

Berthold Hinz

## Die Bildnisse der drei letzten Ernestinisch-Sächsischen Kurfürsten

### Entdeckung und Gebrauch des öffentlichen Porträts

Der Zeitraum unserer Skizze umfasst etwa ein halbes Zentenarium zwischen dem letzten Jahrzehnt des 15. und der Mitte des 16. Jahrhunderts, als das Ernestinische Haus nach der Niederlage der Protestantischen in der Schlacht bei Mühlberg 1547 der sächsischen Kurwürde verlustig ging. In ihrer ersten Hälfte war diese Zeit geprägt von einem einzigartigen kulturellen und wissenschaftlichen Aufschwung im mitteldeutschen Raum, kurz gesagt: die 'Renaissance' hielt glänzenden Einzug – zumal in der neu ernannten Metropole Wittenberg. Die zweite Hälfte stand völlig im Zeichen der Reformation, die ebenda ihren Ausgang nahm und ebenda in Sachsen ihre zunächst größte Erschütterung erlitt, aber auch ihre Bewährungsprobe bestand.

Zugleich war es die Epoche der beginnenden und vollendeten Hochrenaissance, mit ihr der Entstehung und (ersten) Blütezeit des Bildnisses. Bildnis in diesem Sinne meint die bildliche Wiedergabe einer bestimmten, unverwechselbaren Person, wozu insbesondere die individuell einzigartigen (Gesichts-)Züge, aber auch der gesamte persönliche Habitus gerechnet werden. Diese neue, offenbar in den Städten (Flanderns, Deutschlands, Italiens) entstandene Bildnisweise berührte bald die Modalitäten der herkömmlichen Repräsentation, die vor allem Herrschern (seit dem frühen Mittelalter) zur Verfügung gestanden hatten.<sup>1</sup> Hier waren formelhafte und je typische Bilder gefragt, deren vorrangige Gestaltungskriterien der Evidenz des betreffenden Regimentes, Amtes, der Dynastie, jedoch kaum der persönlichen Erscheinung ihres Inhabers und Mitglieds geschuldet waren.

---

<sup>1</sup> Bildnisse dieser Art, zu denen auch Grabmäler zählen, sind umfassend publiziert bei Percy Ernst SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190*, München 1983; DERS., *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Bd. 1: Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768–1250, München 1962; DERS./Hermann FILLITZ, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Bd. 2: Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273–1519, München 1978.

Individuelle Züge fanden meist nur so weit Beachtung, als sie der simplen Identifizierbarkeit dienlich waren.

Es lag an der kulturellen Empfänglichkeit des jeweiligen Herrn (die Damen standen noch zurück), ob und wie weit man sich auf die neue städtische Bildwelt einließ, ob man sie als Chance für eine erweiterte und modernisierte Repräsentation begriff oder gar als Gefährdung des vertrauten Legitimationsapparates ansah.

Bekanntlich war Kaiser Maximilian I. von Habsburg (und nicht etwa die Potentaten und Päpste der italienischen Renaissance) Vorreiter bei der Gewinnung und Erschließung des neuartigen Mediums – und dieses zugleich auf ‘privater’ wie auf dynastischer und politischer Ebene.<sup>2</sup> Dafür engagierte er, vor allem im deutsch-niederländischen Raum, die prominentesten Künstler seiner Zeit.

Der zweite Mann hinter dem Kaiser im Reichsregiment war auch der Zweite, der das moderne Bildnis für sich entdeckte: Friedrich III., Kurfürst von Sachsen und sächsischer Herzog, genannt „der Weise“ (1463–1525). Beide Männer waren miteinander nicht nur wegen des politischen Geschäfts eng vertraut, sondern ähnelten sich auch in mentaler Hinsicht, so in der auffälligen Ambivalenz von mittelalterlicher und neuzeitlicher Einstellung. Was dem Kaiser das untergegangene Rittertum war, war dem Kurfürsten die dem Untergang geweihte Reliquienfrömmigkeit. Beide aber teilten auch die Begeisterung für die kulturelle Modernität ihrer Epoche, die sie mit Sendungsbewusstsein, insbesondere mit der Gründung bzw. dem Ausbau ihrer Landesuniversitäten, ihre Untertanen lehren wollten.<sup>3</sup>

Das erste uns bekannte Bildnis Friedrichs zeigt den jungen Herzog – wohl unmittelbar nach seinem Regierungsantritt 1486 – als Stifter einer typischen spätgotischen Schutzmantelmadonna Nürnberger Herkunft.<sup>4</sup> Ganzfigurig kniend, ausgestattet mit Schwert und Schriftbänderole („Fridericus dux Saxoniae Elector“), verbindet er dabei die kurfürstliche Stifterrolle mit dem Los der schutzbedürftigen Menschheit, die unter Marias Mantel Zuflucht sucht. Die beiden sächsischen

<sup>2</sup> Vgl. die Ausstellungskataloge: *Maximilian I. 1459–1519*, Wien 1959; *Maximilian I. in Innsbruck*, Innsbruck 1969.

<sup>3</sup> Vgl. Ingetraut LUDOLPHY, *Friedrich der Weise*. Kurfürst von Sachsen 1463–1525, Göttingen 1984; Robert BRUCK, *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst*, Straßburg 1903.

<sup>4</sup> Schloss Grafenegg bei Krems; Ernst BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, S. 130, Abb. 34; dort dem Nürnberger Hans Traut zugeschrieben.

Wappen, das kurfürstliche und das herzogliche, sind – wie später immer wieder auf Lucas Cranachs Graphik – bereits hier zugegen.<sup>5</sup>

Nach diesem durchaus noch spätmittelalterlichen Bildnis-Debüt erreicht uns die nächste Nachricht von einem Porträt Friedrichs 1493 aus Venedig, der ersten Station seiner Pilgerreise nach Jerusalem.<sup>6</sup> Ort und Gelegenheit sind bezeichnend, da es zu dieser Zeit längst eine entwickelte (‘bürgerliche’) Porträtmalerei in Deutschland gab,<sup>7</sup> die aber offenbar (noch) nicht in Anspruch genommen wurde. Es dürfte der *genius loci* gewesen sein, der den Reisenden überraschte und überwältigte, der ihn in Venedig nach der neuen attraktiven Bildkunst der Renaissance, dem Bild seiner selbst, greifen ließ.

Das venezianische Bildnis und den Maler kennen wir nicht, jedoch das mutmaßlich vier Jahre danach, 1496, von Dürer – nach dessen erstem Venedig-Aufenthalt – geschaffene Porträt des Kurfürsten, das die damals favorisierte Richtung anzeigen dürfte.<sup>8</sup> Es präsentiert den Herzog auf völlig ungewohnt großem, das übliche Brustbild überschreitenden Format als typischen Renaissance-Fürsten, als Mann der Tat. Das Bild verzichtet auf spezifische Herrscher Ausstattung und Heraldik und betont stattdessen persönliche Werte und Würde: Sammlung und Konzentration um das Gravitationszentrum der eindringlichen großen Augen. Diese Bildform, die nicht zuletzt durch Leonardo da Vinci („Mona Lisa“) und Raffael (Angelo Doni) populär wurde, ist keine Selbstverständlichkeit, sondern eine Schöpfung Dürers, die dieser im Zusammenhang mit seinen Selbstbildnissen entwickelt hatte.

Die Stilisierung zur souveränen Persönlichkeit setzt sich fort in der Bildnisbüste des Kurfürsten von Adriano Fiorentino (Abb. 1).<sup>9</sup> 1498

<sup>5</sup> BUCHNER (Anm. 4), S. 130, hält, gestützt auf dieses Stifterbild, ein etwa gleichzeitiges Brustbild eines jungen Mannes für ein Porträt Friedrichs, gleichfalls von Hans Traut, Nr. 145; Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut.

<sup>6</sup> Der ungenannte Maler arbeitete acht Wochen an dem Bildnis und wurde von Friedrichs venezianischem Agenten Peter Stolz bezahlt; BRUCK (Anm. 3), S. 117.

<sup>7</sup> Vgl. das Buch von BUCHNER (Anm. 4).

<sup>8</sup> Tempera auf Leinwand, 76 x 57 cm; Berlin, Staatliche Museen; Fedja ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer*. Das malerische Werk, Berlin 1971, Nr. 19. Lt. BRUCK (Anm. 3), S. 146, hielten sich die fürstlichen Brüder von 14.-18.4. 1496 in Nürnberg auf, wo Dürer den Kurfürsten gezeichnet haben könnte.

<sup>9</sup> Gelbguss, H. 62,8 cm, sign. HADRIANUS FLORENTINUS ME FACIEBAT, dat. ANN. SALVT. / MCCCCLXXXVIII; Dresden, Skulpturensammlung. Vermutlich von einem einheimischen Gießer nach Modell des

datiert, entsprechen Physiognomie, Frisur und Habitus – in der Dreidimensionalen – weitgehend dem Dürer'schen Gemälde. Die Wahl der selbstständigen Büste, eine der frühesten nördlich der Alpen, zeigt den bewussten Brückenschlag ins Zentrum der italienischen Renaissance, nach Florenz, wo diese Bildnisgattung entwickelt worden ist – vor allem von Donatello, dessen 'Enkelschüler' Adriano war. Die römisch inspirierte Inschrifttafel (FRIDERICUS DVX SAXONIAE / SACRI RO IMPERII ELECTOR) war offenbar so wichtig, dass man sie in dieser wenig geschickten Form in Kauf nahm. Friedrich lebte damals am königlichen Hof und hatte die Leitung des neu geschaffenen Hofrates inne, den er im Spätherbst 1498 aus eigenem Antrieb verließ.



Abb. 1: Adriano Fiorentino, Büste Herzog Friedrichs III. von Sachsen, Gelbguss, 1498; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung.

---

Italicerns gegossen und ziseliert. Vgl. Bärbel STEPHAN (Hrsg.), *Hauptsache Köpfe*. Plastische Porträts von der Renaissance bis zur Gegenwart aus der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2001, Nr. 1.

In den nächsten Bildnissen sehen wir Friedrichs Erscheinung grundlegend verändert. Das beruht zunächst auf einem habituellen und modischen Wandel: Das Haupthaar fällt nicht mehr frei auf die Schultern herab, sondern ist unter einer flachen Kappe respektive einem Haarnetz dem Oval des Kopfes wie ‘angegossen’, der Kinnbart wird – nach Entfernung des Oberlippenbartes – zu einem Kranz, zunehmend mittig geteilt, wird er schließlich zum beidseitig sprießenden Backenbart. Mit der fortan unentbehrlichen Pelzschabe geht dieser Bart eine immer ‘haariger’ werdende Verbindung ein.

Auch der Bildnistyp ändert sich; es entfällt die Verbindlichkeit des italienisch geprägten Renaissance-Menschen, damit zugleich auch die Referenz der tonangebenden ‘großen’ Kunst. Dieser ‘veränderte’ Kurfürst tritt zuerst 1507 in einem Gemälde von Lucas Cranach auf, seinem 1505 neu bestellten Hofkünstler (Abb. 2). Friedrich erscheint nun lebensgroß am Betpult mit dem Rosenkranz in den Händen<sup>10</sup> – in Andachtshaltung nach Art und Weise eines Epitaphporträts. Es handelte sich jedoch, wie jüngste Forschung ergab,<sup>11</sup> um eine Repräsentation des Fürsten für die Nürnberger Dominikanerkirche, wo er in gleichsam ewiger Anbetung eines räumlich gegenüber befindlichen Rosenkranzbildes platziert war.<sup>12</sup> Dass es sich dabei nicht ausschließlich um eine Frömmigkeitsstiftung handelte, bezeugt die gewichtige Bildinschrift mit Nennung der im selben Jahr erworbenen Titel als Reichserzmarschall und „Statthaltergeneral“, der seinen Residenzort in Nürnberg hatte.

<sup>10</sup> Holz, 111 x 88 cm (vermutlich keine Kopie, wie mehrfach angenommen); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Dieter KOEPLIN/Tilman FALK, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel 1974, I, Nr. 32. Inschrift: Von gnaden gots Fridrich hertzog zu Sachssen des heiligen Reichs Ertzmarschalh und Curfurst Landgrave in Doringen und Marggrave zu Meyssen Romischer. K. M. und des. R. Stathalter general.

<sup>11</sup> Gerhard WEILANDT in einem Referat auf der Tagung „Lucas Cranach der Ältere“, Luthergedenkstätten Wittenberg, 25.-28.9.2003.

<sup>12</sup> Die geschnitzte Mariendarstellung (Rosenkranz) und einer der beiden gemalten Flügel sind erhalten; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum sowie St. Lorenz. Die Flügel enthielten die weltlichen und geistlichen Stände, vergleichbar der frühen Schutzmantelmadonna, Schloss Grafenegg bei Krems.



Abb. 2: Lucas Cranach d. Ä., Herzog Friedrich III., Gemälde, 1507; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Bekannter wurde dieser Typus durch Cranachs modifizierte (seitenrichtige!) Kupferstichfassung von 1509,<sup>13</sup> eine zwar nur kleinformatige, doch ganz besondere Arbeit: Denn es handelt sich um das erste Porträt in der noch jungen Technik des Kupferstichs, was der Künstler mit dem auffällig platzierten Signet offenbar unterstreichen wollte. Die hier verwendete Bildnisvariante – Ausschnitt, Handhaltung, Blickrichtung – war im ‘bürgerlichen’ Kontext längst erprobt, so etwa in Cranachs Bild des Dr. Stephan Reuß von 1503,<sup>14</sup> dessen heraldische Anordnung – es handelt sich um die rechte, ‘männliche’ Seite eines Ehepaar- (Doppel-) Porträts – offenbar wohlbedacht in den Kupferstich übernommen ist. Im Stich erscheinen erstmals auch Wappen: das sächsische Kurwappen und das des Herzogtums Sachsen.

<sup>13</sup> 12,8 x 9,1 cm; Friedrich W. H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. 6, Amsterdam 1959, S. 6.

<sup>14</sup> Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Max J. FRIEDLÄNDER/Jakob ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel 1979, Nr. 8.

Die Wahl eines reproduzierbaren Bildnisses manifestiert einen Schwenk vom Kult der singulären Persönlichkeit hin zur Beachtung des Faktors Öffentlichkeit: So wie hier wollte man sich nicht nur selbst sehen, sondern vor allem verbreitet gesehen und wieder erkannt werden. Das Blatt gewann denn auch rasch eine mediale Eigendynamik. Bereits im folgenden Jahr 1510 wurde der Cranach'sche Stich, wohl von Wolf Traut, in einen Holzschnitt umgesetzt (naturgemäß seitenverkehrt) und sowohl als Einzelblatt vertrieben wie auch als Titelblatt mehrerer Druckwerke verwendet (Abb. 3).<sup>15</sup>

Das nämliche Bildnisdesign wurde noch im selben Jahr 1509 in einem weiteren Kupferstich Cranachs wieder- und weiterverwendet, nun ergänzt um das Bildnis des herzoglichen Bruders, Johanns des Beständigen (Abb. 4).<sup>16</sup> Das so entstandene Doppelbildnis, das dem Schema des Ehepaar- resp. Allianzbildes folgt, kündigt von der geschwisterlichen Eintracht der Brüder, die sich die Ernestinisch-Sächsische Landesherrschaft seit langem teilten.

Die Verwendung dieses Doppelbildes als Frontispiz des Wittenberger Heiltumsbuchs<sup>17</sup> vertieft die Abkehr von den 'souveränen' Anfängen: Der Kurfürst, erneut mit dem Rosenkranz in den Händen, präsentiert sich – zusammen mit seinem Bruder – als tiefreligiöser Landesvater, der den Landeskindern die ablassträchtige Verehrung seiner Reliquiensammlung offeriert. Der Aufbau und die „Zaigung“ des frommen, schon bald aberwitzige Dimensionen annehmenden

<sup>15</sup> 12,7 x 9,1 cm; KOEPLIN/FALK I (Anm. 10), Nr. 105. Vgl. auch: *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, bearb. v. Béatrice HERNAD, Bayerische Staatsbibliothek München, 1990, Nr. 89. Die erwähnten Druckwerke waren von Ulrich Pinder 1510, ehemals Leibarzt des Kurfürsten in Nürnberg. Die Inschrift feiert noch einmal den Humanisten: *Jhesus. Hic nobile principum decus. Studiosissimus ceremoniarum cultor. Opulentissima liberalitatis officina. Observantissimus litteratorum Mecenas. Tam latus est illustrissimi huius principis laudum campus: vt vel centum lingue: ferrea vox: exundans denique Ciceroniane eloquentie: Nilus in illo prorsus deficerent: qua re admirando potius quam narrando huic rei satisfactum iri duximus: Verum vbi Cicero ille: Romane eloquentie pater: per Pythagoricam palyngenesiam reuixerit: negocium hoc expeditus poterit tentari: Valeat ducalis illius celsitudo Nestoreos vsque in annos.*

<sup>16</sup> 13,3 x 11,8 cm; KOEPLIN/FALK I (Anm. 10), Nr. 95.

<sup>17</sup> Das Heiltumsbuch („Dye zaigung des hochlobwürdigen hailigthums der Stiff kirchen aller hailigen zu wittenburg“) ist eine Art Katalog der Reliquiensammlung, mit Holzschnitten von Cranach bebildert, zuerst Wittenberg 1509. Vgl. Livia CÁRDENAS, *Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch*, Berlin 2002.



Abb. 3: Wolf Traut (zugeschr.), Herzog Friedrich III., Holzschnitt, 1510.



Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä., Die Herzöge Friedrich III. und Johann von Sachsen, Kupferstich, 1509; Titelblatt des Wittenberger Heiltumsbuchs.



Schatzes ist sicher nicht nur der persönlichen Kuriosität, sondern auch der landesherrlichen Fürsorge zuzurechnen, die neben der Gründung einer Ausbildungsstätte, der Universität, auch eine eigene Gnadenstätte einschloss.<sup>18</sup>

Der Bruder Johann, von dem wir ein jugendliches, um 1490 datierbares 'altdeutsches' Bildnis kennen,<sup>19</sup> trägt hier, 20 Jahre später, zum offenen, gelockten Haupthaar einen Vollbart und einen Schnurrbart, welche beide zusammen, vergleichbar einem krausen Kranz, das etwas mürrische Gesicht einrahmen. Schwere, die Schulterpartie belastende Hobelspanketten tragen Übriges zum Kontrast gegenüber der gepflegteren Erscheinung des älteren Bruders bei.

Von dem Kupferstich, auf dem die Brüder als Stifter des Wittenberger Heiltums erscheinen, ist es kein weiter Weg zu den Stifterbildnissen, auf denen sie sich fortan mehrfach in diesem Typus darstellen ließen. Am prominentesten ist dies der Fall auf dem Marienaltar (dem so genannten Fürstenaltar) von Cranach in Dessau,<sup>20</sup> einem Triptychon, dessen Flügel die Herzöge mit ihren Patronen besetzen, links Friedrich mit dem heiligen Bartholomäus, rechts Johann mit dem heiligen Jakobus Major. Die wohl bereits ursprünglich mitbedachte Tauglichkeit der Bildnisse für diesen Verwendungszweck ist evident. Das gilt erst recht für die Einzelbilder, die nun wiederum der ältere Bruder bevorzugt, so die großformatige Karlsruher Tafel aus der Mitte des zweiten Jahrzehnts mit dem Kurfürsten in effigie die Mondsichelmadonna verehrend.<sup>21</sup> Bereits früheren Datums sind der Kupferstich, der ihn andächtig vor seinem Schutzheiligen Bartholomäus,<sup>22</sup> und der Holzschnitt, der ihn vor Maria mit dem Kinde wiedergibt (Abb. 5).<sup>23</sup>

<sup>18</sup> So auch LUDOLPHY (Anm. 3), S. 358.

<sup>19</sup> Holz, 62 x 50 cm; Gotha, Schlossmuseum. BUCHNER (Anm. 4), Nr. 191, Abb. 187. Vgl. ferner Cranachs Diptychon mit Johann und dessen Sohn Johann Friedrich als Kind (im Klapprahmen) von ca. 1509, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 19.

<sup>20</sup> Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 20. Weitere als Stifterbildnisse unter FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 64.

<sup>21</sup> Holz, 115 x 91 cm, um 1516, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 83; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

<sup>22</sup> 18,7 x 16,4 cm, HOLLSTEIN (Anm. 13), S. 5.

<sup>23</sup> 36,9 x 23 cm, HOLLSTEIN (Anm. 13), S. 47.



Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä., Herzog Friedrich III. in Verehrung Marias mit dem Kind, Holzschnitt, um 1513.

Diese über mehr als ein Dutzend Jahre währende Bildnisphase vermittelt ein merkwürdiges, sonst nicht gebräuchliches Fürsten-Image – von ambivalenter Art, selbstständig wie auch unselbstständig verwendbar: sowohl als Einzelporträt wie auch im Doppelporträt und im Andachts- und Stifterbild. Dazu passt die Drahthaube, die so genannte Kalotte, eigentlich eine Unterhaube zur Bändigung langen Haupthaars und zugleich zur Befestigung des Baretts, die oft bei männlichen ‘Privatbildnissen’ dieser Zeit erscheint, insbesondere bei Stifterbildnissen. Sie dürfte hier als gepflegtere Variante der Barhäuptigkeit, als Zeichen einer demütigen Grundhaltung zu verstehen sein, wie etwa ein Blick auf Dürers Paumgartner-Altar (um 1500) belegt, wo Martin Paumgartner, der Vater der Stifter, entsprechend mit dem Hut in der Hand kniend erscheint. Der kurfürstliche Blick geht stets seitwärts aus dem Bilde: mal auf die Madonna oder den Patron gerichtet, oder auch – im selbstständigen Bildnis – mit unbestimmtem Ziel in die Ferne. Das ist

der Fall bei einem Bild von ca. 1515,<sup>24</sup> dem ersten dieses Typs, das als unabhängiges Einzelbildnis verstanden sein will und deswegen die Hände des Porträtierten, allerdings mit geringem Geschick, neu organisiert.

Ins Profil (nach rechts) gewendet tritt dieser Typus auch im Münzbild auf, gleichfalls anlässlich der Erhebung Friedrichs zum Reichsgenerallstatthalter („Locumtenens Generalis“) im Jahr 1507. Hier scheint sogar der Wechsel zum neuen Image bewusst durchgespielt worden zu sein, denn eine – vermutlich die erste – von vier allesamt 1507 datierten Münz-Varianten gibt den Kurfürsten noch im Habitus von Adrianos Messingbüste mit schulterlangem Haupthaar, spitzem Bart und der Klapphaube – ins Profil gedreht – wieder.<sup>25</sup> Die endgültige Version von der Hand des Nürnberger Stempelschneiders Hans Krug<sup>26</sup> dürfte von Cranach entworfen worden sein. Eine dieser Gussmünzen hat im Revers Herzog Johann, den Bruder und Mitregenten, der hier – abweichend von Cranachs Kupferstich – wie das exakte Spiegelbild Friedrichs erscheint.<sup>27</sup> Von Cranach stammt auch das wenig später entstandene Modell für eine Prägemedaillon, die allerdings erst 1513 durch Hans Kraft d. Ä. ebenfalls in Nürnberg realisiert werden konnte.<sup>28</sup> Dieser Bildnistyp (im Profil) von 1507/08 wurde erst 1522 durch ein neues Modell abgelöst.

Eine gründlich neue, zugleich die letzte Bildnisfassung des Kurfürsten liegt endlich in einem Gemälde Cranachs vor, das ebenfalls 1522 datiert ist (Abb. 6).<sup>29</sup> Der inzwischen sechzigjährige, sichtlich gealterte Mann trägt jetzt einen Schnurrbart, dessen Enden schräg in die Ecken des kantig gestutzten Backenbartes zielen. Die hoch in den Nacken geschobene Pelzschabe mit den stürzenden Schultern bildet das charakteristische, von dem eindrucksvollen baretbedeckten Haupt

<sup>24</sup> Holz, 55 x 35 cm, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 64; ehem. Berlin, Galerie Haberstock.

<sup>25</sup> Paul GROTEMEYER, *Die Statthaltermedaillen des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* XXI, 1970, S. 143-166, Taf. I, Nr. 1.

<sup>26</sup> GROTEMEYER (Anm. 25), Taf. I, Nr. 5, 7.

<sup>27</sup> GROTEMEYER (Anm. 25), Taf. I, Nr. 4.

<sup>28</sup> GROTEMEYER (Anm. 25), Taf. II, Nr. 2; Taf. III, Nr. 1; KOEPLIN/FALK I (Anm. 10), Nr. 30, 31. Vgl. auch Paul ARNOLD, *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen als Förderer der Medaillenkunst*, in: *The Medal* 17 (Autumn), 1990, S. 4-9.

<sup>29</sup> Holz, 46 x 29 cm, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 151; ehem. Gotha, Schlossmuseum.

‘gekrönte’ massige Dreieck, das zum Inbild von Festigkeit, Weisheit, Prinzipientreue und Toleranz geworden ist. Durch ungezählte Wiederholungen ist dieses Bild des Fürsten zu einer Ikone der Reformation geworden.



Abb. 6: Lucas Cranach d. Ä., Herzog Friedrich III., Gemälde, 1522; ehem. Gotha, Schlossmuseum (Kriegsverlust).

Beabsichtigt konnte das zu dieser Zeit nicht sein; der Kurfürst hatte Luther zwar geschützt und gewähren lassen, es aber vermieden, sich zur Reformation zu bekennen, dem Reformator überhaupt je zu begegnen. Doch das Bild des gläubigen, heiligen- und heilumsverliebten Katholiken war jetzt, im fünften Jahr des Reformationsgeschehens, zum Bild des weltlichen, ‘weisen’, gütigen Landesvaters gewandelt, der – ohne jedes Rang- und Standeskennzeichen – dennoch alsbald für jedermann als die Autorität erkennbar war.

Dieses von Cranach geschaffene neue Alters-Image wird in Dürers bekanntem Kupferstich von 1524, annähernd drei Jahrzehnte nach dem ersten Friedrich-Bildnis des Nürnbergers, nochmals eindringlich

vertieft (Abb. 7).<sup>30</sup> Die in der Inschrift ausdrücklich betonte Lebensnähe der Vorzeichnung (eine Naturaufnahme) wurde im ausgeführten Stich reduziert und der Cranach'schen Formel angepasst, die das schwer nach unten gesackte Gesicht mit den hängenden Wangen betont und an der krausen, sich mischenden Haarpracht von Bart und Pelz ihr Gefallen findet. Auf der einer römischen Grabschrift (in Form eines gemeißelten Steins) nachempfundenen Plakette ist neben der großen Frömmigkeit des Dargestellten dessen Verehrungswürdigkeit „in alle Zukunft“ vermerkt.<sup>31</sup>



Abb. 7: Albrecht Dürer, Herzog Friedrich III., Kupferstich, 1524.

<sup>30</sup> 18,1 x 12,8 cm, dat. 1524; *Albrecht Dürer*. Das druckgraphische Werk, I, bearb. v. Rainer SCHOCH u.a., München 2001, Nr. 98; die Zeichnung ist während des Aufenthalts des Kurfürsten in Nürnberg im Winter 1523/24 entstanden (W 897).

<sup>31</sup> Die 8-zeilige Inschrift: CHRISTO. SACRVM. / ILLE. DEI VERBO. MAGNA PIETATE. FAVEBAT. / PERPETVA. DIGNUS. POSTERITATE. COLI. / D[omino]. FRID[e]R[ico]. DUCI. SAXON[iae]. S[acri] R[omani]. IMP[erij]. / ARCHIM[areschallo]. ELECTORI. / ALBERTVS DVRER. NVR[embergensis]. FACIEBAT. / B[ene]. M[erenti]. F[ecit]. V[ivvs]. V[ivo]. / M.D.XXIII.

Damit war in der Tat das gültige und die Zeiten überdauernde Bildnis geschaffen. Denn als Friedrich der Weise ein Jahr darauf 1525 starb, setzte ein bis dahin beispielloser posthumer Gebrauch dieses Bildes ein. Da einige Exemplare (Büsten- und Halbfigurenbilder) dieser ersten Bilder-‘Welle’ bereits 1525,<sup>32</sup> dem Todesjahr, datiert sind, dürfte es sich um die augenblickliche Inszenierung eines ‘Friedrich-Kultes’ handeln, der nicht nur der Pietät, sondern auch einem politischen und dynastischen Zweck geschuldet war. Denn es tauchen nicht nur Einzelbilder, sondern auch dazugehörige Gegenstücke mit dem Porträt des Bruders Johann („des Beständigen“, 1468–1532) auf,<sup>33</sup> der dem Verstorbenen im Amt folgte. Wir erinnern uns des Doppelbildes im Kupferstich von 1509, mit dem die Herzöge sowohl ihrer brüderlichen Eintracht als auch ihrem gemeinsamen Regiment sinnfällig Ausdruck verliehen hatten. Aber jetzt – 1525 – hatte der Hinterbliebene besonderen Anlass, auf das Erbe des allseits hoch geachteten Bruders und die geschwisterliche Kontinuität zu pochen: Das Ernestinische Haus war wegen der Haltung zur Sache Luthers unter zunehmenden Druck des Kaisers geraten, und die Belehnung mit dem Kuramt war in Frage gestellt.

Erneut ist sogleich – ebenfalls 1525 – auch Reproduktionsgraphik zur Stelle: Es ist ein großformatiger Holzschnitt im Cranach’schen Typus (in quasi Dürer’scher Redaktion), der als pures Brustbild wie auch mit einem die Trauer, den Ruhm und die imitierende Leistung Cranachs – des Künstlers – in Latein thematisierenden Tablett (vergleichbar Dürer) lieferbar war.<sup>34</sup> Ein ähnlich dimensioniertes Gegenstück präsentiert den Bruder Johann, der in Haltung, Habitus und Haartracht fast zum Spiegelbilde gemacht und damit gleichsam in die Larve des Verstorbenen geschlüpft ist (Abb. 8, 9).<sup>35</sup>

<sup>32</sup> KOEPLIN/FALK I (Anm. 10), Nr. 188a; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 179D, 180.

<sup>33</sup> Als Medaillons: Holz, Dm 13 cm, dat. 1525; Karlsruhe, Kunsthalle. Jan LAUTS, *Katalog Alte Meister*, I-II, Karlsruhe 1966, Nr. 119, 120.

<sup>34</sup> Holzschnitt, 27,5 x 22 cm, HOLLSTEIN (Anm. 13), S. 104. Inschrift in 3 Distychen: TALIS ERAT PRINCEPS. DVM MANSIT VITA. FRIDERICVS / EST VIVOS VVLTVS LVCAE IMITATA MANVS. / INVIDA MORS. NOBIS TANTVM HAEC SIMVLACHRA. RELIQVIT / ET TVLIT. ABSVMPTO CORPORE. SEVA VIRVM. / PARTE TAMEN MELIORE SVI VIVITQVE MANETQVE / VIRTVTIS FAMAM. MORS ABOLERE NEQVIT.

<sup>35</sup> 27,8 x 25,2 cm; HOLLSTEIN (Anm. 13), S. 105.



Abb. 8: Lucas Cranach d. Ä., Herzog Friedrich III., Holzschnitt, um 1525.

Abb. 9: Lucas Cranach d. Ä., Herzog Johann, Holzschnitt, um 1525.

Es überrascht schon nicht mehr, wenn wir sehen, dass auch im Bilde des Kurprinzen Johann Friedrich von 1531 diese Tradition fortgesetzt ist und sodann lebenslang beibehalten wird (Abb. 10).<sup>36</sup>

Das Holzschnittpaar wurde nach dem Tode Herzog Johanns 1532 mit neuen Inschriften weiterverwendet, statt in Latein nun auf Deutsch, statt im hehren Tonfall eines humanistisch geprägten Epigramms nun in Form versifizierter Propagandareden patriotischen und antipäpstlichen Tenors,<sup>37</sup> die beiden Verstorbenen in den Mund gelegt sind.

<sup>36</sup> Holz, 51 x 37 cm, dat. 1531, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 334; Paris, Louvre. Nach Amtsantritt 1532 auch im Pendant mit seiner Frau Sybilla von Cleve verwendet, vgl. *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*, Ausstellungskatalog Hamburg 2003, Abb. 56, 57. So auch im Holzschnitt: HOLLSTEIN (Anm. 13), S. 106; 32,9 x 26,8 cm; hier noch ohne Kurfürstentitel, also vor 1535 datierbar, wahrscheinlich zum Regierungsantritt 1532.

<sup>37</sup> Jutta STREHLE/Armin KUNZ (Hrsg.), *Die Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä. Im Dienst von Macht und Glauben*, Wittenberg 1998, Nr. 70, 71. Friedrichs Inschrift in 8, Johanns in 36 Zeilen, s.u. Anm. 41, 42.

Von Gottes gnaden Johana Friderich hertzog zu Sachsen des heiligen Römischen  
Keyserlichen Reichs Erbschertzog / Landgraf in Thüringen und Graf zu Weitzen



Abb. 10: Lucas Cranach d. Ä., Herzog Johann Friedrich von Sachsen, Holzschnitt, um 1532–1535.

Dieser Schwenk war Teil einer nun – 1532 – für nötig erachteten Kampagne zur Förderung der öffentlichen Sympathie mit dem Ernestinisch kursächsischen Hause, da dem Thronfolger Johann Friedrich („dem Großmütigen“, 1503-1554), Sohn Johans des Beständigen und Neffe Friedrichs des Weisen, die kaiserliche Belehnung tatsächlich zunächst verweigert wurde (bis 1535).<sup>38</sup> So hatte der Nachfolger gleich zu Beginn seiner Regierung bei Cranach „lx par teffelein daruff gemalt sein die bede churfursten selige und lobliche gedechnus“ geordert.<sup>39</sup> Auf diesen 60 kleinformatigen Bildnispaaren des mehr und mehr zur Legende stilisierten Brüderpaars verstärkt sich nochmals die bereits beobachtete Tendenz zur habituellen und physiognomischen

<sup>38</sup> Zu diesem: Georg MENTZ, *Johann Friedrich der Großmütige 1503–1554*, I–III, Jena 1903–08.

<sup>39</sup> Wofür Cranach am 10.5.1533 eine Zahlung von 109 fl. 14 gr. erhielt. Christian SCHUCHARDT, *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke*, I, Leipzig 1851, S. 88.



Assimilation (Abb. 11).<sup>40</sup> Kaum mehr als die dunklere Bartfarbe und der weniger milde Blick unterscheidet den Jüngeren vom Älteren.

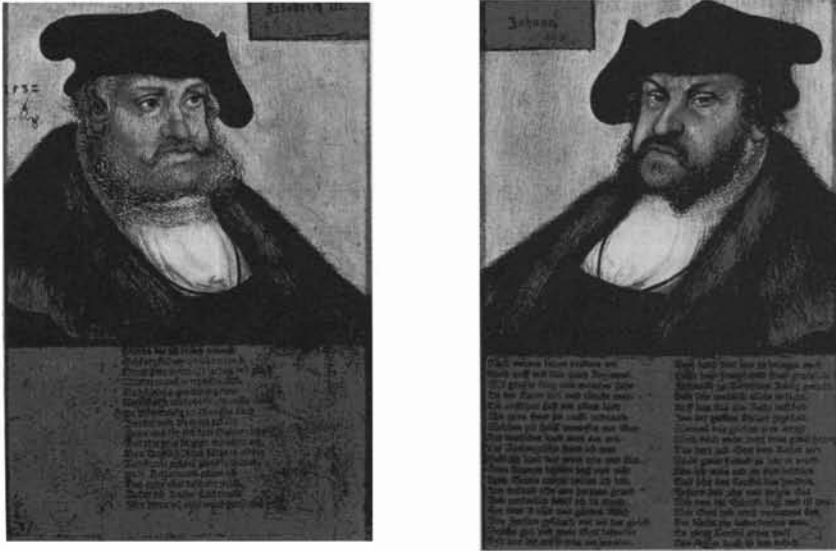


Abb. 11: Lucas Cranach d. Ä., Die Herzöge Friedrich III. und Johann, Gemälde, 1532; Weimar, Schlossmuseum.

Und wie den erwähnten Holzschnittpaaren, die zeitgleich neu ediert wurden, sind auch den Gemälden entsprechende Texte beigegeben, gedruckt auf Papier, das auf die Tafeln geklebt und zusammen mit diesen homogen gefirnist wurde. Die ‘Legende’ Friedrichs, sie bleibt gleich lautend der des Holzschnitts,<sup>41</sup> spielt auf die Kaiserwahl von

<sup>40</sup> Zahlreiche Exemplare erhalten; vgl. dazu die Ergänzungen unter FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 338. Vgl. auch Claus GRIMM, *Lucas Cranach 1994*, in: *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Katalog der Landesausstellung Kronach 1994, S. 19-43; Abb. A 15, A 16 (Holz, je 20,6 x 14,5 cm, dat. 1532; Weimar, Schlossmuseum).

<sup>41</sup> Friedrichs Inschrift: Fridrich bin ich pillich genant / Schönen frid ich erhielt jm lant / Durch groß vernunft gedult vnd glück / Wider manchen ertz bösen tück / Das land ich zieret mit gepew / Vnd stiftt ein hohe schul auffß new / Zu wittemberg in Sachsenland / In aller welt die ward bekant / Denn auß der selben kam Gots wort / Vnd thet groß ding an manchem Ort / Das pebsttisch reich stürzt es darnider / Vnd bracht den rechten glauben wider / Zum Kayser ward erkoren ich / Dess mein Alter beschweret sich / Dar für ich kayser Karl

1519 an, spricht vom Verzicht des Kurfürsten auf eigene Kandidatur, der stattdessen uneigennützig die Wahl Karls V. unterstützt habe. War diese Aussage nach Lage der Dinge an die kaiserliche Partei gerichtet, wendete sich der dem Kurfürsten (zu Unrecht) unterschobene anti-päpstliche Ausfall offensichtlich an die Sympathisanten der Reformation. Auch Johanns weitschweifige 'Rede' rühmt sich des letztlich ins Gute gewendeten Verhältnisses zum Kaiser, obwohl er die Wahl von dessen Bruder Ferdinand zum König hatte verhindern wollen. Auch habe er sich gegenüber den „tollen“ Bauern und „Rottengeistern“ als gottgefällige Ordnungsmacht erwiesen.<sup>42</sup>

Damit nicht genug. Denn endlich rückte sich Johann Friedrich – nach Vorbild seines Vaters, der sich – wie wir sahen – mit seinem verstorbenen Bruder im Bilde liiert hatte – selbst zu seinen verstorbenen Vorfahren und Vorgängern, also den Paar-Bildnissen, ins Bild. Das ist am prominentesten der Fall auf dem Triptychon der Hamburger Kunsthalle, wo auf dem linken Flügel der Onkel in der bekannten Weise erscheint,<sup>43</sup> ihm rechts gegenüber – gleichsam gespiegelt, aber barhäuptig – Johann Friedrich, der Stifter des Bildes (Abb. 12). Die privilegierte große Mitteltafel ist von der mächtigen Figur des Vaters

---

erwelt / Vnd nicht vmb gunst oder umb gelt. Nach STREHLE/KUNZ (Anm. 37), S. 151.

<sup>42</sup> Johanns Inschrift: Nach meines lieben bruders end / Bleib auff mir das gantz Regimend. / Mit großer sorg und mancher fahr / Da der Bawr toll vnd töricht war. / Die auffrhr fast ynn allem land / Wie gros fewer ym wald entbrand. / Welches ich halff dempfen mit Gott / Der Deudsches land erret aus not. / Der Rottengeister feind ich war / Hielt ym land das wort rein und klar. / Gros dreiwen: bittern 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 Fürsten geschach vor nie des gleich / Solchs gab mir mein Gott besunder / Vnd vor der welt was ein wunder. / Vmb land vnd leut zu bringen mich / Hoffft beid freund und feind gewislich. / Ferdnand zu Römschen König gmacht / Vnd sein wahl ich allein anfacht. Auff das: das alte Recht bestünd / Inn der gülden Bullen gegründ. / Wiewol das grossen zorn erregt / Mich doch mehr recht denn gunst bewegt. / Das hertz gab Gott dem Keisar zart / Mein guter freund zu letz er ward. / Das ich mein end ym frid beschlos / Vast sehr den Teuffel das verdros. / Erfarn hab ichs vnd zeugen thar / Wie vns die schrifft sagt vnd ist war. / Wer Gott mit ernst vertrauen kan / Der bleibt ein vnverdorben man. / Es zürne Teuffel odder welt / Den sieg er doch zuletzt behelt. Nach: *Katalog der alten Meister der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1956, S. 42.

<sup>43</sup> Holz, Mitteltafel 67,5 x 67 cm, Seitentafeln 68,7 x 32,3 cm, ca. 1532–1535, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 14), Nr. 338; Hamburg, Kunsthalle.

und Vorgängers besetzt, der hier erstmals mit dem Bruder parallelisiert, also entgegen dem bisherigen Bildgebrauch seitenverkehrt auftritt. So ist von links nach rechts eine eindrucksvolle dynastische Deszendenz artikuliert, die im jüngsten und gegenwärtig regierenden Fürsten ihre legitime Erfüllung findet – fände, wenn nicht die Verweigerung der Kurwürde dagegen gestanden hätte.



Abb. 12: Lucas Cranach d. Ä., Die Herzöge Friedrich III, Johann und Johann Friedrich, Gemälde (Triptychon), um 1532–1535; Hamburg, Kunsthalle.

Eben dieser Umstand ist Ursache auch dieses Bildes, in dem nun der Anspruch auf die Bestätigung der ererbten Privilegien nicht allein durch die Bilder der Vorfahren, sondern deren sakralisierende Erhöhung im Triptychon unter Einschluss des sein Recht Begehrenden manifestiert ist. Wiederum werden die teils apologetischen, teils bekennerhaften 'Reden' vorgetragen, die wir von den vorangegangenen Doppelbildnissen als Implantate kennen, während der gegenwärtige Fürst und Auftraggeber des Bildes sich an nämlicher Stelle mit dem kursächsischen Wappen ziert.

Es existieren mehrere Varianten dieses Bildes, unter denen das Nürnberger Tripelbild (heute kein eigentliches Triptychon) Aufmerksamkeit verdient.<sup>44</sup> Denn hier ist die Figurendisposition der Hambur-

<sup>44</sup> Holz, Mittelbild 51 x 36 cm, Seitentafeln 51 x 28,5 cm, ca. 1532–1535; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Vgl. Kurt LÖCHER, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 145–149. Zur politischen Deutung: *Martin Luther und die Reforma-*

ger Tafel wieder korrigiert, die Brüder haben die Plätze gewechselt, und Friedrich der Weise hat jetzt den ausgleichenden Ehrenplatz in der Mitte inne: Statt der dynastischen Abfolge ist mehr dem Faktor Würdigkeit und Ansehen gehuldigt.

Die den Tafeln jeweils beigegebenen Inschriften sind um ein doppeltes Bekenntnis bemüht, einerseits das Bekenntnis zu Kaiser und Reich, andererseits zur Reformation, eine Duplizität, die vor allem nach Bildung des Schmalkaldischen Bundes (1530), der als Auflehnung verstanden werden musste, nicht ganz schlüssig sein konnte. Wohl deshalb mussten die Bilder umso 'schlüssiger' sein. Die Verdreifachung der alten pyramidalen Formel für Festigkeit, Weisheit und Dauer, verkörpert im 'geballten Aufmarsch' der drei Ernestiner, war zum 'Altar' der Wiederherstellung des „rechten Glaubens“ unter der sächsischen Schutzmacht geworden. Habsburg konnte das kaum akzeptieren – allenfalls, so hoffte man wohl, respektieren.

Diese einzigartige Bildoffensive sowohl mit den lapidar symmetrisch gestalteten Doppelpor­träts von 1532 wie auch mit den etwas späteren konfessionsträchtigen 'Altären' zeugt von neuem und vertieftem Verständnis für die Wirkungsweise und die öffentliche Wirksamkeit des gerade erst voll in Erscheinung getretenen neuen Mediums Bildnis – zu einer Zeit, als dieses Medium der Tummelplatz der Individualitäten und ihres Anspruchs auf Singularität geworden war.

Als Urheber (und Profiteur) dieser Unternehmung kommt kein anderer als Lucas Cranach infrage, der schon mit den en masse pro-

---

*tion in Deutschland*, Ausstellungskatalog Nürnberg 1983, Nr. 619 (Horst Rabe). Die Texte sind hier auf die Rückseiten der Tafeln geklebt. Dieter KOEPLIN (Referat auf der in Anm. 11 genannten Tagung) stellt fest, dass die breitere Mittel­tafel auf der linken Seite beschnitten ist, das Ganze also ursprünglich gleichfalls ein Triptychon war. Friedrich (auf der Mittel­tafel) habe vermutlich die Kaiserkrone in den Händen getragen, also ein nochmals verstärkter Dignitätsappell. Spätere Kopien (so in Eisenach, Wartburgstiftung, von 1566) scheinen dies zu bestätigen. Vgl. Katalog: *Hessen und Thüringen, Marburg und Eisenach* 1992, Nr. 501a. KOEPLINs Rekonstruktion (mit Kaiserkrone!) wird auch durch den Umstand gestützt, dass die rückseitig montierten Legenden sich auf den beiden Außentafeln befinden, was nur Sinn macht, wenn diese schwenkbar sind; so wird auch die Ungereimtheit erklärlich, dass der Text Friedrichs nicht auf dessen Mittel­tafel, sondern auf der Rückseite von Johann, der Johans auf der Rückseite Johann Friedrichs erscheint. Im geschlossenen Zustand wäre die Ordnung der brüderlichen Doppel­bilder wiederhergestellt: Der Text des Älteren (vom Betrachter) links, der des Jüngeren rechts.

duzierten und vertriebenen Bildnispaaren Luthers und Katharina von Boras 1525 dem Vorwurf einer skandalösen Ehe den Stachel genommen hatte. Und: Nur Cranachs Betrieb war so leistungsfähig, dass an eine Operation solchen Ausmaßes überhaupt gedacht werden konnte. Der in der kunstgeschichtlichen Literatur oft geäußerte Tadel für derartige ‘unkünstlerische’ Serienproduktion im Hause Cranach läuft angesichts des Sinns und Zweckes dieser Bilder ins Leere.

Als der alte Maler 1550 seinem Landesherrn in die Gefangenschaft nach Augsburg folgte, in die dieser nach der Niederlage gegen die Kaiserlichen bei Mühlberg 1547 geraten war, begegnete er dort auch dem Maler des Kaisers – dem Venezianer Tizian.<sup>45</sup> Die ‘Immunität’ von Kunst und Künstler erlaubte nicht nur eine offenbar freundliche Beziehung zwischen den Hofmalern der feindlichen Lager, sondern sogar den Austausch ihrer Herren als ‘Bildgegenstand’: Cranach malte nach eigener Auskunft den Kaiser, Tizian porträtierte zweimal den gefangenen Sachsenherzog.<sup>46</sup> In einem Fall gab er ihn als Rebellen und Barbaren wieder, gerüstet, mit gezogenem Schwert – zur rühmlichen Demonstration des kaiserlichen Sieges, ein weiteres Mal als herrscherlichen Zivilisten, ohne Statusmerkmale und Insignien (Abb. 13).<sup>47</sup> Dieses Bild, dessen Intention nach wie vor Rätsel aufgibt, besticht durch die typisch tizianische Großartigkeit, es erscheint uns dennoch wohlbekannt: Reproduziert es doch grandios den Typus, den Cranach zunächst für Friedrich den Weisen entwickelt, sodann für dessen Nachfolger fortgeschrieben hatte: eine massige Mannespyramide – visueller Inbegriff politischer, moralischer, religiöser Stabilität. Sogar der Feind hatte für das Bild seines Gegners dessen eigenes Muster übernommen.

Im eigenen Lande hatte dieses Muster nach der „Wiederkunft“<sup>48</sup> des Herzogs, die 1552 in Begleitung seines Malers Cranach geschah,

<sup>45</sup> Dazu Berthold HINZ, *Ein unbemerktes Bildnis Lucas Cranachs des Älteren*. Anmerkungen zur Augsburger Kunstszenen 1548/52, in: Annette TIETENBERG (Hrsg.), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, München 1999, S. 11-20.

<sup>46</sup> Vgl. Gunter SCHWEIKHART, *Tizian in Augsburg*, in: Klaus BERGDOLT/Jochen BRÜNING (Hrsg.), *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert*. Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997, S. 21-42.

<sup>47</sup> Gerüstet: Lw. 129 x 93 cm; Madrid, Prado (Kopie?). Zivil: Lw. 103,5 x 83 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum; beide 1550/51.

<sup>48</sup> Johann Friedrich hatte aus der Ferne der Gefangenschaft beim thüringischen Wolfersdorf im Saaletal ein Jagdschlösschen mit dem Namen „Zur Fröhlichen Wiederkunft“ erbauen lassen.

noch lange seinen Wert: als Erinnerung an eine große Zeit und deren Protagonisten – in ihrem Glanz und ihrem Elend.



Abb. 13: Tizian, Herzog Johann Friedrich von Sachsen (während seiner Gefangenschaft in Augsburg), Gemälde, 1550/51; Wien, Kunsthistorisches Museum.

Mediale Bildnisstrategien, wie wir sie hier beobachteten, kennen wir während der Neuzeit im übrigen erst in der Situation des Bildes ‘im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’; dass sie darauf nicht beschränkt sind, wie wir sahen, relativiert unseren Blick auf die Moderne und schärft ihn zugleich.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Die ‘massenhafte’, serielle Kunst-Reproduktion, die den Kunsthistorikern ein Ärgernis ist, tangiert in der Tat Walter Benjamins berühmte (wenn auch aufs technische Zeitalter beschränkte, aber nicht beschränkbare) betreffende These. Denn die Multiplikation leistet das, was auch das Wesen der Ikone ausmacht, die als Reproduktion des ‘Urbildes’ zum Träger dessen Verehrung wird, vom Typus zum Prototypen aufsteigend und diesen aus der Ferne auratisierend. Die Reproduktion kündigt so, für alle vernehmlich, von einem ‘transzendentalen’ Status, den das ‘Original’ gar nicht besitzt / besitzen kann. Das macht den Erfolg der Cranach’schen Bilder für die Sache der Reformation und ihrer Beschützer aus, der ihre Gegner nichts Vergleichbares entgegensetzen hatten.