

Märtyrer Christi und Beschützer des lutherischen Erbes

Bildliche Deutungskonzepte von Lucas Cranach dem Jüngeren für Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen nach der Schlacht bei Mühlberg¹

Von Matthias Müller

Neben Friedrich dem Weisen, Philipp dem Großmütigen² oder Ottheinrich von der Pfalz³ gehört Johann Friedrich von Sachsen unbestritten zu den herausragendsten Fürstenpersönlichkeiten der Reformationszeit.⁴ War er

- 1 Der erste Abschnitt des vorliegenden Beitrags basiert auf meinem Aufsatz: M. MÜLLER, Bilder als Waffen nach der Schlacht. Die Stilisierung Kurfürst Johann Friedrichs von Sachsen zur *imago pietatis* und die Fortsetzung des Schmalkaldischen Krieges in der konfessionellen Bildpropaganda (in: *Bereit zum Konflikt. Strategien und Medien der Konflikterzeugung und Konfliktbewältigung im europäischen Mittelalter* [Mittelalter-Forschungen 20], hg. v. O. AUJE/F. BIERMANN/M. MÜLLER/D. SCHULTZE, 2008, 311–339).
- 2 Zu Philipp siehe den Ausstellungskatalog Landgraf Philipp der Großmütige (1504–1567). Hessen im Zentrum der Reform, hg. v. U. BRAASCH-SCHWERSMANN/H. SCHNEIDER/W.E. WINTERHAGER in Zusammenarbeit mit der Historischen Kommission für Hessen, 2004; darin u.a. A. TACKE/H.T. GRÄF, »[...] dem Hessenvolk seinen Philipp, dem evangelischen Deutschland seinen schwertgewaltigen Helden der Reformation«? Ein hessischer Beitrag zur preußisch-deutschen Erinnerungskultur (169–174).
- 3 Zu Ottheinrichs Persönlichkeit und historischer Bedeutung siehe als jüngste Publikationen: Pfalzgraf Ottheinrich. Politik, Kunst und Wissenschaft im 16. Jahrhundert, hg. v. der Stadt Neuburg an der Donau, 2002; Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg, hg. v. S. BÄUMLER/E. BROCKHOFF/M. HENKER, Ausst.-Kat. zur Bayerischen Landesausstellung 2005, 2005, 161–307; A. KOHNLE, Ottheinrich. Leben und Wirken eines Reformationsfürsten (in: *Kurfürst Ottheinrich und die humanistische Kultur in der Pfalz*, hg. v. H. AMMERICH/H. HARTHAUSEN, 2008, 11–30).
- 4 Unter der zahlreichen wissenschaftlichen Literatur zur Person und historischen Bedeutung Johann Friedrichs von Sachsen ragt nach wie vor die bereits 1903 und 1908 publizierte dreibändige Monographie des Jenaer Historikers und Vorsitzenden des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde, Georg Hugo Mentz, heraus: G.H. MENTZ, Johann Friedrich der Großmütige 1503–1554, Bd. 1 1903, Bde. 2 u. 3 1908.

bereits durch die Anführerschaft im Schmalkaldischen Bund zu einer europaweit bekannten Leitfigur des deutschen Protestantismus geworden, so steigerte sich seine Symbolkraft nach der verlorenen Schlacht bei Mühlberg 1547 und der erzwungenen Abdankung als Kurfürst zu einem Heroentum, das nicht selten in Ansätzen die Züge katholischer Heiligenverehrung trug.⁵ Diese außerordentliche Verehrung für den letzten Kurfürsten der ernestinischen Linie, aber auch seine Bezwingung durch Kaiser Karl V. wurde in hohem Maße durch die Aussagegewalt der Bilder unterstützt. Und so stand der für bzw. gegen Johann Friedrich von Sachsen betriebene Aufwand medialer Inszenierung demjenigen für Martin Luther grundsätzlich in keiner Weise nach. Johann Friedrich dürfte sogar ein Paradebeispiel sein für jene neue, auf öffentlich-affektive Wirkung ausgerichtete Darstellungsform der Herrscherporträts, die der Kunsthistoriker Martin Warnke vor knapp zehn Jahren in einem Vortrag der Burda-Akademie als Teil des Medienwandels zu Beginn der Frühen Neuzeit beschrieben hat.⁶ Auch quantitativ dürften von dem sächsischen Kurfürsten kaum weniger Porträts bzw. portrathafte Abbildungen angefertigt worden sein, wie dies für den großen Wittenberger Reformator hinlänglich bekannt ist. Die verdienstvolle Zusammenstellung aller derzeit bekannten und erhaltenen Bildzeugnisse von

Für eine zusammenfassende Würdigung siehe J. BAUER, Johann Friedrich I. der Großmütige (1503–1554). Turnierkämpfer – Mäzen – Lutherischer Kurfürst (in: Verlust und Gewinn. Johann Friedrich I., Kurfürst von Sachsen [Bausteine zur Jenaer Stadtgeschichte 8], hg. v. DEMS./B. HELLMANN, 2003, 9–39).

- 5 Zur Schlacht von Mühlberg und ihrem Symbolwert siehe zuletzt W. HELD, 1547. Die Schlacht bei Mühlberg/Elbe. Entscheidung auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen, 1997; zur Rekonstruktion des Schlachtverlaufs und seiner Orte siehe H. SCHMIDT-FALKENBERG, 1547. Die Schlacht bei Mühlberg und Falkenberg, Halle 2012.
- 6 Warnke äußerte seine insgesamt noch sehr skizzenhaften und daher kaum an den jeweiligen historischen Normen der Regentenethik ausgerichteten Überlegungen im Rahmen der Vortragsreihe »Iconic Turn. Felix Burda Memorial Lectures« der Burda Akademie zum Dritten Jahrtausend in der Münchner Universität. Siehe hierzu die Rezension von C. TAUBER in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung v. 9. 2. 2005, Nr. 33, N3. Zur Bedeutung des Medienwandels im 16. Jahrhundert für das Herrscherbildnis siehe auch künftig meinen Beitrag: M. MÜLLER, Der multimediale Herrscher. Die Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt in der Frühen Neuzeit (in: Das Porträt. Mobilisierung und Verdichtung, hg. v. E. KREMS/S. RUBY, [im Druck]).

Kurfürst Johann Friedrich durch Michael Enterlein und Franz Nagel hat geholfen, diesen Umstand eindrucksvoll zu belegen.⁷

Wenn dennoch die Bildnisse Martin Luthers in der Forschung weitaus größere Aufmerksamkeit fanden als diejenigen Johann Friedrichs, dann lag dies nicht nur an der herausgehobenen theologischen Bedeutung und größeren Popularität Luthers, sondern auch daran, dass bis dahin von keinem Theologieprofessor und Augustinermönch ein derart vielfältiges, wahrhaft fürstliches Repertoire an Porträts angefertigt worden war, wie es für Martin Luther zutrifft. Diese auf Luther bezogene Bildproduktion ist im zeitgenössischen kulturhistorischen Kontext eine Ausnahmesituation, die außer durch die gemalten Porträts nicht zuletzt von den druckgraphischen Bildnissen bestimmt wurde. Der von Martin Warnke konstatierte »Cranach-sche Luther«, d.h. die gezielte, in ihrer Zeit beispiellose Inszenierung und Stilisierung des Reformators, fand seinen wirkmächtigsten Ausdruck nicht nur im gemalten Porträt, sondern vor allem in der massenhaft verbreiteten Druckgraphik (vgl. Abb. 8).⁸

Dabei übersah man jedoch vollkommen, dass auch der hinter Luther beschützend stehende sächsische Kurfürst durch Künstler wie Georg Pencz, Michael Ribestein, Hans Reinhart dem Älteren und nicht zuletzt Lucas Cranach dem Älteren und Lucas Cranach dem Jüngeren einer medialen Inszenierung unterworfen wurde, die dem für Luther betriebenen Aufwand grundsätzlich in nichts nachstand. Das Ergebnis dieser Bemühungen zeigt auf überraschende, letztlich aber logisch-konsequente Weise eine bemer-

7 M. ENTERLEIN/F. NAGEL, Katalog der Darstellungen Johann Friedrichs des Großmütigen. Das Herrscherbild als Aufgabe (in: Verlust und Gewinn [s. Anm. 4], 119–292).

8 M. WARNKE, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image, 1984. Siehe auch die grundlegende Zusammenstellung der Lutherbildnisse bei J. FICKER, Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens (LuJ 16, 1934, 103–161); G. STUHLEAETH, Die Bildnisse D. Martin Luthers im Tode (Kunstgeschichtliche Forschungen zur Reformationsgeschichte 1), 1927; I. STRAHL, Verzeichnis der Luther-Bildnisse, 1982; H. SCHNELL, Martin Luther und die Reformation auf Münzen und Medaillen, 1983; G. SCHUCHARDT, Luther seitenrichtig – Luther seitenverkehrt? Die Bildnisse im Leben und im Tod – Werkstattprivileg Cranachs und seiner Mitarbeiter (Wartburg-Jahrbuch 12, 2003 [2004], 9–30); I. VAN GÜLPEN, Der deutsche Humanismus und die frühe Reformations-Propaganda 1520–1526: das Lutherporträt im Dienst der Bildpublizistik (Studien zur Kunstgeschichte 144), 2002; S. OZMENT, The Serpent and the Lamb. Cranach, Luther, and the Making of the Reformation, 2011, 119–140. Siehe auch A. BEYER, Das Porträt in der Malerei, 2002, 118ff.

kenswerte Parallele zu der für Martin Luther entwickelten Bildstrategie: So wie dieser vor allem durch Lucas Cranach im Bild zum göttlich inspirierten, kraftvoll agierenden Geistesheroen und quasi Heiligen der protestantischen Liga avancierte, so fokussierte sich die »Imagebildung« (Martin Warnke) Johann Friedrichs im Verlauf der Auseinandersetzungen und ganz besonders nach der Katastrophe des verlorenen Schmalkaldischen Krieges zusehends auf eine eigenartige Überhöhung der altradierten Definition des Fürsten als Stellvertreter Christi: Auf eine bis dahin unbekannte Weise versuchten die Bilddramaturgen Johann Friedrichs den Kurfürsten nicht länger nur als weltlichen Stellvertreter-Typus des Weltenherrschers Christi zu veranschaulichen, sondern darüber hinaus seine Gleichsetzung mit dem Typus des leidenden Christus zu erreichen.⁹ Eine solche Gleichsetzung bedeutete keineswegs eine Anmaßung, sondern muss vielmehr als die originelle, durchaus konsequent zu Ende gedachte Weiterentwicklung des tradierten Regentenbildnisses unter besonderen historischen Bedingungen aufgefasst werden. In einer auch nach heutigen Maßstäben außerordentlichen politischen und existentiellen Ausnahmesituation, wie sie nicht zuletzt die Auseinandersetzungen zwischen dem Schmalkaldischen Bund und der katholischen Liga bedeutete, entschlossen sich die Bildstrategen des sächsischen Kurfürsten, das bekannte, an der Weltherrschaft Christi ausgerichtete Regentenbild zugunsten eines der Passion Christi verpflichteten Regentenbildes zurücktreten zu lassen. Zu vermuten ist, dass der kurz zuvor, 1546, eingetretene Tod Martin Luthers die Neugewichtung des Regentenbildes Johann Friedrichs nicht unwesentlich beeinflusst hat. Seine Entsprechung fand diese Neugewichtung in den Schriftmedien, so auch in dem offiziellen Briefwechsel, den der im Krieg besiegte und entmachtete Kurfürst nach der Kapitulation mit seinem innerfamiliären Gegner und Nachfolger im Kurfürstenamt, Moritz von Sachsen, führte. Hier konnte ein solcher Brief Johann Friedrich als Absender wie folgt ankündigen und dabei seine alten, nun z.T. verlorenen Herrschaftstitel und -ämter in Form einer vielsagenden Allegorisierung in Denominationen christlicher Tugenden verwandeln:

⁹ Siehe hierzu MÜLLER, Bilder als Waffen (s. Anm. 1).

Von Gottes Gnaden Johannes Friedrich, des Heilands Jesu Christi jetziger Zeit Ertzmärtyrer, Hz. [= Herzog] der Betrübten, Kf. [= Kurfürst] der Beständigen im wahren christlichen Glauben, Lg. [= Landgraf] in der Wahrheit, Mgf. [= Markgraf] und Bluet-Fähnrich des Heiligen Kreuzes, Bgf. [= Burggraf] in Bewährung der Geduld und Beständigkeit, Erneuerer des Ewigen Lebens und unüberwindlichen Sieges in jenem Leben.¹⁰

Dieser für den Bereich der bildlichen Inszenierung erst in jüngerer Zeit von Michael Enterlein, Franz Nagel, Edgar Bierende, Naima Ghermani und dem Verfasser herausgearbeitete Aspekt,¹¹ der das Bildnis Johann Friedrichs von Sachsen besonders in der Zeit nach dem verlorenen Schmalkaldischen Krieg wesentlich zuspitzte und das politisch-religiöse Handeln des sächsischen Kurfürsten als außerordentliche heilsgeschichtliche Herausforderung betonte, soll im folgenden anhand von zwei besonders ausdrucksstarken und in dieser Weise nur druckgraphisch umgesetzten Bildkonzepten Lucas Cranachs d. J. nochmals einer genaueren Analyse unterzogen werden.

Die Spiegelung des eigenen geschundenen Antlitzes im geschundenen Antlitz Christi wurde besonders während und nach der Kriegsgefangenschaft Johann Friedrichs von Sachsen gesteigert und explizit ausgestaltet.¹² So ist das Motiv auch Gegenstand eines von Lucas Cranach d. J. 1553 entworfenen kolorierten Holzschnitts¹³ (*Abb. 1*), der ganz direkt die Bildtradition des nahsichtigen Christusbildes und der in ihm enthaltenen Aufforderung zum Gedächtnis an die Passion Christi rezipiert. Herausragende

¹⁰ Politische Korrespondenz des Herzogs und Kurfürsten Moritz von Sachsen, Bd. 3: Vom 1. Januar 1547 bis 25. Mai 1548, bearb. v. J. HERRMANN/G. WARTENBERG, 1978, 422, Nr. 601 (zit. nach BAUER, Johann Friedrich I. der Großmütige [s. Anm. 4], 9–39), 35.

¹¹ ENTERLEIN/NAGEL (s. Anm. 7); E. BIERENDE, Demut und Bekenntnis – Cranachs Bildnisse von Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen (in: Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst [SVRG 204], hg. v. V. LEPPIN/G. SCHMIDT/S. WEFERS, 2006, 327–357); N. GHERMANI, Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle, 2009, 94–98; MÜLLER, Bilder als Waffen (s. Anm. 1).

¹² Einen Höhepunkt dieser Anverwandlung Johann Friedrichs an die Gestalt des leidenden Christus stellt ein kolorierter, durch seinen aufgemalten Rahmen ein Tafelgemälde imitierender Holzschnitt dar, den Michael Ribestein unter Rückgriff auf Cranachs Porträt-schema unmittelbar nach der Gefangennahme des Kurfürsten entwarf (Gotha, Schlossmuseum, Inv.-Nr. G 15, 54). Zur Interpretation dieses Holzschnitts siehe meine Ausführungen MÜLLER, Bilder als Waffen (s. Anm. 1), 327–329.

¹³ Kolorierter Holzschnitt, datiert 1553, 16 × 16 cm, Kunsthandel (2003). Siehe hierzu ENTERLEIN/NAGEL (s. Anm. 7), 210, Kat.-Nr. 3.37.

Beispiele dieser Bildtradition sind Andrea Mantegnas Bilder des *Ecce Homo* (ca. 1500) (Abb. 2) und – mit etwas anderer Akzentuierung – des *Salvator mundi* (1493) (Abb. 3).¹⁴ Bei Mantegnas Bildnis des *Salvator mundi* trägt die linke Rahmenleiste zudem folgende appellative Inschrift: »Momordite vos (se)met ipsos ante effigiem vultus mei« (peinigt euch selbst vor dem Bildnis meines Angesichts). Für den Vergleich dieser in Italien weitverbreiteten nahsichtigen Christusbilder mit Cranachs märtyrerhaftem Bildnis Johann Friedrichs von Sachsen ist daher auch die beigefügte deutsche Versdichtung unter dem Bild entscheidend, die demonstrativ und ganz in der Diktion der Christusbilder zur Betrachtung von Johann Friedrichs Gesichtsverletzung und zur fürbittenden Memorierung seines Schicksals auffordert:

Beschaw diß löblich Angesicht / Wie Fürstlich und wie auffgericht / Wie Erbar und on arge list / Der Edle Fürst zu Sachssen ist. Besih die Schramm des Hochgeborn / Welcher sein Land und Leut verlorn / Gerissen auß seim Vatterland / Gefangen lag ins Keisers hand. Die rhümlich schramm empfieng der Held / Unschuldig in dem weiten Feld / Da er dem Feind das Angesicht boht / Und kempffet dapffer in der not / Zu schützen die Religion / Und freiheit Deutscher Nation / So oft du dieses Angesicht / Ehrlich verwundet und so liecht / Beschawest so bedencke wol / Was man von dem Held halten sol / Und so du liebest Gottes wort / So bitt für ihn an allem ort / Zu jeder zeit mit allem fleiß / In rechter Buß Christlicher weiß / Auff das im unser lieber Gott / Geb sein Genad in aller not / Amen.

Den Typus des christlichen Märtyrer- und nahsichtigen Christusbildes rezipierend und durch die Hinweise auf die Glaubwürdigkeit der Darstellung zugleich die Tradition des Herrscherbildnisses als *effigie* reflektierend evoziert der Holzschnitt schließlich auch den Typus des christlichen Memorial- und Motivbildes. So wird jeder, der den Holzschnitt mit dem Porträt Johann Friedrichs betrachtet, nicht nur dazu aufgefordert, sich an den heldenhaften Kampf des einstigen Kurfürsten für den evangelischen Glauben zu erinnern, sondern stets auch für das Seelenheil des durch den Kaiser militärisch besiegtten und erst ein Jahr zuvor, 1552, aus der kaiserlichen Gefangenschaft entlassenen Fürsten zu beten.

¹⁴ Zum zurückgenommenen Charakter der *Imago Pietatis* beim Salvatorbild siehe K. KRÜGER, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, 2001, 80ff.

Nachfolger Christi und Beschützer des theologischen Vermächtnisses Martin Luthers: Zu einem besonderen Holzschnitt-Porträt und dessen komplexen Bildkonzept

Die hier durch die geschickte Kombination von Bild und Text vorgenommene Angleichung des märtyrerhaften Kurfürsten an die Gestalt des gemarterten Christus besitzt einen Vorläufer in einem anderen, von Lucas Cranach d. J. im Jahr der Freilassung Johann Friedrichs entworfenen Holzschnitt¹⁵ (*Abb. 4*). Wie der Vergleich der beiden Holzschnitte zeigt, wurde die zentrale Partie des älteren Holzschnitts mit dem Bildnis des einstigen Kurfürsten einfach in den jüngeren und zugleich kleiner formatierten Holzschnitt übertragen. Demgegenüber besitzt der ältere Holzschnitt nicht nur ein größeres, für die Cranach-Werkstatt ungewöhnliches Querformat, sondern stellt auch konzeptionell unter den für Johann Friedrich entwickelten Bildnissen eine Besonderheit dar. Wie im folgenden zu zeigen sein wird, erweist sich der Holzschnitt in seiner Gesamtkomposition als eine bemerkenswerte Verbindung des für Johann Friedrich etablierten Porträttypus mit einem bestimmten im christlich-humanistischen Umkreis entwickelten Typus des Andachts- bzw. Memorialbildes. Durch diese gleich noch genauer zu analysierende Kombination zweier an sich nicht zusammengehöriger Bildtypen schuf Lucas Cranach d. J. im letzten Jahr der Gefangenschaft Johann Friedrichs ein besonders tiefsinniges Bildkonzept, bei dem die Gestalt des entmachteten Kurfürsten nicht nur die Figur des leidenden Christus reflektiert, sondern darüber hinaus für den wissenden Betrachter eine besondere theologische Aussage über die Bedeutung Johann Friedrichs als Beschützer des protestantischen Bekenntnisses trifft.

Analysieren wir daher zunächst die kompositorischen und ikonographischen Besonderheiten des Bildentwurfs. Wie bei anderen Bildnissen des märtyrerhaften Kurfürsten – so auch bei dem dramaturgisch eindrucksvoll in Szene gesetzten von Michael Ribestein¹⁶ (*Abb. 5*) – zeigt uns dieser Holz-

¹⁵ Holzschnitt, datiert 1552, 15,4 × 18,0 cm (Gotha, Schlossmuseum, Inv.-Nr. G 42, 20). Siehe hierzu Ausst.-Kat. Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen, Gotha 1994, Kat.-Nr. 2.50; ENTERLEIN/NAGEL (s. Anm. 7), 210, Kat.-Nr. 3.34. GHERMANI (wie Anm. 11), 97, erwähnt den Holzschnitt nur, ohne jedoch näher auf ihn einzugehen.

¹⁶ Vgl. hierzu Anm. 12.

schnitt Johann Friedrich in formatfüllender, geradezu aus dem Bild herausdrängender Präsenz. Vollkommen neu und ungewöhnlich ist hingegen die Betonung des kommunikativen Moments, denn in diesem Holzschnitt tritt Johann Friedrich mit einer scheinbar sprechenden Mimik und durch seine über die Brüstung hinausgeschobenen Hände, in denen sich ein aufgeschlagenes Buch befindet, mit uns Bildbetrachtern in unmittelbare Beziehung. Diesen Eindruck unterstreicht auch die Gestaltung des Mundes, der sich, hervorgerufen durch eine extra breit gezogene Linie zwischen den Lippen, leicht zu öffnen scheint. Ist schon die Darstellung eines buchlesenden Fürsten – im Unterschied zu Klerikern – in der deutschen Kunstgeschichte ungewöhnlich (dies gilt selbst für das Lesen in Gebetsbüchern), so deutet auch die Gestaltung des Buches auf die Besonderheit des Bildentwurfs hin. Am oberen Rand einer der aufgeblätterten Buchseiten sind deutlich die Worte »Aus Not« zu lesen, während die kompositorische Linie, die von dieser Buchseite nach links oben weist, direkt zum Gesicht des Kurfürsten führt, das neben der bekannten Narbe eine kreuzförmige Faltenbildung auf der Stirn kennzeichnet. Auf der mittleren geöffneten Buchseite lesen wir mit den Worten »Hilf Gott« den Anfang des dort wiedergegebenen Gebetes: »Hilf Gott aus Not«. Diese nach rechts weisende Buchseite führt in der Verlängerung direkt zu einem Kruzifix, das schräg hinter dem Kurfürsten an der rechten Bildseite platziert wurde. Seine Schrägstellung bewirkt, dass sich der am Kreuz in abgeknickter Haltung, mit verkrampften Zehen und damit in der Todesstunde vergegenwärtigte Christus scheinbar zur monumentalen Gestalt Johann Friedrichs hinwendet.

Dieser in perspektivischer Hinsicht von Cranach nicht ohne Schwierigkeiten ins Bild gesetzte kontemplativ-imaginäre Dialog zwischen Johann Friedrich und Christus wird zusätzlich durch Verszeilen herausgearbeitet, die wie Sprechblasen in das freie Bildfeld zwischen dem Kopf Johann Friedrichs und dem Kopf und Oberkörper Christi hineingesetzt wurden. Johann Friedrich ruft Christus bezeichnenderweise drei Mal an, und zwar mit folgenden Worten: Zunächst mit »Tu mea spes unica Christe«, was einer Abwandlung der kurfürstlichen Devise »SPES MEA IN DEO EST« (Meine Hoffnung liegt in Gott) entspricht, sodann mit den letzten Worten aus dem von Martin Luther übersetzten »Te Deum«: »In te DOMINE sperauī, non confundar in aeternum« (Auf dich HERR habe ich meine Hoffnung gesetzt. In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden), gefolgt vom abschließenden Be-

kenntnis »Quia redemisti me DEVS ueritatis« (denn Du hast mich erlöst, GOTT der Wahrheit). Diese letzte Textzeile verdient unser besonderes Interesse, zitiert sie doch den zweiten Teil von Ps 31,6, dessen erster, hier nicht wiedergegebener Teil lautet: »In Deine Hände befehle ich meinen Geist«. Dies sind aber zugleich die im Lukasevangelium (Lk 23,46) verwendeten letzten Worte Jesu am Kreuz, wodurch sich im Holzschnitt eine außergewöhnlich enge Beziehung zwischen Johann Friedrich von Sachsen und dem im Moment des Todes dargestellten Christus ergibt. Denn während der kundige Betrachter den zweiten Teil des Psalmverses »Quia redemisti me DEVS ueritatis« (denn Du hast mich erlöst, Gott der Wahrheit) liest, memoriert er gleichzeitig den ersten Teil (»In Deine Hände befehle ich meinen Geist«), wodurch sich die Worte des einstigen Kurfürsten als Antwort auf die letzten Worte Jesu erweisen. In der Verbindung von kompositorischem und textredaktionellem Kunstgriff hat Lucas Cranach d. J. Johann Friedrich von Sachsen somit als protestantischen Fürsten herausgearbeitet, der sich in einem engen Zwiegespräch mit Christus selbst befindet, ja im Vorgang der intensiven Kontemplation geradezu zum Zeugen seiner letzten Worte am Kreuz wird, wobei die verkleinerte Gestalt des Gekreuzigten eine auffällig veristische Präsenz besitzt und den Dingcharakter des Kruzifixes negiert.

In dieses Bild einer großen Nähe zwischen Christus und dem entmachteten Kurfürsten fügt sich schließlich auch das markante, aus plakativ gezeichneten Hautfalten zusammengesetzte Kreuz auf der Stirn, das auch in anderen Bildnissen Johann Friedrichs aus dieser Zeit auftaucht, so auch in dem wiederum von Lucas Cranach d. J. entworfenen Epitaphbild (*Abb. 6*) nach dem Tod Johann Friedrichs 1554 (vgl. das Exemplar im Gothaer Schlossmuseum). Dieses Stirn-Kreuz sollte den im Glaubenskampf in der Nachfolge Christi stehenden einstigen Kurfürsten nicht nur allgemein als Märtyrer kennzeichnen, sondern zudem aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine in den biographischen Schilderungen Johann Friedrichs kolportierte Legende anspielen, derzufolge Johann Friedrich von Geburt an auf der Haut seines Rückens ein rotes Kreuz getragen haben soll. Von diesem Rückenmal berichtet noch fast 90 Jahre nach dem Tod Johann Friedrichs der Historiograph Friedrich Hortleder im zweiten Band seiner 1645 in Gotha publizierten Beschreibung *Der Römischen Keyser- und Königlichen Maiesteten auch deß heiligen Römischen Reichs Geistliche und Weltliche Stände*

Churfürsten und Fürsten ec[...].¹⁷ Bereits 1550, noch während der Gefangenschaft Johann Friedrichs, greift Lucas Cranach d. J. dieses Motiv des das Kreuz Christi tragenden Fürsten in seinem Holzschnitt (*Abb. 7*) über den *Unterscheid zwischen der wahren Religion Christi vnd falschen Abgöttischen Lehr des Antichrists[...]* auf und zeigt Johann Friedrich von Sachsen mit einem geschulterten Kreuz unter der Kanzel des predigenden Martin Luthers.

Kundige Betrachter erkannten aber nicht nur diese mittels Bild und Text in Szene gesetzte sprichwörtliche *Christoformitas*, sondern darüber hinaus auch die Bildmuster, in die die solchermaßen vorgenommene Stilisierung Johann Friedrichs durch Lucas Cranach d. J. gleichsam eingeschrieben wurde. Damit komme ich zu meinem letzten Aspekt: der Kombination des bekannten, von Lucas Cranach d. Ä. entworfenen Porträtschemas für Johann Friedrich mit zwei anderen, damals sehr bekannten Bildtypen. Dies sind zum einen der Typus des mit einem aufgeschlagenen bzw. geschlossenen Buch in seinen Händen dargestellte Martin Luther, wie ihn bereits sehr früh Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien entwarfen, und zum anderen der im 16. Jahrhundert vor allem von Humanisten nachgefragte Andachtsbildtypus des heiligen Hieronymus, wie ihn einerseits Albrecht Dürer und andererseits Lucas Cranach d. Ä. konzipiert hatten. Der erste Typus gehört zu den Inkunabeln der Luther-Bildnisse und wurde bereits 1520 zunächst von Lucas Cranach d. Ä. (*Abb. 8*) und dann 1521, dem Jahr des Wormser Reichstags und dem Beginn von Luthers Schutzhaft auf der Wartburg, in nochmals zugespitzter Form von Hans Baldung Grien (*Abb. 9*) konzipiert. Beide Bildnisse zeigen den Reformator in argumentativer Pose, deren inhaltlicher Bezug jeweils das geöffnete Buch der Heiligen Schrift verkörpert. Während in dem berühmten Kupferstich von Cranach das Buch je-

17 F. HORTLEDER, Der Römischen Keyser- und Königlichen Maiesteten auch deß heiligen Römischen Reichs Geistliche und Weltliche Stände Churfürsten und Fürsten ec[...], Gotha 1645, Bd. 2, 976: »Ungezweifelt anzudeuten, dass dieser verstorbene Fürst, des HERREN Christi Creutzes ein merklich Partikel gefühlet, inmassen er dann in der Geburt, ein rothes Creutzlein auff dem Rücken mit sich bracht, unnd als ein Mahlzeichen sol am Leib gehabt haben. Unnd demnach unnd gleich als ein Heldt mit standthafftigem Herten, die Blutfahnen nachgetragen, auch nach erlangtem Frieden mit allen Ehren wieder uberantwortet«. Siehe hierzu auch BIERENDE (s. Anm. 11), 354.

doch nur klein und stark angeschnitten in der linken unteren Bildecke erscheint, wird es bei Baldung Grien zu einem markanten Objekt, das aus der in diesem Fall rechten unteren Bildecke geradezu in den Betrachtarraum hineinzufragen scheint. Baldung Griens Variante von Cranachs Bilderfindung sollte – nicht zuletzt auch wegen der Stilisierung Luthers zu einem Heiligen – zu einem der umstrittensten und zugleich populärsten Luther-Bildnisse avancieren.¹⁸

Der zweite Typus, der Cranachs d. J. Bildnis von Johann Friedrich zugrunde liegt, ist meiner Ansicht nach in zwei unterschiedlichen und zugleich zusammenhängenden Darstellungen des heiligen Hieronymus zu suchen, wie sie von Albrecht Dürer erfunden worden sind: zum einen der heilige Hieronymus im Gehäus, wie ihn Dürer erstmals 1514 in einem Kupferstich (*Abb. 10*) vorgelegt hat, und zum anderen das damals als spektakuläre und höchst innovative Darstellungsform des Kirchenvaters empfundene Gemälde des heiligen Hieronymus (*Abb. 11*), das Dürer 1521 für den in Antwerpen residierenden portugiesischen Gesandten und Humanisten Rui Fernandes de Almada malte. Beide von Dürer entworfenen Darstellungsformen des Hieronymus sind Ausdruck der großen Wertschätzung, die der Kirchenvater unter den deutschen Humanisten wegen seiner umfassenden klassisch-antiken Gelehrsamkeit, seiner theologischen Bildung und seiner Bibelübersetzung, der Vulgata, genoss. Entsprechend waren beide Hieronymus-Darstellungen Dürers bekannt und verbreitet, der Kupferstich in einer Vielzahl von Drucken, das Gemälde sofort nach seiner Entstehung in Form von verschiedenen Kopien und Varianten anderer Maler, so z.B. von Quentin Massys, Joss van Cleve oder von Marinus van Roymerswaele

18 Die Kritik entzündete sich vor allem an einer Variante von Baldung Griens Lutherbildnis, bei dem Luthers Haupt durch die Taube des Heiligen Geistes und einen Strahlenkranz bekrönt wird. Anschaulich beschreibt das Unbehagen – nicht zuletzt der katholischen Seite – der päpstliche Nuntius Aleander anlässlich von Beobachtungen, die er während des Reichstages in Worms anstellen konnte: »So hat man ihn [Luther, Anm. M.M.] denn auch neuerdings mit dem Sinnbild des heiligen Geistes über dem Haupte und mit dem Kreuz oder auf einem anderen Blatt mit der Strahlenkrone dargestellt: und das kaufen sie, küssen es und tragen es selbst in die kaiserliche Pfalz« (Die Depeschen des Nuntius Aleander vom Wormser Reichstage 1521, übers. u. erl. v. P. KALKOFF, 21897, 58).

(Abb. 12) und seiner Werkstatt, die bereits 1521 Dürers Bilderfindung kommerziell auszuschlachten versuchten.¹⁹

Darüber hinaus kannte Cranach d. J. aber auch noch eine Paraphrase der Dürerschen Bilderfindung des heiligen Hieronymus im Gehäus, die 1525 und 1526 in jeweils leicht modifizierter Form von seinem Vater, Lucas Cranach d. Ä., für den Gegner Martin Luthers, Kardinal Albrecht von Brandenburg, entwickelt worden war (Abb. 13 u. 14). Es handelt sich jeweils um Varianten von Dürers Kupferstich, die von Cranach d. Ä. in die Malerei übersetzt und seitenmäßig gekontert wurden, wobei als Pointe die Figur des in einer Bibel – vermutlich die Vulgata – lesenden Hieronymus mit den Gesichtszügen des Kardinals ausgestattet wurde und damit dem damals populären Typus des Kryptoporträts entspricht. Wie vor wenigen Jahren Andreas Tacke glaubhaft machen konnte, besaßen diese von Albrecht von Brandenburg bei Cranach d. Ä. in Auftrag gegebenen Varianten von Dürers *Hieronymus im Gehäus* eine gegen Martin Luther gerichtete Aussage. Denn wenn sich der Kardinal in einer Zeit, in der Luthers Übersetzung des Neuen Testaments von den Protestanten zum einzig wahren deutschen Bibeltext erklärt wurde, selbst als bibelübersetzender Kirchenvater darstellen lässt, dann weist er damit den Gültigkeitsanspruch der lutherischen Bibelübersetzung zurück, um an ihre Stelle die nicht zuletzt von Hieronymus Emser ab 1523 deutlich formulierte katholische Gegenposition zu setzen.²⁰

Wäre es denkbar, dass Cranach d. J. die genannten Vorbilder nicht nur aus motivisch-kompositorischen Gründen für sein außergewöhnliches Johann Friedrich-Bildnis (vgl. Abb. 4) berücksichtigt hat und sich die Bedeutung der Vorbilder daher nicht darin erschöpft, eine geeignete Vorlage für das an sich vorbildlose Porträtschema des vor einem Kruzifix betenden und die Heilige Schrift bzw. ein Gebetbuch in Händen haltenden Fürsten zu gewinnen? Könnte es sein, dass Cranach d. J. mit der Rezeption der aufgezeigten Vorbilder nicht nur die Autorität ihrer künstlerischen Form, sondern

19 Zu Dürers Gemälde des heiligen Hieronymus siehe K.A. SCHRÖDER/M.L. STERNATH (Hg.), Albrecht Dürer, 2003, 503–510. Siehe auch E. EISING, Geschäft und Vergnügen zugleich. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande (in: Dürer – Kunst, Künstler, Kontext, hg. v. J. SANDER, 2013, 332–337).

20 A. TACKE, Albrecht als heiliger Hieronymus. Damit »der Barbar überall dem Gelehrten weiche!« (in: Der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Bd. 2: Essays, 2006, 117–129), 126–128.

zugleich auch die Autorität ihrer ikonographischen Aussage in sein neuartiges Porträtschema transferieren wollte? Hierauf ohne weitere Quellen eine plausible Antwort zu geben, ist nicht einfach und muss daher zunächst Spekulation bleiben. Dennoch seien abschließend einige wenige noch thesen- und skizzenhafte Überlegungen erlaubt, um so für das ungewöhnliche und einzigartige Bildnis Johann Friedrichs von Sachsen einen möglicherweise weitergehenden Deutungshorizont aufzuzeigen. Als These sei formuliert, dass Cranach d. J. die damals höchst populären und mit einer spezifischen Aussage versehenen Bilder Martin Luthers und des heiligen Hieronymus auch deswegen zur Grundlage für sein einzigartiges Fürstenporträt genommen hat, weil er mit ihrer Hilfe die besondere politisch-religiöse Rolle und Bedeutung des gefangengenommenen und entmachteten Kurfürsten als einst wichtigstem weltlichen Schutzherrn und – nach seinem gewaltsamen Sturz – moralischer Autorität der Reformation anzeigen wollte. Innerhalb dieses Interpretationsrahmens könnte die hieronymusartige Darstellungsform des entmachteten sächsischen Kurfürsten dann auch als versteckte Anspielung auf Kardinal Albrechts Hieronymus-Bild von Cranach d. Ä. und als Zurückweisung der darin enthaltenen konfessionellen Aussage verstanden werden. Zugespitzt formuliert, hätte Cranach d. J. das Bildkonzept seines Vaters aufgegriffen, um mit der Figur des einstigen Kurfürsten nicht nur den Kirchenvater Hieronymus und Martin Luther, sondern darüber hinaus auch Kardinal Albrecht in Erinnerung zu rufen, der einer der mächtigsten Gegner des protestantischen Bekenntnisses gewesen war. Dessen Kryptoporträt in Cranachs d. Ä. Gemälde von *Hieronymus im Gehäus* würde durch das auf den Hieronymus-Typus rekurrierende Holzschnitt-Bildnis für Johann Friedrich von Sachsen gewissermaßen überschrieben und seine Aussage für kundige Betrachter damit konterkariert.

Die besondere Rolle Johann Friedrichs nach dem Tod Martin Luthers lässt eine solche Deutung nicht unwahrscheinlich erscheinen. Denn der Vergleich des Holzschnitt-Bildnisses mit den genannten Vorbildern offenbart uns die mehrfache Einschreibung der Gestalt des ehemaligen Kurfürsten in konfessionell vorgeprägte Bildkonzepte und ihre ikonographische Aussage: Durch die Einschreibung Johann Friedrichs zunächst in die Tradition der »Imago pietatis«, sodann in das Cranachsche Bildkonzept des das Evangelium bewahrenden Martin Luthers, weiterhin in das Dürersche Bildkonzept des protohumanistischen, bibelübersetzenden und damit Luther

antizipierenden Hieronymus und schließlich in das als Antwort darauf für Kardinal Albrecht von Brandenburg hergestellte Kryptoporträt des bibelübersetzenden »katholischen« Hieronymus entwirft Lucas Cranach d. J. ein vielschichtiges und zugleich eingängiges Bildkonzept, das den einstigen sächsischen Kurfürsten sowohl als gerechten Märtyrer in der Nachfolge Christi als auch als Beschützer des theologischen Erbes Luthers und des wahren christlichen Evangeliums thematisiert.

Diesem hier ins Bild gesetzten Anspruch, auch weiterhin weltlicher Anführer und Beschützer des protestantischen Luthertums zu sein, entsprechen im übrigen Johann Friedrichs Bemühungen um die Herausgabe einer neuen Ausgabe von Luthers Schriften.²¹ 1553, ein Jahr nach seiner Freilassung und ein Jahr nach der Konzeption des Porträt-Holzschnitts, veranlasste er die sogenannte Jenaer Lutherausgabe. Allerdings konnte der einstige Kurfürst die Vollendung seines Vorhabens, Luthers schriftliches Vermächtnis in vermeintlich authentischer und unverfälschter Form der Nachwelt zu überliefern, nicht mehr selbst erleben. Er starb bereits 1554 in der Überzeugung, ein zwar auf dem Schlachtfeld unterlegener, in der Glaubensstärke hingegen siegreicher Fürst gewesen zu sein, wie es auch ein in den 1560er und 70er Jahren verwendeter Titelpuffer der neuen Jenaer Lutherausgabe zum Ausdruck bringt. Dort erscheint Johann Friedrich I. in voller Rüstung und mit dem Untertitel: »Besiegt wurdest Du in der Schlacht; durch Beständigkeit des Glaubens hast du dennoch einen Sieg vollbracht vor den Menschen und Gott«.²² Der Titelpuffer (*Abb. 15*) des ersten Bandes der 1556 posthum erschienenen Neuausgabe der Lutherschriften zeigt uns ihn daher auch zusammen mit Martin Luther unter dem Kreuz Christi, wie er in empfangender Geste mit erhobenen, geöffneten Händen und der (seitenverkehrt angebrachten) Narbe auf seiner Wange so nahe an die Gestalt Christi herangerückt ist, dass er mit dieser kompositorisch geradezu eine

21 Siehe hierzu J. BAUER, Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen und die Bücher (in: Johann Friedrich I. [s. Anm. 11], 169–189), 187f.

22 VICT[us] ERAS ACIE FIDEI CONST // ANTIA TANDEM VICTOREM AN // TE HOMINES FECIT ET ANTE DE[um] (vgl. K. VON RABENAU, Deutsche Bucheinbände der Renaissance um Jakob Krause Hofbuchbinder des Kurfürsten August I. von Sachsen, 1994, Nr. 26).

Einheit zu bilden scheint.²³ Aufschlussreich ist auch die Blickführung der Protagonisten (Abb. 16): Johann Friedrichs I. Blick ist zu Christus emporgerichtet, der herab auf Martin Luther schaut, woraufhin sich dieser wiederum Johann Friedrich I. zuwendet und dadurch dessen Bedeutung als Beschützer und Verwalter des lutherischen Erbes unterstreicht.



Abb. 1: Lucas Cranach d. J.: Johann Friedrich von Sachsen mit Buch (Holzschnitt, 1553, Kunsthandel [2003])

- 23 Holzschnitt von 1556 nach Lucas Cranach d. J. mit Darstellung der Kreuzigung Christi mit Johann Friedrich I. von Sachsen und Martin Luther (Titelseite von »Tomus Primus omnium operum Reverendi Patris D. M. L.« [erster Band der Lutherausgabe], Jena 1556). Siehe hierzu ENTERLEIN/NAGEL (s. Anm. 7), 228f, Kat.-Nr. 3.47.

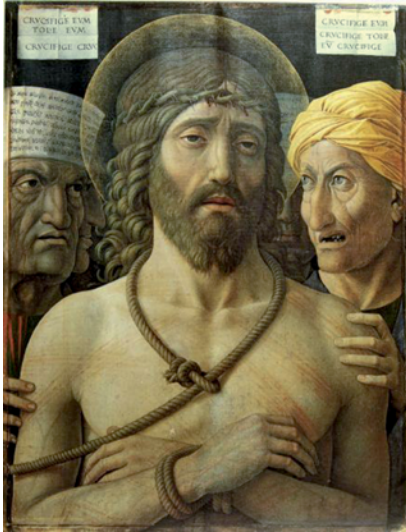


Abb. 2: Andrea Mantegna: Ecce Homo
(ca. 1500, Paris, Musée Jacquemart André)



Abb. 3: Andrea Mantegna: Salvator mundi
(1493, Correggio, Museo Civico)

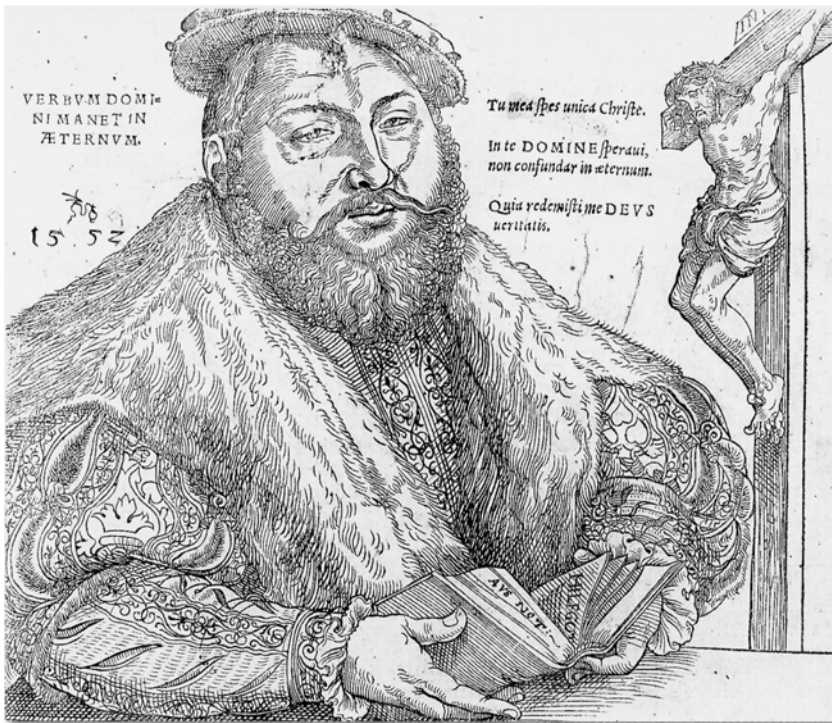


Abb. 4: Lucas Cranach d. J.: Johann Friedrich von Sachsen mit Buch vor Kruzifix (Holzschnitt, datiert 1552, 15,4 × 18,0 cm, Gotha, Schlossmuseum)



Abb. 5: Michael Ribestein: Porträt Johann Friedrichs von Sachsen mit Narbe (kolorierter Holzschnitt, um 1547, Gotha, Schlossmuseum)



Abb. 6: Lucas Cranach d. J.: Epitaphbild für Johann Friedrich von Sachsen (Holzschnitt, 1554, Gotha, Schlossmuseum)



Abb. 7: Lucas Cranach d. J.: »Unterscheid zwischen der wahren Religion Christi und falschen Abgöttischen Lehr des Antichrists[...]« (kolorierter Holzschnitt, 1550)



Abb. 8: Lucas Cranach d. Ä.: Bildnis des Martin Luther (Kupferstich, 1520)



Abb. 9: Hans Baldung Grien: Bildnis des Martin Luther (Holzschnitt, 1521)

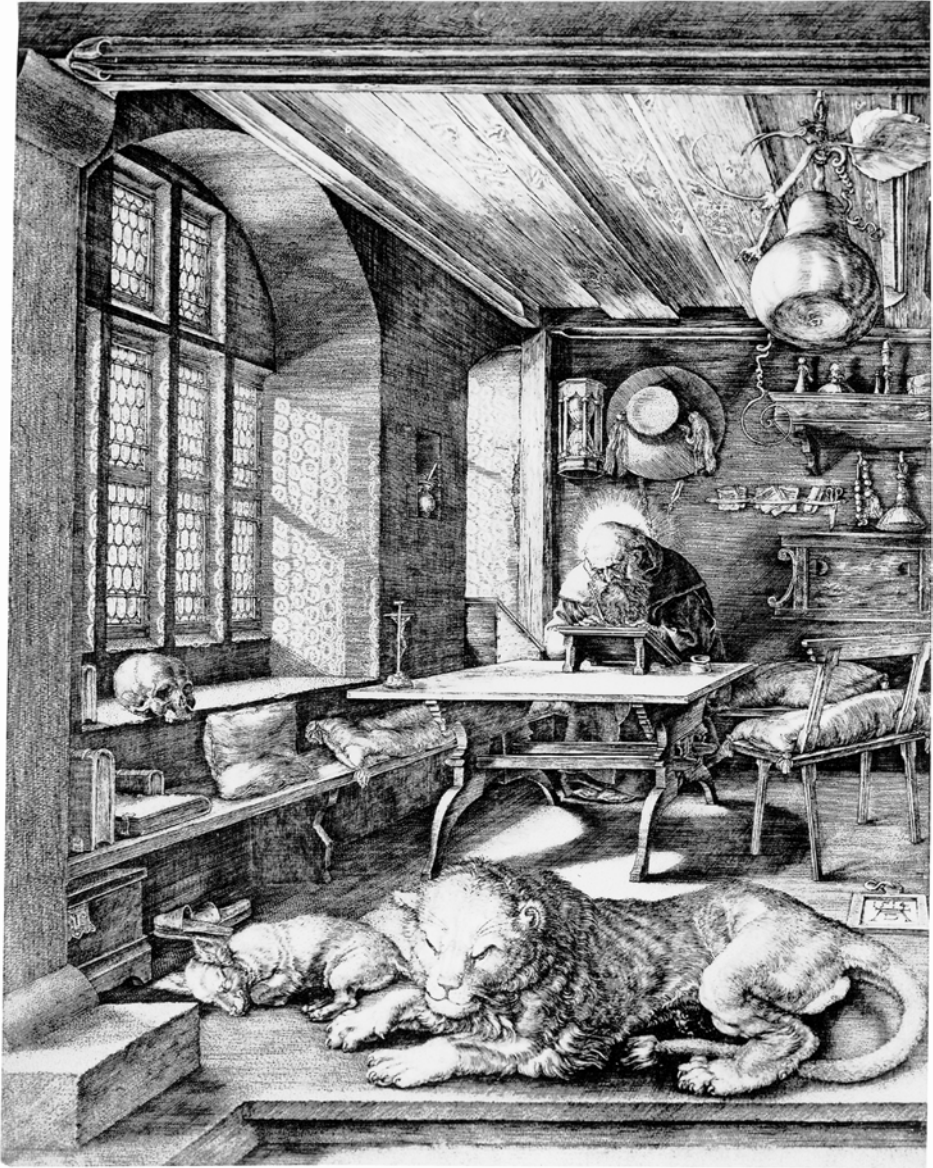


Abb. 10: Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus im Gehäus (Kupferstich, 1514)



Abb. 11: Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus im Gehäus (1521, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga)



Abb. 12: Marinus van Roymerswaele: Der heilige Hieronymus im Gehäus (1535-55, Berlin, SMPK)

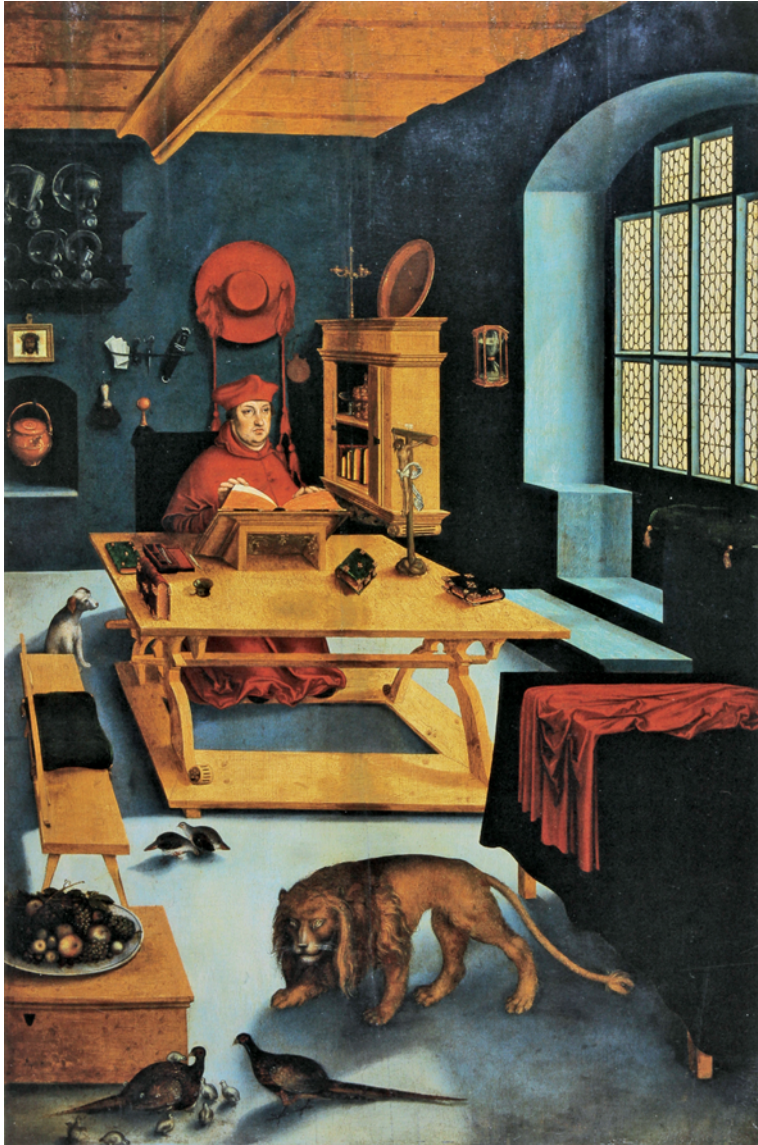


Abb. 13: Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht v. Brandenburg als heiliger Hieronymus im Gehäus (1525, Darmstadt, Hess. Landesmuseum)



Abb. 14: Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht v. Brandenburg als heiliger Hieronymus im Gehäus (1526, Florida, John and Mable Ringling Museum of Art)

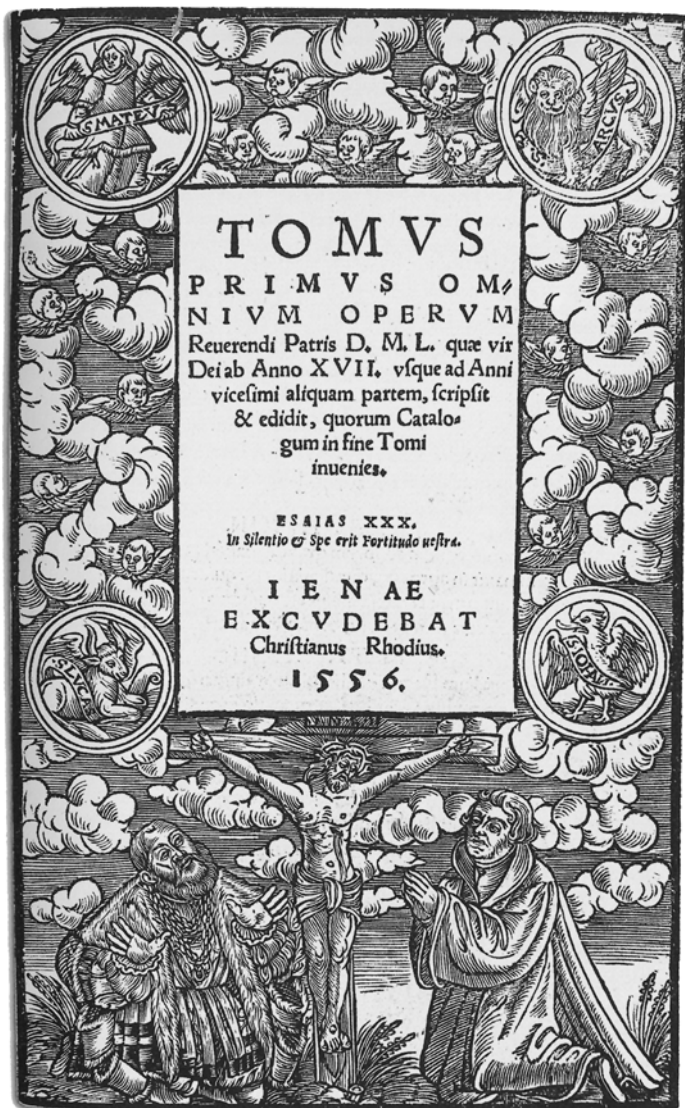


Abb. 15: Titelseite von »Tomus Primus omnium operum Reverendi Patris D. M. L.«, Jena 1556, mit Holzschnitt nach Lucas Cranach d. J. mit der Darstellung von Johann Friedrich I. von Sachsen und Martin Luther unter dem Kreuz



Abb. 16: Ausschnitt aus Abb. 15

Abbildungsnachweise: Sämtliche Abbildungen Bildarchiv des Verfassers