

3 SOPHIA VON BRANDENBURG UND HEDWIG VON DÄNEMARK ALS AUFTRAGGEBERINNEN AM SÄCHSISCHEN HOF UM 1600

Fürstinnen waren im Rahmen der höfischen Kunstpolitik sowohl im Ehe- als auch im Witwenstand als Auftraggeberinnen, Sammlerinnen und Mäzeninnen aktiv. Da in der schriftlichen Überlieferung jedoch oftmals keine expliziten Hinweise auf die Rolle der Fürstinnen zu finden sind, scheint es auf den ersten Blick so, als haben diese ihre kulturellen Interessen erst im Witwenstand entwickelt. Das ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr sind die Aktivitäten der Fürstinnen im Witwenstand als Weiterführung ihrer vorherigen Tätigkeiten zu betrachten. Denn die Rolle der Fürstin umfasste schon im Ehestand die Betreuung der fürstlichen Sammlungen sowie die angemessene Ausstattung der fürstlichen Bauten mit Kunstobjekten. Das frühneuzeitliche Frauenzimmer war kulturelles Zentrum und Ort der Prinzen- und Prinzenerziehung und setzte daher eine umfassende Bildung der Fürstinnen voraus.¹⁵³ Die Handbibliotheken von Fürstinnen dienten als Arbeitswerkzeug und enthielten überwiegend Titel aus den Bereichen Religion und Erziehung, Medizin und Kräuterkunde sowie Geschichte und Politik. Rückschlüsse auf persönliche Interessensgebiete oder eine Beschäftigung mit Kunst und Architektur ergeben sich daraus jedoch in der Regel nicht.¹⁵⁴

In der Frage der fürstlichen Sammeltätigkeit und des Mäzenatentums konzentrierte sich die Forschung bisher auf nur wenige prominente Fürstinnen wie Isabella d'Este (1474–1539) und die Statthalterinnen der Niederlande sowie Caterina (1519–1589) und Maria de' Medici (1575–1642).¹⁵⁵ Das liegt zum einen an der unzureichend aufgearbeiteten Quellenlage zu vielen Fürstinnen, zum anderen an einem grundsätzlichen Problem: Der Anteil der Fürstinnen an den Kunst- und Bauprojekten des Hofes sowie an den Ankäufen für die fürstlichen Sammlungen lässt sich für den Zeitraum der Ehe kaum fassen.¹⁵⁶ Nur bei eindeutigen Besitzverhältnissen, beispielsweise bei einem der Fürstin geschenkten Schloss, oder schließlich im Witwenstand traten die Frauen auch in den Schriftquellen als Auftraggeberinnen in Erscheinung.¹⁵⁷ Andernfalls ist ihre Beteiligung so gut wie nie explizit dokumentiert. Dass viele Fürstinnen »ihre Leidenschaft«

153 Grundlegend die Beiträge in Hirschbiegel/Paravicini 2000.

154 Insgesamt sind die frühneuzeitlichen Fürstinnenbibliotheken unzureichend erforscht. Exemplarische Untersuchungen dazu zuletzt bei Bepler 2017. Wenig rezipiert bisher Pirożyński 1992.

155 Vgl. Welzel 2000; Ffolliott 2008; Ffolliott 1997.

156 Vgl. Eichberger/Gschwend 2018, S. 11.

157 Zu Bauprojekten von Fürstinnen vgl. Syrer 2019a.

für Kunst erst »in reiferem Alter« entwickelt hätten,¹⁵⁸ scheint ein aus dieser eingeschränkten Sichtbarkeit abgeleiteter Trugschluss.

Fragwürdig ist auch die These, dass wiederholte Schwangerschaften Fürstinnen während ihrer Ehe generell davon abgehalten haben sollen, Kunstwerke in Auftrag zu geben oder zu sammeln. Helen Watanabe-O’Kelly formuliert in Bezug auf die Rolle von Fürstinnen als Auftraggeberinnen zugespitzt:

»Had she [Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf, Königin von Schweden] been bearing a child almost every year, she would never have been able to commission the palaces of Drottningholm and Strömsholm and to rebuild and improve the palaces of Ulriksdal and Karlberg, not to mention her collecting activities«.¹⁵⁹

Manche Fürstinnen mögen durch ihre Schwangerschaften eingeschränkt gewesen sein, wie die von Watanabe-O’Kelly als Beispiel angeführte Maria Amalia von Sachsen (1724–1760),¹⁶⁰ verallgemeinern lässt sich diese Annahme jedoch nicht. Andernfalls hätte Anna von Dänemark (1532–1585), die zwischen 1550 und 1575 tatsächlich fast jedes Jahr ein Kind zur Welt brachte, niemals eine so bestimmende Rolle in der sächsischen Außen- und Innenpolitik einnehmen können. Sie nahm durch die Förderung einzelner Theologen kirchenpolitischen Einfluss und leitete ab 1570 die Verwaltung der kursächsischen Kammergüter.

Es gibt also keine fundierte, allgemeingültige Begründung, warum Fürstinnen während ihrer Ehe nicht auch bereits als Auftraggeberinnen, Sammlerinnen und Mäzeninnen aktiv gewesen sein sollten. Die Sammel-, Bau- und Stiftstätigkeit der Fürstinnen sollte als Ausdruck ihres Selbstverständnisses und intellektuellen Horizonts verstanden werden. Beides war wesentlich durch die Erziehung am elterlichen Hof, durch ihre Erfahrungen an den Höfen der Ehemänner und nicht zuletzt durch den Austausch mit fremden und verwandten Höfen geprägt. Im Witwenstand orientierten sich die Fürstinnen weiterhin an dem kulturellen Niveau, das sie im Laufe ihres Lebens entwickelt hatten.

Die Rolle der Kurfürstinnen am sächsischen Hof um 1600 wurde aus kunsthistorischer Perspektive bisher nur am Rande gewürdigt.¹⁶¹ Insbesondere zu Sophia von Brandenburg und Hedwig von Dänemark finden sich in der Forschungsliteratur nur vereinzelte Hinweise auf ihre Tätigkeiten als Auftraggeberinnen und Sammlerinnen. Es lohnt sich, diese zusammenzuführen und zu rekapitulieren. Einen ersten Anhaltspunkt bieten die Objekte in der Dresdner Kunstkammer, die sich den Fürstinnen anhand von

158 Eichberger/Gschwend 2018, S. 11.

159 Watanabe-O’Kelly 2016, S. 290.

160 Vgl. ebd.

161 Einen ersten Überblick bieten Peschel 2000 und Ausst. Kat. München 2009.

frühneuzeitlichen Inventaren zuweisen lassen.¹⁶² Die von ihnen erworbenen Objekte geben Aufschluss über Bildungshorizont und Machtanspruch – zwei Aspekte, die auch der Ausgestaltung der Witwensitze zugrunde lagen.

Während Anna von Dänemark in der Forschung übereinstimmend als vorbildhafte Landesmutter bewertet wurde, ist die Wahrnehmung ihrer Nachfolgerin Sophia von Brandenburg (Abb. 22) bis heute negativ geprägt. Ausschlaggebend hierfür war ihre Rolle bei der Verfolgung der sogenannten Kryptocalvinisten nach dem Tod Christians I. 1591. Diese gipfelte 1601 in der öffentlichen Enthauptung des ehemaligen Kanzlers Nikolaus Krell.¹⁶³ Vor diesem Hintergrund charakterisierte Franz Otto Stichert Sophia von Brandenburg in seiner »Galerie der sächsischen Fürstinnen« als manipulierbar, streng und unnachgiebig.¹⁶⁴ Dieses Bild einer lutherischen Hardlinerin wurde unter Verweis auf ihre umfangreichen Stiftungen oder ihre »Neigung zu höfischer Prachtentfaltung« in der jüngeren Forschung ansatzweise differenziert.¹⁶⁵

Bis zur Hochzeit Christians II. mit Hedwig von Dänemark 1602 war Sophia von Brandenburg die bestimmende Figur in der Kunstpolitik des Dresdner Hofes. Nach derzeitigem Forschungsstand richtete sie als erste sächsische Kurfürstin im Residenzschloss eine eigene geordnete Kunstkammer ein. Nach dem Regierungsantritt Christians I. 1587 wurden erstmals neue Schränke im Gemach der jungen Kurfürstin erwähnt, die zur Aufbewahrung von Kunstobjekten und Kuriositäten dienten.¹⁶⁶ 1589 wurden Ausgaben für ihre »Kunst Cammer und Kunststublein« aufgeführt.¹⁶⁷ Kurz nach dem Tod Christians I. ließ Sophia von Brandenburg die kurfürstliche Bibliothek neu ordnen und eine Auswahl an Büchern, darunter Exemplare aus dem Nachlass Annas von Dänemark, in besagtes »Kunststublein« bringen.¹⁶⁸ Ab 1596 lässt sich die Kunstkammer der Kurfürstin-Witwe dann im zweiten Obergeschoss des Georgenbaus der Dresdner Residenz lokalisieren.¹⁶⁹ Diese Räume wurden nach Sophias Umzug auf ihren Witwensitz von ihren Schwiegertöchtern Hedwig von Dänemark (ab 1603) und Magdalena Sibylle von Preußen (ab 1611) für deren Sammlungen weitergenutzt.¹⁷⁰

In ihrer Witwenzeit am Dresdner Hof ab 1591 übernahm Sophia von Brandenburg auch die Pflege und Erweiterung der kurfürstlichen Kunstkammer für ihren minderjährigen

162 Grundlegend hierfür ist die Aufarbeitung und Edition des Dresdner Kunstkammerinventars von 1640 bei Marx/Platzmeyer 2014.

163 Die kurze Regierungszeit Kurfürst Christians I. ist wenig erforscht. Bisher dazu nur Um die Vormacht 1992.

164 Vgl. Stichert 1857, S. 305–306.

165 So vor allem bei Günther 2003, hier insbesondere S. 81–82.

166 Vgl. Syndram 2004, S. 64.

167 SächsStA-D, Loc. 7344/1 (Kammerrechnungen), fol. 160r–164v, zit. nach Syndram 2004, S. 64.

168 Vgl. Richter 1913, S. 97.

169 Vgl. Syndram 2004, S. 64, mit Anm. 60.

170 Vgl. Essegern 2007, S. 95.

3 Sophia von Brandenburg und Hedwig von Dänemark als Auftraggeberinnen



Abbildung 22. Zacharias Wehme, Sophia von Brandenburg, 1600–1606, Öl auf Leinwand, 202 × 111 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Rüstkammer, Inv.-Nr. H 0202

Sohn, den späteren Kurfürsten Christian II. Im Zuge dessen ließ sie beispielsweise 1592 durch den Dresdner Hofarchitekten und -bildhauer Giovanni Maria Nosseni (1544–1620) Tische aus sächsischem Marmor für die kurfürstliche Kunstkammer anfertigen.¹⁷¹ Dadurch, dass die kurfürstliche Kunstkammer in der Obhut Sophias von Brandenburg lag, gab sie für die nächsten Jahre die kulturelle Leitlinie vor.¹⁷²

Bereits die Ankäufe für die Dresdner Kunstkammer unter Christian I. und Sophia von Brandenburg zeugen vom besonderen Interesse der Kurfürstin an prunkvollen Automaten und den mechanischen Künsten.¹⁷³ Unter anderem kamen unter Christian I. und Sophia von Brandenburg zwei Tischautomaten in Form von Staatsschiffen in die Dresdner Kunstkammer,¹⁷⁴ die Besuchern der Sammlung vorgeführt wurden.¹⁷⁵ 1589 schenkte Sophia Christian I. den »Weihnachtskrippenautomaten« von Hans Schlottheim, den sie nach dem Tod des Kurfürsten in ihre eigene Kunstkammer übernahm.¹⁷⁶ 1601 gab sie bei Schlottheim eine Kugellaufuhr, den Figurenautomaten »Der Turm zu Babel«, in Auftrag.¹⁷⁷ Diese Kugellaufuhr schenkte sie Christian II., der sie allerdings in die Kunstkammer seiner Ehefrau Hedwig von Dänemark abgab.¹⁷⁸ Wie Susanne Thürigen jüngst anhand der Dresdner Kunstkammerinventare und Kammerrechnungen nachvollziehen konnte, wurden 1603 mehrere Automaten für die Einrichtung der Kunstkammer auf Sophias Witwensitz Schloss Colditz repariert oder neu angekauft.¹⁷⁹

Wiederholt kaufte Sophia von Brandenburg Kunstkammerobjekte für Familienmitglieder oder gab Stücke aus ihrer eigenen Sammlung an ihre Söhne ab. Diese Objekte

171 Vgl. SächsStA-D, 10009 Kunstkammer, Sammlungen und Galerien, Nr. 7, fol. 109r–v, zit. nach Syndram/Minning 2010.

172 Vgl. Marx 2005.

173 Vgl. Marx/Plaßmeyer 2014, S. 82–86; Thürigen 2022.

174 Vgl. Marx/Plaßmeyer 2014, S. 661–662, Nr. 2889 (Hans Schlottheim, Figurenautomat »Nef de Charles Quint«, ca. 1585, Eisen, Messing, vergoldet, Email, 100 × 70 cm. Musée National de la Renaissance, Écouen, Inv.-Nr. E. Cl. 2739) und 2890 (Hans Schlottheim, »The Mechanical Galleon«, ca. 1585, Messing, vergoldet, Eisen, Silber, Email, 104 × 78,5 × 20,3 cm. The British Museum, London, Inv.-Nr. 1866, 1030.1).

175 Die erste Beschreibung eines der beiden Schiffe durch einen Besucher findet sich im Reisebericht Herzogs Philipp Julius von Pommern (1584–1625), der Dresden 1602 besuchte. Vgl. Landesarchiv Greifswald, Handschriften, Rep. 40 III 53, Reisetagebuch Philipp Julius von Pommern, 1602–1603, fol. 19v, unter: [urn:nbn:de:gbv:9-g-2622923](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:9-g-2622923).

176 Vgl. Thürigen 2022, S. 23–24. Hans Schlottheim, Figurenautomat »Weihnachtskrippe«, 1585, Kupfer, Messing, versilbert, graviert, vergoldet, Stahl, Bronze, Farbfassung, 92 × 54,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, Dresden, Inv.-Nr. D V 12 (fragmentarisch erhalten).

177 Vgl. Hans Schlottheim, Figurenautomat »Der Turm zu Babel«, 1601–1603, Messing, Silber, vergoldet, teilweise bemalt, Ebenholz, Eisen, Bergkristall, 112 × 60 × 60 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Dresden, Inv.-Nr. V 140.

178 Vgl. Thürigen 2022, S. 25 und 28.

179 Vgl. ebd., S. 23.



Abbildung 23. Luleff Meier und Dirich Utermarke, Lüneburger Spiegel, 1587 und 1592, Holzkern, Silber, vergoldet, 115 × 85 × 13 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. IV 110

waren nicht nur kostbar und luxuriös, sondern sie vermittelten bedeutungsvolle Botschaften und spiegelten die politische Ausrichtung des sächsischen Hofes wider. Ein Kunstwerk mit einem solchen politischen Programm ist der 1601 von Sophia von Brandenburg erworbene »Lüneburger Spiegel« (Abb. 23), den sie 1610 in die Dresdner Kunstkammer bringen ließ.¹⁸⁰ Der Prunkrahmen des Spiegels verbildlicht mit viel kriegerischer Symbolik den Untergang der vier antiken Weltreiche nach dem Traum Daniels (Dan 7). Auf dem Deckel des Spiegels verweist eine Allegorie auf das Weltende und das Gottesreich, das die vier Reiche ablösen sollte. Diese christliche Vier-Reiche-Lehre wird wiederum mit dem Heiligen Römischen Reich als legitimem Gottesreich bildlich in Bezug gesetzt: In der Bekrönung des Spiegels ist ein Medaillon mit Quaternionenadler eingelassen.¹⁸¹ Im unteren Teil des Rahmens findet sich eine Tugend- und Friedensallegorie. Sie zeigt

180 Vgl. Peschel 2000, S. 14.

181 Als »Quaternionenadler« wird ein doppelköpfiger Reichsadler mit den Wappen der Reichsstände auf den Flügeln bezeichnet.

Abbildung 24. Hans Erich Friese, Landschaftskleid Johann Georgs I., 1611, Seiden-, Gold- und Silberstickerei. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Rüstkammer, Inv.-Nr. I 0008



die drei Grazien mit Ketten zusammengebunden, wobei die beiden Grazien im Vordergrund sich freundschaftlich die Hände reichen. Die hinter den beiden stehende Grazie fasst mit ihren erhobenen Händen die Gewänder der Karitas zu ihrer Rechten und einer weiteren Personifikation zu ihrer Linken, wobei letztere nicht näher zu identifizieren ist. Die Szene wird von Ecclesia und Synagoge flankiert. Im Bildfeld darunter verweist das Urteil des Paris auf die Bedeutung weitsichtiger Entscheidungen.

Insgesamt lässt sich der »Lüneburger Spiegel« als eine Mahnung zur politischen Eintracht und Reichstreue lesen, durch welche der Frieden gesichert werden sollte. Sein Programm entsprach damit ganz den politischen Vorstellungen Sophias von Brandenburg und der kursächsischen Vormundschaftsregierung nach 1591. In dieser Zeit kehrte Kursachsen zum orthodoxen Luthertum und zur außenpolitischen Linie Kurfürst Augusts von Sachsen zurück, die auf ein gutes Verhältnis zum Kaiser ausgerichtet war.

Ein ähnlich programmatisches Kunstobjekt war das »Landschaftskleid« (Abb. 24), das Sophia von Brandenburg ihrem Sohn Johann Georg I. 1611 zu Weihnachten schenkte.

Der Radmantel des topographischen Prunkkleids ist mit einer Darstellung der Elbe sowie verschiedenen Stadtansichten bestickt. Damit wird der Körper des Kurfürsten symbolisch mit seinem Herrschaftsgebiet bekleidet. Elbschiffahrt, Jagd- und Handelszenen verweisen auf die florierende Wirtschaft und das gute Regiment in Kursachsen.

Das Prunkkleid ist eine ungewöhnliche, performative Umsetzung staatstheoretischer Ideen in ein Kunstobjekt. Im Sinne der Lehre von den »zwei Körpern« des Herrschers, die Ernst Kantorowicz am Beispiel des Hofes von Elisabeth I. von England (1533–1603) beschrieben hat, überblendet der Mantel den »body natural«,¹⁸² den physischen Körper des Trägers, mit dem Staatskörper in Form des Landes. Eine ähnliche, wenn auch nicht so weitreichende Bildsymbolik findet sich auch am elisabethanischen Hof um 1600.¹⁸³ Als Auftragsarbeit und Geschenk vermittelt das Prunkkleid einen Eindruck vom Kunstsinne und vom intellektuellen Horizont Sophias von Brandenburg.

Sophias eigene Kunstkammer wurde 1603 von Dresden auf ihren Witwensitz Colditz verlegt. Schon zu ihren Lebzeiten war die Sammlung der Kurfürstin-Witwe berühmt. Als Philipp Hainhofer 1617 in Dresden die Kunstkammer Johann Georgs I. besichtigte, erfuhr er, dass die Kunstkammer in Colditz »noch stattlicher« sein sollte.¹⁸⁴ Ein Inventar der Kunstkammer Sophias von Brandenburg ist nicht überliefert. Einige Objekte, die sie als Geschenke während ihrer Ehe erhielt und die in die allgemeine kurfürstliche Kunstkammer aufgenommen wurden, sind jedoch im Dresdner Kunstammerinventar von 1619 verzeichnet. Ebenso lassen sich einige Objekte identifizieren, die 1623, kurz nach Sophias Tod, in die Dresdner Kunstkammer gelangten und die vermutlich aus der Kunstkammer in Colditz stammten.¹⁸⁵

Da Sophia von Brandenburg in Dresden vier Räume für die Sammlungspräsentation zur Verfügung gestanden hatten, konnte sie vermutlich nicht alle Objekte mit nach Colditz nehmen.¹⁸⁶ Eine solche Verkleinerung ihrer eigenen Kunstkammer in Colditz wäre eine Erklärung für die Liste mit rund siebzig aus ihrer Kunstkammer in Dresden stammenden Objekten, die dem Dresdner Kunstammerinventar von 1619 angehängt war.¹⁸⁷ Diese blieben entweder schon 1603 in Dresden zurück oder wurden vor 1619 Johann Georg I. geschenkt. Nach Gruppen geordnet handelte es sich bei den rund siebzig Objekten um vier Schreibtische, vier Schreibzeuge, neun Uhren, mehrere Kästen und

182 Vgl. Kantorowicz 1957.

183 Ausführlicher zu den Deutungsebenen des »Landschaftskleides« Koller 2018, S. 524–527.

184 »Dero Fraw Mueter auf Ihrem Widumbsitze auch eine sehr schöne und schier noch stattlichere Kunstammer haben solle, als diese ist.« Zit. nach Hainhofer ed. Medem 1617/1834, S. 145.

185 Vgl. Thürigen 2022, S. 23.

186 Zu den Räumlichkeiten der Colditzer Kunstkammer vgl. Kapitel 5.3.

187 Vgl. SächsStA-D, 10009 Kunstkammer, Sammlungen und Galerien, Nr. 008, Inventar der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden, 1619. Ich danke Christine Nagel von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden herzlich für den Austausch zu diesem Thema und für den Einblick in die Objektliste zur Kunstkammer Sophias von Brandenburg.

Abbildung 25. Christoph II. Ritter, Deckelpokal aus einer Tonnenschnecke, um 1595, Silber, vergoldet, verschiedene Schneckengehäuse, 45,5 × 20 × 16 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. III 261



Futterale, acht Spiegel, zwanzig Bildwerke aus unterschiedlichem Material (Tafelbilder, Stiche, Glasmalerei), drei Brettspiele, zwei Nautilus-Schalen, eine Zitronatzitrone (*Citrus medica*), fünf Straußeneier, drei Geweihe, zwei Stoßzähne von Elefanten und verschiedene Erzstufen.

Nur einige wenige Objekte in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden lassen sich heute der Sammlung Sophias von Brandenburg zuordnen. Darunter ist ein aufwendig gearbeiteter Deckelpokal (Abb. 25). Das Gehäuse einer Tonnenschnecke dient als Schale, die von einer vergoldeten Meerjungfrau getragen wird. Den Fuß zieren weitere Meerjungfrauen und Schnecken. Den Deckel bildet eine hoch aufgetürmte künstliche Felslandschaft besetzt mit Korallen und Schneckenhäusern, auf der eine vergoldete Neptunfigur mit Dreizack thront.

Solche Prunkgefäße aus Meeresschnecken mit passender aquatischer Ikonographie gehörten zu den klassischen frühneuzeitlichen Kunstkammerobjekten. Sophia von Brandenburg erwarb den um 1595 in Nürnberg entstandenen Pokal in ihrer Witwenzeit und bewahrte ihn in ihrer Kunstkammer in Dresden und später in Colditz auf. Erst nach ihrem Tod gelangte er aus dem Nachlass in die kurfürstliche Kunstkammer.

Johann Georg I. war der Haupterbe seiner Mutter. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass außer diesem Deckelpokal noch weitere Objekte ihrer Sammlung in seinen Besitz und damit in die kurfürstliche Kunstkammer kamen. Bücher, Schmuck und Kunst wurden an den frühneuzeitlichen Höfen aber häufig auch in der weiblichen Linie weitergegeben. Es ist daher denkbar, dass mindestens ein Teil der Kunstkammer 1622 an Sophias Tochter Sophie von Sachsen (1587–1635) ging. Diese war ab 1610 mit Herzog Franz von Pommern-Stettin (1577–1620) verheiratet und lebte nach dessen Tod auf ihrem Witwensitz Wolin (Wollin). Ihr Besitz und die Sammlung der Herzöge von Pommern lassen sich jedoch aufgrund der Verluste während des Dreißigjährigen Krieges nicht mehr rekonstruieren.

Sophia von Brandenburg war jedoch nicht nur als Sammlerin und Auftraggeberin von Kunstkammerobjekten tätig. Mit dem Tod Christians I. übernahm sie auch die laufenden Bauprojekte am Dresdner Hof. Dazu gehörten die Neugestaltung des Kleinen Schlosshofs des Residenzschlosses und der Umbau der Apsis des Freiburger Doms zur albertinischen Grablege. Diese Projekte gerieten 1591 allerdings zunächst ins Stocken. In beiden Fällen bemühte die Kurfürstin-Witwe sich um eine schnelle und angemessene Fertigstellung. Von Dresden aus bat sie Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Weimar, der die Vormundschaftsregierung übernommen hatte, wiederholt um Genehmigungen und Geld zum Bau. Der Kuradministrator war hingegen vor allem auf Sparsamkeit bedacht. Der Kleine Schlosshof, an dem auch die neu ausgebaute Badestube Sophias von Brandenburg lag, wurde erst 1594–1595 fertiggestellt.¹⁸⁸

Bei der Ausgestaltung der Freiburger Grablege sprach Friedrich Wilhelm I. sich dafür aus, die Pläne Giovanni Maria Nossenis und des Bau- und Zeugmeisters Paul Buchner (1531–1607) abzuändern, um Kosten zu sparen. Sophia von Brandenburg war ihrerseits mit seiner Forderung nach einem »zierlich Monument« nicht einverstanden. Insbesondere die angemessene Darstellung ihres verstorbenen Mannes war ihr ein Anliegen,¹⁸⁹ nicht zuletzt, weil die Pflege der Memoria Christians I. eng mit ihrer Selbstdarstellung als Witwe und ihrem eigenen Nachruhm verknüpft war. Sie setzte sich daher bei ihrem Vater und Mitvormund Johann Georg von Brandenburg (1525–1598) erfolgreich für die Umsetzung der vorliegenden Entwürfe ein. Johann Georg verwies auf die »hohe Reputation«, welche die repräsentative Grablege dem Haus Sachsen

188 Vgl. Oelsner/Prinz 2019a.

189 Vgl. Magirius 1977, S. 48.

einbringen würde, und letztendlich genehmigte der Kuradministrator die gewünschten Mittel.¹⁹⁰

Auch nachdem Christian II. 1601 die Regentschaft angetreten hatte, behielt Sophia von Brandenburg ihre leitende Funktion bei der Organisation der höfischen Bauprojekte. Das zeigt sich beispielsweise bei der Renovierung des Residenzschlosses im Vorfeld der Hochzeit Christians mit Hedwig von Dänemark am 12. September 1602.¹⁹¹ Von Juli bis September 1602 wurde die Schlosskapelle unter Leitung der Hofmaler Zacharias Wehme, Heinrich Göding und Michael Treuding neu ausgemalt. Die Arbeiten an der Kapelle sowie die Renovierung der Fassaden und Innenräume wurden wesentlich von der Kurfürstin-Witwe bestimmt. Sie prüfte die Vorschläge des Bau- und Zeugmeisters Paul Buchner und des Hofmalers Zacharias Wehme, besichtigte die Räume und beriet ihren Sohn. Aufgrund ihrer Erfahrung in Kunstfragen übte Sophia von Brandenburg maßgeblich Einfluss auf den jungen Kurfürsten aus. Wie Briefe belegen, schloss dieser sich den Entscheidungen seiner Mutter an.¹⁹²

Daneben verfolgte Sophia von Brandenburg schon in ihrer Witwenzeit in Dresden eigene Projekte. Zunächst konzentrierten sich die Aufträge auf ihre Wittumsämter. Zusammen mit dem Rochlitzer Hauptmann Heinrich von Bünau finanzierte sie die Neuausstattung der Nikolaikirche in Geithain. Das Langhaus der Nikolaikirche war um 1500 begonnen worden, die geplante Einwölbung war allerdings nicht erfolgt. Von Bünau und die Kurfürstin-Witwe stifteten eine innovative, bemalte Kassettendecke (Abb. 26), die inschriftlich auf 1595 datiert ist. 1597 ergänzten sie die Ausstattung mit einer neuen Kanzel (Abb. 27). Deckenmalerei und Kanzel wurden von Freiburger Künstlern ausgeführt, die sich vermutlich durch ihre Mitarbeit an der albertinischen Grablege empfohlen hatten.¹⁹³

Die Decke der Nikolaikirche wurde 1902 stark überarbeitet, so dass eine qualitative Bewertung der Malerei des 16. Jahrhunderts kaum möglich ist. Die bemalten Felder zeigen in den Seitenschiffen ein typologisches Programm. Von Osten nach Westen stehen sich folgende Szenen gegenüber: Geburt Christi – Erschaffung Adams und Evas, Darbringung im Tempel – Sündenfall, Kreuzigung Christi – Opferung Isaaks, Auferstehung Christi – Moses und die eherne Schlange. Im Mittelschiff verweisen die Dreifaltigkeit, die Taufe Christi und das Weltgericht im Sinne des orthodoxen Luthertums auf Christus als Erlöser. Die biblischen Szenen werden durch Bildnisse Luthers und Melanchthons am Ostende der Seitenschiffe ergänzt. Das Bildprogramm der Nikolaikirche in Geithain

190 Vgl. Mackowsky 1904, S. 36–37.

191 Zum Dresdner Schloss als Schauplatz der Hochzeitsfeierlichkeiten vgl. Essegern 2007, S. 66–73.

192 Vgl. Prinz/Oelsner 2019, S. 474–475.

193 Die Kanzel wurde laut ihrer Inschrift vom Freiburger Bildhauer Peter Besler (auch Basler) gefertigt. Besler war zuvor am Bau der Freiburger Fürstengruft beteiligt. Vgl. Mackowsky 1904, S. 33; Syrer 2019c, S. 156–157, Abb. 3 und 4. Das Kürzel »A. S. M. F.« über dem Künstlerwappen an der Holzdecke wird in der Forschung einheitlich mit »Andreas Schilling Me Fecit« aufgelöst. Vgl. Löffler 1973, S. 212.

3 Sophia von Brandenburg und Hedwig von Dänemark als Auftraggeberinnen



Abbildung 26. Geithain,
St. Nikolai, Kassettendecke,
Andreas Schilling (?), 1595(i),
Ansicht von Osten



Abbildung 27. Geithain,
St. Nikolai, Kanzel, Peter Besler,
1597(i)

Abbildung 28. Dresden, Sophienkirche, Hauptaltar, Giovanni Maria Nosseni, 1606, Aufnahme von 1935



veranschaulicht damit den »rechten Glauben«, wie er am Dresdner Hof um 1600 durch Sophia von Brandenburg propagiert wurde. Die Wappen Sachsens und Brandenburgs an Decke und Kanzel weisen diese als herrschaftliche Stiftung aus.

Zeitgleich zur Neuausstattung der Nikolaikirche in Geithain gab Sophia von Brandenburg bei Giovanni Maria Nosseni einen neuen Altar für die Schlosskapelle in Waldheim in Auftrag. Einen zweiten Altar von Nosseni stiftete sie 1606 für die Dresdner Sophienkirche (Abb. 28). Die ehemalige Franziskanerkirche aus dem 14. Jahrhundert war nach der Reformation zunächst profan genutzt worden. 1599 wurde der Bau durch den Rat der Stadt saniert und 1602 zu Ehren der Kurfürstin-Witve als Sophienkirche geweiht. 1603 ließ Sophia von Brandenburg in dieser Sophienkirche eine Fürstengruft



Abbildung 29. Wilhelm Dilich, Ansicht von Wiesenbad, 1626–1629, Nachdruck der originalen Federzeichnung von 1907, Zeichnung ca. 12 × 21 cm. a: Haus Sophias von Brandenburg, b: Badehaus

einrichten.¹⁹⁴ Der Dresdner Nosseni-Altar wurde nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg rekonstruiert und steht heute in der Loschwitzer Kirche in Dresden.

Neben diesen religiösen Stiftungen ließ Sophia von Brandenburg 1602 im Kurort Wiesenbad im Erzgebirge ein Wohnhaus für ihren eigenen Gebrauch errichten. Schon in ihrer Witwenzeit am Dresdner Hof hielt sie sich häufig in Wiesenbad auf, wo im 16. Jahrhundert eine Thermalquelle entdeckt worden war. Christian Lehmann berichtet 1699 in seinem »Historischen Schauplatz derer natürlichen Merckwürdigkeiten in dem Meißnischen Ober-Ertzgebirge«, dass der Ort nach dem Bau des Wohnhauses mit anschließendem Badehaus für die Kurfürstin-Witwe als »Sophien-Bad« bezeichnet wurde.¹⁹⁵ Die älteste bekannte Ansicht des kurfürstlichen Hauses in Wiesenbad ist eine Zeichnung Wilhelm Dilichs aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Abb. 29). Danach war das Wohnhaus der Kurfürstin-Witwe ein repräsentativer Fachwerkbau, der die anderen Gebäude des Orts überragte. Ein geschlossener Laufgang verband das Haus im Obergeschoss mit dem zugehörigen Badehaus.

Im Gegensatz zu Sophia von Brandenburg lassen sich ihrer Schwiegertochter Hedwig von Dänemark (Abb. 30) bisher nur wenige Kunstaufträge zuordnen. Ute Essegern beschreibt Hedwig in Anknüpfung an Katja Peschel allgemein als kulturell vielseitig interessiert und gebildet. Die von ihr aufgelisteten Tätigkeiten – Aufträge an den Hofmaler,

¹⁹⁴ Zur geplanten Nutzung dieser Grablege vgl. Magirius 2004, S. 12–13.

¹⁹⁵ Lehmann 1699, S. 232.

Abbildung 30. Unbekannter Künstler, Hedwig von Dänemark, um 1620–1625, Öl auf Holz, 21,6 × 12,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Rüstkammer, Inv.-Nr. H 181



Geschenke an den Ehemann, Goldschmiedeobjekte, Förderung von Erbauungsliteratur – spiegeln den für eine Fürstin um 1600 erwartbaren Kanon wider.¹⁹⁶ Zuletzt hat Mara R. Wade Hedwigs maßgebliche Förderung der Komponisten Michael Prätorius (1571–1621) und Heinrich Schütz (1585–1672) herausgestellt und ihr Mäzenatentum nach 1611 als Beispiel für das Rollenmodell fürstlicher Witwenschaft besprochen.¹⁹⁷ In der Ausstellung

¹⁹⁶ Vgl. Essegern 2007, S. 94–97.

¹⁹⁷ Vgl. Wade 2008.

»Mit Fortuna übers Meer« im Dresdner Residenzschloss und in Schloss Rosenborg in Kopenhagen wurden 2009 erstmals Objekte aus dem Besitz Hedwigs von Dänemark zusammengetragen, die ihre Rolle als Auftraggeberin in Dresden und Lichtenburg veranschaulichen.¹⁹⁸ Die Ausstellung umfasste Porträts, Schreib- und Prunkkassetten sowie Besteckgriffe, eine Schere, Uhren, eine Hostiendose und eine Patene aus Hedwigs Witwenzeit.

Während Hedwig von Dänemark im Dresdner Residenzschloss die Räume der Kunstkammer ihrer Schwiegermutter übernahm, unterhielt sie später in Lichtenburg keine geordnete Kunstkammer. Kunstkammerobjekte waren aber in all ihren Wohnräumen zu finden. Bekannt ist, dass sie während ihrer Ehe mit Christian II. zwischen 1603 und 1605 bei den Dresdner Hofmalern zahlreiche Porträts ihrer dänischen Verwandtschaft sowie dänische Stammbäume in Auftrag gab.¹⁹⁹ Wie die Kurfürstinnen vor ihr war sie für die angemessene Ausstattung der sächsischen Schlösser verantwortlich, in denen nun die neu gefestigte Verbindung zu Dänemark gezeigt werden sollte. Auch in Lichtenburg besaß Hedwig von Dänemark eine umfangreiche Gemäldesammlung und unterhielt einen eigenen Hofmaler.²⁰⁰ Daraus lässt sich folgern, dass sie offenbar mehr Interesse an der Tafelmalerei hatte als an einer systematischen Präsentation von Objekten und Naturalien nach dem Konzept einer Kunstkammer, die für sie augenscheinlich nicht zwingend zur repräsentativen Ausstattung einer Witwenresidenz gehörte.

Wenig Beachtung hat die Forschung den Aufträgen Hedwigs von Dänemark an den Glasschneider Caspar Lehmann (1563/65–1622) geschenkt. Diese wurden bisher nur im Kontext der frühneuzeitlichen Glaskunst diskutiert.²⁰¹ Caspar Lehmann, der Kammeredelsteinschneider Kaiser Rudolfs II., hielt sich zwischen 1605 und 1608 am Dresdner Hof auf. Seine Werke zählen zu den bedeutendsten Glas- und Kunstkammerobjekten des frühen 17. Jahrhunderts. Hedwig von Dänemark und Christian II. waren als Auftraggeber auf der Höhe ihrer Zeit, als sie Lehmann im Januar 1606 zum kurfürstlich-sächsischen Steinschneider ernannten. Seine neue Anstellung hatte Caspar Lehmann zum Großteil wohl Hedwig von Dänemark zu verdanken. Die Kurfürstin kaufte schon im August 1605 – möglicherweise auf Anregung Sophias von Brandenburg – vier geschnittene Gläser von Lehmann.²⁰² Eine Glasscheibe Lehmanns mit einer Darstellung des Götterpaares Jupiter und Juno, die offenbar von Sophia von Brandenburg erworben wurde, kam bereits 1590 in die Dresdner Kunstkammer.²⁰³

198 Vgl. Ausst. Kat. München 2009, S. 144–173.

199 Vgl. Peschel 2000, S. 66.

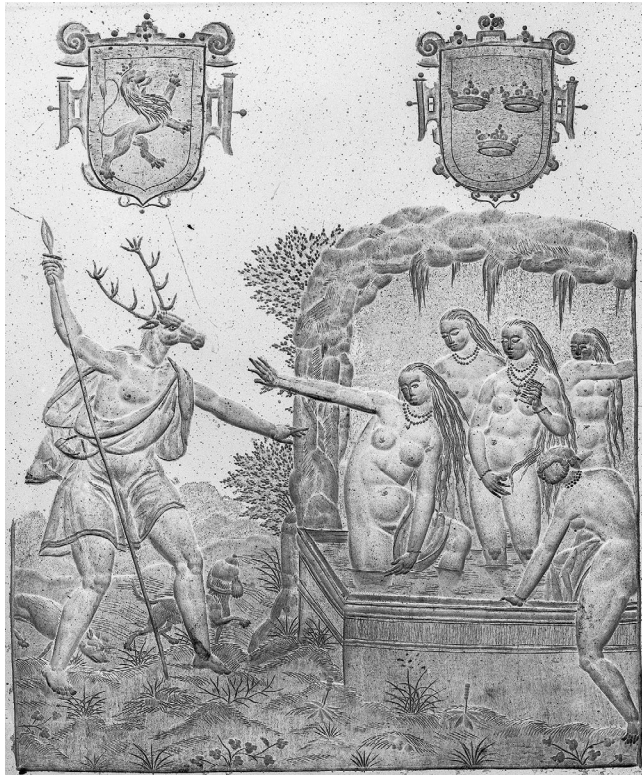
200 Vgl. Kapitel 7.2 und Kapitel 7.3 zur Ausstattung von Schloss Lichtenburg unter Hedwig von Dänemark.

201 Vgl. Kappel 1993; Kappel 1998; Drahotová 1990.

202 Vgl. Peschel 2000, S. 69.

203 Vgl. Kappel 1993, S. 33. Caspar Lehmann, Jupiter und Juno, 1588–1590, Glas, geschnitten, 20,5 × 17,8 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Dresden, Inv.-Nr. VI 70.

Abbildung 31. Caspar Lehmann, Diana und Aktäon, um 1607/08, Glas, geschnitten, 23,2 × 19,3 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv.-Nr. 1926.103



Der erste Auftrag des Hofes an Lehmann im Frühjahr 1606 betraf die Herstellung von vier in Glas geschnittenen Porträts. Die Scheiben stellten Christian II., Hedwig von Dänemark, Sophia von Brandenburg und Christians Bruder Johann Georg dar. Davon ist nur das Porträt des Kurfürsten erhalten.²⁰⁴ Eine weitere Scheibe Lehmanns mit einer Darstellung der Geburt Christi befand sich in der Kunstkammer Sophias von Brandenburg und entstand vielleicht ebenfalls während seines Aufenthaltes am sächsischen Hof.²⁰⁵

Ein von Lehmann gefertigtes Scheibenpaar mit mythologischen Szenen ist wiederum eindeutig auf Hedwig von Dänemark zurückzuführen. Die erste der beiden Scheiben, die sich heute im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe befindet, zeigt den Jäger Aktäon, der die Göttin Diana beim Baden überrascht (Abb. 31).²⁰⁶ Die Vorlage für Lehmanns Darstellung bildete eine Graphik von Crispin de Passe (1564–1637) zu Ovids

204 Vgl. Caspar Lehmann, Porträt Christians II. von Sachsen, 1606, Glas, geschnitten, 31,9 × 25,2 cm. Kunstgewerbemuseum, Prag, Inv.-Nr. 10.314.

205 Vgl. Caspar Lehmann, Geburt Christi, 1606?, Glas, geschnitten, o. A. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Dresden, Inv.-Nr. VI 71. Ich bedanke mich herzlich für den freundlichen Hinweis von Christine Nagel.

206 Vgl. Caspar Lehmann, Diana und Aktäon, 1607–1608, Glas, geschnitten, 23,2 × 19,3 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv.-Nr. 1926.103.



Abbildung 32. Caspar Lehmann, Perseus und Andromeda, um 1607/08, Glas, geschnitten, 23 × 19,7 cm. Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. 8751

Metamorphosen von 1602. Neu hinzugekommen sind bei Lehmann zwei Wappenkartuschen. Eine Wappenkartusche mit einem gekrönten Löwen ist über dem schon halb in einen Hirsch verwandelten Aktäon platziert. Über der Grotte, in der Diana mit ihrem Gefolge badet, ist ein zweites Wappen mit drei Kronen zu sehen. Beide Kartuschen zusammen lassen sich als Verweis auf das Wappen Dänemarks lesen, das um 1600 sowohl bekrönte Löwen (einzeln oder drei übereinander) als auch drei einzelne Kronen enthielt.

Die zweite Scheibe aus dem Victoria and Albert Museum zeigt Perseus, der gerade im Begriff ist, die an einen Felsen gekettete Andromeda zu befreien (Abb. 32). In Analogie zu der ersten Scheibe stehen über der Szene zwei weitere Wappenkartuschen. Das linke Wappen zeigt den Buchstaben C bekrönt von einem Kurhut, das rechte Wappen den Buchstaben H mit einer Krone. Jutta Kappel hat vorgeschlagen, die Buchstaben als »Christian« und »Hedwig« aufzulösen und die beiden Scheiben in Lehmanns Zeit am Dresdner Hof zu datieren.²⁰⁷

Allerdings benutzte Hedwig von Dänemark das Kürzel C H mit Kurhut und Krone als »Churfürstin Hedwig« sowohl im Ehestand als auch in ihrer Witwenzeit. Sie verwendete

²⁰⁷ Vgl. Kappel 1993, S. 37.

Abbildung 33. Prettin, Schloss Lichtenburg, Fragment eines Türblattes, 1627



es auch nach 1611 häufig bei Stiftungen und Aufträgen, wie bei der Ausstattung der Schlosskapelle in Lichtenburg und der Stadtkirche in Prettin 1614, am Altar der Dorfkirche Gentha 1624 und an einem Taufbecken von 1627, das sich heute in der Dorfkirche Kremnitz befindet.²⁰⁸ Gleichzeitig gebrauchte sie in den 1620er und 1630er Jahren häufig den Zahlenrebus 3 8 oder nur 8 anstelle von C H, wie bei Türen und Ausmalungen in Schloss Lichtenburg (Abb. 33), einer Sonnenuhr von 1633 und einer Sanduhr von 1634.²⁰⁹

Die genaue Datierung der Scheiben mit Diana und Aktäon sowie Perseus und Andromeda ist daher unklar. Sicher scheint nur, dass es sich bei ihnen um einen Auftrag Hedwigs von Dänemark handelte. Die Scheibe mit Diana und Aktäon soll aus Schloss

208 Vgl. Kleinschmidt/Titze 1993b, S. 93; Kremnitz, Dorfkirche, Taufstein mit Stiftermonogramm der auf Schloss Lichtenburg in Prettin residierenden Witwe des sächsischen Kurfürsten Christian II. Hedwig, 1627, © SLUB/Deutsche Fotothek, Datensatz 33059377, <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/33059377> [05.04.2023].

209 Vgl. Grundplatte einer Horizontalsonnenuhr, 1633, Messing, vergoldet, 29,6 × 21,9 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, Dresden, Inv.-Nr. D I 55; Ausst. Kat. München 2009, S. 158, Nr. II.22. Vgl. Sanduhr Kurfürstin Hedwigs von Sachsen, 1634, Glas, Gold, Kaltbemalung, Stoff, Goldfäden, 7 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Dresden, Inv.-Nr. V 300 qq; Ausst. Kat. München 2009, S. 161, Nr. II.28.



Abbildung 34. Caspar Lehmann, Liebesallegorie, um 1602, Glas, geschnitten, 22,5 × 19 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien, Kunst-kammer, Inv.-Nr. 10305

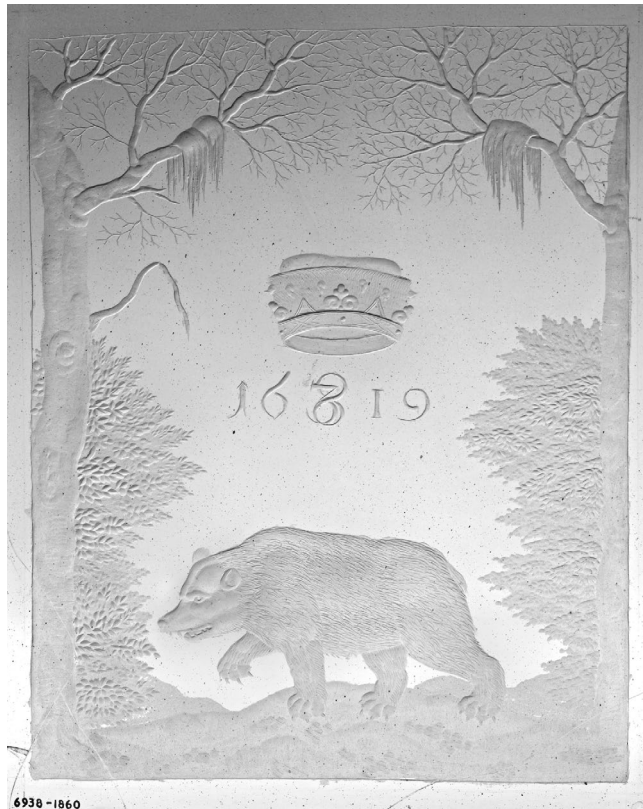
Husum stammen.²¹⁰ Möglicherweise war das geschnittene Glas ein Geschenk Hedwigs an ihre Schwester Augusta von Dänemark (1580–1639), die als verwitwete Herzogin von Schleswig-Holstein-Gottorf in Husum lebte. Es könnte aber ebenso aus Hedwigs Nachlass an ihre Nichte Maria Elisabeth von Sachsen (1610–1684) gelangt sein, die Augustas Sohn Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf (1585–1684) geheiratet hatte und ebenfalls eine lange Witwenzeit in Husum verbrachte. Die Scheibe mit Perseus und Andromeda wurde von Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha (1819–1861) zu Lebzeiten an das 1852 gegründete Victoria and Albert Museum abgegeben. Sie stammt daher wahrscheinlich aus der historischen Glassammlung der Coburger Herzöge.²¹¹

In einem Konvolut, das 1986 bei Christie's versteigert wurde und das sich zuvor in einem englischen Herrenhaus befunden hatte, fanden sich weitere geschnittene Gläser mit Hedwigs Monogramm. Davon werden drei Scheiben mit Liebesthematik, die formal zusammengehören, Caspar Lehmann zugeschrieben. Über einer Liebesallegorie mit Putten

210 Vgl. Drahotová 1990, S. 408.

211 Eine Verbindung Hedwigs von Dänemark zum Hof in Coburg bestand durch ihre Cousine Margarethe von Braunschweig-Lüneburg (1573–1643), die seit 1599 mit Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg (1564–1633) verheiratet war.

Abbildung 35. Caspar Lehmann, Schreitender Bär in Winterlandschaft, 1619, Glas, geschnitten, 23 × 19,7 cm. Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. 8749



(Abb. 34), einer Szene mit Amor und zwei Tauben und einer Darstellung Europas auf dem Stier verweisen die ineinander gestellten, von einer Krone überfangenen Buchstaben C und H auf Hedwig von Dänemark.²¹² Die Thematik legt nahe, dass diese Gläser schon während ihrer Ehe mit Christian II. oder anlässlich der Hochzeit 1602 gefertigt wurden.²¹³

Zwei weitere Scheiben lassen sich hingegen eindeutig als Aufträge Hedwigs in ihrer Zeit als Kurfürstin-Witwe in Lichtenburg identifizieren. Die erste Scheibe zeigt einen nach links schreitenden Bären zwischen zwei kahlen Bäumen, deren Äste mit Schnee bedeckt sind (Abb. 35).²¹⁴ Über dem Bären sind die Jahreszahl 1619 und Hedwigs Monogramm 3 8 mit Kurhut und Krone eingeschnitten. Eine Deutung dieser symbolisch

212 Vgl. Caspar Lehmann, Putten mit Taubenpaar, 1602–1611?, Glas, geschnitten, 23 × 18,8 cm. Corning Museum of Glass, Corning (New York), Inv.-Nr. 86.3.272. Vgl. Caspar Lehmann, Europa mit dem Stier, nach 1608, Glas, geschnitten, 23 × 18,2 cm. Museum Liaunig, Neuhaus, Inv.-Nr. 05_leh01/gl197. Lehmanns Darstellung Europas auf dem Stier folgt einem Kupferstich von Hendrick Goltzius aus dem Jahr 1590, den Crispin de Passe 1602 wiederum als Vorlage für seine Metamorphosen verwendete.

213 Vgl. Drahotová 1990, S. 408.

214 Auch die Scheibe mit dem Bären von 1619 wurde von Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha an das Victoria and Albert Museum abgegeben.



Abbildung 36. Georg Schwanhardt (?), Heraldische Glasscheibe, um 1632, Glas, geschnitten, 32,2 × 18,7 cm. Corning Museum of Glass, Inv.-Nr. 86.3.28

offenen Darstellung ist schwierig. Für gewöhnlich diente der Bär in der frühneuzeitlichen Emblematik als Symbol für Triebhaftigkeit oder andere Laster. In diesem Sinne erscheint er auch 1611 auf der in Kapitel 1.2 erwähnten Medaille von Herbart von Lünen, die anlässlich des Todes Christians II. geprägt wurde.²¹⁵ Auf der Rückseite ist ein Hund zu sehen, der sich vor einem Bären auf einen Baum rettet. Die Umschrift erklärt, dass auch eine kleine Tugend große Gewalt besiegen kann. Aufgrund dieser negativen Lesart des Bären als gewalttätiges Tier ist es unwahrscheinlich, dass das Motiv der Glasscheibe von 1619 an Christian II. erinnern sollte, wie von Jutta Kappel postuliert.²¹⁶ Ob mit dem Motiv überhaupt ein bestimmtes Ereignis oder eine festgelegte Deutung evoziert werden sollten, bleibt unklar.

Einfacher zu deuten ist die zweite Scheibe, die jüngste erhaltene aus dem Besitz Hedwigs von Dänemark, die Olga Drahotová Lehmanns Schüler Georg Schwanhardt (1601–1667) zuschreibt. Sie zeigt drei liegende, gekrönte Löwen unter einer 8 aus Lorbeer,

²¹⁵ Vgl. Herbart von Lünen, Medaille auf Christian II. von Sachsen mit schreitendem Bären, 1611, Silber, 40 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Münzkabinett, Dresden, Inv.-Nr. 7696.

²¹⁶ Vgl. Kappel 1993, S. 42.



Abbildung 37. Prettin, Stadtkirche St. Marien, Südportal, 1609(i)

auf der Kurhut und Krone sitzen (Abb. 36). Drahotová interpretierte die drei Löwen als Bündnis der protestantischen Fürsten unter der Führung Kursachsens und datierte die Scheibe um 1631.²¹⁷ Plausibler erscheint jedoch eine auf Hedwig von Dänemark bezogene, rein heraldische Deutung. In diesem Sinne sind die Löwen zum einen als die drei gekrönten Löwen des dänischen Wappens zu lesen, zum anderen stehen sie ihrer Anzahl nach für die Zahl 3 und ergänzen damit die 8 zum Monogramm der Kurfürstin-Witwe.²¹⁸

Wie Sophia von Brandenburg stiftete auch Hedwig von Dänemark in ihren Wittumsämtern Kirchen und Kirchengestaltung. 1608 hatte sie die Ämter Schweinitz, Schlieben und Seyda anstelle von Sangerhausen verschrieben bekommen, mit dem im Amt Schweinitz gelegenen Schloss Lichtenburg bei Prettin als Witwenresidenz. Ein Rundbogenportal mit Eierstab- und Zahnschnitt-Profil in der Südfassade der Stadtkirche St. Marien in Prettin, einem Backsteinbau des 14. Jahrhunderts, war vermutlich ihr erster Auftrag in ihren neuen Wittumsämtern (Abb. 37). Es ist inschriftlich auf 1609 datiert.

217 Vgl. Drahotová 1990, S. 415.

218 Hedwig benutzte eine aus Lorbeer geformte 8 auch auf einem um 1630 gefertigten Hostienteller. Vgl. Caspar Herbach (?), Hostienteller, um 1630, Gold, Dm. 13,8 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Dresden, Inv.-Nr. IV 74. Ausst. Kat. München 2009, S. 169, Nr. II.41.



Abbildung 38. Prettin, Stadtkirche St. Marien, Schnitzaltar mit Kreuzigung 1480er bis 1490er Jahre, darüber Schnitzaltar mit Heiligenfiguren um 1500, Montage und Rahmen 1614(i)

Nachdem Hedwig mit ihrem Witwenhof 1611 Schloss Lichtenburg bezogen hatte, ließ sie 1614 die Schlosskapelle renovieren und mit einem Altar von Giovanni Maria Nosseni ausstatten. Im Zuge dieser Renovierung wurde der in der Kapelle aufgestellte Schnitzaltar aus den 1480er bis 1490er Jahren, der noch aus dem Antoniterkloster Lichtenberg stammte, in die Stadtkirche versetzt. Die Kurfürstin-Witwe ließ ihn dort mit einem kleineren Altar, der auf die Zeit um das Jahr 1500 zu datieren ist, zu einem neuen Retabel montieren (Abb. 38).

Die Predella mit Psalm, der Fries mit Engelsköpfen und kleinen Holzfiguren, das abschließende Gebälk sowie das geschnitzte Roll- und Beschlagwerk gehen auf das Zusammenführen der beiden Altäre unter Hedwig von Dänemark zurück. Vermutlich ließ sie die Altäre im Zuge dessen auch neu fassen und vergolden. Die Wappenkartusche mit den drei dänischen Löwen, ihrem Monogramm C H und dem Datum 1614 auf dem Schild der Figur am rechten Rand der Mitteltafel verweisen auf die Kurfürstin-Witwe

Abbildung 39. Prettin, Stadtkirche St. Marien, Schalldeckel über der Kanzel, 1617(i)



als Stifterin. Auch der hölzerne Schalldeckel über der älteren Kanzel von 1582(i) wurde nach der überlieferten Inschrift 1617 von Hedwig von Dänemark erneuert (Abb. 39).

Darüber hinaus ließ die Kurfürstin-Witwe die Dorfkirchen in Getha, Labrun und Hohndorf erneuern und stiftete jeweils die Ausstattung dazu.²¹⁹ In der Kirche in Getha ist der Altar von 1624 erhalten. Wie Aufnahmen des Kircheninnenraumes aus der Zeit um 1900 zeigen, war der Altar des 17. Jahrhunderts nachträglich zu einem Kanzelaltar umgebaut worden. Der Altar wurde jedoch inzwischen wieder in historischer Form rekonstruiert und das Altarbild in einen neuen Rahmen eingesetzt.

Das Gethaer Altarbild zeigt das letzte Abendmahl (Abb. 40).²²⁰ Jesus sitzt in zentraler Position an einer langen Tafel vor dunklem Hintergrund. Der bogenförmige Abschluss

²¹⁹ Vgl. Essegern 2007, S. 204.

²²⁰ Der Gethaer Altar ist kunsthistorisch weitgehend unbekannt. Dazu nur Meinhof 2017.

3 Sophia von Brandenburg und Hedwig von Dänemark als Auftraggeberinnen



Abbildung 40. Genthä, Dorfkirche, Altarbild, Letztes Abendmahl mit Porträt Hedwigs von Dänemark (hintere Reihe, zweite Person von rechts), unbekannter Künstler, 1624

des Bildfeldes, der auf den ursprünglichen Rahmen des 17. Jahrhunderts zurückgeht, und der über Christus herabhängende Kronleuchter deuten einen Innenraum an. Unter den Jüngern, die um den Tisch verteilt sind, ist Hedwig von Dänemark platziert. Sie sitzt am rechten Tische hinter zwei Jüngern, die sich einander zuwenden. Dabei scheint Hedwig den Betrachter aus dem Bild heraus anzublicken. Mit dem Einfügen der Kurfürstin-Witwe in die biblische Szene des Abendmahls steht das Altarbild in der Tradition der christlichen Rollenporträts des 15. und 16. Jahrhunderts.²²¹ Lucas Cranach d.J. ließ im Dessauer Abendmahl von 1565 Luther, Melanchthon und Angehörige des anhaltinischen Fürstenhauses in der Rolle der Jünger auftreten. Damit betonte er zum einen die Nachfolge Christi durch die Dargestellten, zum anderen verbildlichte die Teilnahme von Reformatoren und Fürsten am Abendmahl die Realpräsenz Jesu in der Eucharistie als Kernaspekt der Lehre Luthers.

Das Porträt Hedwigs auf dem Gentaer Altarbild machte ihre Rolle als Stifterin für die Wittumsuntertanen anschaulich. Gleichzeitig betonte die Kurfürstin-Witwe auf diese Weise ihre Position als Anführerin und Vorbild in der Glaubensausübung. Eine vergleichbare, prominente Platzierung einer Fürstin als zwölfter Jünger ist mir nicht bekannt. Gleichwohl traten Fürstinnen durchaus in biblischen Szenen auf und stellten sich in die Nachfolge christlicher Heiligen und Tugendheldinnen. Als Kurfürstin-Witwe von hohem Stand war es für Hedwig von Dänemark offenbar folgerichtig, die Tradition christlicher Rollenporträts aufzugreifen und sich wie männliche Fürsten auch im Bild unter die Jünger zu mischen.

221 Z.B. Benozzo Gozzoli, Zug der Heiligen Drei Könige, um 1460, Fresko. Kapelle des Palazzo Medici Riccardi in Florenz, mit Porträts von Familienmitgliedern der Medici; Matthias Grünewald, Die Hll. Erasmus und Mauritius, 1520–1524, Malerei auf Lindenholz (Tilia spec.), 226 × 176 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, mit Albrecht von Brandenburg als Hl. Erasmus; Lucas Cranach d. Ä., Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus beim Studieren, 1526, Malerei auf Holz, 114,9 × 89,1 cm. John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota.