

Planwechsel Witwenschaft

Posthume Ehen in der Bildkultur um 1600 am Beispiel des Waldheimer Altarbildes

Der König ist tot, es lebe der König. Mit dieser einfachen und gleichzeitig bedeutungsschweren Formel wurde im französischen Königtum der Übergang der Macht von einem auf den nächsten Monarchen vollzogen. Nach Ernst Kantorowicz' Theorie von den „zwei Körpern des Königs“¹ konnte nur der „natürliche Körper“ des Regenten sterben. Der „übernatürliche Körper“ blieb unberührt vom Tod des Einzelnen bestehen. Ungeachtet dieses Modells war aber auch der tote Körper eines Herrschers in der frühen Neuzeit noch ein Träger von Macht: Er wurde in einem angemessenen Rahmen aufgebahrt und schließlich bestattet. Der Leichnam wurde als Totenbildnis in Bildwerken festgehalten und verbreitet. Mit der Beisetzung wurde diese Aufgabe der bildlichen Memoria von Grabmälern, Epitaphien und Gedenktafeln übernommen.²

Die Bedeutung des fürstlichen Leichnams als Träger von Macht zeigt sich nicht zuletzt in den detaillierten Bestimmungen zu den Grablegen. Für fürstliche Witwen war die Verfügungsgewalt über den Körper des Verstorbenen ein erster Prüfstein ihrer neu zu definierenden Position. Besonders deutlich wird diese Funktion des toten Fürstenkörpers in politischen Konfliktsituationen, wie zum Beispiel im Umgang der Königinwitwe Maria Eleonora von Brandenburg (1599–1655) mit der Leiche Gustav Adolfs II. von Schweden (1594–1632). Nachdem der Schwedenkönig 1632 in der Schlacht bei Lützen gefallen war, behielt Maria Eleonora den Leichnam als erste *effigies* des Verstorbenen in ihrem Besitz und benutzte ihn als Druckmittel gegen Reichskanzler und Regierungsrat.³ Sie drohte, Gustav Adolf gegen seinen letzten Wil-

len in einer eigens von ihr entworfenen Grabkapelle in Uppsala bestatten zu lassen.

Der tote Fürst war also wichtiger Bestandteil der Selbstdarstellung fürstlicher Witwen. Wie aber fand die Fürstenehe post mortem Ausdruck in der Bildkultur und wie wurde das Erinnerungsbild über die Bestattung hinaus gestaltet? In den deutschen Fürstentümern wurden im 16. und 17. Jahrhundert zwar vereinzelt memoriale Buchprojekte von Witwen in Auftrag gegeben,⁴ aber keine großangelegten Bildzyklen. Konkret fassbar werden fürstliche Witwen zumeist bei Einzelaufträgen für die Ausstattung von Schlosskirchen und -kapellen, die im Zentrum der Memoriapflege stehen. Diese Erinnerungsbilder folgen einem spezifischen Typus. Ausgangspunkt der Betrachtung ist in diesem Beitrag der von der sächsischen Kurfürstinwitwe Sophia von Brandenburg (1568–1622) für die Schlosskapelle ihres Witwensitzes Waldheim (Abb. 1) gestiftete Altar.

Schloss Waldheim kam erst 1588 in kurfürstlichen Besitz. Im 15. Jahrhundert war die Anlage ein Augustinerkloster. Nach der Refor-

¹ Kantorowicz 1957.

² Michaela Völkel beschreibt das frühneuzeitliche Fürstengrabnis daher als einen Transformationsprozess, in dem sich verschiedene (Ab-)Bilder ablösen und schließlich in ein Erinnerungsbild überführt werden: Völkel 2010, besonders S. 250.

³ Matthias 2010, S. 89–95.

⁴ Zum Beispiel das Funeralwerk „Mausolaeum“ von Sophie Eleonore von Sachsen (1606–71) für den verstorbenen Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt (1605–61); dazu Bepler/Kümmel/Meise 1998.



1 Waldheim, ehemaliges Schloss mit Schlosskapelle, Ansicht von Osten (2018).



2 Waldheim, Inneres der Schlosskapelle, Blick nach Osten (2018).

mation wurde sie von den Herren von Carlowitz als Rittergut genutzt. Im frühen 18. Jahrhundert wurde im Schloss ein Zucht-, Armen und Waisenhaus eingerichtet und noch heute dient Waldheim als Justizvollzugsanstalt. Die bestehende Vierflügelanlage ist ein Neubau des 19. Jahrhunderts, der in historisierenden Formen auf das Schloss des 16. Jahrhunderts Bezug nimmt. Die Schlosskapelle stammt aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und wurde ursprünglich als Kirche des Augustinerklosters errichtet (Abb. 2). Sie diente zuletzt als Sporthalle der Justizvollzugsanstalt Waldheim.

Der Altar aus der Werkstatt des Dresdner Hofarchitekten und -bildhauers Giovanni Maria Nosseni wurde im Frühjahr 1594 aufgestellt.⁵ Im August desselben Jahres hielt sich die Kurfürstinwitwe zwei Wochen in ihrem Witum auf und besuchte dabei auch Waldheim,⁶ wo sie den fertigen Altar erstmals gesehen haben dürfte. Nossenis Altar wurde bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abgebrochen. Nur das Altarbild hat sich erhalten. Es befindet sich heute auf der nahegelegenen Burg Kriebstein.⁷ Dort haben wir es auch 2012 auf einer Exkursion des Heidelberger Instituts für Kunstgeschichte mit Matthias Untermann besichtigt – noch ohne den Entstehungskontext zu kennen.

Eine Innenansicht der Schlosskapelle aus der 1726 herausgegebenen *Beschreibung des Chursächsischen allgemeinen Zucht-, Waysen- und Armen-Hauses* [...] Waldheim zeigt die renaissancezeitliche Ausstattung mit Kanzel und Altar (Abb. 3). Der Altar in der Ansicht von 1726 gleicht im Aufbau dem dreigeschossigen Schema der späteren Nosseni-Altäre aus der Dresdner Sophienkirche (1606) und der Schlosskapelle in Lichtenburg (1614). Die Altarmensa wird von zwei Volutenkonsolen flankiert. Zwei plastische Säulen darüber rahmen das große Altarbild im Hauptgeschoss, auf dem eine Darstellung von Christus am Kreuz zu erkennen ist. Um das Kreuz sind mehrere Figuren gruppiert.⁸ Über einem Gesims folgt ein weiteres, rechteckiges Bildfeld. Rechts und links

⁵ Gurlitt 1903, S. 248; Mackowsky 1904, S. 95.

⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10004 Kopiale, Kopial Nr. 0587, 1592–95, und Nr. 0589, 1594–95. Zum Itinerar Sophias von Brandenburg: Syrer 2020.

⁷ Im frühen 20. Jahrhundert hing es nach Gurlitt 1903, S. 248, noch an der Nordwand der Schlosskapelle.

⁸ Die Darstellung von 1726 gibt das Motiv nur ungenau wieder, ein Inventar des Waldheimer Schlosses von 1596 belegt aber, dass am Altar die „Herrschaft abkonterfeit“ war. Staatsarchiv Leipzig, 20017 Amt Rochlitz, Nr. 2306, fol. 23v.



3 Beschreibung des Chur-Sächsischen allgemeinen Zucht-, Waysen- und Armen-Hauses [...] Waldheim 1726, S. 8: Innenansicht der Schlosskapelle.

neben diesem Aufsatz stehen zwei Figuren. In Analogie zu vergleichbaren Altären können wir hier von Tugendallegorien oder Engeln mit Leidenswerkzeugen ausgehen. Den abschließenden Dreiecksgiebel bekrönt eine Figur des auferstandenen Christus.

Die bemalte Holztafel des Altarbildes (Abb. 4) wird noch von ihrem originalen Rahmen in einem Rundbogenfeld gefasst. In den Zwickeln sind Engelsköpfe und Rollwerk gemalt, das mit plastischen Zieraufsätzen geschmückt ist. Die Darstellung zeigt am rechten und linken Bild-



4 Zacharias Wehme: Christian I. und seine Familie unter dem Kreuz, ehem. Altarbild der Waldheimer Schlosskapelle, 1594, Öl auf Holz, 198×296 cm, Museum Burg Kriebstein.



5 Zacharias Wehme: Die Familie Christians I. vor dem Gekreuzigten kniend, 1593/94, Federzeichnung, 41,6×28,1 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

rand Sophia von Brandenburg und den verstorbenen Christian I. (1560–91) unter dem Kreuz kniend. Zwischen ihnen knien nach Alter und Größe gestaffelt die drei Söhne⁹ des Paares auf der Seite des Vaters sowie die zwei lebenden und die zwei bereits verstorbenen Töchter¹⁰ auf der Seite der Mutter. Die Kinder blicken wie ihre Eltern aus dem Bild heraus und ahmen deren Körperhaltung nach. Hinter dem Kruzifix öffnet sich ein mit Säulen gegliederter und von einem kassettierten Tonnengewölbe überfangener Innenraum. Hinter der Kurfürstinwitwe ragt eine als Nischenfigur gemalte Skulptur des Apostels Paulus hervor. Aufgrund des schlechten Zustands der Malerei ist nur schemenhaft zu erkennen, dass in den Nischen daneben weitere Figuren folgen.

Cornelius Gurlitt schrieb das Waldheimer Altarbild stilistisch dem sächsischen Hofmaler Zacharias Wehme zu. In der Tat liegt der Darstellung ein von Wehme für Sophia von Brandenburg entworfenes Bildschema zugrunde. In den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden haben sich zwei weitere Versionen dieses Bildtyps erhalten. Eine Zeichnung (Abb. 5), die Wehme überzeugend zugeschrieben wird,¹¹ steht dabei in engem Zusammenhang mit dem Waldheimer Altar. Sie rechnet bereits mit einem oben rundbogig abgeschlossenen Bildfeld und kann daher als Entwurfszeichnung bzw. Vorstudie zum ausgeführten Altarbild gelten. Sie dürfte 1593/94 unmittelbar für die Ausführung des Altars entstanden sein, wie am Alter der dargestellten kurfürstlichen Kinder zu erkennen ist.

Das Blatt zeigt ebenfalls Christian I. und Sophia von Brandenburg mit ihren Kindern vor einem Kruzifix kniend. Drapierte Vorhänge und Pfeiler begrenzen die Szene zu beiden Seiten und separieren die kurfürstliche Familie im Bildvordergrund vom Kreuz, das hinter einem Altar aufragt. Hinter dem Gekreuzigten öffnet sich eine Ruinenlandschaft. Wehme führt hier eine ganze Bandbreite von antikisierenden Bauten vor, deren verfallene Mauern und Gewölbe von Pflanzen bewachsen sind. Dabei ähnelt die mit Pilastern gegliederte Wand hinter der Kurfürstinwitwe bereits der später für das Tafelbild

übernommenen Innenraumarchitektur. Auf der Zeichnung sind sowohl das Tonnengewölbe als auch die Figurennische bereits angelegt.

Im Unterschied zum Altarbild knien Christian I. und Sophia von Brandenburg auf der Zeichnung hinter ihren Kindern. Christian I. hat hier die Hände nicht vor der Brust gefaltet, sondern in Orantenhaltung erhoben. Um den Hals trägt er den 1590 von ihm gestifteten Orden der goldenen Gesellschaft. Seine Söhne Christian (1583–1611), Johann Georg (1585–1656) und August (1589–1615) sind ihrem Alter nach von außen nach innen gestaffelt. Auf dem Altarbild knien die beiden älteren Prinzen im Hintergrund und August vor ihnen. Durch die unterschiedliche Kopfhöhe und die verschiedenen Haarfarben wird in der ausgeführten Fassung deutlicher zwischen dem erstgeborenen Christian und seinem eineinhalb Jahre jüngeren Bruder Johann Georg unterschieden.

Sophia von Brandenburg trägt bereits auf der Zeichnung ein im Vergleich zur Kleidung der Prinzessinnen eher schlichtes Kleid und einen feinen Witwenschleier. Um den Hals trägt sie an einer langen Kette einen Anhänger mit ihrem Monogramm „C[hurfürstin] S[ophia]“. Auf der Zeichnung knien die beiden noch lebenden Prinzessinnen Sophie (1587–1635) und Dorothea (1591–1617) ihrem Alter entsprechend gestaffelt im Vordergrund. Dahinter sind die im Alter von neun Monaten verstorbene Elisabeth (1588–89) näher unter dem Kreuz und die im Alter von zwei Monaten verstorbene Anna Sabine (1586) bei der Kurfürstinwitwe angeordnet.¹² Auf dem Altarbild befindet sich Sophie als älteste Tochter ganz im Hintergrund direkt bei ihrer Mutter, während Dorothea vorne kniet. Auch in dargestellter Größe und Alter der Kin-

⁹ Christian (1583–1611), Johann Georg (1585–1656), August (1589–1615).

¹⁰ Anna Sabine (*/† 1586), Sophie (1587–1635), Elisabeth (1588–89), Dorothea (1591–1617).

¹¹ Schade 1969, S. 112, Nr. 135.

¹² Zu den Lebensdaten Stichert 1857, S. 300f.

der entsprechen sich Zeichnung und ausgeführtes Altarbild. Christian ist zum Zeitpunkt der Aufstellung des Altars 1594 etwa zehneinhalb, Johann Georg neun, Sophie sieben, August vier-einhalb und Dorothea drei Jahre alt.¹³

Das Waldheimer Altarbild folgt der Darstellung des Kurfürstenpaares August und Anna mit ihren Kindern auf dem Altarbild der Schlosskapelle in Augustusburg (Abb. 6) von Lucas Cranach d. J. (1569–72) und weicht doch in vielen Einzelheiten von diesem ab.¹⁴ Auf den ersten Blick greift Cranach in Augustusburg auf ein traditionelles Darstellungsschema zurück, das die kurfürstliche Familie als Stifter ins Bild setzt. Dabei sind August, Anna und ihre Kinderschar aber nicht verkleinert dargestellt oder an den Rand gerückt. Sie befinden sich zusammen mit dem Kruzifix im Bildvordergrund und nehmen fast die gesamte untere Bildhälfte ein. Zudem blicken das Kurfürstenpaar und die meisten ihrer Kinder aus dem Bild heraus, wodurch der Blick der Betrachter verstärkt auf dieses Familienportrait gelenkt wird. Wie bei anderen Altären protestantischer Schlosskapellen treten August und Anna hier nicht nur als Stifter des Altars auf, sondern als Vorbilder und Vermittler des lutherischen Glaubens, wie es ihrer Aufgabe als Landesherren entsprach.¹⁵

Hinter den Figuren entfaltet sich eine weite, topographisch abwechslungsreich komponierte Landschaft als ideales Abbild des sächsischen Landes.¹⁶ Im Bildmittelgrund sind links hinter dem Kruzifix das Gebet Christi am Ölberg und rechts die Auferstehung in diese Landschaft eingebettet. Dieses Darstellungsprinzip war in der lutherischen Kirchenkunst allgemein verbreitet und fand insbesondere auf Epitaphien Verwendung.¹⁷ Auch die Verbindung von stammbaumartigen Familienbildnissen und Christus am Kreuz ist typisch für Epitaphien des 15. und 16. Jahrhunderts.

Cranach hatte bereits beim 1555 fertiggestellten Triptychon für die neue Grablege der ernestinischen Wettiner in der Weimarer Herderkirche die beiden Bildtypen Flügelaltar und Epitaph zu einem dynastischen Monument verbunden.¹⁸ Dort nutzte er die Innenseiten



6 Augustusburg, Schlosskapelle, Cranach-Altar, Kurfürst August und Kurfürstin Anna mit ihren Kindern unter dem Kreuz, 1568–1571, Öl/Tempera auf Holz, 234×318 cm.

¹³ Das kleinformatige (44,5×36 cm), in Öl auf Kupfer gemalte Bild in den Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. Mo 1951, lässt sich im Vergleich dazu auf um 1600 datieren. Es folgt demselben Bildschema und wird ebenfalls Zacharias Wehme zugeschrieben.

¹⁴ Zum Augustusburger Altar ausführlich die Beiträge in *Der Cranach-Altar 2015*. Davor nur die Einordnung in die wettinischen Altarstiftungen bei Wimböck 2004.

¹⁵ So Laß 2017, S. 47 am Beispiel des Altars in der Celler Schlosskapelle.

¹⁶ Harasimowicz/Huczmanová 2015, S. 24; Schulze 2004, S. 217.

¹⁷ Harasimowicz/Huczmanová 2015, S. 21.

¹⁸ Hecht 2015.

der Flügel für die Darstellung des verstorbenen Fürstenpaares Johann Friedrich I. von Sachsen (1503–1554) und Sibylla von Jülich-Kleve-Berg (1512–1554) auf der einen und deren Söhnen Johann Friedrich II. dem Mittleren (1529–1595), Johann Wilhelm I. (1530–1573) und Johann Friedrich III. dem Jüngeren (1538–1565) auf der anderen Seite. Alle fünf knien mit vor der Brust gefalteten Händen und wenden sich der Darstellung des Gekreuzigten auf der Mitteltafel zu.

Im Gegensatz dazu verzichtet der Augustusburger Altar auf die traditionelle Form des Triptychons. Flügelaltäre waren dabei auch im späten 16. Jahrhundert im protestantischen Raum keineswegs überholt. So ließ Kurfürst August noch 1584 von Cranach einen neuen Flügelaltar für die Colditzer Schlosskapelle fertigen, der zwar mit seiner Herzform etwas ungewöhnlich und abwechslungsreich, in seinem ikonografischen Programm aber völlig konventionell ist.¹⁹

Das Augustusburger Altarbild wird bisher vorwiegend als protestantisches „Bekenntnisbild“ gelesen, auf dem sich der Kurfürst als Schutzherr des Luthertums inszeniert.²⁰ Darüber hinaus verkörperte das an Stelle der Burg Schellenberg errichtete Schloss Augustusburg im Ganzen den Sieg Kurfürst Augusts über Wilhelm von Grumbach und Johann Friedrich II. von Sachsen-Weimar im Jahr 1567.²¹ Diese Niederschlagung der „Grumbachschen Händel“ sicherte letztendlich den Fortbestand der albertinischen Regentschaft in Kursachsen. Vor diesem Hintergrund wird auch der neu gestiftete Altar der Schlosskapelle zum Siegesmonument, das wie der Bau selbst an das „ewige Gedächtnis des gemachten Friedens“²² gemahnt.²³ Die lateinische Inschrift der Predella unterstützt diese Lesart. Sie rühmt August als „gerechten Rächer“ und „Beschützer der Religion“, dessen Herrschertugenden seinen Sieg legitimieren und dem Land Wohlstand versprechen.²⁴

Neben der Lesart als religiöses Bekenntnisbild sind meiner Einschätzung nach daher zwei weitere Ebenen entscheidend: Zum einen verleiht die Idee des Bauwerks als „Gedächtnis“ dem Altarbild eine memoriale Funktion. In

diesem Sinne schließt die Stiftung hier gezielt den Nachruhm des Kurfürstenpaares – gesichert durch die erklärende Inschrift – mit ein. Mit dem Tod Augusts und Annas übernimmt das Altarbild somit auch die Funktion eines Epitaphs, die in der Bildkomposition bereits angelegt ist.

Zum anderen wird dieses memoriale, auf die Zukunft ausgerichtete Bildkonzept durch die Betonung des Bildes als Familienmonument noch verstärkt. August und Anna treten hier schließlich zusammen mit allen ihren noch lebenden und bereits verstorbenen Kindern auf. Dadurch wird der Epitaph-Charakter betont. Darüber hinaus wird der Kinderreichtum des Paares zum Sinnbild der guten, fruchtbringenden Herrschaft, deren dynastischer Fortbestand auf lange Sicht hin die Bewahrung von Frieden, Wohlstand und Ordnung verspricht, die in der Predella verkündet werden.

Diese drei Bedeutungsebenen einer theologischen, memorialen und dynastischen Lesart gelten mit inhaltlichen Gewichtsverschiebungen ebenso für das Waldheimer Altarbild. Die Tafel ist visuell auf das Kruzifix und die kurfürstliche Familie reduziert. Durch den Witwenstatus Sophias von Brandenburg, der durch ihre Kleidung zum Ausdruck kommt, treten der memoriale und der dynastische Aspekt in Waldheim in den Vordergrund. Auch ohne Beischrift übernimmt der Altar hier die Funktion eines Epitaphs für den verstorbenen Christian I. und verweist gleichzeitig auf die gesicherte dynastische Nachfolge durch seine Söhne.

¹⁹ Zum Colditzer Altar Grebe 2015 sowie Wimböck 2004, S. 199.

²⁰ Wimböck 2004, S. 199.

²¹ Zur architektonischen Zeichenhaftigkeit von Augustusburg zuletzt ausführlich Müller 2017.

²² So der Wortlaut in der Urkunde der Grundsteinlegung, zitiert nach Harasimowicz/Huczmanová 2015, S. 15 und S. 29, Anm. 15 mit Quellenzitat.

²³ Harasimowicz/Huczmanová 2015, S. 12.

²⁴ Vollständige Wiedergabe der lateinischen Inschrift bei Harasimowicz/Huczmanová 2015, S. 26.

Auffällig ist die Abweichung bei der Gestaltung des Bildhintergrunds. Während Wehme in seiner Zeichnung noch eine Ruinenlandschaft vorgeschlagen hat, ist die Szene auf dem ausgeführten Tafelbild in einen kaum definierbaren Innenraum verlegt. Die Verbindung von Herrschaft und Territorium in der Cranachschen Ideallandschaft wird zugunsten einer Reduktion auf den Bildvordergrund aufgegeben. Die monumentale, in die Tiefe führende Hallen-Architektur erinnert hingegen mehr an die Bildräume von Hans Vredeman de Vries. Die mit Nischen gegliederten Wandaufrisse haben zudem Anklänge an die Architektur der Begräbniskapelle im Freiburger Dom, an der unter Leitung Nosenis bis 1595 gearbeitet wurde.

Möglicherweise hat die Altarstiftung einer anderen fürstlichen Witwe Sophia von Brandenburg als Inspirationsquelle gedient und zu diesem motivischen Planwechsel geführt. Ihre Tante Hedwig von Brandenburg (1540–1602) gab nach dem Tod ihres Mannes Herzog Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel (1528–1589) bei Vredeman de Vries einen Epitaph-Altar für die Kapelle ihres Witwensitzes Schloss Hessen in Auftrag (Abb. 7).²⁵ Vredeman war seit 1586 am Wolfenbütteler Herzogshof als Architekt, Dekorateur und Ingenieur tätig. Die Flügel des Hessener Altars haben sich in der Sammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel erhalten. Die Mitteltafel, die eine um Christus am Kreuz aufgebaute Allegorie auf Sünde und Erlösung zum Thema hat, befindet sich heute in der Hauptkirche St. Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel. Sowohl die Mitteltafel als auch die Seitenflügel sind inschriftlich auf 1590 datiert.

Auf den Seitenflügeln knien Herzog Julius und Herzogin Hedwig umgeben von ihren lebenden und verstorbenen Kindern. Alle Personen sind mit Namen und Lebensdaten versehen, was die Funktion der Tafeln als Epitaph hervorhebt. Hedwigs Witwenstatus wird durch die tief herabgezogene weiße Haube und den über ihr schwarzes Kleid herabfallenden Schleier ins Bild gesetzt. Hinter der herzoglichen Familie öffnet sich eine reich mit verschie-



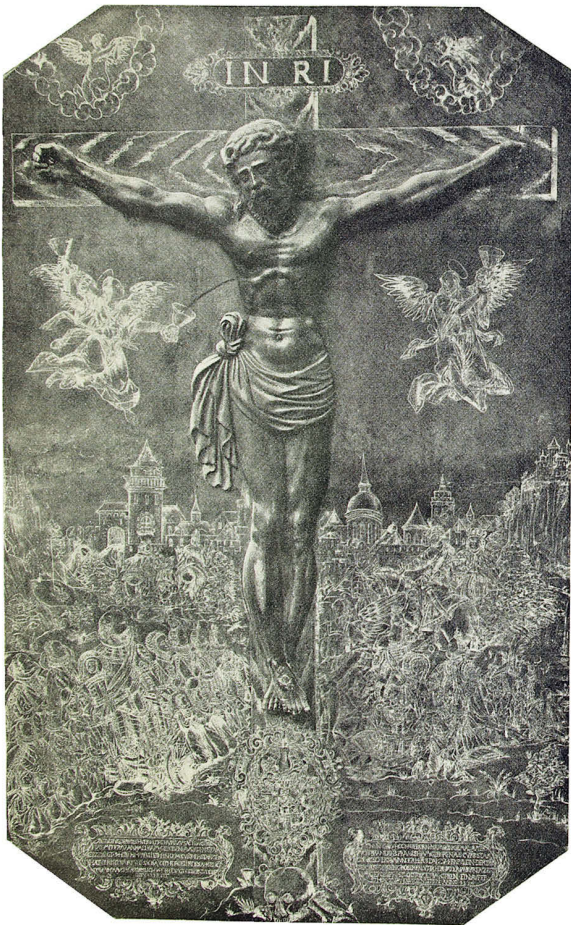
7 Hans Vredeman de Vries: Seitenflügel des Epitaphaltars aus Schloss Hessen, 1590 (i), Öl und Tempera auf Holz, linker Flügel 144,2 x 61,2 cm, rechter Flügel 145,7 x 60,2 cm, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

denen Marmorarten und Säulen gegliederte, kulissenhafte Palastarchitektur, die die gesamte obere Bildhälfte einnimmt. Beim Waldheimer Altarbild liegt der Fokus hingegen mehr auf der Darstellung der kurfürstlichen Familie und auf der differenzierten Materialität ihrer Gewänder. Diese andere malerische Herangehensweise verwundert angesichts Wehmes Spezialisierung auf repräsentative Herrscherportraits nicht. Seine Hintergrundarchitektur bleibt nebensächlich.

Es ist gut möglich, dass Sophia von Brandenburg den Hessener Epitaphaltar kannte. Zum einen stand sie in engem schriftlichem Kontakt zu ihrer nur acht Jahre älteren Tante.²⁶

²⁵ Der Altar lässt sich erstmals in einem Inventar von 1628 in der Schlosskapelle nachweisen. Zu Provenienz und Zuschreibung der Tafeln Wenzel/Matthey 2012, S. 504–522.

²⁶ Essegern 2017, S. 280.



8 Kurfürst August von Sachsen, Anna von Dänemark, Christian I. von Sachsen und Sophia von Brandenburg mit ihren Kindern vor dem Gekreuzigten kniend, Bleitafel, 1594 (i), ehem. Schlosskapelle Waldheim.

Wir können davon ausgehen, dass ihr Lebensweise und kulturelle Tätigkeit der seit 1589 verwitweten Hedwig auch als Vorbild für ihre eigene Witwenschaft dienten. Zum anderen verbrachte sie im Juli 1593 – also drei Jahre nach Fertigstellung des Hessener Altars – nachweislich eine Woche am Wolfenbütteler Hof.²⁷ Ein Aufenthalt auf Schloss Hessen ist nicht durch schriftliche Quellen belegt. Auf dem Hinweg reiste Sophia von Brandenburg aber von Halle a. d. Saale über Aschersleben nach Wolfenbüttel, sodass Hessen unmittelbar auf ihrem Weg lag (ehemalige „Leipziger Straße“, heute B79).

Die Bezugnahme des Waldheimer Altarbildes auf Kurfürst August und Kurfürstin Anna als vorbildhaftes Fürsten- und Ehepaar lässt sich an einem weiteren, heute leider verschollenen Bildwerk verdeutlichen. Es handelt sich um eine gravierte Bleitafel (Abb. 8), die wie der Nosse- ni-Altar 1594 für das Waldheimer Schloss geschaffen wurde. Das Bildwerk, das nur durch eine Aufnahme bei Gurlitt überliefert ist, befand sich im frühen 20. Jahrhundert noch in der Schlosskapelle. Vor ein übergroßes, den ganzen Bildraum einnehmendes graviertes Kreuz ist eine plastisch in Blei ausgeführte Christusfigur aufgesetzt. Den Hintergrund nimmt eine Idealsicht von Jerusalem im Stil der Cranach-Werkstatt ein. Links unter dem Kruzifix knien August und Anna mit einer Schar von Kindern. Der Kurfürst ist an seinem Prunkharnisch mit Löwenköpfen, Anna von Dänemark an ihrer charakteristischen, mit Perlen bestickten Haube zu erkennen. Auf der gegenüberliegenden Seite knien Christian I., ebenfalls im Prunkharnisch, und Sophia von Brandenburg. Vor der Kurfürstinwitwe knien wiederum ihre vier Töchter, hinter ihr die drei Söhne.

Unter jeder Gruppe gibt eine Kartusche mit Inschrift den Bildinhalt sowie die Widmung wieder: „*Augustus der viel thuer helt. churf. zu sach(sen) auser[wählt] / hat mit frau anna d[ie] kam geboren avs konn[iglichem] stam / gezewget 9 hern 6 freuilein in dem churf[ürstlichen] ehstant sein / hat christi wort und sacra[ment] geehrt gelibt bis an sein e[n]d / [da]rumb erwch. cz gewislich ist in ewigeger freude be[i] / iesu christ“ und „churf[ürst] cris[tian] hochgeborn nam sein gemal avser[korn] / von brandenb[urg] frau sophiam geboren avs curf[ürstlichem] stam / got beschert im ivnnger her[ren] 3 darzu 4 frevlein derzw[ei] / bei cristo sin[d] in groser freut ir her vater im kurer zeit / im gefolget ist got wolt im geben ein aufer / sthen zum ewigen leben anno 1594.“²⁸ In diesem*

²⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden 10004 Kopiale, Kopia Nr. 0587, 1592–95, und Nr. 0588, 1592–93.

²⁸ Zitiert nach Gurlitt 1903, S. 250.

erweiterten Familienepitaph ordnet Sophia von Brandenburg sich mit Christian I. selbst in die Nachfolge Augusts und Annas ein.

Wie in Augustusburg werden „Familie“ und im Falle Sophias von Brandenburg auch „Ehe“ als zwei über den Tod hinausreichende Konzepte verstanden, die verstorbene Familienmitglieder ausdrücklich einschließen. In diesem Sinne nimmt das Bildkonzept des Waldheimer Altars und der anderen Epitaph-Bilder auch die Zusammenführung der Familie im Jenseits vorweg. Als Kurfürstinwitwe definiert Sophia von Brandenburg ihre Rolle hier wesentlich über die Ehe mit Christian I. Sie zeigt sich nach dem sozialen und theologischen Konzept von Witwenschaft, wie es Bernhard Jussen als charakteristisch für das lateinische Mittelalter herausgearbeitet hat, als „verheiratet mit einem Toten“.²⁹

Die Vorstellung, dass eine Witwe für die Pflege der Memoria ihres Mannes einen besonderen theologischen Status zwischen Jungfrauen und verheirateten Frauen erhielt, war mit Einführung der Reformation keineswegs vollständig aufgegeben worden. Selbstverständlich wurden insbesondere noch sehr junge fürstliche Witwen im Dienste der höfischen Bündnispolitik wiederverheiratet. Im Gegensatz zu finanziell schlecht gestellten Witwen konnten sich die meisten Fürstinnen die weltlichen Freiheiten einer posthumen Ehe aber leisten. Zumindest wurde dieses Konzept von vielen fürstlichen Witwen zur Grundlage ihrer visuellen Repräsentation herangezogen.

²⁹ Jussen 2000.

Literaturverzeichnis

Bepler, Jill/Kümmel, Birgit/Meise Helga: Weibliche Selbstdarstellung im 17. Jahrhundert. Das Funeralwerk der Landgräfin Sophia Eleonora von Hessen-Darmstadt; in: Wunder, Heide/Engel, Gisela (Hrsg.): Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Königstein i. T. 1998, S. 441–468.

Der Cranach-Altar in der Augustusburger Schlosskapelle (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 24). Markkleeberg 2015.

Essegern, Ute: Die Kanzlei liest mit. Familiäre Netzwerke von Fürstinnen am Beispiel der Kopialbuchüberlieferungen Sophias von Brandenburg (1568–1622); in: Schleinert, Dirk/Schneikart, Monika (Hrsg.): Zwischen Thronsaal und Frauenzimmer. Handlungsfelder pommerscher Fürstinnen um 1600 (Forschungen zur pommerschen Geschichte 50). Köln 2017, S. 271–294.

Grebe, Anja: Das „sprechende“ Retabel. Neue Überlegungen zum Colditzer Altar Lucas Cranachs

des Jüngeren; in: Werner, Elke Anna/Eusterschulte, Anne/Buck, Stephanie/Heydenreich, Gunnar (Hrsg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. München 2015, S. 318–329.

Gurlitt, Cornelius: Amtshauptmannschaft Döbeln (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen 25). Dresden 1903.

Harasimowicz, Jan/Huczmanová, Andrea: Zur Entstehung, Ikonographie und ideellen Funktion des Cranach-Retabels in der Augustusburger Schlosskapelle; in: Der Cranach-Altar 2015, S. 12–32.

Hecht, Christian: Bildpolitik im Weimar der Reformationszeit. Das Cranach-Triptychon in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul; in: Bomski, Franziska/Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hrsg.): Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2015). Weimar 2015, S. 55–74.

Jussen, Bernhard: Der Name der Witwe. Erkundungen zur Semantik der mittelalterlichen Bußkultur (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 158). Göttingen 2000.

Kantorowicz, Ernst: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton 1957.

Laß, Heiko: Frühe Schlosskapellen in Niedersachsen am Beispiel der Schlosskirchen in Celle und Bückeburg. Protestantische Kapellen und ihre Ausstattung aus der Zeit von 1548 bis 1618 in Niedersachsen; in: *Schlosskirchen und Protestantismus. Die protestantische Schlosskirche und ihr Verhältnis zum Schlossbau* (Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten 20). Regensburg 2017, S. 44–54.

Mackowsky, Walter: Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen (Beiträge zur Bauwissenschaft 4). Berlin 1904.

Matthias, Moa: *Maria Eleonora. Drottningen som sa nej*. Stockholm 2010.

Müller, Matthias: Ein Jagdschloss als Objekt der Herrschaftskunst. Der Neubau von Schloss Augustusburg und das Vermächtnis Kurfürst Augusts von Sachsen in der Architektur; in: Müller, Winfried/Schattkowsky, Martina/Syndram, Dirk (Hrsg.): *Kurfürst August von Sachsen. Ein nachreformatorischer „Friedensfürst“ zwischen Territorium und Reich*. Dresden 2017, S. 178–191.

Schade, Werner: *Dresdner Zeichnungen 1550–1650. Inventionen sächsischer Künstler in europäischen Sammlungen*, Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett

der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1969. Dresden 1969.

Schulze, Ingrid: *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation* (Palmbaum Texte, Kulturgeschichte 13). Bucha bei Jena 2004.

Stichart, Franz Otto: *Galerie der sächsischen Fürstinnen. Biographische Skizzen sämtlicher Ahnfrauen des königlichen Hauses Sachsen*. Leipzig 1857.

Syrer, Christa: *Die Räume der Witwe. Architektur und Funktion fürstlicher Witwensitze in der Frühen Neuzeit, 1450–1650*. Diss. LMU München 2020, Ms.

Völkel, Michaela: *Vom Körperbild zum Erinnerungsbild. Zum Bildgebrauch im fürstlichen Trauerzeremoniell in der Frühen Neuzeit*; in: Stollberg-Rilinger, Barbara/Weißbrich, Thomas (Hrsg.): *Die Bildlichkeit symbolischer Akte* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 28). Münster 2010, S. 223–251.

Wenzel, Michael, unter Mitarbeit von Matthey, Bärbel: *Die Gemälde der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Bestandskatalog* (Wolfenbütteler Forschungen 133). Wiesbaden 2012.

Wimböck, Gabriele: *Exempla fidei: Die Kirchausstattungen der Wettiner im Reformationszeitalter*; in: Marx, Harald/Hollberg, Cecilie (Hrsg.): *Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*, Ausst. Kat. Schloss Torgau 2004. Dresden 2004, Bd. 2, S. 189–204.

Abbildungsnachweis

Abbildung 1 und 2: Christa Syrer

Abbildung 3: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen Göttingen, PURL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN820553794>

Abbildung 4: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Museum Burg Kriebstein, Aufnahme: Bertram Kober

Abbildung 5: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 884

Abbildung 6: Der Cranach-Altar, S. 19, Abb. 12

Abbildung 7: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Inv. Nr. B 72 (linker Flügel) und B 58 (rechter Flügel)

Abbildung 8: Gurlitt 1903, S. 249