

Die Porträtkunst Lucas Cranachs d. Ä.

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Tanja Holste

Kiel
2004

Erstgutachter: Prof. Dr. Lars Olof Larsson

Zweitgutachter: Prof. Dr. Uwe Albrecht

Tag der mündlichen Prüfung: 9. Juni 2004

Durch die zweite Prodekanin Prof. Dr. Brigitte Fleischmann

zum Druck genehmigt am: 7. Juli 2004

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
I.1. Zur Forschungslage	4
II. Grundlegendes zur Cranachschen Porträtthematik	7
II.1. Lebensstationen eines Künstlers	7
II.2. Bildnisgebrauch und Bildnismedien	16
II.3. Der Meister und seine Werkstatt	22
III. Die Porträts	28
III.1. Der Wiener Aufenthalt	28
III.1.1. Die Hochzeitsbildnisse Johannes Cuspinians und seiner Frau Anna	31
III.1.2. Die Bildnisse eines Gelehrten und seiner Frau (Jodocus Welling und seine Frau Barbara?)	43
III.1.3. Ein Hieronymus Tedenhamer als Wiener Kunde Cranachs	51
III.2. Die Reise in die Niederlande - Bildnisse eines niederländischen Stifterehepaars	54
III.3. Cranach als Porträtist der kurfürstlichen Familie	58
III.3.1. Kurfürstliche Bildnisse der ersten Jahre bis zur Reformation	60
III.3.1.1. Druckgraphik	60
III.3.1.2. Das Bildnisdiptychon Johanns des Beständigen und seines Sohnes Johann Friedrich von 1509	68
III.3.1.3. Weitere Tafelbildnisse	72
III.3.2. Die Porträts der zwanziger Jahre	80
III.3.2.1. Bildnisse Friedrichs des Weisen	81
III.3.2.2. Bildnisse Johanns des Beständigen	84
III.3.2.3. Johann Friedrich von Sachsen als Bräutigam und Sibylle von Cleve als Braut	87
III.3.3. Die Porträts seit den dreißiger Jahren	90
III.3.3.1. Bildnisse Johann Friedrichs des Großmütigen und Sibylles von Sachsen	91
III.3.3.2. Bildnisse der Kurfürsten	96
III.4. Arbeiten für die albertinische Linie Sachsens	106
III.4.1. Heinrich und Katharina von Sachsen	107
III.4.2. Einzelbildnisse Heinrichs	114

III.4.3. Söhne und Töchter _____	116
III.4.4. Georg der Bärtige und Barbara von Sachsen _____	125
III.4.5. Zwei Kinderbildnisse: Prinzessin Christine und Prinz Friedrich von Sachsen (?) _____	134
III.5. Weitere Bildnisse herzoglicher Personen _____	137
III.5.1. Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach _____	137
III.5.2. Ein Bildnis Kurfürst Joachims I. von Brandenburg _____	140
III.5.3. Zwei Bildnisse einer sächsischen Prinzessin (Maria von Sachsen?) _____	141
III.5.4. Typisierte Damenbildnisse _____	144
III. 6. Gekrönte Häupter _____	147
III.6.1. Christian II. von Dänemark _____	147
III.6.2. Die Bildnisse Karls V. _____	151
III.6.3. Margarethe von Savoyen _____	154
III.7. Die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Kontrahent Luthers _____	157
III.8. Lutherbildnisse _____	165
III.8.1. Luther als Mönch in der Graphik Cranachs _____	165
III.8.2. Luther als Junker Jörg _____	176
III.8.3. Tafelbildnisse Luthers als Mönch _____	179
III.8.4. Luther und Katharina von Bora _____	182
III.8.5. Luther und Melanchthon _____	189
III.9. Aufträge für Bürgertum und Patriziat _____	192
III.9.1. Bildnis des sogenannten Bürgermeisters von Weißenfels _____	192
III.9.2. Die Bildnisse Moritz und Anna Buchners _____	194
III.9.3. Die Bildnisse eines jungen Mannes und seiner Frau von 1522 _____	197
III.9.4. Bildnis eines Mädchens _____	200
III.9.5. Margarethe und Hans Luther _____	202
III.9.6. Bildnis des Kanzlers Gregor Brück _____	206
III.10. Gelehrtenbildnisse _____	208
III.10.1. Bildnis eines Herrn mit Uhr und der Devise „Betalet all“ _____	208
III.10.2. Christoph Scheurl _____	210
III.10.3. Georg Spalatin _____	214
III.10.4. Die Bildnisse des Theologen Dr. Scheiring (?) und seines gleichnamigen Neffen, des Juristen Dr. Scheiring _____	217

III.10.5. Johannes Bugenhagen	220
III.11. Cranach – der Maler im Gemälde. Ein Exkurs zu den Selbstbildnissen des Künstlers	225
IV. Das Porträt bei Cranach und bei den deutschen Künstlerkollegen seiner Zeit – Eine Zusammenfassung	235
IV.1. Pendantbildnisse	236
IV.2. Einzelbildnisse	239
IV.3. Kinderbildnisse	244
V. Abschließendes	248
VI. Literaturverzeichnis	250
VI.1. Einführende Literatur zu den Biographien dargestellter Persönlichkeiten	263
VII. Abbildungsverzeichnis	265
VII.1. Abbildungen	277

I. Einleitung

„...denn es ist wohl das größte Lob, das nur wenigen Sterblichen zuteil wird und das selbst dem Serapion [...] vorenthalten blieb: Menschen zu malen, und sie so zu malen, daß sie von allen erkannt werden und zu leben scheinen.“¹ So schrieb Christoph Scheurl 1509 in seinem Widmungsbrief an Lucas Cranach, in welchem er die außerordentlichen Fähigkeiten des Künstlers anhand zahlreicher Anekdoten und Vergleiche mit Malern der Antike rühmte. Diese Fähigkeiten verschafften Cranach einen der ersten Plätze unter den angesehensten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit und bildeten die Grundlagen für seinen gesellschaftlichen Aufstieg in Wittenberg. In diesem Sinne ist es für eine Auseinandersetzung mit dem Leben und Schaffen Cranachs von großer Bedeutung, sich der Prioritäten bewußt zu werden, die der Künstler im Laufe seiner Karriere entwickelte und durch die er sich von seinen zeitgenössischen Kollegen unterschied. Diese Prioritäten betrafen seit seiner Berufung zum Hofmaler unter Friedrich dem Weisen nicht mehr nur den „Künstler-“, sondern zunehmend den „Geschäftsmann-Cranach“ und dessen Streben nach Erfolg sowie nach Ausbau und Erhaltung seiner gesellschaftlichen Position. Cranach war nicht nur eigenständiger Maler, Meister einer florierenden Werkstatt und Hofkünstler: Sein politisches Engagement trug ihm im Laufe der Jahre mehrere gehobene Ämter ein, er sicherte sich das Apothekenprivileg für Wittenberg, das ein Schankrecht miteinschloß, betrieb zeitweise eine Druckerei mit Buchhandel und erwirtschaftete zusätzliche Einnahmen im Immobilienbereich.² Angesichts dieser unterschiedlichen Wirkungsfelder erscheint das Maß seines Koordinationsvermögens beträchtlich. Ein derart erfolgsorientiertes Leben erforderte vor allem im permanent ausgelasteten Werkstattbetrieb eine differenzierte Arbeitsteilung und straffe Organisation, die auch das Porträtwerk, das in dieser Arbeit zur Diskussion steht, betrafen.

Das Porträt nimmt im Werk Cranachs eine ganz besondere Stellung ein. Nur wenige Künstler waren seinerzeit im deutschsprachigen Raum in der Lage, die Bilder hochgestellter Zeitgenossen derart zu prägen, wie es Cranach tat. Die Bildnisse, die beispielsweise bis heute von Martin Luther, Katharina von Bora

¹ Lüdecke, Heinz (Hg.). Lucas Cranach d. Ä. im Spiegel seiner Zeit. Berlin 1953, S. 51.

² Vgl. S. 12f.

oder den drei Kurfürsten überliefert sind, wurden größtenteils von Cranach entwickelt und durch ihn oder in Gemeinschaftsproduktion mit seiner Werkstatt ausgeführt. Stereotype entstanden, die auf einer einzigen Bildnisvorlage des Meisters basieren konnten und durch Paus- oder andere Übertragungsverfahren in unterschiedlichen Bildzusammenhängen flexibel einsetzbar waren.³ Daß derart entstandene Bildnisse das individuelle Gepräge der Hand des Meisters vermissen lassen, ist dem Künstler vor allem im vergangenen Jahrhundert vorgeworfen worden.⁴ Doch nicht etwa Unvermögen oder Leidenschaftslosigkeit, sondern schlichtweg Zeitmangel, der Wille zur Steigerung der Werkstatteffektivität sowie die daraus resultierende Delegation der Arbeit in unterschiedliche Hände sind als primäre Gründe dafür zu vermuten, daß diverse Porträts, vor allem die Serienbildnisse, dem Qualitäts- und Individualitätsanspruch des heutigen Rezipienten häufig nicht Genüge leisten. Diesem Eindruck wirken jedoch nicht nur die progressiven Wiener Anfangsjahre entgegen, in denen Cranach zwei einzigartige Bildnispaare schuf, die in bedeutungsträchtiger Beziehung mit ihrer landschaftlichen Umgebung stehen.⁵ Auch die Wittenberger Zeit brachte außergewöhnliche Porträtarbeiten Cranachs hervor, die von einer Meisterschaft zeugen, welche einem Dürer oder einem Holbein gleichzusetzen ist. Vor allem die erhaltenen Bildnisstudien, die sich auf die Erfassung des Kopfes konzentrieren, zeichnen Cranach als genauen Beobachter physiognomischer Gegebenheiten und Charakterzüge aus: So beschreibt die Kopfstudie eines bartlosen Mannes aus der Zeit um 1510-20 einen ernsthaften, reflektierten älteren Herrn mit melancholischem Ausdruck (Abb. 1).⁶ In den großen Augen und den weichen Zügen eines Knaben, entstanden um 1510-15, spiegelt sich die unsichere Erwartungshaltung eines Kindes wider (Abb. 2),⁷ wohingegen sich in der Studie

³ Vgl. S. 22ff.

⁴ So kritisierte Friedländer beispielsweise 1933: „Wäre Cranach 1505 gestorben, so würde er im Gedächtnis leben wie geladen mit Explosivstoff. Er ist aber erst 1553 gestorben, und wir beobachten statt der Explosion ein Ausrinnen. Aus Kenntnis des gesamten Werkes wird der Kunstfreund mit einiger Skepsis gegenüber dem genialischen Anbruch [gemeint ist hier die Wiener Phase] erfüllt. Der wache Cranach hält nicht mehr, was der träumende versprochen hat. Seine Wittenberger Kunst gleicht einer glatten Kastanie, die aus stachelig grüner Schale gesprungen ist. Phlegmatisch verständige und saubere Darlegung tritt an die Stelle leidenschaftlich tönenden Naturlauts.“ Friedländer, Max J. u. Jacob Rosenberg. Die Gemälde von Lucas Cranach. Stuttgart 1989 (Erstausgabe: Berlin 1932), S. 17.

⁵ Vgl. S. 31ff. und S. 43ff.

⁶ Abb. 1: Studie eines bartlosen Mannes, um 1510-20, Öl/Papier, 22,3 x 16 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

⁷ Abb. 2: Studie eines Knaben, um 1510-15, Kreide, Aquarell und Deckfarben/Papier, 21,8 x 17 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

des Grafen Philipp von Solms aus der Zeit um 1520 ein willensstarker Charakter manifestiert, der durch die zusammengezogenen Brauen und den schmalen Mund betont wird (Abb. 3).⁸ In der Porträtaufnahme Hans Luthers fungiert das Gesicht als Spiegel des arbeitsreichen Lebens eines ehrgeizigen Mannes (Abb. 4). Ein Vergleich seiner Bildnisstudie mit dem endgültigen Porträt von 1527 demonstriert ferner beispielhaft die exakte Nutzung der Vorlage für die Fertigstellung des Endprodukts.⁹

Zusätzlich zu der genauen Beobachtungsgabe und der Erfassung charakteristischer Merkmale und Eigenarten beweist Cranach seine Fähigkeiten auch in der Artikulation soziologischer Zusammenhänge. Neben der Präsentation der unterschiedlichen, meist vom jeweiligen Auftraggeber bestimmten Porträtaufgaben sollen in der vorliegenden Abhandlung diese soziologischen und gesellschaftlichen Strukturen und Hierarchien aber auch persönliche Beziehungen, die der Maler seit Beginn seiner Karriere in Wien mit seinen Bildnissen artikuliert, offengelegt und interpretiert werden. Dabei wird deutlich werden, daß auch unspektakulär erscheinende Bildnisanfertigungen mit hohem Werkstattanteil bedeutungsvolle Inhalte in sich bergen, die erst auf den zweiten Blick ersichtlich sind.

Die für diese Arbeit entwickelte Vorgehensweise sieht zunächst eine Einführung in die Vita des Künstlers, in den allgemeinen Gebrauch des Bildnisses und seiner Funktionen sowie in die Arbeitsweise der Cranachschen Werkstatt vor. Der zentrale Themenblock, in dem die ausgewählten Porträts nach den oben genannten Gesichtspunkten untersucht werden, beginnt mit der Bildnismalerei der Wiener Zeit und führt über die Arbeiten des niederländischen Aufenthalts zu den Porträtaufträgen der Wittenberger Jahre. Die Wittenberger Bildnisse werden in Gruppen der unterschiedlichen Auftraggeberschichten eingeteilt. Innerhalb dieser Gruppen erfolgt eine Bearbeitung der Werke in chronologischer Reihenfolge. Am Ende dieses Blocks steht die Person des Künstlers als eigenes Bildnismotiv zur Diskussion: das Porträt bzw. Selbstporträt Cranachs. Den Abschluß bildet eine

⁸ Abb. 3: *Studie des Grafen Philipp von Solms, um 1520, Öl/Papier, 17,9 x 13,2 cm, Bautzen, Stadtmuseum.*

⁹ Abb. 4: *Studie Hans Luthers, 1527, Öl und Deckfarben/Papier, 21,8 x 18,3 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung. Vgl. S. 204.*

Zusammenfassung, in welcher die Ergebnisse der Bildnisuntersuchungen unter den Rubriken „Pendantbildnisse“, „Einzelbildnisse“ und „Kinderbildnisse“ neu geordnet und in Zusammenhang mit Porträtwerken anderer deutscher Künstler des behandelten Zeitraums Cranachschen Wirkens gestellt werden.

Aufgrund der bemerkenswerten Vielzahl der Cranachschen Porträtwerke mußte für die folgende Untersuchung eine Bildnisauswahl getroffen werden. Diese ist jedoch in jeder Hinsicht geeignet und angemessen, um einen prägnanten exemplarischen Überblick über die Vielfalt der Porträts im Schaffen Cranachs zu geben und gemäß der oben formulierten Aufgabe die hierarchischen und gesellschaftlichen Strukturen und Interdependenzen innerhalb der Bildnisse sowie das geschlechterspezifische Rollenverständnis aufzuschlüsseln.

I.1. Zur Forschungslage

Eine umfangreiche Bearbeitung des Bildniswerkes Cranachs, wie sie mit dieser Abhandlung unternommen wird, hat in der Vergangenheit nicht stattgefunden. Zwar gab es immer wieder Einzeluntersuchungen zu ausgewählten Stücken in Form von Aufsätzen, Katalogisierungen anlässlich diverser Ausstellungsprojekte oder generalisierenden Kapiteln im Zuge monographischer Veröffentlichungen, doch konnten diese die Forderung nach einer ausführlichen Darstellung und Analyse der Porträtmalerei anhand einer großen exemplarischen Bildauswahl nicht erfüllen. Trotzdem soll an dieser Stelle auf einige Autoren bzw. Publikationen hingewiesen werden, die für eine Orientierung im Porträtwerk Cranachs und für dessen wissenschaftliche Betrachtung, d. h. auch in der hier vorliegenden Abhandlung, von Bedeutung sind.

Einen erstmals umfassenden Eindruck von der bemerkenswerten Anzahl der Bildnisse des Künstlers gibt das ausführliche Werkverzeichnis der Gemälde Cranachs von Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg aus dem Jahr 1932, das hier in der deutschen Neuauflage von 1989 einbezogen wird.¹⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt widmet sich vor allem Friedländer in einigen Aufsätzen einzelnen

¹⁰ Vgl. S. 2, Anm. 4.

Porträts des Malers.¹¹ In den vierziger Jahren, aber auch Ende der sechziger Jahre wendet sich Heinrich Zimmermann, dessen Artikel auch heute noch großes Diskussionspotential in sich bergen,¹² verschiedenen Bildnissen Cranachs zu.¹³ Einen aufschlußreichen, aber kritisch zu betrachtenden Überblick über die Selbstporträts des Künstlers gibt schließlich Walter Scheidig in dem von Heinz Lüdecke 1953 herausgegebenen bemerkenswerten Sammelband anlässlich des 400. Todestages des Wittenberger Hofmalers.¹⁴ In dieser Zeit konzentriert man sich bei der Betrachtung der Cranach zugeschriebenen Werke in erster Linie immer noch auf den Maler selbst und zieht eine intensive Zusammenarbeit und Arbeitsteilung mit der Werkstatt des Meisters kaum in Betracht.

Seit Beginn der siebziger Jahre sticht vor allem Dieter Koeplin auf dem Gebiet der Cranach-Forschung hervor.¹⁵ Eine besondere Stellung nimmt seine Dissertation aus dem Jahr 1973 ein, in der er die Ehebildnisse Johannes Cuspinians und seiner Frau Anna von 1502 unter christlich-humanistischen Aspekt detailliert analysiert und in diesem Zusammenhang auch kurz dem zweiten Wiener Doppelbildnis eines Gelehrten und seiner Frau Aufmerksamkeit schenkt.¹⁶ Gemeinsam mit Tilman Falk übernimmt Koeplin anlässlich der großen Cranach-Ausstellung in Basel 1974 die Bearbeitung des begleitenden zweibändigen Kataloges, der auch heute in Hinblick auf die Porträtmalerei des Künstlers maßgebend ist.¹⁷ Im gleichen Jahr erscheint eine Monographie von Werner Schade, der den Cranachschen Porträts und den Selbstporträts zwei Kapitel widmet, die einen Abriß über die Bildnisthematik geben.¹⁸ In beiden Veröffentlichungen, sowohl in der Koeplins und Falks als auch in jener Schades, zeichnet sich verstärkt eine neue Tendenz der Bewertung des Cranachschen Œuvres ab: So wird dem Anteil der Werkstatt Cranachs vermehrt Bedeutung zugemessen, mit dem Resultat, daß qualitative Unterschiede der einzelnen Werke

¹¹ Vgl. Literaturverzeichnis, S. 252f.

¹² Vgl. beispielsweise S. 122ff.

¹³ Vgl. Literaturverzeichnis, S. 262.

¹⁴ Vgl. Scheidig, Walter. Lucas Cranachs Selbstbildnisse und die Cranach-Bildnisse. In: Lüdecke, Heinz (Hg.). Lucas Cranach d. Ä. – Der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953, S. 128-139.

¹⁵ Vgl. Literaturverzeichnis, S. 256f.

¹⁶ Vgl. Koeplin, Dieter. Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502: Seine christlich-humanistische Bedeutung. Diss. Basel 1973.

¹⁷ Vgl. Koeplin, Dieter und Tilman Falk. Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik. 2 Bde. Basel und Stuttgart 1974.

¹⁸ Vgl. Schade, Werner. Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974., S. 51ff.

nicht mehr aus dem Vermögen oder Unvermögen des Meisters, sondern aus der werkstattüblichen Arbeitsteilung erklärt werden.

Einen eindrucksvollen Gesamteindruck über das Leben Cranachs als Maler, Meister einer Werkstatt und Geschäftsmann vermittelt Berthold Hinz in seiner Monographie von 1993, in die er auch das künstlerische Werk sorgfältig miteinbezieht.¹⁹ Die Weiterentwicklung der Techniken zur Gemäldeuntersuchung vor allem auf dem Gebiet der Infrarotreflektographie verhelfen besonders in den neunziger Jahren zu neuen Einblicken in die Arbeitsweise Cranachs und seiner Werkstatt. Mit Hilfe dieser technischen Mittel wird eine Beurteilung der einzelnen Malschichten von der Unterzeichnung bis zur oberen Farbschicht ermöglicht: So können die jeweils an einem Werk beteiligten Hände, seien es die des Meisters oder der Gesellen, bewertet und zugeordnet werden. Spezielle Untersuchungen zum Œuvre Cranachs, deren Ergebnisse beispielsweise im Rahmen der Kronacher Ausstellung von 1994 und der Ausstellung der Wartburg von 1998 veröffentlicht wurden, sind auch für die Cranachschen Porträts und ihre Herstellung von besonderer Bedeutung. Dies wird heute vor allem anhand der hierzu erschienenen Ausstellungskataloge deutlich.²⁰

In Hinblick auf das graphische Schaffen Cranachs ist vor allem Johannes Jahn hervorzuheben, der sich 1955 mit einem komprimierten Band und schließlich 1972 mit einer Werkübersicht über die gesamte Cranachsche Graphik dieser Thematik annimmt.²¹ Speziell die 1984 publizierten Untersuchungen Warnkes zu den Porträtgraphiken Luthers, die Cranach zwischen 1520 und 1522 anfertigte, ergeben interessante Resultate.²² Im Rahmen der Cranach-Ausstellung in Hamburg 2003 konnten zuletzt neben zahlreichen anderen Exponaten auch einige Tafel- und Graphikporträts des Künstlers gegenübergestellt werden, die auch im begleitenden Katalog berücksichtigt werden.²³

¹⁹ Vgl. Hinz, Berthold. Lucas Cranach d. Ä. Reinbek bei Hamburg 1993.

²⁰ Vgl. Grimm, Claus, Johannes Erichsen u. Evamaria Brockhoff (Hgg.) Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken [G/E/B]. Regensburg 1994 und Sandner, Ingo. Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen. Regensburg 1998.

²¹ Vgl. Jahn, Johannes. Lucas Cranach als Graphiker. Leipzig 1955 und Jahn, Johannes. 1472-1553 – Lucas Cranach d. Ä. – Das gesamte graphische Werk. München.

²² Vgl. Warnke, Martin. Cranachs Luther – Entwürfe für ein Image. Frankfurt a. M. 1984.

²³ Vgl. Schade, Werner. Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne. Hamburg 2003.

II. Grundlegendes zur Cranachschen Porträtthematik

II.1. Lebensstationen eines Künstlers

Die Auseinandersetzung mit dem facettenreichen Werk Lucas Cranachs d. Ä. setzt eine Beschäftigung mit dem Leben und der vielseitigen Karriere des Malers voraus. Die Kenntnis biographischer Fakten ist hier für das Verständnis seiner künstlerischen Entwicklung und Arbeitsweise notwendig. Aus diesem Grund erscheint es an dieser Stelle sinnvoll, Eckdaten sowie prägnante Ereignisse und Lebensumstände im Werdegang Cranachs zu skizzieren, die auch für sein Porträtwerk von großer Bedeutung sind und als Orientierungshilfe für die weitere Abhandlung dienen sollen.

Lucas Cranach wurde 1472 in der Stadt Kronach in Franken geboren. Diese Information überliefert Mathias Gunderam in seinen Aufzeichnungen über das Leben Cranachs aus dem Jahr 1556.²⁴ Die Gültigkeit dieses tradierten Geburtsjahres wird im allgemeinen anerkannt und nur selten angezweifelt. Eine Ursache für diese wenigen Zweifel liegt in der ambivalenten Lesart der lateinischen Inschrift des Florentiner Selbstbildnisses Cranachs von 1550.²⁵ Erichsen deutet beispielsweise die Worte „ÆTATIS · SVÆ · LXXVII“, derart, daß sich Cranach zu jener Zeit im 77. Lebensjahr befunden haben muß, also 76 Jahre alt war.²⁶ Die genaue Übersetzung „seines Alters 77“ legt jedoch nahe, daß der Wittenberger Meister bereits 77 Jahre alt war und somit ein Geburtsdatum im Jahr 1472 durchaus plausibel ist. Auch der von Erichsen als Beweis angeführte zeitgenössische Holzschnitt eines unbekanntes Künstlers, welcher Cranach als Bürgermeister und Maler im Alter von 70 Jahren zeigt,²⁷ stünde hierzu in keinem Widerspruch, vorausgesetzt, daß Cranach den Antritt seines letzten Bürgermeisteramtes vor seinem 71. Geburtstag bestritt.²⁸

²⁴ Vgl. Lüdecke 1953a, S. 84.

²⁵ Vgl. Abb. 142. Näheres zu diesem Selbstbildnis vgl. S. 226f.

²⁶ Er zweifelt ferner an, daß Cranach sein Geburtsjahr kannte und vermutet aufgrund der Cranachschen Biographie sogar, daß dieses „eher bei 1480 als bei 1472“ liegen könnte. Vgl. G/E/B, Nr. 5, S. 225f.

²⁷ Dieser Holzschnitt wurde vor 1547 durch Gregor Braun in Wittenberg gedruckt. Ein Exemplar befindet sich im Dresdner Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen.

²⁸ Cranach übernahm im Jahr 1543 zum dritten und letzten Mal das Amt des Bürgermeisters. Vgl. Lücke, Monika und Dietrich. Lucas Cranach in Wittenberg. In: G/E/B, S. 63f. Erichsen hält allerdings die oben genannten Informationen, daß Cranach 1472 geboren wurde und 1543 mit 70 Jahren Bürgermeister war, für unvereinbar. Vgl. G/E/B, Nr. 5, S. 225.

Bis zur Wende zum 16. Jahrhundert sind nur wenige Details über das Leben des Künstlers bekannt. Mit großer Wahrscheinlichkeit bestritt er seine Ausbildung zum Maler bei seinem Vater Hans Maler in Kronach. Verschiedene Akteneinträge aus dem Kronacher Stadtarchiv bezeugen Cranachs Beteiligung in diversen Beleidigungsprozessen gegen die Mitglieder der Familie Donat seit 1495, in die offenbar seine gesamte Familie involviert war.²⁹ Einer dieser Einträge überliefert ebenfalls seine Abwesenheit im Jahr 1498.³⁰ Seit dem Jahr 1500 ist die Person Cranachs schließlich durch eigene künstlerische Erzeugnisse zu erfassen. In dieses Jahr wird beispielsweise die „Kreuzigung des Schottenstifts“ datiert. Seine ersten Bildnisse schuf Cranach jedoch während seines Aufenthaltes in Wien 1501/02-1504. Vermutlich gelangte er über Coburg dorthin, das durch den Brand der Veste 1500 ein reiches Betätigungsfeld für viele Maler bot. Hierzu ist in den Akten Coburgs ein Eintrag erhalten, der dokumentiert, daß 1501 ein Lucas Maler um 20 Florin für ein geliefertes Gemälde klagte.³¹

Wien wurde zu einer der bedeutungsvollsten Stationen im Leben des Künstlers. Hier traf er auf den humanistischen Zirkel um Konrad Celtis und damit gleichzeitig auf bedeutende Gelehrte, die zu seinen Klienten wurden. Für die Doppelbildnisse Johannes Cuspinians und seiner Frau Anna entwickelte Cranach in Zusammenarbeit mit seinem berühmten Auftraggeber eine Formensprache, die das fortschrittliche Gedankengut der Humanisten werkimmanent verarbeitete.³² Die wechselseitige Beziehung von dargestellter Person und stimmungsbewegtem Landschaftshintergrund, die Symbiose von Mensch und Natur, fand in Wien schließlich noch einmal Anwendung, allerdings in abgeschwächter Form: Das Doppelbildnis eines Gelehrten und seiner Frau, die lange Zeit fälschlicherweise als das Ehepaar Reuß betitelt wurden, zeugt hier noch einmal von den humanistischen Einflüssen, die auf Cranach wirkten.³³

Im Jahr 1504 wurde Cranach unter großzügigsten Besoldungsbedingungen als Hofmaler Friedrichs des Weisen nach Wittenberg berufen.³⁴ Dort trat er 1505 die

²⁹ Vgl. Schade 1974, S. 401f., Nr. 3-10.

³⁰ Vgl. ebd., S. 402, Nr. 9.

³¹ Vgl. ebd., S. 402, Nr. 11.

³² Vgl. S. 31ff.

³³ Vgl. S. 43ff.

³⁴ Diese beinhalteten unter anderem 100 Gulden Jahressold, Sommer- und Wintergewand, Pferd etc. Vgl. Hinz 1993, S. 16f.

Nachfolge Jacopo de' Barbaris an, der für den Kurfürsten seit 1503 tätig war. Den Maler erwartete nun ein breit gefächertes Aufgabengebiet, das neben künstlerischen Aufträgen einfache handwerkliche Arbeiten und Design auf allen Gebieten umschloß. Dazu gehörten die Ausgestaltung von Schlössern, Entwürfe für Medaillen und Wappen, für Festdekorationen und jegliche Art von Textilien genauso wie Anstreicharbeiten in sämtlichen Bereichen des Alltags.³⁵ Cranachs Betätigungsfeld erstreckte sich im wesentlichen über Wittenberg, Torgau, Coburg und Lochau, den Residenzstädten des Kurfürsten. Die Einrichtung einer eigenen Werkstatt wurde aufgrund der gespannten Auftragslage alsbald unumgänglich. Schon 1505 verzeichnen die Quellen einen ersten Gesellen.³⁶ Im Laufe der Jahre baute Cranach einen Werkstattbetrieb bis dato unbekannter Größe auf, in welchem die Anzahl der Mitarbeiter je nach Auftragsituation variierte. Die Entwicklung einer ökonomischen Arbeitsteilung unter den Werkstattmitarbeitern trug dazu bei, das Arbeitspensum schnell und zufriedenstellend zu bewältigen. Auch das Porträtfach war von dieser Maßnahme betroffen. Die aufwendigen, symbolgeladenen Porträtkompositionen der Wiener Zeit wichen einem geradlinigen Konzept, das sich primär auf die darzustellende Person und ihre unverwechselbaren physiognomischen Merkmale konzentrierte. Die aufwendige Landschaftsstaffage wurde dabei in der Regel durch einen zumeist einfarbigen Hintergrund ersetzt, der zum einen zeitsparend in der Ausführung war, zum anderen aber auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche des Bildnisses, die porträtierte Person, lenkte.³⁷

Mit seiner Arbeit als Hofmaler und seiner steigenden gesellschaftlichen Stellung veränderte sich auch die Klientel Cranachs. Im Gegensatz zu seiner Arbeit in Wien war er nun in erster Linie der kurfürstlichen Familie verpflichtet. Hinzu kamen private Aufträge von sächsischem Adel und aufstrebendem Bürgertum, dessen politischer Einfluß in jener Zeit stetig zunahm. Bei diesen Auftraggebern waren es nur selten die geistigen Strömungen, die primär mit einem Bildnis vergegenwärtigt werden sollten. Vielmehr war das Porträt als Manifest der politischen oder gesellschaftlichen Stellung erwünscht. Doch über diese Wünsche hinaus vermochte Cranach, vor allem in den Ehepaarbildnissen,

³⁵ Vgl. ebd., S. 18f.

³⁶ Vgl. Schade 1974, S. 402, Nr. 18.

³⁷ Vgl. S. 19.

Besonderheiten psychologischer Strukturen und geschlechterspezifischer Konstellationen aufzudecken.

Kurz nach seiner Einstellung am kurfürstlichen Hof begann Cranach, seine Arbeiten mit den Initialen LC zu signieren, anfangs ineinander-, später nebeneinandergesetzt.³⁸ Dieser Vorgang ist in jener Zeit charakteristisch für das steigende Selbstbewußtsein der bildenden Künstler, die eine Distanzierung vom bloßen Handwerkerstatus anstreben.³⁹ Zu Beginn des Jahres 1508 verlieh Kurfürst Friedrich der Weise Cranach schließlich einen Wappenbrief, der ihn zwar nicht in den Adelsstand erhob, jedoch von einem hohen Maß an Anerkennung zeugte. Seitdem trugen die Werke Cranachs und seiner Werkstatt die Signatur der geflügelten Schlange.⁴⁰ Die Fledermausschwinge dieses Wappentieres wurden bis in das Jahr 1537 in aufgestelltem, spitzen Zustand dargestellt. Dann jedoch erschienen sie in einer Art Vogelflügel in liegender Position. Diese Veränderung der Signatur, die vereinzelt schon vor 1537 auftaucht, wird im allgemeinen auf den Tod Hans Cranachs, dem ältesten Sohn des Hofmalers, im Oktober desselben Jahres zurückgeführt.⁴¹

³⁸ Vgl. G/E/B, S. 226 und Schade 1974, S. 420, Abb. e u. f.

³⁹ Vgl. Strieder, Peter. Schri.kunst.schri.vnd.klag.dich.ser – Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1983, S. 19ff.

⁴⁰ „[...] dieses nachbenannte Kleinod und Wappen, mit Namen ein gelen Schild, darinnen eine schwarze Schlange, habend in der Mitte zwei schwarze Fledermausflügel, auf dem Haupt eine rote Krone und in dem Mund ein gülden Ringlein, darinnen ein Rubinsteinlein, und auf dem Schild einen Helm mit einer schwarzen und gelen Helmdecke, und auf dem Helm ein gelber Pausch, von Dornen gewunden, darauf aber eine Schlange ist zugleichermaß im Schilde, wie denn das inmitten dieses Briefes eigentlicher gemalt und mit Farben ausgestrichen ist [...]“ Vgl. Lüdecke 1953a, S. 59. Holzschnitte wie die *Venus* und der *Heilige Christophorus*, die die Jahreszahl 1506 tragen und mit der geflügelten Schlange signiert sind, wurden von Cranach höchstwahrscheinlich vordatiert. Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 555, S. 644f. Giesecke dagegen behauptet auf Grundlage dieser Holzschnitte, Cranach habe die geflügelte Schlange schon vor 1508 als Signet und Siegel geführt, so daß der Wappenbrief lediglich eine Bestätigung dieses Zeichens gewesen sei. Vgl. Giesecke, Albert. Wappen, Siegel und Signet Lucas Cranachs und seiner Söhne und ihre Bedeutung für die Cranach-Forschung. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 9, 1955, S. 182f.

⁴¹ Nur vier Beispiele der Signatur mit liegenden Flügeln sind vor 1537 bekannt: aus dem Jahr 1535 *Herkules und Omphale* sowie aus dem Jahr 1536 eine *Kreuzigung mit gläubigem Hauptmann, Maria mit Kind und Johannesknabe* und ein *Bildnis eines bärtigen Mannes*. Koeplin erklärt dies wie folgt: „Offensichtlich wuchs in den Jahren ab 1534 die Schwierigkeit, dass neben dem Vater Cranach zwei Söhne künstlerisch mündig wurden und bei Sonderleistungen das Bedürfnis hatten, eine eigene Signaturform anzubringen [...]“ Koeplin/Falk, Nr. 473, S. 575. Die Entscheidung für die neue Signatur scheint neben einer Trauerbekundung zugleich ein Zugeständnis an den zweiten Sohn Lucas zu sein und kann als eine Art Beförderung in die „Vorstandsetage“ der Cranach-Werkstatt gesehen werden. Vgl. ebd., Nr. 473, S. 575f.

Eine weitere Besonderheit des Jahres 1508 ist Cranachs Reise in die Niederlande, die von Scheidig auf den Zeitraum von frühestens Ende Juni bis spätestens 17. November 1508 eingegrenzt werden konnte.⁴² Friedrich der Weise spielte mit dem Gedanken, die Tochter des Herzogs Wilhelm von Jülich zu ehelichen, um den mit Maximilian I. bestehenden Erbfolgestreit zu schlichten. Cranach wurde wahrscheinlich in seiner Funktion als Hofmaler in die Niederlande geschickt, um die Auserwählte zu porträtieren.⁴³ Mit großer Sicherheit stammt aus dieser Zeit das Doppelbildnis eines Ehepaars um 1508, dessen Tafeln ursprünglich Teile eines Diptychons oder Triptychons gewesen sein müssen.⁴⁴ Zwei weitere interessante Vorkommnisse sind von dieser Reise überliefert, die die Porträtkunst des Künstlers betreffen. Zum einen berichtet Scheurl in seinem Widmungsbrief von 1509 von einem Zwischenfall in einem Gasthof, in welchem Cranach mit einem Stück Kohle das Bildnis Maximilians I. an die Wand skizzierte und mit dieser Aktion seinen künstlerischen Ruhm in diesem Land begründete.⁴⁵ Zum anderen erfahren wir durch Gunderam von einem Gespräch Karls V. mit Cranach nach der Schlacht am Mühlberg 1547, in dem von einem Kinderporträt des Kaisers im Alter von acht Jahren die Rede ist, das Cranach auf seiner niederländischen Reise von 1508 angefertigt hatte.⁴⁶

Kinderbildnisse sollten im Werk Cranachs auch nach 1508 weiterhin eine bedeutende Rolle spielen, sowohl im adligen als auch im bürgerlichen Umfeld. Dabei ist bemerkenswert, wie es Cranach gelang, das Wesen des Kindes einzufangen und trotzdem die schon aus dynastischen Gründen geforderten Prämissen zu erfüllen, seine jungen Modelle als kleine Erwachsene zu porträtieren, die den Fortbestand der Familie dokumentierten.⁴⁷

⁴² Vgl. Scheidig, Walter. Lucas Cranach und die Niederlande. In: *Bildende Kunst*, 6, 1972, S. 301. Allerdings wurde Cranach noch im Juli von Friedrich dem Weisen nach Nürnberg geschickt, um dort Hans Krug bei der Herstellung von Münzstempeln mit dem Bild des Kurfürsten zu unterstützen. Dies geht aus einem Brief Anton Tuchers vom 8. Juli 1508 an Friedrich den Weisen hervor. Vgl. Lüdecke 1953b, S. 157, Nr. 7.

⁴³ Vgl. Koepplin, Dieter. Zwei Fürstenbildnisse Cranachs von 1509. In: *Pantheon*, 32, 1974, S. 33, Anm. 43.

⁴⁴ Vgl. S. 54ff.

⁴⁵ Vgl. S. 54, Anm. 212a.

⁴⁶ Vgl. S. 54, Anm. 212b. Auch Valentin Sternboken schrieb 1609 die Episode um das Gespräch zwischen Karl V. und Lucas Cranach d. Ä. ausführlich nieder und berief sich dabei auf die Schilderung des Ereignisses durch Lucas Cranach dem Jüngeren, einen Sohn Lucas Cranachs d. J. Dabei geht die Detailfreudigkeit und Emotionalität der Anekdote sicherlich weit über das real Geschehene hinaus. Vgl. S. 54, Anm. 212c.

⁴⁷ Vgl. beispielsweise S. 116ff. oder 134ff.

In Wittenberg gelang es Cranach in den folgenden Jahren, nicht nur seine Stellung als Hofmaler zu untermauern, sondern auch sein Ansehen als Bürger der Stadt auszubauen.⁴⁸ Hierzu trug sicherlich auch seine Hochzeit bei: Wahrscheinlich um 1512/13 heiratete Cranach Barbara Brengbier, die Tochter des Gothaer Ratsherrn Jodocus (Jobst) Brengbier.⁴⁹ Dabei ist zu beachten, daß eine solche Ehe ohne den Nachweis eines etablierten gesellschaftlichen Ranges sicherlich nicht möglich gewesen wäre. Als Geschäftsmann expandierte der Maler außerdem in den unterschiedlichsten Bereichen. Beispielsweise sicherte sich Cranach finanziell schon früh durch Investitionen in Immobilien und durch Mieteinnahmen ab.⁵⁰ Des weiteren erhielt er im Dezember 1520 ein Apothekenprivileg, das ihm auf diesem Gebiet das Monopol für Wittenberg eintrug und mit dem gleichzeitig das Schankrecht, das er 1513 mit dem Kauf eines Hauses erworben hatte, bestätigt wurde.⁵¹ Im Zuge der Reformation wurde schließlich die Gründung einer Druckerei unabdingbar, da Leipzig unter dem streng altgläubigen Georg dem Bärtigen von Sachsen als Druckerstandort reformatorischer Schriften wegen der Auflagen des Wormser Edikts nicht in Frage kam. Schon in den Jahren zuvor war Cranach gemeinsam mit seinem Ratskollegen Christian Döhring, einem Wittenberger Goldschmied, als Verleger tätig gewesen. Mit diesem betrieb er seit 1523 eine Druckerei mit eigenen Pressen, aus der er sich 1528 zurückzog.⁵² Mit der Druckerei gingen außerdem ein Buch- und Papierhandel einher, in dem auch die eigene Graphik vertrieben werden konnte. Cranachs Aufgabenbereich wurde in diesem Zusammenhang um die Belieferung der kurfürstlichen Bibliotheken erweitert.⁵³ Schließlich wurde Cranach zu einem der reichsten Bürger Wittenbergs und einem der bemerkenswertesten Geschäftsmänner seiner Zeit, der sich auch städtepolitisch

⁴⁸ Allein die Zahl der bürgerlichen Bildnisse zeugt davon, daß die Werkstatt Cranachs im Laufe der Zeit zu einer der ersten Adressen für Bildaufträge dieses Standes avancierte.

⁴⁹ Vgl. Koeplin, Dieter. Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr des Sohnes Hans. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 20, 1966, S. 80ff. Mit Hilfe diverser Quelleninformationen und der Geburtsjahre seiner vier Kinder schlußfolgert Koeplin auf das Heiratsjahr und das Alter Barbaras.

⁵⁰ Vgl. Lücke, S. 59ff. und Hinz 1993, S. 46f.

⁵¹ „[...] so soll kein Einwohner oder fremder Krämer zu Wittenberg gestoßenes Gewürz, Konfekt, Zucker, Tiriack und gefärbtes Wachs und noch anderes, so man sonderlich in der Apotheke gebraucht, feil haben oder verkaufen; ausgeschlossen in den freien Jahrmärkten [...]. Und nachdem man in der Apotheke süßen Weines nicht entraten mag, damit nun daran auch nicht Mangel sei, so sollen Lucas oder seine Erben, wenn ein Rat zu Wittenberg in ihrem Keller nicht süßen Wein schenkt, Macht haben, in der Apotheke zu schenken, doch auf Entrichtung gebührlicher Pflichtung. [...]“ Lüdecke 1953a, S. 61.

⁵² Vgl. Hinz 1993, S. 49.

⁵³ Vgl. ebd., S. 50.

verpflichtete. Sein Engagement als Ratsmitglied der Stadt seit 1519 trug ihm mehrere Male das Amt des Ratskämmerers und Bürgermeisters ein und bezeugte seine hohe gesellschaftliche Position.⁵⁴

Spätestens im Jahr 1518,⁵⁵ wahrscheinlich aber schon früher, lernte Cranach Martin Luther kennen, der seit 1512 an der Wittenberger Universität dozierte und im Jahr 1517 mit dem sogenannten Thesenanschlag neue Maßstäbe für die kirchliche Ordnung setzte.⁵⁶ Im Briefwechsel mit Spalatin, der ihm reformatorische Schriften Luthers zusandte, regte Dürer zur Popularisierung der neuen Grundsätze durch die Verbreitung des Reformatorenbildes mittels des Porträtkupferstichs an, den Cranach sogleich zu entwerfen begann.⁵⁷ Auf diese Weise setzte die engere Zusammenarbeit Luthers und Cranachs ein, der die Schriften des Reformators mit seinem Partner Döring verlegte und mit druckgraphischen Arbeiten ausstattete.⁵⁸ Die Beziehung der beiden beschränkte sich jedoch nicht nur auf den geschäftlichen Bereich, auch privat muß sie eine enge Freundschaft verbunden haben. Davon zeugen diverse Ereignisse: Noch 1520 wurde Luther Taufpate von Cranachs Tochter Anna. Cranach dagegen gehörte zu den wenigen Menschen, die Luther bei seiner fingierten Entführung durch Friedrich den Weisen 1521 brieflich ins Vertrauen zog.⁵⁹ Der kurze Aufenthalt Luthers in Wittenberg als Junker Jörg beinhaltete auch einen Besuch bei Cranach, der 1525 als Brautwerber des Reformators fungierte und als Trauzeuge an dessen geheimer Hochzeit mit Katharina von Bora teilnahm. Ein Jahr später schließlich übernahm Cranach die Patenschaft für den ersten Sohn Katharinas und Luthers, deren Ehebildnis er mit seiner Werkstatt zu publizistischen Zwecken in Serie herstellte.⁶⁰

⁵⁴ Cranachs war von 1519-1543/44 Ratsherr. In dieser Zeit bekleidete er in den Jahren 1519, 1522, 1531 und 1534 das Amt des Ratskämmerers sowie das des Bürgermeisters in den Jahren 1537, 1540 und 1543. Vgl. Lücke S. 63f.

⁵⁵ Aus diesem Jahr stammen die ersten bekannten Arbeiten Cranachs für Luther, wie beispielsweise der Titelholzschnitt der Schrift „Eyn deutsch Theologia“. Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 207, S. 315.

⁵⁶ Vgl. S. 165.

⁵⁷ Vgl. S. 165f.

⁵⁸ Bekannteste Beispiele sind das *Neue Testament*, erschienen 1522 in zwei Auflagen als *September-* bzw. *Dezembertestament*, und die drei Teile des *Alten Testaments* 1523-24. Mit den Holschnitten zum *Passional Christi und Antichristi* von 1521, in dem gleichnishaft das Leben Christi und das des Papstes gegenübergestellt werden, nahm Cranach allerdings schon früh offiziell Position für Luther gegen das Papsttum ein.

⁵⁹ Vgl. Lüdecke 1953a, S. 68f.

⁶⁰ Vgl. S. 182ff.

Eine Besonderheit im Leben Cranachs ist das enge Verhältnis zu den drei Kurfürsten Sachsens, in deren Diensten er sukzessive stand.⁶¹ Neben seiner Funktion als Hofmaler bewies er sich als häufiger Begleiter und Berater seines jeweiligen kurfürstlichen Dienstherrn.⁶² Im Jahr 1525 starb Kurfürst Friedrich der Weise, dessen Beziehung zu Cranach im Laufe der Zeit zu einer sehr vertraulichen Ebene geführt hatte. Nachfolger im Amt wurde sein Bruder Johann der Beständige, der Cranach weiterhin achtungsvoll beschäftigte und noch stärker als Friedrich für Luther offen Stellung bezog. Aufgrund dieser engen Bindungen überrascht ein anderer Auftraggeber des Malers in jener Zeit. Obwohl Kardinal Albrecht von Brandenburg einer der bedeutendsten Kontrahenten Luthers war, übernahm Cranach – ganz Geschäftsmann – weiterhin diverse Bildaufträge des Kirchenfürsten, unter anderem Porträtarbeiten, die sich an Albrechts Bildnis-Kupferstich von 1520 orientierten. Diesem Bildnis ging eine dynamische Kupferstichvorlage Dürers voraus, die von Cranach bearbeitet und zu einem kraftlosen Gegenstück seines charismatischen ersten Lutherstichs modifiziert wurde. So scheint es heute verwunderlich, daß Albrecht dieses persönliche Abbild akzeptierte und auch als Vorlage für Folgearbeiten gestattete.⁶³

Auch nach dem Tod Johanns des Beständigen 1532 behielt Cranach die Stellung als Hofmaler. Er hatte den Sohn und Nachfolger Johanns, Johann Friedrich den Großmütigen, aufwachsen sehen und wichtige Stationen seines Lebens malerisch dokumentiert. Eine enge persönliche Bindung zwischen Kurfürst und Maler ist auch hier vorauszusetzen.⁶⁴ Eine räumliche Trennung von seinem Dienstherrn erfuhr Cranach 1547 durch dessen Gefangennahme nach der

⁶¹ „[...] wurde er im Jahre 1504 nach dem bayrischen Krieg nach Sachsen zu dem Herzog Friedrich, Kurfürst zu Sachsen, berufen, bei welchem er fortwährend blieb und an dem er einen gnädigen Fürsten hatte. Nach dem Tode desselben blieb Lucas bei dem Herzog Johannes, Kurfürsten von Sachsen, dem er besonders wert war. Als auch dieser starb, überhäufte ihn der Kurfürst Johann Friedrich mit dem größten Wohlwollen.“ Aus Gunderams Aufzeichnungen, Lüdecke 1953a, S. 84f.

⁶² Schon Scheurl beschreibt in seinem Widmungsbrief die enge Beziehung zwischen Maler und Kurfürsten. „Sooft die Fürsten Dich mit zur Jagd nehmen, führst Du eine Tafel mit Dir, auf der Du inmitten der Jagd darstellst, wie Friedrich einen Hirsch aufspürt oder Johann einen Eber verfolgt [...] Wenn die Staatsgeschäfte und der Gottesdienst, denen die Fürsten einen großen Teil des Tages und der Nacht widmen, es ihnen gestatten, so kommen sie in Deine Werkstatt, [...] um mit dem höchsten Staunen die Denkmäler Deines Genies zu bewundern und mit dem größten Seelenvergnügen Deine Meisterstücke zu loben [...]“ Lüdecke 1953a, S. 53.

⁶³ Vgl. S. 157.

⁶⁴ „[...] Da Lucas besondere Kenntnis von früheren Angelegenheiten und Begebenheiten hatte und Interessantes von dem Oheim und Vater dieses Fürsten zu erzählen wußte, so wurde er von

verlorenen Schlacht am Mühlberg, die der Schmalkaldische Bund nicht zuletzt wegen der Verbündung Karls V. mit Moritz von Sachsen verlor. Doch der Bitte Johann Friedrichs, ihm nach Augsburg, den Ort seiner Haft, zu folgen, kam Cranach erst drei Jahre später, im Jahre 1550, nach. Für diese Verzögerung waren wahrscheinlich die absehbaren finanziellen Konsequenzen der ausschlaggebende Punkt, als offizielle Begründung gab Cranach jedoch seinen gesundheitlichen Zustand an.⁶⁵ Obwohl ihm für diese Zeit der Abwesenheit der Hofmalersold gestrichen wurde, stellte Cranach diverse Kunstschatze Johann Friedrichs vor dem Übergriff des neuen Kurfürsten, Moritz von Sachsen, sicher, zu dessen Gebiet seit dem Augsburger Reichstag von 1548 auch Wittenberg gehörte.⁶⁶ Schließlich reiste Cranach 1550, nachdem er seine geschäftlichen, politischen und familiären Angelegenheiten geregelt hatte, zu Johann Friedrich nach Augsburg. Dort entfaltete er sich abermals in einer umfangreichen künstlerischen Tätigkeit, und dies nicht nur für seinen Dienstherrn, der ihm im November 1552 vertraglich endgültig das Amt des Hofmalers bescheinigte und den alten Jahressold zusprach.⁶⁷ Einen Eindruck seiner umfassenden Beschäftigung geben zwei Rechnungsaufstellungen von 1551 und 1552, die Zeugnis von den zahlreichen und im Sujet variierenden Arbeiten Cranachs dieser Jahre ablegen.⁶⁸

In diesen zwei Jahren wechselte der Aufenthaltsort Johann Friedrichs und somit auch jener Cranachs zwischen Augsburg und Innsbruck. Nach erneuten politischen Umwälzungen, die abermals durch Moritz von Sachsen ausgelöst wurden, welcher sich nun gegen den Kaiser, seinen ehemaligen Verbündeten, wandte, entließ Karl V. Johann Friedrich aus der Gefangenschaft und setzte ihn wieder als regierenden Herzog ein. In Weimar, der neuen Residenz des Fürsten,

dem Kurfürsten Johann Friedrich unter die von ihm besonders geschätzten Männer gezählt.“ Aus Gunderams Aufzeichnungen, Lüdecke 1953a, S. 84.

⁶⁵ „[...]daß ich [...] noch zur Zeit nicht reisen kann, dann ich den Schwindel im Haupt habe und oft vierzehn Tage nicht aus dem Haus kommen kann.“ Lüdecke 1953b, S. 174, Nr. 59. Grund für den „Schwindel im Kopf“ war wahrscheinlich eher die großzügige Hofhaltung Johann Friedrichs in Augsburger Gefangenschaft, die die Rückzahlung des von Cranach und des Kämmerers von Ponikau gestellten Privatkredits über 5000 Gulden in weite Ferne rücken ließ. Cranach stand für diesen Kredit bei einigen Subgläubigern in der Schuld, die ihre Anteile zurückforderten. Vgl. Lüdecke 1953b, S. 174, Nr. 60. Ein Umzug nach Augsburg stellte indes einen vorauszusehenden Rückgang der Werkstatteinnahmen dar. Vgl. Hinz 1993, S. 126. Johann Friedrich vergnügte sich derweil „beim Schach, beim ‚Landsknecht‘, beim Kegeln und beim Armbrustschießen“ und verspielte große Summen. Vgl. Lüdecke 1953b, S. 174f., Nr. 60.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 175, Nr. 61 u. 62.

⁶⁷ Vgl. Schade 1974, S. 444, Nr. 406.

⁶⁸ Vgl. Lüdecke 1953b, S. 176f., Nr. 71 u. 72.

wo auch der oben genannte Vertrag des Hofmalers erneuert wurde, verstarb Cranach schließlich am 16. Oktober 1553 laut Gunderam „von Altersschwäche gänzlich erschöpft [...] fromm und sanft bei seiner Tochter Barbara, welche an den berühmten Doktor Christian Brück, fürstlichen Kanzler, verheiratet war“.⁶⁹

II.2. Bildnisgebrauch und Bildnismedien

Kurz vor 1500 begann in Deutschland die fruchtbare Zeit der Porträtmalerei. Die Voraussetzungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts optimierten sich mit einer differenzierteren Fächerung der Klientel. Neben Fürsten, Adel und Klerus bahnte sich auch das aufstrebende, selbstbewußte Bürgertum, unter ihnen Kaufleute, Gelehrte und Stadträte, seinen Weg in die Unsterblichkeit mittels künstlerischer Darstellung.⁷⁰ Bei Betrachtung der unterschiedlichen Porträts sind stets verschiedenartige Intentionen der Auftraggeber zu unterscheiden, die ein Bildnis als notwendig erscheinen ließen. Grundsätzlich aber konnte sich das Bildnis damals wie heute bestimmter Grundfunktionen nicht erwehren. Gleichgültig zu welchem Anlaß ein Porträt entstanden ist und zu welcher Zeit es betrachtet wird, ruft es die Gestalt einer Person, ob dem Betrachter bekannt oder unbekannt, in Erinnerung und fordert zu einer Auseinandersetzung mit dieser Person auf. Auch die Unsterblichkeit nach dem Tode durch die Erinnerung der Rezipienten spielt eine große Rolle.⁷¹ In diesem Sinne war es sogar üblich, Bildnisse als persönliches Erinnerungsstück post mortem in Auftrag zu geben, war kein Bildnis zu Lebzeiten entstanden.⁷²

Das Porträt als Dokumentationsmedium war sowohl in bürgerlichen als auch in Adelskreisen von großer Wichtigkeit. Das bürgerliche Bildnis erfüllte hier ebenfalls seine Funktion als Erinnerungsträger, noch mehr aber war es zuweilen Ausdruck der gesellschaftlichen Position, die man sich erarbeitet hatte.⁷³ Das von einem mehr oder weniger renommierten Künstler ausgeführte Konterfei stellte ein

⁶⁹ Lüdecke 1953a, S. 87.

⁷⁰ Vgl. Schneider, Norbert. Porträtmalerei. Köln 1992. S. 6 u. 9.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 28.

⁷² Vgl. Campbell, Lorne. Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Haven and London 1990, S. 194.

⁷³ Vgl. ebd., S. 209.

Statussymbol dar, das sich viele Bürger nur einmal im Leben leisteten. Anders dagegen war es vor allem in Adelskreisen durchaus üblich, von ein und derselben Person diverse Porträts ausführen zu lassen. Dabei kam es häufig zu Serien, die die verschiedenen Lebensalter bzw. -phasen eines Menschen veranschaulichen sollten.⁷⁴ Dies war in erster Linie für Familien wichtig, die beispielsweise durch Heirat, Feldzüge o. ä. von einem anverwandten Mitglied getrennt waren. Informationen über das Aussehen, die Entwicklung und den Gesundheitszustand des Abwesenden konnten per Bildnis postalisch übermittelt werden.⁷⁵ Das Versenden eines Bildes war zudem für die Eheanbahnung in herrschenden bzw. adligen Schichten von erheblicher Bedeutung. Es eröffnete die Möglichkeit, die meist politisch motivierten Heiratsvorhaben durch Bildnisse potentieller Heiratskandidatinnen und –kandidaten zu unterstützen.⁷⁶ Hochzeitsbildnisse, die auch in gehobenen bürgerlichen Schichten in Auftrag gegeben wurden, bezeugten schließlich ein solches Ereignis. Obendrein sollten sie den Beständigkeitseindruck der geschlossenen Verbindung intensivieren: eine Funktion, die auch den Ehebildnissen zuteil wurde.⁷⁷

Als Ausdruck der Beständigkeit einer Familie kamen vermehrt Kinderbildnisse zum Tragen. Sie bekräftigten den Fortbestand der Dynastie und präsentierten deren Nachfolger. So verwiesen diese Porträts in die Zukunft, während Ahnenbildnisse von der glanzvollen Vergangenheit eines Zweiges zeugten. Auf diese Weise konnte durch die künstlerische Dokumentation das Ansehen einer Familie und deren Legitimitätsanspruch erheblich gesteigert werden.⁷⁸

Wie schon an dieser Stelle erkennbar geworden ist, spielte die Repräsentation in jeder Hinsicht eine fundamentale Rolle. Am deutlichsten tritt sie jedoch bei Herrscherbildnissen und Porträts politisch ambitionierter Fürsten zutage. Das Porträt war Mittel zur Machtdemonstration und Herrschaftspropaganda. Es konnte

⁷⁴ Beispielhaft für das hier behandelte Thema sind die Bildnisse Johann Friedrichs des Großmütigen, den Cranach von Kindesbeinen bis ins hohe Erwachsenenalter als Hofmaler begleitete. Vgl. beispielsweise Abb. 16, 34, 36, 37 u. 39.

⁷⁵ Vgl. Campbell, S. 196.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 197.

⁷⁷ Vgl. Hinz, Berthold. Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 148.

⁷⁸ Vgl. Campbell, S. 209 und Hinz 1974, S. 150. In diesem Zusammenhang weist Hinz außerdem auf die Funktion von Familienstammbäumen hin, die plakativ mit weiten Verzweigungen die lange Tradition der jeweiligen Familie aufschlüsseln.

nicht nur die politische Linie widerspiegeln, sondern wurde auch bewußt eingesetzt, um sich Respekt zu verschaffen und Respekt einzuflößen.⁷⁹ Nicht selten wurden Herrscherporträts als Präsente an andere, oft ausländische Höfe verschickt, dort nach einem Besuch hinterlassen oder auch angefordert, um sich ein Bild von der anderen Partei zu machen. Solche Gaben konnten freundschaftlicher, aber auch demonstrativer Gesinnung entspringen.⁸⁰ Die Selbstinszenierung im Bildnis war hier ganz bewußter Natur, die gegebenenfalls auch eine Zensur nach sich zog, strahlte es nicht das aus, was sich der Auftraggeber versprach.⁸¹

Neben der politischen Wirkung von Bildnissen auf eine breitere Schicht der Öffentlichkeit war man sich auch des Einflusses in ethisch-moralischer Hinsicht bewußt. Darstellungen gelehrter und tugendhafter Personen sollten deren Vorbildfunktion verdeutlichen und zum Nacheifern anregen. Beispielhaft für diesen Aspekt sind in dieser Zeit Bildnisse von Erasmus von Rotterdam, Martin Luther oder Thomas More.⁸² Im Hinblick auf diese Personen sei auf das Porträt als Freundschaftsgeschenk verwiesen. So ließ sich Erasmus gemeinsam mit Peter Gilles von Quinten Massys auf einem Porträtdiptychon verewigen. Dieses Werk war als Geschenk für den in England verweilenden Thomas More gedacht und sollte die enge Verbindung der drei Gelehrten trotz räumlicher Trennung bekräftigen.⁸³

Die oben beschriebene Klientel der Porträtkünstler des 16. Jahrhunderts findet sich auch bei Cranach wieder. Während der Aussagewert eines Porträts nach wie vor gemäß den Wünschen der Auftraggeber variierte, sollte sich die Art der Ausführung im Cranachschen Werk ab 1505 tendenziell in eine auf den ersten Blick sehr gleichförmige Richtung entwickeln. Nach der Ernennung Cranachs zum Hofmaler in diesem Jahr läßt sich, wie in den folgenden Kapiteln zu sehen

⁷⁹ Auch Johann Friedrich versuchte mittels der Porträtkunst seinen Anspruch auf die sächsische Kurwürde zu demonstrieren, indem er sich auf mehreren Triptychen mit seinem Vater Johann dem Beständigen und seinem Onkel Friedrich dem Weisen darstellen ließ. Vgl. S. 100ff.

⁸⁰ Vgl. Campbell, S. 196ff.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 202.

⁸² Auch sind in diesem Zusammenhang die Ehebildnisse Luthers und Katharina von Boras zu nennen, die als Zeugnis einer „idealen Ehegemeinschaft“ galten. G/E/B, Nr. 175, S. 352.

⁸³ Auch More ist werkimmanent: Gilles hält einen von More geschriebenen Brief in der Hand und ist im Begriff, diesen dem arbeitenden Erasmus zu unterbreiten. Vgl. Bättschmann, Oskar und Pascal Griener. Hans Holbein. Köln 1997, S. 155.

sein wird, bezüglich der Bildnismalerei die Entwicklung eines werkstattauglichen und -gebräuchlichen Kompositionsschemas ablesen. Dieses basiert auf wenigen Grundregeln und läßt sich vorab kurz wie folgt zusammenfassen: Das Modell wird vor einem einfarbigen, oft dunklen Hintergrund als Halbfigur mit dem Gesicht im Dreiviertelprofil präsentiert. Selbstverständlich existieren auch partiell anders komponierte Porträts. Vereinzelt läßt sich beispielsweise der Einsatz von Landschaft als Hintergrundstaffage feststellen, wie es beispielsweise vor 1505 von den Wiener Bildnissen oder um 1532-35 von dem Hamburger Kurfürstentriptychon bekannt ist. Auch der Figurenausschnitt konnte variieren, so daß auch Brustbildformate oder ganzfigurige Porträts ausgeführt wurden.⁸⁴

In der Regel beansprucht jedes Porträt Cranachs und seiner Werkstatt einen eigenen Bildnisträger, so daß z. B. auch bei Ehepaarbildnissen jeder Partner auf einer ihm zugeteilten Tafel seinen Platz findet, der Mann links, die Frau rechts vom Standpunkt des Betrachters gesehen. Die Konzeption der jeweils einzelnen Tafel unterstreicht einerseits deren Souveränität als eigenständiges Bildnis, im Verband mit dem dazugehörigen Pendant jedoch verschmelzen andererseits beide Porträts durch Format und gemeinsame Bezugspunkte wie Blickrichtung, Körperdrehung und Hintergrundgestaltung zu einer Einheit. Doppelbildnisse dieser Art demonstrieren das enge Verhältnis der dargestellten Personen, sei es familiären, familienpolitischen oder freundschaftlichen Charakters. In diesem Zusammenhang begegnen dem Betrachter bei Cranach Hochzeits- und Ehepaarbildnisse, Geschwister- und andere Familienporträts sowie Gelehrte, die in freundschaftlicher Beziehung zueinander standen. Zwei Porträts auf einer Tafel, wie beispielsweise bei Holbein,⁸⁵ kommen unter den autonomen Bildnissen Cranachs und seiner Werkstatt nicht vor.⁸⁶ In der Druckgraphik ist dagegen mit dem Titelpuffer zur zweiten Auflage des Wittenberger Heiltumsbuches eine Ausnahme zu finden: Hier erfolgt die Darstellung Friedrichs des Weisen und

⁸⁴ Beispielhaft hierfür sind die Rundbildnisse Luthers und Katharina von Boras als Brustbild (vgl. Abb. 110 u. 111) oder die ganzfigurigen Bildnisse Heinrichs des Frommen und Katharinas von Sachsen (vgl. Abb. 51 u. 52).

⁸⁵ Zu nennen wären hier beispielsweise das Porträt von Thomas Godsalve und seinem Sohn von 1528 oder das Doppelbildnis von Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die Gesandten) von 1533. Vgl. Bättschmann/Griener, S. 173 u. S. 183.

⁸⁶ Das vermeintliche Bildnis der drei Prinzessinnen von Sachsen ist nicht als Bildnis im klassischen Sinne zu bewerten. Vgl. S. 120ff.

Johanns des Beständigen auf einem Blatt, das sie gemeinsam unter einer Rundbogenarchitektur zeigt.⁸⁷

Der gebräuchliche Bildnisträger offizieller Porträts war die Holztafel, die gegebenenfalls schon vor ihrer Bemalung gerahmt wurde.⁸⁸ Sie kommt in unterschiedlichen Formaten, meist als Längsrechteck aber auch als Rundbildnis, zum Einsatz und findet besonders bei den Doppelbildnissen verschiedene Variationsmöglichkeiten in der Präsentation. Die Doppelbildnisse, die Cranach und seine Werkstatt herstellten, unterscheiden in der Regel drei Grundtypen: das Pendantbildnis, das Bildnisdiptychon und das Kapselbildnis.⁸⁹

1. Auf dem klassischen Pendantbildnis nehmen die dargestellten Personen auf zwei voneinander unabhängigen Tafeln gleichen Formats in der oben beschriebenen Weise aufeinander Bezug. Durch die hervorragende Eignung von Bildtafeln als Wandschmuck, der in der Wohnkultur kurz vor 1500 nach und nach populär wurde, konnte der Künstler den zukünftigen Platz dieser Porträts im Raum in sein Konzept miteinbeziehen und beispielsweise Lichteinfall und Schlagschatten nach den örtlichen Gegebenheiten gestalten.⁹⁰ Dabei kommt es vor, daß Bildnisse im Laufe der Zeit auseinandergerissen wurden und erst Jahre bis Jahrhunderte später, manchmal nur zufällig, dem jeweiligen Pendant wieder zugeordnet werden konnten.⁹¹

⁸⁷ Vgl. Abb. 13.

⁸⁸ Vgl. Heydenreich, Gunnar. Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranach d. Ä. In: Sandner 1998, S. 197ff. Heydenreich weist nach, daß die Rahmung eines Bildes vor, zeitgleich mit oder nach der Fertigstellung eines Bildes in der Cranach-Werkstatt möglich war. Bei Einsatz eines Arbeitsrahmens konnte dem Auftraggeber zum gegebenen Zeitpunkt die Wahl des Zierrahmens überlassen werden. Indem Cranach 1502 den *Heiligen Hieronymus* auf eine Holztafel ohne Bildrahmen malte, brach er mit der Tradition der Einheit von Bild und Rahmen.

⁸⁹ Zur Entwicklung des Pendantbildnisses und des Porträtdiptychons vgl. Hinz 1974, S. 142ff. Deutlich wird hier die Entwicklung der Bildnisse aus den Stifterdarstellungen auf Flügelaltären, die auf Außen- wie Innenseiten der Flügel plaziert wurden, was eine direkte oder eine indirekte Konfrontation der Personen indizierte. Im Verlauf des Emanzipationsprozesses des Bildnisses fiel das Gebetsmotiv weg, so daß die Altarmitteltafel als Alibi für die Darstellung von realen Personen nicht mehr notwendig war.

⁹⁰ Die Tafeln des Washingtoner Ehepaarbildnisses von 1522 waren wahrscheinlich für einen Platz links und rechts eines Fensters konzipiert. Vgl. S. 198.

⁹¹ Die Bildnisse des Wiener Gelehrten und seiner Frau von 1503 befinden sich heute noch in unterschiedlichen Museen. Vgl. S. 44, Anm. 172.

2. Das Bildnisdiptychon unterscheidet sich vom klassischen Pendantbildnis durch die Verbindung der Porträttafeln mittels Scharnieren, Lederbändern, Ringen oder ähnlichen Befestigungsmöglichkeiten, die sie zu einem Klappbildnis zusammenfügen.⁹² Bezeichnend ist hierbei die Bemalung der Rückseiten. Diese tritt einfarbig oder in dekorativerer Art, beispielsweise mit dem Familienwappen der Dargestellten, auf, so daß auch im geschlossenen Zustand auf die Besonderheit des Gegenstands hingewiesen wird und Rückschlüsse über die Innenbemalung gezogen werden können. Die geschlossene Aufbewahrung diente dem Schutz der wertvollen Auftragsarbeit vor den Widrigkeiten des Alltags. Kleinere Formate, die, wie vorstellbar wäre, als transportable Wegbegleiter dienten, konnten so unbeschadet eine Reise überstehen. Durchaus denkbar ist, daß ein Bildnisdiptychon, vergleichbar mit dem Flügelaltar, nur zu besonderen Anlässen geöffnet wurde, z.B. bei Besuch, Vermählung oder ähnlichen Ereignissen. Wie bei den Pendantbildnissen muß auch hier beachtet werden, daß im Verlauf der Zeit zusammengehörige Tafeln getrennt wurden und die ursprüngliche Fassung als Diptychon, selbst wenn die jeweiligen Bildnisse wieder einander zugewiesen werden können, bei einer Neurahmung nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen ist.⁹³
3. Kapselbildnisse sind eine Besonderheit in der Porträtproduktion. Es handelt sich bei diesem Porträtformat um zwei zusammengehörige Rundbildnisse bzw. ein Bildnis mit einem motivisch bezogenen Gegenstück. Eine besondere Profilierung der Rahmen erlaubt das Zusammenstecken oder Verschrauben beider Pendants zu einer Dose oder Kapsel, die ebenfalls über eine Außenbemalung zur geschlossenen Aufbewahrung verfügt. Es wird vermutet, daß ursprünglich alle Rundtäfelchen mit einem Durchmesser von 9-12 cm auf diese Art miteinander verbunden werden konnten.⁹⁴ Sie eigneten sich besonders als Freundschaftspräsent oder propagandistisches Geschenk, waren einfach zu verschicken und als kostbares Kleinod leicht aufzubewahren. Das Rundbildnis selbst kann bei Cranach als eine Folgeerscheinung der Bildnismedaillen Friedrichs des Weisen interpretiert werden, zu denen auch er

⁹² Vgl. Dülberg, Angelica. Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jh. Berlin (1990) Diss. Köln 1985, S. 66 und Anm. 370 auf derselben Seite.

⁹³ Hinz unterläßt deshalb, wie auch Dülberg bemerkt, die systematische Unterscheidung von Pendantbildnis und Diptychon. Vgl. Hinz 1974, S. 142 und Dülberg, S. 67.

⁹⁴ Vgl. Dülberg, S. 95.

mit Entwürfen beitrug.⁹⁵ Einen weiteren Anstoß für die Entwicklung des Kapselbildnisses könnten, wie Götz andeutet, kleine Kapseln oder Gebetsnüsse mit Passions- und Heiligendarstellungen gewesen sein.⁹⁶ Zudem sei auf die Holzreliefs Anna Wellers(?) und Friedrichs des Weisen von 1525 hingewiesen, die jeweils in eine Büchse von 22 cm im Durchmesser eingelassen waren und nach Meinung Koeplins möglicherweise eine Art Initialzündung für die Rundbildproduktion Cranachs darstellten.⁹⁷

Bei der Durchsicht des Cranachschen Porträtwerkes ist auffällig, daß die erhaltenen Exemplare des klassischen Pendantbildnisses gegenüber jenen des Bildnisdiptychons zahlenmäßig überwiegen. Allerdings muß beachtet werden, daß eine Zusammengehörigkeit zweier Tafeln als Diptychon nicht mehr nachzuvollziehen ist, wenn die hierfür kennzeichnenden Merkmale wie Rahmung oder Bemalung der Rückseiten im Lauf der Jahrhunderte verlorengegangen sind. Das Kapselbildnis ist offenbar nur aus besonderem Anlaß produziert worden. Eventuell ist dies eine Kostenfrage gewesen. Andererseits könnte die große Anzahl der klassischen Pendantbildnisse den Vormarsch des Porträts als Wandschmuck sowohl im adligen als auch im großbürgerlichen Milieu dokumentieren. Im Verlauf dieser Abhandlung wird unter anderem aufgezeigt werden, inwiefern Funktion, Format und Ausführung der untersuchten Porträts, seien es Einzel- oder Doppelbildnisse, in Zusammenhang stehen und über die abgebildeten Personen und ihre Beziehung zur Umwelt Auskunft geben.

II.3. Der Meister und seine Werkstatt

Für das Verständnis eines Cranach-Werkes ist es von besonderer Bedeutung, die Arbeitsweise des Künstlers und seiner Werkstatt zu skizzieren, denn wie

⁹⁵ Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 28, S. 85.

⁹⁶ Vgl. Götz, Oswald. Holbeins Bildnis des Simon George of Quocoute. Ein Beitrag zur Geschichte der Rundbilder in der Renaissance. In: *Städel-Jahrbuch*, VII-VIII, 1932, S. 129. Götz präsentiert in seinem Aufsatz noch Cranach mit dem Bildnis-Döschen von Martin Luther und Katharina von Bora als Erfinder des Kapselbildnisses. Mit der Datierung der Rinck-Bildnisse Barthel Bruyns durch Westhoff-Krummacher auf eine Zeit um 1520 weist Dülberg auf ein möglicherweise früheres Beispiel als das des Ehepaars Luther hin. Vgl. Westhoff-Krummacher, Hildegard. Barthel Bruyn als Bildnismaler. Ohne Ort. 1965, S. 150f. und Dülberg, S. 94.

⁹⁷ Vgl. Koeplin/Falk, S. 276.

mittlerweile bekannt ist, bestätigt nur ein Bruchteil der über 1000 erhaltenen Gemälde die Eigenhändigkeit des Meisters. Schon anhand der beschriebenen Auftragsituation und Auslastung als Hofmaler wird deutlich, daß für Cranach die Gründung einer Werkstatt zur Bewältigung seiner Aufgaben unvermeidlich war. Interessant ist an dieser Stelle nicht die Tatsache der Existenz einer solchen Werkstatt an sich, sondern die durchweg ökonomische Effizienz, mit der nahezu alle Aufgaben, vor allem im Bereich der Tafelmalerei, bearbeitet wurden. Hinzu kommt die durchaus bemerkenswerte Zahl der ausgebildeten Mitarbeiter, die schon für damalige Verhältnisse ihresgleichen suchte. Bereits im Antrittsjahr 1505 erwähnen die Quellen einen ersten Gesellen.⁹⁸ Im Laufe der Zeit ist sogar von bis zu elf Gesellen die Rede, die beispielsweise 1535 an Arbeiten auf Schloß Torgau beteiligt waren.⁹⁹ Allerdings sind keine genauen Zahlen über den gesamten Mitarbeiterstamm überliefert. Ist beispielsweise von vier Gesellen die Rede, die auf Torgau tätig waren,¹⁰⁰ so muß dies nicht bedeuten, daß sich in der Wittenberger Werkstatt niemand aufhielt, zumal Hofmaler nicht den Zunftgesetzen unterworfen waren, die im 16. Jahrhundert nur die Beschäftigung von zwei oder drei Gesellen erlaubten. Lehrjungen werden im Zusammenhang mit der Aushändigung des Sommer- bzw. Wintergewandes erwähnt,¹⁰¹ Handlanger, die für einfache Arbeiten zuständig waren, hingegen gar nicht.

Die Anfertigung von Tafelgemälden wurde im Laufe der Zeit einem gut funktionierenden Produktionsprozeß untergeordnet, der auch und im besonderen die Porträtaufträge betraf. Auch wenn wir in der Zeit nach 1505 auf Porträts treffen, die mit großer Sicherheit nur die Hand Cranachs erkennen lassen, so schließt schon allein der Gedanke an die bekannten zahlreichen Serienbildnisse der Wittenberger Zeit eine durchweg eigenhändige Bildnisproduktion aus. Die Kategorisierung Koeplins von 1974 setzt noch voraus, daß fast jedes signierte Werk einen eigenhändigen Beitrag Cranachs in sich trägt, und sei es nur im „finish“, und hierarchisiert die Qualität nach der Größe des Meisteranteils.¹⁰² Eine

⁹⁸ Vgl. Schade 1974, S. 402, Nr. 18.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 437, Nr. 296.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 435, Nr. 277.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 403, Nr. 30, 31, 40. Am 15. Juli 1509 sind es zwei Lehrjungen, die mit Cranach das Sommergewand erhalten. Vgl. ebd., S. 404, Nr. 62.

¹⁰² „1. eigenhändig ausgeführtes, meist signiertes Hauptwerk (selbstverständlich auch dieses nicht ganz ohne Mitwirkung von Hilfskräften); 2. im Wesentlichen eigenhändig, aber eiliger ausgeführtes Werk von geringerer Sorgfalt, oft die Signatur tragend (die Flüchtigkeit

solche Einordnung ist unter heutigen Gesichtspunkten hinfällig. Schon die Voraussetzung eines gut eingespielten Mitarbeiterteams und der Vergleich von Werken einer Serie läßt die Ausführung eines großen Teils des Gesamtwerkes als Delegationssache nach einer Vorlage wahrscheinlich werden. Diese Annahme läßt sich durch diverse Beobachtungen untermauern, die letztlich den Schluß nahelegen, der Malprozeß eines Werkes sei in einzelne Zuständigkeitsbereiche verschiedener Gesellen aufgeteilt worden, wie im folgenden beschrieben werden soll.

Der Entstehungsprozeß eines Bildnisses in Kooperation mit der Werkstatt begann mit einer von Cranach angefertigten Porträtaufnahme des Modells, mit der der Meister gleichzeitig das physiognomische Konzept für das spätere Porträt festlegte.¹⁰³ Diese Ölstudien, von denen die erhaltenen von der Brillanz und Meisterschaft des Künstlers Zeugnis ablegen, waren aus unterschiedlichen Motiven notwendig. Sie waren bedeutsam für die Planung des Gemäldes, für dessen Anlage, die Arbeitsteilung und den Farbauftrag. Kostspielige Experimente beanspruchten Zeit und Geld, denn Farbe war teuer. Auf der anderen Seite waren die abzubildenden Personen nur selten bereit, lange Modell zu sitzen. Ungeduld oder Zeitmangel ließen häufig nur Raum für Gesichtsstudien.¹⁰⁴ Daß diese Arbeit von Cranachs Mitarbeitern ausgeführt wurde, ist kaum denkbar. Cranach war der Mann mit den Verbindungen zu den höheren Gesellschaftsschichten, und sicherlich wurde er dort weiterempfohlen. Das mochte zum einen bedeuten, daß sich ein Auftraggeber, wenn er schon seine Zeit opferte, dies nur für den Meister persönlich tat, also demjenigen, dessen Nähe von niemand geringeren als dem Kurfürsten persönlich vorgezogen wurde. Zum anderen wurde Cranach schon zu Lebzeiten wegen seiner Schnelligkeit gelobt,¹⁰⁵ ein Garant für den zügigen Ablauf einer Sitzung. Mit den Vorstudien bürgte Cranach wahrscheinlich gleichzeitig für

beispielsweise bedingt durch niedrige Bezahlung); 3. zum mindesten im „finish“ eigenhändiges Serienprodukt, oft signiert (bei Porträts wiederholt gemalte Ausführung nach ein und derselben Studie auf Papier, bei anderen Gegenständen Prinzip der Variation); 4. unsigniertes Werkstattprodukt (oft ohne direkten Eingriff des Meisters, nur unter seiner Aufsicht entstanden).“ Die Punkte 5.-9. betreffen Schul- und Nachfolgewerke, zeitgenössische und spätere Nachahmungen sowie zeitgenössische und spätere Kopien. Vgl. Koepplin/Falk, S. 12f.

¹⁰³ Vgl. beispielsweise Abb. 1-4.

¹⁰⁴ Vgl. Campbell, S. 178.

¹⁰⁵ „[...] daß [...] Dich jedermann wegen der wunderbaren Schnelligkeit lobt, mit der Du malst und durch die Du nicht nur dem Nicomachus oder Marcia, sondern allen Malern überlegen bist; welche Schnelligkeit Du, nach meinem Dafürhalten, durch fortwährendes Studium und

die hochwertige Qualität des Bildes, das der Auftraggeber zu erwarten hatte. Angesichts seines Geschäftssinns war dies vielleicht auch ein taktischer Zug, sich und seine Fähigkeiten auf diesem Gebiet im Sinne von Werbung am wirkungsvollsten zu präsentieren.

Die Porträtaufnahme bildete also das Grundkonzept, das, wie in handwerklichen Betrieben üblich, zur Ausführung vom Meister an seine Werkstatt weitergeleitet wurde. Zur Übertragung auf den Malgrund wurden Pausen angefertigt,¹⁰⁶ deren konkreter Nachweis allerdings nicht unproblematisch ist.¹⁰⁷ Dennoch gilt der Einsatz von Pausen als gesichert. Schon allein die gleichartigen Bildnisserien mit gleichem Format und Motiv lassen keinen anderen Schluß zu als jenen, daß ein derartiges Vervielfältigungsmittel vorhanden gewesen sein muß. Belegt wird diese Aussage zudem mit Hilfe von Infrarot-Reflektographien, die das akkurate Nachzeichnen von Pauslinien auf Porträts nach 1505 beweisen.¹⁰⁸ Pausen gewährleisteten eine hohe Genauigkeit in der Übernahme des Meisterentwurfs, was beispielhaft im Vergleich des Bildnisses von Hans Luther mit seiner Porträtaufnahme dokumentiert wird.¹⁰⁹ Zwar ist die Binnenmodellierung des Gesichts sehr an den übernommenen Konturen orientiert, aber trotzdem sind Physiognomie und Mimik überzeugend erfaßt. Diese Beobachtung ist für die Betrachtung des Porträtwerkes Cranachs von besonderer Bedeutung, denn sie legt nahe, daß sämtliche Physiognomien in ihrem Ausdruck der von Cranach jeweils aufgenommenen Studie entsprechen und nicht, auch wenn die Ausführung Mitarbeitern unterlag, willkürlich von diesen modelliert wurden.

beständigen Fleiß Dir erworben hast.“ Aus dem Widmungsbrief Christoph Scheurls 1509, Lüdecke 1953a, S. 52.

¹⁰⁶ Übertragungspausen waren beispielsweise Lochpausen oder Pauspapiere. Bei einer Lochpause werden die Konturen der Zeichnung mit einer Nadel durchstoßen und die so entstandenen Lochkonturen mittels eines mit zumeist Kohle gefüllten Pausbeutels auf den Bildträger getupft. Beim Pauspapier dagegen wird die Rückseite des Papiers mit Kohle geschwärzt, so daß die Konturen der Vorlage anschließend mit einem Stäbchen durchgedrückt werden können. Die Kohlespuren werden nachgezeichnet und der Kohlestaub abgewedelt.

¹⁰⁷ Sandner beschreibt, wie sich scheinbare Pauspunkte im Makrobereich der IR-Reflektographie im Mikrobereich als optische Täuschungen, d. h. als stärkere Abriebspuren des Zeichenstifts, entlarvt wurden. Vgl. Sandner, Ingo. Zeichengeräte um 1500. In: Sandner 1998, S. 59f.

¹⁰⁸ Bünsche stellte bei einem Bildnis Johann des Beständigen Pauspunkte im Makrobereich fest. Vgl. Bünsche, Bernd. Die Verwendung von Lochpausen bei der Anfertigung von Fürstenportraits durch Lucas Cranach den Älteren. In: Sandner 1998, S. 63. Der Mikrobereich müßte also, vergleicht man Sandners oben genannte Beobachtungen, noch überprüft werden.

¹⁰⁹ Vgl. S. 203f.

Ein weiterer wichtiger Vorteil von Übertragungspausen lag außerdem in der Schonung des Originalentwurfs. Dieser konnte dementsprechend für eventuelle Folgeaufträge eingesetzt werden, ohne daß die darzustellende Person erneut Modell sitzen mußte. So begegnet uns Kardinal Albrecht von Brandenburg nicht nur auf seinen Einzelporträts, sondern auch in gleicher Manier als „Hieronymus im Gehäus“, „in einer Landschaft“ oder „vor dem Gekreuzigten“.¹¹⁰ Eine andere interessante Beobachtung ergab die IR-Reflektographie eines Bildnisses Herzog Georgs des Frommen von 1534-39. Offensichtlich lag dem Werk eine ältere Porträtstudie des Herzogs vor, wie sie beispielsweise auch für die Gestaltung des Meissener Altars vorhanden gewesen sein muß. Die Unterzeichnung gibt eindeutig die Konturen eines kurzen Bartes vor, die Endausführung zeigt den Dargestellten jedoch mit langem Bart, den er sich nach dem Tode seiner Frau Barbara wachsen ließ.¹¹¹

Mit der durch eine Pause übertragenen Unterzeichnung war das Grundgerüst für die Farbmodellierung gegeben. Auch diese scheint in unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche aufgeteilt worden zu sein. Immer wieder sind hier deutliche Qualitätsunterschiede zu vermerken, die beispielsweise besonders im Vergleich Gesicht – Hände sowie Gesicht – Kleidung auffällig werden. Das modellierte Gesicht hebt sich häufig vom zuweilen äußerst flächenhaft gestalteten Bereich der Kleidung ab. Es zeichnet sich folglich eine zonen- und schichtenbezogene Arbeitsweise ab, bei der jede Hand ihre Spezialbereiche bearbeitete. Grimm unterscheidet hierbei zwischen „flächige[r] Anlage der Farbzonen unter Aussparung heller Detailbereiche (Gesichter, Hautpartien)“, „Feinmodellierung“, „feinzeichnende[r] Auftrag von Oberflächendetails (Haare, Brokatfäden, Blattwerk)“ und dem „dünnlinige[n] Gerinnsel von Härchen, Ästen und Wurzelwerk“.¹¹²

Die bekannte Signatur der geflügelten Schlange ist hier demnach nicht, wie es in früheren Zeiten angenommen wurde, als Beleg für die Eigenhändigkeit bzw. für einen eigenhändigen Anteil Cranachs zu sehen, sondern als Qualitäts- oder Gütesiegel der Werkstatt zu deuten, das nicht zwangsläufig vom Meister selbst

¹¹⁰ Vgl. S. 157ff.

¹¹¹ Vgl. S. 131.

¹¹² Grimm, Claus. Lucas Cranach 1994. In: G/E/B, S. 34.

angebracht worden sein mußte. Auch das hohe Produktionsvorkommen, das von Cranach nicht permanent beaufsichtigt werden konnte, deutet auf diesen Schluß hin.¹¹³

Die beschriebene Arbeitsweise eignete sich besonders zur Herstellung von Serienbildnissen, die von unterschiedlichen Persönlichkeiten erhalten sind.¹¹⁴ Durch das stets gleiche Format der Tafeln wurde der Prozeß zudem erheblich vereinfacht. Das bedeutete für Cranach, daß er sich nach dem Erstellen der Porträtstudie und, eventuell nach Ansicht des ersten Exemplars, aus dem Arbeitsablauf zurückziehen konnte. Durch diese Art der Unternehmensführung konnte die Produktivität der Werkstatt gesteigert werden. Die Delegation von Auftragsanteilen oder ganzen Aufträgen an seine Arbeitskräfte eröffnete neue Kapazitäten durch die ökonomisch optimal genutzte Auslastung des Betriebs. Die so entstandenen und heute oft bemängelten Qualitätsdifferenzen wurden zu Cranachs Zeiten nicht als solche angesehen. Der beste Beweis hierfür sind die Existenz der vorhandenen Porträts, welche in ihrer Vielzahl für sich sprechen, und die durch zahlreiche Rechnungsbelege überlieferte Auftragssituation.

¹¹³ Die Signatur der produzierten Werke durch den Meister persönlich als Kennzeichen zu deren Freigabe ist eher unwahrscheinlich.

¹¹⁴ Bekannteste Beispiele für die Serienproduktion sind die Bildnisse Luthers und seiner Frau oder Luthers mit Philipp Melanchthon, aber auch die Bildnisse der Kurfürsten: Zu beachten ist hier eine erhaltene Zahlungsrechnung von 1533 über 109 Florin und 14 Groschen für „60 par tefflein daruff gemalt sein de bede churfürste und lobliche gedechnis“. G/E/B, S. 352 und Schade 1974, S. 435, Nr. 276.

III. Die Porträts

III.1. Der Wiener Aufenthalt

Mit dem Aufenthalt Cranachs in Wien zu Beginn des 16. Jahrhunderts nahm eine Künstlerkarriere ihren Anfang, die ihresgleichen suchen sollte. Es ist nicht als Zufall zu werten, daß Cranach in diese Stadt gelangte. Vielmehr muß es als logische Konsequenz angesehen werden, daß ein ambitionierter Mann wie Cranach bewußt seinen Weg in die Metropole wählte, um die Nähe zu hochrangigen Persönlichkeiten zu suchen und sich auf diese Weise einen Namen zu machen.

Wien befand sich um diese Zeit unter besonderer Protektion Maximilians I., der, wie sein Vater Friedrich III., den Wissenschaften, Künsten und humanistischen Strömungen äußerst aufgeschlossen gegenüberstand und diese an der dortigen Universität förderte. 1497 berief Maximilian den von ihm und Friedrich dem Weisen von Sachsen protegierten Conrad Celtis auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für Rhetorik und Poetik. So gewann er für Wien einen der bedeutendsten deutschen Humanisten, der aus den Händen Kaiser Friedrichs III. 1487 den Dichterlorbeer erhalten hatte.¹¹⁵ Johannes Cuspinian war schon 1492 nach Wien gekommen, wo sich ein junger aufstrebender Humanistengeist nach der Befreiung der Stadt von der ungarischen Herrschaft optimale Möglichkeiten ausrechnen konnte.¹¹⁶ Auch die Bedingungen für neue progressive Künstler waren gut, denn renommierte Maler wie Dürer hatten ihr Betätigungsfeld in anderen Städten, weshalb bedeutende Aufträge von Wien nach außerhalb vergeben werden mußten. Dies wurde beispielsweise durch die Tatsache anschaulich, daß der zu dieser Zeit in Wien wirkende Celtis die von ihm herausgegebene Erstausgabe der Werke von Hrosvit von Gandersheim¹¹⁷, welche 1501 in Nürnberg erschien, von Dürer mit Illustrationen ausstatten ließ.¹¹⁸ Eine solche Arbeitslage verhiess einem

¹¹⁵ Vgl. Rebel, Ernst. Albrecht Dürer – Maler und Humanist. München 1999, S. 126f.

¹¹⁶ Vgl. Koeplin 1973, S. 54.

¹¹⁷ Hrosvit von Gandersheim, Kanonisse im sächsischen Stift Gandersheim, lebte von 935-973 und verfaßte Dramen, Verslegenden und historische Dichtungen, die die Tugend der Jungfräulichkeit und die göttlichen Wunder der Welt thematisieren. Vgl. für erste Einblicke: Jens, Walter (Hg.). Kindlers neues Literaturlexikon [KLL]. Bd. 8, München 1988, S. 98ff.

¹¹⁸ Daß Celtis' Wahl auf Dürer fiel, ist allerdings nicht verwunderlich, da beide seit Jahren ein vertrautes Verhältnis verband. Celtis war Dürers geistiger Lehrer und Förderer. Das Gemälde der *Marter der Zehntausend*, in dessen Geschehen Dürer sich mit dem Humanisten diskutierend darstellt, legt Zeugnis von dieser besonderen Beziehung ab. Vgl. Rebel, S. 130ff.

Künstler wie Cranach ein reiches Auftragsvorkommen im humanistischen Milieu Wiens, das zu dieser Zeit keinen bedeutenden Lokalmatadoren auf den Gebieten der modernen Malerei und Graphik vorweisen konnte, allerdings mit der Gründung des „Collegium poetarum et mathematicorum“ an der Universität unter Leitung Celtis' erneut außerhalb Aufmerksamkeit erregte.

Es wird heute davon ausgegangen, daß diese derart karrierebegünstigenden Bedingungen Cranach nicht entgangen sein konnten. Überlieferungen oder Dokumente, die Auskunft über seine tatsächlichen Beweggründe für den Aufbruch nach Wien geben, existieren nicht. Bekannt ist allerdings, daß Cranach 1501 in Coburg 20 Florin für ein geliefertes Gemälde einklagte,¹¹⁹ was als Vorzeichen für die geplante Reise gedeutet werden kann. In Coburg mochte der Künstler sich schon 1500 aufgehalten haben. Der Brand der Veste und die daraus resultierenden Arbeiten am Bau sowie die vielfach betonte Suche nach der Nähe zu dem dort residierenden Johann von Sachsen, eines potentiellen Mäzens, legen diesen Schluß nahe.¹²⁰ Doch genau wie der Aufenthalt in Coburg war auch derjenige in Wien zeitlich sehr begrenzt. Nach seiner Ankunft in der Donaumetropole, wahrscheinlich noch 1501, blieb er circa drei Jahre, denn Gunderam berichtet von Cranachs Berufung an den kursächsischen Hof im Jahre 1504.¹²¹

Von der Anwesenheit des Künstlers in Wien zeugen nicht nur seine Werke, sondern auch zwei zeitgenössische Dokumente. Christoph Scheurl läßt den Leser in seinem Widmungsbrief von 1509 wissen, daß Cranach „einstmals in Österreich Weintrauben auf einen Tisch gemalt“ hatte.¹²² Des weiteren ist eine Anekdote Melanchthons über Cranach überliefert, die der Mitstreiter Luthers in einer Vorlesung 1557 erzählt haben soll. Darin berichtete er über ein Essen Cranachs mit Kardinal Albrecht von Brandenburg, bei dem der Künstler eine Erkrankung in

¹¹⁹ Vgl. S. 9, Anm. 31.

¹²⁰ Vgl. Koepplin/Falk, S. 114.

¹²¹ „[...] wurde er im Jahre 1504 nach dem bayrischen Krieg nach Sachsen zu dem Herzog Friedrich, Kurfürst zu Sachsen, berufen [...]“. Lüdecke 1953a, S. 84.

¹²² Lüdecke 1953a, S. 50. Wie in seinem gesamten Widmungsbrief verbindet Scheurl auch hier den biographischen Fakt mit einer kleinen Anekdote bezüglich der „Trompe-L'Œuil-Malerei“ Cranachs, deren Vorbilder er bei Zeuxis und Apelles sieht. So malte Cranach die genannten Weintrauben derart realistisch, daß sich ein Vogel daran verköstigen wollte.

Wien 32 Jahre zuvor, wahrscheinlich im Jahre 1502, erwähnte.¹²³ Wie Koeplin anmerkt, scheint die Krankheit schwererer Natur gewesen zu sein, da Cranach sich sonst nicht an sie erinnert hätte. Ferner nimmt er an, daß Cuspinian in seiner Funktion als Arzt „seinen zugereisten ostfränkischen Landsmann“ heilte.¹²⁴ Sollte dies der Fall gewesen sein, so könnte obendrein das besondere Zusammentreffen der beiden Männer aus Franken als weiterer Grund für Cranachs genaue Erinnerung an die Zeit der Erkrankung zu sehen sein. Ob Cranach Cuspinian und seine Frau Anna aus Dankbarkeit porträtierte,¹²⁵ ist fraglich. Vielmehr erscheint es plausibel, daß sich der Informationsaustausch zwischen dem mittlerweile vielfach ausgezeichneten und hochgestellten Gelehrten und dem begabten Künstler nicht nur auf medizinisch notwendiger Ebene abspielte. Der ihnen gemeinsame fränkische Ursprung führte sicherlich zu intensiveren Gesprächen, die auch persönliche Ziele wie Heirat oder künstlerische Aufträge thematisiert haben dürften, und schließlich zum eigentlichen Porträtauftrag. Der Weg Cranachs von Cuspinian zu dessen und Conrad Celtis' Verleger, dem Buchdrucker Johann Winterburger, war nicht weit: Cranach fertigte für diesen 1502/03 diverse Holzschnitte an.¹²⁶ Eine andere wichtige Verbindung für den Künstler könnte jene von Cuspinian zu Johannes Fuchsmagen gewesen sein, welcher dem Humanisten 1510 seine wahrscheinlich von Cranach gezeichneten Kopien der zwölf Monatsdarstellungen aus einer spätantiken Filocalus-Handschrift vererbte.¹²⁷

So oder auf ähnliche Weise wird sich Cranach seinen Eintritt in den Kreis der Humanisten gebahnt haben, gleichgültig, ob er dabei zuerst auf Cuspinian, Winterburger, Fuchsmagen oder eine vierte Person getroffen sein mag. Ausschlaggebend erscheint die Bekanntschaft mit einem Klienten, welcher ihm

¹²³ „Fuer 32 Jahren lag ich sehr kranck zu Wien in Oesterreich“: Vogel, J. Lucas Cranach in Wien. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, II, 1909, S. 545. Diese Geschichte hielt ein Mann namens Vendenheimer in seinen Vorlesungsnotizen fest. Koeplin vollzieht in diesem Zusammenhang in seiner Dissertation anhand historischer Fakten nach, wann das besagte Essen stattgefunden haben muß, nämlich beim Dresdner Religionsgespräch 1534 in weiterer Anwesenheit von Herzog Georg von Sachsen, Friedrich dem Weisen und Melanchthon sowie anderer Gäste. Daraus resultiert nach Koeplin eindeutig die Jahreszahl 1502 für die erwähnte Erkrankung. Vgl. Koeplin 1973, S. 43ff.

¹²⁴ Vgl. Koeplin 1973, S. 46.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 46. Diese Vermutung ist genauso spekulativ wie jene Ankwicz von Kleehovens, Cranach und Cuspinian hätten sich schon in Franken kennengelernt, und Cranach sei auf Anraten Cuspinians nach Wien gekommen. Vgl. Ankwicz von Kleehoven 1927, S. 234.

¹²⁶ So z. B. eine *Kreuzigung*, erschienen im „Missale Pataviense“, 1503.

¹²⁷ Es wird vermutet, daß Cranachs *Büßender Hieronymus* von 1502 ebenfalls im Auftrag Fuchsmagens entstand, der sich den Heiligen Hieronymus zum Schutzpatron erwählt hatte. Vgl. Koeplin 1973, S. 39.

die Möglichkeit neuer Aufträge in dessen Umfeld eröffnete. Auch das zweite Wiener Ehepaar mit seinem Pendantbildnis von 1503,¹²⁸ das in seiner Anlage mit den Cuspinian-Bildnissen vergleichbar ist und die dargestellte männliche Person als Gelehrten ausweist, paßt in dieses Auftraggeberprofil. Mit diesen beiden Bildnispaaren wird Cranach in der Kunstgeschichte als Porträtkünstler erstmals vorstellig und demonstriert einen neuen Porträttypus in der Malerei, der aus der Zusammenarbeit mit Cuspinian entsprang: Er setzt die dargestellte Person in Beziehung zu einer symbolgeladenen und stimmungsbewegten Landschaft. Das Bildnis des Hieronymus Tedenhamer, dessen Inschrift Auskunft darüber gibt, daß die besagte Person im Jahr 1503 in Wien porträtiert worden ist, ist leider nur als Kopie nach Cranach erhalten und kann lediglich einen oberflächlichen Eindruck bieten. Allerdings verdeutlicht es, daß Cranach hier die klassische Art der Darstellung bevorzugte und die bedeutungsvolle Landschaft dem einfarbig neutralen Hintergrund weichen ließ.¹²⁹

Die genannten Bildnisse sind die einzigen Porträts Cranachs, die aus seiner Wiener Zeit überliefert sind. Dabei nehmen vor allem die Doppelbildnisse einen ganz besonderen Platz in der Werkgeschichte des Künstlers ein, da sie, wie nur wenige Bildnisse Cranachs, eigenhändige Ausführungen sind und in ihrer neuartigen Porträtkonzeption einzigartig bleiben sollten. Aus diesem Grund wird ihnen im folgenden ein verstärktes Maß an Aufmerksamkeit zukommen.

III.1.1. Die Hochzeitsbildnisse Johannes Cuspinians und seiner Frau Anna

Im Jahr 1502 hatte Cranach mit Johannes Cuspinian einen Mann kennengelernt, dessen Karriere stetig nach oben führte. Cuspinian wurde 1473 unter dem Namen Spießheimer (lat. „Cuspinian“) in Schweinfurt geboren. Nach seinem Studium in Leipzig ging er 1492 nach Wien, wo ihm ein Jahr später durch Maximilian I. der Dichterlorbeer und damit das Recht auf die Lehre von Poetik und Rhetorik an der Wiener Universität verliehen wurde. Als ideale Ergänzung zu

¹²⁸ Lange Zeit wurden die Bildnisse fälschlicherweise nach einer Notiz auf der Rückseite des männlichen Porträts als das Ehepaar Reuß betitelt. Vgl. S. 49ff.

¹²⁹ Es ist nicht anzunehmen, daß während des hier angenommenen Kopiervorgangs ein vermeintlicher Landschaftshintergrund ausgespart wurde. Vgl. S. 50f.

seiner humanistischen Bildung begann er 1494 das Studium der Medizin, welches er 1499/1500 abschloß. Anschließend nahm er seine Tätigkeit als praktizierender Arzt im Stift Klosterneuburg auf und begegnete Cranach in dieser Funktion zwei Jahre später vermutlich das erste Mal. Bis zu diesem für diese Arbeit relevanten Zeitpunkt bekleidete Cuspinian hohe Positionen an der Wiener Universität: Im Wintersemester 1500 wurde er zum Rektor und 1501 sowie 1502 zum Dekan der medizinischen Fakultät gewählt. Zudem betraute Maximilian ihn 1501 mit dem Amt des landesfürstlichen Superintendenten an der Universität, welcher dort die Interessen des Kaisers zu wahren hatte.¹³⁰

Die Hochzeit mit der siebzehnjährigen Anna Putsch, der Tochter des kaiserlichen Kämmerers Ulrich Putsch,¹³¹ fiel nach Eingrenzung Ankwicz von Kleehovens mit großer Sicherheit in den Herbst des Jahres 1502.¹³² Im Anschluß daran muß auch das Doppelbildnis entstanden sein, dessen Konzept Cranach und Cuspinian augenscheinlich gemeinsam erarbeitet hatten (Abb. 5 u. 6).¹³³ Die symbolgeladene Landschaft der Bildnisse ist gefüllt mit Hinweisen auf Cuspinians christlich-humanistisches Weltverständnis, welches Cranach bildhaft veranschaulicht. Sie ist gleichzeitig das wichtigste Bindeglied zwischen den Porträttafeln, die dem Mann traditionell die linke und der Frau die rechte Seite zuweisen, und charakterisiert ihre enge Zusammengehörigkeit.¹³⁴ Ihr nahezu

¹³⁰ Vgl. Koeplin 1973, S. 53ff. Zur ausführlichen Biographie vgl. Ankwicz von Kleehoven. Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian, Gelehrter und Diplomat zur Zeit Kaiser Maximilians I. Graz/Köln 1959.

¹³¹ Auch Annas Bruder Johann konnte sich einer gewissen Prominenz nicht erwehren: 1503 wurde er gleichermaßen Probst von Sankt Stephan in Wien sowie Vizekanzler der Universität. Vgl. Koeplin 1973, S. 60.

¹³² Das Rektorat der Universität war nur ledigen Anwärtern vorbehalten, d. h. daß Cuspinian in seiner Amtszeit 1500/01 noch nicht verheiratet war. Tagebucheintragungen verzeichnen im Oktober 1502 den Beginn der Errichtung eines Hauses („Incepi edificare“) und im November 1503 die Geburt der Tochter Anna. Cuspinians Vermerk „Was hast“ auf der letzten Kalenderseite des Jahres 1502 galt zudem höchstwahrscheinlich schon seiner Frau, mit der er später gegenseitig kleine Nachrichten mittels Kalenderblättern austauschte. Vgl. Ankwicz von Kleehoven, Hans. Cranachs Bildnis des Dr. Cuspinian und seiner Frau. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, S. 232.

¹³³ Abb. 5 u. 6: Johannes Cuspinian und seine Frau Anna, geb. Putsch, 1502, Öl/Holz, jeweils 59 x 45 cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart.

¹³⁴ Koeplin weist in diesem Zusammenhang kurz auf die allgemeine Entwicklung des Landschaftshintergrundes in der Porträtmalerei besonders in Italien und den Niederlanden im 15. Jahrhundert hin, findet aber keine typologischen Vorgänger für die Cuspinianschen Bildnisse. Ferner nennt er das Porträt Anton Neubaurers, das Dürer zugeschrieben wird und den Dargestellten vor einem Landschaftshintergrund präsentiert. Die unmittelbare Nähe zum Bildrahmen raubt der Figur jedoch die Illusion, sich direkt in der Natur zu befinden. Vgl. Koeplin 1973, S. 80ff. An dieser Stelle sei auf das Bildnis *Felicitas Tuchers* von Dürer verwiesen (Abb. 153). Durch den Ausblick ihres Fensters wird eine Landschaft mit einem See, Gebirgszügen und einem Weg mit zwei Figuren zu einem klippenartigen Felsmassiv gezeigt:

nahtloser Übergang von einem Gemälde in das andere läßt vermuten, daß es sich bei den Bildern ursprünglich um ein Bildnisdiptychon handelte. Auch die Existenz des nur fragmentarisch erhaltenen Allianzwappens auf der Rückseite des Männerbildnisses, zusammengesetzt aus dem Wappen der Spießheimers und der Putschs,¹³⁵ deutet auf diesen Umstand hin.¹³⁶ Leider ist der originale Rahmen nicht mehr vorhanden, und auch die nur noch partiell vorhandene ursprüngliche Bemalung der mit einem Schropphobel grob geglätteten Rückseite¹³⁷ läßt kaum Rückschlüsse über die Art der Rahmung zu.

Betrachtet man die Bildnisse in ihrer Gesamtheit, so wird deutlich, daß die Natur in ihrem Aufbau nicht einfach nur die Tafeln zusammenfügt, sondern auch die enge Beziehung des Paares unterstreicht. Leicht einander zugewandt, wird das Paar von zwei Bäumen umrahmt. Deren Äste deuten einen Bogen an, welcher, wird er außerhalb der Bildnistafeln imaginär vollendet, die Dargestellten überspannt und vereint.¹³⁸ Hierbei ist interessant, daß der Baum, der aus dem Mittelgrund am linken Bildrand hinter Cuspinian hervorsticht, kaum Blätter trägt. Die Darstellung eines solchen fast kahlen, knorrigen Baumes, der nahezu expressiv ein Bild zu kommentieren scheint, ist vor allem aus Cranachs Graphik bekannt, so beispielsweise bei „Christus am Ölberg“ um 1501, in fast erschütternder Weise bei der Darstellung eines Baumes in der „Kreuzigung“ um 1502, bei „Venus und Amor“ und dem „Heiligen Christophorus“, beide mit der irritierenden Blattattribution 1506,¹³⁹ oder bei der „Ruhe auf der Flucht“ um 1513.¹⁴⁰ Dagegen ist sein Korrespondent am rechten Bildrand des Brautbildnisses,

Vielleicht hatte sich Cranach für die formale Anlage der Landschaft tatsächlich Anregungen bei Dürer geholt.

¹³⁵ Beide Wappen sind eindeutig identifiziert. Vgl. ebd., S. 231f. Ankwiczyk von Kleehoven weist zudem auf einen Holzschnitt hin, der das hier behandelte Bildnis Cuspinians in spiegelverkehrter Form adaptiert und den Dargestellten durch eine Überschrift eindeutig als Cuspinian identifiziert. Vgl. ebd., S. 231, Abb.1.

¹³⁶ Vgl. Dülberg, S. 33. Bei der ersten Publikation der Bildnisse durch Friedländer erklärt dieser noch fälschlicherweise, daß sich die Familienwappen auf der Rückseite des Frauenporträts befinden. Vgl. Friedländer, Max J. *Zwei Bildnisse von Lucas Cranach*. In: *Kunst und Künstler*, 24, 1926, S. 382.

¹³⁷ Vgl. Heydenreich, S. 182, Abb. 21.1.

¹³⁸ Buchner dagegen vergleicht die Anordnung dieser Bäume mit dem „eckenfüllenden Sprengwerk von Altartafeln“. Buchner, Ernst. *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin 1953, S. 166.

¹³⁹ Vgl. S. 10, Anm. 40.

¹⁴⁰ Koeplin weist im Zusammenhang mit dem im folgenden behandelten zweiten *Wiener Bildnispaar eines Gelehrten und seiner Frau* darauf hin, daß Cranach diese Art der Baumdarstellung aus Dürers früherer Graphik übernommen haben könnte, z. B. aus dem Holzschnitt *Ritter mit dem Landknecht*. Vgl. Koeplin/Falk, S. 164.

bis auf die Ausnahme eines einzelnen Astes, reich belaubt. Diese Baumkonstellation kann als Indiz für den Kreislauf sowie für die Vergänglichkeit des Lebens gedeutet werden, dem Bewußtsein des Werdens und Vergehens. Im Bildnis Anna Cuspinians ist zugleich zu vermuten, daß die reich belaubten Bäume am rechten und linken Bildrand als Fruchtbarkeitssymbol der Braut zur Seite gestellt wurden. Zu betonen ist, daß die Cuspinians nicht vor, sondern inmitten der Landschaft Platz genommen haben. Nach Koeplin demonstrieren sie damit die den Humanisten allgemein zugeschriebene tiefe Naturverbundenheit,¹⁴¹ welche als „Vorstufe zur Gottesnähe“¹⁴² betrachtet wurde. Wahrscheinlich geht die Positionierung der Porträtierten in der Landschaft in ihrer Bedeutung noch einen Schritt weiter: Vielleicht soll nicht nur die genannte Verbundenheit und Nähe zum Ausdruck gebracht werden, sondern die Auffassung, als Mensch Teil der Natur bzw. Teil der Schöpfung zu sein und somit in gleicher Weise entstanden wie Vegetation und Tierwelt.

Trotz dieser Vereinigung der in Halbfigur gezeigten Personen unterhalb des Baumbogens läßt sich feststellen, daß den Cuspinians im einzelnen betrachtet unterschiedliche Rollen zugewiesen werden. Johannes Cuspinian wird dem Betrachter allein durch seine Erscheinung als tiefsinniger, gelehrter Geist vorgestellt. Er ist mit einer schwarzen, blumendurchwirkten Brokatschaube mit Pelzkragen bekleidet und hat auf einer „Rasenbank“¹⁴³ Platz genommen, in den Händen einen geschlossenen Folianten haltend. Den Kopf leicht angehoben schweift sein Blick in Richtung der rechten oberen Bildecke in eine unbestimmbare Ferne, als würde er über das, was er gelesen hat oder zu lesen gedenkt, sinnieren. Das Buch zeichnet Cuspinian als gelehrten, reflektierten und inspirierten Menschen aus,¹⁴⁴ der auch am Geschehen außerhalb des Studierzimmers teilnimmt. Das rote Barett, das seine kinnlangen blonden Haare bedeckt, ist, wie der Ring am Zeigefinger der linken Hand, wahrscheinlich ein

¹⁴¹ Vgl. Koeplin 1973, S. 188ff. Dahinter steckt der Gedanke, daß die „Kräfte der Natur, die die Pflanzen wachsen lassen, [...] ihren Ursprung in Gott [haben]. Darum sucht der Dichter die Verbundenheit mit der Natur zu bewahren oder wiederherzustellen. In allem walten inspirierende Mächte von göttlicher Herkunft.“ Ebd., S. 191.

¹⁴² Ebd., S. 196.

¹⁴³ Ebd., S. 163. Rechts und links der Figuren ragen lange Grasbüschel nach oben.

¹⁴⁴ Zur detaillierten Deutung des Buches vgl. ebd., S. 177ff.

Hinweis auf die Krönungsinsignien des Wiener Poetenkollegs,¹⁴⁵ während die Farbe der Kopfbedeckung auch auf die Tätigkeit des Dargestellten als Arzt hindeutet.¹⁴⁶ Das von Koeplin als rotes Tuch identifizierte Stück Stoff, das unter dem Pelzkragen hervorblitzt, ist offenkundig Teil eines roten Wamses, welches Cuspinian gemäß der zeitgenössischen Mode über einem weißem Hemd mit weitem runden Halsausschnitt trägt.¹⁴⁷ Sogar zwei Bänder der Schnürung sind noch zu sehen. Doch trotz seiner eleganten Kleidung gibt es keine expliziten Hinweise darauf, daß es sich bei der dargestellten Person um einen Bräutigam handelt. Erst durch das zweite Bildnis, das Anna Cuspinian eindeutig als Braut definiert, kommt dem Gelehrten diese Rolle zu. Seine Frau, ebenfalls auf einer Rasenbank plaziert, trägt, im Kontrast zur schwarzen Schube und zum roten Barett ihres Mannes, ein Kleid aus rotem Brokat mit floralen Ornamenten, mit schwarzen Unterarmstulpen und tiefem, schwarz verbrämten Dekolleté. Diese florale Ornamentik der Kleidung unterstreicht noch einmal den angestrebten Einklang mit der Natur. Das weiße Hemd des Mannes findet seine Korrespondenz in der weißen, mit Goldapplikationen ausgestatteten Kugelhaube. Schon im Vergleich der Kleidung wird deutlich, wie Cranach mit Farb- und Hell-Dunkel-Kontrasten spielt und trotzdem eine harmonische Balance zu schaffen vermag. Auch das satte Grün der Landschaft, komplementär zu rotem Barett und rotem Kleid, sowie das tiefe Blau des Himmels stören keineswegs den Gleichklang der Farben, sondern heben diesen noch hervor.

So wie Johannes Cuspinian auch ohne Beschreibung der Landschaftssymbolik als Gelehrter zu erfassen ist, so ist auch Anna Cuspinian auf den ersten Blick, ohne Rücksicht auf den Hintergrund, in ihrer primären Rolle als Braut zu erkennen. Als traditionelle Beigabe hält sie eine weiße Nelke in ihrer rechten Hand als Zeichen der Keuschheit und Reinheit einer Braut. Gleiche symbolische Bedeutung hat das goldene, mit dunklen Ranken und einer weißen Blüte bestickte Brustband, und auch die kostbar bestickte Kugelhaube ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Für den Ausdruck der ehelichen Verbundenheit

¹⁴⁵ Die Insignien eines gekrönten Dichters waren Lorbeer, Zepter, Siegel, Ring und Barett. Vgl. ebd., S. 129, Anm. 365. Der andere Ring am linken Ringfinger Cuspinians besteht offensichtlich aus einem dreimal gewickelten Spiralband und entspricht einer damals modernen Schmuckform. Vgl. Campbell Warner, Patricia. Fetters of Gold: The Jewelry of Renaissance Saxony in the Portraits of Cranach the Elder. In: *Dress*, 60, 1990, S. 20.

¹⁴⁶ Vgl. Koeplin, S. 130, Anm. 367.

¹⁴⁷ Vgl. Loschek, Ingrid. Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 1987, S. 38f.

innerhalb des Doppelbildnisses scheint zunächst einmal nur die Darstellung der Braut zuständig zu sein. Sie ist diejenige, die durch ihren Blick die zwischenmenschliche Beziehung zu ihrem Mann herstellt und damit eine gewisse Abhängigkeit impliziert. Er erweist sich hier als ihr Bezugspunkt, sowohl auf formaler Ebene im Bildnis als auch auf der Bedeutungsebene im realen Leben. Cuspinians Blick in die Höhe illustriert dagegen, daß er einer höheren Macht, nicht aber der menschlichen, unterworfen ist.¹⁴⁸ Seine Blickrichtung wird durch das Aufragen eines klippenartigen Burgberges unterstrichen, der mit dem erwähnten, nahezu kahlen Baum das Gesicht Cuspinians rahmt. Symmetrische Entsprechung findet der Burgberg im weiblichen Bildnis mit einem dem Mittelgrund entwachsenen schlanken Baum an der linken Bildseite, der auch hier die Rahmensituation der Braut mit dem großen Baum der rechten Bildseite komplettiert.

Neben diesen dominierenden Naturkomponenten besteht die Landschaft der beiden Porträts aus zum Teil am Horizont sichtbaren Gebirgszügen,¹⁴⁹ aus einer grünen Hügellandschaft mit bewaldeten Partien, aus weiteren Gebäuden im weiblichen Bildnis und aus einem Fluß oder See. Dieser See stellt als eines der wichtigsten Bindeglieder die direkte Verknüpfung zwischen den Bildnissen her, indem er, genau wie die Baumreihen oberhalb des Gewässers, von einer Tafel in die andere übergeht. Bei genauer Betrachtung ist festzustellen, daß auch der Weg zum Burgberg die Trennung der Tafeln überbrückt, ebenso wie der blaue Himmel, der sich im oberen Drittel der Bildnisse befindet und als vermittelnder Faktor eine Rolle spielt. Doch die idyllische Natur- bzw. Landschaftsdarstellung enthält auch zunächst ungewöhnlich anmutende Elemente: Im Bildnis Cuspinians erscheint ein leuchtender Stern am Himmel; eine Eule hat einen Vogel gefangen und wird von anderen Vögeln gejagt;¹⁵⁰ sieben Frauen gehen auf den grünen Hügeln am rechten

¹⁴⁸ An dieser Stelle ist die Lenkung des Betrachterblickes beim ersten Begutachten der Bildnisse interessant: Zunächst fällt die Aufmerksamkeit durch die hellere Farbgebung auf das weibliche Bildnis, speziell auf den Gesichtsbereich. Von dort folgt der Betrachter dem Blick Annas hinüber zum männlichen Bildnis, wo er auf das Gesicht Cuspinians trifft und von dessen Blick er nach oben geleitet wird.

¹⁴⁹ Das Gebirge im Hintergrund könnte als Andeutung auf die geographische Nähe zu den Alpen verstanden werden.

¹⁵⁰ Die Eule, die in ihren Fängen einen Vogel gepackt hat, kommt schon im Gemälde des *Heiligen Hieronymus* von 1502 vor, wo sie auf dem Ast eines Baumes gelandet ist. So ist schon allein die Wiederholung des Motivs bei den Cuspinians bedeutungsvoll, obwohl die Tatsache an sich, daß eine Eule einen Vogel fängt, durchaus zu einer, wenn auch seltenen, Naturbeobachtung zu zählen ist.

Bildrand unterschiedlichen Tätigkeiten nach; am linken Bildrand sitzt eine kleine Figur mit einem Raben an einer Quelle; auf einem klippenartigen Vorsprung der Burg steht eine Gestalt mit zu dem Stern gestreckten Armen in rotem Gewand, und eine andere befindet sich auf dem vorderen Burgturm und bläst offensichtlich mit in die Seite gestemmtem Arm in ein Instrument. Im Bildnis Anna Cuspianians befinden sich zwei weitere Frauen, die im Zusammenhang mit den sieben anderen des Männerbildnisses zu stehen scheinen; im Hintergrund brennt ein Haus; ein Hund jagt ein Kaninchen; auf dem Ast des großen Baumes sitzt ein Papagei,¹⁵¹ und in der Luft findet – auch als formales Gegengewicht zum Eulenmotiv – ein Kampf zwischen zwei Vögeln statt. In Anbetracht der Biographie Cuspianians und der Gesamtheit der überraschenden, zeitgleich agierenden Figuren in den sich abspielenden Szenen des Hintergrundes ist auf den ersten Blick offensichtlich, daß es sich hier um symbolische Bedeutungsträger handeln muß und beispielweise nicht um eine Anhäufung naturgetreuer Szenen des alltäglichen Lebens.

Der figurenbeladene Landschaftshintergrund der Cuspianianschen Bildnisse ist bereits in zum Teil unterschiedlichen Ansätzen ausgedeutet worden. Diese Interpretationsdifferenzen werden erklärbar, wenn man sich vor Augen führt, daß es durchaus im Sinne des Humanisten Cuspinian gewesen dürfte, sich und dem Betrachter die Möglichkeit zu eröffnen, den einzelnen symbolischen Elementen verschiedene Bedeutungen zuordnen zu können. Vor allem Koeplin leistete in dieser Hinsicht mit seiner Dissertation, die sich detailliert mit der bildimmanenten Symbolik beschäftigt, außergewöhnliche Arbeit, die kaum Fragen offen läßt. An dieser Stelle sollen nun einige der wichtigsten Interpretationsmöglichkeiten zusammengefaßt werden, die die Landschaft mit ihren symbolischen Besonderheiten betreffen. So wird beispielsweise aufgezeigt, daß die Natur an sich von den Polaritäten Feuer und Wasser sowie Himmel/Luft und Erde bestimmt wird und damit auf die Existenz der vier Elemente hinweist, in deren Zusammenhang auch die Lehre der vier Temperamente zu finden ist. Elemente und Temperamente stehen in der Medizin des von Cuspinian vertretenen

¹⁵¹ Auch der Papagei ist im genannten Gemälde des *Heiligen Hieronymus* in den Zweigen des Baumes zu entdecken.

Humanismus in engem Kontext.¹⁵² In den Bildnissen der Cuspinians meinte man schon früh, zahlreiche Hinweise für das jeweilige Temperament der dargestellten Personen zu entdecken.¹⁵³ Dieser Theorie zufolge erscheint Cuspinian als Melancholiker.¹⁵⁴ Der Stern, der über seinem Kopf durch die Zweige des Baumes strahlt, soll demnach Saturn darstellen, dessen Kraft der Melancholiker auf sich zieht. Die Eule, die in der Luft einen Vogel gefangen hat und von sechs anderen verfolgt wird, dient als erneute Verkörperung Saturns.¹⁵⁵ Analog dazu ist das am Himmel kämpfende Vogelpaar im weiblichen Bildnis den Planetenvögeln Adler und Schwan zugeordnet worden, die in diesem Zusammenhang Jupiter und Phoebus-Sol symbolisieren sollten.¹⁵⁶ Adler und Schwan könnten so Anna Cuspinian, ebenso wie der Papagei, der im kahlen Geäst des sonst so reich belaubten Baumes am rechten Bildrand sitzt, als Sanguinikerin charakterisieren.¹⁵⁷ In diesen Kontext würde sich übrigens auch das Kaninchen, dessen Hinterläufe noch hinter dem rechten Ellenbogen der Braut hervorblitzen, als ein das sanguinische Temperament vertretendes Tier einfügen. Allerdings finden sich auch andere Deutungsmöglichkeiten. So leitet Koeplin die Darstellung des kämpfenden Vogelpaars, denen er zu Recht jegliche Ähnlichkeit mit einem Schwan und einem Adler abspricht, aus der Jagdbildtradition – mit speziellen Kampfszenen zwischen Falke und Reiher – ab und weist auf eine mögliche Bedeutung dieser Vögel als „Jagd-Liebesattribut“ oder als Sinnbilder des sich plötzlich ereignenden Todesmoments hin.¹⁵⁸ Die Eule dagegen kann beispielsweise auch als humanistisches Symbol der Weisheit gesehen werden.¹⁵⁹ Die christliche Mythologie eröffnet, wie Koeplin darlegt, weitere Sichtweisen. Demzufolge erweist sich der Stern als göttlicher Stern, der die Menschen leitet.¹⁶⁰ Zudem wird der Papagei von alters her oft als Mariensymbol, im Sinne von

¹⁵² Cuspinian beschäftigte sich unter anderem mit einem Brief des Hippokrates, dem „Epistula de microcosmo“, in dem die Temperamente und die sie bestimmenden Körpersäfte von den Elementen abgeleitet werden. Vgl. Koeplin 1973, S. 115f. Je nach Vorherrschen des jeweiligen Körpersaftes zeichnet sich der Mensch als Sanguiniker (= Blut), Choliker (= gelbe Galle), Phlegmatiker (= Schleim) oder Melancholiker (= schwarze Galle) aus.

¹⁵³ Vgl. Ankwicz von Kleehoven 1927, S. 234, Anm. 2.

¹⁵⁴ „Nach Ficino seien alle geistig hervorragenden Männer der Geschichte Melancholiker gewesen.“ Koeplin 1973, S. 149.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 150f.

¹⁵⁶ Vgl. Baldass, Ludwig. Cranachs büßender Hieronymus von 1502. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 49, 1928, S. 77. Friedländer und Rosenberg deuten die Vögel in diesem Zusammenhang als Falke und Reiher. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 6-7, S. 67.

¹⁵⁷ Vgl. Koeplin, S. 148ff.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 258.

¹⁵⁹ Vgl. Schneider, S. 86. Zur weiteren Symbolik der Eule vgl. Koeplin 1973, S. 219ff.

¹⁶⁰ Vgl. Koeplin 1973, S. 159.

Unschuld und Reinheit, gedeutet und würde sich auf diese Weise in die Tradition der Brautattribute einfügen.¹⁶¹ Das brennende Haus wiederum erinnert an die biblische Geschichte des brennenden Dornbusches, kann aber auch als Zeichen der flammenden Liebe des Paares gelesen werden.¹⁶²

Auch die anderen Figuren in der Landschaft laden förmlich zu einer symbolischen Deutung ein. Im Bildnis Anna Cuspinians wird das Kaninchen – als Sinnbild der Fruchtbarkeit – von einem Hund verfolgt, der sich immer wieder als klassisches Attribut auf Hochzeits- und Ehepaarbildnissen wiederfindet und dort als Zeichen der Treue fungiert. Auffällig sind auch die neun Frauenfiguren, von denen sich zwei im weiblichen und sieben im männlichen Bildnis aufhalten. Diese zahlenmäßige Aufteilung erweist sich als nicht zufällig: Gerade Werte galten als weiblich, ungerade Werte als männlich, und eben die Zahl „Sieben“ wurde von Cuspinian verehrt.¹⁶³ Zu betonen ist, daß die Zahl „Zwei“ nicht nur das weibliche, sondern speziell auch das mütterliche Prinzip versinnbildlicht, so daß hierdurch gleichzeitig ein Hinweis auf die Aufgaben einer Ehefrau gegeben worden sein könnte. Auch die Gesamtsumme von neun Damen bekommt einen tieferen Sinn: Die Frauen können als die neun Musen interpretiert werden,¹⁶⁴ wenn man sie in den Kontext mit der kleinen dunklen Figur hinter Cuspinians rechter Schulter am linken Bildrand bringt. Anhand seiner Attribute, der Lyra, des Bogens und des Rabens, identifizierte Koepplin diese Gestalt als Gottheit Apoll, der unter anderem als Gott der Dichtung und der Heilkunst symbolisch die Eigenschaften Cuspinians unterstützt.¹⁶⁵ Die Tätigkeiten der Musen sind allerdings untypisch. Die eine klopft an einem Steg Wäsche aus, die andere schwimmt, wieder eine andere holt Wasser, während eine vierte ihre Beine in den See hängen läßt. Eine Frau in rotem Kleid und weißer Haube liegt entspannt, den Kopf aufgestützt, im Grünen, und an einer anderen Stelle kämmt sich eine Dame sitzend das Haar. Am Fuße des Berges wiederum sitzt eine Frau und liest. In ihrer Nähe steigt eine weitere einen Hügel hinauf, während eine andere weibliche Gestalt das untere

¹⁶¹ Die Präsenz des Papageis im Gemälde des *Heiligen Hieronymus* von 1502 würde eine Deutung im christlichen Sinne unterstreichen.

¹⁶² Vgl. Koepplin 1973, S. 255. Auch den Papagei stellt Koepplin eine Seite zuvor als Symbol der Liebe zur Diskussion.

¹⁶³ Auch Celtis beschäftigte sich mit der Besonderheit dieser Zahl, die unter anderem für die Schöpfungstage, die Planeten etc. stand. Vgl. ebd., S.140f.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 136ff.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 121ff.

Ende des sichtbaren Bergweges erreicht hat. Reinigung bzw. Reinheit des Körpers und Besinnung des Geistes scheinen bei diesen Tätigkeiten vorrangig zu sein und spielen für die Bildnisse eine große Rolle.¹⁶⁶ Die Reinheit des Körpers wird dabei durch die ihr zugeordneten Attribute wie Nelke und Brustband in erster Linie der Braut zugeschrieben, während die geistige Reinheit und das Streben nach der Wahrheit der Welt Cuspinians zukommt und im Stern als das absolut Reine seine Vollendung findet. Der Burgberg beschreibt den Weg dorthin und ist nach Koepplin das „Symbol für das ehrfürchtige geistige Aufsteigen“. Die zwei Figuren auf der Burg, von denen jene mit dem roten Gewand von Koepplin als Priester gedeutet wird, haben offensichtlich die letzte, für den Menschen mögliche Stufe beschritten.¹⁶⁷

Bei aller Sorgfalt, mit welcher der Landschaftshintergrund untersucht worden ist, ist jedoch nach meinem Kenntnisstand bis heute eine kleine Figurenkonstellation unbeachtet geblieben, die im männlichen Bildnis zu finden ist: Auf dem Weg zur Burg, nahe dem rechten Bildrand knapp über der letzten Baumreihe der grünen Hügel ist ein kleines Personenpaar zu erkennen, das sich in Begleitung eines Hundes befindet (Abb. 5a). Es besteht aus einem voranschreitenden Mann in rötlicher Kleidung, der an der Seite ein Schwert und über der Schulter eine Hellebarde trägt. Es folgt der Hund und schließlich eine weibliche Gestalt, die sich durch ein rotes Kleid auszeichnet und über dem Kopf anscheinend ein weißes Bündel transportiert. Angesichts der vielfältigen Bildsymbolik stellt sich nun die Frage nach der Bedeutung dieser Figurengruppe, denn es ist unwahrscheinlich, daß diese ohne besondere Intention in den symbolgeladenen Bildzusammenhang des Hintergrundes eingefügt worden ist. Hinweise auf eine mögliche Interpretation geben hier zwei Attribute, zum einen die Hellebarde und zum anderen der Hund, die jedoch ohne einen Blick auf das Wappen Cuspinians und das Familienwappen seiner Frau Anna irrelevant bleiben würden: Wie schon eingangs erwähnt, ist der Name „Cuspinian“ die lateinisierte Form des deutschen Namens „Spießheimer“. In diesem Sinne führte Cuspinian ein „redendes“ Wappen, das einen angewinkelten Arm zeigt, der einen Spieß in

¹⁶⁶ Nicht nur das Wasser, sondern auch das Feuer galt als Element der Reinigung. Indem es im Bildnis ein marodes Haus vernichtet, schafft es gleichzeitig die Grundvoraussetzung für etwas Neues.

¹⁶⁷ Vgl. Koepplin 1973, S. 204.

der Hand hält, ähnlich einer Hellebarde mit Stoßklinge und Eisenzacken. Das Familienwappen seiner Frau Anna, geborene Putsch, zeigt neben einem wilden Mann, der eine Spitzhacke schwingt, einen springenden Hund.¹⁶⁸ Spieß und Hund sind, wie beschrieben worden ist, ebenfalls Bestandteile der zur Burg aufsteigenden Figurengruppe. Die Vermutung liegt also nahe, daß das Paar mit dem Hund als Personifikation der Familienwappen eingesetzt worden ist und damit gleichzeitig symbolisch für die Protagonisten Johannes und Anna Cuspinian den Weg zur Burg bestreitet.

Auch für den Stern eröffnet sich noch eine weitere, meines Erachtens bislang nicht berücksichtigte Interpretationsmöglichkeit. Wie aufgezeigt wurde, deutete man ihn in der Vergangenheit als Planet Saturn, aber auch als christliches Leitmotiv und in diesem Zusammenhang als Symbol reinster Vollendung. Als solches befindet er sich vor unbewölktem blauen Himmel. Auffallend ist dabei, daß der Stern der einzig sichtbare Himmelskörper in den Bildnissen ist. Einerseits hebt diese Tatsache seine Bedeutungsschwere hervor, andererseits ist es hierdurch erlaubt, Rückschlüsse über die herrschende Tageszeit zu ziehen. Das tiefe satte Blau des Himmels in Kombination mit dem einzelnen Stern gibt den Hochzeitsbildnissen die Atmosphäre von einsetzender Morgen- bzw. Abenddämmerung: Bei dem strahlenden Himmelskörper könnte es sich folglich um die Venus – den sogenannten Morgen- bzw. Abendstern – handeln, die zu den typischen Himmelserscheinungen dieser Tageszeiten gehört.¹⁶⁹ In Hinblick auf die Symbolik der Venus wäre der Stern auch als Liebessymbol zu interpretieren, das in seiner Position über dem Kopf Cuspinians eindeutig dem Bräutigam zugeordnet ist. Die beiden möglichen, gegensätzlichen Tageszeiten von Morgen und Abend würden sich jeweils in den Bildniskontext einfügen: Der Morgen stünde für den Beginn der ehelichen Beziehung, der Abend dagegen würde die romantische Atmosphäre des Platzes im Freien unterstreichen. Im Sinne einer Liebessymbolik könnte so auch das Eulenmotiv, ähnlich dem Jagdmotiv zwischen

¹⁶⁸ An dieser Stelle muß erwähnt werden, daß in den Fragmenten des Allianzwappens auf der Rückseite der Ehebildnisse leider keine Reste einer Hundedarstellung zu erkennen sind, und auch auf dem Cuspinian-Altar der Wiener Deutschordenskirche ist auf dem Wappen Annas nur der wilde Mann mit der Spitzhacke sichtbar. Vgl. Ankiewicz von Kleehoven 1927, S. 231f.

¹⁶⁹ Auch die Eule überrascht zu diesen Tageszeiten nicht mehr übermäßig, so daß der von Koeplin empfundene starke Gegensatz zwischen dem „umherirrende[n] räuberische[n] Nachtvogel“ und dem „übernatürlich leuchtenden Stern“ (Koeplin 1973, S. 219) an Intensität verliert.

Falke und Reiher, gedeutet werden: Als Symbol der Weisheit wäre hier die Eule nicht nur als Attribut, sondern als Verkörperung Cuspinians zu sehen, während der zartere Vogel der Braut zugeordnet werden könnte.

Allerdings dürfen neben der verlockenden Suche nach verborgenen Bildhinweisen und -bedeutungen die Porträtierten nicht in den Hintergrund treten, die in erster Linie als Menschen dargestellt werden, die in einer besonderen Beziehung zueinander stehen. Cranachs Meisterschaft in der Erfassung der Physiognomie und des Wesens einer Person wird schon bei den Cuspinians deutlich, auch wenn das aufregende Geschehen der Landschaft die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Dem wirkt der Künstler durch das Liniengerüst seiner Bildkompositionen entgegen. Dieses führt den Betrachter zum Zentrum des jeweiligen Bildes, dem Gesicht der dargestellten Person, zurück. Erreicht wird eine solche Lenkung des Betrachterblickes beispielsweise durch die Rahmung mit Naturkomponenten wie den Bäumen oder durch die Körperhaltung der Cuspinians. Durch ihre sitzende Position bilden die Körper beider Personen jeweils die Grundform eines Dreiecks, dessen Seiten auf die Spitze, d. h. auf den Kopf, zulaufen. Auch die Kleidung unterstreicht die Konzentration auf die Physiognomie. Bei Cuspinian eröffnet der V-Ausschnitt des Pelzkragens den Weg des Blickes zum Gesicht, das vom Barett begrenzt wird. Bei Anna Cuspinian dagegen fassen die Konturen der Kugelhaube und der dunkel verbräunte Ausschnitt des Kleides, dessen Linie in der Verschränkung der Arme wiederholt wird, das Gesicht ein. Allerdings ist der Gesichtsausdruck der beiden Brautleute in bezug auf ihre persönliche Beziehung zueinander zunächst nur schwer zu deuten. Cuspinians Miene spiegelt die Mimik des vergeistigten Gelehrten wider, und auf den ersten Blick schenkt er seiner Frau lediglich durch seine Körperdrehung Beachtung. Anna dagegen blickt, den Kopf ein wenig nach unten geneigt, zurückhaltend, aber nicht verschüchtert, sondern fragend zu ihrem Mann und damit, wie oben festgestellt wurde, zu ihrem Bezugspunkt im täglichen Leben.¹⁷⁰ Diese Abhängigkeit, in der sich die geschlechterspezifische Rolleneinteilung der Zeit manifestiert, wird durch die im Vergleich zu ihrem Mann leicht zurückgesetzte räumliche Position Annas unterstrichen.

¹⁷⁰ Vgl. S. 36.

Doch Blickrichtung und Ambiente sagen noch mehr über die Beziehung der beiden aus. Anna Cuspinian stammte aus einer wohlhabenden Familie und hatte höchstwahrscheinlich eine gute Bildung genossen. Der Humanist Cuspinian wird dies begrüßt und sicherlich ihr geistiges Potential vorangetrieben haben. Die Anlage der Bildnisse kann als Beweis gedeutet werden, daß Cuspinian die ihm ebenbürtige Lernfähigkeit seiner Frau anerkannte.¹⁷¹ So ist es zu verstehen, daß er sie in der gleichen symbolgeladenen Landschaft Platz nehmen läßt wie sich selbst. Die Blickrichtung Annas über Cuspinian hin zu geistigen Höhen versinnbildlicht auf diese Weise den Weg zur Wahrheit, dessen Bewältigung Cuspinian auch seiner Frau zugesteht. Die Tätigkeiten der neun Musen könnten in diesem Zusammenhang als Spiegel der Tätigkeiten der Braut gewertet werden, auf die nicht nur hausfrauliche Pflichten warten, sondern auch Zeit zur Kontemplation und zum Lernen. An diesem Punkt muß erneut die Darstellung des Paares im Hintergrund mit den Attributen der Familienwappen hinzugezogen werden, das stellvertretend für das Ehepaar Cuspinian den Weg zur Burg, d. h. zur geistigen Erkenntnis beschreitet: Der Mann mit der Hellebarde geht voran und weist der ihm folgenden Frau den Weg. So wird mit den Bildnissen der Cuspinians in gewisser Weise eine interfamiliäre Beziehung von Lehrer und Schülerin vorgestellt. Das wahre emotionale Verhältnis der Brautleute bleibt dem Betrachter allerdings verborgen. Neben der möglichen Liebessymbolik des Hintergrundes verrät allein die Zusammenkunft unter dem Baumbogen einen romantischen Aspekt der Beziehung. Doch gleichgültig, in welcher Rolle das Paar betrachtet wird, sei es als Humanist und Hausfrau, als Bräutigam und Braut, als Lehrer und Schülerin oder als Gefährten, in der Hierarchie des Doppelbildnisses ist Anna Cuspinian ihrem Mann durch ihr Dasein als Frau untergeordnet.

III.1.2. Die Bildnisse eines Gelehrten und seiner Frau (Jodocus Welling und seine Frau Barbara?)

Das Doppelbildnis eines Wiener Gelehrten und seiner Frau aus dem Jahr 1503 stellt das zweite und gleichzeitig letzte erhaltene Bildnispaar Cranachs dar, mit

¹⁷¹ Die Humanisten strebten eine „Gefährtschaft“ der Eheleute an, in der die Frau dem Mann als Gesprächspartner zur Seite stehen konnte. Allerdings war die Bildung der Frau lediglich für

dem der Künstler die Geisteshaltung der vorgestellten Personen mittels symbolischer Landschaftsinterpretation unterstreicht (Abb. 7 u. 8).¹⁷² Wie die Cuspinians hat auch dieses Paar in vergleichbarer Pose in der Natur Platz genommen. Schon bei flüchtiger Betrachtung der Landschaft wird deutlich, daß die beiden Bildnisse als Diptychon konzipiert wurden. Trotzdem wird der fließende Übergang, der durch die Landschaft vermittelt werden soll, leicht gebrochen, da beide Tafeln zu einem undokumentierten Zeitpunkt um einige Zentimeter beschnitten wurden.¹⁷³ Dennoch bleibt die Einheit des Landstriches, der die Zusammengehörigkeit der Personen als Ehepaar unterstreicht, deutlich erkennbar. Dem Hintergrund des Cuspinian-Diptychons ähnlich ist auch hier eine Hügellandschaft mit Gebirgszügen am Horizont und einer Gebäudeansammlung im männlichen Bildnis zu finden. Im oberen Drittel der Tafeln dominiert das Blau des Himmels, vor dem sich die Köpfe der dargestellten Personen abheben. Die Funktion des direkten Vermittlers zwischen den Bildern wird hier allerdings nicht von einem Gewässer, sondern von einem Weg, der zur Ortschaft im Herrenbildnis führt, übernommen. Das Paar selbst hat sich leicht einander zugewandt. Das Spiel mit den Blickrichtungen, das bei den Cuspinians auch symbolisch zu deuten war, wird hier auf den bloßen Austausch von Blicken zwischen den porträtierten Personen und somit auf seine formale Bedeutung als Vermittler zwischen den Bildern reduziert.¹⁷⁴ Die Figuren wirken dabei unberührt, sogar ermattet. Die Schwierigkeit, ihre Ausstrahlung genau zu definieren, zeigt sich interessanterweise in den unterschiedlichen Beschreibungen verschiedener Autoren und beweist erneut die Subjektivität in der Wahrnehmung von Kunstwerken. „[...] knorrig und glühend, gespannt und nervös, aber auch versunken und träumerisch“ sind für Rebel die passenden Adjektive für die Mimik des Gelehrten.¹⁷⁵ Dagegen betont Ankwicz von Kleehoven das von ihm

den „Hausgebrauch“ bestimmt. Vgl. Wunder, Heide. „Er ist die Sonn’, sie ist der Mond“ – Frauen in der frühen Neuzeit. München 1992, S. 64f.

¹⁷² Abb. 7 u. 8: Bildnisse eines Wiener Gelehrten und seiner Frau (Jodocus Welling und seine Frau Barbara?), 1503, Öl/Holz, männliches Bildnis: 54 x 39 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, weibliches Bildnis: 52,5 x 36,5 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

¹⁷³ Hinzu kommt, daß sich die Bildnisse bedauerlicherweise in getrennten Sammlungen befinden. Vgl. obige Anmerkung. Koepplins Vermutung, die Maße der Bilder seien ursprünglich nahezu identisch mit denen der Cuspinians gewesen, ist einleuchtend. Vgl. Koepplin 1973, S. 266, Anm. 797.

¹⁷⁴ Es ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob die Partner sich anblicken oder aneinander vorbeischaun. Die desolaten Blicke lassen dies offen.

¹⁷⁵ Rebel, Ernst. Lucas Cranachs Porträtkunst. Personendarstellungen zwischen Vitalität und Formel. In: G/E/B, S. 132.

nicht ganz wertfrei beschriebene „Grobknochige dieses auf bäuerliche Abkunft hindeutenden Schädels“, das für ihn offensichtlich nicht zum Status eines Gelehrten paßt, und weist in diesem Zuge auf das Gesicht der Gattin hin, „ein außerordentlich feines und kluges Antlitz, dem die leicht gebogene Nase ein besonders individuelles Gepräge gibt“.¹⁷⁶ Zu dieser letzten Äußerung positiver Natur mag schließlich die Beschreibung der Frau durch Friedländer nicht passen: „Der gealterte Kopf mit der gebogenen Nase und den schwarzen Augen ergreift mit müder Schwermut, fern von Repräsentation und Gefälligkeit.“ Er sieht sie als „gluckhennenhaft“ und „ungestraft“.¹⁷⁷ Doch auch wenn die an dieser Stelle zitierten Wesenseindrücke unterschiedlicher Art sind, kann kein Zweifel daran entstehen, daß Cranach die physiognomischen Charakteristika seiner Modelle unverfälscht wiederzugeben pflegte. Dies wird hier erstmals besonders deutlich, betrachtet man die lange, gebogene Nase der Ehefrau oder den vorgeschobenen Unterkiefer des Mannes, der wahrscheinlich auf einen ausgeprägten Unterbiß zurückzuführen ist.¹⁷⁸

Eine Inschrift auf der Vorderseite des Herrenporträts verrät neben dem Alter des Dargestellten zugleich das Jahr 1503 als Entstehungsdatum, das sowohl stilistisch als auch nach Kenntnis der biographischen Daten Cranachs bezüglich seines Wienaufenthalts überzeugt. Ob allerdings die Altersangabe von 41 Jahren zuverlässig ist, bleibt Spekulation.¹⁷⁹ Im Zusammenhang mit der Nähe zu den Cuspinian-Bildnissen darf davon ausgegangen werden, daß es sich bei den Dargestellten um ein Wiener Ehepaar handelt. In beiden Porträts ist eine Dominanz dreier Farben zu verzeichnen. Das Vorherrschen der Farbe Rot in der Kleidung vor dem Grün der Landschaft und dem Blau des Himmels ist besonders auffällig und sicherlich bewußt eingesetzt, um den Berufsstand des Gatten und damit die gesellschaftliche Stellung des Paares hervorzuheben. So ist der Mann, der sich schon durch das aufgeschlagene Buch im Schoß als Gelehrter auszeichnet, mit einer kostbaren, hochgeschlossenen Robe aus rotem Brokat bekleidet, deren Säume mit Pelz besetzt sind. Ein roter halbseitiger

¹⁷⁶ Ankwicz von Kleehoven, Hans. Lucas Cranach in Wien. In: *Alt-Wiener-Kalender*, 1922, S. 63.

¹⁷⁷ Friedländer, Max J. Das neu erworbene Frauenporträt von Lucas Cranach im Kaiser-Friedrich-Museum. In: *Kunst und Künstler*, 22, 1924, S. 48.

¹⁷⁸ Auch als Wittenberger Hofmaler bleibt Cranach seiner Linie treu, so beispielsweise in der Darstellung des schielenden Blickes des Markgrafen Albrecht zu Brandenburg-Ansbach (Abb. 73 u. 74) oder des hängenden Augenlids der Anna Buchner (Abb. 126).

¹⁷⁹ Die Inschrift „1503 / VIXI – AN – 41“ wurde in der Mitte des oberen Bildrandes aufgetragen.

Schulterkragen – eine sogenannte Epomis, welche über einer Schulter getragen wurde – mit weiß verbrämtem Saum und ein roter Hut sind ebenso Elemente der Tracht wie das rote Chaperon, das über die linke Schulter fällt. Die Kombination der Kleidungsstücke verrät die Profession des Dargestellten: Rot war im deutschsprachigen Raum wie auch in anderen europäischen Ländern die Farbe der juristischen Fakultät, das über der linken Schulter getragene Chaperon stellte ein signifikantes Kleidungsstück für akademische Würdenträger und Rechtsgelehrte dar, und auch die pelzverbrämte Robe war charakteristisch für die Doktoren der Rechte.¹⁸⁰ Speziell der Schulterumhang, die Epomis, war noch im 18. Jahrhundert bei den Dekanen und Rektoren der Wiener Universität zu beobachten.¹⁸¹ Es handelt sich bei dem Dargestellten also ganz offensichtlich um einen Doktor der juristischen Fakultät der Wiener Universität. Das Gold der auffälligen Knöpfe an Manschette und Robe wiederholt sich in den Ringen an den Händen und den Schnallen des aufgeschlagenen Folianten, der sich auf seinem Schoß befindet.¹⁸² Auf die in zwei Spalten bedruckten Seiten hat der Gelehrte seine Hände gelegt.¹⁸³ Wie bei Cuspinian ist auch hier das Buch als Auszeichnung eines geistig Arbeitenden zu deuten, der sich Höherem öffnet. Der Gelehrte hat seinen Blick von den Seiten erhoben, allerdings wirkt dieser eher gedankenverloren als inspiriert. Trotzdem läßt das markante Gesicht mit der prägnanten Form des Kinns und der Augenbrauen auf eine willensstarke Persönlichkeit schließen.

Das Rot der Juristentracht findet im weiblichen Bildnis seine Entsprechung im Kleid der Gattin aus einem schlichten, aber seidig glänzenden Stoff, das durch einen runden goldenen Kragen und einen hochtaillierten goldenen Gürtel akzentuiert wird. Ein mit goldener Spitze gesäumter Schlitz in Brusthöhe gibt den Blick auf einen ebenfalls goldenen Stoff frei. Die goldfarbenen Partien des Kleides sind mit Blüten oder anderen floralen Mustern verziert und geben dem Kleid eine kostbare Note. Im Gegensatz dazu wirkt die Kugelhaube, um die die

¹⁸⁰ Vgl. Hargreaves-Mawdsley, William Norman. A History of Academical Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century. Oxford 1963, S. 12, 39, 150f. u. 153.

¹⁸¹ Vgl. Kink, Rudolf. Geschichte der kaiserlichen Universität zu Wien. Bd. 1. Wien 1854. Nachdruck: Frankfurt am Main 1969, S. 112 f, Anm. 126.

¹⁸² Buchner macht anhand einiger Bildbeispiele darauf aufmerksam, daß die Kombination eines pelzverbrämten Mantels mit derart ansehnlichen Knöpfen nicht nur bei den Juristen, sondern auch auch bei den Stadtschreibern vorkam. Vgl. Buchner, S. 14.

¹⁸³ Löcher geht davon aus, daß es sich hierbei um ein juristisches Standardwerk handeln muß. Seines Erachtens kommen dafür nur Justinians „Corpus juris civilis“ oder Gratians „Decretum“

Frau ein schlichtes weißes Tuch geschlungen und im Nacken geknotet hat, sehr einfach. Haube und Goldverzierung sind der Frau zweifellos als Treueattribute beigegeben. Interessanterweise scheinen einige Linien der Unterzeichnung durch Inkarnat und Haube und lassen erkennen, daß Cranach sich bis auf kleine Änderungen an diese gehalten hat.¹⁸⁴ Zurückhaltend wirkt nicht nur der Blick der Porträtierten, sondern auch ihre Körperhaltung. Vielleicht hat Friedländer sogar recht, wenn er schreibt, daß sie „nicht weiß, was sie mit ihren Händen anfangen soll“.¹⁸⁵ Die Frau des Gelehrten verschränkt ihr Arme vor dem Bauch, indem sie ihre Handgelenke aufeinanderlegt. Dabei werden die Handrücken mit den beringten Fingern sichtbar. Allerdings kontrastiert der Einsatz von Kleidung und Accessoires als Statussymbole mit dem bescheidenen Gesichtsausdruck.

Auch bei diesem Paar schafft Cranach mittels naturgegebener Elemente Rahmensituationen. In diesem Falle sind es vier Bäume, die dazu dienen, den Schwerpunkt des Porträts auf das einzelne Gesicht zu lenken. Dabei plaziert er die Bäume in unterschiedlichen Entfernungen im Mittelgrund. Am linken Bildrand hinter der rechten Schulter des Gelehrten ragt ein knorriger, kahler Baum in den Himmel und überragt mit einem Ast den Kopf des Mannes.¹⁸⁶ In etwas weiterer Entfernung begrenzt eine junge, in saftigem Grün stehende Baumgruppe die andere Seite. Spiegelverkehrt dazu sind im weiblichen Bildnis ein fast kahler Baum auf der rechten Seite der Tafel und ein belaubter am linken Bildrand zu finden.¹⁸⁷ Diese vier Bäume geben Anlaß zu einer mit der Baumsituation der Cuspinians vergleichbaren Interpretation. Ihr unterschiedlicher Grad der Belaubung deutet auf einen Zusammenhang mit den vier Jahreszeiten und den fortwährenden Kreislauf des Lebens hin. Gleichzeitig versinnbildlichen die Bäume vier Stadien des Werdens und Vergehens und damit das Wissen des Paares um ihre Vergänglichkeit. So verdeutlicht nicht nur die Positionierung der

in Betracht. Vgl. Löcher, Kurt. Die Gemälde des 16. Jahrhundert. Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Stuttgart 1997, S. 123.

¹⁸⁴ Untersuchungen mit Hilfe von IR-Reflektographien haben ergeben, daß die Unterzeichnungen der Wiener Diptychen einen freien Duktus aufweisen. Offensichtlich scheint Cranach seine Modellstudien ohne Hilfe von Pausmaterialien direkt auf den Malgrund übertragen zu haben. Ein Vorentwurf mit Holzkohle ist dabei wahrscheinlich. Vgl. Sandner 1998, S. 118ff.

¹⁸⁵ Friedländer 1924, S. 48.

¹⁸⁶ Vgl. S. 33 mit Anm. 140. Auf einem Ast in der Krone sitzend ist deutlich die Silhouette eines Vogels erkennbar. Ein anderer befindet sich offenbar gerade im Anflug.

¹⁸⁷ Der belaubte Baum weist einen ähnlich kahlen Ast auf wie jener am rechten Bildrand der Tafel Anna Cuspinians. Dabei wird nicht deutlich, ob es sich an den Enden der einzelnen entlaubten Zweige um Blattwerk oder aber um Vögel handelt.

Dargestellten in der Landschaft, sondern auch die Landschaft selbst das christliche Bekenntnis der Eheleute. Gleichmaßen wird durch die Plazierung inmitten der Natur wie bei den Cuspinianschen Bildnissen eine humanistische Naturverbundenheit und die zum Ausdruck gebrachte Nähe zu Gott veranschaulicht.¹⁸⁸ Allerdings bleibt unklar, auf welche Weise die nimbusartige Wolkenansammlung über dem Kopf des Gelehrten zu verstehen ist. Es ist kaum anzunehmen, daß es sich beim Dargestellten um einen derart wohlthätigen Menschen handelte, daß eine Aureolen-ähnliche Bekrönung gerechtfertigt sein könnte. Vielmehr sind die Wolken im Sinne der göttlichen Inspiration bzw. der Öffnung des Geistes aufzufassen.

Die Landschaft hält im weiblichen Porträt nur wenige Neuerungen bereit. Neben den bewaldeten Hügelgebieten im Mittelgrund und dem schneebedeckten Gebirge im Hintergrund deutet lediglich die Ecke eines vermeintlichen Gebäudes in der Mitte des rechten Bildrandes und die Windung eines Weges in der Mitte des linken Bildrandes auf menschliche Bevölkerung hin. Der Weg als Bindeglied zwischen den Bildnissen führt dagegen im männlichen Porträt einen Reiter und zwei Fußgänger einen Hügel hinauf an Gebäuden vorbei, die an eine Wassermühle erinnern, zu einer Ortschaft aus hohen wehrhaften Bauten. Diese Ortschaft wird durch eine vorgelagerte Baumgruppe zweigeteilt. Ein Arkadenmotiv verleiht dem Ort mediterranen Charakter, so daß der Schluß naheliegt, daß der Gelehrte eine besondere Verbindung zu Italien hegte, vielleicht auch dort war. Die Aufteilung der Landschaft in den Bildnissen ist bemerkenswert. Der Frau werden überwiegend Naturelemente zugeordnet, während im Männerbildnis darauf Wert gelegt wurde, den Weg zu einer burgartigen Architektur mit römisch antikisierendem Arkadenmotiv darzustellen, auf welche die Menschen – ähnlich wie im Cuspinian-Bildnis – zustreben. Der Dargestellte scheint diesen Weg der Inspiration und Erkenntnis schon zu beschreiten. Damit unterscheidet er sich in hohem Maße von seiner Frau, denn sie sitzt am Anfang des Weges, den sie wahrscheinlich nie begehen wird. So ist das hierarchische Verhältnis der Eheleute auf allen Ebenen eindeutig definiert. Die Überlegenheit des Gelehrten erklärt sich durch sein Geschlecht, sein Wissen und seine Stellung. Sie hingegen wird in ihrer Rolle als Frau allein über ihren Mann

¹⁸⁸ Vgl. S. 34.

definiert. Während dieser seinen Geist der Welt geöffnet hat, scheint sie sich mit verschränkten Armen ihrer Umgebung zu verschließen und fokussiert ihre Wahrnehmung einzig auf den Gatten, der ihr einziger Bezugspunkt zu sein scheint.

Doch um wen könnte es sich bei dem dargestellten Paar handeln? Lange Zeit wurde es aufgrund einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden, mittlerweile verschwundenen Bleistiftnotiz auf der Rückseite des männlichen Bildnisses als das Wiener Ehepaar Reuß betitelt: Diese 1922 von Ankwicz von Kleehoven als durchweg glaubhaft beurteilte Inschrift lautete „Joan Stephanus Reuss Constant(iensis) / Juris D(oc)tor / Rector Universitatis Anno / 1503“.¹⁸⁹ Allerdings tat Friedländer bereits 1902 seine Zweifel an der Inschrift kund.¹⁹⁰ Und tatsächlich erschließen sich zwei bedeutende Widersprüche zwischen Inschrift und Bildnistafeln, so daß eine Identifizierung der Personen als Dr. Reuß nebst Ehefrau ausgeschlossen werden kann. Der erste Widerspruch liegt in einem biographischen Fehler in der Notiz: Zwar war der Jurist Dr. Stephan Reuß in der Tat seit 1497 an der Wiener Universität verzeichnet und bekleidete dort im Laufe der Zeit diverse Ämter: Das des Rektors trat er jedoch erst im Jahr 1504 an,¹⁹¹ und nicht 1503, wie die rückseitige Bleistiftbezeichnung des Bildnisses aussagte. Noch wichtiger ist allerdings der zweite Punkt: Ein Rektor der Universität Wien durfte „weder beweibt“ noch „verehelicht gewesen“ sein.¹⁹² Der Herr auf dem Bildnis ist dagegen definitiv verheiratet, so daß die Identifizierungstheorie mit dem ledigen Dr. Reuß verworfen werden muß.¹⁹³

Koepplin schlug vor, „in dem Dargestellten doch einen in Wien tätigen Juristen [zu] erkennen, der sich nur darum ähnlich Cuspinian vor offener Landschaft porträtieren ließ, weil auch er dem Kreis der humanistisch Gesinnten angehörte.“¹⁹⁴ Leider ist jedoch unter den bekannten Wiener Humanisten dieser Zeit niemand zu finden, der die genannten, durch das Bildnis vorgegebenen

¹⁸⁹ Vgl. Ankwicz von Kleehoven 1922, S. 61.

¹⁹⁰ „[...] und auf der Rückseite die wenig zuverlässige Bleistiftnotiz [...]“, Friedländer, Max J. Die frühesten Werke Cranachs. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 23, 1902, S. 232.

¹⁹¹ Vgl. Ankwicz von Kleehoven 1922, S. 61f.

¹⁹² Aschbach, Joseph Ritter von. Die Wiener Universität und ihre Humanisten im Zeitalter Kaiser Maximilians I. Wien 1877, S. 31.

¹⁹³ Auch Koepplin kommt zu diesem Ergebnis. Vgl. Koepplin 1973, S. 269f.

¹⁹⁴ Ebd., S. 271.

Kriterien bezüglich des Alters, des Familienstandes und der Profession, erfüllt.¹⁹⁵ Anhand der Kleidung kann allerdings die Suche nach der Identität des Dargestellten erneut eingegrenzt werden. Es ist bereits festgestellt worden, daß es sich bei dem Dargestellten höchstwahrscheinlich um einen Doktor der Rechte an der Wiener Universität handelt. Besonders die Epomis ist im Zusammenhang mit der Stellung eines Rektoren bzw. Dekans von Kink als deren typisches Kleidungsstück genannt worden.¹⁹⁶ Das Amt des Rektors kann aber für den Dargestellten aufgrund seines Ehestandes ausgeschlossen werden, so daß die abgebildete Person möglicherweise unter den Dekanen der juristischen Fakultät der Wiener Universität im Jahr 1503 zu suchen ist.¹⁹⁷ Von den drei in Frage kommenden Dekanen – Georg Lantsch (Okt. 1502 – Apr. 1503), Georg Mandl (Apr. 1503 – Okt. 1503) oder Jodocus (Jobst) Welling (Okt. 1503 – Apr. 1504)¹⁹⁸ – sticht Jobst Welling durch seine bekannten biographischen Daten hervor. Dieser erhielt 1487 das Wiener Bürgerrecht, war 1488-1490 Ratsherr, 1499 königlicher Diener und 1502 und 1505 Fiskal der niederösterreichischen Stände. Wichtig für die Bildnisidentifizierung jedoch ist, daß Welling 1503 zum Doktor der Rechte promovierte.¹⁹⁹ Außerdem war er mit Barbara, der zweiten Ehefrau des vor 1486 verstorbenen Wiener Bürgermeisters Hans Heml, verheiratet.²⁰⁰ Demnach könnte Jodocus Welling mit seiner Ehefrau Barbara dargestellt sein und die erfolgreiche Promotion im Zusammenhang mit der Wahl zum Dekan den Anlaß für die Anfertigung dieses Bildnispaars gegeben haben. Die optische und humanistisch geprägte Anlehnung des Hintergrundes an die Bildnisse der Cuspinians wäre einerseits durch eine Bekanntschaft Wellings mit Cuspinian, der seinerseits bis dato schon zweimal Dekan der medizinischen Fakultät war, zu erklären. Andererseits könnte die Hintergrundgestaltung auch auf Vorschlag Cranachs entstanden sein, der vielleicht mit den Entwürfen zu den Cuspinianschen Bildnissen geworben hatte. Allerdings ist eine derart enge Zusammenarbeit, wie sie bei Cuspinian und Cranach vorausgesetzt werden kann, hier auszuschließen. Die Landschaftsdarstellung im Hintergrund beschränkt sich auf wenige symbolhafte Andeutungen, und auch die Art der physiognomischen Gestaltung ist

¹⁹⁵ Vgl. Aschbach, S. 141ff.

¹⁹⁶ Vgl. Kink, S. 112f., Anm. 126.

¹⁹⁷ Die Dekane wurden aus den Magistern, Doktoren und sogar Lizentiaten der jeweiligen Fakultäten gewählt und wechselten halbjährig. Vgl. Aschbach, S. 32.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 453f.

¹⁹⁹ Vgl. Perger, Richard. Die Wiener Ratsbürger 1396-1526. Wien 1988, S. 257.

²⁰⁰ Hinweis über die Homepage des Wiener Stadt- und Landesarchivs.

offensichtlich ganz dem Künstler überlassen worden. Die schonungslose Charakterisierung der Gesichter läßt auf ein distanzierteres Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber schließen und gibt deutlich den Wesenseindruck Cranachs wieder.

III.1.3. Ein Hieronymus Tedenhamer als Wiener Kunde Cranachs

Angesichts der beiden berühmten Wiener Bildnispaare ist die Versuchung groß, Cranach für die Wiener Zeit auf einen spezifischen Porträtstil, nämlich den des Bildnisses mit charakterisierendem Landschaftshintergrund, festzulegen. Allerdings verwirklicht der Künstler mit dem Bildnis eines jungen Mannes von 1503, das Koeplin als Kopie nach Cranach vorstellt,²⁰¹ den zu dieser Zeit klassischen Porträttypus mit einfarbigem Hintergrund (Abb. 9).²⁰² Die Inschrift in der rechten oberen Ecke stellt den Porträtierten als Hieronymus Tedenhamer vor. Durch sie erfahren wir, daß sich der Genannte im Jahr 1503 in Wien hatte malen lassen, wo er sich offensichtlich für eine gewisse Zeit aufgehalten hatte.²⁰³ Das Wappen mit dem weißen Einhorn in der linken oberen Bildecke beweist die tatsächliche Existenz Tedenhamers, der das Amt eines fürstlichen Rates in Ingolstadt bekleidete und für sich und seine Frau Barbara Heberkoffer noch vor seinem Tod 1543 ein Epitaph für die dortige Minoritenkirche ausführen ließ.²⁰⁴ Koeplin stellt zur Diskussion, daß die mutmaßliche Bildniskopie noch zu Lebzeiten des Dargestellten angefertigt worden sein könnte.²⁰⁵ Der Grund für eine solche Kopie kann einfachen, aber plausiblen Ursprungs sein: Vielleicht war die erhaltene Tafel im Auftrag Tedenhamers zu Geschenkzwecken vom Original abgenommen worden. Dann wäre die Entstehungszeit der Kopie zu präzisieren und näher an die des Originals zu setzen, da der körperliche Alterungsprozeß nach einem längeren Zeitraum eine Modifikation der Physiognomie im Bildnis erfordert hätte. Wird jedoch vorausgesetzt, daß das Duplikat als Erinnerungsstück

²⁰¹ Er setzt die Datierung des Gemäldes nachvollziehbar in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Vgl. Koeplin/Falk, S. 168.

²⁰² *Abb. 9: Hieronymus Tedenhamer, 1503, Kopie 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Öl/Holz, 49 x 41 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.*

²⁰³ „Im Jar 1503 ist zu wienn abkunnderfecht worden Jeronimus Tedenhamer“

²⁰⁴ Das Epitaph wurde von Loy Hering ausgeführt und trägt die Inschrift: „Hieronymus Tettenhamer gewessen Firstlicher Ratt zu Ingelstatt“. Vgl. Koeplin 1973, S. 33, Anm. 72.

²⁰⁵ Vgl. Koeplin/Falk, S. 168.

für Familienmitglieder entstanden ist, so wäre auch eine Entstehungszeit post mortem denkbar. Die Existenz von Wappen und Inschrift würde zu beiden Varianten passen.²⁰⁶

Tedenhamer wird dem Betrachter in selbstsicherer Pose – den linken Arm mit der Faust in die Seite gestemmt – vorgestellt, so daß man den Eindruck gewinnt, einen zielstrebigem und erfolgreichen jungen Mann vor sich zu haben. Das Familienwappen und die Inschrift betonen das demonstrierte Selbstbewußtsein, das sich offensichtlich durch den Stolz auf Rang und Namen begründet. Dieser Eindruck wird durch die Kleidung, die aus einer Schube mit Pelzkragen, einem Hemd mit goldenem Brustband und einem Barett besteht, unterstrichen. Dieses Brustband trägt ein Treuhandemblem, das sich aus zwei sich reichenden Händen zusammensetzt. Koeplin wirft die Frage auf, ob das Treuhandemblem ein Hinweis darauf sei, daß es sich bei dem Porträt um ein Verlobungs- oder Brautbildnis handeln könnte.²⁰⁷ Denkbar wäre hier eventuell das Porträt als Geschenk an die Braut. Die Möglichkeit der Tafel als Teil eines Pendantbildnisses ist auszuschließen: Zu konsequent verfolgt Cranach in seinem Porträtwerk die Seitenverteilung der Eheleute mit dem Mann auf der linken und der Frau auf der rechten Tafel, als daß er ausgerechnet hier mit diesem Prinzip gebrochen hätte.²⁰⁸ Zudem ist anzunehmen, daß Tedenhamer seine Reise ohne weibliche Begleitung angetreten haben wird, da Verlobte, und damit Unverheiratete, zu dieser Zeit gewöhnlich nicht gemeinsam verreisten.

Cranach porträtierte Tedenhamer vor einem neutralen Hintergrund. Zwar könnte angenommen werden, daß bei der Kopie ein mutmaßlicher Landschaftshintergrund des Originals zugunsten von Wappen und Inschrift getilgt wurde, doch sprechen Pose und Mimik Tedenhamers dagegen. Augenscheinlich soll die Person, die ihre selbstbewußte Ausstrahlung aus sich heraus gewinnt und keines spezifischen Hintergrundes bedarf, für sich wirken.²⁰⁹ Dafür modifiziert Cranach die geometrische Grundform, die er zuvor der Darstellung des

²⁰⁶ Infrarot-Reflektographien zu diesem Stück wären wünschenswert.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 33, Anm. 72.

²⁰⁸ Die berühmte Ausnahme, welche die Regel bestätigt, d. h. daß Cranach aus Experimentierfreudigkeit oder aus einem Innovationsschub heraus seinen Seitenkodex für die Geschlechter änderte, ist zwar möglich, aber hier nicht zu vermuten.

²⁰⁹ Vielleicht haben auch rein pragmatische Gründe eine Rolle gespielt. Eine aufwendige Hintergrundgestaltung wird kostspieliger und zeitintensiver gewesen sein als eine neutrale.

menschlichen Körpers in diesem Bildformat zugrunde legte: Findet sich bei den Cuspinians und dem Wiener Gelehrten und seiner Frau die solide Form des Dreiecks, in welchem Ober- und angedeuteter Unterkörper angelegt werden, so dominiert für den Oberkörper Tedenhamers die Raute, die durch die Armhaltung hervorgerufen wird. In leichter Andeutung des Unterkörpers wird schließlich die Rautenform nach unten hin wieder geöffnet, so daß die entstandene Kontur der dynamischen Ausstrahlung des Dargestellten entspricht. Abgesehen davon, daß die Kopie kaum den progressiven Stil Cranachs wiederzugeben vermag, sind an dieser Stelle folgende Aspekte festzuhalten: In seiner Wiener Zeit verfolgt Cranach auch die klassische Variante des Porträts, mit welcher er die dargestellte Person vor einem neutralen Hintergrund präsentiert. Mit Tedenhamer demonstriert er erstmals seine Fähigkeit, den Charakter bzw. seinen Eindruck der Figur nicht nur über deren Mimik, sondern auch über die Körperhaltung wirkungsvoll zu definieren.

III.2. Die Reise in die Niederlande - Bildnisse eines niederländischen

Stifterehepaars

In der überlieferten Vita Cranachs spielen Aufenthalte des Malers im fremdsprachigen Ausland kaum eine Rolle. Vermutungen, der Künstler sei mit dem Kurfürsten ins Heilige Land gezogen, sind vage und kaum glaubhaft.²¹⁰ Nur die durch Rechnungen²¹¹ und durch Anekdoten Scheurls, Gunderams und Sternbokes²¹² überlieferte Reise in die Niederlande 1508 kann als gesichert gelten.²¹³ Doch von den dort entstandenen Kunstwerken, wie beispielsweise dem Kinderporträt Karls V., sind nur wenige erhalten geblieben. Die Bildnisse eines Mannes mit Rosenkranz und einer betenden Frau dürften jedoch in die Zeit des niederländischen Aufenthalts fallen (Abb. 10 u. 11).²¹⁴ Das Zusammenspiel mehrerer Indizien spricht für diesen Sachverhalt: Die Bildnisse wurden auf Eichenholztafeln gemalt, welche zum einen vor allem in den Niederlanden häufige Verwendung fanden, zum anderen dagegen in der Wittenberger Werkstatt Cranachs kaum zum Einsatz kamen.²¹⁵ Auch die typisch niederländische Haube der Frau und das vermeintliche Wappen der holländischen Familie Six Te

²¹⁰ Vgl. S. 56, Anm. 215 und Schade 1974, S. 13.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 404, Nr. 46 und Nr. 52.

²¹² a) „Als unsere Fürsten Dich vorigen Sommer nach den Niederlanden schickten, um mit Deinem Talent zu prunken, bist Du wie Antron angelangt und hast gleich beim Eintritt ins Gasthaus mit einer vom Kohlebecken genommenen erloschenen Kohle das Bildnis Seiner Majestät des Kaisers Maximilian so auf die Wand gezeichnet, daß es von allen erkannt und bewundert wurde. Daher gelang es Dir auch, daß die Ankunft des bis dahin nur dem Namen nach bekannten Lucas in derselben Weise angekündigt wurde wie die des Apelles [...]“^c. Aus Scheurls Widmungsbrief, Lüdecke, 1953a, S. 51.

b) „[...] Ich habe aber, sagte der Kaiser, zu Mecheln in meinem Zimmer eine kleine Tafel, worauf mein Bildnis als Knabe von Dir gemalt ist; sage mir doch, wie ich in jenem Alter beschaffen war, während du mich maltest. Euer Majestät, sagte Lucas, war damals acht Jahre [...]“^c. Aus Gunderams Aufzeichnungen, ebd., S. 86.

c) „Der Kaiser ferner gefragt, ob er in [den] Niederlande[n] gewesen [sei] und ihn abgemalt [habe], und er geantwortet: Ja, er wäre bis gegen Gent gekommen, da er Ihre Majestät, der noch ein junges Herrlein gewesen, in einem Paltrocklein mit einem Spanienbaretlein, Dolchlein und Rapierelein abgemalt [...]“^c. Aus Valentin Sternbokes Historia, ebd., S. 89.

²¹³ Scheidig vermutet einen ersten Besuch Cranachs in Antwerpen 1505/06 aufgrund einer Rechnungsnotiz im Ausgabenbuch des Kurfürsten („meines gnädigen Herrn Maler zu Antorff“^c ≙ Antwerpen) im Zusammenhang mit anderen Aktenvermerken. Vgl. Scheidig, S. 301f.

²¹⁴ Abb. 10 u. 11: Bildnisse eines niederländischen Herrn und seiner Frau, um 1508, Öl/Holz, männliches Bildnis: 47,7 x 35,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, weibliches Bildnis: 42,2 x 33,5 cm, Zürich, Kunsthaus.

²¹⁵ Dendrochronologische Untersuchungen Peter Kleins deckten in einer Vielzahl von Fällen falsche Angaben in der Fachliteratur bezüglich der Holzart einzelner Malgründe im Werk Cranachs auf. Die Ergebnisse betrafen auch vorgebliche Eichenholztafeln, die sich als aus Buchenholz gefertigt herausstellten. Vgl. Klein, Peter. Lucas Cranach und seine Werkstatt. Holzarten und dendrochronologische Analyse. In: G/E/B, S. 194ff.

Hillegom auf dem Ring des Mannes an seinem linken Zeigefinger²¹⁶ untermauern die allgemein anerkannte These über den Entstehungsort. Die Bildnisse würden als niederländische Auftragsarbeit für einen großen, wenn nicht sogar vollständig eigenhändigen Anteil Cranachs an der Ausführung sprechen. Die feine Modellierung der Gesichter mit Lichtreflexen und Ausschattierung, der Farbauftrag und auch die Gestaltung der Hände sind in diesem Zusammenhang zu beachten.²¹⁷

Die lange Zeit verkannte Zusammengehörigkeit der Bildnisse ergibt sich vor allem aus den äußerst schlecht erhaltenen Grisailen zweier Rundnischenfiguren auf den Tafelrückseiten.²¹⁸ Ist die weibliche Figur auf der Rückseite des Damenbildnisses noch durch Schwert und Buch als Heilige Katharina zu identifizieren, so ist die Zerstörung der Rückseite des Herrenporträts so weit fortgeschritten, daß lediglich der Kopf einer männlichen Figur, die Füße und ein Teil der unteren Gewandung erhalten sind. Auch hier muß es sich in Korrespondenz zu seinem weiblichen Gegenüber um einen Heiligen handeln. Die Existenz der Grisailen wirft die Frage nach der ursprünglichen rahmenbedingten Verbindung der Bildnisse auf. Zu finden sind Grisaille-Malereien vornehmlich auf den Außenseiten von Altarflügeln. Deshalb wäre es denkbar, daß es sich bei den Tafeln um die Flügel eines Devotionstriptychons handelt, bei dem das sakrale Mittelbild verloren gegangen ist.²¹⁹ Der Gebetsgestus der Frau und der Rosenkranz in den Händen des Mannes könnten auf eine solche Mitteltafel hindeuten. Andererseits vermögen diese Gesten auch ohne zentralen Bezugspunkt die Gottesfürchtigkeit der Personen auszudrücken. Von diesem Standpunkt aus könnte auch eine Zusammengehörigkeit der Tafeln als Devotionsdiptychon möglich sein, das keines Mittelbildes bedarf.²²⁰ Das Halbfigurenformat und auch die selbstbewußte Körperhaltung des Mannes, sein leicht angehobenes Kinn sowie die willensstarken Gesichtszüge lassen einen solchen Schluß zu. Diese Ausdrucksmittel artikulieren wenig Ergebenheit und wirken nicht im Sinne des klassischen, ehrfürchtigen Stifters. Die Blicke des Paares sind derart angelegt, daß

²¹⁶ Vgl. Schade 1974, S. 460, Nr. 61.

²¹⁷ Eine Untersuchung der Tafeln mit modernster Technik wäre auch hier wünschenswert.

²¹⁸ Vgl. Koeplin/Falk, S. 681, Abb. 335 u. 336. In vergleichbarer Art sind solche Grisaille-Figuren auch auf den Außenseiten des Torgauer Fürstenaltars wiederzufinden.

²¹⁹ Im allgemeinen, so auch durch Koeplin, wird von dieser Ursprungsform ausgegangen. Vgl. ebd., Nr. 595, S. 682 oder Dülberg, Nr. 241 u. 242.

²²⁰ Hinz verweist deutlich auf die Existenz von Devotionsdiptychen. Vgl. Hinz 1974, S. 145f.

sie nicht zwangsläufig auf ein gemeinsames Mittelbild bezogen werden müssen, sondern auch das jeweilige Pendant betreffen können. Allerdings ist die aufwendige Außenbemalung für ein Diptychon, das geschlossen aufbewahrt und zu besonderen Anlässen geöffnet wurde, ungewöhnlich, zumal man damit rechnen mußte, daß gerade bei dieser Umgehensweise die Außenseiten zu Schaden kommen konnten.

Der Schwerpunkt dieser ersten erhaltenen Ehepaardarstellung nach den Wiener Bildnissen befindet sich dieses Mal nicht auf humanistisch-geistiger, sondern auf religiöser Ebene mit deutlichem Bezug zur geschlechtsspezifischen Hierarchie innerhalb der Ehe. Durch den einheitlichen, in einem bräunlich-grün gehaltenen Hintergrund liegt die Konzentration ganz auf den einander zugewandten Personen. Gesicht und Hände spielen als Ausdrucksmittel die zentralen Rollen. Die rechte Tafel ist, wie bei Cranachs Ehebildnissen kontinuierlich festzustellen, der Frau zugeteilt, die linke dem Mann. Dabei unterstreicht die wertvolle, aber zurückhaltende Kleidung das Grundthema der Religiösität und dient zur Lenkung des Betrachterblickes. Zusätzlich zeichnet die Ausstattung die Dargestellten als wohlhabende Bürger aus. Das schwarze Kleid der Frau steht in farbllichem Kontrast zu ihrer niederländischen Haube, einem weißen Tuch mit Scheitelfalte, das in Höhe der Schulterblätter eingeschlagen ist.²²¹ Das viereckige Dekolleté des Kleides, das an den Seiten mit floral durchwirktem Brokat verziert ist, öffnet den Blick zum Gesicht, dessen weiche, ebene Züge vom Saum der Haube aufgenommen werden. Eine gabelförmige weiße Bordüre umfaßt nicht nur das Dekolleté, sondern führt zu den zum Gebetsgestus zusammengelegten Händen.²²² Dieser Gestus begründet unter anderem die leicht geneigte Kopfhaltung: Die Frau befindet sich in religiöser Andacht. Der Blick ist dabei jedoch leicht erhoben und entweder auf ihr Pendant oder auf das Geschehen der eventuell fehlenden Mitteltafel ausgerichtet. Klugheit und Intelligenz der Dargestellten werden

²²¹ Diese Kopfbedeckung findet sich nicht nur auf dem *Torgauer Fürstenaltar* (Abb. 20) wieder, sondern auch auf einem *Turnierholzschnitt* von 1509 (Abb. 148), einem Holzschnitt der *Heiligen Sippe*, ebenfalls um 1509, oder im Bildnis *Margarethes von Savoyen*, der Statthalterin der Niederlande (Abb. 92). Auf den Altarflügeln des *Thyssenschen Altars* (Abb. 64) trägt allerdings die Heilige Elisabeth die niederländische Haube und nicht, wie Koepplin schreibt, die Heilige Anna. Vgl. Koepplin/Falk, Nr. 592, S. 683.

²²² Das Porträt der Frau wurde am unteren Rand um einige Zentimeter beschnitten, so daß die Hände nicht mehr vollständig zu sehen sind. Auch an der rechten Seite vermutet Dülberg Schnittstellen. Vgl. Dülberg, Nr. 242.

offenkundig mit ihrem Gesichtsausdruck vermittelt. Gleichzeitig aber wird die Frau durch ihren eingeschränkten Aktionsradius und die befangene Körperhaltung, die im Gegensatz zur Darstellung ihres Gatten stehen, in ihrer Stellung und Rolle innerhalb dieser ehelichen Beziehung als unterlegen charakterisiert.

Der devoten Körperhaltung der Frau ist jene des Mannes gegenübergestellt, die durch ihre frontalere Drehung zum Betrachter eine demonstrative Wirkung ausübt. Die männliche Figur greift somit mehr Raum, erscheint imposanter und offener. Auch hier lenkt die Kleidung nicht ab, sondern wirkt blickführend. Unter der dunklen Brokatschaube trägt der Dargestellte ein schwarzes Wams und ein weißes Hemd, in dem das Ende eines Halsbandes steckt. Der Pelzkragen der Schauben öffnet sich einerseits v-förmig zum Gesicht, andererseits weist er pfeilartig zu den Händen, durch die die Perlen eines Rosenkranzes gleiten. Dieser Gebetsgestus bleibt im Männerporträt allerdings der einzige Anhaltspunkt für eine religiöse Motivation des Bildes. Gleichzeitig zeigt er auf, wie wichtig die Darstellung der Hände in ihrer religiösen Tätigkeit für die Bedeutung beider Porträts ist. Der leicht angehobene Kopf und die Mimik des Mannes hingegen stehen im deutlichen Kontrast zur devoten Erscheinung seiner Frau. Die dunklen, kinnlangen und knapp über den Augenbrauen geschnitten Haare umrahmen und betonen den selbstbewußten, leicht skeptischen Gesichtsausdruck, der unter anderem durch die geringfügig zusammengezogenen Brauen entsteht. Kopf- und Körperhaltung sowie die Kleidung aus Schauben und Barett demonstrieren Weltoffenheit und Gelehrtentum, finanzielles Vermögen und gesellschaftliche Anerkennung. Seine Gattin dagegen wird deutlich auf ihre Rolle als Ehefrau reduziert, die treu und klug ihre familiären und christlichen Pflichten in ihrem begrenzten Tätigkeitsfeld erfüllt. Mit ihrem Porträt werden praktisch die Erwartungen an das Verhalten und Wesen einer Frau und ihre Einfügung in den familiären und gesellschaftlichen Kontext exemplarisch formuliert. Dabei ist der Mann ihr offensichtlich nicht nur in der sozial-gesellschaftlichen Hierarchie, sondern auch in christlicher Hinsicht deutlich übergeordnet. Sein selbstbewußtes Auftreten hebt ihn sogar im Gebet, auf welches die Handhabe des Rosenkranzes hindeutet, in seiner sozialen Bewertung über seine Frau, obwohl Glaube und Konfession in ihrem Leben einen höheren Stellenwert einzunehmen scheinen.

III.3. Cranach als Porträtist der kurfürstlichen Familie

Im Jahr 1505 nahm Cranach die Nachfolge Jacopo de' Barbaris als Hofmaler Friedrichs des Weisen auf. Barbari hatte von 1503 bis 1505 für den Kurfürsten gewirkt²²³ und war wahrscheinlich, wie auch von der Person Cranachs angenommen wird, eine Art „Dürer-Ersatz“.²²⁴ Dürer selbst war offensichtlich nicht an der gebotenen Aufgabe am kurfürstlichen Hof interessiert, welche ihn in ein zeitintensives, ausgeprägtes Abhängigkeitsverhältnis versetzt hätte. Trotzdem gehörte der Kurfürst zu seinen bedeutendsten Arbeitgebern.²²⁵ Daß die Wahl Friedrichs schließlich auf den gebürtigen Kronacher fiel, hing wahrscheinlich mit Cranachs Wienaufenthalt und seinem engen Kontakt zum Humanistenkreis um Konrad Celtis zusammen, durch welchen eine Empfehlung der Fähigkeiten des Malers an den Kurfürsten zu vermuten ist.²²⁶ Auch Cranachs Anwesenheit in Coburg zur Jahrhundertwende mag sich positiv auf seine Wahl ausgewirkt haben.²²⁷

Zu dieser Zeit war es Friedrich dem Weisen, der sich auch als Förderer der Wissenschaften und der Künste einen Namen machte, gelungen, Wittenberg zu einem der geistigen Zentren Sachsens auszubauen. Durch den Aufstieg zur Residenzstadt seit der Übertragung der Kurwürde auf Friedrich im Jahr 1486 erfolgte hier außerdem im Zuge infrastruktureller Erweiterungen eine Förderung des konjunkturellen Aufschwungs von Handel und Gewerbe. Der Baubeginn des Schlosses und der Stiftskirche in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts sowie die Gründung der Universität 1502 boten gleichermaßen für Künstler und Gelehrte

²²³ Vgl. Bruck, Robert. Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Strassburg 1903, S. 164ff.

²²⁴ Koeplin/Falk, S. 44f.

²²⁵ Vgl. Bruck, S. 144ff.

²²⁶ Friedrich stand als dessen Förderer in enger Beziehung zu Celtis.

²²⁷ Plagemann vermutet 2002 erneut, daß Cranach Friedrich den Weisen schon bei dessen Reise ins Heilige Land im Jahr 1493 als ‚Künstlerentdeckung‘ des Kurfürsten begleitet haben könnte: „Die anfänglich schnelle und später anhaltende Karriere des Malers wäre ohne diese Bildungsreise und die Kontakte zum Kurfürsten nur schwer zu erklären.“ Plagemann, Volker. Tod in Bologna – Hans Cranachs Reise 1537. Zur Frühgeschichte der Künstlerreisen nach Italien. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 41, 2002, S. 63. Daß Cranach an dieser Reise teilgenommen haben soll, ist allerdings äußerst unwahrscheinlich. Es gibt keine faktisch anerkannten Hinweise, die belegen, wie Friedrich auf den Maler in dieser Zeit hätte aufmerksam werden können. Ferner sind keine Resultate aus Cranachs künstlerischer Tätigkeit bis zur Jahrhundertwende bekannt. Dies wäre jedoch äußerst ungewöhnlich für einen, so Plagemann, „von ihm [Friedrich] als begabt erkannten jungen Kunsthandwerker“, den der Kurfürst „höchstselbst auf einer Italien berührenden Fahrt in Venedig eingeführt“ hätte.

neue Betätigungsfelder.²²⁸ Finanzielle Unterstützung erfuhren Kirchenbau und Universität, die 1507 institutionell zusammengelegt wurden, durch den Ablaßhandel, der von Friedrich forciert wurde und für Wittenberg in engem Kontext mit der Reliquiensammlung des Kurfürsten und seines Bruders und Mitregenten Johann stand.²²⁹ In diesem Zusammenhang erscheint es umso erstaunlicher, daß Friedrich in den Jahren nach der Thesenveröffentlichung Luthers 1517 und der damit verbundenen massiven Kritik am Ablaßhandel dessen größter Protektor werden sollte und diesen sogar nach der Verhängung der Reichsacht 1521 mittels Wormser Edikt durch einen vorgetäuschten Überfall in Sicherheit brachte.²³⁰ Als Johann der Beständige nach Friedrichs Tod 1525 mit der alleinigen Regentschaft auch die Kur übernahm, sprach er sich öffentlich für die Reformation aus und half in den Folgejahren, die neue Kirchenordnung in Sachsen durchzusetzen. Zur Wahrung und zum Schutz der protestantischen Glaubensrichtung gegen Karl V. befand sich Johann neben Philipp von Hessen an der Spitze des 1531 gegründeten Schmalkaldischen Bundes.²³¹ Nach seinem Tod 1532 trat sein Sohn Johann Friedrich der Großmütige, der den Vater schon zu dessen Lebzeiten in Regierungsangelegenheiten unterstützt hatte, die Nachfolge im Amt des Kurfürsten an und übernahm zudem die Position Johans im Schmalkaldischen Bund. Die Reformation wurde auch zu einem wichtigen Faktor seiner Politik, welche schließlich in der militärischen Konfrontation mit dem Kaiser und dessen Verbündeten Moritz von Sachsen, im sogenannten Schmalkaldischen Krieg von 1546-47, gipfelte. Die entscheidende Schlacht am Mühlberg 1547 endete zugunsten Karls und seiner katholischen Verbündeten. Johann Friedrich konnte gefangengenommen werden und erlangte erst 1552, zwei Jahre vor seinem Ableben, die Freiheit zurück.²³²

Plausibler dagegen ist der genannte Weg an den kurfürstlichen Hof über seine Arbeiten und Gönner in Coburg und Wien.

²²⁸ Vgl. Stievermann, Dieter. Lucas Cranach und der kursächsische Hof. In: G/E/B, S. 66f.

²²⁹ Vgl. Koepplin/Falk, S. 186ff. Das „Wittenberger Heiltumsbuch“ katalogisiert im Jahr 1509 5005 Reliquien, deren Hauptreliquiare durch Cranach dort in 117 Holzschnitten abgebildet wurden. Vgl. Jahn 1972, S. 456ff.

²³⁰ Zum Lebenslauf Friedrichs des Weisen vgl. Bautz, Friedrich Wilhelm und Traugott (Hgg) Biographisch Bibliographisches Kirchenlexikon [BBK]. 1990ff. Bd. II, Sp. 128f. Zur ausführlichen Biographie vgl. Ludolphy, Ingetraut. Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen. Göttingen 1997.

²³¹ Zum Lebenslauf Johans des Beständigen vgl. BBK, Bd. III, Sp. 174f.

²³² Zum Lebenslauf Johann Friedrichs vgl. BBK, Bd. III, Sp. 345f. Zur ausführlichen Biographie vgl. Mentz, Georg. Johann Friedrich der Großmütige, 1503-1554. 3 Bde. Jena 1903-1908.

Allen drei Kurfürsten war Cranach seit seinem Dienstantritt 1505 in großer Loyalität verbunden. Bis zu seinem Tod 1553 stand er ihnen fast durchweg als Hofmaler, aber auch als Begleiter und Ratgeber zur Verfügung.²³³ Die Porträtarbeiten Cranachs für die kurfürstliche Familie sind zahlreich, jedoch schon frühzeitig einprägsamen Schemata unterworfen, die sich von einer individuellen Darstellung immer mehr entfernten, für eine publizistische Imagebildung allerdings von großem Nutzen waren. Innerhalb der einzelnen Jahrzehnte existieren nur wenige Bildnisse, die nicht miteinander in einer konzeptionellen Beziehung stehen. Deutlich zeichnet sich die Verwendung von Vorlagen ab, die in unterschiedlicher Weise variiert wurden.

III.3.1. Kurfürstliche Bildnisse der ersten Jahre bis zur Reformation

Bei Betrachtung der Bildnisse Friedrichs des Weisen und Johannis des Beständigen sowie ihres späteren Nachfolgers Johann Friedrich ist für die Zeit bis zur Reformation festzustellen, daß autonome Einzelporträts der Personen nur in sehr geringer Zahl erhalten sind. Anders verhält es sich jedoch mit den Bildnisdarstellungen, die in einem religiösen Kontext stehen. Die Stifterfiguren der kurfürstlichen Brüder auf Altarflügeln geben gleichzeitig Religiosität, Macht und ihren scheinbaren politischen Einklang mit der kirchlichen Autorität vor. Verehrungsszenen in der Druckgraphik, welche durch ihre Möglichkeiten der Vervielfältigung eine höhere Stückzahl und eine weite Verbreitung des jeweils entworfenen Blattes gewährleistete, verfolgten ähnliche Zwecke.

III.3.1.1. Druckgraphik

Im Jahr 1509 brachte Cranach ein erstes autonomes Einzelbildnis seines kurfürstlichen Arbeitgebers Friedrich des Weisen in Form eines Kupferstichs hervor (Abb. 12).²³⁴ Die Konzeption der Figur Friedrichs in diesem Kupferstich wurde hierbei auch in anderen Bildzusammenhängen für nahezu alle

²³³ Vgl. S. 14ff.

²³⁴ *Abb. 12: Friedrich III., gen. „der Weise“, von Sachsen, 1509, Kupferstich, 12,6 x 9 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.*

Darstellungen des Kurfürsten in diesem Jahrzehnt wegweisend. Im Gegensatz zum Holzschnitt waren die Vorteile des Kupferstichs für die Gestaltung eines Porträts dieses kleinen Formats offenkundig. Die Möglichkeit, mit dem Grabstichel feinste Details festzuhalten, erlaubte auch für Bildnisse geringeren Ausmaßes eine treue und detaillierte Wiedergabe des Modells.

Der Kupferstich zeigt Friedrich in Halbfigur in einer Rundbogennische hinter einer Brüstung.²³⁵ In den Zwickeln des Rundbogens, der mittels einer Schattierung zwischen zwei doppelläufigen Bogenlinien Tiefe suggerieren soll, sind die kurherzöglichen Wappen angebracht: links oben das kursächsische mit den zwei gekreuzten Schwertern und rechts oben das wettinische mit den fünffachen Rautenblättern.²³⁶ Auf der Brüstung liegt, mittig plaziert, die Signaturtafel Cranachs, die die Jahreszahl und Initialen des Künstlers trägt und vor allem durch die differenzierte und plastische Ausarbeitung der gefügelter Schlange als dreidimensionales Geschöpf ins Auge fällt. Zunächst jedoch wird der Blick von der eindrucksvollen Gestalt Friedrichs gefangengehalten, die nur leicht zum rechten Bildrand gewandt ist, so daß der flüchtige Schein einer kürzlich aufgegebenen Frontalität entsteht. Kopf und Blickrichtung zum rechten Bildrand unterstreichen dabei die angedeutete Körperdrehung. Die minuziöse Ausgestaltung des Gesichts und der Ausstattung dokumentiert die Spanne der Darstellungsmöglichkeiten, die sich Cranach mit der Nutzung des Kupferstichs für eine exakte Wiedergabe boten. Im Gesicht notiert er genauestens die charakteristischen Strukturen wie Konturen, Falten oder Schatten. Das Haar, das unter Friedrichs Drahthaube hervorschaut, und die Locken des Bartes sind äußerst differenziert ausgearbeitet und umrahmen das Gesicht, das Ruhe und Bestimmtheit vermittelt.²³⁷ Die großen Augen, die hier mit festem Blick einen Punkt außerhalb des Bildraums fixieren, die stark gewölbten Lippen und die höckerige Nase sind individuelle Charakteristika, von denen im Laufe der Jahrzehnte allerdings nur die Augen ihre Intensität beibehalten werden.

²³⁵ Es könnte sich auch um den Teil einer Tischplatte handeln.

²³⁶ Die Anbringung der beiden Wappenschilder ist auf Cranachs druckgraphischen Einzelblättern dieser Zeit keine Seltenheit.

²³⁷ Friedrich ließ sich laut Rossmann 1507 das Haar kürzer schneiden. Vgl. Rossmann, W. Über die unter dem Namen Albrechts des Beherzten vorhandenen Bildnisse. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1, 1876, S. 51.

Der einprägsamen Schilderung der Physiognomie entspricht eine detaillierte Ausführung der Kleidung. Friedrich trägt eine Schabe mit großem Pelzkragen über einem aufwendigen Oberteil. Die langen Ärmel des Wamses sind mehrfach abgeschnürt und gemäß der „Mode des Zerhauenen“, die von Schweizer Landsknechten eingeführt worden war,²³⁸ mit zahllosen großen Schlitzten versehen. Die Kostbarkeit von Pelz und Stoff hebt Cranach dabei durch den Einsatz von Glanzlichtern hervor, die er durch kleine Bereiche erzeugt, welche er von der Bearbeitung ausspart. Die aufklaffende Schabe läßt den Blick auf das perlenbestickte Oberteil fallen, das sich in zwei unterschiedlich gestaltete Partien von Bändern aufteilt, die im Muster variieren. Auch die Glieder einer Kette, deren Enden im Ausschnitt des Hemdes verschwinden, werden sichtbar. Die Öffnung der Schabe dient allerdings nicht nur der Vorführung des kostbaren Oberteils, sondern auch der Führung des Betrachterblickes vom Gesicht Friedrichs zu seinen Händen, die in der Detailfreude der Kleidung fast unterzugehen scheinen. So greift Friedrich mit seiner Rechten als Ausdruck der Entschlossenheit in den Kragen der Schabe, während er die Linke auf den Rand der Brüstung ablegt und mit ihr eine indirekte Verbindung zur dort liegenden Signaturtafel aufbaut.²³⁹

Die Rundnische, die Friedrich in Form einer weißen Leerstelle hinterfängt, hat mehrere Funktionen. Sie unterstreicht die imposante Erscheinung des Kurfürsten und hebt dessen Kopf als zentrales Element der Komposition hervor. Gleichzeitig dient sie als Gegengewicht für die detailerfüllte Ausarbeitung des Oberkörpers und sorgt, wie der freie Bereich unterhalb des Bartes, für eine Ruhezone, die vom Künstler für die Konzentration des Auges auf das Gesicht zweifellos als notwendig erachtet wurde. Allerdings trickst Cranach den Blick des Beobachters formal fast unmerklich aus, um die respekteinflößende Dreieckskomposition der Figur aufrecht erhalten zu können: So füllt er die Bereiche unterhalb der Arme mit dichten Schraffuren aus, ohne diese konkret dem Raum oder dem Körper zuzuordnen. Das kleine Format des Sticks mit der repräsentativen Darstellung des Kurfürsten könnte ein Hinweis dafür sein, daß dieses Bildnis für die Herausgabe eines Buches entworfen wurde. Vielleicht war es sogar als Titelkupfer der zweiten

²³⁸ Vgl. Boehn, Max von. Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock. München 1976, S. 180.

²³⁹ Jahn bemerkt eine „Verzeichnung“ der linken Hand, mit der er sich wohl auf den Ringfinger bezieht, für den zwischen Mittel- und kleinem Finger kaum Platz gelassen wurde. Vgl. Jahn 1955, S. 43.

Auflage des Heiltumsbuches von 1509 gedacht: Dieses wurde jedoch schließlich 1510 mit dem Doppelbildnis Friedrichs des Weisen und seines Bruders Johann geschmückt (Abb. 13).²⁴⁰

Der Kupferstich der beiden regierenden Brüder stellt eine Modifikation des Friedrich-Stichs von 1509 dar. Die Nische, die sich hier durch die Abschrägung der rechten und linken oberen Bildecke als Rundbogenfenster ausweist, wurde in die Breite gezogen, so daß nicht nur Friedrich, sondern auch Johann darunter Platz findet. Auch die korrespondierende Anbringung der Wappen in den Zwickeln, die Brüstung sowie die Signaturtafel mit der geflügelten Schlange und der Jahreszahl 1510 fehlen nicht. An der Figur Friedrichs wurden indessen geringfügige, aber merkliche Veränderungen vorgenommen. Der Kopf ist jetzt leicht angehoben und der Blick dementsprechend nach oben gerichtet, obwohl eine Fixierung der Person des Bruders auf der rechten Bildhälfte zu erwarten gewesen wäre. Erklärbar wird diese Neuorientierung des Blickes durch die suggerierte Tätigkeit der Hände Friedrichs, durch welche er einen Rosenkranz mit zylinderförmigen Perlen gleiten läßt. Beide Elemente, sowohl der Blick als auch der Einsatz des Rosenkranzes, dienen als Ausdruck der Gottesfürchtigkeit des Dargestellten. Demonstrativ liegt der größte Teil des Gebetsutensils links neben der Signaturtafel auf der Brüstung. Der Kleidungsstil ist dagegen der gleiche geblieben, wenn auch die aufgeschoppten, pelzgefütterten Ärmel nicht mehr die aufwendigen Schlitzungen aufweisen und das Brustband des Oberteils mit einem dezenteren floralen Muster bestickt ist. An der Figur Friedrichs macht Cranach deutlich, daß die Brüder hinter der Brüstung stehen, und nicht sitzen oder etwa knien: Im Gegensatz zum Porträtstich von 1509 verzichtet er auf kaschierende Schraffuren, die die Körperkontur im Bereich unterhalb der Arme verstecken, und grenzt die Silhouette Friedrichs unterhalb seines Ellenbogens am linken Bildrand vom Bildraum ab. So entsteht zwischen Ellenbogen, Hüfte, Bildrand und Brüstung eine kleine viereckige Öffnung, die den Blick zum Hintergrund freigibt und die geschlossene Präsentation der Figuren auflockert.

²⁴⁰ Abb. 13: Friedrich der Weise und sein Bruder und Mitregent Johann, später gen. „der Beständige“, 1510, Kupferstich, 13,2 x 11,8 cm, Schloß Wolfegg, Kupferstichkabinett. Das Titelblatt der ersten Auflage war ein Holzschnitt der Wittenberger Stiftskirche, in welcher die kurfürstliche Reliquiensammlung verwahrt wurde. Vgl. Köhler, Wilhelm H. und Frank Steigerwald (Bearb.). Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik. Berlin 1973, Nr. 59, S. 51.

Bei genauerer Betrachtung der Figur Johanns und ihrer formalen Beziehung zur Figur Friedrichs wird besonders deutlich, daß der Stich nicht von vornherein als Doppelbildnis konzipiert, sondern aus der Zusammensetzung zweier Einzelbildnisse entwickelt worden sein muß.²⁴¹ Zwar sind die Körper der Protagonisten einander zugewandt, doch ist die Positionierung Johanns schräg hinter Friedrich nicht ganz optimal gewählt. Die Überschneidung der Figuren, die Johann eigentlich hätte einen Schritt zurücktreten lassen müssen, korrespondiert nicht mit seiner Nähe zur Brüstung, auf die er problemlos seine linke Hand abgelegt hat. Auch der Maßstab seines Körpers bezieht sich auf eine gleichberechtigte Präsentation der Brüder nebeneinander, die sich demgemäß auf einer Raumebene befinden müßten. Trotz dieser irritierenden perspektivischen Defizite wirkt die Komposition des Geschwisterpaars kompakt und präsent, was dem Erscheinen der Personen als politische Einheit dienlich gewesen sein muß. Personenspezifisch betrachtet ist ihr Auftritt allerdings unterschiedlich zu bewerten. Im Gegensatz zu Friedrich, der sich durch das Gebet augenscheinlich in einem Zustand leichter Verklärung befindet, wirkt Johann realitätsbezogen und nicht vergeistigt. Er fokussiert den Bruder, welcher diesen Blick wiederum mit den Augen nach oben weiterleitet. Schon auf diese Art kann auf eine Deutung der politischen Vorrangstellung Friedrichs geschlossen werden, die ebenfalls in der Staffelung der Figuren zum Ausdruck kommt. Auch auf geistlich religiöser Ebene bestätigt sich dieser Eindruck durch den Einsatz des Gebetsgestus, des Rosenkranzes und des erhobenen Blickes des Kurfürsten. Johann dagegen orientiert sich in seiner Haltung an der Kupferstichdarstellung seines Bruders aus dem Jahr zuvor. Der realitätsbezogene, feste Blick, die Hand auf der Brüstung, sogar der vielfach geschlitzte Teil des Ärmels, der durch die Schlichtheit des Mantels hervorgehoben wird, sind bekannte Komponenten. Die beiden massiven Ketten, von denen die eine aus bandartigen, typisch sächsischen Kettengliedern besteht,²⁴² werten wie der Wamsärmel die Kostbarkeit der – im Gegensatz zu Friedrich – schlichter gehaltenen Kleidung auf. Außerdem dienen die Schmuckstücke, wie die durch die Nische entstandene Leerstelle, der Betonung des Kopfes. Auch für Johann zeichnen sich hier charakteristische

²⁴¹ Offensichtlich wurden schon in dieser Zeit Porträtstudien mehrfach als Vorlage für weitere Bildnisse genutzt und variiert.

²⁴² „The flattened sheets of gold, ribbon-like, twisted, and manipulated into curving links, become the significant characteristic of the Saxon chains seen later.“ Campbell Warner, S. 22.

physiognomische Merkmale ab, die ihn auf anderen Darstellungen zu identifizieren erlauben. Zu nennen sind hier die halblange Haarfrisur, der Vollbart, bei dem auf manchen Bildern zuweilen der Oberlippenbart ausrasiert ist, und vor allem die leicht schräggestellten Augen, deren Brauen einen meist kritischen Blick akzentuieren.

Während Johann allerdings in dieser Gestalt in der erhaltenen Cranachschen Druckgraphik der Zeit bis zur Reformation nicht weiter zu finden ist, erfolgt eine Übernahme der Figur Friedrichs in wenigstens zwei weiteren Fällen. Die „Verehrung des Heiligen Bartholomäus“ zeigt Friedrich als Halbfigur in der rechten unteren Bildecke, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch haltend, den Kopf und Blick nach oben gerichtet (Abb. 14).²⁴³ Die physiognomischen Züge, Barttracht und Kopfbedeckung sind dabei nahezu identisch mit dem Einzelstich von 1509.²⁴⁴ Lediglich die Kleidung wurde erneut variiert, so daß ein Streifenmuster den Pelzbesatz der Schauben ersetzt. Durch die helle Fläche des Kragens wird eine der wenigen Ruhezeiten in der sehr aufgewühlten Szenerie, die Friedrich umgibt, geschaffen. Mittelpunkt des Blattes ist die Figur des Heiligen Bartholomäus, zu dem der Kurfürst aufblickt. Mit verschränkten Armen taucht der Heilige aus einem Gewühl von Wolken und Putten, die ihn umringen, auf und scheint auf den Fürsten herabzublicken. Besondere Aufgaben übernehmen drei Engel, die sich in jeweils einer der verbleibenden Bildecken aufhalten. Rechts oben trägt einer von ihnen zwei Klingen, die Marterwerkzeuge, mit denen Bartholomäus gehäutet wurde, herbei, während ein anderer in der linken oberen Bildecke die schlaff herabhängende, abgezogene Körperhülle des Märtyrers hält.²⁴⁵ Der dritte Engel in der linken unteren Ecke, dem die geflügelte Schlange geradezu voranzuschweben scheint,²⁴⁶ eilt derweil mit dem kurfürstlichen

²⁴³ Abb. 14: *Friedrich der Weise in Verehrung des Heiligen Bartholomäus, nach 1509, Kupferstich, 18,7 x 16,4 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.*

²⁴⁴ Zeitlich wird der Stich gewöhnlich nach 1510 eingeordnet. Vgl. beispielsweise Jahn 1972, S. 206 und Schade 2003, Nr. 13, S. 168. Steigerwald datiert ihn auf die Jahreswende 1508/09. Vgl. Köhler/Steigerwald, Nr. 57, S. 51. Es ist anzunehmen, daß der Druck nach dem Einzelstich Friedrichs von 1509 entstanden ist, welcher einer vorauszusetzenden Porträtstudie am nächsten steht.

²⁴⁵ Unter den Reliquien des Wittenberger Heiltums befand sich neben 29 Knochenpartikeln des Heiligen Bartholomäus auch die Gesichtshaut des Märtyrers. Friedrich fühlte sich augenscheinlich diesem Heiligen, mit dem er sich auf dem linken Flügel des Dessauer Fürstenaltars abmalen ließ, sehr verbunden. Vgl. S. 75f.

²⁴⁶ Bemerkenswert ist die Spiegelverkehrung der Cranachschen Initialen rechts und links der Schlange.

Wappen heran, die dazugehörige Helmzier auf dem Kopf tragend. Steigerwald versucht die Szene religiös-politisch zu interpretieren: „Im Wappenschild und dem Besteck der Helmzier sind die geänderten Farben des Wappens gezeigt: die Teilung von Schwarz/Weiß an Stelle von Weiß/Schwarz. Cranach stellt also dar, wie der Kurfürst-Marschall die Fürsprache des Märtyrers erbittet, die ihm selbst und dem Zeichen seiner Würde, dem neuen Wappen, Gnade erwirken möge.“²⁴⁷ Festzuhalten ist, daß der visionäre Charakter der Szene im Zusammenhang mit einer Textstelle des gezeigten Buches, wahrscheinlich eines Gebetbuches, stehen muß, die Friedrich zuvor studiert hat. Beeindruckend ist die Ausdruckskraft des Blattes, auf dem Bartholomäus und Friedrich zwei aufeinander bezogene Ruhepole bilden. Das Innehalten des Kurfürsten, die fast demonstrative Erwartungshaltung des Heiligen, dessen Kopf durch eine strahlenförmige Aureole überraschenderweise eher verdunkelt als erhellt wird, und der Blickaustausch zwischen den beiden Protagonisten vergegenwärtigen eine wechselseitige Kontaktaufnahme. Wie die Gegenüberstellung von Hell und Dunkel mittels un behandelter Flächen und dichter Parallel- und Kreuzschraffuren verstärken auch die in bewegten Linien dargestellten, aufgewühlten Wolken gemischt mit dem unruhigen Treiben der Putten die Dramatik des Moments.

Der Holzschnitt der „Verehrung der Maria mit dem Christusknaben“ um 1513 dagegen vermittelt durch eine hell gehaltene Ausführung und ein idyllisches Ambiente eine ruhige, andächtige Atmosphäre (Abb. 15).²⁴⁸ Der Kurfürst befindet sich mit Maria und ihrem Sohn in einem offen gehaltenen Raum, vielleicht einer Laube, die lediglich durch eine vordere und eine hintere Brüstung sowie durch eine sich nach hinten streckende Außenwand an der linken Bildseite definiert wird. Auf der vorderen Brüstung liegt, fast mittig plaziert, ein Buch, dessen Deckel an das Gebetbuch Friedrichs im Bartholomäusstich erinnert. Rechts daneben setzt die geflügelte Schlange einen interessanten Akzent, indem sie als eigenständiges, plastisch gestaltetes Wesen über die Brüstung zu kriechen scheint und dabei, wie auch das Buch, einen Schatten wirft. Im Hintergrund ist eine Landschaft zu sehen. Diese zeichnet sich durch einen bewachsenen Hügel aus, an dessen Fuß sich eine wehrhafte Anlage befindet. Ein aus der Cranachschen

²⁴⁷ Köhler/Steigerwald, Nr. 57, S. 50.

²⁴⁸ Abb. 15: Friedrich der Weise in Verehrung der Maria mit dem Christusknaben, um 1513, Holzschnitt, 36,9 x 23 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.

Druckgraphik bekanntes Motiv ist der Baum mit wenigen, expressiv nach oben ragenden Ästen, dessen Stamm an der rechten Seite des Bildes als Pendant zur Wand emporwächst.²⁴⁹ Von der nicht sichtbaren Decke hängt eine Fruchtgirlande herab, welche die durch den Himmel gebildete Leerstelle ausfüllt und den keilförmigen Einschnitt zwischen den dargestellten Figuren wiederholt. Im Vordergrund sind zwischen den Brüstungen die einander zugewandten Personen plaziert. Maria sitzt mit dem nackten Christusknaben auf ihrem Schoß auf der linken Seite und schaut auf ihr Kind nieder, welches sie mit beiden Händen behutsam hält. Vor allem in der Gestaltung ihres Kleides wird die Reduzierung der Linien durch die Technik des Holschnittes im Gegensatz zu den frühen Kupferstichen deutlich. Konturen und Gewandfalten werden prägnant und linear herausgearbeitet, Schattierungen durch sorgsam parallel gesetzte Schraffuren angedeutet, die sich nur an besonders dunkel zu kennzeichnenden Bereichen kreuzen. Gleiches läßt sich für Schleier und Gesicht notieren. Die Strahlen der Aureole sind im Gegensatz zu jenen des Bartholomäus nicht so dicht gesetzt, schließen auch nicht direkt an die Kopfkontur an und enden in unregelmäßiger Länge, so daß das himmlische Leuchten der Person besser zur Geltung kommt. Die harmonisch geschlossene Komposition von Mutter und Kind wird schließlich von dem Christusknaben, der Trauben in den Händen hält, durchbrochen, indem er zu Friedrich sieht. Dieser verharrt im Gebetsgestus, anscheinend kniend, vor Maria und blickt zu ihr auf. So sorgt die Dreieckskonstellation der Blickrichtungen für eine direkte Verbindung aller drei Figuren miteinander und integriert den Kurfürsten in die entrückte Szenerie, obwohl er sich seiner Bedeutungsebene gemäß fast unmerklich in etwas kleinerem Maßstab hinter Mutter und Kind befindet. Die Art der Darstellung Friedrichs ist erneut seinem Porträtstich von 1509 entlehnt. Drahthaube, mit Pelz besetzte Schaubе und geschlitztes Wams sowie die Bartkrause sind kennzeichnend. Allerdings ist die Härte und Entschlossenheit zugunsten sanfterer Züge aus dem Gesicht gewichen, aus welchem die großen Augen als wichtigstes Merkmal hervorstechen. Es wird deutlich, daß die Holzschnittechnik die feine Gesichtsmodellierung nicht mehr zuläßt, so daß eine Konzentration auf die wesentlichen Konturen und Schattierungen festzustellen ist. Eine besondere Präsenz der Gruppe wird durch das Anschneiden der Figuren Marias und Friedrichs an den Bildrändern

²⁴⁹ Vgl. S. 33.

vermittelt. Auch wenn die Brüstung für einen respektvollen Abstand des Betrachters sorgt, wird sie doch so tief gesetzt, daß der Bildraum dem außenstehenden Beobachter einen intensiven Einblick in die Szene gewährt.

III.3.1.2. Das Bildnisdiptychon Johanns des Beständigen und seines Sohnes Johann Friedrich von 1509

Das Bildnisdiptychon Johanns des Beständigen und Johann Friedrichs nimmt eine Sonderstellung im Bildniswerk Cranachs ein (Abb. 16).²⁵⁰ Die Anbringung des Allianzwappens der Herzogtümer Sachsen und Mecklenburg auf der Rückseite des Kinderbildnisses deutet kompositionell auf ein Ehebildnis hin. Da aber Johanns Frau Sophie von Mecklenburg kurz nach der Geburt des gemeinsamen Sohnes Johann Friedrich im Jahr 1503 verstarb, nimmt dieser in der Konzeption den Platz der Mutter ein. Wie bei dem Porträt Christoph Scheurls ist auch hier die originale Rahmung des Diptychons vorhanden und entspricht dem gleichen Typus. Dieser beruht wahrscheinlich auf Entwürfen Cranachs und orientiert sich an spätgotischen Fensterformen.²⁵¹ Es ist anzunehmen, daß die Rahmung noch vor Beendigung des Malprozesses angebracht worden ist.²⁵² Die ausgeprägte Kehlung der verbundenen Rahmen, die an drei Seiten die jeweilige Bildnistafel umläuft, trifft am unteren Abschluß auf einen abgeschragten Wasserschlag. Im Gegensatz zum Bildnisrahmen Scheurls ist nur der äußerste Rand des mehrfach profilierten Vorstoßes schwarz bemalt, während die restliche Rahmung, wie auch Kehlung, Wasserschlag und innere Kante, vergoldet ist. Dabei sind die Rahmen durch zwei Scharniere verbunden, mit deren Hilfe die Tafeln zur sicheren Aufbewahrung oder zum Transport zu einem kleinen, schwarz bemalten Kasten verschlossen werden konnten. Allerdings bildet die Rückseite des Kinderporträts mit dem Allianzwappen der Eltern die Oberseite des geschlossenen Kastens, so daß hieraus eine ungewöhnliche Verschlusrichtung von rechts nach links resultiert.²⁵³

²⁵⁰ Abb. 16: *Johann der Beständige und sein Sohn Johann Friedrich, später gen. „der Großmütige“, 1509, Öl/Holz, je 42,8 x 32,3 cm, London, National Gallery.*

²⁵¹ Vgl. Koeplin 1974, S. 25. Zum Rahmen Scheurls vgl. S. 211 und Abb. 134.

²⁵² Vgl. Heydenreich, S. 197. Koeplin setzt sogar voraus, daß die Zierrahmen den Tafeln schon vor Malbeginn hinzugefügt wurden. Vgl. Koeplin 1974, S. 25.

²⁵³ Diese „Klapprichtung“ wird von Dülberg mit Hilfe einer bei Koeplin abgebildeten Zeichnung nachdrücklich vergegenwärtigt. Vgl. Dülberg, S. 81 und Koeplin 1974, S. 29, Abb. 2.

Bei der Betrachtung der Bildnistafeln ist besonders auffällig, daß die Porträts hinsichtlich des Bildaufbaus kaum aufeinander Bezug nehmen. Während Johann, der sich, wie auf traditionellen Ehebildnissen üblich, auf der linken Bildtafel befindet, gemäß seiner Körperdrehung den Kopf ins Dreiviertelprofil in Richtung seines Sohnes wendet und diesen zu fokussieren scheint, präsentiert sich der Sechsjährige nahezu ‚en face‘ mit Blick zum Betrachter. Auch der Bildausschnitt der einzelnen Porträts ist unterschiedlich gewählt. Die Figur Johanns wirkt im Gegensatz zu jener Johann Friedrichs, der direkt hinter dem Bildrahmen Platz genommen zu haben scheint, tiefer in den Bildraum gerückt, so daß sein Kopf vom Hintergrund großzügig umschlossen wird. Obwohl seine Arme in angewinkelter Haltung sichtbar sind, ist Johanns Oberkörper fast auf Büstenformat verkürzt worden und vermag nicht einmal die Hälfte des Bildträgers auszufüllen. Johann Friedrich dagegen erscheint in Halbfigur und nimmt trotz seiner kindlichen Figur durch die suggerierte Nähe zum Rahmen fast den gesamten Bildträger ein. Diese konzeptionellen Unterschiede lassen den Schluß zu, daß die beiden Porträts zwar zeitlich parallel, aber unabhängig voneinander entstanden sein könnten.²⁵⁴

Formale Gemeinsamkeiten dagegen sind in erster Linie nur in der korrespondierenden Farbgebung der Bildnisse auszumachen. Johann ist vor einem grünen Hintergrund plazierte, von dem sich seine dunkel gekleidete Gestalt abhebt. Er trägt ein schwarzes Wams mit eingesetzten dunkelgrauen Stoffstreifen und schwarzem Kragen, das an Ärmeln und Brust mit zahlreichen perlenbestickten Kordelschleifen versehen ist.²⁵⁵ Auch das schwarze, schräg sitzende Barett, das eine Parallele zur abfallenden Linie der linken Schulter andeutet, ist mit zwei

²⁵⁴ Eine Bewertung der malerischen Oberfläche im Vergleich mit der Unterzeichnung beider Bildnisse anlässlich der Cranach-Ausstellung 1994 hat unter der Berücksichtigung der Punkte „Kompositionsvorlage“, „Vorlagen für Einzelmotive“, „Unterzeichnung allgemein“, „Unterzeichnung Detail“, „Ausführung der Malerei“ und „Ausführung Details, Überarbeitungen“ zu folgenden Rückschlüssen geführt: Das Bildnis Johanns entstammt in seiner Gänze Cranachs Hand, während sich der Anteil des Meisters im Porträt Johann Friedrichs auf die Kompositionsvorlage reduzieren läßt und Vorlagen für Einzelmotive, Unterzeichnung und Malereiausführung als „typische Beiträge einer 2. Hand“ bewertet werden. Vgl. G/E/B, Tabelle, S. 371. Durch die fast identischen Brettbreiten der Bildträger und die daraus resultierende Annahme, beide Tafeln seien durch die Teilung einer größeren entstanden, wird ausgeschlossen, daß das Bildnis Johann Friedrichs nachträglich als Ergänzung zu dem des Vaters hergestellt worden ist. Vgl. Heydenreich, S. 186 und S. 187, Anm. 25.

²⁵⁵ Interessanterweise taucht dieses Oberteil auch in Johanns Darstellung auf dem Coburger Altarflügel wieder auf. Vgl. Abb. 25.

Kordeln und einer kreuzförmigen, mit Edelsteinen besetzten Brosche verziert.²⁵⁶ Einer einzelnen Feder am seitlichen Aufschlag kommt dabei die Aufgabe zu, den Raum zwischen Kopf und oberem Bildrand zu überbrücken und damit die Rahmung des Kopfes durch den Hintergrund zu durchbrechen. Mit diesem Schmuckelement wird bereits eine Auflockerung der Komposition erreicht. Doch trotz kleiner Schnörkel in der Ausstattung ist das Bildnis darauf angelegt, die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die einfache und zurückhaltende Farbgebung in Kleidung und Hintergrund unverzüglich auf das Gesicht Johanns zu lenken, das durch das braune gelockte Haar und die dunkelbraune Bartkrause eine besondere Umrahmung erfährt. Allerdings fehlt es an physiognomischer Ausdrucksstärke, so daß keinerlei Gemütsregung von Seiten Johanns erkennbar ist. Auch die Hände, von denen jedoch nur die linke am rechten unteren Bildrand in ihrer Ganzheit zu sehen ist, werden nicht als gestisches Ausdrucksmittel eingesetzt. Sie fungieren hier zum einen als formales Gegengewicht zum Gesicht, zum anderen dienen sie der Präsentation der Ringe und, wie die Hutfeder, der Akzentuierung des Porträts, das einen maßvollen Gesamteindruck hinterläßt.

Im Vergleich dazu wirkt das Bildnis Johann Friedrichs dramatischer und bewegter, was unter anderem durch den modifizierten Einsatz der Farbtöne des Vaterporträts verursacht wird. Das Schwarz der Kleidung Johanns wird im Bildnis des Sohnes dem, wenn auch nur fragmentarisch sichtbaren Hintergrund zugeordnet, von dem sich die Figur des jungen Prinzen bedeutungsvoll abhebt. Das Hintergrundgrün des väterlichen Pendants dagegen wird in der Ausstattung Johann Friedrichs wieder aufgenommen, die einem auffallenderen Stil, nämlich dem des „Zerhauenen“, folgt.²⁵⁷ Das grüne Wams ist mit einer Vielzahl roter, züngelnd anmutender Schlitze überseht. Verschiedene Bänder in Schwarz, in Rottönen oder in Weiß schnüren die Ärmel in einzelne Partien oder kreuzen sich im Brustbereich. Auf dem Kopf trägt Johann Friedrich einen grünen, mit Broschen besetzten Hut, dessen ausladender Federbusch die Schulterkontur wiederaufnimmt und nahezu vom gesamten oberen Bildrand angeschnitten wird. Doch die Unruhe in der Ausstattung dient auch dazu, den Betrachterblick immer wieder auf die wesentlichen Bereiche des Bildes zu lenken: auf das Gesicht und

²⁵⁶ Ein zweites Schmuckstück wird auf der anderen Seite des Baretts partiell sichtbar.

²⁵⁷ Vgl. S. 62.

die Hände. Das zarte Inkarnat des Gesichts steht in starkem Kontrast zum Schwarz des Hintergrundes. Eine direkte Rahmung erfährt das Gesicht durch das blond gewellte Haar, das die weichen Gesichtszüge des Kindes unterstreicht. Diese werden weiterhin durch ein Oval betont und umrahmt, das durch das Zusammenfließen der Kontur des Kopfes und einer langen goldenen Brustkette entsteht, die sich aus gedrehten Gliedern zusammensetzt und der typisch sächsischen Schmuckmode entspringt.²⁵⁸ Eine Kreisform, die durch die Haltung der Arme gebildet wird, potenziert das Oval und führt den Blick zu den Händen des Prinzen, die Griff und Scheide eines Dolches fest umschließen. Eine direktere Verbindung leitet vom Gesicht durch zwei vertikal verlaufende Stoffbänder in Weiß und Rot dorthin. Mit der erwachsenen aufrechten Körperhaltung und dem Griff an die Waffe wird die große politische Bedeutung des künftigen Landesherrn demonstriert, auch wenn dies im Widerspruch zu dem zart besaiteten Wesen des Sechsjährigen steht, das sich physiognomisch in den großen Augen und den weichen Gesichtszügen widerspiegelt.

In der Konfrontation der Generationen von Vater, dem Erwachsenen, und Sohn, dem Kind, stehen sich gleichzeitig Gegenwart und Zukunft gegenüber. Für den Vater wählt Cranach eine konventionelle und traditionelle Darstellungsweise, während er dem Sohn eine innovativere Komposition mit Raum für Veränderungen zugesteht, was durchaus als zukunftsweisend aufgefaßt werden darf. Auch gebührt Johann Friedrich der aktivere Part in der Darstellung, die Johann eher passiv zurücktretend präsentiert. Deutlich kommt die politische Priorität des jungen Prinzen als kurfürstlicher Nachfolger Friedrichs des Weisen, der selbst keine Kinder hatte, und Johans des Beständigen zum Tragen. Auch die Anbringung der Jahreszahl 1509 auf der Tafel des Sohnes am rechten Bildrand scheint mit Bedacht gewählt. Doch neben dieser repräsentativen Funktion des Porträts tritt das Interesse des Künstlers an der Darstellung des kindlichen Wesens im Bildnis hervor, das in der Physiognomie reflektiert wird.²⁵⁹ Daß Cranach Johann Friedrich bereits 1506 in einem Holzschnitt und auf dem linken Flügel des „Katharinen-Altars“ (Abb. 17 u. 18) verewigt hat, wird heute als sehr

²⁵⁸ Vgl. Campbell Warner, S. 21f.

²⁵⁹ So gelang Cranach „one of the earliest and most sympathetic portraits of a child in European art“. Langmuir, Erika. The National Gallery Companion Guide. London 1994, S. 112.

wahrscheinlich eingestuft.²⁶⁰ Die übereinstimmende Identität des kleinen Prinzen, der mit winkender rechter Hand auf einem energischen Pony durch eine bergige Landschaft mit Stadtansicht reitet, und dem blonden Blumenkind des Altarflügels, das der Heiligen Dorothea Blumen überreicht,²⁶¹ untermauert im Vergleich mit dem Bildnis Johann Friedrichs von 1509 diese Hypothese.²⁶²

III.3.1.3. Weitere Tafelbildnisse

Bis zu Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts ist kaum ein autonomes Einzelbildnis der Fürsten zu finden, das nicht in den religiösen Kontext einer Altarkonzeption eingebunden ist. Eine Ausnahme bildet hier das Bildnis Friedrichs des Weisen, welches um 1515 datiert wird (Abb. 19).²⁶³ Es zeigt den Kurfürsten in Halbfigur hinter einer Brüstung, auf die er den rechten Unterarm abgelegt hat. Der schwarze Hintergrund, der in der linken oberen Ecke mit der Schlange signiert ist, gibt an der rechten Seite den Ausblick auf eine bewaldete Landschaft mit Gebirgsketten am Horizont frei. Dementsprechend wendet sich Friedrich im Dreiviertelprofil zum rechten Bildrand. Erneut ist zu vermuten, daß auch hier die Vorlage, die den Graphikporträts zugrunde lag, zum Einsatz gekommen ist. Dabei orientiert sich die Gestaltung der sanfteren Gesichtszüge an der gleichen Konzeption wie die Darstellung Friedrichs im Holzschnitt der „Verehrung der Maria“ (Abb. 15). Der Griff mit der linken Hand in den mächtigen braunen Pelzkragen der schwarzen Schube, die Präsentation der Ringe an der rechten Hand und die Dreieckskomposition der Figur verdeutlichen die Machtposition des Kurfürsten. Der in die Ferne schweifende Blick, der in die Richtung des Landschaftsausblickes zielt, unterstreicht gleichzeitig seine Autorität als Territorialherr. Die dunkle Kleidung und der

²⁶⁰ Abb. 17: Johann Friedrich (?) zu Pferde, 1506, Holzschnitt, 18,2 x 12,2 cm, ohne Ort, abgebildet bei Jahn 1972, S. 377 und Abb. 18: Die Heiligen Barbara, Ursula und Margaretha mit Blumenkind, linker Flügel des sog. Katharinen-Altars, 1506, Öl/Holz, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

²⁶¹ Vgl. Rudloff-Hille, Gertrud. Lucas Cranach d. Ä. – Der Katharinenaltar. Dresden 1951, S. 7.

²⁶² Vgl. Koeplin 1974, S. 29. Während es Jahn übrigens für vorstellbar hält, daß der sichtbare Turm in der Stadtansicht des Holzschnitts zur Wittenberger Schloßkirche gehören könnte, ordnet Koeplin diesen Ort der Veste Coburg zu. Vgl. Jahn 1972, S. 285 und Koeplin 1974, S. 29.

²⁶³ Abb. 19: Kurfürst Friedrich der Weise, um 1515, Öl/Holz, 55 x 35 cm, Berlin, Galerie Haberstock.

schwarze Hintergrund heben das gleichmäßig ausgeleuchtete Gesicht und die Hände hervor, die auf einer Linie liegen und den Betrachterblick von einem dieser körperlichen Ausdrucksmittel zum anderen springen lassen. Trotz solcher demonstrativen Komponenten scheint der persönliche Charakter des Bildnisses im Vordergrund zu stehen und kommt vor allem in der Physiognomie zum Ausdruck, die entspannt und keinem Repräsentationsdruck unterworfen zu sein scheint.²⁶⁴ Man meint sogar ein leichtes Lächeln erkennen zu können, das die Lippen des Kurfürsten umspielt. Insofern erhält das Bildnis den privaten Charakter einer Momentaufnahme, welche die Person in ihrer persönlichen Nische des Rückzugs zeigt und den Eindruck Poses unterstreicht, das Bildnis sei „für den Dargestellten selbst“ entstanden.²⁶⁵

Ein vergleichbar intimer Charakter kommt nur noch einmal in den Darstellungen des Kurfürsten zum Ausdruck, nämlich auf den Flügelinnenseiten des „Annen-Altars“, dem sogenannten „Torgauer Fürstenaltar“ (Abb. 20).²⁶⁶ Dieser wurde 1505 von Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen zum Gedächtnis der 1503 verstorbenen Frau Johannis, Sophie von Mecklenburg, in Auftrag gegeben und 1509 fertiggestellt.²⁶⁷ In ihm nimmt Cranach Einflüsse und Eindrücke der niederländischen Reise auf und verarbeitet diese.²⁶⁸ Gezeigt wird die Heilige Sippe in einer renaissancehaft anmutenden Architektur mit einem Boden aus schachbrettartig angeordneten Fliesen. Auf der Mitteltafel haben Maria und ihre Mutter Anna, die auf dem Schoß das Christuskind trägt, zwischen zwei rahmenden Säulen auf einer Steinbank Platz genommen.²⁶⁹ Im Vordergrund spielen zwei der vier Kinder der Maria Kleophas und des Alphäus, links hinter der

²⁶⁴ Posse schreibt hierzu: „Das Bildnis Friedrichs des Weisen ist ein für den Dargestellten selbst gemaltes Porträt, unrepräsentativ, aber dafür von einer feinen geistigen Lebendigkeit beseelt und [...] offenbar mehr als gewöhnlich nach einem bestimmten Natureindruck beobachtet.“ Posse, Hans. Zwei Bildnisse sächsischer Kurfürsten von Lucas Cranach d. Ä. In: *Pantheon*, 9, 1932, S. 74.

²⁶⁵ Vgl. vorherige Anmerkung.

²⁶⁶ Abb. 20: Annen-Altar, sogen. Torgauer Fürstenaltar, 1509, Öl/Holz, Mitteltafel: 120 x 99 cm, Flügel: je 120 x 43,5 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

²⁶⁷ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 18, S. 71.

²⁶⁸ Eine Orientierung an Quentin Massys und dessen Brüsseler Annen-Altar ist wahrscheinlich. Vgl. Hinz 1993, S. 32f. Zudem tragen Anna und Maria Salome die typisch niederländischen Hauben mit Scheitelfalte und eingeschlagenem Ende.

²⁶⁹ An der rechten Säule befindet sich, einmalig im erhaltenen Werk Cranachs, das Signatürtäfelchen mit der Inschrift „LUCAS CHRONUS FACIEBAT ANNO 1509“. Die lateinische, im Imperfekt verfaßte Inschrift ist in Beziehung zu einer Passage in Scheurls Widmungsbrief zu setzen, in welchem er dem Künstler rät, in Anlehnung an Apelles diese

Bank sitzt Joseph, den Kopf auf die linke Hand gestützt, und im Hintergrund halten sich auf einer Empore Joachim sowie Kleophas und Salomas auf, in deren Rollen interessanterweise Kaiser Maximilian I. und sein Hofrat Sixtus Oelhafen auftreten.²⁷⁰ Friedrich und Johann schlüpfen auf den Altarflügeln derweil in die Figuren des Alphäus und des Zebedäus, die der im Vordergrund präsentierten idyllischen Betreuung der Kinder durch ihre Frauen Maria Kleophas und Maria Salome beiwohnen. Während Maria Kleophas auf dem linken Flügel auf der Veranda das kleinste ihrer Kinder stillt, sitzt das vierte ganz in ein Buch versunken im Schneidersitz zu ihren Füßen. Friedrich steht hinter der sitzenden Maria Kleophas und blickt sinnierend in die Landschaft. Trotz Bartkrause und kinnlanger Frisur mit kurz geschnittenem Pony ist Friedrich deutlich an seinen physiognomischen Merkmalen wie Augenpartie, Nase und Mund zu identifizieren.²⁷¹ Auf dem rechten Flügel sitzt Maria Salome, die dem ältesten ihrer zwei Kinder, das sich in ihren Schoß lehnt, die Haare kämmt, während sich das jüngere spielerisch in ihren Rocksäum wickelt. Vor allem der Figur Johanns wohnt ein privater Charakter inne. Er hat sich lesend in eine Nische am Fenster zurückgezogen und sitzt dort, nahezu unbeobachtet, mit gekreuzten Beinen vertieft in seinen Folianten. Auch Johann ist eindeutig an seinen Gesichtszügen zu erkennen. Die leicht schräg stehenden Augen, Nase und Mund, aber auch Frisur, Bartkrause und Baret scheinen auf der gleichen Porträtaufnahme zu basieren, die auch dem Bildnis des Diptychons mit seinem Sohn von 1509 zugrunde liegt. Trotz ihrer körperlichen, aber auch mentalen Distanz zu allen Figurengruppen – gedanklich scheinen sich die Brüder aus der Szenerie entfernt zu haben – erfahren Friedrich und Johann eine Einbindung in den Familienverband, der sie nicht repräsentativ als Landesherren, sondern vielmehr als Privatmenschen mit ihren Momenten der Zurückgezogenheit und Kontemplation vorstellt. Auffallend ist dennoch die Isolation der drei Gruppen der Mütter mit den Kindern, die in ihrer Tätigkeit der Kinderbetreuung derart versunken sind, daß die männlichen Figuren ausgeschlossen werden. Versunkenheit bzw. Kontemplation scheint aber auch bei

Zeitform dem Perfekt vorzuziehen, wie es auch Pirckheimer Dürer geraten hatte. Vgl. Lüdecke 1954a, S. 54.

²⁷⁰ Vgl. Swarzenski, Georg. Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 2, 1907, S. 57f. und Friedländer/Rosenberg, Nr. 18, S. 70f.

²⁷¹ Die Haartracht ist nach Friedländer und Rosenberg ein Hinweis für einen frühen Beginn der Arbeiten zu diesem Altar, da Friedrich erst 1507 die Haare unter einer Drahthaube trug. Vgl. ebd., Nr. 18, S. 71.

den männlichen Pendants eines der primären Themen zu sein. Ob in sich selbst versunken (Joseph), in einen Gedanken (Friedrich), in ein Buch (Johann sowie das Kind auf dem linken Altarflügel), in eine Beobachtung (Joachim) oder in ein Gespräch (Maximilian und Sixtus): Die Szenen im Inneren der Architektur, welche die Familie vereint, bilden einzelne Ruhepole zu der aufgewühlten, stürmischen Landschaft, die im Hintergrund sichtbar wird.

In den folgenden Jahren bis zur Reformation konzentrieren sich die Porträts Friedrichs und Johans auf deren Darstellung als klassische Stifterfiguren auf den Flügelseiten von Altarwerken. Beispielhaft hierfür ist der sogenannte Dessauer Fürstenaltar, der um 1510 datiert wird (Abb. 21).²⁷² Thema der Mitteltafel ist bei diesem ein Marienbild, das leicht variiert auch an anderer Stelle wieder auftaucht.²⁷³ Im Bildzentrum befindet sich hier die frontal ausgerichtete Figur der Maria, die den Betrachter mit geneigtem Kopf sanft lächelnd anblickt. Auf ihrem Schoß sitzt das Christuskind, das, in der Linken eine Frucht haltend, freundlich und erwartungsvoll zur Heiligen Katharina schaut, welche sich zu ihm herabbeugt und seinen rechten Unterarm umfaßt. Auf der anderen Seite Marias befindet sich die Heilige Barbara, die im Gebetsgestus andächtig das Kind betrachtet. Die Attribute der beiden Heiligen, das Schwert und der Kelch, sind auf einer Brüstung im Vordergrund ausweisend plaziert. Die beiden oberen Ecken werden von zwei Putten ausgefüllt, die mit Blicken und Händen auf die Szene verweisen. Der schwarze Hintergrund hebt dabei vor allem die Gesichter, aber auch die durch kurze Strahlen angedeuteten, schimmernden Aureolen der sonst sehr gedeckt gekleideten heiligen Figuren hervor. Gleichzeitig schafft er einen Übergang zu den Altarflügeln, auf denen sich die Darstellungen Friedrichs und Johans befinden, und vermittelt eine räumliche Einheit der drei Tafeln des Triptychons. Die Überbrückung zwischen Mitteltafel und Flügeln erfolgt jedoch auch durch die zeitgenössische Kleidung Katharinas und Barbaras, die sie in die Zeit des frühen 16. Jahrhunderts versetzt. Hierdurch werden die kurfürstlichen Brüder trotz ihrer Positionierung auf den Flügeln auch auf der Zeitebene in die Hauptszene eingebunden. Begleitet werden sie dabei von zwei Schutzheiligen. Den linken

²⁷² Abb. 21: Dessauer Fürstenaltar, um 1510, Öl/Holz, Mitteltafel: 106 x 92,5 cm, Flügel: jeweils 106 x 42 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.

²⁷³ Vgl. z. B. Abb. 22a: Maria zwischen den Heiligen Katharina und Barbara, um 1510-12, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, 96,5 x 80,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

Flügel teilt sich Friedrich der Weise mit dem Heiligen Bartholomäus, erkennbar an der kurzen Klinge in seinen Händen, mit der er gemartert wurde.²⁷⁴ Der schmale Altarflügel wird durch die Figurenaufteilung in eine obere und eine untere Hälfte aufgeteilt. Oberkörper und Kopf Friedrichs befinden sich in der unteren Hälfte im Vordergrund. Die Hände zum Gebetsgestus zusammengelegt, den Körper in das Dreiviertelprofil gedreht, erhebt er seinen Blick in die Richtung Marias.²⁷⁵ Dabei bildet der rechte Unterarm den unteren Abschluß des Bildes. Die obere Hälfte der Tafel wird vom Oberkörper des hinter Friedrich stehenden Bartholomäus ausgefüllt, der seine linke Hand auf die Schulter des Kurfürsten gelegt hat. Die Größe des in Weiß und Rot gekleideten Heiligen, dessen Kopf vom oberen Bildrand leicht touchiert wird, verdeutlicht, daß Friedrich die für Stifterbildnisse übliche kniende Position eingenommen haben muß, obwohl der Unterkörper nicht sichtbar ist. Gleiches gilt für die Aufteilung der Figuren auf dem rechten Altarflügel. Hinter dem im Dreiviertelprofil knienden Johann, der ebenfalls nur in Halbfigur zu sehen ist, steht, vertieft in sein Buch, der in Blau und Rot gekleidete Heilige Jakobus. An seiner linken Seite wird der Knauf des Schwertes sichtbar, während sein Hut mit der Jakobsmuschel an einem Band über dem Rücken hängt.²⁷⁶

Die Darstellungen Friedrichs und Johanns auf dem Dessauer Altar scheinen sich zudem auch an der Vorlage zum Doppelporträtstich des Heiltumsbuches von 1510 zu orientieren. Zwar wurden die Gesichter modifiziert, trotzdem sind die Brüder eindeutig zu identifizieren. Friedrich, der härtere Züge in einem geschwollener wirkenden Gesicht als bis dato gewohnt aufweist, zeichnet sich abermals durch eine Bartkrause aus und hat das Haar unter seiner Drahthaube straff zurückgekämmt. Johann trägt wie auf dem Stich einen Vollbart und das kinnlange, lockig dunkle Haar mit einem kurzen Pony. Im Gegensatz zu Friedrich wirken seine Züge jedoch weicher als im Stich des Heiltumsbuches. Doch auch

²⁷⁴ Schon in der *Verehrung des Heiligen Bartholomäus* ließ sich Friedrich von Cranach in Begleitung dieses Schutzheiligen darstellen. Vgl. S. 65f. Aber auch in seiner *Verehrung der Mondsichel-Madonna* um 1516 begibt sich der Kurfürst unter dessen Schutz. Vgl. Abb. 23 und S. 78, Anm. 280.

²⁷⁵ Parallelen in der Körperhaltung sind hier ebenfalls zu den oben besprochenen Graphiken, dem Stich der *Verehrung des Heiligen Bartholomäus* und dem Holzschnitt der *Verehrung der Maria*, zu ziehen.

²⁷⁶ Ähnlich ausgestattet mit Hut auf dem Kopf, langem Bart, Schwert und blau-roten Gewändern ist der Heilige Jakobus als einer der Schutzheiligen Georgs des Bärtigen auf dem linken Meissener Altarflügel wiederzufinden. Vgl. Abb. 66.

die Blickrichtungen scheinen dem Blatt entlehnt. Unterstützt wird dabei der erhobene, feste Blick Friedrichs durch seine Handhaltung, die leicht nach oben verweist, während der horizontal ausgerichtete Blick Johannis durch seinen linken Unterarm und die Hände, die parallel zum unteren Bildrand liegen, unterstrichen wird.²⁷⁷ Die Variationsvielfalt in der Kleidung macht sich vor allem in Farben und Schnitt bemerkbar. Trotzdem darf auch hier bei beiden Stiftern der opulente Pelzkragen an den Schauben als Machtsymbol nicht fehlen.

Im Zusammenhang mit einer Marientafel um 1510-12 (Abb. 22a)²⁷⁸ wird gemeinhin ein Altarflügel genannt, welcher Friedrich den Weisen erneut in Stifterpositur zeigt (Abb. 22).²⁷⁹ Auch hier ist der Kurfürst mit seinen für diese Zeit spezifischen Kennzeichen, der Drahthaube und der Bartkrause, ausgestattet. Direkt hinter ihm stehen die Heilige Ursula und die Heilige Genoveva mit ihren Attributen, dem Pfeil und dem Schwert, bemerkenswerterweise ohne Heiligenscheine. Der Hintergrund wird durch eine Landschaftsdarstellung ausgefüllt, die sich durch eine Gebirgsformation mit Burganlage und einen mit unheilvollen Wolken verhangenen Himmel auszeichnet. Im Gegensatz dazu ist allerdings der Hintergrund der vermeintlichen Mitteltafel einheitlich schwarz. Auch der Maßstab der Figuren ist hier um ein Vielfaches größer, so daß eine Zusammengehörigkeit des Flügels und der Marientafel schon allein aus diesen Gründen in Frage gestellt werden muß.

Bei näherer Betrachtung des Stifterporträts Friedrichs auf diesem Flügel ist festzustellen, daß seine physiognomischen Züge jenen seines Einzelbildnisses von 1515 vor einem Landschaftsausblick und in seiner Darstellung im Holzschnitt der „Verehrung der Maria“ sehr nahe kommen und sich von jenen auf dem Dessauer Fürstenaltar stärker unterscheiden. Nichtsdestotrotz wurde auch auf diesem Altarflügel die Figurenkonstellation wie auf dem Dessauer Flügel so gewählt, daß die stehenden Heiligen die kniende Position der Halbfigur Friedrichs

²⁷⁷ Bemerkenswert ist, wie die Streifen seines Ärmels diese Situation nochmals aufnehmen.

²⁷⁸ Vgl. S. 75, Anm. 273.

²⁷⁹ Abb. 22: Friedrich der Weise als Stifter mit den Heiligen Ursula und Genoveva, um 1512, Öl/Holz, 100 x 35 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 36, S. 76 oder Schade 2003, Nr. 4 u. 4a, S. 167: Sowohl bei Friedländer und Rosenberg als auch bei Schade wird diese Tafel als vermeintlicher linker Flügel des genannten Marienbildes angesehen. Schon die unterschiedlichen Höhenmaße könnten ein Hinweis darauf sein, daß die Tafeln ursprünglich nicht zusammengehörten.

verdeutlichen, zu dem sie weder einen körperlichen noch visuellen Kontakt aufbauen. Die übliche Dreivierteldrehung des Körpers, die gefalteten Hände und der erhobene Blick wurden auch auf diesem Flügel übernommen, die Kleidung abermals variiert. Obwohl der Altarflügel allgemein um 1510-12 datiert wird, deuten die physiognomischen Ähnlichkeiten mit dem Einzelporträt Friedrichs und seiner Darstellung auf dem linken Coburger Altarflügelfragment auf einen gemeinsamen Entstehungszeitraum um 1515 hin. Auch Friedrichs Gesichtszüge in der „Verehrung der Mondsichel-Madonna“ um 1516 (Abb. 23) sind mit den genannten Beispielen nahezu identisch.²⁸⁰

Die Coburger Altarflügelfragmente sollen hier als letzte Beispiele für die Stifterdarstellungen Friedrichs und Johans von Sachsen herangezogen werden. Erhalten sind vier Flügelfragmente des Altars: die Bildnisse der kurfürstlichen Brüder sowie zwei Tafeln mit Brustbildern der Apostel Jakobus und Andreas sowie Judas Thaddäus und Simon. Die Aposteldarstellungen befanden sich ehemals als Ganzfiguren auf den Rückseiten der Kurfürstendarstellungen, bevor die Tafeln zersägt wurden.²⁸¹ Der jetzige Zustand der Flügelfragmente mit den Bildnissen Friedrichs und Johans zeigt nur noch die Brüder in Stifterpositur in Halbfigur mit zum Gebet gefalteten Händen (Abb. 24 u. 25).²⁸² Dicht oberhalb ihrer Köpfe wurden die Tafeln beschnitten. Was sich darüber befunden haben muß, etwa Darstellungen von Schutzheiligen wie auf dem Dessauer Altar, ist nicht mehr zu erschließen. Ein gleichmäßig schwarzer Hintergrund hinterfängt die Figuren und hebt die helleren Partien wie Gesichter und Hände bedeutungsvoll hervor. Wie schon oben angedeutet, beruht das Porträt Friedrichs auf jener Vorlage, die auch dem Einzelbildnis mit Landschaftsausblick und seiner Darstellung auf dem Flügel mit der Heiligen Ursula und der Heiligen Genoveva zugrunde liegt. Die großen Augen mit dem nach oben gerichteten Blick, der lange Nasenrücken und die aufgeworfenen Lippen als markante physiognomische Merkmale in Kombination mit der Bartkrause und der Drahthaube zeugen von

²⁸⁰ Abb. 23: *Friedrich der Weise in Verehrung der Madonna auf der Mondsichel, um 1516, Öl/Holz, 115 x 91 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.*

²⁸¹ Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeugten Füße und Unterschenkel der Apostel auf den Rückseiten der mit den Fürstenporträts versehenen Fragmente von dieser Tatsache. Vgl. G/E/B, Nr. 135, S. 315.

²⁸² Abb. 24 u. 25: *Friedrich der Weise und Johann der Beständige, Altarflügelfragmente, um 1515, Öl/Holz, Friedrich: 64,4 x 49,3 cm, Johann: 64,7 x 49,3 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste.*

einer exakten Übertragung der Vorlage. Doch im Gegensatz zu den genannten Vergleichsbeispielen wurde die ins Dreiviertelprofil gedrehte Figur stärker frontalisiert, d. h. zum Betrachter ausgerichtet, so daß Friedrichs imposante Statur den Bildträger zu beiden Seiten so sehr ausfüllt, daß sie von den Seitenrändern stark angeschnitten wird. Der ausladende, mit sanften Lichtreflexen versehene braune Pelzkragen seiner schwarzen Schube unterstreicht die Figurenpräsentation, die Friedrich nicht nur als Stifter, sondern auch in seiner Position als Herrscher demonstriert. In der Farbgebung der restlichen Gewandung ist eine sichtliche Zurückhaltung zu verzeichnen. Das Oberteil ist schwarz, allerdings zusätzlich mit bronzefarbenen Schlitz- und Abnäheren versehen, die den Farbton der Drahtaube wieder aufgreifen. Deutlicher als beispielweise beim Dessauer Altar konzentriert sich der Betrachterblick durch die in dunklen Tönen gehaltene Farbgestaltung der Tafel auf die Hände mit dem Siegelring Friedrichs und auf das Gesicht. Noch stärker ist dies auf dem Flügelfragment Johanns zu verzeichnen, dessen schwarz gekleideter Oberkörper sich kaum vom schwarzen Hintergrund abzuheben vermag. Lediglich die Schleifen des Gewandes markieren die raumgreifende, ebenfalls ins Dreiviertelprofil gedrehte Gestalt des Dargestellten. In der Ausführung seiner Figur scheinen zwei Vorbilder eine Rolle gespielt zu haben: das Bildnis Johanns im Stich des Heiltumsbuches (Abb. 18) und sein Porträt auf der linken Tafel des Diptychons von 1509 (Abb. 16). In der Physiognomie sind eindeutig die Züge des Stichts wiederzuerkennen. Der feste Blick mit den leicht zusammengezogenen Augenbrauen, Nase, Mund und auch das lockige Haar mit dem Pony sowie die Blickrichtung sind hier übernommen worden. Das schwarze Gewand mit den perlenbestickten Kordelschleifen, aber auch das Tragen einer Bartkrause ohne Oberlippenbart ist vornehmlich von dem Bildnisdiptychon bekannt. Diese Barttracht trägt Johann überdies auch auf dem Torgauer Fürstenaltar (Abb. 20). Der mächtige Halsreif, auf den fünf Ringe gefädelt sind, folgt dem Schwung des Bartes und unterstreicht Kinn- und Wangenkontur Johanns. Die langgliedrigen Finger seiner sehr groß gehaltenen Hände weisen in der Gebetshaltung fast senkrecht nach oben, so daß dieser Gestus von stärkerer Intensität als jener Friedrichs zeugt. Allerdings darf die heutige starke Wirkung der Bildnisse nicht davon ablenken, daß der ursprüngliche Zustand der Altarflügel einen Raum über den Köpfen der Kurfürsten vorsah,

welcher auf die eine oder andere Art ausgestaltet worden war und die Konzentration des Betrachters auf die Stifterbildnisse abgeschwächt haben muß.

Zusammenfassend läßt sich über den Zeitraum bis zur Reformation feststellen, daß Cranach schon früh die Darstellung der Kurfürsten in seiner Werkstatt nach Vorlagen vorantrieb. Die Herstellung des Einzelstichs Friedrichs des Weisen von 1509 und des Doppelporträtstichs Friedrichs und Johans von 1510 scheinen in besonderem Maße vorgabewirksam für die Folgejahre gewesen zu sein. Das Diptychon von 1509, welches Johann und seinen Sohn Johann Friedrich zeigt, sowie die Bildnisse der Brüder auf den Flügeln des Torgauer Fürstenaltars von 1509 wirken dagegen individueller und noch keinem Typus unterworfen, wie er vor allem für Friedrich ab 1509 entwickelt wurde. Die Bildnisse im Kontext religiöser Darstellungen verweisen zudem auf ein erhöhtes Bedürfnis der Regenten, ihre Herrschaft unter die Gnade Gottes zu stellen und den Einklang ihrer Politik mit der Religion zu demonstrieren.

III.3.2. Die Porträts der zwanziger Jahre

Bedeutend für die Porträtproduktion der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts, die Cranach für seine kurfürstlichen Auftraggeber zu leisten hatte, wurden mehrere Faktoren: Mit der aufkeimenden Reformation, welche die sächsischen Kurfürsten Friedrich und Johann unterstützten, entfiel die Auftragsnotwendigkeit für die Altarretabelproduktion und damit gleichzeitig die Darstellung der Brüder als Stifterfiguren; der mittlerweile erwachsene Johann Friedrich spielte in Regierungsangelegenheiten eine zunehmende Rolle und heiratete 1526 Sibylle von Cleve, woraus der erhöhte Bedarf seines Konterfeis und die Entwicklung seines Porträttypus' resultierte; im Jahr 1525 starb Friedrich der Weise, so daß die Kur auf seinen Bruder und früheren Mitregenten Johann den Beständigen überging. Eine Folgeerscheinung des Regierungswechsels in porträtspezifischer Hinsicht sind Bildnisse Friedrichs post mortem, die als Erinnerungsstücke hergestellt wurden und noch in den dreißiger Jahren in Kombination mit dem Bildnis des 1532 verstorbenen Kurfürsten Johann als Diptychon aus politischen Beweggründen Verbreitung fanden.

III.3.2.1. Bildnisse Friedrichs des Weisen

Die Bildnisse Friedrichs des Weisen zeichnen sich in den zwanziger und auch in den dreißiger Jahren dadurch aus, daß sie sich durchweg auf eine Porträtaufnahme beziehen, die zu Beginn der zwanziger Jahren entstanden sein muß. Aus dem Jahr 1522 war bis zum Zweiten Weltkrieg ein zu Friedrichs Lebzeiten entstandenes Bildnis erhalten (Abb. 26),²⁸³ das sich erstmalig auf die vorauszusetzende Bildnisstudie bezieht.²⁸⁴ Es zeigt Friedrich in Halbfigur mit Dreiviertelwendung des Körpers und des Kopfes zum rechten Bildrand. Über einem schwarzen Wams mit ballonartigen Ärmeln trägt er eine pelzgefütterte Schube mit floralem Muster und ausladendem dunkelbraunen Pelzkragen. Aufmerksamkeit verdienen auch die über den Ringen der Hände geschlitzten Handschuhe, die bei Cranach als kleines modisches Detail allerdings vornehmlich in seinen fiktiven Frauenbildnissen zum Einsatz kommen.²⁸⁵ Der rechte Unterarm wird parallel zum unteren Bildrand geführt und schließt das Bild nach unten ab. Doch während die linke Hand energisch in den Pelzkragen greift, scheint Friedrich zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten einen imaginären Gegenstand zu halten, ohne die Motivation dieser Geste preiszugeben: Insofern erhält diese Hand einen unvollendeten Charakter. Von den Händen öffnet sich der trichterförmige Ausschnitt des Pelzkragens hin zum Kopf, der Spitze des durch die Schulterkonturen gebildeten Körperdreiecks, während die Seiten der Figur von den Bildrändern angeschnitten werden. Durch diesen Figurenausschnitt und durch die Gestik mit dem Griff an den Kragen erhöht sich die Präsenz des Dargestellten und der Ausdruck seiner Autorität. Die hier aufgezeigte Gestaltung des Kopfes und der Physiognomie bleibt richtungsweisend für alle folgenden Bildnisse Friedrichs: Die Drahthaube weicht einem schwarzen Barett, die Haare sind knapp bis über das Ohrläppchen gewachsen, und ein Schnurrbart komplettiert die von früher bekannte, eckig gestutzte Bartkrause zu einem beeindruckenden dunklen

²⁸³ Abb. 26: Friedrich der Weise, 1522, Öl/Holz, 46 x 29 cm, ehemals Gotha, Schloßmuseum, im Zweiten Weltkrieg verloren. Vgl. Bernhard, Marianne, Kurt Martin und Klaus P. Rogner. Verlorene Werke der Malerei – In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien. München 1965, S. 124.

²⁸⁴ Ein Lochauer Beleg vom 11. Mai desselben Jahres vermerkt passend dazu die Bezahlung Cranachs, unter anderem für ein Kurfürstenbildnis. Vgl. Schade 1974, S. 410, Nr. 175. Auf ein weiteres Porträt des Kurfürsten vor 1525 weist ein anderer Lochauer Beleg vom 15. August 1523 hin, der den Erhalt von 6 fl. für ein „Tuch“ für ein Kurfürstenbildnis quittiert. Vgl. ebd., S. 412, Nr. 203.

²⁸⁵ Vgl. S. 144f.

Vollbart. Die charakteristischen großen Augen, die fest über den rechten Bildrand hinausblicken, der leicht nach vorne geschobene Unterkiefer sowie die nach unten weisende Nase sind Merkmale, die schon aus den Bildnissen des vorherigen Jahrzehnts bekannt sind und auch in den Folgejahren nicht verändert werden.

Mit dem Tod Friedrichs des Weisen am 5. Mai 1525 kommt es zu einer zunehmenden Produktion seiner Porträts, die als Erinnerungsstücke angefertigt worden sind. Diese sollten das Bild des verstorbenen Landesherrn bewahren. Dabei ist eine Orientierung an derselben Porträtvorlage festzustellen, die schon 1522 zum Einsatz kam: Friedrich mit Vollbart, schwarzem Barett, knapp ohrlangen Haaren und den entsprechenden Gesichtszügen. Lediglich die Haar- und Bartfarbe wird gemäß den verstreichenden Jahren angeglichen, bis das frühe Dunkelbraun der Haare in den Dreißigern schließlich gänzlich ergraut ist. Die Kleidung wird ohne modische Extravaganzen standardisiert, und so trägt Friedrich auf allen Bildnissen über einem hochgeschlossenen weißen Hemd ein schwarzes langärmeliges Wams mit rundem Ausschnitt und darüber wiederum die pelzgefütterte, schwarze Schube mit breitem Pelzkragen. Diese Typisierung forcierte die Prägung des Bildes des Kurfürsten, das in dieser Form und durch seine ständige Wiederholung in der Erinnerung der Öffentlichkeit bewahrt und gepflegt werden sollte. Die Bildformate allerdings variieren von den klassischen Tafelbildnissen im Brustbild- oder Halbfigurenformat (Abb. 27 u. 28)²⁸⁶ bis hin zum kleinen Rundbild, auf dem die Erscheinung Friedrichs im Büstenformat zu sehen ist (Abb. 29).²⁸⁷

Das Brustbild, das dem Betrachter den verstorbenen Kurfürsten besonders nahe vor Augen führt, war jedoch auch für die Druckgraphik, die für die weitreichende Verbreitung eines Blattes sorgte, ein sehr geeignetes Format, wie auch Kupferstiche Martin Luthers beweisen. Und so erstaunt es nicht, im Werk Cranachs einen Holzschnitt Friedrichs zu finden (Abb. 30),²⁸⁸ der diesen

²⁸⁶ Abb. 27: *Friedrich der Weise, 1525, Öl/Holz, 28,5 x 23,5 cm, Schleswig, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf* und Abb. 28: *Kurfürst Friedrich der Weise, 1527, Öl/Holz, 39,7 x 26,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.*

²⁸⁷ Abb. 29: *Friedrich der Weise, 1525, Öl/Holz, d = 13 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.* Vgl. auch S. 84.

²⁸⁸ Abb. 30: *Friedrich der Weise, 1525, Holzschnitt, 27,5 x 22 cm, Bamberg, Staatsbibliothek, Graphische Sammlung.*

Figurenausschnitt, der in nahezu identischer Art und Weise schon auf einer Bildnistafel von 1525 verarbeitet wird (Abb. 27), aufnimmt. Dieser bezieht sich dabei auf die Vorlage, die seit Beginn der zwanziger Jahre Gültigkeit für die Darstellung des sächsischen Landesherrn hat.²⁸⁹ Für die Entstehung des Holzschnitts im Jahr 1525 spricht die unter dem Bildnis gedruckte, lateinische Inschrifttafel, die von dem Äußeren des Kurfürsten berichtet, „solange er am Leben war“ und mit ihrem Nachruf auf eine baldige Anfertigung nach dem Tod Friedrichs hindeutet.²⁹⁰ Da die Erinnerungsfunktion des Blattes im Vordergrund steht, ist ein Fokussieren des Kopfes von großer Wichtigkeit. Demgemäß ist der Figurenausschnitt derart knapp gewählt, daß die Büste des Dargestellten auch an den Schultern von den Bildrändern stark beschnitten wird und nur noch der Reversbereich des Pelzkragens der obligatorischen Schauben sichtbar ist. Die Kontur des Baretts touchiert fast den oberen Bildrand und ist auch den Seitenrändern sehr nahe, so daß die Nähe zum Betrachter hierdurch nochmals gesteigert wird. Wams und Hemd schauen aus dem Ausschnitt der Schauben hervor und sind ebenso wie das Barett keine Neuerungen in der Ausstattung. Allerdings ist besondere Sorgfalt in der Detailbehandlung zu beobachten. So ist beispielsweise die Borte des Hemdkragens nahezu minutiös gekräuselt und die Üppigkeit des Pelzkragens durch die dichte Aneinandersetzung einzelner Pelzhaare, aber auch durch vereinzelte weiße Flecken, die Glanzreflexe darstellen, definiert. Der Bart kräuselt sich in sorgfältig gepflegten Locken und rahmt, wie die Krempe des Baretts, das Gesicht ein, dessen Fläche mit Hell-Dunkel-Kontrasten modelliert wird und vor allem die für Friedrich charakteristischen

²⁸⁹ Ein Vergleich mit dem Kupferstich Friedrichs des Weisen von 1524, den Dürer anlässlich ihres Treffens auf dem Nürnberger Reichstag desselben Jahres anfertigte, macht deutlich, wie sehr die Cranachschen Bildnisse des Kurfürsten, die generell von der Werkstatt hergestellt wurden, von der genannten Bildnisstudie abhängig waren: Die Zeichen, die die Zeit auf einem Gesicht hinterläßt, wurden in physiognomischer Sicht nicht berücksichtigt, zu sehr orientierte man sich an der Vorgabe und variierte lediglich die Haarfrisur. Dürers Kupferstichporträt wirkt dagegen durch die längere Haar- und Barttracht sowie durch die Augenfalten und die schlafferen Wangen aktueller und durch die kritisch geformten Brauen, den festen Blick und den entschlossenen Mund leidenschaftlicher. Vgl. Abb. 31: Albrecht Dürer – *Kurfürst Friedrich der Weise, 1524, Kupferstich, 19,3 x 12,7 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett*.

²⁹⁰ „TALIS ERAT PRINCEPS, DVM MANSIT VITA, FRIDRICVS · EST VIVOS VVLTVS LVCAE IMITATA MANVS, · INVIDA MORS, NOBIS TANTVM HAEC SIMVLACHRA; RELIQVIT · ET TVLIT, ASVMPTO CORPORE, SEVA VIRVM. · PARTE TAMEN MELIORE SVI VIVITQVE MANETQVE · VIRVTIS FAMAM, MORS ABOLERE NEQUET“ – „So war Fürst Friedrich, solange er am Leben war · die Hand des Lucas hat die lebendigen Gesichtszüge abgebildet · der neidische Tod hat nur diese Bilder hinterlassen · und hat den [gute Dinge] ‚säenden‘ Mann durch den aufgezehrten Körper fortgerissen · Dennoch lebt und bleibt er [Friedrich] durch seinen besseren Teil und · den Ruhm der Tugend vermochte der Tod nicht zu vernichten.“

großen Augen hervorhebt. Schattierende Parallelschraffuren treffen hier auf weiße Leerstellen, die Nasenrücken und -spitze sowie Wangen- und Stirnpartien hervortreten lassen. Offiziellen Memorialcharakter erhält das Bildnis jedoch erst durch die unten angebrachte Inschrifttafel und die beiden kurfürstlichen Wappen, für die jeweils eine der oberen Bildecken vorgesehen ist.²⁹¹

III.3.2.2. Bildnisse Johanns des Beständigen

Obwohl Johann der Beständige 1525 nach dem Tod seines Bruders Friedrich die Kur übernahm, sind aus der Zeit bis zu seinem Regierungsende 1532 erstaunlich wenige Porträts erhalten, die sein Aussehen in den zwanziger Jahren dokumentieren. Diese Bildnisse, die jeweils auf einer einzigen Studie basieren, präsentieren Johann nach links gewandt im Dreiviertelprofil mit schwarzem Wams, weißem Hemd und braunem Pelzkragen. Auffallend sind für diese Zeit Johanns Kurzhaarschnitt und der eckig gestutzte Vollbart. Diese Merkmale prägen im Zusammenhang mit der charakteristischen Schrägstellung der Augen, welche durch alle Jahrzehnte zu beobachten ist, das Erscheinungsbild des neuen Kurfürsten. Das Variationsprinzip bestimmt derweil vor allem die Hintergrundgestaltung oder die Art des Kopfschmucks bzw. der Kopfbedeckung. So wird Johann in einem Porträt in Weimar beispielsweise vor einer Gebirgslandschaft präsentiert, die ihn als Territorialherrn auszeichnet.²⁹² Die im Fokus dieser Betrachtung stehenden zwei Bildnisse Johanns demonstrieren andere Variationen vor neutralem Hintergrund: Das eine zeigt Johann mit einem Nelkenkranz, bei dem anderen handelt es sich um ein kleines Rundbildnis, das wahrscheinlich als Pendant zu einem gleichformatigen Bildnis Friedrichs des Weisen angefertigt wurde.

²⁹¹ Im Zusammenhang mit dieser Graphik Friedrichs des Weisen wird ein Holzschnitt Johanns des Beständigen genannt. Offensichtlich als Pendant konzipiert, wird er allgemein ebenfalls in das Jahr 1525 datiert. Diese Datierung sollte allerdings überdacht werden, da zahlreiche formale Aspekte eher auf eine Zeit um 1532-33 für dessen Entstehung hinweisen. Vgl. S. 99f.

²⁹² Ohne Abb.: *Johann der Beständige, um 1526, Öl/Holz, 53 x 36,5 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.*

Das Bildnis Johans des Beständigen mit Nelkenkranz (Abb. 32)²⁹³ ist 1526 datiert und somit im selben Jahr wie das Doppelbildnis seines Sohnes Johann Friedrich mit seiner Verlobten Sibylle von Cleve entstanden, das im Anschluß an dieses Kapitel behandelt werden soll. Die Jahreszahl befindet sich mit der Signatur der geflügelten Schlange über der linken Schulter des Dargestellten am rechten Bildrand. Die raumfüllende Halbfigur des Kurfürsten wird gegen einen gelblich grünen Hintergrund gesetzt, der in farblichem Kontrast zu Johans schwarzem langärmligen Wams und der schwarzen Schaubе mit braunem Pelzkragen steht. Der Oberkörper füllt die untere Bildhälfte komplett aus und wird an den Schultern und Armen von den Bildrändern angeschnitten. Einer übermäßig dominierenden Inszenierung wirkt jedoch der größere Abstand zwischen Kopf und oberem Bildrand entgegen, der die Figur tiefer in den Bildraum versetzt. Der untere Bildabschluß wird durch die Unterarme und Hände markiert. Diese bilden wiederum ein Gegengewicht zum Gesicht und werden in einer Geste präsentiert, die nahezu aus Verlegenheit entsprungen zu sein scheint: Zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand hält Johann den Daumen der rechten Hand. Allerdings konterkariert der feste und fast kritische Blick, der sich durch eine hochgezogene rechte Augenbraue und durch Falten über der Nasenwurzel auszeichnet, diesen Verlegenheitsgestus. Neben den für Johann üblichen Schmuckelementen dieser Zeit, wie dem Siegelring, dem mit Perlen bestickten goldenen Kragenband und der kurzen Perlenkette, auf die ein Kreuz und drei Ringe gefädelt sind, trägt der Kurfürst hier einen roten Nelkenkranz auf dem Kopf. Dieser feierliche Kopfschmuck weist gemeinsam mit dem Entstehungsdatum 1526 darauf hin, daß das Porträt im Zusammenhang mit der Hochzeit seines Sohnes und künftigen Nachfolgers Johann Friedrich mit Sibylle von Cleve entstanden sein muß.²⁹⁴ In Anbetracht dieser Tatsache läßt sich nun auch das verhaltene Gebaren der Hände erklären, das Johann eine andächtige Note verleiht: Präsentiert wird hier nicht nur Johann als Landesherr, sondern auch als Vater des Bräutigams, der der Verlobung seines Sohnes beiwohnt.

Das angesprochene kleine Rundbildnis Johans von 1525 zeigt diesen vor einem grünen Hintergrund in der bekannten Weise der zwanziger Jahre, das Haar

²⁹³ Abb. 32: *Johann der Beständige, 1526, Öl/Holz, 57 x 37 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.*

²⁹⁴ Vgl. Posse, S. 73.

kurz geschnitten, den Vollbart eckig gestutzt, mit schwarzem Wams, mit Schaube und Pelzkragen, weißem Hemd und goldenem Kragenband sowie der Perlenkette mit Kreuzanhänger und aufgefädelten Ringen (Abb. 33).²⁹⁵ Als bevorzugter Figurenausschnitt wird für das Rundbildnis das Brustbildformat gewählt. Dieses verstärkt so die Konzentration auf das Gesicht, mit welchem auf die gleiche Vorlage zurückgegriffen wird wie bei den anderen Bildnissen dieser Zeit und so die gleichen physiognomischen Merkmale aufweist: von der Schrägstellung der Augen, über die Falten über der Nasenwurzel bis zum markanten Schwung der Augenbrauen, die Johann einen festen, kritischen Blick verleihen. Daß dieses Porträt als Pendant zu einem anderen Rundstück entstanden sein muß, darauf weist ein Bildnis Friedrichs des Weisen gleichen Formats, Konzepts und gleicher Größe aus demselben Jahr hin (Abb. 29).²⁹⁶ Es zeigt den wahrscheinlich gerade verstorbenen Kurfürsten vor einem blauen Hintergrund und greift auf seine für die Porträts der zwanziger und später auch der dreißiger Jahre gültige Bildnisstudie zurück, so daß auch hier die für Friedrichs Porträts charakteristischen Merkmale wie Barett, graues Haar und Vollbart, schwarzes Wams, Schaube, Pelzkragen und weißes Hemd zu finden sind. Die seit jeher festgelegten Körperwendungen zum rechten bzw. zum linken Bildrand für gemeinsame Auftritte Friedrichs und Johans in Porträtkompositionen im Dreiviertelprofil sind auch bei diesen Rundbildnissen zu beobachten. Trotz der unterschiedlichen Hintergrundfarben, die eine zusammenhängende Fertigung anzweifeln lassen,²⁹⁷ scheint das Bildnis Johans auf jenes seines Bruders zu reagieren, was durch ein kleines Detail verdeutlicht wird: das Barett. Daß Johann ein Barett auf dem Kopf trägt, ist nicht nur Ausdruck für die Variationsmöglichkeiten eines solchen Porträts, sondern dient der Ausbalancierung der Figurenwertigkeit innerhalb dieses Doppelbildnisses. Gleichmaßen findet hier eine der ersten Typisierungen für die gemeinschaftliche Darstellung der Kurfürsten im Pendantbildnis statt, die in den dreißiger Jahren, veranlaßt durch Johann Friedrich den Großmütigen, ihren Höhepunkt findet.

²⁹⁵ Abb. 33: *Johann der Beständige, 1525, Öl/Holz, d = 13 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.*

²⁹⁶ Vgl. S. 82, Anm 287.

²⁹⁷ Koeplin weist in diesem Zusammenhang auf die unterschiedliche Intensität der malerischen Ausführung hin. Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 182 u. 183, S. 296.

III.3.2.3. Johann Friedrich von Sachsen als Bräutigam und Sibylle von Cleve als Braut

Erst 1526, siebzehn Jahre nach der Entstehung des Diptychons von 1509, das ihn als sechsjährigen Jungen neben seinem Vater Johann dem Beständigen zeigt, findet sich im Werk Cranachs das erste Porträt Johann Friedrichs, das ihn als Erwachsenen präsentiert. Es ist Teil eines Doppelbildnisses, mit dessen Pendant zugleich die vierzehnjährige Braut des Kurprinzen, Sibylle von Cleve, vorstellig wird (Abb. 33 u. 34).²⁹⁸ Im Kampf um den Schutz und die Ausweitung der Reformation war auch die Hochzeit mit der Tochter des Herzogs von Jülich-Cleve-Berg, der die neue Glaubensrichtung unterstützte, politisch motiviert.²⁹⁹ Das Pendantbildnis der Brautleute entstand zweifellos anlässlich ihrer Verlobung am 8. September 1526 in Burg an der Wupper, fast ein Jahr vor ihrer Hochzeit am 3. Juni 1527 in Torgau.³⁰⁰ Die Brautkränze auf den Köpfen der Dargestellten und auch die Datierung auf beiden Bildnissen lassen keinen anderen Schluß zu. Gleichzeitig betonen sie, ebenso wie die identischen Maße und das Schwarz des Hintergrundes, die Zusammengehörigkeit der Tafeln. Eine weitere Verbindung zwischen den Bildträgern wird durch die Blickrichtung Sibylles zu Johann Friedrich hergestellt, welcher wiederum diesen Blick zum Betrachter weiterleitet. Wie auf anderen Ehe- oder Hochzeitsbildnissen ist auch hier die Figur der Braut tiefer in den Raum versetzt, um die Präsenz des Bräutigams hervorzuheben. Der Abstand der für die Protagonisten gewählten Raumebenen erscheint in diesem Fall jedoch besonders prägnant, nicht zuletzt wegen des Kontrasts zwischen der fragilen Gestalt Sibylles und der bildfüllenden Erscheinung Johann Friedrichs, dessen Halbfigur von beiden Seitenrändern an Schulter- und Armpartien angeschnitten wird. Um die zarte Person Sibylles in ein annähernd harmonisches Größenverhältnis zu ihrem Pendant und zu ihrem Bildträger zu bringen, wird ihre Figur fast zum Kniestück erweitert.³⁰¹ Die Körperdrehung der Brautleute ist nur leicht zum jeweiligen Partner ausgerichtet, so daß bezüglich des Rumpfes beinahe

²⁹⁸ Abb. 33 u. 34: Johann Friedrich der Großmütige als Bräutigam und Sibylle von Cleve als Braut, 1526, Öl/Holz, jeweils 55 x 35 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.

²⁹⁹ Vgl. Posse, S. 73.

³⁰⁰ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 304, S. 129. Cranach hatte als Hofmaler die Aufgabe, die Hochzeit auszustatten. Vgl. Lüdecke 1953b, S. 168, Nr. 43 u. 44.

³⁰¹ Eine Darstellung in reiner Halbfigur hätte sich in diesem Fall als absolut ungeeignet erwiesen und Disharmonie in die Komposition gebracht.

der Eindruck von Frontalität erreicht wird. Mit den Köpfen hingegen wird die Dreivierteldrehung konsequent vollzogen, auch wenn Johann Friedrich mit seinem Blick zum Betrachter dieser Wendung entgegensteuert und hierdurch zusätzlich die Bedeutung seiner Person unterstreicht.

Die Dominanz des zukünftigen Kurfürsten ist unverkennbar. Der schwarze Hintergrund wird nur im oberen Drittel des Bildes sichtbar, während die unteren zwei Drittel durch den mächtigen Oberkörper ausgefüllt werden. Betont wird die körperliche Präsenz Johann Friedrichs zusätzlich durch seine Kleidung. Der dunkelbraune, mächtige Pelzkragen einer kaum sichtbaren roten Schube erweitert die Schulterkontur bis zu den Bildrändern. Die weiten Ballonärmel des rotseidenen Hemdes, das mit einem floralen Muster durchwirkt ist, füllen die unteren Bilddecken großzügig aus und bilden mit den gefalteten Händen den unteren Bildabschluß. Der sich pfeilförmig schließende Ausschnitt der Schube öffnet sich zum Kopf und vermittelt zwischen dem Gesicht und den Händen, die in ihrer Haltung Ruhe und Bedachtsamkeit suggerieren. Ein weißes plissiertes Unterhemd schaut aus dem Ausschnitt des roten Oberhemdes hervor und endet hochgeschlossen in einem goldenen, mit Perlen bestickten Kragenband. Auf einem goldenen Halsreif sind zwei mit jeweils einem Edelstein besetzte Ringe gezogen, die wie der herrschaftliche Ring am linken Zeigefinger offensichtlich von besonderer, vielleicht persönlicher Bedeutung sind. Direkt über der linken Schulter am rechten Bildrand befindet sich – deutlich sichtbar – die Jahreszahl 1526 mit der Signatur der geflügelten Schlange. In der Haltung des Kopfes und in der Physiognomie sind jene Merkmale angelegt, die für spätere Porträts charakteristisch werden: Das Kinn ist demonstrativ erhoben, die Haare sind kurz, der Oberlippenbart fein modelliert, die Bartkrause eckig gestutzt. Die stark ausgeprägten Oberlider der Augen sorgen auf nachfolgenden Bildnissen zuweilen für einen überheblichen, manchmal auch für einen ermüdeten Eindruck.³⁰² In seinem Brautbildnis taxiert Johann Friedrich den Betrachter allerdings gelassen, fast abwägend. Der mit vereinzelt Perlen besetzte Brautkranz schließlich, der schräg auf den Kopf gesetzt wurde, kennzeichnet die eigentliche Bestimmung des

³⁰² Vgl. beispielsweise Abb. 47 u. 48.

Bildes und durchbricht mit einer seitlich angebrachten Feder die geschlossene Kontur von Kopf und Schultern.³⁰³

Sibylle wird im Gegensatz zu Johann Friedrich von allen Seiten vom schwarzen Hintergrund umschlossen. In der rechten unteren Bildecke ist erneut das Entstehungsjahr und die Schlangensignatur zu entdecken.³⁰⁴ Die Geschlossenheit der Figur wird durch zwei Lücken zwischen den Armen und der Taille, durch die der Hintergrund zu sehen ist, partiell aufgebrochen, wodurch die Körperhaltung an Gelassenheit gewinnt. Die Kleidung Sibylles ist etwas aufwendiger, aber in farbllichem Einklang zu der ihres Bräutigams gewählt.³⁰⁵ Die junge Braut trägt ein dunkelrotes Kleid, dessen viereckiges weites Dekolleté durch ein plissiertes weißes Hemd bedeckt wird. Dieses wird am Hals, ähnlich wie bei Johann Friedrich, durch ein mit Perlen besticktes goldenes Band geschlossen. Zwei goldene, mit Ranken bestickte Bänder betonen die Taille, fünf weitere teilen die geschlitzten Ärmelpartien an Schultern, Ellenbogen und Unterarmen ab. Der Rock des Kleides fällt in stark ausgeprägten Falten, der sogenannten „deutschen Mode“ gemäß, nach unten.³⁰⁶ Eine aus goldenen Kugeln bestehende Kette mit einem kreuzförmigen, perlenbesetzten Anhänger hebt sich vom weiß plissierten Stoff des Dekolletés ab. Drei massive Ketten aus runden bandartigen Goldgliedern im sächsischen Stil,³⁰⁷ die lang über den Rücken hängen

³⁰³ Im Zusammenhang mit diesem Bildnis sei auf ein bei Friedländer und Rosenberg verzeichnetes Porträt Johann Friedrichs verwiesen, das allgemein um 1528-30 datiert wird. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 333, S. 136. Hier fällt nicht nur die mit Schlitzchen übersäte festliche Gewandung unter einer kostbaren Brokatschaube ins Auge, sondern auch der Kopfschmuck des Dargestellten: Johann Friedrich trägt ein Barett, um das ein kunstvoller Blütenkranz gewunden ist. Zudem sind die dreifachen Hemdbordüren mit dem Buchstaben „S“ versehen, und es scheint offensichtlich, daß der zukünftige Kurfürst diese Initiale zu Ehren seiner Frau Sibylle trägt. Die Kombination der Bordüren mit der ausgewählt kostbaren Kleidung und der Bekränzung durch das Blütengewinde legt den Schluß nahe, daß dieses Bildnis eines der Hochzeitsgemälde zur Eheschließung im Jahr 1527 sein könnte. Bedauerlicherweise fehlt jedoch ein Pendant Sibylles, das diese Folgerung untermauern würde. Vgl. Abb. 36: Johann Friedrich der Großmütige (Hochzeitsporträt?), 1527, Öl/Holz, 63,5 x 40,5 cm, Haarlem, Sammlung Gutmann.

³⁰⁴ Eine Signatur beider Tafeln findet sich bei Cranachs Pendantbildnissen eher selten. Es stellt sich die Frage, inwiefern die Signierung beider Porträts auf eine voneinander unabhängige Anfertigung hindeutet oder ob ihr keine weitere Bedeutung zukommt.

³⁰⁵ Flechsig geht davon aus, daß dem Bildnis Sibylles ein fremdes Vorbild zugrunde lag. Vgl. Flechsig, Eduard. Cranachstudien. Leipzig 1900, S. 264. Friedländer und Rosenberg erklären diese Vermutung als „nicht einleuchtend“. Friedländer/Rosenberg, Nr. 304, S. 129. Posse nimmt an, daß Cranach an den Hof des Herzogs von Jülich-Cleve-Berg geschickt wurde, um eine Porträtstudie der Braut aufzunehmen. Behling dagegen hält einen Besuch Sibylles in Wittenberg, bei dem das Porträt entstanden sein soll, für wahrscheinlich. Vgl. Behling, Lottlisa. Der Brautkranz von Sibylle von Cleve. In: Pantheon, 24, 1971, S. 147.

³⁰⁶ Vgl. Boehn, S. 195.

³⁰⁷ Vgl. S. 64, Anm. 242.

dürften, umrahmen den viereckigen Ausschnitt des Kleides. Entspannt hat Sibylle die rechte Hand über den Handrücken der linken gelegt. Auffällig ist, daß sie an den Fingern keinen Schmuck trägt. Dafür fallen ihre langen blonden und gewellten Haare offen über ihre Schultern. Sie betonen ihr jugendliches Alter und das weiche Oval ihres Gesichts, dessen untere Kontur von Halsband, Kugelkette und Ausschnitt des Kleides potenziert wird. Ein aus zwei Pflanzenranken gewundener Brautkranz ziert schräg sitzend ihren Kopf.³⁰⁸ Wie bei Johann Friedrich wird dieser Kopfschmuck durch eine seitlich sitzende Feder akzentuiert, die die Kontur der Figur auflockert. Sibylle fixiert mit ruhigen blauen Augen, gefaßt und offensichtlich gründlich auf ihre Pflichten vorbereitet, ihren Bräutigam. Das heruntergedrückte Kinn und die zurückversetzte Position im Raum fungieren als Hinweis auf ihre künftige Position in der ehelichen Hierarchie. Dabei ist das dargestellte Verhältnis zwischen den Brautleuten sehr einseitig geprägt, da Johann Friedrich den Blick Sibylles nicht erwidert: Auf diese Weise wird die Braut in auffällige Abhängigkeit ihres zukünftigen Mannes versetzt. Er verkörpert ihren übergeordneten Bezugspunkt. Indem er mit seinen Blicken vollkommen unabhängig von seiner Verlobten agieren kann, d. h. in seiner Entscheidungsfreiheit gänzlich ungebunden ist, wird die vorrangige Position Johann Friedrichs in der Beziehung mit Sibylle veranschaulicht.

III.3.3. Die Porträts seit den dreißiger Jahren

Die Übernahme der Kur durch Johann Friedrich den Großmütigen nach dem Tod seines Vaters Johann des Beständigen 1532 prägte auch die Arbeit der Cranachschen Werkstatt hinsichtlich der Abbildungen ihrer Dienstherren im Bildnis während der dreißiger Jahre. Johann Friedrich versuchte unter anderem mit Hilfe des Porträts, die Rechtmäßigkeit seiner Amtsübernahme zu unterstreichen, die von der kaiserlichen Seite aufgrund seines Einsatzes für die Reformation zunächst nicht bestätigt wurde: So ließ er nicht nur von sich, sondern auch von seinem Vater und seinem Onkel – den Amtsvorgängern – Bildnisse mit

³⁰⁸ Behling zufolge bestehen die Ranken aus roten Korallenperlen, während die Blütenblätter mit weißen Perlen versehen sind. Sie identifiziert die Pflanzenranke als „Solanum“, einer Art aus der Gattung der Nachtschattengewächse, die in damaliger Zeit als Heilkraut diente und an deren Kräfte man zur Abwehr dämonischer Kräfte und allgemeinen Unheils glaubte. Vgl. Behling, S. 147ff.

Inschriften ihrer Taten anfertigen, in deren würdiger Nachfolge er gesehen werden wollte. Auch die Zahl der Ehebildnisse mit seiner Frau Sibylle erhöhte sich merklich. Es ist festzustellen, daß sich in dieser Zeit die Serienproduktion bezüglich der Kurfürstenbildnisse auf einem Höhepunkt befand. Zeugnis hierfür legt die bereits erwähnte Zahlungsrechnung Cranachs ab, die „60 par tefflein daruff gemalt sein bede churfürste und lobliche gedechnis“ aufführt.³⁰⁹

In den vierziger Jahren schließlich nimmt die Zahl der kurfürstlichen Bildnisse im erhaltenen Werk Cranachs wieder ab. Die kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem Kaiser und den katholisch regierten Ländern, in die Johann Friedrich als einer der führenden Häupter des Schmalkaldischen Bundes verwickelt war, können hier sicherlich als einflußnehmende Faktoren gewertet werden.³¹⁰ Als Cranach 1550 in Augsburg wieder als Hofmaler zu Johann Friedrich stieß, war er auch dort ein vielbeschäftigter Mann. Die Augsburger Rechenschaft von 1552, die auch diverse Porträts Johann Friedrichs verzeichnet, führt dies beispielhaft vor Augen.³¹¹

III.3.3.1. Bildnisse Johann Friedrichs des Großmütigen und Sibylles von Sachsen

Der Beginn der dreißiger Jahre ist durch ein erhöhtes Aufkommen der Ehebildnisse Johann Friedrichs und seiner Frau Sibylle geprägt. Dabei ist eine deutliche Abkehr von den noch individuell gestalteten Brautbildnissen von 1526 festzustellen, die eine Standardisierung der Darstellung des Ehepaars zur Folge

³⁰⁹ Vgl. S. 27, Anm. 114.

³¹⁰ Für den Kriegszug gegen den Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel im Jahr 1542, der mit der Belagerung und Eroberung der Stadt Wolfenbüttel sein Ende nahm, wurde Cranach, wie Hinz anführt, mit diversen anderen Aufgaben betraut, unter anderem „die Lackierung von 40 Hellebarden sowie die Lieferung von 25 Fähnrichsfahnen und von 1900 (!) kolorierten Wappen. [...] Doch es blieb nicht bei solcher Beteiligung am Krieg in der Ferne; der siebzehnjährige Künstler mußte als Bildberichter an die Front vor die Festung Wolfenbüttel [...]“ Hinz 1993, S. 124f. Der Schmalkaldische Krieg von 1546-47, der nach der Verhängung der Reichsacht gegen Johann Friedrich und Philipp von Hessen zum Ausbruch kam, endete mit der Schlacht am Mühlberg und der Gefangennahme des sächsischen Kurfürsten, dem die Kurwürde aberkannt wurde.

³¹¹ „[...] 5 Florin dem Bischof von Arras vor meines Herrn Contrafet [...] 5 Florin vor meines Herrn Cunterfet, Hans Welsers Weib [...] 5 Florin vor meinen jungen Herrn Johann Friedrich [Sohn Johann Friedrichs des Großmütigen] 5 Florin vor meines Herrn Kontrefet, Moritz Welser ist geschenkt [...]“. Lüdecke 1553b, S. 177, Nr. 72.

hat, welche in den Doppelbildnissen der Jahre 1532 und 1533 eine Höhepunkt findet. Aus der Zeit vor 1532 sind keine definitiv zusammengehörigen Bildnistafeln des Paares überliefert, doch ist ein Einzelbildnis Johann Friedrichs aus dem Jahr 1531 erhalten (Abb. 37),³¹² dem wiederum ein undatiertes und unsigniertes Einzelporträt Sibylles als mutmaßliches Pendant zugeordnet werden könnte (Abb. 38).³¹³ Sowohl die fast identischen Maße als auch der gemeinsame hellblaue Hintergrund und die Körperwendungen würden eine Zusammengehörigkeit untermauern. Die Präsentation Johann Friedrichs erfolgt hierbei im Dreiviertelprofil und in knapper Halbfigur, welche an den Schultern von beiden Seitenrändern angeschnitten wird. Das schwarze tellerförmige Barett verkürzt den Abstand des erhobenen Kopfes zum oberen Bildrand und ist mit einer Brosche und einem Federbusch versehen, welcher von der linken oberen Ecke beschnitten wird. Durch diese Überschneidungen an allen Bildrändern wird dem Betrachter die Nähe der dargestellten Figur zum Bildrahmen und ihre besondere Präsenz suggeriert. Zudem unterstreicht die Körperfülle Johann Friedrichs, die durch den großen braunen Pelzkragen der schwarzen Schaubehervorgehoben wird, seine Gegenwart. Unter dem schwarzen Wams trägt der Dargestellte ein weißes Hemd, das mit drei goldfarbenen Bordüren versehen ist. Diese sind mit spiegelverkehrten „S“-förmigen Perlenornamenten bestickt, die trotz ihrer Verkehrung erneut ein Hinweis auf den Namen seiner Frau Sibylle sein könnten.³¹⁴ Zudem trägt Johann Friedrich eine dreifach um den Hals gewundene schlichte Kette, die bis zum Ausschnitt des Wamses fällt. An einer vierten Kette hängt eine kleine goldene Pfeife, die Kurt Löcher zufolge „Gebrauchsgegenstand, Autoritätssymbol und Schmuck“ in einem war und „ausschließlich auf Hofbildnissen“ vorkam.³¹⁵ Hier hat sie die Form eines schmalen fischähnlichen Wesens, das eine große ornamentierte Goldperle im Maul trägt, und hebt sich deutlich vom schwarzen Wams ab.³¹⁶ Gleichzeitig vermittelt die Kette mit der Pfeife – wie der Ausschnitt der Schaubeh – zwischen den Händen in der rechten

³¹² Abb. 37: *Johann Friedrich der Großmütige, 1531, Öl/Holz, 51 x 37 cm, Paris, Louvre*. Signiert mit der geflügelten Schlange und datiert mit 1531 über der rechten Schulter am linken Bildrand.

³¹³ Abb. 38: *Sibylle von Sachsen, um 1531, Öl/Holz, 51,5 x 36 cm, Privatbesitz*.

³¹⁴ Ähnliche Bordüren trägt Johann Friedrich auf seinem Bildnis mit Barett und Blütenkranz. Vgl. Abb. 36 und S. 89, Anm. 303.

³¹⁵ Löcher 1997, S. 151.

³¹⁶ Einen ähnlichen Anhänger trägt der Dargestellte auf dem oben genannten Porträt mit Barett und Blütenkranz. Vgl. Abb. 36.

unteren Bildecke und dem Gesicht. An diesem ist bereits die Physiognomie der Folgejahre ersichtlich, die nur noch von einer Vorlage auf die Bildnisse übertragen werden mußte und sich vor allem durch den ironischen, fast ermatteten Blick zum Betrachter auszeichnet. Die Entwicklung dieser Entindividualisierung ist vom Brautbildnis von 1526 (Abb. 33) über das Bildnis mit Barett und Blütenkranz von 1527 (Abb. 36) bis hierher festzustellen.

Das mutmaßliche Gegenstück zeigt Johann Friedrichs Frau Sibylle als Halbfigur im Dreiviertelprofil zum linken Bildrand gewandt. Der größere Abstand zum oberen Bildrand und die schmale Silhouette der Figur rücken Sibylle optisch tiefer in den Bildraum und lassen sie auf einer anderen Bildebene als ihren Mann Platz nehmen, wie es auch schon auf den Brautbildnissen von 1526 (Abb. 33 u. 34) zu beobachten war. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit orangefarbenen, floral durchwirkten Einsätzen an den Handgelenken und an den weiß geschlitzten Ellenbogen. Dieser farbintensive Stoff bestimmt auch die Vorderseite des geschnürten Oberteils, das mit einem Stehkragen ausgestattet ist. Auf dem Bruststeinsatz sind die Initialen Sibylles „S H S“ mit Perlen eingearbeitet worden. Darüber befindet sich ein Herz, das von zwei Händen gehalten wird. Dieses Treuhandemblem, das Symbol des geschlossenen Ehebundes, könnte ein Hinweis darauf sein, daß dieses Porträt als Teil eines Ehebildnisses und nicht als Einzeldarstellung angelegt worden ist. In diesem Sinne wurden offensichtlich auch die drei Bordüren auf dem plissierten Hemd angebracht, die als Reaktion auf die Bordüren am Hemd Johann Friedrichs gewertet werden können. Die obere trägt dabei die Worte „ALS IN“ und die mittlere das Wort „EREN“. Folglich scheint beide Bordüren das Motto „ALS IN EREN“ zu zieren, das im 16. Jahrhundert häufig verwendet wurde.³¹⁷ Die Buchstaben auf der unteren Bordüre sind nicht vollständig lesbar, da sie von einer Kette mit einem runden, edelsteingefaßten Anhänger verdeckt werden, doch scheint es sich hier ebenfalls um das Wort „ALS“ zu handeln, was auf eine dritte Wiederholung der Devise hindeutet. Eine weitere, aus zwei Strängen geflochtene Goldkette hängt bis über die Schnürung des Mieders. Der Schmuck an den Händen dagegen beschränkt sich auf einen mit Edelsteinen besetzten Ring am Zeigefinger. Diese Betonung

³¹⁷ Diese Devise muß in keinem besonderen Bezug zur porträtierten Person stehen. Vgl. Westhoff-Krummacher, S. 180, Nr. 111.

eines einzelnen Ringes könnte darauf hinweisen, daß es sich um den Ehering der Dargestellten handelt. Die Haare befinden sich unter einer perlenbestickten Haube, auf deren Band abwechselnd die Buchstaben „F“ und „H“ zu erkennen sind. Die Ebenmäßigkeit des Gesichts wird durch das helle Inkarnat und die komplette Ausleuchtung, die nur einen leichten Schatten auf der hinteren Wangenpartie zuläßt, unterstrichen. Die längliche Nase betont zudem das schmale Gesicht mit dem spitzen Kinn. Der Gesamteindruck des Bildnisses wird durch Sibylles aufrechte Haltung und ihren würdevollen Gesichtsausdruck geprägt. Durch die angewinkelte Armhaltung, die parallel zum unteren Bildrand verläuft, entstehen zwischen Taille und Oberarmen zwei Lücken, die den Hintergrund sichtbar werden lassen. Diese bewirken eine Öffnung der Figur und prägen im Zusammenhang mit der geraden Haltung und dem erhabenen Gesichtsausdruck den würdigen Gesamteindruck der Person. Die Figur Sibylles ist seit ihrer Darstellung im Brautbildnis von 1526 zu einer souveränen Persönlichkeit im Porträt weiterentwickelt worden, die nahezu gleichberechtigt neben ihrem Mann in Szene gesetzt werden kann. Trotzdem wird die innere hierarchische Hierarchie durch die Versetzung der Figuren auf unterschiedliche Bildebenen und durch die Leitung des Blickes von Sibylle über Johann Friedrich zum Betrachter weiterhin dokumentiert. Johann Friedrich wird dabei die geschlechterspezifisch dominantere Rolle zugewiesen, die es ihm im Bildnis erlaubt, seine Frau zu ignorieren und den offensichtlich wichtigeren Kontakt mit dem Betrachter herzustellen.

Sollten die beschriebenen Bildnisse tatsächlich keine direkten Gegenstücke darstellen, so sind dennoch zu dem jeweiligen Porträt gehörende Pendanttafeln zu vermuten, die in dieser Art der Ausführung entstanden sein müssen. Die schon hier standardisierte Form des Porträts Johann Friedrichs weist darauf hin, daß auch das Bildnis Sibylles einer produktionsstauglichen Werkstattformel unterworfen wurde. Diese zeigt sich im verstärkten Maße in den Serienehebildnissen von 1532 und 1533, die aus heutiger Sicht besonders in Bezug auf das Bildnis Sibylles im Vergleich mit ihren Bildnissen von 1526 und 1531 einen qualitativen Rückschritt bedeuten. Zum Ausdruck kommt dies beispielsweise auf dem Kopenhagener Doppelbildnis, das die Konzeption aller

dieser Ehebildnisse widerspiegelt (Abb. 39 u. 40).³¹⁸ Das Paar wird hier vor einem grünblauen Hintergrund im Dreiviertelprofil in der üblichen Wendung zueinander präsentiert. Johann Friedrichs Figurenkonzept weist keine Überraschungen auf: Der Oberkörper seiner opulenten Halbfigur nimmt über die Hälfte der unteren Bildtafel ein und wird von den Seitenrändern an den Schultern angeschnitten. Der Dargestellte trägt auch hier die für die Kurfürsten typische Kleidung, die sich durch das weiße Hemd, das schwarze Wams und die schwarze Schube mit dem großen braunen Pelzkragen auszeichnet. Das goldene Kragenband des Hemdes ist mit der Initiale „S“, dem Anfangsbuchstaben des Namens seiner Frau Sibylle, bestickt und darf als Treuesymbol gedeutet werden. Die vierfach gewundene Kette ersetzt mittlerweile die früheren Bordüren des Hemdes und vermittelt auch hier wie der Ausschnitt der Schube zwischen dem Kopf und den Händen, die nahe der rechten unteren Bildecke locker ineinanderliegen. Wie auf den Triptychen dieser Zeit, die Johann Friedrich mit seinen verstorbenen Amtsvorgängern zeigen, trägt er auch im Doppelbildnis mit seiner Frau keine Kopfbedeckung mehr, so daß sein dunkler Kurzhaarschnitt mit den charakteristischen Geheimratsecken zum Vorschein kommt. In Kombination mit dem immer noch eckig gestutzten Vollbart, dem fein modellierten Schnurrbart, der runden Gesichtskontur und dem verschwommenen Blick, der fast am Betrachter vorbeizugleiten droht, wird hier die übliche Formel für die Physiognomie des Kurfürsten angewandt.

Während bei dem Bildnis Johann Friedrichs kaum wesentliche konzeptionelle Veränderungen zu beobachten sind, die seine Bildpräsenz beschränken würden, wurde die Figur Sibylles derart modifiziert, daß die souveräne Aussagekraft des Bildnisses von 1531 verloren gegangen ist. Auch die edle Ausstattung kann über die Defizite in der Figurenkomposition nicht hinwegtäuschen. Die aufrechte und offene Körperhaltung, die 1531 Sibylles Souveränität unterstreicht, ist 1533 nicht verwirklicht worden. Die bis zu den Hüften erweiterte Halbfigur erhält durch das vorgeschobene Becken und den scheinbar durch den Stehkragen des schwarzen Kleides nach vorne gezwungenen Kopf eine nahezu linkische Note. Dabei umgreifen die Hände die Unterarme, die gegen das Becken gedrückt werden. Der

³¹⁸ Abb. 39 u. 40: Johann Friedrich der Großmütige und Sibylle von Sachsen, 1533, Öl/Holz, jeweils 20 x 14 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

Kopf mit der goldenen bestickten Haube, die wie die Halsborte, die Devise „ALS IN EREN“ trägt, wirkt wie auf den Körper aufgesetzt und für diesen viel zu groß. Hieran wird besonders deutlich, daß die Werkstatt mit Studien des Meisters arbeitete, die allerdings nur bedingt Angaben für die restliche Figur miteinschlossen.³¹⁹ Dafür wurde sorgfältiger an den Accessoires gearbeitet. So weist das Kleid Schlitze an den mehrfach gepufften Partien an den Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenken auf, das goldene Brustband ist reich bestickt, die Hände sind mit mehreren Ringen versehen, und eine lange, typisch sächsische Kette mit gedrehten Bandgliedern sowie eine kostbare, mit Edelsteinen besetzte Goldkette mit Anhänger zieren das Dekolleté. Die Ausführung der Physiognomie dagegen, die sich zwar an der gleichen Vorlage orientiert wie das Bildnis von 1531, läßt jedoch die dortige Sorgfalt, die Wachsamkeit des Blickes und die Frische und Souveränität der Miene vermissen. Allerdings kam es offensichtlich bei der Produktion dieser kleinformatigen Tafeln nicht so sehr auf die künstlerische Qualität, sondern vielmehr auf die Quantität an, da zu vermuten ist, daß diese in Serie hergestellten Doppelbildnisse zu publizistischen Zwecken in den Umlauf gebracht wurden, um das neue kurfürstliche Herrscherpaar schnellstmöglich der Öffentlichkeit vorzustellen.

III.3.3.2. Bildnisse der Kurfürsten

In den dreißiger Jahren ist vor allem die erste Hälfte des Jahrzehnts durch die in Zusammenhang stehende Produktion der Bildnisse der drei Kurfürsten geprägt. Auslöser für die Anfertigung dieser Vielzahl von Tafeln war die Übernahme der Kurwürde durch Johann Friedrich, dem der Kaiser zunächst die Anerkennung des neuen Amtes verweigerte und erst 1535 zuerkannte. Um seinen dynastischen Anspruch auf die Kur zu untermauern und um die Tradition ins Gedächtnis zu rufen, in der Johann Friedrich bezüglich seiner künftigen Regierung Sachsens stand, gab er noch im gleichen Jahr seiner Amtsübernahme die im Zahlungsbeleg von 1533 genannten „60 par tefflein“ seines Vaters und seines Onkels in Auftrag.³²⁰ Um die Deutlichkeit seines Anspruches zu verstärken, ließ Johann

³¹⁹ Vgl. S. 24f.

³²⁰ Vgl. S. 91.

Friedrich Inschriften anbringen, die die Verdienste der Verstorbenen um Sachsen und Deutschland sowie ihre Kaisertreue würdigten.

Die Bildnispaare der verstorbenen Kurfürsten verfolgen in der Regel ein Schema, das Friedrich und Johann im Brustbildformat gegenüberstellt (Abb. 41 u. 42).³²¹ Im unteren Drittel befinden sich dabei die jeweiligen auf Papier gedruckten Lobreden,³²² in der rechten bzw. linken oberen Bildecke die Namensschilder des jeweils Dargestellten.³²³ Die Seitenverteilung sieht für Friedrich traditionell die linke Tafel vor. Sein Bildnis greift auf die etablierte Vorlage der zwanziger Jahre zurück und zeigt ihn bekanntermaßen im Dreiviertelprofil mit Wendung und Blick zum rechten Bildrand. Auch die Kleidung hat sich nicht verändert: Der Büstenausschnitt läßt den Blick auf den obligatorischen dunkelbraunen Pelzkragen der Schube, das schwarze Wams und das weiße Hemd mit hochgeschlossener bestickter Halsborte zu. Zudem wird ein dünnes schwarzes Band sichtbar, das im Ausschnitt des Wamses endet, das dort offensichtlich einen Anhänger verbirgt. Auf dem Kopf trägt Friedrich immer noch das schwarze Barett, das die Ausstattung komplettiert. Auch die Physiognomie orientiert sich an den Bildnissen der zwanziger Jahre, so daß eine auffallende Veränderung lediglich an der ergrauten Haar- und Barttracht auszumachen ist. Der Kopf der Figur befindet sich nicht zentral auf der senkrechten Mittelachse des Bildes, sondern ist links daneben positioniert. So entsteht der Eindruck, daß sich der Dargestellte leicht nach hinten lehnt und festen und soliden Halt gefunden hat. Die so entstandene langgezogene linke Schulterkontur fällt fast genau im 45° Winkel zum rechten Bildrand ab und sorgt für einen gebührenden Abstand zur Figur des Bruders auf der rechten Tafel. Neben der Schlangensignatur und der Jahreszahl 1532 am linken Bildrand trägt der hellblaue Hintergrund in der rechten oberen Bildecke das braungründige Namensschild Friedrichs. Die ebenfalls braungründige Schriftzone im unteren Drittel der Bildtafel dient gleichzeitig als Sockel für das Büstenbildnis des Dargestellten. Das linksbündig gedruckte

³²¹ Abb. 41 u. 42: Friedrich der Weise und Johann der Beständige, 1532, Öl/Holz, Friedrich: 20,6 x 14,5 cm, Johann: 20,8 x 14,6 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.

³²² Eine Ausnahme bildet eine sich in Privatbesitz befindende Tafel Johanns des Beständigen, deren Inschrift aus handschriftlich aufgetragenen Lettern besteht. Vgl. Abb. 43: Johann der Beständige, um 1532, Öl/Holz, 20,5 x 14,4 cm, Hamburg, Privatbesitz.

³²³ Hier lediglich kurz mit „Friedrich III.“ und „Johann“ versehen, weisen beispielsweise andere Exemplare wie jene in den Uffizien auch die Herrschaftstitel der Brüder – „Churfurst und Herzog zu Sachssen“ – auf.

Lobgedicht ist zentriert angebracht und huldigt in Ich-Form die Taten Friedrichs.³²⁴ So unterstützen sich Inschrift und Bildnis gegenseitig in ihrer Bedeutung und manifestieren das Bild des verstorbenen Kurfürsten, das Hinz als „Inbild von Festigkeit und Weisheit, von Prinzipientreue und Toleranz“ beschreibt.³²⁵

Fast spiegelbildlich zum Porträt Friedrichs ist das Pendant mit dem Bildnis Johanns des Beständigen angelegt: Die im Dreiviertelprofil angelegte Bildnisbüste mit Wendung zum linken Bildrand ist gleichermaßen mit schwarzem Baret, dunkelbraunem Pelzkragen, schwarzem Wams und weißem Hemd ausgestattet und trägt sogar in gleicher Weise das schwarze Band mit dem vermeintlichen Anhänger. Auch die Position der Figur wurde neben die senkrechte Mittelachse verschoben, so daß nicht nur der Eindruck einer Achsenspiegelung der Bildnisse unterstrichen, sondern auch die Solidität Johanns im gleichen Maße wie bei Friedrich betont wird. Demgemäß befindet sich auch das braungründige Namensschild vor dem hellblauen Hintergrund in der linken oberen Bildecke. Die Physiognomie Johanns erinnert stark an seine Bildnisse aus den zwanziger Jahren, doch wurden hier einige Modifikationen vorgenommen: Das Gesicht wirkt breiter, die Augen sind zu noch schmaleren Schlitzern zusammengekniffen und die Wangenkontur ist nicht mehr leicht nach außen gewölbt, sondern definiert durch eine kleine Einwölbung unterhalb des Jochbeins die durch das Alter erschlaffte Wangenmuskulatur neu. Außerdem sind die Haare gewachsen, so daß sie lockig fast über das gesamte Ohr fallen. Zwar unterscheiden sich die Brüder deutlich durch ihre verschiedenartigen Gesichtszüge, doch gleichen Ausstattung, Frisur und Positur die physiognomischen Unterschiede aus und demonstrieren die Konstanz und Kontinuität ihres politischen Wirkens. Dementsprechend befindet sich auch im unteren Drittel des Porträts ein Lobgedicht in Ich-Form, das in zwei linksbündigen Spalten die Taten Johanns hervorhebt.³²⁶ Im Gegensatz zu seinem

³²⁴ „Fridrich bin ich billich genand · Schönen frid ich erhielt ym land. · Durch gros vernunft: gedult und glück · Widder manchen ertzbösen tück. · Das land ich zieret mit gebew · Vnd Stiff [auf anderen Tafeln (a.a.T.) auch „stiff“] ein hohe Schul auff's new. · Zu Wittemberg ym Sachssenland · Inn der welt die ward bekand. · Denn aus derselb kam Gottes wort · Vnd ther gros ding an manchem ort. · Das Bepstlich Reich störtzt es nidder · Vnd bracht rechten glauben widder. · Zum Keisar ward erkoren ich · des mein alter beschweret sich. · Dafur ich Keisar Carl erwelt · Von dem mich nicht wand gonst noch gelt.“

³²⁵ Hinz 1993, S. 81.

³²⁶ „Nach meines lieben bruders end · Bleib auff mir das gantz Regimend. · Mit grosser sorg vnd mancher fahr · Da der Bawr toll vnd töricht war. · Die auffrühr [a.a.T. auch „auffruhr“] fast ynn

Bruder schaut Johann dem Betrachter in die Augen, so daß der Dargestellte mittels des Gedichts den Betrachter zu einem Dialog aufzufordern scheint. Der Blick Friedrichs dagegen läßt dessen Gedicht als Monolog erscheinen, obwohl er sich auf Johann richtet. Die Blickrichtung von Friedrich zu Johann verdeutlicht vielmehr die Chronologie der Herrschaft: Der erste ernestinische Kurfürst weist mit seinem Blick auf seinen Nachfolger hin, welcher mit seinem direkten Augenkontakt zum Betrachter in einer Art „memento mori“ veranschaulicht, daß er bis vor kurzem noch unter den Lebenden weilte.

Im Zusammenhang mit diesen seit 1532 in Auftrag gegebenen Bildnissen muß auch der Holzschnitt Johanns des Beständigen entstanden sein (Abb. 44),³²⁷ der nach seinem Tod offensichtlich als Ergänzung zu dem bereits seit Mitte der zwanziger Jahre vorhandenen Holzschnitt Friedrichs des Weisen angefertigt worden sein dürfte.³²⁸ Für Johann wird der gleiche knappe Büstenausschnitt im Dreiviertelprofil mit Blick zum linken Bildrand gewählt, und auch die Ausstattung mit Pelzkragen, Hemd, Wams und Baret orientiert sich an der Erscheinung Friedrichs im Holzschnitt circa sieben Jahre zuvor. In der linken oberen Ecke sind die beiden kurfürstlichen Wappen nebeneinander angebracht. Für seine Entstehungszeit in den Dreißigern spricht ein Druck der ersten Ausführung, auf dem sich ebenfalls das von den Bildnistafeln bekannte Lobgedicht befindet.³²⁹ Hier heißt es ganz deutlich: „[...] Das ich mein end ym

allem land · wie gros fewr [a.a.T. auch „fewer“] ym wald entbrand. · Welches ich halff dempffen mit Gott · der Deutsches land erret aus not. · Der Rottengeister feind ich war · Hielt ym land das wort rein vnd klar. · Gros drawen bitterm hass vnd neid · Vmb Gottes worts willen ich leid. · Frey bekand ichs aus hertzem grund · Vnd persönlich selbst ich da stund. · Vor dem Keisar vnd gantzen Reich · Von Fursten geschach [a.a.T. auch „gschach“] vor nie des gleich. · Solchs gab mir mein Gott besunder · Vnd vor der welt [a.a.T. auch „welt“] was ein wunder. – Vmb land und leut zu bringen mich · Hoffft beid freund vnd feind gewislich. · Ferdnand zu Römischm [a.a.T. auch „Römischem“] König gmacht · Vnd sein wahlsch [a.a.T. auch „wahl ich“] allein anfacht. · Auff das das alte Recht bestünd [a.a.T. auch „bstünd“] · Inn der gulden Bullen gegründet. · Wiewohl das grossen zorn erregt · Mich doch mehr recht denn gunst bewegt. · Das herz [a.a.T. auch „hertz“] gab Gott dem Keisar zart · Mein guter freund zu letzt er ward. · Das ich mein end ym frid beschlos · Vast sehr den Teuffel das verdros. · Erfarn hab ichs vnd zeugen thar · Wie vns die Schriff [a.a.T. auch „schriff“] sagt vnd ist war. · Wer Gott mit ernst vertrauen kann · Der bleibt ein unverdorben man. · Es zürne Teuffel odder welt · Den sieg er doch zu letzt behelt.“

³²⁷ *Abb. 44: Johann der Beständige, um 1532, Holzschnitt, 27,4 x 21,4 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.*

³²⁸ Im allgemeinen wird auch der Holzschnitt Johanns in die Mitte der zwanziger Jahre datiert. Vgl. Jahn 1972, S. 408 oder Schaar, in: Hofmann 1983a, Nr. 45, S. 120. Diese Datierung erscheint jedoch als haltlos, wie im folgenden gezeigt werden soll.

³²⁹ Vgl. Hofmann 1983a, Nr. 45, S. 120.

frid beschlos · Vast sehr den Teuffel das verdros [...]“.³³⁰ Sowohl die Anbringung des Gedichts an sich als auch sein Inhalt weisen eindeutig auf eine Entstehung post mortem hin. Auch die physiognomische Gestaltung unterstreicht diese Einschätzung, da sie sich in den gleichen Punkten wie die Bildnisse der dreißiger Jahre von den Bildnissen der zwanziger unterscheidet: Das Gesicht wirkt breiter, die Augen sind schmaler und schlitzförmiger, das Haar ist bis über die Ohren gewachsen, und die Wangenkontur weist die gleiche kleine Einwölbung auf, die für Johanns Bildnisse dieses Jahrzehnts typisch ist. Insofern fügt sich der Holzschnitt als Erinnerungsstück nahtlos in die Porträts der dreißiger Jahre ein, was seine Funktion als ideale Ergänzung für den Holzschnitt Friedrichs nicht in Frage stellt.

Mit dem sogenannten Hamburger Triptychon reiht sich nun auch Johann Friedrich als legitimer Erbe der Kur bildlich in die Nachfolge der beiden verstorbenen Kurfürsten ein (Abb. 45).³³¹ Dabei werden Friedrich dem Weisen der linke Flügel, Johann dem Beständigen die große Mitteltafel und Johann Friedrich dem Großmütigen der rechte Flügel zugeteilt, so daß eine chronologische Lesart der Bildnisse von links nach rechts ermöglicht und somit die sukzessive Amtsfolge verdeutlicht wird. Vor allem die jetzt einheitliche Körperwendung der verstorbenen Kurfürsten und ihr wohlwollender Blick zum rechten Flügel auf ihren Sproß, dessen Figur zu seinen Vorgängern gedreht ist, vergegenwärtigen die dynastische Nachfolge. Trotz der Trennung der einzelnen Tafeln durch die Aufteilung als Triptychon fügen verschiedene Komponenten die Bildnisse zu einer Einheit zusammen. Als erstes zu nennen ist der gemeinsame Landschaftshintergrund, der von einer Tafel in die andere führt und vor allem auf der Mitteltafel hinter Johann genauer sichtbar ist. So blickt der Betrachter hinter den dargestellten Personen auf die seichten grünen Hügel des Mittelgrunds und weiter auf eine weite Flußlandschaft mit einigen abzweigenden Wasserläufen hinab. Der breite Flußlauf legt den Schluß nahe, daß es sich hier um die Elbe handeln könnte, die als größter Fluß das sächsische Kurfürstentum durchzog. Am rechten Bildrand der Mitteltafel wird ein kleiner Schloßbau sichtbar, der leider

³³⁰ Vgl. S. 98, Anm. 326.

³³¹ Abb. 45: *Die drei Kurfürsten von Sachsen: Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, sogen. Hamburger Triptychon, um 1532-35, Öl/Holz, Mitteltafel: 67,5 x 67 cm, Flügel: jeweils 68,7 x 32,3 cm, Hamburg, Kunsthalle.*

nicht weiter zu identifizieren ist. Allerdings zeichnet sich am Horizont über der rechten Schulter Johans sehr schemenhaft die Silhouette einer Stadt mit drei Türmen ab, von denen einer einzeln, die anderen beiden aber dichter zusammen stehen. Zwei große kurfürstliche Residenzen, die für eine Zuordnung in Frage kämen, befanden sich an der Elbe: Torgau und Wittenberg. Vielleicht gibt die Silhouette die Stadt Wittenberg wieder: Eine aquarellierte Ansicht der Universitätsstadt zeigt in ähnlicher Raumaufteilung die Doppelturmfassade der Marienkirche und den Turm des Schlosses (Abb. 46).³³² Doch unabhängig von der tatsächlichen Topographie demonstriert die Weite der Landschaft in erster Linie die Weite des Herrschaftsgebietes, das den Kurfürsten im wahrsten Sinne des Wortes untergeben ist, denn die drei Ernestiner befinden sich auf einer Anhöhe, von der sie ihr Territorium, das fruchtbar und friedlich unter blauem Himmel liegt, überblicken können.

Auch die Figurenkonzepion ist, wie bei den Doppelbildnissen der dreißiger Jahre, auf Vereinheitlichung ausgelegt. Alle drei Kurfürsten werden in knapper Halbfigur präsentiert, wobei die Schultern der Figuren auf den in ihrer Breite sehr begrenzten Flügeln stark angeschnitten werden. Die Unterarme der Dargestellten liegen parallel zur unteren Bildnisbegrenzung, so daß die Hände in unterschiedlichen Ruhegesten ineinandergelegt worden sind. Auch die Ausstattung der drei Fürsten ist einheitlich: Sie tragen jeweils eine schwarze Schube mit großem dunkelbraunen Pelzkragen, ein schwarzes Wams, ein hochgeschlossenes weißes Hemd mit besticktem Kragen und ein langes schwarzes Band, das im Ausschnitt des Wamses endet. Somit wird auch Johann Friedrich die Kleidung zugeteilt, die das Bild Friedrichs und Johans in ihren Doppelporträts geprägt hat. Daß er allerdings barhäuptig auftritt, während sein Vater und Onkel gemäß ihrer traditionellen Darstellung ein schwarzes Barett tragen, könnte als Demutsgeste vor ihren politischen Taten gedeutet werden. Diese werden in den bekannten Lobgedichten unter dem Bildnis des jeweils Verstorbenen auf einem bronzefarbenen Grund angeführt,³³³ welcher das untere Drittel der jeweiligen Tafel ausfüllt und die Funktion einer Brüstung übernimmt. Links neben den Gedichten befindet sich schließlich der Name Friedrichs bzw. Johans mit seinem

³³² Abb. 46: *Stadtansicht Wittenbergs, um 1537, Feder/Papier, aquarelliert, mit Deckfarben gehöht, ohne Maßangaben, Würzburg, Universitätsbibliothek.*

³³³ Vgl. S. 98, Anm. 324 u. 326.

dazugehörigen Herrschaftstitel.³³⁴ In Anbetracht der Ausmaße der Gedichte – Friedrichs Gedicht nimmt eine breite Spalte ein, während jenes Johans zwei breite Spalten benötigt – scheinen nun nicht mehr nur inhaltliche Gründe wie die Verbildlichung der dynastischen Reihe oder die Präsentation des erst jüngst verstorbenen Landesherrn, sondern auch formale Komponenten die Verteilung der einzelnen Figuren auf die jeweiligen Tafeln motiviert zu haben: In dieser Form hätte das Lobgedicht Johans keinesfalls auf einen Seitenflügel des Triptychons gepaßt, es sei denn, man hätte die Schrift erheblich verkleinert, was jedoch der Lesbarkeit und optischen Präsenz des Textes abträglich gewesen wäre.

Der Flügel Johann Friedrichs verdient besondere Beachtung, da er – neben der Körperwendung der Figur zum linken Bildrand – von der Gestaltung der beiden anderen Tafeln in drei weiteren Punkten abweicht. Die fehlende Kopfbedeckung, die Johann Friedrich in der Ausstattung von seinen Vorgängern unterscheidet, ist bereits genannt und gedeutet worden. Zum zweiten wird seine Figur von einem großen Fels hinterfangen, und so taucht sein Kopf nicht in die von Weiß zu Blau changierende himmlische Sphäre ein wie die Köpfe der beiden Verstorbenen. Johann Friedrich steht also noch mit gestärktem Rücken und solider Basis, stark wie ein Fels im Leben. Als drittes bleibt noch die dunkelgraue, d. h. nicht bronzefarbene Sockelzone, die hier weder durch einen Namenszug, eine Inschrift oder ein Lobgedicht ausgefüllt wird. Statt dessen ist lediglich das sächsische Wappen mit einem Schattenschlag nach rechts angebracht worden und proklamiert mit seiner bloßen Präsenz den Anspruch Johann Friedrichs auf die Kurwürde. Sein direkter, ernsthafter Blick zum Betrachter, der insofern nicht neu ist, da er von der Figur Johans auf den Doppelbildnissen mit Friedrich bekannt ist, fordert wie dort den Betrachter zum Dialog und zur Zustimmung auf. Dabei ist auch für die Darstellung der Physiognomie Johann Friedrichs bereits eine Formel gefunden worden, die aus einer Porträtvorlage zu Beginn der dreißiger Jahre entwickelt worden sein muß und in den Bildnissen dieser Zeit wiederzufinden ist. Der eckig gestutzte Vollbart, das runde Gesicht und das kurze Haar mit den hohen Geheimratsecken sind auch auf dem Flügel dieses Triptychons ausgeführt worden. Sogar der ermüdete bis überheblich wirkende Blick wurde für dieses Projekt

³³⁴ „Friderich der Drit: Chur~fürst und Hertzog zu Sachssen“ und „Johans der Erst: Chur~fürst und Hertzog zu Sachssen“.

übernommen, das die politische Einheit und Kontinuität der drei Kurfürsten zu verbildlichen sucht. Weiterhin zeigt es die Tradition auf, in der Johann Friedrich steht und dergemäß er, wie das Bildwerk bezeugen soll, zu regieren verspricht.

Eine Variation des Hamburger Triptychons befindet sich in kleinerem Format in Nürnberg (Abb. 47).³³⁵ Hier wurden die Bildnisse Friedrichs und Johanns vertauscht, so daß nun Friedrich die Mitteltafel, sein Bruder dagegen den linken Flügel einnimmt. Da die Texte der Lobgedichte auf die Rückseiten der Flügel geklebt worden sind, waren sie für die Bildgestaltung irrelevant und ließen diese neue Aufteilung der Tafeln zu. Figurenformat und -wendung, Ausstattung und Blickrichtungen entspringen dem gleichen Konzept, das auch auf dem Hamburger Triptychon zum Einsatz kommt: Alle drei Kurfürsten tragen die schwarze Schube mit Pelzkragen, das schwarze Wams und das weiße Hemd, Friedrich und Johann zudem das schwarze Barett. Außerdem schauen die beiden zu Johann Friedrich, der Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Die Intensität seines Blickes hat jedoch an Direktheit verloren, fast scheint Johann Friedrich ermüdet an seinem außenstehenden Kontaktpartner vorbeizuschauen. Während eine erneute Variierung der verschiedenen Handhaltungen präsentiert wird, wird allerdings der Landschaftshintergrund gegen einen schlichten hellblauen Grund ausgetauscht, so daß der Territorialanspruch der Fürsten im Bildnis nicht weiter formuliert werden kann. Die Mitteltafel wurde an der linken Seite beschnitten.³³⁶ Es ist also davon auszugehen, daß die Figur Friedrichs des Weisen nicht, wie im heutigen Zustand, an den linken Bildrand gerückt, sondern im Zentrum der Mitteltafel positioniert war, welche mindestens die doppelte Breite eines Flügels maß, so daß man das Triptychon zusammenklappen konnte und die Texte auf den Flügelaußenseiten lesbar wurden.³³⁷ Durch das Fortlassen der Texte und des Wappens auf der Vorderseite nimmt die demonstrative Wirkung des Triptychons bezüglich des Machtanspruchs Johann Friedrichs des Großmütigen ab.

³³⁵ Abb. 47: *Die drei Kurfürsten von Sachsen: Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, um 1532-35, Öl/Holz, Mitteltafel: 51 x 36 cm, Flügel: jeweils 51 x 25,8 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.*

³³⁶ Vgl. Löcher 1997, S. 146.

³³⁷ Das Papier, auf dem sich die Texte befinden, wird aufgrund seines jeweiligen Wasserzeichens auf die Zeit um 1530 datiert (vgl. ebd., S. 148), so daß anzunehmen ist, daß die Anbringung von vornherein geplant war. Das Gedicht zu Friedrich, über dem ein Blatt mit den Namen und Titeln der Brüder aufgeklebt ist, ist auf dem linken Flügel, das Johanns auf dem rechten Flügel angebracht. Im zusammengeklappten Zustand ergäbe sich also eine Leserichtung von links nach rechts, die der Herrschaftschronologie entspräche.

Gleichermaßen wirkt sich der wenig überzeugende Blick des amtierenden Kurfürsten aus. Von dieser kleineren Version des Hamburger Triptychons wurden offensichtlich weitere Exemplare angefertigt, die, wie die Seriedoppelbildnisse der verstorbenen Kurfürsten, für eine größere Streuung im Herrschaftsgebiet gedacht waren. Die Existenz solcher Exemplare wird beispielweise durch zwei Flügelfragmente mit Johann Friedrich dem Großmütigen auf hellblauem Grund einerseits (Abb. 48)³³⁸ und Johann dem Beständigen auf blaugrünem Grund andererseits (Abb. 49)³³⁹ bezeugt. Hier weisen nicht nur das schmale Längsformat, sondern auch die Wendung der Dargestellten nach links bzw. nach rechts auf ihre einstmalige Zugehörigkeit zu einem Triptychon hin. Auf anderen Bildniskompositionen dagegen ist für Johann und Johann Friedrich grundsätzlich die jeweils entgegengesetzte Körperdrehung zu verzeichnen.³⁴⁰

Im Jahr 1535 wurde Johann Friedrich schließlich auch vom Kaiser die Kurwürde zuerkannt. Ein Bildnis Johann Friedrichs, das allgemein zwischen 1532 und 1535 datiert wird,³⁴¹ zeigt ihn in Halbfigur in gewohnter Körperpose vor einer steinernen Nische mit dem Kurschwert, das er in demonstrativer Attitüde vorführt (Abb. 50).³⁴² Seine raumfüllende Figur ist mit einem weißem Hemd, einer silberbestickten, festlichen schwarzen Schube mit opulentem Pelzkragen ausgestattet. Auch die weiten Ballonärmel des schwarzen Wamses, die mit silbernen Abnähern und Stickereien verziert sind, dienen zur Unterstreichung seiner Präsenz. Das Kurschwert, dessen Griff Johann Friedrich mit behandschuhten Händen hält, teilt das Porträt parallel zum rechten Revers der Schube diagonal von rechts unten nach links oben in zwei Dreiecke und führt den Betrachterblick zum Kopf des Dargestellten. Das schwarze Barett mit Federbusch ist bereits aus dem Bildnis von 1531 bekannt und auch die Physiognomie Johann Friedrichs scheint auf den ersten Blick von dort übernommen zu sein. Auf den zweiten Blick stellt man allerdings eine Längung

³³⁸ Abb. 48: *Johann Friedrich der Großmütige, um 1532-35, Öl/Holz, 50 x 24 cm, Enschede, Rijksmuseum Twenthe.* Auf der Rückseite sind hier ebenfalls Rückstände des Lobgedichts Johanns des Beständigen zu verzeichnen. Vgl. G/E/B, Nr. 181, S. 357.

³³⁹ Abb. 49: *Johann der Beständige, um 1532-35, Öl/Holz, 46,5 x 24,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.*

³⁴⁰ Eine Ausnahme in Bezug auf Johann den Beständigen bildet das 1509 entstandene Diptychon mit der Kindesdarstellung seines Sohnes, welches ihm die linke Tafel zuordnet.

³⁴¹ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 335, S. 136.

³⁴² Abb. 50: *Johann Friedrich der Großmütige, 1535, Öl/Holz, 90 x 70 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.*

des Gesichts und eine stärkere Bartfülle fest. Doch sind dies keine grundlegenden Veränderungen, die auf eine genauere Datierung hinweisen könnten. Köhler möchte aufgrund eines Holzschnitts des Kurfürsten, den er auf 1533 datiert, das Bildnis mit dem Kurschwert auf die Zeit um 1532-1533 eingrenzen. Der Holzschnitt zeige „kleine physiognomische Veränderungen – die Schnurrbartenden sind länger und nach oben eingerollt –, die das Berliner Bild noch nicht aufweist.“³⁴³ Eine genaue Datierung des Holzschnitts ist allerdings nicht gegeben – er wird im allgemeinen auf die Zeit um 1533 datiert – und ist deshalb als Grundlage für eine genauere Datierung des Porträts mit Kurschwert ebenso wenig geeignet wie die nach oben gezwirbelten Bartenden.³⁴⁴ Friedländer und Rosenberg dagegen nennen eine zweite Version des Bildnisses, jedoch ohne Nische und Schwert, die 1535 datiert ist.³⁴⁵ Mit dieser Information und vor dem geschichtlichen Hintergrund, daß Johann Friedrich vor 1535 mit umsichtiger Politik um die Anerkennung des Kaisers warb, ist nicht anzunehmen, daß er in diesem Zeitraum mit einem derart provokanten Bildnis seinen Anspruch auf die Kurwürde deklarierte. Dagegen spricht auch seine in der Ausstattung und Geste zurückgenommene Darstellung auf den Flügelseiten der genannten Triptychen. Es liegt also nahe, das Bildnis des festlich gekleideten Johann Friedrichs mit Kurschwert vor der Rundnische in das Jahr 1535, dem Jahr der Anerkennung seiner Kurwürde durch den Kaiser, zu datieren.

³⁴³ Köhler/Steigerwald, Nr. 25, S. 33.

³⁴⁴ Auf dem Kopenhagener Doppelbildnis mit seiner Frau von 1533 zeigen die Bartenden Johann Friedrich beispielweise nach unten. Vgl. Abb. 39.

³⁴⁵ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 335, S. 136.

III.4. Arbeiten für die albertinische Linie Sachsens

Daß Cranach nicht nur für den kursächsischen Hof tätig war, sondern auch Aufträge der albertinischen Linie der Wettiner übernahm, ist nicht nur durch diverse Bildwerke, sondern auch durch schriftliche Dokumente überliefert.³⁴⁶ Der Kontakt kam sicherlich über Kurfürst Friedrich den Weisen zustande, der seinen Hofmaler, unter anderem durch Gemäldegewenke, weiterempfahl. So dokumentiert beispielsweise ein Zahlungsbeleg vom Januar 1512 den Lohn Cranachs für zwei Marienbilder, mit denen Kurfürst Friedrich Herzog Georg den Bärtigen von Sachsen und dessen Frau Barbara zum Neujahrstag bedachte.³⁴⁷ An der Kontinuität der Cranachschen Beziehung zu Georg dem Bärtigen, Cousin Friedrichs des Weisen, wird abermals deutlich, daß für den Maler anstelle von religionspolitischen Ansichten ökonomische Interessen im Vordergrund standen und er zwischen geschäftlichen Verbindungen aus vorreformatorischen Zeiten und eventuellen persönlichen Prinzipien zu trennen mußte. Wie sonst ist es zu erklären, daß er auch nach 1519 Aufträge für Herzog Georg ausführte, der in diesem Jahr, genauer seit der Leipziger Disputation zwischen Eck und Cranachs engem Freund Luther, zu einem der hartnäckigsten Gegner Luthers und der Reformation wurde. Mit seinem Tod 1539 jedoch wurde die Reformation durch seinen Bruder und Nachfolger Heinrich von Sachsen in die albertinischen Länder eingeführt. Dessen Frau Katharina hatte schon frühzeitig mit Luther und seinen Lehren sympatisiert und wirkte diesbezüglich auf ihren Mann ein. Aufgrund der antireformatorischen Gesinnung des damals regierenden Georg des Bärtigen bekannten sich beide jedoch erst spät öffentlich zum Protestantismus.³⁴⁸

Auch Heinrich der Fromme gehörte mit seiner Familie schon früh zur herzoglichen, albertinischen Klientel Cranachs. Details in diesem letztgenannten

³⁴⁶ Beispielhaft sind die Korrespondenz Friedrichs des Weisen und Georgs des Bärtigen von Januar bis März 1517 bezüglich eines Auftrages Georgs für Cranach oder der Erinnerungsbrief Heinrichs von Sachsen an Cranach im September 1530 bezüglich eines bereits drei Jahre zuvor bezahlten, aber noch nicht gelieferten Bildes seiner Frau. Vgl. Schade 1974, S. 408, Nr. 136, 138-140 und S. 435, Nr. 256.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 405, Nr. 85. Ein weiterer Beleg desselben Jahres informiert über eine Zahlung an Cranach für einige Arbeiten anlässlich der Hochzeit Herzog Heinrichs von Sachsen mit Katharina von Mecklenburg. Vgl. ebd., S. 406, Nr. 96.

³⁴⁸ Zuvor verfolgten sie in aller Heimlichkeit auf Schloß Freiberg reformatorische Gepflogenheiten. Hierzu gehörte seit 1524 auch das Abhalten der Messen in deutscher Sprache. Die Einflußnahme Georgs war zu bedeutend für ein öffentliches Bekenntnis. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 61, S. 82.

Beschäftigungsverhältnis verdeutlichen erneut, daß sich der Aufgabenbereich Cranachs, ähnlich wie in seiner Funktion als kurfürstlicher Hofmaler, nicht nur auf malerische Tätigkeiten beschränkte: Heinrich, als ein Liebhaber großer militärischer Geschütze, ließ solche in hoher Zahl herstellen und mit „unverschämten, scheußlichen Bildnissen, welche ihm Lucas Cranach [...] abreisen mußte“ ausstatten.³⁴⁹ Die delikate Art der „Geschütz-Bilder“ läßt auch hier ein besonderes, vertrautes Verhältnis zwischen Auftraggeber und Maler vermuten. Diese Beziehung kommt vor allem im einzigen erhaltenen Doppelbildnis Heinrichs mit seiner Frau Katharina von 1514 zum Ausdruck, das Cranach in neuartiger Manier zwei Jahre nach der Hochzeit des Paares komponierte.

III.4.1. Heinrich und Katharina von Sachsen

Mit den Bildnissen Heinrichs und Katharinas von Sachsen verwirklicht Cranach die wahrscheinlich ersten lebensgroßen und dabei autonomen Ganzfigurenporträts der deutschen Malerei (Abb. 51 u. 52).³⁵⁰ Die beiden Porträts sind mit diesem Format, bis auf eine Ausnahme, die abermals Heinrich den Frommen zeigt,³⁵¹ einzigartig im erhaltenen Werk des Meisters. Sie sind ferner beispielhaft für den Einsatz ihrer Gattung als Repräsentationsmittel einer gesellschaftlichen Herrschaftsstellung. Doch die Bildnisse Heinrichs und Katharinas bergen eine weitere Neuerung im Cranachschen Œuvre, denn nicht nur der Mann, sondern auch die Frau treten mit dem Betrachter in direkten Blickkontakt. Dies bedeutet, daß Cranach den auf den Partner ausgerichteten Blick nicht mehr als Bindeglied zwischen den beiden Gemälden einsetzt und ihn damit auch nicht mehr als Informationsträger über die persönliche Beziehung des

³⁴⁹ So zitiert nach Bernhard Freydiger, herzoglicher Kammerdiener und Sekretär am Hofe Heinrichs, 1541 in seinem „Verzeichniß etliches Thuns Hz. Heinrich zu Sachsen“, vgl. Bäumel, Jutta. „Heinrich ward aber ein Mann des Schwertes...“, in: Dresdener Kunstblätter, 1991, 35, no. 4, S. 106.

³⁵⁰ Abb. 51 u. 52: Herzog Heinrich der Fromme und seine Frau Katharina, 1514, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, jeweils 184,5 x 81,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Mit den Bildnissen Clas und Margarethe Stalburgs vom sogenannten Meister der Stalburgbildnisse aus dem Jahre 1504 sind zwar frühere Beispiele fast lebensgroßer Bildnisse bekannt, doch sind diese, wenn auch nicht mehr in klassischer Stifterpositur, immer noch in einem Altarverband eingebunden. Vgl. Buchner, S. 52f. mit Abb. 43 u. 44.

³⁵¹ Vgl. S. 114f.

Paars, welche in den Hintergrund tritt, nutzen kann. Die Zusammengehörigkeit der Bilder ist trotzdem unverkennbar. Heinrich und Katharina stehen vor demselben schwarzen Hintergrund, der die Figuren nahezu vollständig umfängt, auf einem bühnenartigen, sandfarbenen Boden mit spärlich verstreuten Steinen.³⁵² Der dunkle Hintergrund ist dabei ein gelungenes Mittel, um die Personen in ihrer kostbaren Ausstattung und damit in ihrer besonderen herrschaftlichen Stellung hervorzuheben.

Auch im einzelnen betrachtet wird sofort deutlich, daß es sich bei den Porträtierten um hochrangige Persönlichkeiten handelt. Heinrich, seinerzeit 41 Jahre alt, nimmt in voller Größe und aufrechter Haltung den gesamten Bildträger ein. Kopf und beide Ellenbogen scheinen fast den oberen sowie rechten und linken Bildrand zu berühren, die Füße werden sogar angeschnitten. Diese respekteinflößende Positur, die nur minimal durch den linkischen Kontrapost eingeschränkt wird,³⁵³ wird durch den Blick auf den Betrachter und den Griff zum Schwert unterstrichen. Hierbei greift die rechte Hand an den goldenen Schaft des Schwertes, während die linke die dazugehörige schwarze Scheide fest umschließt. Nicht nur wegen Heinrichs besonderer Affinität zu Waffen,³⁵⁴ sondern auch durch seine herrschaftssymbolische Prägung ist das Schwert von besonderer Wichtigkeit, auf die durch die Hände aufmerksam gemacht wird. Würden diese sie nicht umschließen, würde die Waffe hinter der überaus prachtvollen Kleidung verblässen. Dabei erscheint es von sekundärer Bedeutung, ob Heinrich im Begriff ist, das Schwert zu ziehen, oder ob er es bereits in die Scheide zurückgeführt hat: Das Porträt übernimmt in diesem Punkt vielmehr die Funktion, verschiedene Zeichen zu setzen, und so deklariert Heinrich mit den verharrenden Händen am Schwert nicht nur seine Machtposition. Er signalisiert ferner seine Bereitschaft

³⁵² In diesem Zusammenhang ist zu vermerken, daß die Bildnisse laut Schade ursprünglich auf Lindenholz gemalt und später auf Leinwand übertragen wurden. Schade vermutet, daß sich das Bildnispaar anfänglich auf einer Tafel befand und spätestens bei der Übertragung auf Leinwand voneinander getrennt wurde. Vgl. Schade 1974, S. 460, Nr. 82-83. Zur Überprüfung bedarf es nur eines simplen Experiments: Fügt man die Abbildungen beider Porträts wieder zusammen, so wird das ausgewogene Verhältnis, in dem die Figuren im getrennten Zustand zum Format des Bildträgers standen, gestört und auch die Darstellung des Paares an sich wirkt nicht mehr schlüssig, sondern distanziert. Diese Distanz wird paradoxerweise durch die Trennung der Bilder wieder aufgehoben. Die Komposition und Anlage der Bildnisse für zwei einzelne Bildträger ist überzeugender als für einen einzigen.

³⁵³ Diese Beinhaltung ist eher auf die malerische Ausführung als auf eine Überlänge der rechten Gliedmaße zurückzuführen.

³⁵⁴ Vgl. S. 107, Anm. 349.

zum Kampf, gleichermaßen aber auch die Weitsicht und den guten Willen, das Schwert nicht ziehen zu müssen, um einen Kampf, wenn möglich, zu vermeiden. Die übrige Ausstattung des Herzogs entspricht dagegen nicht der eines Kriegsherrn, sondern scheint speziell in Hinsicht auf die repräsentative Intention dieses Ehebildnisses ausgewählt worden zu sein. So trägt Heinrich die sogenannte „zerhauene“ Kleidung,³⁵⁵ was hier bedeutet, daß sein rotes Wams, wie auch seine rote Kniehose und sein knielanger dunkelgrüner Mantel mit in diesem Falle goldenen Schlitzten und Nähten übersät sind. Neben roten Kniestrümpfen und schwarzen Schuhen komplettieren eine Reihe interessanter Accessoires seinen Aufzug. So trägt er, schräg auf den Kopf gesetzt, einen kranzartigen, rot-weißen Kopfputz aus Nelken, der in seiner Verspieltheit nicht zum markanten und ernsthaften Gesicht des Herzogs passen mag. Außergewöhnlich wirken auch die zapfenartigen Anhänger an den Ärmeln des Mantels, die an die Schellenmode des 15. Jahrhunderts erinnern. Ihre Form ähnelt Granatäpfeln,³⁵⁶ die als Fruchtbarkeits- oder Liebessymbol, aber auch als christliches Symbol für die göttliche Vollkommenheit gedeutet werden können. Weitere Schmuckstücke fallen erst auf den zweiten Blick ins Auge, beispielsweise die mehrfach locker um den Hals gelegte, für die sächsische Mode dieser Zeit typische Kette, die aus bandartig verschlungenen Gliedern besteht, und schon in einfacher Ausführung im Bildnis des kleinen Johann Friedrichs auftaucht (Abb. 16). Campbell Warner stellt fest, daß diese Schmuckform schließlich in den folgenden Jahren von den Frauen übernommen wurde und bei den Männern kaum mehr zu sehen ist.³⁵⁷ Heinrich trägt überdies ein enganliegendes, aus zwei Goldsträngen gedrehtes Halsband, welches mit Edelsteinen besetzt ist. An ihm ist ein Anhänger mit zwei sich reichenden Händen, dem Treuhandemblem, befestigt. Diese Hände halten gleichzeitig ein großes „K“ fest, den Anfangsbuchstaben des Vornamens seiner Gattin. So ist dieser Anhänger als besonderes Treuesymbol in Bezug zu seiner Frau Katharina zu sehen, mit der er seit 1512 verheiratet war. Später diente er auch als Anhaltspunkt für die Identifizierung der Dargestellten, die lange Zeit als Albrecht der Beherzte mit seiner Frau Sidonie galten.³⁵⁸ Als Hinweis auf die

³⁵⁵ Vgl. S. 62.

³⁵⁶ Von Boehn berichtet vom Krönungsmantel Kaiser Ottos, dessen 355 applizierte Goldglöckchen als Granatäpfel gearbeitet waren. Vgl. Boehn 1976, S. 103.

³⁵⁷ Vgl. Campbell Warner, S. 22. Ihre Beobachtung läßt sich vor allem an den Cranachschen Porträts feststellen.

³⁵⁸ Vgl. Rossmann, S. 46.

richtige Identität trug aber vor allem der Siegelring an Heinrichs linkem Zeigefinger bei, auf dem die Buchstaben „H H Z S“, die für „Heinrich Herzog zu Sachen“ stehen sollen, entdeckt wurden.³⁵⁹

Im Bildnis Heinrichs wird auch ein großer weißer Jagdhund festgehalten, der mit geduckter Kopfhaltung und scharfen Zähnen hinter seinem Herren steht und auf den Betrachter eine respekteinflößende Wirkung hat. Üblicherweise ist der Hund an sich auf Ehepaarbildnissen als Symbol der Gattentreue zu verstehen. Hier jedoch wird mit dem Verhältnis Herr und Hund erneut die Herrschaftsstellung Heinrichs thematisiert, der treue Ergebenheit erwartet. Gleichzeitig ist durch Freydiger überliefert, daß sich der Herzog häufig in Begleitung eines „englischen Hundes“ sehen ließ.³⁶⁰ Vielleicht wollte er aus sentimentalischen Gründen auch im Porträt nicht auf seine treue Begleitung verzichten. Dies kann allerdings nur Spekulation bleiben, da Hunde in Porträts als Motiv zur Demonstration der Herrschaftsposition äußerst beliebt waren.³⁶¹

Im Gegensatz zu Heinrich wirkt die 38jährige Katharina in ihrer Haltung zurückgenommen. Während ihr Mann im Begriff zu sein scheint, sich dem Betrachter durch das Ziehen des Schwertes zu öffnen, hält sie ihre Arme ruhig vor dem Körper angewinkelt, indem sie die linke Hand an das rechte Handgelenk legt. Sie greift hierdurch und durch ihre schmale Silhouette weniger Raum, ist aber trotzdem durch ihr offensichtlich besonnenes, aber bestimmtes Wesen präsent, das durch ihr Gesicht widerspiegelt wird. Den Kopf leicht zum linken Bildrand gedreht, schaut sie dem Betrachter, durch die angehobene Augenbraue ein wenig skeptisch, wie es scheint, direkt in die Augen. Dieser dem Betrachter gewidmete Blick einer porträtierten Frau ist außergewöhnlich im Werk Cranachs und taucht hier das erste Mal auf.³⁶² Nur wenigen Frauen, unter anderem auch Katharina von Bora, gesteht er in seinen Bildnissen einen solchen offenen Augenkontakt zu.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 46ff.

³⁶⁰ „... die er oftmahls selbst in ihren Werckstaden besuchete allene mit dem Thür Knechte und Jungen [...] und einen Englischen Hunde die waren oft das ganze Hoffgesinde...“ Bäumel, S. 103.

³⁶¹ Vgl. beispielsweise Tizians Gemälde von *Karl V. mit Hund* von 1533, und das Vorbild hierzu von Seisenegger, *Karl V. mit Ulmer Dogge* von 1530.

³⁶² Die zahlreichen unbekannteten Frauenbildnisse, die ebenfalls den direkten Blick zum Betrachter aufweisen, sind aus dem Porträtbereich auszuklammern. Wie später noch zu sehen sein wird, handelt es sich bei diesen Damen um Variationen eines Typen, der ein bestimmtes, von Cranach entwickeltes Schönheitsideal verfolgt. Vgl. S. 144ff.

Cranach scheint mit dieser Variante seinem Respekt, den er diesen Frauen zollt, Ausdruck zu verleihen, und Katharina ist offenbar eine von ihnen.³⁶³ Aufrecht und würdevoll steht sie an der Seite ihres Mannes, und genau wie er ist auch sie prachtvoll ausgestattet. In ihrer Aufmachung dominieren die kostbaren Farben Gold und Rot. Am Oberteil wird eine goldene Miederschnürung sichtbar, die ihren Abschluß an einem goldfarbenen Brustband mit wabenförmigen Perlenstickereien findet. In diese Waben wurde jeweils ein gothisches „M“ eingearbeitet, das wahrscheinlich für Katharinas Herkunftsland Mecklenburg steht.³⁶⁴ Die eng anliegenden Ärmel aus rotem und goldbesticktem Stoff bilden an den Ellenbogen kleine Puffärmel, deren Schlitz durch weißen Stoff ausgefüllt werden. Doch nicht nur die Schlitz sind hochmodische Details der Zeit, auch der Gürtel und die Form des Rockes verfolgen eine speziell als „deutsche Mode“ bezeichnete Richtung: Der Rock wird in zahlreiche Falten gelegt und fällt glockenförmig knapp bis zum Boden.³⁶⁵ Die goldenen Partien sind mit floralen Ornamenten und Vasengebilden versehen und werden durch drei rote Stoffeinsätze um Hüfte, Mitte und Saum durchbrochen. Doch trotz dieser stofflichen Differenzierung gelingt es nicht, die steife Wirkung dieses Kleidungsstückes, die Hinz unter anderem bemängelt,³⁶⁶ aufzuheben. Ganz anders dagegen erscheint der gebauschte Federschmuck am rot-goldenen Kopfputz Katharinas, nämlich leicht, luftig und beweglich. Die Kopfbedeckung selbst, unter der noch eben der straff zurückgekämmte Haaransatz zu sehen ist, scheint aus einer Kombination von Haube und Barett zu bestehen.³⁶⁷ An letzterem hängen zwei goldene Anhänger mit Perlen, von denen der eine die drei Initialen „N“, „h“ (bzw. „b“?) und „S“ trägt. Leider erweist es sich hier als schwierig, einen Zusammenhang zwischen den drei Buchstaben in ihrer Gesamtheit und dem dargestellten Paar herzustellen. Die Buchstaben „h“ und „S“ könnten auf Heinrich hinweisen, doch ist dann die Bedeutung des „N“ nicht ersichtlich. Vielleicht

³⁶³ Von dem offensichtlich persönlicherem Verhältnis zwischen Künstler und Herzogin zeugt eine an Katharina eigenhändig adressierte Federskizze Cranachs, die das Thema Sündenfall und Erlösung darstellt. Die Widmung auf der Rückseite lautet: „Der durchlauchtigen hochgeborenen Fürstin und Frawen Fraw Katharina geborene Herzogin zu Meckelburgk und Herzogin zu Sachsen und meiner gnädigen Frawen.“ Vgl. Friedländer/Rosenberg, S. 24, Abb. 9.

³⁶⁴ Nachdem Klarheit über die Identität des Paares herrschte, war man sich hier sicher, diesen Buchstaben in dieser Weise zuzuordnen zu können. Vgl. Rossmann, S. 47f.

³⁶⁵ Vgl. Boehn, S. 195.

³⁶⁶ „... die Herzogin, die wie eine Tischglocke auf dem Saum ihres steifen Brokatkleides zu stehen scheint.“ Hinz 1993, S. 78.

³⁶⁷ Die Frauen übernahmen Haube und Barett aus der Männermode. Vgl. Boehn, S. 198.

handelt es sich auch einfach um ein Erbstück, das Katharina aus modischen Zwecken trug, denn es war durchaus üblich, das Barett mit kleinen Schmuckstücken zu verzieren.³⁶⁸ Um so leichter sind dafür die Initialen zuzuordnen, die sich an der mittleren der drei Halsketten Katharinas befinden. In Korrespondenz zu Heinrichs Anhänger mit der Initiale „K“ im Treuhandemblem ist an der kostbaren, mit Edelsteinen dekorierten Kette seiner Frau der Buchstabe „H“ zu finden, dem dicht ein „K“ angeschlossen wird. Angeordnet unter einem kleinen Krönchen, stehen sie stellvertretend für „H“einrich und „K“atharina. Lassen sich im Mienenspiel der Gesichter und in der Körpersprache keinerlei Anhaltspunkte über die persönliche Beziehung des Paares finden, so gibt doch wenigstens der besondere Halsschmuck der beiden Auskunft über Treueempfinden und Zusammengehörigkeit.³⁶⁹

Genau wie Heinrich hat auch Katharina einen treuen Begleiter an ihrer Seite. Ein kleines weißes Schoßhündchen sitzt in der rechten unteren Bildecke zu ihren Füßen und schaut zum Betrachter. Jedoch anders als der Jagdhund Heinrichs, der Unterwürfigkeit demonstriert, verkörpert es bei Katharina Tugend, Anhänglichkeit und ergebene Treue. Allerdings kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß das Hündchen in der ursprünglichen Konzeption nicht vorgesehen war. Es scheinen einige Konturen des Rockmusters durch das weiße Fell des Tieres hindurch. Außerdem steht es mit den Vorderläufen auf dem Rocksäum des Kleides, der eigentlich nicht auf dem Boden aufliegt. Wahrscheinlich bedurfte es dieser Hinzufügung, um das Verhältnis beider Bildnisse harmonischer wirken zu lassen, sowohl kompositorisch als auch inhaltlich.

Neben der Person der Herzogin und ihrem kleinen Begleiter zieht ein letztes Detail die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich: die auffällige Signatur

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 192.

³⁶⁹ Stepanow möchte den Bildnissen im Vergleich mit dem Holzschnitt *Landsknecht und Dame* (um 1506) eine sexuelle Komponente verleihen, indem er Heinrich eine ähnlich „kecke“ Geste wie dem Landsknecht zuweist und Katharinas leichte Berührung ihres Gürtels mit der jener Dame des Holzschnitts vergleicht. Er sieht darin (und in dem „gegenseitige[n] Interesse des Hundes und der Hündin“, das meines Erachtens nicht vorhanden ist,) Anspielungen darauf, „was dem Herzog und seiner Frau ihre Ehe bedeutete“. Vgl. Stepanow, Alexander. Lucas Cranach d. Ä. Bournemouth 1997, S. 120.

Cranachs.³⁷⁰ Auf einem weißen Zettel, welcher vor dem schwarzen Hintergrund am linken Bildrand angebracht ist, sind die Jahreszahl 1514 und Cranachs Initialen „L C“ zu finden, zwischen denen sich die geflügelte Schlange einfügt. Cranach verwendet die Form des Zettels als Datenträger nicht das erste Mal. Im Gemälde „Venus und Amor“ von 1509, in dem die Protagonisten ebenfalls auf einer Sandbühne vor schwarzem Hintergrund agieren, hängt ein mit Knickfalten versehenes Stück Papier in Höhe des Venus-Ellenbogens am rechten Bildrand. Im Holzschnitt „Der Sündenfall“ des gleichen Jahres ist der Zettel mit den betreffenden Informationen recht auffällig am Stamm des Baumes der Erkenntnis angebracht.³⁷¹ Doch nach dem Bildnis Katharinas wird diese besondere Form der Gemälde-Signatur aufgegeben.³⁷² Auch die Initialen Cranachs verschwinden in dieser Zeit von seinen Gemälden, so daß sich in den folgenden Jahren seine Signatur, wenn vorhanden, auf Jahreszahl und geflügelte Schlange oder einfach nur auf das geflügelte Wappentier reduziert.

Die besondere Darstellung der Signatur geht konform mit der besonderen, oben beschriebenen Darstellung des sächsischen Herzogspaares. Deutlich wird vorgeführt, daß es primär um die repräsentative Wiedergabe der gesellschaftlichen Herrschaftstellung geht, auf die das Ganzfigurenformat, die prächtige Ausstattung, der Griff zum Schwert und der Blickkontakt mit dem Betrachter aufmerksam macht. Lediglich kleine Accessoires, wie die Initialen an der jeweilige Kette des Partners, machen in dezenter Weise auf ein tieferes emotionales Verhältnis Heinrichs und Katharinas aufmerksam. Gleichzeitig präsentiert uns Cranach zwei Persönlichkeiten, die nahezu unabhängig voneinander bestehen können, augenscheinlich nicht nur im Gemälde, sondern auch im Leben, selbst wenn im ersten Augenblick die geschlechterspezifische Rollenverteilung eindeutig zu sein scheint: Heinrich als Mann in der dominanten Herrscherpositur, Katharina verhalten und in ihrer Position etwas zurückversetzt. Trotzdem läßt sich keine Abhängigkeit Katharinas von ihrem Mann manifestieren, weder durch Körpersprache, noch durch Blickkontakt. Dieser Umstand könnte auf

³⁷⁰ Daß sich auf dem Bildnis ihres Gatten keine Signatur befindet, ist nicht weiter verwunderlich: Auf diversen Pendantbildnissen Cranachs ist jeweils immer nur eine der zwei Tafeln signiert.

³⁷¹ Besonders im Jahr 1509 sind vor allem in der Druckgraphik unterschiedlichste Varianten wie Zettel, Stein- und Holztafeln als Untergrund für die Signatur Cranachs zu finden.

³⁷² Ein Zettel mit der geflügelten Schlange und der Jahreszahl 1515 wurde von Cranach schließlich noch im Gemälde *Der Schmerzensmann an der Säule* hinterlassen.

ihre späte Heirat zurückzuführen sein, bei der sie zwei Jahre zuvor als gereifte Persönlichkeiten aufeinander trafen. Ihre Positur scheint vielmehr auf ihren unterschiedlichen Charakteren zu beruhen denn auf ein Rollenverhalten.³⁷³ Der offene Blick beider Dargestellten zum Betrachter spricht für eine ausgeglichene Beziehung, denn nur in einer solchen konnte es Katharina möglich sein, religionspolitisch auf ihren Mann einzuwirken.³⁷⁴

III.4.2. Einzelbildnisse Heinrichs

Leider ist kein weiteres Cranachsches Gemäldeporträt Katharinas erhalten. Etwas anders dagegen verhält es sich mit Bildnissen Heinrichs. Bedauerlicherweise wurde das bedeutendste aus dem Jahre 1537 in Dresden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Es zeigt Heinrich in Lebensgröße und ganzer Figur (Abb. 53) auf einer ähnlichen Bühne wie 23 Jahre zuvor mit seiner Gattin.³⁷⁵ Allerdings ist die prunkvolle Kleidung des Ehebildnisses einer schweren wehrhaften Ausstattung gewichen. Vor allem der Oberkörper wird durch einen Kettenkragen geschützt, die angewinkelten Arme, deren Hände einen gewaltigen schwarzen Zweihänder umschließen, sind mit Armkacheln, Unterarmschienen und gefingerten Handschuhen gepanzert. An seinem rechten Oberschenkel hängt, deutlich zu erkennen, da sich Heinrich leicht ins Dreiviertelprofil gedreht hat, ein kostbar verzierter Dolch. Zudem ist an der linken Hüfte gerade noch der Griff eines weiteren Schwertes zu sehen. Dazu passend ist bei Freydiger folgende Beschreibung überliefert: „Er behing sich gemeiniglich mit großen schweren Gewehr zu beiden Seiden, als einem Schwerdt und einem Dolche [...] und war eine Elends Haut im Panzer, seine Rüstung, ließ sich allewege auch mit solcher [...] abconterfeyen.“³⁷⁶ Eine derbe Kniehose und Strümpfe, die in die damals aktuelle, hier eindrucksvoll vorgeführte breite Form des Schuhwerks münden, auch „Bärentatze“ oder „Ochsenmaul“ genannt, bieten dem Unterkörper indessen jedoch nicht den Schutz, dem der Oberkörper zuteil wird. Auch der abermals

³⁷³ Cranach war, wie immer wieder festzustellen ist, ein Meister im Erfassen des Wesens eines Menschen hinter seiner Fassade und wußte diesem, trotz seiner offensichtlichen Porträtvorgaben, Ausdruck zu verleihen.

³⁷⁴ Vgl. S. 106.

³⁷⁵ Abb. 53: Herzog Heinrich der Fromme, 1537, Öl/Holz, 208,5 x 89,5 cm, ehemals Dresden, Gemäldegalerie, zerstört im Zweiten Weltkrieg.

³⁷⁶ Bäumel, S. 105.

angewandte und wie schon 1514 nicht stimmig ausgeführte Kontrapost läßt die untere Körperpartie verzagt wirken und paßt nicht zum wehrhaften und entschlossenen Ausdruck des gesamten Oberkörpers. Der kurz geschorene Kopf, der eindrucksvolle Vollbart, die Stirnfalten und der feste Blick unterstreichen das entschlossene Aussehen des 64jährigen. Daß Cranach gerade im Jahr 1537 ein solches Bildnis hervorbringt, erstaunt wenig, denn in diesem Jahr trat Heinrich dem Schmalkaldischen Bund bei.³⁷⁷ Dem Betrachter wird mit diesem Porträt folglich ein Mann vorstellig, der die Bereitschaft demonstriert, für seine Überzeugungen einzustehen und diese notfalls auch mit dem Schwert zu verteidigen.

Über die Identität des hier Dargestellten als Heinrich von Sachsen gibt es kaum einen Zweifel. Zum einen ist sein Wappen in der rechten oberen Bildecke plaziert, zum anderen gibt eine große, dreizeilige Inschrift am oberen Bildrand über die dargestellte Person Auskunft: „HEINRICH HERCZOG ZV SACHSSEN·
·LANDGRAVE IN DORINGENN· VND ·MARKGRAVE ZV MEISSENN·
·1537.“ Unterhalb der Jahreszahl befindet sich schließlich die geflügelte Schlange. Zudem sind physiognomische Ähnlichkeiten mit dem Bildnis von 1514, wie in Nasen- und Mundpartie sowie bei den Augen, festzustellen,³⁷⁸ und auch die Verwandtschaft mit seinem Bruder Georg dem Bärtigen, dessen Aussehen in den dreißiger Jahren durch einige Cranach-Porträts überliefert ist, ist nicht zu leugnen.³⁷⁹

Schwieriger dagegen verhält es sich mit der Identität eines porträtierten Herrn, dessen Bildnissen stets die gleiche Vorstudie zugrunde liegt. Gezeigt wird ein hell ergrauter Mann im Dreiviertelprofil mit Vollbart, gekleidet in schwarzer Schube mit großem Pelzkragen, auf dem Kopf ein großkrepfiges schwarzes Barett tragend. Da dieses Bildnis in verschiedenen Ausführungen existiert und deshalb eine hochrangige Persönlichkeit hinter dem Dargestellten zu vermuten ist, glaubte

³⁷⁷ Einschränkung muß man allerdings auf die gerade zitierte Aussage Freydigers hinweisen, die zeigt, daß die beschriebene Aufmachung zu Heinrichs favorisierter Kleidung zählte und er sich offenbar darin wiederholt malen ließ.

³⁷⁸ Allein der Schwung der Augenbrauen ist nicht mehr derselbe, obwohl sich dieser in der Zwischenzeit eigentlich nicht großartig hätte verändern dürfen. Trotz solcher kleinen Abweichungen darf die Identität der Personen beider Bildnisse als die Heinrichs von Sachsen als gesichert gelten.

³⁷⁹ Vgl. beispielsweise Abb. 67 u. 68.

man schließlich, hier physiognomische Ähnlichkeiten zu den Bildnissen Heinrichs von 1514 und 1537 festzustellen. Die Identität des Dargestellten wurde auf die Heinrichs des Frommen festgelegt und allgemein anerkannt.³⁸⁰ Doch gerade eine Reihe physiognomischer Eigenschaften lassen Zweifel an der Identifizierung aufkommen. Betrachtet man das Bildnis des Herrn mit Barrett von 1528, so sind Nase und Augenfarbe die einzigen Merkmale, an denen man eine Ähnlichkeit feststellen könnte (Abb. 54).³⁸¹ Die Augenstellung dagegen differiert im Vergleich zu den Bildnissen von 1514 und 1537 genauso wie der markante linke Wangenknochen. Dieser ist auf dem Porträt von 1537, welches Heinrich in gleicher Kopfdrehung zeigt, verschwunden. Auffällig ist ebenfalls, daß der Schnurrbart neun Jahre später scheinbar nachgedunkelt sein muß, vorausgesetzt, es handelt sich um ein und dieselbe Person. Dies würde jedoch einen Anachronismus zum Alterungsprozeß des Menschen darstellen und spräche gegen eine übereinstimmende Identität. Unter Berücksichtigung jener Fassung des Herrn mit Barrett, die diesen als Brustbild zeigt und über seiner linken Schulter einen Berg die Schulterlinie nachvollziehen läßt (Abb. 55),³⁸² muß festgestellt werden, daß seine Gesichtszüge im Vergleich mit seinem Bildnis von 1528 gealtert sind. Schon die gängige Datierung „um 1528“ sollte deshalb wenigstens auf „nach 1528“ geändert werden. Trotzdem gibt dieses Bildnis keine weiteren Anhaltspunkte in bezug auf die Übereinstimmung der Identität der Person Heinrichs und des Mannes mit Barrett, dessen Identifizierung hier erneut zur Diskussion gestellt werden soll.

III.4.3. Söhne und Töchter

Aus der Ehe Heinrichs und Katharinas gingen neben den drei Töchtern Sibylla, Sidonia und Emilia drei Söhne hervor, namentlich Moritz, Severin und August. Aus dem Geburtsjahr Augusts 1526, des jüngsten der drei Brüder, sind zwei Kinderporträts Cranachs erhalten, die als Bildnisse Moritz' und Severins von

³⁸⁰ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 319, S. 132.

³⁸¹ Abb. 54: *Bildnis eines Herrn (Heinrich der Fromme?)*, 1528, Öl/Holz, 57 x 39 cm, Atlanta, Georgia, Art Association Galleries.

³⁸² Abb. 55: *Bildnis eines Herrn (Heinrich der Fromme?)*, nach 1528, Öl/Holz, 28,3 x 23,4 cm, Kassel, Gemäldegalerie.

Sachsen identifiziert wurden (Abb. 56 u. 57).³⁸³ Diese Identifizierung der beiden konnte anhand einer Medaille, auf der das Bildnis Severins nach dem hier besprochenen Cranach-Porträt abgebildet ist, vorgenommen werden.³⁸⁴ Daß es sich hier um Brüder handelt, ist zweifelsohne auf den ersten Blick zu erkennen. Nicht nur die große physiognomische Ähnlichkeit zwischen dem fünfjährigen Moritz und dem vierjährigen Severin macht dies deutlich, sondern auch das gleiche Format der Tafeln sowie die gleiche Anlage und Ausstattung der Porträtierten. Doch trotz oder gerade wegen dieser Gemeinsamkeiten gelangt man zu der Auffassung, die Bildnisse seien nicht als Pendants, sondern als Einzelstücke konzipiert. Dieser Eindruck wird dadurch bestärkt, daß sich auf jeder Tafel eine Cranach-Signatur mit der datierenden Jahreszahl 1526 befindet. Auf Pendantbildnissen Cranachs aber ist in der Regel nur eine Tafel bezeichnet.³⁸⁵

Die Kinder Moritz und Severin werden in Dreiviertelfigur vor schwarzem Hintergrund mit einer leichten Drehung zum rechten Bildrand präsentiert, so daß bei vergleichender Betrachtung der Eindruck erweckt wird, sie fixierten einen gemeinsamen Bezugspunkt außerhalb des Bildes, vielleicht einen Menschen, der ihnen Anweisungen erteilt. Beide tragen ein hochgeschlossenes, an ein Ordensgewand erinnerndes Kleid mit ausladenden, ballonartigen Ärmeln und einen in starre und unplastische Falten gelegten Rock. Das enge Oberteil wird vorne durch drei Streifen gekennzeichnet, von denen zwei seitlich herablaufen, während sich der dritte waagrecht über den Brustbereich zieht. Schon diese voluminöse Gewandung läßt die beiden Kinder jeweils in der Rolle eines Erwachsenen erscheinen. Sie modelliert die kleinen Kinderkörper in ausgewachsen definierte Formen. Komplettiert wird dieser Eindruck durch den Griff zum Schwert, das ihre Aufmachung vervollständigt. Diese Haltung entlehnt Cranach aus der Welt der Erwachsenen, in der führende Persönlichkeiten, wie schon ihr Vater, ihren Machtanspruch mit einer solchen Geste demonstrieren.³⁸⁶

³⁸³ Abb. 56: Moritz von Sachsen, 1526, Öl/Holz, 57 x 38,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum und Abb. 57: Severin von Sachsen, 1526, Öl/Holz, 57 x 38,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

³⁸⁴ Vgl. Erbstein, J. Zwei unbekannte Knabenbildnisse Lucas Cranachs des Älteren, nach einer Medaille festgestellt. In: *Münz- und Medaillenfreund*, 1899, Nr. 5 und 6.

³⁸⁵ Dies muß nicht zwangsläufig bedeuten, daß ein Einzelbildnis ohne Signatur gleichzeitig Teil einer Pendantkonzeption gewesen ist. Ganz auszuschließen ist es jedoch nicht und muß von Fall zu Fall beurteilt werden.

³⁸⁶ Vgl. Abb. 51. Auch Johann Friedrich greift in seinem Kinderbildnis von 1509 zum Dolch (Abb. 16).

Die erwachsene Pose Moritz' und Severins veranschaulicht den Zukunftsaspekt. Deutlich wird die Bereitschaft der Kinder für ihre künftigen Aufgaben als Landes- oder Territorialherren dargelegt und der Fortbestand ihrer Linie betont. Diese repräsentative Fassung der Gemälde dürfte auf Wunsch der elterlichen Auftraggeber entstanden sein. Cranach läßt es sich jedoch nicht nehmen, innerhalb seiner Vorgaben seine Möglichkeiten zu nutzen, um das Wesen und die Eigenschaften der Kinder darzustellen. Die Gesichter und Hände verraten das Interesse des Künstlers an den Kindern als eigenständige Individuen.

Der fünfjährige Moritz, der in der sächsischen Geschichte mit seiner machtpolitisch orientierten und deshalb wankelmütigen Haltung im Konflikt des Schmalkaldischen Bundes mit dem Kaiser und den katholischen Ländern eine äußerst prekäre Rolle spielen sollte, wird im Bildnis von Cranach als zurückhaltender Junge charakterisiert.³⁸⁷ Mit verzagtem, vielleicht sogar ein wenig traurigen Blick bemüht sich Moritz, der Rolle gerecht zu werden, die ihm die Erwachsenen zuweisen, die er aber auch zu hinterfragen scheint. Das heruntergedrückte Kinn gibt seinem ernsten Gesicht einen gehorsamen, leicht resignativen Ausdruck. Einen Hinweis auf kindliche Verspieltheit geben die blonden Locken, die sich unbändig um die hohe Stirn und das Gesicht kringeln, das sich bedeutsam vom dunklen Hintergrund abhebt. Auch Moritz' geschlossene Körperhaltung bezeugt das Schüchterne seines Wesens. Wichtige Ausdrucksfaktoren sind ferner die Hände. Cranach arbeitet ihren besonderen Stellenwert neben dem des Gesichts heraus, indem er eine Verbindung zwischen ihnen und der Physiognomie herstellt. Diese erfolgt durch den weißen Stoffstreifen des Oberteils, der zwischen Gesicht und Händen vermittelt und den Betrachterblick lenkt. Moritz' Hände werden durch die Berührung des Schwertes dicht zusammengeführt: Die Rechte umschließt den Griff, während die Linke den Schaft der Scheide hält, als wolle der Dargestellte die Waffe ziehen. Allerdings läßt die angedeutete Aktionsbereitschaft die hierfür notwendige Kraft und den entschlossenen, festen Griff vermissen. So bleibt es lediglich bei der Geste, die wiederum verdeutlicht, daß Moritz im Bildnis eine ihm als Kind anscheinend fernliegende Rolle spielt.

³⁸⁷ Zum Lebenslauf Moritz' von Sachsen vgl. BBK, Bd. VI, Sp. 137ff. Zur ausführlichen Biographie vgl. Herrmann, Johannes. Moritz von Sachsen. Landes-, Reichs- und Friedensfürst. Beucha 2003.

Der ein Jahr jüngere Severin dagegen, der nur elf Jahre alt werden sollte, wirkt im Gegensatz zum älteren Bruder im Bildnis selbstsicherer. Dadurch, daß er sein Kinn nicht herunterdrückt, erscheint sein kleineres Gesicht entschlossener und weniger verschüchtert. Offensichtlich verfolgt Severin aufmerksam die Anweisungen, die ihm außerhalb der Bildfläche erteilt zu werden scheinen. Wie auch bei Moritz umspielen sanfte Locken das ernsthafte Kindergesicht und verleihen diesem subtil einen verspielten Charakter. Seine Handhabung des Schwertes dagegen konterkariert diesen Eindruck. Sie suggeriert die erfahrene Rückführung des Schwertes in die Scheide nach seinem Gebrauch: Die rechte Hand umschließt noch den Knauf am Griffende, während die linke die Schwertscheide hält. Durch den dadurch entstehenden größeren Abstand der Hände voneinander öffnet sich die gesamte Körperhaltung, so daß Severin demgemäß offensiver als Moritz auftritt. Dessen Zurückhaltung scheint nicht dem Naturell seines jüngeren Bruders zu entsprechen. Auf diese Weise demonstriert Cranach die unterschiedlichen kindlichen Charaktere, ohne in Konflikt mit seinen Vorgaben zu geraten. Gleichzeitig verdeutlicht er durch Konzeption und Bildaufbau, wie sehr die Welt der Erwachsenen in diesen Kreisen das Leben ihrer Kinder beeinflußt und dominiert.

Ein Porträt Cranachs, das den im Entstehungsjahr dieser Bildnisse geborenen Bruder August von Sachsen darstellt und die Tafeln der Brüder zu einer Reihe ergänzen könnte, ist nicht überliefert. Allerdings existiert aus dem gleichen Jahr das Bildnis eines Säuglings männlichen Geschlechts (Abb. 58).³⁸⁸ Präsentiert wird dieses Kind fast sitzend auf einem samtartigen grünen Kissen, das den Bildträger diagonal von links unten, wo sich Jahreszahl und Signatur befinden, nach rechts oben vom schwarzen Hintergrund abteilt. Für ein Alter von höchstens sechs Monaten ist die dabei schon sehr gestreckte Körperhaltung, die an der Diagonalen des Kissens orientiert ist, beachtlich. Auch die Hände, von denen die rechte die linke Hand in Brusthöhe umschließen will, sowie der Blick über den linken Bildrand hinaus entsprechen eher dem Bild eines Erwachsenen. Koeplin zieht in Erwägung, daß dieses ungewöhnliche Bildnis eines Kleinkindes im Werk Cranachs Johannes, den ersten Sohn Luthers, zeigt, dessen Taufpate Cranach im

³⁸⁸ Abb. 58: *Bildnis eines Kleinkindes, 1526, Öl/Holz, 39 x 22,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.*

Jahr 1526 neben Justus Jonas gewesen ist.³⁸⁹ Hierfür sprechen seiner Meinung nach „die historischen Umstände um Luthers sensationelle Hochzeit und die Rolle Cranachs dabei“ sowie die für ihn „betont individuell[e]“ Darstellung des Kindes.³⁹⁰ Andererseits wäre es meines Erachtens genauso möglich, daß dieses Bildnis im Zuge der Arbeiten an den Porträts Moritz' und Severins entstanden ist und deren eben in diesem Jahr geborenen Bruder August darstellt. Hierfür spräche das Entstehungsjahr, die Ausführung der Brüderbildnisse und die erwachsenen Züge des Kleinkindes. Doch wie auch Koeplins hypothetische Identifizierung als Johannes Luther kann auch die hier als Möglichkeit aufgeworfene Identität als August von Sachsen nur Spekulation bleiben.

Auch das Bildnis dreier Damen um 1530 wirft Identifikationsprobleme auf (Abb. 59).³⁹¹ Es soll an dieser Stelle behandelt werden, weil Zimmermann in den Dargestellten die drei Töchter Heinrichs und Katharinas von Sachsen, Sybilla, Emilia und Sidonia, zu erkennen glaubte.³⁹² Andererseits besteht genauso die Möglichkeit, daß es sich hier lediglich um Modellstudien handelt, mit denen das Prinzip der Variation vorgeführt wird. Vor einem schwarzen Hintergrund präsentiert Cranach drei augenscheinlich adlige Damen gleichen Alters in Dreiviertelfigur. Trotz ihrer Ähnlichkeiten werden unterschiedliche Varianten der Figurenanlage und -ausstattung vorgeführt. Die mittlere Figur ist nahezu frontal zum Betrachter ausgerichtet und bildet den Bezugspunkt für die leichte Drehung der anderen beiden. Dabei nehmen die linke und mittlere Dame mit einem Lächeln freundlichen Blickkontakt mit dem Betrachter auf, obwohl ihre Köpfe leicht zum rechten Bildrand gedreht sind. Die rechte Dame dagegen blickt gemäß ihrer Körperdrehung zum linken Bildrand und darüber hinaus. Auch in der Handhaltung werden unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten verdeutlicht. Die Hände der mittleren und rechten Dame befinden sich im Ruhezustand. Entweder liegt, wie bei der Frau in der Mitte, eine Hand in der anderen, oder aber die eine

³⁸⁹ Koeplin weist auf die literarische Überlieferung eines weiteren Kleinkindporträts bei Lindau hin, das die einjährige Tochter Luthers zeigen soll, aber nicht ausdrücklich von Cranach hergestellt worden ist. Vgl. Koeplin 1974, S. 30 und Lindau, M. B. Lucas Cranach – Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig 1883, S. 253.

³⁹⁰ Vgl. Koeplin 1974, S. 30.

³⁹¹ Abb. 59: Bildnis dreier Damen, um 1530, Öl/Holz, 62 x 89 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

³⁹² Vgl. Zimmermann, Heinrich. Zur Ikonographie von Damenbildnissen des älteren und des jüngeren Cranach. In: *Pantheon*, 28, 1969, S. 283ff.

wurde auf der anderen abgelegt wie bei der Dargestellten am rechten Bildrand. Die linke Dame hingegen scheint in der rechten Hand zwischen Daumen und Zeigefinger etwas festhalten zu wollen, eine imaginäre Blume oder vergleichbares.³⁹³ Diese Geste wirkt aufgrund der sonstigen Detailfreudigkeit des Bildes verwirrend, hebt jedoch den modellhaften Charakter hervor, der auch die Vielfalt in der modischen Ausstattung erklären könnte.³⁹⁴ Vor allem die kostbaren Kleider führen die Variationsmöglichkeiten der damaligen Mode, der Cranach immer wieder verstärkt Aufmerksamkeit widmete, vor.³⁹⁵ An den langarmigen Gewändern mit dem klassischen Faltenrock, der Miederschnürung und dem Brustband ist eine Vielfalt an Stickereien, Stoffeinsätzen und Schlitzungen zu entdecken. Ebenso vielfältig ist der Halsschmuck. Neben einem breiten, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Halsband trägt jede der Damen eine massive sächsische Kette auf eine jeweils unterschiedliche Weise. Links ist zu beobachten, wie die Kette aus vergleichsweise dünnen Ringen trägerartig über die Schultern läuft und in den äußeren Ecken des Dekolletés verschwindet. Die Kette der mittleren Dame besteht aus den bandartigen und gedrehten Gliedern im typisch sächsischen Stil, die wahrscheinlich lang den Rücken herunterhängt, da sie sehr halsnah anliegt. Bei der rechten Dame liegt die Kette aus massiven Ringen schließlich großzügig über dem Dekolleté.³⁹⁶ Auffallend ist zudem, wie der Kopfschmuck in seinen Ausmaßen von links nach rechts zunimmt. Während die linke Dame ihre Haarpracht, die in großen Zöpfen über den Kopf gelegt wurde, lediglich mit einem Haarband schmückt, beeindrucken die anderen beiden mit einer kostbar bestickten Haube nebst geschlitztem Tellerhut mit Federschmuck. Dieser reduziert sich in der Mitte auf nur sieben etwas spärlich wirkende Federn

³⁹³ Die gleiche Handhaltung, lediglich aus einer anderen Perspektive, ist bei dem Ganzkörperporträt einer jungen Frau mit Tellerhut von 1526 festzustellen (Abb. 78). Sie hält einen kleinen Blütenzweig zwischen den Fingern. Auch Anna Cuspinian hält eine Nelke in der Hand, allerdings nicht so ausgewiesen distinktiert, wie die beiden unbekannt Damen mit abgespreiztem Zeigefinger (Abb. 6).

³⁹⁴ Im Zusammenhang mit den Händen wird ein Accessoire augenfällig, welches Cranach in der Regel in Verbindung mit seinen typisierenden Frauenbildnissen zu zeigen pflegt. Hierbei handelt es sich um den Handschuh, der bei den beiden äußeren Damen die Hände bekleidet. Vielleicht könnte auch dies ein kleiner, aber auch sehr vager Hinweis darauf sein, daß es sich hier eben nicht um eine Darstellung bekannter Persönlichkeiten handelt. Vgl. beispielsweise Abb. 78 u. 79.

³⁹⁵ So auch bei den zahlreichen unbekannt Damenbildnissen oder religiösen und mythologischen Darstellungen im zeitgenössischen Stil.

³⁹⁶ Campbell Warner vermutet in der unterschiedlichen Weise des Tragens der Ketten den differierenden Geschmack der Trägerinnen. Vgl. Campbell Warner, S. 24. Dies setzt allerdings voraus, daß es sich bei den Damenporträts um authentische Bildnisse handelt.

im Gegensatz zum dichten Federbusch der Kopfbedeckung der Dame auf der rechten Seite.

Dem einprägsamen Federhut der Letztgenannten ist es zu verdanken, daß es gelang, diese Figur im Werk Cranachs erneut wiederzufinden: So, wie sie auf diesem Dreiergemälde präsentiert wird, verfolgt sie in ihrer Darstellung und modischen Ausstattung das gleiche Konzept wie das Einzelbildnis einer Dame in den Uffizien (Abb. 60).³⁹⁷ Auch physiognomische Ähnlichkeiten, vor allem im unteren Gesichts- sowie im Ohrenbereich lassen darauf schließen, daß es sich um dieselbe Figur handelt. Das wiederholte Erscheinen dieser Dame wirft nun Zweifel am bloßen Studiencharakter des Bildnisses der drei Damen auf und läßt eine „Kompilation von drei selbständigen Bildnissen“³⁹⁸ wahrscheinlich werden. Der Eindruck einer Aneinanderreihung einzelner Bildnisse verstärkt sich durch die Beobachtung der mittleren und rechten Dame: Obwohl die rechte Frau dem Betrachter nähergerückt scheint, suggeriert die Überschneidung ihres Unterarms mit dem Ellenbogen ihrer Nachbarin eine zurückgerückte Position.

Die Frage nach der Identität der drei Frauen stellt sich nach einer solchen Feststellung zwangsläufig. Früh glaubte man in ihnen die drei Töchter Heinrichs des Frommen zu erkennen. Diese Zuordnung erweist sich in der Tat schon aufgrund der Anzahl der Dargestellten als verlockend, zumal das Gemälde die augenscheinlich sächsischen Ursprungs entstammenden Damen im Alter der Prinzessinnen Sibylla, Emilia und Sidonia zeigt. Zimmermann versucht diese Zuordnung zu untermauern.³⁹⁹ Er zieht hierfür die Ölstudie eines Frauenbildnisses heran, welche er Hans Krell zuschreibt, der unter anderem in Freiberg, der Residenz Heinrichs des Frommen und seiner Familie, und für Georg von Brandenburg-Ansbach tätig war. Gezeigt wird das Brustbildnis einer Frau (Abb. 61),⁴⁰⁰ die sich in vergleichbarer Drehung zum Betrachter befindet wie die mittlere Dame des Dreierbildnisses, die Zimmermann in der Studie wiederzuerkennen meint. Dabei weist er auf das Treuhandemblem des

³⁹⁷ *Abb. 60: Bildnis einer Dame, um 1530, Öl/Holz, 43 x 29,5 cm, Florenz, Uffizien.*

³⁹⁸ Zimmermann 1969, S. 284f.

³⁹⁹ Im folgenden soll die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß es sich eventuell tatsächlich um die Töchter Heinrichs und Katharinas von Sachsen handelt. Trotzdem ist festzuhalten, daß Zimmermanns Argumentationsstrang nicht ganz stichhaltig ist.

⁴⁰⁰ *Abb. 61: Hans Krell – Bildnis einer jungen Dame, um 1530, Ölskizze, ohne Maßangaben, Liverpool, Walker Art Gallery.*

Brustbandes der Dame sowie auf das sächsische Bindschild einer ihrer Ketten hin, welche ihm als Anhaltspunkte für ein Verlobungsbildnis einer sächsischen Prinzessin dienen. Da sich Emilia von Sachsen 1532 verlobte und die Krell-Studie um diese Zeit entstanden sein muß, ordnet sie Zimmermann als Porträt Emilias ein. Ein Vergleichsstück, auf das er scheinbar besonderen Wert legt, ist dabei eine Medaille Martin Gebels, auf der man Emilia neben ihrem Mann im Profilbildnis sieht (Abb. 62).⁴⁰¹ Dabei reicht Zimmermann allein der Vergleich ihres Nasenrückens auf der Medaille aus, um die Übereinstimmung der Persönlichkeiten auf Medaille und Studie festzustellen.⁴⁰² Doch ein Vergleich der Nasen, der durch die unterschiedlichen Ansichten im Profil und Dreiviertelprofil erschwert wird, zeigt, daß eine Ähnlichkeit spekulativ ist. Selbst wenn die Identifizierung als Emilia korrekt sein sollte, so sprechen hierfür eher die historischen Daten und Accessoires der Kleidung als das scheinbar hartnäckig herbeigewünschte Vergleichsbeispiel.

Auch Zimmermanns Ergebnis aus dem Vergleich des Dreierbildnisses mit einem Blatt aus dem Dresdener Stammbuch, welches drei stehende Damen unter dem Titel „Sibylla · Sidonia · Emilia – Herzog Heinrichs Töchter“ zeigt, erweist sich als haltlos (Abb. 63).⁴⁰³ Zimmermann meint, in der linken Dame des Dreierbildnisses „mit einiger Anstrengung die Prinzessin [Sibylla] mit ihrem etwas vorstehenden Kinn wiedererkennen“ zu können.⁴⁰⁴ Allerdings kann man bei der linken Dame des Cranachschen Damenbildnisses kaum von einem vorstehenden Kinn sprechen, so daß ihn wahrscheinlich einzig die Länge der Frisur, die bei beiden Darstellungen übereinstimmt, zu seinem Schluß bewogen haben mag. Ferner hätte ihm auffallen müssen, daß die Dresdner Zeichnung, die nach Cranach gestaltet wurde, einen weiteren Widerspruch aufdeckt. Die mittlere, als Sidonia betitelte Figur basiert eindeutig auf dem 1526 entstandenen Brautbildnis der Sibylle von Cleve (Abb. 35), so daß der Titel des Blattes in Frage gestellt werden muß.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Abb. 62: Matthes Gebel – *Georg von Brandenburg und Emilia von Sachsen, 1534, Silbermedaille, ehemals Gotha, Münzkabinett.*

⁴⁰² Vgl. Zimmermann 1969, S. 284.

⁴⁰³ Abb. 63: *Abbildung aus dem Dresdner Stammbuch, Titel: „Herzog Heinrichs Töchter – Sibylle, Sidonia, Emilia“, Dresden, Sächsische Landesbibliothek.*

⁴⁰⁴ Zimmermann 1969, S. 285.

⁴⁰⁵ Dieser Fall bleibt jedoch nicht das einzige widersprüchliche Beispiel zwischen einer Abbildung im Dresdner Stammbuch und einem Gemälde Cranachs. So geht der Kopf der Herzogin

So bleibt schließlich die Ähnlichkeit der Ölstudie mit der Darstellung der mittleren Dame, die rein oberflächlich gesehen auch nachzuvollziehen ist. Körper- und Kopfdrehung stimmen überein, der modische Stil ist ähnlich. Doch Einzelheiten in der Physiognomie lassen an der Konformität der präsentierten Frauen zweifeln. Vor allem die Augen, die als wichtigstes Merkmal zur Charakterisierung des Äußeren und des Inneren einer Person dienen können, scheinen nicht identisch zu sein. Zum einen wirken die Augen der Ölstudie im Gegensatz zu denen der mittleren Dame des Dreierbildnisses viel größer und werden nur wenig vom Oberlid verdeckt. Gleichzeitig ist zwischen Iris und Unterlid des linken Auges keine Berührung festzustellen, das Weiße des Augapfels tritt in diesem Zwischenraum deutlich hervor. Da die Kopfhaltung beider Damen übereinstimmt, müßte bei gleicher Identität dieses Augencharakteristikum auch bei der Dame des Cranach-Porträts auftreten. Dies geschieht jedoch nicht. Der hingegen markanteste Aspekt die Augen betreffend zeigt sich abermals auf dem vermeintlich Krellschen Frauenbildnis. Deutlich gleitet das rechte Auge nach außen ab und kann den Betrachter nicht so zielgenau fixieren wie das linke. Die Dame schielt folglich leicht. Wie nun aber von Cranach bekannt ist, ist dies ein Detail, welches er nicht beschönigt hätte, so zu sehen bei den Bildnissen des Markgrafen Albrecht von Brandenburg.⁴⁰⁶ Bei der Dame auf dem Dreierbildnis ist dennoch kein Schielen festzustellen. Und so fällt es nach detaillierterer Betrachtung schwer, in ihr tatsächlich die gleiche Frau wie auf der Ölskizze zu erkennen.

Neben dem beschriebenen Variationsreichtum der Posituren oder Mode gibt es noch andere Indizien, die dafür sprechen, daß es sich bei dem Dreierporträt lediglich um Bildnisstudien handelt. Schon allein die Dreierkonstellation der Damen auf einem einzigen Bildnisträger unterscheidet diese von den anderen erhaltenen Porträtarbeiten des Künstlers mit sowohl bekannten als auch

Elisabeth von Sachsen aus ihrer Darstellung im genannten Stammbuch eindeutig auf das Bildnis der Christiane von Eulenaus aus dem Jahr 1534 zurück, das im allgemeinen dem jüngeren Cranach zugeordnet wird. Die Gesichtszüge, das schief sitzende Barett mit dem kleinen Federbusch und die netzartige Perlenhaube sind auf beiden Abbildungen nahezu identisch.

⁴⁰⁶ Vgl. Abb. 73 u. 74.

unbekannten Persönlichkeiten.⁴⁰⁷ Diese sind stets nur auf Einzeltafeln zu finden, deren engste Zusammenfügung im Höchstfall als Diptychon oder Triptychon zustande kommt. Selbst die besprochenen Bildnisse Severins und Moritz' von Sachsen als Kinder beanspruchen jeweils einen eigenen Bildnisträger, obwohl es sich hier um Brüder und um Ausführungen des gleichen Zeitraums handelt. Eine offizielle Darstellung der Schwestern dieser Familie wäre auch hier in Form von drei Einzelbildnissen zu erwarten. Obendrein ist auffallend, daß sich auf dem Damengemälde weder die Signatur der geflügelten Schlange noch eine Jahreszahl befinden, was hier den inoffiziellen Charakter des Gemäldes unterstreicht. Wäre nun aber das Bildnis der drei Damen in seiner Ausführung das Endergebnis für einen so hochgestellten Auftraggeber wie Heinrich von Sachsen,⁴⁰⁸ so dürfte doch wenigstens die bekannte Cranachsche Signatur zu erwarten sein. Hinzu kommt, daß es kaum denkbar erscheint, daß der Künstler mit seiner Werkstatt die für sie traditionellen Pfade ihrer Porträtarbeit, nämlich die Darstellung auf Einzeltafeln, für einen derart wichtigen Auftrag verlassen hätte. So bleibt letztlich der Schluß, daß wir es bei dem Bildnis der drei Damen wahrscheinlich mit einer Modellstudie zu tun haben, die das Prinzip der Variation aufgreift und durchführt. Sollte das Gemälde tatsächlich, auch wenn die Darstellung eine individuelle Charakterisierung der Protagonisten vermissen läßt, die Porträts realer Persönlichkeiten wie die der drei Prinzessinnen von Sachsen vorstellen, kann es sich prinzipiell nur um ein experimentelles Zwischenstadium und nicht um das fertige Endprodukt handeln.

III.4.4. Georg der Bärtige und Barbara von Sachsen

Wie schon zuvor beschrieben, gehörten auch Georg der Bärtige und seine Frau Barbara zur Cranachschen Klientel. Selbst die Tatsache, daß Georg zum erbitterten Luthergegner avancierte, Cranach dagegen einer der engsten Freunde des Reformators war, änderte nichts an ihrem Geschäftsverhältnis.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Eine Parallele kann im erhaltenen Werk lediglich zur En-Face-Darstellung *Christus und Maria* auf Pergament von 1516-20 gezogen werden, die einen Doppelporträtcharakter impliziert, aber schon aufgrund des Sujets als Studie eingeordnet werden muß.

⁴⁰⁸ Vgl. Zimmermann 1969, S. 286.

⁴⁰⁹ Vgl. S. 106.

Erste Cranachsche Bildnisse des sächsischen Fürstenpaars sind auf den sogenannten Thyssenschen Altarflügeln zu finden, die Georg und Barbara als kniende Stifterfiguren zeigen. In der ursprünglichen Komposition, deren Mitteltafel verloren gegangen ist, waren sie jedoch ganz offensichtlich nicht vorgesehen und stehen deshalb weder konzeptionell noch inhaltlich mit ihr im Zusammenhang. Die Außenseite des linken Flügels zeigt den Heiligen Christophorus, der, gestützt auf einen schmalen Baumstamm, das Christuskind auf seinen Schultern über einen Fluß trägt. Ihm wird auf dem rechten Flügel der Heilige Georg entgegengesetzt, der in zeitgenössischer Rüstung triumphierend auf dem besiegten Drachen steht, wobei er in der Linken das Schwert, in der rechten den Schwanz des Fabeltieres hält.⁴¹⁰ Obwohl die beiden Männerfiguren durch ihre Ausstrahlung und Ausstattung äußerst unterschiedlich wirken, verbindet sie doch der direkte Blick zum Betrachter. Durch ihn entsteht eine Art persönlicher Kontakt zwischen den Dargestellten und der betrachtenden Person aus der realen Welt, die auf diese Weise aufgefordert wird, am Geschehen oder Geschehenen teilzuhaben. Der schwarze Hintergrund hebt dabei die Bedeutsamkeit der legendären Taten eindrucksvoll hervor. Die weiblichen Figuren der Innenseiten dagegen zeigen sich kontemplativ und mystisch vor einem hell changierenden Hintergrund. Die heilige Elisabeth liest in einem Buch, während die Heilige Anna ihre Hände ergeben vor der Brust kreuzt und mit schräg geneigtem Kopf zum Betrachter blickt. Gerade die Darstellung der Elisabeth gibt Aufschluß über die ungefähre Entstehungszeit der ursprünglichen Tafeln. Sie trägt eine niederländische Haube mit Scheitelfalte und Einschlag auf Schulterhöhe, welche auch den Kopf der niederländischen Stifterin von 1508 bedeckt.⁴¹¹ Im Werk Cranachs ist diese Art der Kopfbedeckung nur in den Jahren 1508 und 1509 explizit festzustellen. Die Tatsache, daß die Altarflügel aus dem in den Niederlanden gebräuchlichen Eichenholz bestehen, erhöht damit die Wahrscheinlichkeit der Entstehung während Cranachs Aufenthalt in diesem Land im Jahr 1508, möglich ist aber auch eine Datierung kurz nach seiner Rückkehr.⁴¹²

⁴¹⁰ In seiner Physiognomie erinnert die Figur Georgs an Spalatin, der von Cranach u. a. 1509 in Öl und 1515 im Holzschnitt porträtiert wurde (Abb. 135 u. 136). Vielleicht ist es auch nur die Frisur, die zu einem solchen Vergleich verleitet.

⁴¹¹ Vgl. Abb. 11.

⁴¹² Im Allgemeinen werden die Heiligendarstellungen der Thyssenschen Tafeln auf 1508-10 datiert, so bei Friedländer/Rosenberg, Nr. 28, S. 74 und Koepplin/Falk, Nr. 592 u. 593, S. 679.

Die Bildnisse Georgs und Barbaras wurden schließlich jeweils den Darstellungen der Heiligen Elisabeth und der Heiligen Anna mittels einer separaten Raumsuggestion vorgeschaltet (Abb. 64 u. 65).⁴¹³ Diese Skizzierung des Raumes aus Fußboden- und Wandzone, die den erheblichen Größenunterschied zwischen den Heiligen und den viel kleineren Figuren des Herzogs und seiner Frau überbrückt und zu erklären versucht, vermittelt allerdings nur einen fragmentarischen Eindruck. Die Wand hinter Georg endet nicht erwartungsgemäß in einer Waagerechten über seiner Person, sondern erfährt eine Abtrepung zum rechten Rand des Flügels, als wolle sie die abfallende Linie zwischen Kopf und Händen des Herzogs betonen. Der tatsächliche Grund für dieses Verfahren scheint jedoch in der Abbildung des Gewandes der Heiligen zu liegen. Der komplizierte Faltenwurf der weiß hervortretenden Trompetenärmel, die kunstvoll im Schoß Elisabeths drapiert worden sind und Bewegung in die sonst so stille Konzeption bringen, sollte offensichtlich nicht übermalt werden. Ähnlich verhält es sich auf dem anderen Flügel. Der horizontale Abschluß der Wand fällt kurz vor dem Erreichen des linken Bildrandes senkrecht ab, um erst auf der Höhe der Hände Barbaras nach links weitergezogen zu werden. Auch hier scheint die Ursache in einer lichtreflektierenden Gewandfalte Annas zu liegen, die diagonal nach links unten fällt. Indessen sind es diese Kompromisse, die den Altarflügeln einen übermalten Ausdruck verleihen. Doch auch die Proportionen des Paares irritieren. Offensichtlich soll dem Betrachter suggeriert werden, daß sowohl Georg als auch Barbara auf dem Boden knien. Bei Georg scheint dies noch gerade eben möglich zu sein, Barbara jedoch müßte über äußerst lange Oberschenkel verfügen, um sich tatsächlich in einer knienden Haltung zu befinden. Für eine stehende Position wären ihre Beine allerdings zu kurz. Bei dieser doch reichlich hilflosen Addition des Fürstenpaares zur ursprünglichen Bemalung der Tafeln drängt sich zwangsläufig die Vermutung auf, daß anscheinend einem Werkstattmitglied die Ausführung auferlegt worden war und für die Planung einer adäquaten Lösung kaum Zeit gewesen sein konnte.

Wann schließlich die Bildnisse Georgs und Barbaras auf den Innenseiten hinzugefügt wurden, kann nicht eindeutig festgelegt werden. Friedländer und

⁴¹³ Abb. 64 u. 65: *Georg der Bärtige und seine Frau Barbara, Innenseiten der Thyssenschen Altarflügel, um 1508-18, jeweils 84 x 30 cm, Lugano Castagnola, Sammlung Thyssen Bornemisza.*

Rosenberg versuchen mittels der Geburtsdaten und der Physiognomie der Dargestellten Rückschlüsse bezüglich der Porträtattribution zu ziehen. Als Vergleich führen sie eine Medaille von 1518 an, auf der der Kopf Georgs, ebenfalls bartlos, mit Drahthaube und ohne Goldenes Vlies, zu sehen ist.⁴¹⁴ Auch auf dem Altarflügel erscheint Georg ohne Bart und mit Drahthaube, aber in ganzer Person, kniend, in langer schwarzer Schube mit Pelzkragen, die Hände zum Gebet zusammengelegt. Ihm auf der anderen Tafel gegenüber kniet Barbara mit gleichem Gebetsgestus, allerdings demütiger, mit geneigtem Kopf. Ihre Kleidung, das mit weißem Pelz an den Säumen reich verbrämte schwarze Kleid sowie die tief ins Gesicht gezogene weiße Haube, und auch ihr Schmuck, das perlenbestickte Band und die Kette mit dem kreuzförmigen Anhänger aus Perlen und Edelsteinen, werden in späteren Porträts wiederzufinden sein.⁴¹⁵ Ihre Gesichtszüge würden laut Friedländer und Rosenberg einer möglichen Alterseinschätzung zwischen 30 und 40 Jahren – Barbara wurde 1478 geboren – nicht widersprechen, und auch bei Georg, geboren 1471, halten die Autoren sowohl ein Alter von 40 als auch von 50 Jahren für möglich. Friedländer und Rosenberg schließen so eine Entstehung der nachträglich hinzugefügten Bildnisse des herzoglichen Paares bis 1518 nicht aus.⁴¹⁶

Auf den Flügeln des Meißener Altars von 1534 erscheinen Georg und Barbara abermals als Stifterfiguren (Abb. 66).⁴¹⁷ Schon das Thema der Mitteltafel könnte im Zusammenhang mit dem Tod der Herzogin ausgewählt worden sein. Im Mittelpunkt steht Christus als Schmerzensmann. Sitzend führt er dem Betrachter die Wunden seiner Marter vor Augen, während er von Maria und Johannes gestützt wird. Derweil schwebt über den Köpfen dieser drei Protagonisten eine Schar kleiner Putten, die die Leidenswerkzeuge zusammentragen. Die Altarflügel indessen flankieren die Szene mit den Bildnissen des herzoglichen Paares, das sich unterhalb zweier Inschriften im Geleit ihrer Schutzheiligen befindet.

⁴¹⁴ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 28, S. 74.

⁴¹⁵ Vgl. beispielsweise Abb. 69.

⁴¹⁶ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 28, S. 74.

⁴¹⁷ *Abb. 66: Meißener Altar, 1534, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, Mitteltafel: 110 x 97 cm, Flügel: jeweils 110 x 42 cm, Meißen, Dom.* Das Triptychon, das Georg im Januar des gleichen Jahres wahrscheinlich anlässlich des Todes seiner Frau stiftete, ist später von Holz auf Leinwand übertragen worden. Die Darstellungen der Außenseiten sind deshalb nicht erhalten.

Der Unterschied zu den Thyssenschen Tafeln fällt sofort ins Auge, denn die Figuren Georgs und Barbaras sind grundlegende Komponenten der gesamten Flügelkonzeption und somit auch in den Proportionen auf ihr Umfeld abgestimmt. Die untere Hälfte der linken Tafel zeigt Georg im Vordergrund kniend, die Hände gefaltet, kostbar gekleidet in schwarzem Brokat. Sein hier noch kurzer Vollbart, den er nach dem Tod seiner Frau nie mehr kürzen ließ, sollte zu seinem Markenzeichen werden. Eine großgliedrige Kette, die auf den Schultern aufliegt, demonstriert bedeutsam seine Auszeichnung mit dem Goldenen Vlies, das als Anhänger vor seiner Brust hängt.⁴¹⁸ Dicht hinter ihm stehen seine Schutzheiligen: Jakobus auf der linken und Petrus auf der rechten Seite, Schwert bzw. Schlüssel in der jeweils linken Hand haltend. Mit der rechten Hand dagegen demonstrieren die beiden Heiligen Gesten der Nähe und des Schutzes. Die Hand des Jakobus liegt auf der rechten Schulter Georgs, während Petrus den Segensgestus vollzieht. Auffallend ist der Farbkontrast der Gewänder. Der demütige Stifter trägt Schwarz, während die Heiligkeit der Apostel durch die Farbigkeit in der Kleidung, wie leuchtendes Blau und warmes Rotbraun, unterstrichen wird. Eine ganz ähnliche Figurenkonstellation herrscht auf dem rechten Flügel vor. Barbara kniet mit zum Gebet gefalteten Händen demütig vor dem Schmerzensmann. Sie trägt wie ihr Mann ebenfalls Schwarz, zudem eine weiße Haube und die Kette mit dem Kreuzanhänger aus Edelsteinen und Perlen, welche schon von den Thyssenschen Flügeln bekannt ist.⁴¹⁹ Auch hinter ihr stehen ihre Schutzheiligen: Paulus, auf der linken, und Andreas, auf der rechten Seite, mit ihren Symbolen, dem Schwert und dem Kreuz in der jeweils linken bzw. rechten Hand. Wie ihre Pendants auf der anderen Tafel tragen sie Gewänder in auffälligen Farben wie Rot bzw. Blau und Grün und weisen damit erneut auf die Differenz zwischen Heiligen- und Stifterfiguren hin. Ferner üben sie in Symmetrie zu Jakobus und Petrus die gleichen Gesten aus. Die linke Hand des Andreas liegt auf der linken Schulter Barbaras, während Paulus mit der rechten den Segensgestus durchführt.

Dieser Gestus, der von Petrus und Paulus gleichermaßen vollzogen wird, beinhaltet allerdings noch eine zweite Funktion, die die lateinischen Inschriften

⁴¹⁸ Das Goldene Vlies wurde Georg 1531 verliehen. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 28, S. 74. Es ist das Ordenszeichen des gleichnamigen Ritterordens, der 1427 gestiftet wurde, und stellt ein Widderfell dar, das durch einen goldenen Ring gezogen wurde.

⁴¹⁹ Offensichtlich hatte die Kette eine ganz besondere Bedeutung für die Herzogin, wenn sie nach langen Jahren erneut auf einem Bildwerk erscheint.

im oberen Abschnitt der beiden Tafeln betrifft. Dies wird besonders deutlich, läßt man die Altermitteltafel außer Acht. Der Segensgestus wird zum Weisungsgestus, indem die Fingerspitzen der Heiligen auf die jeweilige Inschrift des gegenüberliegenden Flügels zeigen, deren Autoren sie selbst sind. So beinhaltet die Inschrift auf dem Flügel Georgs Stellen aus dem Brief des Paulus an die Epheser und aus seinem ersten Brief an Timotheus.⁴²⁰ Diese nehmen auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau und deren Eigenschaften Bezug und deklarieren hier offen die Grundsätze der Beziehung zwischen Georg und Barbara. Auf dem Flügel Barbaras hingegen finden sich Stellen aus dem ersten Brief Petri,⁴²¹ die die Unterordnung der Menschen unter einen gerechten weltlichen Herrscher betreffen, als den Georg sich hier offenbar verkörpert wissen wollte. Solche Kreuzverweise, hier durch Gestik und Schrift, führen die Flügel inhaltlich noch enger zusammen und sind auch in der Darstellung des herzoglichen Paares auszumachen. Während die Inschriften vom vorbildlichen Leben des herzoglichen Ehepaars zeugen, belegen die gegenseitigen Blicke die persönliche Nähe zum Partner. Zunächst richten sie sich auf die Szene um den Schmerzensmann auf der Mitteltafel. Darüberhinaus fixieren sie jedoch den auf dem gegenüberliegenden Flügel knienden Ehepartner und halten ihn fest.

Bei der oft angewandten Praxis der Cranach-Werkstatt, nach einer Porträtstudie mehrere Bildnisse und Bildnisvariationen anzufertigen, ist es nicht weiter verwunderlich, daß uns das Meißener Konterfei Georgs und Barbaras in ganz ähnlicher Weise auf diversen Einzelbildnissen wiederbegegnet. So existiert mit dem Aschaffenburgischen Porträt ein Brustbild des Herzogs, das mit Ausnahme der Handhaltung in nahezu identischer Weise das Porträt des Meißener Flügels übernimmt und nach 1537 entstanden sein muß (Abb. 67).⁴²² Zunächst ist eine dominierende Veränderung in der physischen Erscheinung des Herzogs festzustellen, denn sein Bartwuchs hat sich mittlerweile verdreifacht. Auf den

⁴²⁰ Genauer: Epheser, Kapitel 5, Vers 22, 28 und 33 sowie 1. Brief an Timotheus, Kapitel 2, Vers 9.

⁴²¹ Genauer: Erster Brief Petri, Kapitel 2, Vers 13-15. Bei Friedländer und Rosenberg wird diese Stelle fälschlicherweise als Auszug aus der 2. Epistel Petri deklariert. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 219, S.113.

⁴²² Abb. 67: Georg der Bärtige, nach 1537, Öl/Holz, 43,3 x 32,6 cm, Aschaffenburg, Staatsgalerie. Von den drei erhaltenen Exemplaren ist beispielsweise das Aschaffenburgische Bildnis mit der Schlange mit liegenden Flügeln signiert, was bei Cranach in der Regel erst ab 1537 der Fall ist (vgl. S. 8). Auch der Bart Georgs hat seit seiner Darstellung von 1534 eine Länge erreicht,

zweiten Blick läßt sich schließlich deutlich eine direkte Anlehnung an das Konzept des Meißener Stifterporträts Georgs ablesen. Wie dort folgen auch hier Körper und Kopf mit leichter Drehung der Blickrichtung zum rechten Bildrand. Sogar die Gesichtszüge wurden bis in kleinste Detail übernommen: der markante Schwung der Augenbrauen und der Nase, die Tränensäcke, die Mundpartie, der imposante dunkelgraue Oberlippenbart und sogar die Stirnfalten. Vom schwarz bekleideten Oberkörper des Herzogs, der bildfüllend die unteren zwei Drittel des Gemäldes einnimmt, hebt sich, wie auf dem Meißener Flügel, die goldene Kette ab, die unter einem langen hellgrauen Bart verschwindet. Dieser ist in der Mitte leicht gescheitelt, so daß dem Orden des Goldenen Vlieses die Aufmerksamkeit des Betrachters zuteil werden kann.

Eine Infrarot-Reflektographie am Wartburger Bildnis Georgs des Bärtigen (Abb. 68),⁴²³ welches dem beschriebenen Konzept mit langem Bart folgt, hat ergeben, daß die Ähnlichkeit zwischen den Bildnissen des Herzogs von 1534 und denen der folgenden Jahre kein Zufall ist.⁴²⁴ Die zutage getretene Unterzeichnung, die unverkennbar den prägnanten kurzen Vollbart Georgs von 1534 aufweist, zeigt eindeutig, daß dem Wartburger Gemälde offensichtlich die gleiche Vorstudie als Grundlage diente wie dem Meißener Altarbildnis. Für spätere Porträts verwendete die Cranachsche Werkstatt folglich schon vorliegende Bildnisentwürfe des Herzogs und modifizierte beim Endprodukt lediglich die Länge des Bartes. In Anbetracht der Effizienz, mit welcher die Werkstatt arbeitete, ist diese Vorgehensweise durchaus plausibel. Allerdings sind auch hier Qualitätsunterschiede in der Ausführung der einzelnen Exemplare festzustellen, die sich vor allem in der Gestaltung der Physiognomie manifestieren. Im Aschaffenburger Bildnis wird beispielweise die zugrunde liegende Vorstudie genauestens übernommen und umgesetzt sowie eine eindrucksvolle und präzise Charakterisierung des Gesichts unter anderem durch die Modellierung der Konturen und physiognomischen Gegebenheiten mittels einer ausgefeilten Schattierungstechnik erzielt. Das Wartburger Exemplar dagegen beweist schon in der Unterzeichnung eine unbeholfen wirkende Übernahme der Konturen, welche

derer es sicherlich einige Jahre des Wachstums bedurfte. Das Jahr 1539 kennzeichnet das Todesjahr Georgs.

⁴²³ Abb. 68: *Georg der Bärtige, um 1534-39, Öl/Holz, 36 x 23 cm, Eisenach, Stiftung Wartburg.*

⁴²⁴ Vgl. Sandner 1998, S. 136, Abb. 15.5 u. 15.5.a.

im Endprodukt zwar gewissenhaft verfolgt, jedoch gestalterisch nicht weiter ausmodelliert wurden.⁴²⁵ Auch anatomisch irritiert das Bildnis, so in der Ausführung der Augenstellung oder des Ohransatzes. Trotzdem wird in diesem Porträt, wenn auch nicht so intensiv wie im Aschaffener Bildnis, Georgs Herrschaftsstellung zum Ausdruck gebracht, wie sie auch schon auf den Meißener Altarflügeln manifestiert worden ist.

Obwohl Barbara im Jahr 1534 starb, sind nach 1537 auch von ihr Einzelbildnisse zu finden (Abb. 69).⁴²⁶ Diese wurden vermutlich im Auftrag ihres Mannes als Erinnerungsstücke gemalt und entstanden eventuell sogar als jeweiliges Pendant zu den beschriebenen Bildnissen Georgs. Dabei verfolgen diese Porträts zum großen Teil das Bildnis-Konzept der Darstellung Barbaras auf den Thyssenschen Flügeln.⁴²⁷ Das dortige Ganzkörperporträt ist hier in das Halbfigurenformat übertragen worden, wobei die Armhaltung modifiziert wurde, um dem Konzept die sakrale Bedeutung zu nehmen. Der Gebetsgestus der Herzogin wird dadurch ersetzt, daß die Hände vor dem Unterleib die Unterarme umfassen und diese so den unteren Abschluß des Bildes markieren. Kleidung und Accessoires sind mit denen auf dem Thyssenschen Flügel vollkommen identisch. Barbara trägt das gleiche schwarze Kleid, dessen weißer Pelzbesatz um die Schultern führt, vor der Brust zusammentrifft und von dort nach unten weiterläuft. Die weiße, tief in das Gesicht gezogene Haube wurde genauso übernommen wie die halsnahe Kette mit dem aus Edelsteinen und Perlen geformten Kreuzanhänger und das breite, mit Perlen bestickte Schmuckband, das um Barbaras Hals läuft und im Dekolleté verschwindet. Die leicht geneigte Kopfhaltung ist auf beiden Altarflügeln wiederzufinden, wobei das Gesicht jedoch deutlich die gutmütige Barbara des Meißener Altars widerspiegelt. Allerdings erscheint die Physiognomie gestraffter und schlanker, so daß eine verjüngende Wirkung erzielt wird.

⁴²⁵ Beiden Bildnissen scheint die gleiche Porträtstudie als Vorlage gedient zu haben. Große Übereinstimmungen der Konturen und Linien befinden sich vor allem im Nasen-, Augen- und Stirnbereich.

⁴²⁶ Das in der Ausführung hochwertige Stück aus dem Rijksmuseum Twenthe in Holland weist über der linken Schulter am rechten Bildrand die Schlangen-Signatur mit liegenden Flügeln auf. *Abb. 69: Barbara von Sachsen, nach 1537, Öl/Holz, 34,5 x 22,5 cm, Enschede, Rijksmuseum Twenthe.*

⁴²⁷ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 28, S. 154.

Es spricht für die nostalgische Ader Georgs, daß er seine Frau noch nach ihrem Tod in ihrer Gestalt vom Thyssenschen Altarflügel, die Jahrzehnte zuvor entwickelt worden war, verewigt sehen wollte. Durch die Übernahme der Altarkompositionen wird gleichzeitig auf das demütige und freundliche Wesen der Herzogin verwiesen, das sie offensichtlich auch ihrem Mann entgegenbrachte. Die geschlechterspezifische Hierarchie innerhalb ihrer ehelichen Beziehung wird so auf allen Bildnissen klar zum Ausdruck gebracht, sogar auf den Altarflügeln.

In den Jahren um 1510-12 ist des weiteren ein Damenbildnis angefertigt worden, welches die dargestellte Person mit Accessoires zeigt, die Wissenschaftler zu der Annahme verleiteten, es könnte sich hier um Barbara von Sachsen handeln.⁴²⁸ Diese Dame ist mit einem schwarzen schulterfreien Kleid mit weißen Pelzmanschetten an den Oberarmen ausgestattet und trägt einen schwarzen barettähnlichen Hut, unter dem die locker aufgesteckten Haare die Ohren bedecken (Abb. 70).⁴²⁹ Anscheinend im Sitzen porträtiert, wird sie mit leichter Körperdrehung zum linken Bildrand in Halbfigur und im Dreiviertelprofil dargestellt. Die Hände hat die Dame dabei im Schoß locker zusammengelegt. Die oben erwähnten Accessoires in Form einer Halskette und eines Gürtels folgen einem Schmuckentwurf, der für diese Zeit ungewöhnlich ist.⁴³⁰ Große ringförmige Glieder, die durch kleine säulenartige Verbindungsstücke zusammengefügt werden, beinhalten die Initialen „B“ und „S“, welche die potentielle Identifizierung der Dargestellten als Barbara von Sachsen auslösten. Friedländer und Rosenberg halten es dabei sogar für möglich, daß die Herzogin um diese Zeit wie diese Dame ausgesehen haben könnte.⁴³¹ Vielleicht verlockte auch das mit weißem Pelz besetzte Kleid und die geneigte Kopfhaltung zu einer solchen Vermutung. Fakt ist jedoch, daß nicht einmal im Ansatz physiognomische Ähnlichkeiten vorhanden sind. Die großen Augen Barbaras, die in sämtlichen anderen Bildnissen der Herzogin zum Ausdruck kommen, sind kaum in dem durch schwere Lider verschleierten Blick der Dame wiederzuerkennen. Deren Gesichtszüge wirken schärfer, ihre Nase ist viel feiner und schmäler. Ein weiterer Punkt, der zudem hier von Bedeutung sein könnte, ist der der Kopfbedeckung.

⁴²⁸ Vgl. ebd., Nr. 57, S. 81.

⁴²⁹ Abb. 70: Bildnis einer Dame, um 1510-12, Öl/Holz, 40 x 29,5 cm, Ehemals Berlin, Besitz des Kaisers.

⁴³⁰ Vgl. Campbell Warner, S. 22.

⁴³¹ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 57, S. 81.

Barbara wird auf ihren Bildnissen als ergebene und treue Ehefrau charakterisiert. Als zweckmäßiges Attribut hierfür trägt sie dort stets eine weiße, tief ins Gesicht gezogene Haube, die ihre Haare vollkommen verdeckt. Diese Haube scheint, unabhängig von ihrer Kleidung, kennzeichnend für sie gewesen zu sein.⁴³² Das Damenbildnis aus der Zeit um 1510-12 zeigt die Dargestellte jedoch, wie oben beschrieben, mit schwarzer Kopfbedeckung und offen zur Schau gestellter Haarfrisur. Barbara dagegen war zu dieser Zeit schon mehr als ein Jahrzehnt verheiratet, d. h. „unter der Haube“,⁴³³ und auch ihr Porträt auf dem Thyssenschen Altarflügel zeigt sie mit dieser charakteristischen Kopfbedeckung. In Anbetracht solcher Umstände erscheint ein Auftrag für ein Bildnis Barbaras ohne die obligatorische Haube unwahrscheinlich. Umso wahrscheinlicher ist es, daß die Initialen der Kette und des Gürtels nicht auf die Identität der sächsischen Herzogin hinweisen, sondern zu einer anderen unbekanntem Person gehören.

III.4.5. Zwei Kinderbildnisse: Prinzessin Christine und Prinz Friedrich von Sachsen (?)

Unter den Kinderbildnissen Cranachs befindet sich das Bildnispaar eines Jungen und eines Mädchens in Halbfigur, das in die Zeit um 1517 datiert wird (Abb. 71 u. 72).⁴³⁴ Über die Identität der beiden können bis heute leider nur Vermutungen angestellt werden. Präzise Angaben zu den Dargestellten existieren nicht. Friedländer und Rosenberg ziehen jedoch die Möglichkeit in Erwägung, es könne sich eventuell um den 1504 geborenen Prinz Friedrich und seine um ein Jahr jüngere Schwester Prinzessin Christine handeln, zwei Kinder Georgs des Bärtigen und seiner Frau Barbara.⁴³⁵ Auch wenn dies nicht nachgewiesen werden kann, wäre die Annahme nicht ganz abwegig, denn das Alter des Geschwisterpaars von circa 13 und 12 Jahren im Entstehungszeitraum der Bildnisse würde in keinem Widerspruch zu dem Alter der dargestellten Kinder stehen. Den Versuch Werls dagegen, die Identität der Kinder als Elisabeth von

⁴³² Wie oben aufgezeigt, ließ Georg sie sogar nach ihrem Tod mit der weißen Haube malen.

⁴³³ Verheiratet mit Georg dem Bärtigen seit 1496.

⁴³⁴ Abb. 71 u. 72: Bildnisse eines sächsischen Prinzen und einer sächsischen Prinzessin (Friedrich und Christine von Sachsen?), um 1517, Öl/Holz, jeweils 43 x 34 cm, Washington, National Gallery of Art.

⁴³⁵ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 123-124, S. 95.

Sachsen und Philipp von Hessen nachzuweisen und die Bildnisse aus biographischen Gründen auf die Zeit um 1512 zu datieren,⁴³⁶ ist nicht stichhaltig.⁴³⁷

Als gesichert gilt jedoch, daß es sich hier um einen sächsischen Prinzen und eine sächsische Prinzessin handeln muß, da ihre Ausstattung kaum einen anderen Schluß zuläßt.⁴³⁸ Der Junge auf der linken Tafel trägt eine braune Schube, unter der ein hochgeschlossenes, gold und weiß besticktes Wams hervorschaut.⁴³⁹ Die Ärmel dagegen sind aus rotem Brokat mit floralen Ornamenten gefertigt. Mit der linken Hand greift der Junge in das Revers der Schube, mit der rechten dagegen scheint er im Begriff zu sein, sich an das linke Handgelenk zu fassen. Besondere Aufmerksamkeit wird jedoch dem Kopf zuteil, der sich durch das blasse Gesicht und das hellblonde, schulterlange Haar vom schwarzen Hintergrund abhebt. Dabei erfaßt das Kind mit großen blaugrauen Augen gelassen den Betrachter, dem es nahezu frontal zugewandt ist. Das Haar wird von einem Brautkranz aus Edelsteinen und Perlen bekrönt, welcher darauf hinweisen könnte, daß der Dargestellte zu dieser Zeit bereits verlobt gewesen ist. In einem solchen Fall wäre dieser Umstand angesichts seines geringen Alters als Folge der damals üblichen Heiratspolitik zu werten.

Da das Mädchen auf der rechten Tafel keinen Brautkranz trägt, wird in ihr nicht die Verlobte des Jungen, sondern seine Schwester vermutet.⁴⁴⁰ Trotzdem wird sie durch die leichte Körperdrehung zum linken Bildrand und durch ihren Blick, der auf ihr Pendant fixiert ist, in eine gewisse Abhängigkeit gesetzt. Schon hier wird die geschlechtsspezifische Rollenverteilung der Erwachsenenwelt, die Kindern schon in jungen Jahren vermittelt wurde, greifbar. Der Junge zeigt die

⁴³⁶ Vgl. Werl, Elisabeth. Herzogin Elisabeth von Sachsen, die Schwester Landgraf Philipps von Hessen in bildlicher Darstellung. Zur Identifizierung von Cranachbildnissen Landgraf Philipps von Hessen Kinderbild? In: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 15, 1965, S. 31ff.

⁴³⁷ Werls Identifizierung beruht auf die eigene Intuition und Vorstellung, wie Elisabeth als Kind ausgesehen haben mag, indem sie sich an einem Altersbildnis der Herzogin orientiert. Auch die Einschätzung des Alters der dargestellten Kinder, die sie durch eine Befragung von 50 Personen zu verifizieren sucht, ist sehr dürftig. Schon Koeplin erwähnt, daß er Werls Argumentation nicht überzeugend findet, begründet dies jedoch nicht weiter. Vgl. Koeplin 1974, S. 34, Anm. 47.

⁴³⁸ Vgl. Hand, John Oliver. German Paintings of the 15th through the 17th Centuries. Washington 1993, S. 30.

⁴³⁹ Hand weist auf ein fuchs- und auf ein hasenähnliches Tier hin, das jeweils in entgegengesetzter Richtung an der Knopfleiste entlangläuft. Vgl. ebd., S. 30.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. 30.

Sicherheit eines künftigen Herrschers, während sich das Mädchen in die bevorstehende Rolle der treuen und ergebenen Gattin einfügt. Der geneigte Kopf und die vor dem Unterleib unbeholfen gehaltenen Hände unterstützen diesen Eindruck. Auch die repräsentativen Pflichten einer Frau werden dem Mädchen wahrhaft aufgebürdet, indem sie eine für die Region Sachsens typische schwere Goldkette aus bänderförmigen Gliedern trägt, die man ihr gleich dreifach um den Hals gelegt hat.⁴⁴¹ Dagegen paßt das schmale goldene Halsband mit kleiner blütenähnlicher Perlenborte weitaus besser zur zarten Gestalt des Mädchens. Auch an der Kleidung ist, wie schon an der des Jungen, erneut abzulesen, daß Kinder dem Bild der Erwachsenen Rechnung tragen mußten. So trägt das Mädchen ein Kleid aus rotem Brokat mit Pflanzenornamenten an Ärmeln und Mieder, das vor dem Bauch straff geschnürt ist. Auch das goldfarbene Brustband und die großzügige Schlitzung der Ärmel an den gepufften Ellenbogen fehlen nicht. Das offene Haar, das gewellt bis zur Taille fällt, und die großen Augen unterstreichen dagegen die natürliche Kindlichkeit des Mädchens, die anscheinend auch durch äußere familiäre Traditionen nicht unterdrückt werden konnte.

Mit diesem Bildnispaar zweier Kinder verfolgt Cranach das Konzept seiner Ehepaarbildnisse und erfüllt damit die vorhandenen Repräsentationsansprüche seiner Auftraggeber. Körperhaltung, Ausstattung und Positur zeugen von Vorbildern aus der Erwachsenenwelt und nicht von kindlicher Natürlichkeit. Trotzdem gelingt es Cranach, wie bei Moritz und Severin von Sachsen, durch die ausdrucksstarke Charakterisierung der Physiognomie, das kindliche und zerbrechliche Wesen der Dargestellten einzufangen. Durch den schwarzen Hintergrund akzentuiert er bei beiden Kindern die weichen Gesichtszüge, die großen Augen und das ungebändigte Haar als Merkmale ihrer kindlichen Natur und läßt die repräsentativen Aspekte sekundär erscheinen.

⁴⁴¹ Vgl. S. 64, Anm. 242. Daß die sächsische Kette in diesem Doppelbildnis von dem Mädchen getragen wird, weist darauf hin, daß die Kinderbildnisse kaum vor 1514 entstanden sein dürften: In diesem Jahr ist das oben besprochene Bildnis Heinrichs des Frommen in zerhauener Kleidung entstanden, auf dem er eben solchen Schmuck trägt. Campbell Warner macht darauf aufmerksam, daß Modeströmungen wie diese Ketten, in der Regel von der Männermode ausgingen und von den Damen übernommen wurden, und daß nach 1514 die genannten Ketten hauptsächlich in der Damenmode festzustellen seien. Vgl. Campbell Warner, S. 17 u. 22. Ein ähnliches Phänomen ist in dieser Zeit beispielsweise beim Barrett festzustellen. Vgl. Boehn, S. 198.

III.5. Weitere Bildnisse herzoglicher Personen

III.5.1. Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach

Die Tatsache, daß es nicht die Intention Cranachs war, seine Porträtmodelle zu beschönigen, sondern daß er vielmehr physiognomische, zuweilen auch unvorteilhafte Merkmale als charakteristische, wiedererkennbare Züge im Bildnis zu bewahren suchte, wird an kaum einer Personendarstellung seines Porträtwerkes so deutlich wie an jener des Markgrafen Albrecht von Brandenburg-Ansbach, dessen schielenden Blick der Maler unbehelligt wiedergab.⁴⁴² Albrecht wurde im Jahr 1511 mit 21 Jahren in den Deutschen Orden in Preußen aufgenommen und dort zum Hochmeister ernannt. Der Reichstag zu Nürnberg 1522/23 brachte ihm die reformatorischen Glaubenssätze nahe, so daß er 1523 in intensiven Kontakt mit Luther trat. Schließlich bekannte sich Albrecht öffentlich zur Reformation, setzte 1525 die Aufhebung seines Ordens in Preußen durch und erhielt vom polnischen König, mit dem er sich nach kriegerischen Auseinandersetzungen im Waffenstillstand befand, das Herzogtum Preußen.⁴⁴³

Um 1511-12 entstand ein erstes Bildnis des Markgrafen (Abb. 73),⁴⁴⁴ dessen Identität nicht nur durch seine Physiognomie, sondern auch durch die Abbildung seines Siegelrings als gesichert angesehen werden darf.⁴⁴⁵ Der schwarz-weiße Ordensmantel, den Albrecht über einem schwarzen, langärmeligen Oberteil trägt, weist darauf hin, daß das Bildnis nicht vor 1511, d. h. vor seinem Eintritt in den Deutschen Orden und seiner Ernennung zum Hochmeister, angefertigt worden sein kann. Die Figur des Dargestellten ist als Halbfigur angelegt, die in der für Cranach klassischen Dreiviertelwendung mit Drehung des Kopfes ins Dreiviertelprofil zum rechten Bildrand blickt. Der rechte Unterarm und die ineinander gelegten Hände bilden eine Parallele zum unteren Bildrand. Diese Parallele ist für die formale Ausbalancierung der schwächtigen, geschlossenen Figur von großer Wichtigkeit: Ohne sie würde der Dargestellte durch die Position des Gesichts rechts der senkrechten Bildmittellachse den Anschein erwecken, als

⁴⁴² Cranach war nicht nur Porträtist des Markgrafen, sondern übernahm zuweilen für diesen auch die Aufgabe eines Buchlieferanten. Vgl. Lüdecke 1953b, S. 168, Nr. 42 u. S. 169, Nr. 46.

⁴⁴³ Zum Lebenslauf Albrechts vgl. BBK, Bd. I, Sp. 93f.

⁴⁴⁴ *Abb. 73: Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach als Hochmeister des Deutschen Ordens, um 1511-12, Öl/Holz, 38 x 26 cm, Privatbesitz.*

⁴⁴⁵ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 26, S. 73.

würde er nach vorne überkippen. Durch die Plazierung der Hände nahe der rechten unteren Bildecke und durch die Positionierung des Unterarms, der dicht an den Körper gedrückt zu sein scheint, wird die Figur jedoch optisch abgestützt. Dabei bilden die Hände ein schmuckvolles Gegengewicht zum Gesicht: Neben dem Siegelring schmücken noch zehn weitere Ringe die Finger der sichtbaren linken Hand. Ferner hängen über dem linken Handgelenk die Perlen eines goldenen Rosenkranzes, der die Gottesfürchtigkeit des Markgrafen bekräftigen soll und die Amtstracht seines Ordens unterstreicht. Auf dem grünen Hintergrund über der linken Schulter des Dargestellten ist ein sich konturenlos auflösender Schlagschatten zu beobachten, der zwar der Betonung des jugendlichen Gesichts dient, aber nicht aus dessen Beleuchtungsquelle resultieren kann. Die Ausleuchtung des Gesichts scheint von vorne rechts zu erfolgen, der Schatten fällt jedoch nicht folgerichtig links, sondern rechts hinter der Figur an die vermeintliche Wand. Durch diesen Schattenschlag wird der Übergang zwischen Gesichtskontur und Hintergrund prägnanter gestaltet. Gleichzeitig rückt er die Form des Kopfes optisch wieder näher an die Mittelachse und stützt und festigt, wie die Hände und der Unterarm am unteren Bildrand, nachhaltig die Position der Figur. Eine Plazierung des Schattens auf der anderen Seite hätte nur den Eindruck des Vorkippens der Person verstärkt. Das Gesicht spiegelt derweil die zurückhaltenden Züge des jungen Hochmeisters wider, der fast schüchtern über den rechten Bildrand hinausschaut. Der leicht schielende Blick, die runden Brauen, der etwas spärlich ausfallende Bartwuchs sowie die zwei Bänder, die verspielt seitlich des Gesichts von der schwarzen Kappe herabfallen, unterstreichen diesen Eindruck. Noch läßt Albrecht eine Souveränität vermissen, die ihm als Amtsträger des Ordens angestanden hätte. Auch die Positionierung seiner Figur direkt am Bildrahmen, der seitlich die Arme anschneidet, kann den Mangel an selbstbewußter Präsenz, der zugleich durch die kraftlos abfallende Schulterkontur vor Augen geführt wird, nicht ausgleichen.

Im Bildnis Albrechts von 1528 manifestieren sich jedoch deutliche Änderungen im Auftreten seiner Person (Abb. 74).⁴⁴⁶ Die Gründe hierfür sind im Lebenslauf des Dargestellten zu suchen: Zwischen dem Porträt von 1528 und

⁴⁴⁶ Abb. 74: *Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach, 1528, Öl/Holz, 50,6 x 37,3 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.*

jenem von 1511-12 liegen der Krieg und Waffenstillstand mit Polen, die Säkularisierung des Deutschen Ordens in Preußen im Sinne der Reformation sowie die Übertragung des Herzogtums Preußen an den Markgrafen als erbliches Lehen. Geprägt durch die Ereignisse und Entscheidungen seines Lebens läßt sich Albrecht als selbstbewußter, souveräner Fürst darstellen. Im Gegensatz zu seinem Porträt als junger Hochmeister wird Albrecht in einem knapp gehaltenen Halbfigurenformat präsentiert, das sich dem Büstenbildnis annähert. Ungewöhnlich ist hier für ein männliches Einzelporträt bei Cranach die Wendung zum linken Bildrand, welche ein männliches Pendant zu Albrecht erwarten läßt, das jedoch nicht überliefert ist.⁴⁴⁷ Vor dem hellblauen Hintergrund, der am rechten Bildrand über der linken Schulter der Figur die Jahreszahl 1528 und die Schlangensignatur trägt, wirkt die aufrechte Statur des Dargestellten raumfüllend. Ordenstracht, Rosenkranz und Ringe hat Albrecht abgelegt. Statt dessen trägt er über einem hochgeschlossenen, weißen Hemd ein schwarzes Wams und eine Schube mit geflecktem Pelzkragen, einen großen schwarzen Tellerhut mit einer edelsteinbesetzten Goldbrosche sowie zwei längere, aber dezente Halsketten. Der Bart ist nun dicht gewachsen und eckig gestutzt. Die Schultern, die von den Seitenrändern angeschnitten werden, sind breit und belastbar und werden durch den großen Pelzkragen der Schube betont. Beide Unterarme kennzeichnen den unteren Bildrand und geben der Figur soliden Halt. Auch der zwar schielende, aber tatkräftige feste Blick findet unterstützende Komponenten, wie beispielsweise in Gestik und Ausstattung deutlich wird: So greift Albrecht mit der rechten Hand energisch in den Pelzkragen, während er die linke zu einer leichten Faust geballt hat und auf eine unsichtbare Brüstung unterhalb des unteren Bildrandes abgelegt zu haben scheint. Die schwungvolle Silhouette des großen Tellerhuts, der schräg auf dem Kopf mit der strengen Kurzhaarfrisur sitzt und das Inkarnat kontrastvoll hinterfängt, folgt der Energie des Blickes, und auch die Schulterkontur wirkt im Gegensatz zu jener von 1511-12 nicht mehr abfallend, sondern dynamisch zum Kopf hin aufsteigend. Die Wandlung zum Souverän ist vollzogen. Trotz des schielenden Blickes „ist die Autorität gebietende Willensstärke des Porträtierten eingefangen. Typisch für die Renaissance wird das

⁴⁴⁷ Die Darstellung eines Mannes mit Drehung zum linken Bildrand erfolgt bei Cranach im Gemälde in erster Linie bei Doppelbildnissen mit zwei männlichen Protagonisten wie bei *Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen* oder *Martin Luther und Philipp Melanchthon*. Vgl. beispielsweise Abb. 41 u. 42 und Abb. 120 u. 121.

selbstbewußt handelnde Individuum dargestellt“, wie Jacoby die Wirkung des Bildnisses zusammenfaßt.⁴⁴⁸

III.5.2. Ein Bildnis Kurfürst Joachims I. von Brandenburg

Nach Börsch-Supan ist das Bildnis Kurfürst Joachims von Brandenburg wahrscheinlich anlässlich eines Besuchs Cranachs in Berlin entstanden.⁴⁴⁹ Joachim wurde 1499 im Alter von knapp fünfzehn Jahren die Kurwürde übertragen. Er gründete 1506 mit seinem Bruder Albrecht, dem späteren Kardinal von Brandenburg, die Universität in Frankfurt an der Oder und war beständiger Vertreter des katholischen Glaubens, während sich seine Frau Elisabeth 1528 heimlich dem Protestantismus zuwandte.⁴⁵⁰

Im Cranachschen Bildnis von 1529 wird die opulente Halbfigur des Kurfürsten traditionell im Dreiviertelprofil mit Wendung und Blick zum rechten Bildrand präsentiert (Abb. 75).⁴⁵¹ Der schwarze Hintergrund trägt an der linken Bildseite über der rechten Schulter die genannte Jahreszahl, zwischen der die Schlangensignatur eingefügt worden ist. Wie auch bei den sächsischen Kurfürsten füllt der Oberkörper Joachims über die Hälfte des Bildträgers aus: Dabei wird die Figur von den seitlichen Bildrändern an beiden Schultern angeschnitten, so daß selbst der stattliche Pelzkragen der bordeauxgründigen, mit hellen Pflanzenornamenten verzierten Brokatschaube aus dem Bild hinausragt. Die schwarzen Ärmel des orangefarbenen Wamses nehmen die Farbe des Hintergrundes wieder auf, so daß der obere und der untere Bildabschluß von der Farbe Schwarz dominiert werden. Aus dem Ausschnitt der Schauben, der trichterförmig zwischen den Händen und dem Gesicht vermittelt, schaut das Brustteil des Wamses hervor, das in abwechselnden Querstreifen mit

⁴⁴⁸ Jacoby, Joachim. Aus dem Besitz der Braunschweiger Herzöge – Cranach-Gemälde im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig. In: *Weltkunst*, 56, 6, 1986, S. 853.

⁴⁴⁹ Vgl. Börsch-Supan, Helmut. Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald. Berlin 1964, Nr. 45, S. 44.

⁴⁵⁰ Zum Lebenslauf Joachims von Brandenburg vgl. BBK, Bd. III, Sp. 107ff.

⁴⁵¹ Abb. 75: Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, 1529, Öl/Holz, 52 x 35,5 cm, Berlin, Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten, Schloß Grunewald.

Pflanzenranken und Zickzack-Mustern bestickt ist.⁴⁵² Die betont zurückhaltende und tonige Farbgebung, in der sich sogar das Dunkelbraun der Schabe und der Haare kaum vom Hintergrund abzeichnet, dient vor allem der Hervorhebung der Hände und des Gesichts. Durch seine Hände, die sich in der rechten unteren Bildecke befinden, läßt Joachim einen Rosenkranz gleiten und legt damit auch im Bildnis ein Bekenntnis zur katholischen Konfession ab. Das Gesicht, das von einer schütterten Bartkrause und dünnen braunen Locken umrahmt wird, wird durch einen skeptischen festen Blick dominiert, der sich durch die linke hochgezogene Augenbraue und die Stirnfalte über der Nasenwurzel definiert. Eine markant geschwungene, knollige Nase und ein lichter Schnurrbartflaum sind weitere Charakteristika der Physiognomie, die durch Schattierungen an der rechten Schläfe und Wange genauer ausmodelliert wird. Trotz des bildimmanenten Religionsbekenntnisses und der Wahl des repräsentativen Figurenausschnitts deutet das zurückhaltende Farbkonzept mit Fokussierung des Gesichts und der Hände auf einen Bildnisgebrauch hin, der wahrscheinlich nicht wie die Bildnisse der sächsischen Kurfürsten für die breite Öffentlichkeit gedacht war: Er dürfte eher privaten Zwecken gedient haben, beispielsweise als Stück in der eigenen Sammlung oder als persönliches Geschenk.

III.5.3. Zwei Bildnisse einer sächsischen Prinzessin (Maria von Sachsen?)

Aus dem Jahr 1534 sind zwei Frauenbildnisse überliefert, die wahrscheinlich ein und dieselbe Person darstellen (Abb. 76 u. Abb. 77).⁴⁵³ Faktoren wie die nahezu identische Kleidung und Ausstattung mit Accessoires, die übereinstimmende Körperhaltung, der einheitliche Hintergrund und die fast identischen Bildmaße lassen diese Vermutung entstehen. Auch Signatur und Jahreszahl sind auf beiden Tafeln in der linken unteren Bildecke in der kleinen Lücke zwischen linkem Unterarm und Rock angebracht. Beide Damen werden in aufrechter, erweiterter Halbfigur mit leichter Wendung zum linken Bildrand vor

⁴⁵² Bei Schade wird das Muster im Zickzackstreifen als „Buchstabenfolge M W M“ aufgelöst. Vgl. Schade 2003, Nr. 22, S. 170. Die Ähnlichkeit mit diesen Buchstaben scheint jedoch zufälliger Natur zu sein. In der Regel werden Initialen, die auf Cranachschen Bildnissen an Kleidungsstücken vorkommen, deutlich und differenziert hervorgehoben.

⁴⁵³ Abb. 76: *Bildnis einer sächsischen Prinzessin, 1534, Öl/Holz, 50 x 36 cm, Lyon, Musée des Beaux Arts* und Abb. 77: *Bildnis einer sächsischen Prinzessin, 1534, Öl/Holz, 51 x 36 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.*

einem hellblauen Hintergrund präsentiert. Die Arme sind angewinkelt, so daß zwischen ihnen und der Taille der Hintergrund sichtbar wird und sich die jeweils dargestellte Person hierdurch zum Betrachter leicht öffnet. Der linke Arm vollzieht dabei den Winkel zwischen dem rechten und dem unteren Bildrand nach und stützt optisch die jeweilige Figur. Die Kleidung unterscheidet sich lediglich durch minimale Abweichungen in den Stickereien oder der Höhe der Miederschnürung. Die Garderobe besteht aus einem schwarzen Rock mit schmalen goldenen Gürtel, einem orangetonigen langärmeligen Mieder mit Stehkragen und floralen Ornamenten sowie einem weißen plissierten Hemd, das durch ein goldenes, mit Perlen im Zickzackmuster besticktes Kragenband am Hals geschlossen wird. Die ringförmig gepufften Ärmelpartien sind mit schwarz gesäumten Schlitzeln versehen, aus denen weißer Stoff hervorscheint. Auch im Schmuck gibt es eindeutige Übereinstimmungen: Das mit Perlen bestickte Brustband wird von drei dichtgliederigen Ketten nahezu vollständig verdeckt. Zudem tragen beide Frauen ein eng am Hals anliegendes Collier aus edelsteinbesetzten kreuz- und blütenförmigen Gliedern sowie eine dünne Kette mit einem Gnadenpfennig Johann Friedrichs des Großmütigen. Obwohl die Handhaltungen unterschiedlich sind, ist zu beobachten, daß auf beiden Bildnissen die jeweils Dargestellte ihre Ringe an den gleichen Fingern trägt. Auch der Kopfschmuck ist nahezu identisch: Die goldene, mit Perlen bestickte Haube ist mit einem Stirnband versehen, auf dem die Buchstaben „E W“ bzw. „E W R H“, offensichtlich die Initialen einer Devise, zu sehen sind. Außerdem sind die Figuren auf beiden Bildnissen mit einem schrägsitzenden, aus zwei Perlensträngen gewundenen Brautkranz ausgestattet. Dieser Kopfschmuck ist wichtig für das Verständnis der ursprünglichen Intention der Tafeln. Offensichtlich handelt es sich um zwei Brautwerbungsbildnisse, die einem potentiellen Heiratskandidaten vorgestellt wurden oder werden sollten. Die Differenz der Porträts liegt dabei allerdings in der Präsentation der Physiognomie, die so unterschiedlich erfolgt, daß leichte Zweifel in der Vergangenheit an einer übereinstimmenden Identität verständlich erscheinen.⁴⁵⁴ Beide Bildnisse zeigen die Figur zwar im Dreiviertelprofil, doch mit verschiedenen Blickrichtungen. Auf dem einen Porträt sieht sich der Betrachter mit dem direkten Blick der Dargestellten konfrontiert (Abb. 76). Das rundliche Gesicht und die leicht schräg

⁴⁵⁴ Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 627, S. 708.

stehenden Augen erwecken den Eindruck von Selbstbewußtsein und Offenheit. Im Sinne eines Brautwerbungsbildnisses wird hier ein direkter Blickkontakt zum potentiellen Ehemann konstruiert, der die Dargestellte als geeignete Heiratskandidatin hervorhebt und ihr eigenes Interesse am möglichen Gegenüber bekundet. Insofern ist dieses Bildnis wahrscheinlich als eines der wenigen eigenständigen Damenporträts Cranachs zu betrachten, die ohne zugehöriges Pendant entstanden sind. Das andere Bildnis dagegen zeigt die dargestellte Frau gemäß ihrer Körperwendung mit Blick zum linken Bildrand (Abb. 77). Dabei wirkt das Gesicht ein wenig schmaler, die Augenstellung etwas gerader, und außerdem wurde ein Grübchen unter der Unterlippe hinzugefügt mit der Folge, daß ein veränderter physiognomischer Eindruck entsteht. Auch hier steht die Präsentation der selbstbewußten und würdevollen Persönlichkeit im Vordergrund, doch fehlt das Moment der direkten Kontaktaufnahme mit dem Betrachter bzw. zukünftigen Verlobten, so daß eine größere Distanz entsteht, die einen wechselseitigen Dialog zwischen dargestellter Person und Adressaten unterbindet.

Trotz der kleinen physiognomischen Differenzen ist es aufgrund der genannten Übereinstimmungen wahrscheinlich, daß es sich bei beiden Bildnissen um die Darstellung derselben Person handelt. Daß zwei unterschiedliche Tafeln angefertigt wurden, könnte damit erklärt werden, daß man mit aller Sorgfalt die Auswahl des so wichtigen Werbungsbildnisses treffen wollte und sich auf diese Weise zwischen der sehr aufgeschlossenen Version mit dem unmittelbaren Blickkontakt und der klassischen Variante entscheiden konnte. Vielleicht war auch – je nachdem, welche Tafel zuerst entstanden war – zunächst das klassische Bildnis als zu klassisch bzw. die direkt ansprechende Fassung als zu direkt empfunden worden, so daß man sich mit einem zweiten Exemplar absichern wollte. Zimmermann ist der Auffassung, daß es sich bei der auf beiden Gemälden dargestellten Dame um Maria von Sachsen, die Tochter Johanns des Beständigen handelt, die 1536 Philipp von Pommern heiratete. Neben der Übereinstimmung mit der entsprechenden Darstellung Marias im Dresdner Stammbuch verweist er in seiner Argumentation außerdem auf ein Schreiben Johann Friedrichs des Großmütigen vom 6. Juli 1535, in dem der Kurfürst mitteilt, daß Cranach ein Bildnis Marias angefertigt habe, das für den Herzog von Pommern bestimmt

gewesen sei und durch Johannes Bugenhagen überbracht werden sollte.⁴⁵⁵ Werl dagegen möchte in den Bildnissen Elisabeth von Sachsen sehen. Sie versucht, diese Identifizierung mittels eines Briefes Elisabeths an den Kurfürsten Johann Friedrich den Großmütigen vom 27. Februar 1534 zu untermauern, aus dem hervorgeht, daß Cranach zwei Porträts der Herzogin gemalt hatte. Ferner glaubt sie, in den auf den Bildnissen dargestellten Schmuckelementen den aus Beschreibungen bekannten Schmuck Elisabeths wiederzuerkennen.⁴⁵⁶ Allerdings schließt Werl die besondere Ausstattung der Damen mit dem Brautkranz aus ihrer Argumentation aus. Daß für die seit 1516 mit Johann, dem Sohn Georgs des Bärtigen, verheiratete Elisabeth ein solcher Kopfschmuck ausgewählt worden wäre, ist unwahrscheinlich. So ist aus dieser Sicht der Identifizierung Zimmermanns der Vorzug zu geben, auch wenn die Datierung der Bildnisse mit der Jahreszahl 1534 nur bedingt mit jener des im Juli 1535 geschriebenen Briefes Johann Friedrichs übereinstimmt.

III.5.4. Typisierte Damenbildnisse

Im Zeitraum zwischen 1525 und 1530 entstanden zahlreiche Einzelbildnisse anonymer Frauen in der Tracht sächsischer Edeldamen, die explizit weder dem Porträtfach noch – in Ermangelung eines kennzeichnenden Attributs – einem mythologischen oder religiösen Themenbereich zuzuordnen sind. Die dargestellten Frauenfiguren verkörpern durchweg den gleichen weiblichen Typus, den Cranach als Vorlage für viele Bildthemen offensichtlich aus seinem eigenen Schönheitsideal heraus entwickelt hatte. Die stets blonden Frauen stellen nahezu ausnahmslos mit schmalen, meist weit auseinander stehenden Augen den direkten Blickkontakt zum Betrachter her, entbehren dabei jedoch jeder psychologisierenden Charakterisierung. Statt dessen sind die Damen in aufwendigem Maße ausgestattet. Sie tragen kostbare Kleider im höfischen Stil mit geschnürten Miedern, goldenen Brustbändern, geschlitzten Ärmeln und langen Röcken, die in steifen Falten zum Boden fallen, dazu verschiedene Accessoires wie Hüte oder Handschuhe sowie Schmuckstücke der unterschiedlichsten

⁴⁵⁵ Vgl. Zimmermann, Heinrich. Beiträge zur Ikonographie Cranachscher Bildnisse. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 9, 1942, S. 29f.

⁴⁵⁶ Vgl. Werl, S. 27ff.

Ausführungen, in der Hauptsache Ketten, die dem speziell sächsischen Stil entsprechen.⁴⁵⁷

Jedoch nicht nur mit Kleidung und Schmuck, sondern vor allem auch in der Figurenanlage und dem Bildformat beweist Cranach mit diesen Bildnissen einen Variationsreichtum, den die traditionellen, aber individuellen Frauenporträts konkreter Persönlichkeiten vermissen lassen. Wie selbstverständlich verwendet er auf zwei Tafeln von 1526 und 1527 das Ganzkörperformat für die jeweilige Darstellung der einzelnen Damen, die sich in Dreiviertelansicht präsentieren. Die Unterschiede ergeben sich durch ihre Ausstattung. Die eine Frau hält eine Blume in der rechten Hand und trägt ein dunkelgrünes Kleid mit goldenen Einsätzen und weitem Dekolleté (Abb. 78).⁴⁵⁸ Unter dem roten tellerartigen Hut fallen die lockigen blonden Haare offen über die Schultern. Die andere Dame dagegen hält einen Apfel in den Händen, ist mit einem dunkelroten und goldenen Kleid mit Stehkragen ausgestattet und trägt ihr Haar unter einer perlenbestickten Haube mit goldenem Haarband (Abb. 79).⁴⁵⁹ Auffallend ist, daß beide, wie viele andere auch, Handschuhe tragen und mit verschiedenen Halsketten ausgestattet sind. Ein anderes Gemälde, das zwischen 1525 und 1530 entstanden sein muß, nähert sich dem Brustbildformat an und zeigt eine Frau in Dreiviertelansicht mit offenen blonden Haaren und geschlitztem Tellerhut (Abb. 80).⁴⁶⁰ In einem Rundbild von 1527 dreht Cranach eine ähnlich ausgestattete Frau als Halbfigur frontal zum Betrachter (Abb. 81).⁴⁶¹ In einer Darstellung um 1525-30, in der er eine Frau mit offenen, über die Hüften fallenden Haaren und keck zur Seite geneigtem Kopf zeigt, verwendet er den Ausschnitt der Dreiviertelfigur (Abb. 82),⁴⁶² die er beispielsweise auch in einem Gemälde einsetzt, auf dem eine junge Frau mit Haube frontal zum Betrachter gewandt ist (Abb. 83).⁴⁶³ Auch sie neigt den Kopf ein wenig zur linken Schulter. Zuweilen läßt Cranach auch mittels eines Fensters

⁴⁵⁷ Vgl. Campbell Warner, S. 21f.

⁴⁵⁸ Abb. 78: *Bildnis einer jungen Dame mit Blume, 1526, Öl/Holz, 35 x 24 cm, Warschau, Nationalmuseum.*

⁴⁵⁹ Abb. 79: *Bildnis einer jungen Dame mit Apfel, 1527, Öl/Holz, 38 x 25 cm, Prag, Nationalmuseum.*

⁴⁶⁰ Abb. 80: *Bildnis einer jungen Dame, um 1525-30, Öl/Holz, 31 x 27 cm, Gladstone, New Jersey, Mrs Lila Tyng.*

⁴⁶¹ Abb. 81: *Bildnis einer jungen Dame, 1527, Öl/Holz, d = 14,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.*

⁴⁶² Abb. 82: *Bildnis einer jungen Dame, um 1525-30, Öl/Holz, 35 x 25 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.*

⁴⁶³ Abb. 83: *Bildnis einer jungen Dame, um 1525-30, Öl/Holz, 36 x 25 cm, London, National Gallery.*

einen Landschaftsausblick in die Konzeption miteinfließen, wie auf dem Gemälde einer Frau mit Tellerhut und offenem Haar von 1526 (Abb. 84).⁴⁶⁴

Schon dieser kleine Auszug aus diesem speziellen Themengebiet verdeutlicht die gemeinsamen Merkmale der Darstellungen. Was alle Damen miteinander verbindet, sind ihre Physiognomie, ihr Blick, ihre kostbare Ausstattung und ihr freundliches, aber anonymes Wesen. Es scheint, als habe Cranach das, was sonst in seinen Porträts realer Personen durch die individuelle Physiognomie an Unterschieden zum Ausdruck kommt, hier in Bezug auf Format, Figurenposition und Ausstattung zu kompensieren versucht. Es handelt sich bei diesen anonymen Damenbildnissen eindeutig um Typen, in denen „der Besteller seine Favoritin als sein eigen erkennen und schätzen konnte“.⁴⁶⁵ Diese Typen waren selbst in anderen Bildgattungen vielseitig einsetzbar und durch ihre Formelhaftigkeit auch von der Werkstatt leicht auszuführen. Ein ähnlicher Frauentypus fungierte unter anderem als Motiv für die Cranachschen Darstellungen der Judith, in denen lediglich noch das Schwert und der Kopf des Holofernes hinzugefügt werden mußten, oder der Salomé, die das Haupt des Täufers Johannes auf einem Tablett vor sich her trug. Zudem ist das beschriebene Schönheitsideal sowohl in den unterschiedlichen Ausführungen der Lucretia als auch in diversen figurenreichen mythologischen, religiösen oder Genreszenarien, oft auch als Aktfigur, eindeutig wiederzuentdecken.⁴⁶⁶

Eine Erklärung für die große Anzahl dieser Gemälde anonymer Schönheiten ist wahrscheinlich in der Tatsache zu suchen, daß sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts Tafelbilder auch als dekorativer Wandschmuck durchsetzten. Es ist deshalb denkbar, daß neben gängigen Motiven wie beispielsweise aus der Mythologie, die unter anderem auch bei Cranach die Aktdarstellung legitimierte,⁴⁶⁷ Bilder solcher namenlosen Damen privaten Dekorationszwecken dienten oder als Sammelobjekt in Mode kamen.

⁴⁶⁴ Abb. 84: Bildnis einer jungen Dame, 1526, Öl/Holz, 88,5 x 58,6 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage.

⁴⁶⁵ Hinz 1993, S. 91.

⁴⁶⁶ So beispielweise in den unterschiedlichen Varianten der *Drei Grazien*, des *Pariserurteils*, der *Venus*, *David und Bathseba*, der *Quellnymphe*, des *Verliebten Alten*, aber auch in der Physiognomie diverser Madonnen, um nur einige Beispiele zu nennen.

⁴⁶⁷ Vgl. Bonnet, Anne-Marie. Der Akt im Werk Cranachs. Bedeutung und Spezifität der „nacketen Bilder“ innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei. In: G/E/B, S. 139ff.

III.6. Gekrönte Häupter

Der Rechtsgelehrte Christoph Scheurl berichtet von einer Begebenheit auf der niederländischen Reise Cranachs im Jahr 1508, bei welcher der Maler nach seiner Einkehr in einem niederländischen Gasthof das Bildnis Kaiser Maximilians I. mit einem Stück Kohle formvollendet an die Wand zeichnete.⁴⁶⁸ Dies ist die erste, wenn auch nur schriftliche Überlieferung eines Bildnisses Cranachs, welches eine gekrönte, zeitgenössische Persönlichkeit darstellte. Gunderam und Sternboke schildern ferner, daß der Künstler im Zuge dieser Reise auch noch den späteren Kaiser Karl V. als Kind porträtierte.⁴⁶⁹ Erhalten sind jedoch nur Cranachs Bildnisse Karls, die während seiner Regierungszeit entstanden sind, wie beispielsweise das Porträt aus dem Jahr 1533, welches Cranach höchstwahrscheinlich nach der Vorlage eines anderen Künstlers angefertigt hatte. Nach der Schlacht am Mühlberg 1547 sollte es jedoch zu einer erneuten, sehr persönlichen Zusammenkunft zwischen dem Maler und dem Kaiser kommen, die die Entstehung weiterer Bildnisse nach sich zog.⁴⁷⁰ Allerdings traf Cranach lange vor dieser berühmten, zweiten Begegnung, nämlich im Jahr 1523, auf einen anderen Souverän namens Christian II. von Dänemark, auf dessen Bildnisse in Gemälde und Holzschnitt hier zunächst eingegangen werden soll.

III.6.1. Christian II. von Dänemark

Zur Begegnung Cranachs mit Christian II. von Dänemark kam es durch dessen Aufenthalt in Wittenberg, kurz nach seiner Absetzung vom dänischen Thron in Roskilde im Jahr 1523. Christian II. hatte 1520 gewaltsam versucht, die Macht in Schweden wiederzuerlangen und unter brutalen Bedingungen aufrecht zu erhalten. Dem schwedischen Adligen Gustav Wasa gelang jedoch der Aufstand und die Vertreibung der dänischen Invasoren. Christians Nachfolger in Dänemark wurde König Friedrich I., der es schließlich schaffte, den ehemaligen Machthaber

⁴⁶⁸ Vgl. S. 54, Anm. 212a.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., Anm. 212b u.212c.

⁴⁷⁰ Zu den Porträts Kaiser Karls V. vgl. S. 151ff.

bei seinen Rückeroberungsversuchen 1531 gefangenzunehmen und bis zu dessen Tod 1559 unter Arrest zu halten.⁴⁷¹

Das Wittenberger Zusammentreffen Cranachs mit Christian im Jahr 1523 scheint allerdings nicht zufälliger Natur gewesen zu sein. Einer alten Überlieferung zufolge hielt sich der König zeitweise in einem Haus Cranachs auf,⁴⁷² das ihm der Maler ganz offensichtlich als Mietobjekt zur Verfügung gestellt hatte.⁴⁷³ In diesem Zusammenhang muß es letztlich zu den Bildnisaufträgen gekommen sein, deren Ergebnisse Christians fortwährenden Anspruch auf die dänische Königswürde formulieren.

Die Bildnisse fallen durch die unterschiedliche Intensität der Artikulation des Thronanspruchs auf. Die für die öffentliche Verbreitung genutzte Form des Holzschnitts weist Christian, wie später noch zu sehen sein wird, in der Darstellung einen vornehmlich appellativen Charakter zu. Das jedoch offenbar für den privateren Gebrauch verwendete Gemälde von 1523 (Abb. 85) ist in dieser Hinsicht zurückgenommen und konzentriert sich mehr auf die physiognomischen Eigenschaften.⁴⁷⁴ Es zeigt den Dargestellten vor einem grünen Hintergrund, auf dem das Bildnis am linken Bildrand mit der geflügelten Schlange signiert ist. In der rechten oberen Ecke unterhalb der Jahreszahl 1523 befindet sich, als Zeichen seiner Amtswürde, das etwas gekippte königliche Wappen Christians. Möglicherweise darf die Neigung des Schildes als Hinweis auf die Absetzung des Königs bezogen werden.⁴⁷⁵ Prägnant ist der Schatten, den das Wappen nach rechts unten schlägt. Obwohl das nach rechts blickende Gesicht voll ausgeleuchtet ist, hinterläßt auch die Figur des Dargestellten einen Schlagschatten am rechten Bildrand. Auf diese Weise wird die Existenz einer zweiten Lichtquelle im Raum von links oben suggeriert. Christian selbst wird in einer Wendung zum rechten Bildrand im Dreiviertelprofil präsentiert. Gekleidet in schwarzer Schube, mit

⁴⁷¹ Vgl. Schaeffner, Claude (Hg.). Weltgeschichte in Bildern – Die Reformation. Der Frühkapitalismus. Die Renaissance. Bd. 9. Bayreuth 1981, S. 150.

⁴⁷² „König Christian von Dänemark ist nach Wittenberg gekommen und bei [dem] Maler mit dem Namen Lucas Cranach zu Haus gewest.“ Jahn 1972, S. 288.

⁴⁷³ Vgl. Hinz 1993, S. 47.

⁴⁷⁴ Abb. 85: Christian II. von Dänemark, 1523, Öl/Holz, 55,2 x 38 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Eine zweite modifizierte Fassung vor blauem Grund befindet sich in Leipzig. Vgl. Löcher 1997, S. 134.

⁴⁷⁵ Löcher dagegen führt die schiefe Anbringung und die Spiegelverkehrung der Wappenbilder auf die ursprüngliche Planung als Pendantbildnis zurück. Vgl. ebd., S. 134f.

schwarzem Baret und in schwarzem Wams, aus dessen Ausschnitt ein weißes Hemd schaut, hebt sich die raumfüllende Figur des Dargestellten anschaulich vom hellen Hintergrund ab. Die einzigen Schmuckstücke, die er trägt, sind der an einem einfachen Band befestigte Anhänger des Goldenen Vlieses sowie ein an den Daumen der linken Hand gesteckter goldener Ring. Die Haltung der Hände ist dabei sehr befangen. Nur die Finger schauen aus den Ärmeln heraus und berühren die Verschußleiste der Schabe. Größere Gestik kommt erst auf den Holzschnitten zum Tragen. Entsprechend zurückhaltend ist die Mimik Christians im Gemälde. Fast sanftmütig wirkt das von braunem Haar und Bart gerahmte Gesicht, so daß der ihm von seinen Untertanen gegebene Beiname „der Schlechte“⁴⁷⁶ in diesem Bildnis keine Bestätigung erhält.⁴⁷⁷ Es beschreibt Christian primär als Menschen mit zurückhaltenden Wesensmerkmalen. Repräsentative Absichten scheinen im Vergleich mit den Holzschnitten nicht im Vordergrund zu stehen, so daß dem Porträt ein privater Charakter innewohnt.

Der bekannteste Bildnisholzschnitt Christians II. zeigt diesen in einer laubenartigen Bogenarchitektur, deren Elemente mit einfallsreichen, aufwendigen Details dekoriert worden sind (Abb. 86).⁴⁷⁸ Während florale Ornamente den Rundbogen zieren, schmücken Löwen- und Engelsköpfe, Akanthusblätter, phantasievolle Volutenkapitelle und andere Formen die Säulen. Über dem Haupt des abgesetzten Königs haben zwei der sogenannten wilden Leute, die traditionell das königliche Wappen bewachten,⁴⁷⁹ ein Banner ausgebreitet, das die Herrschaftstitel des Protagonisten verkündet.⁴⁸⁰ Sein Unterkörper wird dabei von einer Brüstung, auf welche er seine Arme abgelegt hat, verdeckt. Diese hat einen kancelartigen Charakter und unterstreicht die Wichtigkeit der Bildnisbotschaft. Der mächtige, leicht zum rechten Blattrand gedrehte Oberkörper wird durch den

⁴⁷⁶ Vgl. Schaeffner, S. 150.

⁴⁷⁷ In diesem Zusammenhang amüsant ist die Beschreibung des Bildnisses durch Scheidig: „Cranach hat den Herrscher mit dem traurigen Blick aus den tiefliegenden Augen gesehen, wie wenn Mitleid mit dem des Landes Vertriebenen den Pinsel geführt hätte. Die sicher dem Vorbild abgesehenen ungleichen Augen lassen an einen Fanatiker denken, dessen Handlungen den Eindruck von Geisteskrankheit erwecken können.“ Lüdecke, Heinz und Walther Scheidig (Bearb.). Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung - Weimar und Wittenberg. Hrsg. v. Dt. Lucas-Cranach-Komitee. Erfurt 1953, Nr. 24, S. 38.

⁴⁷⁸ Abb. 86: Christian II. von Dänemark, 1523, Holzschnitt, 25,2 x 17,2 cm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

⁴⁷⁹ Vgl. Koeplin/Falk, S. 211.

⁴⁸⁰ „Christiernus · 2^o · dei gracia · Daniæ · Suetiæ · Noruegiæ · Vuan dalorum · Gotthurumque · rex · Dux · Slesuicensis · Holsatiæ · Stormarie · et · Dietmarsiæ · Comes · in · Oldenborch · etce“

ausladenden Pelzkragen der Schauben und den übermäßigen Stoff der Ärmel betont. Das Goldene Vlies hängt nun an einer repräsentativen großgliederigen Kette. Über dem Haupt mit dem großen flachen Barett befindet sich die Jahreszahl 1523, die nicht nur die Entstehung des Holzschnitts, sondern gleichzeitig auch das Jahr der Vertreibung des Souveräns kennzeichnet. Vor der Brüstung steht, wiederum lässig flankiert von zwei wilden Männern, das königliche Wappen Christians, auf das er mit dem Zeigefinger der linken Hand deutet, während sich die rechte zu einem Gestus der Bekräftigung geöffnet hat. Der Gesichtsausdruck des Dargestellten wirkt dagegen unbestimmt, hätte aber gemäß seiner Gestik entschlossener wirken können, da Christian mit diesem Holzschnitt eindeutig seinen Anspruch auf die ehemalige Königswürde proklamiert. Das Wappen, das den Platz vor dem Unterkörper einnimmt, sowie der Oberkörper des Porträtierten sind fast gleich groß. Beide Bildelemente stehen in einer Wechselbeziehung, die die Einheit von Person und Amt, bekräftigt durch das „die gracia“ im Banner, veranschaulichen soll. Allerdings geht hier die monumentale Wirkung, wie sie beispielsweise durch einfache Bildmittel im ersten Kupferstich Luthers (Abb. 100) verwirklicht wurde, durch ein Übermaß an dekorativen Komponenten verloren.

Zwei weitere signierte und auf 1523 datierte Holzschnitte zeigen Christian unter einer Rundbogenarchitektur hinter einer Brüstung. Dabei ist das eine Blatt, das einer Schrift Cornelius Scepperus' hinzugefügt worden war,⁴⁸¹ deutlich an der Darstellung des oben beschriebenen Holzschnitts orientiert (Abb. 87).⁴⁸² Den Kopf ins Dreiviertelprofil gedreht, die Hände gestikulierend, vertritt Christian seinen Anspruch auf die dänische Königswürde. An die Stelle des Wappens, das zuvor vor der Brüstung zu finden war, tritt eine in die Brüstung eingelassene Tafel mit den Herrschaftstiteln des ehemaligen Souveräns.⁴⁸³ Das Wappen selbst wird hier in seine Einzelschilde unterteilt, die entlang der Bogenarchitektur um den Porträtierten herumgruppiert werden. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf dem dänischen Wappen, welches mit seinen drei gekrönten Löwen direkt über dem

⁴⁸¹ Vgl. Koepplin/Falk, Nr. 238, S. 351.

⁴⁸² Abb. 87: *Christian II. von Dänemark, 1523, Holzschnitt, 16,8 x 11,9 cm, Privatbesitz.*

⁴⁸³ Dieses Mal in großen Lettern in leichter Abwandlung: „CHRISTIERNUS Z⁹ DIE GRADANIE SVETIE NORVEGIE ZC REX DUX SLESVICEN HOLSATIE STORMARIE ET DITMERSIE COMES IN OLDENBORG ZC“.

Kopf Christians angebracht wurde und dessen Wunsch nach Wiedereinsetzung unterstreicht.

Das zweite Blatt greift ebenfalls auf die Verwendung der Inschrifttafel an der Brüstung und die Anordnung der Einzelschilde des Wappens um die Bogenarchitektur herum zurück (Abb. 88).⁴⁸⁴ Es war einer dänischen Übersetzung des neuen Testaments beigelegt und konnte somit auch einem größeren Teil der Öffentlichkeit unterbreitet werden.⁴⁸⁵ Die Ausstattung des Dargestellten ist mit dem Pelzkragen, dem Hemd und Wams, der Kappe und dem Goldenen Vlies am Band exakt die gleiche wie jene in der Scepperus-Schrift. Allerdings gelingt es hier, die Figur des Monarchen in gewisser Weise zu monumentalisieren, indem sein Kopf, mit deutlicher Anlehnung an Herrscher-Medaillen, ins Profil gedreht wurde. Zudem ist die Größe des Oberkörpers auf Brustbildformat reduziert und die Figur im Verhältnis zum Blatt gleichzeitig erheblich vergrößert worden, so daß eine büstenähnliche Wirkung erzielt wird, die den Ewigkeitsanspruch eines Herrschers unterstreicht. Erklärende Gesten der Hände sind nicht mehr notwendig. Eine Steigerung erfährt dieser würdevolle Eindruck durch die freie Fläche hinter der Figur des Königs, die lediglich die Jahreszahl 1523 trägt und durch keine weiteren Dekorationselemente von der Hauptperson ablenkt. In dieser Hinsicht ist das Konzept dieses Blattes im Vergleich mit den anderen beiden Holzschnitten am wirkungsvollsten.

III.6.2. Die Bildnisse Karls V.

Aus dem Zeitraum zwischen der Niederlandreise Cranachs im Jahre 1508, während der er Karl im Alter von 8 Jahren im „Paltrocklein mit einem Spanienbaretlein, Dolchlein und Rapierlein“ gemalt hatte, und dem Gespräch nach der Schlacht am Mühlberg 1547 ist lediglich ein Porträt des Kaisers aus dem Jahr 1533 erhalten.⁴⁸⁶ Dieses Bildnis taucht in der Reihe der Cranachschen Porträts so unvermittelt auf, daß die Frage nach seiner Motivation gestellt werden

⁴⁸⁴ Abb. 88: *Christian II. von Dänemark im Profil, 1523, Holzschnitt, 13 x 8,5 cm, aus der dänischen Übersetzung des Neuen Testaments, Wittenberg 1524.*

⁴⁸⁵ Vgl. Koeplin/Falk, S. 346.

⁴⁸⁶ Vgl. S. 54, Anm. 212c.

muß (Abb. 89).⁴⁸⁷ Bis zu diesem Zeitpunkt und Jahre darüber hinaus ist es zu keiner dokumentierten Zusammenkunft zwischen Kaiser und Maler gekommen, aus der ein Bildnisauftrag hätte erfolgen können. Weder der Verzicht Friedrichs des Weisen auf die Kaiserkandidatur zugunsten Karls, noch dessen Wahl 1519 oder der berühmte Reichstag zu Worms 1521 veranlaßten Cranach zur Herstellung eines Bildnisses des Habsburgers.⁴⁸⁸ Dies belegt nachdrücklich, daß der Meister die Porträtproduktion der florierenden Wittenberger Werkstatt von konkreten Aufträgen abhängig machte.

Es ist angenommen worden, daß das Bildnis von 1533 „offenbar auf dem politischen Hintergrund der Hoffnung und des Aufatmens“ entstanden ist.⁴⁸⁹ Zuvor hatte sich im Jahr 1532 mit dem Nürnberger Religionsfrieden eine Entspannung auf religionspolitischer Ebene zwischen dem Kaiser und dem Schmalkaldischen Bund abgezeichnet, da Karl aufgrund der kriegerischen Auseinandersetzungen mit Frankreich und dem Osmanischen Reich der protestantischen Seite kaum militärischen Widerstand hätte entgegen können.⁴⁹⁰ Doch muß in Frage gestellt werden, ob das Porträt als eine Art persönliches Bekenntnis Cranachs in der „Hoffnung auf Einigung“ entstand.⁴⁹¹ Wahrscheinlicher hingegen ist, daß infolge der politischen Entwicklung der Auftrag für das Porträt Karls V. in der Werkstatt des Malers einging. In Ermangelung einer vor dem lebenden Modell gefertigten Studie orientierte man sich dabei offensichtlich an einer fremdem Vorlage und modifizierte diese.⁴⁹² So könnte sich auch die bei Cranach ungewöhnliche Drehung Karls zum linken Bildrand erklären, wobei man augenscheinlich die Entscheidung zwischen einem reinen Brustbildformat oder einer Darstellung in Halbfigur scheute. Der Kompromiß ermöglicht so die Ausführung des rahmensprengenden braunen

⁴⁸⁷ Abb. 89: Karl V., 1533, Öl/Holz, 51 x 36 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Von diesem sind zwei spätere Kopien bekannt. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 345, S. 134f.

⁴⁸⁸ Zum Lebenslauf Karls vgl. BBK, Bd. III, Sp. 1140ff. Zur Betrachtung Karls V. und seiner Regierungszeit vgl. Soly, Hugo (Hg.). Karl V. und seine Zeit. 1500-1558. Köln 2003.

⁴⁸⁹ Koeplin/Falk, S. 25.

⁴⁹⁰ Vgl. Hofmann, Werner (Hg.). Köpfe der Lutherzeit. München 1983, S. 308.

⁴⁹¹ Koeplin/Falk, S. 281.

⁴⁹² Nach den Reichstagen in Augsburg 1530 und in Nürnberg 1532 dürften zahlreiche Darstellungen des Kaisers im Umlauf gewesen sein. Bekannt ist heute vor allem Seiseneggers *Bildnis Karls mit einer Ulmer Dogge* von 1530, das auch Tizian als Vorbild diente. Doch auch andere Künstler nahmen sich der Porträtaufgabe mit dem Bild des Kaisers an, wie beispielsweise ein Kupferstich Barthel Behams von 1531 oder ein Gemälde Christoph Ambergers von 1532 beweisen.

Pelzkragens sowie die des Goldenen Vlieses an einer langen Kette, doch mußte man sich nicht mit der Komposition der Arme auseinandersetzen.⁴⁹³ Bekleidet mit schwarzem Wams und Hut hebt sich die raumgreifende Figur des Dargestellten deutlich von einem grünen Hintergrund ab, der am rechten Bildrand über der linken Schulter signiert und datiert ist. Im Zentrum des Bildes steht die Physiognomie. Allerdings wirkt deren Ausführung maskenhaft, da sich die Ausarbeitung der Gesichtskonturen ausschließlich am ausgeprägten Unterbiß und dem daraus resultierenden vorgeschobenen Kinn orientiert. Die Form des Vollbarts betont zusätzlich diese Unregelmäßigkeit. Augen-, Nasen- und Mundpartie wirken, als seien sie nachträglich in das Gesicht eingefügt worden. Durch diese Flüchtigkeit in der Ausführung hinterläßt das Porträt den Eindruck, als sei es als Teil einer Serie und nicht als einmaliges Stück hergestellt worden.

Im Bildnis Karls V. von 1548 (Abb. 90) spiegelt sich dagegen deutlich die persönliche Begegnung des Malers mit dem Kaiser und der offenbar positive Eindruck, den Karl bei Cranach hinterlassen hat, wider.⁴⁹⁴ Die Gesichtszüge wirken differenziert und erscheinen trotz des vorstehenden Kinns ausgewogen und ruhig. Auch der Bart trägt zu einer positiven optischen Wirkung bei. Der für Karl typische, leicht geöffnete Mund gibt dem Bildnis unbeabsichtigt den Anschein, als würde sich der Dargestellte mit einer Person außerhalb des Bildes unterhalten und sich aus diesem Grund zum linken Bildrand wenden. Das Format der Halbfigur ermöglicht schließlich die Darstellung der Hände. Die Finger berühren sich in einer scheinbar unmotivierten Geste in Bauchhöhe, doch wäre hier vorstellbar, daß Karl als Kämpfer für den Katholizismus ursprünglich einen Rosenkranz halten sollte. Einziges Schmuckstück ist der Orden des Goldenen Vlieses. Vor einem hellblauen Hintergrund erweckt Karl sowohl in der Statur als auch in der dunkel gehaltenen Kleidung einen maßvollen, sympathischen Eindruck. Cranach zeigt mit diesem Gemälde weniger den Kaiser, sondern vielmehr den Menschen und macht es dadurch zu einem der privatesten Bildnisse Karls V.⁴⁹⁵

⁴⁹³ Vielleicht war eine schnelle Auftragsausführung geboten.

⁴⁹⁴ Abb. 90: Karl V., 1548, Öl/Holz, 20,7 x 15 cm, Schwerin, Staatliches Museum.

⁴⁹⁵ Koeplin schreibt dieses Bildnis schon aufgrund geschichtlicher Zusammenhänge Cranach d. Ä. zu. Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 199, S. 303. Selbst wenn man davon ausgeht, daß das Bildnis in der Ausführung der Arbeitsteilung der Werkstatt unterlag, muß zumindest von einer eigenhändigen Vorlage Cranachs d. Ä. ausgegangen werden.

Im Vergleich dazu wirkt jenes Porträt Karls, das allgemein um 1550 datiert wird, irritierend (Abb. 91).⁴⁹⁶ Es ist nicht signiert, wird jedoch trotzdem der Hand Cranachs zugeschrieben. Koeplin sieht dieses Exemplar „im Typus offenbar von der Bildniskunst Tizians berührt, dem Cranach 1550/51 in Augsburg begegnete [...], daher [...] die neue Grandezza“.⁴⁹⁷ Diese „neue Grandezza“ erscheint jedoch eher als Rückschritt in der Darstellung, setzt man Cranach als eigenhändigen Schöpfer des Bildnisses voraus. Das Gesicht ist übermäßig gelängt, und die extreme Ausprägung des Kinns erinnert an das Bildnis von 1533. In positiver Hinsicht dagegen überrascht die Konzeption der Hände: Ein Paar Handschuhe wird fest von ihnen umschlossen, wobei die rechte Hand voll ausgeleuchtet ist, während die zwei sichtbaren Finger der linken Hand im Schatten liegen. Fraglich ist, ob Tizian Einfluß auf einen betagten Maler wie Cranach auszuüben vermochte, der seine Meisterschaft im Jahr 1550 mit seinem Selbstporträt erneut unter Beweis stellte (Abb. 142). Der Vergleich des Selbstporträts mit diesem unsignierten Bildnis Karls verleitet dazu, die Autorschaft Cranachs für letzteres in Zweifel zu ziehen. Die Frage bleibt, inwiefern das kleine Format bei der Ausführung des Kaiserbildnisses und seiner Qualität eine Rolle für den schon in die Jahre gekommenen Künstler gespielt haben könnte.

III.6.3. Margarethe von Savoyen

Im Zusammenhang mit den Bildnissen Karls V. soll an dieser Stelle auf das Porträt Margarethes von Savoyen, der Tante Karls, verwiesen werden (Abb. 92).⁴⁹⁸ Margarethe, die als Spielball habsburgischer Heiratspolitik mit drei Männern verheiratet worden war - ihr letzter Ehegatte Philibert von Savoyen starb 1504 - zog nach dem Tod ihres Bruders Philipps des Schönen 1506 dessen Kinder Karl, Isabella und Eleonore an ihrem Hof in Mecheln auf. Das Amt als Statthalterin der Niederlande, welches ihr 1507 durch ihren Vater Maximilian I. verliehen worden war, behielt Margarethe bis zu ihrem Tod 1530.⁴⁹⁹ Ihr Bildnis

⁴⁹⁶ Abb. 91: Karl V., 1550, Öl/Holz, 21 x 18 cm, Eisenach, Stiftung Wartburg.

⁴⁹⁷ Koeplin/Falk, Nr. 200, S. 304.

⁴⁹⁸ Abb. 92: Margarethe von Savoyen, um 1530, Öl/Holz, 50 x 35 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.

⁴⁹⁹ Zum Lebenslauf Margarethes vgl. BBK, Bd. V, Sp. 803f. Zur ausführlichen Biographie vgl. Winker, Elsa. Margarethe von Österreich – Grande Dame der Renaissance. München 1966.

entwarf Cranach wahrscheinlich post mortem auf Basis einer fremden Vorlage und wurde vermutlich durch die gleichen politischen Gründe motiviert wie das Bildnis Karls V. von 1533.⁵⁰⁰

Als Vorlage für das Bildnis Margarethes sind beispielsweise Arbeiten von Bernart van Orley denkbar, der seit 1515 Porträtaufträge der Regentin ausführte und 1518 von dieser schließlich auch zum Hofmaler ernannt wurde.⁵⁰¹ Fraglich ist, wie stark sich Cranach tatsächlich von solchen Vorbildern beeinflussen ließ bzw. in welchem Ausmaß er sich auf seine persönliche Erinnerung an Margarethe aus der Zeit der Niederlandreise von 1508 besann.⁵⁰² Es muß davon ausgegangen werden, daß Cranach ihr damals begegnet war. Die Anekdoten um das Porträt des achtjährigen Karls,⁵⁰³ der unter Margarethes Obhut aufwuchs, und ein Auszahlungsbeleg aus demselben Jahr, der unter anderem eine Zahlung an einen „maistre Lucas van a Cranac“ vermerkt,⁵⁰⁴ legen diesen Schluß nahe. In diesem Fall lernte Cranach sie zweifellos in ihrem bedeutenden Amt als Statthalterin kennen, was sich in der Konzeption des Porträts niederschlägt. Cranach präsentiert Margarethe in einer Wendung zum rechten Bildrand und nicht zum linken, wie es für ihn auf anderen Damenbildnissen üblich ist. Hiermit weist er der Dargestellten eine Bildnisposition zu, die sonst den Herren vorbehalten war, und zollt ihrem außerordentlichen, für gewöhnlich männlich besetzten Rang Tribut. Zudem nimmt Margarethes Halbfigur einen Großteil des Bildträgers ein. Die Schultern werden, wie auch bei vielen Herrenporträts, von den Bildrändern angeschnitten und die Hände durch die angewinkelten Arme vor dem Bauch zusammengeführt, so daß diese Geschlossenheit die entschiedene Präsenz der Statthalterin unterstreicht. Der an der linken Seite mit der Schlange signierte Hintergrund verstärkt einen solchen Eindruck.

⁵⁰⁰ Vgl. S. 152 sowie Koeplin/Falk, S. 281 u. 285. Scheidig datiert das Bildnis noch um 1526. Vgl. Lüdecke/Scheidig 1953, Nr. 27, S. 39.

⁵⁰¹ Vgl. Bazin, Germain u. a. (Hgg.) *Kindlers Malereilexikon [KML]*, Bd. IV. Zürich 1964-71, S. 624. Koeplin zieht als Vorlage für Cranachs Porträt der Statthalterin unter anderem auch eine Bildnisbüste Conrad Meits in Erwägung, der nach seiner Wittenberger Tätigkeit als Hofbildhauer Margarethes beschäftigt war. Vgl. Koeplin/Falk, S. 288.

⁵⁰² So ist beispielsweise das Bildnis Margarethes aus der Pariser Sammlung Carvalho, das van Orley undatiert ließ, kaum für einen physiognomischen Vergleich geeignet, da lediglich Parallelen in der traditionellen Kleidung wie Haube und Kragen auszumachen sind. Von diesem Beispiel unabhängig weisen Friedländer und Rosenberg auf eine van Orley zugeschriebene Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett hin, die eventuell auf dasselbe Vorbild wie das Cranachgemälde zurückgreift. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 321, S. 133.

⁵⁰³ Vgl. S. 54, Anm. 212b u. 212c.

⁵⁰⁴ Vgl. Schade 1974, S. 404, Nr. 52.

Die Kleidung Margarethes steht in der niederländischen Tradition, wie sie bei Cranach beispielweise schon von der niederländischen Sifterin aus der Zeit um 1508 (Abb. 11), der Heiligen Anna der Mitteltafel des Torgauer Fürstenaltars von 1509 (Abb. 20) oder der Heiligen Elisabeth des linken Thyssenschen Altarflügels von 1508-10 (Abb. 64) bekannt ist. Auffallendstes Merkmal ist hier die weiße, niederländische Haube, deren Stoff das mütterliche Gesicht der Dargestellten durch die Scheitelfalte herzförmig einrahmt, eng am Hals anliegt und schließlich bis über die Schultern läuft. Durch den weißen, plissierten Goller schimmert eine Kette sowie der viereckige Ausschnitt des schwarzen Kleides hindurch. Aus den langen Ärmeln des Oberkleides schauen geschoppte weiße Hängeärmel hervor, deren Enden Margarethe mit beiden Händen festzuhalten scheint. Dieses durch einen natürlichen Faltenwurf gekennzeichnete Ärmelensemble im Bereich der Hände bringt ein Bewegungselement in die Konzeption, das in Kontrast zur starren Stofflichkeit der Haube und des Gollers steht. Das runde Gesicht wiederum wirkt weich und gutmütig. Gemäß ihrer Körperdrehung blickt Margarethe leicht lächelnd zum rechten Bildrand. Der dunkle Haaransatz rundet die Stirn ab und vermittelt zwischen Gesicht und Haube. So präsentiert Cranach mit Margarethe eine Persönlichkeit, die Eigenschaften wie Güte, Beständigkeit und Nachsicht in sich vereint und das Idealbild einer Landesmutter suggeriert.

III.7. Die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Kontrahent

Luthers

Albrecht, seines Zeichens Erzbischof von Magdeburg und Mainz, Administrator von Halberstadt, Kurfürst von Mainz und Kardinal von Brandenburg, trug einen erheblichen Teil der Verantwortung für die Abwicklung des Ablasshandels in Deutschland und war somit einer der größten Kontrahenten Martin Luthers.⁵⁰⁵ Dennoch kam es in den zwanziger Jahren zu einem Auftragsverhältnis zwischen ihm und Cranach, welcher ungeachtet der engen persönlichen Verbindung zu seinem Freund Luther zahlreiche Bildwerke für Albrecht anfertigte. Diese Neutralität, die der Künstler seinen unterschiedlichen Arbeitgebern entgegenbrachte, resultierte, wie anzunehmen ist, aus seiner Professionalität als kalkulierender Geschäftsmann, in dessen Funktion er vornehmlich die wirtschaftlichen Konsequenzen eines Auftrages abzuwägen hatte. Auch in porträtbezogener Hinsicht ökonomisch wirken schließlich jene Bilder Cranachs, die Albrecht von Brandenburg als Protagonisten einer szenischen Komposition schildern. Sowohl selbständige Bildnisse als auch solche, die ihn in einer bestimmten Rolle zeigen, beziehen sich auf dieselbe Vorlage, die auch Cranachs Kupferstich von Albrecht aus dem Jahr 1520 zugrunde gelegen haben muß. Dieser Stich wurde hingegen vom Dürerschen Kupferstich, dem sogenannten „Kleinen Kardinal“ von 1519, motiviert. Einen Abzug seiner Graphik schickte Dürer 1520 an Spalatin, der das Blatt als Anregung publizistischer Möglichkeiten für die Sache Luthers an Cranach weitergeleitet haben dürfte.⁵⁰⁶

Im allgemeinen wird davon ausgegangen, daß Cranach seinem katholischen Auftraggeber zuvor niemals persönlich begegnet ist und dessen Porträt nur aus der Kenntnis des Dürerstichs heraus erarbeitete.⁵⁰⁷ Dürer dagegen hatte Albrecht nach seiner Ernennung zum Kardinal während des Augsburger Reichstages 1518 gezeichnet und konnte seinen Kupferstich auf dieser Basis entwickeln.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Vgl. Hofmann 1983, Nr. 62, S. 154. Zur ausführlichen Biographie vgl. Reber, Horst. Albrecht von Brandenburg. Kurfürst – Erzkanzler – Kardinal, 1490-1545. Mainz 1990.

⁵⁰⁶ Vgl. S. 165f.

⁵⁰⁷ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 182, S. 106 oder Rebel, Ernst. Lucas Cranachs Porträtkunst. Personendarstellungen zwischen Vitalität und Formel. In: G/E/B, S. 138.

⁵⁰⁸ Vgl. Anzelewsky, Fedja. Dürer – Werk und Wirkung. Stuttgart 1980, S. 202.

Aufgrund dieser Tatsache ist man heute geneigt, der Dürerschen Darstellung eines entschlossenen, willensstarken Kardinals mehr Glauben zu schenken als derjenigen Cranachs, die Albrecht eher ermattet und teilnahmslos zeigt. Offensichtlich hatte der Kardinal jedoch die Cranachsche Variante zur Kenntnis genommen, sich darin wiedererkannt und Gefallen an ihr gefunden, anders ließe sich die Billigung seiner auf diesem Kupferstich basierenden Darstellungen in den Folgejahren kaum erklären. Wird eine sehr treffende physiognomische Charakterisierung durch Cranach vorausgesetzt, muß man möglicherweise doch davon ausgehen, daß der Wittenberger Maler Albrecht von Brandenburg vormals schon einmal zu Gesicht bekommen hatte.⁵⁰⁹

Cranachs Kupferstich (Abb. 93)⁵¹⁰ orientiert sich im Bildaufbau vollständig an der Konzeption Dürers (Abb. 94).⁵¹¹ So wird der Kardinal im Brustbildformat und Dreiviertelprofil mit Wendung zum rechten Bildrand vorgestellt. In der linken oberen Ecke befindet sich das Wappenschild Albrechts mit dahinter gekreuztem Hirten- und Kreuzesstab, bekrönt vom Kardinalshut mit langen Quasten. In der rechten oberen Bildecke sind die Herrschaftstitel des Kardinals aufgeführt.⁵¹² Unterhalb dieser Informationsträger fungiert ein Vorhang an einer dünnen Stange als horizontaler Raumteiler und hinterlegt die Büste Albrechts bis auf Wangenhöhe mit einer dunklen Schraffur. Am unteren Bildrand wird eine Brüstung suggeriert, die in römischen Ziffern die Jahreszahl 1520 sowie eine weitere Inschrift trägt. Mit dieser wird die Authentizität des Aussehens des

⁵⁰⁹ Koeplin nimmt an, daß Cranach Albrecht persönlich kennengelernt hatte. Ferner wagt er die These, daß der Kardinal, ähnlich wie Erasmus von Rotterdam 1526, eventuell mit Dürers Ergebnis unzufrieden gewesen sein könnte. Vgl. Koeplin/Falk, S. 88, Nr. 34. Unzufriedenheit von Seiten des Kardinals ist nach der großzügigen Entlohnung, die Dürer im Brief an Spalatin anführt, allerdings unwahrscheinlich. „Hab s[einer] k[urfürschtlichen] G[enaden] das Kupfer zugeschickt mit 200 Abdrucken, ihn mit verehrt, dorgegen sich sein k[urfürschtliche] G[enaden] genädiglich gegen mir gehalten hat. Dann s[ein] k[urfürschtliche] G[enaden] hat mir geschenkt 200 fl. an Gold und 20 Elln Damast zu ein Rock.“ Ullmann, Ernst (Hg.). *Albrecht Dürer – Schriften und Briefe*. Leipzig 1993, S. 96. Außerdem verwendete Albrecht von Brandenburg den *Kleinen Kardinal* für die Frontispiz seines Halleschen Heiltumsbuches von 1520. Vgl. Eichler, Anja-Franziska. *Albrecht Dürer*. Köln 1999, S. 104.

⁵¹⁰ *Abb. 93: Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520, Kupferstich, 16,8 x 11,5 cm, Berlin, Staatliche Museen - Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.*

⁵¹¹ *Abb. 94: Albrecht Dürer – Kardinal Albrecht von Brandenburg, sogen. „Kleiner Kardinal“, 1519, Kupferstich, 14,9 x 10 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.*

⁵¹² Wie damals üblich in abgekürztem Latein: „ALBERTUS · MI · DI · SA · SANC · ROMANE · ECCLAE · TI · SAN · CHRYSOGONI · PBR · CARDINA · MAGVN · AC · MAGDE · ARCHIEPS · ELECTOR · IMPE · PRIMAS ADMINI · HALBER · MARCHI · BRANDENBURGENSIS.“

Dargestellten im Alter von 30 Jahren bestätigt.⁵¹³ Die Unterschiede zum Dürerstich sind dagegen in der Ausführung der einzelnen Elemente und der Physiognomie zu finden. Dürers Albrecht wirkt konsequent und tatkräftig. Das Gesicht wird durch Binnenschatten modelliert und durch ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste charakterisiert, so daß sogar die Stirnfalte zwischen den leicht zusammengezogenen Brauen zur Geltung kommt. Seine Augen fixieren entschieden einen Punkt außerhalb des Bildes. Die Falten um die Mundpartie und auch der Mund selbst drücken dabei Entschlossenheit aus. Die Ausschattierung des Wangen- und Kinnbereichs verleiht dem Dargestellten im Dürerstich Konturen und Profil. Cranachs Kardinal dagegen wirkt phlegmatisch und ermattet. Die volle Ausleuchtung des Gesichts gestattet keine dramatische Schattenmodulation. Die Augen schauen müde unter trägen Augenlidern hervor, und die Gesichtszüge erscheinen schlaff und weichlich. Sogar Nasen- und Mundform, die der Dürerschen sehr ähnlich sind, betonen diese Weichheit.

Auch in der Behandlung der Körperhaltung und Büstenform spiegelt sich die grundverschiedene Charakterisierung durch die beiden Künstler wider. Bei Dürer wird der Kardinal in aufrechter Position präsentiert, die Schultern sind nach hinten gedrückt, der Körper wird unter Spannung gehalten. Die Schattenschraffur markiert einen kantigen, kräftigen, aber nicht dicklichen Oberkörper, der in einen korrekt geknöpften Mantel gehüllt ist. Die Kardinalsmütze, die durch Licht und Schatten sowie durch den Scheitelsteg klar definiert wird, unterstreicht den markanten Gesamteindruck der Figur ebenso wie der geknitterte Kragen. Im Gegensatz dazu reflektiert die Körperhaltung bei Cranach die erschlafften Züge des Gesichts. Die Konturen der Büste, vor allem die Schulterpartie, sind abgerundet und die Achseln so weit nach unten gerutscht, daß der Oberkörper erschlafft zu hängen scheint und keine Körperspannung aufweist. Sogar der Mantel kann nur noch am Kragen zugeknöpft werden, vor der Brust dagegen klafft er ein Stück auf, als wäre sein Träger zu korpulent für dieses Kleidungsstück. Auch Kragen und Hut wirken im Vergleich zum Dürerstich glatt und unspektakulär. Selbst in der Gestaltung des Wappenschildes manifestiert sich die differierende Auffassung Cranachs zu seinem Künstlerkollegen: Während der

⁵¹³ Als signifikante Merkmale werden Augen, Wangen und Lippen genannt: „SIC · OCVLOS · SIC · ILLE · GENAS · SIC · ORA · FEREBAT · ANNO · ETATIS · SVE · XXX · M·D·X·X.“.

obere Abschluß des Schildes bei Dürer nach oben schwingt, gleitet er bei Cranach nach unten ab und bietet eine Parallele zur abfallenden Gestalt des Kardinals.

Cranachs Stich wurde lange Zeit lediglich als schlechte Kopie der Dürer-Vorlage angesehen.⁵¹⁴ Man begründete das Resultat mit dem Unvermögen des Malers.⁵¹⁵ Warnke jedoch folgert, vor allem in Hinblick auf den meisterhaften Lutherstich desselben Jahres, aus der Ausführung des Albrechtstichs eine begründete Absicht und bemerkt: „[...] doch aus Unvermögen glättet man keinen Schulterkontur, schließt man keinen Kragen, läßt man einen Mantel nicht aufspringen oder verdeckt man keine Wappenlöwen.“⁵¹⁶ Er vermutet ferner, daß der Stich des Kardinals wahrscheinlich als Pendant zum ersten Kupferstich Luthers von 1520 gedacht gewesen sei, worauf der ähnliche Aufbau der Bildnisse mittels der Brüstung mit Inschrift hinweise. Die Ausdruckskraft des Porträts des kämpferischen Reformators wäre folglich durch jenes eines lethargischen Gegners erheblich gesteigert worden.⁵¹⁷ Im Zusammenhang mit Warnkes überzeugender Argumentationsführung kann festgehalten werden, daß es sich bei Cranachs Kupferstich nicht um eine Kopie, sondern um eine Bearbeitung des Dürerstichs handelt, die im Unterschied zu Dürer auf andere Eigenschaften des Kardinals abzielt und diese offenlegt. Dies muß für Cranach insofern realisierbar gewesen sein, als daß es sich bei dieser Arbeit nicht um einen Auftrag Albrechts gehandelt haben mag: Vielmehr dürfte der Kardinalstich als Kontrast zur Hervorhebung des ersten Lutherstichs konzipiert worden sein. Die von Dürer übernommene Inschrift erhält nun einen enthüllenden Charakter, im Sinne eines Blickes hinter die Fassade des Dargestellten. Da man davon ausgehen muß, daß Albrecht diese

⁵¹⁴ Flechsig sondert das Blatt 1900 sogar ganz aus dem Werk Cranachs aus. Vgl. Flechsig, S. 57. Jahn schließt sich dieser Auffassung an und bewertet den Stich als eine „recht lahme Kopie“. In diesem Zuge erklärt er weiter: „Es ist wenig wahrscheinlich, daß Cranach gerade in dieser Zeit einer letzten graphischen Hochstimmung so etwas gemacht haben soll, ganz abgesehen davon, daß eine solche Kopie seine Gepflogenheiten überhaupt nicht entsprach. Seine Werkstatt allerdings scheute nicht davor zurück, ganze Kompositionen von Dürer zu übernehmen [...]“. Jahn 1955, S. 61.

⁵¹⁵ So konstatiert beispielsweise Steigerwald: „Während der Stecher die Gesamtordnung beibehält, offenbaren die geringfügigen Unterscheidungen die Kluft zwischen dem Meisterstich und der unempfindlichen Nachahmung [...] Aus dem grundsätzlichen Mangel an genauer, körperbildender Zeichnung, angeordnet-abgestuftem Licht-Schatten-Relief, kurz an Habitus geistig-sinnvoll wirkender Figur, folgen alle anderen, nicht glücklich getroffenen Unterschiede [...]“ Köhler/Steigerwald, S. 52, Nr. 60. Auch Friedländer und Rosenberg sehen in der Arbeit Cranachs „nur eine freie Kopie des Dürerschen Kardinal-Albrecht-Stichs“. Friedländer/Rosenberg, Nr. 182, S. 106.

⁵¹⁶ Warnke, S. 21.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 22f.

Variante Cranachs kannte, ist es umso bemerkenswerter, daß die hier gewonnene negative Wirkung seiner Persönlichkeit von ihm augenscheinlich ignoriert bzw. nicht wahrgenommen worden ist.

Die von Cranach für den Kupferstich angefertigte Bildnisvorlage muß auch den anderen Arbeiten, in denen das Bildnis Albrechts eine Figur des jeweiligen Sujets darstellte, zugrunde gelegen haben. Einzelbildnisse des Kardinals folgen demselben Muster. Sein Porträt von 1526, signiert und datiert oberhalb der rechten Schulter, zeigt ihn als raumgreifende Halbfigur im Dreiviertelprofil und in leichter Drehung zum rechten Bildrand (Abb. 95).⁵¹⁸ Der Hintergrund, der in der oberen Bildhälfte hinter Albrecht sichtbar wird, besteht aus einer grünlich dunklen Stoffdraperie, die durch leichte Faltenschwünge angedeutet wird. In der linken oberen Ecke befindet sich das Wappen des Kardinals, das durch die Farbe Rot, aus der die einzelnen Wappenelemente wie beispielsweise der Kardinalshut bestehen, dominiert wird. Albrechts Statur wirkt im Gegensatz zum Kupferstich imposanter. Ein großer brauner Pelzkragen verleiht seiner Schulterlinie soviel Format, daß diese von den Bildrändern angeschnitten wird und eine aufrechte, gestraffte Körperhaltung suggeriert. Der rechte Unterarm ist derart angewinkelt, daß er parallel zum unteren Bildrand verläuft und die schwächliche Hand in der rechten unteren Bildecke positioniert werden kann. Diese Hand wird insofern durch den dunklen Grund der Kleidung betont, als daß sie mit dem Ring an ihrem Zeigefinger nochmals das Wappen des Kardinals vorführt, welches in der entgegengesetzten Bildecke vergrößert dargestellt ist. Der Kopf Albrechts mit der roten Kardinalsmütze ist in seiner Gestaltungsweise deutlich am Kupferstich orientiert. Die Ausleuchtung des Gesichts ermöglicht keine markante Schattierung einzelner Partien, so daß die Gesichtszüge, vor allem in der Nasen- und Mundpartie, wie im Kupferstich weich und schlaff geblieben sind. Lediglich der Schatten am rechten Auge des Dargestellten wurde verstärkt und damit eine die Müdigkeit unterstreichende Wirkung erzielt. Obwohl Kinn und Wangen etwas deutlicher ausmodelliert wurden als zuvor beim Kupferstich, erscheint das Gesicht fülliger und auch älter. Dafür erwecken die Augen einen etwas wacheren Eindruck. Daß das Bildnis dabei repräsentativen Zwecken dient, ist eindeutig: Die

⁵¹⁸ Abb. 95: Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1526, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, 40 x 24,5 cm, St. Petersburg, Eremitage.

zweifache Wiederholung des Wappens, die Haltung, der opulente Pelzkragen und die leuchtend rote Kardinalsmütze stellen die politisch hochrangige Persönlichkeit des Dargestellten in den Vordergrund. Das relativ kleine Format läßt vermuten, daß die Tafel eventuell als Geschenk gedacht war. Gleichzeitig jedoch erinnert Cranach mit der physiognomischen Gestaltung an den Stich von 1520 und dessen inhaltliche Aussage.

Der hier beschriebene Bildnisaufbau mit Wappen, Draperie im Hintergrund und der Anlage der Figur wurde auch bei den anderen erhaltenen Einzelbildnissen Albrechts verfolgt und leicht variiert. Das bei Friedländer und Rosenberg vorgestellte Einzelporträt, das im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurde,⁵¹⁹ zeigt den Kardinal in ähnlicher Positur in einem vergrößerten Bildausschnitt, der das Einbringen des linken Armes erlaubt (Abb. 96).⁵²⁰ Das Tragen der Soutane läßt seine Körperkontur, dem Kupferstich ähnlich, wieder abfallen, verändert jedoch nicht die aufrechte Haltung Albrechts. Das Wappen befindet sich nun auf der rechten Bildseite in Halshöhe vor einem mit Stoff drapierten Hintergrund und wird erneut im Ring des Dargestellten wiederholt. In der Bildecke oberhalb des Wappens ist ein verschnörkeltes Schild angebracht, das eine Inschrift vermissen läßt und somit einen leichten Eindruck der Unvollendung hervorruft. Die Absicht, die mit diesem Bildnis verfolgt wurde, ist ebenfalls repräsentativer Art. Die Ausstattung Albrechts im typisch katholischen Ornat könnte allerdings darauf hinweisen, daß der Aufbewahrungsort oder aber, sofern es sich hier ebenfalls um ein Geschenk handeln sollte, der Empfänger des Bildes von einem kirchlichen Umfeld geprägt war.

Wie oben erwähnt ließ Albrecht sein Bildnis auch in unterschiedliche Szenarien einbringen, auf welche hier kurz eingegangen werden soll. Ein Adorationsbild um 1520-25 (Abb. 97) zeigt ihn kniend und betend vor dem Gekreuzigten in einer Landschaft mit am Himmel unheilvoll aufziehenden dunklen Wolkenbergen.⁵²¹ Dabei ist die schräge Anlage des Kreuzes, die den Betrachter in das Bild hineinführt, an der Darstellung des „Büßenden

⁵¹⁹ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 182, S. 106.

⁵²⁰ Abb. 96: Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520-25, Öl/Holz, 83 x 57 cm, ehemals Berlin, zerstört im 2. Weltkrieg.

⁵²¹ Abb. 97: Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten, um 1520-25, Öl/Holz, 158 x 112 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Hieronymus“ um 1502 oder an der „Kreuzigung“ von 1503 orientiert.⁵²² Albrecht kniet in einem betont wallenden und sorgfältig um ihn ausgebreiteten Gewand vor dem Kreuz, läßt seinen Blick aber an diesem vorbeistreichen. Das träge Gesicht, wieder an dem zuvor entstandenen Graphikvorbild ausgerichtet, wirkt hier aufgrund der Falten zwischen Nase und Oberlippe noch mürrischer als auf dem Kupferstich, so daß von einer „tief ernsthafte[n] Darstellung“⁵²³ und einer ergebenen Adoration nicht die Rede sein kann. Die ausladenden Falten des rot-weißen Gewandes nehmen zwar das Prinzip des aufgewühlten Himmels wieder auf, sorgen aber zugleich dafür, daß die Figur des Kardinals derart in den Vordergrund gerückt wird, daß sie die Kreuzigung zurückdrängt. Demut wird hier, ob beabsichtigt oder nicht, zur reinen Selbstdarstellung.

Doch auch in der Rolle des Heiligen Hieronymus in Begleitung des berühmten Löwen sah sich Albrecht gerne, wie diverse Beispiele demonstrieren. Ob „im Gehäus“ (Abb. 98),⁵²⁴ das in seinem Interieur vom Kupferstich Dürers von 1514 inspiriert wurde,⁵²⁵ oder in der freien Natur (Abb. 99)⁵²⁶: Die unterschiedlichen Variationen der beiden Themen präsentieren Albrecht als Gelehrten in roter Soutane und Kardinalsmütze an einem Studiertisch oder Baumstumpf sitzend, in einem Buch blättern oder schreibend und dabei geistvoll nach oben blickend.⁵²⁷ Koepplin sieht in dieser Darstellung Albrechts eine bewußte Parteinahme des Kardinals für die Lehren des Erasmus, der, wie viele christliche Humanisten, den Heiligen Hieronymus in hohem Maße verehrte. Gleichzeitig, so Koepplin, würde er sich „zur Schau“ stellen, sich aber auch „raffiniert-bescheiden“ hinter der Figur des Heiligen verbergen.⁵²⁸ Daß sich Albrecht zur Schau stellt, ist offensichtlich. Die Präsentation in zurückgezogener, göttlich inspirierter Kontemplation, ob in der Studierstube oder im Freien, kann als Rechtfertigung und Verteidigung seiner

⁵²² Vgl. Friedländer/Rosenberg, Abb. 4 u. 5.

⁵²³ Koepplin/Falk, S. 488.

⁵²⁴ Abb. 98: *Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäus, 1526, Öl/Holz, 116,5 x 77,5 cm, Sarasota, Florida, John & Mable Ringling Museum of Art.*

⁵²⁵ Vgl. Koepplin/Falk, Nr. 45, S. 101.

⁵²⁶ Abb. 99: *Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Freien, 1527, Öl/Holz, 57 x 37,6 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.*

⁵²⁷ Der „Heilige Hieronymus“ war schon früh Sujet bei Cranach, so beispielsweise im Gemälde des oben genannten *Büßenden Hieronymus* von 1502. Das dortige Kruzifix war augenscheinlich auch Vorlage für das Kreuz, das in Albrechts Studierstube oder aber im Freien vorkommt. Aus der Zeit um 1520 findet sich übrigens auch ein Gemälde des *Heiligen Hieronymus in felsiger Landschaft studierend*. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Abb. 107.

⁵²⁸ Vgl. Koepplin/Falk, S. 101.

mit dem hohen Kirchenamt betrauten Person gewertet werden. Albrecht läßt sich mit den positiven Eigenschaften eines Kirchenvaters schmücken, was in Anbetracht der Vielzahl der Ausführungen eher anmaßend als „raffiniert-bescheiden“ erscheint. Es ist sicherlich nicht abwegig, Albrecht zu unterstellen, daß die Variationen des Hieronymusthemas in erster Linie repräsentativen Zwecken dienen, um die eigene Person positiv in Szene zu setzen, und erst in zweiter oder dritter Linie einem religions-philosophischen Bekenntnis und einer Heiligenverehrung gleichkamen.

III.8. Lutherbildnisse

Neben den Bildnissen der Kurfürsten hat Cranach sicherlich keine Gestalt eines Menschen im Bildnis so sehr geprägt wie diejenige Martin Luthers. Luther war 1511 in das Wittenberger Augustinerkonvent versetzt worden und übernahm nach seiner Promotion 1512 den dortigen theologischen Lehrstuhl. Durch seine öffentliche Ablehnung des Ablasshandels im Jahr 1517, die als Geschichte vom Anschlag der 95 Thesen an die Tür der Wittenberger Schloßkirche in der Erinnerung der Menschen verankert ist, brachte Luther eher unfreiwillig den Stein ins Rollen, der sich später zur Reformation und protestantischen Glaubensrichtung ausformen sollte. Kirchenbann, Reichsacht und geheimer Aufenthalt auf der Wartburg stärkten den Theologen in seiner Überzeugung, so daß er 1524 die Mönchskutte ablegte und 1525 Katharina von Bora, eine ehemalige Zisterzienserin, heiratete. Treue Mitstreiter fand Luther beispielsweise in Philipp Melanchthon oder Johannes Bugenhagen, aber auch die sächsischen Kurfürsten Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige verwendeten sich für den Reformator und seine Sache.⁵²⁹ Die Zusammenarbeit Luthers mit Cranach setzte spätestens 1518 ein, als der Künstler erste Titelholzschnitte und –rahmen für Luther anzufertigen begann.⁵³⁰ Aus dieser Zusammenarbeit resultierte schließlich eine enge Freundschaft, die sich durch verschiedene Vertrauensbeweise manifestierte wie beispielsweise der brieflichen Benachrichtigung Cranachs durch Luther über dessen fingierte Entführung nach der Verhängung der Reichsacht 1521 oder der Bestimmung des Malers als Brautwerber und Trauzeugen bei der vorerst geheimgehaltenen Hochzeit des Reformators vier Jahre später.⁵³¹

III.8.1. Luther als Mönch in der Graphik Cranachs

Zu Beginn des Jahres 1520 schrieb Dürer in einem Brief an Spalatin: „Und hilft mir Gott, daß ich zu Doktor Martinus Luther kumm, so will ich ihn mit Fleiß

⁵²⁹ Zum Lebenslauf Martin Luthers vgl. BBK, Bd. V, Sp. 447ff. Zur ausführlichen Biographie vgl. Brecht, Martin. Martin Luther. 3 Bde. Stuttgart 1994.

⁵³⁰ Vgl. S. 13, Anm. 55.

⁵³¹ Vgl. S. 13f.

kunterfeten und in Kupfer stechen zu einer langen Gedächtnis des christlichen Manns, der mir aus großen Ängsten geholfen hat [...] Item ich schick meinem genädigsten Herren hiemit drei Drück van eim Kupfer, das ich gestochen hab aus seiner Begehrt des noch meinem genädigsten Herren Mentz.“⁵³² Warnke sieht in diesen Worten den indirekten Tip Dürers an Spalatin, die Möglichkeiten der Graphik für eine Popularisierung des Reformators und seiner Gedanken zu nutzen.⁵³³ Und in der Tat entstanden im gleichen Jahr erste Bildnisse Luthers, die Cranach – offensichtlich in Anlehnung an Dürers vorliegenden „Kleinen Kardinal“ (Abb. 94) – als Kupferstich entwarf und damit das Aussehen des Dargestellten übermittelte. Es hatte zuvor zwar schon im Zusammenhang mit der Veröffentlichung einer Lutherpredigt zur Leipziger Disputation einen Titelholzschnitt mit dem predigenden Mönch gegeben,⁵³⁴ doch hatte dieser keinen Bildnischarakter, durch den man auch nur annähernd hätte Rückschlüsse auf das Aussehen Luthers ziehen können. Der erste Stich, den Cranach von Luther anfertigte, nahm Einflüsse des „Kleinen Kardinals“ auf, der dem Künstler als Vorgabebeispiel vorgelegen haben dürfte. Das Medium des Kupferstichs an sich, das Büstenformat und das mit einer Inschrift versehene Gesims können als Anleihen des Dürerblattes gewertet werden, welches Cranach zudem in einem eigenen Stich des Kardinals modifizierte (Abb. 93).⁵³⁵

Für seine erste Kupferstichdarstellung Luthers verkürzt Cranach die Figur seines Modells auf ein knappes Büstenformat, in dem zwar die Schultern, aber nicht der Arm- oder Achselansatz einbezogen werden (Abb. 100).⁵³⁶ Lediglich der Kapuzenkragen der Mönchskutte, der nur über wenige Parallelschraffuren und partielle Kreuzschraffuren definiert ist, bleibt sichtbar. Auf diese Weise steht der Kopf Luthers, den Cranach zu einem wahren Charakterkopf ausmodelliert, im Fokus des Bildnisses. Gemäß der Dreivierteldrehung, in der die Büste präsentiert wird, schaut Luther im Dreiviertelprofil zum linken Bildrand, als würde er als

⁵³² Ullmann, S. 96. Mit den „drei Drück van eim Kupfer [...] des noch meinem genädigsten Herren Mentz“ sind drei Abzüge des sogenannten „Kleinen Kardinals“ gemeint, Dürers Kupferstich Kardinal Albrechts von Brandenburg aus dem Jahr 1519.

⁵³³ Vgl. Warnke, S. 15ff.

⁵³⁴ Gedruckt bei Wolfgang Stöckel im Jahr 1519. Vgl. Warnke, S. 9, Abb. 2.

⁵³⁵ Vgl. S. 157ff.

⁵³⁶ Abb. 100: Martin Luther als Augustinermönch, 1520, Kupferstich – 3. und letzter bekannter Zustand, 13,8 x 11,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

Pendant auf den Stich Kardinal Albrechts von Brandenburg reagieren.⁵³⁷ Der asketisch geformte Kopf zeichnet sich durch tiefliegende Augen und eine markante Stirn, durch ausgeprägte Wangenknochen mit darunterliegenden tiefen Wangenhöhlen, durch ein kantiges, leicht angehobenes Kinn und einen festen Gesichtsausdruck voller Entschlußkraft aus und wird durch die Bogenschwünge der Gesichtskontur markiert. Die Mönchstonsur mit dem kleinen Haarkranz verstärkt dabei die Strenge der Miene. Zur Modellierung der Physiognomie arbeitet Cranach mit nahezu dramatisch wirkenden Hell-Dunkel-Kontrasten, die er durch den gezielten Einsatz, aber auch durch das Fortlassen von Schraffuren erreicht. So werden Partien an den Wangenknochen, über den Brauen, oberhalb der Oberlippe, an der Nase oder am Kinn ausgespart, um diese durch die Helligkeit der Fläche hervortreten zu lassen. Gleichzeitig umrahmt er diese hellen Partien mit parallel gesetzten Schraffuren in ausgeprägter Bogenform und setzt Kreuzschraffuren, wo der Dunkeleffekt besonders dramatisch zur Geltung kommen soll, so bei den Wangenhöhlen, der Hals-Kinn-Partie oder am Hinterkopf. Den unteren Abschluß des Porträts bildet das erwähnte Gesims, das unterhalb einer zweizeiligen lateinischen Inschrift in einer dritten Zeile die Jahreszahl 1520 in römischen Ziffern bzw. in einer vierten die Schlangensignatur trägt. Die Inschrift lautet: „AETHERNA IPSE SVAE MENTIS SIMVLACHRA LVTHERVS EXPRIMIT · AT VVLTVS CERA LVCAE OCCIDVOS“, welche übersetzt bedeutet: „Die unvergänglichen Bilder seines Geistes bringt Luther selbst zum Ausdruck, das Wachs des Lucas dagegen seine sterbliche Gestalt“. So gibt die Inschrift nicht bloß Auskunft über die Identität des Dargestellten, sondern erklärt gleichzeitig, daß die gezeigte Person zwar aus einer sterblichen Hülle besteht, ihre Gedanken und Ideen jedoch unsterblich und nicht im Bild festzuhalten sind. Dieser Ewigkeitsanspruch wird jedoch nicht nur mit der Inschrifttafel, sondern auch mit der Bildniskonzeption formuliert: Cranach legt den Stich wie eine skulpturale Bildnisbüste auf einem Inschriftsockel an und monumentalisiert damit die Erscheinung Luthers. Das in der Inschrift beschriebene „Wachs des Lucas“ verstärkt den Eindruck einer dreidimensional modellierten Büste und impliziert die Formbarkeit eines bildnerischen Körpers,

⁵³⁷ Im Gegensatz zu späteren Bildnisgemälden des Reformators, wie beispielsweise als Pendant Melanchthons oder seiner Frau Katharina von Bora, bewahrt Cranach in der Graphik die Körperwendung Luthers zum linken Bildrand.

die allein dem Künstler obliegt.⁵³⁸ Der Künstler reflektiert in seiner Komposition zwar die „sterbliche Gestalt“ des Dargestellten, konserviert diese jedoch als Kunstwerk für die Ewigkeit. Die „unvergänglichen Bilder“ des Lutherschen Geistes vermag Cranach, wie mittels Inschrift eingestanden wird, vielleicht nicht im Bild zu erfassen, die Intensität und Stärke dieses Geistes allerdings führt er kompromißlos vor Augen.

Der Eindruck der Entschlossenheit Luthers, die Cranach zum Ausdruck bringt, indem er den Augustinermönch wie einen unverrückbaren Fels als Büste inszeniert, ist wahrscheinlich als Grund anzusehen, weshalb dieser Kupferstich ganz offensichtlich nicht für die sofortige Veröffentlichung in Betracht gezogen wurde, wie die Anzahl und Art der Abzüge der drei erhaltenen Plattenzustände nahelegen. Vom ersten Zustand existieren lediglich zwei Probedrucke, die aufzeigen, daß die Büste nur durch eine einfache Linie von der Inschriftplatte getrennt war (Abb. 100a).⁵³⁹ Im zweiten Zustand, der durch einen einzigen Druck erhalten ist, wurde diese Trennlinie verdoppelt und mit kurzen Längsschraffuren oberhalb der Schrift versehen. Außerdem wurde in der linken oberen Ecke ein kleiner bärtiger Profilkopf hinzugefügt, dessen Stirn Strahlen in Luthers Richtung aussendet (Abb. 100b)⁵⁴⁰ – vielleicht ein Hinweis auf göttliche Inspiration? Dieser Kopf wurde im dritten und letzten Zustand bis auf leichte Konturenrückstände des vorderen Gesichtsprofils und einige Strahlen aus der Druckplatte entfernt (Abb. 100). Etwa dreißig Blätter sind von diesem Zustand erhalten, jedoch konnte anhand der Wasserzeichen einer Mehrzahl der Exemplare festgestellt werden, daß diese erst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts gedruckt wurden, nicht aber im Jahr 1520 oder kurz danach.⁵⁴¹ Wahrscheinlich entsprach dieser charismatische Lutherentwurf nicht der diplomatischen Linie, die das sächsische Kurfürstenhaus verfolgte. Vor allem im Vergleich mit den Stichen Kardinal Albrechts von Brandenburg, der sich zwangsläufig aufdrängen mußte, durfte sich die Notwendigkeit offenbart haben, Luther im Vorfeld des Wormser Reichstages als vernunftbetonten Geist zu präsentieren. Dieser Anspruch konnte mit dem ersten

⁵³⁸ Warnke verweist auf die Verwendung von Wachsbüsten und –bildnissen in der römischen Antike. Vgl. Warnke, S. 38.

⁵³⁹ Abb. 100a: *Martin Luther als Augustinermönch, 1520, Kupferstich – 1. Zustand, 13,8 x 9,5 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.*

⁵⁴⁰ Abb. 100b: *Martin Luther als Augustinermönch, 1520, Kupferstich – 2. Zustand, 13,8 x 9,5 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.*

⁵⁴¹ Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 35, S. 91.

Kupferstich jedoch nicht erfüllt werden: Als Pendant des Dürerschen Kardinals wären hier zwei hartnäckige und konsequente Persönlichkeiten gegenübergestellt worden, die unnachgiebig ihren Standpunkt vertraten. Als Pendant des Cranachschen Kardinals hätte Albrecht dagegen als verweichlichter Kirchenfürst dem Vergleich mit Luther nicht standgehalten, was wiederum als öffentlicher Affront hätte ausgelegt werden können. Doch auch als für sich genommenes Einzelbildnis muß das Lutherporträt zu dominant gewirkt haben. Warnke konstatiert in diesem Sinne: „Für den Hof also hätte Cranach durch dieses Bildnis die reformatorische Angelegenheit zu sehr auf einen Kopf, auf eine individuelle Handlung abgestellt, zu sehr, vielleicht, auf einen ‚Dickkopf‘. Diese Cranachsche Deutung, welche auch die sächsische Politik auf den Willen eines einzelnen Mönches verpflichtet hätte, war weder diplomatisch noch opportun [...]“.⁵⁴²

Infolgedessen entstand im gleichen Jahr ein zweites Kupferstichbildnis Luthers, welches der politischen Linie der Diplomatie am kurfürstlichen Hof entsprach (Abb. 101).⁵⁴³ Basierend auf der gleichen Bildnisstudie wie die erste Fassung wurde dieses zweite Porträt des Reformators physiognomisch entzerrt und emotional bzw. menschlich zugänglicher gemacht. Luther wird jetzt vor einer schmalen Rundnische präsentiert, die seine Person hinterfängt und den Raum, in dem er sich befindet, genauer definiert. Der Figurenausschnitt wird hier wieder auf ein knapp bemessenes Halbfigurenformat erweitert, so daß gerade noch ein Teil des Gürtels sichtbar wird, der die weite und deshalb mit Falten durchzogene Mönchskutte zusammenhält. Auch die Kapuze, die in der ersten Fassung durch ihre reduzierte Form den büstenartigen Charakter der Darstellung unterstreicht, wird in dickere Falten gelegt. Der Winkel, der durch den linken Arm gebildet wird, markiert die rechte untere Bildecke und bringt die linke Hand mit den leicht gespreizten Fingern in Höhe der Brust in Position. Es bleibt jedoch offen, ob es sich um einen Demuts- oder einen Deklamationsgestus handelt. Für letzteren spricht allerdings das Buch, das in der linken unteren Bildecke erscheint und im Zusammenhang mit der Geschichte Luthers als Bibel gedeutet werden darf. Entscheidend ist jedoch die Gestaltung der Physiognomie, die zugunsten einer Besänftigung der Gesichtszüge an Dramatik verloren hat. Das Kinn ist immer

⁵⁴² Warnke, S. 26.

⁵⁴³ Abb. 101: *Martin Luther als Augustinermönch vor einer Nische, 1520, Kupferstich, 16,5 x 11,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.*

noch leicht angehoben, doch die Mimik wirkt weicher, und die Augen blicken verständnisvoll und kompromißbereit über den linken Bildrand hinaus. Diese Wirkung erreicht Cranach durch eine Reduktion der Schraffuren, so daß zu starke Hell-Dunkel-Kontraste im Bereich des Gesichts vermieden werden und dieses gleichmäßig ausgeleuchtet wird. Der Kontrast zur hellen Erscheinung Luthers wird durch die Schattenschraffur der Nische erreicht, mit der gleichzeitig eine begrenzte Bildtiefe erzielt wird. Das askethische, hagere und strenge Erscheinungsbild, daß zuvor durch eine genaue Definierung der Gesichtsknochen und -höhlen hervorgerufen wurde, weicht dem eines umgänglichen, jungen Mannes, der mit seinem Redegestus Gesprächsbereitschaft signalisiert. Auch wenn der erste Kupferstich in Büstenformat anscheinend nur von geringer konzeptioneller Relevanz für diese Fassung ist, so wird doch das Gesims mit der wortwörtlichen Übernahme der Inschrift eingebracht, allerdings auf einer in der Höhe reduzierten Tafel, so daß Jahreszahl und Schlangensignatur in einer Zeile Platz finden müssen.

Die Bildwirkung, die der Stich ausübt, ist eine mehrdeutige: Warnke weist darauf hin, daß einerseits vor allem die Nische, der Handgestus und das Buch – als Bibel gedeutet – dem Dargestellten eine heilige Note verleihen, andererseits der Foliant und Gestus auch als Merkmale des lehrenden Professors gedeutet werden können.⁵⁴⁴ Tatsächlich benutzt Cranach, wie auch andere Künstler, die Rundnische, um darin heilige Figuren zu präsentieren, so beispielweise auf den Außenseiten des Torgauer Fürstenaltars von 1509. Allerdings plazierte er auch Kurfürst Friedrich den Weisen im Kupferstich des gleichen Jahres in einer solchen, ohne auf eine sakrale Bildwirkung abzielen. Vielleicht lag es jedoch bei diesem zweiten Stich nicht in Cranachs Sinn, Luther als Heiligen oder Gelehrten zu zeigen: Vielmehr scheint ihm wichtig gewesen zu sein, den Theologen als Mensch mit Idealen darzustellen, die aus einem reinen Geist entsprungen sind. Nach der Leipziger Disputation 1519 und vor dem Wormser Reichstag 1521 muß es für diesen zweiten Entwurf förmlich auf der Hand gelegen haben, Luther als innerlich ausgeglichenen Redner der Allgemeinheit zu präsentieren, der im Gegensatz zu seiner Erscheinung im ersten Stich nicht die Konfrontation sucht, sondern um Verständigung und Ausgleich wirbt und seine

⁵⁴⁴ Vgl. Warnke, S. 30f.

Argumente dabei unanfechtbar aus der Bibel bezieht. Der Betrachter soll davon überzeugt werden, daß diesem Menschen, der in solcher Weise vor ein Tribunal tritt und argumentiert, schlichtweg Recht zugesprochen werden muß.

Die Rezeption der Öffentlichkeit scheint allerdings eine andere gewesen zu sein, wie aus zeitgenössischen Adaptionen des Druckes hervorgeht. Sowohl Hans Baldung Grien als auch Hieronymus Holzer bearbeiten Cranachs Stich Luthers im folgenden Jahr, indem sie die Nische tilgen und stattdessen den Kopf des Reformators mit einem rahmensprengenden Heiligenschein umgeben (Abb. 102 u. 103).⁵⁴⁵ Über dem Kopf des Dargestellten schwebt schließlich die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes.⁵⁴⁶ Luther wird also zum Heiligen erhoben, der seine Inspiration direkt von Gott erfährt. Hinzuzufügen ist allerdings, daß beispielsweise Baldung Grien seinen Holzschnitt fertigstellte, als das Gerücht im Umlauf war, Luther sei nach dem Wormser Reichstag ermordet worden, so daß Hopp hierin die Ehrung des „Bildnis[ses] eines Toten mit dem Schein der Ewigkeit“ sehen möchte.⁵⁴⁷ In diesem Fall wäre der Holzschnitt in erster Linie eine Reaktion auf das vermeintliche Trauerereignis und erst in zweiter Linie auf den Kupferstich an sich.

Im Vergleich mit dem ersten charismatischen Stich Luthers und dem ausdrucksstarken Bildnisstich des Reformators im Profil im folgenden Jahr war die Autorschaft des zweiten Porträts mit Luther in der Nische umstritten.⁵⁴⁸ Allerdings ist die durchgeführte Entschärfung der ersten Konzeption nicht auf einen anderen Urheber oder das Unvermögen des Künstlers, sondern auf die Unterordnung des Konzepts unter das politische Dogma der Kurfürsten zurückzuführen.⁵⁴⁹ Die offenbar zu klein geratene Hand wirkt zugegebenermaßen

⁵⁴⁵ Abb. 102: Hans Baldung Grien – *Martin Luther als Augustinermönch, um 1521, Holzschnitt, 15,4 x 11,5 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett* und Abb. 103: Hieronymus Holzer – *Martin Luther als Augustinermönch, um 1521, Eisenradierung, 21 x 14,9 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.*

⁵⁴⁶ Die Popularität solcher Bearbeitungen des Cranachstichs läßt sich an einer Bemerkung des Nuntius Aleander ermesen, der am Reichstag zu Worms teilnahm: „So hat man ihn denn auch neuerdings mit dem Sinnbild des heiligen Geistes über dem Haupte und mit dem Kreuz oder auf einem anderen Blatt mit der Strahlenkrone dargestellt: und das kaufen sie, küssen es und tragen es selbst in die kaiserliche Pfalz.“ Hofmann, Werner (Hg.). Luther und die Folgen für die Kunst. München 1983, Nr. 27, S. 153.

⁵⁴⁷ Hofmann 1983a, Nr. 14, S. 64.

⁵⁴⁸ Vgl. Flechsig, S. 57f. und Jahn 1955, S. 59f.

⁵⁴⁹ Diese Argumentation verfolgt auch Koepplin. Vgl. Koepplin/Falk, Nr. 36, S. 92f.

dennoch irritierend. Doch schon im Kupferstich Friedrichs des Weisen von 1509 gibt es Unstimmigkeiten in der Gestaltung der linken Hand, die wahrscheinlich auf Cranachs Vorgaben zurückzuführen sind,⁵⁵⁰ und folglich auch im Lutherstich nicht zwangsläufig als ein Indiz für die Arbeit eines Werkstattmitgliedes gewertet werden müssen, wie Jahn konstatiert.⁵⁵¹ Vielleicht wurde die Darstellung der Hand auch bewußt klein gehalten, denn ein großer Gestus hätte einen zu starken Kontrast zu Luthers Gesicht, das Ruhe ausstrahlen sollte, gebildet und von diesem abgelenkt.

1521 greift Cranach mit einem dritten Kupferstich Luthers wieder auf das von ihm augenscheinlich für die Darstellung seines Freundes präferierte Format des Büstenbildnisses zurück. Dieses Mal dreht er Luther allerdings ins Profil mit Blick zum linken Bildrand (Abb. 104).⁵⁵² Koeplin weist in diesem Zusammenhang auf den italienischen Ursprung der Profilansicht, die sich vor allem aus dem antiken Münz- und Medaillenwesen ableitet, hin und sieht diese in Deutschland über Künstler wie Burgkmair und Strigel eingeführt.⁵⁵³ Gleichzeitig sind jedoch derartige Einflüsse auch über die Werke Jacopo de' Barbaris oder Adriano Fiorentino auf den Wittenberger Maler denkbar. Der Venezianer Barbari war Cranachs Vorgänger im Amt des Hofmalers am kursächsischen Hof und brachte aufgrund seiner Nationalität zwangsläufig italienische Impulse dorthin mit. Von Fiorentino sind zudem aus dem Jahr 1498 eine Bronzestatue Friedrichs des Weisen und eine Medaille des kursächsischen Kämmerers Degenhart Pfeffingers erhalten, die Einfluß auf die ersten Lutherstiche hätten nehmen können. Bei einer Betrachtung des Profilbildnisses Luthers müssen aber auch die eigenen Entwürfe Cranachs für die Bildnismedaillen Friedrichs des Weisen erwähnt werden, die den Münzmeistern Hans Krug 1508 und Hans Kraft d. Ä. 1513 als Vorlage dienten und für Friedrich die klassische Münzansicht im Profil mit knapper Büste vorsahen.⁵⁵⁴ Indem Cranach auch für Luther dieses Format wählt, stellt er ihn in die Reihe damals bekannter Profilbildnisse namhafter Persönlichkeiten wie der Karls V. von Hieronymus Hopfer, Jakob Fuggers und

⁵⁵⁰ Vgl. S. 62, Anm. 239.

⁵⁵¹ Vgl. Jahn 1955, S. 60.

⁵⁵² Abb. 104: *Martin Luther als Augustinermönch mit Doktorhut – 2. und letzter bekannter Zustand, 1521, Kupferstich, 20,9 x 15 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.*

⁵⁵³ Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 38, S. 95.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 81, Abb. 29 u. 30.

Julius' II. von Hans Burgkmair oder jene Maximilians I. von Bernhard Strigel und wertet so die Person des Reformators auf.

Mit dem Büstenformat und der Profilansicht geht erneut eine Monumentalisierung einher, die abermals durch eine Inschriftplatte intensiviert wird. Die zweizeilige Inschrift, unter der in einer dritten Zeile die Jahreszahl in römischen Ziffern und die Signatur der geflügelten Schlange verzeichnet sind, stellt dabei eine Abwandlung des Textes der ersten beiden Luthergraphiken dar und lautet: „LVCAE OPVS EFFIGIES HAEC EST MORITVRA LVTHERI AETHERNAM MENTIS EXPRIMIT IPSE SVAE“ – „Dieses sterbliche Bildnis Luthers ist das Werk des Lucas, das Unvergängliche seines Geistes bringt er [Luther] selbst hervor“. Das „Wachs des Lucas“, d. h. das formbare Bild einer Person, hat sich zum „Werk des Lucas“, d. h. zu einer feststehenden Instanz, einer unveränderlichen Tatsache entwickelt. Dieser Eindruck manifestiert sich noch mehr als im Büstenbildnis von 1520 im Aufbau dieser Profilgraphik, in welcher sich die Figur des Dargestellten aus nur drei Hauptkomponenten zusammensetzt: dem Gesicht, dem Doktorhut und dem Kapuzenkragen der Mönchskutte. Der Kragen wird nur durch wenige leichte Schattenschraffuren im Rückenbereich und an den Schultern sowie im Ausschnitt der Kapuze definiert und bildet auf diese Weise eine solide, statuarische Basis für den Kopf. Gesicht und Hut, welcher voluminös auf dem Hinterkopf sitzt, werden in einem ausgewogenen Flächenverhältnis zueinander gesetzt, und auch einige Gesichtsformen wie die Kontur des Kiefers oder der oberen Stirnpartie scheinen sich symmetrisch in den Konturen des Doktorhutes zu wiederholen. Indem er den Hut durch die Profilansicht auffallend in Szene setzt, präsentiert Cranach Luther in erster Linie als Gelehrten, sieht ihn hier in seiner Funktion als Professor der Theologie. Warb das Bildnis mit Luther in der Nische um die Gunst einer breiteren Öffentlichkeit, so wendet sich das Profilbildnis hier ganz offensichtlich an gelehrte Kreise und zeigt den Dargestellten als rational denkenden Akademiker und seine Person als Institution. Den festen Blick und die markanten Gesichtsformen sowie das Büstenformat überträgt Cranach aus dem ersten Lutherstich in das Profil. Durch die Kontur werden vor allem die hohe Stirn, der prägnante Wulst über den Augen und die spitze Nase zur Geltung gebracht. Warnke vermutet, daß Cranach den Reformator bewußt mit „Versatzstücken der Heroenphysiognomie“ ausgestattet

hat und zieht deshalb die „Physionomica“ des Pseudo-Aristoteles, speziell den Vergleich mit der Physiognomie des Löwen, heran.⁵⁵⁵ In Anbetracht der exakten Beobachtungsgabe Cranachs, prägnante Gesichtsmarkmale zu erfassen und durch diese ein Gesicht ohne zu beschönigen zu charakterisieren, ist fraglich, ob er überhaupt beabsichtigt hatte, auf Vorgaben einer Physiognomik-Theorie zurückzugreifen. Schließlich weist Luther mit seinem Profil auch ein beträchtliches Doppelkinn vor, das in dieser Form nicht in der Tradition einer „Heldenphysiognomie“ steht, das Cranach aber für die symmetrische Gestaltung mit dem Hut nutzen kann. Ferner läßt schon der erste Lutherstich, ebenso wie auch die späteren Bildnisse, den vielfach interpretierten Wulst über den Augen erkennen, so daß darauf geschlossen werden darf, daß es sich hierbei lediglich um ein reales äußeres und sehr prägnantes Gesichtsmarkmal handelt, das sich bemerkenswert in Szene setzen läßt. Der Wulst ist bei Luther eine anatomische Tatsache und nicht eigens durch Cranach „der gewölbten Stirn wehrhaft vorgebaut“, wie Steigerwald konstatiert.⁵⁵⁶

Die besondere Aufmerksamkeit des Betrachters wird jedoch noch einem anderen Element zuteil: Das linke Ohr Luthers, das formal im Zentrum der Konzeption steht und die Aufgabe übernimmt, zwischen Gesicht und Hut zu vermitteln, wird zum Dreh- und Angelpunkt des Bildnisses. Aufgrund seiner Position im Kern der Komposition ist wahrscheinlich, daß ihm auch auf der Bedeutungsebene eine zentrale Rolle zukommen soll. Zieht man eine symbolische Deutungsmöglichkeit in Betracht, die das Ohr nicht nur als reines Organ des Hörens deutet, so muß es bei Luther als Sinnbild für das In-sich-Hineinhorchen, für die Suche nach Antworten im inneren Selbst und für die innere Eingebung und Inspiration interpretiert werden.

Der Profilstich Luthers von 1521 hat sich in zwei Zuständen erhalten. Der erste Zustand, von dem nur ein Exemplar gesichert ist, zeigt Luther vor einer undefinierten Sphäre, einem unbearbeiteten, hellen Hintergrund, von dem sich die Gesichtskontur mit allen Kanten und Rundungen sowie die Modellierung der

⁵⁵⁵ Vgl. Warnke, S. 48f.

⁵⁵⁶ Vgl. Köhler/Steigerwald, Nr. 62, S. 53.

Physiognomie durch Schattenschraffuren deutlich abzeichnet (Abb. 104a).⁵⁵⁷ Der zweite Zustand weist dagegen eine dichte feingitterige Schraffur des Hintergrundes auf, von dem sich die helle Gestalt Luthers wie vor einer dunklen Wand deutlich abhebt (Abb. 104). Der Reformator wird also wieder in einen faßbaren Raumzusammenhang gestellt, der am rechten oberen Bildrand einen mittels verstärkter Längsschraffur angedeuteten Schattenbereich erkennen läßt und damit eine gewisse Dreidimensionalität der Raumsituation suggeriert. Auch im Gesicht wird die Schattierung modifiziert: Die Partie seitlich des Nasenbeins und der Nackenbereich werden verstärkt schraffiert. Genauso wird mit der Kontur des Kiefers verfahren, so daß sich dessen Umrisse nicht mehr so scharf wie im ersten Druckzustand vom dunklen Hintergrund abzeichnen.⁵⁵⁸ Im Kinn- und Wangenbereich sind dagegen die Schraffuren des ersten Zustandes nivelliert und die hellen Partien des Gesichtes vergrößert worden, um den Kontrast zum Hintergrund zu verstärken und den Eindruck einer mit Wissen erleuchteten Persönlichkeit zu erwecken. Auch das Ohr wird nun deutlicher betont, da am Hals zwischen der verdichteten Nacken- und Kieferschraffur eine vertikale helle Zone in „Ohresbreite“ zum Hörorgan aufsteigt. Selbst an der Inschrifttafel sind wahrzunehmende Veränderungen auszumachen, die unter anderem vom zweiten und dritten Zustand des ersten Sticks von 1520 bekannt sind. So wird auch hier die Trennlinie zwischen Bildnis und Tafel verdoppelt, indem kurze dichte Längsschraffuren oberhalb der Schrift angebracht werden, damit die Gesims- bzw. Tafelplatte an Tiefe gewinnt. Außerdem sind kleine Rauten als Abstandhalter zwischen die einzelnen Worte eingefügt worden, die der Unterstreichung der feierlichen Würde der Inschrift dienen. Die künstlerische Intention, die im ersten Lutherstich von 1520 mit dem Büstenformat und dem Dreiviertelprofil auf eine skulpturale, bildhauerische Gesamtwirkung des Blattes abzielt, verändert sich mit dem Profilbildnis Luthers zugunsten einer medaillenorientierten Bildauffassung, die die Büste des Reformators wie das Flachrelief einer Münze vor dem dunklen Hintergrund hervortreten läßt.

⁵⁵⁷ Abb. 104a: *Martin Luther als Augustinermönch mit Doktorhut – 1. Zustand, 1521, Kupferstich, 20,5 x 15 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett.*

⁵⁵⁸ Daß Schaar die Hinzufügung eines Kinnbartes bemerkt haben will (vgl. Hofmann 1983a, Nr. 42, S. 124), muß auf einer Fehldeutung der Schattierung der Kieferkontur beruhen. Ein Kinnbart Luthers ist definitiv nicht zu entdecken.

III.8.2. Luther als Junker Jörg

Luther befand sich auf dem Rückweg vom Wormser Reichstag zurück nach Wittenberg, als Friedrich der Weise den Mönch zu dessen Schutz Anfang Mai 1521 mittels einer fingierten Entführung in den Schutz der Wartburg brachte. Luther schrieb zuvor in einem Brief an Cranach: „Ich lasse mich eintun und verbergen, weiß selbst nicht wo.“⁵⁵⁹ Schon am 26. Mai wurde über Luther mit dem sogenannten Wormser Edikt die Reichsacht verhängt und er als vogelfrei erklärt. Zu dieser Zeit hielt sich Luther bereits auf der Wartburg auf, inkognito als Junker Jörg. Seine Tarnung schilderte er Spalatin in einem weiteren Brief: „So sind mir hier meine Kleider ausgezogen und Reiterskleider angezogen worden; das Haar und den Bart lasse ich wachsen, so daß Du mich schwerlich erkennen würdest, da ich selbst mich schon längst nicht mehr kenne.“⁵⁶⁰ Diese Beschreibung deckt sich mit den von Luther in seiner Verkleidung als Junker Jörg erhaltenen Bildnissen. Vermutlich fertigte Cranach im Dezember 1521, als der Reformator für ein paar Tage heimlich Wittenberg besuchte, eine erste Porträtstudie Luthers in dieser Rolle an.⁵⁶¹ Daß schließlich der auf 1522 datierte Holzschnitt und demgemäß auch die entsprechenden Tafelbildnisse des vermeintlichen Junkers erst nach der endgültigen Rückkehr Luthers nach Wittenberg am 6. März 1522 entstanden, ist als Maßnahme der Geheimhaltung anzusehen: Eine Veröffentlichung seines aktuellen Aussehens hätte beispielsweise zur Enthüllung seiner wahren Identität und zur Preisgabe seines Aufenthaltsortes führen können. So aber waren im März sofort die Vorlage, vielleicht auch schon die vollendeten Bildnisse zur Hand, als Luther endgültig zurückkehrte und in der kursächsischen Hauptstadt mit Hilfe seiner acht Invokavitpredigten den Ruhezustand wiederherstellte, der von Karlstadt und seinen Bilderstürmern gebrochen worden war.

An erster Stelle der Bildnisse des Junkers Jörg steht der Holzschnitt von 1522 (Abb. 105).⁵⁶² Cranach zeigt Luther in einem derart knappen Büstenformat, daß

⁵⁵⁹ Lüdecke 1953a, S. 68.

⁵⁶⁰ Vgl. Hofmann 1983a, Nr. 43, S. 116.

⁵⁶¹ Warnke und Koepplin vermuten dagegen die Herstellung einer Bildnisvorlage erst unmittelbar nach der endgültigen Heimkehr Luthers in die kursächsische Universitätsstadt. Vgl. Warnke, S. 51 und Koepplin/Falk, Nr. 42, S. 98.

⁵⁶² Abb. 105: Martin Luther als Junker Jörg, 1522, Holzschnitt, 28,3 x 20,4 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung. Die Datierung ergibt sich aus einer Titelbeischrift, die zuweilen über

die linke Schulter vom rechten Bildrand fast vollständig abgeschnitten wird und von der rechten Schulter auf der linken Seite gerade noch die Rundung ihres Ansatzes zu erkennen ist. Nur wenige energische Schraffuren deuten die Stofflichkeit des Wamses und die Körperlichkeit der zum linken Bildrand gewendeten Büste an. Lediglich im schattierten Halsbereich findet eine verdunkelnde Kreuzschraffur Anwendung. Der Fokus liegt deutlich auf der dominierenden Darstellung des Kopfes im Dreiviertelprofil, der in den oberen zwei Dritteln des Bildes leicht angehoben plaziert wird. In den energischen und strengen Gesichtszügen wird deutlich, daß die dynamischen Gewandschraffuren als Echo der physiognomischen Ausdruckskraft beurteilt werden müssen und als auslaufende Wellen wirken, die ihren Ursprung in der runden Bogenschraffur der linken Wange haben. Die für Luther prägnanten Wangenknochen werden dabei auf der linken Gesichtshälfte durch eine hell belassene Leerstelle und auf der rechten durch einen schwungvollen Bogen der Gesichtskontur markiert. Der feste Blick, der sich zur linken oberen Bildecke richtet, wird durch zwei kleinere horizontale Stirnfalten und zwei starke vertikale Falten über der Nasenwurzel intensiviert, als würde Luther kritisch die Brauen zusammenziehen. Die welligen Haare und der dichte gelockte Vollbart bringen ein Moment der Unruhe und Aufgewühltheit in das Bildnis. Gepaart mit der Strenge und Entschlossenheit des Blickes muß sich zwangsläufig der Eindruck entwickeln, daß es der Betrachter hier mit einem Menschen zu tun hat, der imstande ist, hart durchzugreifen, falls dies erforderlich werden würde. Luther präsentiert sich nicht mehr als Vertreter der Kirche, sondern als Mann, der mit beiden Beinen im Diesseits steht. Koepplin faßt die Bildwirkung so zusammen, daß Luther „wie ein Ordner erschien [...] Der bärtige Kopf des ritterlichen Luthers wurde von Cranach so massiv angelegt und kräftig durchgezeichnet, das Wams so schmissig angegeben, dass das Bild Respekt einflößen sollte.“⁵⁶³ Die Bedeutung des Himmels im Hintergrund, der durch wenige, knapp skizzierte Wolken umrissen wird, ist mehrschichtig. Zum einen wird Luther durch ihn in einem realen Raum positioniert: Der Reformator befindet sich im Freien, vielleicht – ganz weltlich gesehen – auf dem Weg nach Wittenberg. Andererseits demonstriert die himmlische Sphäre die göttliche

dem Holzschnitt angebracht wurde. Diese lautet: „IMAGO MARTINI LVTHERI EO HABITV EX= PRESSA; QVO REVERSVS EST EX PATHMO WITTE=BERGAM ANNO DOMINI 1522“. Mit der Rückkehr aus Pathmos ist die Rückkehr von der Wartburg gemeint.

⁵⁶³ Koepplin/Falk, Nr. 42, S. 98.

Inspiration und der Himmel Luthers Nähe zu Gott. Insofern hat sich lediglich das Äußerliche Luthers verändert, die innere Überzeugung hat sich dagegen gefestigt und verstärkt.

Die Intensität des Holzschnitts hat sich auf die Bildnisse, die nach der gleichen Vorlage gearbeitet wurden, nicht übertragen. Eines dieser Porträts zeigt Luther im Brustbildformat vor einem grünen Hintergrund in einer Dreivierteldrehung zum rechten, und nicht mehr wie in der Graphik zum linken Bildrand (Abb. 106).⁵⁶⁴ Die rechte Schulter wird von der linken Bildseite großzügig angeschnitten, die Kontur der linken Schulter dagegen fällt fast bis in die rechte untere Bildecke ab und steht im Gegensatz zu den nach oben schauenden Augen. Frisur und Barttracht, Kopfhaltung und nach oben gerichteter Blick entsprechen weitgehend der Darstellung im Holzschnitt. Obwohl auch die strengen Stirnfalten angedeutet werden, ist die Dynamik aus dem Gesicht gewichen. Luther wirkt abgespannter, nicht mehr energieerfüllt. Das schwarze hochgeschlossene Wams und die dunklen Haare verstärken zusätzlich einen solchen Eindruck. Und als sollte dieses „Defizit“ ausgeglichen werden, erscheinen in der linken unteren Bildecke die Finger der rechten Hand, die sich auf den kaum sichtbaren Knauf eines Schwertes stützen und Kampfbereitschaft symbolisieren. Dazu paßt die zeitgenössische Beschreibung einiger Studenten, die im März 1521 Luther in seiner Rolle als Junker Jörg begegneten. Sie schilderten ihn als „einen Reiter, der nach Landesgewohnheit dasass, mit einem roten Lederkäppel, in Hosen und Wams, ohne Rüstung, ein Schwert an der Seite, die rechte Hand auf des Schwertes Knopf, mit der andern das Heft umfassend.“⁵⁶⁵

Ein weiteres Bildnis Luthers als Junker Jörg nimmt das Schwert deutlicher in die Konzeption auf (Abb. 107).⁵⁶⁶ Dabei ist das Porträt des Dargestellten bis zu den Schultern praktisch das gleiche geblieben, so daß der Bezug zu ein und derselben Vorlage offenkundig ist. Die Modifikation findet in der Erweiterung zur Halbfigur und in der Armhaltung statt. Demgemäß hat Luther den rechten Arm

⁵⁶⁴ Abb. 106: *Martin Luther als Junker Jörg, um 1522, Öl/Holz, 33,5 x 25,3 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.*

⁵⁶⁵ Koeplin/Falk, Nr. 42, S. 98.

⁵⁶⁶ Abb. 107: *Martin Luther als Junker Jörg, um 1522, Öl/Holz, 51,5 x 33,5 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.*

derart angewinkelt, daß seine Hand in einem Deklamationsgestus in Höhe der Brust auffällig in Szene gesetzt werden kann. In der entstandenen Armbeuge hat er derweil den Griff seines Schwertes abgelegt, dessen Scheide er mit der anderen Hand fest umschließt. Der Redner Luther und der Kämpfer Luther werden hier in ein und derselben Person vor Augen geführt. Der Kämpfer, der sein Schwert fest am Körper hält, demonstriert Geschlossenheit in der Figur, die vom Redegestus des Deklamierenden wieder geöffnet wird. So bietet der Dargestellte dem Adressaten zwei Optionen: Die Überzeugung durch Worte oder die Überzeugung durch das Schwert. Wie ernst es um die Bedeutung des Schwertes in den Händen Luthers stand, beweist 1525, im Zuge des Bauernkrieges, die erschreckende Schrift des Reformators an die Fürsten „Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern: Drum soll hie zuschmeißen, würgen und stechen, heimlich und öffentlich...“

III.8.3. Tafelbildnisse Luthers als Mönch

Analog zum Kupferstich Luthers mit Doktorhut hat sich ein Gemälde des Reformators erhalten, das ihn ebenfalls mit Doktorhut zeigt (Abb. 108).⁵⁶⁷ Zwar haben sich die Schlangensignatur am linken mittleren Bildrand und die Jahreszahl 1517 in der linken oberen Bildecke als falsch erwiesen,⁵⁶⁸ doch liegt dem Bildnis zweifelsfrei eine Porträtstudie Cranachs zugrunde, auf die auch für spätere Bildnisse zurückgegriffen wird. Es dürfte also in Zusammenarbeit mit seiner Werkstatt entstanden sein. In seiner Konzeption hat das Bildnis jedoch nur wenig mit dem Profilstich Luthers zu tun, auch wenn die Ausstattung des Mönchs mit Kutte und Doktorhut dies vielleicht erwarten läßt. Die Wahl des Bildausschnitts und der Körperwendung entspricht vielmehr seinem ersten Stich von 1520. Für Luther wird hier ein erweiterter Büstenausschnitt gewählt, der die Zone der Oberarme miteinschließt. Im Gegensatz zu den Einzelbildnissen der Graphik wird der Kopf- und Körperdrehung des Reformators jetzt die klassische Wendung zum rechten Bildrand zugewiesen, die Cranach üblicherweise für seine männlichen Bildnisse vorsieht. Mit diesem Porträt wird offensichtlich die bevorzugte linke

⁵⁶⁷ Abb. 108: *Martin Luther als Augustinermönch mit Doktorhut, um 1522-24, Öl/Holz, 40,3 x 26,5 cm, Privatsammlung.*

⁵⁶⁸ Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 43, S. 100.

Seite für künftige Pendantbildnisse festgelegt. Luther wird demgemäß im Dreiviertelprofil mit freundlichem Blick zum rechten Bildrand präsentiert. Das Kinn ist dabei leicht angehoben, auf den Lippen trägt er ein gutmütiges Lächeln. Durch Glanzstellen und Schattierungen auf der Stirn kommen auch im Gemälde die prägnanten Wulste über den Augen zur Geltung. Durch die dunkelbraunen Haare, die schwarze Kutte und den schwarzen Hut fokussiert der Betrachter sofort das Gesicht und verharrt dort, da ein kompositionelles Gegengewicht wie beispielsweise die Darstellung der Hände nicht gegeben ist. Die Einteilung des Bildnisses in zwei Zonen verweist den bewegungslosen Oberkörper der Figur in die untere Bildhälfte, die durch das Schwarz der Kutte fast gänzlich ausgefüllt wird. Der Kopf Luthers befindet sich in der oberen Bildhälfte, wird allerdings großzügig vom grünlichen Hintergrund umrahmt. Die Dominanz der Figur in der unteren Bildhälfte, in welcher der Oberkörper soviel Raum greift, daß er von den Bildrändern angeschnitten wird, kann in der oberen Hälfte nicht erwidert werden, da der Abstand zwischen Kopf und oberem Bildrand zu groß erscheint. Ein geringerer Abstand dagegen hätte die Präsenz Luthers im Bildnis erhöht. Die horizontale Trennung der Bildhälften betont, wie auch das Büstenformat, die statische Balance und Beständigkeit der Figur und gleichzeitig ihren Ausdruck der Ruhe.

Die Datierung der Tafel erfolgt im allgemeinen für die Zeit um 1520.⁵⁶⁹ Im Gegensatz zu den Kupferstichen dieser Zeit erscheint das Gesicht Luthers jedoch viel entspannter, nicht beharrlich oder entrückt. Gleichzeitig muß auf die Haare aufmerksam gemacht werden, die deutlich gewachsen sind und in der Länge an die Frisur Luthers als Junker Jörg erinnern. Dieses Detail erscheint zunächst banal, gewinnt jedoch an Bedeutung, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, wieviel Wert Cranach und seine Werkstatt auf derartige Veränderungen gelegt haben: Diese demonstrieren, daß zwischen den verschiedenen Bildnissen einer Person ein längerer Zeitraum verstrichen ist, vor allem dann, wenn nur mit einer einzigen Bildnisvorlage gearbeitet wurde.⁵⁷⁰ Es ist also durchaus möglich, daß dieses Porträt Luthers in der Zeit zwischen seiner endgültigen Rückkehr von der

⁵⁶⁹ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 147, S. 100 oder Schade 2003, Nr. 43, S. 175.

⁵⁷⁰ Dieses Phänomen wird am Beispiel Georgs des Bärtigen und der Variation seiner Bartlänge besonders deutlich. Vgl. S. 130f.

Wartburg 1522 und dem Jahr 1524, in welchem er seine Mönchskutte ablegte, entstanden ist.

In den gleichen Zeitraum wird zudem ein anderes Bildnis Luthers datiert, das ihn mit der Mönchskutte und ohne Kopfbedeckung zeigt (Abb. 109).⁵⁷¹ Die Tonsur, welche seine Bildnisse vor der Wartburger Zeit kennzeichnet, ist einem dichten Kurzhaarschnitt gewichen. Die Frisur ist auch hier vergleichbar mit jener, die Luther als Junker Jörg getragen hat und kann ebenfalls als Hinweis für die Datierung zwischen 1522 und 1524 bewertet werden. Das vom Vollbart befreite Gesicht scheint derselben Vorlage nachempfunden zu sein, wie das zuvor genannte Tafelbildnis mit Doktorhut. Die physiognomischen Analogien, der Blick, die entspannten Gesichtszüge und die Ansicht im Dreiviertelprofil legen diesen Schluß nahe. Auch hier wird die Figur vor einem grünlichen Hintergrund präsentiert, wobei der Kopf allerdings näher an den oberen Bildrand gerückt und die Figur auf diese Weise vorteilhafter auf der Bildfläche positioniert wird. Der Bildausschnitt wird derweil zu einem knappen Halbfigurenformat mit Dreivierteldrehung zum rechten Bildrand erweitert, so daß weitere Elemente in die Konzeption eingebunden werden können. Die rechte untere Bildecke wird dementsprechend durch ein geschlossenes Buch markiert, dessen Rücken Luther mit der linken Hand festhält. Wie auch schon im Kupferstich von 1520 mit Luther in der Nische darf davon ausgegangen werden, daß es sich um die Bibel handelt. Indem sich der Reformator mit der Hand nahezu auf sie stützt, demonstriert er, daß die Heilige Schrift die Basis seiner geistigen Überlegungen ist. Gleichzeitig kann die Bibel als Element in einem Bildnis dieses Zeitraums als Hinweis auf ihre Übersetzung in die deutsche Sprache gesehen werden, die Luther auf der Wartburg begann. Der Gestus der rechten Hand wurde offensichtlich aus seinem Kupferstich in der Nische übernommen. Die Hand befindet sich auf Brusthöhe, die Finger sind leicht gekrümmt, aber auseinandergespreizt. Im Zusammenhang mit dem geraden Blick und der Abstützung auf das Buch kann diese Handhaltung nur als faktenunterstreichender, energischer Redegestus interpretiert werden, der zu dem historischen Umstand paßt, daß Luther am 1. März 1522 die Wartburg verlassen hatte, um den Tumulten und Bilderstürmern in Wittenberg Einhalt zu

⁵⁷¹ Abb. 109: *Martin Luther als Augustinermönch, um 1522-24, Öl/Pergament auf Holz aufgelegt, 43,6 x 29,8 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.*

gebieten. Vor allem die rechte Hand bildet ein ausgleichendes Gegengewicht zum Gesicht und fällt im Zentrum des schwarz gekleideten Oberkörpers besonders ins Auge. So springt der Blick des Betrachters von der Physiognomie zur rechten Hand und wird dort über den abgespreizten kleinen Finger zur linken Hand und dem Buch geleitet. Dabei wirkt lediglich die silberfarbene Gürtelschnalle, die links hinter der Bibel zum Vorschein kommt, irritierend, da sie nicht recht zum schlichten Aufzug des Mönchs passen mag. Eine direkte Verbindung von Gesicht und rechter Bildecke wird zudem über die Kontur der linken Schulter aufgebaut, die den Kreis des Betrachterblickes vom Gesicht über die Hände zum Buch und wieder zurück schließt. Diese Schulterkontur ist auch für eine diagonale Aufteilung des Bildnisses von rechts unten nach links oben verantwortlich, so daß die untere Dreieckszone vom Oberkörper und der Farbe Schwarz dominiert wird. Die obere Zone dagegen wird vom Kopf Luthers und der grünen Farbe des Hintergrundes beherrscht. Das Bildnis gewinnt hierdurch an Dynamik, welche die Intensität des Blickes und des Deklamationsgestus' unterstreicht.

III.8.4. Luther und Katharina von Bora

Am 13. Juni 1525 heiratete Luther die 26jährige Katharina von Bora. Katharina war 1523 gemeinsam mit elf anderen Nonnen aus dem Zisterzienserkloster Nimbschen bei Grimma geflohen und in Wittenberg nach Fürsprache Luthers zunächst bei Lucas Cranach untergebracht worden.⁵⁷² Die Hochzeit des Paares fand zunächst im Geheimen statt, da man sich aufgrund der prekären Situation – ehemaliger Mönch heiratet ehemalige Nonne – auch der Reaktion aus den eigenen Reihen des Reformators nicht sicher sein konnte. Cranach übernahm unterdessen die Rolle des Brautwerbers und des Trauzeugen und war als solcher auch bei der anschließenden privaten Feier zugegen, über die Melanchthon berichtet: „Am 13. Juni heiratete Luther die Bora, ohne daß er einen seiner Freunde von der Sache in Kenntnis gesetzt hätte; er lud lediglich Pomeranus [Johannes Bugenhagen], den Maler Lucas [Cranach] und den Rechtsgelehrten Apellus [Johann Apel] zum Abendessen ein und veranstaltete die übliche Hochzeitsfeier.“⁵⁷³ Kurz nach der

⁵⁷² Zum Lebenslauf Katharinas von Bora vgl. BBK, Bd. III, Sp. 1219. Zur ausführlichen Biographie vgl. Treu, Martin. Katharina von Bora. Wittenberg 1995.

⁵⁷³ So Melanchthon an Joachim Camerarius am 21. Juni 1525. Vgl. Lüdecke 1953a, S. 113.

Hochzeit trat man jedoch verstärkt an die Öffentlichkeit, um die Legitimität und Unanfechtbarkeit dieser Ehe zu propagieren. Zu diesem Zweck wurde auch das Bildnis als Mittel zur Kundgabe zum Einsatz gebracht. Erwartungsgemäß fiel Cranach und seiner Werkstatt die Aufgabe zu, eine adäquate Porträtform für die Vermählten zu entwickeln. Im Zeitraum zwischen 1525-1528 entstanden so ganze Porträtserien des Paares, deren Fassungen als Variationen eines Grundtypen anzusehen sind, der kurz nach der Hochzeit entworfen worden ist.

Eines der frühesten Doppelporträts des Reformatorenehepaars ist in Form eines Kapselbildnisses von 1525 erhalten (Abb. 110 u. 111).⁵⁷⁴ Die beiden Rundbildnisse mit einem Durchmesser von 10 cm sind in der Profilierung ihrer Rahmen derart aufeinander abgestimmt, daß sie sich zu einer flachen Dose mit schwarzer Außenbemalung zusammenstecken lassen. Ein solches Stück war zu damaliger Zeit hervorragend als Freundschaftspräsent oder popularisierendes Geschenk geeignet und gerade im Sinne der Luthers zur Propagierung der Rechtmäßigkeit ihrer Ehe einzusetzen.⁵⁷⁵

Die Bildnisse zeigen Martin Luther und seine Ehefrau Katharina im Brustbildformat und Dreiviertelprofil in der üblichen Seitenverteilung mit Luther auf der linken und Katharina auf der rechten Tafel. Der grünblaue Hintergrund, der die Figuren hinterfängt, trägt im Frauenbildnis über der linken Schulter Katharinas die Schlangensignatur und die Jahreszahl 1525 und hebt sowohl die Physiognomie als auch die Kleidung der Dargestellten hervor. Luther erscheint barhäuptig, gekleidet in ein schwarzes Hemd und einen schwarzen Talar mit Stehkragen. Das braune, etwas zerzauste Haar und der Stoppelbart verleihen Luther trotz seines durch die leicht zusammengezogenen Brauen betonten, festen Blickes einen eher unsortierten Eindruck, der sich eventuell mit den turbulenten Ereignissen der vergangenen Jahre erklären lassen darf. Katharina hingegen wirkt sorgfältig ausstaffiert und aufgeräumt. Unter einer schwarzen Weste mit Stehkragen trägt sie ein weißes Hemd, das mit einem schwarzen Saum und mit einem weiteren Stehkragen versehen ist, der mit einem schwarzen Bändchen zusammengehalten wird. Das mit floralen Stickereien versehene goldbraune

⁵⁷⁴ Abb. 110 u. 111: Martin Luther und Katharina von Bora, 1525, Öl/Holz, jeweils d = 10 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

⁵⁷⁵ Vgl. S. 21f.

Brustband nimmt die Farbe der Haare wieder auf, die Katharina in der Mitte gescheitelt hat und unter einer Netzhaube trägt. Doch während sich das Paar in seiner Körperdrehung einander zugewandt hat, sind die Blickrichtungen unterschiedlich und für Cranach untypisch: So schaut Luther zu seiner Frau, während Katharina mit dem Betrachter Blickkontakt aufnimmt. Schon einmal zuvor hatte Cranach mit dem Bildnis Katharinas von Sachsen von 1514 einer Frau den direkten Blickwechsel mit dem Betrachter zugestanden, ebenso allerdings ihrem Ehemann und Pendant Heinrich von Sachsen.⁵⁷⁶ Während sich jedoch in anderen Bildnispaaren an den unterschiedlichen Ausrichtungen des Blickes hierarchische Strukturen innerhalb der Beziehung der dargestellten Personen ablesen lassen,⁵⁷⁷ muß bei den Doppelbildnissen der Luthers nach einer anderen Motivation des Konzepts gesucht werden, denn es kann nicht die Absicht bestanden haben, der Ehefrau eine dominantere Position zuzuweisen als dem Reformator.

Vielleicht haben rein praktische Gründe für die Bildgestaltung eine Rolle gespielt, die das Herstellungsverfahren beschleunigen konnten. So zeigt das Porträt Luthers in der Anlage der Figur deutliche Übereinstimmungen mit früheren Gemäldebildnissen des Reformators, wie bei den zuvor behandelten Porträts „Luther als Mönch mit Doktorhut“ (Abb. 108) oder „Luther als Augustinermönch“ (Abb. 109): Abgesehen vom kleinen Format weist das Rundbildnis die gleiche Körperdrehung, Kopfhaltung und Blickrichtung in der Darstellung auf. Zwar wurde der Bildausschnitt verkleinert, Frisur und Gesichtszüge sowie Kleidung modifiziert, doch liegt der Schluß nahe, daß hier auf dieselbe Vorlage zurückgegriffen wurde, die auch den Mönchsbildnissen Luthers zugrunde gelegen hatte. Schließlich war sie schon vorhanden und mußte nur noch bearbeitet werden. Für die Konzeption des Katharina-Bildnisses sind hingegen zwei Ausgangssituationen denkbar. Die Erste impliziert, daß von der sogenannten Lutherin eine Vorstudie oder sogar ein Bildnis vorhanden gewesen sein könnte, das in der Zeit zwischen 1523 und der Hochzeit entstanden war, heute aber nicht mehr überliefert ist. Cranach kannte Katharina von Bora schließlich seit ihrer Aufnahme in sein Haus, so daß eine engere Bekanntschaft vorausgesetzt werden

⁵⁷⁶ Vgl. S. 110f. und Abb. 51 u. 52.

⁵⁷⁷ So beispielsweise bei dem Ehebildnis der Buchners von 1518. Vgl. S. 194ff.

darf. Auch der direkte Blick einer Frau zum Betrachter erscheint für ein Einzelbildnis dieser Zeit nicht ungewöhnlich, wurde er doch beispielsweise als gängiges Element auf Brautwerbungsbildnissen eingesetzt.⁵⁷⁸ Der fixierende Blick Katharinas, mit dem durch die markante Formung der Augenbrauen ein ordentliches Maß an kritischer Beobachtung zum Ausdruck gebracht wird, resultiert allerdings wahrscheinlich aus der persönlichen und engen Bekanntschaft Cranachs mit der ehemaligen Nonne. In ihm ist, wie auch im erwähnten Bildnis Katharinas von Sachsen, eine Art Respektsbekundung von Seiten des Künstlers zu vermuten: Womöglich war ein privates Einzelbildnis, das eine geeignete Plattform für eine solche Art des Respektsausdrucks darstellte, dem Rundbildnis vorangegangen.

Die zweite Ausgangssituation für das Rundbildnis Katharinas von Bora setzt dagegen voraus, daß von ihr seinerzeit kein Bildnis existierte, das als Grundlage für das Doppelbildnis hätte dienen können. In diesem Fall dürften sich neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet haben, die folglich im direkten Betrachterblick zum Ausdruck gebracht wurden. Auch hier könnten die gleichen genannten Gründe wie persönliche Bekanntschaft und Respekt ausschlaggebend gewesen sein. Es ist kaum anzunehmen, daß der Reformator an einer derartigen Darstellung seiner Frau an seiner Seite Anstoß nahm, da es nun wichtig wurde, die von Luther als Gefährtenschaft propagierte Ehe als ideale Gemeinschaft von Mann und Frau an die Öffentlichkeit zu tragen. Unter diesem Aspekt wird seinem Blick zu Katharina die Aufgabe übertragen, sie als geistige Gefährtin und wichtigen Pfeiler des ehelichen Bundes zu präsentieren.

In diesem Sinne entstanden in den folgenden drei Jahren weitere Pendantbildnisse – wieder traditionell längsrechteckig –, die das Konzept des ersten, im Kapselbildnis veranschaulichten Ehebildnisses der Luthers adaptieren und variieren, wie im folgenden anhand einiger Beispiele dokumentiert werden soll. Ein Bildnispaar von 1526 zeigt die Luthers vor einem blaugrünen Hintergrund, der mit dem Namen der jeweils dargestellten Person versehen ist

⁵⁷⁸ So auch bei Cranach, wie beispielweise im Bildnis Marias von Sachsen festzustellen ist. Vgl. S. 142f. und Abb. 76.

(Abb. 112 u. 113).⁵⁷⁹ Im Bildnis Katharinas wurde entlang des oberen Randes mit großen Lettern ihr Name „KATTARINA~ LUTTERIN“ aufgetragen, während in der linken oberen Ecke des Lutherporträts in drei Zeilen „D · MARTI=NVS LVTER“ zu lesen ist. Am linken Bildrand über der rechten Schulter des Reformators befindet sich die Jahreszahl 1526, zwischen welche die geflügelte Schlange eingefügt wurde. Deutlich zeichnet sich ab, daß die Darstellung Luthers sich auf die gleiche Vorlage bezieht wie das Kapselbildnis. Körper- und Kopfdrehung, Physiognomie und Blickrichtung, Kleidung und sogar die Bartstoppeln wurden übernommen. Veränderungen an seiner Person sind lediglich an den Haaren auszumachen, die ein wenig gewachsen zu sein scheinen. Außerdem wurde das Figurenformat fast zur Halbfigur erweitert, doch wird auf die Erfassung der Hände verzichtet. So erhält Luthers Gesicht kein Gegengewicht am unteren Bildrand, und der komplett schwarz gekleidete Oberkörper unterstreicht in seiner Geschlossenheit eine nahezu monumentale Bildwirkung, indem durch ihn die untere Hälfte des Bildträgers ausgefüllt wird. Das Bildnis Katharinas wirkt dagegen gemäß ihrer Kleidung, Körperhaltung und ihres Blickes zum Betrachter offener. Ihr Figurenausschnitt ist allerdings im Gegensatz zu dem ihres Mannes zu einer vollständigen Halbfigur mit Darstellung der Arme und Hände erweitert worden, so daß sich die Position ihres Körpers tiefer im Raum befindet. Hier greift Cranach also auf seine traditionelle Darstellung von Mann und Frau zurück, die dem Mann eine Positionsebene vor seiner Frau zuordnet und damit die innerehelicke Hierarchie widerspiegelt. Gleichzeitig ist es möglich, auf diese Weise Katharinas Ehering im Bild zu plazieren, der die Legitimation der ehelichen Verbindung unterstreicht. Der Blick, den Katharina immer noch auf den Betrachter richtet, verliert durch die Zurückversetzung ihrer Figur an Dominanz, jedoch nicht an seiner oben erläuterten Bedeutung. In Bezug auf Körperdrehung, Kopfhaltung und physiognomische Merkmale werden auch in Katharinas Bildnis die gleichen Vorgaben wie im Kapselbildnis verfolgt. Einige Unterschiede zeigen sich in der Ausstattung, die im Rundbildnis nur bis zur Büste wahrzunehmen ist. Das Haarnetz ist nun schwarz, die Weste wurde gegen ein ähnlich geschnittenes schwarzes Oberteil mit langen Ärmeln ausgetauscht, und schließlich wird auch die Schnürung des Mieders unterhalb des Brustbandes erkennbar. Durch die

⁵⁷⁹ Abb. 112 u. 113: Martin Luther und Katharina von Bora, 1526, Öl/Holz, jeweils 21,5 x 15,5 cm, Hamburg, Privatbesitz.

angewinkelte Armhaltung, die aus dem Übereinanderlegen der Hände in Schoßhöhe resultiert, wird die Geschlossenheit der schlanken aufrechten Figur aufgebrochen, so daß zwischen Taille und linkem Arm der Hintergrund sichtbar wird. Diese Öffnung der Figur unterstreicht ihren direkten Blick zum Betrachter. Eine Verbindung zwischen Gesicht und Händen wird durch jene Linie erreicht, die das weiße Hemd, das Brustband und die Miederschnürung bilden. So lockern Elemente der Kleidung die Gestaltung des Oberkörpers auf und tragen zur Öffnung der Figur bei, die damit im Gegensatz zur kompakten Darstellung Luthers steht. Trotzdem zeichnet sich Katharina auch hier durch ihr energisches Auftreten als feste Säule der ehelichen Gemeinschaft aus, während Luther zwei Bildaussagen erfüllt. In seiner geschlossenen Wiedergabe wird er einerseits als getreuer Ehepartner mit Blick zu seiner Frau und als weitere Säule der ehelichen Beziehung gezeigt. Andererseits repräsentiert er in diesem Darstellungskonzept gleichzeitig seine grundfeste innere Einstellung, in der die Basis der reformatorischen Bewegung begründet ist.

Bei einem weiteren Doppelbildnis etwas größeren Ausmaßes aus dem Jahr 1526 lassen sich nur minimale Veränderungen in der Darstellung des Ehepaars feststellen, die sich im Detail manifestieren (Abb. 114 u. 115).⁵⁸⁰ So wirken ihre Gesichter wieder frischer und jünger. Auf eine Inschrift wurde verzichtet, allerdings nicht auf Signatur und Jahreszahl, die sich im Bildnis Luthers am rechten Seitenrand über der linken Schulter befinden. Von einem jetzt grünen Hintergrund heben sich die dunkel ausgestatteten Figuren stärker ab. Die Kleidung ist die gleiche geblieben, wenn auch das Mieder Katharinas etwas höher geschnürt ist. Zudem wird ihre Handhaltung leicht variiert: Ihr zuvor besprochenes Bildnis zeigt lediglich die Finger der linken Hand, die aus der Ärmelmanschette schauen. Hier nun wird neben einem zweiten Ring am kleinen Finger ein Teil des Handrückens sichtbar, während die Fingerkuppen hinter dem linken Handknöchel verschwinden, den sie nahezu zu umkrallen scheinen. Von einer entspannten Handhaltung wie im vorangegangenen Bildnis ist hier nichts zu bemerken. Die genannten Veränderungen sind allerdings die einzigen, die im Vergleich mit dem zuvor behandelten Bildnispaar ins Auge fallen.

⁵⁸⁰ Abb. 114 u. 115: Martin Luther und Katharina von Bora, 1526, Öl/Holz, jeweils 37,5 x 24,4 cm, Paris, Privatbesitz.

Körperhaltungen, Blickrichtungen, Ausstattung und Anlage im Raum basieren auf dem gleichen Konzept, so daß schon bei diesen Beispielen deutlich wird, daß es sich bei den Bildnispaaren von 1525-26 um geringfügige Variationen eines Typus handelt, dessen Bedeutungsebene sich nicht verändert.

Im Jahr 1528 ist schließlich eine deutliche Veränderung in der Darstellung des Reformatorenehepaars festzustellen. Ein Bildnispaar dieses Jahres greift wieder auf einen verkleinerten Figurenausschnitt ohne Aufnahme der Hände zurück, so daß Luther im Brustbildformat erscheint, Katharina jedoch durch ihre auch hier beibehaltene zurückversetzte Position fast bis zur Taille sichtbar ist (Abb. 116 u. 117).⁵⁸¹ Auch die Ausstattung wurde modifiziert: Luther, dessen Bildnis über seiner linken Schulter mit der Jahreszahl datiert und mit der Schlangensignatur versehen ist, trägt jetzt zu seiner üblichen Tracht in Schwarz ein schwarzes Barett, Katharina dagegen eine tief in die Stirn gezogene weiße Haube mit Kinnbinde, die den Kragen eines weißen, mit schwarzem Saum und Kreuzstickereien geschlossenen Hemdes verdeckt. Bis auf diese Veränderungen in der Ausstattung bedient sich das Bildnis Katharinas der gleichen Vorlage wie ihre Vorgänger: Zu exakt erscheinen sowohl die physiognomischen Übereinstimmungen als auch jene der Figurenanlage, als daß auf eine neue Porträtstudie zurückgegriffen worden wäre. Die entscheidende Modifikation findet sich jedoch in der Darstellung Luthers, deren neue Form für diverse Ausführungen übernommen wurde: Endlich nimmt auch er Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Dabei ist sein Kopf, wie der seiner Frau, gemäß der Körperwendung ins Dreiviertelprofil gedreht, das Kinn ist leicht angehoben, die Gesichtszüge wirken entspannter. Die den Betrachter fixierenden Blicke der beiden Dargestellten vermitteln den Eindruck einer Aufforderung an den Außenstehenden, Zeuge ihrer ausgeglichenen Beziehung zu sein, in der die Partner als souveräne und selbstbewußte Personen in einer gleichberechtigten Ehe leben. Insofern ist der Einsatz der neuen Blickrichtung Luthers nachvollziehbar und einleuchtend.

In einem Porträtpaar von 1529 hat sich die Bildsituation jedoch erneut geändert, dieses Mal allerdings in der Darstellung Katharinas (Abb. 118 u.

⁵⁸¹ Abb. 116 u. 117: Martin Luther und Katharina von Bora, 1528, Öl/Holz, jeweils 37,5 x 23,5 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.

119).⁵⁸² Während Luthers Bildnis exakt der gleichen Konzeption folgt wie jenes aus dem Jahr 1528 – lediglich Signatur und Jahreszahl befinden sich auf der gegenüberliegenden Seite –, hat sich die Blickrichtung seiner Frau verändert: Sie erscheint nun mit auf den Reformator gerichteten Blick, der sie traditionell in die Abhängigkeit ihres Mannes versetzt, welcher seinerseits zum Betrachter schaut. Ihre Kleidung ist ein erneuter Rückgriff auf die Ausstattung aus den Jahren 1525-26. Auf die Haube wird dabei verzichtet und der ehemals schwarze Stehkragen des Oberteils durch einen kostbaren Pelzkragen ersetzt. Trotz der Änderung der Blickrichtung, die eine engere Bindung an den Mann beinhaltet, erfährt Katharinas Darstellung eine weitere Öffnung ihrer aufrechten Figur: Dieses Mal wird zwischen beiden angewinkelten Armen und der Taille der graublaue Hintergrund sichtbar. Da der direkte Blick zur Charakterisierung des selbstbewußten Wesens Katharinas entfällt, liegt die Konzentration zu diesem Zweck auf der Körperhaltung, welche die Eigenschaften der Dargestellten artikulieren soll. Während zuvor allerdings die Änderung der Blickrichtung Luthers in überzeugendem Zusammenhang mit der Gestaltung der Bildtafeln stand, ist die Motivation für einen Blickrichtungswechsel Katharinas unklar, auch wenn eine solche Darstellung in der Tradition des Ehebildnisses steht. Die persönliche Einwirkung Cranachs scheint hier verlorengegangen zu sein. In dieser Hinsicht ist die Einflußnahme eines Mitarbeiters wahrscheinlich, der das Porträt und seine Wirkung im Sinne der traditionellen Ehebildnisse variierte.

III.8.5. Luther und Melanchthon

Das Porträt Luthers ist nicht nur als Doppelbildnis in Kombination mit dem Porträt seiner Frau Katharina zu finden, sondern seit 1532 auch mit jenem seines Freundes und Mitstreiters Philipp Melanchthon. Dies ist nicht weiter verwunderlich, war Melanchthon doch neben Luther zu einer der treibenden Kräfte der Reformation geworden. Nach seiner Berufung an die Wittenberger Universität im Jahr 1518 als Professor für Griechisch kam es schnell zu einer Annäherung zwischen dem Universalgelehrten Melanchthon und dem nach

⁵⁸² Abb. 118 u. 119: Martin Luther und Katharina von Bora, 1529, Öl/Holz, jeweils 37 x 23 cm, Florenz, Uffizien.

Reformen strebenden Luther. Eine enge Zusammenarbeit mit Luther, den er schon 1519 zur Leipziger Disputation begleitete, sein Kontakt zu Erasmus von Rotterdam, seine Ämter als Vertreter auf Reichstagen und Religionsgesprächen, Schriften wie die „Loci communes“ oder die „Confessio Augustana“ und seine Verdienste um die Neuordnungen des Bildungswesens an Schulen und Hochschulen kennzeichnen das Leben des als Philipp Schwarzzerdt geborenen Melanchthon.⁵⁸³

Von Cranach sind keine Bildnisse Melanchthons erhalten, die vor 1532 entstanden sind. Sollte der Maler tatsächlich vierzehn Jahre lang, seit der Antrittsvorlesung Melanchthons an der Wittenberger Universität, kein Porträt dieses engen Vertrauten Luthers angefertigt haben? Zeugnisse für ein Bildnis des Humanisten aus dieser Zeit sind nicht erhalten. Betrachtet man den charismatischen Kupferstich von 1526, den Dürer scheinbar ohne zu zögern nach seinem Kennenlernen Melanchthons im Hause Willibald Pirckheimers in Nürnberg angefertigt hatte,⁵⁸⁴ ist es schwerlich zu glauben, daß Cranach kein Anlaß für eine Porträtanfertigung vorlag. Doch hier könnte genau einer der Gründe für das Fehlen eines Melanchthon-Bildnisses bis 1532 liegen: Da durch die Person Luthers vorerst das Zugpferd der reformatorischen Bewegung verkörperte wurde, war möglicherweise kein Auftraggeber für die auf Bestellung arbeitende Cranachsche Werkstatt vorhanden, der das Bildnis des Griechischprofessors für die Öffentlichkeit als notwendig erachtete.

Die Bildnispaare, die Luther und Melanchton ab 1532 als Reformatoren zeigen, sind erneut beispielhaft für die Serienbildnisproduktion der Cranach-Werkstatt. Dabei verfolgen die Bildnisse stets ein einziges Konzept, das Luther die linke und Melanchthon die rechte Tafel zuordnet. Die Halbfiguren der Dargestellten, die nach Belieben auch ins Brustbildformat verkleinert werden konnten, präsentieren sich gemäß ihrer Körperdrehung im Dreiviertelprofil (Abb. 120 u. 121).⁵⁸⁵ Dementsprechend richten sich die Blicke auf das jeweilige Pendant, das

⁵⁸³ Zum Lebenslauf Philipp Melanchthons vgl. BBK, Bd. V., Sp. 1184ff. Zur ausführlichen Biographie vgl. Scheible, Heinz. Melanchthon. Eine Biographie. München 1997.

⁵⁸⁴ Vgl. Abb. 169 und S. 241, Anm. 744 sowie Rebel, S. 414f.

⁵⁸⁵ Abb. 120 u. 121: Luther und Melanchthon, 1532, Öl/Holz, jeweils 18,5 x 15 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Die Aufschriften sind von fremder Hand.

freundlich, aber fest fixiert wird. Luther, bekleidet mit schwarzem Talar und schwarzem Barett, hält mit beiden Händen ein kleines Buch, wobei sich die Position der Hände in der rechten unteren Bildecke als Gegengewicht zum Gesicht auszeichnet. Die Physiognomie scheint sich unter Berücksichtigung des menschlichen Alterungsprozesses an den Vorlagen der zwanziger Jahre zu orientieren. Auch die Änderung der Frisur, die mittlerweile die Ohren verdeckt, wurde berücksichtigt. Der schwarz gekleidete Unterkörper des schon etwas in die Breite gegangenen Reformators nimmt mehr als die Hälfte des unteren Bildträgers ein, so daß die schmale Person Melanchthons nur durch ihre besondere Armhaltung, die durch das Falten der Hände oberhalb des Bauches einen großen stumpfen Winkel bildet, in ihrer körperlichen Präsenz mit Luther mithalten kann. Gekleidet ist Melanchthon wie Luther mit einem schwarzen Talar mit Stehkragen, unter dem ein schwarzes Hemd sichtbar wird. Seine Bildnisse der dreißiger Jahre zeigen ihn noch barhäutig. Das rotblonde Haar läßt eine hohe Stirn frei, das hagere Gesicht mit den prägnanten Wangenknochen wirkt durch den Spitzbart noch schmaler und nahezu asketisch. Eine auffallende Änderung seiner Figur findet in den vierziger Jahren statt: Während bei Luther nur ein paar graue Strähnen das Haar durchziehen, schmücken nun starke Falten die Stirn Melanchthons, der Spitzbart ist zu einem längeren Vollbart gewachsen, und wie sein Pendant trägt jetzt auch er ein schwarzes Barett (Abb. 122 u. 123).⁵⁸⁶

Die Variationen der Luther-Melanchthon-Bildnisse beziehen sich auf Details wie die farbliche Gestaltung des Hintergrundes oder kleine mimische und gestische Differenzierungen. Das Grundkonzept bleibt jedoch für die ausführenden Mitarbeiter der Werkstatt richtungsweisend und wird stets beibehalten. Auch Porträts, die jeweils als Einzelbildnis überliefert wurden, folgen diesen für die beiden Männer vorgegebenen Schemata, so daß vorauszusetzen ist, daß solche Tafeln ursprünglich Teile eines Pendantbildnisses darstellten. Das vermehrte Aufkommen dieser Doppelbildnisse nach 1532 ist sicherlich mit den Erfolgen der Reformatoren in ihrer Sache zu begründen. Man präsentierte die Hauptvertreter der neuen kirchlichen Strömung als deren solide Basis, stark im Willen und kompakt und präsent im Bild.

⁵⁸⁶ Abb. 122 u. 123: Luther und Melanchthon, 1543, Öl/Holz, Luther: 20,6 x 15,2 cm, Melanchthon: 20,5 x 15,2 cm, Hamburg, Privatbesitz.

III.9. Aufträge für Bürgertum und Patriziat

Analog zum Adel suchte auch das aufstrebende Bürgertum und Patriziat des beginnenden 16. Jahrhunderts nach adäquaten Repräsentationsformen, die Aufstieg und sozialen Rang einer Person oder Familie dokumentieren sollten. Das Porträt war hierfür ein geeignetes Medium und Cranach einer der bevorzugten Künstler innerhalb seines sächsischen Wirkungsradius'. Als solcher hatte er nicht nur in höfischen Kreisen eine vorbildliche Karriere zu verzeichnen. Auch als Bürger der Stadt Wittenberg avancierte er zum erfolgreichen Geschäftsmann und Kommunalpolitiker, dem als Mitglied des Stadtrates diverse hohe Ämter wie das des Bürgermeisters übertragen wurden.⁵⁸⁷ Durch seinen sozialen Aufstieg war es ihm möglich, enge Kontakte zu den verschiedensten Gesellschaftskreisen zu knüpfen, die zu einer ausgelasteten Auftragsituation der Werkstatt des Malers führten. Es ist nicht weiter erstaunlich, daß Cranach, der sich durch die Gunst der Kurfürsten auszeichnete, als erfolgreicher Repräsentant der bürgerlichen Gesellschaftsschicht von dieser konsultiert und mit Porträtaufgaben betraut wurde.

III.9.1. Bildnis des sogenannten Bürgermeisters von Weißenfels

Das Porträt des angeblichen Bürgermeisters von Weißenfels von 1515 ist eines der wenigen Gemälde Cranachs, die sich auf Pergament erhalten haben (Abb. 124).⁵⁸⁸ Die Bezeichnung des in Halbfigur dargestellten Herrn blieb aus traditionellen Gründen bestehen. Stichhaltige Dokumente, die seine Identität als oben genannter Bürgermeister beweisen oder widerlegen könnten, sind nicht bekannt.⁵⁸⁹ Ein werkimmanentes Indiz, das Aufschluß über die gezeigte Person hätte geben können, ist jedoch vom Kragen der Kleidung halb verdeckt. Es

⁵⁸⁷ Vgl. S. 12f.

⁵⁸⁸ *Abb. 124: Bildnis des sogen. Bürgermeisters von Weißenfels, 1515, Öl/Pergament, von Holz auf Leinwand übertragen, schließlich erneut auf Holz aufgelegt, 41,5 x 27,7 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.* Im Bereich des Kopfes scheint die Unterzeichnung einer anderen Komposition durch, die mittels einer Infrarotaufnahme als *Entrückung der Heiligen Magdalena* identifiziert werden konnte. Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 602, S. 686. Zwei weitere Beispiele, bei denen Pergament als Malgrund eingesetzt wurde, sind das Bildnis des *Gerhard Volk* von 1518 und die En-Face-Darstellung *Christus und Maria* von 1516-20.

⁵⁸⁹ Vgl. Köhler/Steigerwald, Nr. 19, S. 29.

handelt sich hierbei um den tafelförmigen Anhänger einer dünnen Kordelkette, auf dem nur Wortfragmente zu lesen sind, deren Sinnzusammenhang nicht zu erschließen ist.⁵⁹⁰ Auch die von Friedländer und Rosenberg erwähnte Cranachsche Porträtstudie eines bartlosen Mannes, die sie als mit dem Bildnis „nahe verwandt“ bewerten,⁵⁹¹ stellt keine Hilfe im Sinne einer Identifizierung dar, zumal die angedeutete Verwandtschaft nur oberflächlicher Natur ist und eine übereinstimmende Identität aufgrund abweichender physiognomischer Charakteristika ausgeschlossen werden muß.

Trotz allem darf aufgrund der Bildniskomposition angenommen werden, daß es sich bei dem Dargestellten um eine hochrangige Persönlichkeit handelt, die sich ihrer gesellschaftlichen Stellung entsprechend repräsentiert sehen wollte. Die aufrechte, selbstbewußte Körperhaltung und der erhobene Kopf untermauern diesen Eindruck. Der Oberkörper, traditionell zum rechten Bildrand gewandt, füllt fast zwei Drittel des Bildträgers aus und wird von den Seitenrändern angeschnitten, während der Kopf fast bis zum oberen Bildabschluß reicht. Neben der pelzgefütterten schwarzen Schube mit dem breiten, ebenfalls pelzbesetzten Kragen weist das schwarze Damastgewand mit floralem Muster die dargestellte Person als sehr wohlhabend aus. Einzige Schmuckstücke neben der goldenen Plakette sind ein goldener und ein schwarzer Ring am kleinen Finger der linken Hand. Diese Zurückhaltung im Schmuck steigert die Relevanz des Anhängers und seiner Gravur. Die dunkle Kleidung sowie der schwarze Hintergrund, auf dem am linken Bildrand über der rechten Schulter die bekannte Schlangensignatur und die Datierung zu sehen sind, sorgen für eine erhöhte Konzentration des Betrachters auf das Gesicht. Von dort gleitet der Blick über den Ausschnitt der Schube zum Anhänger und schließlich zu den Händen, die auf dem Rücken eines roten, mit Gold beschlagenen Folianten liegen, der am unteren Bildrand sichtbar wird. Das Buch als Attribut für den reflektierten, gelehrten Menschen unterstützt die physiognomische Präsenz des Dargestellten. Der kritische Blick, der vom kurz geschnittenen Pony der halblangen Frisur unterstrichen wird, fixiert entschlossen einen Punkt außerhalb des Gemäldes. Die nach unten weisenden Mundwinkel des

⁵⁹⁰ In fünf Zeilen sind folgende Teile der Inschrift zu lesen: „PAV : N“, „QVE I“, „WOE“, „HIM“ und „c v“. Es könnte sich möglicherweise um die Gravur eines Wahlspruchs handeln, aber auch um eine Namens- oder Amtsplakette.

⁵⁹¹ Friedländer/Rosenberg, Nr. 63, S. 82.

Herrn suggerieren Beharrlichkeit und Entschiedenheit und verleihen ihm, wie die Präsentation der Plakette und des Buches, die Würde eines Amtsträgers. Wahrscheinlich ist es dieser Gesamteindruck, der, neben den praktischen Gründen einer Namensgebung, die Kunstgeschichte weiterhin am Titel des Dargestellten als Bürgermeister von Weißenfels festhalten läßt.

III.9.2. Die Bildnisse Moritz und Anna Buchners

Das Doppelbildnis des Ehepaars Buchner aus dem Jahre 1518 ist beispielhaft für das neue Bewußtsein des aufstrebenden Bürgertums, welches in der Bildkunst ein Mittel sah, seinem steigenden sozialen Status und seinem Erfolg dauerhaft Ausdruck zu verleihen (Abb. 125 u. 126).⁵⁹² Der auf der linken Tafel dargestellte Moritz Buchner, seinerzeit Kaufmann und Ratsherr in Leipzig, war durch den thüringischen Bergbau zu Reichtum und Wohlstand gelangt.⁵⁹³ Die Dame an seiner Seite stellt seine Frau aus zweiter Ehe, Anna Buchner, geb. Lindacker, dar. Über ihre und die Identität ihres Mannes läßt das Allianzwappen auf der Rückseite des männlichen Bildnisses, welches links das Wappen der Buchners und rechts das der Lindackers zeigt, keinen Zweifel. Auch der Wappenring Moritz Buchners mit seinen Initialen „M“ und „B“ bestätigt diese Identifizierung.⁵⁹⁴ Die Existenz des Allianzwappens gestattet weiterhin den Schluß, daß die Bildnisse wahrscheinlich anläßlich der Vermählung des Paares entstanden sein müssen.⁵⁹⁵ Primärer Gegenstand der Gemälde ist jedoch nicht die Heirat zweier Menschen, sondern die selbstbewußte Repräsentation der sozialen Identität und gesellschaftlichen Stellung, die der Auftraggeber Moritz Buchner – als wichtiges Mitglied der Leipziger Gesellschaft – augenscheinlich artikuliert sehen wollte. Cranach kommt dieser Anforderung nach, dringt aber gleichzeitig unter die Oberfläche einer sehr unausgeglichenen menschlichen Beziehung vor.

⁵⁹² Abb. 125 u. 126: Moritz Buchner und seine Frau Anna, geb. Lindacker, 1518, Öl/Holz, jeweils 40 x 27 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts.

⁵⁹³ Vgl. Joachim, Harold. Two Portraits by Lucas Cranach the Elder. In: *The Minneapolis Institute of Arts, Bulletin*, 3, 46, 1957, S. 46.

⁵⁹⁴ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 127, S. 95. Flechsig vermutete in dem Paar noch Ulrich Lindacker und dessen Frau. Vgl. Flechsig, S. 103.

⁵⁹⁵ Auch Campbell Warner geht davon aus, daß es sich hier um Hochzeitsbildnisse handelt. Vgl. Campbell Warner, S. 24.

Nur wenige formale Mittel weisen auf die Zusammengehörigkeit der Bilder und somit auf die Zusammengehörigkeit des Paares hin. Diese Mittel reduzieren sich auf das gleiche Format, den einheitlich schwarzen Hintergrund und den gleichen Maßstab der beiden Halbfiguren. Inhaltlich dagegen zeugen Blickrichtungen, Mimik, Körperhaltung und Ausstattung von zwei vollkommen unterschiedlichen Charakteren. Moritz Buchner präsentiert sich als weltgewandter Mensch, der sich nicht scheut, mit dem Betrachter in Blickkontakt zu treten. Die Drehung des Kopfes ins Dreiviertelprofil und das leicht angehobene Kinn unterstreichen dabei den Ausdruck seines selbstsicheren Auftretens. Auffällig ist außerdem das gepflegte Äußere: Der Vollbart ist gemäß dem entschlossenen Wesen seines Trägers eckig gestutzt, das lockige rotbraune Haar durch einen entsprechenden Schnitt gebändigt. Auch die Kleidung wurde offenkundig sehr sorgfältig ausgewählt. Als angesehener Bürger der Stadt trägt Buchner eine schwarze Schube mit großem braunen Pelzkragen, welcher allein schon als Statussymbol angesehen werden kann.⁵⁹⁶ Der sich zum Kopf hin öffnende Ausschnitt des Kragens dient dabei als Vermittler zwischen Gesicht und Händen. Am Ausschnitt des rotseidenen Hemdes, dessen Stofffülle besonders an den Ärmeln beeindruckt, wird der gold- und perlenbestickte Kragen eines Unterhemdes sichtbar. Auf dem Kopf trägt Buchner schließlich ein schwarzes Barett. Seine linke Hand greift derweil in den Pelzkragen, so daß dem Betrachter hiermit gleichzeitig Wappen- und Smaragdring sowie ein schlichter Goldring präsentiert werden können. Vor allem der Wappenring mit den genannten Initialen belegt den Stolz Buchners auf sich selbst und seinen sozialen Rang. Seine raumgreifende Persönlichkeit findet Ausdruck in der konzeptionellen Anlage seiner Figur. Buchners Oberkörper benötigt mehr Platz, als der Bildträger ihm bieten kann, so daß die Arme von den Bildrändern angeschnitten werden. Lediglich im oberen Drittel des Bildnisses ist der schwarze Hintergrund zu sehen. Die Signatur der geflügelten Schlange mit der Jahreszahl 1518 am linken Bildrand über der rechten Schulter des Dargestellten steigert dabei fast unmerklich die Bedeutung des männlichen Porträts gegenüber seinem weiblichen Pendant.

Der schlichten und weltmännischen Eleganz Moritz Buchners steht die mit Kostbarkeiten überladene, aber trotzdem zurückhaltende Person seiner Frau

⁵⁹⁶ Vgl. Boehn, S. 188.

gegenüber. Ihre Figur wirkt in sich geschlossen, die Hände und Handgelenke sind dicht an den Unterleib gepresst und verweisen auf ein verhaltenes Wesen. Auch den sie umgebenden Raum vermag die Ehefrau nicht auszufüllen, so daß sie der schwarze Hintergrund von drei Seiten umschließt. Trotz oder gerade wegen ihrer übermäßigen Ausstaffierung mit wertvollem Schmuck fokussiert der Blick des Betrachters zunächst das blasse Gesicht, das noch einmal die Zurückhaltung der ganzen Figur widerspiegelt. So erwidert Anna Buchner auch nicht den Betrachterblick, sondern sieht, in Dreivierteldrehung zum linken Bildrand gewandt, zu ihrem Gatten. Die Konstellation der Blickrichtungen des Paares legt sofort das geschlechtsspezifisch einseitige Abhängigkeitsverhältnis in dieser Ehe offen.⁵⁹⁷ Der Rolle der dem Mann verpflichteten Ehefrau scheint sich die Dargestellte widerstandslos ergeben zu haben. Ihre Physiognomie reflektiert Befangenheit und Resignation, wozu das hängende linke Augenlid sicherlich einen nicht unerheblichen Beitrag leistet.⁵⁹⁸ Gleichzeitig muß sie sich als Staffagefigur ihres Gatten benutzen lassen. Dieser repräsentiert sich selbst, während sie als Ehefrau seinen Reichtum vorzuführen hat, dessen Last sie zu erdrücken scheint. Vier lange massive Ketten, in sächsischer Tradition gefertigt, winden sich um Hals und Schultern: zwei bis zur Miederschnürung hängende Ketten aus gedrehten Gliedern, eine Kette aus edelsteinbesetzten Ringgliedern in Höhe des Brustbandes und schließlich ein kurzes Ensemble aus ovalen glatten Bandgliedern.⁵⁹⁹ Auch die Hände sind mit Schmuck überladen. An fast jedem Finger befinden sich ein bis drei edelsteinbesetzte Ringe, die den Händen an sich kaum eine andere Funktion als die der Repräsentation gestatten.

Ohne diesen schweren Schmuck wäre in Anna Buchner die modisch gekleidete Gattin eines reichen Bürgers zu sehen, zwar rollenspezifisch ihrem Mann untergeordnet, jedoch als Ehefrau respektiert. Sie trägt ein helles, orangefarbenes Kleid, dessen dunklere Partien an Mieder und Manschetten mit Gold durchwirkt

⁵⁹⁷ Interessant ist auch die Führung des Betrachterblicks. Schaut man zunächst auf Anna Buchner, so wird der Blick von dort zu Moritz Buchner weitergeleitet, der ihn schließlich zum Betrachter zurückwirft.

⁵⁹⁸ Dieses Detail zeigt erneut, daß Cranach nicht daran interessiert war, kleine optische Unregelmäßigkeiten an Personen zu ignorieren und deshalb das Aussehen zu verfälschen oder zu idealisieren.

⁵⁹⁹ Im Zusammenhang mit den Halsketten Anna Buchners erläutert Campbell Warner, daß es möglich war, in Notzeiten einzelne Kettenglieder aus dem Schmuck herauszulösen und als Zahlungsmittel zu verwenden, da jedes Glied nach bestimmten einheitlichen Normen gefertigt wurde. Vgl. Campbell Warner, S. 26.

sind. Das goldene Brustband und die dunkle Taillenschnürung sind auf anderen sächsischen Damenporträts ebenso wiederzufinden wie das perlenbestickte Halsband und die mit den Initialen „A“ und „N“ kostbar gearbeitete Haube, die ihr rotblondes Haar bedeckt. An einem dünnen Halsband hängt außerdem ein goldener, mit einem großen Edelstein und Perlen besetzter Anhänger, der wahrscheinlich als persönliches Schmuckstück angesehen werden darf. Mit dem massiven Goldschmuck dagegen wird sogar ihre Rolle als Ehefrau erheblich unterminiert.

Indem jedoch Moritz Buchner seine Gemahlin offensichtlich mit dem beschriebenen schweren Geschmeide porträtiert sehen wollte, degradiert er sie, trotz seines weltoffenen Auftretens, zu einem Teil seines materiellen Eigentums. Wie auch der Schmuck wird Anna Buchner zum Statussymbol herabgesetzt und unterliegt eindeutig der Dominanz ihres Partners. Daß es Cranach gelingt, diesen Zustand ungehindert darzustellen, liegt wahrscheinlich in der Tatsache, daß der Auftraggeber Buchner mit den Porträts in erster Linie repräsentative Absichten verfolgte, um seinen gesellschaftlichen Status zu untermauern. Auch muß die Beziehung von Eheleuten zu damaliger Zeit unter völlig anderen Gesichtspunkten als heute beurteilt werden. Trotzdem wird in keinem anderen Pendantbildnis Cranachs die allgemeine Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann, sowohl in sozialer als auch in materieller Hinsicht, deutlicher vorgeführt als in den Bildnissen Moritz und Anna Buchners.⁶⁰⁰

III.9.3. Die Bildnisse eines jungen Mannes und seiner Frau von 1522

Eine besondere Stellung im Porträtwerk Cranachs nimmt das Doppelbildnis eines jungen Paars von 1522 sowohl in der Darstellung als auch in der Ausführung ein (Abb. 127 u. 128).⁶⁰¹ Die feine Oberflächenmodellierung der Gesichtspartien, wie sie auch schon von den Ölstudien Cranachs bekannt ist, und die harmonische Gesamtgestaltung der jeweils einzelnen Figur lassen eine

⁶⁰⁰ Frauen durften zwar materielle Güter wie Grundbesitz oder ihre Mitgift besitzen, die Kontrolle darüber oblag jedoch vollständig den männlichen Oberhäuptern der Familie. Vgl. King, Margaret L. *Frauen in der Renaissance*. München 1993, S. 62ff.

⁶⁰¹ *Abb. 127 u. 128: Bildnisse eines jungen Mannes und seiner Frau, 1522, Öl/Holz, männliches Bildnis: 57,6 x 39,9 cm, weibliches Bildnis: 58 x 39,8 cm, Washington, National Gallery of Art.*

eigenhändige Arbeit des Meisters als realistisch erscheinen. Auch der in seinen Porträts seltene Einsatz von Schlagschatten spricht eher für als gegen die Hand Cranachs.⁶⁰² Dabei entwirft dieser eine besondere Schattensituation, die sich offensichtlich auf die Lichtverhältnisse des späteren Aufbewahrungsortes der Gemälde bezieht. Da der Schlagschatten des Mannes links, jener der Frau jedoch rechts sichtbar wird, ist eine Lichtquelle zwischen den Bildnissen anzunehmen, die darauf schließen läßt, daß die Tafeln ursprünglich rechter und linker Hand eines Fensters hängen sollten. Sogar das bräunliche Schild mit der Signatur der geflügelten Schlange und der Jahreszahl 1522 in der linken oberen Ecke des Männerbildnisses wirft einen solchen Schatten.⁶⁰³ Die schmalen dunklen Randstreifen an den aufeinandertreffenden Seiten der Tafeln sind ebenfalls als Schattenschlag anzusehen und unterstützen die oben beschriebene Theorie der Bildnishängung.⁶⁰⁴ Daß die Porträts Bezug auf eine spezielle räumliche Situation nehmen, wird sogar im kleinsten Detail, d. h. in den gebrochenen Lichtreflexen der Augen, die offensichtlich vierfach geteilte Fensterscheiben widerspiegeln, wiederaufgegriffen.⁶⁰⁵

Die Zusammengehörigkeit der Tafeln ist, auch wenn das Größenverhältnis der Halbfiguren nicht übereinstimmt, unmißverständlich. Der gleichermaßen gestaltete grüne Hintergrund,⁶⁰⁶ die beschriebene Schattenmodulation und die sorgfältig aufeinander abgestimmte Kleidung der Protagonisten sind über jeden Zweifel erhaben. Das Paar hat sich in analoger aufrechter Kopf- und

⁶⁰² Zudem konnten auch Infrarot-Reflektographien keine Unterzeichnungen sichtbar machen, die beispielsweise auf ein werkstattübliches Pausverfahren verwiesen hätten. Vgl. Hand, S. 40. Hand notiert einen Einwand Koepplins, der eine Autorenschaft Cranachs d. J. oder eines anderen für möglich hält. Vgl. ebd., S. 41. In Anbetracht der Beispiele im eigenen Œuvre Cranachs d. Ä., wie die genannten Ölskizzen oder die Wiener Bildnisse, halte ich dies jedoch für ausgeschlossen.

⁶⁰³ Dieser wirkt allerdings nicht ganz stimmig.

⁶⁰⁴ Hand verweist auf Charles Talbot, der diese These aufbrachte. Vgl. Hand, S. 41.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., S. 41. Derartige Lichtreflexe in Fensterform kommen in zuweilen noch deutlicherer Weise auf anderen Bildnissen vor, so z. B. in den Augen *Spalatins* (Abb. 135), des *Mädchens im Louvre* (Abb. 129) oder im *Brautbildnis Sibylles von Cleve* (Abb. 35). Daß allerdings auch eine „Maria mit Kind unter dem Apfelbaum“ aus der Eremitage (um 1530) Fensterglasreflexionen in ihren Augen aufweist, ist einerseits umso verwunderlicher, als daß sie in freier Landschaft Platz genommen hat. Andererseits wird es jedoch verständlich, sieht man diese Art der Reflexion als „Fenster der Seele“. Suckale, Robert. Kunst in Deutschland. Köln 1998, S. 257.

⁶⁰⁶ In Untersuchungen wurde festgestellt, daß der Hintergrund beider Bildträger im Gegensatz zur übrigen Gestaltungsfläche aus mehreren Farbschichten in Grün- und Brauntönen besteht. Vgl. Hand, S. 40. Erkennbar wird dies an der bräunlichen Fläche unter der Jahreszahl und Signatur sowie an der dunkelgrünen Lücke zwischen rechtem Arm und Taille im Damenbildnis.

Körperhaltung einander zugewandt, doch können sich ihre Blicke nicht treffen, da ihre Figuren nicht auf gleicher Bildebene positioniert werden. Der junge Herr auf der linken Tafel füllt den Bildträger derart aus, daß die steil abfallenden Schultern von den Bildrändern angeschnitten werden. Nur hinter Kopf und Schulterpartie ist der Hintergrund sichtbar. Die schlanke junge Dame hingegen wird in ihrer Position etwas nach hinten und dabei an den rechten Bildrand versetzt, so daß der Hintergrund einen großen Teil des Bildes einnimmt. Da Cranach es durchaus beherrschte, zwei Bildnisse im gleichen Maßstab zu entwickeln, scheint es für eine solche Vorgehensweise auch hier nur eine plausible Erklärung zu geben. Offensichtlich war dies das einzige Mittel im Bildnis, überhaupt eine hierarchische Struktur für diese eheliche Beziehung zu formulieren, nämlich die der vorrangigen Stellung des Ehemannes vor seiner Frau. Ohne diese Maßnahme wäre dem Betrachter entgegen damaliger Wertvorstellungen ein junges Paar in einer gleichberechtigten, harmonischen Beziehung vorgeführt worden, die aber als solche wahrscheinlich kaum öffentliche Anerkennung gefunden hätte.

Wie bei vielen Darstellungen unbekannter Paare ist es hier ebenfalls schwierig, den genauen gesellschaftlichen Rang festzustellen. Auch die farblich aufeinander abgestimmte Kleidung der Eheleute gibt keinen Aufschluß darüber, ob es sich beispielsweise um Mitglieder des reichen Bürgertums oder des Patriziats handelt.⁶⁰⁷ Der junge Mann trägt einen dunkelbraunen, vorne spitz zulaufenden Umhang, an dessen Ausschnitt der mit einem Knotenmuster bestickte Kragen eines weißen Hemdes herausschaut. An der rechten und linken unteren Bildecke sind gerade noch die weiß geschlitzten Ärmel seines schwarzen Wamses zu sehen. Sein dunkelbraunes, knapp ohrlanges Haar wird schließlich von einer weichen schwarzen Kappe mit seitlichen Aufschlägen bedeckt. Die Form dieser Kopfbedeckung unterstreicht den sanften und sensiblen Ausdruck der Augen und des Gesichts, dessen künstlerisch fein modellierte Züge einen freundlichen Charakter beschreiben.

⁶⁰⁷ Grimm vertritt die Auffassung, daß es sich aufgrund des bestickten Hemdkragens des Mannes und des goldbestickten Gürtels der Frau sowie der Brosche an ihrem Hut um Mitglieder des Adels oder Stadtpatriziats handeln muß. Vgl. G/E/B, Nr. 157 u. 158, S. 336. Zieht man jedoch beispielsweise die reiche Ausstattung der Buchners in Betracht, so muß man davon ausgehen, daß auch die aufsteigende Mittelklasse derartige Accessoires vorweisen konnte.

Im weiblichen Bildnis wird die Farbgebung der Kleidung des Ehemanns wieder aufgegriffen und variiert. Die junge Dame trägt ein hochgeschlossenes schwarzes Oberteil mit Stehkragen und dunkelbraunen Ärmeln. Unter dem schwarz geschnürten Mieder leuchtet roter Stoff hervor, dessen Farbton sich, gemeinsam mit dem des rotgoldenen Gürtels, im locker zusammengesteckten Haar fast zu wiederholen scheint. Ihr Hut ist nahezu identisch mit dem ihres Mannes, allerdings ist er hier mit einer goldenen Brosche geschmückt. Betrachtet man das rote Haar, so drängt sich der Schluß auf, Cranach habe für den Hintergrund bewußt die Komplementärfarbe Grün gewählt, um den roten Farbton zu steigern. Desgleichen sticht aus der dunklen Kleidung das blasse Inkarnat des Gesichts mit den dezent geröteten Wangen deutlich hervor und läßt die schmale Frau neben der raumfüllenden Statur ihres Mannes fast fragil erscheinen.

Indem Cranach in beiden Bildnissen auf die Darstellung der Hände verzichtet, fällt der Fokus des Betrachters sofort auf das Gesicht der jeweiligen im Bildnis vorgestellten Figur. Nur ein Blick auf die Physiognomie ist notwendig, um den angenehmen und intellektuellen Charakter der Personen wahrzunehmen. Die Zurückhaltung in der Kleidung unterstreicht letztlich diesen Eindruck. Zwar wird durch die Positionierung der Figuren die übliche hierarchische Ehestruktur suggeriert, doch ist es nach Betrachtung der Körperhaltung, Ausstattung und Physiognomie kaum vorstellbar, daß innerhalb dieser Beziehung solche Strukturen gelebt wurden. Des weiteren läßt die besondere Sorgfalt, mit der diese Porträts entwickelt und ausgeführt wurden, eventuell auf ein persönlicheres Verhältnis zwischen Künstler und Ehepaar schließen.

III.9.4. Bildnis eines Mädchens

In der Reihe der wenigen, aber umso bemerkenswerteren Kinderporträts Cranachs ist im Louvre das berühmte Bildnis eines Mädchens zu bewundern (Abb. 129).⁶⁰⁸ Lange Zeit wurde angenommen, daß es sich bei der Dargestellten um Magdalena Luther, eine Tochter Martin Luthers, handelt, die 1529 geboren

⁶⁰⁸ Abb. 129: Bildnis eines Mädchens, um 1523, Öl/Holz, 39 x 25 cm, Paris, Louvre.

wurde.⁶⁰⁹ Sicherlich trug zu einer solchen Annahme bei, daß man dieser besonderen Porträtkonzeption mit einer besonderen Identitätszuweisung Rechnung tragen wollte und daß die Art der Kleidung des Mädchens beispielsweise derjenigen der Katharina von Bora auf ihren Bildnissen von 1526 sehr ähnelt.⁶¹⁰ Doch schon ein Vergleich der stilistischen Kriterien wies auf eine Datierung um 1520 hin, so daß Magdalena Luther als Bildmotiv bald gänzlich ausgeschlossen werden konnte.⁶¹¹ Dendrochronologische Untersuchungen Peter Kleins ergaben schließlich, daß die verwendete Bildtafel frühestens ab 1523 bemalt worden sein konnte.⁶¹²

Die besondere Ausstrahlung dieses Bildnisses ergibt sich aus der gesamten Konzeption. Obwohl der Bildaufbau nach traditionellen Konventionen, wie der Wendung einer weiblichen Halbfigur zum linken Bildrand, erfolgt, wird durch einen ausgesprochen wirkungsvollen Hell-Dunkel-Kontrast eine nachhaltige Stimmung ausgelöst, die die Dargestellte wie eine Lichtgestalt erscheinen läßt. Das Mädchen sitzt mit vor dem Unterleib verschränkten Armen vor einem schwarzen Hintergrund, der am rechten Bildrand in der Mitte die Signatur der geflügelten Schlange trägt. Nur einzelne Strähnen ihres taillenlangen blonden Haars, das sie offen trägt, markieren die Konturen ihrer schmalen Silhouette. Andernfalls würde diese, da das Mädchen ein schwarzes Kleid trägt, mit dem Hintergrund verschwimmen. Den einzigen farblichen Akzent in der Kleidung setzt das weiße Hemd, das in einem schmalen Streifen sichtbar wird und zwischen Gesicht und Händen der Dargestellten vermittelt. Die Hände als Ausdrucksmittel eines Wesenszuges werden durch den dunklen Untergrund besonders betont. Sie suchen Halt an den Unterarmen und suggerieren auf diese Weise eine gewisse Unsicherheit. Der schwarze Hintergrund und der hohe schwarze Stehkragen des Kleides akzentuieren das Gesicht als Zentrum der Aufmerksamkeit. Vom blassen Inkarnat hebt sich indessen der blonde Haaransatz kaum merklich ab, so daß das schwarze Haarband hier ein Gegengewicht setzen kann.

⁶⁰⁹ Im Louvre erinnert noch heute das zur alten Rahmung gehörende Titelschildchen an diese Identifizierung.

⁶¹⁰ Vgl. beispielsweise Abb. 115.

⁶¹¹ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 153, S. 101.

⁶¹² Vgl. Klein, S.197ff. Klein fand heraus, daß der Baum, aus dem die Holztafel für das Bildnis des Mädchens geschnitten wurde, frühestens ab 1522 gefällt worden sein dürfte. Hierdurch ergab sich die früheste Datierung der Bemalung.

Erstaunlicherweise sucht das Mädchen den Blickkontakt mit dem Betrachter. Dabei steht ihre etwas trockene, skeptische Miene im Gegensatz zu ihrem fragilen Aussehen. Im Vergleich mit dem Bildnis der kleinen sächsischen Prinzessin, die in Abhängigkeit ihres männlichen Pendants dargestellt wird,⁶¹³ sieht sich der Betrachter einem höherem Maß an Selbstbewußtsein gegenübergestellt. Allerdings ist fraglich, ob der Blick als Ausdrucksmittel kindlicher Unbefangenheit eingesetzt worden ist. Zudem gesteht Cranach nur wenigen Frauen den direkten Blick zum Betrachter zu, und dies zumeist wahrscheinlich aus Gründen persönlicher Wertschätzung. Eine andere Erklärung für den beschriebenen Blickkontakt könnte sein, daß dieses Gemälde ursprünglich zur Anbahnung einer Ehe entstanden ist. Dies würde bedeuten, daß sich das Mädchen in Hinsicht auf ihre zukünftigen Aufgaben mit ihrem Blick in die Abhängigkeit des potentiellen Heiratskandidaten, der sie betrachtet, begibt.

Die Augen des Mädchens dienen jedoch nicht nur zur Herstellung des Blickkontakts, sondern definieren die amorphe Sphäre, in der Hintergrund und Körper kaum auseinanderzuhalten sind, als räumliches Gefüge. Unverkennbar zeichnen sich in ihnen die Lichtreflexe der vier Scheiben eines Fensters ab, die als kleiner Beweis für die naturgetreue Wiedergabe des Mädchenbildnisses stehen.

III.9.5. Margarethe und Hans Luther

Eines der berühmtesten bürgerlichen Porträtpaare Cranachs ist das Doppelbildnis Margarethe und Hans Luthers von 1527 (Abb. 131 u. 132).⁶¹⁴ Die Eltern des Reformators kamen aus einfachen Verhältnissen, doch gelang es Hans Luther, im Kupferbergbau so erfolgreich Fuß zu fassen, daß er schließlich sogar Mitglied der Mansfelder Vierherren wurde.⁶¹⁵ Sein gesellschaftlicher Aufstieg ermöglichte es ihm, seinem Sohn Martin Ausbildung und Studium zu finanzieren. Das Doppelbildnis mit seiner Frau Margarethe entstand wahrscheinlich anlässlich eines Besuchs in Wittenberg, da im Dezember dieses Jahres Martin Luthers

⁶¹³ Vgl. Abb. 71 u. 72.

⁶¹⁴ Abb. 130 u. 131: Hans Luther und seine Frau Margarethe, 1527, Öl/Holz, jeweils 37,5 x 24,5 cm, Eisenach, Stiftung Wartburg.

⁶¹⁵ Vgl. G/E/B, Nr. 160 u. 161, S. 339.

Tochter Elisabeth geboren wurde.⁶¹⁶ Eine Kämmereirechnung aus dem Jahre 1528 belegt ebenfalls die Anwesenheit der Luthers.⁶¹⁷ So überrascht die Anfertigung ihrer Bildnisse nicht und erscheint als logische Konsequenz im Werk des Malerfreundes ihres Sohnes.⁶¹⁸

Die beiden Tafeln der Luthers hinterlassen durch ihre Anlage und Ausführung sowie durch die reduzierte Farbpalette beim Betrachter einen intensiven, langanhaltenden Eindruck. Dazu trägt vor allem der schwarze Hintergrund bei, der im Zusammenspiel mit der Kleidung die Aufmerksamkeit auf die Gesichter der Dargestellten lenkt, die ein entbehrensreiches Leben widerspiegeln. Der gewählte Bildausschnitt bringt die Halbfiguren der Luthers dem Betrachter sehr nahe. Das Paar hat sich – den Kopf im Dreiviertelprofil präsentierend – einander zugewandt und blickt sich an. Auf beiden Bildnissen wird der untere Abschluß der Tafeln durch die in Höhe der Taille angewinkelten Unterarme der Figuren markiert, so daß der ruhige, geschlossene Eindruck der Personen unterstrichen wird. Den oberen Abschluß der Bilder kennzeichnen zwei Inschriften, welche Auskunft über das Todesdatum der jeweils dargestellten Person geben. Obwohl sie nachträglich hinzugefügt wurden, beeinträchtigen diese als Parallelen zu den Unterarmen angebrachten Inschriften die Gesamtwirkung der Bildnisse nicht.⁶¹⁹

Hans Luther posiert, augenscheinlich in vollem Bewußtsein seines hart erarbeiteten sozialen Status, in aufrechter Haltung. Er ist komplett in Schwarz gekleidet, was sein Auftreten vor dem schwarzen Hintergrund noch bedeutsamer und würdevoller erscheinen läßt und die Konzentration des Betrachterblickes auf das Gesicht fördert. Nur der braune Pelzkragen seines Mantels, der gleichzeitig der Auszeichnung eines vermögenden Mannes dient, vermittelt zwischen dem Kopf und den Händen in der rechten unteren Bildecke. Auch bei Hans Luther darf

⁶¹⁶ Auch Koepplin bemerkt diesen möglichen Zusammenhang. Vgl. Koepplin/Falk, Nr. 613 u. 614, S. 693.

⁶¹⁷ „XII gl. vor 1 stubichen rothen wein etc. Doctor Martinus Vater verehret“. Friedländer/Rosenberg, Nr. 316, S. 132.

⁶¹⁸ Grimm zieht in Erwägung, daß eventuell auch Mitglieder des Hofes als Auftraggeber dieses Pendantbildes in Frage kämen. Vgl. G/E/B, Nr. 160 u. 161, S. 340. Wahrscheinlicher ist jedoch eher ein Auftrag Martin Luthers oder aber der Eltern selbst.

⁶¹⁹ Die Inschrift auf der Tafel Hans Luthers lautet: „ANNO · 1530 · AM · 29 · TAG · IVNY · IST · HANS · LUTHER · D · MARTINVS · VATER · INN · GOTT · VERSCHIEDENN“, jene auf dem Bildnis seiner Frau: „ANNO · 1531 · AM · 30 · TAG · IUNY · IST · MARGARETA LUTERIN · D · MARTINVS · MVTTER · INN · GOTT · VERSCHIEDEN“.

der Griff an den Pelzkragen, der Souveränität zum Ausdruck bringen soll, nicht fehlen. Das Gesicht, halb umrahmt vom welligen grauen Haar, reflektiert diese Souveränität. Der feste Blick sowie die starken Falten zwischen den Brauen und um den Mund demonstrieren Entschlossenheit und Willensstärke. Eindrucksvoll manifestieren sich mit den eingefallenen Wangen und der erschlafften Haut im Kiefer- und Kinnbereich die Zeichen des Alters, welche dem resoluten Gesamteindruck keinen Abbruch tun. Noch eindrucksvoller zeugt die erhaltene Porträtstudie Hans Luthers von dessen physiognomischen Eigenschaften und zugleich vom meisterlichen Können Cranachs (Abb. 4).⁶²⁰ In dieser eigenhändigen Farbstudie konzentriert sich Cranach vollständig auf das Gesicht. Die Umriss der Büste und die Kleidung sind mit nur wenigen großzügigen Strichen angedeutet. Der changierende Grauton des Haars bedarf keiner peniblen Ausarbeitung der einzelnen Haare, wie es im Gemälde der Fall ist. Der entschlossene Gesichtsausdruck wird mittels weniger Linien und einer intensiven, sicheren Ausschattierung prägnanter Gesichtsbereiche wie Augen, Nase, Wangen und Kinn entwickelt und hinterläßt eine nachhaltigere Wirkung als die Bildnistafel. Im Vergleich mit dieser erscheint die Studie frischer und direkter. Im Ölporträt schließlich werden exakt die Konturen und Linien dieser Vorlage übernommen,⁶²¹ doch gelingt es nicht, den Ausdruck des Gesichts durch eine nachhaltige Schattenmodulation zu intensivieren. An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr man sich um eine korrekte Übernahme der Vorlage bemühte, deren Ausdrucksstärke man jedoch nur partiell zu erreichen vermochte.⁶²²

Die Figur Margarethe Luthers ist im Gegensatz zu anderen Ehepaarbildnissen Cranachs auf jener Raumbene plaziert worden, die auch von ihrem Mann eingenommen wird. Dieser Sachverhalt vermittelt einen Zustand gewisser Gleichberechtigung. Die innereheliche Hierarchie wird jedoch in der psychologischen Charakterisierung der Physiognomie und Körperhaltung

⁶²⁰ Vgl. S. 3, Anm. 9. Die Maße der Vorlage entsprechen hier genau den Maßen des späteren Ölbildes und erlauben einen einzigartigen direkten Vergleich. Vgl. Grimm, Claus. Originale in Serie – Porträtproduktion in der Werkstatt Lucas Cranachs. In: *Kunst & Antiquitäten*, 9, 1994, S. 13. Da auf der Ölstudie keinerlei Spuren eines Pausverfahrens zu verzeichnen sind, kann davon ausgegangen werden, daß die Werkstatt von der Originalvorlage des Meisters eine Kopie abnahm, die als Pause diente. Vgl. G/E/B, Nr. 162, S. 341f.

⁶²¹ So z. B. die Stirnfalten oder jene zwischen den Brauen und an der Nasenwurzel.

⁶²² Ein Vergleich der Unterzeichnung und der Malereiausführung ergab 1994 folgende Bewertung: Die Unterzeichnung wurde Cranach selbst zugewiesen, ein großer Teil der Ausführung jedoch einem Gesellen. Vgl. G/E/B, Tabelle, S. 371.

deutlich.⁶²³ Während Hans Luther mit seiner ganzen Persönlichkeit Dominanz und Entschlossenheit ausdrückt, überzeugt seine Frau durch ruhige ausgeglichene Zurückhaltung. In ihrem Gesicht ist ebenfalls ein langes, arbeitsreiches Leben abzulesen. Trotzdem scheint sie ihrem Mann ein leichtes Lächeln entgegenzubringen. Die Augen sind indessen dunkel umschattet, die Wangen eingefallen, und die Haut ist schlaff. Die Altersfalten am Hals potenzieren die spannungslose Kontur des Unterkiefers. Auch auf dieser Tafel unterstützt die Kleidung die Zentralisierung des Gesichts. Allerdings nutzt Cranach hier, anders als bei Hans Luther, die Möglichkeiten eines starken Hell-Dunkel-Kontrasts, genauer: eines Weiß-Schwarz-Kontrasts. Das Weiß des tief ins Gesicht gezogenen Kopftuchs und der langärmeligen, hochgeschlossenen Bluse ist auffällig gegen das Schwarz des Hintergrundes und des ärmellosen Oberteils gesetzt, lenkt jedoch die Aufmerksamkeit auf das Gesicht und schließlich zur sichtbaren Hand am unteren Bildrand. Zwischen Gesicht und Hand stellen vor allem die langen Enden des im Nacken geknoteten Kopftuchs, die parallel vor der Brust am Oberkörper entlangfallen, eine Verbindung her und leiten den Betrachterblick.

Anders als bei anderen Doppelpor­träts steht bei dem Lutherschen Ehe­bildnis die durch ein mühsames Leben gezeichnete und gealterte würdige Physiognomie der Dargestellten neben der subtilen Charakterisierung der Persönlichkeit im Vordergrund. Es scheint, als wurde bei der Übertragung der Vorlagen und der Ausführung der Tafeln besondere Sorgfalt angewandt, die sich sicherlich aus der Identität des gezeigten Paares begründen läßt. Die in bürgerlichen Kreisen angesehenen Eltern des Reformators, welcher mit Cranach eine so intensive Verbindung pflegte, sollten mit einer ausdrucksstarken wie repräsentativen Arbeit bedacht werden. Hierarchische Ehestrukturen treten dabei in den Hintergrund. Wichtiger ist die souveräne Ausstrahlung als Ehepaar, das sich durch die unterschiedlichen Eigenschaften des jeweiligen Partners offensichtlich ein Leben lang ergänzt hatte. Dadurch, daß die Bildnisse bei Cranach, der die Lehren Martin Luthers in Druck und Gemälde unterstützte, angefertigt wurden, erlangen sie gleichermaßen einen den Weg des Sohnes bestärkenden Charakter.

⁶²³ Zudem erfährt das männliche Bildnis durch die Anbringung der Signatur und der Jahreszahl oberhalb der rechten Schulter am linken Bildrand eine stärkere Gewichtung.

III.9.6. Bildnis des Kanzlers Gregor Brück

Aus dem Jahr 1533 ist ein Brustbild erhalten, das den kursächsischen Kanzler Gregor Brück zeigt (Abb. 132).⁶²⁴ Brück, eigentlich Gregor Heinse, Sohn eines Brücker Bürgermeisters, studierte unter anderem an der Wittenberger Universität und promovierte dort zum Doktor der Rechte. Spätestens 1519, als Friedrich der Weise Brück an seinen Hof berief, muß dieser die Bekanntschaft Cranachs gemacht haben. Vom Kurfürsten zum Kanzler ernannt, behielt Brück dieses Amt auch unter Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Großmütigen. Einen Namen machte sich Brück als enger Berater der Kurfürsten und durch seinen Einsatz für die Reformation.⁶²⁵ Die besondere Beziehung zwischen Cranach und dem Kanzler, die beide in den zwanziger Jahren zu den reichsten Bürgern Wittenbergs gehörten, kommt besonders durch die Verschwägerung der beiden Familien zum Ausdruck. 1541 heiratete Cranachs Sohn Lucas Barbara, die Tochter Brücks, während zwei Jahre später Cranachs Tochter, ebenfalls mit Namen Barbara, mit Christian, dem Sohn des Kanzlers, vermählt wurde.⁶²⁶

Trotzdem ist auch dieses Bildnis kein persönliches Porträt, welches auf ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Künstler und Dargestelltem hinweisen könnte. Cranach präsentiert Brück nach rechts gewandt vor einem hellblauen Hintergrund, der am linken Bildrand über der Schulter seines Modells mit der Schlangensignatur und der Jahreszahl 1533 versehen ist. Das großzügig gehaltene Brustbildformat demonstriert den repräsentativen Charakter des Porträts und unterstreicht den hohen politischen und gesellschaftlichen Rang der Figur, welcher zudem durch die erlesene Ausstattung zum Ausdruck kommt. Brück trägt passend zur schwarzen, mit Goldborten versehenen Schabe mit großem Schulterkragen ein schwarzes Barett mit Goldapplikationen. Sowohl an der Schabe als auch am Barett sind geringfügige Pentimenti sichtbar geworden, die allerdings ohne Bedeutung für das Gesamtkonzept bleiben. Das weiße, plissierte Hemd ist am Kragen und vor der Brust ebenfalls mit Goldborten ausgestattet, die

⁶²⁴ Abb. 132: Bildnis des Kanzlers Gregor Brück, 1533, Öl/Holz, 42,6 x 38,4 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

⁶²⁵ Zum Lebenslauf Brücks vgl. BBK, Bd. I, Sp. 762f. Zur ausführlichen Biographie vgl. Brück, Ulrich von. Im Dienste der Reformation. Ein Lebensbild des kursächsischen Kanzlers Gregor Brück. Berlin 1985.

⁶²⁶ Vgl. Koeplin/Falk, S. 26f. Schade gibt als Heiratsjahr für Christian Brück und Barbara Cranach unerklärlicherweise das Jahr 1537 an. Vgl. Schade 1974, S. 80.

reich mit Perlen bestickt sind.⁶²⁷ Ein goldener Halsreif in Form einer Schlange, die einen Edelstein verschlingt, kommt hierbei kaum zur Geltung. Anders dagegen verhält es sich mit den beiden Anhängern zweier goldener Ketten, die sich bedeutungsvoll vom dunkelroten Wams des Dargestellten abheben. Der eine Anhänger in Form einer Medaille zeigt den regierenden Kurfürsten Johann Friedrich den Großmütigen und beweist die Parteinahme Brücks für seinen Landesherrn.⁶²⁸ Den Zweiten dagegen identifiziert Löcher als Gefäßflöte, die neben ihrem praktischen und dekorativen Gebrauch als Pfeife und Schmuck auch als Autoritätssymbol diente.⁶²⁹ Auch das Gesicht Brücks strahlt Autorität aus. Mit fast unmerklich angehobenem Kinn und geradem, klaren Blick schaut Brück herausfordernd über den rechten Bildrand hinaus. Die gewissenhafte Ausarbeitung des Gesichts läßt wie bei Hans Luther auf eine detailgenaue Orientierung an einer voranzusetzenden Bildnisstudie schließen.⁶³⁰ Der nahezu geometrisch gestutzte, blonde Bart, der Abschluß des Baretts dicht über den Brauen und die sichtbare Kotelette des Kurzhaarschnitts, der nur partiell unter dem Baret hervorblickt, bilden eine enge und eckige Rahmung des Gesichts, das von den Augen dominiert wird. Mit dem runden Hemdkragen, dem Ausschnitt und der Kragenborte der Schabe sowie mit der Kontur des Baretts potenziert sich diese Rahmung. Nicht nur die Ausstattung soll die hohe Position des Kanzlers reflektieren, auch in der Physiognomie wird der Anspruch deutlich, Gradlinigkeit, Würde und Führungsqualitäten als primäre Wesensmerkmale des Dargestellten zu manifestieren. Gleichzeitig wird die Wertschätzung dieser Eigenschaften durch den Künstler veranschaulicht, der in Format und Anlage des Bildnisses auf eine Variante zurückgreift, die vornehmlich bei einigen Porträts der Kurfürsten, vor allem im Bereich der Serien, festzustellen ist.

⁶²⁷ Zu entdecken sind hier kleine, aus Perlen arrangierte Herzformen.

⁶²⁸ Die Medaille ist mit der Inschrift „JOHANNES · FRIDERICH · CVRFVRST · ZV · SACHSSEN“ geprägt. Löcher merkt an, daß das Stück einer Schaumünze Matthes Gebels von 1532 ähnelt, die allerdings mit der betreffenden Umschrift in Latein, und nicht in Deutsch, versehen ist. Vgl. Löcher 1997, S. 150.

⁶²⁹ Vgl. ebd., S. 151.

⁶³⁰ Die Untersuchung der Unterzeichnung mittels Infrarotreflektographie machte die sorgfältig nachgezeichneten Linien einer Pause deutlicher sichtbar. Die vermeintlichen Pauspunkte im Makrobereich, so am sichtbaren inneren Augenwinkel, konnten im Mikrobereich als Abriebspuren des Zeichenstiftes entlarvt werden. Vgl. Sandner 1998, S. 134, Abb. 15.3 und 15.3.a.

III.10. Gelehrtenbildnisse

Neben dem steigenden Auftragsvolumen für bürgerliche Bildnisse seit Beginn des 16. Jahrhunderts mehrten sich auch die Zahlen der Gelehrtenporträts. Schon während seines Wiener Aufenthalts war Cranach auf die Gelehrten des Humanistenzirkels um Conrad Celtis gestoßen. Die Bildnisse dieser Zeit wie die der Cuspinians und des Gelehrten mit seiner Frau zeugen von einem gewandten Umgang des Künstlers innerhalb dieses Kreises, der ihm zu neuen Kontakten verhalf. Mit seiner Berufung an den kursächsischen Hof und dem Aufbau seiner Werkstatt in der Universitätsstadt Wittenberg kam es fast unweigerlich zu neuen Verbindungen mit den Gelehrten der sächsischen Gesellschaft und somit zu neuen Auftraggebern. Männer wie Martin Luther,⁶³¹ Christoph Scheurl und Georg Spalatin, die sich vom Wittenberger Maler im Porträt verewigen ließen, gehörten nicht nur zu Cranachs Bekannten-, sondern auch zu seinem Freundeskreis.

III.10.1. Bildnis eines Herrn mit Uhr und der Devise „Betalet all“

Nach dem letzten Stand der Untersuchungen ist vermutlich ein weiteres Bildnis in die Zeit der Niederlandreise von 1508 einzuordnen (Abb. 133).⁶³² Es zeigt einen zum rechten Bildrand gewandten Herrn vor einem hellblauen Hintergrund, auf dem in der linken oberen Bildecke ein bisher noch nicht eindeutig identifiziertes schwarz-gelbes Wappenschild mit ebenfalls schwarz-gelber Helmzier zu sehen ist.⁶³³ In der rechten oberen Ecke hingegen befindet sich eine Uhr mit römischem Zifferblatt und darunter ein Spruchband mit den Worten „BETALET ALL“, die im Kontext mit dem Zeitmesser zu verstehen sind. Diese Devise gab lange Zeit Anlaß zu Spekulationen. Einerseits wurde sie im Zusammenhang mit den Sonnenstrahlen auf dem Zifferblatt der Uhr als „Betalet all“ – „Erleuchtet alles“ interpretiert, andererseits zog man die Erklärung in betracht, daß man nach Ablauf seiner Zeit alles zu bezahlen habe.⁶³⁴ Einem

⁶³¹ Vgl. S.165ff.

⁶³² Abb. 133: Bildnis eines Herrn mit Uhr und der Devise „BETALET ALL“, um 1508, Öl/Holz, 48,4 x 36,4 cm, Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters.

⁶³³ Vgl. Schade 2003, Nr. 1, S. 166. Hier wird auf eine mögliche Zuordnung nach Monika und Dietrich Lücke hingewiesen, die das Wappen der Familie Agicourt zuschreiben.

⁶³⁴ Vgl. Koeplin/Falk, Nr. 166, S. 265.

Hinweis Michael Wiemers zufolge ist es jedoch gelungen, Uhr und Devise im Sinne eines Wahlspruchs vermutlich niederländischen Ursprungs zu interpretieren: „een uur betaelt het all – Eine Stunde vergilt alles“.⁶³⁵ Zieht man schließlich hinzu, daß das Porträt auf Eichenholz gemalt wurde,⁶³⁶ so ist eine Entstehungszeit während der niederländischen Reise nicht auszuschließen.

Die Figur des Porträtierten gibt dagegen keinerlei Aufschluß über seine Herkunft. Der in Halbfigur dargestellte Herr trägt ein langärmeliges schwarzes Gewand, von dem sich die schwarze Schube hauptsächlich durch den hellbraunen, schwarzgeleckten Pelzkragen und das Pelzinnenfutter, das am rechten Ärmel hervorschaut, abhebt. Der rechte Unterarm liegt parallel zum unteren Bildrand am Körper an, so daß die rechte Hand energisch in den Pelzkragen greifen kann, diesen sogar zusammenzuhalten scheint. Lediglich am kleinen Finger ist ein Ring mit einem blauen Stein, vielleicht einem Saphir, zu sehen. Obwohl die Haltung der Hand, vor allem die des kleinen Fingers irritiert, ist die Gestaltung des Handrücken umso bemerkenswerter. Dadurch, daß hier sowohl Knöchel als auch Adern hervortreten, wird die Festigkeit des Griffes unterstrichen. Eine ähnliche Genauigkeit in der Wahrnehmung der Hautstruktur ist in der Physiognomie festzustellen. So sind die Stellen des Inkarnats über der Oberlippe und im Kinnbereich mit einem Grauton unterlegt, der andeutet, wo der Bartwuchs ansetzt. Die Mundwinkel, die nach unten zeigen, sind fast unmerklich nachschattiert. Die Augenpartie ist mit Fältchen umrahmt, die Lidfalte abgedunkelt, und auch die leicht hängenden Unterlider sind, wie die glasigen Augen, genau beobachtet. Die Modellierung des Gesichts erfolgt durch eine Ausschattierung und variierende Abtönung des Inkarnats. Sogar beim Übergang zum schattierten Halsbereich wird auf eine klare Kontur verzichtet. Nur die Hauptkonturen von Augen, Nase und äußerer Wange sowie die Trennlinie der Lippen sind schärfer gezeichnet. Zwei senkrechte Falten über der Nasenwurzel signalisieren das Zusammenziehen der Brauen und vermitteln die Strenge des Blickes, der kritisch über den rechten Bildrand hinausgeht. Das dunkelbraune dichte Haar, auf dem eine schwarze Kappe sitzt, schließt auf der linken Bildseite

⁶³⁵ Vgl. Schade 2003, Nr. 1, S. 166. In diesem Zusammenhang erfolgt bei Schade der durch Wiemers angeregte Verweis auf ein Bildnis des Frans Hals mit derselben Devise.

⁶³⁶ Bei Friedländer und Rosenberg fälschlicherweise als Fichtenholz bezeichnet. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 58, S. 81.

mit dem Pelzkragen ab, auf der rechten Seite jedoch berührt es ihn nicht, so daß eine Art Keil zwischen Schulter und Haar entsteht. Ähnliches gestaltet sich am linken Bildrand zwischen rechter Schulter und Kragen. Durch das hier entstandene kleine Dreieck und durch den genannten Keil wird in die Geschlossenheit der Figurenkontur Bewegung gebracht, so daß die Darstellung an Dynamik gewinnt. Auch die Helmzier des Wappens und das verschlungene Spruchband lockern die Komposition auf.

Der physiognomische Ausdruck, die Ausstattung mit Schauben und Kappe, aber auch die Uhr und der Sinnspruch können als Hinweise gedeutet werden, daß es sich bei dem Dargestellten um einen Gelehrten handelt. Durch die Devise ist es möglich, eine Parallele zu einem Cranachschen Gelehrtenporträt des gleichen Zeitraums zu ziehen: Auch das Bildnis Christoph Scheurls enthält ein Motto, das wahrscheinlich auf den Wunsch des Dargestellten zurückgeht.⁶³⁷ Gleiches ist bei dem Herrn mit der Uhr anzunehmen. Daß die Einflußnahme des Modells auf die Ausarbeitung seines Bildnisses nicht die Ausmaße der Cuspinian-Porträts annimmt, ist nicht weiter verwunderlich, da Cranach sich von einer symbolbeladenen Hintergrundgestaltung nach dem Antritt des Hofmaleramts verabschiedet hatte. Hinzu kommt der Zeitfaktor, der eine immense Einschränkung bedeutete, sollte das Bildnis tatsächlich während des Aufenthalts in den Niederlanden entstanden sein.

III.10.2. Christoph Scheurl

Das Bildnis Christoph Scheurls von 1509 (Abb. 134)⁶³⁸ entstand in jenem Jahr, in dem Scheurl seinen berühmten und huldvollen Widmungsbrief an Cranach verfaßte. Dieser war der Druckfassung einer Promotionsrede des Dargestellten aus dem vorhergehenden Jahr vorangestellt.⁶³⁹ Aus diesem Brief geht hervor, daß

⁶³⁷ Vgl. S. 212.

⁶³⁸ Abb. 134: Christoph Scheurl, 1509, Öl/Holz, 48,5 x 40,5 cm, Privatbesitz.

⁶³⁹ Scheurl beschreibt unter anderem in diesem Brief mit geistreichen Anekdoten die ruhmreichen Fähig- und Tätigkeiten Cranachs als Maler. Zahlreiche Vergleiche mit Künstlern aus der Antike wie mit Apelles, Zeuxis oder Parrhasius etc. entspringen seiner humanistischen Gesinnung und gereichen dem Maler zur Ehre. Vgl. Lüdecke 1954a, S. 49ff. Hervorgehoben werden außerdem *Trompes l'œils*, die sowohl Mensch als auch Tier zu täuschen vermochten, so beispielsweise: „[...] wo Du Hirschgeweihe gemalt hast, nach denen die Vögel oft

zwischen dem Maler und Scheurl, dem gebürtigen Nürnberger, Doktor der Rechte und seit 1507 Rektor an der Wittenberger Universität, eine nähere Bekanntschaft bestanden haben muß.⁶⁴⁰ Sein von Cranach gefertigtes Porträt entstand noch vor der Niederschrift dieser Widmung.⁶⁴¹ Scheurl erwähnt es gegen Ende des Briefes mit Wohlwollen und verdeutlicht, daß er wenigstens eine der hier eingefügten Inschriften mitbestimmt hat.⁶⁴² Eine weitere Besonderheit zeichnet das Bildnis aus: Es ist eines der wenigen Gemälde Cranachs, das in seinem originalen Rahmen erhalten ist. Dieser ist vom gleichen Typus wie beispielsweise jener, der das Diptychon Johans des Beständigen und seines Sohnes Johann Friedrich aneinanderfügt.⁶⁴³ Dabei kann davon ausgegangen werden, daß dieser Rahmentyp, der sich mit Kehlung und schrägem Wasserschlag an spätgotischen Fensterformen orientiert, von Cranach selbst entworfen worden ist und dazu dienen sollte, den Dargestellten dem Betrachter näher zu bringen.⁶⁴⁴ Der Rahmen des Scheurl-Bildnisses weist eine tiefe Kehlung auf, welche am unteren Rand durch einen angeschrägten Wasserschlag abgelöst wird. Sowohl Kehlung als auch Wasserschlag sind vergoldet, während der mehrfach profilierte äußere Vorstoß schwarz gestrichen wurde. Auch hier wird mit der Rahmung die Intention verfolgt, dem Betrachter Unmittelbarkeit zu suggerieren, so als würde er Scheurl durch ein Fenster sehen.

hinfliegen, die zu Boden fallen, indem sie sich auf Zweigen niederzulassen meinen. Du hast einstmals in Österreich Weintrauben auf einen Tisch gemalt, so natürlich, daß nach Deinem Weggang eine Elster herbeiflog und, unwillig über die Täuschung, mit Schnabel und Klauen das neue Werk zerhackte. Zu Coburg hast Du einen Hirsch gemalt, den fremde Hunde anbellten, so oft sie ihn erblickten [...]“; ebd., S. 50, oder: „Zu Torgau hast Du Hasen, Fasanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Wachteln, Krammetsvögel, Holztauben und anderes Geflügel an der Wand hängend gemalt, welche Bilder einstmals der Graf von Schwarzberg, als er sie sah, hinauszubringen befahl, damit sie nicht einen üblen Geruch verbreiteten [...]“; ebd., S. 52.

⁶⁴⁰ „[...] weil aus unserem täglichen Umgang eine so große Vertraulichkeit, solches Wohlwollen und solche Freundschaft entstanden sind, daß ich dir nichts abschlagen könnte [...]“ Ebd., S. 49. Es gibt keinen Grund, an einem häufigen Umgang der beiden zu zweifeln, zumal Scheurl nicht nur Rektor der Universität, sondern seit 1508 auch kurfürstlicher Rat und Mitglied des Hofgerichts war. Zum Lebenslauf Scheurls vgl. BBK, Bd. IX, Sp. 178ff. Zur ausführlichen Biographie vgl. Graf, Wilhelm. Doktor Christoph Scheurl von Nürnberg. Diss. Leipzig 1930.

⁶⁴¹ Hinz ist der Meinung, Cranach habe sich mit dem Porträt bei Scheurl für die Rede „revanchiert“. Vgl. Hinz 1993, S. 27. Dies ist jedoch nicht möglich, da zum Zeitpunkt der Niederschrift das Bildnis erwiesenermaßen schon existiert haben muß. Vgl. Anm. 642.

⁶⁴² „[...] lasse es Dir so gut gefallen, wie mir die Tafel gefällt, auf der Du mich so sorgsam dargestellt hast und auf die ich nicht ohne Grund habe schreiben lassen: „Wenn dir, Wanderer, Scheurl bekannt ist, wer ist mehr Scheurl, dieser oder jener?“ Lüdecke 1954a, S. 54.

⁶⁴³ Vgl. Abb. 16.

⁶⁴⁴ Vgl. Koeplin 1974, S. 25.

Wie oben erwähnt, ist der grünliche Hintergrund des Bildnisses des Rechtsgelehrten mit einigen Inschriften versehen, die in Latein verfaßt worden sind. Links oben erfolgt die Vorstellung des Dargestellten mit der Altersangabe von 28 Jahren.⁶⁴⁵ Darunter schließt sich nun die im Widmungsbrief zitierte Frage an den Wanderer an, die die hohe Qualität des Porträts unterstreichen soll.⁶⁴⁶ Es ist vorstellbar, daß auch das rechts oben angegebene Motto, das soviel bedeutet wie „das Schicksal fürchtet die Starken“, ⁶⁴⁷ ebenfalls auf Geheiß Scheurls als Art persönlicher Wahlspruch hinzugefügt worden ist. Unterhalb dieses Mottos befindet sich der dreimal in Großbuchstaben geschriebene Buchstabe „A“, dessen Bedeutung noch nicht entschlüsselt wurde. Gebräuchlich war das dreifache „A“ ehemals auf Inschriften, wo es stellvertretend für die Wendung „Augusti tres“ eingesetzt wurde.⁶⁴⁸ Ob die Reihung dieses Buchstaben auf dem Scheurl-Bildnis jedoch in diesen Zusammenhang gebracht werden darf, ist fraglich. Eindeutig dagegen ist die Signatur Cranachs unterhalb der Mitte des rechten Bildrandes. Oberhalb der Jahreszahl 1509 signiert er mit der geflügelten Schlange, die zwischen die Initialen „L“ und „C“ eingefügt wurde.⁶⁴⁹

Die Positionierung der Figur Scheurls nimmt deutlich auf die Rahmung und deren Wirkung als Fenster Bezug: Der Dargestellte erscheint förmlich direkt hinter dem Rahmen. Indem er als Halbfigur alle vier Bildränder berührt, wirkt er in seiner Person besonders präsent. Der Lauf der Unterarme mit den ruhig übereinandergelegten Händen befindet sich parallel zum unteren Bildabschluß, die Ellenbogen werden dabei von den Seitenrändern angeschnitten, und der höchste Punkt der Drahthaube, die Scheurl auf dem Kopf trägt, touchiert leicht

⁶⁴⁵ Diese lautet: „CHRISTOFERVS · SCHEURLVS · I·V·D · NATVS · ANNOS · 28“

⁶⁴⁶ „SI · SCHEURLVS · TIBI · NOTVS · É · (M)VIATOR · QUI · SCHEURLVS · MAGIS · EST · AN · HIC · AN · ILLE“. Vgl. S. 211, Anm. 642. Das aus dem Widmungsbrief überlieferte „viator“ wurde von Restauratoren unmotiviert in „maior“ umgeändert. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 23, S. 72f. Inschriften, die das perfekte äußere Abbild des Dargestellten betonen, sind für diese Zeit durchaus üblich, werden aber zudem häufig durch Bemerkungen über die nicht im Bildnis festzuhaltenden Geistesfähigkeiten ergänzt, wie beispielsweise bei Cranachs Kupferstichen *Luthers* von 1520 und 1521 (vgl. S. 165ff.), Dürers *Melanchthon*-Kupferstich von 1526 (Abb. 169) oder der Entwurf Quentin Massys' für eine *Medaille des Erasmus von Rotterdam* von 1519.

⁶⁴⁷ „FORTES · FORTUNA · FORMIDAT“. Bei Friedländer und Rosenberg wurde es in einem anderen Sinne mit „Das Glück ehrt den Starken“ übersetzt. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 23, S. 72f.

⁶⁴⁸ So kurz vermerkt in Langenscheidts Großem Schulwörterbuch „Lateinisch – Deutsch“, Berlin und München 1993, S. 21.

⁶⁴⁹ Diese Signatur-Kombination mit Initialen, Schlange und Jahreszahl kommt noch bis 1514 vor, danach tritt sie in dieser Form nicht mehr auf. Vgl. S. 113.

den oberen Bildrand. Eindrucksvoll kommt die helle Kopf- und Halspartie zum Tragen. Indem die Haare derart straff unter die Haube gekämmt wurden, daß sie kaum mehr sichtbar sind, erscheint das Gesicht, welches die Natur eines ernsthaften und reflektierten jungen Mannes widerspiegelt, großflächiger und bedeutungsvoller. Auffällig ist die weiche Binnenmodellierung der Gesichtszüge durch fließende Schattierung und Aufhellung prägnanter Gesichtspartien wie Nase, Wangen, Kinn und Hals, bei denen auf eine harte Konturierung verzichtet worden ist. Glatte Gesichtszüge, rosige Lippen und große braune Augen offenbaren das augenscheinlich erhaltene jugendliche Wesen Scheurls.

Die wertvolle Ausstaffierung dagegen verweist auf seine hohe gesellschaftliche Stellung. Die mit floralen Motiven durchwirkte grau-schwarze Damastschaube besitzt sogar ein Innenfutter aus Pelz, das an den Ärmeln zum Vorschein kommt. Der spitz zulaufende Ausschnitt des großflächigen Pelzkragens vermittelt zwischen Gesicht und Händen, an denen sich mehrere Ringe, unter anderem der Wappenring Scheurls, befinden. Dies ist jedoch nicht der einzige Schmuck: Fast unauffällig verschwinden zwei Ketten im Ausschnitt des Hemdes, von denen die eine aus einem schwarzen Band besteht und wahrscheinlich mit einem Anhänger ausgestattet ist. Die andere aus goldenen Gliedern zusammengesetzte Kette ist kaum sichtbar, da sie vom Pelzkragen der Schabe fast vollständig verdeckt wird. Der Teil des Hemdes, der aus dem Ausschnitt des Pelzkragens hervorschaut, ist mit einer auffallenden Goldborte versehen. Diese ist mit Blumen- und Wellenmustern aus Perlen sowie mit dem Buchstaben „M“ kostbar bestickt. Letzterer ist dreimal zu sehen, doch seine Bedeutung läßt sich nicht erschließen.

Die Inschriften und auch die erlesene Ausstattung vermögen jedoch nicht lange von der Physiognomie Scheurls, dem Zentrum des Porträts, abzulenken, das in seiner positiven Klarheit das Bildnis dominiert. Die Auszeichnung durch die Inschriften sowie Scheurls Aufmachung dienen der Würdigung seiner Person, deren Bedeutung hierdurch potenziert werden soll. Fraglich ist, ob die Inschriften Teil der ursprünglichen Konzeption waren oder ob sie erst kurz nach der Fertigstellung des Porträts hinzugefügt worden sind.⁶⁵⁰ Vor allem die

⁶⁵⁰ Der Kommentar Scheurls zu seinem Bildnis läßt auf die zweite Möglichkeit schließen, so als habe er nach Besichtigung des Resultats aus Begeisterung die Frage an den Wanderer auf der Tafel formulieren lassen. Vgl. S. 211, Anm. 642.

physiognomische Bildwirkung würde ohne die Inschriften intensiviert und die Präsenz des Dargestellten gesteigert werden.

III.10.3. Georg Spalatin

Aus dem Jahr 1509 existiert ein weiteres Gelehrtenbildnis (Abb. 135),⁶⁵¹ auf das schließlich Friedländer in einem Aufsatz von 1911, hier noch als unbekanntes Männerbildnis vorgestellt, hinweist.⁶⁵² Die augenfällige physiognomische Ähnlichkeit des Dargestellten mit einem Cranachschen Holzschnitt Georg Spalatin von 1515 (Abb. 136) fiel anscheinend erst 1950 erstmalig auf, als Sander diesen Holzschnitt zur Identifizierung des Porträtierten heranzog.⁶⁵³ Die Inschriften bezüglich des Alters des Dargestellten am linken oberen Bildrand und des Entstehungsjahres des Bildnisses am rechten oberen Bildrand untermauern diese Identifizierung.⁶⁵⁴ Der christlich-humanistisch gebildete Spalatin, eigentlich Georg Burckhardt aus Spalt, nahm mit den Jahren eine außergewöhnliche Stellung am kurfürstlichen Hof ein. Nachdem er 1508 kurz nach seiner Priesterweihe auf Empfehlung des Humanisten Conrad Mutianus Rufus als Erzieher des Prinzen Johann Friedrich nach Torgau berufen wurde, übernahm er mit den Jahren zahlreiche weitere Aufgaben, wie die des Ausbaus und der Verwaltung der Universitätsbibliothek im Wittenberger Schloß, die des Hofpredigers und schließlich auch des Privatsekretärs und persönlichen Beraters Friedrichs des Weisen und seiner Nachfolger. Zudem spielte er eine bedeutende Rolle als Vermittler zwischen dem nach Reformen trachtenden Luther, den er 1514 kennenlernte, und dem Landesherrn Friedrich dem Weisen, welcher, obwohl nie ein persönlicher Kontakt zum Reformator zustande kam, diesen nicht zuletzt auf Anraten Spalatin unter seinen Schutz stellte.⁶⁵⁵

⁶⁵¹ Abb. 135: Georg Spalatin, 1509, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, 33 x 28,5 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

⁶⁵² Vgl. Friedländer, Max J. Cranachs Katharinenaltar von 1509. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 46, Nr. 22, 1911, S. 26. Friedländer nutzt den Aufsatz lediglich als Publikationsplattform für dieses Porträt, nicht zu dessen Analyse.

⁶⁵³ Vgl. Sander, Hjalmar. Zur Identifizierung zweier Bildnisse von Lucas Cranach d. Ä. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 4, 1950, S. 45ff. Zum Holzschnitt vgl. S. 216f.

⁶⁵⁴ Die Inschriften lauten wie folgt: „ANNO · ETATIS · 26“ sowie „ANNO · DOMINI · 1509“

⁶⁵⁵ Zum Lebenslauf Spalatin vgl. BBK, Bd. X, Sp. 865ff. Zur ausführlichen Biographie vgl. Höss, Irmgard. Georg Spalatin, 1484 – 1545. Ein Leben in der Zeit des Humanismus und der Reformation. Weimar 1956.

Das Bildnis von 1509 zeigt Spalatin allerdings im ersten Jahr seiner Erziehtätigkeit, noch bevor er mit den genannten Betätigungsfeldern betraut wurde.⁶⁵⁶ Wie das persönliche Porträt bezeugt, dürften sich Cranach und Spalatin bei diversen Gelegenheiten in Torgau näher kennen- und schätzengelernet haben.⁶⁵⁷ Cranach wählt mit dem Brustbildformat einen Nähe ausdrückenden Bildausschnitt und zentralisiert das Gesicht mit Unterstützung des schwarzen Hintergrundes. Der schwarz gefütterte Stehkragen des grauen Priestergewandes klafft v-förmig auseinander und führt den Blick des Betrachters immer wieder zum Gesicht Spalatin zurück. Dieses wird gemäß der Körperdrehung im Dreiviertelprofil präsentiert. Die Augen jedoch fokussieren den Betrachter und fordern diesen zu einer intensiven Auseinandersetzung auf. Gleichzeitig demonstriert der Blick den persönlichen Austausch zwischen Künstler und Gelehrtem. Dabei kommen in der Gestaltung der Physiognomie jene Züge zum Ausdruck, die Sander als „zartbesaitete idealistische Gelehrtennatur mit romantischem Freundschaftsbedürfnis“ beschreibt.⁶⁵⁸ Die blaugrauen Augen blicken vorsichtig und ein wenig verunsichert zum Betrachter, der Zug um den Mund wirkt weich und zurückhaltend, die große Nase mit breitem Rücken dagegen dominant. Das rötlich braune Haar, das in vollen Locken über Stirn und Ohren fällt, sowie eine weiche Schattenmodulation der Gesichtspartien unterstreichen Spalatin hochgelobten, bescheidenen und frommen Charakter.⁶⁵⁹ Dabei fällt der hintere Bereich der linken Wange sowie der Übergang zum Hals in leichten Schatten, so daß eine Lichtquelle von links oben vorauszusetzen ist. Mit aufrechter und korrekter Haltung wirkt Spalatin geradezu darum bemüht zu sein, einen würdigen Eindruck zu hinterlassen.⁶⁶⁰

⁶⁵⁶ Im Zuge einer Auktion 1933 wurde das Bildnis restauriert und von Holz auf Leinwand übertragen. Vgl. Koepplin 1974, S. 33, Anm. 27. Eine erneute Restaurierung erfolgte, nachdem es 1993 abermals im Kunsthandel auftauchte. Vgl. G/E/K, Nr. 202, S. 372.

⁶⁵⁷ Cranach befand sich beispielsweise im Dezember 1508 und im Juli 1509 zum Empfang des Winter- bzw. Sommergewandes in Torgau. Vgl. Schade 1974, S. 404, Nr. 51 u. 62. Ein weiteres Dokument aus dem Jahr 1509 ohne genauere Datierung belegt, daß Cranach ein „Kästlein“ von Torgau nach Wittenberg sendete. Vgl. ebd., S. 405, Nr. 66.

⁶⁵⁸ Sander, S. 46.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd., S. 46.

⁶⁶⁰ Die ganze Bildsituation erinnert an moderne Paßbildaufnahmen, bei denen das Modell befangen darum ringt, sich von seiner besten Seite zu zeigen.

Sechs Jahre später erscheint Spalatin auf dem oben genannten Holzschnitt in der Rolle des devoten Sünders vor dem Kreuz Christi (Abb. 136),⁶⁶¹ wie auch die lateinische Bildunterschrift übermittelt.⁶⁶² Diese Inschrift ist gleichzeitig eine Widmung, die Spalatin „dem Erlöser Christus, dem gnadenvollen und allmächtigen Gott“ dediziert, und bezieht sich auf das nachfolgende 20-zeilige lateinische Gebet, welches sich an den mit Schuld beladenden Sünder richtet.⁶⁶³ Wort und Bild unterstützen sich dabei gegenseitig in ihrer Bedeutung, sind jedoch auch ohne den jeweils anderen lesbar. Der Holzschnitt Cranachs zeigt Spalatin vor dem Kreuz stehend als Halbfigur, die Hände in Brusthöhe zum Gebet zusammengelegt, den Blick andächtig erhoben. Das Blatt läßt sich durch eine mittlere Vertikale sowie eine mittlere Horizontale in Segmente einteilen, die Spalatin einen Platz im linken unteren Viertel zuweisen. Das Kruzifix jedoch nimmt die gesamte rechte Bildhälfte. Wie auch im Adorationsbild Albrechts von Brandenburg aus den zwanziger Jahren übernimmt Cranach hier die Darstellung des Kruzifixes in schräger Anlage samt dramatisch wallendem Lendentuch aus seinen frühen Wiener Gemälden, so aus dem „Büßenden Hieronymus“ von 1502 oder der „Kreuzigung“ von 1503.⁶⁶⁴ Während allerdings bei Albrecht die Suggestion der Kreuzigung nahezu realen Bildraum einnimmt,⁶⁶⁵ wird im Holzschnitt Spalatin durch den unterschiedlichen Maßstab verdeutlicht, daß sich dieser vor einem Kruzifix befindet, das in freier Landschaft als Gebetsstätte aufgestellt worden sein muß. Lediglich der strahlenförmige Heiligenschein und das flatternde Lendentuch könnten auf eine visionäre Erscheinung hindeuten. Angesichts des ausführlichen Gebets, das Spalatin an Christus richtet, ist dies jedoch unwahrscheinlich.

Die Landschaft des Holzschnitts wird mit wenigen Linien im Hintergrund angedeutet. Im rechten unteren Drittel skizziert Cranach mittels weniger Striche die Konturen einer Stadt vor einem Gebirge, welches durch die Schulterlinie Spalatin fortgeführt wird. Der Himmel, der den Großteil des Hintergrundes einnimmt, wird durch eine Horizontalschraffur und durch zwei Cumulus-Wolken

⁶⁶¹ Abb. 136: Georg Spalatin vor dem Kreuz, 1515, Holzschnitt, 16,5 x 11,1 cm, Berlin, Staatliche Museen - Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

⁶⁶² Diese lautet: „Christo Salvatori Deo Opti. Max. Georgius Spalatinus. Peccator“.

⁶⁶³ Abbildung des Holzschnitts mit Gebet bei: Koeplin/Falk, S. 493, Abb. 271.

⁶⁶⁴ Vgl. S. 162f.

⁶⁶⁵ Vgl. Abb. 97.

definiert. Bedeutungsträchtig werden vor ihm die Figur Christi und der Kopf Spalatins gesetzt, wodurch der Himmel subtil als für den Menschen erstrebenswerte göttliche Sphäre gekennzeichnet wird. Die Hintergrundszenerie wirkt jedoch kulissenhaft. Wirkliche Dreidimensionalität erreicht Cranach durch die Ausarbeitung der Figuren im Vordergrund. Vor allem Christus am Kreuz sowie Kopf und linke Hand Spalatins überzeugen in ihrer Plastizität durch eine differenziertere und dichtere Linienführung in den schattierten und Konturen definierenden Bereichen. In der Gestaltung des Gewandes Spalatins wird die Linienführung allerdings wieder stark auf gleichmäßig parallel gesetzte Schwünge, an der linken Schulter des Gelehrten sogar lediglich auf deren Kontur und zwei Gewandfalten reduziert.⁶⁶⁶ Die Ähnlichkeit zwischen dem Gelehrten im Holzschnitt und seinem Porträt ist unterdessen frappierend. Die gleiche Frisur, eine große Nase mit vergleichbar breitem Rücken und die weiche Mundpartie stellen hier die wesentlichen Vergleichsmerkmale dar. Zudem weist das hochgeschlossene Priestergewand des Sticks, wie jenes auf dem Gemälde, auf Spalatins Tätigkeit als Geistlicher hin und unterstreicht seine besondere Affinität zur Religion. Die Differenzierung in der unterschiedlichen Ausarbeitung einzelner Zonen führt dem Betrachter die Hauptkomponenten der Konzeption vor Augen: Das Kreuzifix, der Kopf Spalatins mit dem andächtig erhobenen Blick und seine betenden Hände sollen beispielhaft die Haltung des reuigen Sünders vorführen und werden hierbei durch die klare Einteilung des Bildes und die sich auf das Wesentliche beschränkende Gestaltung unterstützt.

III.10.4. Die Bildnisse des Theologen Dr. Scheiring (?) und seines gleichnamigen Neffen, des Juristen Dr. Scheiring

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelangte ein Bildnis Cranachs zu Zeiten der Bundesrepublik Deutschland zu besonderer Berühmtheit (Abb. 137).⁶⁶⁷ Jeder Bundesbürger kannte den Kopf, der auf dem 1000-DM-Schein Platz gefunden hatte, doch wußten wahrscheinlich nur wenige, daß er einem Cranach-Porträt entnommen war. Noch heute gibt die Identität des Dargestellten Rätsel

⁶⁶⁶ Eine Kreuzschraffur ist lediglich unter Spalatins angewinkeltem rechten Arm auszumachen.

⁶⁶⁷ Abb. 137: Dr. Johannes Scheiring (?), 1529, Öl/Holz, 52 x 35 cm, Brüssel, Musée des Beaux Arts.

auf. Eine nachträglich in Weiß hinzugefügte Inschrift auf dem hellblauen Hintergrund in der linken oberen Bildecke des Porträts weist den gezeigten Herrn als „Johannes Scheuring Dr.“ aus.⁶⁶⁸ Der gleichnamige Magdeburger Jurist Johannes Scheiring konnte jedoch nach einem Vergleich mit einem eindeutigen Holzschnitt dieser Person ausgeschlossen werden.⁶⁶⁹ Auch die Identifizierung als Nürnberger Astronom und Geograph Dr. Johannes Schöner ist widerlegt worden.⁶⁷⁰ Sander vermutete schließlich, mit dem gleichnamigen Onkel Johannes Scheirings, einem Magdeburger Doktor der Theologie, der allerdings schon 1516, d. h. dreizehn Jahre vor der Entstehung des Bildnisses 1529, verstarb,⁶⁷¹ die richtige Identität des Dargestellten festgestellt zu haben. Mit biographischen Einzelheiten wie der reformkatholischen Gesinnung Scheirings versuchte Sander eine Brücke zu Cranach zu schlagen, doch beruht seine Identifikation weniger auf konkreten Fakten denn auf Spekulation und auf der Hoffnung, daß der Verfasser der Inschrift um die Identität des Dargestellten wußte.⁶⁷²

Ungeachtet der strittigen Identifizierung des Porträtierten läßt die Darstellung seines Gesichts nicht nur eine intensive Auseinandersetzung des Malers mit seinem Modell, sondern auch eine persönlichere Beziehung zwischen beiden vermuten, die sich im direkten Blickkontakt manifestiert. Zudem ist der Dargestellte dem Betrachter fast en face zugewandt, wobei der Oberkörper, dessen Seiten von den Tafelrändern überschritten werden, über die Hälfte des Bildträgers ausfüllt. Nur eine leichte Drehung, hier zum linken Bildrand, verhindert die vollkommene Frontalität.⁶⁷³ Cranach verleiht hierdurch der dominanten Persönlichkeit, die sich vor allem in der physiognomischen Gestaltung widerspiegelt, Ausdruck. Die besondere Strenge, die das Gesicht durch die ausdrucksstarken Falten zwischen den Brauen und jenen um die Mundpartie

⁶⁶⁸ Der auf der Tafel verwendete Name „Scheuring“ taucht in der Geschichte in diversen Schreibvarianten auf, so z. B. als „Scheiring“, wie hier angewandt, oder als „Scheirungus“, „Scheyring“, „Zierung“ oder „Scyring“ etc. Vgl. Sander, S. 42.

⁶⁶⁹ Vgl. Hermann, Herbert u. Albrecht (Bearb.). Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. Gemälde – Zeichnungen – Graphik. Staatliche Museen Berlin 1937, Nr. 74.

⁶⁷⁰ Vgl. Sander, S. 35ff. Schon bei Friedländer und Rosenberg wurde die Zuordnung der Person als Dr. Johannes Schöner aufgrund der Existenz eines Porträts von 1528, das zweifellos Schöner in vollkommen abweichender Physiognomie darstellt und das auch Sander zum Vergleich heranzieht, in Frage gestellt. Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 331, S. 135.

⁶⁷¹ Die Jahreszahl 1529 ist mit der Signatur der geflügelten Schlange in der Mitte des linken Bildrandes aufgetragen.

⁶⁷² Vgl. Sander, S. 42ff.

⁶⁷³ Vergleichbar mit der Anlage der Körperdrehung bei den Bildnissen *Heinrichs des Frommen und seiner Frau Katharina* von 1514 (Abb. 51 u. 52).

erfährt, wird durch die Umrahmung des Gesichts mittels einer dicht gewachsenen, schwarz-grau melierten Bartkrause und des schwarzen Haupthaars unterstrichen. Auch die leicht abfallenden Mundwinkel reflektieren Willensstärke und Tatkraft. Die ineinandergelegten Hände dagegen verweisen auf Ruhe und Umsicht. Die dunkle, rotbraune Schube mit kostbarem Pelzkragen und das dazu passende Hemd sowie das rote Wams und das weiße Unterhemd, welche in ihrer Farbigkeit einen besonderen Akzent unterhalb des Kinns setzen, zeugen von einer hohen gesellschaftlichen Stellung. Über die konkrete Identität des Porträtierten jedoch geben keine weiteren Elemente der Konzeption Aufschluß.

Anders dagegen verhält es sich mit dem Bildnis des gleichnamigen Neffen Scheirings von 1534 (Abb. 138), das am linken Bildrand über der rechten Schulter datiert und signiert ist.⁶⁷⁴ Ein Holzschnitt mit modifizierter Barttracht von 1537, der auf die gleiche Bildnisaufnahme zurückgeht, sowie vor allem sein Wappen, das im Jahr 1534 im Holzschnitt hergestellt wurde, belegen die Identität dieses Dr. Johannes Scheirings, seines Zeichens Jurist, auf dem Cranachporträt.⁶⁷⁵ Dieser Cranach zugewiesene Wappenholzschnitt Scheirings, dessen Unterschrift den Wappenträger eindeutig als Johannes Scheiring ausweist, ist auch auf dem Ring des Porträts von 1534 wiederzufinden.⁶⁷⁶ Das Bildnis präsentiert Scheiring in Geste und Ausstattung als Juristen und Angehörigen des Patriziats. Die rechte Hand hält eine Schriftrolle, während die linke, beringte Hand in einem Deklamationsgestus vor dem Bauch verharrt. Um den Hals trägt Scheiring ein langes Band mit drei oder vier aufgefädelten Ringen und einem Anhänger in der Form eines Horns, in welchem eine Art Orden zu vermuten ist. An seiner linken Seite in der rechten unteren Bildecke wird zudem der Knauf eines Schwertes sichtbar. Der dunkle, mantelartige Umhang und das helle, schwarz geschlitzte Wams unterstreichen den hohen Rang des Dargestellten.

⁶⁷⁴ Abb. 138: *Dr. Johannes Scheiring, 1534, Öl/Holz, 50 x 36 cm, Paris, Galerie Charpentier, Versteigerung 29.1.1957.*

⁶⁷⁵ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 344, S. 138.

⁶⁷⁶ Vgl. Abbildung des Holzschnitts bei Jahn 1972 auf S. 418. Die Unterschrift lautet: „Joannes Scheiring Magdeburgensis Patricius, eques Auratus, Vicecomes palatinus, Artium et v. j. Doctor.“. Auffällig ist ebenso das Motto in der rechten oberen Ecke „BESCHERT VNERWERT“ sowie das mit einem großen „A“ beschriftete und bekrönte Herz links oben, das mit einem Pfeil durchschossen ist. Angeblich schenkte Cranach dieses Holzschnittwappen Scheiring anlässlich seiner Verlobung mit Anna Alemann. Vgl. Sander, S. 43.

Die persönlichere Bekanntschaft Cranachs mit Scheiring spiegelt sich im direkten Blickkontakt mit dem Betrachter wider. In leichter Wendung zum rechten Bildrand mit erhobenem Kinn scheint Scheiring auf sein Gegenüber hinabzuschauen. Dieser Blick entspringt jedoch keiner herabsetzenden Gesinnung. Vielleicht darf aufgrund dieses Blickwinkels auf eine überragende Körpergröße geschlossen werden. Andererseits handelt es sich hier um ein Bildnis, das repräsentativen Zwecken dient, so daß die Anlage des Kopfes in dieser Form in der Intention des Porträts begründet werden kann. Das Gesicht, das durch einen dichten Vollbart und einen schwarzen Kurzhaarschnitt umrahmt wird, wirkt ruhig und ausgeglichen. Allerdings erscheint es, wie auch die Kleidung, in der Ausführung nicht sehr überzeugend. Es ist derart stark ausgeleuchtet, daß auf eine differenzierende Schattenmodulation verzichtet wird. Offensichtlich wurde hier die physiognomische Vorstudie, die vorauszusetzen ist, nur in den Hauptkonturen übernommen, so daß eine eindringliche Bildwirkung, die vor allem mit der Haltung des Kopfes und der Blickrichtung intendiert wird, nicht zustande kommen kann.

III.10.5. Johannes Bugenhagen

Neben Melanchthon spielte Johannes Bugenhagen im engsten Kreise Luthers als dessen Mitarbeiter und Vertrauter eine bedeutende Rolle. Schon die Tatsache, daß er als einziger Gast neben dem Brautwerber und Trauzeugen Cranach und dem Juristen Johann Apel zur heimlichen Hochzeitsfeier Luthers mit Katharina von Bora geladen war, zeugt von einem engen Verhältnis.⁶⁷⁷ Bugenhagen stand Luther bei der Bibelübersetzung zur Seite, war dessen Beichtvater und schuf neue Kirchenordnungen für protestantische Territorien wie Hamburg, Lübeck, Pommern oder Braunschweig.⁶⁷⁸ Seit 1521 war er an der Wittenberger Universität tätig und mußte spätestens durch seine Arbeit mit Luther mehr oder weniger zwangsläufig auf Cranach treffen. Allerdings ist lediglich aus dem Jahr 1537 ein Bildnis Cranachs erhalten, das den Dargestellten definitiv als Johannes

⁶⁷⁷ Vgl. S. 182.

⁶⁷⁸ Zum Lebenslauf Bugenhagens vgl. BBK, Bd. I, Sp. 805ff. Zur ausführlichen Biographie vgl. Leder, Hans G. Johannes Bugenhagen Pomeranus – Vom Reformator zum Reformatoren. Frankfurt 2002.

Bugenhagen ausweist (Abb. 139).⁶⁷⁹ Mittels einer lateinischen Inschrift auf einem plattenartigen Sims, ähnlich dem des Lutherstichs von 1520 (Abb. 100), werden neben dem Namen Bugenhagens gleichzeitig derjenige Cranachs als ausführender Maler sowie die Jahreszahl 1537 in römischen Ziffern übermittelt.⁶⁸⁰ Auch die geflügelte Schlange befindet sich in der rechten unteren Ecke des Simses, hier noch mit aufgestellten Schwingen, was darauf hinweist, daß das Bildnis noch vor der Nachricht des Todes des Cranach-Sohnes Hans entstanden sein muß.⁶⁸¹

Bugenhagen erscheint im Brustbildformat zum linken Bildrand gewandt mit Drehung des Kopfes ins Dreiviertelprofil und direktem Blickkontakt mit dem Betrachter. Durch die Anlage der Inschrift auf besagtem Sims und die Büstenform, wie sie ähnlich siebzehn Jahre zuvor bei seinem Vorstreiter Luther angewandt wurde, wird die Darstellung seiner Person monumentalisiert und mit Bedeutung beladen. Die Schultern des schwarz gekleideten Reformators sind von den Bildrändern stark angeschnitten, so daß die Büste die untere Hälfte der Bildfläche einnimmt, während der Kopf die obere dominiert. Unter dem schwarzen Barett schaut - in leichtem Schwung zu den Ohren - das dunkelblonde, partiell ergraute Haar hervor. Dabei fällt auf, daß das linke, sichtbare Ohr Bugenhagens nicht ausgearbeitet worden ist, es sei denn, man setzt ein extrem langes Ohrläppchen voraus. Charakteristisches physiognomisches Merkmal ist zweifellos die gebogene Hakennase mit ihrem breiten Rücken. Ebenfalls augenfällig ist der leicht bedrückt wirkende, direkte Blick zum Betrachter, mit dem Cranach wiederum gleichzeitig seine Wertschätzung der dargestellten Person zum Ausdruck zu bringen scheint.⁶⁸² Auch die Schattierung des Nasenflügels und des Mund- und linken Wangenbereichs vermag Bugenhagen keinen entschiedeneren Ausdruck gemäß der gewählten Präsentationsform zu verleihen.

⁶⁷⁹ Abb. 139: *Johannes Bugenhagen, 1537, Öl/Holz, 36,5 x 24 cm, Wittenberg, Lutherhalle.*

⁶⁸⁰ Jede der drei Informationen nimmt hierbei eine Zeile ein: „EFFIGIES IOH BVGENHAGII POMERANI · LVCA CRONACHIO PICTORE · · M · D · XXXVII ·“

⁶⁸¹ Hans Cranach starb am 9. Oktober 1537 in Bologna. Vgl. Schade 1974, S. 78. Allerdings merkt Schade an, daß die ungewöhnliche Namensnennung des Malers „LVCA CRONACHIO“ auf dem Bildnis Bugenhagens auch ein Hinweis für die Autorschaft Lucas Cranach d. J. sein könnte. Vgl. ebd., S. 79.

⁶⁸² Eine unterhaltsame Beschreibung erfährt der Gesichtsausdruck Bugenhagens durch Scheidig: „Ihn hat Cranach mit einem bäuerisch derben Gesicht und mit verträumten, fast verschlafenen Augen gemalt. Die selbstbewußte Haltung des Renaissancemenschen fehlt, eher könnte man von einer Intelligenz sprechen, die weltfremd nur in geistigen Problemen zu leben sucht.“ Lüdecke/Scheidig, Nr. 43, S. 46.

Eine ganz andere Wirkung hat dagegen ein Bildnis von 1532, das seit 1952 als Porträt Bugenhagens gilt (Abb. 140).⁶⁸³ Es zeigt einen mit schwarzem Mantel und Hemd bekleideten Mann mit Barett in Halbfigur, der sich zum rechten Bildrand wendet. Sein Oberkörper beherrscht nahezu gänzlich die unteren zwei Drittel des Bildnisses. Das obere Drittel wird durch den festen, energischen Gesichtsausdruck der Person dominiert, welcher durch die Rahmung des Gesichts mittels schwarzem Kragen, dunkelbraunem, gelockten Haar und schwarzem Barett besonders hervorgehoben wird. Kopfdrehung und Blickrichtung entsprechen derweil der Körperdrehung. Eine aufschlußreiche Aufgabe wird den Händen in der rechten unteren Bildecke zuteil: Sie zählen die großen, messingartigen Gebetsperlen eines Rosenkranzes ab, an dem sich ein filigran gearbeiteter, mit Putten verzierter Anhänger befindet.⁶⁸⁴ Ferner befindet sich am Zeigefinger der linken Hand ein Wappenring mit den Initialen „C. E.“ und einer Hausmarke. Der hellblaue Hintergrund enthält weitere Informationen. Über der rechten Schulter am linken Bildrand erscheint die Cranachsche Schlangensignatur mit der Jahreszahl 1532, am rechten oberen Bildrand hingegen die Inschrift „ANNO AETATIS SUE 42“.

Die Altersangabe von 42 Jahren, der Wappenring mit den Initialen C. E. sowie der Rosenkranz sind Attribute, die nicht zum 1485 geborenen, protestantischen Reformator passen.⁶⁸⁵ Trotzdem finden sich in der Vergangenheit immer wieder Befürworter der Bugenhagenschen Identifizierung.⁶⁸⁶ So macht Stoob den Vorschlag, die Initialen des Ringes in andere Worte wie beispielsweise „Coniux Eva“ aufzulösen und den Rosenkranz als „Zierkette mit Riechbüchlein“ zu

⁶⁸³ Abb. 140: Bildnis eines Herrn (C. E.) mit Rosenkranz, 1532, Öl/Holz, 54 x 38,5 cm, Hamburg, Kirchenkreis Alt-Hamburg. Laut Pause wurde das Gemälde erstmalig in einem Pariser Ausstellungskatalog der Galerie Charpentier als Bildnis Bugenhagens betitelt. Diese Bezeichnung wurde 1960 von Sotheby's übernommen. Vgl. Pause, Jochen. Ein Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. und Hamburg und die Bugenhagen-Ikonographie. In: *Nordelbingen*, 52, 1983, S. 25.

⁶⁸⁴ Ein Rosenkranz ganz ähnlicher Machart ist auf der Tafel der *Gregorsmesse* vom Meister der Gregorsmessen in der Aschaffener Staatsgalerie zu finden, auf der unter anderem Kardinal Albrecht von Brandenburg in einer Dreiergruppe mit einem Bischof und einem anderen Kardinal im Chorgestühl dargestellt wird. Der Letztgenannte in der Mitte des rechten Bildrandes hält in seiner Linken einen vergleichbaren Rosenkranz.

⁶⁸⁵ Bugenhagen hatte 1532 ein Alter von 46 bzw. 47 Jahren, je nachdem, ob das Gemälde vor oder nach seinem Geburtstag entstanden ist.

⁶⁸⁶ Pause bemerkt, daß hier die Legitimierung des Ankaufs dieses Bildnisses durch die Hamburger evangelisch-lutherische Kirche von erheblicher Bedeutung war. Vgl. ebd., S. 25.

deuten.⁶⁸⁷ Imhoff erklärt die abweichende Altersangabe als später hinzugefügte „Gefälligkeitsangabe“ und den Siegelring möglicherweise als Geschenk von Bugenhagens Frau aus ihrem Familienbesitz.⁶⁸⁸ Für Grimm ist die Ähnlichkeit des Dargestellten mit anderen Bugenhagen-Bildnissen so überzeugend, daß er alle Bedenken ausräumt. Zudem regt er an, daß die Ziffer „2“ in der Altersangabe ursprünglich eine „7“ gewesen sein könnte. Auch den Rosenkranz empfindet er nicht als ungewöhnlich, da schließlich auch der lutherische Fürst Georg von Anhalt mit diesem dargestellt worden ist.⁶⁸⁹ Allerdings ist dieses Beispiel nicht als Rechtfertigung für die Darstellung Bugenhagens mit einem Rosenkranz geeignet, da Georg gleichzeitig seine Hand auf ein Buch legt. Rosenkranz und Buch aber dienen in diesem Fall als besondere Attribute, die auf die Vermittlerrolle Georgs während des Leipziger Interims hinweisen.⁶⁹⁰

Die Ähnlichkeit mit anderen Bugenhagen-Bildnissen erscheint eher zufälliger Natur, zumal diese Ausführungen weitgehend auf das Porträt von 1537 mit der prägnanten Nase und dem milden Gesichtsausdruck zurückzuführen sind.⁶⁹¹ Die Verwandtschaft zwischen den Bildnissen von 1532 und 1537 liegt hauptsächlich in der Kleidung und der Frisur, weniger jedoch im physiognomischen Bereich. Auch die Möglichkeit, daß sich Bugenhagen in der altgläubigen Gebetsgeste des Abperlens eines Rosenkranzes malen ließ, ist für einen überzeugten Reformator unwahrscheinlich, der die Auffassung vertrat, daß nur durch den Glauben allein göttliche Gnade erfahren werden konnte. Es ist folglich in Betracht zu ziehen, daß es sich hier, wie auch Pause nachdrücklich konstatiert,⁶⁹² höchstwahrscheinlich nicht um ein Bildnis Bugenhagens handelt, sondern um das eines Bürgers mit den Initialen „C. E.“. Dem ostentativen Wappenring fällt in diesem Porträt eindeutig eine die Identität repräsentierende Funktion zu, wie es auch bei zahllosen anderen Bildniswerken Cranachs der Fall ist.⁶⁹³ Auch der demonstrative Gebetsgestus

⁶⁸⁷ Vgl. Stob, Heinz. Das Cranachbild von 1532. Erster Bericht des Archivs über die Nachforschungen zur Identität des Bildes. Kirchliches Archiv HH, Hamburg 1961, S. 3ff.

⁶⁸⁸ Vgl. Imhoff, Wilhelm. Das Porträt des Dr. Johannes Bugenhagen. In: *Hamburger Monatsblatt*, Juni 1968, S. 8f.

⁶⁸⁹ Vgl. G/E/B, Nr. 159, S. 339.

⁶⁹⁰ Vgl. Pause, S. 25 und Koeplin/Falk, Nr. 651 u. 651a, S. 720f.

⁶⁹¹ So ist dies beispielweise auf dem *Epitaph des Michael Meyenburg* (Luther mit den Reformatoren) von Lucas Cranach d. J. aus dem Jahr 1558 oder aber auf dessen Holzschnitt *Johannes Bugenhagens* um 1546 zu erkennen.

⁶⁹² Vgl. Pause, S. 23f.

⁶⁹³ So beispielweise im Bildnis *Moritz Buchners* von 1518. Vgl. S. 194 und Abb. 125.

scheint in dieser Zeit einer religions-politischen Gesinnung zu entspringen, die die dargestellte Person mit fester Miene vertritt. Letztlich muß davon ausgegangen werden, daß in einem Bildnis wie diesem, das auf das Wesentliche reduziert worden ist, kein Ausstattungselement und keine Geste dem Zufall überlassen, sondern gezielt eingesetzt worden ist.

III.11. Cranach – der Maler im Gemälde. Ein Exkurs zu den Selbstbildnissen des Künstlers

Die Schaffenszeit Cranachs in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt in eine Phase, in der das Selbstbewußtsein und die Anerkennung der bildenden Künstler stetig anstieg und sich diese über den bloßen Handwerkerstatus erhoben. Der Wittenberger Hofmaler ist selbst ein gutes Beispiel für den sozialen Aufstieg seiner Berufsklasse sowohl im städtisch-politischen Gefüge als auch als anerkannter Mitarbeiter und Ratgeber in herzoglichen Kreisen. In Anbetracht dieser Fakten wäre es umso erstaunlicher, wenn das Aussehen Cranachs lediglich von fremder Hand, wie beispielsweise durch die Silberstiftzeichnung Dürers (Abb. 141),⁶⁹⁴ entstanden während des Reichstages in Nürnberg 1524, überliefert worden wäre und nicht durch eigene Hand.⁶⁹⁵ Daß Cranach sich jedoch in sein Werk miteinbrachte, geht, ohne zuvor einen Blick auf seine künstlerischen Erzeugnisse werfen zu müssen, aus der sogenannten „Augsburger Rechenschaft“ von 1552 hervor, in welcher der Maler „5 Florin vor mein Cunterfet mit einem Weibe“ verzeichnet.⁶⁹⁶ Nur zwei Jahre zuvor ist das autonome Einzelporträt Cranachs, das sich heute in den Uffizien befindet, entstanden: Mit diesem Bildnis als Orientierungshilfe entdeckten Kunsthistoriker im Laufe des 20. Jahrhunderts das Bild der Person Cranachs in weiteren, mit der geflügelten Schlange signierten Bildwerken. Auf der Wiener Tafel der „Heiligen Sippe“ von 1510-12 erkannte Schenk zu Schweinsberg 1926 mit Hilfe des Uffizien-Bildnisses in der am linken Bildrand stehenden männlichen Person mit schwarzer Schaubе und rotem Barett den zum Betrachter schauenden Cranach.⁶⁹⁷ Die Ähnlichkeit des den Betrachter fixierenden Landsknechts in der „Enthauptung Johannes des Täufers“ in Kremsier von 1515 mit der Cranach-Figur der „Heiligen Sippe“ war und ist so offensichtlich, daß Benesch 1928 auch hier den Hofmaler identifizierte.⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ Abb. 141: Albrecht Dürer – *Lucas Cranach, 1524, Silberstiftzeichnung, 16,2 x 11 cm, Bayonne, Musée Bonnat.*

⁶⁹⁵ Vgl. Rosenberg, Jakob. Dürer hat Cranach gezeichnet. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 53, 1932, S. 204ff.

⁶⁹⁶ Lüdecke 1953b, S. 177, Nr. 72.

⁶⁹⁷ Schenk zu Schweinsberg nimmt aufgrund des Treuhandemblems im rechten oberen Zwickel an, daß Cranach das Bild aus Anlaß seiner Eheschließung angefertigt hatte und daß in den weiteren Figuren unter anderem seine Frau Barbara und seine Schwiegereltern zu finden sind. Vgl. Schenk zu Schweinsberg, Eberhard. Ein unbeachtetes Selbstbildnis L. Cranachs. *Belvedere*, 9-10, 1926, S. 67ff.

⁶⁹⁸ Vgl. Benesch, Otto. Die Fürsterzbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier. In: *Pantheon*, 1, 1928, S. 24.

Rosenberg verwies 1930 auf eine Randfigur im Gothaer Gemälde „Judith an der Tafel des Holofernes“ von 1531, welche mit richtungsweisendem Zeigefinger auf die dargestellte Szene Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt, und erkannte in ihr den Hofmaler: „Dieser Kopf schiebt sich als eindeutiges Bindeglied zwischen das Wiener Alphäusselbstbildnis und das Uffizienporträt“. ⁶⁹⁹ Bestätigung erhielt Rosenberg 1972 durch Schade, der auf Schloß Stolzenfels ein Einzelbildnis des Künstlers entdeckte, ⁷⁰⁰ das sich in der Anlage des Kopfes an der gleichen Vorlage wie die Figur der Gothaer Tafel orientiert und eine überzeugende Ähnlichkeit der Gesichtszüge, vor allem der Augenpartie, mit dem Uffizienbildnis aufweist.

Das Bildnis in den Uffizien zeigt Cranach als selbstbewußte Persönlichkeit seiner Zeit (Abb. 142). ⁷⁰¹ Wie die meisten Männerbildnisse im Cranachschen Werk verfolgt auch dieses Porträt die Darstellung im Dreiviertelprofil mit Wendung zum rechten Bildrand. Die Halbfigur des Künstlers befindet sich vor einem grauen Hintergrund, der am rechten Bildrand die Signatur der geflügelten Schlange trägt. Am rechten oberen Bildabschluß gibt die Inschrift „AETATIS SVÆ LXXVII“ Auskunft über das Alter des 77jährigen. Darunter steht die Jahreszahl 1550. Der schwarz gekleidete Oberkörper des Dargestellten wird von beiden Bildrändern angeschnitten und unterstreicht die Dominanz und Strenge, die vor allem durch den Gesichtsausdruck Cranachs zur Geltung kommt. Der Kopf mit der strengen grauen Kurzhaarfrisur und dem weißen, sich in der Mitte spaltenden Vollbart touchiert fast den oberen Bildrand, so daß die Präsenz der Figur intensiviert wird. Der dunkle Schlagschatten am linken Bildrand schafft einen fließenderen Übergang von schwarzer Kleidung und Hintergrund und verstärkt die Wirkung des Gesichts. ⁷⁰² Hier ist es vor allem die charakteristische Augen- und Nasenpartie, die die Identifizierung des Malers auf anderen Bildwerken möglich macht, speziell der unverblümete direkte Blick zum Betrachter, die Falten über der Nasenwurzel zwischen den kritischen

⁶⁹⁹ Rosenberg, Jakob. Ein unbekanntes Selbstbildnis des Lucas Cranach. In: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, 1, 1930, S. 157. Rosenberg erwähnt, daß schon C. Aldenhoven 1890 im Katalog des Gothaer Museums annahm, es könnte sich bei dieser Figur um Cranach selbst handeln. Vgl. ebd., S. 160, Anm. 3.

⁷⁰⁰ Vgl. Schade, Werner. Das unbekannte Selbstbildnis Cranachs. In: *Dezennium 2 – Zwanzig Jahre VEB Verlag der Kunst*. Dresden 1972, S. 368ff.

⁷⁰¹ Abb. 142: Selbstbildnis Lucas Cranachs d. Ä., 1550, Öl/Holz, 64 x 49 cm, Florenz, Uffizien.

⁷⁰² Der Schlagschatten wird auch in anderen Bildnissen eingesetzt, so beispielsweise in den *Washingtoner Bildnissen* von 1522 (Abb. 127 u. 128) oder bei einem Porträt *Christians II. von Dänemark* von 1523 (Abb. 85).

Augenbrauen, der gebogene Nasenrücken und die Faltenfurchen von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln, den sogenannten Nasolabialfalten. Zweiter Blickfang im Bildnis sind die Hände, von denen die eine in den Kragen der schwarzen Schube greift, während sich die andere in ihrer Gänze flach vor dem Bauch liegend präsentiert. Vor allem das Bildnis in den Uffizien war von der Auseinandersetzung um die Autorschaft und die Frage nach der Eigenhändigkeit Cranachs betroffen. Nachdem Flehsig die Möglichkeit in Betracht zog, in Lucas Cranach d. J. den Urheber des Florentiner Porträts zu sehen,⁷⁰³ griffen auch andere Wissenschaftler diese Idee auf. Hierbei spielte letztlich sicherlich eine große Rolle, daß Cranach d. J. eben dieses Porträt seines Vaters in die Szenen auf dem Weimarer Altarbild und im „Opfer des Elias“ von jeweils 1555 versetzte.⁷⁰⁴ Andere hielten an der Selbstbildnistheorie fest,⁷⁰⁵ die sich als korrekt herausstellen sollte: Im Rahmen der Cranach-Ausstellung von 1994 fand eine Untersuchung des Uffizien-Bildnisses statt, in der Oberflächenmalerei und Unterzeichnung miteinander verglichen und beurteilt wurden. Das Ergebnis war eine eindeutige Bewertung als eigenhändiges Selbstporträt.⁷⁰⁶ Doch auch ohne eine solche Untersuchung ist es möglich, zu diesem Schluß zu kommen. So entspricht die Konzeption und Anlage des Uffizien-Bildnisses einem Selbstporträt und bedient alle Bildelemente, die aus dem vor dem Spiegel stattfindenden Schöpfungsprozeß eines Rechtshänders entstehen: Zu nennen sind der prüfende Blick, das Studium der freien linken Hand, die sich in einer demonstrativen Ruheposition befindet sowie die reduzierte Darstellung der in den Kragen greifenden rechten Hand, welche daraus resultiert, daß diese in den aktiven Malvorgang eingebunden gewesen ist. Die Authentizität der genauen Beobachtung der eigenen Physiognomie und ihre beeindruckende Ausführung schöpft ihre Beweiskraft vor allem aus den erhaltenen Bildnisstudien Cranachs,

⁷⁰³ Vgl. Flehsig, S. 276.

⁷⁰⁴ Zimmermann weist auf die Bildnisbezeichnung „AETATIS SUÆ“ hin und darauf, daß diese Formel in der gezeigten Weise auch auf anderen Bildnissen Cranachs d. J. auftaucht. Ferner vermutet er, daß das Porträt aufgrund der Abreise Cranachs d. Ä. nach Augsburg und im Glauben, den Vater nicht wiederzusehen, entstanden sei. Vgl. Zimmermann, Heinrich. Über das Bildnis Lukas Cranachs d. Ä. in den Uffizien zu Florenz. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 1, 1947, S. 51f. Scheidig nimmt diese Argumentation auf, und auch Schade ordnet das Porträt ohne Diskussion eindeutig dem Sohn zu. Vgl. Scheidig 1953, S. 131f. und Schade 1974, S. 101.

⁷⁰⁵ Vgl. Friedländer/Rosenberg, Nr. 425, S. 156 bzw. Rosenberg 1930, S. 157 oder Hinz 1993, S. 132f.

⁷⁰⁶ Vgl. G/E/B, Tabelle, S. 371.

wie sie beispielsweise von Hans Luther, Philipp von Solms oder anderen existieren.⁷⁰⁷

Die Frage nach der Eigenhändigkeit der Assistenzfiguren, in deren Rolle Cranach schlüpfte, stellt sich nach wie vor. Auf der Wiener Tafel der „Heiligen Sippe“ von 1510-12 (Abb. 143) sieht man den Maler als ganze Figur am linken Rand des Bildes unter einer Bogenarchitektur, unter der die Familienmitglieder zusammengefaßt werden.⁷⁰⁸ Cranach erscheint in leichter Drehung zum rechten Bildrand und im Dreiviertelprofil, gehüllt in eine schwarze Schube, die er mit beiden Händen vor dem Körper zusammenhält. Das goldfarbene Wams, dessen Ballonärmel und Brustteil aus der Schube heraus schauen, ist mit zahlreichen Schlitzeln versehen. Sowohl dieses kostbare Oberteil als auch das auffallend rote Barett in Kombination mit der Schube zeichnen ihn als wohlhabende Person aus. Durch die auffallend dunkle Kleidung fällt seine Erscheinung unter den sonst farbenfroh gekleideten Figuren sofort ins Auge. Neben dem Gesicht, das in der Augen- und Nasenpartie die entscheidende Ähnlichkeit mit dem Uffizien-Porträt aufweist, ist es der direkte Blick zum Betrachter, der keine Zweifel an der Identität Cranachs aufkommen läßt. Auffallend ist allerdings das Größenverhältnis seiner Figur zu den anderen: Obwohl sich das Bildnis Cranachs auf einer Ebene zwischen dem Mittelgrund mit der Gruppe „Anna Selbdritt“ und dem Vordergrund mit Zebedäus, Maria Salome, Maria Kleophas und den Kindern befindet, wirkt es verhältnismäßig kleiner, als es in dieser Raumposition zu erwarten gewesen wäre. Vielleicht wurde es nachträglich in das Konzept eingebunden? Einige Informationen über die Ausführung des Gemäldes ergab die Untersuchung, die wie bei dem Uffizien-Porträt auch bei der Wiener Tafel anlässlich der genannten Cranach-Ausstellung 1994 unternommen wurde. Dabei wurden Vorlagen und Unterzeichnung der Komposition als eigenhändig eingestuft, während die Ausführung der Malerei einer zweiten Hand zugeschrieben wurde. Ausführung der Details bzw. Überarbeitungen dagegen

⁷⁰⁷ Vgl. Abb. 1-4.

⁷⁰⁸ Abb. 143: *Die Heilige Sippe, um 1510-12, Öl/Holz, 80,5 x 70,5 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste*. Im rechten Zwickel des Bogens ist ein steinernes Wappen mit Treuhandemblem herausgemeißelt worden, das darauf hinweist, daß diese Komposition anlässlich der Verheiratung Cranachs entstanden sein könnte. Sowohl in der vorne links sitzenden, ein Kind säugenden Maria Kleophas als auch in der rechts sitzenden Maria Salome in rotem Kleid mit zeitgenössischer Haube wollte man Cranachs Frau Barbara sehen. Zu

wurden wiederum Cranach selbst zugeordnet.⁷⁰⁹ Aus diesem Resultat geht hervor, daß Cranach seine Einbindung in das Gemälde selbst bestimmt und angelegt hat.

Ähnliche konzeptionelle Umstände sind für sein Bildnis als Landsknecht in der „Enthauptung Johannes des Täufers“ von 1515 zu vermuten (Abb. 144).⁷¹⁰ Auch hier zeigt sich Cranach in ganzer Figur links im Vordergrund in ein paar Schritten Distanz zu den beiden Figurengruppen des Mittelgrundes. Diese teilen sich in das männliche Gefolge des Herodes und das weibliche Gefolge der Salome, welcher das Tablett mit dem Kopf des Täufers überreicht wird, auf. Das Schwert des zwischen den Gruppen stehenden Henkers, das noch über dem am Boden liegenden Rumpf des Hingerichteten schwebt, weist auf das Bildnis Cranachs hin, der sich in Schrittstellung mit der rechten Schulter an seine Hellebarde lehnt.⁷¹¹ Neben der Waffe unterstreichen Teile eines Harnischs und die komplett geschlitzte Kleidung die Rolle des Malers als Landsknecht.⁷¹² Gesichtszüge, Haar- und Barttracht und sogar das Barett verzeichnen große Übereinstimmungen mit dem Porträt der Wiener Tafel. Der betrubte Blick zum Betrachter wirkt wie eine stille Stellungnahme zum Geschehen. Gleichzeitig ist er, wie in Cranachs Porträt der „Heiligen Sippe“, als Selbstbildnisblick zu deuten. Auch die Haltung der Arme und Hände weist darauf hin, daß der Maler sein Bildnis selbst konzipiert hat: Die dem Betrachter zugewandte rechte Körperhälfte und der lang über die Hellebarde gelegte Arm scheinen zuvor spiegelbildlich genau erfaßt worden zu sein. Eine eigenhändige Beteiligung nicht nur am Entwurf, sondern auch an der Ausführung der Tafel ist sehr wahrscheinlich.

Auf dem Gemälde „Judith an der Tafel des Holofernes“ von 1531 (Abb. 145 u. 145a)⁷¹³ erscheint Cranach hingegen nicht mehr als Teilnehmer einer Szene, der mit melancholischem Blick Stellung bezieht, sondern übernimmt vielmehr die Rolle einer neutralen Erzählerfigur: Cranach steht abseits des unter freiem

weiteren Identifizierungsversuchen dieser und der anderen Figuren im Bild vgl. beispielweise Schenk zu Schweinsberg, S. 67ff. und Koeplin/Falk, S. 74ff.

⁷⁰⁹ Vgl. G/E/B, Tabelle, S. 371.

⁷¹⁰ Abb. 144: *Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1515, Öl/Holz, 84 x 58 cm, Kremsier, Erzbischöfliches Palais.*

⁷¹¹ Die Hellebarde dient gleichzeitig als Signaturunterlage: Auf ihrem Beil befindet sich die geflügelte Schlange samt Jahreszahl 1515.

⁷¹² Zur Gewandung der Landsknechte vgl. S. 62.

⁷¹³ Abb. 145 u. 145a (Detail): *Judith an der Tafel des Holofernes, 1531, Öl/Holz, 98,5 x 72,5 cm, Gotha, Schloßmuseum.*

Himmel stattfindenden Festmahls am linken Bildrand – deutlich durch einen Apfelbaum, der die Signatur und Jahreszahl trägt, von der Szene getrennt – und weist mit dem Zeigefinger auf die Gruppe von Menschen, die sich um eine viereckige Tafel versammelt hat. Die Erzählstruktur des Bildes unterstreicht Cranachs Funktion als Erzähler. So wird dem Betrachter eine Chronologie der Ereignisse vorgeführt, indem zunächst im Vordergrund das Festmahl des Holofernes dargestellt wird, um schließlich im Zeltlager im Hintergrund aufzudecken, daß Judith, erkennbar am Schwert in der rechten Hand, gemeinsam mit ihrer Gehilfin den abgetrennten Kopf des Holofernes in einen Sack steckt. Der Weisungsgestus Cranachs wird diesbezüglich durch einen Lanzenträger am rechten Bildrand weitergeleitet, dessen Hellebarde über das Zeltlager hinaus bis in die rechte obere Ecke reicht. Die Figur des Malers fällt zunächst kaum ins Auge, da sie dunkel, d. h. mit einer schwarzen Schaubе mit dunkelbraunem Pelzkragen, gekleidet ist. Hinzu kommt, daß Cranachs Unterkörper durch einen Edelmann im Vordergrund verdeckt wird und der linke Bildrand sein Bildnis erheblich überschneidet. An dieser Stelle wird deutlich, wie wichtig die Darstellung der Hände, vor allem des Weisungsgestus' ist, der die Aufmerksamkeit auf sich und schließlich auf die ganze Person des Malers zieht. Die physiognomischen Ähnlichkeiten mit dem Uffizien-Bildnis, besonders die Augen und die Nase mit der charakteristischen Falte über der Nasenwurzel, sind beträchtlich (Abb 145a). Auch hier ist es wahrscheinlich, daß Cranach in dieser Komposition zumindest den Entwurf seiner Figur vorgegeben hat. Ein Hinweis dafür könnte ebenfalls wieder in der reduzierten Darstellung der Hand liegen, die den Pinsel bzw. Zeichenstift führt: Wie im Uffizien-Bildnis greift Cranach auch auf der Gothaer Tafel mit der spiegelbildlich dargestellten rechten Hand in seinen Pelzkragen. Ähnliches ist für ihn auf dem Gemälde der „Enthauptung Johannes des Täufers“ zu verzeichnen. Dort umschließt Cranach als Landsknecht mit seiner Zeichenhand die Hellebarde, so daß nur noch ein Teil der Finger sichtbar ist. Ob Cranach in der Gothaer Tafel neben seiner Entwurfstätigkeit auch an der malerischen Ausführung beteiligt war, ist fraglich. Man muß jedoch davon ausgehen, daß der Maler seine bildimmanente Anwesenheit in den genannten Kompositionen bewußt eingesetzt hat bzw. einsetzen ließ.⁷¹⁴ Daß er seine Gestalt innerhalb dieser figurengeladenen

⁷¹⁴ Seine Porträts sind sicherlich nicht als Signatur-Ersatz anzusehen, obwohl Scheidig darin vereinzelt eine Erklärungsmöglichkeit ihres Einsatzes sieht. Vgl. Scheidig 1953, S. 135f.

Kompositionen jedoch selbst vollständig ausgeführt haben soll, ist unwahrscheinlich, vor allem in Hinblick auf die werkstattbezogene Arbeitsweise, die bei solchen Kompositionen Anwendung fand.⁷¹⁵ An dieser Stelle muß nochmals das Stolzenfelser Bildnis Cranachs erwähnt werden, das wiederum zwischen dem Bildnis der Gothaer Tafel und dem Uffizien-Porträt vermittelt (Abb. 146).⁷¹⁶

Auch im Holzschnitt meinten Kunsthistoriker, die Figur Cranachs entdeckt zu haben: Scheidig machte 1953 in diesem Sinne auf einen Lanzenträger in der „Gefangennahme Christi“ aus der Holzschnitt-Passion von 1509 aufmerksam (Abb. 147),⁷¹⁷ der am rechten Bildrand positioniert ist und zurückhaltend das Geschehen beobachtet.⁷¹⁸ Steigerwald glaubte unterdessen 1973, im „Lanzenturnier“ von 1509 (Abb. 148)⁷¹⁹ in der rechten oberen Ecke des Turnierplatzes den Künstler zu Pferde sowie auch dessen Frau Barbara und Dürer auf der Tribüne ausmachen zu können.⁷²⁰ Scheidig begründet seine Zuordnung der Figur der Holzschnittpassion mit der Ähnlichkeit mit dem Alphäus auf der Wiener Tafel.⁷²¹ Der Reiter im Lanzenturnier hat dagegen mit den Cranach-Darstellungen im Gemälde keine nennenswerten Gemeinsamkeiten und erinnert auch nur auf den ersten Blick an die Lanzenträgerfigur im Holzschnitt. Vor allem die gekräuselte und nach oben gezwirbelte Barttracht ist untypisch für die Cranachsche Physiognomie dieser Zeit, wie sie auf der Wiener Tafel charakterisiert wird. Eine ähnliche Rolle wie die des Lanzenträgers im Passionsholzschnitt nimmt Cranach dagegen 1515 im Gemälde der „Enthauptung Johannes des Täufers“ an, das ihn als Landsknecht mit Hellebarde zeigt. Die Verwandtschaft dieser Rollen weist darauf hin, daß auch in der Figur des

⁷¹⁵ Scheidig macht 1953 den Versuch, anhand der Blickkonstruktionen die Hand des Meisters von einer fremden Hand zu unterscheiden. Der „träumerisch-melancholische Blick“, den er im Alphäus der *Heiligen Sippe*, im Landsknecht der *Enthauptung Johannes des Täufers* und im Lanzenträger des Passionsholzschnitts der *Gefangennahme Christi* zu sehen glaubt, stellt für ihn „eine Aussage Cranachs über sich selbst“ dar, die er im Uffizien-Bildnis und in der Gothaer Tafel nicht wiederzufinden meint. Vgl. ebd., S. 135ff.

⁷¹⁶ Abb. 146: *Selbstbildnis Lucas Cranachs d. Ä., um 1531, Öl/Holz, 45,2 x 36 cm, Koblenz, Schloß Stolzenfels.*

⁷¹⁷ Abb. 147: *Die Gefangennahme Christi, 1509, Holzschnitt aus der Folge der Passion Christi, 25 x 17,2 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.*

⁷¹⁸ Vgl. Scheidig 1953, S. 134.

⁷¹⁹ Abb. 148: *Turnier mit Lanzen, 1509, Holzschnitt, 29,3 x 42,2 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.*

⁷²⁰ Vgl. Köhler/Steigerwald, S. 7f. und Nr. 88, S. 63.

⁷²¹ Vgl. Scheidig 1953, S. 134.

Lanzenträgers im Passionsholzschnitt der „Gefangennahme Christi“ der Maler selbst gemeint sein könnte. Zudem macht ein Vergleich der Bildszenen jener Tafelgemälde, in denen der Künstler als Assistenzfigur entdeckt worden ist, deutlich, warum der Passionsholzschnitt eine Plattform für ein Bildnis Cranachs bietet, nicht aber der Turnierholzschnitt: Es handelt sich sowohl bei den Gemälden der „Heiligen Sippe“, der „Enthauptung des Johannes“ und der „Judith an der Tafel des Holofernes“ als auch beim Holzschnitt der „Gefangennahme Christi“ um Szenen mit Hauptfiguren eines biblischen Kontextes, in denen das Porträt Cranachs bevorzugt auftaucht. Der Turnierholzschnitt dagegen paßt mit seinem Sujet nicht in diese Reihe. Trotzdem fehlen sowohl bei der vermeintlichen Cranach-Figur der Passions-Gefangennahme als auch des Lanzenturniers zwei wichtige Merkmale, die die Bildnisse des Malers im Gemälde kennzeichnen: der direkte Betrachterblick und die Körperwendung zum rechten Bildrand. Inwiefern die abweichende Blickrichtung aus der Bearbeitung durch den Holzschneider oder die konträre Wendung aus der ursprünglich spiegelverkehrten Konzeption des Holzschnitts resultieren könnten, kann nur Spekulation bleiben.

Die Suche nach weiteren versteckten Selbstbildnissen im erhaltenen Cranachschen Werk gestaltet sich mehr oder minder erfolglos. Dennoch muß an dieser Stelle auf die Mitteltafel des „Katharinen-Altars“ von 1506 verwiesen werden (Abb. 149).⁷²² Die zahlreichen Figuren auf dieser Tafel gaben aufgrund der bemerkenswerten Individualität der einzelnen Gesichter immer wieder Anlaß für die verschiedensten Identifizierungsversuche.⁷²³ Letztlich ist es jedoch wahrscheinlich, daß Bildnisse realer Persönlichkeiten dem Künstler lediglich als Vorlage dienten, er diese variierte bzw. modifizierte und schließlich miteinander kombinierte, ohne eine spezielle Porträtab sicht zu verfolgen.⁷²⁴ Besonderes Augenmerk soll trotzdem an dieser Stelle auf die männliche dunkelgrün gekleidete Gestalt gelegt werden, die schräg hinter der Heiligen Katharina in die Knie gegangen ist und mit nach hinten geneigtem Kopf zum Betrachter schaut.

⁷²² Abb. 149: Das Martyrium der Hl. Katharina, Mitteltafel des Katharinen-Altars, 1506, Öl/Holz, 126 x 138 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

⁷²³ Vgl. beispielsweise Kaemmerer, Ludwig. Die Bildnisse auf Cranachs Katharinenaltar in Dresden. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 65, 1931/32, S. 193 bzw. Mahn, Eva. Der Katharinen-Altar von Lucas Cranach d. Ä. – Eine ikonographische Studie. In: *Bildende Kunst*, 6, 1972, S. 274ff. oder Marx, Harald. Cranach und Dürer – Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinen-Altar. In: *Dresdner Kunstblätter*, 41, 1997, S. 11ff.

⁷²⁴ Vgl. Marx, S. 14ff.

Schon allein die räumliche Nähe zur Hauptperson, der betenden Heiligen, und die Position des Kopfes direkt über den gefalteten Händen Katharinas rückt die Figur mit dem federgeschmückten Barett in den Fokus des Betrachters. Dieser wird durch den direkten kritischen Blick des Mannes in das Geschehen eingeführt. Das bartlose Gesicht, das von kinnlangen dunkelbraunen Haaren umrahmt wird, wird durch die Augen dominiert, zwischen deren Brauen sich zwei tiefe Falten oberhalb der Nasenwurzel eingegraben haben. Die Nase hat eine ungewöhnliche Tendenz nach oben, der Mund, dessen Mundwinkel nach unten weisen, ist leicht geöffnet. Dörnhöffer und Mahn sahen in diesem Gesicht das Porträt des Wiener Gelehrten, dessen Bildnis Cranach schon im Jahr 1503 während seines Wiener Aufenthalts angefertigt hatte (Abb. 7).⁷²⁵ Kaemmerer meinte stattdessen, den kurfürstlichen Leibarzt Dr. Martin Pollich von Mellerstedt zu erkennen.⁷²⁶ Marx merkte schließlich an, daß die Intensität des Blickes so stark wäre, daß sie in dieser Form nur aus Selbstbildnissen bekannt sei. Trotzdem sieht er in dem Kopf des Mannes lediglich einen Typus.⁷²⁷ Doch könnte es möglich sein, daß Cranach sein eigenes Bildnis diesem Typus zugrunde gelegt hatte? Im ersten Moment scheint die Augenpartie große Ähnlichkeit mit jener im Uffizienbildnis und vor allem im Stolzenfelser Porträt aufzuweisen, welches mit der Darstellung der Figur aus der Katharinentafel speziell in der nach hinten gekippten Kopfhaltung und dem daraus resultierenden Blickwinkel korrespondiert. Sogar die Falten über der Nasenwurzel wirken übereinstimmend, und auch die Haare sind den Frisuren Cranachs als Alphäus und als Landsknecht ähnlich. Doch schon hier endet die Suche nach physiognomischen Analogien. Die „Himmelfahrtsnase“ des Mannes aus der Katharinentafel ist nicht mehr mit der gebogenen Nase Cranachs vergleichbar, die als ein charakteristisches Merkmal auf allen seinen Darstellungen nachvollziehbar ist. Und tatsächlich weist die Mundpartie eine partielle Ähnlichkeit mit jener des Wiener Gelehrten auf, aber nicht mit der Cranachs. Am größten ist jedoch die Differenz zu den Physiognomien des Alphäus und des Landsknechts: Obwohl später entstanden, wirken diese Gestalten erheblich jünger als die Figur des Katharinen-Altars. Die wenigen Übereinstimmungen wie Haarschnitt, Blickrichtung und Nasenwurzelfalten sind

⁷²⁵ Vgl. Dörnhöffer, Friedrich. Ein Jugendwerk Lukas Cranachs. In: *Jahrbuch der k. k. Zentralkommision*, 2, 1904, S. 179 und Mahn, S. 276.

⁷²⁶ Vgl. Kaemmerer, S. 193.

⁷²⁷ Vgl. Marx, S. 15.

nur oberflächlicher Art, so daß man bei genauerer Betrachtung feststellen muß, daß keine weiteren physiognomischen Gemeinsamkeiten zu verzeichnen sind. Im Vergleich mit den frühen Selbstbildnissen Cranachs kann also ausgeschlossen werden, daß es sich bei dem Dargestellten der Katharinen-Tafel um den Künstler selbst handelt. Daß trotzdem ein wenig von der Persönlichkeit des Malers in die Konzeption dieser Figur eingeflossen ist, um sie greifbarer zu machen, kann jedoch ebensowenig widerlegt werden wie das Gegenteil und wäre eine Möglichkeit, den intensiven Blick der Figur zu erklären.

IV. Das Porträt bei Cranach und bei den deutschen Künstlerkollegen seiner Zeit – Eine Zusammenfassung

Im vorangegangenen Hauptteil wurden die vorgestellten Bildnisse im einzelnen beleuchtet und analysiert. In Hinsicht auf den allgemeinen soziologischen Kontext der dargestellten Personen und den Vergleich mit Werken anderer Künstler ist eine konzeptionelle Kategorisierung der Porträts in die Rubriken „Pendantbildnisse“, „Einzelbildnisse“ und „Kinderbildnisse“ sinnvoll und aufschlußreich. Formeln werden auffällig, auf die Cranach in der Entwicklung seiner jeweiligen Porträtkonzepte immer wieder zurückgreift, um gesellschaftlichen Positionen und geschlechterspezifischen Hierarchien Ausdruck zu verleihen. Diese Muster manifestieren sich in jeder der drei oben genannten Kategorien. Besonders das Gesicht der jeweils dargestellten Personen fungiert hierbei als primärer Bedeutungsträger. In der Darstellung des restlichen Körpers dagegen offenbart sich wenig Neues, die ganzfigurigen Porträts bleiben Ausnahmen, und auch die Hintergrundgestaltung verliert nach dem Wiener Aufenthalt an Aussagekraft. An dieser Stelle darf jedoch nicht der hohe Arbeitsanteil der Cranachschen Werkstatt aus den Augen verloren werden, der – wie bei anderen Gemäldekonzeptionen auch – vielfach in die zahlreichen Porträts miteingeflossen ist. Im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit als Hofmaler und Werkstattleiter beschränkt sich der Anteil Cranachs bei der gemeinschaftlichen Fertigstellung dieser Bildnisse häufig auf die Anfertigung der ersten Porträtaufnahme vor dem lebenden Modell und auf die Kompositionsvorlage. Hinzu kommt des öfteren auch die malerische Ausführung des Gesichts. Die hohe Auftragslage scheint wenig Platz für kunstvolle Innovationen gelassen zu haben, so daß sich eine Vereinheitlichung der Konzeptionen abzeichnet und die Ausführung des dargestellten Körpers und des Hintergrundes, zuweilen auch des gesamten Porträts, im Laufe der Zeit immer häufiger an Werkstattmitglieder delegiert worden ist. Auf besondere Attribute, die beispielsweise wie in den Wiener Doppelbildnissen die Geisteshaltung oder Profession der Porträtierten detaillierter veranschaulichen könnten, wird mit dem Wechsel nach Wittenberg weitgehend verzichtet. Lediglich Details wie Rosenkränze, Siegelringe, Kettenanhänger oder Wappen, selten auch ein Buch, weisen gelegentlich auf die mögliche Identität der dargestellten Personen hin. Vor allem in der zunehmenden

Schematisierung und dem Festhalten an bestimmten Formeln im konzeptionellen Aufbau vieler Porträts formulieren sich Faktoren, die die Unterschiede zu den Bildniswerken anderer zeitgenössischer Künstler kennzeichnen.

IV.1. Pendantbildnisse

Im Porträtwerk Cranachs sind Pendantbildnisse keine Seltenheit. Als populäre Präsentationsform zweier in enger Beziehung stehender Menschen erfüllte diese Form des Doppelbildnisses das Repräsentationsbedürfnis seiner Auftraggeber. Zudem war es gleichzeitig für den Künstler in hohem Maße geeignet, gesellschaftliche Strukturen, Positionen und Hierarchien aufzudecken und zu demonstrieren. Dies wird besonders in Cranachs Ehebildnissen deutlich, während bei gleichgeschlechtlichen Pendantporträts infolge des ebenbürtigen Ranges der präsentierten Personen ein Gleichgewicht in der Darstellung herrscht, wie es beispielweise bei Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen der Fall ist.⁷²⁸ Die Gleichwertigkeit in Rang und Eigenschaften wird durch eine einheitliche Konzeption der Tafeln bezüglich des Bildausschnitts, der Positionierung der Dargestellten sowie deren Gestik und Mimik formuliert. Durch das hierdurch erreichte Maß an Uniformität werten sich die Bildnisse gegenseitig auf und sind keiner Hierarchie unterworfen. Dies trifft auch auf die Freundschaftsbildnisse Luthers und Melanchthons zu, hier mit der kleinen Einschränkung, daß Luther durch seine Körpermasse eine dominantere Präsenz als sein Pendant vermittelt.⁷²⁹

In den Ehebildnissen gelingt es Cranach jedoch durch einfache Mittel, das allgemein herrschende Verständnis über die Hierarchien innerhalb einer ehelichen Beziehung zu formulieren. Mit subtilen Mitteln veranschaulicht er die gemeinhin ihrem Gatten untergeordnete Rolle der Frau und akzentuiert damit gleichzeitig den höheren Rang des Mannes. Schon die Positionierung der Frau auf einer anderen Raumbene des Porträts sieht für sie im Vergleich zu der ihres Gatten einen vom Bildrahmen entfernteren Platz vor. Während die Blickrichtung des

⁷²⁸ Vgl. S. 97ff.

⁷²⁹ Vgl. S. 190f.

Mannes variabel ist und zu allen Seiten erfolgen kann, ist jene der Frau in der Regel auf das männliche Pendant bezogen. Frauen, denen Cranach augenscheinlich persönlichen Respekt zollt, wie Katharina von Bora oder Katharina von Sachsen,⁷³⁰ gesteht er allerdings auch im Zusammenhang mit einem männlichen Pendant den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter zu. In diesen wenigen weiblichen Porträtbeispielen entfällt die Darstellung des leicht heruntergedrückten Kinns, das Cranach gewöhnlich als Kennzeichen für die untergeordnete Position der Frau einsetzt. Trotz solcher Ausnahmen findet nie ein Seitenwechsel des Paares statt, d. h. daß der Mann traditionell stets die linke und die Frau stets die rechte Seite eines Doppelbildnisses einnimmt. Die Konzeption der beiden Tafeln ist dabei jedoch so angelegt, daß jedes Pendant auch für sich genommen eine in sich schlüssige Komposition ergibt und unabhängig vom anderen bestehen kann. Der nach den Wiener Jahren generell einfarbige Hintergrund dient unter anderem der Hervorhebung der dargestellten Persönlichkeiten und ihrer Beziehung, nicht nur in Hinblick auf die gesellschaftsspezifische Rollendefinition, sondern auch bezüglich ihres persönlichen Verhältnisses, das sich der Wahrnehmung des Künstlers nicht entziehen kann: Cranach nutzt hier die Möglichkeiten des physiognomischen Ausdrucks, der Spiegel für die sowohl positive als auch für die negative persönliche Beziehung eines Paares sein kann.⁷³¹ Dabei wird deutlich, daß die demonstrierten individuellen Eigenschaften der dargestellten Personen stark durch die gesellschaftlichen Normen geprägt werden. Im Gegensatz zur meist zurückgenommenen Haltung der Frau präsentiert der Mann sich und seine gehobene Position in der Regel in selbstbewußtem Habitus, dem durch eine aufrechte Körperhaltung, dem geraden Blick, dem sicheren Griff in den Kragen der Schube und die raumgreifende Positionierung des Oberkörpers im Bildnis Ausdruck verliehen wird.

Vergleicht man nun Cranachs Doppelbildnisse mit denen anderer Künstler seiner Zeit, so werden mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten deutlich. Albrecht Dürer setzt beispielsweise seine Eltern in vollkommen gleichberechtigter Haltung gegenüber, wobei er gegen die allgemeine Tradition dem Bildnis seiner Mutter die

⁷³⁰ Vgl. S. 110f. und S. 184f.

⁷³¹ Beispielhaft für die Umsetzung einer positiven Beziehung im Gemälde ist das Bildnispaar von 1522, für eine negative dagegen das Bildnispaar der Buchners, vgl. S. 197ff. und 194ff.

linke Seite und dem seines Vaters die rechte zuweist (Abb.150 u. 151).⁷³² Auch dieses Paar ist einander zugewandt, doch schauen sich beide, während sie jeweils einen Rosenkranz durch die Hände gleiten lassen, geradewegs in die Augen. In seinem Pendantbildnis der Tuchers von 1499 führt Dürer sogar eine Blickkonzeption vor, die Cranach später in umgekehrter Weise für den Ausdruck des hierarchischen Verhältnisses von Mann und Frau einsetzen wird: Er läßt Felicitas Tucher, die im Ganzen etwas frontaler ausgerichtet ist als ihr Mann, den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter aufnehmen, während Hans Tucher seine Frau anschaut (Abb. 152 u. 153).⁷³³ Man möchte meinen, daß Felicitas hier eine dominantere Rolle einnimmt, als sie gewöhnlich einer Frau zugestanden wurde. Beide Bilder werden durch ein Fenster verbunden, das Ausblick auf eine bewaldete Berglandschaft mit Wegen, Gebäuden und Flüssen gibt. An dieser Stelle könnten Parallelen zu den Landschaften der Wiener Bildnisse Cranachs gezogen werden, die auf Anregungen durch Dürer hinweisen könnten.⁷³⁴ Allerdings bezieht sich der Landschaftshintergrund bei Cranach direkt auf die Dargestellten, die als ein Teil der Natur in dieser Platz genommen haben. Die Tuchers dagegen sitzen in einem abgeschlossenen Raum, der sich lediglich durch ein Fenster und stoffbezogene Wände auszeichnet. Weder Landschaft noch Zimmer geben über die Charaktere der Dargestellten Aufschluß.

Auffallend ist ebenfalls, daß Cranach keine architektonischen Elemente als direkte Verbindungsglieder zwischen die Tafeln seiner Bildnispaare setzt, was zur Betonung der Zusammengehörigkeit von Doppelbildnissen durchaus üblich war. So plaziert Hans Holbein d. J. 1516 den Ausschnitt einer tonnengewölbten Architektur mit Säulen und Schmuckfries als Bindeglied zwischen die Tafeln seiner Porträts von Jakob Meyer zum Hasen und Dorothea Kannengießer (Abb. 154 u. 155).⁷³⁵ Barthel Bruyn verwendet in seinen Bildnissen zu diesem Zweck bevorzugt ein Gesims oder eine Brüstung, auf welche die Porträtierten ihre

⁷³² Abb. 150 u. 151: Albrecht Dürer – *Albrecht Dürer d. Ä. und seine Frau Barbara, 1490, Öl/Holz, männliches Bildnis: 47 x 39 cm, Florenz, Uffizien, weibliches Bildnis: 47 x 38 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.*

⁷³³ Abb. 152 u. 153: Albrecht Dürer – *Hans Tucher und seine Frau Felicitas, 1499, Öl/Holz, jeweils 28 x 24 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.*

⁷³⁴ Vgl. S. 32, Anm. 134.

⁷³⁵ Abb. 154 u. 155: Hans Holbein d. J. – *Jakob Meyer zum Hasen und seine Frau Dorothea Kannengießer, 1516, Tempera/Holz, jeweils 38,5 x 31 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kunstmuseum.*

Hände, Handschuhe und andere Utensilien ablegen können, wie beispielsweise bei dem Bildnispaar eines Mannes und seiner Frau von 1528 (Abb. 156 u. 157) oder dem von 1544 (Abb. 158 u. 159).⁷³⁶ Dabei sticht hervor, daß sowohl Holbein als auch Bruyn ihre Paare auf gleichberechtigte Weise im Raum plazieren. Die Blicke Meyers zum Hasen und Dorothea Kannengießers entsprechen einander, indem sich das Paar ohne Umschweife geradewegs in die Augen schaut. Dies ist bei Holbein auch auf zwei Rundbildnissen eines Hofbeamten und seiner Frau von 1534 festzustellen, auf denen sich beide mit schwer gewordenen Lidern anblicken (Abb. 160 u. 161).⁷³⁷ Die Körperdrehung des einen Partners spiegelt dabei jene des anderen wider. Dies, genauso wie die korrespondierenden Blickrichtungen, ist auch bei Bruyn wiederzufinden, der durch die Variation der Handhaltungen seine Bilder belebt. Im Gegensatz zu Cranach, der besonderen Wert auf die Physiognomie seiner Modelle legt, lenkt Bruyn die Aufmerksamkeit in höherem Maße auf die Gegenstände, welche die Porträtierten in den Händen halten oder vor sich liegen haben. Deutlich wird dies beispielsweise mit dem Bildnispaar von 1549, dessen formale Verbindung der Tafeln durch einen Stoffbaldachin hergestellt wird (Abb. 162 u. 163).⁷³⁸ Indem der Mann eine Riechnuß und eine Schriftrolle präsentiert und seine Frau eine Nelke hält, werden Details vorgeführt, welche zur Charakterisierung der Person beitragen.

IV.2. Einzelbildnisse

Die Figurenkonzeption der Cranachschen Einzelbildnisse unterscheidet sich nur unwesentlich von derjenigen, die bei den Pendantbildnissen festzustellen ist. So wie die Doppelbildnisse auch ohne Pendant denkbar wären, so ist zu den meisten Einzelbildnissen ein weiteres Gegenüber vorstellbar. Vor allem die Wahrung der geschlechtsspezifischen Darstellungsformeln tragen zu diesem Eindruck bei. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um einen reichen Bürger, einen

⁷³⁶ Abb. 156 u. 157: Barthel Bruyn – *Bildnisse eines Mannes und seiner Frau, 1528, Öl/Holz, jeweils 53 x 33 cm, oben abgerundet, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie* und Abb. 158 u. 159: Barthel Bruyn – *Bildnis eines Mannes und seiner Frau, 1544, Öl/Holz, jeweils 77 x 55 cm, oben geschweift, Gotha, Staatliche Museen.*

⁷³⁷ Abb. 160 u. 161: Hans Holbein d. J. – *Bildnisse eines Hofbeamten und seiner Frau, 1534, Öl/Holz, d = 12 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.*

⁷³⁸ Abb. 162 u. 163: Barthel Bruyn – *Bildnisse eines Mannes und seiner Frau, 1549, Öl/Holz, jeweils 79 x 58,5 cm, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut.*

Gelehrten, einen Herzog oder Kaiser handelt: Eine männliche Person wird auch im Einzelbildnis in der Regel in einer Wendung zum rechten Bildrand präsentiert, wobei die Blickrichtungen variieren können.⁷³⁹ Die aufrechte Haltung und die Platzierung nahe des Bildrahmens unterstreichen die männliche Souveränität und Dominanz. Weibliche Einzelbildnisse stellen im Porträtwerk Cranachs dagegen eine Minderheit dar, denn nur wenige Tafeln scheinen als Einzelporträt, und somit von einem Pendant unabhängig, konzipiert worden zu sein. Als Beispiele sind hier die Darstellungen Margarethes von Savoyen oder Marias von Sachsen zu nennen, die sich im ersten Beispiel in der Körperanlage und -wendung nach rechts bzw. im zweiten in der direkten Blickkontaktaufnahme mit dem Betrachter von den meisten Frauenbildnissen Cranachs unterscheiden.⁷⁴⁰ Andere erhaltene Damenbildnisse dürfen in der Regel als Fragment eines Pendantbildnisses angesehen werden, wie beispielsweise Bildnistafeln Sibylles von Sachsen oder Barbaras von Sachsen, und offenbaren folglich keine formalen Neuerungen. Lediglich in den typisierten Damenbildnissen der zwanziger Jahre, denen ein imaginäres weibliches Idealbild zugrunde liegt, wird ein formaler Variationsreichtum ausgelebt, hinter dem selbst die Männerbildnisse zurückstehen müssen.

Bemerkenswert ist dennoch, daß Cranach auch bei seinen Einzelporträts besonderen Wert auf die Physiognomie der Dargestellten legt, so daß selbst in der malerischen Ausführung eines Werkstattmitarbeiters die charakteristischen Merkmale einprägsam herausarbeitet werden können. Dagegen wirken die Gesichter der Frauenfiguren eines Bernhard Strigels maskenhaft und ausdrucksarm. Betrachtet man das Porträt Sibylles von Freyberg um 1515, gestaltet es sich als schwierig, sich ihre reale Person vorzustellen (Abb. 164).⁷⁴¹ Das Bildnis einer Freiin von Freyberg aus der gleichen Zeit zeigt eine Frau mit nahezu maskulinem Gesicht, dessen Züge geglättet und abgerundet erscheinen

⁷³⁹ Ausnahmen mit Wendung zum linken Bildrand sind hier beispielsweise der Profilstich Christians II. von Dänemark von 1523 oder die Bildnisgraphiken Luthers. Diese folgen der Tradition des ersten Lutherstichs Cranachs, welcher als Pendant zum *Kleinen Kardinal* Dürers entstand. Vgl. Abb. 88 und Abb. 100, 101, 104 u. 105.

⁷⁴⁰ Vgl. Abb. 76 und Abb. 92

⁷⁴¹ Abb. 164: Bernhard Strigel – *Sibylle von Freyberg, um 1515, Öl/Holz, 61 x 35,8 cm, München, Alte Pinakothek.*

(Abb.165).⁷⁴² Strigel legt besonderes Gewicht auf die Gestaltung des Hintergrundes mit Landschaftsausblick und reich ornamentierter Wandverzierung, was auf Kosten der Körperlichkeit der Dargestellten geht. Angesichts dieses Hintergrundes und der kostbaren, aber flach erscheinenden Kleidung der Dreiviertelfigur einer Maria von Burgund wird ihr Gesicht zur Nebensache und die Person Teil des Dekors (Abb. 166).⁷⁴³ Der Schwerpunkt liegt hier eindeutig auf der Repräsentation mittels reicher Dekoration und kostbarer Ausstattung.

Dürer konzentriert sich dagegen im Laufe der Zeit vielmehr auf die Beobachtung physiognomischer Charakteristika und sich im Gesicht widerspiegelnder Wesenseindrücke. Nicht selten verwendet er das Brustbildformat, um den Fokus des Betrachters auf den Kopf zu lenken. Von besonderer Intensität zeugen beispielsweise die Bildnisse Oswolt Krels von 1499 (Abb. 167) und Hieronymus Holzschuhers von 1526 (Abb. 168) oder die Kupferstiche Kardinal Albrechts von Brandenburg von 1519 (Abb. 94) und Philipp Melanchthons von 1526 (Abb. 169).⁷⁴⁴ Dabei variiert er immer wieder die Figurenwendungen, denen er keine festgelegte Bedeutung zuzuordnen scheint. Auch auf seinen beiden venezianischen Frauenporträts lenkt Dürer mit Hilfe des Brustbildformats die Aufmerksamkeit auf das jeweilige Gesicht der Dargestellten. Dieses unterstreicht er auf dem Bildnis der jungen Venezianerin von 1505 mit einem dunklen Hintergrund und vermeidet so, daß die an der Büste sichtbare Kleidung den Betrachter zu sehr von der Physiognomie ablenkt (Abb. 170).⁷⁴⁵ Ein Jahr später erreicht er durch eine Verkleinerung des Bildausschnitts auf Kopf, Schultern und Dekolleté der hier dargestellten zweiten Venezianerin eine größere Intensität des Gesichts (Abb. 171).⁷⁴⁶ Das Brustbildformat kommt dagegen bei

⁷⁴² Abb. 165: Bernhard Strigel – *Eine Freiin von Freyberg, um 1515, Öl/Holz, 59,2 x 34,5 cm, Schaffhausen, Museum Allerheiligen.*

⁷⁴³ Abb. 166: Bernhard Strigel – *Maria von Burgund, nach 1515, Öl/Holz, 72 x 45 cm, Innsbruck, Ferdinandeum.*

⁷⁴⁴ Abb. 167: Albrecht Dürer – *Oswolt Krell, 1499, Öl/Holz, 49,6 x 39 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Abb. 168: Albrecht Dürer – *Hieronymus Holzschuher, 1526, Öl/Holz, 48 x 36 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Abb. 169: Albrecht Dürer – *Philipp Melanchthon, 1526, Kupferstich, 17,5 x 13 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett und zu Abb. 94 vgl. S. 158, Anm. 511.***

⁷⁴⁵ Abb. 170: Albrecht Dürer – *Bildnis einer jungen Venezianerin, 1505, Öl/Holz, 32,5 x 24,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.*

⁷⁴⁶ Abb. 171: Albrecht Dürer – *Bildnis einer Venezianerin, 1506, Öl/Holz, 28,5 x 21,5 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.*

den Frauenbildnissen Cranachs nur selten vor,⁷⁴⁷ wahrscheinlich weil seine Klientel besonderen Wert auf die Ausstattung der Porträtierten legte. Mit der Körperdrehung und Blickrichtung zum linken Bildrand suggerieren die beiden Venezianerinnen Dürers jedoch wie die Frauen Cranachs den Kontakt mit einem in einem Pendant vorstellbaren, imaginären Gegenüber.

Im Gegensatz zu Cranach und anderen Künstlern führt Holbein mit seinen Einzelbildnissen eine Vielfalt an Variationen von Figurenformaten, Körperdrehungen und Blickrichtungen vor. Ferner definiert er in diversen Bildnissen die Umgebung der Porträtierten zum Teil so detailliert, daß sich der Betrachter ein genaues Bild von der Profession und Wirkungsstätte, aber auch vom Wesen der dargestellten Personen machen kann. Interieurbildnisse zeigen Erasmus von Rotterdam um 1523 schreibend am Pult seines Studierzimmers (Abb. 172) oder den Astronomen Nikolaus Kratzer (Abb. 173), den 1528 zahlreiche wissenschaftliche Geräte auszeichnen wie der Diopter und der Quadrant auf einem kleinen Wandregal, die Werkzeuge auf dem Arbeitstisch oder die polyedrische Sonnenuhr und der Zirkel, die Kratzer in den Händen hält.⁷⁴⁸ Bekanntestes Beispiel dürfte allerdings das Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze von 1532 sein (Abb. 174), dessen Kontor mit zahlreichen bedeutungsgeladenen Gegenständen ausgestattet ist.⁷⁴⁹ Die Bildnisse, die am Hof des englischen Königs entstanden, konzentrieren sich wieder vermehrt auf die Porträtierten selbst und nicht auf eine die Person charakterisierende Umgebung. Besonders ausdrucksstark sind hier die Bildnisse Heinrichs VIII., die in ihrer Imposanz nicht nur als Porträt an sich, sondern auch als Verkörperung der Macht, die der Dargestellte ausübte, gelten dürfen (Abb. 175).⁷⁵⁰ Auch bei seinen Frauenbildnissen führt Holbein eine bemerkenswerte formale Variationsvielfalt vor. So zeigt er die Halbfigur der Dame mit Eichhörnchen und Star von 1526-28 im Dreiviertelprofil mit ungewöhnlicher Blickrichtung zum rechten Bildrand, so daß auch bei diesem

⁷⁴⁷ Man denke beispielsweise an das Rundbildnis Katharinas von Bora (Abb. 111).

⁷⁴⁸ Abb. 172: Hans Holbein d. J. – *Erasmus von Rotterdam, um 1523, Öl/Holz, 42 x 32 cm, Paris, Louvre* und Abb. 173: Hans Holbein d. J. – *Der Astronom Nikolaus Kratzer, 1528, Öl/Holz, 83 x 67 cm, Paris, Louvre.*

⁷⁴⁹ Abb. 174: Hans Holbein d. J. – *Der Kaufmann Georg Gisze, 1532, Öl/Holz, 96,3 x 85,7 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.*

⁷⁵⁰ Abb. 175: Hans Holbein d. J. – *Heinrich VIII., 1540, Öl/Holz, 89 x 75 cm, Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini.*

Bildnis ein rechtsseitiges Pendant erwartet werden könnte (Abb. 176).⁷⁵¹ Auffallend ist die sorgfältige Differenzierung zwischen der Textur der weißen Fellkappe und des weißen Schultertuchs. Den blauen Hintergrund ziert eine Blattranke mit einem darauf sitzenden Star. Das Porträt Mary Wottons, auch Lady Guildford genannt, präsentiert die Dargestellte in Halbfigur mit Wendung zum linken Bildrand (Abb. 177).⁷⁵² Sie blickt dem Betrachter, ein Buch in den Händen haltend, direkt in die Augen und ist in einer laubenartigen Architektur plaziert, die sich durch eine Brüstung im Hintergrund sowie durch eine Säule und einen Pfeiler am linken Bildrand auszeichnet. Im allgemeinen jedoch zieht auch Holbein für seine Damenbildnisse einen neutraleren Hintergrund vor, dem er zuweilen, wie auf diversen Porträts zu sehen ist, eine Inschrift mit Altersangabe oder ähnlichen Informationen zuordnet. Dies ist beispielsweise im Bildnis einer 21-jährigen Dame von 1535-40 der Fall, die wahrscheinlich ein Mitglied der Familie Cromwell war (Abb. 178).⁷⁵³ Auch sie hält den direkten Blickkontakt zum Betrachter aufrecht, der bei Holbeins Damenbildnissen genauso zum Einsatz kommt wie der Blick zu den Seiten. Eines der beeindruckendsten Beispiele seiner weiblichen Porträts ist das Bildnis Christinas von Dänemark von 1538, welches im Werk Holbeins das einzige erhaltene Ganzfigurenporträt einer Frau darstellt (Abb. 179).⁷⁵⁴ Der Künstler dreht die Porträtierte mit direktem Blick nahezu frontal zum Betrachter und lenkt seine Aufmerksamkeit auf Gesicht und Hände, indem er die helle Haut in Kontrast zur schwarzen Kleidung setzt. Dabei bringt er die Stofflichkeit der knisternden Seide des schwarzen Mantels durch Lichtreflexe besonders überzeugend zur Geltung. Weiterhin nimmt der Künstler in anderen Damenbildnissen auch das Format der Dreiviertelfigur in Anspruch, beispielsweise im Porträt Jane Seymours von 1538 (Abb. 180).⁷⁵⁵ Doch während diese im Dreiviertelprofil zum linken Bildrand sieht, dreht Holbein im Porträt Annas von Cleve von 1539 die Figur des gleichen Formats frontal zum Betrachter, der sich in beeindruckender Weise mit dem direkten Blick der

⁷⁵¹ Abb. 176: Hans Holbein d. J. – *Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star, um 1526-28, Öl/Holz, 56 x 39 cm, London, National Gallery.*

⁷⁵² Abb. 177: Hans Holbein d. J. – *Mary Wotton (Lady Guildford), 1527, Öl/Holz, 87 x 70,5 cm, St. Louis (Missouri), Art Museum.*

⁷⁵³ Abb. 178: Hans Holbein d. J. – *Bildnis einer Dame (Angehörige der Familie Cromwell?), um 1535-40, Öl/Holz, 74 x 51 cm, Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art.*

⁷⁵⁴ Abb. 179: Hans Holbein d. J. – *Christina von Dänemark, 1538, Öl/Holz, 179 x 83 cm, London, National Gallery.*

⁷⁵⁵ Abb. 180: Hans Holbein d. J. – *Jane Seymour, 1536, Öl/Holz, 65 x 40,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.*

Dargestellten konfrontiert sieht (Abb. 181).⁷⁵⁶ Ein Medaillon nimmt die frontale Ausrichtung ihrer Figur als Brustbild wieder auf und weist auf den Einsatz einer Bildnisvorlage hin, die beiden Ausführungen zugrunde gelegen haben muß (Abb. 182).⁷⁵⁷ Hier sind deutliche Parallelen in der Arbeitsweise Holbeins und Cranachs festzustellen: Auch bei Holbein entstanden Porträts auf der Basis einer einzigen Vorlage.

IV.3. Kinderbildnisse

Im erhaltenen Porträtwerk Cranachs gehören Kinderbildnisse eher zu den Raritäten. Die Gründe hierfür sind sicherlich in der geringen Nachfrage der Klientel zu suchen: War diese vorhanden, so war sie vornehmlich in den adligen Rängen der Gesellschaft zu finden. Pesina zieht als Grund für das geringe Aufkommen solcher Bildnisse zudem die Möglichkeit in Betracht, „daß die Kinderfigur diesem Maler etwas fremd war“.⁷⁵⁸ Dies ist allerdings angesichts der sehr einfühlsamen künstlerischen Gestaltung der Cranachschen Kinderporträts kaum nachzuvollziehen. Es fällt jedoch ins Auge, daß der Künstler in den Bildniskompositionen dieses Sujets vornehmlich an die Porträtvorgaben der Erwachsenen Darstellungen gebunden gewesen zu sein scheint, in welchen sich vorrangig das Standesbewußtsein und Repräsentationsbedürfnis der Auftraggeber widerspiegelt. Aufträge für Kinderbildnisse wurden überwiegend durch dokumentarische, familien- oder heiratspolitische Gründe motiviert und erforderten die würdevolle Darstellung der jungen Generation, die ihre Kindheit kaum ausleben durfte.⁷⁵⁹ Am Porträtpaar der sächsischen Prinzessin und des sächsischen Prinzen ist beispielsweise deutlich die Konzeption der Ehebildnisse abzulesen.⁷⁶⁰ Ferner steht die Gestaltung des Mädchenbildnisses aus dem Louvre in der Tradition des Frauenporträts.⁷⁶¹ Die Tafeln Johann Friedrichs sowie Moritz'

⁷⁵⁶ Abb. 181: Hans Holbein d. J. – *Anna von Cleve, 1539, Öl/Holz, 65 x 48 cm, Paris, Louvre.*

⁷⁵⁷ Abb. 182: Hans Holbein d. J. – *Anna von Cleve, um 1539, Öl/Holz, d = 4,6 cm, London, Victoria and Albert Museum.*

⁷⁵⁸ Vgl. Pesina, Jaroslav. Ein unbekanntes Kinderbildnis von Lucas Cranach d. Ä. In: *Alte und Moderne Kunst*, 87, 1966, S.15.

⁷⁵⁹ Vgl. Hürlimann, Bettina. Kinderbilder in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei. Zürich 1949, S. 8f.

⁷⁶⁰ Vgl. S. 135f.

⁷⁶¹ Vgl. S. 201.

und Severins von Sachsen dagegen orientieren sich mit dem Griff zum Schwert deutlich an Herrscherbildnissen und demonstrieren auf diese Weise die zukünftige Machtposition der Dargestellten.⁷⁶² Daß Cranach trotz allem der individuellen Persönlichkeit des Kindes, dessen Leben durch die Welt der Erwachsenen dominiert wird, Tribut zollt, veranschaulicht er mit den genannten Beispielen. Dieser Umstand wird vor allem in der Ausarbeitung der jeweiligen physiognomischen Eigenschaften deutlich, mit denen er die kindlichen Charakterzüge psychologisch definiert. Weiche Gesichtszüge und große, runde Augen vermitteln Schüchternheit, aber auch Wissensdurst nach Antworten auf Fragen, die an die Umwelt, d. h. auch an den Betrachter gestellt werden. Das offene Haar scheint von jenem Rest kindlicher Ungezwungenheit zu zeugen, der in einer Familie gegebenenfalls ermöglicht wurde. Die Divergenz zwischen der dem Kind durch die Familie und deren Traditionen aufoktroyierten Rolle und seiner eigenen Natur kommt hier deutlich zum Ausdruck.

Auch andere deutsche Hofkünstler des 16. Jahrhunderts verfolgen die Darstellung des Kindes in der Tradition des Männer- und Frauenporträts. Bernhard Strigel zeigt beispielsweise den zukünftigen König Ungarns, Ludwig II., in aufrechter Haltung und im Dreiviertelprofil zum rechten Bildrand gewandt (Abb. 183).⁷⁶³ Allerdings haftet dem Wesen des Jungen nichts Kindliches an. Vielmehr starrt er aktionslos vor sich hin, strahlt dabei jedoch eine innerliche Überlegenheit aus, die sich aus dem Wissen um seine machtvolle Position erklären könnte.

Einer der bedeutendsten Kinderporträtisten dieser Zeit ist Jakob Seisenegger. Seine Bildniskonzeptionen unterscheiden sich von denen Cranachs in erheblicher Weise. Cranach vermittelt glaubwürdig, daß das einzelne Kind in eine Rolle schlüpft bzw. gezwungen wird und dabei, zuweilen mit großer Unsicherheit, die Pose eines Erwachsenen nachahmt. Er unterstellt ihnen jedoch nicht die Reife und Weisheit der älteren Generation. Seisenegger dagegen präsentiert Kinder von zwei oder drei Jahren in einer Haltung, die unmöglich ihrem dargestellten Alter entsprechen kann. So steht die zweijährige Erzherzogin Anna in ihrem Bildnis

⁷⁶² Vgl. S. 71 und S. 117ff.

⁷⁶³ Abb. 183: Bernhard Strigel – *Ludwig II., um 1500, Öl/Holz, 29 x 22 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.*

von 1530 in aufrechter Positur und würdevoll nach links blickend vor dem Betrachter (Abb. 184).⁷⁶⁴ Behutsam hält sie einen kleinen Vogel in den Händen, was, wie auch ihr ernsthafter Gesichtsausdruck, für ein Kind dieses Alters undenkbar ist. Das Pendant ihres Bruders aus dem gleichen Jahr zeigt den dreijährigen Maximilian in ebenfalls erwachsener Pose (Abb. 185).⁷⁶⁵ Während er Anteil nehmend über den rechten Bildrand hinausblickt, hält er in aufrecht würdevoller Haltung, anscheinend mühelos, ein Schwert und einen Apfel in den Händen. Es ist kaum nachzuvollziehen, daß Kinder in so jungen Jahren fähig gewesen sein sollen, selbst auf Anweisung eine derartige Positur einzunehmen und dabei einen Gesichtsausdruck zu entwickeln, der erwachsener nicht sein kann. Da es sich um die Kinder König Ferdinands und Königin Annas von Böhmen und Ungarn handelt, liegen die Gründe dieser Darstellungsweise sicherlich im erhöhten Repräsentationsbedürfnis der Auftraggeber.⁷⁶⁶ Allerdings ist sechs Jahre später in den Bildnissen der zweijährigen Leonora (Abb. 186) und der dreijährigen Katharina (Abb. 187) eine Entwicklung festzustellen, die in eine glaubwürdigere Richtung tendiert.⁷⁶⁷ Mit Hilfe des Brustbildformats vermeidet Seisenegger den Konflikt, den Körper eines Kindes in der Haltung eines Erwachsenen zu zeigen. Zwar ist der Oberkörper immer noch korrekt aufgerichtet, doch erscheint bei beiden Mädchen das Gesicht viel weicher, sein Ausdruck den rundlichen Gesichtszügen gemäß viel kindlicher und dem Alter entsprechend. Diese Kinder des Königspaares wirken nicht mehr wie Puppen, deren Glieder in die richtige Position gerückt worden sind, wie es in den Porträts von 1530 der Fall ist.

Wohl das bekannteste Kinderbildnis Hans Holbeins d. J. ist das Porträt Edward VI. von 1538, welches der Künstler König Heinrich VIII. am Neujahrstag 1539 überreichte (Abb. 188).⁷⁶⁸ Edward, der auf diesem Bildnis ungefähr fünfzehn

⁷⁶⁴ Abb. 184: Jakob Seisenegger – *Erzherzogin Anna, 1530, Öl/Holz, 43,4 x 34,4 cm, Haag, Mauritshuis.*

⁷⁶⁵ Abb. 185: Jakob Seisenegger – *Erzherzog Maximilian, 1530, Öl/Holz, 43,4 x 34,4 cm, Haag, Mauritshuis.*

⁷⁶⁶ Vgl. Löcher, Kurt. Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I. Ohne Ort, 1962, Nr. 13 und 48.

⁷⁶⁷ Abb. 186: Jakob Seisenegger – *Erzherzogin Leonora, 1536, Öl/Holz, 34 x 27 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum* und Abb. 187: Jakob Seisenegger – *Erzherzogin Katharina, 1536, Öl/Holz, 34 x 27,5 cm, Wien, Privatbesitz.*

⁷⁶⁸ Vgl. Hand, S. 86. Abb. 188: Hans Holbein d. J. – *Edward VI., 1538, Öl/Holz, 57 x 44 cm, Washington, National Gallery of Art.*

Monate alt gewesen sein muß, erfährt als Thronfolger eine rangentsprechende Darstellung. Holbein löst den Konflikt, der durch die Verbindung von kindlicher Körperlichkeit mit erwachsener Pose entsteht, überzeugender als Seisenegger, was auf die meisterhafte Natürlichkeit des Gesichts zurückzuführen ist. Betrachtet man dieses isoliert von seiner Umgebung, so wird man mit einer nahezu photographischen Aufnahme des Kindes konfrontiert. Allerdings läßt sich eine gewisse Abgeklärtheit in der Mimik nicht leugnen, so daß auch die Rassel in der linken Hand schon hier als Zepterersatz zu wirken scheint. Die samtige Oberfläche der Haut, das runde Kindergesicht und die differenzierte Textur der Stoffe lenken jedoch von der Tatsache ab, daß ein Kleinkind kaum zu einer derart aufrecht stehenden Pose mit deklamierender rechter Hand imstande ist. Die Frontalität des Gesichts hebt Edwards Stellung als Thronfolger hervor. Zudem unterstreicht die königliche Kleidung und Positur den Inhalt der Inschrift, welche die Aufforderung formuliert, Edward möge in jeder Hinsicht seinem Vater nacheifern. Von geradezu bestechender Natürlichkeit in Pose und Physiognomie zeugt dagegen das Miniaturbildnis Henry Brandons, das Holbein 1535 anfertigte (Abb. 189).⁷⁶⁹ Der Fünfjährige steht an der Seite eines Tisches oder einer Brüstung, auf die er seinen linken Unterarm gelegt hat. Den Kopf neigt der Junge zur linken Schulter, wobei er aufmerksam zum Betrachter schaut. Durch diesen Blickkontakt entsteht ein Eindruck von besonderer Unmittelbarkeit. Ein solches Bildnis wäre bei Cranach nicht denkbar, da er sich auch bei seinen Kinderbildern formal von den traditionellen Porträtkonventionen abhängig macht. Trotzdem meistert auch er die Gratwanderung zwischen den Vorgaben der Auftraggeber und der eigenen Psychologisierung der Darstellungen, so daß das kindliche Naturell stets zum Vorschein kommt.

⁷⁶⁹ Abb. 189: Hans Holbein d. J. – *Henry Brandon, 1535, Öl/Holz, d = 5,7 cm, Windsor Castle, Royal Collection.*

V. Abschließendes

Lucas Cranach ist ein Künstler, der sich seinerzeit wie heute als feste Größe in der Kunstgeschichte etabliert hat. Die kontroversen Diskussionen, die in der Vergangenheit aus dem Erklärungsbedürfnis für die Qualitätsschwankungen der Schlangen-signierten Werke resultierten, verebben nach und nach mit den Ergebnissen moderner Untersuchungstechniken wie beispielsweise der Infrarotreflektographie.⁷⁷⁰ Mit jedem neuen Befund wird deutlicher, inwiefern Cranach seine Werkstattmitarbeiter in einen Schaffensprozeß involvierte oder ob der Meister für ein Projekt vom Entwurf bis zum fertigen Endprodukt allein verantwortlich war. Die Resultate der technischen Untersuchungen lassen Cranach immer stärker in einem neuen Licht erscheinen, das ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als hervorragenden Organisator und Koordinator auf einem so kreativen Gebiet wie der bildenden Kunst, die sich zu seiner Zeit vom bloßen Handwerkerstatus erhob, präsentiert.

Führt man sich die Wittenberger Werkstatt- und Auftragssituation vor Augen, tritt die in der Vergangenheit immer wieder gestellte Authentizitätsfrage der Werke nach 1505 nicht mehr auf. Wichtig ist jedoch trotz allem, sich in Bezug auf die Porträtanfertigungen stets vor Augen zu führen, daß sich hinter jedem Bildnis – ungeachtet der Höhe eines vermeintlichen Werkstattanteils – eine Vorstudie des Meisters verbirgt, in der neben der physiognomischen Erfassung und Charakterisierung auch grundsätzliche Konzeptionskomponenten festgelegt wurden. Nicht nur die Betrachtung der erhaltenen Porträtstudien, sondern auch die der vollendeten Porträtkunst Cranachs, die mit den Wiener Bildnissen der Cuspinians 1502 ihren Anfang nahm, verdeutlicht das Interesse des Künstlers an der individuellen Persönlichkeit seines jeweiligen Modells und dessen Verhältnis zu seinem direkten Umfeld. Cranach präsentiert mit seinen Bildnissen nicht nur die äußere Hülle eines Menschen, sondern artikuliert in seiner Darstellung gesellschaftliche Hierarchien, das Repräsentationsbedürfnis seiner Auftraggeber und zwischenmenschliche Interdependenzen. Dabei wird die Physiognomie als Spiegel der seelischen Verfassung eines Individuums in seiner ihm zugewiesenen Position genutzt. Auch wenn sich Cranach später kaum von den konventionellen

⁷⁷⁰ Zur Einführung in die technischen Untersuchungsmöglichkeiten vgl. Sandner 1998.

formalen Bildniskonzeptionen löst, ist zumeist die Komplexität auf inhaltlicher Ebene bezüglich der Aussagekraft über die dargestellte Person herausragend. Auch in den von der Werkstatt beeinflussten Arbeiten werden diese Faktoren deutlich, selbst wenn sie zuweilen stark an psychologischer Intensität verlieren.

Das Œuvre Cranachs, das in seinen unterschiedlichen Sujets ebenso vielseitig ist wie das Leben des Künstlers selbst, hält noch zahlreiche Fragestellungen bereit, die es künftig zu bearbeiten und zu vertiefen gilt. Sowohl im Gemälde, in der Graphik, in Mythologie, biblischem Kontext oder Genre, als auch in katholischen oder reformatorisch protestantischen Bildzusammenhängen verspricht die Kunst Cranachs Raum für neue Entdeckungen und Erkenntnisse. So kam beispielsweise im Rahmen der Beschäftigung mit den Bildnissen Lucas Cranachs d. Ä. die Frage nach dem Weiblichkeitsverständnis des Künstlers auf: Die Bildnisse realer weiblicher Personen reflektieren die geschlechterspezifische, aber auch standesgeprägte Rollendefinition der damaligen Zeit. Die weiblichen Figuren in mythologischen, biblischen oder genrehaften Szenen dagegen brechen weitgehend mit den gesellschaftlichen Hierarchien und präsentieren einen anderen selbstbewußten Frauentypus, der sich weder einem männlichen Diktat noch anderen Reglementierungen zu unterwerfen scheint. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik dürfte zu interessanten Ergebnissen führen.

Seinerzeit hat sich Cranach nicht nur der Aufgabe eines Porträtmalers erfolgreich gestellt: Er reussierte auf etlichen Gebieten. Auch heute muß man die Vielseitigkeit dieses Mannes, die über die Grenzen der Kunst hinausgeht, in hohem Maße anerkennen. Sein Leben, seine Arbeitsweise und sein Werk sind geprägt durch Traditionen und Innovationen, die Cranach miteinander zu verbinden wußte, um durch optimale Nutzung der gegebenen Möglichkeiten seine Aufgaben zu erfüllen und neue Ziele zu erreichen. Vor allem die Modernität der erfolgsorientierten Denkweise Cranachs zeichnet den Maler und Geschäftsmann aus, der gerade aufgrund seiner Lebens- und Arbeitseinstellung auch zukünftig für anregende Kontroversen sorgen wird. Eines jedoch sollte nicht mehr in Frage gestellt werden, und das ist die Meisterschaft seiner künstlerischen Fähigkeiten, die er bis in die letzten Jahre seines Lebens unter Beweis stellen konnte.

VI. Literaturverzeichnis

Ankwicz von Kleehoven 1922

- Ankwicz von Kleehoven, Hans. Lucas Cranach in Wien. In: *Alt-Wiener-Kalender*, 1922, S. 58-65.

Ankwicz von Kleehoven 1927

- Ankwicz von Kleehoven, Hans. Cranachs Bildnis des Dr. Cuspinian und seiner Frau. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, S. 230-234.

Anzelewsky

- Anzelewsky, Fedja. Dürer – Werk und Wirkung. Stuttgart 1980.

Aschbach

- Aschbach, Joseph Ritter von. Die Wiener Universität und ihre Humanisten im Zeitalter Kaiser Maximilians I. Wien 1877.

Baldass

- Baldass, Ludwig. Cranachs büßender Hieronymus von 1502. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 49, 1928, S.76-81.

Bätschmann/Griener

- Bätschmann, Oskar u. Pascal Griener. Hans Holbein. Köln 1997.

Bäumel

- Bäumel, Jutta. „Heinrich ward aber ein Mann des Schwertes...“ – Zum 450. Todestag Herzog Heinrichs des Frommen (1473-1541). In: *Dresdner Kunstblätter*, 35, no. 4, 1991, S. 103-110.

BBK

- Bautz, Friedrich Wilhelm und Traugott (Hgg.). Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Bde. I u. II (1990), III (1992), V (1993), VI (1993), IX u. X (1995).

Behling

- Behling, Lottlisa. Der Brautkranz der Prinzessin Sibylle von Cleve. In: *Pantheon*, 29, 1971, S. 146-150.

Benesch

- Benesch, Otto. Die Fürsterzbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier. In: *Pantheon*, 1, 1928, S. 22-26.

Bernhard

- Bernhard, Marianne, Kurt Martin und Klaus P. Rogner. Verlorene Werke der Malerei – In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien. München 1965.

Boehn

- Boehn, Max von. Die Mode – Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock. München 1976.

Börsch-Supan

- Börsch-Supan, Helmut. Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald. Berlin 1964.

Bonnet

- Bonnet, Anne-Marie. Der Akt im Werk Cranachs. Bedeutung und Spezifität der „nacketen Bilder“ innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei. In: *G/E/B*, S. 139-149.

Bruck

- Bruck, Robert. Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903.

Buchner

- Buchner, Ernst. Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953.

Bünsche

- Bünsche, Bernd. Die Verwendung von Lochpausen bei der Anfertigung von Fürstenportraits durch Lucas Cranach den Älteren. In: Sandner 1998, S. 61-64.

Campbell

- Campbell, Lorne. Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Haven and London 1990.

Campbell Warner

- Campbell Warner, Patricia. Fetters of Gold: The Jewelry of Renaissance Saxony. In: *Dress*, 60, 1990, S. 16-28.

Dörnhöffer

- Dörnhöffer, Friedrich. Ein Jugendwerk Lukas Cranachs. In: *Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*, 2, 1904, S. 176-198.

Dülberg

- Dülberg, Angelica. Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin (1990) Diss. Köln 1985.

Eichler

- Eichler, Anja-Franziska. Albrecht Dürer. Köln 1999.

Erbstein

- Erbstein, J. Zwei unbekannte Knabenbildnisse Lucas Cranachs des Älteren, nach einer Medaille festgestellt. In: *Münz- und Medaillenfreund*, 1899, Nr. 5 und 6.

Flehsig

- Flehsig, Eduard. Cranachstudien. Leipzig 1900.

Friedländer 1902

- Friedländer, Max J. Die frühesten Werke Cranachs. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 23, 1902, S. 228-234.

Friedländer 1911

- Friedländer, Max J. Cranachs Katharinenaltar von 1509. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 46, Nr. 22, 1911, S. 25-27.

Friedländer 1924

- Friedländer, Max J. Das neu erworbene Frauenporträt von Lucas Cranach im Kaiser-Friedrich-Museum. In: *Kunst und Künstler*, 22, 1924, S. 47-50.

Friedländer 1926

- Friedländer, Max J. Zwei Bildnisse von Lucas Cranach. In: *Kunst und Künstler*, 24, 1926, S. 381-383.

Friedländer/Rosenberg

- Friedländer, Max J. u. Jacob Rosenberg. Die Gemälde von Lucas Cranach. Stuttgart 1989 (Erstausgabe: Berlin 1932).

G/E/B

- Grimm, Claus, Johannes Erichsen u. Evamaria Brockhoff (Hgg.) Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Regensburg 1994.
Darin: Bonnet, Grimm 1994a, Klein, Lücke, Rebel, Stievermann.

Giesecke

- Giesecke, Albert. Wappen, Siegel und Signet Lucas Cranachs und seiner Söhne und ihre Bedeutung für die Cranach-Forschung. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 9, 1955, S. 181-192.

Grimm 1994a

- Grimm, Claus. Lucas Cranach 1994. In: G/E/B, S. 18-43.

Grimm 1994b

- Grimm, Claus. Originale in Serie – Porträtproduktion in der Werkstatt Lucas Cranachs. In: *Kunst & Antiquitäten*, 9, 1994, S. 11-14.

Götz

- Götz, Oswald. Holbeins Bildnis des Simon George of Quocoute. Ein Beitrag zur Geschichte der Rundbilder in der Renaissance. In: *Städel-Jahrbuch*, VII-VIII, 1932, S. 116-148.

Hand

- Hand, John Oliver. German Paintings of the 15th through the 17th Centuries. Washington 1993.

Hargreaves-Mawdsley

- Hargreaves-Mawdsley, W. N. A History of Academical Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century. Oxford 1963.

Hermann

- Hermann, Herbert u. Albrecht (Bearb.). Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. Gemälde – Zeichnungen – Graphik. Staatliche Museen Berlin 1937.

Heydenreich

- Heydenreich, Gunnar. Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranach d. Ä. In: Sandner 1998, S. 181-200.

Hinz 1974

- Hinz, Berthold. Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 139-218.

Hinz 1993

- Hinz, Berthold. Lucas Cranach d. Ä. Reinbek bei Hamburg 1993.

Hofmann 1983a

- Hofmann, Werner (Hg.). Köpfe der Lutherzeit. München 1983.

Hofmann 1983b

- Hofmann, Werner (Hg.). Luther und die Folgen für die Kunst. München 1983.

Hürlimann

- Hürlimann, Bettina. Kinderbilder in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei. Zürich 1949.

Imhoff

- Imhoff, Wilhelm. Das Porträt des Dr. Johannes Bugenhagen. In: *Hamburger Monatsblatt*, Juni 1968, S. 8-9.

Jacoby

- Jacoby, Joachim. Aus dem Besitz der Braunschweiger Herzöge – Cranach-Gemälde im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig. In: *Weltkunst*, 56, 6, 1986, S. 853.

Jahn 1955

- Jahn, Johannes. Lucas Cranach als Graphiker. Leipzig 1955.

Jahn 1972

- Jahn, Johannes. 1472-1553 - Lucas Cranach d. Ä. – Das gesamte graphische Werk. München 1972.

Joachim

- Joachim, Harold. Two Portraits. In: *The Minneapolis Institute of Arts, Bulletin*, 46, 1957, S. 43-51.

Kaemmerer

- Kaemmerer, Ludwig. Die Bildnisse auf Cranachs Katharinenaltar in Dresden. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 65, 1931/32, S. 193-194.

King

- King, Margaret L. Frauen in der Renaissance. München 1993.

Kink

- Kink, Rudolf. Geschichte der kaiserlichen Universität zu Wien. Bd. 1. Wien 1854. Nachdruck: Frankfurt am Main 1969.

Klein

- Klein, Peter. Lucas Cranach und seine Werkstatt. Holzarten und dendrochronologische Analyse. In: G/E/B, S. 194-200.

KLL

- Jens, Walter. Kindlers neues Literaturlexikon. Bd. 8. München 1988, S. 98-108.

KML

- Bazin, Germain u.a. (Hgg.) Kindlers Malereilexikon. Bd. IV. Zürich 1964-71.

Köhler/Steigerwald

- Köhler, Wilhelm H. und Frank Steigerwald (Bearb.). Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik. Berlin 1973.

Koepplin 1966

- Koepplin, Dieter. Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr des Sohnes Hans. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 20, 1966, S. 79-84.

Koepplin 1973

- Koepplin, Dieter. Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502: Seine christlich-humanistische Bedeutung. Diss. Basel 1973.

Koepplin 1974

- Koepplin, Dieter. Zwei Fürstenbildnisse Cranachs von 1509. In: *Pantheon*, 32, 1974, S. 25-34.

Koepplin/Falk

- Koepplin, Dieter u. Tilman Falk. Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik. 2 Bde. Basel u. Stuttgart 1974.

Langmuir

- Langmuir, Erika. The National Gallery Companion Guide. London 1994.

Lindau

- Lindau, M.B. Lucas Cranach – Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig 1883.

Löcher 1962

- Löcher, Kurt. Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I. Ohne Ort, 1962.

Löcher 1997

- Löcher, Kurt. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Stuttgart 1997.

Loschek

- Loschek, Ingrid. Reclams Mode- u. Kostümllexikon. Stuttgart 1987.

Lücke

- Lücke, Monika und Dietrich. Lucas Cranach in Wittenberg. In: G/E/B, S. 59-65.

Lüdecke 1953a

- Lüdecke, Heinz (Hg.). Lucas Cranach d. Ä. im Spiegel seiner Zeit. Berlin 1953.

Lüdecke 1953b

- Lüdecke, Heinz (Hg.). Lucas Cranach d. Ä. – Der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953.

Lüdecke/Scheidig

- Lüdecke, Heinz und Walther Scheidig (Bearb.). Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung - Weimar und Wittenberg. Hrsg. v. Dt. Lucas-Cranach-Komitee. Erfurt 1953.

Mahn

- Mahn, Eva. Der Katharinen-Altar von Lucas Cranach d. Ä. – Eine ikonographische Studie. In: *Bildende Kunst*, 6, 1972, S. 274-277.

Marx

- Marx, Harald. Cranach und Dürer – Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinen-Altar. In: *Dresdner Kunstblätter*, 41, 1997, S.11-24.

Pause

- Pause, Jochen. Ein Gemälde Lucas Cranach d. Ä. in Hamburg und die Bugenhagen-Ikonographie. In: *Nordelbingen*, 52, 1983, S. 21-30.

Perger

- Perger, Richard. Die Wiener Ratsbürger 1396-1526. Wien 1988.

Pesina

- Pesina, Jaroslav. Ein unbekanntes Kinderbildnis von Lucas Cranach d. Ä. In: *Alte und Moderne Kunst*, 87, 1966, S. 14-15.

Plagemann

- Plagemann, Volker. Tod in Bologna – Hans Cranachs Reise 1537. Zur Frühgeschichte der Künstlerreisen nach Italien. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 41, 2002, S. 37-156.

Posse

- Posse, Hans. Zwei Bildnisse sächsischer Kurfürsten von Lucas Cranach d. Ä. In: *Pantheon*, 9, 1932, S. 73-75.

Rebel 1994

- Rebel, Ernst. Lucas Cranachs Porträtkunst. Personendarstellungen zwischen Vitalität und Formel. In: G/E/B, S. 131-138.

Rebel 1999

- Rebel, Ernst. Albrecht Dürer – Maler und Humanist. München 1999.

Rosenberg 1930

- Rosenberg, Jakob. Ein unbekanntes Selbstbildnis des Lucas Cranach. In: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, 1, 1930, S. 157-160.

Rosenberg 1932

- Rosenberg, Jakob. Dürer hat Cranach gezeichnet. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 53, 1932, S. 204-206.

Rossmann

- Rossmann, W. Über die unter dem Namen Albrechts des Beherzten vorhandenen Bildnisse: Eine Cranachstudie. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1, 1876, S. 45-67.

Rudloff-Hille

- Rudloff-Hille, Gertrud. Lucas Cranach d. Ä. – Der Katharinenaltar. Dresden 1951.

Sander

- Sander, Hjalmar. Zur Identifizierung zweier Bildnisse von Lucas Cranach d. Ä. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 4, 1950, S. 35-48.

Sandner 1998

- Sandner, Ingo (Hg.). Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen. Regensburg 1998.
Darin: Heydenreich, Bünsche, Sandner 1998a

Sandner 1998a

- Sandner, Ingo. Zeichengeräte um 1500. In: Sandner 1998, S. 51-60.

Schade 1972

- Schade, Werner. Das unbekannte Selbstbildnis Cranachs. In: *Dezennium 2 – Zwanzig Jahre VEB Verlag der Kunst*. Dresden 1972, S. 368-375.

Schade 1974

- Schade, Werner. Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974.

Schade 2003

- Schade, Werner. Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne. Hamburg 2003.

Schaeffner

- Schaeffner, Claude (Hg.). Weltgeschichte in Bildern – Die Reformation. Der Frühkapitalismus. Die Renaissance. Bd. 9. Bayreuth 1981.

Scheidig 1953

- Scheidig, Walter. Lucas Cranachs Selbstbildnisse und die Cranach-Bildnisse. In: Lüdecke 1953b, S. 128-139.

Scheidig 1972

- Scheidig, Walter. Lucas Cranach und die Niederlande. In: *Bildende Kunst*, 6, 1972, S. 301-302.

Schenk zu Schweinsberg

- Schenk zu Schweinsberg, Eberhard. Ein unbeachtetes Selbstbildnis L. Cranachs. In: *Belvedere*, 9-10, 1926, S. 67-69.

Schneider

- Schneider, Norbert. Porträtmalerei. Köln 1992.

Stepanow

- Stepanow, Alexander. Lucas Cranach d. Ä. Bournemouth 1997.

Stievermann

- Stievermann, Dieter. Lucas Cranach und der kursächsische Hof. In: G/E/B, S. 66-77.

Stoob

- Stoob, Heinz. Das Cranachbild von 1532. Erster Bericht des Archivs über die Nachforschungen zur Identität des Bildes. Kirchliches Archiv HH, Hamburg 1961.

Strieder

- Strieder, Peter. Schri.kunst.schri.vnd.klag.dich.ser - Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1983, S. 19-26.

Suckale

- Suckale, Robert. Kunst in Deutschland – Von Karl dem Großen bis heute. Köln 1998.

Swarzenski

- Swarzenski, Georg. Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 2, 1907, S. 49-65.

Ullmann

- Ullman, Ernst (Hg.). Albrecht Dürer – Schriften und Briefe. Leipzig 1993.

Vogel

- Vogel, J. Lucas Cranach in Wien. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, II, 1909, S. 545.

Warnke

- Warnke, Martin. Cranachs Luther – Entwürfe für ein Image. Frankfurt a. M. 1984.

Werl

- Werl, Elisabeth. Herzogin Elisabeth von Sachsen, die Schwester Landgraf Philipps von Hessen in bildlicher Darstellung. Zur Identifizierung von Cranachbildnissen Landgraf Philipps von Hessen Kinderbild? In: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 15, 1965, S. 23-37.

Westhoff-Krummacher

- Westhoff-Krummacher, Hildegard. Barthel Bruyn als Bildnismaler. Ohne Ort, 1965.

Wunder

- Wunder, Heide. „er ist die Sonn’, sie ist der Mond“ – Frauen in der frühen Neuzeit. München 1992.

Zimmermann 1942

- Zimmermann, Heinrich. Beiträge zur Ikonographie Cranachscher Bildnisse. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 9, 1942.

Zimmermann 1947

- Zimmermann, Heinrich. Über das Bildnis Lukas Cranachs d. Ä. in den Uffizien zu Florenz. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 1, 1947, S. 51-53.

Zimmermann 1969

- Zimmermann, Heinrich. Zur Ikonographie von Damenbildnissen des älteren und des jüngeren Cranach. In: *Pantheon*, 28, 1969, S. 283-293.

**VI.I. Einführende Literatur zu den Biographien dargestellter
Persönlichkeiten**

Kardinal Albrecht von Brandenburg

- Reber, Horst. Albrecht von Brandenburg. Kurfürst – Erzkanzler – Kardinal, 1490-1545. Mainz 1990.

Gregor Brück

- Brück, Ulrich von. Im Dienste der Reformation. Ein Lebensbild des kursächsischen Kanzlers Gregor Brück. Berlin 1985.

Johannes Bugenhagen

- Leder, Hans G. Johannes Bugenhagen Pomeranus – Vom Reformier zum Reformator. Frankfurt a. M. 2002.

Johannes Cuspinian

- Ankwicz von Kleehoven, Hans. Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian, Gelehrter und Diplomat zur Zeit Kaiser Maximilians I. Graz/Köln 1959.

Friedrich der Weise

- Ludolphy, Ingetraut. Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen, 1463-1525. Göttingen 1997.

Johann Friedrich der Großmütige

- Mentz, Georg. Johann Friedrich der Großmütige, 1503-1554. 3 Bde. Jena 1903-1908.

Karl V.

- Soly, Hugo (Hg.). Karl V. und seine Zeit. 1500-1558. Köln 2003.

Katharina von Bora

- Treu, Martin. Katharina von Bora. Wittenberg 1995.

Martin Luther

- Brecht, Martin. Martin Luther. 3 Bde. Stuttgart 1994.

Philipp Melancthon

- Scheible, Heinz. Melancthon. Eine Biographie. München 1997.

Margarethe von Österreich

- Winker, Elsa. Margarethe von Österreich – Grande Dame der Renaissance. München 1966.

Moritz von Sachsen

- Herrmann, Johannes. Moritz von Sachsen. Landes-, Reichs- und Friedensfürst. Beucha 2003.

Christoph Scheurl

- Graf, Wilhelm. Doktor Christoph Scheurl von Nürnberg. Diss. Leipzig 1930.

Georg Spalatin

- Höss, Irmgard. Georg Spalatin, 1485 – 1545. Ein Leben in der Zeit des Humanismus und der Reformation. Weimar 1956.

VII. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:
Studie eines bartlosen Mannes, um 1510-20, Öl/Papier, 22,3 x 16 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- Abb. 2:
Studie eines Knaben, um 1510-15, Kreide, Aquarell und Deckfarben/Papier, 21,8 x 17 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.
- Abb. 3:
Studie des Grafen Philipp von Solms, um 1520, Öl/Papier, 17,9 x 13,2 cm, Bautzen, Stadtmuseum.
- Abb. 4:
Studie Hans Luthers, 1527, Öl und Deckfarben/Papier, 21,8 x 18,3 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.
- Abb. 5 und 6:
Johannes Cuspinian und seine Frau Anna, geb. Putsch, 1502, Öl/Holz, jeweils 59 x 45 cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart.
- Abb. 5a:
Detail aus Abb. 5, Paar mit Hund, den Berg hinaufsteigend.
- Abb. 7 und 8:
Bildnisse eines Wiener Gelehrten und seiner Frau (Jodocus Welling und seine Frau Barbara?), 1503, Öl/Holz, männliches Bildnis: 54 x 39 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, weibliches Bildnis: 52,5 x 36,5 cm, Berlin, Staatliche Museen - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 9:
Hieronymus Tedenhamer, 1503, Kopie 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Öl/Holz, 49 x 41 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
- Abb. 10 und 11:
Bildnisse eines niederländischen Herrn und seiner Frau, um 1508, Öl/Holz, männliches Bildnis: 47,7 x 35,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, weibliches Bildnis: 42,2 x 33,5 cm, Zürich, Kunsthaus.
- Abb. 12:
Friedrich III., gen. „der Weise“, von Sachsen, 1509, Kupferstich, 12,6 x 9 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- Abb. 13:
Friedrich der Weise und sein Bruder und Mitregent, später gen. „der Beständige“, 1510, Kupferstich, 13,2 x 11,8 cm, Schloß Wolfegg, Kupferstichkabinett.
- Abb. 14:
Friedrich der Weise in Verehrung des Hl. Bartholomäus, nach 1509, Kupferstich, 18,7 x 16,4 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

- Abb. 15:
Friedrich der Weise in Verehrung der Maria mit dem Christusknaben, um 1513, Holzschnitt, 36,9 x 23 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.
- Abb. 16:
Johann der Beständige und sein Sohn Johann Friedrich, später gen. „der Großmütige“, 1509, Öl/Holz, jeweils 42,8 x 32,3 cm, London, National Gallery.
- Abb. 17:
Johann Friedrich (?) zu Pferde, 1506, Holzschnitt, 18,2 x 12,5 cm, ohne Ort, abgebildet bei Jahn 1972, S. 377.
- Abb. 18:
Die Hl. Barbara, Ursula und Margaretha mit Blumenkind, linker Flügel des Katharinen-Altars, 1506, Öl/Holz, 124,5 x 66,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie.
- Abb. 19:
Friedrich der Weise, um 1515, Öl/Holz, 55 x 35 cm, Berlin, Galerie Haberstock.
- Abb. 20:
Annen-Altar, sogen. Torgauer Fürstenaltar, 1509, Öl/Holz, Mitteltafel: 120 x 99 cm, Flügel: jeweils 120 x 43,5 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.
- Abb. 21:
Dessauer Fürstenaltar, um 1510, Öl/Holz, Mitteltafel: 106 x 92,5 cm, Flügel: jeweils 106 x 42 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.
- Abb. 22:
Friedrich der Weise als Stifter mit der Hl. Ursula und der Hl. Genoveva, um 1510-12, Öl/Holz, 100 x 35 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.
- Abb. 22a:
Maria zwischen der Hl. Katharina und der Hl. Barbara, um 1510-12, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, 96,5 x 80,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.
- Abb. 23:
Friedrich der Weise in Verehrung der Madonna auf der Mondsichel, um 1516, Öl/Holz, 115 x 91 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
- Abb. 24 und 25:
Friedrich der Weise und Johann der Beständige, Altarflügelfragmente, um 1515, Öl/Holz, Friedrich: 64,4 x 49,3 cm, Johann: 64,7 x 49,3 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste.
- Abb. 26:
Friedrich der Weise, 1522, Öl/Holz, 46 x 29 cm, ehemals Gotha, Schloßmuseum, zerstört im 2. Weltkrieg.
- Abb. 27:
Friedrich der Weise, 1525, Öl/Holz, 28,5 x 23,5 cm, Schleswig, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf.
- Abb. 28:
Friedrich der Weise, 1527, Öl/Holz, 39,7 x 26,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

- Abb. 29:
Friedrich der Weise, 1525, Öl/Holz, d = 13 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
- Abb. 30:
Friedrich der Weise, 1525, Holzschnitt, 27,5 x 22 cm, Bamberg, Staatsbibliothek, Graphische Sammlung.
- Abb. 31:
Albrecht Dürer – Friedrich der Weise, 1524, Kupferstich, 19,3 x 12,7 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- Abb. 32:
Johann der Beständige, 1526, Öl/Holz, 57 x 37 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
- Abb. 33:
Johann der Beständige, 1525, Öl/Holz, d = 13 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
- Abb. 34 und 35:
Johann Friedrich der Großmütige als Bräutigam und Sibylle von Cleve als Braut, 1526, Öl/Holz, jeweils 55 x 35 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.
- Abb. 36:
Johann Friedrich der Großmütige (Hochzeitsporträt?), 1527, Öl/Holz, 63,5 x 40,5 cm, Haarlem, Sammlung Gutmann.
- Abb. 37:
Johann Friedrich der Großmütige, 1531, Öl/Holz, 51 x 37 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 38:
Sibylle von Sachsen, um 1531, Öl/Holz, 51,5 x 36 cm, Privatbesitz.
- Abb. 39 und 40:
Johann Friedrich der Großmütige und Sibylle von Sachsen, 1533, Öl/Holz, jeweils 20 x 14 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.
- Abb. 41 und 42:
Friedrich der Weise und Johann der Beständige, 1532, Öl/Holz, Friedrich: 20,6 x 14,5 cm, Johann: 20,8 x 14,6 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.
- Abb. 43:
Johann der Beständige, um 1532, Öl/Holz, 20,5 x 14,4 cm, Hamburg, Privatbesitz.
- Abb. 44:
Johann der Beständige, um 1532, Holzschnitt, 27,4 x 21,4 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- Abb. 45:
Die drei Kurfürsten von Sachsen: Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, sogen. Hamburger Triptychon, um 1532-35, Öl/Holz, Mitteltafel: 67,5 x 67 cm, Flügel: jeweils 68,7 x 32,3 cm, Hamburg, Kunsthalle.
- Abb. 46:
Unbekannter Meister – Stadtansicht Wittenbergs, um 1537, Feder/Papier, aquarelliert, mit Deckfarben gehöht, Würzburg, Universitätsbibliothek.

- Abb. 47:
Die drei Kurfürsten von Sachsen: Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, sogen. Nürnberger Triptychon, um 1532-35, Öl/Holz, Mitteltafel: 51 x 36 cm, Flügel: jeweils 51 x 25,8 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Abb. 48:
Johann Friedrich der Großmütige, um 1532-35, Öl/Holz, 50 x 24 cm, Enschede, Rijksmuseum Twenthe.
- Abb. 49:
Johann der Beständige, um 1532-35, Öl/Holz, 46,5 x 24,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.
- Abb. 50:
Johann Friedrich der Großmütige, 1535, Öl/Holz, 90 x 70 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 51 und 52:
Heinrich der Fromme und seine Frau Katharina, 1514, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, jeweils 184,5 x 81,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
- Abb. 53:
Heinrich der Fromme, 1537, Öl/Holz, 208,5 x 89,5 cm, ehemals Dresden, Gemäldegalerie, zerstört im 2. Weltkrieg.
- Abb. 54:
Bildnis eines Herrn (Heinrich der Fromme?), 1528, Öl/Holz, 57 x 39 cm, Atlanta, Georgia, Art Association Galleries.
- Abb. 55:
Bildnis eines Herrn (Heinrich der Fromme?), nach 1528, Öl/Holz, 28,3 x 23,4 cm, Kassel, Gemäldegalerie.
- Abb. 56:
Moritz von Sachsen, 1526, Öl/Holz, 57 x 38,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
- Abb. 57:
Severin von Sachsen, 1526, Öl/Holz, 57 x 38,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
- Abb. 58:
Bildnis eines Kleinkindes, 1526, Öl/Holz, 39 x 22,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
- Abb. 59:
Bildnis dreier Damen, um 1530, Öl/Holz, 62 x 89 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 60:
Bildnis einer Dame, um 1530, 43 x 29,5 cm, Florenz, Uffizien.
- Abb. 61:
Hans Krell – Bildnis einer jungen Dame, um 1530, Ölskizze, Liverpool, Walker Art Gallery.
- Abb. 62:
Matthes Gebel – Georg von Brandenburg und Emilia von Sachsen, 1534, Silbermedaille, ehemals Gotha, Münzkabinett.

- Abb. 63:
Abbildung aus dem Dresdner Stammbuch, Titel des Blattes: „Herzog Heinrichs Töchter – Sibylle, Sidonia, Emilia“, Dresden, Sächsische Landesbibliothek.
- Abb. 64 und 65:
Georg der Bärtige und seine Frau Barbara, Innenseiten der Thyssenschen Altarflügel, um 1508-18, jeweils 84 x 30 cm, Lugano Castagnola, Sammlung Thyssen Bornemisza.
- Abb. 66:
Meißener Altar, 1534, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, Mitteltafel: 110 x 97 cm, Flügel: jeweils 110 x 42 cm, Meißen, Dom.
- Abb. 67:
Georg der Bärtige, nach 1537, Öl/Holz, 43,3 x 32,6 cm, Aschaffenburg, Staatsgalerie.
- Abb. 68:
Georg der Bärtige, um 1534-39, Öl/Holz, 36 x 23 cm, Eisenach, Stiftung Wartburg.
- Abb. 69:
Barbara von Sachsen, nach 1537, Öl/Holz, 34, 5 x 22,5 cm, Enschede, Rijksmuseum Twenthe.
- Abb. 70:
Bildnis einer Dame, um 1510-12, Öl/Holz, 40 x 29,5 cm, ehemals Berlin, Besitz des Kaisers.
- Abb. 71 und 72:
Bildnisse eines sächsischen Prinzen und einer sächsischen Prinzessin, (Friedrich und Christine von Sachsen?), um 1517, Öl/Holz, jeweils 43 x 34 cm, Washington, National Gallery of Art.
- Abb. 73:
Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach als Hochmeister des Dt. Ordens, um 1511-12, Öl/Holz, 38 x 26 cm, Privatbesitz.
- Abb. 74:
Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach, 1528, Öl/Holz, 50,6 x 37,3 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.
- Abb. 75:
Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, 1529, Öl/Holz, 52 x 35,5 cm, Berlin, Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten, Schloß Grunewald.
- Abb. 76:
Bildnis einer sächsischen Prinzessin, 1534, Öl/Holz, 50 x 36 cm, Lyon, Musée des Beaux Arts.
- Abb. 77:
Bildnis einer sächsischen Prinzessin, 1534, Öl/Holz, 51 x 36 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
- Abb. 78:
Bildnis einer jungen Dame mit Blume, 1526, Öl/Holz, 35 x 24 cm, Warschau, Nationalmuseum.
- Abb. 79:
Bildnis einer jungen Dame mit Apfel, 1527, Öl/Holz, 38 x 25 cm, Prag, Nationalmuseum.

- Abb. 80:
Bildnis einer jungen Dame, um 1525-30, Öl/Holz, 31 x 27 cm, Gladstone, New Jersey, Mrs Lila Tyng.
- Abb. 81:
Bildnis einer jungen Dame, 1527, Öl/Holz, d = 14,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.
- Abb. 82:
Bildnis einer jungen Dame, um 1525-30, Öl/Holz, 35 x 25 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.
- Abb. 83:
Bildnis einer jungen Dame, um 1525-30, Öl/Holz, 36 x 25 cm, London, National Gallery.
- Abb. 84:
Bildnis einer jungen Dame, 1526, Öl/Holz, 88,5 x 58,6 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage.
- Abb. 85:
Christian II. von Dänemark, 1523, Öl/Holz, 55,2 x 38 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Abb. 86:
Christian II. von Dänemark, 1523, Holzschnitt, 25,2 x 17,2 cm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.
- Abb. 87:
Christian II. von Dänemark, 1523, Holzschnitt, 16,8 x 11,9 cm, Privatbesitz.
- Abb. 88:
Christian II. von Dänemark, 1523, Holzschnitt, 13 x 8,5 cm, aus der dänischen Übersetzung des Neuen Testaments, Wittenberg 1524.
- Abb. 89:
Karl V., 1533, Öl/Holz, 51 x 36 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- Abb. 90:
Karl V., 1548, Öl/Holz, 20,7 x 15 cm, Schwerin, Staatliches Museum.
- Abb. 91:
Karl V., 1550, Öl/Holz, 21 x 18 cm, Eisenach, Stiftung, Wartburg.
- Abb. 92:
Margarethe von Savoyen, um 1530, Öl/Holz, 50 x 35 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.
- Abb. 93:
Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520, Kupferstich, 16,8 x 11,5 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- Abb. 94:
Albrecht Dürer - Kardinal Albrecht von Brandenburg, sogen. „Kleiner Kardinal“, 1519, Kupferstich, 14,9 x 10 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

- Abb. 95:
Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1526, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, 40 x 24,5 cm, St. Petersburg, Eremitage.
- Abb. 96:
Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520-25, Öl/Holz, 83 x 57 cm, ehemals Berlin, zerstört im 2. Weltkrieg.
- Abb. 97:
Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten, um 1520-25, Öl/Holz, 158 x 112 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- Abb. 98:
Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäus, 1526, Öl/Holz, 124,5 x 81,5 cm, Sarasota, Florida, John & Mable Ringling Museum of Art.
- Abb. 99:
Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Freien, 1527, Öl/Holz, 57 x 37,6 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 100:
Martin Luther als Augustinermönch, 1520, Kupferstich – 3. und letzter bekannter Zustand, 13,8 x 11,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- Abb. 100a:
Martin Luther als Augustinermönch, 1520, Kupferstich – 1. Zustand, 13,8 x 9,5 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.
- Abb. 100b:
Martin Luther als Augustinermönch, 1520, Kupferstich – 2. Zustand, 13,8 x 9,5 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.
- Abb. 101:
Martin Luther als Augustinermönch vor einer Nische, 1520, Kupferstich, 16,5 x 11,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- Abb. 102:
Hans Baldung Grien – Martin Luther als Augustinermönch, um 1521, Holzschnitt, 15,4 x 11,5 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- Abb. 103:
Hieronymus Holzer – Martin Luther als Augustinermönch, um 1521, Eisenradierung, 21 x 14,9 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.
- Abb. 104:
Martin Luther als Augustinermönch mit Doktorhut, 1521, Kupferstich – 2. und letzter bekannter Zustand, 20,9 x 15 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- Abb. 104a:
Martin Luther als Augustinermönch mit Doktorhut, 1521, Kupferstich – 1. Zustand, 20,5 x 15 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett.
- Abb. 105:
Martin Luther als Junker Jörg, 1522, Holzschnitt, 28,3 x 20,4 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.

- Abb. 106:
Martin Luther als Junker Jörg, um 1522, Öl/Holz, 33,5 x 25,3 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
- Abb. 107:
Martin Luther als Junker Jörg, um 1522, Öl/Holz, 51,5 x 33,5 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.
- Abb. 108:
Martin Luther als Augustinermönch mit Doktorhut, um 1522-24, Öl/Holz, 40,3 x 26,5 cm, Privatsammlung.
- Abb. 109:
Martin Luther als Augustinermönch, um 1522-24, Öl/Pergament auf Holz aufgelegt, 43,6 x 29,8 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Abb. 110 und 111:
Martin Luther und Katharina von Bora, 1525, Öl/Holz, jeweils d = 10 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
- Abb. 112 und 113:
Martin Luther und Katharina von Bora, 1526, Öl/Holz, jeweils 21,5 x 15,5 cm, Hamburg, Privatbesitz.
- Abb. 114 und 115:
Martin Luther und Katharina von Bora, 1526, Öl/Holz, jeweils 37,5 x 24,4 cm, Paris, Privatbesitz.
- Abb. 116 und 117:
Martin Luther und Katharina von Bora, 1528, Öl/Holz, jeweils 37,5 x 23,5 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.
- Abb. 118 und 119:
Martin Luther und Katharina von Bora, 1529, Öl/Holz, jeweils 37 x 23 cm, Florenz, Uffizien.
- Abb. 120 und 121:
Luther und Melanchthon, 1532, Öl/Holz, jeweils 18,5 x 15 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
- Abb. 122 und 123:
Luther und Melanchthon, 1543, Öl/Holz, Luther: 20,6 x 15,2 cm, Melanchthon: 20,5 x 15,2 cm, Hamburg, Privatbesitz.
- Abb. 124:
Bildnis des sogen. Bürgermeisters von Weißenfels, 1515, Öl/Pergament, von Holz auf Leinwand übertragen, schließlich erneut auf Holz aufgelegt, 41,5 x 27,7 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 125 und 126:
Moritz Buchner und seine Frau Anna, geb. Lindacker, 1518, Öl/Holz, jeweils 40 x 27 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art
- Abb. 127 und 128:
Bildnisse eines jungen Mannes und seiner Frau, 1522, Öl/Holz, männliches Bildnis: 57,6 x 39,9 cm, weibliches Bildnis: 58 x 39,8 cm, Washington, National Gallery of Art.

- Abb. 129:
Bildnis eines Mädchens, um 1523, Öl/Holz, 39 x 25 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 130 und 131:
Hans Luther und seine Frau Margarethe, 1527, jeweils 37,5 x 24,5 cm, Eisenach, Stiftung Wartburg.
- Abb. 132:
Bildnis des Kanzlers Gregor Brück, 1533, Öl/Holz, 42,6 x 38,4 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Abb. 133:
Bildnis eines Herrn mit Uhr und der Devise „BETALET ALL“, um 1508, Öl/Holz, 48,4 x 36,4 cm, Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters.
- Abb. 134:
Christoph Scheurl, 1509, Öl/Holz, 48,5 x 40,5 cm, Privatsitz.
- Abb. 135:
Georg Spalatin, 1509, Öl/von Holz auf Leinwand übertragen, 33 x 28,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.
- Abb. 136:
Georg Spalatin vor dem Kreuz, 1515, Holzschnitt, 16,5 x 11,1 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- Abb. 137:
Dr. Johannes Scheiring (?), 1529, Öl/Holz, 52 x 35 cm, Brüssel, Musée des Beaux Arts.
- Abb. 138:
Dr. Johannes Scheiring, 1534, Öl/Holz, 50 x 36 cm, Paris, Galerie Charpentier, Versteigerung 29.1.1957.
- Abb. 139:
Johannes Bugenhagen, 1537, Öl/Holz, 36,5 x 24 cm, Wittenberg, Lutherhalle.
- Abb. 140:
Bildnis eines Herrn (C. E.) mit Rosenkranz, 1532, Öl/Holz, 54 x 38,5 cm, Hamburg, Kirchenkreis Alt-Hamburg.
- Abb. 141:
Albrecht Dürer – Lucas Cranach, 1524, Silberstiftzeichnung, 16,2 x 11 cm, Bayonne, Musée Bonnat.
- Abb. 142:
Selbstbildnis Lucas Cranachs d. Ä., 1550, Öl/Holz, 64 x 49 cm, Florenz, Uffizien.
- Abb. 143:
Die Hl. Sippe, um 1510-12, Öl/Holz, 80,5 x 70,5 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste.
- Abb. 144:
Die Enthauptung Johannes des Täufers, 1515, Öl/Holz, 84 x 58 cm, Kremsier, Erzbischöfliches Palais.

- Abb. 145:
Judith an der Tafel des Holofernes, 1531, Öl/Holz, 98,5 x 72,5 cm, Gotha, Schlossmuseum.
- Abb. 145a:
Detail aus Abb. 145 mit dem Selbstbildnis Cranachs.
- Abb. 146:
Selbstbildnis Lucas Cranachs d. Ä., um 1531, Öl/Holz, 45,2 x 36 cm, Koblenz, Schloß Stolzenfels.
- Abb. 147:
Die Gefangennahme Christi, 1509, Holzschnitt aus der Folge der Passion Christi, 25 x 17,2 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.
- Abb. 148:
Turnier mit Lanzen, 1509, Holzschnitt, 29,3 x 42,4 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.
- Abb. 149:
Das Martyrium der Heiligen Katharina, Mitteltafel des Katharinen-Altars, 1506, Öl/Holz, 126 x 138 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
- Abb. 150 und 151:
Albrecht Dürer – Albrecht Dürer d. Ä. und seine Frau Barbara, 1490, Öl/Holz, männliches Bildnis: 47 x 39 cm, Florenz, Uffizien, weibliches Bildnis: 47 x 38 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Abb. 152 und 153:
Albrecht Dürer – Hans Tucher und seine Frau Felicitas, 1499, Öl/Holz, jeweils 28 x 24 cm, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.
- Abb. 154 und 155:
Hans Holbein d. J. – Jakob Meyer zum Hasen und seine Frau Dorothea Kannengießer, 1516, Tempera/Holz, jeweils 38,5 x 31 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
- Abb. 156 und 157:
Barthel Bruyn – Bildnisse eines Mannes und seiner Frau, 1528, Öl/Holz, jeweils 53 x 33 cm, oben abgerundet, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.
- Abb. 158 und 159:
Barthel Bruyn – Bildnisse eines Mannes und seiner Frau, 1544, Öl/Holz, jeweils 77 x 55 cm, oben geschweift, Gotha, Staatliche Museen.
- Abb. 160 und 161:
Hans Holbein d. J. – Bildnisse eines Hofbeamten und seiner Frau, 1534, Öl/Holz, d = 12 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 162 und 163:
Barthel Bruyn – Bildnisse eines Mannes und seiner Frau, 1549, Öl/Holz, jeweils 79 x 58,5 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.
- Abb. 164:
Bernhard Strigel – Sibylle von Freyberg, um 1515, Öl/Holz, 61 x 35,8 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

- Abb. 165:
Bernhard Strigel – Eine Freiin von Freyberg, um 1515, Öl/Holz, 59,2 x 34,5 cm, Schaffhausen, Museum Allerheiligen.
- Abb. 166:
Bernhard Strigel – Maria von Burgund, nach 1515, Öl/Holz, 72 x 45 cm, Innsbruck, Ferdinandeum.
- Abb. 167:
Albrecht Dürer – Oswolt Krell, 1499, Öl/Holz, 49,6 x 39 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.
- Abb. 168:
Albrecht Dürer – Hieronymus Holzschuher, 1526, Öl/Holz, 48 x 36 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 169:
Albrecht Dürer – Philipp Melanchthon, 1526, Kupferstich, 17,5 x 13 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- Abb. 170:
Albrecht Dürer – Bildnis einer jungen Venezianerin, 1505, Öl/Holz, 32,5 x 24,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 171:
Albrecht Dürer – Bildnis einer Venezianerin, 1506, Öl/Holz, 28,5 x 21,5 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 172:
Hans Hobein d. J. – Erasmus von Rotterdam, um 1523, Öl/Holz, 42 x 32 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 173:
Hans Holbein d. J. – Der Astronom Nikolaus Kratzer, 1528, Öl/Holz, 83 x 67 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 174:
Hans Holbein d. J. – Der Kaufmann Georg Gisze, 1532, Öl/Holz, 96,3 x 85,7 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 175:
Hans Holbein d. J. – Heinrich VIII., 1540, Öl/Holz, 89 x 75 cm, Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini.
- Abb. 176:
Hans Holbein d. J. – Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star, um 1526-28, Öl/Holz, 56 x 39 cm, London, National Gallery.
- Abb. 177:
Hans Holbein d. J. – Mary Wotton (Lady Guildford), 1527, Öl/Holz, 87 x 70,5 cm, St. Louis, Missouri, Art Museum.
- Abb. 178:
Hans Holbein d. J. – Bildnis einer Dame (Angehörige der Familie Cromwell?), um 1535-40, Öl/Holz, 74 x 51 cm, Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art.

- Abb. 179:
Hans Holbein d. J. – Christina von Dänemark, 1538, Öl/Holz, 179 x 83 cm, London, National Gallery.
- Abb. 180:
Hans Holbein d. J. – Jane Seymour, 1536, Öl/Holz, 65 x 40,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 181 :
Hans Holbein d. J. – Anna von Cleve, 1539, Öl/Holz, 65 x 48 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 182:
Hans Holbein d. J. – Anna von Cleve, um 1539, Öl/Holz, d = 4,6 cm, London, Victoria and Albert Museum.
- Abb. 183:
Bernhard Strigel – Ludwig II., um 1500, Öl/Holz, 29 x 22 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 184:
Jakob Seisenegger – Erzherzogin Anna, 1530, Öl/Holz, 43,4 x 34,4 cm, Haag, Mauritshuis.
- Abb. 185:
Jakob Seisenegger – Erzherzog Maximilian, 1530, Öl/Holz, 43,4 x 34,4 cm, Haag, Mauritshuis.
- Abb. 186:
Jakob Seisenegger – Erzherzogin Leonora, 1536, Öl/Holz, 34 x 27 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 187:
Jakob Seisenegger – Erzherzogin Katharina, 1536, Öl/Holz, 34 x 27,5 cm, Wien, Privatbesitz.
- Abb. 188:
Hans Holbein d. J. – Edward VI., 1538, Öl/Holz, 57 x 44 cm, Washington, National Gallery of Art.
- Abb. 189:
Hans Holbein d. J. – Henry Brandon, 1535, Öl/Holz, d = 5,7 cm, Windsor Castle, Royal Collection.

VII.I. Abbildungen



Abb. 1. Studie eines bartlosen Mannes,
um 1510-20



Abb. 2. Studie eines Knaben, um 1510-15



Abb. 3. Studie des Grafen Philipp von
Solms, um 1520

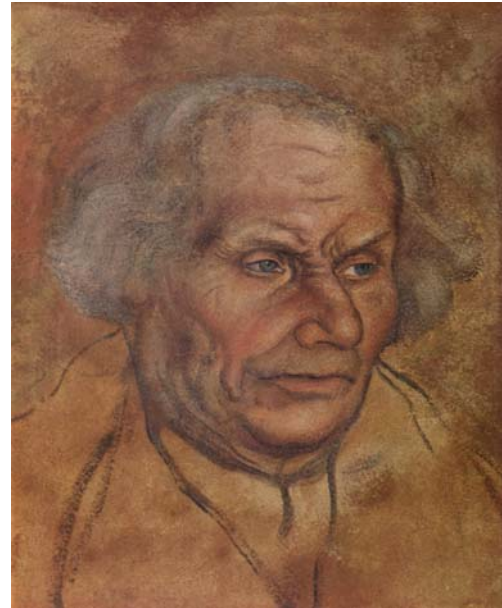


Abb. 4. Studie Hans Luthers, 1527



Abb. 5. Johannes Cuspinian, 1502



Abb. 6. Anna Cuspinian, 1502



Abb. 5a. Detail aus Abb. 5, Paar mit Hund, den Berg hinaufsteigend.

Abb. 7. Wiener Gelehrter, 1503
(Jodocus Welling?)Abb. 8. Frau des Wiener Gelehrten, 1503
(Barbara Welling?)



Abb. 9. Hieronymus Tedenhamer, 1503/Kopie der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts



Abb. 10. Niederländischer Herr, um 1508



Abb. 11. Niederländische Dame, um 1508



Abb. 12. Friedrich der Weise, 1509



Abb. 13. Friedrich der Weise und Johann der Beständige, 1510



Abb. 14. Friedrich der Weise in Verehrung des Hl. Bartholomäus, nach 1509



Abb. 15. Friedrich der Weise in Verehrung der Madonna mit dem Christusknaben, um 1513



Abb. 16. Johann der Beständige und sein Sohn Johann Friedrich, 1509



Abb. 17. Johann Friedrich (?) zu Pferde, 1506



Abb. 18. Linker Flügel des Katharinen-Altars mit Johann Friedrich (?) als Blumenkind, 1506



Abb. 19. Friedrich der Weise, um 1515



Abb. 20. Annen-Altar (Torgauer Fürstenaltar), 1509



Abb. 21. Dessauer Fürstenaltar, um 1515



Abb.22. Friedrich der Weise als
Stifter mit der Hl. Ursula
und der Hl. Genoveva, um
1510-12



Abb. 22a. Maria zwischen der Hl. Katharina und
der Hl. Ursula, um 1510-12



Abb. 23. Friedrich der Weise in Verehrung der
Madonna auf der Mondsichel



Abb. 24. Friedrich der Weise, Coburger Flügelfragment, um 1515



Abb. 25. Johann der Beständige, Coburger Flügelfragment, um 1515



Abb. 26. Friedrich der Weise, 1522



Abb. 27. Friedrich der Weise, 1525



Abb. 28. Friedrich der Weise, 1527



Abb. 29. Friedrich der Weise, 1525



Abb. 30. Friedrich der Weise, 1525



Abb. 31. Albrecht Dürer - Friedrich der Weise, 1524



Abb. 32. Johann der Beständige,
1526



Abb. 33. Johann der Beständige,
1526



Abb. 34. Johann Friedrich der
Großmütige als Bräutigam,
1526



Abb. 35. Sibylle von Cleve als Braut,
1526



Abb. 36. Johann Friedrich der Großmütige (Hochzeits-
porträt?), 1527



Abb. 37. Johann Friedrich der Großmütige, 1531



Abb. 38. Sibylle von Sachsen, um 1531



Abb. 39. Johann Friedrich der Großmütige, 1533



Abb. 40. Sibylle von Sachsen, 1533



Abb. 41. Friedrich der Weise, 1532



Abb. 42. Johann der Beständige, 1532



Abb. 43. Johann der Beständige, um 1532

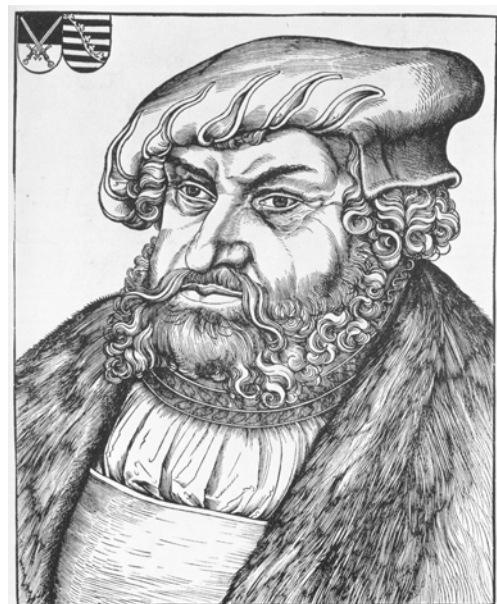


Abb. 44. Johann der Beständige, um 1532



Abb. 45. Die drei Kurfürsten (Hamburger Triptychon), um 1532-35



Abb. 46. Stadtansicht Wittenbergs, um 1537



Abb. 47. Die drei Kurfürsten (Nürnberger Triptychon), um 1532-35



Abb. 48. Johann Friedrich
der Großmütige,
um 1532-35



Abb. 49. Johann der Beständige,
um 1532-35



Abb. 50. Johann Friedrich der Großmütige,
1535



Abb. 51. Heinrich der Fromme von Sachsen, 1514



Abb. 52. Katharina von Sachsen, 1514



Abb. 53. Heinrich der Fromme, 1537



Abb. 54. Bildnis eines Herrn, (Heinrich der Fromme?) 1528

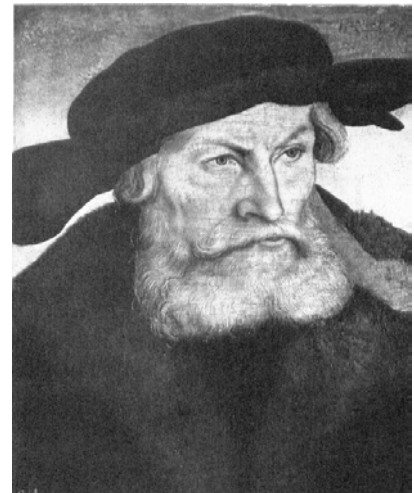


Abb. 55. Bildnis eines Herrn, (Heinrich der Fromme?) nach 1528



Abb. 56. Moritz von Sachsen, 1526



Abb. 57. Severin von Sachsen, 1528



Abb. 58. Bildnis eines Kleinkindes
(August von Sachsen?),
1526



Abb. 59. Bildnis dreier Damen, um 1530



Abb. 60. Bildnis einer Dame, um 1530



Abb. 61. Hans Krell – Bildnis einer Dame, um 1530



Abb. 62. Matthes Gebel – Medaille: Georg v. Brandenburg u. Emilia v. Sachsen, 1534



Abb. 63. Aus dem Dresdner Stammbuch („Herzog Heinrichs Töchter“)



Abb.64. Thyssenscher Altarflügel mit Georg dem Bärtigen von Sachsen, um 1508-18



Abb. 65. Thyssenscher Altarflügel mit Barbara von Sachsen, um 1508-18

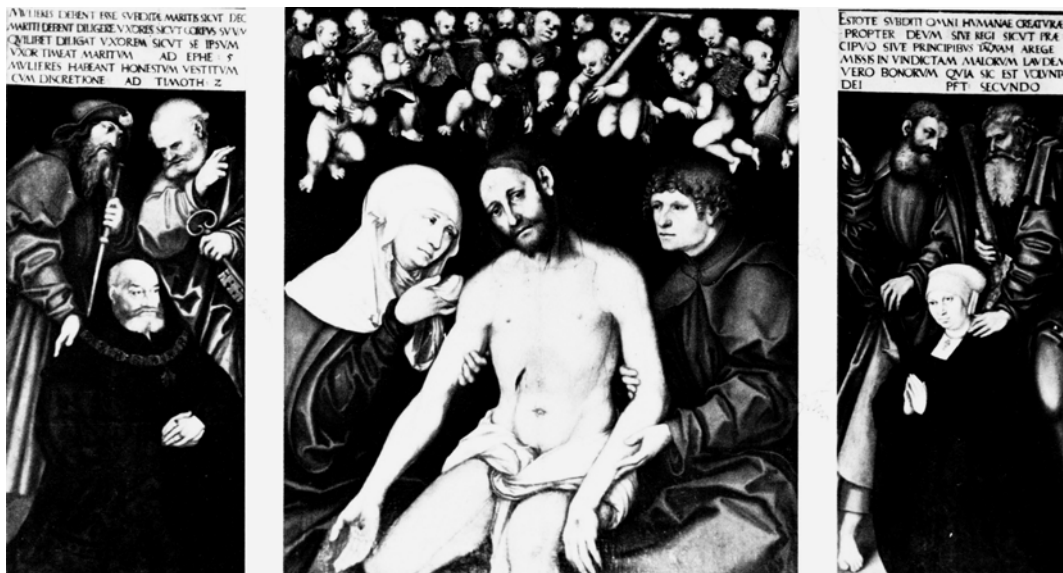


Abb. 66. Meißener Altar mit Georg dem Bärtigen und Barbara von Sachsen, 1534



Abb. 67. Georg der Bärtige, nach 1537



Abb. 68. Georg der Bärtige, um 1534-39

Abb. 69. Barbara von Sachsen,
nach 1537

Abb. 70. Bildnis einer Dame, um 1510-12



Abb. 71. Sächsischer Prinz, um 1517



Abb. 72. Sächsische Prinzessin, um 1517



Abb.73. Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach als Hochmeister, um 1511-12



Abb. 74. Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach, 1528



Abb. 75. Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, 1529



Abb. 76. Sächsische Prinzessin (Maria von Sachsen?), 1534



Abb. 77. Sächsische Prinzessin (Maria von Sachsen?), 1534



Abb.78. Bildnis einer Dame mit Blume, 1526



Abb. 79. Bildnis einer Dame mit Apfel, 1527



Abb. 80. Bildnis einer Dame, um 1525-30



Abb. 81. Bildnis einer Dame, 1527



Abb. 82. Bildnis einer Dame, um 1525



Abb. 83. Bildnis einer Dame, um 1525-30



Abb. 84. Bildnis einer Dame, 1526



Abb. 85. Christian II. von Dänemark, 1523



Abb. 86. Christian II. von Dänemark, 1523



Abb. 87. Christian II. von Dänemark, 1523



Abb. 88. Christian II. von Dänemark, 1523



Abb. 89. Karl V., 1533



Abb. 90. Karl V., 1548



Abb. 91. Karl V., 1550



Abb. 92. Margarethe von Savoyen,
um 1530



Abb. 93. Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520



Abb. 94. Albrecht Dürer – Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1519



Abb. 95. Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1526



Abb. 96. Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520-25



Abb. 97. Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten, um 1520-25



Abb. 98. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäus, 1525



Abb. 99. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Freien, 1527



Abb. 100. Martin Luther, 1520,
3. und letzter bekannter
Zustand



Abb. 100a. Martin Luther,
1520,
1. Zustand



Abb. 100b. Martin Luther,
1520,
2. Zustand



Abb. 101. Martin Luther vor einer
Nische, 1520



Abb. 102 Hans Baldung
Grien – Martin
Luther, um 1521



Abb. 103. Hieronymus Holzer –
Martin Luther, um 1521



Abb. 104. Martin Luther mit Doktorhut, 1521, 2. und letzter bekannter Zustand



Abb. 104a. Martin Luther mit Doktorhut, 1521, 1. Zustand

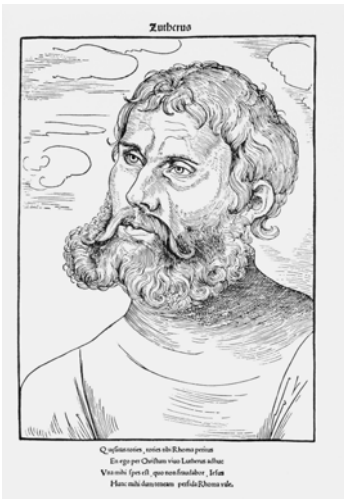


Abb. 105. Martin Luther als Junker Jörg, 1522



Abb. 106. Martin Luther als Junker Jörg, um 1522

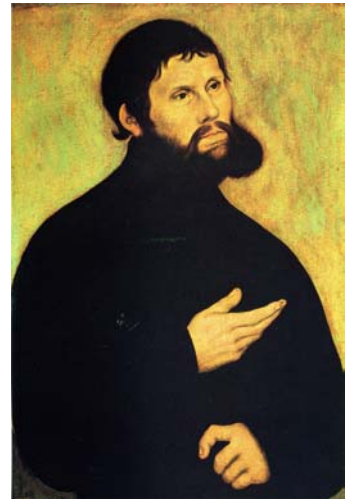


Abb. 107. Martin Luther als Junker Jörg, um 1522



Abb. 108. Martin Luther mit Doktorhut, um 1522-24



Abb. 109. Martin Luther, um 1522-24



Abb. 110. Martin Luther, 1525



Abb. 111. Katharina von Bora, 1525

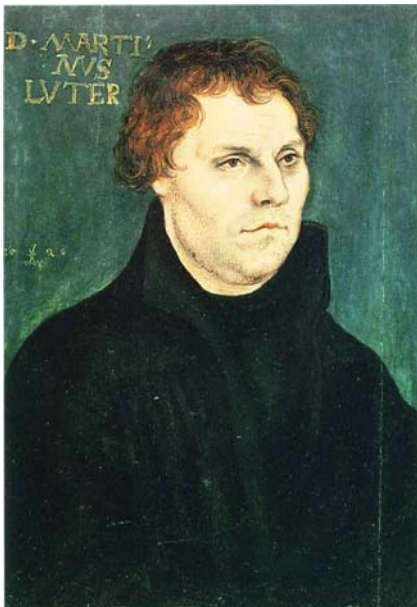


Abb. 112. Martin Luther, 1526



Abb. 113. Katharina von Bora, 1526



Abb. 114. Martin Luther, 1526



Abb. 115. Katharina von Bora, 1526



Abb. 116. Martin Luther, 1528



Abb. 117. Katharina von Bora, 1528



Abb. 118. Martin Luther,
1529

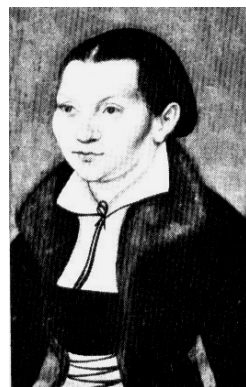


Abb. 119. Katharina von Bora,
1529



Abb. 120. Martin Luther, 1532



Abb. 121. Philipp Melanchthon, 1532



Abb. 122. Martin Luther, 1543



Abb. 123. Philipp Melanchthon, 1543



Abb. 124. Bildnis des sog. Bürgermeisters von Weissenfels



Abb. 125. Moritz Buchner, 1518



Abb. 126. Anna Buchner, 1518



Abb. 127. Bildnis eines Herrn,
1522



Abb. 128. Bildnis einer Dame,
1522



Abb. 128. Bildnis eines Mädchens, um 1523



Abb. 129. Hans Luther, 1527



Abb. 130. Margarethe Luther, 1527



Abb. 131. Kanzler Gregor Brück, 1533



Abb. 133. Bildnis eines Herrn mit der Devise „BETALET ALL“, um 1508



Abb. 134. Christoph Scheurl, 1509



Abb. 135. Georg Spalatin, 1510



Abb. 136. Georg Spalatin vor dem Kreuz, 1515



Abb.137. Dr. Johannes Scheiring (?),
1534



Abb. 138. Dr. Johannes Scheiring,
1534



Abb. 139. Johannes Bugenhagen, 1537



Abb. 140. Bildnis eines Herrn (C. E.),
1532



Abb. 141. Albrecht Dürer – Lucas Cranach, 1524



Abb. 142. Lucas Cranach, Selbstbildnis, 1550



Abb. 143. Die Hl. Sippe mit (Selbst-)Bildnis Lucas Cranachs, 1510-12



Abb. 144. Die Enthauptung Johannes des Täufer mit (Selbst-)Bildnis Lucas Cranachs, 1515



Abb. 145. Judith an der Tafel des Holofernes mit (Selbst-)Bildnis Lucas Cranachs, 1531



Abb. 145a. Detail aus Abb. 145 mit mit (Selbst-)Bildnis Lucas Cranachs



Abb. 146. Selbstbildnis Lucas Cranachs, um 1531



Abb. 147. Gefangennahme Christi (mit Bildnis Cranachs?), 1509



Abb. 148. Turnier mit Lanzen, 1509



Abb. 149. Mitteltafel des Katharinen-Altars, 1506



Abb. 151. Albrecht Dürer – Barbara Dürer, 1490



Abb. 150. Albrecht Dürer – Albrecht Dürer d. Ä., 1490



Abb. 152. Albrecht Dürer – Hans Tucher, 1499



Abb. 153. Albrecht Dürer – Felicitas Tucher, 1499



Abb. 154. Hans Holbein d. J. – Jakob Meyer zum Hasen, 1516



Abb. 155. Hans Holbein d. J. – Dorothea Kannengießer, 1516



Abb. 156. Barthel Bruyn – Bildnis eines Mannes, 1528



Abb. 157. Barthel Bruyn – Bildnis einer Frau, 1528



Abb. 158. Barthel Bruyn – Bildnis eines Mannes, 1544



Abb. 159. Barthel Bruyn – Bildnis einer Frau, 1544



Abb. 160. Hans Holbein d. J. – Bildnis eines Hofbeamten, 1534



Abb. 161. Hans Holbein d. J. – Bildnis der Frau eines Hofbeamten, 1534



Abb. 162. Barthel Bruyn – Bildnis eines Mannes, 1549



Abb. 163. Barthel Bruyn – Bildnis einer Frau, 1549



Abb. 164. Bernhard Strigel – Sibylle von Freyberg, um 1515



Abb. 165. Bernhard Strigel – Freiin von Freyberg, um 1515



Abb. 166. Bernhard Strigel – Maria von Burgund, nach 1515



Abb. 167. Albrecht Dürer – Oswolt Krell (Mitteltafel), 1499



Abb. 168. Albrecht Dürer – Hieronymus Holzschuher, 1526



Abb. 169. Albrecht Dürer – Philipp Melanchthon, 1526



Abb. 170. Albrecht Dürer – Junge Venezianerin, 1505



Abb. 171. Albrecht Dürer – Venezianerin, 1506



Abb. 172. Hans Holbein d. J. – Erasmus von Rotterdam



Abb. 173. Hans Holbein d. J. – Nikolaus Kratzer, 1528



Abb. 174. Hans Holbein d. J. – Georg Gizze, 1532



Abb. 175. Hans Holbein d. J. – Heinrich VIII., 1540



Abb. 176. Hans Holbein d. J. – Bildnis einer Dame mit Eichhörnchen und Star, um 1526-28



Abb. 177. Hans Holbein d. J. – Mary Wotton, 1527



Abb. 178. Hans Holbein d. J. – Bildnis einer Dame (der Familie Cromwell?), 1535-40



Abb. 179. Hans Holbein d. J. – Christina von Dänemark, 1538



Abb. 180. Hans Holbein d. J. – Jane Seymour, 1536



Abb. 181. Hans Holbein d. J. – Anna von Cleve, 1539



Abb. 182. Hans Holbein d. J. – Anna von Cleve, um 1539



Abb. 183. Bernhard Strigel – Ludwig II., um 1500



Abb. 184. Jakob Seisenegger – Erzherzogin Anna, 1530



Abb. 185. Jakob Seisenegger – Erzherzog Maximilian, 1530



Abb. 186. Jakob Seisenegger – Erzherzogin Leonora, 1536



Abb. 187. Jakob Seisenegger – Erzherzogin Katharina, 1536



Abb. 188. Hans Holbein d. J. – Edward VI.,
1538



Abb. 189. Hans Holbein d. J. – Henry Brandon,
1535

LEBENS LAUFPersönliche Daten:

Tanja Holste
 Brunsrade 9
 24114 Kiel

geboren am 05.02.1973
 in Verden/Aller

Staatsangehörigkeit:

deutsch

Schulbildung:

1979-1983

Grundschule Westen

1983-1985

Orientierungsstufe Dörverden

1985-1992

Gymnasium am Wall, Verden

Erwerb der Allgemeinen Hochschulreife
 am 20.05.1992

Studium:

WS 1992/93

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Hauptfach: Kunstgeschichte

1. Nebenfach: Englische Philologie

2. Nebenfach: Mittlere und Neuere Geschichte

ab SS 1993

Hauptfach: Kunstgeschichte

1. Nebenfach: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

2. Nebenfach: Mittlere und Neuere Geschichte

SS 1999

Erlangung des Grades einer Magistra Artium (M.A.)

seit SS 2000

Promotion im Fach Kunstgeschichte

Akademische Lehrer:

Prof. Dr. Lars Olof Larsson

Prof. Dr. Uwe Albrecht

PD Dr. Barbara Lange

Dr. H. Karge

Prof. Dr. A. v. Buttlar

Dr. M. Henatsch

Prof. Dr. A. Meier

Dr. J. Joost

Dr. B. Heimann

Dr. W. Kehn

M.A. M. Lindner

Dr. S. Opitz

Prof. Dr. M. Salewski

Prof. Dr. H. Dormeier

PD Dr. K. T. Winkler

PD Dr. I. Baumgärtner