

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Kateřina Chigladze

**PORTRÉTY UČENCŮ V SASKU V 1. POL. 16. STOL.**

Praha 2009

Děkuji vedoucímu práce prof. PhDr. Ing. Jan Roytovi, Ph.D.  
za odborné vedení mé práce.

*„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.“*

V Litoměřicích 29. června 2009

## INHALT

EINLEITUNG.....	4
1  VORBILDER FÜR GELEHRTENPORTRÄTS.....	6
1.1  Antische Vorbilder.....	6
1.2  Mittelalterische Vorbilder.....	6
2  DIE GELEHRTEN IN SACHSEN.....	10
3  BERÜHMTE DEUTSCHE KÜNSTLER.....	14
3.1  Albrecht Dürer.....	14
3.2  Lucas Cranach der Ältere.....	16
4  DIE BERÜHMTE GELEHRTEN UND SEINE BILDNISSE.....	17
4.1  Bildnisse des Erasmus von Rotterdam.....	17
4.2  Bronzmedaille mit Erasmus-Porträt.....	28
4.3  Philipp Melanchthon.....	30
4.4  Kardinal Albrecht von Brandenburg.....	31
4.5  Martin Luther.....	38
ZUSAMMENFASSUNG.....	50
Literatur	
Beilage	
Englische Anotation	

## Einleitung

Das Porträt ist ein großes und umfangreiches Thema. Nur einen kleinen Teil der Entwicklungsgeschichte des Porträts bildet das humanistische Porträt. Es existieren viele Veröffentlichungen zu den Themen des Kinderporträts, des Bürgerporträts, des Herrscherporträts, des Porträts historié und des Porträts des Geistlichen. Alle Porträttypen haben charakteristische Merkmale, mit deren Hilfe die Porträts eingeordnet werden können. Dabei wird auch anhand ihrer Funktion unterschieden. Die Bildnisse der Humanisten repräsentieren die Persönlichkeiten ihrer Zeit. Sie zeigen, warum und wofür sie diese Menschen berühmt waren. In jedem Porträtstyp finden sich Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Bildern. Wichtig für das Porträt ist die Fassung der Dargestellten in den für Sie charakteristischen Eigenschaften. Ob die Persönlichkeit photographisch genau abgebildet ist, ist von vielen Faktoren abhängig: dem Maler und dessen Kunstauffassung sowie von den Einflüssen der Zeit und der Gesellschaft. Einen sichtbar großen Einfluss auf die Maler haben die Zeitströmungen. Der gesellschaftliche Rang, das Alter und die Bestimmung des Malers bezeichnen seine Bedeutung für die Porträtmalerei. Die Porträts der Antike, sowie die Porträts des Mittelalters hingegen zielten stärker auf eine realistische Darstellung ab. Erste Zeugnisse finden wir bei den Römern im 2. Jahrhundert n. Chr. Die faszinierendsten Porträts finden sich in Nordafrika in den Mumienporträts der Verstorbenen in Fayum, welche in der Enkaustik- Technik hergestellt wurden.

Die Geschichte des Porträts lässt sich kontinuierlich aufzeigen von frühchristliche Zeit über Antik, Mittelalter bis Neuzeit und weiter. In frühchristlicher Zeit ist nur wenig von der tatsächlichen Gestalt des Porträtierten erkennen. Die Persönlichkeiten sind auf Ausnahmen idealisiert oder typisiert. In Mittelalter bilden die Porträts ein Bestandteil der Komposition der großen Formaten, der Votivaltäre und Tryptichon. Wir finden fast kein Bild, welches nur einzigen Menschen und seinen Charakter abbildet. Natürlich wurden am häufigsten die Heiligen abgebildet (Hl. Katerina, Margarita, Hl. Georg). Aber diese Bilder waren ein Bestandteil von einem großen Komplex, Altar. Die Bilder von Donatoren wurden ganz anders konzipiert, sie haben ganz anderen Orden in der Hierarchie der Darstellten. Schon hier merken wir erste Vorschnitte von der Typisierung der Darstellten, die unmässige Darstellung der Grosse der Personen im Vergleich mit Heiligen (Donator kleiner als Heilige oder der Donator im Profil und der Heilige von vorne). Einer von den Beispielen ist Diptychon von Wilton. In der tschechischen Kunst ist es das Votivbild des Jan Ocko von Vlasim. Die erste einzelne Abbildung des Porträts kennen

wir erst aus dem 14. Jahrhundert. Es handelt sich um das Porträt des Königs Jan Guter. Er ist im Profil dargestellt, als ob der Künstler den Ruhm des römischen Kaisers evozieren wollte oder uns an römische Münzen erinnern wollte. Dieses Bild ist nicht mehr typisiert, sondern vor uns steht sehr naturalistische Abbildung des Königs und diese Aufgabe als ob für den Künstler noch nicht bekannt ist. Das Porträt sieht so aus als ob es jemand ohne Erfahrungen, Schablone und Vorlage malt.

Porträtkunst im heutigen Sinne taucht im Norden Europas erst im 15. Jahrhundert auf. Bei Robert Campin wird schon das richtige Porträt sichtbar. Das Porträt verbreitet sich, viele neue Künstler etablieren sich. In Italien beginnt in der Mitte des 13. Jahrhunderts die Renaissance. Sie verbreitet sich bald in ganz Europa und erreicht ihren Höhepunkt im 15. Jahrhundert. Diese Zeit war für Porträtkunst sehr begünstigend. Die Porträts von Antonello da Messina, Andrea Mantegna, Pietro della Francesca stehen am Anfang der Epoche. Die großen Künstler der Hochrenaissance sind Leonardo da Vinci, Raffael, Tizian. Der größte Vertreter der Renaissance des Nordens und war Albrecht Dürer. Albrecht Dürer war der erste Maler, der von sich ein Selbstporträt anfertigte. Er kann als Gründer der Humanistenporträts gelten.

Der größte Zeitgenosse Dürers, auf den in dieser Arbeit besonders eingegangen werden soll, war Lucas Cranach. Auch der etwas jüngere Maler Hans Holbein, der am englischen Hof tätig war, soll ebenfalls Beachtung finden. Das Europa am Anfang des 16. Jahrhunderts befindet sich in starkem Wandel: Humanismus und Reformation bilden eine neue Welle des Denkens. Der Umbruch im Denken drückt sich auch in den Bildern aus. Die Arbeit beschäftigt sich mit den Porträts der Humanisten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Sachsen. Im Zentrum liegen die wichtigen Personen wie Erasmus von Rotterdam, Martin Luther und Kardinal Albrecht von Brandenburg. Es gibt noch viele andere Persönlichkeiten, aber der Rahmen der Arbeit zwingt zu einer Auswahl, sodass nicht alle Persönlichkeiten vorgestellt werden können. Es wird jedoch versucht, die größten Gelehrten der 16. Jahrhunderts in Sachsen im Werk der drei bedeutendsten deutschen Künstler zu zeigen.

Am Anfang wurden die Vorbilder für Gelehrten-Bildnisse in der Kunstgeschichte, dann die drei deutsche berühmte Künstler und Gelehrten vorgestellt, die mit Sachsen in der ersten Hälfte verbinden oder in Sachsen tätig waren.

## 1 Vorbilder für Gelehrtenporträts

### 1.1 Antische Vorbilder

Die Anfänge der Geschichte des Porträts finden wir schon in der Antik. Aber griechische Porträts tragen keine individuellen Züge den Darstellten. Es sind Bilder heroischer Menschen. Erst die Künstler des Hellenismus schaffen realistische Bildnisse, die eine eigentümliche Identität haben.

„Für die Griechen ist die Ähnlichkeit also kein Wesensmerkmal des Bildnisses, sondern sie verstehen unter einem solchen jede Darstellung einer bestimmten Person, ob sie dem Vorbild ähnlich ist oder nicht“.<sup>1</sup>

Die älteste monumentale Kunst der Griechen schuf um 700 v. Ch. das Bild des Apollon mit Leier, dem die Musen folgen. Er wird als Beschützer der dionysischen Dichter dargestellt. Götter und Heroen stehen neben individuell gestalteten Standbildern heroischer Menschen.

Hochklassische Bildnisse im 5. Jahrhundert v. Chr. zeigen den Dichter ernster und ganz ohne reale Züge in modernem Aussehen. Daneben finden wir aber auch Ausnahmen mit individuellen Zügen wie z. B. der bärtige Kopf des Peisistratos (Berlin). Die Hochklassische Kunst bildet das physiognomische Sehen an der Gestaltung halb menschlicher Wesen weiter aus. Das wird besonders eindrucksvoll an den Kentaurenköpfen deutlich.

Auf der Suche nach dem Anfang der Geschichte des Porträt müssen die Mumien von Fayum erwähnt werden. Diese Porträts entstanden in Ägypten in römischer Kultur im 2. Jahrhundert nach Christus. „Jeder Mumie ist eine Tafel mit dem Porträt der/des Verstorbenen in Enkaustik-Technik beigegeben. Die Bildnisse von Fayum zeigen Menschen aller Altersgruppen, die jüngeren schlagen den Betrachter jedoch am stärksten in ihren Bann.“<sup>2</sup>

### 1.2 Mittelalterische Vorbilder

Sehr große Einfluss an mittelalterische Kunst hatte der Sieg des Christentum in Europa, und die Welt kehrte zur Glaube an Gott. Dieser neue Moment in Denken wirkt

<sup>1</sup> SCHEFOLD Karl: Die Bildnisse der Antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943, 11.

<sup>2</sup> Srov. BECKETT Wendy: Die Geschichte der Malerei. 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken, Köln 2005, 22.

nicht nur an Denken der Gläubigen, sondern auch an ihr tägliches Leben und natürlich auch an die Kunst. Der Kunst ist voll von Gottesehre. Die Kunst feiert die Heiligen und ihr heiliges Leben. Damit ändert sich auch das Thema der Bildern und aus den antischen Helden bleiben nur die Erinnerungen und die Kunst der Antik wird zum Teil des Sammelns.

Am Anfang der mittelalterischen Zeit kennen wir die wichtigen Personen, die für ihre Weisheit und Heiligkeit und Glaube bekannt sind. Es handelt sich um vier große Kirchenväter. Der Hl. Hieronymus zählt in der katholischen Kirche, zusammen mit Ambrosius von Mailand, Augustinus und Papst Gregor I., zu den vier spätantiken Kirchenlehrern des Westens.

Und der Hl. Hieronymus spielt wichtige Rolle in der Porträtkunst der Gelehrten als Vorbild für Gelehrtheit und Künstler in ganz Europa.

Am besten bekannt ist Hieronymus als Verfasser der Vulgata, einer Bibelübersetzung in das gesprochene Latein seiner Zeit, die eine Korrektur der Itala oder Vetus Latina (der „Italischen“ oder „Alten Lateinischen“ Version) war, die in einer 1979 vollendeten Überarbeitung auf Grundlage der Originaltexte (Nova Vulgata) bis heute wichtiger Bezugspunkt für die Übersetzung der Schrifttexte für den liturgischen Gebrauch in der katholischen Kirche ist.

Hieronymus beherrschte klassisches und zeitgenössisches Latein sowie Griechisch und berief sich in seinen Schriften auch auf jüdische Gelehrte, die ihm Hebräisch beigebracht hätten. Nach heutigem Forschungsstand waren seine Hebräischkenntnisse jedoch sehr bescheiden.<sup>3</sup>

Der heilige Hieronymus erfuhr als Kirchenvater mitunter eine kultische Verehrung. Dies geschah besonders um 1500 durch die Gelehrten, die ihre schriftstellerischen Aktivitäten durch den Vergleich mit denjenigen des Heiligen (vor allem dessen Bibelübersetzung) zu legitimieren und damit gleichzeitig zu nobilitieren suchten. Nicht zuletzt deshalb war Hieronymus für Erasmus von Rotterdam eine exemplarische Gestalt. Dementsprechend vollzieht sich die Verbreitung der Hieronymus-Verehrung etwa gleichzeitig mit dem Humanismus. Hieronymus gilt im Allgemeinen als Patron der Humanistischen Bewegung um 1500. Hieronymus-Darstellungen kann man in zwei (respektive drei) ikonographische Versionen aufteilen:

- 1) Die erste Version zeigt einen Hieronymus in der Natur, bisweilen auch in der Wüste oder im Wildnis, in dessen Umgebung in der Regel die Bibel und ein Kreuzifix, z.B. auch ein Totenkopf sowie der legendäre Löwe zu sehen sind. Hieronymus wird

---

<sup>3</sup> Srov. [http://de.wikipedia.org/wiki/Hieronymus\\_\(Kirchenvater\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_(Kirchenvater)).

entweder bei der Lektüre, in den meisten Fällen aber als Büssender im Anblick des Kreuzes dargestellt (die Bilder zeigen eine Angleichung an die Darstellung des „Christus am Ölberg“)- so zeigt Lucas Cranach d. Ä. Hl. Hieronymus in einem Holzschnitt vom 1409. Im Rahmen der ersten Version des Hieronymus-Bildes setzte Cranach den Heilige Hieronymus in felsiger Landschaft ein und ähnlich präsentiert Lukas Cranach d. Ä. mit seinen Darstellungen des „Kardinals Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus“ im Zeitalter der Reformation eine nochmalige ikonographische Transformation, die die Momente von Lektüre und Buße zusammenfasst.

- 2) Die Innenraumdarstellung charakterisiert die zweite Version, die unter der Bezeichnung „Hieronymus im Gehäuse“ oder in einer „Zelle“ bekannt ist. Wichtig erscheint erstens der Moment des „Gelehrtenbildes“ in Vereinzelung und der Abgeschlossenheit der Askese in einem demgemäß ausgestatteten Innenraumes, der als *studiolo* in der Kunstgeschichte Eingang gefunden hat.<sup>4</sup>

Ein Beispiel zu dieser Variante ist Bildnis des heiligen Hieronymus im Gehäuse (1514), einer der drei Meisterstiche Albrecht Dürers. Auch dieser Stich zeichnet sich durch eine Vielzahl von Symbolen aus der Ikonographie aus. „Gehäuse“ ist ein veraltetes Wort für Haus bzw. Stube und Studierzimmer. Dürer hat die Studierstube mit zahllosen Gegenständen eingerichtet.

Das Gegenstück dazu (zu dem Kupferstich von 1514) aus dem Holzschnittwerke ist der reproduzierte Hl. Hieronymus vom Jahre 1511. Auch hier derselbe Ausdruck stiller Behaglichkeit, nur in die vollstümlichere Sprache des Holzschnitts übertragen.

### **Bildinhalt und Symbolik des Hieronymus im Gehäuse**

Der heilige Hieronymus sitzt im Bildhintergrund an einem Schreibpult in seinem Studierstube vor einem Tisch und schreibt. Der Tisch ist ein für die Renaissance typischer Wangentisch. Auf einer Ecke des Tisches steht ein Kalvarienkreuz. Hinter dem Hieronymus hängen an der Wand Regalen und Kardinalhut mit Stundenglas. Unter dem großen Fenster sieht man einen Fensterbank mit Büchern und Totenschädel. Im ersten Plan liegt ein Löwe mit einem schlummerndem Hund. Vom Kopf des Hieronymus zum Totenschädel sieht man über das Kreuz eine Linie, damit diese zwei Gegenstände - Auferstehung und Tod-

<sup>4</sup> Srov. GRONERT Stefan: Bild-Individualität. Die „Erasmus“-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren, Basel 1996, 83 ff.



miteinander in Verbindung gebracht. Totenschädel und das Stundenglas hinter dem Hieronymus mahnen an die Vergänglichkeit des irdischen Sterben. Und der Kürbis oben im rechte Ecke symbolisiert die Weisheit.<sup>5</sup>

Im Bildvordergrund befinden sich ein Löwe, traditionell ein Bestandteil der Ikonographie des Hieronymus. Nach der Legende sollte Hieronymus einen Löwen von seiner Qual befreit haben, in dem er ihm einen Dorn aus der Pranke zog. Dieser wurde darauf zahm und ihm ein treu ergebener Gefährte. Auf Darstellungen des Hl. Hieronymus erscheint darum neben einer Bibel und dem scharlachroten Kardinalhut oft auch ein Löwe. In Dürers Bildern befindet sich sehr häufig der Hund, der ein allegorische Darstellung der Treu ist.<sup>6</sup> Der Löwe und der Hund sind beide ein Bestandteil der durch die Legenda aurea überlieferten Geschichten von Hieronymus.

Wie schon gesagt, die Gelehrtenporträts orientieren sich thematisch an der Darstellung des Heiligen Hieronymus. Hieronymus stand für kontemplative Gelehrsamkeit und ist daher oft in einem geordneten „Gehäuse“ zu finden.

---

<sup>5</sup> Srov. HORST Michael: Albrecht Dürer. Sämtliche Kupferstiche, Kirchdorf/Inn 1987, 71.

<sup>6</sup> Srov. VOLRÁBOVÁ Alena (ed.): Mistrovská díla Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze, kat. výst., Praha 2008, 48.

## 2 Die Gelehrten in Sachsen

Die Anfänge des Humanismus finden wir in Italien. Nach Deutschland kam er über Niederlande. Dort wirkte die Gemeinschaft der „Brüder vom gemeinsamen Leben“, die sich besonders der Erziehung der Jugend widmete. Aus ihr sind Agricola, Hegius, Erasmus von Rotterdam, Jakob Wimpheling und Konrad Celtis hervorgegangen.

Der bedeutendste Vertreter des deutschen Humanismus war Erasmus von Rotterdam (1455-1522). Erasmus wurde bekannt durch seine philologischen Studien, seine humanistische Textfassung der Bibel und besonders durch seinen Kampf um Freiheit des Geistes. Im Jahr 1509 schrieb er das „Lob der Torheit“, eine Satire gegen die Gottesgelehrten, die unwissenden und faulen Mönche und Päpste. Erasmus wollte eine vom Aberglauben gereinigte, rationalisierte Kirche. Durch diese Schrift untergrub er das Fundament der katholischen Kirche.<sup>7</sup>

In einem anderen Werk schreibt Erasmus 1528 über die richtige Aussprache des Lateinischen und Griechischen. Seine lateinische und griechische Bildung erwirbt er in Holland und Paris und war er ein Mann von Universalität des klassischen und christlichen Logos geworden<sup>8</sup>. Seine Aufgabe, die er auf sich aufgenommen hatte, war: Das Latein reinigen, die „Befreiung des geistigen Lebens von Missverständnissen und Entartungen, die Toleranz, mit welcher neue Menschen eine neue Welt erbauen können. Sein Enchiridion militis Christiani forderte zum Studium des antiken Denkens auf, um eine Summe geistigen Christentums frei von mittelalterlichen Lehren zu gewinnen.<sup>9</sup>

Er ist bekannt auch durch seine Textkritik des Neuen Testaments in der frühen Reformationszeit und durch seine griechische Bibelausgabe als Voraussetzung für Luthers Bibelübersetzung.

„Erasmus steht bis zu einem gewissen Grade für eine Vielzahl bedeutender Humanisten, die damals die Lehrstühle deutscher Universitäten, die Ratsschreiberstellen oder fürstliche und kaiserliche Ministerämter einnahmen: Juristen, Philologen, Antiquare und Theologen. Sie waren den antiken und hebräischen, sowie auch den vorzeitlichen deutschen Altertümern zugewandt. Sie suchten gereinigte Texte wiederherzustellen und zu übersetzen.“<sup>10</sup> Als unabhängiger Denker, der antike Philosophie mit christlichen

<sup>7</sup> Srov. LANG Lothar: Die Malerei und Graphik der Renaissance in Deutschland, Leipzig, 1958, 9-10.

<sup>8</sup> Srov. Gert von der OSTEN: Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit, Köln 1973, 9.

<sup>9</sup> Srov. ibidem, 9.

<sup>10</sup> Srov. ibidem, 10.

Auffassungen zu verbinden sucht, ist Erasmus von Rotterdam ein gelehrtes Vorbild in ganz Europa.

Das zweite bekannte Person war Johann Reuchlin. Johann Reuchlin wurde 28.12. 1455 in Pforzheim geboren und starb 30.6. 1522 in Bad Liebenzell. Er war einer der verdientesten Reformatoren der Wissenschaft. In Paris studierte alte Literatur. Er wurde vor allem bekannt, als er sich 1510 gegen die Verbrennung der hebräischen Büchern, wie sie Johannes Pfefferkorn dem Kaiser Maximilian I. Vorschlagen hatte, wandte. Pfefferkorn und die Kölner Theologieprofessoren wandten gegen Reuchlin. Reuchlin verteidigte die Freiheit des Denkens und die Methoden des wissenschaftlichen Forschens gegen den Obskurantismus der Kirche. Der Kampf bleibt in die „Dunkelmännerbriefe“ aus dem Jahr 1515 und 1517 erhalten.<sup>11</sup>

Die dritte Persönlichkeit des deutschen Humanismus bildet Willibald Pirckheimer. Er wurde am 5. Dezember 1470 in Eichstadt geboren und starb 22.12. 1530 in Nürnberg. Er war die entscheidende Schlüsselfigur im Leben des Malers Dürers. Sein Großvater Hans gehörte bereits zu den deutschen Frühhumanisten. Seine Familie hatte Kontakte mit großen Persönlichkeiten (z. B. zu dem Kunsttheoretiker und Architekten Leon Battista Alberti und zu Leonardo). Durch seines Vaters Gesandtschaftsreisen nach Italien kam er an den Mailänder Hof der Sforza, wo er schließlich studierte. Als 18 Jähriger ging er nach Padua zum Studium an die Universität. Durch seine enge Freundschaft mit dem Fürsten Giovanni Pico della Mirandola kam er schon früh unter den Einfluss der Platoniker des Florentiner Kreises. Pirckheimer wurde durch seine geschichtliche theologische und satirische Schriften und Übersetzung aus dem Griechischen. Er übersetzte griechische Autoren wie Xenophon, Lukian, Isokrates, Plutarch und Platon ins Lateinische und Deutsche.<sup>12</sup> Er schrieb viele lateinische Gedichten und einen Traktat über die Münzprägung in der Antike, über die älteste Geschichte Triers und über den Krieg gegen die Schweiz im Jahr 1499.<sup>13</sup>

Beziehungen zum Kaiser, zum sächsischen Kurfürsten, zum Mailänder Herzogshof machten ihn zeitweise zum einflussreichsten Gelehrten Deutschlands.<sup>14</sup> Pirckheimer unterhielt sich mit allen Namhaften seiner Zeit: Celtis, Reuchlin, Erasmus, Hutten, Peutinger, Trithemius, Cuspinian...

Philipp Melanchthon wurde am 16.2. 1497 in Bretten bei Karlsruhe geboren und lebte in Wittenberg. Melanchthon ist eine Übersetzung seiner Name Schwarzerd in griechische

<sup>11</sup> Srov. LANG: op. cit., 10.

<sup>12</sup> Srov. REBEL Ernst: Albrecht Dürer. Maler und Humanist. München 1996, 140.

<sup>13</sup> Srov. HOFMANN Werner: Köpfe der Lutherzeit. Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, München 1983, 130.

<sup>14</sup> Srov. REBEL: op. cit., 140.

Sprache und wurde von seinem Uronkel Jan Reuchlin für Melanchthons Liebe zur griechische Philosophie und altem Sprachen und für den Fleiß und Talent in Griechisch genannt. Er studierte die Universität in Heidelberg, wo er die Griechisch und Latein zur Meisterschaft vervorkamm. Im Jahr 1512 kam nach Tübingen, wo er an der Universität Griechisch und Hebräisch studierte. Hier kennt er viele Humanisten und Lehre gelernt. Im Jahr 1514 ist er Magister in Tübingen und 1518 Professor in Wittenberg geworden. 1518 veröffentlichte Melanchthon griechische Gramatik, die viele Hochschulen noch bis 18. Jahrhundert benutzten. Seit 1518 wurde in Wittenberg als Lehrer für Griechisch tätig.<sup>15</sup> Er gab 1530 die deutsche und lateinische Fassung der Augsburger Konfession heraus und wurde nach Luthers Tod Praeceptor Germaniae genannt.<sup>16</sup> Von ihm stammt der erste Vergleich Dürers, Cranachs und Grünewalds.

Dr. Johannes Cuspinian ist im Jahr 1473 in Schweinfurt geboren worden. Er war als Historiograph an der Wiener Universität tätig, Rektor der Wiener Universität (1500-1501), seit 1501 landesfürstlicher Superintendent der Universität im Auftrage des Kaisers und zwischen 1501 und 1502 Dekan der medizinischen Fakultät. „Der Name Cuspinian latinisiert den bürgerlichen Johann Spießheimer.<sup>17</sup> Seine humanistischen Studien waren mit der Karriere am Wiener Hofe vereinbar. Er interessiert sich für antike Dichtung und die Quellen mittelalterlicher Geschichte.<sup>18</sup>

Konrad Celtis wurde 1.2.1459 in Wipfeld bei Schweinfurt geboren und starb 4.2. 1508 in Wien. Er war ein Dichter, besuchte viele deutsche und ausländische Universitäten, wo er hörte und lehrte. Wirkte mit Erfolg in Erfurt, Leipzig, Nürnberg, Ingolstadt, Regensburg, Mainz und Wien für das Wiederausblühen wissenschaftlicher Bildung. In Mainz gründete er die rheinische Gelehrtenesellschaft und in Wien, als Professor der Dichtkunst, Dichterverein. Konrad Celtis wurde als Professor der Poesie und Rhetorik an der Universität in Wien tätig (seit 1497). Er pflegte ebenso das Erbe der griechischen und römischen Antike wie er den Sinn für Schriften des deutschen Mittelalters neu geweckt hat.<sup>19</sup>

Christoph Scheurl ist 1481 in Nürnberg geboren worden. Er war Jurist und Professor an der Universität in Wittenberg und wurde 1507 ihr Rektor.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Srov. JOUKL Miroslav: Humanismus v období renesance a reformace: Sborník příspěvků z kolokvia časopisu Prométheus, Hradec Králové, 1998.

<sup>16</sup> Srov. GANZ Paul: Hans Holbein der Jüngere. Gemälde, Basel 1950, 219.

<sup>17</sup> Srov. BORGGREFE Heiner: Cranachs Cuspinian-Bildnisse neu interpretiert, in: Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, Leipzig 2007, 15.

<sup>18</sup> Srov. ibidem, 16.

<sup>19</sup> Srov. HOFMANN: op. cit., 90.

<sup>20</sup> Srov. FRIEDLÄNDER Max. J. / ROSENBERG Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, 33.

Konrad Peuntinger wurde am 14.10. 1465 in Augsburg geboren und starb dort auch 28.12. 1547. Er war ein Stadtschreiber zu Augsburg, Humanist, Geschäftsführer des Kaisers Maximilian I. und Gelehrte. Er ist bekannt durch seine Forschungen über Römerinschriften.

Andere bedeutende deutsche Humanisten im 16. Jahrhundert sind beispielsweise Konrad Heresbach, Rudolf Agricola, Nikolaus von Kues, Ulrich von Hutten und Johannes Rivius.

### 3 Berühmte deutsche Künstler

Die größten Künstler der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert vertreten Maler wie Dürer, Lucas Cranach und Hans Holbein. Alle dieser drei Maler schafften die Porträts in dem Geist der Renaissance. Mit Gesellschaftswandel wechselt sich auch die Kunst und die Künstler. Neben dem Malerei verbreitet sich die graphische Werke wie Kupferstiche und Holzschnitte. Dabei entwickelt sich auch Medailenkunst und sein größte Vertreter war Quentin Massys. Quentin Massys kam aus Niederlanden, aber schuf Erasmusbildnisse in Medaille, deswegen widme ich ihm auch bischen Aufmerksamkeit.

In dieser Arbeit stelle ich die Künstler und seine Porträten der Gelehrten vor. Die kleine Medailonen zum Leben des Künstler wird nun in groben Umrissen, weil es nicht Ziel dieser Arbeit. Größere Aufmerksamkeit will ich den Bildnissen widmen.

#### 3.1 Albrecht Dürer

Dürer wurde am 21.5. 1471 in Nürnberg geboren. Er stammt aus der Goldschmiedefamilie und lernte auch das Handwerk seines Vaters. Nürnberg war, als Dürer geboren wurde, eine Stadt der Maler und war zu Zeiten Dürers eine der bedeutendsten Kunststädte.

Nach Beendigung der Lehre ging Dürer auf Wanderschaft (1490-1494) nach Oberrhein und bis nach Basel. Vom Herbst 1494 bis zum Frühjahr 1495 unternahm Dürer seine erste Italienreise (die zweite 1505-1507). Danach kam zurück nach Nürnberg beeinflusst von humanistischen Ideengutes.

Die wichtige Anregungen fand Dürer bei seine Niederländerreise nach Antwerpen. Dort sammelte viele Anregungen und traf bedeutende niederländische Maler, wie Quentin Massys und Lucas van Leyden. Nach seinem Rückkehr in die Heimat schuf Stiche von Friedrich dem Weisen, Willibald Pirckheimer, Melanchthon und Kardinal Albrecht von Brandenburg. Die Bildnisse übersteigen weit die Grenze herkömmlicher individueller Porträts.

Die Bildnisse schuf Dürer in verschiedenen Medien, wie Holzschnitt und Kupferstich ist. Holzschnitt- und Kupferstichbildnisse hatten natürlich die besten Aussichten auf Erfolg in einer Zeit, die, wie die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, ein leidenschaftliches Interesse an den führenden „Köpfen“ der Politik, der Religion, der Wissenschaft und der Kunst hatte. Und in beiden Techniken war Dürer sehr begabt.

Manche Zeichnungen sind Vorstudien zu Gemälden, andere aber selbständige Werke. In einigen wenigen Fällen handelt es sich wohl auch um Vorzeichnungen Dürers für Bildnisschaumünzen, so wie bei der Silberstiftzeichnung des Reichsstatthalters Friedrich II. von der Pfalz und der aus dem Jahre 1527 stammenden großartigen Zeichnung des Ulrich Starck.

In Dürers Bildnissen spielt große Rolle der Blick und Hände und ihre Haltung, die die Seele seines Modells spiegeln. Und Dürer stellt die Köpfe gern vor den schlichten neutralen Grund, der es dem Betrachter nicht erlaubt, dem Blick des Dargestellten nach irgendeiner Seite hin auszuweichen. Eine solche Ruhe in Hintergrund und Beiwerk entspricht der Dürerischen Art seelischer Interpretation.

Vergleicht man Dürers Bildnisse mit denen Holbeins, so erscheinen die von Dürer beseelter und die von Holbeins näher an der Ähnlichkeit. Solche Beseeltheit entnahm Dürer aus eigener Seele. Es ist seine Energie, die aus den Köpfen spricht; es ist Dürers Herzenreinheit, die aus den Augen seiner Modelle leuchtet. Er gab mehr von seinem eigenen Blute her, als der naturwissenschaftlich-kühl sehende und niederschreibende Holbein. Darin liegt die Stärke, aber auch die Begrenztheit der Bildniskunst Dürers.<sup>21</sup>

Die Gelehrtenköpfe: Die zarte Wesenheit der Menschen hat sich dem Bildniskünstler Dürer nicht entzogen. Er vermochte den gelehrten Köpfen kontemplative Ruhe zu verleihen, wie er es verstand, sprudelnde Temperamente zu erfassen und die tiefen seelischen Wasser stiller Naturen in seinen Bildern sichtbar zu machen.

Luthers Bildnisse: Als Luthers nächster Vertrauer Melanchthon, in seiner Eigenschaft als Praeceptor Germaniae und mit dem Auftrag ausgerüstet, das Schulwesen umzubilden, nach Nürnberg kam, hat Dürer den berühmten Reformator, Gelehrten und Politiker gezeichnet. Die Zeichnung hat als Vorlage für den Kupferstich des gleichen Jahres gedient. Auf der Federzeichnung und im Kupferstich ist der gleiche Mensch dargestellt: der Gelehrtenkopf mit der hohen, eigesinnigen Stirn unter wirren Haaren, mit den seelenvollen Augen und dem Munde eines Mannes, der viel zu sprechen gewöhnt ist. Jedes dieser Merkmale hat Dürer in der Graphik gesteigert, betont und präzisiert. Das Auge strahlt aus seiner schön modellierten Höhle, die Stirne wölbt sich wie eine gehämmerte Schale. Melanchthon steht neben Luther, dem Mann der Mäßigung und der Versöhnung als Mann, der Kompromisse zwar kannte, jedoch von keinem Maß wissen wollte. Melanchthon war der wahre „Professor“, ein Bekenner, Forscher und Lehrer.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Srov. WAETZOLDT Wilhelm: Dürer und seine Zeit, Wien 1935, 165 ff.

<sup>22</sup> Srov. WAETZOLDT: op. cit., 179 ff.

### 3.2 Lucas Cranach d. Ä.

Lucas Cranach d. Ältere kam 1472 in Cronach zur Welt. Die Stadt liegt in Franken in der Diözese Bamberg, etwa 25 Kilometer entfernt von Coburg, das zum Herrschaftsgebiet der sächsischen Fürsten gehörte.

Im Jahr 1503 kommt Cranach nach Wien und arbeitet für den besten Drucker in dieser Stadt. Im Frühjahr 1505 kommt er nach Wittenberg und ist dort für Friedrich dem Weisen tätig. Später diente er im Jahre 1525-1532 für den Bruder des Friedrich dem Weisen, Johann den Beständigen. Für ihn malte er kleine Bildtafeln mit weltlichem Inhalt oder zumindest weltlichem Charakter und viele andere Bildnisse. Johann der Beständige scheint die Leistungsfähigkeit der Cranach-Werkstatt nicht vollständig ausgenutzt zu haben, da gerade in dieser Zeit für Albrecht von Brandenburg, den altgläubigen Kardinal und andere Fürsten weiter Werke geschaffen wurden.<sup>23</sup> Danach ist Cranach für Johann Friedrich den Großmütigen tätig. Für ihn malte er große Altäre<sup>24</sup> „die nun in spezifisch protestantischer Prägung gefordert wurden“.<sup>25</sup>

In Wien „fand Cranach Zugang zum Kreis des Conrad Celtis, vielleicht auf Empfehlung des sächsischen Kurfürsten hin, für den er noch 1501 in Coburg gearbeitet hatte.“<sup>26</sup> Er malte Johannes Cuspinian, den Stellvertreter des Celtis im neugegründeten Humanistenkollegium und lieferte Holzschnitte für Johannes Winterburger, den Wiener Drucker von Celtis und Cuspinian.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Srov. FRIEDLÄNDER/ ROSENBERG: op. cit., 11.

<sup>24</sup> Srov. ibidem, 11.

<sup>25</sup> FRIEDLÄNDER Max. J./ ROSENBERG Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, 11.

<sup>26</sup> Schon im Jahr 1509 malte er für kurfürstlichen Schlössern zu Coburg, Torgau und Lochau Jagdstilleben.

<sup>27</sup> Srov. SCHADE Wermer: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 15.



## 4 Die berühmte Gelehrten und seine Bildnisse

### 4.1 Erasmus von Rotterdam

Der Größte Humanist seiner Zeit war Erasmus von Rotterdam, der schon im Jahr 1517 von dem niederländischen Maler Quentin Massys gemalt worden war. Diesen hat von Erasmus im Jahr 1519 eine Medaille entworfen, welche Erasmus im Profil in Kappe und Schabe mit Schalkragen (es ist der Talar des Gelehrten) und mit Doktorhut zeigt. Jedoch wurde er nicht nur von Dürer gemalt, sondern auch von Hans Holbein d. J.

Das Berühmte Porträt des Erasmus von Rotterdam kennen wir von Albrecht Dürer. Dürer porträtierte Erasmus zweimal während seiner niederländischen Reise in Antwerpen und Brüssel im Jahr 1521 (er traf ihn zweimal in Brüssel: zum ersten Mal 1521 und später 1535). Das Antwerpener Blatt ist erhalten. Es ist eine wunderbare Kohlezeichnung (heute im Kabinett des Dessins des Pariser Louvre), die den etwas eingesunkenen zarten Körper des Gelehrten wiedergibt, der vor sich niederschaut, als schrieb die unsichtbare Hand, oder als lasse das Auge in einem unsichtbaren Buch. In den Winkeln des schmallippigen Mundes wohnt der Spott, mit dem Erasmus weder andere noch sich selbst verschonte. Aus dem mageren Gesicht eines Stubenmenschen springt eine gebogene Nase mit der langen Spitze, die sich so oft in den Physiognomie der Weltverbesser, der stillen Philosophen und der rechthaberischer Schultyrannen findet. Auf diesem Bild war Erasmus 53 Jahre alt.<sup>28</sup> Erasmus spricht selbst im Jahr 1525 in zwei Briefen – in dem vom 19. Juli 1523 und dem vom 8. Januar 1525 – an Pirckheimer (Dürers bestem Freund<sup>29</sup>) von einer Kohlezeichnung (1520) in Brüssel, die Dürer nicht hatte vollenden können, da überraschend Besuch vom Hofe erschienen sei. Er schreibt: „Ich möchte gern von Dürer porträtiert werden, wer möchte das nicht, von einem so großen Künstler? Aber wie ist es möglich? Er hatte in Brüssel seinerzeit in Kohle begonnen, aber ich muss ihm schon lange aus dem Gedächtnis entschwunden sein. Wenn er aus dem Gedächtnis und mit der Medaille etwas anfangen kann, dann mag er mit mir tun, was er mit Dir tat, den er etwas zu dich gemacht hat.“<sup>30</sup>

Bei einer suggerierten Beleuchtung der Figur von der rechten Seite erscheinen ansonsten die verschattene Partien im Bereich des rechten Mundwinkels und des rechten Auges ebenso

<sup>28</sup> Srov. WAETZOLDT: op. cit., 179 ff.

<sup>29</sup> Srov. PANOFISKY Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, 1977, 9 ff.

<sup>30</sup> Srov. WAETZOLDT: op. cit., 181.

unerklärlich wie das Einschneiden der linken Augenhöhle in die Nasenwurzel oder das starke Abfallen der linken Schulter. Die unruhige, „zitternde“ Kontur des Kinns, sowie die unterschiedliche Strichführung, vermöge derer die rechte Mantelseite flächig, die linke Seite hingegen in den Vordegrund zu drängen scheint, sprechen ebenfalls für den Charakter einer *unvollendeten* Skizze. Am deutlichsten zeigt sich dies schließlich in den unübersehbaren Korrekturen der Konturlinien an Schultern und Barett, die eine Verschiebung der gesamten Figur zur linken Blattseite belegen.

Insofern die Frage nach einem Bedeutungskontext ungeklärt bleibt, kann von einer selbstständigen Darstellung keine Rede sein. Die vermöge der Ikonentradition (bes. des „Salvator Mundi“, der „Vera Ikon“) wirkungsmächtige, kultisch belegte Frontaldarstellung bedarf in profanen Zusammenhängen, jenseits der Imago, einer Spezifikation – und sei es, wie im Falle des Dürerschen Selbstbildnisses von 1500, wiederum als eine religiös motivierte Angleichung an die Gestalt Christi. In der „Erasmus“-Zeichnung bleibt der Stellenwert der Figur jedoch offen. Allenfalls mag der gesenkte Blick des Dargestellten die Vorstellung einer Lektüre oder eines Schreibvorganges evozieren.

Denkbar, wenngleich in der Forschung bislang noch nicht diskutiert, ist allerdings auch, dass es sich um die Vorstudie zu einem Sterbebildnis handelt. In seiner berühmten „Lutherklage“ von 1521 spricht Dürer ferner davon, dass Erasmus sich selbst eine Lebensdauer von nur noch zwei Jahren prophezeit habe. Besonders aber ist auf eine typologische Vergleichbarkeit der Haltung (vor allem von Kopf und Oberkörper) des „Erasmus“ mit der Figur des „Konrad Celtis“ in Burkmaiers berühmten „Sterbebildnisses“ von 1507 hinzuweisen, in welchem Peter-Klaus Schuster und auch Hofmann Wermer<sup>31</sup> ein Vorbild für Dürers „Erasmus“-Kupferstich von 1526 sieht.<sup>32</sup>

Der Burkmaiers Stich lehnt sich an der Darstellung römisch-antiker Grabsteine an. Er stellt den lebenden Dichter als einen eben Verstorbenen in Halbfigur mit gesenktem Kopf, niedergeschlagenen Augen und den Händen auf seinen Werken übereinandergelegt dar. In er gefassten Haltung des Dargestellten zeigt der Holzschnitt also einen bereits Verewigten, dem ein bleibendes Ehrengedächtnis zusichert ist. Der Stich kann diese Wirkung suggerieren, indem er ein arrangiertes Grabepitaph nach römischem (steinernem) Vorbild auf Papier bringt. Die Bildnisse dienen als Denkmäler auf Papier; sie formulieren die Ewigkeit der Dargestellten ebenso wie die Erinnerung an sie.

<sup>31</sup> Srov. HOFMANN: op. cit., 18–24.

<sup>32</sup> Srov. GRONERT: op. cit., 69 ff.

Erasmus wollte jedoch noch ein gemaltes Porträt von Dürer. Warum es nie entstand ist nicht genau bekannt. Erasmus hat schließlich Hans Holbein d. J. um ein Porträt, welches 1523 fertig gestellt wurde. Diese Porträts galten unter Humanisten als mögliche Kommunikation untereinander, weshalb sie oft briefeschreibend dargestellt sind. Sie spielen als Anwesende im Bild mit der Abwesenheit des Betrachters. So bezieht sich z.B. das Gemälde des briefeschreibenden Erasmus von Quentin Massys (1517) direkt auf das ebenfalls von ihm angefertigte Gemälde des Thomas Morus.

Erasmus' Wunsch, von Dürer noch einmal porträtiert zu werden, erfüllt Dürer im Jahr 1526 mit dem berühmten Kupferstich. Er zeigt Erasmus im Profil wie auf einer Medaille von Quentin Massys (1519), der sich am Schreibpult ganz seiner Gelehrtenarbeit widmet. Er zeigte ihn in seinem Studierzimmer. Als Vorbild für diesen Bildaufbau können wir die Gemälde von Quentin Massys (1517) oder von H. Holbein (1523) heranziehen. Allen Entwürfen liegt das Thema des Heiligen Hieronymus, der Kirchenvater und Bibelübersetzer „Vulgata“, das beliebteste Thema der Renaissance in humanistischen Kreisen, zugrunde. Erasmus sitzt als heiliger Hieronymus an seinem Schreibpult.

Die Blumen auf dem Schreibpult (Maiglöckchen, Veilchen) symbolisieren ein immer wieder gebrauchtes Sinnbild menschlicher Vergänglichkeit.<sup>33</sup> Dürer platziert die Blumen vor die Augen des Gelehrten zu dessen ständiger Mahnung. Sie fungieren als „Meditatio mortis“. Entsprechend hat Erasmus den römischen Grenzgott Terminus zu seinem persönlichen Sinnbild gewählt, wie wir es auf der Erasmus-Medaille von Quentin Massys finden. Der Kopf des Gelehrten thront auf einem Grenzstein mit der Inschrift „Concedo nulli“ (lat.: „Ich weiche keinem“).

Gleichwohl ist Dürers Erasmus-Porträt nicht weniger als ein elegisches Bild über die Vergänglichkeit des großen Gelehrten. Dieses Porträt ist als solches vielleicht nicht das Großartigste - auch der Dargestellte war angeblich nicht recht zufrieden damit. Die Konzeption ist aber überaus geistvoll. Ein Bücherbord mit Folianten bildet einen kleinen Schutzwall gegen die Außenwelt. Es ist so, als ob der Betrachter nicht so leicht in die Gedankenwelt des Gelehrten eindringen kann.

Bewertet sein will daher weniger das Gesicht, als die Wahl der Motive und der Gesten: das Zurückziehen der kleinen, rundgliedrigen Hände, welche Feder und Tintenfass umschließen und die Versenkung des Gesichts beim Überdenken des Niedergeschriebenen. Die Motive lenken auf ein geistiges Wirken, ähnlich, wie wenn

---

<sup>33</sup> Srov. HOFMANN: op. cit. , 18–24.

Erasmus bekennen würde, dass ihm das gemalte Bild Christi keinen lebhafteren Eindruck zu verschaffen vermag, als das Wort der Bibel.

Ähnlich wie in den Hieronymusdarstellungen der Zeit ist Erasmus in einem Arbeitszimmer Briefe schreibend an seinem Schreibtisch dargestellt. Die Bücher, die auf Erasmus' geistiges Schaffen verweisen, vermitteln zwischen Betrachter und dem Gelehrten. Sie sind gewissermaßen der Zugang zu seiner Persönlichkeit.

Dürer konzentrierte sich in seinem Stich vollkommen auf das geistige Schaffen, das im Porträt bildnerisch als solches gar nicht darstellbar war und das sich als eigentliches Bild des Erasmus erweist. Diese feste, geschlossene Form wird jedoch schließlich abgelöst, wie an dem Erasmus-Portrait von Frans Huys (1555) sichtbar wird.

Auf der gerahmten Tafel links die Inschrift:

IMAGO.ERASMI.ROTTERODA=MI.AB.ALBERTO.DVRERO.AD/VIVAM.EFIGIEM.DELINIATA.

Übersetzung: Bildnis des Erasmus von Rotterdam gezeichnet von Albrecht Dürer nach dem Leben.

Darunter: THN. KPEITTW .TA.SYGGPAM/MATA DEIXEI

Übersetzt: „Besser zeigen ihn seine Bücher“ oder „Das bessere Bild werden seine Schriften zeigen“.

Darunter die Jahreszahl MDXXVI und Dürers Monogramm.

Neben dem Dürer hat Erasmus mehrfach auch Hans Holbein gemalt. Es handelt sich – bei allen gewohnten Schwierigkeiten der Zuschreibung – um mindestens fünf erhaltene Portraits, an deren Authentizität heute kaum mehr gezweifelt wird:

- das Bild im Besitz des Earl of Radnor in Longford Castle
- der „schreibende Erasmus“ in Paris
- der „schreibende Erasmus“ in Basel
- das Bild der Robert Lehmann Collection in New York
- ein Rundbild in Basel

Um in einer Vielfalt denkbarer kunsthistorischer Anschlussmöglichkeiten die Frage nach der „Identität“ des einzelnen Bildes nicht aus dem Blick zu verlieren, wird an einer Ordnung festgehalten, die sich vornehmlich an der Relevanz einer Diskussion für das jeweilige Bild beweist. Diesbezüglich bieten sich verschiedene Betrachtungsebenen und kategoriale

Differenzierungen an. Paul Ganz geht von einer in erster Linie chronologisch bestimmten Einleitung der Gruppe der „Erasmus“-Bildnisse aus:

Unabhängig davon sind dabei auch grundlegende Unterschiede bei der figürlichen Haltung (Dreiviertelansicht, Profil) oder die Einbindung der „Erasmus“-Gestalt in den bildlichen Gesamtzusammenhang (vorwiegend aktionale, attributive oder autonome, d.h. Hier: ausschließlich figurenbezogene Charakterisierungen) kategorial zu berücksichtigen.<sup>34</sup>

### 1. Erasmus von Rotterdam hinter einem Tisch stehend

Berühmt ist sein Porträt von 1523 in Longford Castle. Es handelt sich um das erste „Erasmus“-Portrait Holbeins und war sehr populär. Bei einem Aufenthalt Erasmus' in Basel im Jahr 1521 hat ihn Holbein als Modell studiert und porträtierte ihn hinter dem Schreibpult stehend „wie es seine Gewohnheit war“<sup>35</sup>. Es ist eines der beiden Bildnisse, die Erasmus nach England geschickt hat, wie er im Jahr 1524 an Pirckheimer berichtet. Eine war für den Erzbischof von Canterbury bestimmt, den Holbein drei Jahre später in derselben Stellung hinter einem Tisch stehend gemalt hat.<sup>36</sup> Das beweisen zahlreiche Kopien und Nachstiche, besonders malerische Nachbildungen. Bezüglich der malerischen Nachbildungen können - nach Rowlands – grundsätzlich zwei Varianten unterschieden werden: Zum einen die Darstellungen, welche Erasmus mit einem geöffneten Buch zeigen. Ein bereits erwähntes Beispiel befindet sich in der Galeria Nazionale in Parma. Die zweite Variante wird hiervon wesentlich durch den geschlossenen Zustand des Buches unterschieden. Das beste Beispiel dafür ist im Pariser Louvre zu sehen, wo sich eine nahezu identische Kopie des Longforder Bildes befindet.

Entscheidend für den Typus der Erasmus-Figur ist dabei die Ausrichtung von Kopf, Oberkörper und Blick (zur linken Seite) sowie mehr oder weniger auch die Positionierung und die Haltung der Hände.

William Heckscher grenzt Holbeins Longforder „Erasmus“-Bildnis gleich zu Beginn seiner Ausführungen von den zeitgleichen Portraits in Paris und Basel ab. Die Profildarstellung der beiden letzteren vermittele eine „vita contemplativa“, wohingegen das Longforder Bild eine „vita solitaria“ verkörpere.

<sup>34</sup> Srov. GRONERT: op. cit., 75.

<sup>35</sup> Srov. GANZ: op. cit., 213.

<sup>36</sup> Srov. ibidem, 213.

W. Heckscher spricht von einer historischen Dimension der Kleidung des Rotterdamers, diskutiert die symbolischen Gehalten weiterer Attribute wie dem Ring, der Karaffe, dem Pilaster und dem Parapetto) und verweist dabei auf geistesgeschichtliche Parallelen.

Unabhängig von der Darstellungsweise zeugt das außergewöhnliche Format der Arbeit von dessen repräsentativem Charakter. Zum einen ist die 76×51 cm messende Holztafel das größte „Erasmus“-Bildnis überhaupt und dabei – wie schon Paul Ganz und Schmidt anmerkten – annähernd doppelt so hoch wie die in Basel und Paris befindlichen Bildnisse von 1523.

Nichtsdestotrotz ist das Longforder Portrait als ein persönliches Geschenk konzipiert worden, dessen Adressat dokumentarisch überliefert ist.

Die übersehbare Wiederkehr des Typus im Bildnis des „William Warham“, das Holbein 1527 auf seiner ersten Englandreise anfertigte, bestätigt die Widmung des Longforder Bildes an den Bischof von Canterbury<sup>37</sup> über eine ähnliche Haltung der Figur im Bildfeld und unterstreicht somit noch einmal die Vermutung, dass genau dieses „Erasmus“-Bildnis seit 1523 in England zu sehen war.

Zum „Erasmus“ und auch zum „Warham“-Bildnis haben sich die Zeichnungen Holbeins erhalten, die beide eindeutig mit den gemalten Bildnissen zusammenhängen (eine Kreidezeichnung zum Longforder „Erasmus“ befindet sich in Louvre in Paris. Im Falle des Engländers handelt sich um eine Kreidezeichnung, welche – wie oft bei den Portraitzeichnungen Holbeins zu beobachten ist – vor allem die Gesichtspartie skizziert.<sup>38</sup>

Es zeigt den Humanisten in Dreiviertelansicht, angestrengt und müde vor sich hin blickend in einem engen Raumeck mit einem reich geschmückten Pilaster links, der von einem Kapitell mit einem fischschwänzigen Fabelwesen bekrönt wird. Erasmus steht vor einer durch einen Vorhang getrennten Nische mit Bücherregal an einem Tisch, die Hände auf ein Buch gelegt, auf dessen vorderer Schnittkante in nicht ganz korrekten griechischen Buchstaben auf die Arbeiten des Herakles („Herkulischen Arbeiten“<sup>39</sup>) hingewiesen wird. Das soll wohl ein scherzhafter Bezug auf die Mühen sein, die Erasmus auf die Anotationen und Kommentare des von ihm ins Lateinische übertragenen Neuen Testaments wie überhaupt auf seine philologischen Arbeiten verwandte.

Im Blick auf die gesamte Komposition ziehen außerdem noch drei weitere Partien in der oberen Bildhälfte die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Eine zentrale Position

<sup>37</sup> William Warham war ein Freund und Gönner des Erasmus von Rotterdam. Srov. GANZ: op. cit., 216.

<sup>38</sup> Srov. GRONERT: op. cit., 76–80.

<sup>39</sup> CHRISTOFFEL Ulrich: Hans Holbein D. J., Berlin 1950, 20.

nimmt dort Erasmus' Kopf ein, dem sich das Renaissancekapitell zur Linke wie auch das Bord mit den drei Büchern und der Weinkaraffe in der rechten oberen Bildecke auf jeweils unterschiedliche Weise beordnen.<sup>40</sup>

Ikonographische Bedeutungskontexte:

Das Longforder Bild knüpft ikonographisch an den Typus der „Hieronymus“-Darstellungen an. Zentral ist hier die Frage nach den ikonographischen Voraussetzungen der Darstellung des Erasmus als der eines Gelehrten. Holbeins „Erasmus“-Bildnisse partizipieren an der Ausbildung des neuzeitlichen Gelehrtenbildes insofern, als – vor allem nördlich der Alpen – noch kein festgelegter Typus existiert. Für das Motiv der (mehr oder minder) profanen Ikonographie des Gelehrtenportraits gibt das Bild des Heiligen Hieronymus seinerseits eine christliche Präfiguration ab. Im Anschluss an Friedrich B. Polleross gehört das Bildnis des Gelehrten demzufolge der Gattung des „sakralen Identifikationsportraits“ an. Der Heilige Hieronymus erfuhr, wie bereits erwähnt, als Kirchenvater eine mitunter kultische Verehrung besonders seitens der um 1500 lebenden Gelehrten, die ihre schriftstellerischen Aktivitäten durch den Vergleich mit denjenigen des Heiligen zu legitimieren suchten.

Dass das *studiolo* für die Zukunft des Gelehrtenportraits die naheliegendste, nicht aber die einzige Möglichkeit darstellt, erweist das Beispiel des „Bonifacius Amerbach“. Holbeins Bildnis bleibt freilich in seinem eigenen Oeuvre wie auch im Kontext des Gelehrtenportraits eine Ausnahme, die durch den Hintergrund des bevorstehenden Verzichts auf die „klassischen“ Attribute des Gelehrten auch aus dieser Perspektive die Schrifttafel für das Bildnis „Amerbach“ um so notwendiger erscheinen lässt.<sup>41</sup>

## 2. Erasmus von Rotterdam an seinem Schreibpult stehend

Früher befand sich das Bildnis in englischem Besitz und kam aus der Sammlung Karls I. nach Frankreich in die Galerie Ludwigs XIII. Heute befindet sich das Bild in Pariser Louvre. Das Porträt des Erasmus entstand im Jahr 1523.

Erasmus erscheint hier in reinem Profil. Er stellt eine Variante zu Quentin Massys Portrait des Erasmus von 1517 dar. Wahrscheinlich ein Geschenk für einen englischen Gönner.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Srov. GRONERT: op. cit., 83.

<sup>41</sup> Srov. ibidem, 83ff.

<sup>42</sup> Srov. GANZ: op. cit., 213.

Es ist gewiss eines der bedeutendsten Humanistenbildnisse des 16. Jahrhunderts. Holbein greift hier bewusst auf die altertümliche Profilansicht zurück. Während diese Ansicht im Quattrocento nicht selten erstarrt und wenig lebendig erscheint, gibt Holbein ihr durch den Handlungskontext eine Psychologisierung voll innerer Dynamik und Intensität. Vor einer getäfelten Wand und einem ornamentierte Teppich mit Rapportmuster hebt sich die Silhouette des großen Denkers ab.

Eingehüllt in einen weiten dunklen Mantel mit braunen Ärmelumschlägen, ein schwarzes Barett auf dem Haupt, treten Gesicht und Hände als Aktionszentren der intellektuellen Arbeit besonders prägnant hervor. Erasmus ist schreibend dargestellt, den gesenkten, zugleich introvertiert wirkenden Blick auf das soeben Geschriebene gerichtet, so dass die Pupillen nicht erkennbar sind. Der Gelehrte ist ganz seinem Tun hingegeben, und es scheint, als nehme er den (fiktiven) Betrachter nicht wahr. In dieser Immanenz der Denkarbeit, die fortwährend das Gedachte schriftlich fixiert, wollte Erasmus sich offenbar porträtiert wissen. „Holbein hat im Schatten der Mundwinkel etwas von jenen Lächeln zu erwecken vermocht (Erasmus hat in der Seitenansicht ein jüngeres Aussehen. Die Nase, das unverkennbare Zeichen des medisanten Geistes, tritt in starker Linie hervor.“<sup>43</sup>

Vermutlich schickte er das Bildnis an seinen Freund Thomas Morus, dem er bereits 1511 bei seinem dritten Engländeraufenthalt in einer Anspielung auf dessen Namen das satirische „Lob der Torheit“ gewidmet hatte. Wie auf seinem Londoner Bild der französischen Gesandten hat Holbein auch hier symbolische Anspielungen verschlüsselt. Von den ornamental schematisierten Tieren auf dem Teppich ist eines deutlich als Greif zu identifizieren - als jenes Fabeltier der Antiken Sage, das vorne Adlerklauen und hinten den Leib eines Löwen hat. Diese beiden Elemente wurden in der christlichen Hermeneutik des Mittelalters und der frühen Neuzeit metaphorisch mit Wachsamkeit (Adler) und Mut (Löwe) gleichgesetzt. Darüber hinaus galt das Tier als Symbol der Doppelnatur Christi: der Vogelleib sollte auf das göttliche und der Löwenleib auf das menschliche Wesen hinweisen. Im „Purgatorium“ gibt Dante Alighieri eine Beschreibung des Triumphwagens der Kirche, der von einem Greifen gezogen wird. Mit dieser sehr versteckten Anspielung auf Dantes „Divina Commedia“ demonstriert Erasmus, der gerade am Vorabend des deutschen Bauernkrieges von den verschiedenen religiösen Gruppierungen teils angegriffen, teils für ihre Forderungen in Anspruch genommen wurde, seine Loyalität gegenüber der Kirche, der er trotz seiner Sympathien für die reformatorische Bewegung und der Kritik am Klerus zeitlebens treu blieb.

---

<sup>43</sup> Srov. CHRISTOFFEL: op. cit., 21.



In die königlichen Sammlungen von Paris gelangte das Bild durch einen Ankauf Ludwigs XIV., der es von dem Kölner Bankier Eberhard Jaback erstand. Später fand es seinen Platz im Louvre.<sup>44</sup> „Eine Studie in schwarzer Kreide zu der schreibenden Hand findet sich auf dem Blatt mit den Vorzeichnungen zur linken Hand für das Porträts in Longford Castle.“<sup>45</sup>

### 3. Erasmus von Rotterdam an seinem Schreibpult stehend

Das Bildnis befindet sich in Basel und entstand im Jahr 1523. Es ist eine gröbere und glattere, vielleicht von manierterter Hand überarbeitete Wiederholung des Louver-Porträts (Longford Castles Porträt<sup>46</sup>).<sup>47</sup> Erasmus schreibt auf einem Blatt Papier. Er beginnt mit einem Kommentar zum Markusevangelium im Jahr 1523. Das Bildnis ist beschädigt, die Hände übermalt. S. Vögelin vermutet, dass dieses Exemplar Erasmus von Holbein im Jahr 1524 als Geschenk erhalten und an den in Avignon studierenden Bonifacius Amerbach geschickt hat. H. A. Schmid hält das Bild für eine Werkstattarbeit und Christoffel als ein von fremder Hand überarbeitetes Original.<sup>48</sup> Die späteren Bildnisse hat Holbein erst nach seiner Rückkehr aus England gemalt.

Eine Gruppe von Bildnissen des Gelehrten hat Holbein in Basel gemalt. Er stellt Erasmus in derselben Körperhaltung und der dreiviertel nach links gedrehten Kopfstellung dar, wie sie auch auf dem Bild in Longford Castle von 1523 verwendet wurde. Die Hände hat Erasmus entweder auf ein geschlossenes oder auf ein offenes Buch gelegt. In weiteren Bildnissen sind die Hände unter Weglassung des Tisches vor der Brust ineinander gelegt. In der ersten Gruppe befinden sich drei Bilder.<sup>49</sup>

„Von den drei Versionen der ersten Gruppe wiederholt eine (Eremitage, St. Petersburg) die Figur von 1523 genau, reduziert jedoch den reichen Innenraum auf die Angabe der Zimmerecke und den Schlagschatten an der Wand. Die zweite, auf 1530 datiert (in Parma), zeigt den Dargestellten vor blauem Hintergrund, die Linke auf ein geöffnetes Buch gelegt, das er mit der Rechten festhält, während er auf der dritten

<sup>44</sup> Srov. SCHNEIDER Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildkunst 1420–1470, Köln 1992, 88–89.

<sup>45</sup> GANZ: op. cit., 213.

<sup>46</sup> Bildnis von 1523 aus Longford Castle befindet sich jetzt in Nationalgalerie in London.

Srov. CHRISTOFFEL: op. cit., 20.

<sup>47</sup> Srov. ibidem, 21.

<sup>48</sup> Srov. GANZ: op. cit., 213.

<sup>49</sup> Srov. ibidem, 219–222.

in Turin beide Hände verdeckt (Paris, Zürich), oder frei, mit mehr oder weniger sichtbaren Händen (New York).“<sup>50</sup>

#### **4. Erasmus von Rotterdam als Halbfigur hinter einem Tisch**

Dieses Exemplar von Parma entstand im Jahr 1530 und ist nach Studien von 1522/23 oder einem Bild der damaligen Zeit gemalt worden. Vielleicht war dieses Bild ein Geschenk vom Löwener Professor Konrad Goelenius dem Bischof Johannes Dantiscus von Kulm (Chamberlain). In Turin befindet sich eine sehr ähnliche Fassung.

#### **5. Erasmus von Rotterdam hinter einer Brüstung stehend**

Datiert 1530/31, in der Sammlung des Baron Maurice von Rothschild in Paris. Das Bild befand sich in Spanien. Das zweite Exemplar befindet sich im Züricher Privatbesitz. Es stammt aus der Sammlung des Bildhauers Hildebrandt in München.

#### **6. Erasmus von Rotterdam**

Datiert 1530/31, Sammlung J. Pierpont Morgan in New York.

Dieses Bild unterscheidet sich von anderen durch ein Stück Papier an der Wand mit einer Inschrift, welches erst im 17. Jahrhundert hinzugemalt wurde; ein auf diese Fassung zurückgehender Stich von Lucas Vorsterman zeigt dasselbe noch nicht.

#### **7. Erasmus von Rotterdam**

Datiert 1530/31, Sammlung Wildestein & Co. in New York

Es kommt aus königlich-sächsischem Besitz und könnte ein persönliches Geschenk des Erasmus an den Kurfürsten von Sachsen gewesen sein. Eine 1537 datierte Kopie von Jörg Pencz befindet sich in Windsor Castle.

#### **8. Erasmus von Rotterdam**

Datiert 1530/31, unbekannter Privatbesitz in USA

---

<sup>50</sup> GANZ: op. cit., 222.

Dieses Bild ist ebenso meisterlich ausgeführt wie das vorige. Nur die Stellung der Hände ist etwas anders und ähnlich wie bei Nr. 6. Es war früher in Sammlung Brockhaus in Leipzig.

## 9. Erasmus von Rotterdam

Datiert 1531/32, Amerbach-Kabinett in Basel

Dieses kleine Rundbild hat Holbein möglicherweise bei Erasmus in Freiburg gemalt. In der Frage, wem es gehörte, existieren zwei Varianten: Entweder war Bild für Hieronymus Froben, das Patenkind des Gelehrten oder eine Erbschaft an Bonifacius Amerbach. Ein ähnliches Rundbild des Erasmus sowie ein entsprechendes Gegenstück mit dem Bildnis Luthers zeichnete Holbein für die 1533 erschienene Ausgabe der „Adagiorum opus“ des Erasmus.<sup>51</sup>

Im Jahr 1517 malte Quentin Massys ein Diptychon mit dem Porträt des Erasmus von Rotterdam. Quentin Massys zeigt hier das Freundschaftsdiptychon des Erasmus von Rotterdam und Petrus Ägidius. Zweifellos das erste (erhaltene) Portraitgemälde des Erasmus.<sup>52</sup> Das Diptychon zeigt auf der rechten Hälfte die Halbfigur des Petrus Ägidius hinter einem Tisch und vor einem Regal, in dem sich Bücher befinden, welche den Eindruck einer „gelehrten“ Umgebung unterstreichen. In einer Hand hält Ägidius einen an ihn selbst adressierten Brief in der Handschrift des Thomas Morus. Mit dem Mittelfinger der anderen Hand weist der Herausgeber der Schriften von Agricola und Poliziano auf ein Buch am linken Bildrand. Sein Blick richtet sich zur anderen Hälfte des Diptychons, wo vermöge der Fortsetzung des Regales eine räumliche Einheit beider Teile suggeriert wird.

Die linke, in der christlichen Ikonographie traditionell privilegierte Seite, erweist sich vermittels der dargestellten Szene als unabhängig von der bildlich subordinierten rechten Hälfte. Erasmus befindet sich dort links neben dem angesprochenen Regal, in dem – deutlich sichtbar – u.a. das Neue Testament und ein Buch mit der Aufschrift „HIERONYMVS“ platziert sind. Der Gelehrte steht in leicht gebeugter Haltung an einem Pult und schreibt in ein Buch. Letzteres ist, für den Betrachter einsichtig, in der rechten unteren Bildecke platziert und zeigt den Beginn von Erasmus' Paraphrase des Briefes Paulus' an die Römer. Analog zum Brief des Morus könnte die Handschrift als eine Nachbildung derjenigen

<sup>51</sup> Srov. GANZ: op. cit., 219–222.

<sup>52</sup> Srov. GRONERT: op. cit., 64.

des Erasmus selbst identifiziert werden. Zweifellos wird dadurch der memorialen Absicht des Bildes noch einmal Nachdruck verliehen.

Wichtig bleibt die Lesbarkeit der Schrift des Erasmus vor dem Hintergrund der dargestellten Bücher. Insofern er nämlich 1516 die Übersetzung des Neuen Testaments sowie neun Foliobände mit den Briefen des Hieronymus, dem Übersetzer der Vulgata, vollendet hatte, findet die von Massys durchgeführte ikonographische Angleichung an die Darstellung des „schreibenden Hieronymus“ nicht nur eine schriftliche Bestätigung, sondern erhält zugleich auch einen historischen Index. So verstanden macht das Bild die von Morus hervorgehobene Memorialfunktion anschaulich nachvollziehbar.

Trotz der bekannten Vorliebe des Erasmus für die Gestalt des Heiligen Hieronymus gerät Massys' Gemälde in die Nähe eines *idealen* Portraits: eine Spezifizierung der „Erasmus“-Darstellung ordnet sich der Ausbildung eines *Typus* unter. Gerade vor diesem Hintergrund erübrigen sich, mit Rücksicht auf die zeitgenössische Verbreitung von „Hieronymus“-Darstellungen oder von Autorenportraits, auch Spekulationen darüber, ob Holbein oder Dürer Massys' Diptychon tatsächlich gesehen haben und somit auch hiervon „beeinflusst“ worden sind.<sup>53</sup>

## 4.2 Bronzmedaille mit Erasmus-Porträt

Erste und zugleich schönste Blüte erlebte das Medaillenrelief in den silouettenförmig auf den Grund gesetzten Bildnissen der Renaissance, die in ihrer psychologischen Reife aber auch plastischen Lebensnähe unüberhoffen sind. Das große, feinfühlig modellierte Erasmusporträt des Antwerpener Malers Quentin Massys von 1519 und das fast gleichzeitige Konterfei des Augsburger Humanisten und Altertumsforschers Konrad Peutinger von Hans Schwarz, einem der Hauptvertreter der deutschen Renaissance-medaille, belegen die hohe Kunst des Flachreliefstils.<sup>54</sup>

Im Jahr 1519 entstand von Massys eine Bronzmedaille. Die im Quattrocento vorzüglich durch Pisanello (seit 1438) wiederbelebte Form der Bildnismedaille feierte auch im nordalpinen Raum bei den Humanisten des 16. Jahrhunderts eine „Renaissance“ und wurde dementsprechend häufig zum Zwecke der Repräsentation und der Verewigung geschaffen. Wie die schriftlichen Überlieferungen erschließen lassen, fand die „Erasmus“-

<sup>53</sup> Srov. GRONERT: op. cit., 66–67.

<sup>54</sup> Srov. STEGUWEIT Wolfgang: Europäische Medaillenkunst vor der Renaissance bis zur Gegenwart, Berlin 1995, 13.

medaille, die ihrerseits aufgrund von brieflichen Äußerungen Quentin Massys zugeschrieben wird, großes Interesse: Bereits 1524 erkundigte sich Erasmus bei Willibald Pirckheimer nach den Möglichkeiten eines Nachgusses. Seit 1531 ist zudem eine erheblich kleinere Kopie aus Silber nachweisbar, die möglicherweise auf Hieronymus Magdeburger zurückgeht. Übrigens besaß auch Erasmus seinerseits eine kleine Sammlung von Medaillen und Münzen.

Auf der Vorderseite der Medaille ist der Gelehrte mit seiner charakteristischen Kopfbedeckung und dem perlbesetzten Gewand in Profilansicht gezeigt. Da die Möglichkeiten einer differenzierteren Darstellung medial begrenzt sind, dürfte das mittig plazierte Kürzel „ER.ROT“, das später auch in Holbeins Holzschnitt „Erasmus im Gehäuse“ verwendet wird, zur Identifizierung durchaus erforderlich sein. Die beiden Umschriften auf der Vorderseite, „IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA“ und „THN. KPEITTW .TA.SYGGPAM/MATA DEIXEI“ („Das bessere Bildnis zeigen seine Schriften“), besitzen dagegen einen ähnlich topischen Charakter wie die beiden Umschriften auf der Rückseite, „MORS VLTIMA LINEA RERVVM“.

Im Mittelpunkt der Rückseite steht eine Büste mit Inschrift „TERMINVS“, die von Erasmus' Wahlspruch umgeben wird: „CONCEDO NVLLI“ („ich weiche keinem“). Die Interpretationen des „Terminus“-Emblems sind nun keineswegs einheitlich; schon zu Lebzeiten des Gelehrten sorgten sie für Unstimmigkeiten. Ob man die Devise unmittelbar auf Erasmus bezieht, folglich in ihr das Bekenntnis seiner Unabhängigkeit erkennt, oder sie gar als einen Ausspruch der Gestalt des „Terminus“ versteht: von der Dimension einer bewussten Artikulation der Vergänglichkeit des Lebens ist wohl in keinem Fall abzusehen.

Diese schriftliche Aussage kann nun einer (sie ergänzenden) Bildnisdarstellung entbehren. Man darf sogar annehmen, dass eine mögliche Individualisierung des Dargestellten der Aussage genau zu wiederliefe: Es sind die zwei verschiedenen Seiten einer Medaille, deren Kompilation auf einer Darstellungsebene schließlich in Holbeins bereits erwähntem Holzschnitt „Erasmus im Gehäuse“ durch die Unterscheidung von Bildfigur (=Erasmus) und Skulptur (=Terminus) gelingt.

### **4.3 Philipp Melanchthon**

Bildnis des Philipp Melanchthons hat Dürer in Nürnberg 1526 geschaffen. Melanchthon kam nach eine Einladung des Rates der Stadt Nürnberg im November 1525 sowie im Mai 1526 nach Nürnberg, um dort ein erstes, von religiösen Institutionen unabhängiges

Gymnasium einzurichten. So hatte Dürer Gelegenheit, den damals schon berühmten Humanisten zu porträtieren. Es könnte sein, dass die zwei Männer sich bei Dürers Freund Pirckheimer getroffen haben. Jedenfalls hegte Melanchthon die größte Achtung vor Dürers Kunst und verglich sie mit dem „Genus grandew“ der Rhetorik. Grünewald und Cranachs Kunst setzte er gegen die Dürers ab und verglich die des ersteren mit dem „Genus mediocre“ bzw. dem „Genus Humile“ der Rhetorik. Dürer schuf von Melanchthon ein Kupferstich und als unmittelbare Vorlage zu dem Stich diente eine etwa gleich große Federzeichnung, die sich seit 1904 im Museum Horne in Florenz befindet.<sup>55</sup> Auf dem Stich sehen wir den Melanchthon fast im Profil. Genau so bei dem Dürers Kupferstich des Pirckheimers hat Dürer Melanchthons Bildniss wieder mit eine Inschrifttafel mit einer römischen Kapitalinschrift als Sockel ausgeführt. So sieht es wieder wie ein Grabmonument. Melanchthon hat lockige Haare und charakteristische Adlernase. Er trägt Bart. Licht kommt von der rechte Seite.

Philipp Melanchthons Porträt hat auch Lucas Cranach porträtiert. Cranach hat Melanchthon erstmals 1532 auf einer Holztafel dargestellt, die als Pendant zu einem gleich großen Lutherbildnis entstand (Dresden, Gemäldegalerie).<sup>56</sup> Ein Porträt aus dem Jahr 1543 befindet sich in Florenz (Galeria degli Uffizi, Pinakoteka). Auf dem Bild stellt Cranach den Melanchthon wie Halbfigur im Dreiviertelansicht. Melanchthon hat auf dem Kopf einen charakteristischen Doktorhut und trägt dunklen Gelehrtenmantel. Seine Hände hat er vor dem Brust zusammen gelegt. Sein Gesicht hat für Melanchthon charakteristische Nase und lockigen Bart.

Ein anderen Bildnis vom Jahr 1543 befindet sich in Hamburg. Mehrere Bildnisse entstanden im Cranachs Werkstatt. Die Bildern stellen den Melanchthon in Halbfigur meistens nach links, ohne oder mit Doktorhut und im schwarzen Talar dar. Auch Cranachs Sohn Lucas Cranach d. Jüngere malte Melanchthon. Sein erster Bildnis schuf er im Jahr 1548. Es handelt sich um einen Holzschnitt mit Melanchthon als Ganzfigur. Weitere Bildnisse von ihn entstanden im Jahr 1559 und 1560. Er stellt Melanchthon als Gelernten mit unordentlichem Graubart und verwirrtem Haar dar.

Ein anderer Bildnis entstand im Jahr 1529/30 von Hans Holbein. Dieses Porträt befindet sich im Landesmuseum in Hannover. Holbein hat Melanchthon wahrscheinlich in Freiburg getroffen, als jener seine Mutter in Bretten besuchte. Jedenfalls ermöglichen die Ornamente, mit denen die Inschrift im Deckel umrahmt ist, die Zeit der Entstehung

<sup>55</sup> Srov. HOFMANN: op. cit., 162.

<sup>56</sup> Srov. ibidem, 124.

in den dritten Basler Aufenthalt festzulegen. Diese Inschrift lautet: „Wenn du Melanchthons lebendiges Antlitz erblickst, wirst du nicht soviel sehen, wie ihm Holbeins Gewandtheit gab“. Das Bild stammt aus königlich-hannoveranischem Besitz und war früher im königlichen Schloss zu Georgengarten.

#### **4.4 Kardinal Albrecht von Brandenburg**

Der Kardinal Albrecht von Brandenburg, der seiner Sitz in Halle hatte, gehört zu den wichtigsten Gegenspieler Martin Luthers und großer Feind der Reformation. Für ihn diente als Maler einer der bedeutendste Maler und Grafiker der Renaissance, Lucas Cranach, Luthers Freund. Kein Künstler porträtierte den Kardinal Albrecht von Brandenburg so oft wie Lucas Cranach. Er stellte ihn als Erasmus dar, als Hieronymus im Gehäuse oder in der Landschaft.<sup>57</sup> Die erste systematische Studie zum Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg entstand von W. A. Luz im Jahr 1925 unter dem Titel „Der Kopf des Kardinals Albrecht von Brandenburg bei Dürer, Cranach und Grünewald“.<sup>58</sup> Bildnisse des Kardinals unterscheidet Luz in drei Gruppen: Gemälde und Stiche, Grabplatten und andere Bildnisdarstellungen.<sup>59</sup>

##### **1. Der „kleine Kardinal“, 1519**

Der erste Künstler, der die Bildnisse des Kardinals schuf, war Albrecht Dürer. Im Jahr 1519 entstand der Stich „Der kleine Kardinal“. Schon im Jahr 1518 entstand während des Reichstag zu Augsburg eine großformatige meisterliche Kohlezeichnung des achtundzwanzigjährige Kardinals (Grafische Sammlung Albertina, Wien). Die Zeichnung diente als Vorlage für den Kupferstich vom 1519, der sogenannte „Kleiner Kardinal“. Der Stich zeigt den Kardinal in Dreiviertelansicht vor einem Vorhang sitzend. Der Kleine Kardinal wurde als einzelnes Geschenkblatt wie auch als Buchschmuck vor allem für das Hallenser Heiltumsverzeichnis, das Albrecht zur Übertrumpfung des Wittenberger Heiltumsbuch von 1509 im Jahr 1520 herausbringen ließ.<sup>60</sup> Der Kopf wirkt bisschen

<sup>57</sup> Srov. KUENZEL Helga: Lucas Cranach der Ältere, Südwest Verlag München, 1967, 35.

<sup>58</sup> Srov. REBER Horst/ JÜRGENMEISTER Friedhelm/DECOT Rolf/WALTER Peter: Albrecht von Brandenburg. Kurfürst. Erzkanzler. Kardinal, Mainz 1990, 83.

<sup>59</sup> Srov. ibidem, 83.

<sup>60</sup> Srov. TACKE Andreas/SCHEUERTE Thomas(Hrsg.): Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen, Katalog der Stiftung Moritzburg, Bd. I., II., Regensburg 2006, 20.

ausdruckslos. Diese große Zeichnung hat Dürer für den Stich noch einmal mit der Feder umgezeichnet (Bremen, Kunsthalle, der „Kleine Kardinal“).<sup>61</sup> Diese Bildnisdarstellung wiederholt ein Jahr später auch Lucas Cranach in seinem Stich des Kardinals. Nach Albrecht Dürers Stich von 1519 ist im 17. Jahrhundert ein anderer Kupferstich von Monogramist FVW entstanden.<sup>62</sup>

## 2. Der „Große Kardinal“

Das Bildnis entstand wahrscheinlich während des Nürnberger Reichstages 1522/23, wo Dürer die Gelegenheit hatte den Kardinal erneut zu zeichnen, aber mit Sicherheit wissen wir es nicht. Das Bild schuf Dürer für Missale Hallense<sup>63</sup> im Jahr 1523 und das Bildnis geht auf eine Silberstiftvorzeichnung Dürers (Musée du Louvre, Cabinet dessins, Paris)<sup>64</sup> zurück, die 1523 entstanden ist. Beide Platten zeigen den Kardinal im Profil und ähneln dem Kupferstich von Dürer.<sup>65</sup> „Es spricht einiges dafür, dass Dürers „Großer Kardinal“ eine Antwort auf Cranachs drittes Lutherbildnis darstellt, den Kupferstich des Reformators im Profil mit Doktorhut von 1521“.<sup>66</sup>

Der Kardinal wurde im Profil nach der Tradition des Münz- und Medaillenbildnisses dargestellt. Der lateinische Inschriftstein mit dem das Profilbildnis untergesetzt ist, imitiert wieder die Art der provinzial-römischen Grabmäler. Und im Vergleich mit dem Bildnis des Luthers mit Doktorhut, wo auch ein Sockel mit Inschrifttafel ist, sind die Ämter von Kardinal aufgezählt.<sup>67</sup> Und auch wenn der Kardinal älter aussieht, der Inschrift gibt an, dass Albrecht hier im Alter 34 Jahre dargestellt ist.

Strenge Profilansichten hat Dürer erst in letzten Jahren seines Lebens geschaffen.<sup>68</sup> „Profilbildnisse kommen in frühen Epochen seines Schaffens nur in besonderen Fällen vor: Entweder bei Kopien von italienischen Bildnissen oder bei Vorzeichnungen für Medaillen.“<sup>69</sup>

Der Stich wurde in nunmehr 500 Abzüge an den Besteller gesendet.

<sup>61</sup> Srov. WINKLER Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürer. Band III., 1510-1520, Berlin 1938, 34.

<sup>62</sup> Srov. REBER: op. cit., 135.

<sup>63</sup> Möglich ist, dass dieses Blatt dem Goldschmied für die Gestaltung der beiden Platten der Vorder- und Rückseite vorgelegen hatte und danach die Handschrift eingefügt worden war. Srov. ibidem, 84.

<sup>64</sup> Srov. TACKE: op. cit., 242.

<sup>65</sup> REBER: op. cit., 135.

<sup>66</sup> TACKE: op. cit., 24.

<sup>67</sup> Srov. TACKE: op. cit., 23-24.

<sup>68</sup> Srov. REBER: op. cit., 135.

<sup>69</sup> REBER: op. cit., 135.



### 3. Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520

Weitere Bildnisse des Kardinals schuf Lucas Cranach der Ältere, der für den Kardinal erst um 1520 tätig war. Das erste Bildnis des Kardinals von Cranach ist ein Kupferstich von 1520. Cranach stellt der Kardinal im Dreiviertelprofil nach rechts vor einem Vorhang dar und ist in einem Kapuzenmantel gekleidet und auf dem Kopf trägt er einen Birett. In oberen linken Ecke des Bildes sehen wir Kardinalswappe mit einem Kardinalhut und Kreuzstäbe und einem Bischofsstab. Rechts von dem Kopf wurde eine lateinische Inschrift hinzugefügt, die Albrechts weltliche und geistlichen Ämter aufführt. Die Inschrift besagt in Anlehnung an Vergil, dass sein Gesicht mit dreißig Jahren so ausgesehen haben soll. Unter dem Bild sehen wir auch ein Inschriftstafel mit lateinischem Text und mit dem Jahreszahl 1520. Es ist eine leicht größere ausfallende Kopie des Dürers Vorbildes von 1519, des sogenannten „Kleiner Kardinal“. Vermutlich hatte Cranach ein Exemplar des Dürers Abzugs zu Studienzwecke, dem Dürer in drei Abzüge an Georg Spalatin geschickt hat, damit er dann später das Bildnis des Martin Luther stecht.<sup>70</sup> Vielleicht war es nur als Ersatz angefertigt worden, als die zweihundert Drucke zur Neige gingen und Dürer nach den Niederlanden aufbrach.<sup>71</sup> Zwischen Cranachs Kopie und Dürers Vorlage können einige Unterschiede festgestellt werden. Oben links im Vorhang ersetzte Cranach Dürers Monogramm mit seinem geflügelten Drache und stellte Albrecht mit geöffneter Knopfleiste dar. Die Gesichtszüge des Kardinals sind bei Cranach vereinfacht und wenig plastisch, so dass das Portrait von Albrecht jünger wirkt.<sup>72</sup> Auch das Entstehungsjahr änderte Cranach um ein Jahr. Bei der Übertragung der oberen Inschrift unterlief Cranach ein Fehler. Statt „Romanae“ stach er „Romane“.<sup>73</sup> Alle weitere Bildnisdarstellungen Albrechts von Cranach oder seiner Werkstatt zeigen den Kopf in der gleichen Ansicht wie der Stich von 1520. Wahrscheinlich hat Cranach den Kardinal nie direkt gezeichnet, sondern Dürers Stich blieb die Grundlage für alle späteren Bildnisse. Den großen Ansprüchen des Kardinals an die Wittenberger Werkstatt konnte Cranach, der ja in erster Linie dem sächsischen Fürstenhaus verpflichtet war, nicht allein nachkommen. Die großen Altäre ließ er von seinen Schülern anfertigen. Die kleineren Tafeln, die der Kardinal bei Cranach in der Zeit um 1525

<sup>70</sup> Srov. TACKE: op. cit., 233.

<sup>71</sup> Srov. SCHADE: op. cit., 52.

<sup>72</sup> Eine Erklärung dafür ist in der Forschung z.B. dass, Der Kupferstich sei unabhängig von Dürer nach einer von Cranach angefertigten Vorzeichnung entstanden, die verloren gegangen sei (bei Schuckard und Glaser); Cranach der Stich als Flugblatt überarbeitet (Warnke). Srov. TACKE: op. cit., 233.

<sup>73</sup> Srov. ibidem, 233.

bestellte, sind dagegen von dem Meister selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung ausgeführt worden.

#### **4. Albrecht von Brandenburg unter dem Kreuz, um 1525**

Im Jahren 1520-1525 entstand das Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg (heute in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek), wo Cranach den Kardinal vor dem Kreuz dargestellt. Nach Rosenberg und Friedländer handelt sich um das einzige eigenhändige Werk Cranachs.<sup>74</sup> Nach Tacke stellt das Bildnis alles andere als eine der im Cranachs Werkstatt Rutinearbeiten dar. Und der gemalte Kardinal ist dem gestochenen wie aus dem Gesicht geschnitten.<sup>75</sup> Über die Autorschaft Cranachs wird heute kaum mehr bestritten. Die Schlagkraft der koloristischen Wirkung und einfache Großzügigkeit der Komposition sprechen für die Hand des Lucas Cranach.<sup>76</sup> Kardinal Albrecht kniet vor dem gekreuzigten Christus, nicht vor dem Kalvarienberg, auf dem nach biblische Überlieferung drei Kreuze standen. Dadurch wird deutlich, dass es sich um ein mystisches Andachtsbild handelt - um eine Vergegenwärtigung eines Gebetes. Friedländer-Rosenberg datieren das Bild zwischen 1520-25, Flechsig zwischen 1525-30.<sup>77</sup>

#### **5. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäuse**

Weitere Bildnisse stellen den Kardinals als Hl. Hieronymus dar. Warum als Hl. Hieronymus? Tacke schreibt, dass um eine Verteidigung der richtigen Übersetzung der Vulgata ging. Weil Albrecht von Brandenburg in die Rolle eines Heiligen schlüpfte, sind die vier Gemälde mit dem Thema des Kardinal als Hl. Hieronymus der Gattung des Rollen Portraits bzw. sakralen Identifikationsportraits. Erste zwei Porträts des Kardinals als Hl. Hieronymus entstanden im Jahr 1525 (Darmstadt) und 1526 (Sarasota). Die Anlehnung an Dürers Hieronymusstich vom Jahr 1514 ist offensichtlich.<sup>78</sup> Cranach hat auch den Nachstich vom 1525 von Hieronymus Hopfer gekannt.<sup>79</sup>

---

<sup>74</sup> Srov. FRIEDLÄNDER/ ROSENBERG: op. cit., 59.

<sup>75</sup> Srov. TACKE: op. cit., 21.

<sup>76</sup> Srov. FRIEDLÄNDER/ ROSENBERG: op. cit., 59.

<sup>77</sup> Srov. REBER: op. cit., 88.

<sup>78</sup> Srov. FRIEDLÄNDER/ ROSENBERG: op. cit., 59

<sup>79</sup> Srov. TACKE: op. cit., 117.

Nach A. Perrig wirkt Cranachs Albrecht alias Hieronymus egoistisch, weil die Zelle im Vergleich mit seinem Vorbild (Hl. Hieronymus im Gehäuse von Dürer) komfortabler einrichten ist. Albrecht liebt sich einen Fruchtteller hereinstellen und im Schrank sind Pokale zu sehen. In der Zelle befindet sich kostbare Kerzenständer ohne Kerze und es reizt Perrig zu der Vermutung, dass der Kardinal bei Dunkelheit mit Vorliebe schläft statt zu arbeiten. Und auch das Wasserbecken auf dem Schrank steht mit der Kanne nutzlos, als ob die Hände selten wäscht. Die Gegenstände sind in Bronze gefertigt und deshalb materialikonographisch gehören sie nicht in Hieronymus Zelle. Perrig kritisiert auch das Kardinalshut und Pilgerflasche und schreibt, dass der Kardinal aber nie selber eine Wallfahrt unternommen hat. Das Bildprogramm kommt ja nicht von Auftraggeber, sondern vom Künstler. Oder der Kardinal hat die Anspielungen nicht begreifen. Cranach die heilige Symbole und das Heiligenbild als „Klerikalen“ Krempelmarkt apostrophieren wollte. Über die Löwe im Bild schreibt Perrig, dass nicht um den Löwe des Hieronymus geht, sondern das Wappentier der Brandenburgen.

Ein Jahr später nach dem Darmstädter Gemälde bestellte Albrecht bei Cranach eine weitere Fassung, wo er wieder als Hl. Hieronymus dargestellt ist (Sarasota). Beide Gemälde sind fast gleich groß, nur der Inventar ist verändert und Perrig fordert erneut heraus. Der Hirschgeweihleuchter und darunter sitzenden Kardinal lässt den Kardinal als einen Gehörnte erscheinen. Auf dem Tisch sitzende Papagei stellt das Symbol der Geschwätzigkeit dar. Dagegen stehen aber viele Argumenten. Papagei ist doch auch Symbol der jungfräulichen Maria. Im Verbindung mit dem Bild im Bild- Thema der Madonna mit Kind- Darstellung, welche in der rechten Raumecke auf dem Bild von Sarasota hängt, wird die Bildsprache anders scheinen. Und auch die Tiere und die Pflanzen hatten in Mittelalter und frühen Neuzeit mehrere Deutungen. Im Unterschied zu den „historischen“ Hieronymus- Darstellungen Cranachs tummeln sich auf den Albrecht-als-Hieronymus-Gemälde auffallend viele Tiere, die können ausnahmslos positiv gedeutet werden: Fasan symbolisiert Auferstehung bzw. Erlösung, göttliche Führung; Biber und Hase Wachsamkeit im Glauben. Auch wenn auf beiden Gemälden ein rustikaler Schreibtisch zu sehen ist, jedoch sind Albrechts Bücher mit kostbaren Renaissanceeinbänden versehen und der Kardinal ist in seiner verbürgten Leiblichkeit und nicht als Asket dargestellt. Warum ist dann wie Hl. Hieronymus dargestellt? Albrecht nimmt die Rolle des Bibelübersetzers ein und die Bilder sind eine Reaktion an Luthers deutsche Übersetzung des Neue Testament von 1522, wo Luther seine Einstellung zum Bischofsamt zeigte. Darum geht es in den Albrecht-als- Hieronymus-Gemälden Cranachs. Sie sind als Bilder gegen Luthers deutsche Bibelübersetzung zu verstehen.

Der Theolog des Albrechts von Brandenburg, Hieronymus Emser kritisiert falsche Lutherübersetzung der Vulgata.<sup>80</sup> Mit der zweite Version des Bildes (Sarasota) wollte nach Tacke-Meinung der Kardinal auf eine neuaufkommende Diskussion reagieren. Die neue Symbole-Papagei und Madonnen-Bild bedeuten in übertragenen Sinne das Zölibat, die Ehelosigkeit des Priesterstandes, wogegen Luther- aus Sicht der Altgläubigen-verstoßen hatte.<sup>81</sup>

## 6. Kardinal Albrecht von Brandenburg in der Landschaft, 1527

Eine andere Fassung des Hl. Hieronymus-Thema schließt das Bild vom Jahre 1527, welches sich in Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) befindet und ist gleichzeitig ein Zeuge dafür, dass die spätere Varianten eines Themas durchaus nicht von geringerer Qualität sein müssen.<sup>82</sup> Das kleinformatige Bild zeigt den Kardinal in der grün-brauen Tonigkeit der Landschaft, wo sonst das Kardinalspurpur dominiert. Der Kardinal ist auch hier als Hl. Hieronymus dargestellt und auch hier, wie in der Legende, ist Wildnis, in die sich der Heilige einst kontemplativ zurückgezogen hatte und auf dem Bild ist durch die Klostergebäude im Hintergrund relativiert. Das Berliner Gemälde ist die späteste von mehreren Hieronymus-Identifikationen Albrechts.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Srov. TACKE: op. cit., 117 ff.

<sup>81</sup> Luther trat am 15. Juni 1525 in den Ehestand und forderte kurz vorher in einem Sendschreiben Kardinal Albrecht auf. Im selben Jahr malte Cranach für den Kardinal das Bild von Sarasota.

<sup>82</sup> Srov. SCHADE: op. cit., 52.

<sup>83</sup> Srov. TACKE: op. cit., 188.

## 7. Kardinal Albrecht von Brandenburg von St. Petersburg

Ein weiteres, 1526 datiertes Bild liegt in der St. Petersburger Eremitage und ein weiteres Bild mit Brokatmantel (1530) im Jagdschloss Grunewald in Berlin (hier seit 1964) sowie auch in Mainz (1543).<sup>84</sup>

Das Bildnis von St. Petersburg stellt der Kardinal in Halbfigur. Er trägt weltlichen Kleidung: eine Pelzschabe über dunklen Kleid aus dem hochgeschlossener weißer Hemdkragen schaut. Nur das rote Birett weist seinen Träger als Kardinal und Geistlichen aus. Links oben stellt Cranach Albrechts Wappen wie auf dem Stichen Dürers (1519) und Cranachs (1520), gekrönt vom heraldischen Kardinalshut. Auf dem rechten Zeigefinger trägt Wappenring mit Albrechts Wappe. Bei diesem Bildnis zweifelt Tacke, ob es um eine eigene Porträtaufnahme des Cranachs geht. Vielleicht handelt sich um eine aus dem Cranachs-Betrieb stammenden Bildnis-Fassungen.

In Berlin (Kaiser Friedrich Museum) befindet sich das am besten erhaltenen Exemplar von 1520-1525 mit eine in der Komposition fast identische Fassung, die den Kardinal als Kleriker mit weißem Chorhemd, Mozzeta und Birett zeigt.<sup>85</sup> Es sind Auftragsarbeiten, die als Geschenkzwecke benutzt worden waren. Das bedeutet, dass Cranach im Auftrage Albrechts mehrfach nach den Stichvorlagen Dürers zu arbeiten hatte und auch Cranachs Kupferstich von 1520 geht auf den Dürers Stich von 1519, den sog. Kleinen Kardinal, zurück. Interessant ist die Frage, ob Cranach und Albrecht zusammengetroffen seien. Die Literatur vermutet, dass sie sich niemals getroffen haben.<sup>86</sup>

Eine weitere Darstellung des Kardinals zeigt das Porträt Cranachs Werkstatt aus dem Jahr 1543 (heute in Mainz). Albrecht ist hier vorgestellt als Mainzer Erzbischof ohne die Insignien seiner geistlichen oder weltlichen Macht. Albrecht hat nur die rote Mütze, das Birett eines Kardinals. Bis zum letzten Weltkrieg gab es zu diesem Bildnis Albrechts einen älteren Bildrahmen mit einer Umschrift und dem Datum 1543. Dieser Rahmen ist nicht erhalten. Es ist nicht klar, ob die Rahmen in gleichem Jahr als das Bildnis entstanden. Hinter dem Albrecht sehen wir einen grünen Samtvorhang als Hintergrund und auf dem Bild des Kardinals im Berliner Jagdschloss Grunewald ist ein ähnlicher Vorhang zu sehen. Der Rand auf dem Bild lässt uns erkennen, dass unter dem grünen Vorhang ein blauer Untergrund war, wie wir es bei Bildnissen aus der Cranach-Werkstatt oft antreffen.<sup>87</sup>

<sup>84</sup> Srov. FRIEDLÄNDER/ ROSENBERG: op. cit., 58.

<sup>85</sup> Srov. TACKE: op. cit., 187.

<sup>86</sup> Srov. REBER: op. cit., 94.

<sup>87</sup> Srov. ibidem, 140.

## 4.5 Martin Luther

Die erste Luthers Bildnisse schuf Lucas Cranach, der mit Martin Luther in aufrichtiger Freundschaft sein ganzes Leben verbunden war. Martin Luther war sehr eng mit der Familie Cranach verbunden, weil er Pate bei der Taufe Cranachs Tochter Anna war. Und Cranach war Trauzeuge des Luthers und seine Frau Katharina von Bora. Cranach porträtierte auch die Eltern von Martin Luther und illustrierte manche von Luthers Streitschriften mit Holzschnitten und verkaufte diese Arbeiten des Reformators in seinem eigenem Buchhandlung. Interessant ist, dass der Anhänger der Reformation Cranach arbeitet gleichzeitig auch für Luthers schärfsten Gegner, den Kardinal Albrecht von Brandenburg, der im nahen Halle residierte.<sup>88</sup> Die erste Arbeiten für Martin Luther entstanden bereits ein Jahr nach dem Thesenanschlag.

Es handelt sich um ein Kupferstich vom 1520, wo Martin Luther als Mönch dargestellt wurde. Es ist eine Büste mit dem bald getilgten bärtigen Kopf in der Ecke.<sup>89</sup> Lucas Cranach war auf dem Wittenberger Hof tätig seit 1505. Und die wichtigste Einflüsse auf die Cranachs Lutherbildnisse hatte der Wittenberger Hof und dort tätiger Humanist Georg Spalatin, der zuständig für die Belieferung der öffentlichen Meinung unter zu Hilfenahme von Bildnissen. Da Luther ein wichtiger Bestandteil der Politik des Hofes war, und er immer ein Schützling Friedrich des Weisen geblieben ist.<sup>90</sup>

Aus einem Schreiben von Dürer, wo sich Dürer an den humanistischen Geheimsekretär Friedrichs des Weisen, an Georg Spalatin, für die Zusendung reformatorischer Schriften, darunter auch solchen von Luther, bedankt, lesen wir auch sein Wunsch Luther in Kupferstich zu stechen. Der Wunsch Dürers, Luther zu konterfeien und in Kupfer zu stechen - ein Wunsch, der nie in Erfüllung gegangen ist - ergab sich aus der Einsicht, dass noch kein Bildnis vorlag, durch das dem christlichen Mann ein langes Gedächtnis gesichert wäre. Dass Dürer Luther nicht etwa zeichnen oder malen, sondern „in Kupfer stechen“ wollte, zielt auf die Nutzungsmöglichkeiten dieses Mediums, die Dürer soeben erst erprobt hatte. Sein Bildnischnitt Kaiser Maximilians, der rasch große Verbreitung fand, war Dürers erstes Bildnis in dieser Technik.

Auf Dürers Sendung reagierte Spalatin und lässt durch den Hofmaler in Wittenberg, Lucas Cranach, sein erstes Luther-Bildnis in Kupfer stechen (1520). Leider, die Qualität war nicht so erfolgreich wie bei Dürers erstes Bildnis des Kurfürsten und Erzbischofs

<sup>88</sup> Srov. KUENZEL: op.cit., 33-35.

<sup>89</sup> Srov. SCHADE: op. cit., 52.

<sup>90</sup> Srov. WARNKE: op. cit., 61.

von Mainz, des Kardinals Albrecht von Brandenburg, dem sogenannten „Kleiner Kardinal“ vom 1519.

An Dürers „Kleiner Kardinal“ konnte Cranach nur lernen. Aus diesem seriösen Kirchenfürsten ist bei Cranach ein etwas apatischer Jüngling geworden. Die Technik Cranachs ist gewiss weniger vollkommen als Dürers, doch aus Unvermögen glättet man keinen Kragen, lässt man einen Mantel nicht aufspringen oder verdeckt man keinen Wappenlöwen.

Der Qualitätsabstand bietet auch deshalb keine Erklärung, weil einen anderen Bildnisstich, den Cranach gleichzeitig herstellte, zu den Spitzenleistungen deutscher Bildnisgraphik gerechnet wird. Dieses erste Lutherbildnis Cranachs ist deutlich in Analogie, wahrscheinlich sogar als Pendant zu dem von Dürer abgesehenen Stich des Kardinals Albrecht entstanden. Gegen das Bildnis des Kardinals stellt Cranach das Bildnis des jungen Mönches aus Wittenberg: Barhäuptig, unverhüllt, geradeheraus; der markante Kopf ebenfalls im Dreiviertelprofil ragt über einer Brust, die durch den Schulterkragen der Kutte wie zu einer Büstenform zusammengefasst ist, welche sich als solche ausdrücklich von der Kante der Inschriftplatte abhebt. „Luther als frommer, heiliger Mönch stilisiert, war am ehesten auf das Volk, auf den „gemeinen Mann“ berechnet, während das dritte eher für gebildete, humanistische Kreise bestimmt war“.<sup>91</sup>

Ob die beiden Stiche als Pendants konzipiert sind oder nicht, muss letztlich offen bleiben, sicher aber ist, dass das erste Bildnis des Reformators, das Anspruch auf Ähnlichkeit stellte, diese Ähnlichkeit an dem Bildnis eines hochgestellten Rivalen<sup>92</sup> maß und entsprechend steigerte; es ist ein heroisierter Luther, der dem Erzbischof stand zuhalten hat. Dabei mögen die freundschaftlichen Beziehungen Cranachs zu Luther eine Rolle gespielt haben.<sup>93</sup>

Dieses Bildnis gilt seit langem als authentisches Zeugnis für das Aussehen des echten, eigentlichen jungen Luther. Dieses später so populäre und vertraute Bildnis ist damals jedoch nicht ausgeliefert worden. (Es sind zwei Probedrucke eines ersten Zustandes). Vielleicht hat der Hof Cranachs erstes Lutherbildnis zurückgehalten, weil es in Vergleich zu dem Bildnis des Erzbischofs von Mainz gebracht war und dieser Vergleich dem feistgenießenden Kardinal einen asketisch-wahrhaftigen Mönch gegenüberstellte. Der Stich musste den Reformator in einer konventionellen Rolle zeigen, damit seine Ideen

<sup>91</sup> WARNKE: op. cit., 65.

<sup>92</sup> Albrecht von Brandenburg ist als Erzbischof von Mainz der Adressat von Luthers 95 Thesen und der eigentliche Gegenspieler des Reformators gewesen. Srov. ibidem, 22.

<sup>93</sup> Im gleichen Jahr war Luther Taufpate von Cranachs Tochter geworden, und fünf Jahre später wird Cranach Luthers Trauzeuge, dann auch Pate eines seiner Tochter. Srov. ibidem, 23.

auf dem bevorstehenden Reichstag für alle einsichtig und verhandelbar waren. Cranach hat dieses Rollenbild Luthers umgehend geliefert. Das zu seiner Zeit populärste Lutherbildnis Cranachs, erscheint heute eigentlich nur noch in der Fachliteratur oder illustrierten Reformationsgeschichten. „Es unterscheidet sich so sehr von dem ersten, nicht ausgegebenen Lutherbildnis Cranachs, dass man um 1900, als man noch an die ungebrochene Identität des schöpferischen Künstlers glaubte, die Autorschaft Cranachs in Zweifel zog.<sup>94</sup>

Ein anderen Kupfstich des Luthers entstand 1520. Hier ist Luther als Mönch von einer Nische dargestellt. Luther erscheint nicht mehr zeitlos wie eine metallische Büste vor neutralem Hintergrund, sondern hinterfangen von einer Nische, deren Schattenpartien dem Gesicht die bewegten Linienzüge entzogen haben, so dass dieses in einem milden Licht verklärt erscheint. Der Oberkörper bekommt zwischen Nische und Inschriftplatte einen Aktionsradius abgesteckt und der tiefere Ausschnitt erlaubt es, Luther die Bibel in die Hand zu geben. Es ist ein meditativ eingestimmter Luther, der nicht schon weiß, sondern noch erwägt, argumentiert und wohl auch zweifelt. Während die Wangenkontur vom ersten Bildnis fast unverändert übernommen wird, ist die Kinnpartie etwas aufgefüllt, der Mund etwas weniger verkniffen, die Augen etwas weiter geöffnet, das Ohr etwas weniger ausgeformt, die Gesichtslandschaft insgesamt nicht mehr knochig und muskulös durchgebildet, sondern alle Spannung in eine erleuchtete Hingebung aufgelöst. Entspannung auch im Faltenwerk: die Kaputze ist nicht mehr aus der Kutte zur energischen Schlaufe entwickelt, sondern sinkt zu gemächlichen Falten in sich zusammen. Die Strichlagen flackern nicht mehr unruhig, sondern liegen in zusammenströmenden Bahnen über dem Schulternkragen.

Diesen mild und freundlich gestimmten, gesprächsfähig gehaltenen frommen Mann wollte der Wittenberger Hof vor dem Wormser Reichstag präsentiert sehen.

Das Bildnis ist ausgestattet mit Attributen: der Nische. Sie gilt als eine allgemeine Würdeform und ist den Zeitgenossen von Altarflügeln auch als Hintergrund für Heiligen- und Evangelistenfiguren vertraut. Auf Altären treten die Heiligen in ähnlicher Devotionshaltung auf - mit den leicht erhobenen Augen, mit dem Demutsgestus gegen die Brust vor das Andachtsziel hin. Auch die Heilige Schrift gehört zu den geläufigen Attributen von Heiligen.

Es ist möglich, dass diesem Heiligengebaren auch solche eines Gelehrten beigemischt sind, wenn auch gewiß nicht in der Ausschließlichkeit, wie es im Katalog der Nürnberger Lutherausstellung 1983 dargestellt wird: „Das in kleinteiligen Fältelung wiedergegebene

---

<sup>94</sup> Srov. WARNKE: op. cit., 27.



Ordensgewand des Augustinermönchs kennzeichnet den Träger zugleich als Angehörigen der theologischen Fakultät, das aufgeschlagene Buch und die im Redegestus erhobene Hand verweisen auf den dozierenden Gelehrten. Luther, aber auch Friedrich dem Weisen waren solche Analogien nicht fremd: Luthers Weg nach Worms 1521 wird mit dem Leidensweg Christi verglichen. Besonders die Künstler haben Luther bald mit altüberlieferten, höchsten Sakralsymbolen ausgerüstet. Als erster hat vielleicht Erhard Schön in einem Medaillonsbildnis mit einer Variante des Cranachbildnisses die Taube des Heiligen Geistes, die auf Altären auch den Kirchenvater Gregor den Großen zu inspirieren pflegte, mit Luther in Verbindung gedacht. Auch Baldung Grien hat die Taube über Luthers Haupt schweben lassen und diese Sakralisierung noch dadurch verstärkt, dass er an die Stelle der Rundbogenscheibe einen Glorienschein setzte. Er bindet den Gestus stärker an das Buch, das die Quelle der selbsterarbeiteten Erleuchtung ist. Bei Hieronymus Hopfer ist die Heiligung Luthers fast schon zur religiösen Ikone gesteigert.

Das zweite Cranachsche Bildnis des Reformators steht am Anfang des sakralischen Lutherbildes. Währenddessen sein erster Entwurf an einem modernen Bewusstsein orientiert war, das, auf der Ebene von Burkmairs Papstbildnis (1509), der persönlichen Überzeugungskraft vertraute, so schwenkte sein zweites Lutherbildnis eher auf einen Bewußtseinsstand ein, wie er durch das allererste Lutherbildnis vertreten ist und der eine persönliche Erkenntnisleistung nur im Kleide konventionalisierter Schemata für mitteilbar hält. Cranachs Nachfolger und Nachahmer haben die Person Luthers dann vollends in der altüberlieferten Rahmenform religiösen Bildkultes aufgehen lassen und dadurch „der breiten Masse den Übergang von den spätmittelalterlichen Kulturgewohnheiten zum neuen Glauben erleichtert.“<sup>95</sup>

Das dritte als Stich verbreitete Bildnis Cranachs von Luther ist Bildnis des Luthers mit Doktorhut auf 1521 datiert. Von den beiden vorangegangenen Bildnissen unterscheidet es sich schon dadurch, dass es fast um ein Drittel größer ist (20,8x15 cm). Gemeinsam mit den ihnen hat es die Inschriftplatte, deren Text den Sinn der vorhergehenden variiert:

LUCAE OPUS EFFIGIES HAEC EST MORITURA LUTHERI AETHERNAM MENTIS  
EXPRIMIT IPSE SUAE<sup>96</sup>.

Der Eindruck des Geprägten legt sich bei diesem Bildnis sogleich nahe. Über dem pyramidalen Unterbau des gewaltigen Oberkörpers erhebt sich das markante Profil des vollrunden Gesichtes, dem der gleich umfängliche Doktorhut wie bei einer Doppelfrucht

<sup>95</sup> Srov. WARNKE: op. cit., 31.

<sup>96</sup> „Des Lucas Werk ist dies Bild der sterblichen Gestalt Luthers, das ewige Bild seines Geistes prägt er selbst“. Srov. ibidem, 41.

die Waage hält. Die ganze Gestalt ist aus wenigen Volumina, wie aus Steinbrocken zusammengesetzt. Keine Strichwellen oder Bögen differenzieren Einzelformen wie Knochen oder Falten aus; der Stichel hat sich zu klaren Parallelschraffuren diszipliniert, die nur noch dazu dienen, die großen Formgewichte prägnant heraustreten zu lassen. Lediglich das Ohr übernimmt die Rolle eines Scharniers, welches die Volumina des Gesichtes und des Hutes verklammert. Der dunkle, dicht vernetzte Hintergrund gibt dem Bau des massiven Körpers einen fast pathetischen Rückhalt.

Dieses Lutherbildnis ist das einzige Profilbildnis, das Cranach je gestaltet hat. Es rückt den Dargestellten vom Betrachter ab und versagt jeden Kontakt mit ihm.

Die Gesellschaft der Personen, die in Deutschland damals schon im Profilbildnis dargestellt worden waren, war noch klein und exklusiv. In Italien hingegen war von Anfang an, seit dem frühen 15. Jahrhundert, auch in der Malerei fast ausschließlich das Profilbildnis zur Anwendung gekommen. Doch wie in den Niederlanden, so herrschte auch in Deutschland das Dreiviertelprofil eindeutig vor. Der erste Einbruch des italienischen Profilbildnisses in nördliche Regionen geschah bei der Gelegenheit der Hochzeit Kaiser Maximilians (1484) mit der Mailänder Prinzessin Bianca Sforza, die Ambrogio de'Predis als Porträtisten an den Innsbrucker Hof mitbrachte. Seit dem finden sich auch bei deutschen Malern Profilbildnisse; meistens sind es Bildnisse des Kaisers Maximilian.

Die breitere Aufnahme des Profilbildnisses in deutsche Druckgraphik war erst kurz vor dem Lutherprofil Cranachs erfolgt.<sup>97</sup>

Kopplin wies auf die italienische Herkunft des Profilbildnisses hin und ebenso auf deren Übermittlung durch die Augsburger Kunst Hans Burkmairs. Als Beispiel für die Absicht hoheitlicher Wirkung bei einem Profilporträt jener Zeit wird auf Hieronymus Hopfers radiertes Bildnis des jugentlicher Kaiser Karl V. verwiesen, das 1520 in Augsburg entstand.<sup>98</sup>

Dürer, der seine frühen, italianisierten Profilzeichnungen nie in Gemälde oder Graphiken umgesetzt hatte, wird erst 1523 seinen ersten Bildnisstich im Profil vorlegen: Es ist sein zweites Bildnis jenes Kardinals Albrecht von Brandenburg, den er jetzt deutlich in Anlehnung an Cranachs Lutherbildnis vor dunkel schraffierten Grund setzt.<sup>99</sup>

Cranachs Luther im Profilbildnis wird auch bald als Medaille geprägt. Luther als Reformator gilt jetzt auch als Autorität in weltlichen Belangen. Dieses Bildnis ist in zwei

---

<sup>97</sup> Die erste Medaillenholzschnitte von Burkmair: um 1511 Profil des Bankiers Jakob Fugger; Hieronymus Hopfer: um 1620 entstand eine ganze Serie solcher Fürstenporträts, Kaiser Karls V.

<sup>98</sup> Srov. HOFMANN: op. cit., 114.

<sup>99</sup> Srov. WARNKE: op. cit., 44 ff.

Zuständen erhalten. Im ersten Zustand dieses Bildnisstiches war der Grund neutral und hell belassen worden, so dass das Gesicht in einer vergeistigten Abwesenheit verharrt, wogegen im 2. Zustand - mit der dichten Schraffur des Grundes – der Kopf aus dem Dunkeln leuchtet und vom Hintergrund zugleich festgehalten wird. Der Doktorhut berührt nicht mehr fast den oberen Rand, wodurch der Kopf dadurch insgesamt selbstständiger ins Bild rückt; indem Hut und Kaputze an den rechten Rand angelehnt erscheinen, gewinnt Luthers Blick ins Dunkle eine kühlere Note. Gegen die andrängenden Dunkelschatten, die auch an Kinn und Nacken den Körper verdichten, hebt sich ein markantes Gesichtsprofil ab, das besondere Merkmale auffällig hervortreten lässt. Immer ist der Wulst über der Augenbraue aufgefallen, und manche Deutung erweckt den Eindruck, als sei in ihm die ganze Energie des reformatorischen Aufbruchs enthalten. Frank Steigerwald hatte schon 1973 einen Hinweis gegeben, der vielleicht eine genauere Deutung erlaubt: „Durch das strenge Profil des Gesichts wird der knochige Wulst über den Brauen besonders deutlich; er gilt seit der antiker Physiognomik<sup>100</sup> als Zeichen des Tatmenschen. Hier wird er, ebenso stark wie das Kinn, der gewölbten Stirn wehrhaft vorgebaut“.<sup>101</sup>

Offensichtlich stattet Cranach das Profilbildnis Luthers mit Versatzstücken der Heroenphysiognomie aus, die zumindest von Gebildeten sogleich als solche entziffert werden konnten. An gebildete Adressaten war das Bildnis wohl auch gerichtet. Erst Daniel Hopfer hat es durch eine Strahlenglorie und eine Beischrift, die in deutscher Sprache den Sinn vereinfacht, zu popularisieren versucht.

Im Jahr 1521 entstand einen Holzschnitt des Luthers, der sich in der Leipziger Bibliothek befindet. Es handelt sich um Luthersbildnis als Junker Jörg. Friedländer und Rosenberg datieren das Bildnis zwischen dem 4. und 10. Dezember 1521. Nach ihre Meinung wurde das Bildnis aus einen Besuch in Wittenberg gemacht. Ein anderes Bildnis auf die gleiche Aufnahme zurückgehende, im Gegensinn erscheinende Holzschnitt ist auf 1522 datiert.<sup>102</sup> Dem Bildnis Luthers ist auch der bedeutendste Porträtholzschnitt Cranachs gewidmet, wenn er auch nur das Nebenprodukt des Gemäldes von 1522 war.<sup>103</sup> Die gleiche Porträtaufnahme wie die Leipziger findet auch im Weimarer Schlossmuseum.

Der Holzschnitt ist so populär geworden, dass man sich über den Verkleidungszustand, in dem sich Luther befindet, kaum noch wundern kann.

---

<sup>100</sup> „Grundtheorem dieser Physiognomik ist die Vergleichbarkeit von Tier- und Menschenzüge. Das adelste und tapferste aller Tiere ist der Löwe. In der Renaissance wurden zahlreiche Herrscherbildnisse nach solchen physiognomischen Mustern stilisiert“. Srov. WARNKE: op. cit., 48.

<sup>101</sup> WARNKE: op. cit., 44–48.

<sup>102</sup> Srov. FRIEDLÄNDER./ ROSENBERG: op. cit., 59.

<sup>103</sup> Srov. SCHADE: op. cit., 52.

Luther hatte sich tatsächlich nach dem Wormser Reichstag als Junker verkleiden müssen; nach seiner endgültigen Rückkehr im März 1522 gestaltet Cranach das ritterliche Lutherbildnis. Hatte er ihn in den bisherigen Bildnissen immer nur unterschwellig als Heiligen oder Heros stilisieren können, so kann er es jetzt offen tun.

Der bärtige Kopf des ritterlichen Luthers wurde von Cranach so massiv angelegt und kräftig durchgezeichnet, das Wams so schmissig angegeben, dass das Bild Respekt einflößen muss.

Ein vom Anhängern Luthers zum altgläubigen gewandelter Humanist, Johannes Cochläus, hat die Vielgesichtigkeit, welche die frühen Lutherbildnisse ausbreiten, von dem Fuldaer Hans Brosamer 1529 für eine Schmähschrift ins Bild bringen lassen: Hier erscheint Luther als apokalyptisches siebenköpfiges Ungeheuer; die Köpfe, die einem Unterkörper entwachsen, an dem zwei Arme nach Cranachs Art ein Buch halten, parodieren die Rollen, die Luther angedichtet werden konnten: Über der linken Schulter ist er der „Doctor“, es folgt der Mönch in Kutte mit dem Habitus eines alten Bischofs; der Kopf ist mit dem Turban bekleidet, weil er die Gläubigen bekämpft. Schließlich als „Ecclesiast“ mit Priesterbarett, eine ungeklärte Qualifizierung, vielleicht als falscher Prophet; als „Schwirmer“ (Schwärmer) umgeben seinen aufgewühlten Kopf Hornissen, die in der Bibel ein Synonym für Angst und Schrecken sind; als „Visitirer“, der die längst vergessene Kirchenvisitation wieder eingeführt hat, maß sich Luther päpstliche Befugnisse an; schließlich ist er „Barrabas“, der von Pilatus begnadete Verbrecher, an dessen Stelle Christus geopfert wurde – hier dargestellt als „Wilder Mann“ mit Keule, der Aufruhr (etwa den bäuerlichen) schürt.<sup>104</sup> Schade schrieb, dass das Bildnis Luthers als Junker Jörg vielleicht die früheste Darstellung eines Revolutionärs in der deutschen Kunst ist.<sup>105</sup>

Bis zum Jahr 1522 sehen wir Luthers Bildnisse, wo er allein als Reformator abgebildet ist. Die Bildnisse von 1525 und 1528 gehören in der Regel zu Ehebildnissen mit Katharina von Bora, anfangs von intimer Auffassung in strahlendem Kleinformat, später repräsentativer und gleichgültigerer Ausführung.<sup>106</sup>

Im Jahr 1525, in Basel entstand ein Rundbild des Luthers und seiner Ehefrau Katerina von Bora. Friedländer und Rosenberg zitieren die Hypothese von Koegler H., der vermutete, dass dieses Bildnis Luthers und Katerina von Bora als Vorlage für einen Holzschnitt von Hans Holbein benutzte und beide diese Bilder sich in Holbeinszeit

<sup>104</sup> Srov. WARNKE: op. cit., 48–52.

<sup>105</sup> Srov. SCHADE: op. cit., 52.

<sup>106</sup> Srov. ibidem, 53.

in Basel befunden.<sup>107</sup> Ein Bild vom Jahr 1526 befindet sich in Berlin. Andere sind in Schwerin, Stockholm und auf der Wartburg. Vom 1525 existiert ein Rundbild in Mailand und eines in Wittenberg.

Das halblebensgroße Bildnispaar von 1528 befindet sich in Weimar. Weitere von 1529 in Bremen, Darmstadt und Gotha. Einzeldarstellungen von Luther hängen in Breslau, München, Oldenburg, Halle und Amsterdam. Zumeist sind es jedoch Werkstattarbeiten.

Eine andere Variante des Luthersbildnisse stellt Bildnis mit Melanchthon dar. Ein Exemplar vom Jahr 1532 befindet sich in der Gemäldegalerie Dresden. Die Lutherbildnisse von 1532 und 1533 zeigen im Unterschied von denen von 1528 und 1529 den Blick nach rechts gerichtet, das Barrett etwas schief nach vorne sitzend und die Haarlocke über dem Ohr doppelt gewellt. Es sind Änderungen, die auch ohne eine neue Sitzung vom Maler vorgenommen werden konnten. Diese Bildnisse kommen in zwei verschiedenen Formaten vor: etwa 0,35×0,23 m und etwa 0,19×0,15 m. Die kleineren Bilder sind häufiger. Auffallend groß sind die Frankfurter Bildnisse. Auch hier ist Werkstattausführung bei der Masse der vorkommenden Exemplare am wahrscheinlichsten. Weitere Bildnispaare von 1532 befinden sich in Frankfurt, Berlin, Augsburg, im Breslauer Privatbesitz und der Breslauer Elisabethkirche. Vom Jahr 1543 existiert ein Bild in Florenz-Uffizien. Einzeldarstellungen Luthers sind in Braunschweig (von 1533), Nürnberg (von 1533), Kopenhagen (von 1532), New York, London (von 1534), Rhöndorf bei Bonn (von 1532). Einzelbildnisse von Melanchthon kommen häufiger vor, wie z.B. in späterer Fassung mit Spitzbart und Barrett.<sup>108</sup>

Nach dem Jahr 1546 entstand in der Werkstatt Cranachs das offizielle Totenbildern. Martin Luther liegt in weichen Kissen, Haar und Hemdkragen umkräuseln das mächtige Haupt, in dem die Augen nicht ganz geschlossen sind. Der Friede dieses Totengesichts musste Zeugnis für einen mit gutem Gewissen entschlafenen Luther und für „die Legitimität der Reformation“ ablegen.<sup>109</sup>

Ein Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, schuf im Jahr 1521 Hans Baldung Grien. Es handelt sich um Holzschnitt, der sich in Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett) befindet.

Hans Baldung hatte einen Bericht über den Reichstag zu illustrieren, wo Martin Luther vom Kaiser Karl V. aufgerufen worden war. Mit diesem Bild reagierte Baldung Grien auf den Bericht, dass Luther auf dem Rückweg ermordet worden sei. Damals wusste

<sup>107</sup> Srov. FRIEDLÄNDER/ ROSENBERG: op. cit., 60.

<sup>108</sup> Srov. FRIEDLÄNDER/ ROSENBERG: op. cit., 74-75.

<sup>109</sup> Srov. WARNKE: op. cit., 57-59.

noch niemand, dass Kurfürst Friedrich der Weise den Geächteten zu dessen eigenem Schutz entführen lassen hat. Baldung reagierte und zeigt Martin Luther mit dem Zeichnen des Heiligen Geistes als Erleuchteten. Er bediente sich bei der Kennzeichnung von Haltung und Miene eines aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. erst im Vorjahr verbreiteten Kupferstichs, vergrößerte aber die Buchecke über die erhobene Hand hinweg und wusste auf diese Weise deutlich zu machen, wie Luther die Erleuchtung aus dem Wort des Testaments bezog - seiner reformatorischen Lehre entsprechend.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Srov. HOFMANN: op. cit., 64.

## **Zusammenfassung**

In der Arbeit wurde versucht, einen Überblick über die Gelehrtenporträts in Sachsen in der erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu schaffen. Ein großer Teil wurden den Hofmalern Albrecht Dürer, Lucas Cranach und Hans Holbein gewidmet. Das wird auch dadurch gerechtfertigt, dass diese drei Künstler ein Inbegriff des humanistischen Denken in Malerei und Graphik sind. Sie haben auf den „Hunger“ der Zeit geantwortet. Sie malten die wichtigsten Porträts, dienten dem Hof, lebten im Kreis der Humanisten und schufen viele Werke. Durch sie gewannen sie Ruhm und Ehre.

Als deutsche Humanisten des 16. Jahrhunderts galten Konrad Heresbach, Rudolf Agricola, Conrad Celtis, Nikolaus von Kues, Philipp Melanchthon, Erasmus von Rotterdam, Ulrich von Hutten, Konrad Peutinger, Willibald Pirckheimer, Johannes Reuchlin und Johannes Rivius. In dieser Arbeit wurden dabei nur die berühmtesten Humanisten der damaligen Zeit ausgewählt.

Erster Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Vorbildern. Einige inspirieren sich in der Antik oder im Mittelalter. Das größte Vorbild für das Humanistenporträt bleibt aber Heiliger Hieronymus. Als Kirchenvater galt er schon im Mittelalter als Vorbild für Theologen und Gelehrte. Hieronymus wurde entweder im Gehäuse dargestellt, an seinem Schreibpult bei der Übersetzung der Bibel oder in der Landschaft. Klare Beispiele für diesen Vergleich des Gelehrten mit dem H. Hieronymus ist Kardinal Albrecht von Brandenburg, den Lucas Cranach als Heiliger Hieronymus mehrmals gemalt hat (1525 Bildnis, in Darmstadt; 1520 - 1525 vor dem Kreuzifix, in München). Cranach hat den Kardinal in der freien Landschaft und auch sitzend auf seinem Schreibtisch gemalt - genau so wie Dürer den H. Hieronymus im Gehäuse darstellte. Wolf Stuber hat Luther um 1570 in das gleiche Gehäuse gesetzt.

Vorbild für den Erasmusstich von Dürer war Burkmeiers Sternbild des Conrad Celtis. Burkmeiers hat sich von römisch-antiken Grabsteinen inspirieren lassen. Mit Dürers Stich hat es viel Ähnlichkeit in der Kopfsenkung, der Haltung der Hände und der Ausgestaltung der Augen.

Dürers erste Erasmusbildnisse entstanden während seiner niederländischen Reise in Antwerpen und Brüssel 1521. Das erste Werk ist eine Kohlezeichnung. Das zweite Bildnis ist der berühmte Kupferstich vom Jahr 1526. Das Vorbild für seinen Kupferstich wird in der Medaille von Quentin Massys sichtbar, der schon im Jahr 1519 Erasmus im Profil auf eine Medaille porträtiert hat. Auch die Gemälde von Quentin Massys vom Jahr 1517 oder die Gemälde von Hans Holbein vom Jahr 1523 haben den gleichen Bildaufbau.

Albrecht Dürer schuf aber nicht nur Erasmusbilder. Von Dürer sind auch die Bildnisse des Willibald Pirckheimer (1503, eine Kohlezeichnung und 1524 ein berühmte Kupferstich) und des Philipp Melanchthon (1526) bekannt.

Zur zahlreiche Menge der Erasmusbildnisse verschiedener Provenienz fügte auch Hans Holbein hinzu. Eine Darstellung von 1523 befindet sich in Longford Castle, weitere in Paris, Basel und anderen Orten. Das Longforder Bild und auch die Warham-Bildnisse knüpfen ikonographisch an den Typus der „Hieronymus“-Darstellung an. Hans Holbein schuf des Weiteren auch Bildnisse von Luther und Melanchthon.

Ein bedeutendes Werk malte im Jahr 1502–1503 Lucas Cranach. Es handelt sich um ein Ehebildnis des Dr. Cuspinian und seiner Frau Anna. Das Doppelbildnis ist mit zahlreichen Symbolen gefüllt. Es zeigt den Porträtierten als Humanisten, Doktor und Ehemann mit seiner Frau. Jedes Symbol hat seine Bedeutungsebene und es finden sich Anspielungen auf die Mythologie in Gestalt des Apoll und der Musen ebenso wie auf biblische Bilder anhand von Berg und Feuer. Aber für Begrenzung des Themas, wurde das Bildnis hier nicht vorgestellt.

Cranach war auch der große Maler des Martin Luther. Seine Beziehung zu Martin Luther war sehr freundlich. Cranach war mehrmals Taufpate von Martin Luthers Kindern. Daher hat uns Lucas Cranach eine zahlreiche Menge seiner Porträts übermittelt. Die ersten Bilder aus dem Jahr 1520 zeigen den Reformator und Gelehrte als Mönch - einmal als Redner vor der Nische und ein anderes Mal als Büste mit dem bald getilgten bärtigen Kopf. Mit letzterem Bild reagierte Cranach auf Dürers Stich des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Das Bildnis des Luther vor der Nische diente zur Repräsentation des Luthers auf dem Wormser Reichstag. Auch die anderen Künstler haben Luther vorgestellt. So hat z.B. Baldung Grien die Taube als Symbol des Heiligen Geistes über Luthers Haupt schweben lassen und die Sakralisierung Luthers noch verstärkt. Noch stärker hat Hieronymus Hopfer Luther idealisiert, der in Luther fast einen Heiligen sah. Alle diese Bildnisse zeigen Luther in der Dreiviertel-Ansicht. Einige Jahre später schuf Cranach das Porträt Luthers im Profil (1521). Im Anschluss daran schuf auch Dürer ein Profilbildnis des Kardinals und reagierte damit auf Cranachs Bild (1523).

Neben Kupferstichen und Gemälden schuf Cranach auch Holzschnitte. Sein Bildnis des Luthers als Junker Jörg vom Jahr 1521 wurde mehrfach wiederholt und verbreitet.

Eine sehr interessante Gruppe bilden die Bildnisse des Martin Luther und seiner Frau Katharina von Bora. Die fast identischen Porträtaufnahmen befinden sich in Basel (1525), in Berlin (1526), in Schwerin, Stockholm und auf der Wartburg. Rundbilder vom Jahr 1525



sind in Mailand und Wittenberg. Ein Bildnispaar vom 1528 in halblebensgroße Darstellung hängt in Weimar sowie von 1529 in Bremen, Darmstadt und Gotha. Einzeldarstellungen Luthers befinden sich in Breslau, München, Oldenburg, Halle und Amsterdam. In der Werkstatt entstand im Jahr 1546 das offizielle Totenbild Luthers. Im Jahr 1532 entstand das Bildnis von Luther und Melanchthon, wovon sich ein Exemplar befindet sich in der Gemäldegalerie in Dresden befindet.

Neben den Bildern des Reformators hat Lucas Cranach noch die Porträts des Kardinal Albrecht von Brandenburg geschaffen. Sein erster Kupferstich vom Jahr 1520 ist eine Kopie vom Dürers „Kleiner Kardinal“ vom Jahr 1519. Danach folgt Dürers „Großer Kardinal“ vom Jahr 1523 (heute im Louvre, Paris). 1525 malte Cranach das Bild von Kardinal Albrecht als Heiligen Hieronymus im Gehäuse, welches an Dürers Kupferstich des Heilige Hieronymus im Gehäuse vom Jahr 1514 anknüpft.

Schließlich lässt sich sagen, dass die Humanistenbilder in mehrere Gruppen unterschieden werden können. Die erste Gruppe der Porträts dienten vorwiegend als Representationsmedium. Die schnellste Verbreitung fanden die Bildmedaillen gefolgt von den Kupferstichen. Die Bilder zeigen eine unterschiedliche Ikonografie. Einige schöpfen aus der antische Mythologie wie z.B. die Bildnisse des Cuspinian und Reuß. Einige Bilder zeigen den Dargestellten im Profil oder der Dreiviertelansicht (wahrscheinlich unter dem Einfluss der italienischen Kunst von Pissanello), andere am Tisch beim Schreiben, in der Landschaft oder einfach als Rundbildnis, wie z.B. bei Martin Luther und seine Frau. Es wurde versucht aufzuzeigen, welche große Bedeutung die Vorbilder der Porträts haben, wie sie die Künstler kopieren, wie sie sich von ihnen inspirieren lassen oder wie sie sie weiterentwickeln.

## Shrnutí

Předmětem mého bádání bylo vytvořit přehled portrétů učenců v 1. polovině 16. století v Sasku a nastínit jejich ikonografii a ikonologii. Větší část byla věnována Albrechtu Dürerovi a Lucasu Cranachovi. Tito dva umělci patří mezi největší umělce Německé renesance a byli těmi nejvíce zásobenými zakázkami. Mezi objednateli uměleckých děl zástupci nejvlivnějších katockých kruhů, tak mnohdy i „protestantských“ pánů (např. Fridrich der Weisen). To vše se projevilo také v tématu děl, která jejich rukou vznikala. Kromě velkých scén a pláten s křesťanskou tematikou se začaly čím dál tím více objevovat portréty významných osobností, učenců, kteří se pohybovali na královském dvoře. Objednavatelé portrétů využili přednosti tisku a skrze portréty se prezentovali u svých přátel. Portréty učenců měly reprezentační charakter a zároveň sloužily jako dary pro přátele. Zájem o portréty, především v tištěné podobě záhy vzrostl. Albrecht Dürer je toho důkazem, když zkouší nové techniky mědirytu a stříbrnou tužku.

Ale nejen portréty v mědirytu a dřevorytu byly oblíbené v době objevu knihtisku. Portréty vznikaly též v malbě a na mincích a měly stejný účel jako ty tištěné na papíře.

Inspiraci hledali lidé humanisticky vzdělaní až v antice. Ale největším vzorem pro humanisty a portréty učenců se stal sv. Jeroným. Téma sv. Jeronýma se dostává do portrétu učenců a každý, kdo se cítí nějak humanisticky vzdělaný, dává se zpodobnit právě jako tento svatý, který je znám svým překladem Bible do latiny, v době kdy Martin Luther překládá Bibli do němčiny.

Nejnámnějším vyobrazením sv. Jeronýma je zřejmě portrét Jeronýma ve studovně od Albrechta Dürera z roku 1514. Jasným důkazem srovnání učenců se svatým Jeronýmem jsou obrazy kardinála Albrechta Brandenburského, kterého mnohokrát maloval jako svatého Jeronýma Lucas Cranach. Obraz z roku 1520/1525 ukazuje Albrechta von Brandenburg klečícího před křížem (obraz se nachází v Mnichově) a jiný ve volné přírodě při psaní. Dalšími variantami jsou obrazy v Darmstadtě a Sarasotě, které zpodobňují Albrechta Brandenburského ve studovně (opět jako Jeronýma). Ale též nejznámější portrét Erasma Rotterdamského z roku 1526, je jasně inspirován sv. Jeronýmem. Podobně jako svatého Jeronýma, zasadil Wolf Stuber i Luthera do podobné místnosti kolem roku 1570.

Předlohou ke známé skize Erasma Rotterdamského z roku 1520 použil Albrecht Dürer posmrtný obraz Conrada Celtise, dílo Hanse Burkmaiera. Hans Burkmaier se nechal pro své dílo inspirovat římskými antickými náhrobky. S Dürerovou mědirytinou Erasma má obraz Conrada Celtise mnoho společného. Napadné je sklonění hlavy, rozložení rukou, oči. Tady

vidíme, že předlohy k portrétům se ale mohly lišit. Obecně můžeme říci, že napočátku vycházeli umělci z typologického zobrazení sv. Jeronýma, ale později přibyly další.

Dürerovy první obrazy slavného učenice, Erasma Rotterdamského, vznikly při Dürerově cestě po Nizozemí, v Antwerpách a Bruselu roku 1521. Prvním dílem je známa kresba uhlím (1520). Druhé Dürerovo nejznámější dílo Erasma Rotterdamského (1526) je mědirytina z roku 1526. Předlohou pro jeho rytinu je spatřována v medaili Quentina Massyse, který jej portrétoval v profilu již roku 1519, ale také v malbě z roku 1517. Jako možná předloha připadá v úvahu též malba Hanse Holbeina z roku 1523, která je charakteristická podobnou výstavbou obrazu.

Kromě Erasma Rotterdamského je Albrecht Dürer autorem také portrétů jiných známých osobností, jako jsou například Willibald Pirckheimer (kresba uhlím z roku 1503 a známá mědirytina z roku 1524) a Philipp Melanchthon (mědirytina 1526).

Velké množství portrétů Erasma s různou proveniencí vytvořil též Hans Holbein. Nejznámější malba pochází z roku 1523 a nachází se v Longford Castle. Další portrét se nachází v Paříži a Basileji. Portrét z muzea v Longford Castle navazuje svojí ikonografií na typ obrazů představujících svatého Jeronýma a obrazy arcibiskupa Williama Warhama. Mezi další významné portréty humanistů, vytvořené Hansem Holbeinem, patří portréty Luthera a Melanchthona.

Nejproduktivnějším malířem portrétů Martina Luthera byl Lucas Cranach Starší. Jeho vztah k Martinu Lutheru byl velmi osobní, neboť byl několikrát kmotrem Lutherovým dětem. Za nejstarší portréty jsou považovány portréty Martina Luthera z roku 1520, kde je tento reformátor a učenec představen jako mnich a na jiném obraze jako mnich před jakousi nikou s vyprávěcím gestem a knihou. Jiné portréty jej představují s vousy. Prvním portrétem reaguje Cranach na Dürerovu rytinu kardinála Albrechta von Brandenburg. Portrét Martina Luthera jako mnicha před výklenkem sloužil k jeho reprezentaci na říšském sněmu ve Wormsu, kde měl hájit své učení.

Kromě Lucase Cranacha malovali portréty Martina Luthera také např. Baldung Grien, který přidal nad hlavu Martina Luthera holubici, čímž měla být naznačena svatost Luthera. Ještě více si dovolil Hieronymus Hopfer, který Luthera natolik idealizoval, že jej udělal téměř svatým. Všechny tyto portréty zachycují Luthera ve tříčtvrtečním pohledu. V roce 1521 vytvořil Cranach Lutherův portrét v profilu. Dürer na tento obraz reaguje portrétem kardinála Albrechta, jehož znázornil také v profilu (1523), tzv. „Velký kardinál“.

Vedle rytin vytvořil Cranach také řadu dřevořezů. V roce 1521 vytvořil dřevořez s podobou Martina Luthera jako Junkera Jörga. Toto dílo bylo poté mnohokrát opakováno a rozšířeno.

Neméně zajímavé jsou portréty Martina Luthera s jeho manželkou Kateřinou von Borra. Tyto portréty byly často opakovány. Jeden exemplář se nachází v Basileji (1525), další v Berlíně (1526), Stokholmu, Wartburgu. Podobné obrazy jako je portrét z roku 1525 se nachází v Miláně, Wittenbergu (jedná se o kruhové portréty). Jeden exemplář dvojportrétu z roku 1528 v položivotní velikosti se nachází ve Výmaru a jiný z roku 1529 v Bremách, Darmstadtu a Gotě. Jiné portréty ukazují Luthera samotného, jsou to obrazy nacházející se v Breslau, Mnichově, Oldenburgu, v Halle, Amsterdamu. Většinou se jedná o díla Cranachovy dílny. Od roku 1532 maloval Cranach Luthera sedícího oblečeného v charakteristickém černém plášti a ve tříčtvrtečním profilu.

V roce 1532 vznikl dvojportrét Luthera a Melanchthona, exemplář se nachází v Drážďanech.

V roce 1546 vznikaly v Cranachově dílně oficiální posmrtné obrazy Luthera.

Vedle portrétů Martina Luthera maloval Lucas Cranach také portréty kardinála Albrechta von Brandenburg. Jeho prvním dílem byla mědirytina z roku 1520, která je kopií Dürerova tzv. „malého kardinála“ z roku 1519. V roce 1523 vytvořil Albrecht Dürer obraz „velkého kardinála“, nacházejícího se dnes v Pařížském Louvru. V roce 1525 maloval Cranach portrét kardinála Albrechta, kde jej připodobnil svatému Jeronýmovi sedícímu a píšícímu ve svém pokoji. Tato Cranachova mědirytina je opět obměnou Dürerovy rytiny svatého Jeronýma v pokoji z roku 1514.

Mezi saské humanisty 16. století počítáme Konrada Heresbacha, Rudolfa Agricolu, Conrada Celtise, Nikolause von Kues, Philippa Melanchthona, Erasmusma Rotterdamského, Ulricha von Hutten, Konrada Peutingera, Willibalda Pirckheimera, Johannese Reuchlina a Johannese Riviua. Takovému množství osobností jsem se ale ve své práci nemohla věnovat.

Z mé dosavadní práce vyplývá, že portrét humanistů je možné rozdělit do několika skupin podle různých kritérií:

- podle vnější podoby: formát portrétů (záliba kruhových portrétů u Martina Luthera, párové portréty manželů)
- podle účelu: sloužící k šíření reformačních myšlenek (Martin Luther jako mnich), reprezentující portrétovanou osobnost (portréty kardinála Albrechta von Brandenburg, humanistů Melanchthona a Erasma Rotterdamského). Kruhové portréty jsou osobnějšího rázu, tudíž lze předpokládat, že byly věnovány přátelům.

- podle obsahu: zobrazení humanisty při jeho tvůrčí činnosti, sedícího za svým psacím pultem (Erasmus Rotterdamský), s výmluvnými gesty (Martin Luther), obrazy doprovází různé symboly, charakterizující vědeckou činnost, s mythologickými motivy čerpanými z antiky (Conrada Celtise). Portréty s motivy vztahujícími se k antice lze vysvětlit zálibou humanistů ve studiu antických autorů, kteří platili jako vzor humanistům v 16. století. Strohost portrétů postupně ustupovala a do portrétů se dostávalo více specifických rekvizit typických pro vědce, což můžeme pozorovat u portrétů vědců v 18. století.
- podle předlohy: předlohy antických pomníků (Celtis,), svatý Jeroným (Erasmus Rotterdamský, Albrecht von Brandenburg, Martin Luther), díla Albrechta Dürera pro díla Lucase Cranacha, či medaile Quentina Massyse.

## Literatur

### Monographien

- BÄTSCHMANN Oskar/ PASCAL Griener: Hans Holbein, Köln 1997.
- BIEDERMANN Hans. Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989.
- BARTSCH Friedrich (Hg.): Bildnisse evangelischer Menschen. Von der Reformation bis zur Gegenwart, Berlin 1981.
- BECKETT Wendy: Die Geschichte der Malerei. 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken, Köln 2005.
- BORGGREFE Heiner: Cranachs Cuspinian-Bildnisse neu interpretiert, in: Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, Leipzig 2007.
- BRINGEMEIER Martha: Priester- und Gelehrtenkleidung, Münster 1974.
- CHRISTOFFEL Ulrich: Hans Holbein D. J., Berlin 1950.
- FRIEDLÄNDER Max. J. / ROSENBERG Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932.
- GANZ Paul: Hans Holbein der Jüngere. Gemälde, Basel 1950.
- GRONERT Stefan: Bild-Individualität. Die „Erasmus“-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren, Basel 1996.
- HOFMANN Werner: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1997.
- HORST Michael: Albrecht Dürer. Sämtliche Kupferstiche, Kirchdorf/Inn 1987.
- KNAPP Karl-Adolf: Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964.
- KAUFFMANN Georg: Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Berlin 1970, Bd. 8.
- KUENZEL Helga: Lucas Cranach der Ältere, Südwest Verlag München, 1967.
- LANG Lothar: Die Malerei und Graphik der Renaissance in Deutschland, Leipzig, 1958.
- Gert von der OSTEN: Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit, Köln 1973.
- PANOFSKY Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, 1977.
- REBEL Ernst: Albrecht Dürer. Maler und Humanist. München 1996.
- SCHADE Wermer: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974
- SCHEFOLD Karl: Die Bildnisse der Antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943.
- SCHERER Valentin: Dürer des Meisters Gämelde Kupferstiche und Holzschnitte in 473 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1908
- SCHNEIDER Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildkunst 1420–1670, Köln 1992.

SCHOCH Rainer: Dürer. Das Druckgraphische Werk Bd.1, München, London, New York 2001.

STEGUWEIT Wolfgang: Europäische Medaillenkunst vor der Renaissance bis zur Gegenwart, Berlin 1995.

WAETZOLDT Wilhelm: Dürer und seine Zeit, Wien 1935.

WARNKE Martin: Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image, Frankfurt a. M. 1994.

WINKLER Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürer. Band III., 1510-1520, Berlin 1938.

WÖLFFLIN Heinrich: Albrecht Dürer. Handzeichnungen, Berlin 1942.

### **Kataloge**

HÜTTEL Richard: Bilder von Gelehrten. Ausstellungskatalog Trierer Bibliothek Nr. 30. Luxembourg 1998.

HOFMANN Werner: Köpfe der Lutherzeit. Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, München 1983.

Kunst der Reformationszeit. Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen zu Berlin (Hrsg.), Berlin, 1983.

HOFMANN Werner: Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, München 1983.

REBER Horst/ JÜRGENMEISTER Friedhelm/DECOT Rolf/WALTER Peter: Albrecht von Brandenburg. Kurfürst. Erzkanzler. Kardinal, Mainz 1990.

TACKE Andreas/SCHEUERTE Thomas(Hrsg.): Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen, Katalog der Stiftung Moritzburg, Bd. I., II., Regensburg 2006.

VOLRÁBOVÁ Alena (ed.): Mistrovská díla Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze, kat. výst., Praha 2008.

Martin Luther und die Reformation in Deutschland: Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers ; [vom 25. Juni bis 25. September 1983]. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Frankfurt am Main, 1983.

**Aufsätze**

JOUKL Miroslav: Humanismus v období renesance a reformace: Sborník příspěvků z kolokvia časopisu Prométheus, Hradec Králové, 1998.

KRISTELLER Paul: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten mit 259 Abbildungen, Berlin 1905.

MÜLLER Jürgen: Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 49/50; 1995-96.

TIETZE Conrat: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Band II., Basel und Leipzig 1938.

Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1500- 1850. Reihe A: Band 32, 33. München 2000.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Hieronymus\\_\(Kirchenvater\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_(Kirchenvater)).



## **Abbildungen**

## Bildnisverzeichnis

1. Albrecht Dürer: Heilige Hieronymus im Gehäuse, 1514.
2. Albrecht Dürer: Erasmus von Rotterdam, 1520, Kohlezeichnung, Longford Castle, Salisbury.
3. Albrecht Dürer: Erasmus von Rotterdam, 1526, Kupferstich, Coburg.
4. Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, Der kleine Kardinal, 1519, Kupferstich, Germanische Nationalmuseum, Nürnberg.
5. Albrecht Dürer: Vorzeichnung zu den Kleiner Kardinal, 1518, Kohle (oder Kreide) auf Papier, Graphische Sammlung Albertina, Wien.
6. Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, sgn. „Der Große Kardinal“, 1523, Kupferstich, Stiftung Moritzburg-Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle.
7. Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, Porträtstudie nach Modell für den Kupferstich von 1523, Silberstift auf Papier, Musée du Louvre, Cabinet dessins, Paris.
8. Albrecht Dürer: Philipp Melanchthon, Federzeichnung zum Stich vom 1526, Museum Horne in Florenz.
9. Albrecht Dürer: Philipp Melanchthon, 1526, Kupferstich, Germanisches Museum Nürnberg.
10. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam hinten einem Tisch stehend, 1523, Gemälde, Longford Castle, Salisbury.
11. Hans Holbein d. J.: Hände des Erasmus von Rotterdam, 1523, Zeichnung, Pariser Louvre.
12. Hans Holbein d. J.: Erzbischof William Warham, 1527, Gemälde, Pariser Louvre.
13. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam an seinem Sreibpult stehend, 1523, Gemälde, Pariser Louvre.
14. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam an seinem Sreibpult stehend, Basel.
15. Hans Holbein d. J.: Philipp Melanchthon, 1529, Gemälde, Landesmuseum Hannover.
16. Quentin Massys: Erasmus von Rotterdam, 1517, Gemälde.
17. Quentin Massys: Erasmus von Rotterdam, 1519, Bronzmedaille.

18. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520, Kupferstich, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
19. Lucas Cranach d. Ä.: Albrecht von Brandenburg vor dem Kreuz, 1520/1525, Gemälde, München, Ältere Pinakothek.
20. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäuse, 1525, Gemälde, Darmstadt.
21. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäuse, 1526, Gemälde, Sarasota.
22. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus in einer Landschaft, 1527, Gemälde, Berlin, Kaiser Friedrich Museum.
23. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg, um 1530, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Jagdschloss Grunewald.
24. Werkstatt des Lukas Cranachs: Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1543, Gemälde, Mainz.
25. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg mit weissem Chorhemd und Mozzeta, 1520-1525, Gemälde, Kaiser Friedrich Museum Berlin.
26. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg in einer Pelzschabe, 1526, Gemälde, St. Petersburger Eremitage.
27. Lucas Cranach d. Ä.: Philipp Melanchthon, 1543, Gemälde, Hamburg.
28. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther als Mönch, 1520, Kupferstich, Coburg.
29. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther als Mönch vor der Nische, 1520, Weimar.
30. Hans Baldung Grien: Martin Luther als Augustinermönch, 1521, Holzschnitt, Berlin.
31. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther mit der Doktorhut, 1521, Coburg.
32. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther als Junker Jörg, 1520, Gemälde, Weimar.
33. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther als Junker Jörg, 1521, Holzschnitt, Weimar.
34. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther und Katharina von Bora, 1525, Gemälde, Basel.
35. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther und Katharina von Bora, 1526, Gemälde, Berlin.
36. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther und Philipp Melanchthon, 1532, Gemälde, Dresden.
37. Werkstatt des Lukas Cranachs d. Ä.: Martin Luther nach dem Tod, 1546.



1. Albrecht Dürer: Heilige Hieronymus im Gehäuse, 1514.



2. Albrecht Dürer: Erasmus von Rotterdam, 1520, Kohlezeichnung, Longfort Castle, Salisbury.



3. Albrecht Dürer: Erasmus von Rotterdam, 1526, Kupferstich, Coburg.



4. Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, Der kleine Kardinal, 1519, Kupferstich, Germanische Nationalmuseum, Nürnberg.



5. Albrecht Dürer: Vorzeichnung zu den Kleiner Kardinal, 1518, Kohle (oder Kreide) auf Papier, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



6. Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, sgn. „Der Große Kardinal“, 1523, Kupferstich, Stiftung Moritzburg-Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle.



7. Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, Porträtstudie nach Modell für den Kupferstich von 1523, Silberstift auf Papier, Musée du Louvre, Cabinet dessins, Paris.



8. Albrecht Dürer: Philipp Melanchthon, Federzeichnung zum Stich vom 1526, Museum Horne in Florenz.





9. Albrecht Dürer: Philipp Melanchthon, 1526, Kupferstich, Germanisches Museum Nürnberg.



10. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam hinten einem Tisch stehend, 1523, Gemälde, Longford Castle, Salisbury.



11. Hans Holbein d. J.: Hände des Erasmus von Rotterdam, 1523, Zeichnung, Pariser Louvre.



12. Hans Holbein d. J.: Erzbischof William Warham, 1527, Gemälde, Pariser Louvre.



13. Hans Holbein d J.: Erasmus von Rotterdam an seinem Sreibpult stehend, 1523, Gemälde, Pariser Louvre.



14. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam an seinem Sreibpult stehend, Basel.



15. Hans Holbein d. J.: Philipp Melanchthon, 1529, Gemälde, Landesmuseum Hannover.



16. Quentin Massys: Erasmus von Rotterdam, 1517, Gemälde.







14. Knecht Schicht bei Betrachtung von dem Erlösergen Jesus  
Hans Holbein d. J.

19. Lucas Cranach d. Ä.: Albrecht von Brandenburg vor dem Kreuz, 1520/1525, Gemälde, München, Ältere Pinakothek.



20. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäuse, 1525, Gemälde, Darmstadt.



21. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus im Gehäuse, 1526, Gemälde, Sarasota.



22. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus in einer Landschaft, 1527, Gemälde, Berlin, Kaiser Friedrich Museum.





23. Lucas Cranach d.Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg, um 1530, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Jagdschloss Grunewald.



24. Werkstatt des Lukas Cranachs: Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1543, Gemälde, Mainz.



25. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg mit weissem Chorhemd und Mozzeta, 1520-1525, Gemälde, Kaiser Friedrich Museum Berlin.



26. Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg in einer Pelzschaupe, 1526, Gemälde, St. Petersburger Eremitage.



27. Lucas Cranach d. Ä.: Philipp Melanchthon, 1543, Gemälde, Hamburg.



28. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther als Mönch, 1520, Kupferstich, Coburg.



29. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther als Mönch vor der Nische, 1520, Weimar.



30. Hans Baldung Grien: Martin Luther als Augustinermönch, 1521, Holzschnitt, Berlin.







33. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther als Junker Jörg, 1521, Holzschnitt, Weimar.



34. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther und Katharina von Bora, 1525, Gemälde, Basel.



35. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther und Katharina von Bora, 1526, Gemälde, Berlin.



36. Lucas Cranach d. Ä.: Martin Luther und Philipp Melancthon, 1532, Gemälde, Dresden.



37. Werkstatt des Lucas Cranachs d. Ä.: Martin Luther nach dem Tod, 1546.



## Abstract

Title: The humanists' portraits in Saxony of the first half of the 16th century

In my work I tried to create an overview of the humanists' portraits in Saxony of the first half of the 16th century. I dedicated the bigger part of it to the court painters Albrecht Dürer, Hans Holbein, Lucas Cranach. Dürer's first portraits of Erasmus was charcoal-drawing, his second piece – a copper engraving of Erasmus. Like Dürer Hans Holbein painted divers Erasmus portraits in different styles. Cranach painted the Cardinal Albrecht von Brandenburg not only within an open landscape, but also sitting on a desk the same way as Dürer did with his painting „Hieronymus im Gehäus“. His first pictures Cranach responded to Dürer's copper engraving of the cardinal A. von Brandenburg. All pictures have in common that they show different iconographic symbols. Other ones show the figure sitting at a table and writing letters, in the middle of a landscape or in a room.

## Key Words

Portraitist – 16<sup>th</sup> century – Saxony – Lucas Cranach – humanists