

Wolfgang MEIGHÖRNER (Hg.), *Nur Gesichter? Porträts der Renaissance*. Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2016, 288 S., zahlr. farbige u. s/w Abb., ISBN 978-3-900083-64-9, 24,90 €

Die Begleitpublikation für die Porträtausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum wurde weniger kunsthistorisch als vielmehr kulturwissenschaftlich orientiert. Nicht als Katalog in herkömmlichem Sinn, sondern als Aufsatzsammlung wurde sie gestaltet, wobei einige der Artikel eigentlich nicht mit den ausgestellten Werken zusammenhingen. Das Buch wurde überreich mit Text- und Seitenabbildungen illustriert, die fast die gesamte Bandbreite der Porträtkunst der Frühen Neuzeit in Oberdeutschland und Österreich in guter Reproduktionsqualität abdecken.

Die einleitenden Worte des Herausgebers und Direktors des Landesmuseums, Wolfgang MEIGHÖRNER, boten den ideengeschichtlichen Ansatz zu seiner Sicht der frühneuzeitlichen Porträtkunst, wonach die Funktion des Porträts als Ausdruck der Selbsteinschätzung des Porträtierten und als Werbung für ihn selbst aufzufassen sei, ähnlich einem Selfie von heute. Das stimmt – wenn überhaupt – nur bedingt, da nicht nur im höfischen, sondern ebenso im bürgerlichen Umfeld jedes Porträt eine Standes- oder Rangbezeichnung war und zwar keine herbeigesehnte, sondern eine tatsächliche. Analog zum damaligen und ziemlich starren Verhaltenskodex der frühkapitalistischen und bürgerlichen Gesellschaft wurde dann vom Ausstellungsteam die »(Theater-)Maske« als Metapher für diejenigen Konventionen gewählt, die das Zeigen bzw. das Ausleben von wirklichen Gefühlen, Sehnsüchten und Ängsten verhindert hätten. Die Frage, ob es sich bei den Porträtierten tatsächlich nur um Gesichter handle, oder ob hier nicht auch andere Beweggründe dahintersteckten, wurde leider nicht historisch beantwortet, da man zu sehr den Individualismus des menschlichen Handelns betonte, den es aber, so wie wir ihn heute kennen, damals jedenfalls noch nicht gab.

Die Idee von der das Innenleben verdeckenden Maske wurde von der Kuratorin der Ausstellung Claudia MARK aufgegriffen, die damit Hans Belting zitierte, der das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft als ein Spiel mit der Maske interpretierte. Dennoch strebten die Auftraggeber dieser Porträtmalerei auch nach Geltung, Erinnerung und Präsenz, wobei sich das Bürgertum anders definierte als ihre höfischen Pendants, wo Embleme von Stand und Rang zur Charakterisierung beitragen. Daher ist es nicht ganz nachvollziehbar, warum sie im Zusammenhang mit Maximilian I. von zwei Porträttypen spricht, nämlich vom Kaiser als Herrscher (Kat. Nr. 53) und vom Kaiser als Privatmann (Kat. Nr. 54), ein Begriff, der von Erich Egg in die Literatur eingeführt und ziemlich ideenlos bis heute von Karl Schütz weiter verwendet wird. Den Privatmann Maximilian gab es objektiv betrachtet jedoch nicht, auch wenn Porträttypen existieren, die ihn im Kaiserornat präsentieren und wiederum andere, in denen er »nur« mit der Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies erscheint. Ein vergleichender Blick zur Druckgrafik und insbesondere zum thematisch ähnlichen Holzschnitt nach der berühmten Porträtzeichnung in der Albertina Wien, lehrt in Anbetracht der lateinischen Ehreninschrift, dass Maximilian I. nie als Privatier verbildlicht wurde (Kat. Nr. 70).

Diese Fehleinschätzung ist Ergebnis eben jener modernen Fragestellungen an alte Werke, die im Vorwort angekündigt wurden und sich leider durch den gesamten Katalog ziehen. Unhistorisch war weiters die recht persönlich und politisch eingefärbte Charakterisierung der damaligen Zeitumstände, die mit »höfischer Herrschaft« und »kirchlicher Vormundschaft« umschrieben wurden. Der Rezensent glaubt nicht daran, dass in den Porträts vornehmlich Ansprüche formuliert wurden, da nicht nur die höfische, sondern auch die bürgerliche Kultur ein streng hierarchisches Gesellschaftssystem darstellten. Wie man etwa an dem Bildnis des Sigmund Gruber von Marx Reichlich sehen kann (Kat. Nr. 34), können beispielsweise Wappenverleihungen Anlässe für die Bestellung von Porträts sein. Ziemlich deutlich werden in diesem kleinformatigen Gemälde im Tiroler Landesmuseum das Patent

sowie der goldene Ring mit dem entsprechenden Wappen dem Betrachter entgegengehalten. Das neue Standesbewusstsein dokumentiert ebenso die teure Goldhaube, die von den reichen Kaufleuten in Augsburg getragen wurde (Vgl. Kat. Nr. 25, ebenso als Tiroler Beispiel Kat. Nr. 130). Den religiösen Aspekt in der Porträtmalerei illustriert unter anderem ein aus heutiger Sicht skurriles Diptychon, das auf der linken Seite einen Karthäusermönch in vollem Habit mit einer Rose als Mariensymbol in der Hand und rechts den Tod in einem gestikulierenden Skelett als *memento mori* zeigt (Kat. Nr. 5). Betrachtet man die verschiedenen Porträts nämlich genauer, dann erkennt man in den Attributen sehr viele Hinweise auf die Tätigkeit und damit auf den Stand. Hinzu kommen noch zahlreiche Symbole, die auf die Religiosität und damit zusammenhängend auf den ehelichen Stand hinweisen. Die damit verknüpften Informationen geben also Auskunft über die gesellschaftliche Stellung und sind keine Wunsch- oder Traumbilder von sozialem Aufstieg, der ja erst im 19. und 20. Jahrhundert fast flächendeckend wirksam wurde. Wenn diese Gemälde – wie in der Ausstellung durchgehend postuliert – vorwiegend der Eigenwerbung verpflichtet gewesen wären, dann würde der Hinweis der Autorin allerdings ins Leere gehen, wonach die Porträts in den damaligen Haushalten nicht von vornherein für die Dauerpräsentation bestimmt waren. Das kann man in genau jenen Bildern sehen, in denen die religiös eingestellten Ehefrauen, als deutlicher Hinweis auf das familiäre Betrachterpublikum, ihren weißen Kopfschleier geöffnet haben, um vom Gesicht mehr zu zeigen (Kat. Nr. 35 und 37). Dabei muss man bedenken, dass die meisten Gemälde eigentlich Bilderpaare waren, da sie die Funktion von Ehe- oder Verlöbnis-Bildnissen hatten. Leider wurden diese einstmals zusammengehörigen Stücke in späterer Zeit auseinandergerissen. Vgl. hierzu Kat. Nr. 7 mit dem Porträt von Hans Urmiller und Sohn (Städel Museum Frankfurt) und dazu gehörig das halbverschleierte Porträt von Margarethe Urmiller mit Tochter (Museum of Art Philadelphia).

In Fortführung dessen schließen sich zwei Artikel an, die sich mit der Kleidung als Statussymbol und mit der Bedeutung von Schmuck im Zusammenhang mit dem höfischen Repräsentationsbildnis beschäftigen. Dabei hob Kirsten O. FRIELING mit Recht hervor, welch große Bedeutung der Kleidung für die Kennzeichnung und Darstellung von Rangverhältnissen zukam, möchte aber gleichzeitig im Spannungsfeld der damaligen Kleiderordnungen einen persönlichen Handlungsspielraum erkennen. Dieser sei so groß gewesen, sodass man mittels eines Porträts, das sich zumeist allerdings in privatem Umfeld befand und nicht öffentlich zu sehen war, soziale Aufstiegsstrategien hätte visualisieren können. Doch damit nicht genug: nach ihrer Meinung wäre das frühneuzeitliche Porträt sozusagen nicht nur ein Ventil gewesen, um die strengen Kleiderordnungen des Alltags zu umgehen, sondern vielmehr hätten die Bürger in einer Art von subversiver Einstellung mit der ihrem Stand nicht adäquaten Bekleidung gegen bestehende Ordnungen rebellieren wollen. Bei der Analyse der ausgestellten Gemälde kann der Rezensent diese Tendenzen beim besten Willen nicht erkennen, gerade die Flügel des Waldauf-Altars in der Stadtpfarrkirche von Hall in Tirol mit den Porträts der Stifter, umgeben von ihren Schutzheiligen, sprechen doch eindeutig eine andere Sprache (Kat. Nr. 30). Neben diesen für die Öffentlichkeit hergestellten Porträts gibt es aber auch solche, die nur für das private Ambiente geschaffen wurden und auch hier lassen sich keine besonderen Regelwidrigkeiten feststellen. Hierzu zählt u. a. eine kulturgeschichtlich bedeutende Handschrift aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (Kat. Nr. 79), in der sich Matthäus Schwarz, der als Hauptbuchhalter der Fugger tätig war, in seinen zahlreichen Kostümen abbilden lies. Diese lange Abfolge dokumentierte gleichsam als eine Art von Kalender sein gesamtes irdisches Leben, wobei in den Porträts sowohl der Alterungsprozess, als auch der Wandel seines Bekleidungsstils abzulesen ist.

Als Aufhänger für den Artikel von Anette SCHOMMERS diente ein hochwertig gemaltes Inventar des Pretiosenbesitzes aus dem Haus Wittelsbach vom Hofmaler Hans Mielich (Kat. Nr. 84), das als kulturhistorische Dokumentation nicht nur die Fülle an Objekten in

hochadeligem Besitz vorstellt, sondern gleichzeitig auch die Kunstfertigkeit und Modernität der einzelnen Objekte veranschaulicht. Diese sind damit nicht mehr das alleinige Privateigentum der Fürsten, stattdessen werden sie gleichsam als Staatsschatz behandelt. In den leider nicht ausgestellten, aber im Katalog reproduzierten Porträts von Herzog Albrecht V. und seiner Gemahlin Anna von Österreich in ganzer Figur aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. S. 48 und 49) konnte man deren Verwendung im Zusammenhang mit zeremonieller Repräsentation erkennen. Hier kann man die wirklich Mächtigen in ihrem ganzen Prunk und Pomp bestaunen und gleichzeitig nicht nur die Inszenierung mittel kostbarer Pretiosen, sondern auch das gesamte Ambiente, in dem sie stehen, mit all ihrem symbolischen Gehalt betrachten.

In einer Ausstellung über die Porträtkunst durfte natürlich nicht die Münzkunde bzw. die Porträtmedaille fehlen, zumal diese aufgrund der alten Münzstätte Hall in Tirol auch eine landesgeschichtliche Relevanz besitzt. Neben den hilfreichen Hinweisen auf die höfische Medaille, bei denen Christiane ZENZ weitgehend der einschlägigen Literatur folgt, ergänzen die qualitativollen Beispiele aus bürgerlichem Umfeld das Spektrum der frühneuzeitlichen Bildniskunst. Medaillen auf namhafte Künstler wie Albrecht Dürer und Hans Burgkmair waren ebenso vertreten, wie Medaillen auf berühmte Theologen und bedeutende Augsburger Patrizier, die ihr Antlitz ja auch in der Malerei festhielten. Ein in nur loser Verbindung mit der Thematik der Ausstellung stehender Aufsatz befasste sich mit den Musikbeziehungen entlang der Achse Tirol-Augsburg. Franz GRATL hat hier die Verbindungslinien rekonstruiert und zwar anhand des schon erwähnten Matthäus Schwarz (Trachtenbuch, Kat. Nr. 79), der sich nicht nur in kleinen Miniaturen, sondern auch in repräsentativen Tafelgemälden abbilden ließ (Abb. S. 143 als Alters- und Abb. S. 163 als Jugendbildnis). Dieser feine und gebildete Mann hat sich nicht nur für die neueste Kleidermode interessiert, sondern sich auch sehr intensiv mit Musik beschäftigt, wie die Accessoires in seinen Bildern belegen. Daher sollte man die vom Autor recht abschätzig Bezeichnung des Matthäus Schwarz als Kleidernarr ausblenden. Ähnlich verhält es sich mit einem vorzüglichen Aufsatz über die menschlichen Proportionsstudien von Albrecht Dürer und seinen Nachfolgern Hans Sebald Beham und Erhard Schön von Markus RATH, der außer einer stilistischen Analogie zu einer Gliederpuppe des Meisters IP im Besitz des Tiroler Landesmuseums eigentlich recht wenig mit der Ausstellung zu tun hat. Denn die ausgestellten Werke von Dürers Zeitgenossen haben nur unzureichend den menschlichen Körper perspektivisch korrekt in die verschiedenen Räume gestellt und schon gar nicht die Gliedmaßen exakt verkürzt. Das ändert sich erst ab dem dritten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, wobei die Porträtbilder aus dieser Periode in der Ausstellung unterrepräsentiert oder einfach nicht zu sehen waren.

Interessant ist weiters der Artikel von Annette KRANZ, die sich mit der Porträtkunst in Nürnberg und Augsburg beschäftigte und herausarbeiten konnte, dass Georg Pencz eher den eleganten Stil der Emilia Romana und der Toskana in Deutschland salonfähig machte (Abb. S. 102), während Christoph Amberger eher den monumentalen Stil Venedigs um die Mitte des Jahrhunderts repräsentierte (Abb. S. 110). Italienische Künstler, die für die deutschen wichtig waren, sind namentlich Lorenzo Lotto, Bronzino und Pontormo, aber auch Tizian, der den höfischen Porträtstil Jakob Seisenegggers beeinflusste. Leider waren in der Ausstellung weder die angesprochenen Arbeiten von Georg Pencz, noch diejenigen von Christoph Amberger vertreten. Nur aus seiner Frühphase wurden einige Kinderbildnisse gezeigt, die jedoch zu einem anderen Kapitel gehörten. Stringente Interpretationen hinsichtlich der Bedeutung der allorts auffindbaren Attribute gab es nicht oder sie schlugen aus historischer Sicht fehl ebenso wie die Frage, was die Maler mit den sich hinter den Figuren öffnenden Fenstern intendiert haben könnten, die den Blick in die ferne Landschaft preisgeben.

Dies wurde an einem Doppelporträt von Ulrich Apt dem Älteren aus Augsburg deutlich, wo es heißt (S. 106): »Die Landschaft hinter dem Mann und die Wand hinter der Frau scheinen die beiden unterschiedlichen Aktionsfelder anzudeuten: Führen die Geschäfte

Krafftlers (der Dargestellte, Anm. d. Rez.) in die Ferne, so kümmert sich seine Frau um das häusliche Anwesen.« Ohne Zitathinweis formulierte Annette KRANZ die Ausführungen zum gleichen Bild von Christoph Metzger einfach nur um, der das Gemälde schon in der Porträtausstellung des Kunsthistorischen Museums 2011 folgendermaßen charakterisierte: »Hinter der Frau ist die geschlossene Wand belassen worden, so als ob der Maler mit einfachen Kompositionsmitteln beide Lebenssphären – er die aushäusigen Geschäfte führend, sie für das Hauswesen zuständig – andeuten wollte.« (Dürer – Cranach – Holbein, Die Entdeckung des Menschen. Das deutsche Porträt um 1500, München 2011, Kat. Nr. 164, S. 256).

Der Beitrag Stephan KRAUSES beschäftigt sich mit dem Augsburger Künstler Hans Maler, der durch seine Porträts der Mitglieder der Dynastie Habsburg sowie durch die Bildnisse bedeutender Vertreter der Augsburger Hochfinanz berühmt wurde. Die in der Tradition der Augsburger Malerschule stehenden stereometrischen Porträtbüsten und die kostbare Farbigkeit machten ihn bei der gebildeten Kundschaft populär. Sein Atelier in Schwaz am Tiroler Sitz der Unternehmerfamilie Fugger und die Nähe zur Österreichischen Regierung in Innsbruck prädestinierten ihn für zahlreiche Aufträge größeren und kleineren Umfangs. Teilaspekt dieses Artikels war auch die Frage nach der praktischen Verwendung solcher Porträtmalereien, wobei der Autor zu recht schlüssigen Ergebnissen gelangte und sich mit dem Hinweis, dass Bildnisse zu besonderen Anlässen und zu einem bestimmten Zweck bestellt wurden, von den anderen Beiträgen in diesem Katalog deutlich abhob. Hier wird auch betont, dass die Bilder zumeist ein Gegenüber besaßen und damit als Ehebildnisse auch in der bürgerlichen Gesellschaft weit verbreitet waren. Dies können breitformatige Tafeln mit beiden Eheleuten sein (Abb. S. 104 und 107), oder Einzeltafeln, auf denen jeder für sich dargestellt ist (Kat. Nr. 23, 24 bzw. 57).

Schließlich sei noch ein Artikel aus der Feder von Sonja FABIAN erwähnt, in dem die sozialhistorische Aussagekraft von Kinderbildnissen erörtert wird, ausgehend von der Grundüberlegung, dass die für die Bilder in höfisch-dynastischem Ambiente klar ausformulierten Regeln nicht auf das bürgerliche Porträt anwendbar seien, da den Protagonisten die Standesabzeichen fehlen würden. Als Bezugspunkt hierfür wird ein mehrfiguriges Kinderporträt aus Privatbesitz gewählt, das laut mündlicher Überlieferung die Fuggerkinder darstellen soll (Kat. Nr. 47) und das dem Maler Jakob Seisenegger zugeschrieben wird. Entgegen der Ikonografie und den beigegebenen Attributen, bleibt die Autorin dann doch bei der Annahme, dass es sich um ein Geschwisterpaar handeln würde. Dann ergäbe es aber keinen Sinn, dass der Knabe dem Mädchen eine weiße Nelke als Brautsymbol überreicht, und gleichzeitig mit seinem kleinen Finger sehr zart ihre Hand berührt. Zudem legt sie ihm als Zeichen ihrer Verbundenheit ihren Arm um seine Schultern und damit nicht genug, werden beide noch mit einem aus Korallen bestehenden Rosenkranz verbunden. Weiters hält sie einen Apfel in Händen, der den Sündenfall symbolisiert. All das würde in Summe eine religiöse Verlobungsallégorie ergeben, was nach dem Umkehrschluss nur bedeuten kann, dass im finanzstarken und bürgerlichen Umfeld sehr wohl schon Usancen gepflegt wurden, die man zumeist nur in höfischem Ambiente vermuten würde. Gerade die Familie Fugger – man müsste eigentlich schon von der Dynastie Fugger sprechen – hat ja sehr vehement unmittelbar nach der ersten frühkapitalistischen Phase und insbesondere dann am Vorabend des Absolutismus alles daran gesetzt, um zum Großgrundbesitzer zu mutieren. Der Verlauf der Geschichte und die Gefolgschaft zum Haus Österreich ließ sie schlussendlich die Fürstenwürde erreichen. Leider konnte die Autorin trotz ihrer Idee vom »kleinen Erwachsenen« im frühneuzeitlichen Porträt sich nicht zu einem fundierten ikonologischen Ergebnis durchringen, da sie in Verkennung der Bildbedeutung schließlich meinte, dass die beiden Kinder im Gemälde quasi nur »Ehepaar spielen« würden. Bildnisse der Frühen Neuzeit seien nach ihrer Meinung nicht zwangsläufig reale Abbilder einer konkreten Lebensrealität, sondern oft nur wohlgedachte Ausnahmesituationen, die der Imagepflege gedient haben könnten.

---

Auch wenn das Katalogbuch massiv auf die Ausstellung in Wien 2011 zurückgriff und nicht nur zum Teil die gleichen Gemälde, sondern sogar in einem Fall dieselbe Autorin aufbot, konnten dennoch einige neue Aspekte insbesondere im Hinblick auf die Tiroler Kulturlandschaft dargeboten werden. Im Sinne von Aby Warburg und Erwin Panofsky gelangen den Autoren zwar die Bildbeschreibung und die ikonografische Analyse, nicht jedoch die ikonologische, weil das Wissen um die Symbolik in den Gemälden vielfach fehlte. Es mag unfair klingen, wenn dem Interessierten manche Bilder und Ideen schon recht geläufig sind und eben nicht ganz frisch vorkommen, dennoch fehlte ganz klar die konzeptuelle Eigenständigkeit für Tirol. Ein Nachteil mag gewesen sein, dass der Katalog sich zuweilen als lose Aufsatzsammlung entpuppte und die Analysen und Bildbesprechungen sich nicht an den tatsächlich ausgestellten Werken, sondern vielfach nur an der Bebilderung der einzelnen Artikel maßen. Erfreulich waren hingegen die vielen qualitätvollen Bilder aus der hauseigenen Sammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, insbesondere das prächtige Bilderpaar von der Hand Jörg Breu des Älteren aus Augsburg (Kat. Nr. 8 und 9).

Mathias F. Müller