

Originalveröffentlichung in: *Syndram, Dirk (Hrsg.): Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463 - 1525) : Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 4. bis 6. Juli 2014 auf Schloss Hartenfels in Torgau. Dresden 2014, S. 104-114*

ANDREAS TACKE

Marketing Frederick. Friedrich der Weise in der bildenden Kunst seiner Zeit

Das Pferd ist von hinten aufzuzäumen: Beim Thema Friedrich der Weise in der bildenden Kunst sind aus der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive nicht die zu Lebzeiten entstandenen Porträts wichtig, sondern die post mortem geschaffenen. Vorbereitet wurden sie 1524 durch Albrecht Dürer, synonym sind sie mit Lucas Cranach d. Ä. geworden. Seine ab Mai 1525 geschaffenen Porträts Friedrichs prägen bis heute das Bild des Beschützers Martin Luthers.

Diese Porträts lieferten auch die Vorlagen für Friedrichs Darstellungen in der bildenden Kunst des 19./20. Jahrhunderts. Als Beispiel für die visuelle Rezeption sei sein Konterfei im Treppenhaus von Stülers Neuem Museum in Berlin durch Wilhelm von Kaulbach angeführt, der ihn zusammen mit Luther in dem Monumentalbild »Das Zeitalter der Reformation« nach dem von Cranach geschaffenen Typus darstellte.¹

Dabei wäre die Auswahl auch für Kaulbach sehr groß gewesen, denn man kann bei Friedrich dem Weisen von einer beachtlichen – modern ausgedrückt – Medienpräsenz sprechen. Das ist für seine Zeit eher die Ausnahme als die Regel. Eine der bemerkenswertesten zeitgenössischen Ausnahmen ist mit keinem Geringeren als Kaiser Maximilian I. benannt, der in ungewöhnlicher Weise – wir kommen darauf zurück – die bildende Kunst für sich in Anspruch nahm und dabei auf Ausnahmekünstler setzte.

Es läge bei Kurfürst Friedrich dem Weisen nahe zu fragen, ob die Porträt Darstellungen einzuteilen sind in jene, die vor und jene, die nach der Einführung der Reformation gefertigt wurden – wobei selbstredend das Stichjahr 1517 nicht als harter Schnitt angenommen werden könnte. Doch ist der Thesenanschlag sowieso nicht die maßgebliche Zäsur bei den Darstellungen Friedrichs III. von Sachsen in der bildenden Kunst. Diese ist mit seinem Tod (5. Mai 1525) eingetreten, als seine Nachfolger (Johann der Beständige und Johann Friedrich I. der Großmütige) das Andenken des Bruders bzw. Onkels über zwei Generationen hinweg zu »vermarkten« begannen; die damals entstandene Druckgraphik und die Gemälde kann man immer noch als »zeitgenössisch« ansehen. Sie sind alle inhaltlich aufgela-

den, und sie sind es, die sich in das kulturelle Gedächtnis über die Jahrhunderte eingeschrieben haben.

Die nach 1525 entstandenen Cranach'schen Porträts begründen den Haupttitel meiner Abhandlung »Marketing Frederick«.² Entlehnt ist er dem Werk von Larry Silver »Marketing Maximilian«.³ In seinem 2008 erschienenen Buch geht der amerikanische Kunsthistoriker der Frage nach, welche Visualisierungsstrategien Kaiser Maximilian I. bei seinen berühmten Großprojekten wie dem Triumphzug und der Ehrenpforte, dem Teuerdank und Weißkunig, dem Grabmalprojekt oder dem Freydal verfolgte. Da Friedrich im engen persönlichen Kontakt mit dem Kaiser stand, werden ihm diese (nicht wirklich treffend) mit »Kunstunternehmungen«⁴ bezeichneten Projekte nicht entgangen sein, zumal er selbst bei den Turnierdarstellungen Teil der Propagandaschriften Kaiser Maximilians geworden ist.⁵ Sie alle verkünden in wechselndem Gewand die edle Abkunft, die herausragenden Fähigkeiten, die Pietät und den Waffenruhm ihres kaiserlichen Urhebers in Text und Bild.⁶

Larry Silver oder Thomas Schauerte betrachten die Maximilian'sche Kunst unter anderer Perspektive als das 19. und frühe 20. Jahrhundert,⁷ denn bei der jüngeren Forschung ist eine Verlagerung des Interesses weg vom Künstler hin zum Auftraggeber zu beobachten. Hat eine Kunstwissenschaft, die sich als Künstlergeschichte verstand, die Frage nach der Rolle des Künstlers bei der Bildlösung zugunsten des Künstlers entschieden, wird nunmehr ein Richtungswechsel vollzogen und nach den Intentionen des Auftraggebers gefragt. Welche Bildstrategien verfolgte dieser? In der jüngeren Forschung spricht man da gerne von »Imagebildung«.⁸ Eine solche ist beim Kaiser, aber eben auch bei unserem Kurfürsten zu beobachten. Für Friedrichs Darstellungen ist selbstredend seine Kurfürstentzeit von 1486 bis zu seinem Tod 1525 wichtig. Ämterübernahmen oder Rangerhöhungen bildeten sich dabei oftmals in der bildenden Kunst ab. So wird er 1494 Königlicher Rat oder 1507 Generalstatthalter des Reiches; mit dem letzteren Amt war das Privileg verbunden, Gold- und Silbermünzen schlagen lassen zu können.⁹

Nach dem Stand der Forschung ist chronologisch gesehen mit dem sogenannten Jugendporträt in Frankfurt am Main (Städel) zu beginnen.¹⁰ Es soll von einem Nürnberger Meister stammen und wird um 1490 datiert. Friedrich ist als 23-Jähriger dargestellt. Kurz zuvor (1489) war sein Bruder Ernst Erzbischof von Magdeburg geworden. Ob der Zahlungsbeleg »ii gulden dem Maler von Nürnberg zu Zwickau als er m. g. h. deselbst abcontrawet Freitag nach Kiliani«,¹¹ also am 10. Juli 1489, auf dieses Porträt bezogen werden kann, muss offen bleiben. Friedrichs jugendliches Aussehen täuscht über die Tatsache hinweg, dass wir es hier mit einem politischen Schwergewicht zu tun haben, der dies nicht nur mit diesem 51,5 × 38,3 cm messenden Einzelporträt zum Ausdruck bringt, sondern unter anderem auch mit Bauprojekten, wie beispielsweise ab den 1490er Jahren mit dem Um- und Neubau des Wittenberger Schlosses samt seinem kostbar ausgestatteten Allerheiligenstift.¹²

Dieses und das nachfolgende Gemälde Dürers sind vielleicht die einzigen Darstellungen, die physiognomische Besonderheiten Friedrichs – z. B. dass sein rechtes Auge größer ist und beide stark hervortreten – zum Ausdruck bringen; die zahlreichen weiteren Darstellungen Friedrichs in der bildenden Kunst negieren dies. Diese Beobachtung ist beredter Ausdruck dafür, dass das Porträt nicht den Dargestellten spiegelt, sondern eine «Konstruktion» seiner Persönlichkeit ist. Es sind «Entwürfe» des Selbst, die in unserem Fall vom Auftraggeber, also Friedrich dem Weisen, gesteuert wurden. Zu Enttäuschungen kam es, wenn die Kontrolle über das eigene Bild nicht oder nur bedingt erfolgen konnte.¹³ Einen der berühmten Fälle diskutierte anhand von Dürers Kupferstich des Erasmus von Rotterdam auch Luthers Tischrunde. Denn auch in Wittenberg war die Kritik des Dargestellten an seiner mangelnden Porträtähnlichkeit angekommen; sie machte in Gelehrtenkreisen Furore. Nachdem man in Wittenberg Luther das *Erasmi Conterfait* gezeigt hatte, äußerte sich der Reformator über dieses Porträt ablehnend. In dem weiteren Verlauf des Tischgesprächs kommt man dann auf den Baseler Humanisten selbst: »Und man sagt, da Erasmus sein eigen Conterfeitbild gesehen hatte, soll er gesagt haben: ›Sehe ich also, so bin ich der größte Bube!‹«. Die Tischrunde in Luthers Haus schließt diese Episode mit der allgemeinen Bemerkung: »Also gefällt niemand sein eigen Gestalt wol.«¹⁴

Der eigene Abgleich mit dem jeweiligen Kunstwerk und seinem Spiegelbild muss bei Friedrich wohl hinsichtlich der Porträts aus Dürers – wie später aus Cranachs – Hand stets zur Zufriedenheit ausgefallen sein, denn er beauftragte ihn im Laufe der Zeit immer wieder.

Der Reigen beginnt sehr prominent mit dem Berliner Friedrich-Porträt von 1496, das den jungen Kurfürsten als 33-/34-Jährigen zeigt.¹⁵ Das Porträt (76 × 57 cm) steht in Zusammenhang mit dem Aufenthalt Friedrichs und seines Bruders Johann vom 14. bis 18. April 1496 in Nürnberg. Die Reichsstadt, die Friedrich als Zwischenstopp auf seinen Reisen besuchte oder in der er anlässlich von Reichstagen oder Heiltumsweisungen weilte, trägt vieles zu unserem Thema bei. Friedrich hielt sich zum Teil monatelang in Nürnberg auf und ging dort – modern ausgedrückt – »shoppen«.¹⁶ Die Auswirkungen derartiger Itinerarorte auf Kunst, Architektur und Kunsthandwerk sind noch zu wenig untersucht.¹⁷ Sie bilden meiner Meinung nach im fürstlichen Kontext einen Keilriemen für den mittelalterlichen

Abb. 1
Albrecht Dürer, Kurfürst Friedrich III., der Weise, von Sachsen, 1496, Öl auf Leinwand, 77,3 × 58,1 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 557C





Abb. 2

Lucas Cranach d. Ä.,
Fürstenaltar, um 1510,
Öl auf Holz, im Rahmen
116,5 x 51,3 x 5 cm.
Anhaltische Gemälde-
Galerie, Dessau, Inv. Nr. 7c

und frühneuzeitlichen Kunsttransfer, unterstützen das Aufkommen von »Modeerscheinungen«¹⁸ und bestimmen das Verhältnis und den Austausch zwischen Zentrum und Peripherie mit.¹⁹

Wie ein roter Faden ziehen sich die Namen Nürnberger Künstler und Kunsthandwerker durch Korrespondenz²⁰ und Ausgabebücher²¹ Friedrichs. In der deutschen Renaissance steht Nürnberg für künstlerische und technische Spitzenleistungen. Friedrichs Kunstunternehmungen profitierten im hohem Maße von diesem Kunstzentrum.

Einen Überblick bietet die (nicht gedruckte) kunsthistorische Dissertation (1993) von Eva Bambach-Horst, die verdienstvollerweise die Mühen des Zusammentragens der Darstellungen Friedrichs in der bildenden Kunst (siehe Anlage) auf sich genommen hat, auch wenn einige Datierungen wie historische und kunsthistorische Überlegungen überholt sind.²²

Spätestens ab 1507 wirkte auf die Nürnberger Künstler die Cranach'sche Porträtformel, denn Friedrich hatte an-

lässlich seiner Ernennung zum Generalstatthalter des Reiches in der Nürnberger Dominikanerkirche eine Stiftung veranlasst, in deren Zusammenhang er lebensgroß am Betpult mit dem Rosenkranz in den Händen in Andachtshaltung zu sehen war (111 x 88 cm; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).²³ Dass es sich dabei nicht ausschließlich um eine religiöse Stiftung handelte, bezeugt die prominent hervorgehobene Inschrift des Bildes mit Nennung der im selben Jahr erworbenen Titel als Reichs-erzmarschall und Generalstatthalter, der seinen Residenzort in Nürnberg hatte.

1505 war Cranach Wittenberger Hofmaler geworden und diente dem Ernestiner fast ein halbes Jahrhundert in dieser Funktion. Seine große Leistung wird es in Bezug auf unser Thema sein, dass er, von den ersten tastenden Versuchen abgesehen, bald einen verbindlichen Bildnistypus entwickelte, der eine Kopenhagener Kunsthistorikerin zur Feststellung veranlasste: »Friedrich der Weise ist auf Cranachs Bildern leicht wiederzuerkennen. Er sieht eigentlich immer gleich aus.«²⁴

Mit dem Nürnberger Porträt hatte Cranach einen Wandel eingeleitet, sowohl einen habituellen wie einen modischen: »Das Haupthaar fällt nicht mehr frei auf die Schultern herab, sondern ist unter einer flachen Kappe respektive einem Haarnetz dem Oval des Kopfes wie »angesossen«, der Kinnbart wird – nach Entfernung des Oberlippenbartes – zu einem Kranz, zunehmend mittig geteilt, wird er schließlich zum beidseitig sprießenden Backenbart. Mit der fortan unentbehrlichen Pelzschabe geht dieser Bart eine immer »haariger« werdende Verbindung ein.«²⁵

Cranach stand gleich zu Beginn seiner Bestallung vor der Herausforderung, in relativ kurzer Zeit verschiedene Altartafeln zu malen, auf denen das gemeinsam regierende Bruderpaar Friedrich und Johann dargestellt werden sollte (mit den heutigen Aufenthaltsorten): Katharinenaltar, 1506 (Dresden); Annenaltar, 1509 (Frankfurt am Main); Fürstenaltar, 1510/1512 (Dessau); linker Flügel eines verlorenen Altares, 1510–1512 (Kopenhagen); Hauptaltar in St. Johannes, 1511–1513 (Neustadt an der Orla); zwei untere Teile von Altarflügeln, um 1515 (Coburg); Altar der Marienkirche, 1518 (Zwickau). Vermutlich ist die Tafel »Friedrich in Verehrung der apokalyptischen Muttergottes«, um 1516 (Karlsruhe) hier einzureihen.

Die gemeinsame visuelle Präsenz im Land hält ungefähr bis zur Mutschierung (1513) im ernestinischen Sachsen an.²⁶ In der deutschen Renaissancekunst erschien quasi aus dem Nichts dieses neue Motiv der inszenierten Bruderliebe;²⁷ vom wettinischen Hof aus wandert es als Ideal einer gemeinsamen Regierung an zahlreiche Höfe, die sich die wettinische Bruderliebe zum Vorbild nahmen. Wobei anderenorts wie auch in Sachsen die historische Realität nicht mit der im Bild vermittelten Ansicht übereinstimmen musste: Auch bei diesem Aspekt wird deutlich, wie sehr hier die visuelle Präsenz formal wie inhaltlich vom politischen Willen Friedrichs bestimmt wurde. Sicherlich geht auch auf ihn zurück, dass man nicht nur gemeinsam auf Altartafeln präsent war oder mittels Druckgraphik unters Volk kam, sondern auch mittels des Münzwesens in jedermanns Händen war. Vor 1500 bringt man den so genannten »Klappmützentaler« in Umlauf,²⁸ der zum ersten Mal das Experiment mit diesem im Wortsinne greifbaren, aber doch ungewöhnlichen Medium für derartige Intentionen setzt. Begünstigt wurde die Wahl auch dadurch, dass es zuvor 1490 zu einer währungstechnischen Umgestaltung des sächsischen Münzwesens kam und ab 1491 Friedrichs Bildnis, hier durch die Ausprägung des Zwickauer Zinsgroschens, in Umlauf gebracht wurde.²⁹



Kurfürst Friedrich und Herzog Johann sind auf dem Dresdner Altar (künstlerisch ambitioniert, aber noch recht unbeholfen) zusammen dargestellt; der Altar ist vermutlich in Coburg gemalt worden. Die Darstellung der Veste bildet den Landschaftshintergrund. Cranach d.Ä. war im Gefolge eines halbjährigen Jagdlagers der beiden Brüder ab August 1506 mit nach Coburg gezogen. Im Unterschied zu vielen Bediensteten, die in der Stadt einquartiert wurden, bekam Cranach auf der Veste eine Malstube zugewiesen.³⁰ Hier entstanden neben dem Dresdner Altar auch zahlreiche

Abb. 3
Lucas Cranach d. Ä.,
Fürstliches Paar zu Pferde,
1506, Holzschnitt,
17,8 × 12,4 cm. Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstich-
kabinett, Inv. Nr. A 6617

Holzschnitte, die Friedrich (mit Johann oder Familienangehörigen) zeigen. Der sechsmonatige Coburger Aufenthalt kann hinsichtlich der frühen Cranach'schen Porträt-darstellungen Friedrichs als ausgesprochen produktiv angesehen werden: Hier entstanden »Die Marter des hl. Erasmus« (22,4 × 15,8 cm), »Sächsischer Prinz zu Pferd« (18,2 × 12,2 cm), »Ritter zu Pferd« (17,4 × 11,8 cm), »Ritter auf der Eberjagd« (18 × 12,4 cm), »Hirschjagd (37,9 × 51,3 cm) und »Turnier mit Lanzen« (26 × 37,8 cm). Die Blätter haben alle eine sehr beachtliche Größe und artikulieren auch damit das fürstliche Anspruchsniveau. Sowohl die Druck-graphik als auch die Münzen und Medaillen setzen auf eine andere Form der Öffentlichkeit; nicht mehr dem singulären sondern dem reproduzierten Kunstwerk wird nun der Vorzug gegeben. Cranach wird mit der Variante, auch das Porträtmalerei massenhaft zu vervielfältigen, ein Paradox schaffen.

Folgt man einer jüngst von Iris Ritschel vorgetragenen Interpretation, dann ist das Blatt »Adliges Paar zu Pferd« (17,2 × 12,3 cm) wohl der intimste Ausdruck dieses offensichtlich gut verbrachten Coburger Aufenthaltes, denn das reitende Paar wird mit Friedrich und seiner Mätresse gleichgesetzt.³¹ Eingekleidet ist es in die mittelalterliche Tradition der »Jagd-Liebe-Treue-Ikonographie«.³² Wenige Jahre später (um 1510) lässt sich der Kurfürst erneut in (derselben?) weiblichen Begleitung darstellen, nämlich in der Druckgraphik, welche die sogenannte Leiter des Bonaventura zum religiösen Thema hat.³³ Auch wenn die vorgeschlagenen Kontexte plausibel klingen, zweifelsfrei kann die Identifizierung nicht mehr gelingen. Dies ist bei den Darstellungen Friedrichs mit seiner Mätresse auf den Wiener Kapselbildern (Durchmesser ca. 22 cm) anders gelagert. Dass es sich hier um Friedrichs »Lebensgefährtin« handelt, ist diesmal durch eine Inschrift gesichert. Bei der qualitätvollen Dose des Kunsthistorischen Museums von 1525 bleibt der Künstler unbekannt, auch wenn immer wieder der Name des Augsburgers Hans Daucher fällt.³⁴

Wie bei Maximilian ist auch bei Friedrichs Kunstaufträgen – hier vor allem bei den Porträtaufträgen – auffallend, dass er auf inhaltliche und technische Innovation und Qualität setzt. Nahezu alle Gattungen werden »durchgespielt« und in jeder werden Spitzenergebnisse hervorgebracht. So mit der 62,6 cm hohen und signierten Bronzeporträtbüste (Dresden) des Adriano Florentino von 1498 – eine der frühesten selbstständigen Büsten nördlich der Alpen und vielleicht am Kaiserhof entstanden,³⁵ ebenso mit dem brüderlichen Doppelporträt im Wittenberger Heilumsbuch³⁶ – der Kurfürst erneut mit dem Rosenkranz in den Händen – den Cranach'schen Rundbildnissen,³⁷ den Miniaturporträts in den liturgischen Handschriften und

Gebetbüchern des Allerheiligenstifts³⁸ sowie den großen (Höhe 150 cm) und freistehenden, knienden Alabasterfiguren Friedrichs und Johannis (1519/20) in derselben Kirche.³⁹ Auf Friedrichs Testament von 1517 geht der Wunsch nach einem Bronzeepitaph für die Wittenberger Schosskirche zurück, welches 1527 nach einer Visierung von Cranach mit den mehr als beachtlichen Maßen von ca. 400 × 212 cm von der Nürnberger Vischer-Werkstatt realisiert wurde.⁴⁰ Dies alles kann man ohne Zweifel zu den Glanzstücken der europäischen Renaissancekunst zählen. Selbstredend sind sie in der Kunstgeschichte immer präsent gewesen, haben aber erst in den letzten Jahren jene Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdient haben.

Dies ist vermutlich wissenschaftsgeschichtlich zu erklären. Denn unsere Vorstellung von Friedrich dem Weisen in der bildenden Kunst ist mehr durch Rezeptions- als durch Zeitgeschichte geprägt. Eng verknüpft mit der preußischen und nationalen Geschichtsschreibung wurde die Rolle Friedrichs als »Beschützer Luthers« in den Vordergrund gerückt, mit der Gefahr, dessen ganzes Leben auf wenige Jahre zu verkürzen. Die vorreformatorische Zeit Friedrichs wurde nur selten untersucht; ein halbes Jahrhundert seines Lebens fiel – überspitzt formuliert – unter den (nicht nur kunsthistorischen) Tisch. Heute werden die Jahre nach 1517 und damit Friedrichs Verhältnis zu Martin Luther ausgewogener betrachtet, als es der »bekennenden« Wissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts möglich war.

Vor der Folie aller genannten Kunstwerke mit Friedrich (und seinem Bruder) als Hauptdarsteller wird erst die konzeptionelle und künstlerische Leistung deutlich, die mit den Porträt-darstellungen ab Mai 1525 verbunden werden kann. Jeder der zuvor genannten Künstler schuf »seinen« Friedrich, Lucas Cranach schuf einen allgemein Verbindlichen.

Es ist hier nicht der Ort, Cranachs allmähliche Annäherung an seine Porträtformel nachzuvollziehen. Am Ende steht, dass sein Porträttyp auf eine serielle Verbreitung hin konzipiert war. Dies ist mit Blick auf die Cranach'schen Bildnisse Martin Luthers nicht allein Friedrich vorbehalten gewesen, aber bei den Kurfürstenbildern macht Friedrich III. von Sachsen den Anfang. Der religiöse Kontext des gläubigen (mit Rosenkranz), heiligen- und heilumsverliebten Katholiken hatte sich in den ersten Jahren der Reformation zum Bild des weltlichen, weisen, gütigen Landesvaters gewandelt, der ohne jedes Rang- und Standeszeichen (bis auf die Pelzschabe) für jedermann als die Autorität erkennbar war.⁴¹ Mit Friedrich prägt Cranach 1522 diese Bildformel (ehem. Gotha, Kriegsverlust), in die auch Johann



der Beständige und später auch Johann Friedrich der Großmütige gekleidet werden.

Diese Porträtformel ist so bild- und damit wirkmächtig, dass kein Geringerer als Tizian den Typus bei seinem Porträt Johann Friedrichs um 1550 in Augsburg aufgriff. Karl V. hatte Tizian von Venedig nach Augsburg kommen lassen. Der erste Aufenthalt währte etwa acht Monate, von Anfang Januar bis Mitte September 1548; der zweite dauerte von November 1550 bis zum Frühjahr oder Sommer 1551. Der Kaiser kaufte vom Künstler zahlreiche mitgebrachte Gemälde und gab vor allem Porträts in Auftrag.⁴² Da wollte wohl der seiner Kurwürde beraubte Johann Friedrich nicht abseits stehen: »Das in Wien befindliche Bildnis besticht durch die typische tizianische Großartigkeit, mit der kein zweiter Maler mithalten konnte, unterwirft sich gleichwohl dem sächsischen Herrscher-Typus, der in Jahrzehnten von Cranach entwickelt worden war.«⁴³

Der Cranach'sche Typus des Friedrich-Bildes war durch ungezählte Wiederholungen zu einer Ikone der Reformation geworden. Für die Verbreitung dieser »massige(n) Mannespyramide – visueller Inbegriff politischer, moralischer, religiöser Stabilität«⁴⁴ waren vermutlich zwei Faktoren ausschlaggebend: Zum einen war die Bildanlage von Anfang an auf eine (manuelle) Reproduktion und damit große Verbreitung angelegt gewesen,⁴⁵ zum anderen war der Typus von Anfang an mit einem Begleittext versehen, der für die späteren Generationen die Treue Friedrich des Weisen zum Reich, aber auch zum wahren (lutherischen) Glauben zum Ausdruck brachte.

Zwei sehr unterschiedliche Künstler haben in wechselseitiger Beeinflussung jenen die Zeit überdauernden Porträttyp geschaffen, der die meiste Verbreitung fand: Albrecht Dürer griff noch zu Lebzeiten Friedrichs für seinen 1524 geschaffenen Kupferstich (18,1 × 12,8 cm) das von Cranach geschaffene Altersimage Friedrichs auf. Eine vorbereitende Silberstiftzeichnung Dürers nach dem Leben entstand während des Nürnberger Reichstages von November 1522 bis Februar 1523. Die Lebensnähe der Vorzeichnung wird im Stich reduziert und der Cranach'schen Formel angepasst. Ein Drittel der Druckgraphik füllt zudem die achtzeilige lateinische Inschrift, die die große Frömmigkeit *magna pietas* Friedrichs preist, der nur wenige Monate nach Erhalt der Drucke am 5. Mai 1525 in Lochau starb: »Christus geweiht. Er liebte das Wort Gottes in großer Frömmigkeit, würdig, verehrt zu werden in aller Zukunft.«⁴⁶ Cranach variierte in seiner Formensprache um 1525 das Blatt in einem großformatigen Holzschnitt (27,5 × 22 cm), welcher ebenfalls unten eine lateinische Inschriftentafel erhielt. Ohne diese Beschriftung schuf er ein Pendant mit Johann dem Beständigen, seinem neuen Dienstherrn. Auch wenn die Wurzeln weiter zurückreichen, mit diesen Fassungen war der Typus vorgegeben, der nun in unterschiedlichen Gattungen Verbreitung fand. Dies diente auch einem politisch-dynastischen Zweck, war das ernestinische Haus wegen der Haltung zur Luthersache zunehmend unter Druck geraten und die Belehnung Johanns mit dem Kuramt durch Karl V. wurde hinausgezögert.

Bevor wir uns der Quelle zuwenden, die die serielle Anfertigung der Kurfürstenbilder belegt, muss noch Luther zu Wort kommen, dem jener Text verdankt wird, der fortan – in Variationen – Friedrichs postume Porträts begleiten sollte. Der Reformator verfasste für ein für die Stammstube des Wittenberger Schlosses bestimmtes Bildnis Friedrichs am 9. Juli 1525 in der Grünen Stube des Jagdschlosses Lochau jene Zeilen, die vielen Cranach'schen Gemälden unten angeklebt wurden:

Abb. 4
 Albrecht Dürer,
 Friedrich der Weise, 1524,
 Kupferstich, 19 × 12 cm,
 Staatliche Kunstsammlungen
 Dresden, Kupferstich-
 Kabinett, Inv. Nr. 1978-20



Abb. 5

Lucas Cranach d. Ä.,
Friedrich III. der Weise, Öl
auf Lindenholz, 22 × 17 cm.
Historisches Museum
der Stadt Regensburg,
Inv. Nr. WAF 184

»Fridrich bin ich billich genant
Schonen fride erhielt ich im landt
Durch gros vernunfft, gedült und gluck
Wider machen ertzboßen Duck.
Das land ziret ich mit bauwerck
Und stiftt dy schul zu Wittemberck.
Da selbest aus kam gottes wort,
Das gros ding thet an manchem ort.
Das bebstlich reich sturtzt es nider
Und bracht rechten glauben wider.
Keiser karl ich treulich welt
Von den mich nit want gunst nach gelt.
Zum keiser ward erkorn ich,
Des mein alter beschweret sich.«⁴⁷

Alle postumen (gemalten und gedruckten) Porträts setzen auf die Text-Bild-Synthese; Friedrichs Abbild begleitete so immer die Feststellung seiner Treue zu Reich und Kaiser sowie zum wahren Glauben. Bei den Gemälden wurde der Text getrennt gedruckt und unten auf die Porträts geklebt.

Im Laufe der Jahrhunderte reduzierten manche Sammler das Gemälde auf das Bild und ließen den unteren Textteil absägen – der erhobene politische, religiöse Fingerzeig störte wohl die ästhetische Wirkung oder der Besitzer wollte den Fürsten, nicht aber dessen religiöse Überzeugung vor Augen haben.

Glückliche Umstände haben die Quelle erhalten, die über die serielle Produktion der Porträtmalerei Auskunft gibt. Am 10. Mai 1533 wird vermerkt: »109 gulden 14 gr. Lucas mahlern Inhalt seiner quitantz 60 par teffelein daruff gemalt sein die bede churfursten selige und lobliche gedechtnus.«⁴⁸ Kurfürst Johann Friedrich hatte also 60 Mal das Porträt von Friedrich und 60 Mal das von Johann (in gleicher Größe) auf Holz durch die Cranach-Werkstatt malen lassen, zusammen wurden 120 Gemälde ausgeliefert. Alle sind als Cranach'sche Originale anzusehen: eine bemerkenswerte manuelle Massenproduktion, die nur zu bewerkstelligen war, da Cranach zuvor einen Porträttypus für seine Kurfürsten geschaffen hatte, dessen Eingängigkeit einherging mit seiner Reproduzierbarkeit. Nur in Details und Farbigkeit weichen die Gemälde voneinander etwas ab, deren Gesamtanlage einheitlich gebildet ist. Die erhaltenen Exemplare sind entweder vollständig als Bild-Text-Porträt oder nur als Bild erhalten.

Mit der »Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich« von 1529 (Wien) erfolgt eine weitere postume Verehrung: Friedrich wird hier in einen höfischen Kontext gestellt; sowohl der Gastgeber als auch der Gast Kaiser Maximilian I. waren nicht mehr am Leben. Herzog Johann der Beständige hat das Jagdgemälde in Auftrag gegeben und es variiert das Thema der Kaisertreue der Ernestiner nach dem Ableben Friedrichs.⁴⁹

Beim Regierungswechsel von Johann dem Beständigen (+ 16. 8. 1532) hin zu Johann Friedrich verstärkte auch diesmal das Ausbleiben (bis 1535) der kaiserlichen Belehnung mit der Kurwürde die Kampagne. Nachdem im Frühjahr 1533 die 60 Bildpaare gemalt waren, legte man mit der Druckgraphik nach. Und, Johann Friedrich – um dessen Belehnung es in diesem Zeitabschnitt ging – rückte sich selbst in den Vordergrund: Alle drei Kurfürsten werden nun auf einem Triptychon dargestellt, also auf einem religiös konnotierten Bildformat, welches über Jahrhunderte bei Altären Anwendung fand. Das Schema bleibt das gleiche, gedruckte Texte kommen auch hierbei zum Einsatz. Das prominenteste Beispiel ist im Besitz der Hamburger Kunsthalle. Es gibt mehrere Varianten dieser sakralisierenden Erhöhung im Triptychon, wobei die Nürnberger Fassung (im Germanischen Nationalmuseum) insofern noch einen Schritt weiter geht, da hier – wie Dieter Koeplin heraus-

fand – auf dem heute beschnittenen Mittelbild mit Friedrich dem Weisen dieser ursprünglich die Kaiserkrone in der Hand hielt.⁵⁰ Der im Text nachzulesenden Treue zu Reich und Kaiser sowie zum wahren (lutherischen) Glauben war nun der Verzicht auf die Annahme der Krone während der Frankfurter Kaiserwahl zur Seite gestellt. Adressat dieser Botschaft war Karl V. Unser Friedrich ist in die Bildmitte der »konfessionsträchtigen Altäre«⁵¹ gerückt und hält – wie zahlreiche Kopien und Varianten zeigen – die Krone in seiner Rechten.

Die Verdreifachung der uns durch die Cranach'sche Friedrich-Darstellung vertrauten »pyramidalen Formel für Festigkeit, Weisheit und Dauer, verkörpert im »geballten Aufmarsch« der drei Ernestiner, war zum »Altar« der Wiederherstellung des »rechten Glaubens« unter der sächsischen Schutzmacht geworden.⁵² Was in den 1530er Jahren beim Ausbleiben der Belehnung noch als Vorwärtsverteidigung gedeutet werden kann, wird spätestens beim Verlust der Kurwürde infolge der Schlacht bei Mühlberg 1547 zur Makulatur. Die historischen Zeitläufe hatten das Blatt gewendet, die Ernestiner hatten mit der Auflösung des Schmalkaldischen Bundes an politischer Macht deutlich eingebüßt und sich zusammen mit allen unterlegenen protestantischen Fürsten und Städten dem Diktat des Augsburger Interims beugen müssen.

Anstelle politischer Macht kommt es bei den Ernestinern (quasi kompensatorisch) zur Ausbildung einer konfessionellen Identität⁵³ und in diesem Zusammenhang sind die von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Wittenberger Werkstatt ab 1525 entwickelten medialen Bildstrategien nicht hoch genug einzuschätzen. Die Reformation hatte das Bildverständnis und den Einsatz des Bildes verändert und Cranach war Urheber und Profiteur. Am Anfang steht seine leistungsstarke Werkstatt, die bei altkirchlichen Großprojekten für Halle / Saale (1519 / 20 bis 1523 / 1525) mit einem Umfang von 142 Gemälden und für Berlin (1537 / 38) mit 117 Gemälden eine Professionalität bei derartigen Herausforderungen entwickelt hatte, wie sie (nicht nur) im mitteldeutschen Raum bei anderen Künstlern kaum zu finden ist. Erst Cranachs künstlerisches Talent konnte den wachsenden Bildhunger befriedigen und versetzte seine Auftraggeber in die Lage, an derartige Medienstrategien zu denken – wie 120 Gemälde mit dem Bildnis von Friedrich bzw. Johann malen zu lassen: oder beispielsweise mit den ab dem Jahr 1525 en masse produzierten Bildnispaaren Luthers und Katharina von Boras, um damit dem Vorwurf einer skandalösen Ehe von Mönch und Nonne den Stachel zu nehmen.

Es gibt wenige historische Konstellationen, die wie in Wittenberg Innovation und Kunst zu einer über Jahrhunderte bewunderten Symbiose zusammengefügt haben. Hier kann der Maler Lucas Cranach d. Ä. einen gewichtigen Anteil an der Absicherung und Verbreitung der neuen Lehre für sich beanspruchen – auch und gerade mit seinem Bildnis Friedrichs des Weisen.

Anhang

Aufstellung der bei Eva Bambach-Horst (1993) auf den Seiten 168 bis 174 genannten Porträts Friedrichs des Weisen:⁵⁴

- 1486 Fränkischer Meister, Schutzmantelmadonna; Tempera auf Holz: 163 × 94 cm, ehem. Sammlung in Schloss Grafenegg bei Krems (Niederösterreich)
- um 1486 Fränkischer Meister, Jugendbildnis Friedrichs des Weisen; Tempera auf Holz: 51,5 × 38,3 cm; Städelsches Kunstinstitut Frankfurt
- 1492 / 93 Bartgrotschen, Sachsen, Silber, geprägt
- 1492 Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, Holzschnitt zu Schedels Weltchronik (Blatt CLXXXVIII)
- 1496 Albrecht Dürer, Porträt Friedrichs des Weisen; Tempera auf Leinwand: 76 × 57 cm; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin
- 1498 Adriano Fiorentino, Büste Friedrichs des Weisen; messinggelbe Bronze: 62,7 × 50 cm; Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- 1500 Klappmützentaler, Sachsen, Silber, geprägt
- 1501 Albrecht Dürer, Celtis überreicht Friedrich dem Weisen sein Werk; Holzschnitt: 21,8 × 14,6 cm
- 1506 Lucas Cranach d. Ä., Flügelaltar mit der Hinrichtung der hl. Katharina, Mitteltafel; Lindenholz: 126 × 138 cm; Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- 1506 Lucas Cranach d. Ä., Die Marter des hl. Erasmus, Holzschnitt: 22,4 × 15,8 cm
- 1506 Lucas Cranach d. Ä., Adliges Paar zu Pferd; Holzschnitt: 17,2 × 12,3 cm
- 1506 Lucas Cranach d. Ä., Ritter auf der Eberjagd; Holzschnitt: 18 × 12,4 cm
- 1506 Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd; Holzschnitt: 37,9 × 51,3 cm
- 1506 Lucas Cranach d. Ä., Turnier mit Lanzen; Holzschnitt: 26 × 37,8 cm
- 1507 Lucas Cranach d. Ä., Kurfürst Friedrich im Gebet mit Rosenkranz; Lindenholz: 111 × 88 cm; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- Kopie nach Lucas Cranach d. Ä., Kurfürst Friedrich im Gebet mit Rosenkranz; Tannenholz: 61 × 43,5 cm; Privatbesitz
- ab 1507 Hans Kraft, Statthaltermedaille mit dem Bildnis Friedrichs des Weisen, Silber, Guss überprägt: 4,9 cm
- Hans Kraft, Statthaltermedaille mit dem Bildnis Johanns des Beständigen auf der Rückseite; Vorderseite: Friedrich der Weise, Silber, Guss: 4,0 cm
- 1507 Gussmedaille: Friedrich der Weise als Statthalter mit halblangem Haar und Klappmütze; Blei: 3,8 cm
- 1507 Hans Krug, Bildnismünze Friedrichs des Weisen, Silber
- 1507 Paul Möller, Bildnis Friedrichs des Weisen, untere Silberschleife des Festepistolars Friedrichs des Weisen (Ms. El.f.2); 28 × 24 mm; Universitätsbibliothek Jena
- 1507 Paul Möller, Bildnis Friedrichs des Weisen, obere Silberschleife des Festepistolars Friedrichs des Weisen (Ms. El.f.2); 28 × 24 mm; Universitätsbibliothek Jena
- 1507 Jakob Elsner, Wurzel Jesse mit Bildnisminiatur Friedrichs des Weisen; Festevangelistar Friedrichs des Weisen (Ms. El.f.1), Bl. 20^r; Universitätsbibliothek Jena
- um 1508 / 09 Lucas Cranach d. Ä., Der hl. Bartholomäus erscheint Friedrich dem Weisen; Kupferstich: 18,7 × 16,5 cm
- 1509 Lucas Cranach d. Ä., Turnier mit Lanzen und Schwertern; Holzschnitt: 29,5 × 41,9 cm
- 1509 Lucas Cranach d. Ä., Sippenaltar; Holz: 120 × 99 cm und je 120 × 43,5 cm; Städelsches Kunstinstitut Frankfurt

- 1509 Lucas Cranach d. Ä., Kurfürst Friedrich der Weise; Kupferstich: 12,6 × 9 cm
- um 1510 Lucas Cranach d. Ä., Die Himmelsleiter des Bonaventura; (1. Teil) Holzschnitt: 38,9 × 29,2 cm sowie Lucas Cranach d. Ä., Hölle; (2. Teil) Holzschnitt: 12,0 × 29,2 cm
- um 1510 Lucas Cranach d. Ä., Marienaltar; Lindenholz: (Mittelbild) 106 × 92,5 cm und (Flügelbilder je) 106 × 42 cm; Staatliche Galerie Dessau
- 1510 Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise und Johann der Beständige (Wittenberger Heilumsbuch); Kupferstich: 13,2 × 11,7 cm
- 1510 Wolf Traut, Titelseite des »Compendium breve de bone valitudinis cura« mit dem Bildnis Friedrichs des Weisen; Holzschnitt: 13,5 × 13,2 cm
- 1510 Wolf Traut (?), Rückseite des Titelblattes des »Speculum Phlebothomye« mit dem Bildnis Friedrichs des Weisen; Holzschnitt: 127 × 97 cm
- um 1510 (?) Albrecht Dürer, Der hl. Bartholomäus mit Friedrich dem Weisen; Federzeichnung: 14,5 × 12,4 cm; National Gallery of Canada, Ottawa
- 1511 Wolf Traut, Friedrich der Weise mit Szenen der sieben Schmerzen Marias und der Geburt Christi sowie der Muttergottes; Holzschnitt: 41,4 × 52,6 cm
- um 1510–12 Lucas Cranach d. Ä., ein linker Altarflügel mit Friedrich dem Weisen, der hl. Ursula und der hl. Genoveva; Holz: 101 × 36 cm; Statens Museum for Kunst Kopenhagen
- 1512 Cranach-Werkstatt, rechter Flügel mit der Enthauptung Johannes des Täufers des Johannes-Altars; Holz mit Rahmen: 112 × 282 cm; Johanniskirche in Neustadt an der Orla
- nach 1512 Niederländischer Meister, Apokalyptische Madonna; Buchmalerei; Bl. 1^v, Chorbuch Nr. 5, Universitätsbibliothek Jena
- nach 1512 Niederländischer Meister, Friedrich der Weise mit der hl. Katharina; Buchmalerei; Bl. 2^r, Chorbuch Nr. 5, Universitätsbibliothek Jena
- 1512/16 Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise die Madonna anbetend; Holzschnitt: 36,9 × 23 cm
- 1513 Hans von Kulmbach (?), Das Schiff der hl. Ursula mit Friedrich dem Weisen; Holzschnitt: 35,6 × 42,6 cm
- 1515 Ehrenpforte Maximilians I.; Holzschnitt
- um 1515 Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise in Verehrung der apokalyptischen Madonna; Lindenholz: 115 × 91 cm; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
- um 1515 Lucas Cranach d. Ä., Kurfürst Friedrich der Weise; Rotbuchenholz: 55 × 35 cm; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Augsburg
- um 1515 Lucas Cranach d. Ä., Unteres Fragment eines linken Altarflügels mit Friedrich dem Weisen; Holz: 6,4 × 48 cm; Kunstsammlungen Veste Coburg
- um 1518 Cranach-Werkstatt, linker Flügel mit Friedrich und dem hl. Bartholomäus des Altars (mit Fußwaschung) der Katharinenkirche in Zwickau
- nach 1518 Niederländischer Meister, Maria als Regina Coeli und Friedrich der Weise mit Schutzengel; Buchmalerei; Bl. 29^v und 30^r, Chorbuch Nr. 3, Universitätsbibliothek Jena
- 1522 Guldengroschen, Silber, geprägt: 4,3 cm
- 1522 Ernst Wilhelm Tentzel, Nachzeichnung einer Medaille von 1522 mit Friedrich auf der Vorder- und Johann auf der Rückseite, 1705–14
- 1522 Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise; Buchenholz: 46 × 29 cm; ehemals im Schlossmuseum Gotha
- 1522/23 Albrecht Dürer, Friedrich der Weise; Silberstiftzeichnung: 17,7 × 13,8 cm
- 1524 Albrecht Dürer, Friedrich der Weise; Kupferstich: 18,8 × 12,2 cm
- 1525 Gedächtnismedaille Friedrichs des Weisen; Blei, gegossen
- 1525 Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise; Rotbuchenholz: 28,5 × 23,5 cm; ehemals Dessau, herzogl. Besitz
- 1525 Lucas Cranach d. Ä., Friedrich der Weise; Holzschnitt: 27,5 × 22 cm
- 1527 Peter Vischer d. J., Epitaph Friedrichs des Weisen; Bronze, Schlosskirche Wittenberg
- 1529 Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd; Pappelholz: 80 × 114 cm; Kunsthistorisches Museum Wien
- 1532 (?) Unbekannter Meister; Statue Friedrichs des Weisen; Kalkstein: 150 × 50 × 82 cm; Schlosskirche Wittenberg
- 1535 Lucas Cranach d. Ä., Die drei Kurfürsten von Sachsen: Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige; Eichenholz: (Mittelbild) 67,5 × 67 cm und (Flügelbilder je) 68,7 × 32,3 cm; Kunsthalle Hamburg
- Unbekannter Meister, 16. Jh.; Jerusalem und die heiligen Stätten, Öltempera auf Fichtenholz: 68,8 × 80 cm; Schlossmuseum Gotha
- Unbekannter Meister, 16. Jh.?.; Friedrich der Weise mit Kaiserkrone; Privatbesitz
- Unbekannter Meister, Friedrich der Weise; Eichenholz: 19 × 15 cm; Schlossmuseum Gotha
- Fränkischer/Sächsischer Meister, erstes Viertel 16. Jh.; Sippenaltar; Öltempera auf Holz: 35,5 × 36,5 cm; Wallraf-Richartz-Museum Köln

Anmerkungen

- 1 Hierzu Annemarie Menke-Schwinghammer, Weltgeschichte als »National-epos«. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. Berlin 1994, S. 58–88.
- 2 Die Problematik, von einer frühmodernen »Selbstvermarktung« auszugehen und diese noch mit heutigen Werbetermini zu umreißen, ist mir bei meinem Ansatz und der Wahl des Aufsatztitels bewusst; Johannes Schilling (Berlin) wies in der Diskussion in Torgau ebenfalls darauf hin. Siehe dazu auch die Rezension zu Larry Silver von Thomas Schauerte, in: sehepunkte 9 (2009), Nr. 7/8 [15.07.2009], online: <http://www.sehepunkte.de/2009/07/14717.html> (14.12.2013).
- 3 Larry Silver, Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton, Oxford 2008.
- 4 Bernd Stephan, Kulturpolitische Maßnahmen des Kurfürsten Friedrich III., des Weisen, von Sachsen, in: Lutherjahrbuch 49 (1982), S. 50–95.
- 5 Friedrich nimmt, u. a. während seiner Aufenthalte in den Niederlanden, häufiger sehr erfolgreich an Turnieren Kaiser Maximilians teil. Siehe Christian Gotthold Neudecker, Ludwig Preller, Friedrichs des Weisen Leben und Zeitgeschichte. Georg Spalatin's historischer Nachlaß und Briefe. Bd. 1: Das Leben und die Zeitgeschichte Friedrichs des Weisen. Jena 1851, S. 227; Freydal. Des Kaiser Maximilian I. Turniere und Mummereien. 2 Bde., hrsg. von Quirin von Leitner. Wien 1880–1882, Fig. 135, 157, 204, 208 und die Listen L, N, Q, U. – Für Hinweise danke ich Thomas Lang (Leipzig).
- 6 Vgl. Schauerte, Larry Silver (wie Anm. 2).
- 7 Vgl. Thomas Schauerte, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. – Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers. München, Berlin 2001; Thomas Schauerte, Der Kaiser stirbt nicht. Transitorische Aspekte der maximilianischen »Gedechtnus«, in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog), hrsg. von Eva Michel, mit Essays von Manfred Holleger. München u. a. 2012, S. 37–47.
- 8 Siehe z.B. Martin Warnke, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image. Frankfurt a.M. 1984. Allgemeiner: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, hrsg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl. Köln u. a. 1998. Demgegenüber steht der Begriff »Similitudo«, vgl. Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Martin Gaier u. a. München 2012.
- 9 Vgl. Paul Grotemeyer, Die Stadthaltermedaillen des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge, Bd. 21 (1970), S. 143–166; Paul Arnold, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen als Förderer der Medaillenkunst, in: The Medal 17 (1990), S. 4–9.
- 10 Vgl. Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick. Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500. Mainz 2002, S. 368–374 (von Stephan Kemperdick). Verglichen wird dieses mit dem gesicherten Porträt im Gemälde der »Schutzmantelmadonna« eines Nürnberger Meisters um 1490 (ehem. Schloss Grafeneck bei Krens), auf dem Friedrich kniend dargestellt ist.
- 11 Robert Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 43). Straßburg 1903, S. 279 und S. 289; vgl. Ingetraut Ludolph, Friedrich der Weise. Kurfürst von Sachsen 1463–1525. Göttingen 1984, S. 13–26. »Die Bildnisse«, hier S. 14.
- 12 Siehe (bes. die Beiträge von Thomas Lang und Anke Neugebauer) Das ernestinische Wittenberg: Stadt und Bewohner (Wittenberg-Forschungen 2,1–2). 2 Bde. Petersberg 2013, sowie zum Kontext: Das ernestinische Wittenberg: Universität und Stadt (Wittenberg-Forschungen 1), Petersberg 2011.

- 13 Andreas Tacke, »Spieglein, Spieglein an der Wand ...«. Enttäuschungen bei der Entdeckung des Menschen in der deutschen Porträtkunst um 1500, in: Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500. (Ausstellungskatalog), hrsg. von Sabine Haag u. a. München 2011, S. 309–313.
- 14 WA TR 6, Nr. 6886; vgl. Tacke, Enttäuschungen (wie Anm. 13), S. 312.
- 15 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin 1971, S. 131 f., Nr. 19.
- 16 Auf die Ernestiner bezogen ist Uwe Schirmer, Kursächsische Staatsfinanzen (1456–1656). Strukturen – Verfassung – Funktionseliten (Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte 28). Leipzig 2006, eine sprudelnde Quelle; allgemein siehe Evelyn Welch, Shopping in the Renaissance. Consumer Cultures in Italy, 1400–1600. New Haven 2005.
- 17 Vgl. Andreas Tacke, »Centrum Europae«! Fragen zu Auswirkungen frühneuzeitlicher Kongreß- und Itinerarorte auf Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2002 [Symposiumsbericht »Quasi Centrum Europae«, Nürnberger Kunst und Kunsthandwerk und ihre europäischen Kunden 1400–1800«; Germanisches Nationalmuseum; Nürnberg 4.–6.10.2000; hrsg. von Hermann Maué], S. 112–127. In Bezug auf den Kaiser siehe Christoph Fried. Stälin, Aufenthaltsorte K. Maximilians I. seit seiner Alleinherrschaft 1493 bis zu seinem Tode 1519, in: Forschungen zur Deutschen Geschichte 1 (1862), S. 346–395; Christoph Böhm, Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I., Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 36). Sigmaringen 1998, hier u. a. S. 337–346: »Augsburg als Wohnort des Herrschers, Bauwünsche und -maßnahmen innerhalb der Stadt«. Die Fragestellung ist zu allgemein ausgefallen bei: Der Kaiser in seiner Stadt, Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498 (Begleitbuch zur Ausstellung Freiburg i.Br. 1998), hrsg. im Auftrag der Stadt Freiburg in Breisgau von Hans Schadek. Freiburg i.Br. 1998.
- 18 So kam auf dem Augsburger Reichstag von 1518 die Porträtmedaille in Mode, mit umfangreicher Literatur siehe Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, hrsg. von Walter Cupperi u. a. Berlin, München 2013; am Beispiel eines Künstlers, bei dem allein 19 der aus dem Reich angereisten Fürsten, Kleriker und fürstlichen Verbindungsmänner eine Porträtmedaille bestellten, siehe Richard Kastenholz, Hans Schwarz. Ein Augsburger Bildhauer und Medailleur der Renaissance. München, Berlin 2006.
- 19 Ein weiterer Aspekt wären die Pilger- und Wallfahrten; so ließ Friedrich auf seinen Weg ins Heilige Land in Venedig 1493 von sich ein Porträt anfertigen, an dem der Maler acht Wochen arbeitete; siehe Bruck, Förderer der Kunst (wie Anm. 11), S. 117.
- 20 Vgl. Sina Westphal, Die Korrespondenz zwischen Kurfürst Friedrich dem Weisen von Sachsen und der Reichsstadt Nürnberg. Analyse und Edition (Kieler Werkstücke. Reihe E 10). Frankfurt am Main u. a. 2011.
- 21 Es wäre wünschenswert, wenn die verdienstvolle Studie von Bruck, Förderer der Kunst (wie Anm. 11), abgelöst würde durch eine neuere Untersuchung.
- 22 Vgl. Eva Bambach-Horst, Die Bildnisse Friedrichs des Weisen. Die Schematisierung eines Herrscherbildes zwischen Heiligenkult und Reformation. Diss. Frankfurt a.M. 1993 (Mikrofiche).
- 23 Vgl. Gerhard Weilandt, Der Fürst beim Gebet. Das erste Porträt Friedrichs des Weisen von Lucas Cranach im sakralen und politischen Kontext (Standortstudien 4), in: Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, hrsg. von Andreas Tacke (Schriften der Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 7). Leipzig 2007, S. 43–74.
- 24 Hanne Kolind Poulsen, Cranach. Lucas Cranach d. Ä. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen. Kopenhagen 2002, S. 32 Kat.Nr. 13 (Linker Altarflügel mit Friedrich dem Weisen und den Heiligen Ursula und Genoveva), hier S. 91. Ein Rekonstruktionsversuch zum Kopenhagener Flügelbild bei Stanley E. (dward) Weed, Frederick the Wise Venerating the Virgin and Saints: A Newly Reconstructed Triptych by Lucas Cranach the Elder, in: Konsthistorik tidskrift / Journal of Art History 74,4 (2005), S. 209–223.
- 25 Berthold Hinz, Die Bildnisse der drei letzten Ernestinisch-Sächsischen Kurfürsten. Entdeckung und Gebrauch des öffentlichen Porträts, in: Lesarten der Geschichte (...). Festschrift für Heide Wunder zum 65. Geburtstag, hrsg. von Jens Flemming u. a. Kassel 2004, S. 199–220, hier S. 203.
- 26 Sie bezog sich auf die innere Landesteilung zwischen den beiden Brüdern, v. a. in Bezug auf die Innenpolitik, Verwaltung und Finanzen, die Außenpolitik verblieb weitestgehend bei Friedrich; siehe Ernst Müller, Die Mutschierung von 1513 im Ernestinischen Sachsen, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte 14 (1987), S. 173–182.
- 27 Vgl. Kerstin Merkel, Bruderbilder – Herrscherbilder. Inszenierte Bruderliebe als Garant für politische Qualität in der frühen Neuzeit, in: Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst hrsg. von Andreas Tacke u. a. Petersberg 2010, S. 231–244.
- 28 Sina Westphal, Fürstliche Politik und Selbstdarstellung im Spiegel der Münzen Friedrichs des Weisen, in: Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbild und Individualität. Formen der fürstlichen Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450–1550), hrsg. von Oliver Auge u. a. (Residenzenforschung 22). Ostfildern 2009, S. 207–220.
- 29 Schirmer, Staatsfinanzen (wie Anm. 16).
- 30 Rainer Hambrecht, Lucas Cranach in Coburg?, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken (Ausstellungskatalog). Augsburg 1994, S. 52–58, bes. S. 55.
- 31 Dieses und die nachfolgenden Beispiele bei Iris Ritschel, Friedrich der Weise und seine Gefährtin. Überlegungen und Erkenntnisse zu fünf verdächtig(ten) Kunstwerken, in: »... wir wollen der Liebe Raum geben«. Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500, hrsg. von Andreas Tacke (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt 3). Göttingen 2006, S. 296–341.
- 32 Dieter Koepplin, Tilman Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog). 2 Bde. Basel, Stuttgart 1974–76, S. 68 f. Nr. 19.
- 33 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.
- 34 Thomas Eser, Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance. München, Berlin 1996, S. 297–301 Nr. 47 und 48.
- 35 Hauptsache Köpfe. Plastische Porträts von der Renaissance bis zur Gegenwart aus der Skulpturensammlung (Ausstellungskatalog), hrsg. von Bärbel Stephan u. a., Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2001, S. 56 Nr. 1.
- 36 Das Wittenberger Heiltumsbuch, erschienen unter dem Titel: Dye zaigung des hochlobwirdigen hailighthums der stiftkirchen aller hailigen zu Wittenburg, Wittenberg: Symphorian Reinhart, 1509 (= VD 16, Z 250). Ein Faksimile erschien unter dem Titel: Wittenberger Heilighthumsbuch, illustriert von Lucas Cranach d. Aelt., Wittenberg in Kursachsen 1509 (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction). München 1884; Livia Cárdenas, Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch. Mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit. Berlin 2002.
- 37 Sabine Schwarz-Hermanns, Die Rundbildnisse Lucas Cranachs des Älteren – Mediale Innovation im Spannungsfeld unternehmerischer Strategie, in: Wittenberger Tagungsbeiträge (wie Anm. 23), S. 121–133.
- 38 Ein Überblick bei Irmgard Kratzsch, Schätze der Buchmalerei. Aus der Handschriftensammlung der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena. Jena 2001, S. 81–88, 98–104; Bernhard Tönnies, Die mittelalterlichen lateinischen Handschriften der Electoralis-Gruppe (Die Handschriften der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena 1). Wiesbaden 2002, S. 45–47; Das Fest-Epistolar Friedrichs des Weisen. Faksimileausgabe, hrsg. von Rainer Behrends, Kommentare von Irmgard Kratzsch und Rainer Behrends. 2. Bde. Leipzig bzw. Gütersloh 1983.
- 39 Klaus Niehr, Memorialmaßnahmen – Die Wittenberger Schloßkirche im frühen 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 71 (2008), S. 335–372.
- 40 Sven Hauschke, Die Grabdenkmäler der Nurnberger Vischer-Werkstatt 1453–1544 (Bronzegezeuge des Mittelalters 6). Petersberg 2006, S. 325–332 Nr. 103; Sven Hauschke, Ein Paragone um Grabdenkmäler der Vischer-Werk-

- statt. Kardinal Albrecht von Brandenburg und Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2002, S. 231–240.
- 41 Vgl. Hinz, *Bildnisse* (wie Anm. 26), S. 210.
- 42 Siehe Gunter Schweikhart, Tizian in Augsburg, in: *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich*, hrsg. von Klaus Bergdolt und Jochen Brüning (*Colloquia Augustana* 5). Berlin 1997, S. 21–42; Gabriele Goffriller, Tizian an der Staffellei. Eine zeitgenössische Bildquelle zur verlorenen »Venus« für Kaiser Karl V., in: *Münchner Jahrbuch für Kunstgeschichte* 52 (2001), S. 59–88.
- 43 Berthold Hinz, Lucas Cranach d. Ä. Reinbeck bei Hamburg 1993, S. 129. Und vice versa hatte Tizians Darstellungsweise Karls V. Einfluss auf ein Cranach'sches Porträt desselben Kaisers; ebd., S. 129 f.
- 44 Hinz, *Bildnisse* (wie Anm. 26), S. 219.
- 45 Sabine Fastert, Die Serienbildnisse aus der Cranach-Werkstatt. Eine medienkritische Reflexion, in: *Wittenberger Tagungsbeiträge* (wie Anm. 23), S. 135–157.
- 46 Albrecht Dürer, *Das druckgraphische Werk Bd. 1*, bearb. von Rainer Schoch u. a. München u. a. 2000, S. 236 f. Nr. 98 (von Matthias Mende), hier S. 236.
- 47 Ludolphy, Friedrich (wie Anm. 11), S. 18 f. – Die letzten beiden Zeilen hält Ludolphy für eine spätere Zutat, Armin Kohnle (Leipzig) bestritt auf der Torgauer Friedrich-Tagung diese spätere Zutat und geht von einem homogenen Text aus, also, dass die letzten beiden Zeilen von Anfang an zum Text gehörten.
- 48 Christian Schuchardt, *Lucas Cranach der Ältere, Leben und Werke*. 3 Bde. Leipzig 1851–1871; hier Bd. 1, 1851, S. 88.
- 49 Sehr allgemein Henry S. Francis, The Stag Hunt by Lucas Cranach the Elder and Lucas Cranach the Younger, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 46 (1959), S. 200–205.
- 50 Dieter Koepplin, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen mit der nicht millionenschweren Kaiserkrone in der Hand, in: *Wittenberger Tagungsbeiträge* (wie Anm. 23), S. 299–312.
- 51 Hinz, *Bildnisse* (wie Anm. 26), S. 218.
- 52 Hinz, *Bildnisse* (wie Anm. 26), S. 218.
- 53 Siegrid Westphal, Nach dem Verlust der Kurwürde. Die Ausbildung konfessioneller Identität anstelle politischer Macht bei den Ernestinern, in: *Zwischen Schande und Ehre. Erinnerungsbrüche und die Kontinuität des Hauses: Legitimationsmuster und Traditionsverständnis des frühneuzeitlichen Adels in Umbruch und Krise*, hrsg. von Martin Wrede und Horst Carl. Mainz 2007, S. 173–192.
- 54 Die Datierungen, Künstlerzuschreibungen etc. wurden beim Wiederabdruck beibehalten, bedürfen aber der kritischen Überprüfung und ggf. der Korrektur (wie z. T. im vorliegenden Aufsatz geschehen).