

CHRISTIAN HECHT

Bildpolitik im Weimar der Reformationszeit

Das Cranach-Triptychon in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul

I.

Und, Bruder, war auch zum erstenmal in der Kirche. Ich dacht schon dir wirts doch wohl werden Alter wenn du da oben stehst, und rechts in dem Chor des unglücklichen Johann Friedrich Grab, und seinen Nachkommen den besten iungen gegen dir über, der wohl die Chur werth wäre, werth dass das schicksaal dem wieder gäb was es inem nahm. und Herzog Bernhards Grab in der Ecke und all der braven Sachsen Gräber herum und auf des Altar Blats Flügel den Johann Friedrich wieder in Andacht und die seinen von seinem Cranach und in der Sacristey Luther in drey Perioden von Cranach, immer ganz Luther und ein ganzer Kerl. ganz Mönch, ganz Ritter und ganz Lehrer [...].

So schrieb Goethe am 10. Juli 1776 an Johann Gottfried Herder.¹ Goethe, der seit November 1775 in Weimar lebte, hatte es bisher wohl nicht für nötig erachtet, die Stadtkirche St. Peter und Paul zu besuchen. Jetzt holte er das nach, weil er ohnehin in der Nähe zu tun hatte. Er ließ nämlich gerade in der hinter der Kirche gelegenen Superintendentur eine Wohnung für Herder herrichten.² Goethe sieht die Kirche als politischen Gedächtnisort und das Cranach'sche

- 1 Johann Wolfgang Goethe an Johann Gottfried Herder, 10. Juli 1776. In: Goethes Werke. 143 Bde. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919. Nachdruck: München 1987 (Weimarer Ausgabe, im Folgenden zitiert unter der Sigle WA), IV. Abt., Bd. 3, S. 85. Vgl. auch Wolfgang Hecht: »... ein Genie sehr bedeutender Art«. Goethes Lutherbild und seine Wandlungen. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik 7 (1984), S. 95-116, hier S. 104. Herder verwendet Goethes Angaben am 20. Juli desselben Jahres in einem Brief an Johann Georg Hamann: »Der unglückliche Joh. Friedr. liegt in meiner Kirche begraben u. liegt auf dem Altarblatt kniend: Luther von Kranach 3.mal gemahlt in der Sakristei«. Johann Gottfried Herder: Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar. Weimar 1977 ff. Bd. 3: Mai 1773 bis September 1776. Bearb. von Wilhelm Dobbek, Günter Arnold. Weimar 1978, S. 281, Nr. 253.
- 2 Vgl. Johann Wolfgang Goethe an Johann Gottfried Herder, 5. Juli 1776. In: WA, IV. Abt., Bd. 3, S. 79.

Triptychon³ als politisches Monument. Dazu angeregt hatten ihn die Gräber des ehemaligen sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Nachkommen. Und weil Johann Friedrich zusammen mit einigen Familienmitgliedern auf dem Triptychon zu sehen ist, erkennt Goethe Grab und Gemälde als Einheit. Konsequenterweise nennt er dann »Herzog Bernhards Grab in der Ecke und all der braven Sachsen Gräber herum.«⁴ Ohne Überleitung folgt in Goethes Brief das Luther-Triptychon,⁵ denn Luther und die Fürsten gehören für Goethe zusammen. Außerdem handelt es sich ebenfalls um eine Art Altarbild,⁶ das als Werk Cranachs galt.

Wie die Bemerkung über den »unglücklichen Johann Friedrich« zeigt, ist Goethe dessen Niederlage in der Schlacht bei Mühlberg völlig präsent – die Urkatastrophe der Ernestiner. Die Schlacht war 1547 verloren worden, aber ihre Folgen waren immer noch spürbar, nämlich die Verkleinerung des Herrschaftsgebiets und vor allem der Verlust der Kurwürde. Aber nun verdiene Herzog Carl August, Nachkomme Johann Friedrichs, »dass das schicksaal dem wieder gäb was es ienem nahm«. Obwohl erst seit vier Wochen Geheimer Legationsrat, sah Goethe sozusagen bereits mit den Augen eines sachsenweimarisches Politikers,⁷ der von der politisch-theologischen Einheit des Cranach'schen⁸ Bildprogramms nur die politische Seite wahrnahm. Trotzdem

- 3 Vgl. Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte. Ein ernestinisches Denkmal der Reformation. In: Andreas Tacke (Hrsg.): Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren. Leipzig 2007, S. 277-298 (mit ausführlicher Bibliographie). Besonders hingewiesen sei auf Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation. Bucha bei Jena 2004, S. 104-111; Daniel Görres: Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar und sein Betrachter. Eine Studie zum Medium »Bild« im Kontext der Reformation. In: Deubner-Preis 2006. Sonderdruck aus den Kunsthistorischen Arbeitsblättern. Köln 2007, S. 19-34; Bonnie Noble: Lucas Cranach the Elder. Art and Devotion of the German Reformation. Lanham 2009, S. 138-162.
- 4 Vgl. Eva Schmidt (Hrsg.): Die Inschriften. In: Dies.: Die Stadtkirche zu St. Peter und Paul in Weimar. Berlin 1955, S. 107-150, hier S. 131 f.
- 5 Das Werk ist inschriftlich auf 1572 datiert und wird Veit Thiem zugeschrieben, der sich an Cranach'schen Luther-Darstellungen orientierte. Vgl. Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 3), S. 118 f.
- 6 Ingrid Schulze spricht von einem »Lutheraltar«. Ebenda, S. 119, S. 234. Vielleicht weil die Luther-Bilder zu einer Art Dreieinigkeit kombiniert sind, benutzte Goethe mit dem fünfmal wiederholten »ganz« eine geradezu christologische Ausdrucksweise.
- 7 Vgl. Marcus Ventzke: Das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach 1775-1783. Ein Modellfall aufgeklärter Herrschaft. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 20-24.
- 8 Die Frage nach der Zuschreibung stellte sich damals nicht. Selbstverständlich nimmt Goethe an, es handle sich um ein Werk Lucas Cranachs d. Ä. Der jüngere Cranach war im ausgehenden 18. Jahrhundert keine kunsthistorische Größe.

darf man in die kurzen Zeilen nicht zuviel hineinlesen. Goethe teilt nur einige Beobachtungen mit und übernimmt dabei die damalige Betrachtungsweise – allerdings mit dem bezeichnenden Verzicht auf Anekdotisches, wie man es etwa in Johann Sebastian Müllers *Annales*, erschienen 1700, findet:

16. Oct[ober 1553] Ist Lucas Kranach Senior | der berühmte Mahler [...] im 81. Jahre seines Alters zu Weimar gestorben [...] Er [hat] dann auch die schöne grosse Altar-Tafel in der Stadt-Kirchen zu Weimar | woran Churfürst Johann Friedrich | nebst seiner Gemahlin | und dreyen Söhnen | in Lebens-Grösse zu sehen | gemahlet und zwar ohne einig Entgeld | weiln Ihme erlaubt | sich gleichfalls in Lebens-Grösse daran zu mahlen.⁹

Wie später Goethe sah Müller in erster Linie ein Bild des Kurfürsten und seiner Familienmitglieder. Ihm fiel dabei deren »Lebens-Grösse« auf. Deshalb fragt er sich, warum der Hofmaler ebenfalls »in Lebens-Grösse« zu sehen ist. Und er antwortet mit einer Anekdote, die er wohl kaum selbst erfunden hat: Cranach hat sich so groß darstellen dürfen, weil er das Bild ohne ein Honorar malte. Dem ist natürlich nicht so. Keine deutsche Malerwerkstatt hätte ein solches Bild kostenlos liefern können. Skeptisch zeigt sich schon Gottfried Albin de Wette, in dessen 1737 erschienener Stadtgeschichte es heißt: »In der Mitte soll sich nebst andern Bibl[ischen] Bildern auch Lucas Cranach [...] mit eingemahlet haben, welches der in dem langen Barte ist, und mit seinem Bilde, so auf dem Gottes-Acker in Stein gehauen ist, gantz wohl überein kommt.«¹⁰

Als im 19. Jahrhundert die neuere Cranach-Forschung einsetzte, fand Müllers Anekdote keine Gnade mehr. Bereits in der großen Cranach-Monographie von Goethes ehemaligem Sekretär Christian Schuchardt liest man:

Auch Müller [...] hat diesen Platz Cranach's auf dem zu einem Denkmal für das kurfürstliche Paar bestimmten Bilde nicht recht passend gefunden und nach einem Grunde gesucht, um diesen Verstoß gegen die Etikette zu motiviren, und gibt als solchen an, daß Cranach die Erlaubniß, sein Bildniß auf der Tafel anzubringen, unter der Bedingung von dem Kurfürsten erhalten habe, daß er dieselbe unentgeltlich male. Eine solche Bedingung zu stellen ist aber dem Kurfürsten, als seiner ganz unwürdig, gewiß nicht eingefallen; es ist dies eine Erfindung Müller's oder ein Anekdotchen, das er leichtsinnig, wie vieles, als Wahrheit in sein Werk aufnahm.¹¹

- 9 Johann Sebastian Müller: Des Chur- und Fürstlichen Hauses Sachsen | Ernestin- und Albertinischer Linien | *Annales*. von Anno 1400 bis 1700 [...]. Weimar 1700, S. 121.
 10 Gottfried Albin de Wette: *Historische Nachrichten Von der berühmten Residentz-Stadt Weimar*. Aus bewährten, sowohl gedruckten als geschriebenen Urkunden aufrichtig erzehlet. 2 Bde. Weimar 1737-1739. Bd. 1: Darinnen derselben Ursprung, Verfassung, und vornehmste Kirchen mit ihren Epitaphiis. Weimar 1737, S. 249.
 11 Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke*. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet. 3 Bde. Leipzig 1851-1871. Bd. 1. Leipzig 1851, S. 230.

Schuchardt bringt sogar noch eine Fortsetzung:

Früher ging nämlich eine Brettfuge durch Cranach's Kopf, die ausgespät und der Span übermalt worden war. Da sollte nun der Kurfürst während der Arbeit in Cranach's Atelier gekommen sein, und, im Unwillen über den Platz, welchen sich derselbe auf dem Bilde gegeben, einen daliegenden Pinsel ergriffen und den Kopf Cranach's damit durchstrichen haben. Nach der Restauration ist mit dem Span natürlich auch das Anekdotchen verschwunden. Mir beweist die ganze Sache nichts weiter, als daß Cranach die Gunst des Kurfürsten besaß, daß dieser ihm neben Luther als Hauptanhänger und Beförderer der evangelischen Lehre und als treuestem Diener seines Hauses den ehrenvollen Platz bestimmte.¹²

Müller ebenso wie Schuchardt erkannten nur ein Selbstbildnis Cranachs, nicht aber den erlösten ›Christen an sich‹, die Kollektivpersönlichkeit des erlösten Adam, dem der verdammte Adam entspricht, der im Hintergrund des Gemäldes in die Hölle getrieben wird. Daher ist es auch keine individuelle »Seligsprechung«,¹³ wenn Cranach vom Blut Christi getroffen wird. Die gemeinte Erlösung bezieht sich vielmehr auf alle Glaubenden, wie man es von anderen Rechtfertigungsbildern kennt.¹⁴ Genau das aber wurde nicht mehr verstanden, weil es nicht mehr interessierte. Der scharfsinnige, mitunter bissige Johann Heinrich Meyer, der 1813 eine Schrift über das Triptychon veröffentlichte, möchte über dessen Inhalt am liebsten schweigen:

Soll unsere Nachricht mit Beschreibung jenes grössern Gemäldes anfangen, so wird für die Unterhaltung der Leser am besten gesorgt seyn, wenn wir den blossen Inhalt desselben anzeigen, und über die mystische Bedeutung, welche wenig Reizendes hat, stille weggehen.

Auf dem ersten Plane erblickt der Beschauer folgende Figuren. In der Mitte den Erlöser am Kreuz, zur linken Hand eben denselben, aus dem Grabe auferstanden, Tod und Teufel liegen bezwungen unter seinen Füßen; gegenüber zur Rechten steht Johannes der Täufer, welcher auf das Crucifix zeigt, und das Lamm unter dem Kreuze, das dahin nimmt die Sünden der Welt. Neben Johannes hat *Lucas Cranach* sich selbst abgebildet; ein Strahl des versöhnenden Blutes Christi ergießt sich aus der Seite des Gekreuzigten auf des Künstlers Haupt, und neben ihm, zu äusserst im Bilde steht Dr. *Luther* in priesterlicher Kleidung, mit offenem Buche in der Hand, auf dessen Blättern gross geschrieben verschiedene biblische Stellen zu lesen sind, welche sich auf die Erlösung durch Christi Blut beziehen.

12 Ebenda, S. 230f.

13 Vgl. zum Beispiel Ludwig Justi: Das große dreiteilige Gemälde aus der Herderkirche zu Weimar. Berlin 1951, S. 7.

14 Vgl. Miriam Verena Fleck: Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie »Gesetz und Gnade« in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Korb 2010, S. 16-18.

In einiger Entfernung hinter dem Kreuze zeigen sich ungefähr Fuss hohe Figuren; Tod und Teufel stossen einen fliehenden nackten Mann in den Höllenpfuhl; Moses deutet auf die Tafel des Gesetzes, vier andere Männer stehen um ihn her; einer derselben, in Purpur und Hermelin fürstlich gekleidet, ist vielleicht David, die übrigen drei sind durch kein Attribut ausgezeichnet. Fernerhin stellte der Künstler, mit nach Verhältniss kleineren Figuren, die Geschichte von der ehernen Schlange dar, und wenig weiter auch die Hirten, denen ein Engel Christi Geburt verkündet.¹⁵

Meyer sieht im Weimarer Triptychon das letzte Hauptwerk des älteren Cranach. Er schätzt die qualitätvolle Malerei, übergeht aber deren theologische Aussage – vielleicht gerade deshalb, *weil* er sie verstanden hatte.

II.

1851 veröffentlichte Christian Schuchardt den ersten Band seiner Monographie zu Leben und Werk Lucas Cranachs d. Ä. In dieser bahnbrechenden Arbeit gab er die erste weitgehend zutreffende Deutung des Weimarer Retabels,¹⁶ die 1871 im postum erschienenen dritten Band noch ergänzt wurde.¹⁷ Er erkennt die Mitteltafel des Triptychons als Variante der aus der Cranach-Werkstatt stammenden Rechtfertigungsbilder, versteht aber die beiden Bereiche dieser Darstellungen – Gesetz und Gnade – weniger als gleichzeitige Wirklichkeiten, sondern als Nacheinander von Sündenfall und Erlösung. Ermöglicht wurde diese Interpretation durch die im 19. Jahrhundert wiederauflebende Kenntnis der genuin lutherischen Theologie, deren für das Weimarer Bild grundlegende Bedeutung Schuchardt klar gesehen hat: »Aus diesen Verschiedenheiten [der Gesetz-und-Gnade-Bilder] ersieht man, daß Cranach immer nur den allgemeinen Gedanken von dem Fall und der Erlösung der Menschen darstellen wollte;

15 Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar. Weimar 1813, S. 1f. Meyer schrieb eine der ersten modernen kunsthistorischen Monographien über ein einzelnes deutsches Kunstwerk. Seine Beschreibung wurde recht bekannt, weil Fiorillo sie in seine Kunstgeschichte übernahm, einschließlich der Worte zum Inhalt der Mitteltafel. Vgl. Johann Dominicus Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. 4 Bde. Hannover 1815-1820. Bd. 2. Hannover 1817, S. 372-374, bes. S. 372; Joseph Heller: Versuch über das Leben und die Werke Lucas Cranach's. Bamberg 1821, S. 223-225, S. 428-430.

16 Vgl. Christian Schuchardt: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke (Anm. 11). Bd. 1, S. 211-217, bes. S. 216f.

17 Ebenda, Bd. 3, Leipzig 1871, S. 38-48. Schuchardt reagierte auf die Schrift des Königsberger Kunsthistorikers Ernst August Hagen: Ueber eine Composition: Gesetz und Gnade von Lucas Cranach dem älteren. Vortrag zum Andenken an den vor 300 Jahren am 16. October 1553 in Weimar verstorbenen Meister. Königsberg 1853.

und ich glaube nicht, daß er sich durch rein theologische Subtilitäten dabei habe bestimmen lassen«. ¹⁸ Treffender kann man es nicht sagen.

Schuchardts Beobachtungen erlauben bis heute, die Aussage der Mitteltafel zu umreißen, vorausgesetzt, man unterscheidet das Bild von den üblichen Gesetz-und-Gnade-Bildern (Taf. 24, S. 182). ¹⁹ Dem Gemälde der Weimarer Stadtkirche fehlt nämlich die strenge Zweiteilung, die nötig wäre, um den Gegensatz von todbringendem göttlichen Gesetz und heilbringender göttlicher Gnade anschaulich zu machen, also den Grundgedanken von Luthers Rechtfertigungslehre. Das Gesetz, das Gott durch Mose und die Propheten gegeben hat, verdammt den seit der Erbsünde verdorbenen Menschen immer *gnadenlos* zu Tod und Hölle. »Durch Adams fal ist gantz verderbt | menschlich natur und wesen«, dichtet Lazarus Spengler im Jahre 1524. ²⁰ Jeder ist immer ein verdammenswerter Sünder. Das ist für Luther zentral, denn sonst wären die Taten des Menschen heilsbedeutsam, was er vehement ablehnt. Die Rechtfertigung soll allein Werk der frei waltenden Gnade sein. So wie die Verdammnis nichts zu tun hat mit einer menschlichen Tat, und sei sie noch so schlecht, hat auch die Rechtfertigung nichts mit einer menschlichen Tat zu tun, und sei sie noch so gut. Der Mensch bleibt bei Luther völlig passiv. Dem Sünder wird, wenn er glaubt, allein aus Gnade – ›sola gratia‹ – die Gerechtigkeit angerechnet, die Christus am Kreuz erworben hat. Im Hinblick auf sich selbst ist er immer ein Sünder, im Hinblick auf Christus aber ist er immer ein Gerechter – ›simul iustus et peccator‹. ²¹

Bei Meyer stieß diese Theologie wohl auf keine Gegenliebe, und wohl auch nicht bei Goethe. Wie Goethe die religiöse Thematik der Mitteltafel des Weimarer Triptychons deutete, kann erschlossen werden aus einigen 1815 veröffentlichten Bemerkungen über »altdeutsche Gemälde«, die kurz zuvor in Leipzig aufgefunden worden waren. ²² Unter diesen Bildern befand sich auch ein Epitaph (Taf. 26, S. 182) aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. J., das sich

18 Christian Schuchardt: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke (Anm. 11). Bd. 3, S. 42.

19 Vgl. Klassik Stiftung Weimar, Museen (im Folgenden zitiert unter der Sigle Museen KSW), Inv.-Nr. G 12a.

20 Zitiert nach Lazarus Spengler: Schriften. Hrsg. von Berndt Hamm, Wolfgang Huber. 3 Bde. Gütersloh 1995-2010. Bd. 1: Schriften der Jahre 1509 bis Juni 1525. Gütersloh 1995, S. 401, Nr. 22.

21 Vgl. zum Beispiel Martin Luther: Beatus vir, cui non imputavit Dominus. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 127 Bde. Weimar 1883-2009 (im Folgenden zitiert unter der Sigle LW), I. Abt., Bd. 57, S. 164 f., hier S. 165.

22 Andreas Prierer: Lucas Cranach d. J., Allegorie der Erlösung, 1557. In: Gisela Goldberg u. a. (Hrsg.): Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert. Ausstellungskatalog, Museum der bildenden Künste. Leipzig 1997, S. 84-86, Kat.-Nr. 20.

an der Weimarer Mitteltafel orientierte, wie Goethe beziehungsweise sein Gewährsmann feststellte. Goethe dürfte beide Bilder ähnlich interpretiert haben, nämlich als »[a]uf die Erlösung deutend«. ²³ Den dargestellten Auftraggeber, der auf dem Leipziger Bild an der Stelle steht, die in Weimar der ältere Cranach einnimmt, erkennt er folglich als den »mit der Gottheit versöhnte[n] Mensch[en]«. ²⁴ Die ebenfalls gezeigte Verdammnis erwähnt Goethe nicht. Nirgends spricht er von Gesetz und Gnade, deren Antinomie für beide Bilder wichtig ist, wenn auch weniger als man es in Kenntnis von Luthers Rechtfertigungslehre erwarten würde. Gleichzeitig beurteilte Goethe in diesen Jahren die Reformation recht kritisch. 1817 nennt er das Reformationsjubiläum ein »speciales Kirchenfest«, an »welchem ein reines Gemüth, oft keine vollkommene Freude haben kann, weil man an Zwiespalt und Unfrieden, ein ungeheures Unglück einiger Jahrhunderte erinnert wird«. ²⁵ Zweifellos schätzte Goethe – wie viele andere ²⁶ – die Rechtfertigungslehre darum nicht, weil er den freien Willen des Menschen verteidigte, »der immer strebend sich bemüht«. ²⁷ Hier dürfte auch Goethes Luther-Kritik ihre Ursache haben. 1817 schrieb er an Karl Ludwig von Knebel: »Denn, unter uns gesagt, ist an der ganzen Sache nichts interessant als Luthers Charakter und es ist auch das Einzige, was der Menge eigentlich imponiert. Alles Übrige ist ein verworrener Quark, wie er uns noch täglich zur Last fällt«. ²⁸

Der Gegensatz von Gesetz und Gnade wurde bereits im 16. Jahrhundert als problematisch empfunden. Das Weimarer Triptychon zeigt offensichtlich eine Möglichkeit, diese Antinomie wenigstens im Bild zu überwinden. Aus dem alten Nebeneinander wurde ein Hintereinander. Gesetz und Gnade stehen nicht mehr gleichwertig nebeneinander, sondern die Gnade steht im Vordergrund. Mit anderen Worten: Aus dem Gesetz-und-Gnade-Bild wurde wirklich ein Rechtfertigungsbild, wie es die Schriftzitate in Luthers Bibel belegen. ²⁹ Herbert

23 Johann Wolfgang Goethe: Altdeutsche Gemählde in Leipzig. In: WA, I. Abt., Bd. 48, S. 156-161, hier S. 160. Ansonsten gibt es einige Verwechslungen, so wird Johannes der Täufer als Christus identifiziert. Vgl. Susanne Heiland: Wahrheit und Legende. Die Geschichte des Bilderfundes. In: Gisela Goldberg u.a. (Hrsg.): Vergessene altdeutsche Gemälde (Anm. 22), S. 10-19.

24 Johann Wolfgang Goethe: Altdeutsche Gemählde in Leipzig (Anm. 23), S. 160.

25 Johann Wolfgang Goethe: Zum Reformationsfest. In: WA, IV. Abt., Bd. 42.2, S. 33. Vgl. Wolfgang Hecht: »... ein Genie sehr bedeutender Art« (Anm. 1), bes. S. 95-97.

26 Vgl. ebenda, S. 98.

27 Johann Wolfgang Goethe: Faust I. In: WA, I. Abt., Bd. 15.1, S. 330. Vgl. zum Beispiel ders.: Die Weisen und die Leute. In: WA, I. Abt., Bd. 3, S. 107-113. Goethes Einschätzung der Willensfreiheit soll hier nicht dargelegt werden.

28 Johann Wolfgang Goethe an Carl Ludwig Knebel, 22. August 1817. In: WA, IV. Abt., Bd. 28, S. 227.

29 »Das Blut Jesu Ch[r]isti reiniget vnns [von a]llen sunnden. in [der er]sten Epis[te]l Joan[nis] am 1. Ca[pitel]: Darumb so last vns hin zu treten mit Freidigkeit zu dem

von Hintzenstern sieht die Umverteilung der Bildelemente positiv: »[D]ie neue Zusammenordnung der Bildelemente ergibt ein Ganzes, das Cranach zuvor nicht erreicht hat«. ³⁰ Heimo Reinitzer hingegen erachtet die strenge Zweiteilung als ideal für die Verbildlichung spezifisch lutherischer Theologie und bewertet folglich die neue thematische Ausrichtung eher negativ: »Kaum zugestimmt hätte Luther dem Altarbild [...] in Weimar, das lange nach seinem Tod entstanden war«. ³¹

III.

Luther starb 1546, das Gemälde datiert von 1555. In dieser kurzen Zeit hat Kurfürst Johann Friedrich seine Machtposition erst verloren, dann in reduzierter Form zurückerhalten. 1554 starb er mit knapp 51 Jahren; nach ihm regierten seine drei Söhne. Gleichzeitig zersplitterte die protestantische Theologie immer weiter. Dagegen half auch nicht die Gründung der Jenaer Hohen Schule, im Gegenteil. In dieser unsicheren Lage konnten nur noch die ernestinischen Landesherren den Fortbestand des wahren Luthertums garantieren – so verkündet es das politisch-theologische Bildprogramm des Triptychons. Dieser spezifische Charakter des Altars verdankt sich zuerst der Darstellung des geborenen Kurfürsten Johann Friedrich. Zusammen mit seiner ebenfalls gezeigten Gemahlin Sibylle von Cleve ist er direkt vor Triptychon und Altartisch begraben.

Triptychon und Grab sind eine Einheit und wurden immer als solche gesehen. So belegt es bereits Friedrich Hortleders (1579-1640) Werk *Von Rechtmässigkeit | Anfang | Fort- vnd endlichen Außgang deß Teutschen Kriegs*. Hier sieht man einen von Peter Troschel signierten Kupferstich des Triptychons (Taf. 3, S. 99; vgl. auch Abb. 1 auf S. 65) sowie einen zweiten Stich, auf dem die Tumba reproduziert wurde. Der Text des ansonsten unglaublich ausführlichen Buchs hat für die »schöne Taffel« aber nur eben diese zwei Wörter übrig; wichtiger ist die unter der Tafel angebrachte Inschrift. Sie ist das eigentliche Epitaph. Nach ihrer im Herbst 2014 erfolgten Wiederherstellung (Abb. 2, S. 65) ist sie wieder das Zentrum der Weimarer Stadtkirche (vgl. Taf. 1 und 2, S. 97 f.). ³²

Gnadenstul auff das wir Barmhertzigkeit entpfahen vnd Genade finden auf die zeit wann vns hülf nodt sein wirdt. Zum Ebreern am 5. Cap. Gleich wie Moses in der wusten ein Schlang erhohet hat also mus auch des menschen Son erhohet werden, auf das alle«.

30 Herbert von Hintzenstern: *Lucas Cranach d. Ä. Altarbilder aus der Reformationszeit*. Berlin ²1974, S. 106.

31 Heimo Reinitzer: *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*. 2 Bde. Hamburg 2006, Bd. 1, S. 66.

32 Der originale Unterbau des Triptychons mit der ursprünglichen Inschrifttafel ist nicht erhalten. Die jetzige Rekonstruktion folgt ungefähr dem Vorbild von Troschels Stich (Abb. 1, S. 65).

Und die Inschrift ist der Verständnisschlüssel für die gesamte Memorialanlage: »Folget das Epitaphium, welches in der Pfarrkirchen zu Weymar | vnter der schönen Taffel am hohen Altar zu lesen ist« (Transkription und Übersetzung siehe folgende Seite).³³ Bis ins 18. Jahrhundert wurde die Inschrift wieder und wieder abgedruckt, so etwa in Zedlers *Universal-Lexicon*.³⁴ Das neulateinische Gedicht, eine sprachliche Meisterleistung, war international rezipierbar, während das Triptychon außerhalb Weimars kaum bekannt war. Troschels etwas unbeholfener Stich konnte das nicht ändern.

Die Inschrift³⁵ bezieht sich auf eine einmalige Situation und besitzt daher singulären Charakter. Johann Friedrich war am Ende seines Lebens nur noch – wie später Carl August – Herzog zu Sachsen. Die Kurwürde war verloren, entsprechend ist auch das Triptychon nur dem »geborenen Kurfürsten des Römischen Reichs« gesetzt – »IMPERII ROM[ANI] NATO ELECTORI«. Obwohl es das Reich selbst war, das in Person Kaiser Karls V. dem besiegten Johann Friedrich die Kur entzogen hatte, wird es hier genannt, weil der Titel sonst unvollständig wäre. Aber eigentlich hätte hier »Heiliges Römisches Reich – Sacrum Romanum Imperium« stehen müssen, doch »Sacrum – Heilig« fehlt.³⁶ Für die Ernestiner war es seit Beginn der von ihnen vorangetriebenen Reformation nicht mehr möglich, das Reich, das im Kern eine religiöse Einheit war, als solche zu verstehen. Wenn das Reich aber nicht mehr sakral war und wenn vor allem die Gesamtkirche nicht mehr im alten Umfang existierte, dann kam nunmehr den Fürsten eine heilsrelevante Stellung zu. Dieser Gedanke bestimmt das Triptychon und bewirkte die nur auf den ersten Blick unauffällige Änderung in der Titulatur des Reiches. Hier ist nichts selbstverständlich, das zeigen auch andere Formulierungen. Um den Titel eines »geborenen Kurfürsten« nicht als Verlustanzeige wirken zu lassen, wird Sibylle von Cleve »geborene Herzogin« genannt. Man spürt, wie um jedes Wort gerungen wurde. Das gilt auch für

33 Friedrich Hortleder [und Zacharias Prüschenk von Lindenhofen]: Der Römischen Keyser- Vnd Königlichen Maiestete[n], Auch deß Heiligen Römischen Reichs Geistlicher vnd Weltlicher Stände [...] Handlungen vnd Aufschreiben [...] Von Rechtmäßigkeit | Anfang | Fort- vnd endlichen Außgang deß Teutschen Kriegs Keyser Carls deß Fünfften [...] Vom Jahr 1546. biß auff das Jahr 1558 [...]. Gotha [und Nürnberg] 1645, S. 681 [recte 981].

34 Vgl. Johann Heinrich Zedler (Hrsg.): Grosses vollständiges Universal-Lexicon. 64 Bde., Suppl. 1-4. Halle, Leipzig 1732-1754. Bd. 55. Halle, Leipzig 1748, Sp. 1286.

35 Zitiert nach Friedrich Hortleder: Der Römischen Keyser- Vnd Königlichen Maiestete[n] (Anm. 33). Kupferstich zwischen S. 980 und S. 681 [recte 981]. Bezeichnet: »P. Troschel. sc.« Der Text erscheint mit unbedeutenden Varianten auch auf S. 681 [recte 981]. – Übersetzung der lateinischen Inschrift auf der folgenden Seite durch Christian Hecht und Florian Amselgruber.

36 Vgl. aber andere nachreformatorische Inschriften, etwa das Epitaph für Johann Friedrichs Schwiegertochter, Herzogin Dorothea Susanna (gestorben am 29. März 1592), in der die Abkürzung »SAC. ROM. IMP.« benutzt wird. Vgl. Eva Schmidt: Die Inschriften (Anm. 4), S. 111.

ILLVSTRISSIMIS ET INCLITIS PRIN-
 CIPIBUS D. IOANNI FRIDERICO I. DVCI
 SAXONIAE, IMPERII ROM. NATO ELECTO-
 RI, LANTGRAVIO THVRINGIAE, MARCHIONI
 MISNIAE, ET D. SIBYLLAE NATAE DVCI CLE-
 VENSI, IVLIACENSI, BERGENSI etc: DE-
 SIDERATISSIMIS PARENTIBVS LVCTV-
 OSI FILII, IOANNES FRIDERICVS
 II. IOANNES WILHELMVS,
 IOANNES FRIDERICVS. III.
 GRATITVDINIS ERGO,
 POSVERVNT.

Den durchlauchtigsten und ruhmreichen Fürsten, Herrn Johann Friedrich I., Herzogen zu Sachsen, geborenem Kurfürsten des Römischen Reiches, Landgrafen von Thüringen, Markgrafen von Meißen, und der Herrin Sibylle, geborener Herzogin von Cleve, Jülich und Berg etc., ihren teuersten Eltern, ließen die trauernden Söhne, Johann Friedrich II., Johann Wilhelm und Johann Friedrich III. aus Dankbarkeit [diese Tafel] setzen.

[linke Spalte]

CONFESSIS STABILI PER SAEVA PARENTIBVS ARMA
 IVSTIFICAM PIETATE FIDEM, PIETATIS AMANTES,
 GRATA PIIS SOBOLES, VNO TRES PECTORE FRATRES
 HANC TABVLAM POSVERE, ANNIS VT EVNTIBVS ESSET
 ADSERTAE FIDEI MONVMENTVM, ET PIGNVS AMORIS,
 CHRISTE, TVIS PRAESENS QVI TVTA VMBRACVLA PRAEBES,

[rechte Spalte]

VT SVPERENT ETIAM QVAE NON SVPERANDA PVTANTVR,
 DA PACEM, ATQVE HOSTES COMPESCE, TVERE TIMENTES
 TE MEDIANTE PATREM, CVIVS SAPIENTIA SPLENDES
 I PROCVL INFELIX HOMINVM SAPIENTIA, IVSTVM
 ANTE DEVM IN SOLO REDDIT FIDVCIA CHRISTO.
 ANNO DO[M]NI M. D. LV.

Den Eltern, die trotz grausamer Waffengewalt mit standhafter Frömmigkeit den gerechtmachenden Glauben bekannten, setzt die den Frommen dankbare Nachkommenschaft – drei Brüder einstimmigen Herzens – aus Liebe zur Frömmigkeit diese Tafel, damit sie im Fortgang der Jahre ein Denkmal sei des behaupteten Glaubens und ein Unterpfand der Liebe.

Christus, der Du den Deinen gegenwärtig bist und ihnen einen sicheren Schirm bietest, damit sie sogar das überwinden, was für unüberwindlich gehalten wird, gib Frieden, bändige die Feinde, schütze die, die durch Deine Vermittlung den [göttlichen] Vater fürchten, als dessen Weisheit Du erstrahlst.

Weiche unselige Weisheit der Menschen. Das Vertrauen auf Christus allein macht zu einem Gerechten vor Gott.

Im Jahr des Herrn 1555.



Abb. 1
 Predella, Ausschnitt aus: Peter Troschel,
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
 Kupferstich, 1645



Abb. 2
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
 rekonstruierte Predella

das anschließende Gedicht Johann Stigels (1515-1562). Der Jenaer Professor für Rhetorik und Poetik war einer der großen lateinischen Stilisten seiner Zeit. 1541 hatte ihn Kaiser Karl V. selbst zum Dichter gekrönt.³⁷ Stigels Gedicht ist voller Anspielungen auf lutherische Theologie. An zentraler Stelle wird der »rechtfertigende Glaube« genannt, die »IVSTIFICA FIDES«. Ebenso betont wird die »FIDVCIA«, also der lutherische Fiduzialglaube, der im Vertrauen auf Christus besteht, der sich aber anders als der traditionelle Glaube nicht auf bestimmte Inhalte bezieht. Andererseits werden entgegen der ursprünglichen Rechtfertigungslehre die Leistungen des Fürstenpaares betont. Sie haben der »grausamen Waffengewalt mit standhafter Frömmigkeit« getrotzt. Auf dem Gemälde wird der Kopf Johann Friedrichs eigens ein wenig unnatürlich zum Betrachter gedreht, damit man die Narbe auf der linken Wange gut sieht, die von einer bei Mühlberg empfungenen Wunde stammt.

Betont wird auch die »pietas«. Sie meint nicht nur moderne lutherische Frömmigkeit und spezifische Pietas ernestiniana, sondern auch die römische Tugend, die als Leitmotiv in Vergils *Aeneis* den Pius Aeneas auszeichnet. Besonders die drei Herzöge, die »aus Liebe zur Frömmigkeit« das Monument errichteten, werden neben den frommen Aeneas gestellt. Der in einer neulateinischen Inschrift erwartbare³⁸ Bezug zur *Aeneis* ist aber noch konkreter und bestimmt selbst das Zentrum der Inschrift, wo Stigel mit den Worten »ADSER-TAE FIDEI MONVMENTVM, ET PIGNVS AMORIS« den Zweck des Triptychons bezeichnet. Diese Formulierung entstammt dem fünften Buch der *Aeneis*, wo der Dichter zweimal die Wendung »sui [...] monumentum et pignus amoris« benutzt.³⁹ Gemeint sind Erinnerungsgaben, die eine Rolle während der Leichenfeier spielen, die Aeneas zu Ehren seines Vaters Anchises gibt. Der Kontext der *Aeneis* begünstigte sicher die Wahl der Formulierung, denn man kann beim Untergang Trojas an die verlorene Schlacht von Mühlberg denken. Natürlich taucht dann am Horizont der Gedanke an eine neue Herrschaft auf, vielleicht gar eine Weltherrschaft, wie Aeneas sie begründete. Direkter ist der Bezug zu einer Leichenfeier. Vielleicht bot diese auch die Anregung zur Darstellung der reitenden wappentragenden Putten im Gesprenge des Triptychons, denn Vergil

37 Vgl. zu Stigel die Ausführungen bei Bärbel Schneider: Die Anfänge der Universität Jena. Johann Stigels Briefwechsel im ersten Jahrfünft der Hohen Schule (12. März 1548 bis 31. Mai 1553). Neuried 2002, S. 18-31. Vgl. zu Stigels Epitaph Ingrid Schulze: Lucas Cranach d.J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 3), S. 119-124.

38 Vgl. auch »SAEVA PARENTIBVS ARMA« (Stigel) und »saeva sonoribus arma«; Vergil: *Aeneis* IX, 651. Vergil-Bezüge hat auch Stigels eigenes Epitaph (Jena, Kustodie der Universität). Vgl. Ingrid Schulze: Lucas Cranach d.J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 3), S. 122.

39 Vergil: *Aeneis* V, 538, 572. Vgl. Thomas Berres: Die Entstehung der *Aeneis*. Wiesbaden 1982, S. 136.

schildert am Ende der Totenfeier den »ludus troianus«, ein Reiterspiel bewaffneter Knaben.⁴⁰

Bei Vergil ist »sui [...] monumentum« ein Geschenk, das als Erinnerungsgabe gleichzeitig ein »pignus amoris« ist, ein »Unterpfand der Liebe.«⁴¹ Im Grunde sind das zwei Ausdrücke für die gleiche Sache. Bei Stigel werden die Begriffe neu konnotiert. »PIGNVS AMORIS« bezieht sich jetzt auf die Liebe der fürstlichen Kinder zu ihren Eltern, während der an erster Stelle stehende Begriff »MONVMENTVM«, bei dem ohnehin der Gedanke an ein Grabmonument mitklingt, zwanglos auf das Triptychon bezogen wird. Aber »sui« verschwindet, stattdessen schreibt Stigel »ADSSERTAE FIDEI MONVMENTVM«. Das ist der Kernpunkt: Das Triptychon ist ein Denkmal des »behaupteten« Glaubens, im Sinne eines »bewahrten« und »bestätigten« Glaubens – »bewahrt« von Johann Friedrich und in der als Martyrium interpretierten Niederlage von 1547 göttlich »bestätigt«.

IV.

Erst wenn man das Triptychon als »ADSSERTAE FIDEI MONVMENTVM« versteht, versteht man auch seine Funktion im Kirchenraum. Goethe sah das Triptychon als Altarbild. Obwohl diese Bezeichnung der Gestalt des Werks völlig entspricht, trifft sie doch nur einen Teilaspekt. Das zeigen schon die räumlichen Verhältnisse. Das Triptychon steht nämlich auf einem eigenen Unterbau in einiger Entfernung hinter dem Altartisch. Diese Besonderheit ist eine Folge der Kirchenvisitation der Jahre 1554/55. De Wette schrieb dazu:

Denn da die Herrn Visitatores überaus bekümmert waren wegen Reinigkeit der Lehre und Gottseeligen Ceremonien, und besonders darauf drungen, daß eine gantz andere Gewohnheit der Altäre bey Administrirung des H. Abendmahls, so der Papistischen entgegen wäre, eingeführet würde, also daß der Priester nicht mehr vor, sondern hinter dem Altar stünde, und das Gesichte stets dem Volcke zukehrete, auch dazu waren bewogen worden durch die Worte Lutheri [...] So ist ohne Zweiffel der Anfang in Weimar selbst darmit gemacht worden, inmaßen der Altar so gebauet ist, daß der Priester das Angesicht beständig gegen die Gemeine gerichtet hat [...].⁴²

40 Vergil: Aeneis V, 545-603.

41 Ebenda, 538, 572.

42 Gottfried Albin de Wette: Historische Nachrichten (Anm. 10), S. 248. Diese ungewöhnlich gebliebene Altarsituation sieht man auch auf einem Oberweimarer Epitaph. Vgl. Ingrid Schulze: Lucas Cranach d.J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 3), S. 127 und Farbabb. S. 286. Vgl. Martin Luther: Des Sontags für die leyen. In: LW, I. Abt., Bd. 19, S. 80-113, hier S. 80, V. 28 f.: »Aber ynn der rechten Messe [...] muste der altar nicht so bleyben und der priester sich ymer zum volck keren«.

De Wette zieht auch Schlüsse für das Triptychon: »Das Churfürstl. Epitaph. aber, das gerade hinter dem Altar stehet, und so wir hier mit nehmen wollen, weil es das Ansehen hat, als wenn es zum Altar gehöre«.43 De Wette und, ihm folgend, Zedlers *Lexicon*44 sprechen von einem Epitaph. Das ist nicht falsch, werden doch Verstorbene und ihre Angehörigen abgebildet. Es gibt aber auch Unterschiede. Man wird dabei weniger an die Retabelform denken als an die Ikonographie. So erscheinen die Fürsten beinahe wie Heilige vor Goldgrund, den man auch früher schon gern durch gemalte Stoffe ersetzte.45 Auf jeden Fall wirken die Fürsten eher wie Stifter und nicht wie Verstorbene, die, wie das erwähnte Leipziger Beispiel zeigt, auf Epitaphien meist in die Darstellung des Heilsgeschehens integriert werden. Auf Epitaphien wird auch nicht nur eine Auswahl von Familienmitgliedern dargestellt. Es hätten alle vier Söhne des Fürstenpaares gezeigt werden müssen, auch der 1535 als Kind verstorbene Johann Ernst, der sogar in der Stadtkirche begraben liegt.46 Auf dem Gemälde fehlt er aber. Ebenso fehlen ausführliche Viten, wie sie auf großen Epitaphien zu erwarten sind. Nicht einmal die Todestage oder die Lebensdauer werden genannt.47 Dieser Umstand ist umso auffälliger, weil die Predella, auf der sich Stigels Inschrift befand, an die bei Epitaphien gebräuchlichen Inschriftensockel erinnert.

Wenn das Triptychon aber weder ein Retabel noch ein übliches Epitaph ist, dann ist es offenbar ein »ADSSERTAE FIDEI MONVMENTVM, ET PIGNVS AMORIS« – ein »Denkmal des behaupteten Glaubens und ein Unterpand der Liebe«. Man kann auch sagen, es ist zuerst ein Bekenntnisbild und als solches auch ein Epitaph. Beide Funktionen sind untrennbar miteinander verbunden, denn die hier geehrten Fürsten sind für den Glauben, um den es geht, wesentlich. Diese recht spezielle inhaltliche Disposition dürfte sich während des Entstehungsprozesses des Triptychons ergeben haben. Wie die Retabelform belegt,48 wurde das Werk als Altarbild entworfen.49 Als Vorbild diente sicher

43 Gottfried Albin de Wette: Historische Nachrichten (Anm. 10), S. 249.

44 Vgl. Johann Heinrich Zedler: Universal-Lexicon (Anm. 34), Sp. 1286.

45 Vgl. zum Beispiel das um 1520 entstandene Retabel aus Burgwitz. Museen KSW, Inv.-Nr. G 1409.

46 Vgl. Eva Schmidt: Die Inschriften (Anm. 4), S. 118f., S. 121. Auf das Fehlen Johann Ernsts machte Peter Poscharsky in einem Diskussionsbeitrag während der von Karin Kolb für die Klassik Stiftung Weimar veranstalteten Tagung: Cranach in Weimar (18. bis 19. März 2014) aufmerksam. Vgl. den Beitrag von Peter Poscharsky im vorliegenden Jahrbuch, S. 129-139.

47 Die Inschriften der Grabplatten nennen die Todesdaten, bieten aber, wie üblich, keine Viten. Vgl. Eva Schmidt: Die Inschriften (Anm. 4), S. 118.

48 Vgl. die Beispiele bei Oskar Thulin: Cranach-Altäre der Reformation. Berlin 1955.

49 Weil das Triptychon sehr groß ist und sich außerdem harmonisch in den Chor der Stadtkirche einfügt, wird man kaum vermuten, es handle sich um ein adaptiertes Epitaph Lucas Cranachs d. Ä. Es wäre unwahrscheinlich, wenn die Landesherren ein

das Cranach'sche Flügelretabel der Wittenberger Allerheiligenkirche.⁵⁰ Dieses Werk, das eine vorreformatorische Ikonographie besaß, sollte durch ein modernes, lutherisches Triptychon übertroffen werden. Im Hinblick auf das alte Wittenberger Retabel wurden in Weimar zweifellos schon früh die Bildinhalte festgelegt: das mittlere Rechtfertigungsbild, Taufe und Himmelfahrt Christi, also Anfang und Ende des irdischen Wirkens Christi sowie dessen eigentliches, überzeitliches Zentrum. In Wittenberg sah man die Kurfürsten Friedrich III. und Johann als Stifter, präsentiert von ihren Patronen. In Weimar sieht man nur Johann Friedrich und seine Familie, die Heiligen fehlen. Die Fürsten erhalten also eine wichtigere Stellung; trotzdem wirkt das bei Stiftern übliche Bildformular weiter.

Ein wahrscheinlicher Termin, nach dem die Planung begonnen haben könnte, wäre der 29. September 1552, der Einzug Johann Friedrichs in Weimar. Damals wäre auch noch eine Mitwirkung des älteren Cranach möglich gewesen, der erst im Oktober 1553 starb. Vermutlich erfolgten wesentliche Festlegungen noch zu Lebzeiten Sibylle von Cleves und Johann Friedrichs. Sie starb am 21. Februar, er am 3. März 1554. Beide sind noch nicht als Verstorbene charakterisiert, und Johann Friedrich wird nicht derart überhöht, wie es nach seinem Tod regelmäßig geschah. Sein Tod dürfte die Planung in neue Bahnen gelenkt haben. Das in Arbeit befindliche Retabel bot sich an, um es – ohne wesentliche Konzeptänderung – als Epitaph des verstorbenen Kurfürstenpaares zu nutzen. Stigels Inschrift macht diese neue Funktion klar erkennbar. Gleichzeitig wollten die Visitatoren einen Wunsch Luthers erfüllen und einen Tischaltar schaffen, hinter dem der Geistliche stehen konnte. Deshalb rückten sie den eigentlichen Altar, also die gottesdienstlich genutzte Altarmensa, nach vorn. Das Triptychon blieb aber an der vorgesehenen Stelle und erhielt einen eigenen Unterbau (vgl. Frontispiz),⁵¹ wodurch die Epitaphfunktion auch im Raum deutlich wurde.

Schon in der schwierigen Lage nach Johann Friedrichs Rückkehr schien es geboten, die heilsrelevante Stellung des Landesherren anschaulich zu machen. Nach dem Tod des gewesenen Kurfürsten wurde das noch dringender. Ein

Gemälde aus zweiter Hand aufgestellt hätten. Vgl. dagegen Adolf Schöll: Weimar's Merkwürdigkeiten einst und jetzt. Ein Führer für Fremde und Einheimische. Weimar 1857, S. 54. Zitiert bei Christian Schuchardt: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke (Anm. 11). Bd. 1, S. 229-231.

50 Das Wittenberger Retabel wurde im Siebenjährigen Krieg zerstört. Vgl. Christian Siegismund Georgi: Wittenbergische Klage-Geschichte, welche, über die schwere und jammervolle Bombardierung, womit diese Chur- und Haupt-Stadt, am 13. October 1760, beängstiget, und grossentheils in einen Stein-Hauffen verwandelt worden | entworfen u. mit Kupffern erläutert. Wittenberg [1760], S. 49 f. und Tab. III.

51 Die ungewöhnlich gebliebene Altarsituation sieht man zum Beispiel auch auf einem Oberweimarer Epitaph. Vgl. Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 3), S. 127 und Farbabb. S. 286.

Bekenntnisbild war in dieser Situation am besten geeignet, den gewünschten Zweck zu erfüllen. Bereits Christian Schuchardt schrieb: »Das Mittelbild stellt das reformatorische Glaubensbekenntniß des Fürsten und seiner Familie dar«. ⁵² Das Triptychon erweist sich damit als frühes Beispiel der Bekenntnisbilder, mit denen lutherische Obrigkeiten den jeweils aktuellen Bekenntnisstand ihrer Territorien dokumentierten. Die Gattung der Bekenntnisbilder war 1554 noch nicht fest etabliert. Was sie aber charakterisiert, findet man bereits in Weimar, nämlich die herausgehobene Darstellung der Obrigkeit in Verbindung mit einem religiösen Bildelement. Zum Vergleich sei das auf den Naumburger Vertrag bezogene, etwas jüngere wettinische Versöhnungsbild genannt. ⁵³

V.

Zum Zweck der »religiös-politischen Agitation für die Ernestiner« ⁵⁴ eignete sich ein Rechtfertigungsbild hervorragend. Das damals bereits seit ungefähr zwanzig Jahren übliche Thema wurde allerdings modifiziert. Wie bereits erwähnt, wurde auf die Antithese von Gesetz und Gnade verzichtet und die Gnade in den Vordergrund gerückt. Diese Modifikation, die bei einem Altarbild sicher sinnvoll ist, verfolgt auch den Zweck, die religiöse Bedeutung der ernestinischen Fürsten herauszustellen, denn Johann Friedrich, der trotz einiger Bedenken gegen seinen Lebenswandel ⁵⁵ als Märtyrer und nach seinem Tod als Heiliger gefeiert wurde, konnte nur dem Bereich der Gnade zugeordnet werden, ebenso seine Familienmitglieder. Schon deshalb steht jetzt die erlösende Gnade im Vordergrund, während das verdammende Gesetz zurücktritt. Am

- 52 Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke* (Anm. 11). Bd. 3, S. 47. Vgl. zum Beispiel Doreen Zerbe: *Bekenntnis und Memoria. Zur Funktion lutherischer Gedächtnisbilder in der Wittenberger Stadtkirche St. Marien*. In: Andreas Tacke: *Lucas Cranach 1553/2003* (Anm. 3), S. 327-342.
- 53 Vgl. Wolfgang Brückner: *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana*. Regensburg 2007, S. 253 f.
- 54 Vgl. das so überschriebene Kapitel in: Ingrid Schulze: *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen* (Anm. 3), S. 99-104; Daniel Gehrt: *Ernestinische Konfessionspolitik. Bekenntnisbildung, Herrschaftskonsolidierung und dynastische Identitätsstiftung vom Augsburger Interim 1548 bis zur Konkordienformel 1577*. Leipzig 2011, bes. S. 79.
- 55 Johann Friedrich galt nach dem Zeugnis Luthers als unmäßiger Trinker, vgl. Martin Luther: *Tischrede Nr. 3468*. In: *LW*, II. Abt., Bd. 3, S. 338. Philipp von Hessen wollte ihn gar als »Sodomiten« denunzieren. Vgl. William Walker Rockwell: *Die Doppelhe des Landgrafen Philipp von Hessen*. Marburg 1904 (Nachdr. Münster 1985), S. 61 f., Anm. 4; Friedrich Hortleder: *Der Römischen Keyser- Vnd Königlichen Maiestet[e]n* (Anm. 33), S. 1837.

Heil der Fürsten und an ihrer Heilsfunktion darf kein Zweifel aufkommen. In einer seiner Totenpredigten sagte der Hofprediger Johann Stoltz:

Vnnd wird wol bleiben | daß gleich wie Doctor Luther in der Kirchen Gottes ein Wundermann gewesen | also vnser lieber Landesvater in weltlicher Regierung | an Glauben | Trew | Beständigkeit | Gerechtigkeit | Weißheit vnd andern Fürstlichen | vnd der Obrigkeit gebührenden Tugenden für andern den Vorzug gehabt hab | wird auch wol ein Wundermann gerühmet.⁵⁶

Weiter heißt es in der Predigt: »Die lieben zwey Häupter haben bißher mit ihrem Gebet die Straffe | so vberdiß Land hette gehen sollen | auffgehalten | Gott hat vmb jhrer willen etlichmal das Wetter gnedig abgehen lassen | wie wir wissen«. ⁵⁷ Wie bei einer päpstlichen Heiligsprechung erweisen also die nach dem Tod bewirkten Wunder die Aufnahme der Seele in den Himmel: »Darnach sollen wir festiglich glauben | daß er gewißlich ein Erbe der ewigen Seligkeit ist«. ⁵⁸

Dementsprechend deutete man den Tod Johann Friedrichs in Wort und Bild. Ein Einblattholzchnitt von Pancraz Kempf trägt die Inschrift: »Ein Christlich Testament vnnd Seliges Absterben des Heiligen Confessoris oder Bekenners Christi vnnd seines Euangelij | Johann Friederichs | Hertzog zu Sachsen«. ⁵⁹ Und der Monogrammist HM zeigt, wie Engel Johann Friedrichs Seele in den Himmel tragen. ⁶⁰

Da es nicht nur um die einzelnen Personen des ernestinischen Hauses geht, die sich zum wahren lutherischen Glauben bekennen, stehen auf der linken Tafel die Buchstaben »VDMIÆ«: »Verbum Domini manet in aeternum – Das Wort des Herrn bleibt in Ewigkeit«. Dieses persönliche Bekenntnis ist die Grundlage für die religiöse Funktion, die die Fürsten als Garanten des wahren Luthertums erfüllten. Sie übten als Landesherren das höchste Kirchenregiment

56 Friedrich Hortleder: Der Römischen Keyser- Vnd Königlich Maiestete[n] (Anm. 33), S. 1001.

57 Ebenda, S. 1102 [recte 1002].

58 Ebenda, S. 1003.

59 Michael Enterlein, Franz Nagel: Katalog der Darstellungen Johann Friedrichs des Großmütigen. In: Joachim Bauer, Birgitt Hellmann (Hrsg.): Verlust und Gewinn. Johann Friedrich I., Kurfürst von Sachsen. Weimar 2003, S. 214 f.

60 Vgl. Das gantze Leben vnd Historia | deß aller Theüresten vnd werten Manns | Hertzogen Johann Friderichen | gebornen Churfürsten zu Sachsen | wie er von jugent auff ein Leben geführt | vnd jhm hernach biß an sein end ergangen ist : Alles sehr künstlich abconterfect | vnd eygentlich in disem gemähl entworffen | vnd einem jeden augenscheinlich zum ewigen gedächtnus fürgestellt. [o. O., um 1554, o. S.], vgl. Michael Enterlein, Franz Nagel: Katalog der Darstellungen Johann Friedrichs des Großmütigen (Anm. 59), S. 215-226, Abb. S. 224.

aus, den Summepiskopat, der ihnen auch theologische Autorität verlieh. Ludwig Justi schreibt in diesem Zusammenhang: »Das Weimarer Altarbild ist [...] ein merkwürdiges Denkmal für diese fürstlich-theologische Symbiose«. ⁶¹ Die Fürsten waren an die Stelle der Bischöfe getreten. Dies ermöglichte der Augsburger Religionsfriede, den König Ferdinand I. im selben Jahr 1555 unterzeichnete, in dem auch das Triptychon vollendet wurde. ⁶²

Die bereits zuvor praktizierte landesherrliche Kirchenhoheit war 1547 beschädigt worden. ⁶³ Wenn nun die drei Söhne Johann Friedrichs gezeigt werden, dann wird nicht nur der Summepiskopat thematisiert, sondern gleichzeitig seine Weitergabe, seine familiäre Sukzession, die die katholische apostolische Sukzession ersetzte.

Die landesherrliche Kirchenhoheit war territorial gebunden. Wie die drei Herzöge zum Beispiel bei der Visitation in den Jahren 1554/55 erklärten, wurden ihre Länder von Gott besonders begnadet, was die Untertanen leider nicht gebührend würdigten:

Wiewohl got der almechtige sein ewigs gotlichs wort in disen letzten tagen der welt reichlich und genediglich widerumb gegeben und unsere landefur andern mit solcher hailwertiger gnaden aus lauter gute und barmherzigkait reichlich vorsehen auch vor vielen ketzereien abfal und irthumb genediglich behutet, dorumb wir auch sampt allen den unsern schuldig weren inen dorfur in ewikait zu loben, zupreisen und vor solche unausprechliche gnade dankbar zusein, so befinden wir doch aus teglicher erfahrung das solchs von den unsern wenig beherzigt und zu gemut gefurt, zu dem das auch keine oder ihe geringe pesserung gespurt wirdet [...]. ⁶⁴

Die hier ausgesprochene politische Theologie wird den Untertanen nun vor Augen gestellt. In diesem Zusammenhang dürfte das Porträt Lucas Cranachs d. Ä. zu verstehen sein. Es ist sicher auch als Ehrung gemeint, allerdings dürfte das kaum der Hauptzweck gewesen sein. Immerhin wird Cranach als »Jedermann« gezeigt. Er repräsentiert im Altargemälde die Kollektivpersönlichkeit des Erlösten »neuen Adam«, dem die Gerechtigkeit Christi zugesprochen wird, der

61 Ludwig Justi: Das große dreiteilige Gemälde aus der Herderkirche zu Weimar (Anm. 13), S. 16.

62 Vgl. Abschiedt Der Römischen Königlichen Maiestat | vnd gemeiner Stendt | auff dem Reichstag zu Augspurg | Anno Domini M. D. LV. auffgericht [...]. Mainz 1555, bes. fol. 8r, [Artikel 20].

63 Vgl. für die Auswirkungen dieser Katastrophe auf die lutherische Bildkunst Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 3), S. 112-114.

64 Evangelische Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts. Hrsg. von Emil Sehling. Abt. I: Sachsen und Thüringen nebst angrenzenden Gebieten. Bd. 1: Die Ordnungen Luthers. Die ernestinischen und albertinischen Gebiete. Leipzig 1902, S. 222.

der eigentliche neue Adam ist (vgl. Röm 5, 12-20 und 1 Kor 15, 45). Darauf verweist der Blutstrahl aus der Seite Christi. Üblicherweise hat der erlöste Adam das Aussehen des Stammvaters Adam.⁶⁵ Hier aber sieht man den verstorbenen Hofmaler, dessen Treue zu seinem Herrn regelrecht zum Topos wurde. Doch selbst wer den älteren Cranach nicht erkannte, sah hier doch einen Zeitgenossen, der nur ein ernestinischer Untertan sein konnte. Schon de Wette betont bei seiner vorsichtigen Erwähnung von Cranachs Bildnis, dieser sei ein besonders treuer Untertan gewesen.⁶⁶ 1808 parallelisiert selbst Goethe seine Treue zu Carl August mit der Treue Cranachs zu Johann Friedrich.⁶⁷ Dieser ›Cranach-Jedermann‹ ist also der getreue Untertan, dem als solchen und dank des reformatorischen Wirkens seiner Fürsten die erlösende Kraft des göttlichen Blutes zuteilwird. Das Cranach-Porträt gehört wesentlich zum theologisch-politischen Konzept des Bildes und wurde sicher nicht nachträglich eingefügt.⁶⁸

Auch das Luther-Porträt ist politisch zu verstehen. Im Grunde überrascht es mehr als das Cranach-Porträt, das ja als Adamsdarstellung zum ursprünglichen Thema gehört – im Gegensatz zur Darstellung Luthers. Der Reformator steht für das wahre Luthertum, dessen Reinheit die Fürsten garantieren.⁶⁹ In einer noch grundsätzlicheren Weise ist Luther aber der ernestinische Untertan, der im Auftrag seiner Fürsten die reformatorische Lehre verkündet.

Auch die Wappen des Gesprenge verbildlichen eine politisch-theologische Aussage. Anders als die Wappen auf den Seitenflügeln, die die Fürsten persönlich bezeichnen, stehen sie für die ernestinischen Länder.⁷⁰ Aber sie bezeichnen

65 Vgl. zum Beispiel Museen KSW, Inv.-Nr. G, 12a (Taf. 24, S. 182).

66 Vgl. Gottfried Albin de Wette: Historische Nachrichten (Anm. 10), S. 249. Daniel Görres: Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar und sein Betrachter (Anm. 3), S. 26.

67 Johannes Falk: Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt. Leipzig 21836, S. 118: »Und wenn es auch dahin mit ihm käme, wohin es mit jenem Johann einst gekommen ist, [...] so [...] wollen wir unsern Herrn, wie jener Lukas Kranach den seinigen, ins Elend begleiten und treu an seiner Seite aushalten«.

68 Vgl. zum Beispiel Ludwig Justi: Das große dreiteilige Gemälde aus der Herderkirche zu Weimar (Anm. 13), S. 14.

69 Vgl. bes. Susan R. Boettcher: Von der Trägheit der Memoria. Cranachs Lutherbilder im Zusammenhang der evangelischen Luther-Memoria im späten 16. Jahrhundert. In: Joachim Eibach, Marcus Sandl (Hrsg.): Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR. Göttingen 2003, S. 47-69.

70 Oben: Kurwappen, sächsisches Rautenwappen, roter Regalienschild (hohe Gerichtsbarkeit). Unten: die dem Rang nach folgenden Wappen, getragen von reitenden Putten (heraldisch rechts beginnend): Landgrafschaft Thüringen (von Silber und Rot geteilter Löwe in Blau), Markgrafschaft Meißen (schwarzer Löwe in Gold), Pfalzgrafschaft Sachsen (goldener Adler in Blau), Pfalzgrafschaft Thüringen (goldener

nicht nur geographische Gebiete, sondern letztlich den Bereich des göttlichen Gnadenwirkens. Man darf diese Auffassung, die das Konzept des Triptychons bestimmt, als Konkretisierung der Rechtfertigungslehre verstehen. Wenn die Gnade jenseits aller menschlichen Verständnismöglichkeit waltet,⁷¹ dann kann sie sich auch auf das ernestinische Territorium beschränken.

Allerdings führte dieser Anspruch Johann Friedrich den Mittleren schon bald in die nächste Katastrophe, als er in den sogenannten Grumbach'schen Händeln unter anderem einem »Engelseher« vertraute, der weissagte, der Himmel werde ihm die Kurwürde zurückerstatten.⁷² Es folgte die Reichsacht, an deren Vollstreckung sich 1567 sogar sein Bruder Johann Wilhelm beteiligte.⁷³ 1595 starb Johann Friedrich der Mittlere in kaiserlicher Haft.⁷⁴ Damit endete die Epoche, in der es möglich schien, das Herzogtum Sachsen als besonderen Wirkungsraum göttlichen Heilshandelns zu deuten. Ganz und gar aufgegeben wurde dieser Anspruch dennoch nicht, wie etwa die von de Wette zitierten Dokumente aus dem Turmknopf der Stadtkirche belegen. In demjenigen aus dem Jahr 1736 heißt es: »Die Religion hiernechst anlangend, hat Göttl. Majestät uns bey der rechten, reinen Evangel. Lutherischen Lehre in hiesiger Stadt, Fürstenthum und Landen väterlich erhalten.«⁷⁵ Das entspricht dem Grundgedanken des Triptychons. Einige Jahrzehnte später konnte Goethe die Ausgewähltheit Weimars nur noch ironisch gebrochen verkünden. Da aber auch das mit religiösen Formeln geschieht, darf man selbst hier einen letzten Nachhall der alten ernestinischen politischen Theologie vermuten:

O Weimar! dir fiel ein besonder Loos!
Wie Bethlehem in Juda, klein und groß.
Bald wegen Geist und Witz beruft dich weit
Europens Mund, bald wegen Albernheit.⁷⁶

Adler in Schwarz), Markgrafschaft Landsberg (zwei blaue Pfähle in Gold), Grafschaft Orlamünde (schwarzer Löwe im goldenen, mit roten Herzen bestreuten Feld). Mittelbereich: Herrschaft Pleißen (von Gold und Silber geteilter Löwe in Blau), Grafschaft Brehna (drei rote Seeblätter in Silber), Burggrafschaft Altenburg (fünfblättrige rote Rose in Silber), Herrschaft Eisenberg (drei blaue Balken in Silber). Die Farbigkeit entspricht heute nur noch ungefähr den heraldischen Vorgaben.

- 71 Vgl. zum Beispiel Martin Luther: In Zachariam prophetam. Caput octavum. In: LW, I. Abt., Bd. 13, S. 615-622, hier S. 622.
72 Vgl. August Beck: Johann Friedrich der Mittlere, Herzog zu Sachsen. Ein Beitrag zur Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts. 2 Bde. Weimar 1858. Bd. 1, S. 434.
73 Vgl. ebenda, S. 565 u. ö.
74 Vgl. ebenda, Bd. 2, S. 87.
75 Gottfried Albin de Wette: Historische Nachrichten (Anm. 10), S. 218.
76 Johann Wolfgang Goethe: Auf Miedings Tod. In: WA, I. Abt., Bd. 16, S. 133-140, hier S. 134.

Bildnachweis

bpk | Museum der bildenden Künste Leipzig | Ursula Gerstenberg: S. 183

Cranach Digital Archive: S. 197, 199, 201, 203 (Infrarot-Reflektogramme: Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich)

Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Jena: S. 243 (Fotografie: Sascha Winter)

Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Weimar (alle Fotografien soweit nicht anders angegeben: Constantin Beyer): Frontispiz, S. 51, 65 unten, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 228, 241 (Fotografie: Sascha Winter), 250, 254

Evangelische Stadtkirchengemeinde Wittenberg: S. 112 (Fotografie: Jürgen Pietsch)

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen: S. 116

Kirchengemeinde St. Wolfgang Schneeberg: S. 184/185 (Fotografie: Gunnar Heydenreich, Cranach Digital Archive)

Klassik Stiftung Weimar: S. 29, 30, 31, 33, 65 oben, 89, 99, 109, 110, 111, 122, 151, 177, 182 oben, 186, 187, 188, 189, 231, 234, 235, 245, 247, 261, 265, 269, 270, 272, 280, 287, 293 (Fotografie: Alexander Burzik), 298, 300 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2015), 310 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2015), 311, 313, 319, 324, 325, 342, 346

Kunstsammlungen der Veste Coburg: S. 155

Lichtbildner Constantin Beyer: S. 130, 158

Nationalgalerie Prag: S. 180/181

Pommersches Landesmuseum Greifswald: S. 190/191

Privatsammlung Weimar: S. 318

Rheinisches Bildarchiv Köln: S. 192

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: S. 238 (Fotografie: Cornelia Neustadt)

SLUB Dresden: S. 253

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: S. 198

Stadtarchiv Weimar: S. 340, 345

Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt: S. 182 unten

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha: S. 178/179

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 161, 162, 164, 171, 173

Universitätsbibliothek Heidelberg: S. 336

Bildzitate nach UrhG § 51, 1: S. 48, 237

Berechtigte Ansprüche von Rechteinhabern, die trotz sorgfältiger Recherche nicht ermittelt werden konnten, werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen nachträglich abgegolten.