

Iris Ritschel

Der Frankfurter „Annenaltar“ von Lucas Cranach dem Älteren aus dem Jahr 1509 – ein Werk aus der Marienkirche zu Torgau?

Für freundliche Unterstützung, Hinweise und Anregungen bei der Vorbereitung der Publikation haben wir Angelika Gräber und Simone Mieth (Stadtarchiv Torgau), Dr. Bodo Brinckmann (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Dr. Hansjochen Hancke (Siegen), Dr. Isolde Lübecke (München), Dr. Dr. Detlef Döring (Leipzig), Dr. Hartmut Ritschel (Leipzig) und schließlich Anita Baier sowie Dr. Jürgen Herzog (Torgau) zu danken.

Vorbemerkung

In der vorliegenden Schrift werden Argumente und Erkenntnisse zusammengefaßt, die bisher verbreitete Vermutungen über die Herkunft dieses Teils eines Altaraufsatzes, der auch unter den Bezeichnungen „Sippenaltar“ oder „Torgauer Fürstenaltar“ bekannt ist, richtigstellen. Betrachtungen zur Ikonographie der erhaltenen Gemälde und Überlieferungen zu Altären sowie über die als Herkunftsort geeigneten Sakralbauten im ernestinischen Herrschaftsbereich bildeten die Grundlage, Möglichkeiten der ursprünglichen Aufstellung in Betracht zu ziehen oder zu verwerfen. Eine völlige Klärung der Provenienz steht erst dann in Aussicht, wenn alle Informationen über die betreffenden Kirchen und Kapellen erschlossen sind. Nicht angestrebt war es, das Dargestellte ikonographisch endgültig und umfassend zu interpretieren. Dies müßte in einer vertiefenden Studie geleistet werden.

Ferner stünde eine stilanalytische Einschätzung der Gemälde nicht im Zusammenhang mit dem speziellen wissenschaftlichen Anliegen dieser Schrift. Der diesbezüglich interessierte Leser sei auf die entsprechenden Ausführungen von Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 28 und 30, sowie von Ernst Ullmann in: *Geschichte der deutschen Kunst 1470 bis 1550, Malerei / Graphik / Kunsthandwerk*, Leipzig 1985, S. 94–95, aufmerksam gemacht.

In den Inhalt der Gemälde führt die kurze Benennung der dargestellten Figuren ein.

Die Heilige Sippe

Mitteltafel (von links):

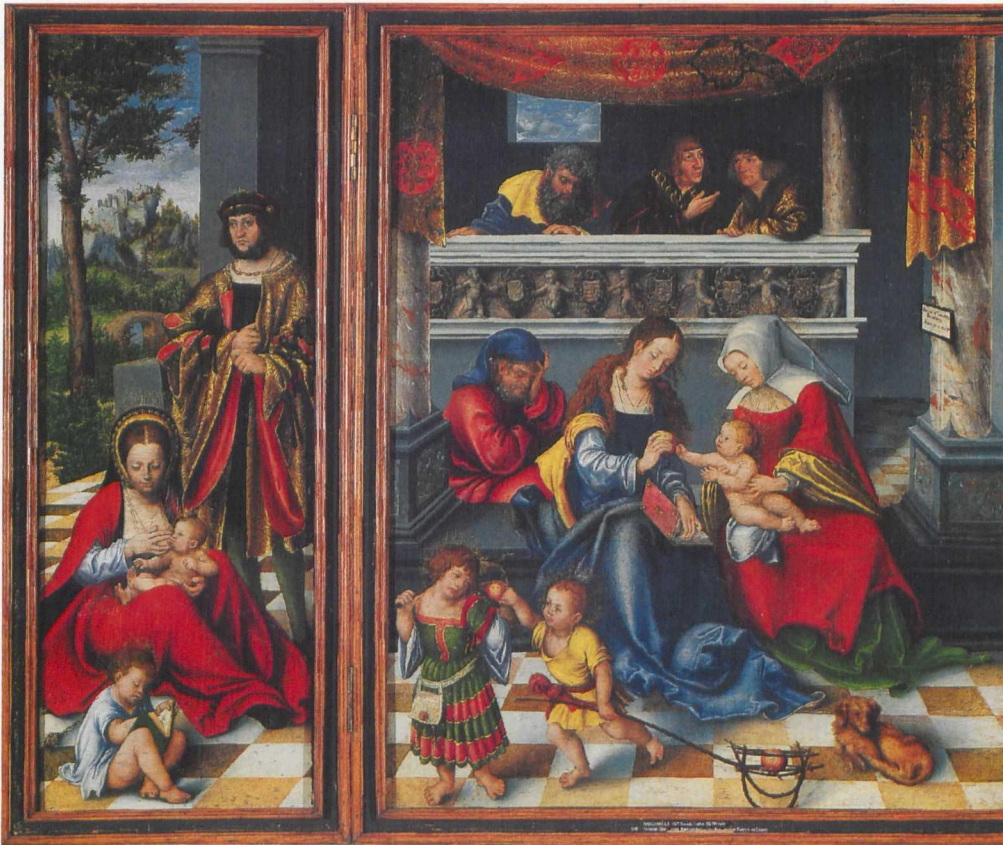
auf der Brüstung: Joachim (Vater von Maria), Kaiser Maximilian,
Sixtus Oelhafen (?) (kaiserlicher Rat)

darunter: Joseph, Maria, Anna (Mutter von Maria) mit dem Christuskind
ganz unten: zwei Söhne von Maria Kleophas

linker Flügel: Maria Kleophas (Tochter von Anna und Kleophas) mit
ihren Kindern, Friedrich der Weise = Alphäus (Gatte von Maria Kleophas)

rechter Flügel: Maria Salome (Tochter von Anna und Salomas) mit ihren
Kindern, Johann der Beständige = Zebedäus (Gatte von Maria Salome)

Lucas Chranach der Ältere: Annenaltar



Das in seinen Hauptteilen erhaltene Retabel stellt uns nicht – wie so viele der anderen Werke, welche in der Wittenberger Zeit von Lucas Cranach d. Ä. entstanden – vor das Problem der Datierung oder gar Zuschreibung. Die Inschrift auf der Mitteltafel überliefert 1509 als Jahr der Vollendung, und die vorangestellte ausführliche Bezeichnung „LUCAS CHRONUS FACIEBAT“ läßt uns mehr als bei anderen Werken mit der Eigenhändigkeit Cranachs rechnen (Abb. 2). Das Werk wurde 1906, ohne seine Provenienz auf den Ursprung zurückführen zu können, in Paris „auf der Versteigerung Molinier“ [1] für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main erstanden. Der vorherige Besitzer soll es im südspanischen Cadix erworben haben. Dort sei es „fast ein Jahrhundert lang“ nachweisbar gewesen. [2] Diese Erwerbung der Öffentlichkeit vorzustellen, forderte Spekulationen über seine eigentliche Herkunft heraus. So

verwies Franz Rieffel in seinem noch 1906 erschienenen Aufsatz, mit welchem er das Triptychon in die Kunstgeschichte einführte, darauf, der Erwerber, und damit war der damalige Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Georg Swarzenski, gemeint, halte es „für das verschollene Altarbild in der Marienkirche zu Torgau“. [3]

Rieffel unterstützte diese Vermutung, indem er auf die Porträts von Friedrich dem Weisen (Abb. 1) auf dem linken sowie von Johann dem Beständigen [4] auf dem rechten Flügel (Abb. 3) aufmerksam machte und deshalb den ursprünglichen Aufstellungsplatz in Torgau, der füstlichen Residenzstadt, für naheliegend hielt. Tatsächlich paßte diese Annahme zu der überlieferten Stiftung eines den Vierzehn Nothelfern und der heiligen Anna geweihten Altars aus dem Jahre 1505 in der Torgauer Marienkirche, die von beiden Fürsten veranlaßt war. [5]



[1] Rieffel 1906, S. 269.

[2] Swarzenski 1907, S. 63; allgemeiner Hinweis auf die Herkunft aus Südspanien auch bei Rieffel 1906, S. 269.

[3] Rieffel 1906, S. 271

[4] Rieffel 1906, S. 269. Swarzenski 1907, S. 51–57

[5] Stiftungsurkunde dazu im Stadtarchiv Torgau, U 93; auszugsweise zitiert bei Knabe 1902, S. 72 f. und Ritschel 1995, S. 40. Die Urkunde ist in deutscher und nicht, wie bei Rieffel 1906, S. 271, und Swarzenski 1907, S. 59,

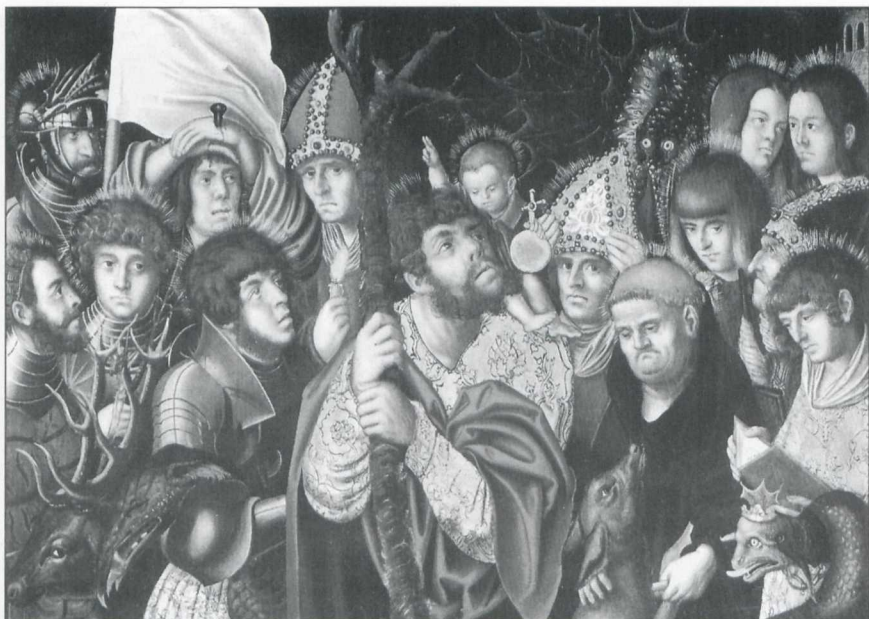


*Lucas Cranach
der Ältere:
Außenseiten
der Flügel
des Triptychons*

Noch heute befindet sich in der Marienkirche ein Teil des Aufsatzes, der zu diesem Altar gehörte, die Gemäldetafel mit der Darstellung der Vierzehn Nothelfer auf der Vorderseite (Abb. 5) und Christus als Schmerzensmann, umgeben von zwei Engeln, auf der Rückseite (Abb. 6). Derselbe Altar, unmittelbar vor dem Chor, stand in enger Beziehung zum Grabmal der 1503 verstorbenen Gemahlin von Johann dem Beständigen, Sophie von Mecklenburg, und sollte durch genau vorgeschriebene Messen dem Gedächtnis der Herzogin dienen. Rieffel ordnete das Frankfurter Triptychon dem Retabel dieses Altars zu, weil er auf den Gemälden außer den schon erwähnten Porträts dreimal das Bildnis der Herzogin zu erkennen meinte. [6] Wenn vorausgesetzt wird, daß der Altar-

wiedergegeben, in lateinischer Sprache verfaßt. Alle lateinischen Wiedergaben beruhen auf einer chronikalisch überlieferten Übersetzung. Zu den Fehlern darin siehe Koeplin 1974, Anm. 29 (S. 33).

[6] Rieffel 1906, S. 171; Ein Porträt der Herzogin sah er in der heiligen Anna auf der Außenseite des rechten Flügels (so auch Swarzenski 1907, S. 61) und in jener von der Mitteltafel sowie in der Maria Salome auf der Innenseite des rechten Flügels. Zudem hielt Swarzenski 1907, ebda., das Kind links unten auf der Mitteltafel für eine Darstellung des Prinzen Johann Friedrich, nach dessen Geburt Sophie von Mecklenburg ver-



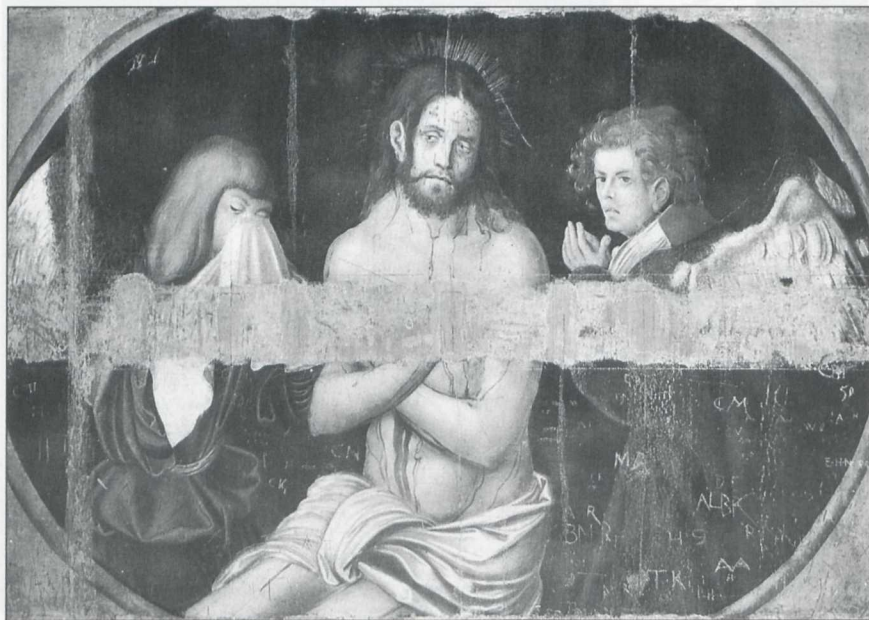
Lucas Cranach der Ältere: Die vierzehn Nothelfer

aufsatz des Nothelfer- und Annenaltars in der Torgauer Marienkirche Lucas Cranach d. Ä. in Auftrag gegeben worden sein soll, dann ist zu überlegen, ob auch andere mit dem Maler in Verbindung zu bringende Gemäldetafeln mit Annendarstellungen für eine Herkunft von dort in Frage kommen. Bekannt sind drei als Mitteltafel eines Retabels vorstellbare Gemälde, deren inhaltlichen Mittelpunkt Anna-Selbdritt-Gruppen bilden, die zu Darstellungen der Heiligen Sippe ausgeweitet wurden. Außer der von Flügeln flankierten Frankfurter Tafel betrifft es ein um 1510 bis 1512 entstandenes, mit dem Schlangensignet bezeichnetes Gemälde in der Akademie für Bildende Künste in Wien. [7] In Aschaffenburg befindet sich ein weiteres Tafelbild mit dieser Thematik, das im Auftrag von Kardinal Albrecht von Brandenburg nach 1519/20 gemalt [8] und

storben war. Allerdings stimmen die legendären Figuren aus der Verwandtschaft der heiligen Anna auf den Gemälden nicht mit den historischen Personen überein. Das gilt auch umgekehrt. Auf diesbezüglich fehlende Übereinstimmungen zuerst aufmerksam gemacht in Koeplin/Falk 1974–1976, Bd. 2, S.756 (Anm. 55)

[7] Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 34, S. 74

[8] Galerie Aschaffenburg (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München), vgl. Galerie Aschaffenburg 1975, S. 63 f., Friedländer/Rosenberg 1989, Sup 6, S. 161.



Christus als Schmerzensmann

jüngst dem bedeutenden Cranachschilder Simon Franck zugeschrieben worden ist. [9] Von diesen drei Beispielen wäre natürlich die Zugehörigkeit zum ehemaligen Altar in Torgau für das Frankfurter Werk am ehesten denkbar, weist es doch die größte zeitliche Nähe zur Altarstiftung auf. (Gerade das Wiener und das Aschaffenburgische Gemälde scheiden neben anderen vorwiegend aus zeitlichen Gründen dafür aus.) Auch aus diesem Blickwinkel muß der Gedanke Rieffels und Swarzenskis verstanden werden.

Doch welches Argument führte hauptsächlich dazu, bis in die jüngste Zeit die Torgauer Marienkirche als Herkunftsort festzulegen? Die ehemalige Aufbewahrung in Südspanien vor der Versteigerung in Paris veranlaßte Swarzenski, an eine Verschleppung des Triptychons aus Torgau durch die spanischen Truppen im Schmalkaldischen Krieg zu glauben. [10] Diese Vermutung basiert auf

[9] Vgl. Tacke 1992, S. 98.

[10] Swarzenski 1907, S. 63. So auch: Mielsch 1923, S. 22 f.; Mielsch 1924 o. S.; Tucholsky 1930, S. 9; Barbe 1939, S. 11. Mit mehr Vorsicht folgten Friedländer/Rosenberg 1932, S. 32; Harksen/Magirus 1962, S. 26; Friedländer/Rosenberg 1989, S. 71.

chronikalischen Berichten, die sich mit den Vorgängen in jenem Krieg befaßten, jedoch umstritten sind. Selbst der historische Hergang, den eine solche Rekonstruktion zur Grundlage haben müßte, konnte bislang nicht bestätigt werden. [11] Eben wenn man wie Swarzenski und Rieffel davon ausgeht, das Frankfurter Retabelfragment stünde mit dem Nothelfer- und Annenaltar aus der Torgauer Marienkirche und dem dort noch erhaltenen, doppelseitig bemalten Tafelgemälde in Zusammenhang und sei im 16. Jahrhundert aus der Residenzstadt weggebracht worden, treten Widersprüche zu verschiedenen Quellen auf. Daß ihre Annahme nicht haltbar ist, zeigt sich zuerst an Hand einer gedruckten Beschreibung des Nothelfer- und Annenaltars der Torgauer Marienkirche aus dem Jahre 1671. Darin heißt es: „Dieser Altar/ daran der 14. Nothelffer/ ingleichen St. Annae und anderer Heiligen Bildnisse sehr schön und künstlich gemahlet zu sehen/ stehet noch/ jedoch zu einem andern und bessern Brauch ausgesetzt/ und wird alle Sonn- und Fest-Tage das H. Abendmahl/ nach Christi Einsetzung/ darauf ausgespendet ...“ [12] Dementsprechende Erkenntnisse sind darüber hinaus aus der Gotteskastenrechnung 1697/1698, die den Abbruch des zum Sophiengrab gehörigen Altars erwähnt, zu gewinnen. Darin heißt es: „... den alten vördern Altar helfen abreißen, das Steinwerk auf den Kirchhof bringen, die Bilder auf das Gewölbe über der Sakristey geschafft, ...“. [13] Daraus ist die Existenz eines Retabels auf dem Altartisch mit mehreren Gemälden, die eine Annendarstellung einschließen, also keinesfalls allein mit der „Nothelfertafel“, noch am Ende des 17. Jahrhunderts abzuleiten. Außerdem deutet ebenso eine im 18. Jahrhundert abbrechende, undatierte, anonyme Handschrift, in welcher sich zum Teil ältere Quellen abgeschrieben finden, auf ein Retabel mit einer Nothelfer- und Annendarstellung auf dem Altar nach dem Schmalkaldischen Krieg. Zitiert wurde mit geringfügigen orthographischen Abweichungen die oben erwähnte Stelle aus der 1671 gedruckten Schrift. [14] Auf die Zugehörigkeit der heute noch erhaltenen Gemäldetafel mit den Vierzehn Nothel-

[11] Zusammenfassend über diese Problematik: Friedländer/Rosenberg 1932, S. 32 und Friedländer/Rosenberg 1989, S. 71. Eine detaillierte und kritische historische Darstellung der Geschehnisse im Jahre 1547 zwischen dem Sieg in der Schlacht zu Mühlberg und dem Abzug der kaiserlichen Truppen aus Sachsen steht noch aus.

[12] Hofmann 1671, o. S. Auf diese Quelle machte uns Hansjochen Hancke (Siegen) aufmerksam. Siehe auch Ritschel 1995, S. 42.

[13] Rechnung ... des Gemeinen Gotteskastens zu Torgau ... Trinitatis 1697 – Trinitatis 1698, S. 71, Stadtarchiv Torgau, Nr. 2851; vgl. ferner Ritschel 1995, S. 39 f., Anm. 17, 18.

[14] Chronik o. J. (Stadtarchiv Torgau, Nr. 18), S. 17. Vgl. Ritschel 1995, S. 42, Anm. 34, 35.

fern zu den in der Gotteskastenrechnung aufgeführten „Bildern“ ist hingegen nicht nur aus diesen Quellen, sondern vor allem aus einer sehr detaillierten Beschreibung von 1731 zu schließen. [15] Somit kann die Assoziation zwischen der spanischen Provenienz des Kunstwerks aus dem Städelschen Kunstinstitut und den spanischen Truppen im Schmalkaldischen Krieg kein brauchbarer Hinweis auf den genannten Altar in der Torgauer Marienkirche sein. Sie darf demzufolge nicht als Bekräftigung für die Herkunft des Frankfurter Retabels von dort gewertet werden.

Zudem erlauben andere Gegebenheiten nicht, die Zusammengehörigkeit des in Torgau erhaltenen Tafelgemäldes mit der Nothelferdarstellung und dem sogenannten „Torgauer Fürstenaltar“ in Frankfurt vorauszusetzen. [16] So sind beispielsweise die Holzarten verschieden. Die „Nothelfertafel“ (Abb. 5, 6) besteht aus Lindenholz, [17] das sich in Frankfurt befindende Triptychon (Abb. 1–3) aus Buche. [18] Als wichtigstes Argument muß aber das Mißverhältnis der Maße geltend gemacht werden. Zunächst waren nur die Längenmaße des Torgauer Gemäldes (118 cm) und der Frankfurter Mitteltafel (99 cm) verglichen worden. Das seitliche Überstehen des Tafelbildes in Torgau von je 9,5 cm, sollte es als Frontstück der zugehörigen Predella angesehen werden, war bei diesem Vergleich als verhältnismäßig eingeschätzt worden. [19] Werner Esser wies darauf hin, daß die Torgauer Gemäldetafel als Predella mit einer Höhe von 84 cm mehr als zwei Drittel der Höhe des Frankfurter Mittelbildes (120 cm) eingenommen hätte. [20] Jüngere Untersuchungen ließen die leichte Beschneidung an den Oberseiten der Frankfurter Retabelteile erkennen. [21] Die Kürzung eingerechnet, würde die Höhe der Torgauer Tafel noch immer ungefähr zwei Drittel betragen. Diese Proportionen sind zweifelsfrei unwahrscheinlich. Werner Schade hatte zuvor bereits bemerkt, ungeachtet der nicht geklärten Provenienz des Retabelteils im Städelschen Kunstinstitut, „wäre der Figurenmaßstab der Torgauer Tafel mit ihm schwer zu vereinen“. [22] Dem ist ohne Wi-

[15] Janus 1731, S. 103 – 106. Vgl. dazu auch Ritschel 1995, S. 40 – 42.

[16] Darauf wiesen hin: Dürerzeit 1971, S. 102; Findeisen/Magirus 1976, S. 283 f.

[17] Vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 16, S. 69.

[18] So bestimmt von Peter Klein, Hamburg. Für diese Auskunft aus dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main haben wir Bodo Brinckmann zu danken. Die Behauptung bei Friedländer/Rosenberg 1989, S. 71, die Holzarten würden übereinstimmen, ist überholt.

[19] Zusammenfassung der bisherigen Vergleiche der Längenmaße Esser 1986, S. 216.

[20] Esser 1986, S. 216.

[21] Sie wurden 1994 unter der Obhut von Bodo Brinckmann durchgeführt. Ihm verdanken wir zahlreiche Mitteilungen darüber.

[22] Dürerzeit 1971, S. 102.

derspruch zuzustimmen. Wenigstens die Figuren in der vorderen Reihe der Nothelfer sind größer als jede Figur auf den Frankfurter Gemälden. Für Predellendarstellungen ist das nicht denkbar. [23] Darum läßt sich auch, auf Essers und Schades Überlegungen gestützt, feststellen, daß beide Retabelteile nicht zusammengehören können. Aus diesen Gründen, und da die Herkunft der „Nothelfertafel“ als Predella vom Nothelfer- und Annenaltar der Marienkirche belegt wurde, [24] kann die Behauptung, das Frankfurter Triptychon von Lucas Cranach d. Ä. stamme ursprünglich von dort, nicht aufrechterhalten werden.

Fraglos scheint jedoch, daß die Gemälde, welche die Darstellung der Heiligen Sippe umfassen (Abb. 2), in der Friedrich der Weise (Abb. 1) und Johann der Beständige (Abb. 3) die Stelle von Alphäus und Zebedäus einnehmen, zur zielgerichteten Repräsentation an einem wirkungsvollen Platz bestimmt waren. Beiden Fürsten kann es dabei nicht ausschließlich darum gegangen sein, für die allgemeine, bildhafte Anwesenheit ihrer selbst zu sorgen und sich zugleich als Stifter auszuweisen. Vielmehr muß ihnen daran gelegen haben, sich in ein Bezugssystem zur kaiserlichen Macht zu stellen. Nicht zufällig erhielt die mittlere Figur auf der Brüstung (Abb. 2) die Gesichtszüge Kaiser Maximilians. [25] Denn obwohl Maria mit ihrer Mutter Anna, dem Christuskind und Joseph den optischen Mittelpunkt des Triptychons bildet, dieser Gruppe also, durch ihre Größe unterstützt, die Hauptbedeutung zukommt, wurde Kaiser Maximilian nicht nur an zentraler, sondern auch an der höchsten Stelle im Bild plaziert. Mag er auf den ersten Blick mehr wie eine Randfigur wirken, so kommt bei genauerer Betrachtung doch unmißverständlich seine Machtposition zum Ausdruck. Es hat den Anschein, als ob die Brüstung mit dem Wappenfries die Funktion einer Stütze für ihn haben soll. Eindeutig identifizierbar sind leider nur die Wappen des Herzogtums (mit Rautenkranz) und Kurfürstentums (mit gekreuzten Schwertern) Sachsen. Sollten die übrigen, rechts von diesen angeordneten Wappenschilder als Symbole für den Pfalzgrafen bei Rhein, den Markgrafen von Brandenburg und den König von Böhmen gedacht sein, könnte sich dahinter die Absicht verbergen, die Stellung des Kaisers über die vier weltlichen Kurfürstentümer, zu denen das ernestinische Sachsen bis 1547 zählte, zum Ausdruck zu bringen. Diese drei Wappen lassen sich jedoch nicht mit völliger

[23] Auf das unausgewogene Größenverhältnis machte ferner Koeplin 1974, Anm. 29 (S. 33), aufmerksam.

[24] Siehe Ritschel 1995, S. 39 – 44.

[25] In der von Maximilian Weisungen empfangenden Person rechts neben ihm wurde der kaiserliche Rat Sixtus Oelhafen (Swarzenski 1907, WS. 57–59; Glaser 1921, S. 68; Friedländer/Rosenberg 1932, S. 32; Friedländer/Rosenberg 1989, S. 70 f.), aber auch Wolfgang von Maen (Schade 1974, S. 30, Anm. 175) gesehen.

Gewißheit interpretieren, denn Cranach führte sie wie den ganzen Fries Ton in Ton, in mittlerem, hellerem und dunklerem Ocker aus. Also fehlt ein wesentlicher Bestandteil der heraldischen Bestimmung, die Farben. Deshalb ist es ebenfalls möglich, und dies mutet auch wahrscheinlicher an, daß mit den anderen Wappen Landesteile von Sachsen gemeint sind. Ähnlich dem zusammengesetzten Wappen, das wohl von Kurfürst Ernst (gest. 1486) eingeführt wurde, [26] würden neben dem ernestinischen Herzogtum und Kurfürstentum Sachsen die Markgrafschaft Meißen (Löwe), Thüringen (ebenfalls ein Löwe) und Pfalzsachsen (Adler) verkörpert. [27] Ein berühmtes Beispiel für den Gebrauch dieses zusammengesetzten Wappens ist das aus der Cranachwerkstatt stammende Triptychon mit den Porträts von Friedrich, seinem Bruder Johann und dessen Sohn aus der Zeit um 1535 in der Hamburger Kunsthalle. [28]) In diesem Falle wäre darauf angespielt, wie sehr Kaiser Maximilian bei der Verwirklichung seiner Machtpolitik auf das ernestinische Kurfürstentum, repräsentiert besonders durch Friedrich den Weisen, der mit seinem Bruder Johann in Eintracht regierte, zu bauen hatte. Beispielsweise war im Jahre 1505 die Summe, welche Maximilian als Darlehn nach und nach von Friedrich erhalten hatte, auf 34.000 Gulden angewachsen. Und Maximilian war bei der Rückzahlung auf Friedrichs Nachsicht angewiesen. [29] Bereits in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts war der Ernestiner von Maximilian an den königlichen Hof verpflichtet worden. Dadurch und auf Grund seines Wirkens unter den Kurfürsten erlangte er schon zu dieser Zeit eine wichtige Stellung in der Reichspolitik. [30] Als Vertreter eines recht starken Territorialstaates und sicher wegen seines Ansehens als Persönlichkeit hatte Friedrich große Bedeutung für den Kaiser. Waren doch jene Jahre vom Streben nach einer Reichsreform geprägt, wobei die Stände und der König bzw. Kaiser unterschiedliche Interessen verfolgten. Die Situation im Staat kennzeichnete unter anderem, daß der Monarch zur Verteidigung des Reichs nach außen verstärkt auf Truppen und finanzielle Unterstützung der Stände angewiesen war. Letztere verlangten deshalb nach mehr politi-

[26] Gritzner 1901, S. 104–108.

[27] Abweichungen oder Variationen der Details auf den einzelnen Wappenschilden kommen vor, vgl. dazu die Beispiele bei Gritzner 1901, S. 104 – 122. Daß der von der Säule halb verdeckte Wappenschild nochmals einen Adler enthält, könnte durch die für Cranach typische großzügige Handhabung von herkömmlichen Symbolen und Bildformeln erklärbar sein.

[28] Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 338, S. 137.

[29] Auch Zahlungen für geleistete Dienste des Kurfürsten standen noch aus. Über die Schulden und deren Begleichung siehe Ludolphy 1984, S. 191 f. Zu Maximilians Verschuldung bei den Ernestinern vgl. außerdem Stephan 1980, Anm. 221, S. 315.

[30] Siehe Stephan 1980, S. 52–54, und Stephan 1982, S. 54 f.

scher Sicherheit für das im Inneren zu wenig gefestigte Reich, welche durch eine Reform erreicht werden sollte. Nach der ständischen Reformpartei unter Führung des Erzbischofs von Mainz, Berthold von Henneberg, sollte eine Reichsgewalt konsolidiert werden, die über den dynastischen Bestrebungen des Königs stand. Die Verwirklichung dieser Ideen von einem zentralisierten Ständestaat hätte aber nicht nur mehr Schutz, sondern auch eine Schmälerung der Machtbefugnisse der Territorialfürsten bedeutet und sie mehr für die Belange des Reichs zur Verantwortung gezogen. Darum fand die Reichsreform besonders von den mächtigeren Territorialherren keine uneingeschränkte Förderung, denn sie befürchteten Abstriche an ihrer Selbständigkeit. Die Reformabsichten Maximilians waren hingegen lediglich auf die Stärkung seiner eigenen Machtmittel gerichtet, und er hatte darauf zu achten, daß er einen seinen Zielen dienenden Kontakt und Einfluß auf die Fürsten behielt, denen es zuzutrauen war, seinen Intentionen entgegenzuwirken. [31]

Dieser Hintergrund hat eine wesentliche Rolle für die Annäherungen Maximilians an den Wettiner gespielt. Wie sich diese gestalteten, soll im folgenden kurz beschrieben werden, weil sie ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis zwischen dem Monarchen und dem Kurfürsten werfen und die Position von Friedrich dem Weisen, zu der er selbst bewußt beitrug, verdeutlichen. Zunächst mündeten zu Ende des Jahres 1497 Friedrichs Ausführung diplomatischer Aufträge für den Herrscher über das Heilige Römische Reich und die guten Beziehungen zu ihm in der Ehre, als Statthalter für den Hofrat eingesetzt zu werden. Diese hohe Anerkennung hinderte zum Bedauern Maximilians Friedrich nicht daran, den königlichen Hof etwa ein Jahr später auf Grund widerstrebender politischer Verfahrensweisen zu verlassen. Die öffentliche Wertschätzung und Gunst, die ihm der König und spätere Kaiser erwies, hatte ihn nicht verleitet, sich samt dem sächsischen Territorialstaat Maximilian und dessen politischem Trachten zu unterwerfen. Es lag in der Natur der Sache, sich nun verstärkt dem eigenen Land zu widmen und sich jenen Reformbewegungen zuzuwenden, welche auf die Interessen der Zentralgewalt wenig Rücksicht nahmen. [32]

Trotzdem oder gerade deshalb hielt das Werben Maximilians um politische, diplomatische, militärische sowie finanzielle Unterstützung durch den sächsischen Kurfürsten unvermindert an. Als im Jahre 1500 das Reichsregiment, welches die Aufgaben einer ständigen Reichsregierung erfüllen sollte, ins Leben gerufen wurde, erreichte der König wiederum, Friedrich den Weisen als Statthalter an die Spitze des Regiments zu stellen. Auch aus diesem Amt zog er

[31] Zur Reichsreform und ihren konkreten Zielen siehe Gebhardt, Bd. 1, S. 579–583, mit weiterführender Literatur.

[32] Siehe Stephan 1980, S. 54–56, und Stephan 1982, S. 55.

sich 1501 nach Sachsen zurück. Ohne von einem Nachfolger geleitet worden zu sein, mußte das Nürnberger Reichsregiment 1502 aufgelöst werden. Wieder war es Maximilian, der sich Friedrich nähern mußte, doch bewirkte er keine Rückkehr. Der Sachse kam 1502 auch nicht der Forderung nach, Kriegshilfe für den geplanten Türkenzug zu leisten. Er stand auf der Seite der anderen Kurfürsten, die den König in dieser Frage gemeinschaftlich an gewisse Auflagen binden wollten. Zugeständnisse und Einladungen von Maximilian lehnte er in nächster Zeit ab. Sehr wahrscheinlich gab ihm das Bewußtsein, daß nicht nur sein Fürstentum, sondern ebenso seine Person für die Gestaltung der königlichen Politik unverzichtbar war, den Rückenhalt, sich diese von Selbstverständlichkeit geprägte Zurückgezogenheit zu leisten. Friedrichs Perspektiven wurden durch seine Haltung letztlich nicht geschmälert. Schon 1507 zeigte sich erneut, wie sehr ihn der König brauchte. Maximilian hatte in jenem Jahr vor, nach Rom zu ziehen und sich vom Papst zum Kaiser krönen zu lassen. Für die Zeit seiner Abwesenheit benötigte er nördlich der Alpen einen Stellvertreter, der an seiner Stelle die Regierungsgeschäfte vorübergehend wahrnehmen sollte. Deshalb ernannte er den sächsischen Kurfürsten zum Generalstatthalter des Reichs. Das brachte natürlich für Friedrich keine uneingeschränkte Macht mit sich, vielmehr hatte er sich in diesem Amt an die Weisungen und Befehle des Königs zu halten. Dem Heer Maximilians stellten sich in Oberitalien schließlich Frankreich und die Venezianer erfolgreich entgegen und verhinderten so seinen Durchzug nach Rom. Daraufhin erfolgte die Kaiserproklamation 1508 in Trient. Nach so vielen Niederlagen und Verlusten begab sich der Kaiser zurück, um eine Verlängerung der Reichshilfe sowie Verstärkung zu bewirken. Obwohl dies auf dem Reichstag hätte beraten werden müssen, wollte Maximilian aus Eile sein Ziel nur durch eine Zusammenkunft mit den Kurfürsten erreichen. Auf Initiative Friedrichs wurde eine Beschlußfassung dieser Art abgelehnt und die Einberufung eines Reichstags gefordert, der dann erst 1509 in Worms zustande kam und nicht zur Erfüllung der kaiserlichen Wünsche beitragen konnte. Wie groß die Kluft zwischen Friedrich und Maximilian nicht zuletzt deshalb geworden war, zeigte sich, als der Kurfürst zu diesem Reichstag erst erschien, als der Kaiser bereits abgereist war. Eine Annäherung zwischen beiden zeichnete sich vor 1511 nicht ab.

Friedrichs Autorität kam besonders deutlich 1507, noch bevor er als Generalstatthalter amtierte, auf dem Reichstag zu Konstanz zum Ausdruck. Dort war durch sein um etwa anderthalb Monate verspätetes Erscheinen zuungunsten von Maximilian eine rechtzeitige Beschlußfassung verhindert worden. Die Stände bauten aber auf seinen Rat und trafen ohne ihn keine Entscheidung. Hatte Maximilian dies noch hingegenommen, brach sein Zorn über das unbeugsame Auf-

treten von Friedrich, als es 1508 um Nachschub für den Italienzug ging, aus. Der Kaiser bezichtigte Kurfürst Friedrich von Sachsen offen des Verrats. [33] Um so verständlicher wird es, wenn Friedrich sich nun erst recht genötigt fühlte, für sich selbst und sein Land das Gesicht zu wahren, ja Rückgrat zu beweisen. Zwar ist den Ereignissen zu entnehmen, daß Friedrichs Stellung zum Oberhaupt des Reichs politischen Situationen zuzuschreiben ist, aber sie kann überdies als eine Folge der persönlichen Art seines Umgangs mit Maximilian gewertet werden. Die Beziehung beider zueinander wurde vor allem von strategischem Verhalten getragen und von nüchternem, politisch eigennützigem Zweckdenken gestaltet. Es entsprach ganz Friedrichs Persönlichkeit, sich auf anderem, nicht minder wirkungsvollem Wege als durch Konfrontation zu behaupten. [34] Der Status, den er auf solche Weise für sich und das ernestinische Herrscherhaus zu erringen strebte, müßte es sein, der nach außen hin demonstriert werden sollte. Daraus erklärt sich, weshalb beide ernestinischen Herrscher, Kurfürst Friedrich der Weise und Herzog Johann der Beständige, in einer optischen Größe in das Gesamtbild (Abb. 1–3) gesetzt worden sind, welche ihr Selbstwertgefühl und ihren Geltungsanspruch gegenüber dem Kaiser unübersehbar macht. Daß Friedrich seinen Mitregenten, Johann den Beständigen, nicht aus seiner Position ausklammerte, spricht nur für ihn. Ganz allgemein könnte man die Haltung von Friedrich dem Weisen, die wohl zum Kerngedanken der Ikonographie des Frankfurter Triptychons gehört, mit den Worten Bernd Stephans erklären: „Der Wettiner war dem Haus Habsburg zwar freundschaftlich verbunden, aber er war auch ein Landesfürst, der sich um die Stärkung seiner Position gegenüber anderen Reichsfürsten und vor allem gegenüber der Zentralgewalt bemühte.“ [35] Beide Fürsten treten als Mitglieder einer bedeutenden (der Heiligen) Familie auf (Abb. 1–3). In der Wirklichkeit zählte ihr Geschlecht, die Ernestiner, als Herrscherhaus eines für das Reich wichtigen Fürstentums zu den Grundfesten kaiserlicher Macht. Auch mag beabsichtigt gewesen sein, die Bedeutsamkeit der Fürsten für das eigene Land zu demonstrieren, ob nun das Größenverhältnis von ihnen so gewünscht oder von Cranach ohne Vorgabe konzipiert wurde.

Diese Ikonographie nötigt, einen auserwählten Aufstellungsplatz des Retabels in Erwägung zu ziehen. Zuallererst bieten sich dafür die den Schlössern zuzuordnenden Sakralbauten der Residenzen Torgau und Wittenberg an. Aber ebenso sollten andere unter ernestinischer Hoheit stehende Schlösser bei den

[33] Die vorangegangenen Erläuterungen von Friedrichs Verhältnis zu Maximilian und seinem Platz in der Reichspolitik basieren auf Ludolphy 1984, S. 145–200

[34] Zu Friedrichs Eigenheiten vgl. auch Stephan 1984, S. 145–200.

[35] Stephan 1982, S. 55.

Überlegungen zur Provenienz nicht aus dem Blickfeld verloren werden. Selbst die Herkunft des Retabelteils beispielsweise aus Coburg oder Lochau (heute Annaburg) wäre bei solchen Betrachtungen nicht von vornherein völlig auszuschließen.

Wenngleich nicht sehr wahrscheinlich, sollte hierneben die Möglichkeit der Provenienz aus anderen Kirchen der Orte mit ernestinischen Fürstensitzen nicht gänzlich ausgenommen werden. Leider können wir den erhaltenen Teilen keine weiteren Hinweise, wo und wie das Retabel aufgestellt war, entnehmen. Predela, bekronender Abschluß der Mitteltafel und das rahmende Gehäuse überhaupt [36] fehlen. Möglicherweise wären durch sie über eingearbeitete Symbole oder weitere Wappen ergänzende Informationen geliefert worden. Außerdem wissen wir nicht, ob die Rückseite des Altaraufsatzes sichtbar sein sollte, denn die Mitteltafel ist von hinten abgetragen. [37] Ihre rückseitige Bemalung ist denkbar, aber nicht nachzuweisen. Unter den zwanzig Nebenaltären in der Wittenberger Schloßkirche, von welchen Christoph Scheurl 1509 [38] berichtete, gab es auch einen Annenaltar, den ein Retabel mit der Darstellung der Heiligen Sippe schmückte. Wie historischen Beschreibungen zu entnehmen ist, handelte es sich um ein Werk von Lucas Cranach d. Ä., das den von ihm überlieferten Tafelgemälden zu diesem Thema geähneln muß. Allerdings geht aus diesen Schriften die kniende Anordnung von Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen als Stifterfiguren hervor. Beide sind betend und in lange Röcke gekleidet beschrieben. [39] Deshalb können sich die Beschreibungen nicht auf das Frankfurter Triptychon beziehen. Dieses ließ sich bislang auch nicht einem Altar der übrigen Wittenberger Kirchen jener Zeit zuordnen. Problematisch und hinderlich ist hier für die Forschung, daß über die zu Anfang des 16. Jahrhunderts vorhandenen Altäre an den in Frage kommenden Orten bisher zu wenig bekannt wurde. Im Hinblick auf Torgaus Kirchen liegen jedoch umfangreichere Erkenntnisse vor. Über einen anderen als jenen 1505 in der Marienkirche bezeugten Altar, der die heilige Anna zur Patronin gehabt hätte, waren keine direkten Überlieferungen aufzufinden. Vermutlich hatten demzufolge weder Lorenz-, Nikolai-, noch Franziskanerkirche einen Annenaltar. [40] Zwar kann auf keine Nachrichten über Altarpatrone in der nicht mehr erhaltenen Annenkappelle an der Elbe zurückgegriffen werden, [41] doch liegt es nahe,

[36] Der jetzige Rahmen ist eine spätere Ergänzung.

[37] Für Auskünfte über den Zustand der Rückseite haben wir ebenfalls Herrn Bodo Brinckmann zu danken.

[38] Scheurl 1509, o. S.

[39] Siehe dazu Bellmann/Harksen/Werner 1979, S. 246, 250, mit Quellenzitaten.

Das Retabel soll 1760 verbrannt sein.

daß ein Retabel mit Darstellungen, die eine Anna-Selbdritt-Gruppe zum Mittelpunkt gehabt haben, den Hauptaltar schmückte. Der „Annenaltar“ aus dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main kommt dafür wohl nicht in Betracht, denn zu dieser verhältnismäßig unbedeutenden Kapelle sind keinerlei Verbindungen beider Fürsten nachgewiesen. Ferner läßt sich das Triptychon nach bisherigem Wissen nicht ohne weiteres auf die Altäre in der 1533 abgerissenen Martinskapelle auf dem Schloß beziehen. Hier ist ein Altar, dem heiligen Martin geweiht, bezeugt. [42] Auch aus der Erschließung von Überlieferungen zu anderen Altären der Schloßkapelle ergaben sich in der betreffenden Zeit keine Anhaltspunkte für die Zugehörigkeit des Frankfurter Werkes. [43] Ein Annenbild (wohl auf einem Annenaltar), das mit einem Vorhang versehen werden sollte, [44] ist 1500 bezeugt. [45] Das heißt, der eventuell vorhandene Annenaltar war bereits vor 1509 mit einem Retabel ausgestattet.

Zur Ikonographie der Frankfurter Gemälde passend, wäre neben der Martinskapelle am ehesten die ebenfalls 1533 abgebrochene Kapelle St. Crucis als Aufstellungsplatz denkbar. Diese Kapelle war von Friedrich dem Weisen 1492 vor seiner Jerusalemreise gestiftet und nach der Rückkehr 1494 erbaut worden. Mit Hilfe einer Kreuzreliquie zog sie seit 1500 Wallfahrten an, für welche die

[40] Vgl. zur

- nicht erhaltenen Lorenzkirche: Bürger (Grulich) 1855, S. 232;

- Nikolaikirche: Bürger (Grulich) 1855, S. 252–255, besonders S. 252; Knabe 1925, S. 42 f., und Findeisen/Magirus 1976, S. 315;

- Franziskanerkirche: Bürger (Grulich) 1855, S. 244–252; Knabe 1925, S. 53, und Findeisen/Magirus 1976, S. 298.

Auch für die ebenfalls nicht mehr existierende Georgenkirche, die als Spitalkirche ohnehin kaum als Herkunftsort dieses vornehmen Retabels in Frage kam, ist kein Annenaltar bekannt.

Zahlreiche Urkunden über Altarstiftungen, -weihen und andere Confirmationen in den Torgauer Kirchen zitierte Knabe 1902.

[41] Vgl. Bürger (Grulich) 1855, S. 228 f.

[42] Nach Bürger (Grulich) 1855, S. 229–231, im Jahre 1373 und 1428. Findeisen/Magirus 1976, S. 120, nennen hingegen 1362 und 1428. Die entsprechende Urkunde von 1428 zitiert bei Knabe 1902, 2. 31.

[43] Die Behauptung von Anderson 1981, S. 47, das Frankfurter Triptychon sei für die Schloßkapelle geschaffen worden, beruht, wie sich am Kontext und Anm. 28 zeigt, auf einem Irrtum.

[44] Nach mittelalterlichem Brauch wurden manche Retabel zeitweise durch Vorhänge verhüllt.

[45] Zum Annenbild und den übrigen Hinweisen auf Altäre vgl. Findeisen/Magirus 1976, S. 120.

Pilger sogar Plaketten erhielten. [46] Obwohl aus ihr nur der Kreuzigungsalter, dessen Retabel heute in der Marienkirche aufgestellt ist, bekannt wurde, kann angenommen werden, daß sie als Pilgerstätte viele Altäre aufwies. Diese hätten sich bestens geeignet, nicht nur der Frömmigkeit zu dienen, sondern sowohl den Landeskindern als auch den auswärtigen Pilgern die Bedeutsamkeit von Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen als Repräsentanten des ernestinischen Sachsen und als Reichsfürsten zu demonstrieren.

Ob einer dieser Altäre unter dem Annenpatrozinium stand und deshalb mit dem Retabel, dessen Hauptteil sich heute in Frankfurt am Main befindet, bestückt war, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Genausowenig weiß man, wann und wie die Retabelgemälde von Sachsen nach Spanien gekommen sind.

Mit Sicherheit vermögen wir aber zu sagen, daß dieses Triptychon ursprünglich nicht den Nothelfer- und Annenaltar in der Marienkirche zierte.

[46] Zu den Überlieferungen über die Kapelle siehe Findeisen/Magirus 1976, S. 338 f.

Literaturauswahl

Andersson 1981

Andersson, Christiane D.: Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation, in: Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte, Berlin 1981, S. 43–79

Barbe 1939

Barbe, Carl: Die Kirchen in Torgau, Berlin 1939

Bellmann/Harksen/Werner 1979

Bellmann, Fritz/Harksen, Marie-Luise/Werner, Roland: Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg, Weimar 1979

Bürger (Grulich) 1855

Bürger, Johann Christian: Friedrich Joseph Grulichs Denkwürdigkeiten der altsächsischen kurfürstlichen Residenz Torgau aus der Zeit und zur Geschichte der Reformation ..., zweite, vermehrte Auflage Torgau 1855

Chronik o. J.

Chronik von Torgau, o. J., Stadtarchiv Torgau Nr. 18

Cranach 1994

Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken, Katalog der Ausstellung Kronach und Leipzig, Augsburg 1994

Dürerzeit 1971

Deutsche Kunst der Dürerzeit, Katalog der Ausstellung, Dresden 1971

Esser 1986

Esser, Werner: Die Heilige Sippe, phil. Diss., Bonn 1986

Findeisen/Magirus 1976

Findeisen, Peter/Magirus, Heinrich: Die Denkmale der Stadt Torgau, Leipzig 1976

Friedländer/Rosenberg 1932

Friedländer, Max J./Rosenberg, Jacob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Stuttgart 1932

Friedländer/Rosenberg 1989

Friedländer, Max J./Rosenberg, Jacob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Stuttgart 1989

Galerie Aschaffenburg 1975

Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Galerie Aschaffenburg. Katalog, München 1975

Gebhardt, Bd. 1

Gebhardt, Bruno: Handbuch der deutschen Geschichte, hrsg. von Herbert Grundmann, Bd. 1, (8. Auflage), Stuttgart 1954

Glaser 1921

Glaser, Curt: Lukas Cranach, Leipzig 1921

Gritzner 1901

Gritzner, Maximilian: Geschichte des Sächsischen Wappens, in: Vierteljahresschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde, 29 (1901), S. 71 - 233

Harksen/Magirus 1962

Harksen, Sibylle/Magirus, Heinrich: Die Marienkirche zu Torgau, Berlin 1962 (= Das christliche Denkmal, H. 62)

Hofmann 1671

Hofmann, Paul: Christliches und Torgauesches Jubilate oder Predigt in der Churfürstl. sächs. Schloß-Capelle zu Torgau, Torgau 1671

Ianus 1731

Ianus, Daniel Friedrich: Augusta Memoria Ioanis Ducis et principis electoris Saxonia, Leipzig 1731

Knabe 1902

Knabe, Carl: Urkundenbuch von Torgau, Torgau 1902

Knabe 1925

Knabe, Carl: Geschichte der Stadt Torgau, (2. Auflage), Torgau 1925

Koeplin 1974

Koeplin, Dieter: Zwei Fürstenbildnisse Cranachs von 1509, in: Pantheon, XXXII (1974), S. 25 - 34

Koepplin/Falk 1974 – 1976, Bd.

Koepplin, Dieter/Falk, Tilman: Lukas Cranach, 2 Bde., 1974 -1976 (Katalog der Ausstellung Basel 1974)

Lorenz 1925

Lorenz, Maximilian: Die Schlacht bei Mühlberg am 24. April 1547, in: Alfred Schmidt: Die Geschichte der Stadt Mühlberg a. E., Mühlberg 1925

Ludolphy 1984

Ludolphy, Ingetraut: Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen 1463 - 1525, Göttingen 1984

Mielsch 1923

Mielsch, Rudolf: Der Torgauer Altar von Lucas Cranach, in: Torgauer Kreiskalender 8 (1923), S. 20 - 23

Mielsch 1924

Mielsch, Rudolf: Die Vierzehn Nothelfer des Lucas Cranach, in: Die Heimat (Beilage zur Torgauer Zeitung), Nr. 8 (1924)

Rieffel 1906

Rieffel, Franz: Der neue Cranach in der Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XVII, 41 (1906), S. 269 - 273

Ritschel 1995

Ritschel, Iris: Das Gemälde „Die Vierzehn Nothelfer“ und „Christus als Schmerzensmann“ in der Marienkirche zu Torgau, in: Denkmalpflege in Sachsen - Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege, 1995, S. 38 - 62

Schade 1974

Schade, Werner: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974

Scheurl 1509

Scheurl, Christoph: Oratio attingens literarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegiatae Vitembergensis ..., Lipsia 1509

Stephan 1980

Stephan, Bernd: Beiträge zu einer Biographie Kurfürst Friedrichs III. von Sachsen, des Weisen, phil. Diss., Leipzig 1980

Stephan 1982

Stephan, Bernd: Kulturpolitische Maßnahmen des Kurfürsten Friedrich III. von Sachsen, des Weisen, in: Lutherjahrbuch 49 (1982), S. 50–95

Swarzenski 1907

Swarzenski, Georg: Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1907, S. 49–65

Tacke 1992

Tacke, Andreas: Der katholische Cranach, Mainz 1992

Tucholski 1930

Tucholski, Friedrich: Kleiner Führer durch die Marienkirche zu Torgau, Torgau 1930

Abbildungen

Abb. 1, 2, S. 6: Lucas Cranach der Ältere: linker Flügel und Mitteltafel des Triptychons mit der Heiligen Sippe, bez. Lucas Lucas Chronus faciebat anno 1509, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main (Aufnahme: Sylvia Polloke-Königs, Hadamar)

Abb. 3, S. 7: rechter Flügel des Triptychons
(Aufnahme: Sylvia Polloke-Königs, Hadamar)

Abb. 4, S. 8: Außenseiten der Flügel des Triptychons
(Aufnahme: Ursula Edelmann, Frankfurt/M.)

Abb. 5, S. 9: Lucas Cranach (und Mitarbeiter?): Die Vierzehn Nothelfer, zwischen 1505 und 1508, Tafelgemälde in der Marienkirche zu Torgau (Aufnahme: Erdmute Bräunlich, Torgau)

Abb. 6, S. : Rückseite des Tafelgemäldes
(Aufnahme: Manfred Bräunlich, Torgau)