

IRIS RITSCHEL

Friedrich der Weise und seine Gefährtin Überlegungen und Erkenntnisse zu fünf verdächtig(t)en Kunstwerken*

Der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise ist uns als Stifter durch seine Darstellung auf zahlreichen Gemälden und graphischen Blättern, vor allem von Lucas Cranach dem Älteren und seiner Werkstatt, bekannt. Dagegen wurde kaum zur Kenntnis genommen, daß er auch zu den Stiftern eines der Werke aus dem Œuvre des Bildhauers und Schnitzers ›H. W.‹ gehört.

Das Monogramm dieses Meisters ist erstmals in Halle an der Saale nachzuweisen. Hier wurde im Zweiten Weltkrieg das alte Rathaus zerstört, so daß es 1948 abgetragen wurde. Zuvor zierte die Kapelle dieses Gebäudes eine steinerne Heiligenfigur, die uns zur Tätigkeit des Meisters H. W. über Halle in das benachbarte Sachsen und in die ernestinischen Lande führen soll.

Diese Figur war an der Außenseite der Hallenser Rathauskapelle zum heiligen Kreuz¹ zu finden und verkörperte entsprechend dieser Bewidmung die Auffinderin des Kreuzes Christi, die Mutter von Konstantin dem Großen, die römische Kaiserin Helena. Sie wurde später heiliggesprochen. Heute wird diese Skulptur mit weiteren Relikten vom Rathaus im Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, der Stiftung Moritzburg, aufbewahrt (Abb. 1). In Mitteldeutschland ist die Heiligengestalt der Helena, zu deren Erkennungszeichen zumeist – wie auch hier – ein T-förmiges Kreuz gehört, das inzwischen nur noch fragmentarisch erhalten ist, nicht sehr geläufig.

Dank zeitgenössischer chronikalischer Nachrichten über den Umbau des zwischen 1312 und 1320 erbauten Hallenser Rathauses und seiner Kapelle läßt sich die Einarbeitung der Helenafigur in die Außenwand im Jahre 1502

* Für freundliche Unterstützung dieses Beitrags ist zu danken: Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke, Universität Trier; Prof. Dr. Dieter Koeplin, Basel; Dr. Martin Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Dr. Rainer Grund, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Dr. Hartmut Ritschel, Leipzig; Dr. Angelica Dülberg, Dresden; Dipl.-Rest. Jan Grossmann, Radebeul, und Annemarie Engelmann, Borna.

¹ Vgl. die Beschreibung vor Zerstörung und Abbruch in *Gustav Schönermark, Die Kunstdenkmale der Stadt Halle und des Saalkreises. (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, N.F., Bd. 1.) Halle 1886, S. 338, 342f., 344 und 438f. Ferner Hinweise auf die Kapelle aus der Bau- geschichte des Rathauses und den Schriftquellen (ebd., S. 337f. mit Anm. 1 und S. 340).*

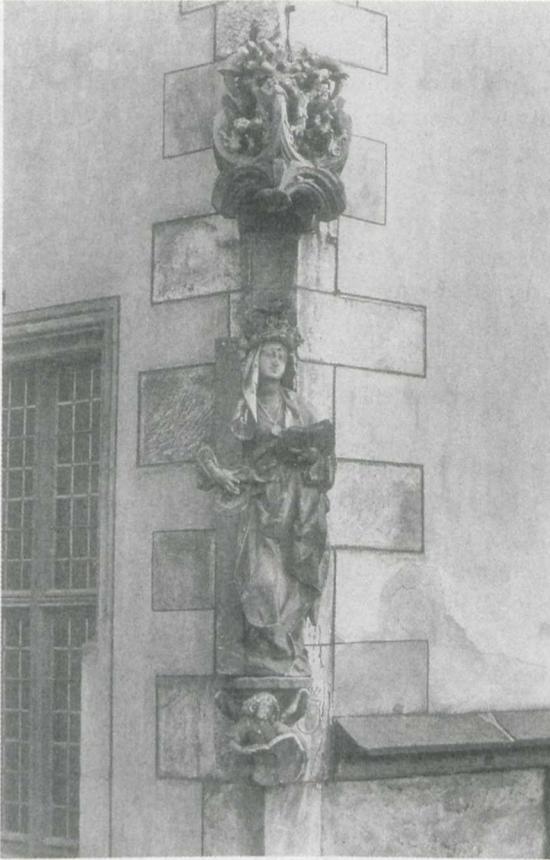


Abb. 1: Meister H. W., hl. Helena, 1501/02, Skulptur von der Hallenser Rathauskapelle; Stein, farbig gefaßt; Halle, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Stiftung Moritzburg.

schriftlich belegen. Das heißt, die wohl 1501 gearbeitete Skulptur war spätestens 1502 fertiggestellt.²

Zu den gesicherten Werken des Bildhauers und -schnitzers H. W. muß diese Figur nicht nur wegen der für den Meister stilistisch typischen Ausdruckskraft gezählt werden, sondern der Steinquader, aus dem die Konsole herausgearbeitet wurde, trägt zudem die Signierung H. W.

2 Ausführlich und mit den entsprechenden Quellenzitaten *Rolf Hünecken/Gert von der Osten*, Studien zum Werk des Meisters H. W., in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 57,

Dieses Monogramm kommt insgesamt nur dreimal an Werken des Meisters vor, aus den Jahren 1502, 1511 und 1512. Und obwohl das Œuvre des Meisters H. W. eine hohe stilistische Geschlossenheit und deshalb viele glaubhafte Zuschreibungen aufweist³, ist es hier sinnvoll, ihn auf dieser kleineren, aber gesicherten Basis vorzustellen und nur wenige Zusätze mit weiteren Werken zu machen.

Neben dem Monogramm zu Füßen der Hallenser Helena ist ferner das übliche Malerwappen mit drei Schilden zu entdecken. Dieses Wappen konnte auch Bildschnitzer ausweisen, da sie im Spätmittelalter ebenso wie die Flach- oder Faßmaler unter der übergeordneten Berufsbezeichnung »Maler« geführt wurden. Der Begriff »Maler« bezog sich vor allem auf Berufe, die an der Herstellung spätmittelalterlicher Altaraufsätze, der Flügelretabel, beteiligt waren.

Deshalb verwundert es keineswegs, wenn das Monogramm H. W. das nächste Mal an einem der größten und bedeutendsten sächsischen Flügelretabel auftaucht. Es ist das Altarwerk in der Marienkirche zu Borna bei Leipzig, am Schrein mit H. W. signiert und 1511 datiert (Abb. 2).

Das dritte monogrammierte Werk ist die »Schöne Tür« in Annaberg, ursprünglich aus dem Franziskanerkloster und inschriftlich 1512 datiert. Sie wurde 1576 an die St. Annenkirche versetzt, wo sie nach einer nochmaligen Versetzung 1597 bis heute verblieb (Abb. 3).⁴

1936, S. 75-78; ferner *Walter Hentschel*, Hans Witten – der Meister H. W. Leipzig 1938. Der Autor geht (S. 14) auf Grund der Quelleninformationen von der Fertigstellung der Figur 1501 aus, basierend auf *Ders.*, Hans Witten – der Meister H. W., in: Denkmalpflege Heimatschutz Naturschutz. Erfolge, Berichte, Wünsche. Landesverein Sächsischer Heimatschutz. Dresden 1936, S. 243. Siehe auch *Michael Stuhr*, Die Steinkanzel in St. Aegidien zu Braunschweig – ein braunschweigisches Frühwerk des Meisters HW um 1500?, in: Hartmut Krohm/Uwe Albrecht/Matthias Weniger (Hrsg.), Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Braunschweig 2004, S. 334.

³ Grundlegend dafür ist noch immer *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2). Hentschel bezeichnet darin seine Dissertation (»Der Meister H. W.« Leipzig 1923), als gänzlich überholt (S. 10), verarbeitete aber viele Erkenntnisse aus seiner Schrift »Sächsische Plastik um 1500« (Dresden 1926) weiter. Wesentliche Vorarbeiten bietet *Hentschel*, Witten 1936 (wie Anm. 2); siehe außerdem *Michael Stuhr*, Die Bildwerke des Meisters H. W. Leipzig 1985 (passim) und *Ders.*, Ikonographische Tradition, Stilwandel und künstlerische Individualität. Beiträge zur Geschichte der deutschen Plastik und Malerei zwischen Spätgotik und Barock. Diss. B. (= Habil.). Leipzig 1987, S. 89-121. Jüngst abgeschlossen wurde die Diss. von *Simona Schellenberger*, Untersuchungen von künstlerischen Konzeptionen skulpturaler Arbeiten des Meisters HW zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Diss. phil. HU Berlin.

⁴ Eine komplexe historische und kunsthistorische Bearbeitung der »Schönen Tür« einschließlich Quellen- und Literaturangaben bietet: Die »Schöne Tür« in der Sankt Annenkirche zu Annaberg. Hrsg. von Heinrich Magirius. Dresden 2003.

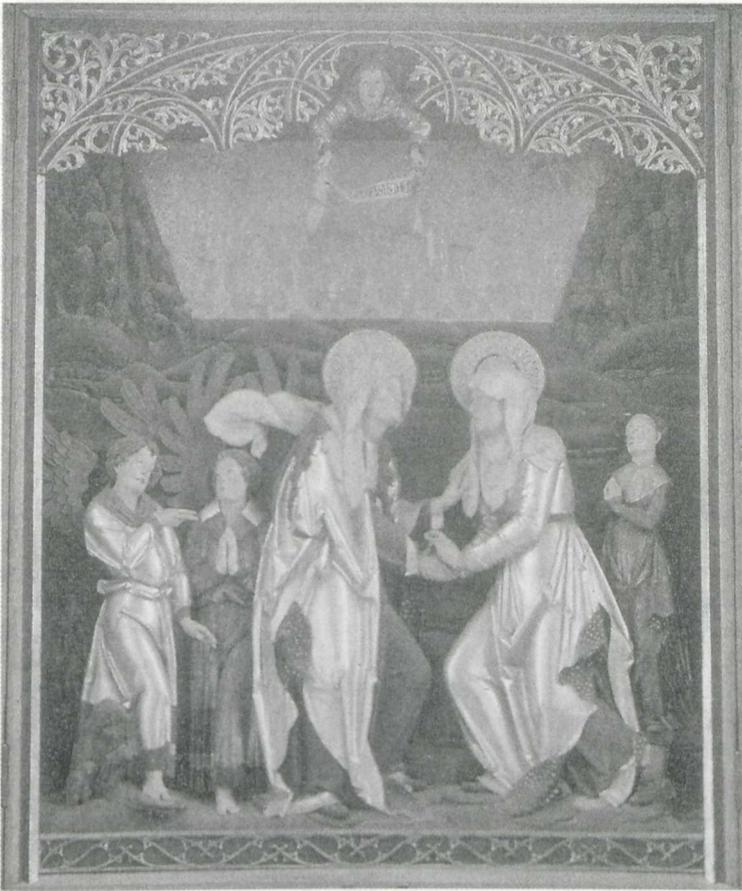


Abb. 2: Meister H. W., Retabelschrein mit Heimsuchungsszene, 1511; Holz, farbig gefaßt; Borna, St. Marien.

Halle – Borna – Annaberg, das sind Orte, die nach Mitteldeutschland führen beziehungsweise nach Obersachsen, wo sich auch der größte Teil der H. W. zugeschriebenen Werke befindet. Hier lag geographisch gesehen das Hauptbetätigungsfeld des Meisters. Künstlerische Spuren hinterließ er außerdem in Braunschweig und Goslar.⁵ Dies veranlaßte, auf seine Herkunft

⁵ Dazu bes. *Gert von der Osten*, Das Frühwerk des Hans Witten, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 63, 1942, passim; *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2), S. 18-30; *Charlotte König*, Das Vesperbild des Meisters HW in der St. Jacobikirche zu Goslar,

aus Niedersachsen beziehungsweise aus dem Nordharzvorland zu schließen.⁶ Man nimmt an, daß er um 1470 geboren wurde.⁷ Wo und wann er seinen Lebensweg vollendete, liegt im ungewissen.⁸ Er könnte in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts verstorben sein.⁹

Die Art und Weise, wie Walter Hentschel die Verbindung des Monogramms H. W. mit dem Namen Hans Witten vornahm, kann nicht ohne weiteres überzeugen. Er ordnete den wegen eines Wirtshausstreites in Annaberg schriftlich festgehaltenen Namen eines Malers Hans Witten vor allem wegen seines Vorkommens im geographisch und zeitlich passenden Rahmen dem mit H. W. signierenden Meister zu.¹⁰ So wurde aus H. W. zumindest vorübergehend Hans Witten. Da man sich für diese Identifizierung mehr Beweiskraft wünschen möchte, ist es sinnvoller, vorerst bei der Bezeichnung H. W. zu bleiben.

in: Hartmut Krohm/Uwe Albrecht/Matthias Weniger (Hrsg.), *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland*. Braunschweig 2004, S. 343-353; *Stuhr*, Steinkanzel (wie Anm. 2), S. 334-341 (unter Herausarbeitung von Relativierungen).

- 6 *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2), S. 169-188, bes. S. 182-188; *Von der Osten*, Frühwerk (wie Anm. 5), S. 103f.; *Stuhr*, Beiträge (wie Anm. 3), S. 91, Anm. 18, S. 93-99. Weiter siehe *Stuhr*, Bildwerke (wie Anm. 3), S. 28-37; kritische Überlegungen dazu bei *König*, Vesperbild (wie Anm. 5), bes. S. 351f.
- 7 Siehe *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2), S. 137; *Stuhr*, Beiträge (wie Anm. 3), S. 93; weiter *Stuhr*, Bildwerke (wie Anm. 3), S. 30. *Von der Osten*, Frühwerk (wie Anm. 5), S. 103, nahm die Jahre um 1465 an.
- 8 Über die Schwierigkeiten, dies abzuleiten, *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2), S. 135f.
- 9 Siehe *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2), S. 161; *Von der Osten*, Frühwerk (wie Anm. 5), S. 103.
- 10 *Hentschel*, Witten 1936 (wie Anm. 2), S. 250-253, und *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2), S. 157, 211, Nr. 10. Siehe dazu die kritischen Überlegungen von *Stuhr*, Beiträge (wie Anm. 3), S. 90f.; ferner *Stuhr*, Bildwerke (wie Anm. 3), S. 27f. Hentschel bezog außerdem die Namen Hans Witten und Hans von Cöln auf ein und dieselbe Person. Daraus folgt Hans Witten = Hans von Cöln = Hans Witten von Cöln (Cöln sei der Herkunftsort der Vorfahren. Nach spätmittelalterlichem Brauch konnten Herkunftsbezeichnungen dem Vor- oder Nachnamen angehängt werden.) Seither wurden weitere Quellen zu entsprechenden Namenskombinationen zusammengetragen. Siehe dazu *Curt Langer*, Hans Witten von Cöln oder Hans Witten und Hans von Cöln, in: *Sächsische Heimatblätter* 7, 1961, H. 2, passim. Langer kommt zu folgendem Schluß: Hans Witten (Steinbildhauer und Holzschnitzer) = Meister H. W. und Hans von Cöln (Flachmaler) seien verschiedene Personen, deren Lebenswege sich teilweise annähern. Hans Witten sei aber identisch mit Hans Witten von Cöln (Cöln = Herkunftsbezeichnung der Vorfahren) und deshalb gelegentlich ebenfalls als Hans von Cöln bezeichnet worden. Langers Schlußfolgerungen sind jedoch ähnlich wie die von Hentschel nicht frei von gewagten Spekulationen.

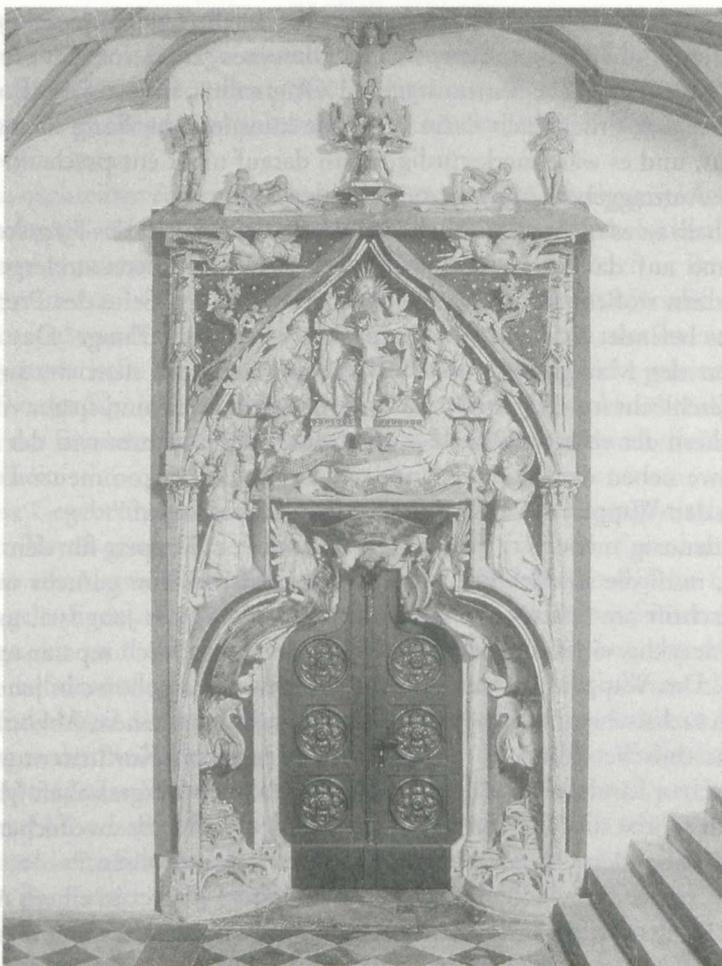


Abb. 3: Meister H. W., »Schöne Tür« aus dem Annaberger Franziskanerkloster, 1512; Stein, farbig gefaßt. Annaberg, St. Annen.

Eine Biographie, die den zeitgemäßen fachlichen Anforderungen Rechnung tragen könnte, steht leider aus. Es täte eine Untersuchung not, der die Suche nach Schriftquellen und deren systematische Erschließung im Zusammenhang mit den Bildquellen, also den von H. W. hinterlassenen Werken, vorausginge. Solange dies fehlt, sind das Monogramm und das für den Meister in Anspruch genommene Œuvre die wichtigsten Bezugspunkte. Damit ist unser Wissen über den Meister H. W. zunächst einer sehr großen

Bruchstückhaftigkeit unterworfen. Vorläufig bleibt uns hauptsächlich die Orientierung am überkommenen Werk. Dieses zeugt von einer außerordentlichen Kunstfertigkeit, Virtuosität und Originalität in der Formfindung. Unübersehbar drückt sich darin der hohe künstlerische Rang dieses Meisters aus, und es wäre merkwürdig, wenn darauf nicht entsprechend hochrangige Auftraggeber aufmerksam geworden wären.

Deshalb ist es nicht erstaunlich, daß wir an der Predella des Flügelretabels in Borna auf das kursächsische Wappen mit den übereinandergelegten Schwertern stoßen. Im Wappenschild auf der rechten Seite des Predellenschreins befindet sich ein springender Löwe mit roter Zunge. Das ist das Wappen des Markgrafen von Meißen, ein Titel, der dem wettinischen Adelsgeschlecht im 12. Jahrhundert anheimgefallen war und später von den Herrschern der ernestinischen Linie geführt wurde. Darum tritt der Meißner Löwe neben den Symbolen anderer zu Sachsen gekommener Landesteile in den Wappen des ernestinischen Fürstenhauses auf.¹¹

Da derartig mit einem Kunstwerk verbundene Wappen für den Stifter stehen, muß die Erklärung für sie unweigerlich bei ihm gesucht werden. Die Inschrift am Schrein des Altaraufsatzes weist in das Jahr 1511, und der Gemäldezyklus eines unbekanntenen Malers ist inschriftlich separat mit 1512 datiert. Das Wappen mit den gekreuzten Schwertern gehörte in jener Zeit zu dem sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen, einem Abkömmling der ernestinischen Linie. Borna lag nicht nur in seinem Kurfürstentum, den ernestischen Ländereien, sondern auch in der alten Markgrafschaft Meißen. Deshalb sollten die Wappen in diesem Fall den Stifter als zweifachen Landesherrn über den Ort, an dem das Retabel stand, ausweisen.¹²

1986 hatten die gekreuzten Schwerter Gottfried Müller in einem Aufsatz veranlaßt, den Stifter in Friedrich dem Weisen zu sehen. Er argumentierte stichhaltig mit der Aufzählung gleichartiger Fälle.¹³ Solche sind aus der

11 Zum Wappen der Markgrafschaft Meißen (siehe *Karl-Heinz Blaschke*, *Siegel und Wappen in Sachsen*. Leipzig 1960, Taf. VI) und deren Übernahme vgl. *Maximilian Gritzner*, *Geschichte des sächsischen Wappens*, in: *Vierteljahresschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde* 29, 1901, S. 82f. Das vereinigte Wappen, das die sächsischen Landesteile einschließt und in dem auch das »Meißner« vertreten ist, kann erstmals für Kurfürst Ernst (1464-1486), den Vater von Friedrich dem Weisen, nachgewiesen werden, siehe ebd., S. 104-108.

12 *Iris Ritschel*, *Sakrale Tafelmalerei im ehemaligen Bistum Merseburg zwischen 1470 und 1520 unter Ausschluß der Werke von Lucas Cranach, seiner Werkstatt und seinem Kreis*. Diss. phil. Leipzig 2002, S. 60f.

13 *Gottfried Müller*, *Simon von Kyrene – Kreuzträger, Pilger, Bauer, Augenzeuge und Typus der Nachfolge*, in: *Herbergen der Christenheit 1985/86* (Jahrbuch für deutsche Kirchengeschichte 15, 1986), S. 61f.

Kunstgeschichte des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit hinreichend bekannt. Andere Autoren waren diese Feststellung schuldig geblieben.¹⁴ Möglicherweise irritierte das rechte, weniger geläufige Wappen. Auch Müller hatte dieses Wappen mit dem Meißner Löwen lediglich genannt¹⁵, nicht aber begründet.

Eine nachteilige Rolle mag für die Akzeptanz der Stiftung gespielt haben, daß Stiftungs- oder Auftragsdokumente für das Flügelretabel nicht gefunden worden waren. Zum Altar samt seinem Aufsatz existieren in Borna für die Zeit um 1511 keine direkten Schriftquellen. Auch im kurfürstlichen Archivmaterial wurden bislang keine entsprechenden Informationen entdeckt. Eine systematische Erschließung ist hier allerdings noch nicht geleistet worden. Von der Signierung und Datierung abgesehen, herrschte über die Umstände der Entstehung des Altaraufsatzes trotz der Belege durch die Wappen Unklarheit.

Diese Gegebenheiten mögen im kunsthistorischen Umgang mit dem Retabel in Borna gewagte Gedankengänge provoziert haben. Zwar handelt es sich um ein Altarwerk, das in seinem gesamten Bildprogramm im Groben einem geläufigen zeittypischen Schema entspricht, denn wir finden auf der Festtagsseite und der mittleren Wandlung die Schilderung des Marienlebens, auf der äußeren Wandlung gemalt die Passion Christi einschließlich Abendmahl und Auferstehung vor, wobei diese Bilderfolgen hier mit Darstellungen der Heiligen Sippe im Predellenschrein und der Marienkrönung im Gesprenge (assistiert von den Heiligen Katharina und Barbara, bekrönt von einer Mondsichelmadonna) kombiniert wurden. Dennoch verwunderte die szenische Schreindarstellung der Heimsuchung nach dem biblischen Bericht des Evangelisten Lukas, in welchem sich Maria und ihre Verwandte Elisabeth als schwangere Frauen begegnen, an solch zentraler Stelle, weil vergleichbare Anordnungen dieser Szene im Mittelschrein unbekannt waren.¹⁶

Ferner erschien die hinter Elisabeth gestellte kleine Frauenfigur in weltlicher Kleidung ikonographisch als rätselhaft. Deshalb kam die Idee auf, in

14 Siehe *Ritschel*, Tafelmalerei (wie Anm. 12), Anm. 311.

15 Ein Hinweis auf die Wappen auch in *Hentschel*, Witten 1938 (wie Anm. 2), S. 80, Anm. 176, und *Georg Dehio*, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen II: Regierungsbezirke Leipzig und Chemnitz. Neubearb., München/Berlin 1998, S. 84.

16 *Edith Fründt*, Der Bornaer Altar von Hans Witten. Berlin 1975, S. 42; *Heinrich Magirius*, Die Kirchen in Borna. (Das christliche Denkmal, H. 98.) Berlin 1976, S. 24; *Stuhr*, Bildwerke (wie Anm. 3), S. 50, und *Ders.*, Beiträge (wie Anm. 3), S. 112, verwies auf die relative Seltenheit szenischer Schreindarstellungen überhaupt; *Dehio*, Sachsen (wie Anm. 15), S. 84.

ihr die Stifterin zu vermuten.¹⁷ Die scheulose Einbindung der (vermeintlichen) Stifterin in das biblische Hauptbild in einer den Engeln gleichwertigen Art und Weise, szenisch integriert wirkend, für möglich zu halten mag wegen der Außergewöhnlichkeiten im Œuvre des Meisters H. W. nahegelegen haben.

Denn: Was die Themen und Stoffe einiger Hauptwerke des Meisters H. W. betrifft, so konfrontierten sie wegen ihrer nicht gerade geläufigen Auffassung oder späteren ikonographischen Veränderungen den unaufgeklärten Blick zunächst vorrangig mit dem Eindruck von Ungewöhnlichkeiten. Zudem wurden die phantasievoll anmutenden Umsetzungen in ihrer gefühlsbetonten religiösen Ausdruckskraft von den Forschern hervorgehoben. Daraus ergab sich, weniger auf ikonographische Begründungen zu achten als auf das bildkünstlerische Schöpfertum.

Beispielsweise glaubte man alten Vermutungen und sah im Portalschmuck der »Schönen Tür« im albertinischen Annaberg hauptsächlich eine thematische Anknüpfung an den Portiuncula-Ablaß, unter anderem dadurch bestärkt, daß diese Pforte aus dem Franziskanerkloster stammte und rechts über dem Portalbogen der heilige Franziskus kniete.

Erst 2003 konnte Siegfried Seifert historisch nachweisen, daß die »Schöne Tür« mit dem Portiuncula-Ablaß nichts zu tun hat.¹⁸ Seiner theologischen Analyse des Bildprogramms gingen Erläuterungen zur Bildung und religiösen Gesinnung von Herzog Georg von Sachsen aus dem albertinischen Fürstenhaus, dem Gründer des Annaberger Franziskanerklosters, voraus.

Herzog Georg und seine Frau Barbara, eine polnische Prinzessin, sind durch die Wappen in den Gewändezwickeln wiederum als hochrangige Auftraggeber des Meisters H. W. festgehalten: links mit dem sächsisch-meißnischen Wappen (für Georg) und rechts mit dem polnischen Wappen (für Barbara). Im Gegensatz zu seinen Vorgängern machte Seifert ganz besonders darauf aufmerksam, unter Hinweis auf die fundierte theologische Bildung Herzog Georgs, der zunächst für den geistlichen Stand bestimmt gewesen war. Der Meister H. W. dürfte deshalb klare ikonographische Vorgaben gehabt haben. Die Vielschichtigkeit des Programms und seine kom-

17 *Fründt*, Bornaer Altar (wie Anm. 16), S. 43; *Magirius*, Kirchen (wie Anm. 16), S. 25; *Stuhr*, Bildwerke (wie Anm. 3), S. 51; *Stuhr*, Beiträge (wie Anm. 3), S. 113; *Dehio*, Sachsen (wie Anm. 15), S. 84.

18 *Siegfried Seifert*, Die ikonographische Aussage der »Schönen Tür«, in: Die »Schöne Tür« in der Sankt Annenkirche zu Annaberg. Hrsg. von Heinrich Magirius. Dresden 2003, S. 67-79.

pliziertere theologische Durchdringung weichen vom Gewohnten ab. Dies erschwerte adäquate Erschließungen und lenkte den Blick auf das subjektiv Anmutende. So lesen wir zum Beispiel bei Walter Hentschel, »das Engelskonzert« der Annaberger Tür sei »ein gewaltiger Klang von Flügelrauschen, Sphärenmusik, glühender Hingabe und göttlicher Majestät«. ¹⁹

Ähnliches widerfuhr der Tulpenkanzel im Freiburger Dom aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. ²⁰ Sie ist ein unbestrittenes Werk des Meisters, obwohl sie das Monogramm vermissen läßt. Auch ihre einzigartige Form und die Figurenauswahl zogen eine einfallsreiche Deutungsgeschichte nach sich. ²¹

Die gleichfalls unsignierte und undatierte »Geißelsäule« aus dem Chemnitzer Benediktinerkloster (heute in der Schloßkirche) ist ein Auftrag von Heinrich von Schleinitz gewesen, der 1483-1522 Abt war, weil bei der jüngsten Restaurierung unter der Überarbeitung des Wappens, das bislang wegen einer späteren Übermalung als kursächsisches galt, das Wappen der von Schleinitz gefunden wurde. ²² Die von Schleinitz waren eine bedeutende meißnische Adelsfamilie, aus der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrere hohe geistliche Würdenträger in Sachsen stammten.

Mag auch die hölzerne »Geißelsäule« aus dem Chemnitzer Benediktinerkloster, wie ebenfalls bei der jüngsten Restaurierung bewiesen werden konnte, im Geißelsaal des Abtsgebäudes eine statische Funktion gehabt haben ²³, so ist auch sie eine Besonderheit. ²⁴ Eine »Säule« mit Passionssymbolik in eine freiplastische Szene der Geißelung Christi zu übersetzen, daß man ihr die Stützfunktion nicht mehr ansieht, wohl aber vor dem drastischen Geschehen erschrickt, geht ebenfalls weit über das bis dahin Gewohnte hinaus und übertrifft die in Westfalen und Niedersachsen beheimateten Passionssäulen.

19 *Walter Hentschel*, Sächsische Plastik um 1500. Dresden 1926, S. 24.

20 Neuere Datierung aus umfassender Erforschung der Tulpenkanzel nach der letzten großen Restaurierung; siehe *Arndt Kiesewetter/Heiner Seidel/Michael Stuhr*, Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg. (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, H. 2.) Dresden 1995, bes. die Beiträge von Michael Stuhr.

21 Siehe *Magdalene Magirius*, Die Deutungsgeschichte der Tulpenkanzel, in: *Kiesewetter/Seidel/Stuhr*, Tulpenkanzel (wie Anm. 20), S. 44-50.

22 *Christine Kelm*, Die Geißelsäule in der Schloßkirche zu Chemnitz, in: *Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen* 1996, S. 42.

23 Ebd., S. 44.

24 Über die künstlerische Qualität der ikonographischen Umsetzung dieses Werkes siehe *Stuhr*, Steinkanzel (wie Anm. 2), S. 336.

Solche Beispiele, die hier nur in kurz gefaßter Auswahl aufgezeigt werden können, animieren geradezu, dem Meister H. W. mancherlei Ungewöhnlichkeiten zuzutrauen. Doch zurück nach Borna.

Vor diesem Hintergrund schienen sich nicht nur die Interpretationsmöglichkeiten für die kleine Frauenfigur hinter Elisabeth zu erweitern. Sondern die für einen Mittelschrein unübliche, den Raum füllende Darstellung der Heimsuchungsszene bestärkte zudem darin, von einem recht freien und eigenwilligen Umgang mit ikonographischen Motiven und der Bildkonzeption auch in diesem Werk des Meisters H. W. auszugehen.

Diese Auffälligkeit – eine plastische Heimsuchungsszene im Mittelschrein – erklärt sich jedoch auf kurzem Wege. Sie ist am Retabel in Borna durch das Patrozinium oder die Betitelung des betreffenden Altares und seine Stiftung zu Ende des 14. Jahrhunderts bedingt. Die Urkunde dazu hat sich erhalten. Ihr umfangreicher Text hält für »Nickel Stidicz bürgers czu Borne« und »syn wip« fest:

»[...] eynen altar czu stifynne in vnss kirchin [...] czu Borne [...] in der eren vnss liben frouwen also man den nennet in dem Latine visitationis dar czu geschicket vnd gegeben habin der vorgeante Stidicz vnd syne wyrtinne stifttere des altares hundert schog. Ouch haben ander gute lute dar czu gegeben [...]«.

Danach folgen Anweisungen über die Meßlesungen am Altar sowie den Umgang mit seinem Vermögen und schließlich das Datum, nach Gottes Geburt 1397, Mittwoch vor Pfingsten.²⁵

Das bedeutet: Nickel Stidicz und seine Frau stiften in die Liebfrauen- oder Marienkirche oder auch Stadtkirche zu Borna einen Altar, den man im Lateinischen visitationis mariae nennt, das heißt, er ist der »Heimsuchung Marias« geweiht. Dafür stellte das Paar 100 Schock bereit und auch andere, namentlich ungenannte, gute Leute gaben etwas dazu.

Leider wurde diese Urkunde von 1397 bis in jüngere Zeit bei Besprechungen des Altars übersehen. Zwar betrifft sie den Altar, nicht seinen Aufsatz, für den Altaraufsatz ist die Urkunde aber insofern wichtig, weil durch sie belegt ist, daß der Altar selbst der Heimsuchung Marias geweiht war. Die

25 Stadtarchiv Borna: Urkunde Nr. 1; ihr Wortlaut ist veröffentlicht worden von *Adolf Wenck*, Das Ratsarchiv zu Borna (bis 1600), II. Abt.: Urkunden, in: Wissenschaftliche Beilage zum XXV. Jahresbericht des städtischen Realgymnasiums zu Borna. Borna 1898, S. 23f.

Darstellung im Mittelschrein bildet also folgerichtig das Altarpatroszinium oder den Titulus ab.²⁶

Ob der heutige Aufsatz, das Flügelretabel aus der Werkstatt des Meisters H. W. von 1511/12, einen Vorgänger hatte, ist nicht bekannt. Altaraufsätze waren nicht zwingend notwendig. Für die gottesdienstliche Benutzung genügte allein der Altartisch. Deshalb gab es Altäre, die wenigstens zeitweise keinen Aufsatz hatten. Oft wurden sie erst später damit bestückt.

Direkte inhaltliche Bezugnahmen der Mittelschreinformen eines Flügelretabels auf das Patroszinium des Altars oder seinen Titel waren im Spätmittelalter die Regel. Allerdings hatten seit frühchristlicher Zeit das Patronat oder die Schutzherrschaft über den Altar weit überwiegend einzelne Heilige, denn ihr Patroszinium begründete sich auf das Vorhandensein ihrer Reliquien. Deshalb finden wir zumeist in den Mittelschreinen keine szenischen Darstellungen wie in Borna, sondern viel öfter stehende Heilige vor. Im Verlauf des Mittelalters kamen Patroszinien auf, deren Träger keine heilige Person mehr war, sondern die Kirchen und Altäre wurden nun mitunter auch göttlichen Personen oder Mysterien geweiht.²⁷ Ein Beispiel dafür ist der Altar *visitationis mariae*. Die Heimsuchungsszene im Mittelschrein seines Retabels von 1511/12 ist die bildhafte Bestätigung einer solchen 1397 urkundlich festgehaltenen Bewidmung (*visitationis mariae*).

Wurden in den Kirchen oder an Altären sehr verbreitete und viel beanspruchte Heilige verehrt, dann suchte man nach Nebenpatronen oder Bewidmungen mit geeigneten Mysterien. In Borna sollte dabei vor allem dem Marienkult gedient werden. Darum gab es gemäß den Schriftquellen in der Marienkirche auch einen Altar *praesentationis mariae* (der Darstellung Marias im Tempel), dessen Lehn die Kirchenrechnungen noch zwischen 1691 und 1699 verzeichnen.²⁸ Für den ausgeprägten Marienkult am Ort spricht besonders der umfangreiche Zyklus mit Reliefs zum Leben der Gottesmutter auf der mittleren Wandlung und der Festtagsseite des Flügelretabels.

Im sächsischen Umfeld kommt der Weihetitel *visitatio mariae* nur noch einmal vor. Nämlich in St. Laurentius zu Pegau.²⁹ Daran zeigt sich, daß

26 Hinweis auf die Urkunde und die Begründung des Schreinemotivs bei *Ritschel*, Tafelmalerei (wie Anm. 12), S. 58.

27 *Rudolf Irmisch*, Beiträge zur Patroszinienforschung im Bistum Merseburg, in: Sachsen und Anhalt 6, 1930, S. 48f.; *Herbert Helbig*, Untersuchung der Kirchenpatroszinien in Sachsen auf siedlungsgeschichtlicher Grundlage. Berlin 1940, S. 26.

28 Kirchenrechnungen gehalten zu Borna Anno 1691-1699, Archiv der Superintendentur zu Borna: A/7/4; siehe auch *Robert Wolfram*, Chronik der Stadt Borna. Borna 1859, S. 93, 154, und *Adolf Wenck*, Borna im Wandel der Zeiten. Leipzig 1922, S. 68.

29 *Irmisch*, Patroszinienforschung (wie Anm. 27), S. 99 und 170.

dieser Titel in Mitteldeutschland tatsächlich nicht verbreitet war. Darum ist es nicht erstaunlich, wenn die Suche nach Erklärungen für das Heimsuchungsbild in der Mitte des Flügelretabels auf den Einfallsreichtum des Meisters H. W. gelenkt wurde. Das Heimsuchungsbild ist jedoch, wie gezeigt, durch den Altartitel klar begründet, und seine zentrale Präsenz muß daher nicht mehr verwundern oder Gegenstand von Spekulationen sein.

Damit ist aber die kleine Frauenfigur hinter Elisabeth noch nicht glaubwürdig bestimmt. Sie als Stifterin zu interpretieren würde bedeuten, sie mit den ernestinischen Wappen verbinden zu müssen und zu können. Doch wie sollte gerade das möglich sein? Offensichtlich machte sich darüber niemand Gedanken. Eine »Kurfürstin« gab es um 1511 nicht, da Kurfürst Friedrich der Weise, zu dem die Wappen gehören, lebenslang unverheiratet blieb.

Müller bot dazu eine Lösung an, die einen direkten Zusammenhang zwischen vermeintlicher Stifterin und Wappen überflüssig werden ließ. Er nahm an, hinter jener kleiner dargestellten, weltlich gekleideten Frau verberge sich die Geliebte, Konkubine oder, nach späterem Sprachgebrauch, die Mätresse von Friedrich dem Weisen.³⁰

Es ist als sicher anzusehen, da durch Quellen zu belegen, daß Friedrich über lange Jahre unverehelicht in enger Beziehung zu einer Frau stand, die ihm vier Kinder gebar.³¹ Nicht sicher ist hingegen ihr Name. In der Literatur wurde ihr seit dem 18. Jahrhundert (seit 1769) der Name »Anna Weller von Molsdorf« zugeordnet. Dazu ließen sich bisher allerdings keine entsprechenden Quellen auffinden.³²

Müller hielt die Einbeziehung der Geliebten Friedrichs in das Bildprogramm auch deshalb für möglich, weil er außerdem ein Porträt von Friedrich dem Weisen darin zu finden geglaubt hatte. Er sah es im Kreuztragungsgemälde (Abb. 4) der äußeren Wandlung in der Darstellung des Simon von Kyrene, eines Bauern, der nach den Evangelien des Matthäus (27, 32), Markus (15, 21) und Lukas (23, 26) Christus beim Tragen des Kreuzes half.³³

Unbestritten gibt es zu Anfang des 16. Jahrhunderts Darstellungen, in denen historische Personen die Rolle von biblischen oder legendären Personen übernehmen. Zu den prominentesten Zeugnissen gehört der Aufsatz eines Annenaltars mit Bildern zur Heiligen Sippe auf der Festtagsseite von Lucas Cranach d.Ä. aus dem Jahr 1509 im Städelschen Kunstinstitut in

30 Müller, Simon (wie Anm. 13), S. 62.

31 *Ingetraut Ludolphy*, Friedrich, Kurfürst von Sachsen 1463-1525. Göttingen 1984, S. 47-53 (mit Quellenbelegen).

32 Siehe ebd., S. 47f.

33 Müller, Simon (wie Anm. 13), bes. S. 61.

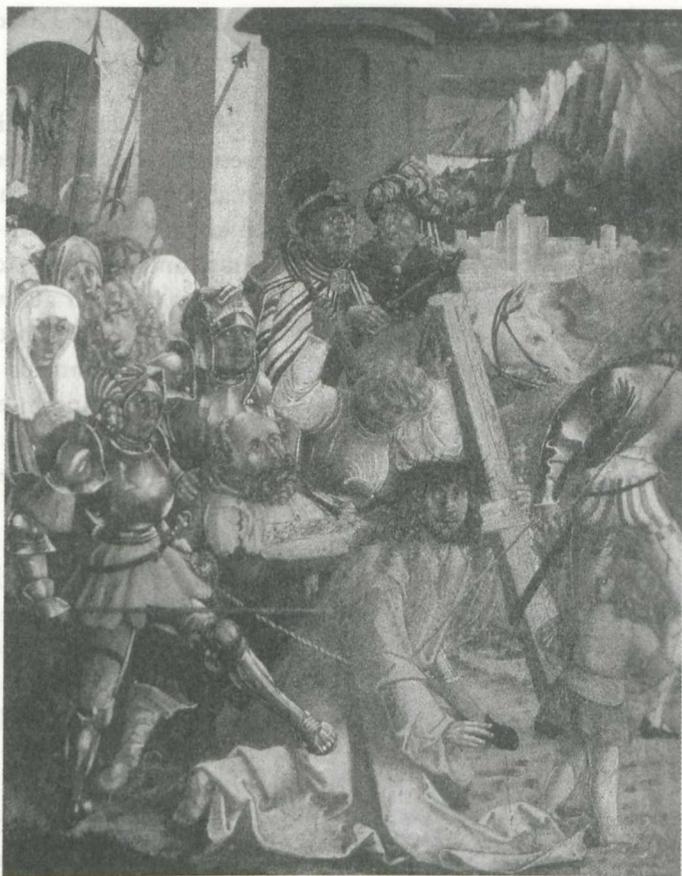


Abb. 4: Unbekannter Maler, Kreuztragung Christi, 1512, Gemälde aus dem Passionszyklus am Flügelretabel aus der Werkstatt des Meisters H. W.; ölhaltige Tempera auf Holz; Borna, St. Marien.

Frankfurt am Main.³⁴ Die Innenseiten der Retabelflügel zeigen die durch Legenden überlieferten Stiefschwestern von Maria mit ihren Ehemännern: auf dem linken Flügel Alphäus mit dem Porträt von Friedrich dem Weisen und rechts Zebedäus mit dem Porträt von Friedrichs Bruder, Johann dem Beständigen. Und schließlich sind auch Porträts von Albrecht von Branden-

34 Umfassende Bearbeitung, einschließlich der Ikonographie, bei *Bodo Brinkmann/Stephan Kemperdick*, *Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550*. (Kataloge der Gemälde im Städel-schen Kunstinstitut Frankfurt a.M., Bd. 5.) Mainz 2005, S. 204-225.

burg als heiliger Erasmus oder als Hieronymus bekannt. Die Tatsache solcher Darstellungen diene hier als Argument für eine Analogie im Kreuztragungsbild am Retabel in Borna.³⁵

Die wohl wesentlichste Frage für die Lösung des Problems, ob die Figur des Simon von Kyrene als Stifter identifiziert werden kann, ist von der Ähnlichkeit mit Porträts von Friedrich dem Weisen abhängig. Glücklicherweise ist eine Vielzahl von Bildnissen des Kurfürsten überliefert³⁶, so daß es gute Vergleichsmöglichkeiten gibt. Einen Teil davon nannte Müller.³⁷ Ich habe mich ebenfalls auf einige gestützt, beziehe mich hier aber nur auf wenig. Zum Vergleich eignet sich unter den zeitgleich entstandenen Kunstwerken die Darstellung Friedrichs im Schutz des heiligen Bartholomäus am sogenannten Dessauer Fürstenaltar um 1510, ebenfalls ein Cranachwerk³⁸, in der Anhaltinischen Gemäldegalerie Dessau (Abb. 5).

Müller kommentierte den Vergleich zwischen Simon von Kyrene und den Porträts von Friedrich dem Weisen wie folgt:

»[...] so fallen uns wesentliche Übereinstimmungen auf hinsichtlich der charakteristischen Form der Nase, der Falten zwischen Nasen- und Mundpartie, der Jochbeine und Wangen, der Stirnbildung wie den gesamten Proportionen des Gesichts. Wir beobachten aber auch gewisse Verfremdungen, besonders an der Art, wie hier der Fürst in der Rolle des Simon das Haar trägt.«³⁹

Mag man die Übereinstimmungen der Nasenformen und der Gesichtsproportionen noch gelten lassen, so kommen doch bezüglich der anderen Partien erhebliche Zweifel auf. Die ausgeprägten Falten zwischen Mund und Nase sind häufig zu finden. Ihre Ausformung unterliegt generell keiner großen Variationsbreite. Im übrigen zeigt sich aber, daß die Jochbeine und Wangen Unterschiede aufweisen. Während sie sich bei Simon von Kyrene

35 Beispiele bei Müller, Simon (wie Anm. 13), bes. S. 60f.

36 Einen Überblick über die Bildnisse von Friedrich dem Weisen gab Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 13-26; siehe ferner Eva Bambach-Horst, Die Bildnisse Friedrichs des Weisen. Die Schematisierung eines Herrscherbildes zwischen Heiligenkult und Reformation. Diss. phil. Frankfurt a.M. 1993.

37 Müller, Simon (wie Anm. 13), S. 62, bes. Anm. 53-55.

38 Max Friedländer/Jacob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach. Stuttgart 1989, Nr. 20; Stephan Klungen/Margit Ziesché, Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau. Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. (Kritischer Bestandskatalog, Bd. 1.) Weimar 1996, Nr. 7, S. 23-25 (hier der Datierungsvorschlag mit 1507-09).

39 Müller, Simon (wie Anm. 13), S. 62.



Abb. 5: Lucas Cranach d.Ä., Friedrich der Weise und hl. Bartholomäus, um 1510, linker Flügel vom sogenannten Dessauer Fürstenaltar; ölhaltige Tempera auf Holz; Dessau, Anhaltinische Gemäldegalerie: Inv.-Nr. 7.

rundlich wölben, sind sie bei Friedrich eher flach und langgezogen. Am auffallendsten weichen die Augen voneinander ab. Selbst mit großer Phantasie scheint es unmöglich, im Gesicht des kreuztragenden Bauern die stets großen, melancholisch blickenden Augen und die verhältnismäßig dünnen, markant geschwungenen Brauen des Kurfürsten zu finden. Nicht nur trägt Simon von Kyrene eine Friedrich fremde Frisur, sondern die Stirnglatze des Bauern schließt eine Identifikation mit dem Kurfürsten aus. Auf zeitgleichen Porträts von Friedrich ist am Haubenrand der Haaransatz im Stirn-

bereich zu sehen. Diese Beobachtungen werden durch weitere zeitlich nahe Bildnisse bestätigt. Beispiele sind unter anderem ein Retabelflügel in Kopenhagen (um 1510-12)⁴⁰ und eine einzelne Gemäldetafel (um 1515) in einer Berliner Privatsammlung.⁴¹

Schließlich sei noch angemerkt, daß ein solcher Wunsch Friedrichs des Weisen, sich (um 1511/12!) als Bauer darstellen zu lassen, als unwahrscheinlich gelten darf, auch wenn Simon von Kyrene ein Sinnbild für die Nachfolge Christi ist. Friedrich ließ durchaus in verschiedenen Bildnissen seine Frömmigkeit zum Ausdruck bringen, doch wurde darin die fürstliche Repräsentation gewahrt, bei der auch die höfische Kleidung und passende Accessoires eine Rolle spielten. Ein Kupferstich nach 1510, ebenfalls mit dem heiligen Bartholomäus, zeigt ihn mit Buch.⁴² Außerdem sind Darstellungen mit Rosenkranz bekannt⁴³, und als Stifter ist Friedrich üblicherweise in Gebetshaltung wiedergegeben.⁴⁴ Seine bewußte Pflege eines ganz bestimmten, man darf sagen, fürstlichen Ansehens steht zur Figur des Bauern Simon von Kyrene in krassem Widerspruch. Solches kommt nicht zuletzt am Frankfurter Sippenaltar zum Ausdruck.⁴⁵

Obwohl die Wappen am Retabel in Borna Friedrich den Weisen als Stifter bestätigen, ist es deshalb leider nicht möglich, der kleinen Frauenfigur hinter Elisabeth den Kurfürsten in Verkleidung eines frommen Bauern beizugesellen. Es stellt sich die Frage, ob diese als Mätresse gedeutete Frauenfigur überhaupt in einer Verbindung zur Stiftung und damit zu Friedrich dem Weisen steht oder ob es für sie andere Interpretationsmöglichkeiten gibt. Besonders ihre Kleidung, die man für vornehm hielt⁴⁶, regte zu ihrer Bestimmung als weltliche Person an.

40 *Friedländer/Rosenberg*, Gemälde (wie Anm. 38), Nr. 36 (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst).

41 Ebd., Nr. 64 (Berlin, Slg. Haberstock).

42 *Johannes Jahn*, Lucas Cranach der Ältere. Das gesamte graphische Werk. Berlin 1972, S. 206.

43 Unter anderem im Wittenberger Heiltumsbuch; siehe ebd., S. 460.

44 Siehe zum Beispiel *Ludolph*, Friedrich (wie Anm. 31), Abb. 2; *Jahn*, Cranach (wie Anm. 42), S. 403; *Friedländer/Rosenberg*, Gemälde (wie Anm. 38), Nr. 20, 36 und 83.

45 Dort zeigt sich, in welchem Sinne Friedrich verkleidete Porträts (zu diesem Begriff siehe: *Lexikon für christliche Ikonographie* [= LCI], Bd. 3, 1971, Sp. 454) zu nutzen wußte. Sein fürstlicher Geltungsanspruch spielte dabei eine große Rolle, siehe *Iris Ritschel*, Der Frankfurter Annenaltar von Lucas Cranach d.Ä. (Kleine Schriften des Torgauer Geschichtsvereins, H. 6.) Torgau 1996, S. 16-19.

46 *Fründt*, Bornaer Altar (wie Anm. 16), S. 42; *Stuhr*, Bildwerke (wie Anm. 3), S. 51; *Stuhr*, Beiträge (wie Anm. 3), S. 113.

Zunächst ist festzuhalten, daß man sich bei der Restaurierung von 1964-67 um die Freilegung der originalen Farbfassung bemühte. Die Schnitzfiguren waren 1867 verändernd übermalt worden. Solche Ergänzungen wurden abgenommen. Damit ist wieder eine Orientierung am Ursprünglichen möglich.⁴⁷

Besieht man die Frauenfigur genauer, kommt man allerdings zu dem Schluß, daß ihr Habitus weniger als vornehm, eher aber als maßvoll einzuschätzen ist. Keinesfalls handelt es sich um höfische Kleidung. Die höfische Garderobe jener Zeit wird uns vielfach durch die Werke Lucas Cranachs und seiner Werkstatt überliefert. Da viele der Dargestellten aber bisher nicht identifiziert worden sind, ist es schwierig, zu erkennen, welche äußerlichen Abstufungen es hinsichtlich der höfischen Rangfolge gab. Allein aus der Anschauung ist bis jetzt nicht klar, inwiefern Fürstin, Prinzessin und Hofdame an der Garderobe zu unterscheiden waren. Das gilt ganz besonders für das erste Viertel des 16. Jahrhunderts. Vergleiche aus späteren Perioden in Cranachs Werk, die eine größere Fülle entsprechender Darstellungen bieten, sind wegen des zeitlichen Abstands, der mit modischen Fortentwicklungen verbunden war, ungeeignet.

Ferner ist zu berücksichtigen, daß es auch fürstlich gekleidet wirkende Patrizierinnen und Bürgersfrauen gab, deren Porträts ebenfalls in der Cranachwerkstatt entstanden. Dazu gehört unter anderem das Porträt von Anna Buchner, geborene Lindtacker aus Leipzig, dessen Gegenstück mit dem Ehemann Moritz Buchner von Cranach d.Ä. signiert und 1518 datiert ist.⁴⁸

Zwar ist das ganzfigurige Porträt der Herzogin Katharina, Gemahlin von Herzog Heinrich dem Frommen, ein in vielem sicheres Vergleichsbeispiel, weil es inschriftlich 1514 datiert sowie mit LC und der Schlange bezeichnet ist, doch trägt Katharina hier ihr zwei Jahre altes Hochzeitsgewand.⁴⁹ Es ist ein Extrembeispiel adeliger Eleganz und in Prunk und Glanz kaum noch zu überbieten, weshalb man von Unterschieden zum Gros der höfischen Damenmode ausgehen muß.

47 *Elisabeth Hütter*, Restaurierungsmethoden an Werken der bildenden Kunst, in: Denkmale in Sachsen. Weimar 1978, S. 343-345. Bilddokumentation im Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden, Dokumentationsammlung.

48 Beide in Minneapolis, Minnesota Institute of Arts; siehe *Friedländer/Rosenberg*, Gemälde (wie Anm. 38), Nr. 127/128, Identifikationsbelege vor allem S. 95 unter Nr. 127.

49 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen: Inv.-Nr. 1906 H; *Friedländer/Rosenberg*, Gemälde (wie Anm. 38), Nr. 61; siehe besonders: Cranach. Hrsg. von Harald Marx/Ingrid Mössinger. Köln 2005, Kat.-Nr. 34. 2, S. 425-431, ferner S. 177 (von Jutta Charlotte von Bloh).

Diese wird unter anderem in einem Holzschnitt mit der Enthauptung von Johannes dem Täufer von Cranach dem Älteren, der mit LC bezeichnet ist und um 1508 entstand, vorgeführt.⁵⁰ Um das höfische Milieu, in dem die Enthauptung unter Herodes Antipas stattfand, zu verdeutlichen, wurden die biblischen Personen hier nach der zeitgenössischen Mode gekleidet. Das zeigt sich besonders an den Frauen. Auch von ihnen weicht die Bornaer Figur gravierend ab. Solches trifft sogar auf den Vergleich mit vielen weiblichen Heiligen auf Cranachgemälden zu, deren zeitgemäße Gewandungen wir pauschal als höfisch empfinden.

All solche Vergleiche laufen darauf hinaus, daß die Betende hinter Elisabeth weitaus genügsamer gekleidet ist, und es mehren sich deshalb die Zweifel, es könne die Geliebte von Friedrich dem Weisen dargestellt sein. Man wird von einer Frau in langjähriger Nähe zum Kurfürsten, die so beschaffen war, daß ihm schließlich vier Kinder geboren werden konnten, etwas mehr Eleganz erwarten dürfen.

Die Garderobe jener Frau hinter Elisabeth (Abb. 6) deutet eher auf einen bescheideneren Status. Ähnlichkeiten bestehen zur Kleidung einer Hebamme oder Hausbediensteten am selben Retabel im Relief mit der Geburt Marias (Abb. 7). Diese Begebenheit ist durch die Apokryphen und Legenden bekannt.⁵¹ Es entwickelte sich daraus ein Bildtypus, zu dem die in den Apokryphen erwähnte Hebamme⁵², eine andere oder weitere Bedienstete an Annas Wochenbett gehören.⁵³

Die weltliche Person im Schrein trägt wie sie ein einfaches, mantelähnliches Oberkleid mit Koller über den Schultern. Im Unterschied zur Schreinfigur sind die manschettenartigen Ärmelenden der Bediensteten am Wochenbett, die Anna einen Speisenteller reicht, zurückgeschlagen, sähen aber über die Handrücken gestreift ganz ähnlich aus. Beide tragen eng anliegende Frisuren, die bei der Arbeit nicht hinderlich sein können. Die Dienerin von Anna trägt dazu eine Kopfbedeckung. Daß unterschiedliche Gewandteile vergoldet wurden, hat keine Bedeutung, weil die Vergoldungen der Schnitzereien in Borna insgesamt im Sinne der Wirkung eingesetzt wurden.

Eine ganz ähnliche Tracht ist nochmals in einem Relief mit der Mariengeburt am Retabel in der Friedhofskirche zu Oschatz aus der Zeit gegen 1520 (Abb. 8) aus einer sächsischen Werkstatt zu finden. Die von links eben-

⁵⁰ *Jahn*, Cranach (wie Anm. 42), S. 330.

⁵¹ Siehe: LCI, Bd. 2, 1970, Sp. 120.

⁵² Protoevangelium des Jacobus 5,2; siehe *Edgar Hennecke/Wilhelm Schneemelcher*, Neutestamentliche Apokryphen. Bd. 1, Tübingen 1990, S. 340.

⁵³ Über die bildhaften Umsetzungen: LCI, Bd. 2, 1970, Sp. 121-123.

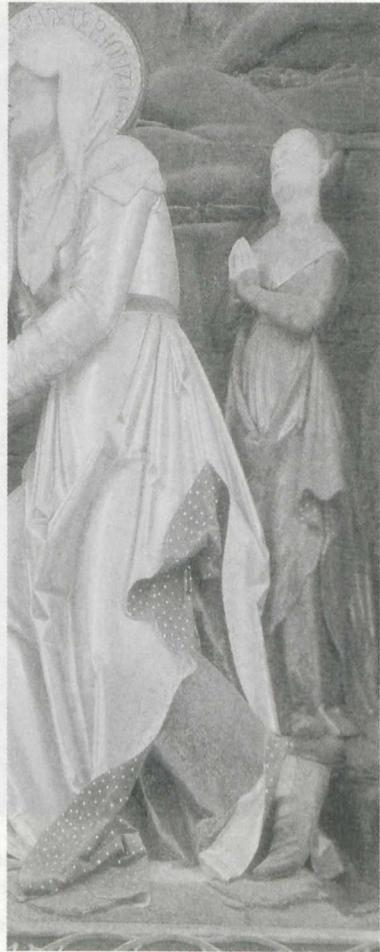
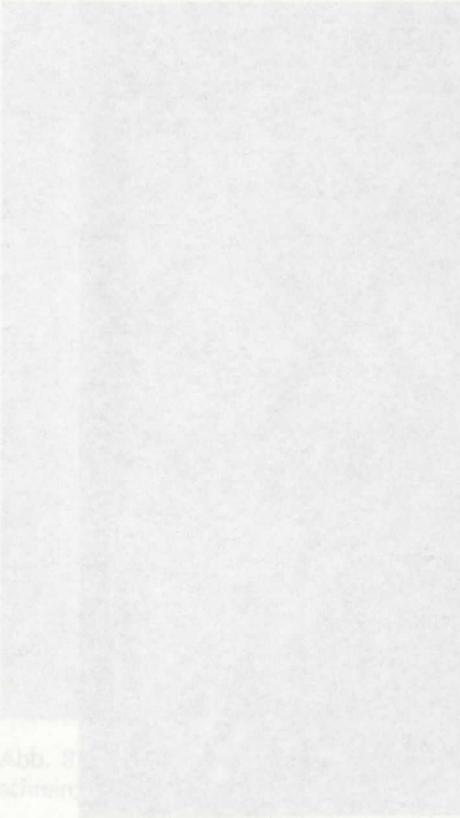


Abb. 6: Meister H. W., Retabelschrein mit Heimsuchungsszene (Ausschnitt), 1511; Holz, farbig gefaßt; Borna, St. Marien.

falls mit einem Speiseteller durch die Tür Tretende trägt eine Kleidung und Haartracht wie jene Frau in Borna. Nur die Ärmelenden sind zurückgeschlagen, und der Koller ist geöffnet. Um unbeeinträchtigt gehen zu können, hat die Hereintretende den Rock ihres Oberkleides geschürzt. Solches ist auch an der weltlich gekleideten Person in Borna zu beobachten.

Das Oschatzer Relief zeichnet sich ganz besonders durch realistische kostümgeschichtliche Wiedergaben aus, wie man sie vor allem anhand der Hebamme, die Maria als Neugeborene versorgt, sehen kann. Sie trägt lediglich Rock und Bluse mit aufgekrempeelten Ärmeln ohne wärmenden Koller sowie eine knappe Halbschürze und nicht das mantelähnliche Oberkleid,



Abb. 7: Meister H. W., Geburt der Maria, 1511, Relief von der Festtagsseite des Flügelretabels; Holz, farbig gefaßt; Borna, St. Marien.

das für den Gang auf der Straße geradezu willkommen war, aber bei Betätigungen im Haus hinderlich und daher verzichtbar werden konnte.

Wie bisher zu sehen war, ließen sich keinerlei Hinweise auf die Darstellung von Friedrichs Mätresse finden. Die auf sie ausgerichteten Argumente erwiesen sich nicht als stichhaltig. Da die betreffende Figur jedoch irgendeinen Sinn gehabt haben muß, ist es unausweichlich, auf die ikonographische Tradition der Heimsuchungsbilder zu blicken.

Gemeinhin steht im Mittelpunkt das Zusammentreffen der mit dem Jesuskind schwangeren Maria und ihrer ebenfalls schwangeren sowie älteren Verwandten Elisabeth, die in Erwartung von Johannes dem Täufer ist. Dieser beginnt im Leib seiner Mutter zu hüpfen, weil dies eine Begegnung mit

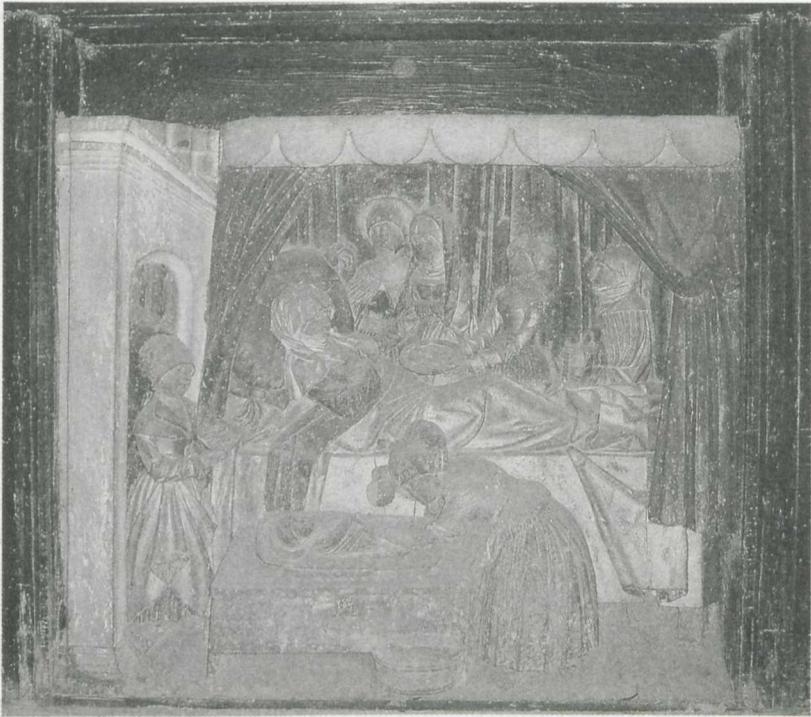


Abb. 8: Unbekannter Bildschnitzer, Geburt der Maria, um 1520, Predellenschrein; Holz, farbig gefaßt; Oschatz (Sachsen), Friedhofskirche.

dem ungeborenen Herrn und Heiland ist. Zur Versinnbildlichung dieser intimen und zugleich heilsgeschichtlichen Erkenntnis schicken sich am Retabel zu Borna beide Frauen zur Umarmung an. Wie erwähnt, ist der biblische Ursprung dieser Begebenheit im Evangelium des Lukas (I, 39-56) zu finden, und sie wird variiert weiterhin in den Apokryphen und Legenden erzählt.⁵⁴ Die Heimsuchungsszene in Borna erinnert an das Lukasevangelium, weil es berichtet, daß Maria zu Elisabeth ins Gebirge ging, das in den unvergoldeten Hintergrundbereichen angedeutet wird. Allerdings ist bei Lukas die Szene auf die beiden Frauen beschränkt. Zahlreiche Bilddarstellungen bleiben ebenfalls bei dieser Beschränkung.

⁵⁴ Zu den Quellen siehe: LCI, Bd. 2, 1970, Sp. 229f., und bes. *Kristin Vincke*, Die Heimsuchung. Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600. Köln/Weimar/Wien 1997, S. 10-22.

Die ikonographische Bildtradition schließt jedoch in der westeuropäischen Kunst seit karolingischer Zeit die gelegentliche Hinzufügung von Bediensteten von Maria und Elisabeth ein.⁵⁵ Wie in Borna die durch weltliche Kleider charakterisierte Frau und die beiden Engel wurden jene Begleitfiguren seitlich hinter Maria oder Elisabeth gestellt. Sie haben stets den Charakter von Nebenfiguren und werden, wenn sie weiblich sind, als Bedienstete oder Begleiterinnen gedeutet.

Besonders die Dienerin von Elisabeth wurde gern in Verbindung mit Architekturteilen, die das Wohnhaus ihrer Herrin andeuten sollen, gezeit.⁵⁶ Zu den prominentesten Beispielen zählt die Heimsuchung im Freskenzyklus zum Leben von Maria und Christus von Giotto in der Arenakapelle zu Padua von 1303-05.

Aber auch bei einer Begegnung im Freien, wie hier in Borna, kann eine Bedienstete oder Begleiterin vorkommen. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist eine Tafel vom Meister des Marienlebens aus St. Ursula in Köln⁵⁷, das nach 1475 entstand (Abb. 9). Wie zumeist umschweben die Engel hier die beiden Frauen⁵⁸, um die himmlische Bestimmung der irdisch anmutenden Begebenheit zu unterstreichen. Die Engel sind ansonsten nicht in so menschlich teilhabender Pose wie in Borna dargestellt. Daß sie in diesem Werk des Meisters H. W. in der von den Bediensteten gewohnten Stellung auftreten, spricht für die Kenntnis der entsprechenden Darstellungstradition und eine Deutung der weltlich gekleideten Person als untergebene Begleiterin Elisabeths.

- 55 Siehe: LCI, Bd. 2, 1970, Sp. 234; *Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann*, Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1980, S. 171. Besonders *Vincke*, Heimsuchung (wie Anm. 54), S. 35-37.
- 56 Zu den Bediensteten als Nebenfiguren siehe *Gertrud Schiller*, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1, 3. Aufl. Gütersloh 1981, S. 66, Abb. 59, 75 und 132. Zur Architektur siehe *Vincke*, Heimsuchung (wie Anm. 54), S. 34 (mit Zitat der Quelle im Protoevangelium des Iacobus, S. 13f.), S. 57.
- 57 Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Inv.-Nr. WAF 623. Von den insgesamt acht Tafeln des »Marienlebens« befinden sich heute sieben in der Alten Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 618 bis 624, und eine in der National Gallery London (Inv.-Nr. NG 706); siehe *Christian Altgraf zu Salm/Gisela Goldberg*, Altdeutsche Malerei. (Alte Pinakothek München, Katalog 2.) München 1963, S. 163-167; *Gisela Goldberg/Gisela Scheffler*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Altdeutsche Gemälde: Köln und Nordwestdeutschland. (Gemäldekataloge, Bd. 14.) München 1972, Bd. 1, S. 308-333; Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery. New Haven/London 1991, S. 308-310. Dendrochronologische Untersuchungen »ergaben ein Fälldatum von 1473 +/- 5 und für die Bildentstehung eine Datierung ab 1475«, siehe *Frank Günther Zehnder*, Katalog der altkölnner Malerei. (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. 11.) Köln 1990.
- 58 Vgl. dazu die Beispiele bei *Schiller*, Ikonographie (wie Anm. 56), Bd. 1, Abb. 66 und 133.

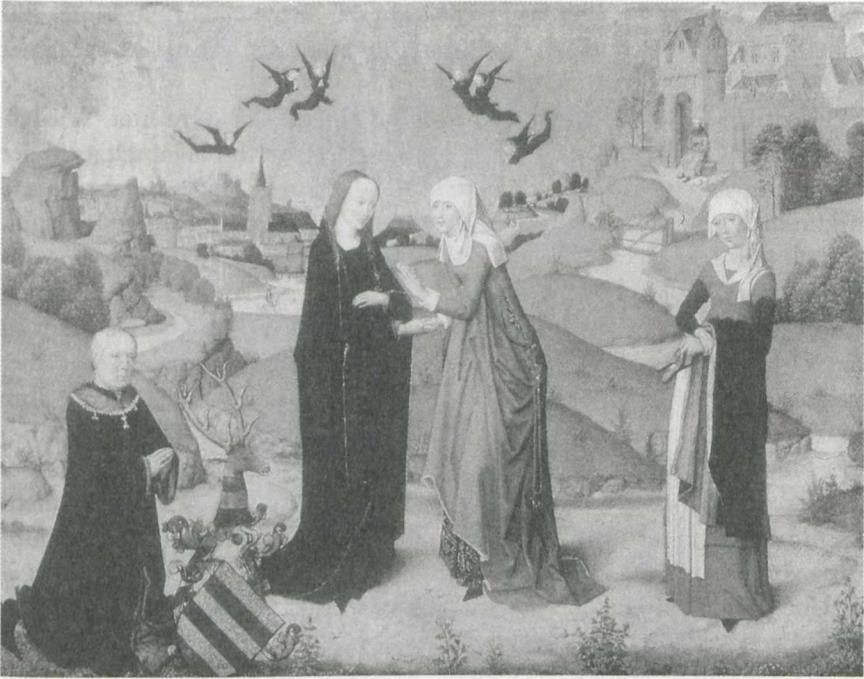


Abb. 9: Meister des Marienlebens, Heimsuchung, nach 1475, Gemälde eines Retabels aus St. Ursula in Köln; Tempera auf Holz; München, Alte Pinakothek: Inv.-Nr. WAF 623.

Daß diese Frau, wie einer der Engel auch, ihre Hände in andächtig frommer Ehrfurcht wie zum Gebet zusammengelegt hat, unterstreicht das heilige Geschehen, das den Messias offenbart. Denn: Nach der Bibel kommentierte Elisabeth, »mit heiligem Geist erfüllt«, das Ereignis mit dem ehrerbietigen, lauten Ausruf:

»Gepriesen bist du unter den Frauen und gepriesen ist das Kind in deinem Leibe! Wie kommt es mir zu, daß die Mutter meines Herrn mich besucht? Denn siehe, als ich die Worte deines Grußes hörte, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leib.« (Lk, 1, 41-45, nach der Übersetzung von Martin Luther)

Der linke Engel assistiert mit einer hinweisenden Geste darauf.

Wir sahen am Beispiel des weiblichen Umfeldes der heiligen Anna, die mit dem biblisch-sozialen Rang von Elisabeth vergleichbar ist, welche Bekleidungsformen ihren Untergebenen im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts

zukamen. Dem entspricht das Erscheinungsbild der Frauenfigur hinter Elisabeth, die auch deshalb für eine Interpretation als Mätresse ungeeignet ist.⁵⁹

Friedrichs Geliebte wurde nochmals auf einem Altar vermutet. Wiederrum glaubte Gottfried Müller, sie sei am Flügelretabel des Hauptaltars in der St. Johanniskirche in Neustadt an der Orla dargestellt.⁶⁰ Das Retabel wurde urkundlich belegt in der Cranachwerkstatt gefertigt, 1512 aufgestellt und enthält auf dem rechten Flügel der Festtagsseite die Enthauptung von Johannes dem Täufer. Unter den Zuschauern sind die Porträts von Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen zu finden (Abb. 10). Neustadt an der Orla gehörte in ihr Territorium. Auftraggeber des Retabels war aber nach den Schriftquellen die Bürgerschaft in Neustadt an der Orla.⁶¹ Ihre Vertreter bestimmten demzufolge die Motivauswahl und das Bildprogramm des Flügelretabels, wobei die Hauptfigur im Mittelschrein, Johannes der Täufer, durch das Kirchenpatrozinium vorbestimmt war. Auf den Kirchenpatron nehmen auch die Flügelthemen »Taufe im Jordan« und »Enthauptung von Johannes dem Täufer« Bezug.

Über den Flügelaußenseiten ist im geschlossenen Zustand Christi Abschied von seiner Mutter dargestellt (Abb. 11). Müller sah in der stehenden Maria Magdalena Friedrichs Geliebte, weil er ihre Züge für porträthaft hielt und weil sie vornehmere Kleidung als die drei anderen Frauen trägt.

Das Neustädter Retabel weist in seiner Zusammensetzung einige Unstimmigkeiten auf, war im dreißigjährigen Krieg starken Beschädigungen ausgesetzt und wurde danach abgebaut, wiederaufgestellt sowie mehrfach restauratorischen Eingriffen ausgesetzt.⁶² Zum Ungeklärten gehört ein un-

59 Für eine Begleiterin oder Bedienstete war sie bisher nur von *Walter Grundmann*, *Der Meister H. W. Das Schaffen Hans Wittens*. Berlin 1976, S. 49, und von *Ritschel*, *Tafelmalerei* (wie Anm. 12), S. 62, gehalten worden.

60 *Müller*, *Simon* (wie Anm. 13), S. 62.

61 Siehe *Kurt Wennig/Hanna Jursch*, *Der Neustädter Altar von Lucas Cranach und seiner Werkstatt*. Hrsg. von Karl Hoffmann. Berlin 1955, S. 11 (mit Quellenbelegen und Abb.), und *Herbert von Hintzenstern*, *Der Cranach-Altar in Neustadt an der Orla*. Berlin 1986, S. 7-10 mit Abb. Ferner zum Retabel *Horst Söffing*, *Evangelische Stadtkirche St. Johannes Neustadt/Orla*. Regensburg 1997, S. 9-15.

62 Siehe *Wennig/Jursch*, *Neustädter Altar* (wie Anm. 61), S. 13f. und 17; *Johannes Erichsen*, *Altäre Lucas Cranachs und seiner Werkstatt vor der Reformation*, in: Claus Grimm/Johannes Erichsen/Eva-Maria Brockhoff (Hrsg.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*. (Ausstellungskatalog) Kronach 1994, S. 152, bes. S. 164, Anm. 10; *Georg Dehio*, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Thüringen*. Bearb. von Stephanie Eißing/Franz Jäger. München/Berlin 1998, S. 882.



Abb. 10: Lucas Cranach d.Ä. oder Werkstatt, Friedrich der Weise und Johann der Beständige in der »Enthauptung von Johannes dem Täufer«, 1511/12, rechter Flügel des Hauptaltarretabels; ölhaltige Tempera auf Holz; Neustadt an der Orla, St. Johannis.

ter den oberen Malschichten verborgener Frauenkopf im Enthauptungsbild.⁶³ Zwar liegen schriftliche Quellen zum Auftrag vor und der Altaraufsatz wird immer wieder als Schlüssel für den Beginn nichthöfischer Retabelaufträge der Cranachwerkstatt hervorgehoben, jedoch fehlt eine detaillierte historische Bestandsrekonstruktion. Die letzten restauratorischen

63 Vgl. Wennig/Jursch, Neustädter Altar (wie Anm. 61), S. 33.

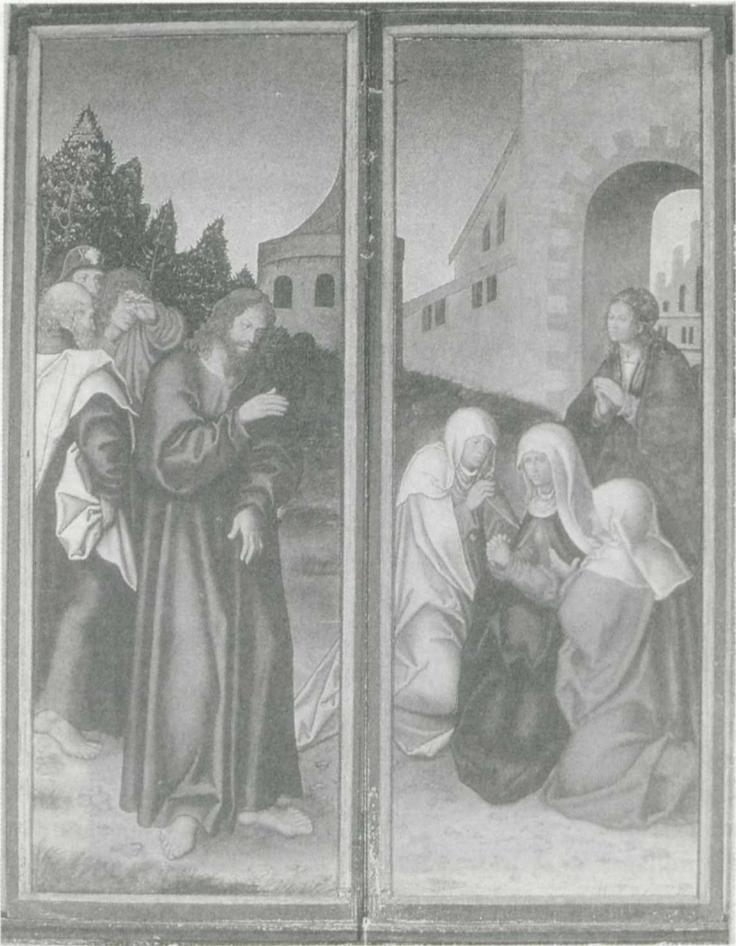


Abb. 11: Lucas Cranach d.Ä. oder Werkstatt, Abschied Christi von seiner Mutter, 1511/12, Flügelaußenseiten des Hauptaltarretabels; ölhaltige Tempera auf Holz; Neustadt an der Orla, St. Johannis.

Untersuchungen erfolgten 1948-51.⁶⁴ So ist bei allen Interpretationen, für welche die originale Konstellation und Substanz ausschlaggebend sind, Vorsicht geboten.

Zur Behauptung, hinter Maria Magdalena verberge sich die Geliebte von Friedrich dem Weisen, ist festzustellen: Der Abschied Christi von seiner Mutter gehört nicht zu den direkt der Bibel entspringenden Themen, son-

⁶⁴ Siehe ebd., S. 18.

dern begründet sich auf Legenden, geistliche Schriften und Schauspiele.⁶⁵ Das Thema taucht häufig im Zusammenhang mit Passionszyklen auf und steht vor oder nach dem Einzug nach Jerusalem und dem Abendmahl.⁶⁶ Am Neustädter Retabel müßte das Thema heilsgeschichtliche Bedeutung haben, da signalisiert wird, daß nicht einmal der Schmerz der Mutter den vorbestimmten Weg Christi in die Passion verhindern kann.⁶⁷

Aus den Evangelien ist aber andererseits das weibliche Gefolge und Umfeld von Christus bekannt. Auf den daraus erwachsenen Vorstellungen beruhen in der bildenden Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit jene Frauengruppen, welche die Mutter Jesu einschließen. Das betrifft viele Kreuzigungsbilder und das Neustädter Retabel. Von den in zeitlose Gewänder und hüllende Kopfbedeckungen gekleideten Frauen ist üblicherweise nur die Gottesmutter identifizierbar, weil sie am stärksten vom Leid getroffen wird.

Außerdem kann man Maria Magdalena klar erkennen, da ihre Gestalt an bestimmte Darstellungsformen gebunden ist. Dazu gehört offenes oder in größeren Strähnen aus einer modischen Frisur herabfallendes Haar, das entweder gar nicht bedeckt ist oder kaum verhüllt wird.⁶⁸ Im 16. Jahrhundert verbreitet sich jener Magdalentypus in modischer weltlicher Kleidung, die mitunter sehr prachtvoll ausfallen kann⁶⁹, denn nach den Legenden stieß Magdalena zu Christus als unverheiratete, reiche und sinnliche Frau.

65 Zu den Quellen siehe: LCI, Bd. 1, 1968, Sp. 35f.

66 Zum Problem der Chronologie siehe *Thomas Noll*, Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500. München/Berlin 2004, S. 150, bes. Anm. 553. Das Thema ist aber außer auf Retabeln auch für Motivbilder und Epitaphe beliebt gewesen, siehe *Kurt Löcher*, Wolf Trauts »Abschied Christi von Maria«. Ein Holzschnitt als Gebet, in: Hortulus floridus Bambergensis. Studien zur fränkischen Kunst- und Kulturgeschichte (Fschr. für Renate Baumgärtel-Fleischmann). Petersberg 2004, S. 285-300. Ferner zum Thema: LCI, Bd. 1, 1968, Sp. 35-37; *Friederike Tschochner*, Abschied Jesu von Maria, in: Marienlexikon. Bd. 1, 1988, S. 20f.

67 Für freundliche Hinweise auf diese Bedeutung des »Abschieds Christi« ist Dieter Koepplin (Basel) zu danken. Für die Neustädter Darstellung ist das die am nächsten liegende Interpretation, weil hier kein Zusammenhang zu anderen Stationen im Passionsgeschehen hergestellt ist, die an Retabeln oft teilweise erzählerische Funktion haben oder im Sinne der compassio wirken sollen. Die compassio, zumeist dann angestrebt, wenn diese Szene als eigenständiges Bildthema aufgefaßt war, ist am Neustädter Retabel natürlich als weiteres Bildanliegen nicht auszuschließen, da die schmerzliche Abschiedsszene im hohen Maße geeignet war, Anteilnahme und nachempfundenes Mitleiden hervorzu-rufen. Zur compassio vgl. auch *Noll*, Altdorfer (wie Anm. 66), S. 150f.

68 *Marga Jantzen*, Maria Magdalena in der abendländischen Kunst. Diss. phil. Freiburg i.Br. 1961, S. 421.

69 Ebd.

Als Heilige, deren Wesen aus der Verschmelzung von drei in den Evangelien überlieferten Frauen entstand und zudem von Legenden geprägt wurde⁷⁰, kann ihre Figur andererseits an die mit der Kreuzigung und Grablegung zu verbindende Jüngerin erinnern. Dabei erscheint sie häufig als Salberin⁷¹ mit Gefäß. Über das Salbgefäß wird jedoch auch an ihre Herkunft aus Bethanien angeknüpft, wo sie als kontemplative Schwester der lebensstüchtigen Martha Christus die Füße salbte.⁷² Schließlich konnte im Gegensatz zur zeitlosen oder so wirkenden Kleidung durch die Wahl einer weltlich noblen, oft koketten Garderobe die von Christus in Schutz genommene ausschweifende, doch liebende Sünderin ins Gedächtnis gerufen werden.⁷³

Diese Akzentuierung des Mondänen ist keine Seltenheit, sondern gegebenenfalls ein Erkennungszeichen der Heiligen, selbst wenn ihr wie in Neustadt das Salbgefäß fehlt. Deshalb kann die elegantere Kleidung von Magdalena kein Beweis für ihre Identifizierung als Friedrichs Mätresse sein.

Selbst die Porträthaftigkeit ist fragwürdig, da am Neustädter Retabel Magdalenas Gesichtstyp dem der Gottesmutter ähnelt. Nur sehen wir bei der viel jüngeren Magdalena eine zartere Trauer als den expressiveren Schmerz der Gottesmutter.

In jedem Fall ist die biblische Verwurzelung der Magdalenenfigur mit einer sehr großen Nähe zu Christus verbunden. Dementsprechend verläuft am Neustädter Retabel ihre Blickrichtung zu ihm. Auch in ihrer Bitt- oder Gebetshaltung kann sich der Wunsch nach Vermeidung des Kommenden ausdrücken, das jedoch heilsgeschichtlich vorbestimmt ist, oder aber ihre Anteilnahme am Weg in die Trennung.⁷⁴ Ingetraut Ludolphy, die Biographin von Friedrich dem Weisen, beließ es zur Identifikation der Geliebten

70 Zu Entstehungsgeschichte, Quellen und Literatur siehe (in Druck) *Iris Ritschel*, Christus und ... Ein legendäres Paar auf Pergament im Schloßmuseum Gotha, in: Lucas Cranach 1553 / 2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren. (Schriften der Luthergedenkstätten Sachsen-Anhalt.) Hrsg. von Andreas Tacke in Verbindung mit Stefan Rhein und Michael Wiemers. Leipzig 2006, bes. Anm. 68-70 und entsprechende Textseiten.

71 Siehe ebd., Anm. 65, mit Aufzählung der biblischen Quellen.

72 Siehe ebd., Anm. 66, mit Aufzählung der biblischen Quellen.

73 Lk 7, 36-50; siehe *Ritschel*, Christus (wie Anm. 70).

74 Dies wäre wieder im Sinne der compassio. Noch weiter ging Hanna Jursch mit einer sehr individuellen Interpretation, wenn sie meinte: »Die Dankbarkeit für alles, was Jesus an dieser Frau tat, ist in der Geste der anbetenden Hände zusammengefaßt«; *Wenig! Jursch*, Neustädter Altar (wie Anm. 61), S. 96. In gleicher Weise *von Hintzenstern*, Cranach-Altar (wie Anm. 61), S. 51f.

von Friedrich am Neustädter Retabel bei einer fragenden Bemerkung. Sie schrieb: »Wollen wir unserer Phantasie soweit die Zügel schießen lassen, zu vermuten, daß [...] Maria Magdalena vielleicht diese Frau war?«⁷⁵

Mag es verführerisch sein, vom Gedanken an die sinnliche Sünderin Magdalena auf Friedrichs Mätresse zu schließen: Die ikonographische Auslegung der betreffenden Motive am Neustädter Altaraufsatz spricht allerdings dagegen. Was außerdem sollten die Neustädter mit dieser Frau an ihrem Altar bezweckt haben wollen, wenngleich sie gewünscht haben mögen, daß Friedrich der Weise und Johann der Beständige als Landesherren an ihrem Hauptaltarretabel in der Stadtkirche erscheinen und damit ähnlich den Heiligen vor Ort bildhaft zugegen sind. Wie in Borna gilt hier, daß unvoreingenommene Untersuchungen und die Rücksicht auf ikonographische Konstellationen nie zu solchen Ergebnissen geführt hätten.

Natürlich lenken die ikonographischen Vermutungen an den Altaraufsätzen in Borna und Neustadt an der Orla die Frage auf das historisch Greifbare zu Friedrich dem Weisen und der Mutter seiner Kinder.⁷⁶ Direkte zeitliche Anhaltspunkte aus den schriftlichen Quellen ergeben sich aus Bemerkungen von Friedrichs Bruder Ernst von Wettin, dem Erzbischof von Magdeburg, aus dem Jahre 1506 und Friedrichs Testament von 1525 kurz vor seinem Tod. Ernst von Wettin warf seinem Bruder vor, er wolle eine »pübin« ehelichen, und Friedrich gab zurück, Ähnliches sei auch über Ernst zu seiner Herabsetzung in Umlauf gebracht worden.⁷⁷

Das Wort »bübin« in der französischen Entsprechung »garce« bedeutete seinerzeit soviel wie das lateinische »scortum« für Hure oder auch »concupina«. ⁷⁸ Einen prägnanten Beleg für die Bedeutung des Wortes »pübin« enthält eine von Georg Spalatin überlieferte Episode aus Friedrichs Leben aus dem Jahr 1518, als er auf dem Augsburger Reichstag Erzbischof Richard von Trier spöttisch fragte, was ein »Cortisan« sei und Richard antwortete: »Herr, das will ich Eur Liebe wohl sagen; denn ein Cortisan ist ein Bube und eine Cortisanin ist eine Bübin. Das weiß ich sehr wohl; denn ich bin auch einer zu Rom gewest.«⁷⁹

75 Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 49.

76 Die folgenden Betrachtungen sind als Ansatz für eine vertiefende künftige Studie zu sehen, die sich vor allem auf den Niederschlag dieser Beziehung in den Werken der bildenden Kunst konzentrieren soll.

77 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: Reg. B. Nr. 518, Bl. 9; Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 48.

78 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch. Bd. 2, Leipzig 1860, Sp. 466.

79 Zitiert nach Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 37 (mit mehrfachen Quellenbelegen).

Aus vielerlei Quellen und Umständen wissen wir, daß Friedrich mit seiner Geliebten vier uneheliche Kinder hatte, von denen noch drei lebten, als er sein Testament⁸⁰ diktierte, weil er sie darin bedachte. Es geht hervor, daß sich seine damals dreizehnjährige Tochter unter der Obhut seines Arztes Dr. Paßka in Magdeburg befand. Ferner wurden seine Söhne Friedrich und Sebastian genannt, die höfisch erzogen worden waren und zumindest zeitweilig bei ihm am Hof lebten.⁸¹

Die Namen der Söhne benutzte Friedrich zur Umgehung der Namensnennung seiner Geliebten, die er im Testament neben weiteren Verschlüsselungen als »Fritzn vnd Bastls muter« bezeichnete. Mit Nachdruck ordnete er an, daß ihr über einen bereits eingeweihten Mittelsmann 200 Gulden zugestellt werden sollten.⁸² Daraus ist zu entnehmen, daß Friedrich ihr bis zu seinem Tod im Jahr 1525, wenige Stunden danach, sehr zugetan war.

Die insgesamt spärlichen Rekonstruktionsmöglichkeiten dieser Beziehung ergeben sich ansonsten aus einigen Erwähnungen über seine Kinder und Luthers Tischreden nach dem Tod des Kurfürsten. Aus diesen Reden geht als Nachname dieser Frau Watzler oder Wanzler hervor. Luther berichtete, die »Wanzlerin« sei mit der bereits erwähnten, wahrscheinlich 1512 geborenen Tochter vom Hof entfernt worden. Sie hätte danach geäußert, sie glaube nicht, daß Friedrich, solange sie lebe, eine andere heiraten werde.⁸³ Es liegt die Vermutung nahe, die Entlassung der Watzlerin sei eine Folge der auf den Laterankonzilien von der Kirche ständig verschärften Verbote von Konkubinat. (Siehe auch die Beiträge von Heiner Lück und Paul-Joachim Heinig in diesem Band.) Wahrscheinlich kam es auf Grund äußerer Zwänge zu dieser wenigstens räumlichen Trennung. In welcher Form die Verbindung fortbestand, ist unbekannt. Von Friedrichs Seite währte sie, wie sein Testament verrät, auf das noch näher einzugehen sein wird, bis zu seinem Tod. Aus diesen Überlieferungen kann man aber auf eine nahe verwirklichte Beziehung mindestens zwischen 1506 und 1512 schließen, obwohl es Anhalt für einen weitaus früheren Beginn gibt.

In diese gut zu umreißende Zeit fällt ein Holzschnitt, der Ausdruck für Friedrichs Minne sein könnte. Er zeigt ein zu Pferde reitendes, fürstlich ge-

80 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: Nr. 676; gedruckt bei *Christian Schöttgen/Georg Christoph Kreysig*, *Diplomatische und curieuse Nachlese der Historie von Ober-Sachsen (...)*. T. II, Dresden/Leipzig 1733, S. 65-74.

81 Wie Anm. 80 und *Ludolphy*, *Friedrich* (wie Anm. 31), S. 50.

82 Ebd., S. 49.

83 D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1-, Weimar 1883-, hier Bd. Tr. 4, 1916, Nr. 4455, S. 322; *Ludolphy*, *Friedrich* (wie Anm. 31), S. 48.



Abb. 12: Lucas Cranach d.Ä., Reitendes Paar, 1506, Holzschnitt.

kleidetes Paar und die inschriftliche Datierung 1506 sowie die Signierung LC für Lucas Cranach (Abb. 12).⁸⁴ Leitsymptome für die Beurteilung und Deutung des Blattes sind die beiden sächsischen Wappen mit dem Rautenkranz für das Herzogtum Sachsen und den Kurschwertern für das Kurfürstentum. Das Blatt muß demnach für Friedrich den Weisen entstanden sein.

Da Friedrich aber unverheiratet blieb und sein Bruder Johann der Beständige, mit dem er gemeinschaftlich regierte, seit 1503, dem Tod seiner

⁸⁴ Blätter davon im British Museum, Department of prints and drawings, vgl. *Campbell Dogson*, *Catalogue of early german and flemish Woodcuts* (...). Bd. 2, London 1911, Nr. 10, S. 284, und im Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, vgl. *Dieter Koeplin/Tilman Falk*, *Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Bd. 1, Stuttgart/Basel 1974, Nr. 19, S. 67f.

ersten Gemahlin Sophie von Mecklenburg, zu jener Zeit verwitwet war, bereitete es Schwierigkeiten, den Reiter ohne weiteres mit den beiden Ernestinern zu verbinden. So schrieb Johannes Jahn 1955, es sei kein fürstliches, sondern ein Paar schlechthin⁸⁵ und überlegte später, ob nicht doch Johann der Beständige und seine Gemahlin gemeint sein könnten⁸⁶, obwohl Sophie bereits seit drei Jahren tot war.

Jahn berief sich vor allem auf die von Christian Schuchardt 1851 wiedergegebene, andere Abdrücke des Holzschnittes umlaufende Bordüre mit der Inschrift: »Frisch auf mein Herz, sey unverzagt, Die ich begehrt, hab ich erjagt.«⁸⁷ Des weiteren zitierte Schuchardt zwei längere Kolumnen unter dem Blatt, die mit C. M. O. unterschrieben waren. In gereimten Versen wird darin metaphorisch von der Jagd nach einer »Hindn« erzählt, die im (Heiligen) Römischen Reich ihresgleichen suche und heimgeführt werden sollte. Der große Drang danach wurde mit folgenden Worten plausibel gemacht: »[...] Denn sie mir gab so viel zu schaffn / Das ich kein nacht kund vor ihr schlaffn / Und dacht oftmal im hertzen mein / Wenn sie nur solt mein eigen sein [...].« Allerdings hätten ihr viele nachgejagt, doch sei sie schließlich in sein Netz gefallen und zum Neid der anderen mit ihm davongeritten.⁸⁸ Vermutlich handelt es sich um spätere Zusätze. Das Monogramm

85 *Johannes Jahn*, Lucas Cranach als Graphiker. Leipzig 1955, S. 22f., Anm. 12; Siehe auch *Werner Schade*, Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974, S. 24 (»Herr und Dame«).

86 *Johannes Jahn*, 1472-1553. Lucas Cranach der Ältere. Das gesamte graphische Werk. Berlin 1972, S. 285, Abb. 379.

87 *Christian Schuchardt*, Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. T. 2, Leipzig 1851, S. 280. Diese Inschrift ist auch bei *Georg Kaspar Nagler*, Die Monogrammmisten. Bd. 5, München 1871, S. 310, Nr. 106, und bei *Friedrich W. H. Hollstein*, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700. Bd. 6, Amsterdam 1959, S. 91, mit dem Zusatz »C. M. O.« erwähnt. Hinweise ferner in der Literatur zu Anm. 84.

88 Beide Inschriften konnten bis jetzt auf keinem Blatt erhalten festgestellt werden; *Schuchardt*, Cranach (wie Anm. 87), T. 2, S. 280f., nachgedruckt auch bei *Jahn*, Werk (wie Anm. 86), S. 285f. Der Kolumnentext lautet vollständig: »Gar manchen Tag und lange Nacht / Hab ich in einem Wald gejagt / Nach einer Hindn da ihres gleich / Nicht funden ward im Römischen Reich / Was ich umb irentwillen getan / Fürwar ich nicht aussprechen kan / Denn sie mir gab so viel zu schaffn / Das ich kein nacht kund vor ihr schlaffn / Und dacht oftmal im hertzen mein / Wenn sie nur solt mein eigen sein / So könnt mir nichts auff dieser Erden / Von Gott liebers bescheret werden / Nun aber war ichs nicht allein / Der diese Hind wold füren heim / Sonder, wie ich die sach erfarn / Sind viel gewest in ihren Garn / Die diesem Wild zu tag vnd nacht / Sehr vleissig haben nachgetracht / Drumb wenn ich meint, Nu hat dirs glücklich / Ward mirs bald auf den Zenn gerückt / Doch ist die Hind zu allerletzt / Willig gefallen in mein Netz / mit der ich itzt anhaunen reit / Den andern Jegeren alle zu neid / Lob meine Wind / das sie so geschwind / Auff diese Hind gewesen sind. C. M. O.«



Abb. 13: Klappmützentaler, um 1500; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen-Münzkabinett: Inv.-Nr. 2535.

C. M. O. wird auch unter den Zusätzen auf anderen Blättern Cranachs erwähnt.⁸⁹ Dieter Koeplin verwies auf die Verbindung dieses Blattes zur mittelalterlichen Tradition der »Jagd-Liebe-Treue-Ikonographie«.⁹⁰ Daran gibt es nichts zu zweifeln.

Und wir könnten es ohne weiteres dabei belassen, gäbe es nicht eine große Ähnlichkeit des Reiters mit dem Profil Friedrichs des Weisen auf dem sogenannten Klappmützentaler, etwa aus der Zeit um 1500 (Abb. 13).⁹¹ Deshalb drängt sich doch der Verdacht auf, daß dieser Holzschnitt, der für Friedrich den Weisen gearbeitet wurde, Ausdruck seiner ganz persönlichen Ambitionen und Situation sein sollte. Was läßt sich dazu des weiteren sagen?

89 Vgl. *Schuchardt*, Cranach (wie Anm. 87), Nr. 87, 121 und 125. Für freundliche Hinweise darauf und zum betreffenden Holzschnitt ist Dieter Koeplin (Basel) zu danken.

90 *Koeplin/Falk*, Cranach (wie Anm. 84), Bd. 1, Nr. 19, S. 67f. (mit umfangreicher Lit.).

91 Zu Friedrichs Porträt auf dem Klappmützentaler siehe *Ludolphy*, Friedrich (wie Anm. 31), S. 24, und *Bambach-Horst*, Bildnisse (wie Anm. 36), S. 44-49. Letztere stützte sich bei der Bewertung des Holzschnittes auf Jahns Vermutung, es könnte Johann der Beständige mit seiner verstorbenen Frau gemeint sein, ohne die Widersprüche zu kommentieren. Andererseits ist das Blatt unter den Porträtbeispielen für Friedrich den Weisen aufgeführt (ebd., S. 55f.).

Wenn wir bedenken, daß nach den Überlieferungen jener wohl älteste Sohn des Kurfürsten 1519 bei der Wahl Karls V. zum König als Bote fungierte und bereits 1516 zur Entscheidung stand, ob sein anderer Sohn Sebastian an den französischen Hof zur Verbesserung der Sprachkenntnisse geschickt werden sollte⁹², dann muß die Verbindung zwischen Friedrich und der Watzlerin schon vor 1506 existiert haben.

Friedrich hatte in der Nachfolge seines Vaters 1486 mit seinem Bruder Johann die Regierung angetreten. Nach den Ermittlungen von Ingetraut Ludolphy setzten um diese Zeit seine Heiratsbestrebungen ein, die sich natürlich auf die standesgemäßen Möglichkeiten zu begrenzen hatten. Sie erstreckten sich im wesentlichen bis in die Zeit um 1500.⁹³ Die zur damaligen Zeit auf beiden Seiten politisch und dynastisch motivierten und bedachten Heiratsversuche scheiterten nach diplomatischen Anbahnungen sämtlich. Ein Versuch dieser Art soll nochmals 1509 stattgefunden haben.⁹⁴ So etwas muß für die Betroffenen kein persönliches Unglück gewesen sein, da es hierbei nicht um Liebesangelegenheiten ging, obwohl vordergründigere Sympathien durchaus Berücksichtigung finden konnten. Beispielsweise wurden Hofmaler entsandt, um Porträts von den potentiellen Bräuten anzufertigen, mit deren Hilfe es möglich war, sich vor der endgültigen Entscheidung ein Bild zu machen.⁹⁵

Andererseits wäre es sehr naiv, zu glauben, daß Menschen im heiratsfähigen Alter ihr Menschsein auf politische und dynastische Interessen zu reduzieren vermochten. Das belegen viele Werke der bildenden Kunst und Literatur des Spätmittelalters und der beginnenden Neuzeit mit Minnethemen zur Genüge. Schließlich berührt Cranachs reitendes Paar diesen Bereich.

Friedrichs erotische Gesinnung oder sogar Befindlichkeit kommt besonders in einer Erzählung, die der Cancellarius Augustin von Hamersteten in Torgau 1496 schuf, zum Ausdruck. Die »Hystori vom Hirs mit den guldin ghurn und der Fürstin vom pronnen« weist Berührungspunkte mit Friedrichs Leben auf, und der Kurfürst wird von der Hauptfigur, einem Ritter, der dem Hirsch mit dem goldenem Geweih nachjagt und dabei im Wald auf eine schöne, junge Frau stößt, verkörpert. Unglücklich verehelicht, be-

92 Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 51f.

93 Ebd., S. 54-57.

94 Ebd., S. 58. Ausführlicher dazu Dieter Koeplin, Neue Werke von Lukas Cranach und ein altes Bild einer polnischen Schlacht – von Hans Krell. Basel 2003, S. 61-66 (auch unter Hinweis auf frühere Heiratsbestrebungen und Parallelbeispiele entsprechender diplomatischer Bemühungen).

95 Über die entsprechende Praxis an den Höfen siehe ebd., S. 61f.

durfte sie ritterlichen Trosts, der ihr auch angeboten wird, wobei es zur Liebeserfüllung erst nach einer Reise des Mannes ins Heilige Land kommen kann. Der Schluß enthält die Mitteilung, daß er auf seinen Abruf zu ihr warten würde.⁹⁶ Aus einem altpolnischen Zusatz wurde geschlossen, es handle sich um eine Botschaft an die polnische Prinzessin Elżbieta, um die es 1496 tatsächlich eine Heiratswerbung von Friedrich dem Weisen gab, allerdings am Ende erfolglos.⁹⁷ Dem Manuskript wurde außerdem von jüngerer Hand hinzugefügt:

»Dis buchlein ist vnter Churfurstenn Fridrichen selliger vnnnd löblicher gedechtnis alten briefen gefundenn worden, Vnd soll S. Churf. g. zw ehren geticht seinn, alß dieselb vonn der Mehrfartt kegen Jherusalem wiederumb anheim zw lande kommen.«⁹⁸

Auch diese Provenienz deutet darauf, daß Friedrich der Weise dem Minnethema nicht abgeneigt gegenüberstand.

Seinem Vetter Georg gestand er 1498 in einem Brief, er würde sich auch gerne als Buhler in der Öffentlichkeit sehen lassen, um einer Frau zu gefallen und etwas Eigenes zu bekommen. Es wäre Zeit zu freien.⁹⁹

Dieser Blick auf andere, individuellere Wünsche Friedrichs als auf die politisch offiziellen Seiten seiner Bestrebungen offenbart den Zwiespalt, der die alleinige Durchsetzung des gesellschaftlich Gültigen ausschloß. Alle entsprechenden Motivationen entfallen sogar in der Beziehung zu jener Frau, deren Hautnähe er jahrelang genoß. Da seine von ihr geborenen Kinder illegitim waren, können wir nicht einmal unterstellen, daß ihn die Sicherung des dynastischen Fortbestands antrieb. Betrachtet man die erhebliche Beziehungsdauer und die Kinderzahl, dann muß es mindestens für die Jahre des Beisammenseins sexuelle Liebe gewesen sein. Ingetraut Ludolphy bezeich-

96 Manuskript 279b in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden; Franz Schnorr von Carolsfeld, Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Bd. 2, Leipzig 1883 (Nachdruck Dresden 1981), S. 518f.

97 Die Erzählung wurde auf Friedrichs Trachten, sich mit einer Frau zu verbinden, gedeutet von Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 57, und Mila Horký, »Anna, die Anmutige werde ich genannt« – Eros und Virtus in den weiblichen Porträts von Lucas Cranach d.Ä., in: Simone Roggendorf (Hrsg.), (En)gendered: frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen. Marburg 2004, S. 38-53, hier S. 48f. Ältere literarische Bezugnahmen siehe Schnorr von Carolsfeld, Handschriften (wie Anm. 95), S. 519.

98 Zitiert nach ebd.

99 Quellenzitat bei Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 58.

nete Friedrichs Geliebte ganz selbstverständlich und im historischen Sinn unkonventionell als Lebensgefährtin.¹⁰⁰

Daß der Kurfürst andererseits damit beschäftigt gewesen sein mag, sich mental in dieser speziellen Lebensform einzurichten, läßt vielleicht ein zweiteiliger Holzschnitt ahnen. Auch dieser stammt von Cranach dem Älteren, denn er ist mit der Schlange bezeichnet, wurde aber in zwei vorreformatorischen und verschiedenen reformatorisch veränderten Fassungen gedruckt. Die vorreformatorischen Fassungen differieren um die Überschrift: »Eiu kurtz andechtigs himelisch Litterlein angegeben von dem heiligen Bonaventura / An welchem die Christglaubigen leichtersteige mogen den vhesten hohen himel«. ¹⁰¹

Als Entstehungszeit wurde der Zeitraum um 1510¹⁰² bis um 1513¹⁰³ vermutet.¹⁰⁴ Eine Sicherheit in der Datierung besteht nicht. Die Wappen weisen den Holzschnitt wiederum als Auftrag von Friedrich dem Weisen aus. Er ist in der Art der Stifter mit Rosenkranz am linken Leiterholm dargestellt (Abb. 14).

Die sogenannte Leiter des Bonaventura ist nach der Schrift des bedeutenden Franziskaners »Itinerarium mentis in Deum« (Der Weg der Seele zu Gott) aus dem 13. Jahrhundert benannt. Allerdings konnte Gottfried Seebass, dem wir eine umfassende Bearbeitung der »Leiter-Holzschnitte« verdanken, zeigen, daß zwischen deren Bildprogramm und dem Werk Bonaventuras nur eine geringe Schnittmenge besteht. Deshalb ist zu vermuten, daß Bonaventura den Anstoß, nicht aber das Programm für die Cranach'sche Himmelsleiter gab.¹⁰⁵ Die konkrete theologische oder moralhistorische Quelle blieb jedoch auch Seebass unbekannt. Er verwies aber auf den Zu-

100 Siehe hier Anm. 31.

101 Eine Zusammenstellung aller bekannten Fassungen unter Hinweis auf die vorausgegangene Literatur leistete *Gottfried Seebass*, Die Himmelsleiter des hl. Bonaventura von Lucas Cranach d.Ä., in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 4, 1984, S. 16-32.

102 Besonders *Koepplin/Falk*, Cranach (wie Anm. 84), Bd. 2, 1976, S. 459 (mit weiterführender Lit.) und 461. Es wurde aber auch an eine frühere Entstehung gedacht, die voraussetzen würde, daß die Dreifaltigkeitsdarstellung im Medaillon schon 1509 druckgraphisch verwendet wurde; siehe ebd., S. 460. Ferner: Kunst der Reformationszeit. (Ausstellungskatalog) Berlin 1983, S. 108, Nr. B45 (von Werner Schade).

103 U.a. *Jahn*, Cranach (wie Anm. 42), S. 338.

104 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung der Datierungsvorschläge bei *Seebass*, Himmelsleiter (wie Anm. 101), S. 63.

105 Bonaventuras Schrift »Itinerarium mentis in Deum« ging zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch anderweitig als Anregung in theologische Betrachtungen ein, wohl mit dem Ziel, dieses Gedankengut für Laien verständlicher zu machen; siehe *Noll*, Altdorfer (wie Anm. 66), S. 5-25 (mit weiterführender Lit. zu Bonaventuras Schrift).



Abb. 14: Lucas Cranach d.Ä., Leiter des Bonaventura (oberer Teil), 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, Holzschnitt.

sammenhang zur Jacobsleiter und auf die Tradition der Tugend- und Vollkommenheitsleitern.¹⁰⁶

Der Holzschnitt besteht aus zwei zusammengehörigen Drucken. Der untere Teil gibt ähnlich den Weltgerichtsdarstellungen die Hölle wieder, wo jene von Teufeln gepeinigt werden, welche die himmlische Leiter im oberen Teil zu ewiger Belohnung nicht ersteigen wollten. Eine entsprechend kommentierende Inschrift verbindet beide Teile.¹⁰⁷

106 Seebass, Himmelsleiter (wie Anm. 101), S. 45f.

107 Zitat und Erläuterungen für die vorreformatorische Version bei Seebass, Himmelsleiter (wie Anm. 101), bes. S. 25. Vollständige Abbildung aller Teile einschließlich der Überschrift bei Koeplin/Falk, Cranach (wie Anm. 84), Bd. 2, 1976, S. 461.

Der obere Druck besteht aus einem irdischen Bereich, von dem eine Leiter in den Himmel führt, dessen Mittelpunkt die Dreifaltigkeit in Form eines Gnadenstuhls ist, umgeben von den Evangelistensymbolen. Rechts und links davon befinden sich jene, die über diese Leiter bereits in den Himmel gelangt sind, angeführt von den durch die Bibel bereits bezeugten Vorbildern in der Nachfolge Christi, wie Petrus und Paulus unter den Männern sowie die Gottesmutter und Maria Magdalena unter den Frauen.¹⁰⁸ Um sie gruppieren sich Personen unterschiedlichen Standes. Da Johannes der Täufer fehlt, handelt es sich nicht um eine Fürbitt- (Interzessio) oder Gerichtssituation, sondern es handelt sich um eine Anbetung der Dreifaltigkeit.¹⁰⁹

Im irdischen Bereich gruppieren sich links und rechts nach Männern und Frauen geschieden wiederum die Vertreter aller Stände, sogar Bischof, Papst und Kaiser finden sich darunter.

Zwischen den Holmen der Leiter erkennen wir Friedrich den Weisen, und das vornehmlich wegen der Bartracht, des Kopfputzes und der Kleidung, ferner eine dekolletiert gekleidete Frau mit Schmuckhaube. Sie beide sind es, die zwischen den Holmen dem Aufstieg in das Himmelreich schon nahe sind, während die übrigen Personen noch hinter den Holmen verharren und der Verführung von Teufeln ausgesetzt sind. Die Parolen dieser Teufel sind auf breiten Spruchbändern entrollt und verkünden den Männern, sie sollten nicht so hart in Tugend arbeiten. Auf die Frauen entfallen mehr Worte. Sie sollten sich vor harten Dingen hüten, da sie schwacher Natur seien, doch als Gottes Kreatur sollten sie in Wollust leben. Solche Ratschläge konnten allerdings in die »Furcht« vor »ewiger pein« führen, wie auf dem Spruchband Friedrich zu Füßen zu lesen ist.

Ein Ausweg ist auf dem von Gottvater in Richtung Erde entrollten Spruchband formuliert. Er sagt: Die mit irdischer Angst Beladenen sollten zu ihm heraufsteigen, um sich mit himmlischer Speise und Freude laben zu lassen. Die drei Leitersprossen lassen sehen, wodurch das möglich ist: Nämlich zuerst durch Verschmähung der Welt (unterste Sprosse), dann durch eigene Geringschätzung (mittlere Sprosse) und schließlich durch demütige Gottesliebe (oberste Sprosse). Diese Tugenden sollen begleitet sein von der

108 Seebass zog auch andere Heiligenfiguren in Erwägung und plädierte am meisten für Anna und Maria auf der Seite der Frauen; siehe *Seebass*, *Himmelsleiter* (wie Anm. 101), S. 35f. Als Pendant zu Petrus und Paulus wären aber die Gottesmutter und Magdalena folgerichtiger, weil sie etwa in gleichwertiger Weise die apostolische Nachfolge Christi symbolisieren.

109 Ebd., S. 37f. unter Hinweis auf die Beiträge zur Interzessio von Dieter Koeplin (Anm. 45-47).

Mäßigkeit in glückseligen Dingen (steht auf dem linken Holm bei Friedrich) und der Geduld in widerwärtigen Dingen (steht auf dem rechten Holm bei der dazugehörigen Frau).

Unter die älteste Fassung zur Hölle ist ein Schlußwort gesetzt, das diesen durch die Leiter versinnbildlichten Stufenweg der Seele zu Gott entsprechend kommentiert und schließlich mahnt: »Das Leiterlein zu steigen ist als so viel. Wirstu furchten die hellische pein / und liebe[n] himlische freude vnd belohnung [...] So wirst du sunder tzweifel ken himel fahren [...]« Ansonsten bliebe die Glut der Hölle.¹¹⁰

Demnach ist der Holzschnitt nicht nur ein Anbetungsbild, sondern greift die Stellung des Menschen zwischen den Himmels- und den Satansmächten auf. Der Betrachter wird dabei auf die Entscheidungssituation hingewiesen. Deshalb mahnt der Holzschnitt, in den teuflischen Versuchungen keine Alternative zur Anbetung der Dreifaltigkeit und dem tugendhaften Aufstieg in den Himmel zu sehen.¹¹¹ Die damit verbundene Lebenshaltung ist in Stichworten auf der Leiter festgehalten, und man gewinnt den Eindruck, sie soll für Friedrich und die dazugehörige Frau eine Art Gerüst bilden, für das sie sich entscheiden sollen. Allerdings stehen sie noch vor dem Aufstieg.

Wie bereits erwähnt, ist Friedrich am gewohnten Habitus zu erkennen. Am Gesicht allein wäre er nicht zu identifizieren. Dafür ist der Holzschnitt nicht subtil genug (Abb. 14). Das wird ebenso das Gesicht der Frau betreffen, falls eine Porträthaftigkeit überhaupt gewünscht worden wäre. Trotz einer großen Variationsbreite in den beiden irdischen Menschengruppen entfallen auf das Frauengesicht zwischen den Leitersprossen sehr undifferenzierte rundliche, ja puppenhaft glatte Gesichtszüge, die an eine Typisierung denken lassen, wie man sie von manchen christlich-mythologischen Frauengestalten Cranachs kennt. Ein Vergleich mit der Reitenden von 1506 (s. o. Abb. 12) kann leider nicht fruchtbar sein, da sie im Profil dargestellt ist. Eine Übereinstimmung der Gesichter ist aber nichtsdestotrotz schwer vorstellbar. Allein die Nasenlänge dürfte dagegensprechen.

Auch wenn die Leitersprossen kein weibliches Porträt einschließen, so ergibt sich doch aus der Plazierung dieser Figur und der Ikonographie des Holzschnittes, daß mit dieser Frau die Partnerin Friedrichs gemeint sein muß. Ingetraut Ludolphy kommentierte das wiederum mit einer Frage: »[...] wer sonst sollte das weibliche Pendant zu Friedrich in der ›Leiter des Bonaventura‹ sein?«¹¹²

110 Zitiert nach Seebass, Himmelsleiter (wie Anm. 101), S. 42.

111 Vgl. die zusammenfassende Interpretation ebd., S. 41f. und 49f.

112 Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 31), S. 49.

Es scheint, daß Friedrich mit der Zeit auf eine religiöse Orientierung seiner Beziehung bedacht war, die einer entsprechenden Harmonisierung oder gar Rechtfertigung dienen konnte. Beinahe könnte man an eine religiöse Legitimation denken. Leider ist der Holzschnitt nicht datiert, und es ist nicht zu sagen, ob sich hier Friedrichs Haltung schon vor der offiziellen Entsagung von der Mutter seiner Kinder zeigt oder ob sie auf Grund eines hartnäckigen Gewissens erst danach Form annahm. Der Holzschnitt könnte auch mit der Trennung zusammenhängen, von der wir nur wissen, daß sie nach der Geburt der Tochter, wahrscheinlich also nach 1512, vollzogen wurde, und die Absicht der Läuterung demonstrieren. Doch auch der Holzschnitt könnte später als bisher vermutet entstanden sein, denn der Bischof unter den Männern im irdischen Bereich hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Albrecht von Brandenburg, dessen Aussehen durch zahlreiche Porträts überliefert ist. Albrecht von Brandenburg erhielt aber erst im Juli 1514 die Bischofsweihe. Wäre er tatsächlich gemeint, dann müßte der Holzschnitt nach 1514 zu datieren sein.

Es ist bemerkenswert, daß von den fünf auf der Leiter notierten Bedingungen, das Himmelreich zu erlangen, Verschmähung der Welt, eigene Geringschätzung, demütige Gottesliebe, Geduld in widerwärtigen Dingen und Mäßigkeit in glückseligen Dingen, Friedrichs Beziehung nur eine einzige dieser Bedingungen ernsthaft gefährlich werden konnte, nämlich die Mäßigung in glückseligen Dingen.

Beide Holzschnitte können in ihrer inhaltlichen Ausrichtung nicht unterschiedlicher sein, und doch präsentieren sie Friedrich den Weisen mit einer Auserwählten. Ihr Schutz war ihm so viel wert, daß er ihren Namen stets verschlüsselte. Deshalb liegt ihre Situation nach der Trennung vom Hof im dunkeln.

In seinem Testament sorgte Friedrich der Weise, wie auch überhaupt, für seine Kinder bestens. Die Söhne, Friedrich und Sebastian, erhielten aus Zinseinkünften jährlich je 500 fl. Ingetraut Ludolphy verwies darauf, daß dies dem Fünffachen eines Hochschullehrergehalts und dem persönlichen Jahresdeputat des späteren Kurfürsten Johann Friedrich nach seiner Hochzeit 1528 entsprach.¹¹³ Außerdem erhielten die Söhne die Güter Jessen und Gersdorf als Sitz und Lebensgrundlage. Von dort aus sollten sie seinem Bruder und dessen Erben dienstverpflichtet bleiben. Diese Gaben waren geeignet, Friedrichs männliche Kinder zum laufenden Lebensunterhalt von Familien zu befähigen. Die Tochter, der zu jener Zeit als Mädchen der Weg

¹¹³ Ebd., S. 50.

in die Versorgung durch eine Ehe vorbestimmt war, erbt einmalig 500 fl. Das ermöglichte eine ansehnliche Mitgift.¹¹⁴

Daß er der Mutter seiner Kinder keine laufenden Einkünfte vermachte, sondern ebenfalls eine feste Summe von 200 Gulden, deutet darauf hin, daß sie in Friedrichs Todesjahr bereits versorgt war. Welche Möglichkeiten hätten 1525 dazu bestanden? Eine Rückkehr in die Herkunftsfamilie wäre wohl nach der vierfachen unehelichen Mutterschaft aus moralischen und materiellen Gründen am wenigsten denkbar, falls es diese Familie überhaupt noch gab. Die vorangegangene Generation müßte bereits ein beträchtliches Alter gehabt haben, und man kann daher nicht voraussetzen, daß jemand daraus noch am Leben war. Außerdem herrschte zur damaligen Zeit die umgekehrte Regel, die Töchter aus der Herkunftsfamilie heraus auf den Weg in eine Ehe oder in ein Kloster zu schicken. Die Aufnahme in eine klösterliche Gemeinschaft, die ja auch im Laienstatus erfolgen konnte, wäre gleichfalls eine Unterbringungsform für Friedrichs Geliebte nach ihrer Entfernung vom Hof gewesen. Doch sind darauf keine Hinweise bekannt.

Eventuelle Anhaltspunkte über ihren Verbleib ergeben sich aus den Verschlüsselungen und Namensumgehungen in Friedrichs Testament. Unmittelbar bevor er seine Kinder bedenkt, ist festgehalten, daß er des »Gotpforts Weib« hat 200 Gulden zustellen lassen. Diese 200 Gulden sollen der Tochter der verstorbenen Hauptmannsfrau in Weimar gehören, die den Pfarrer »zum Neuen markt zur Ehe genomen« hat. Über den Weg, auf dem das zu geschehen habe, sei der Kammerschreiber Sebastian Schad informiert. Wer anders als Friedrichs Geliebte sollte die Empfängerin dieser 200 Gulden gewesen sein, zumal er am Ende des Testaments nochmals bekräftigte, »Fritzn und Bastls« Mutter solle 200 Gulden erhalten.¹¹⁵ Diese Informationen deuten darauf hin, daß sie in der Zeit reformatorischer Umbrüche ähnlich den Nonnen um Katharina von Bora mit einem evangelischen Pfarrer verheiratet worden war und sich in ehelicher Versorgung befand.

Friedrich dem Weisen blieb die Erinnerung an sie zurück, bis in den Tod, als er, um sein Ende wissend, im Beisein des gemeinsamen Sohnes Sebastian starb.¹¹⁶ Noch im Todesjahr erhielt die Erinnerung an seine Verbindung eine bleibende optische und haptische Form. Im Kunsthistorischen Museum Wien werden zwei einander im Dekor gleichende, zu dosenartigen Kapseln verschließbare kleinformatige Reliefbildnisse (Kunst-kammer, Inv. 3878/3879, Inv. 3893/3894) aufbewahrt. Sie gehören in die

114 Siehe ebd., mit einem Kapitel zu Friedrichs Kindern, S. 50-53.

115 Siehe hier Anm. 80; ferner *Ludolphy*, Friedrich (wie Anm. 31), S. 49.

116 Ebd., S. 51.



Abb. 15: Süddeutscher Bildschnitzer (Hans Daucher?), Friedrich der Weise und Kentaur, 1525, Kapselbildnis; Birnbaum auf Nußbaum, ca. 22 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum: Inv.-Nr. 3878/3879.

Gruppe der Rundbildnisse¹¹⁷, die als Gemälde in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in der Cranachwerkstatt eine Blüte erreichten. Außer Reformatorendarstellungen und gelegentlich mythologischen Figuren enthielten sie auch Ehepaarbildnisse, ähnlich den traditionellen Ehepaardiptychen im Viereckformat.¹¹⁸ Angelica Dülberg, der wir die Erforschung von Privatporträts zu verdanken haben, faßte den Sinn der Kapselbildform wie folgt zusammen:

»Sie kommt [...] einem ureigenen menschlichen Bedürfnis entgegen, das Bildnis eines Angehörigen oder einer nahe stehenden Person als intimes Andenken an dessen oder deren äußere Erscheinung verschlossen aufzubewahren. Da das kleine private Porträt aufgrund seines geringen Formats transportabel ist, kann es sowohl als Geschenk verschickt als auch auf Reisen mitgenommen werden.«¹¹⁹

117 Nach Dieter Koeplin knüpfen sie wahrscheinlich an antike Münzen und Renaissance-medailen an; siehe *Koeplin/Falk*, Cranach (wie Anm. 84), Bd. 1, S. 276-278.

118 Zu dieser Art Rundbildnisse der Renaissance siehe *Angelica Dülberg*, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990, bes. S. 93-98. Sie kommen auch bei Hans Holbein d.J. und Bartel Bruyn d.Ä. vor. Zu den Wiener Reliefporträts siehe ebd., S. 93.

119 Ebd., S. 97f.



Abb. 16: Süddeutscher Bildschnitzer (Hans Daucher?) Anna, Stieftochter von Kasper Dornle und Mischwesen, 1525, Kapselbildnis; Birnbaum auf Nußbaum, ca. 22 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum: Inv.-Nr. 3893/3894.

Die jeweils inschriftlich »1525« datierten, einander in den Maßen und der Materialzusammensetzung entsprechenden Kapselbildnisse in Wien (Abb. 15 und 16) wurden einem Nürnberger oder Augsburger Schnitzer zugeschrieben, in jüngerer Zeit Hans Daucher.¹²⁰ Auf Anhieb lassen sie nach Bildnis und Inschrift Friedrich den Weisen erkennen. Das weibliche Porträt trägt die Umschrift: »Anna Kasper Dornle Stieftochter«. Dieses Porträt kann in dieser Ehepaargleichen Darstellung und im Todesjahr von Friedrich nur zu der im Testament bedachten Mutter seiner Kinder gehört haben. Damit wird zumindest der im 18. Jahrhundert genannte Vorname Anna (s.o.) bestätigt. Ihr Mädchenname oder gar ihr aktueller Name wurde verschwiegen. Zu erfahren ist nur, daß sie die Stieftochter von Kasper Dornle war. Kasper Dornle zählte zu den angesehenen Nürnbergern.¹²¹

Wir sehen in ein längliches Gesicht mit einem sanft gerundeten Kinn, einer schmalen Nase, wach aufgeschlagenen mandelförmigen Augen unter

¹²⁰ Durchmesser ca. 22 cm, Relief Birnbaum, Büchse Nußbaum, Reste farbiger Fassung. Die Zuschreibung an Hans Daucher ist unentschieden. Grundlegende Bearbeitung der Kapselbildnisse bei *Thomas Eser*, Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance. (Diss. phil. Augsburg 1993) München/Berlin 1996, Kat.-Nr. 47 und 48, S. 297-301.

¹²¹ *Koeppelin/Falk*, Cranach (wie Anm. 84), Bd. 2, 1976, S. 774, Anm. 62; *Ludolph*, Friedrich (wie Anm. 31), S. 50. Er war Donator am Sebaldusgrab, vgl. *Eser*, Daucher (wie Anm. 120), S. 297.

zarten, fein geschwungenen Brauen und entspannt aufeinander ruhenden Lippen. Es ist ein Antlitz, das trotz dieser individuellen Formen in einer introvertierten Abgeklärtheit zu leuchten scheint und in seiner seidigen Glätte eher an Heiligengestalten als an eine mehrfache Mutter und nicht mehr blutjunge Frau denken läßt.

Ein irdischer Rang wird ihr durch Haartracht und Kopfbedeckung verliehen. Sie trägt nicht jene hüllende Haube, die sie zur verheirateten Frau erklären würde, aber auch kein unbedecktes loses Haar, weswegen man sie für eine junge Unverheiratete halten könnte.

Ihre Kopfbedeckung ist jene Mützen- oder Hutform, aus der sich der Familienstand nicht ablesen ließ. Zwar wurde diese baretartige Kopfbedeckung zur Entstehungszeit des Bildnisses gelegentlich schon von Frauen getragen, doch war sie, das Erscheinungsbild von Männern und Frauen angleichend¹²², keineswegs durchweg üblich. Hüte waren für Frauen traditionell verpönt und kennzeichneten Außenseiterinnen, wie beispielsweise Prostituierte. Dieser Gebrauch wirkte in das 16. Jahrhundert hinein nach und wurde in dieser Zeit erst nach und nach durch andere mutige adlige oder patrizische Trägerinnen durchbrochen.¹²³

Die Unterschiedlichkeit der geschlechtsspezifischen Aufmachungen ist bei diesen Kapselbildnissen weit zurückgenommen, so daß sie eine in Richtung Gleichheit zielende Harmonie ausstrahlen. Unwillkürlich kommt man zu dem Schluß, daß dies den Geist des dargestellten Paares ausstrahlt, der in der Verborgenheit der Kapselbildform einer öffentlichen Zurschaustellung entzogen blieb. Thomas Eser schrieb dazu:

»Das Öffnen der Dose, an deren Grund das Bildnis zum Vorschein kommt, läßt sich heute noch als ein recht intimer Vorgang nachvollziehen, dessen Ergebnis die Einweihung in die verschlossene, d.h. private und, wenn man so möchte, »inoffizielle« Beziehungskonstellation der beiden Porträtierten ist.«¹²⁴

Das Bildnis der Anna ist so ganz anders als die jener koketten Damen aus der Werkstatt von Friedrichs Hofmaler Lucas Cranach d. Ä., die man auch aus Mangel an Identifizierungen potentiell für Kurtisanen hielt.¹²⁵ Es gibt dazu

122 Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms*. Berlin 1980, S. 172; Harry Kühnel, *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart 1992, S. 23.

123 Thiel, *Geschichte* (wie Anm. 122), S. 174; Kühnel, *Bildwörterbuch* (wie Anm. 122), S. 123 und 204.

124 Eser, *Daucher* (wie Anm. 120), S. 297.

125 Siehe Horký, *Anna* (wie Anm. 97) S. 39-42.

allerdings bislang keinen befriedigenden Forschungsstand. Daß wir den Kapselbildnissen trotzdem entnehmen können, was Phantasien sich hinter manch anderer solcher Frauendarstellung zu sehen erlauben, zeigt sich auf den dazugehörigen Dosen-Deckeln, die oft emblematischen Charakter haben.

Zu Friedrich gehörte ein Kentaur. Halb Mensch und halb Pferd, zählen die Kentauren zu den urwüchsigen Naturwesen der antiken Mythologie, die im orgiastischen Gefolge des Wein- und Fruchtbarkeitsgottes Dionysos anzutreffen sind. Der Kentaur ist eine symbolische Anspielung auf den mythischen Frauenraub, ohne am Ende den Sieg davongetragen zu haben.¹²⁶ Das entspräche ganz der zum Holzschnitt von 1506 überlieferten Inschrift (s. o.), aus der wir hören, daß der als Friedrich Porträtierte mit einer erjagten »Hindn« zu Pferde davonritt, und der späteren Trennung.

Anna wurde unter einem Mischwesen verborgen, das zur einen Hälfte ein Meereswesen ist, zur anderen eine Harpyie. Harpyien sind ähnlich den Sirenen eine Mischung aus Menschenweib und Vogel. Deshalb wurde auch eine Deutung als Sirene¹²⁷ vorgeschlagen, weil deren männerbetörende Kraft den passenden Symbolwert hätte. Die Harpyie symbolisiert die dämonische Kraft des Sturmwindes und die Schnelligkeit¹²⁸, wobei wir zu wenig wissen, um sagen zu können, ob das auf Annas Charakter oder ihre emotionale Ansprechbarkeit oder sogar auf ihre sexuelle Hingabefähigkeit zu beziehen wäre. Nach dem jetzigen Wissensstand ist dieses kryptische Zeichen aus der mythologischen Fabelwelt ein Schlußpunkt, der unter die anrührende Harmonie eines in Wien vereinten Bildnispaars zu setzen ist, das einer bitteren Realität entstammte, aber nicht einmal der Tod scheiden konnte.

Abbildungsnachweis:

1: Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Halle; 2, 3, 4, 6, 7, 12, 14: Archiv der Autorin; 5: Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau; 8: Foto Jan Grossmann, Radebeul; 9: Aufnahme: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; 10, 11: Privatarchiv Dieter Koepplin, Basel; 13: Staatliche Kunstsammlungen Dresden; 15, 16: Kunsthistorisches Museum Wien

¹²⁶ *Herbert Hunger*, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hamburg 1974, S. 213f.

¹²⁷ Bereits in der Antike gab es zwischen Sirenen und Harpyien Übergänge und Vermischungen; siehe *W. H. Roscher*, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. I, 2. Abt., Leipzig 1886-90, Sp. 1843.

¹²⁸ *Hunger*, Lexikon (wie Anm. 126), S. 148; *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 5, Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 166; *Roscher*, Lexikon (wie Anm. 127), Sp. 1843 und 1845.