

3 INDIVIDUEN UND IHRE NEUEN BILDER

Kaum eine andere Bildgattung ist mit einer bestimmten Epoche derart verbunden wie das Porträt mit der Renaissance – und aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln der kultur- und geisteswissenschaftlichen Forschung analysiert, diskutiert und in Ausstellungen präsentiert worden. Im 15. Jahrhundert entstanden neuartige, bahnbrechende Porträts, die sich gegenüber den Bildnissen früherer Jahrhunderte durch eine realistische und individuelle Darstellungsweise abhoben. Der forschungsgeschichtliche Ausgangspunkt dieses überaus erfolgreichen *framings* des Porträts als Inbegriff der Renaissance waren Jacob Burckhardts Ausführungen zur Entwicklung des Individuums in seiner Schrift »Die Cultur der Renaissance in Italien«. Dort benannte er als eine der Ursachen für die Veränderungen, welche die Renaissance einleiteten, das Heraustreten des Individuums aus der Masse.²⁷⁷ Ein kunsthistorischer Forschungszweig setzte das neuartige Porträt in Relation mit diesem von Burckhardt postulierten neuen, humanistischen Selbstbild des Menschen und versuchte damit die Entstehung der Gattung Porträt in Italien zu erklären.²⁷⁸ Das Menschenbild des renaissancezeitlichen Humanismus zeichnet sich, fasst man die entsprechenden philosophischen Forschungen zusammen, durch eine positive Sichtweise aus: Der Mensch wurde als kreatives und würdiges Wesen wahrgenommen und stand nicht mehr wie noch im Hochmittelalter unter der Theonomie Gottes, sondern war ihm nunmehr ebenbürtig. Ein entsprechender Zweig der philosophischen Forschung, der von Ernst Cassirer sowie später vom Humanismusforscher Paul Oskar Kristeller entscheidend geprägt wurde, blieb in der Kunstgeschichte aber weitestgehend unbeachtet. Erst seit den frühen 2000er Jahren wurden diese philosophischen Ansätze in der Forschung aufgegriffen und für sie nutzbar gemacht.²⁷⁹

Burckhardts Thesen führten in der Kunstgeschichte dazu, dass vorrangig das italienische Porträt des 15. Jahrhunderts analysiert, erforscht und präsentiert wurde. Im Vordergrund der an Burckhardt anschließenden Untersuchungen standen die Exzellenz und Neuartigkeit dieser Porträts sowie ihre Bedeutung als Manifestation einer neuen (Kunst-) Epoche.²⁸⁰ In den letzten zehn Jahren kam es zu einer verstärkten Auseinandersetzung

277 Burckhardt schreibt: »Mit Ausgang des 13. Jahrhunderts aber beginnt Italien von Persönlichkeiten zu wimmeln; der Bann, welcher auf dem Individualismus gelegen, ist hier völlig gebrochen; schrankenlos spezialisieren sich tausend einzelne Gesichter.« Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 162.

278 Boehm 1985. Die Wirkmächtigkeit der Burckhardt'schen Ausführungen betonte Rubin ausdrücklich. Vgl. Rubin 2011, S. 19–21.

279 Vor allem im Rahmen des Cusanus-Instituts an der Universität Trier wurde versucht, den Bogen zwischen theoretischen Schriften und Kunstschaffen des 15. Jahrhunderts zu schlagen. Der Schwerpunkt dieses ausgeprägten Forschungszweigs liegt insbesondere auf Nicolaus Cusanus sowie der Südtiroler Malerei. Maßgeblich von kunsthistorischer Seite aus: Simon 2004; Filippi 2013; Filippi 2014.

280 So bswp. von Rubin herausgearbeitet. Vgl. Rubin 2011.

mit Porträtmedaillen.²⁸¹ Diese Fokussierung auf italienische Porträts ist kritisch zu sehen, denn auch jenseits von Italien entstanden Porträts. Durch die – tradierte – Einengung auf Italien wurden diese nicht im gleichen Maße erforscht; wenn, wurden nordalpine Porträts über lange Zeit vor allem in Hinblick auf ihre Einordnung in das Œuvre bekannter und noch unbekannter Meister untersucht.²⁸²

Von diesen auf Italien zentrierten Forschungen sind die Arbeiten Martin Warnkes und Hans Beltings zum Ursprung der Entwicklung individueller Porträts abzugrenzen.²⁸³ Auch diese beiden Forscher konstatierten tiefgreifende Veränderungen in der Porträtmalerei. Sie sahen insbesondere das sich emanzipierende Bürgertum als treibende Kraft hinter der Entwicklung individueller Porträts. »Im Bürgertum wurde dieses Gemälde [...] in eigenen Gebrauch genommen und das Produkt umgedeutet, so daß es neuen Zwecken dienen konnte. Es ist in dieser Funktion nicht mehr das, was es bisher war, und es sieht auch anders aus.« Das Porträt sei aus einem höfischen Kontext, in welchem es »Glied in einer [dynastischen] Serie« war, herausgelöst worden.²⁸⁴ Als Ausgangspunkt dieser Entwicklung machten die beiden Kunsthistoriker Burgund aus, ließen aber Entwicklungen im deutschsprachigen Raum außer Acht.

Einen gänzlich anderen Zugang zur Entstehung des Porträts wählte Dominic Olariu, der den Fokus seiner Forschungen auf das 13. Jahrhundert in Frankreich richtete. Ausgehend von der etymologischen Analyse des Begriffs ›Porträt‹ von der Antike bis zu französischen Quellen des Hoch- und Spätmittelalters, zeichnet er den semantischen Bedeutungswechsel von einer positiv konnotierten Zeichnung hin zu einer dem Menschen ähnlichen Darstellung nach. Als Ursachen für die Entstehung des Porträts sieht er die »recalorisation du corps humain« und die »volonté de consercer la ressemblance de l'homme« an.²⁸⁵ Olariu setzt die Diskurse hinter der Bildaufgabe des Porträts in Bezug zur Evolutionsgeschichte des frühen Porträts und führt damit die Arbeiten Gottfried Boehms fort.²⁸⁶ Obwohl er damit einen sehr wichtigen Beitrag zur Porträtforschung geleistet hat, lässt auch Olariu, wie Warnke und Belting, in seinen Überlegungen den deutschsprachigen Raum außen vor.

Dennoch ist die Forschungslage zum frühen nordalpinen Porträt nicht so dünn, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag. Bereits in den 1950er Jahren legte Ernst Buchner eine Monographie zum deutschen Bildnis der Spätgotik und der Dürer-Zeit vor.²⁸⁷ In den letzten zwanzig Jahren widmete sich die Forschung verstärkt der Frage nach der

281 Blass-Simmen 2015; Glass 2015.

282 Dieses Motiv zieht sich v. a. durch die ältere Forschung, etwa diejenige Ernst Buchners. Neuere Forschungen analysieren die nordalpine Kunst hinsichtlich ihrer regionalen Verortung und Maltraditionen.

283 Vgl. Warnke 1996; Belting 2013.

284 Belting 2013, S. 34.

285 Olariu 2014, S. 407.

286 Vgl. Boehm 1985.

287 Vgl. Buchner 1953.

3.1 Die Entstehung neuartiger Porträts im Herzogtum Bayern-Landshut

Herkunft des nordalpinen Porträts.²⁸⁸ Man konzentrierte sich insbesondere auf die Zeit ab 1500 und verengte den Forschungsgegenstand auf die Porträts Albrecht Dürers, Lucas Cranachs des Älteren sowie Hans Holbeins des Jüngeren. Diese Eingrenzung ergibt sich durch das ikonische, 1500 gemalte Selbstbildnis Albrecht Dürers, das oftmals als Epochenwende der (deutschen) Kunstgeschichte gesehen wird.²⁸⁹

Angesichts der verhältnismäßig großen Anzahl von Porträts aus dem deutschsprachigen Raum, die vor 1500 entstanden, ist diese Forschungstendenz problematisch. Buchner, der alle ihm bekannten Porträts nach Regionen gruppiert analysierte, stellte mehr als 200 Gemälde zusammen, die sicher vor 1500 entstanden waren.²⁹⁰ Diese Zahl ist, wenngleich nicht abschließend, ein überraschender Befund. Durch die beschriebene Fokussierung der Forschung auf die Zeit nach 1500 wurde (und wird) der Eindruck geschaffen, der für Italien gut 50 Jahre zuvor postulierte Aufbruch in die Renaissance hätte im Heiligen Römischen Reich erst im 16. Jahrhundert stattgefunden. Der rein materielle Befund an Porträts spricht jedoch gegen eine derartige Lesart. Zwischen dem Heiligen Römischen Reich und Italien bestanden im 15. Jahrhundert auf vielen Ebenen mannigfache Kontaktzonen, die in die Bewertung dieses Befundes einbezogen und für die Forschung fruchtbar gemacht werden sollten.²⁹¹

3.1 Die Entstehung neuartiger Porträts im Herzogtum Bayern-Landshut

Dieser Forschungsstand ist auf das Herzogtum Bayern-Landshut übertragbar. Als frühe Manifestationen wurden die Porträts Hans Wertingers, die bald nach 1500 entstanden, eingehend erforscht und ob ihrer offensichtlichen Italienorientierung herausgehoben.²⁹² Doch bereits am Hof Herzog Ludwigs IX. – und sogar noch früher, nämlich ab den 1430er Jahren in dessen nächster Umgebung – entstanden neuartige Porträts. Insgesamt siebzehn Bildnisse von dreizehn Personen können dem Landshuter Hof durch das vorgestellte Netzwerk vor 1503 zugeordnet werden. Teilweise waren die Porträtierten der herzoglichen Familie angehörig oder unmittelbar mit dieser verwandt, teilweise waren sie durch ihr (Hof-)Amt mit dem Hof verbunden. Das Corpus umfasst

288 Vgl. Tacke/Heinz 2011.

289 Vgl. zur ikonischen Bedeutung von Dürers Selbstbildnis Klinko 2004; Kopp-Schmidt 2004; Schmidinger 2019.

290 Buchner zählte 1953 etwa 200 Gemälde, die im nordalpinen Raum vor 1500 entstanden waren. Kemperdick wies jedoch darauf hin, dass die von Buchner angefertigte Liste nicht vollständig sei. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass die Zahl weitaus höher war. Vgl. Buchner 1953, S. 12; Kemperdick 2006, S. 19.

291 Nachdrückliche Zeugnisse dieses Austausches sind etwa deutschsprachige Buchdrucker und Bäcker in Rom oder venezianische Handelsdependancen in Landshut. Vgl. hierzu Füssel/Vogel 2001.

292 Vgl. Buchheit 1907; Liedke 1973; Weniger 2009.

dementsprechend Bildnisse von Hochadeligen ebenso wie solche von bürgerlichen Gelehrten.²⁹³

Diese Bildnisse aus einem niederbayerischen Kontext, die über einen Zeitraum von fast 80 Jahren entstanden, zeichnen sich durch ganz unterschiedliche Herangehensweisen an die Aufgabe der Abbildung und Vergegenwärtigung einer abwesenden Person, das heißt an das Porträt, aus. Gemein ist ihnen, dass sie den/die Dargestellte/n in das Zentrum des Bildes rücken und ihn/sie individualisiert darstellen. Damit brechen sie mit tradierten Konventionen. Dies spiegelt sich in ihrer Bewertung in der einschlägigen kunsthistorischen Forschung: Alle Bildnisse wurden als Meisterwerke bezeichnet, die aus dem Corpus der erhaltenen nordalpinen Porträts herausstechen. Entsprechend wurden sie häufig nicht in das 15., sondern in das frühe 16. Jahrhundert datiert und den großen Porträtisten zugeschrieben.²⁹⁴

Gemeinsam ist diesen Bildnissen außerdem, dass sie Personen darstellen, die unmittelbar in Verbindung mit dem Landshuter Herzogshof standen. Damit ist erstmalig eine derartige Zuordnung von Bildnissen zu einem konkreten Hof gelungen. Durch sie ist es möglich, dieses Corpus als Produkt eines bestimmten Diskursraumes – des niederbayerischen Herzogshofes – zu analysieren. Da die Datierung dieser Bildnisse teilweise revidiert wurde, stellt sich nicht nur die grundlegende Frage, wie die Einführung des mimetischen Bildnisses als autonomes Gemälde zu erklären ist, sondern auch die danach, wie ein stilistischer Wandel in der Darstellung von Personen am Landshuter Hof unter Herzog Ludwig IX. zu deuten ist. Woher rühren die neue sichtbare Präsenz und Lebendigkeit der Porträts? Zu klären ist weiterhin, woher die Impulse für diese neuartigen Darstellungsformen kamen.

Hans Belting argumentierte, der Diskurs über das neuzeitliche Individuum, der seit Burckhardt die Italienforschung bewege, lasse sich auf die Verhältnisse im Norden nicht übertragen, da eine Person dort eine sozial und religiös definierte Norm gewesen sei.²⁹⁵ In Abgrenzung dazu wird hier die These aufgestellt, dass es bereits unter Herzog Ludwig IX. zur Entstehung individueller Porträts gekommen ist. Ursache dafür ist

293 Es sind Porträts von Agnes Schenk von Schenkenstein, Alexander Mornauer, Friedrich dem Siegreichen, Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut (zwei Bildnisse), König Ladislaus Postumus von Ungarn, Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut, Hans von Rechberg von Schramberg (nachfolgend als »Hans von Rechberg« geführt), Herzogin Hedwig von Bayern-Landshut (zwei Bildnisse), Herzog Sigmund von Bayern-München, Sigmund von Fraunberg, Herzog Sigismund von Tirol (drei Bildnisse) sowie zwei Bildnisse unbekannter Gelehrter.

294 So heißt es bspw. über das Bildnis des sog. Pius Joachim: »In Präsenz und Körperhaftigkeit ist das Bildnis [...] beeindruckend [...]. Zweifellos stammt es von einem hervorragenden Künstler [...].« Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 46. Buchner 1953, S. 65, hielt fest: »Das Bildnis [... ist] einer der großen Würfe der frühen deutschen Bildnismalerei«. Entsprechend wurde die Tafel unter anderem Dürer, Fouquet, dem Augsburger Meister der Ulrichslegende sowie Martin Schongauer zugeschrieben. Vgl. Buchner 1953, S. 65. Ähnliche Urteile gibt es zum Bildnis des Hans von Rechberg, Sigmund von Fraunberg, der Agnes Schenk von Schenkenstein sowie des Alexander Mornauer.

295 Vgl. Belting 2013, S. 54.

3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

die aufkommende Rezeption des vom Renaissance-Humanismus beeinflussten Diskurses über das neue Menschenbild im Herzogtum Bayern-Landshut. Im Folgenden soll plausibel gemacht werden, dass sowohl die theoretischen als auch die künstlerischen Quellen der Landshuter Porträts in wesentlichen Anteilen in Italien verortet werden können.

Dazu werden die zwei bisher getrennt voneinander bestehenden Forschungszweige zusammengeführt: die von der Philosophie- und der Theologiegeschichte geführte Diskussion über den Transfer des italienischen humanistischen Diskurses über die Stellung des Menschen in der Welt in den nordalpinen Raum mit der kunsthistorischen Diskussion über die Entstehung nordalpiner Porträts vor 1500. Entsprechend muss zunächst nachgewiesen werden, dass dieser humanistische Diskurs am Landshuter Herzogshof existierte und dass er inhaltlich demjenigen in Italien entsprach. Anschließend müssen die überlieferten Tafeln auf ihren künstlerischen Innovationsgehalt hin geprüft werden und in Relation zum zeitgenössischen Diskurs gesetzt werden. Dafür bedarf es neben der stilkritischen Analyse einer eingehenden Betrachtung der (Bildungs-)Biographien und der individuellen Kontaktzonen der Porträtierten im Hofnetzwerk sowie darüber hinaus.

Dabei muss klar sein, dass es sich hierbei nur um ein Plausibel-Machen von Zusammenhängen handeln kann. Entgegen der Idealvorstellung gibt es keine schriftlichen Belege für den direkten Austausch zwischen Humanisten und Malern. Konkret bedeutet dies, dass ein direkter Transfer eines neuen Menschenbildes in das Medium der Porträtmalerei nicht zu rekonstruieren ist, zumal der oder die Porträtierte den beiden Seiten zwischengeschaltet ist. Der Maler ist noch weitgehend Handwerker, der entsprechend dem Auftrag, das heißt der Erwartungshaltung des Auftraggebers, arbeitet. Es muss somit einerseits evaluiert werden, inwiefern der / die Auftraggeber/-in mit den einschlägigen Traktaten vertraut gewesen sein könnte und in welchen personalen Netzwerken er / sie agierte. Als Indizien hierfür können Buchbesitze sowie persönliche Kontakte, beispielsweise verwandtschaftlicher Art oder Freundschaften,²⁹⁶ herangezogen werden. Andererseits muss beleuchtet werden, welche Motivationen des Malers hinter der Entscheidung für die heute sichtbare Gestaltungsform bestanden haben könnten. Dies bedeutet, zu untersuchen, was Anlass und Intention des Gemäldes waren.

3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

Der Mensch der Renaissance ist in der (kunst-)historischen Forschung sprichwörtlich geworden. Die große Anzahl an Publikationen dazu zeigt, dass diese Vorstellung vom Menschen bis heute eine außergewöhnliche Faszination ausübt. Gut erforscht ist aus

296 Vgl. zum schwierigen Begriff der Freundschaft im Spätmittelalter bzw. der Frühen Neuzeit Kipf 2009.

philosophischer sowie bildtheoretischer Perspektive, dass sich das Menschenbild der Renaissance in vielerlei Hinsicht von dem vorheriger Jahrhunderte unterscheidet. In diesem Kapitel soll das damals neue Menschenbild anhand zeitgenössischer Traktate nachgezeichnet und in Relation zum Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut gesetzt werden. Zunächst werden die Grundprämissen des neuen Menschenbildes anhand verschiedener humanistischer Traktate herausgearbeitet. Es ist anzunehmen, dass die in Italien entwickelten humanistischen Vorstellungen für die sich entfaltende früh-humanistische Kultur nördlich der Alpen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts relevant waren. Hier sind zwar weitere Forschungen notwendig, aber über einschlägige personale Verflechtungen bestehen keine Zweifel. Auf deren Basis werden erkennbare Anknüpfungspunkte dieses neuen Menschenbildes zur Kultur am Landshuter Hof untersucht. Diese ergeben sich vor allem durch das Universitätsstudium verschiedener Gelehrter Räte des Herzogs in Italien und/oder an vom Humanismus geprägten nord-alpinen Universitäten sowie durch weitere persönliche Kontakte.

Italienische Humanisten wie Giannozzo Manetti (1396–1459), Marsilio Ficino (1433–1499) und Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) betonen in ihren Schriften die Würde und Besonderheit des Menschen. Emblematisch überschrieb Manetti 1452 sein Traktat »De dignitate et excellentia hominis« (»Über die Würde und Erhabenheit des Menschen«). Die erst 1496 posthum veröffentlichte Rede Picos ist ebenfalls in diesem Sinne überschrieben: »De hominis dignitate«, »Über die Würde des Menschen«. Diese neue Sichtweise manifestiert sich innerhalb der Texte. Pico schrieb:

»Ein großes Wunder [...] ist der Mensch. [...] [D]er Mensch sei Vermittler zwischen den Geschöpfen, mit den Göttern vertraut, König über die niedrigeren Wesen; mit seiner Sinnes-schärfe, der Forschungskraft seiner Vernunft, dem Licht seines Verstandes sei er der Deuter der Natur; [...] und [...] das Bindeglied der Welt, ja mehr noch ihr Hochzeitslied, nach dem Zeugnis des David nur wenig geringer als die Engel.«²⁹⁷

Dem Menschen wird eine Vielzahl von Fähigkeiten zugeschrieben, die ihn innerhalb der Hierarchie der Schöpfung neu verorten. Diese Beschreibung Picos liest sich wie eine Passage aus der Genesis:

»Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alle Tiere des Feldes und über alles Gewürm, das auf Erden kriecht. Und Gott

297 »Magnum [...] miraculum est homo. [...] quae multa de humanae naturae praestantia afferuntur a multis, esse hominem creaturarum internuntium, superis familiarem, regem inferiorum, sensuum perspicacia, rationis indagine, intelligentiae lumine, naturae interpretem, stabilis aevi et fluxi temporis interstitium et [...] mundi copulam, immo hymenaeum, ab angelis teste Davide paulo deminutum.« Pico della Mirandola ed. Buck 1496/1990, cap. 1, S. 2f.

3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie als Mann und Frau.«²⁹⁸

Diese Ähnlichkeit war kein Zufall, hat die Sichtweise der Humanisten auf den Menschen doch ihre Ursprünge in der Bibel. Gleichzeitig integrierten die Gelehrten in ihr Menschenbild Vorstellungen antiker Denkschulen, wie etwa diejenigen der Stoa. Dies führte so weit, dass sie teilweise wörtlich Passagen aus (spät-)antiken Texten übernahmen. So heißt es beispielsweise in der hermetischen Schrift »Asklepius« eines unbekannten Autors (2. Jh. n. Chr.),²⁹⁹ das größte Wunder sei der Mensch, ein Tier, welches sowohl anzubeten als auch zu ehren sei. Der Mensch ginge in die Natur Gottes über, als ob er selbst Gott sei. Diese zwei Sätze finden sich identisch in Picos »De hominis dignitate« sowie in der »Theologia Platonica« des Ficino wieder.³⁰⁰

Aus dieser Umschreibung des Menschen wird nicht klar, welche Fähigkeiten sich aus der Attribuierung der Würde ergeben. Rudolph Agricola benennt in seiner »Oratio pro laudibus philosophiae« (1476, »Rede über das Lob der Philosophie«) verschiedene Eigenschaften, welche von Thomas Leinkauf wie folgt zusammengefasst werden:

»seine [des Menschen] Fähigkeit, alles wissen zu können [...], seine nahezu unbegrenzte Forschungs- und Erfindungskraft [...], seine Kompetenz, in der Welt Strukturen und Ordnungen herzustellen, und der damit verbundene Anspruch auf das dominium mundi/terrae [...], seine Sprachkraft.«³⁰¹

Diese Kennzeichen finden sich ebenso in den Schriften Manettis: Der Mensch entfalte seine Würde und Freiheit in einer Welt, die von ihm geformt und erschaffen werde.

298 Gen I,26–27. Noch weitaus ähnlicher ist die humanistische Beschreibung der Formulierung des Psalms 8,6–10: »Du hast ihn wenig niedriger gemacht als Gott, mit Ehre und Herrlichkeit hast du ihn gekrönt. Du hast ihn zum Herrn gemacht über deiner Hände Werk, alles hast du unter seine Füße getan: Schafe und Rinder allzumal, dazu auch die wilden Tiere, die Vögel unter dem Himmel und die Fische im Meer und alles, was die Meere durchzieht.«

299 Als die hermetischen Schriften im 15. Jahrhundert wiederentdeckt wurden, galten sie als Werke des sog. Hermes Trismegistos, eines ägyptischen Weisen. Die Übersetzung des »Corpus Hermeticum« ins Lateinische erfolgte durch Marsilio Ficino und wurde 1463 von ihm abgeschlossen. Die Zuschreibung an den legendären Hermes Trismegistos wurde erst im 17. Jahrhundert revidiert. Seitdem wird dieses Corpus als Werk eines Unbekannten aus dem 2. Jahrhundert nach Christus angesehen. Vgl. einführend Ebeling 2005.

300 Bei dem unbekanntem Schreiber hieß es: »magnum miraculum est homo, animal adorandum atque honorandum. Hoc enim in naturam dei transit, quasi ipse sit deus«. Zit. nach Pico della Mirandola ed. Buck 1496/1990, cap. 1, S. 69. Ebd., S. 3 die Stelle Picos. Vgl. Kristeller 1974a, S. 184, Anm. 8; Zintzen 2009, S. 12.

301 Nachfolgend weist Leinkauf darauf hin, dass dieser Perspektive kontinuierlich die mittelalterliche Sicht entgegensteht, wie sie etwa im Traktat »De miseria humanae conditionis« (»Über das Elend der menschlichen Beschaffenheit«) Papst Innozenz' III. vertreten wird. Eine erste, gegensätzliche Haltung zu Innozenz III. nimmt dabei Coluccio Salutati in seinem Traktat »De saeculo et religione« (entstanden um 1380) ein. Vgl. Leinkauf 2017, S. 131.

Der Mensch baue Städte, er errichte Gebäude, er male, forsche, denke und lenke.³⁰² Damit erfährt er eine entscheidende Aufwertung: Er wird zum wahren Abbild Gottes als wirkender, schöpferisch tätiger Mensch, der sich aktiv einbringt und die Welt nach seinen Vorstellungen formt. Dies ist eine radikale Abkehr vom *miseria*-Traktat Lotario dei Conti di Segnis.³⁰³

Diese von Agricola und Manetti herausgearbeiteten Kriterien können auf zwei prägnante Begriffe reduziert werden: *intellectum* und *inventio*. Einerseits sei der Mensch fähig, potentiell alles zu wissen und alles zu strukturieren (*intellectum*), andererseits verfüge er über eine Erforschungs- und Erfindungskraft (*inventio*), die es ihm ermögliche, Neues zu entdecken und zu erfahren. Durch diese Fähigkeiten des Wissen- und Strukturieren-Könnens, also die Fähigkeit, den Verstand zu nutzen, könne der Mensch die Welt erfahren und sie gestalten. Dies liege in der Natur des Menschen begründet, wie Nicolaus Cusanus in der »Docta ignorantia«, dem »Gelehrten Unwissen« formuliert (1440): »Homo enim est suus intellectus.« Das heißt: Der Mensch zeichnet sich durch seinen Verstand aus.³⁰⁴ Nach diesem Diktum wird »die Würde und Vollkommenheit des Menschen ausschließlich nach dem bemessen [...], was er als Vernunft- oder Geistwesen erreicht.«³⁰⁵ Es sei ein menschliches Bedürfnis, zu forschen und zu begreifen. Das Lebenswerk eines Menschen werde auf Grundlage dessen bewertet, was er in seinem Leben erreicht habe. Die Bewertung erfolge durch andere, welche dem Vorbild, also der Person, die bewertet wurde, nachstreben wollen.

302 »Nostra namque, hoc est humana, sunt, quoniam ab hominibus effecta, quae cernuntur: omnes domus, omnia oppida, omnes urbes, omnia denique orbis terrarum aedificia. [...] Nostrae sunt picturae, nostrae sculpturae, nostrae sunt artes, nostrae scientiae, nostrae [...] sapientiae. Nostrae sunt [...] omnes adinventiones, nostra omnia diversarum linguarum ac variarum litterarum genera, de quarum necessariis usibus quanto magis magisque cogitamus, tanto vehementius admirari et obstupescere cogimur.« Giovanni Gentile, Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento, S. 175–176, zit. nach Cassirer ed. Plaga/Rosenkranz 1927/2013, S. 97.

303 Vgl. Kristeller 1981, S. 67; Schmeisser 2006, S. 53–54, 64.

304 Der Satz wird in der Forschung auf diese Essenz verkürzt. Cusanus erklärt: »Der Mensch ist nämlich sein Geist, wobei die sinnenhafte Einschränkung gewissermaßen in der vernunfthaften Natur als Grundlage ruht, da die vernunfthafte Natur als eine Art göttliches, abgetrenntes, losgelöstes Sein besteht, die sinnliche dagegen gemäß ihrer Natur zeitlich und vergänglich bleibt« (»homo enim est suus intellectus, ubi contractio sensualis quodammodo in intellectuali natura suppositatur, intellectuali natura existente quoddam divinum separatum abstractum esse, sensuali vero remanente temporali et corruptibili secundum suam naturam.«). Von Kues ed. Senger 1440/1977, lib. 3, c. 3, n. 205, S. 30–31. In seiner 1463 verfassten Schrift »De venatione sapientiae« positioniert sich Cusanus so: »Weil unser Verstand mit der Natur lebt, wird er notwendigerweise von ihm [dem Verstand] ernährt« (»Intellectualis nostra natura cum vivat, necessario pascitur.«). Von Kues ed. Bormann 1463/2003, lib. 1, c. 1, n. 2, S. 4–5. Des Weiteren hatte Cusanus in der »Docta ignorantia« festgehalten, dass äußerliche Merkmale für die Würde und die Vernunft des Menschen unerheblich seien, weil die Vernunft das wesensbestimmende Element des Menschen sei (»quoad intellectum, cui cetera corporalia serviunt.«). Von Kues ed. Senger 1440/1977, lib. 3, c. 4, n. 207, S. 32–33. Vgl. Hollingsworth/Richardson 2009, S. 19; Mandrella 2014, S. 171.

305 Leinkauf 2017, S. 1150.

3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

Das Menschenbild der Humanisten schließt programmatisch an antike Idealvorstellungen an, wie sie Marcus Tullius Cicero in »De officiis« (»Über die Pflichten«) darlegte.³⁰⁶ Er breitete in Anlehnung an die Stoa aus, inwiefern ein menschenwürdiges Leben bestimmte Verhaltensweisen (*officia*) impliziert. Dazu gehöre zum Beispiel der aktive Dienst für den Staat als Staatsdiener und / oder Politiker.³⁰⁷ Die Antike wird durch den Rückgriff auf die ciceronianischen Vorstellungen zum Vorbild der Renaissance. Diese Idealvorstellungen entwickelten die Humanisten weiter und überführten sie in ihre Lebenswirklichkeit: So wurden diese Maßgaben konkretisiert und auf geistliche Ämter wie etwa auf das Kardinalat (»De cardinalatu«, 1510) gleichermaßen übertragen wie auf Positionen am Hof, zum Beispiel jenes des Höflings (»Il libro del cortigiano«, 1528).³⁰⁸ Es wurde festgelegt, wie die Würde und das Ansehen eines Amtes durch bestimmte Verhaltensweisen, wie zum Beispiel das Tragen spezifischer Kleidung oder die Größe des Hofstaates, zu wahren sei.³⁰⁹

Neben dem Ideal des Staatsdieners leiteten einige Humanisten aus der Fähigkeit des Menschen zum Gebrauch seines Verstandes auch einen Forscherdrang ab. Dies wird in der Person des Cusanus sichtbar, denn ihm geht es um das Begreifen und Verstehen der Welt. Dabei bedient er sich der (Natur-)Wissenschaften, besonders der Mathematik, und lässt seine Überlegungen beispielsweise in »De beryllo«, »De visione dei« (1453) und in »De ludo globi« einfließen. Daneben pflegt er Kontakte zu berühmten Mathematikern seiner Zeit, zum Beispiel Georg Peurbach (1423–1461) und Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397–1482).³¹⁰ Es ist entsprechend nicht verwunderlich, dass sich Cusanus

306 Nicht umsonst übernimmt Manetti fast wortgleich Ciceros Formulierung für sein Traktat. Cicero schreibt: »Wenn wir nämlich bedenken wollen, wie eine überlegene Stellung und Würde in unserem Wesen liegt, dann werden wir einsehen, wie schändlich es ist, sich in Genussucht treiben zu lassen.« (»Atque enim si considerare volumus, quae sit in natura nostra excellentia et dignitas, intellegemus, quam sit turpe diffluere luxuria.«) Cicero ed. Gunermann 1978, I, 30 S. 94–95. Daraus wird bei Manetti der Traktattitel »De dignitate et excellentia hominis«. Vgl. zu Ciceros Werk Brunt ed. Griffin/Samuels 2013, S. 180–242; Junghanß 2017, S. 35–104.

307 »Dignity in Ciceronian vocabulary is the individual's place in the overall scheme of things. It refers to status, rank, honour, and fittingness for a particular role, and also to reputation. Unlike order or ordine, which can be bestowed, it contains a sense of inherent social status combined with personal standing. Dignitas can also moderate the militaristic associations to honour, so that a man – and it is a male virtue – can be honourable even if he is not a soldier who has demonstrated his worth on the battlefield. On the contrary, dignity is an ability to choose not to act and to keep one's own counsel, usually in the service of a higher authority.« Richardson 2009, S. 114–115.

308 »De cardinalatu« wurde von Paolo Cortesi verfasst. Das Traktat hat Kardinal Basileios Bessarion, der schon 1472 verstorben war, zum Vorbild. Vgl. Hollingsworth/Richardson 2009, S. 19–23. »Il libro del cortegiano« stammt aus der Feder von Baldassar Castiglione. Vgl. Castiglione ed. Barberis 1528/2017.

309 Der Hofstaat eines Kardinals sollte nach Ansicht Cortesis rund 140 Personen umfassen. Der Hof Herzog Georgs IV. umfasste dagegen 1491 laut Hofordnung näherungsweise 80 Personen. Eine genauere Angabe ist nicht zu ermitteln, jedoch ist von einer höheren Zahl auszugehen. Vgl. Biersack 2005, S. 19; Hollingsworth/Richardson 2009, S. 20–21.

310 Cusanus' Interesse für die Mathematik wurde oft betont. Vgl. Simon 2004, S. 65; Müller 2008, S. 108; Cassirer ed. Plaga/Rosenkranz 1927/2013, S. 41; Bredekamp 2015, S. 237–238; Roeck 2017, S. 512.

in »De visione dei«³¹¹ mit der Abhängigkeit von Größen, besonders der Seherfahrung durch unterschiedliche mathematische Winkel, beschäftigt. Auch Leon Battista Alberti bedient sich, zeitgleich mit Cusanus, mathematischer Methoden, etwa in »De pictura« (I, 13–18), um die menschliche Seherfahrung fass- und messbar zu machen.³¹²

Ebenfalls zur gleichen Zeit beschäftigten sich die beiden Humanisten mit dem Formen dreidimensionaler Objekte. So greift Cusanus in »Idiota de mente« den Begriff der *protractio*³¹³ auf, um mit diesem die Entwicklung eines eindimensionalen Objekts, des Punktes, hin zur zweidimensionalen Linie zu umschreiben: »Wenn ich in der Geometrie sage, daß die gesamte Vollkommenheit der Linie in der Verbindung von Punkt A zu Punkt B bestehe, dann habe ich, bevor ich die Linie von A nach B gezogen habe, mit den Punkten A und B die Ganzheit der Linie bezeichnet, d[as] h[eißt] daß die Linie nicht weiter ausgezogen werden soll.«³¹⁴ Cusanus gebraucht *protractio* im Sinne des Macrobius, der diesen Begriff in seinem Kommentar zu Ciceros »Somnium Scipionis« (12) verwendete.³¹⁵ Alberti verknüpft diesen Prozess der *protractio* in »De pictura« mit seiner Bildgrammatik. Die hinter seinen Ausführungen stehende Idee ist die gleiche wie bei Cusanus. Dies geht aus Albertis Text deutlich hervor:

»Zuallererst muss man wissen, dass ein ›Punkt‹ ein Zeichen ist [...]. Wenn nun Punkte ununterbrochen in einer Reihe miteinander verbunden werden, bewirken sie die Erstreckung einer ›Linie‹. [...] Wenn mehrere Linien zusammenhängen – wie Fäden, die in einem Gewebe aneinandergefügt sind –, bilden sie eine Fläche.«³¹⁶

311 Der Kardinal widmete diese Schrift dem Kloster Tegernsee und erörtert im dritten Kapitel der »visione dei« ausführlich, wieso der Betrachter eines Gemäldes, egal von welchem Standort aus er auf die Malerei blickt, scheinbar angesehen wird. Vgl. Von Kues ed. Gabriel 1453/1964b.

312 Zum mathematikhistorischen Hintergrund bei Alberti und Cusanus vgl. Müller 2010b; Jäger 2018.

313 Das dazugehörige Verb *protrahere* bezeichnet den Akt des Hervorziehens, ans Licht Bringens oder des Ausweitens. Art. »protrahere«. In: Oxford Latin Dictionary, hrsg. von P. G. W. Glare, Bd. 2. Oxford 1983, S. 1504.

314 »Cum enim perfectionem totalem lineae in geometricis dico esse ex a puncto in b, tunc ante *protractionem* lineae de a ad b per puncta a b totalitatem lineae designavi, scilicet quod linea non debet ultra *protrahi*.« Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 9, n. 120, S. 560 [Hervorh. d. Verf.]. Die Konnotation beziehungsweise Verknüpfung des Begriffs der *portraiture* mit Bildprozessen ist erstmals in der französischen Literatur des Hochmittelalters greifbar, etwa im Gedicht »Philomena« von Chrétien de Troyes (1160/1170), im Abenteuerroman »Escoufle« (um 1200) sowie in Villard de Honnecourts Bauhüttenbuch (1240). Bemerkenswert ist Boehms Einschub, dass diejenigen Begriffe, welche im Mittelhochdeutschen dem Begriff *portraiture* am nächsten kommen, *riz* und *visierung* sind. Vgl. Boehm 1985, S. 46; Olariu 2014, S. 38–39.

315 Bei Macrobius heißt es: »Illinc ergo id est a confinio quo se zodiacus lacteusque contingunt, anima descendens a tereti, quae sola forma divina est, in conum defluendo producitur sicut a puncto nascitur linea et in longum ex individuo procedit: ibique a puncto suo, quod est monas, venit in dyadem, quae est prima *protractio*. et haec est essentia quam individuum eandemque dividuam Plato in Timaeo cum de mundanae animae fabrica loqueretur expressit.« Macrobius, Commentarii somnii scipionis, lib. 12 [Hervorh. d. Verf.].

316 »Itaque principio novis oportet punctum esse signum [...] Puncta quidem si continenter in ordine iungantur lineam extendent. [...] Lineae plures quasi fila in tela adacta si cohaereant, superficiem ducunt.« Zit. nach Alberti ed. Bättschmann 2011, I, 2, S. 194–197.

3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

Etwas später als die beiden Humanisten griff Leonardo da Vinci diese Idee auf.³¹⁷ Daraus entwickelte sich der Begriff des Porträts zur Umschreibung der bis dahin als *imago*, *icon*, *effigies*, *simulacrum*, *figura* oder auch *species* bezeichneten Bildaufgabe.³¹⁸

Das zweite Merkmal, das den Menschen für die Humanisten Agricola, Cusanus und Manetti ausmacht, ist die *inventio*. Sie stehe in engem Zusammenhang mit der Fähigkeit des Menschen zu forschen. Der Mensch sei kreativ und damit würdig, weil er wie ein zweiter Gott (*secundus deus*) sei. Er trete als eigenständiger Schöpfer auf und erschaffe nach seinen eigenen Vorstellungen neue Dinge, für die es keine Vorbilder in der Natur gebe. Es ist der Anspruch der Humanisten, nicht nur theoretisch zu denken, sondern auch einen Praxisbezug herzustellen. Dies zeigt sich an ihrer bildreichen Sprache, welche Denken und Agieren miteinander in Bezug setzt. Die Metapher des Löffelschnitzers, die Cusanus in »Idiota de mente« benutzt, ist ein Beispiel dafür. Der Laie übertrage die Theorie in die Praxis: Der Löffelschnitzer als kreatives Wesen erschaffe Löffel und andere Dinge, für welche es keine Vorbeziehungsweise Urbilder in der Natur gebe.³¹⁹

August Buck sieht diese »schöpferische Potenz« als Ausdruck eines freien Willens an, der »allein dem Menschen es gestattet, sich in einer durch die Naturgesetze determinierten Welt nach Belieben zu wandeln.«³²⁰ Die »schöpferische Potenz« schließe die Kunst mit ein. Der Mensch könne nicht nur seinesgleichen und Natur auf Gemälden mimetisch darstellen, sondern auch eine fiktive, aber theoretisch mögliche Architektur malen. Dies belegt eindrucksvoll etwa ein Gemälde Jan van Eycks: Auf einer Tafel mit der Darstellung der Verkündigung an Maria erdenkt er eine in sich schlüssige gotische Architektur, die es in dieser Form hätte geben können. Nicht nur architektonische Elemente wie die phantasievollen Kompositkapitelle sind authentisch, sondern auch die überlebensgroßen romanisierenden Wandmalereien (Abb. 9).³²¹ Auch wenn van Eyck die von Buck dem Menschen attestierte »schöpferische Potenz« unter Beweis stellte, war es im ausgehenden Mittelalter unklar, nach welchen Maßgaben beziehungsweise Regeln er im künstlerischen Sinne kreativ werden konnte. Im 15. Jahrhundert konnten

317 »Der Anfang der Malerei ist der Punkt, diesem folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet.« Leonardo da Vinci, Das Buch der Malerei, S. 71, zit. nach Boehm 1985, S. 45 und Pfisterer 2002, S. 28–29.

318 Neben dem Begriff des Porträts etablieren sich gegen Ende des 15. bzw. zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Termini *ritratto* und *conterfait*. Vgl. Boehm 1985, S. 45; Olariu 2014, S. 37.

319 »Der Löffel hat außer der Idee unseres Geistes kein Urbild. Ein Bildhauer oder Maler nimmt seine Urbilder von den Dingen, die nachzubilden er sich beschäftigt. Ich hingegen, der ich aus Holzstücken Löffel, und aus Ton Schüsseln und Töpfe mache, tue das nicht. Denn bei dieser Tätigkeit bilde ich nicht die Gestalt irgend eines natürlichen Dinges nach. Formen von Löffeln, Schüsseln und Töpfen werden allein durch menschliche Kunst zur Vollendung gebracht. Demzufolge ist meine Kunst vollkommener als diejenige, welche geschaffene Figuren nachahmt; darin ist sie der unendlichen Kunst ähnlicher.« Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 2, nr. 62, S. 494. Vgl. Simon 2004, S. 68; Mandrella 2014, S. 177.

320 Pico della Mirandola ed. Buck 1496/1990, S. XIX.

321 Vgl. Hoppe 2008a.

3 Individuen und ihre neuen Bilder



Abbildung 9.
Jan van Eyck, Verkündigung, um 1434/36, Öl auf Holz. National Gallery of Art, Washington DC, Inv.-Nr. 19371.39

3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

kaum kunsttheoretische Traktate als Regelwerke herangezogen werden, weil sie noch im Entstehen begriffen waren und/oder erst sukzessive Verbreitung fanden. Einen behelfsmäßigen Ersatz bot das Studium der antiken Rhetorik.³²² Nicht zufällig ist der Begriff der *inventio* mit dem der Würde, vor allem aber mit der antiken Rhetorik verknüpft: Die *inventio* galt als erster Schritt zur Erstellung einer Rede. Sie stellt die Stoffsammlung dar und bildet das Fundament für die weitere Ausarbeitung der Rede. Für die Kunst bestünde sie im Erdenken des künftigen Bildes.³²³ Die Rhetorik sei damit ein Hilfsmittel des kreativen Menschen. Sie diene in erster Linie dazu, die Zuhörer zu überzeugen. Weiterhin war die Rhetorik ein Ordnungssystem, welches bestimmte Modi Operandi für verschiedene Ziele vorschrieb.³²⁴ Form und (Verbal-)Stil sollten dem Anlass entsprechend gewählt werden. Diese Vorstellung wurde auf die Künste übertragen: Neben die weiterhin grundlegende Rede und ihre Theorie trat das Bild, das ebenso den Betrachter / die Betrachterin überzeugen und bewegen (*movere*) sollte. Dieser schöpferische Akt könne genauso wie die Rede nur innerhalb bestimmter Grenzen ›frei‹ sein und müsse sich an die Konventionen bestimmter Aufgaben (z. B. Altarretabel, Epitaph, Disposition von Räumlichkeiten usw.) halten. Das *decorum*, auf das später noch ausführlicher eingegangen wird, musste also gewahrt bleiben.³²⁵ Durch das Zugestehen einer eigenen *dignitas* und damit einer eigenen schöpferischen Kraft verschoben sich die Grenzen des *decorum*. Sie mussten neu verhandelt werden, wie die Fülle an (Praxis-)Traktaten aus dem 15. Jahrhundert und frühen 16. Jahrhundert belegt.

Wie diese Ausführungen zeigen, entwickelten die Humanisten ein neues Menschenbild, welches antike und biblische Konzeptionen aufgriff und zusammenführte. Aus ihrer Sichtweise auf den würdigen Menschen folgt, dass der Mensch forschen und kreativ werden kann. Für die Kunst ergaben sich daraus eine Vielzahl von Implikationen, zum einen in Bezug auf die Darstellungsform, die an der antiken Rhetorik ausgerichtet wurde, und zum anderen in Bezug auf die Mimesis der Natur, wobei der Mensch als

322 Vgl. Suckale 2009, S. 433.

323 Die Ausarbeitung einer Rede folgte einem strengen Ablauf: Zunächst galt es, das Thema zu finden bzw. die Argumente zu sammeln (*inventio*), danach wurde der grundsätzliche Aufbau der Rede festgelegt (*dispositio*). Sodann erfolgte die stilistische Ausgestaltung (*elocutio*). Die beiden weiteren Schritte waren *memoria* und *actio/pronuntiatio*, das Auswendiglernen und der aktive Vortrag der Rede. Vgl. Helmrauth 2006; S. 20. Eine grundlegende Definition des *inventio*-Begriffs findet sich im Historischen Wörterbuch der Rhetorik: »Unter I[nventio] versteht man in erster Linie die Lehre von der Findung plausibler Argumente im Rahmen der klassischen Rhetorik. Darüber hinaus wurde I[nventio] bereits in der Antike allgemeiner als Terminus für die Findung von Stoffen und Inhalten in allen Teilen der Rede verwendet.« Art. »Inventio« von M. Kienpointner. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 561.

324 Das Ordnungssystem der Rhetorik unterscheidet zwischen *genus demonstrativum* (Festrede), *genus deliberativum* (Beratungsrede) sowie *genus iudiciale* (Gerichtsrede). Vgl. Helmrauth 2006, S. 18–19.

325 Zum Begriff des *decorum* sei als Einführung verwiesen auf den Artikel »Decorum« von Ursula Mildner und Ian Rutherford. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 423–451, hier Sp. 423.

Individuum besonders herausgestellt wurde. Diese Erkenntnisse werden im Folgenden mit den Bildnissen am Hof Herzog Ludwigs IX. in Beziehung gesetzt. Es geht darum zu zeigen, inwiefern dieses neue Menschenbild auf die Entstehung und die Darstellungsform der Bildnisse Auswirkungen hatte. Können die neuen Porträts am Landshuter Hof als ein Spiegel des humanistischen Menschenbildes aufgefasst werden?

3.3 Fürstenbildnisse

Eine Reihe von acht Bildnissen, die am Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut und in seinem Umfeld entstanden, lassen sich aufgrund von Insignien sowie Inschriften zu einer Gruppe von Fürstenbildnissen zusammenfassen. Bei den dargestellten Personen handelt es sich um unmittelbar mit dem Herzog verwandte Adelige, um Fürsten benachbarter Territorien sowie Verbündete. Durch Kanzleibriefe ist nachweisbar, dass alle Personen direkt mit Herzog Ludwig in Kontakt standen. Das erste Bildnis entstand in den frühen 1450er Jahren, das letzte um 1500. Diese Fürstin und Fürsten wirkten weiterhin auf den Landshuter Hof ein, ermöglicht durch eine Vielzahl von Berührungspunkten wie den gemeinsamen Gelehrten Räten und/oder geographische Nachbarschaft. Bei den Porträtierten handelte es sich um die folgenden Personen: den Sohn Herzog Ludwigs IX., Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut; dessen Ehefrau Herzogin Hedwig; die zwei Vettern Kurfürst Friedrich den Siegreichen und Herzog Siegmund von Bayern-München; den Tiroler Herzog und direkten Nachbarn Herzog Sigismund von Tirol; sowie den jungen ungarischen König Ladislaus Postumus, dessen aktiver Parteigänger der Landshuter Herzog war.

3.3.1 Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse

Die genannten Bildnisse weisen einen interessanten gemeinsamen Schwerpunkt auf: Der Fürst beziehungsweise die Fürstin wird jeweils als Mensch jenseits seines/ihrer Amtes dargestellt, sozusagen als Privatperson.³²⁶ Sie grenzen sich dadurch deutlich von bekannten Fürstenbildnissen ab, wie etwa dem Hans Burgkmaier dem Älteren zugeschriebenen Bildnis Kaiser Friedrichs III. Derartige Bildnisse zeichnen sich durch die Darstellung einer hochrangigen Amtsperson aus, wobei den Insignien ihrer Macht eine besondere Rolle zukommt. Am Hof Herzog Ludwigs IX. fehlen solche Staatsporträts. Auch in seiner Umgebung findet sich, von dem Kaiser Friedrichs III. abgesehen, kein Herrscherbildnis, das der heutigen Auffassung eines Staatsporträts entspricht.

³²⁶ Zum Unterschied von »Amtsporträts« und »Privatporträts« siehe Müller 2009, S. 104–105, mit weiterer Literatur. Müller arbeitet heraus, dass Privatporträts »in erster Linie [...] die Wiedererkennbarkeit und Erinnerbarkeit einer nahestehenden Person ermöglichen« sollten. Müller 2009, S. 105.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 10.
Österreichisch, König
Ladislaus Postumus,
1457, Pergament auf
Holz. Kunsthistorisches
Museum, Wien, Inv.-Nr.
Gemäldegalerie, 2984

Dies verdeutlicht ein näherer Blick auf das Corpus: Das älteste Bildnis, das dem Hofumfeld Herzog Ludwigs IX. zugerechnet werden kann, ist ein Gemälde, das den früh verstorbenen ungarischen Königs Ladislaus Postumus (1440–1457, Abb. 10) zeigt. Es wird in die frühen 1450er Jahre datiert, spätestens jedoch auf 1456. Der Maler ist unbekannt.³²⁷ Zwischen Ludwig und dem jungen König bestand bis zu dessen plötzlichem Tod 1457 eine enge politische Beziehung. Der bayerische Herzog hatte den jungen König protegiert und für diesen die ungarischen Reichskleinodien in Verwahrung genommen.³²⁸

327 Pergament über Holz, Tempera, 32 × 27 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Inv.-Nr. 2984. Vgl. Buchner 1953, Kat.-Nr. 123, S. 114; Ausst. Kat. Budapest 2006, Kat.-Nr. 6.23, S. 507; Bruckner 2009, S. 112, 126; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 58–59.

328 Die Einflussnahme Herzog Ludwigs IX. auf Ladislaus wird in den bei Ettelt-Schönwald abgedruckten Regesten deutlich: 1454 verkaufte Ladislaus die ungarischen Kleinodien an Ludwig IX. Wien, HHStA,

Das Bildnis zeigt den Jüngling mit üppig wallendem blonden Haar und einem Margeritenkranz auf dem Kopf. Er trägt ein Brokatwams mit schwarzem Kragen darüber, beide sind flächig wiedergegeben. Ihre Materialität wird nicht dargestellt. Das scharf geschnittene Gesicht mit dem spitzen Kinn wird durch die Adlernase des jungen Königs zusätzlich betont. Die volle Oberlippe wird von einem leichten Bartflaum eingerahmt. Die Augen sind von einem durchdringenden Braun und liegen tief in den Augenhöhlen, wodurch der König krank wirkt.³²⁹ Fast verträumt blickt er am Betrachter vorbei.

Eine zweite Tafel aus der hier besprochenen Gruppe an Fürstendarstellungen entstand um 1460. Sie zeigt den Tiroler Herzog Sigismund (1427–1496) als jungen Mann vor einem monochromen, goldfarbenen Hintergrund (Abb. 11). Auch in diesem Fall ist der Maler unbekannt.³³⁰ Herzog Sigismund ist mit einem dunkelbraunen, pelzverbrämten Gewand bekleidet. Darunter trägt er ein braunes Hemd sowie ein weißes Unterhemd, das unter den Ärmeln hervorschaut. In seinen feingliedrigen Händen hält er eine Gebetskette mit rötlichen Kugeln. Sein Kopf ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Seine braunen Augen sind emotionslos auf ein unbestimmtes Ziel in der Ferne gerichtet. Eingerahmt wird das Gesicht von einer dünnen, blonden Haartracht. Auf dem Kopf trägt er einen hohen gräulichen Fellhut, der eine breite schwarze Krempe aus Stoff hat. Wie bereits König Ladislaus wird Herzog Sigismund in einem raumlosen Umfeld dargestellt, ohne Schatten, die es andeuten könnten. Zudem gibt es keine Attribute, die auf seine hochrangige Stellung oder die Amtsgewalt als Herzog hindeuten. Er wird aus Zeit und Raum entrückt, sodass es denkbar wäre, in dem jungen Mann einen wohlhabenden Angehörigen des Bürgertums zu sehen.

Kurz nach oder zeitgleich mit der Tafel des Tiroler Herzogs entstand ein Porträt Friedrichs des Siegreichen von der Pfalz (um 1470, Abb. 12). Mit Herzog Ludwig IX. verbanden ihn sehr gute Beziehungen. Das Bild ist als Kopie nach einem verschollenen Original ungefähr aus der Zeit zwischen 1460 und 1470 erhalten und wurde vermutlich von einem unbekanntem mittelrheinischen Meister um 1500 gemalt. In der älteren Forschung wurden u. a. der sogenannte Hausbuchmeister sowie Mathis Gothart-Nithart als Maler diskutiert.³³¹ Vor schwarzem Hintergrund wird ein energischer junger Mann

AUR Fam. Urk. 653; Wien, HHStA, AUR Fam. Urk. 654; vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 683–684. Erst 1467 wurden diese von Herzog Ludwig IX. an Kaiser Friedrich III. zurückgegeben. Wien, HHStA, AUR Fam. Urk. 711; vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 768. Vgl. hierzu auch Lackner 2010, S. 78–101.

329 Dies ist bemerkenswert, da König Ladislaus Postumus noch im selben Jahr, in dem das Porträt entstand, völlig unerwartet verstarb. Es wurde gemutmaßt, er sei vergiftet worden. Eine Untersuchung seiner Gebeine ergab, dass er an einer aggressiven Form von Leukämie gelitten hatte. Es wäre möglich, dass die tief liegenden, dunklen Augen ein Symptom seiner Krankheit waren. Vgl. Ullrich 2004, S. 279–280. Herrn Niklas Choteschovsky sei für seinen fachmedizinischen Rat gedankt.

330 Lindenholz, 44,7 × 30,4 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 10650. Das Gemälde wurde u. a. dem Münchner Maler Ulrich Füetner sowie dem Meister des Mornauer-Bildnisses zugeschrieben. Vgl. Foister 1991, S. 617–618; Schawe 2014, S. 215.

331 Öl auf Nadelholz, 48,5 × 34,8 cm. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Inv.-Nr. G1127. Vgl. Buchner 1953, Nr. 39, S. 52; Poensgen 1967, S. 46; Stange 1978, Bd. II, S. 113, Nr. 513; Ausst. Kat.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 11.
Meister des Mornauer-
Bildnisses, Herzog
Sigismund von Tirol,
genannt »der Münz-
reiche«, um 1465/70,
Lindenholz. Alte
Pinakothek, München,
Inv.-Nr. 10650

dargestellt, dessen Hände auf einer imaginären Brüstung liegen. In seiner rechten Hand hält er eine Rolle mit Papieren. Seine Kleidung besteht aus rötlichem, golddurchwirkten Brokatstoff mit Muster. Der Kragen ist mit kostbarem Hermelin ausgeschlagen. Darunter trägt Friedrich ein weißes Gewand. Seine bräunlichen Haare sind etwa kinnlang und rahmen sein kantiges Gesicht ein. Dieses ist nicht ebenmäßig geformt, sondern

Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 152, S. 134. Leider wurde das Gemälde in der jüngeren Forschung nicht mehr berücksichtigt, so etwa in der Ausstellung zu den Wittelsbachern am Rhein 2013/2014 in Mannheim. Zwar wurde die Tafel wiedergegeben, aber nicht weiter thematisiert. Zudem wurde sie spiegelverkehrt mit verfälschten Farben abgedruckt. Vgl. Peltzer u. a. 2013, Bd. I, S. 397.



Abbildung 12. Unbekannter mittelh rheinischer Meister, Friedrich der Siegreiche, Kopie nach einem verlorenen Original um 1470, um 1500, Öl auf Eichenholz. Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, Inv.-Nr. G 1127

wirkt durch die leicht verschobene Positionierung des rechten Auges etwas asymmetrisch. Die leicht höckrige Nase gleicht diese Unregelmäßigkeit aus. Friedrichs Gesichtsausdruck ist ruhig und entschlossen, sein Blick ist wachsam in die Ferne gerichtet. Auf dem Kopf trägt er einen ähnlichen Hut wie Herzog Sigismund von Tirol, allerdings in Rot und durch ein silbernes Band akzentuiert.

Ein weiteres Bildnis aus dem Hofumfeld Herzog Ludwigs entstand um 1530 und wurde von einem unbekanntem Maler angefertigt. Es handelt sich um ein Bildnis der polnischen Königstochter Hedwig (1457–1502, Abb. 13), der späteren Frau Herzog Georgs IV. Wahrscheinlich ist die Tafel die Kopie eines älteren Gemäldes, das von der Forschung in die Jahre um 1480 datiert wird. Da die Dargestellte aber die Haare offen trägt, wird hier eine unverheiratete Frau dargestellt. Zudem verweist die Taube auf

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 13. Unbekannter Meister, Herzogin Hedwig (Jadwiga) von Bayern-Landshut, Kopie nach verlorenem Original, um 1530. Burg Trausnitz, Landshut, Inv.-Nr. LaT.G11

eheliche Treue. Daher ist das ursprüngliche Gemälde eher auf 1473/74 zu datieren und in einen Zusammenhang mit den in diesen Zeitraum fallenden Hochzeitsverhandlungen zu bringen.³³² Die hochformatige Tafel zeigt eine junge Frau vor einem grünmelierten Hintergrund. Sie trägt ein üppiges Festtagsgewand, das aus einem roten Rockteil und einem bläulichen Oberteil besteht, das mit golddurchwirkten Borten, Perlen und Steinen geschmückt ist. Ihr bis auf die Schultern reichendes Haar ist durchzogen von sieben Perlenbändern. Ihr sehr kostbarer Halsschmuck besteht aus zwei breiten Halsbändern, die filigran mit einer mittleren Kette verbunden sind und mit Rubinen und grünlichen Steinen, vielleicht Smaragden, besetzt ist. In ihren Händen hält sie eine blaugrünliche Taube, die ihren Kopf nach hinten dreht.

In den 1480er Jahren entstanden drei weitere Porträts, die eng mit dem Landshuter Hof in Verbindung stehen. Das erste Bildnis ist dasjenige des Münchner Herzogs und Veters Herzog Ludwigs IX., Siegmund (1439–1501, Abb. 14). Es wird dem Münchner Maler Jan Polack oder dessen Werkstatt zugeschrieben.³³³ Vor einem goldfarbenen Hintergrund ist der etwa 40-jährige Herzog in Dreiviertelansicht dargestellt. Sein Mantel ist schwarz und wird durch ein braunrotes Revers akzentuiert. Darunter trägt er ein dunkles Hemd. Um seinen kräftigen Hals hängt eine einfache Kette, die unter dem Hemd verschwindet. Der kleine Kopf ist fein konturiert und wird durch eine große Nase sowie volle Lippen betont. Die kleinen Falten um Augenpartie und an der Stirn verraten das vorangeschrittene Alter des Herzogs. Seine braunen Augen sind wach, aber sorgenvoll in die Ferne gerichtet. Haare sind nicht zu sehen und vermutlich unter der großen grünlichen Stoffhaube versteckt. Durch eine Inschrift wird auf dieser Tafel die Identität des Dargestellten geklärt: SIGISMUNDUS / DEI GRATIA DVX BAVARIAE CVIVS REGIA ERAT TVNC TEM / PORIS MENTCINGA.

Zudem entstanden zwei weitere Bildnisse vom Tiroler Herzog Sigismund, die diesen als gealterten Mann zeigen. Es handelte sich um zwei fast identische Versionen desselben Gemäldes. Eine wird in der Staatsgalerie Burghausen (Abb. 15) aufbewahrt,³³⁴ die andere im Wiener Belvedere (Abb. 16).³³⁵ Die beiden hochformatigen Gemälde zeigen vor feuerrotem Hintergrund einen älteren Mann von ca. 50 Jahren. Er sitzt jeweils im Profil und hat den Kopf leicht in Richtung des Betrachters gedreht. Der Mann trägt

332 Die Hochzeitsverhandlungen begannen im Herbst 1473 und wurden im Dezember 1474 zu einem erfolgreichen Abschluss gebracht. Vgl. hierzu Stauber 1993, S. 69; Dorner 2002, S. 29–39; Lackner 2010, S. 387–388. Zur Tafel allgemein: Mischtechnik auf Pergament, 69 × 54,4 cm. Burg Trausnitz, Landshut. Vgl. Ausst. Kat. Neuburg a. d. Donau 2005, Kat.-Nr. 2.45, S. 65; Ausst. Kat. Landshut 2009a, Kat.-Nr. 1.2, S. 166–167; Ausst. Kat. Berlin 2011, Kat.-Nr. 6.2, S. 249; Langer 2013, S. 155–156.

333 Fichtenholz, 33,2 × 19,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 4488. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, S. 258; Schawe 2014, S. 258.

334 Öl auf Nadelholz, 52,1 × 36,3 cm. Staatsgalerie Burghausen, Inv.-Nr. 2607. Vgl. Goldberg/Heiden 1989, Kat.-Nr. 6, S. 42; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 28, S. 63–64.

335 Fichtenholz, 42,5 × 33,5 cm. Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4890. Vgl. Baum 1971, Kat.-Nr. 96, S. 141–142; Rosenauer 2003, 215, S. 450. Zum Zusammenhang der beiden Bilder vgl. Bruckner 2009, S. 317–318.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 14. Jan Polack, Herzog Siegmund von Bayern-München, um 1480, Fichtenholz. Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 4488

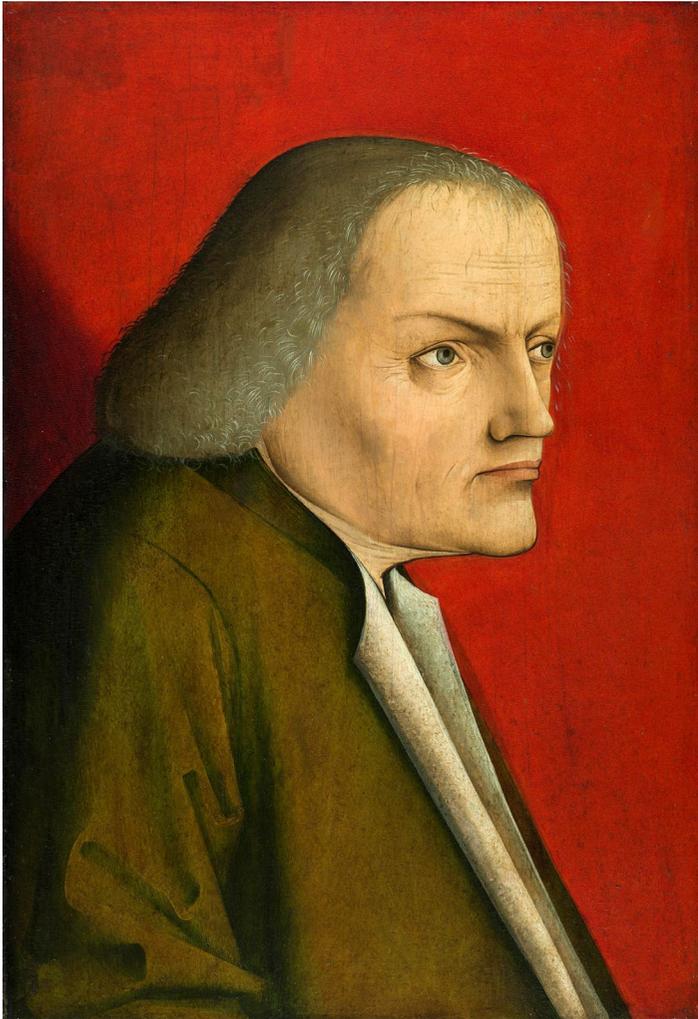


Abbildung 15.
Tirol, Herzog
Sigismund von Tirol,
genannt »der Münz-
reiche«, um 1480/90,
Holz. Staatsgalerie
Burghausen, Burg-
hausen, Inv.-Nr. 2607

einen einfachen grünen Mantel ohne Knöpfe, das Revers ist leicht umgeschlagen und gibt den Blick frei auf die beige Innenseite. Nur wenige Falten im Ärmel deuten den nicht sichtbaren Arm des Mannes an. Der Oberkörper erscheint altersbedingt zusammengesunken, mit hängendem Bauch und ausgeprägtem Buckel. Auf letzterem liegt das kinnlange, schütterere graue Haar auf, das sein eingefallenes Gesicht umrahmt. Sein Kinn ist hervorspringend, die darüber liegende Unterlippe etwas dicker und die Oberlippe sehr schmal. Die Lippen sind aufeinandergepresst. Viele kleine Fältchen sind um die Mundpartie, die Augen sowie auf der Stirn sichtbar. Die Augen sind tief eingesunken und von graublauer Farbe. Die Mimik erscheint regungslos. Die drei Falten zwischen den Augenbrauen deuten auf ein aufbrausendes Temperament hin.

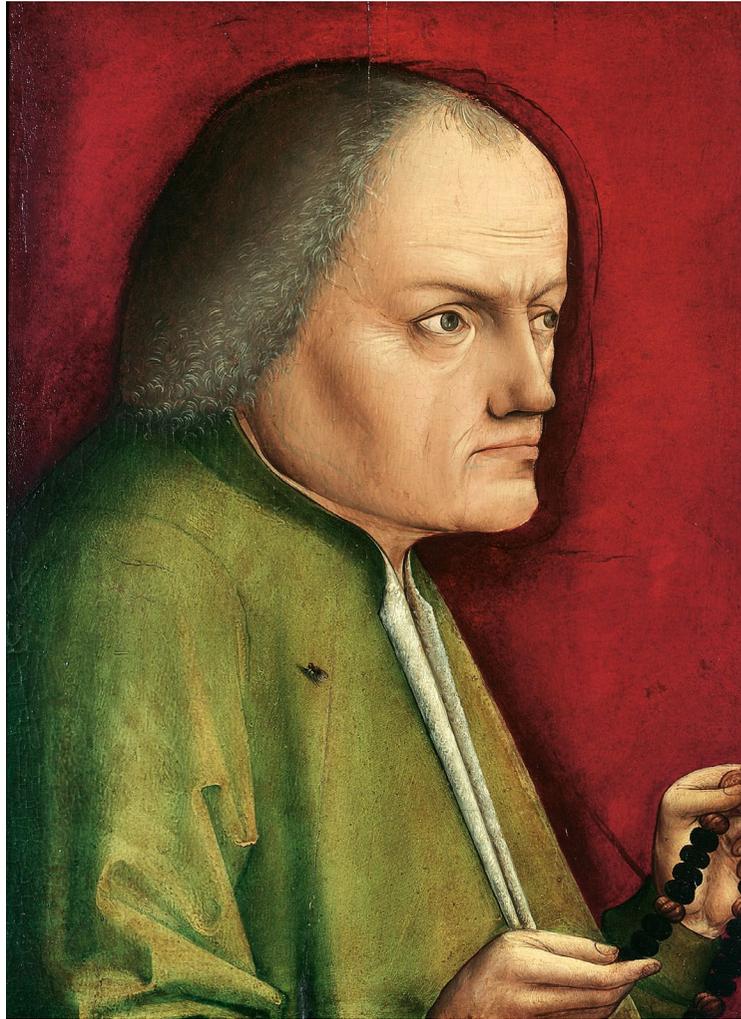


Abbildung 16.
Tirol, Herzog
Sigismund von
Tirol, genannt
»der Münzreiche«,
um 1480/90, Fich-
tenholz. Belvedere,
Wien, Inv.-Nr. 4890

Die Wiener Tafel unterscheidet sich in wenigen Details von der Burghausener Tafel: Während Sigismund in Burghausen ohne Attribute dargestellt wird, sind dem Herzog auf dem Wiener Bildnis welche beigegeben. Herzog Sigismund wird auf der Wiener Tafel mit einer Gebetskette in den Händen dargestellt. Zudem ist dort eine Fliege auf seinem Mantel zu sehen. Die Frage, in welchem Verhältnis die beiden Porträts zueinander stehen, ist in der Forschung umstritten. Es wird davon ausgegangen, dass beide vom Innsbrucker Hofmaler Ludwig Konraiter gemalt wurden. Das Burghausener soll dabei als Vorlage des Wiener Bildnisses gedient haben.³³⁶ Es fällt jedoch auf, dass der Stil der

³³⁶ Diese Meinung vertrat Stephan Kemperdick im Ausstellungskatalog zur Ausstellung Dürer – Cranach – Holbein. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 28, S. 63–64.

beiden Tafeln divergiert. Es wäre somit zu hinterfragen, ob die beiden Tafeln tatsächlich von demselben Maler gemalt wurden. Unzweifelhaft ist jedoch, dass die Bildnisse aus Burghausen und Wien trotz des Stilunterschieds die gleiche Person zeigen, denn der Dargestellte ist durch seine individuellen Merkmale wiedererkennbar.

Das jüngste Bildnis in dieser Reihe ist dasjenige Herzog Georgs IV. von Bayern-Landshut (1455–1503, Abb. 17).³³⁷ Es wurde von Peter Gertner, dem Heidelberger Hofmaler Pfalzgraf Ottheinrichs, für dessen Familiengalerie in Neuburg an der Donau gemalt und beruht auf einer heute verlorenen Version, die 1500/01 gefertigt wurde.³³⁸ Die Tafel zeigt den Herzog vor ebenem, braunem Hintergrund. Der Herzog ist in Dreiviertelansicht dargestellt, wobei der Kopf leicht nach rechts gedreht ist. In seinen fleischigen Händen hält er ein gefaltetes Papier. Sein rotgoldenes Brokatwams ist kostbar und mit Hermelin an den Ärmeln besetzt. Das Revers ist ebenso üppig damit ausgelegt. Darunter trägt er ein grünliches Untergewand sowie ein Leinenhemd, das mit breiten Goldstreifen durchwirkt ist. Auf dem Hermelin des Revers liegt eine massive goldene Kette. Sein Kopf wird nach unten mit einem dichten rotbraunen Bart abgeschlossen. Der Herzog trägt eine golddurchwirkte Kappe, auf welcher ein schräg sitzender Hut aufliegt. Sein Inkarnat ist bräunlich wiedergegeben und wird durch die lange Nase dominiert. Die grünen Augen blicken müde und in Gedanken versunken auf einen Punkt hinter dem Betrachter.

In der Zusammenschau der Tafeln der – nachfolgend sogenannten – Landshuter Bildnisgruppe werden einige Merkmale sichtbar, die sie als Gruppe kennzeichnen. Durch diese Gemeinsamkeiten heben sie sich von älteren sowie jüngeren Bildnissen ab, ihre Andersartigkeit erscheint innovativ und bedarf einer Erklärung. Drei wesentliche Gemeinsamkeiten konnten herausgearbeitet werden: Erstens wird bei der Gestaltung der Tafeln auf die Beigabe von Insignien sowie Inschriften und Wappen weitestgehend verzichtet. Eine Person hinsichtlich ihrer Tätigkeit oder gesellschaftlichen Stellung einzuordnen, wird dadurch stark erschwert. Daraus resultiert als zweite Gemeinsamkeit eine gewisse Identifizierungsproblematik. Nur auf der Grundlage eines Bildnisses kann nicht abschließend geklärt werden, um wen es sich bei der dargestellten Person handelt. Lediglich über zusätzliche Quellen kann ihre Identität erschlossen werden; Zweifel an der Zuschreibung eines Namens zu einer Tafel können freilich bestehen bleiben. Drittens zeichnen sich die acht Porträts durch eine individuelle Darstellung des Fürsten beziehungsweise der Fürstin aus. Der beziehungsweise die Dargestellte wird durch

337 Öl auf Holz, 83 × 67 cm. Staatsgalerie Burghausen, Inv.-Nr. 6787. Vgl. Buchheit 1907, S. 36; Wagini 1987, Kat.-Nr. 2, S. 46–47; Ausst. Kat. Landshut 2009a, Kat.-Nr. 1.1, S. 166 mit weiterer Literatur.

338 Die Familiengalerie, die zwanzig Porträts umfasste, wurde von Gertner um 1531/32 zusammengestellt. Diese wurden im Rundstubenbau des Neuburger Schlosses ausgestellt, welches unter Ottheinrich, dem Urenkel Herzog Ludwigs IX., umfassend umgebaut wurde. Vgl. Langer 2016, S. 23–24. Zur Gemäldegalerie vgl. Wagini 1987; Seitz 2015. Zur Bautätigkeit Ottheinrichs in Neuburg vgl. Hoppe 2001; Hoppe 2005a; Hoppe 2013b. Zu Gertner vgl. Löcher 1993.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 17. Peter Gertner, Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut, genannt »der Reiche«, Kopie nach verlorenem Original von 1500/01, um 1537, Fichtenholz. Staatsgalerie Burghausen, Burghausen, Inv.-Nr. 6787

ihre einzigartige Wiedergabe wiedererkennbar und als Mensch mit einem bestimmten Charakter greifbar. Diese drei Aspekte bedürfen einer näheren Betrachtung. Um den innovativen Gehalt der Bildnisse hervorzuheben, werden diese älteren sowie annähernd zeitgleich entstandenen Porträttafeln gegenübergestellt.

Bereits bei einem ersten Blick auf die acht Bildnisse wird deutlich, dass ihre formale Gestaltung sehr ähnlich ist: Die Personen werden ausschließlich in Dreiviertel- oder Profilsansicht gezeigt. Eine frontale Darstellung fehlt. Die Hintergründe sind jeweils monochrom. Die Porträtierten werden dadurch einerseits Raum und Zeit entrückt; andererseits wird der Fokus des Bildes eindeutig auf die Darstellung des Menschen gelegt. Nichts Überflüssiges lenkt den Blick des Betrachters vom Menschen ab. Dies wird besonders deutlich an den Bildnissen des Tiroler Herzogs Sigismund. Selbst Schatten, die einen Raum andeuten würden, fehlen. Insbesondere bei den beiden Altersbildnissen wird der Kontrast zwischen dem Menschen und dem Hintergrund sinnfällig: Rot und Grün als Komplementärfarben bilden den maximal möglichen Farbkontrast. Herzog Sigismund wird explizit in den Vordergrund gerückt. Dadurch wird der Betrachter gezwungen, das Augenmerk auf die Darstellung des in die Jahre gekommenen Herzogs zu richten. Mehr noch: Die Reduktion von Attributen, die auf die hochrangige Stellung oder seine herzogliche Amtsgewalt hindeuten würden, zwingt umso mehr, den Menschen Sigismund von Tirol jenseits seiner weltlichen Macht zu betrachten. Die Darstellungen Sigismunds sind sicherlich die auffälligsten. Die strenge Fokussierung auf den Menschen ist bei dem Bildnis des jungen ungarischen Königs Ladislaus Postumus aber ebenso evident. Der schwarze, wahrscheinlich nachgedunkelte Hintergrund betont das strahlende Blond des Königs. Der Hintergrund akzentuiert die Darstellung. Der vom Maler sehr eng gewählte Bildausschnitt trägt ebenfalls zu dieser Wirkung bei. Die Haarpracht ist sogar auf beiden Seiten angeschnitten und reicht über den gemalten Bildraum hinaus.³³⁹ Durch diese Zentrierung wurde eine große Präsenz geschaffen – der nicht entgegensteht, dass das Gesicht verhältnismäßig leblos und statisch wirkt. Der Betrachter kann durch die Gestaltung der Betrachtung des Jünglings nicht ›entkommen‹.

Die Form gestaltet sich bei den weiteren Bildnissen ähnlich: Mal ist der Hintergrund äußerst hell und der Dargestellte im Gegensatz dunkel (Herzog Sigismund von Tirol als junger Mann, Herzog Siegmund von Bayern-München), mal ist der Hintergrund fast schwarz und die Darstellung des Porträtierten im Kontrast dazu hell angelegt (Friedrich von der Pfalz, Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut). Etwas aus dem Rahmen fällt lediglich die Darstellung der jungen Herzogin Hedwig. Hier sind Hintergrund und Person relativ harmonisch in verschiedenen Blau- und Grüntönen wiedergegeben. Lediglich der breite, rote Hut hebt sich deutlich ab. Doch auch bei dieser Tafel fällt der Blick des Betrachters auf die junge Herzogin. Sie steht unzweifelhaft im Zentrum. Die

339 Unklar ist, ob/inwiefern die Tafel beschnitten wurde.

3.3 Fürstenbildnisse

verhältnismäßig üppige Darstellung im Hinblick auf die Kleidung und die Vielzahl von Details steht dabei im Kontrast zur Klarheit der Schilderung des Gesichts.

Die Reduktion der Bildnisse auf die Darstellung eines Menschen vor uniformem Hintergrund führt zu einem Problem, das für die weiteren Ausführungen von Bedeutung ist: Die dargestellten Personen sind nur schwerlich als Fürstin oder Fürst zu erkennen. Klassische Herrschaftsattribute wie Zepter und Krone fehlen ebenso wie Wappen und Inschriften. Lediglich die Kleidung gibt Hinweise auf den Stand der Dargestellten. Bei diesen Persönlichkeiten könnte es sich ebenso gut um wohlhabende Angehörige des sich etablierenden Patriziats beziehungsweise Bürgertums handeln. In diese Richtung deutet zumindest partiell auch die Gewandung der Fürstin sowie der Fürsten. Dieses Problem beschäftigt nicht erst heute Museumskuratoren und Wissenschaftler, die sich einer Vielzahl von Porträts von unbekanntem Frauen und Männern gegenübersehen, es war bereits vor über 400 Jahren virulent. Dies zeigt der Fall Johann Baptist Ficklers. Als dieser 1598 sein berühmtes Inventar der Kunstkammer Herzog Albrechts V. von Bayern fertigte, hatte er große Schwierigkeiten, die unzähligen Bildnisse mit Namen historischer Personen zu verbinden. Entsprechend notierte er etwa unter Nr. 2846: »Contrafehrt eines Geistlichen herrn, ohne Namen, sihet ainem Bischof oder sonst dergleichen Prelaten gleich.«³⁴⁰ Zwar konnte aufgrund der Kleidung noch festgestellt werden, dass es sich bei dem Dargestellten um einen Geistlichen handelt, dessen Identität aber war bereits in Vergessenheit geraten. Wappen, Inschriften oder Ähnliches, die eine Identifizierung ermöglicht hätten, fehlten auf dem von Fickler beschriebenen Gemälde – ganz so, wie auf den oben behandelten Bildnissen der Fürstin sowie der Fürsten.

Die Identifizierungsproblematik wird besonders deutlich, wenn man das Altersbildnis Herzog Sigismunds von Tirol betrachtet. Ihm fehlen Herrschaftsinsignien wie etwa Krone, Schwert oder Amtskette, und es sind weder Wappen noch Inschrift beigefügt, welche ihn identifizieren würden. Es kann auf dieser Grundlage daher nicht eindeutig entschieden werden, wer im Bild zu sehen ist. Die Tafel sagt nichts über die gesellschaftliche Stellung des älteren Mannes aus. Selbst der Bildraum kann nicht zur Identifikation herangezogen werden, denn er ist, wie zuvor angemerkt, auf eine rote, zweidimensional erscheinende Fläche reduziert worden. Nur durch einen feinen Schlagschatten erfährt diese eine gewisse Tiefenwirkung. Ebenso wenig Aufschluss gibt die Kleidung: Sie ist tadelloso, aber einfach. Man käme nicht auf die Idee, in dem Mann einen Herzog, geschweige denn Herzog Sigismund von Tirol, genannt der Münzreiche, zu erkennen. Gleiches gilt für das Jugendbildnis: Sichtbar ist lediglich ein jüngerer, zurückhaltender Mann, der eine Gebetskette in Händen hält. Dies zieht sich wie ein roter Faden durch das Corpus: Die polnische Königstochter Hedwig, der Pfälzer Friedrich der Siegreiche und der ungarische König Ladislaus Postumus sind tafelimmanent nicht

340 Fickler ed. Diemer/Bujok 1598/2004, S. 201.

zu identifizieren. Bis heute ist umstritten, ob es sich bei der Tafel mit der Darstellung einer jungen Frau tatsächlich um Hedwig von Polen handelt oder nicht um eine junge Edelfrau aus ihrem Gefolge.³⁴¹

Wie entscheidend beispielsweise Inschriften sein können, wird an den Porträts des Landshuter Herzogs Georg IV. und des Münchner Herzogs Siegmund deutlich. Lässt man die Inschrift auf der Tafel Herzog Georgs IV. außer Acht (vgl. Abb. 17), dann ist lediglich ein Mann von etwa vierzig Jahren zu sehen, der mit einem reichen Brokatmantel, der mit Hermelin ausgelegt ist, bekleidet ist. Der Pelz verweist darauf, dass es sich um eine hochrangige Person handelt, denn es war nur einer kleinen Gruppe von Personen gestattet, Hermelin zu tragen.³⁴² Das gefaltete Papier und die reiche Kleidung könnten ebenso einer einflussreichen Person bei Hofe, etwa einem Rat, zugeschrieben werden. Eine weitere Eingrenzung der Person erscheint nicht möglich. Durch die Inschrift wird aus dem Unbekannten jedoch eine konkrete, historisch fassbare Persönlichkeit: »GEORG PFALCZGRAF BEY RHEIN HERCZOG IN/NIDERN VND OBERN BAIRN [...]«. Die Inschrift vermittelt nicht nur den Namen, sondern auch weitere Informationen: »VON AIM ALTEN CONTER/FAID DAZEMAL ER SEINS ALTERS IM 46 JAR DAHER/ABGEMACHT.« Das Gemälde ist also eine Kopie nach einem älteren, heute verschollenen Porträt, das angefertigt wurde, als der Herzog 46 Jahre alt war. Die ältere Tafel wurde entsprechend 1501 gemalt.

Noch deutlicher wird die Rolle der Inschrift bei der Tafel des Münchner Herzogs Siegmund (vgl. Abb. 14). Die Gewandung des kräftigen Mannes ist derart einfach, dass eine Identifizierung als Hochadeliger ausgeschlossen erscheint: Der Mantel ist nur mit einem rötlichen Textil ausgestattet, die Materialität jenseits dessen ist unklar, wirkt jedoch äußerst einfach. Das einzige Ornamentale ist die Haube, deren Material ebenso undifferenziert wirkt. Jedoch wird bei dieser Tafel die These, bei den Landshuter Bildnissen sei ursprünglich auf Inschriften zur Identifikation der Dargestellten verzichtet worden, vermeintlich widerlegt: Die oben rechts zu lesende Inschrift weist den Mann eindeutig als bayerischen Herzog Siegmund aus, der zum Zeitpunkt der Anfertigung der Tafel in Menzing, heute ein Stadtteil Münchens, seinen Hof hatte. In der Forschung wurde herausgearbeitet, dass die in humanistischer Kapitalis geschriebenen Zeilen nachträglich hinzugefügt wurden.³⁴³ Durch die Verwendung des Imperfekts *erat* wird verdeutlicht, dass die Inschrift nach der Fertigstellung des Gemäldes hinzugefügt wurde, mit dem Wissen, dass es sich bei dem Dargestellten um den bayerischen Herzog handelt. Wäre sie gleichzeitig angebracht worden, hätte man die Präsensform *est* verwendet. Die Inschrift besagt auf Deutsch: Herzog Siegmund von Gottes Gnaden Herzog von Bayern,

341 Das Gemälde ist erstmals im Inventar der Burg Trausnitz von 1751 zu identifizieren, allerdings als »Portrait von einer Hofdame mit der jahrzahl 1530.« Landshut, Staatsarchiv Landshut, Rep. 200 A 1158, zit. nach Ausst. Kat. Landshut 2009a, Kat.-Nr. 1.2, S. 167.

342 Vgl. Burgemeister 2019, S. 129.

343 Vgl. Buchner 1953, S. 111; Schawe 2014, S. 258.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 18.
Albrecht Dürer, Selbstbildnis
als Dreizehnjähriger, 1484,
Silberstift auf grundiertem
Papier. Albertina, Wien,
Inv.-Nr. 4839

dessen Resdeinz in jener Zeit Menzing war [= *erat*], Durch *erat* wird verdeutlicht, dass Siegmund zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildnisses seine Residenz in Menzing hatte und die Rolle zum Zeitpunkt der Beschriftung immer noch innehatte, sonst wäre das Perfekt *fuit* oder sogar das Plusquamperfekt *fuert* genutzt worden.

Diese Argumentation erscheint zunächst gewagt. Doch auch von anderen Bildnissen ist bekannt, dass sie retrospektiv beschriftet worden sind, etwa das Selbstbildnis des jungen Dürer aus dem Jahr 1484. Dürer beschriftete das Gemälde nachträglich wie folgt (Abb. 18): »Dz hab Ich aws ein spigell nach / mir selbs kunterfet Im 1484 Jar / Do ich noch ein kint wad. / Abricht Dürir.« Es wird das gleiche Phänomen deutlich: Dürer schreibt retrospektiv im Imperfekt über sich selbst. Damit ist auch beim Bildnis des Herzog Siegmund von Bayern-München das Paradigma der Abwesenheit von Inschriften und Machtinsignien erfüllt: Ohne diese Inschrift würde man nicht zu dem Schluss gelangen, in diesem Mann einen Herzog zu sehen.



Abbildung 19.
Halbguldiner mit Brust-
bild des Sigismund
von Tirol nach einem
Entwurf von Reichard
Weidenpusch, 1484.
Münzkabinett der Staat-
lichen Museen, Berlin,
Inv.-Nr. 18219701

Dass das Problem der Reduktion von Bildhintergründen sowie Attributen, Insignien und Wappen ein weit über Landshut hinausreichendes Problem darstellt, wird durch eine Vielzahl an Porträts aus dem (späten) 15. Jahrhundert evident: Viele Bildnisse in Museen werden als ›Bildnis einer jungen Frau‹ oder ›Bildnis eines jungen Mannes‹, um nur zwei Varianten zu nennen, betitelt. Identifikationen sind weitestgehend unmöglich und wenn sie gelingen, dann sind sie meist durch Zufallsfunde in Spezialdisziplinen wie der Numismatik bedingt. Dies trifft auf die Fürstenbildnisse aus dem Hofnetzwerk Herzog Ludwigs IX. zu, zum Beispiel bei den Bildnissen des Tiroler Herzogs Sigismund und demjenigen Friedrichs des Siegreichen. Der Schlüssel zur Identifikation Herzog Sigismunds liegt in einer Medaille, die der aus Venedig berufene Goldschmied Reichart Wiedenpusch im Jahr 1483 fertigte. Ab 1484 diente sie als Vorlage für den Halbguldiner.³⁴⁴ Die Rückseite der Medaille zeigt den in die Jahre gekommenen Herzog mit markantem Buckel, ausgeprägtem Bauch, sehr kurzem Hals und im Vergleich unproportioniert großem Kopf (Abb. 19). Die hohe Stirn und das krause Haar finden sich ebenso in den Porträts (vgl. Abb. 15 und 16). Selbst zum Porträt des jungen Herzogs (vgl. Abb. 11) fällt eine gewisse Ähnlichkeit auf. Durch diese zusätzliche Hilfe, welche Person und Namen zusammenbringt, gelingt die eindeutige Identifikation der dargestellten Personen als Herzog Sigismund von Tirol.

Friedrich der Siegreiche dagegen ist durch eine Inschrift auf einer Kopie der vorgestellten Tafel zu identifizieren (Abb. 20). Dieses Bildnis wurde von Peter Gertner um 1530/1540

³⁴⁴ Reichart Weidenpusch wurde gemeinsam mit dem Goldschmied Leone Sigura 1483 nach Innsbruck beordert. Vgl. Ausst. Kat. Innsbruck 1986, S. 49–50, 165; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 23, S. 63–64, Kat.-Nr. 126, S. 220. Vgl. zur Medaille Winter 2013a, S. 53–56 und Winter 2013a, Kat.-Nr. 8, S. 156. Vgl. weiterhin Winter 2013b, S. 29; Ausst. Kat. München 2013, Kat.-Nr. 23, S. 120–121.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 20. Peter Gertner, Friedrich der Siegreiche, nach verlorenem Original um 1470, um 1530/40, Fichtenholz. Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 4239

für die Ahnengalerie des Pfalzgrafen Ottheinrich angefertigt.³⁴⁵ Die in humanistischer Kapitalis verfasste Inschrift lautet: »PFALCZGRAF FRIDERICH DER STREYTBAR CHVRFVRST / VON AIM ALTEN CONTERFET DABEY KAIN IARZAL STET / HIEHER ABGEMACHT.« Aus ihr geht, wie bei der Inschrift auf der Bildnistafel Herzog Georgs IV., hervor, dass es sich ebenfalls um eine Kopie handelt. Gertner vermerkt das Fehlen einer Jahreszahl auf dem älteren Bild; man ist geneigt, eine gewisse Kritik aus der Formulierung herauszulesen. Ohne die Kopie und die Anmerkungen Gertners würde es dem heutigen Betrachter schwerfallen, das Bildnis Friedrichs des Siegreichen als Porträt eines Hochadeligen zu lesen und zu verstehen.

Genau wie beim Bildnis Georgs IV. fallen zwar die verhältnismäßig reiche Kleidung und das Papier in den Händen Friedrichs auf, dies ist jedoch kein eindeutiges Indiz, um die beiden Männer als Hochadelige anzusprechen – zumal gerade der Landshuter Hof für seine Prachtentfaltung bekannt war. Zum Missfallen der Zeitgenossen war die Kleidung von Hofbeamten üppig und kostbar. Folgendes Beispiel illustriert dies mustergültig: Der Nürnberger Stadtarzt und Humanist Hermann Schedel kritisiert anlässlich des Regensburger Reichstags von 1467 den Landshuter Beamten Heinrich Tandorffer:³⁴⁶

»Abstoßend ist es, den Pomp zu sehen, den hier die Fürsten zur Schau stellen. Dennoch sticht keiner prächtiger und glänzender bei seinem nach Außen getragenen Prunk hervor als Tandorffer selbst, der sich täglich prunkvoll mit den teuersten Kleidern, welche aus Gold und Seide gewebt sind, in der Öffentlichkeit zur Schau stellt. Während er selbst mit Herzog Ludwig in Nürnberg eintritt, hat er sein Gefolge mit ganzem Pomp und größtem Prunk bei der Leitung [des herzoglichen Aufzugs] auf den Straßen und den Plätzen Aufsehen erregen lassen.«³⁴⁷

345 Öl auf Fichtenholz, 83 × 66,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 4239. Vgl. Wagini 1987, S. 19–20 sowie Kat.-Nr. 1, S. 44–45. Eine weitere Kopie des Heidelberger Bildnisses wurde von Hans Wertinger für die sog. Porträtgalerie Pfalzgraf Philipps als Freisinger Bischof geschaffen und befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum, München (Inv.-Nr. 6982). Zu den Porträts Hans Wertingers, insbes. der Porträtgalerie Pfalzgraf Philipps, vgl. Weniger 2009; Weniger 2010b.

346 Heinrich Tandorffer war von 1463 bis 1470 Pfleger von Ingolstadt und von 1465 bis 1468 zusätzlich Pfleger von Gerolfing; 1466 war er herzoglicher Rat. Vgl. Ausst. Kat. Ingolstadt 1992, S. 186; Ettelt-Schönwald 1999, S. 389; Hesse 2005, S. 796.

347 Hermann Schedel am 13. Juli 1467 an Valentin Eber: »Horrendum est videre pompam, quam hic principes exercent. Nullus tamen preciosior splendidiorque in apparatu exteriori relucet ipso Tandorffer, qui cottidie splendide vestibus pretiosissimis ex auro et serico contextis in publicum procedit, qui dum Nurembergam cum duce Ludovico intraret, populum suum omni cum pompa maximoque apparatu gubernando per forum et plateas conspiceret fecit.« Schedel ed. Joachimsohn 1893, Brief Nr. 73, S. 169–170 [Übers. d. Verf.]. Valentin Eber gehörte als Augsburger Stadtschreiber zum elitären früh-humanistischen Kreis um Sigismund Gossembrot. Bereits während seines Studiums in Padua knüpfte er vielfältige Kontakte zu später einflussreichen Humanisten wie etwa Peter Luder. Vgl. Art. »Eber, Valentin« von Franz J. Worstbrock. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 2. Berlin 1980, Sp. 266–267; Probst / Metzger 2003, S. 72; Fuchs 2015, S. 128.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 21. Marx Haldner, Epitaph des Martin Mair, Detail, Rotmarmor, um 1480. Landshut, St. Martin. Deutlich sichtbar ist das Brokatmuster des langen Mantels, das sich trotz der starken Maserung des Rotmarmors gut davon abhebt.

Aus dieser Quelle wird deutlich, dass der Beamte Heinrich Tandorffer prächtiger als alle Fürsten gekleidet war und die Beobachter dies auch so wahrnahmen. Kleidung, die kostbarer als die mancher Fürsten war, wurde jenseits des Landshuter Hofes als unangemessen angesehen.³⁴⁸

Kleidung funktionierte im Falle des Landshuter Hofes allerdings nur bedingt als ›Standesmarker‹, wie das Epitaph Martin Mairs belegt. Der Gelehrte Rat ist mit einem langen, üppigen Brokatmantel³⁴⁹ aus italienischem Stoff mit einem großflächigen Muster bekleidet (Abb. 21).³⁵⁰ Feine, überzogene Knöpfe schließen den Mantel. Darunter trägt er ein einfacheres Gewand. Am Kragen ist der Mantel mit einem anderen Stoff, vielleicht Pelz, großflächig ausgelegt. Dies ist kein Widerspruch zur Kleiderordnung Herzog Ludwigs IX. von 1470, die keine Bestimmungen zur Kleidung des Adels und der

348 Die Nürnberger Kleiderordnungen von 1447 und 1481 waren stark reglementiert und verboten eine Vielzahl an (großflächigen) Nutzungen luxuriöser Textilien, die in Landshut nicht geregelt waren. Vgl. Burgemeister 2019, S. 132–136.

349 Zum Epitaph des Martin Mair siehe Kap. 5.2.

350 Zur Darstellung italienischer Luxustextilien in der Kunst des 15. Jahrhunderts vgl. Dal Prà / Carmignani / Peri 2019.



Abbildung 22.
Französisch, Herzog
Johann II. der Gute,
1350/75, Leimfarbe auf
Eichenholz und Lein-
wand. Louvre, Paris,
Inv.-Nr. RF 2490

Räte enthält.³⁵¹ Damit wird offensichtlich, dass kostbare Kleidung kein ausreichendes Kriterium ist, um auf die hochadelige Identität eines Dargestellten am Landshuter Hof Ludwigs IX. zu schließen, denn hochrangige Höflinge kleideten sich weitaus prächtiger, als man gemeinhin erwarten würde.³⁵²

351 Brokat wurde in der Kleiderordnung von 1470 nicht explizit reglementiert. Burgemeister vermutet jedoch, dass Brokat als gemustertes Textil den Samtstoffen zugerechnet wurde und entsprechend strengen Regeln unterlag. Vgl. Burgemeister 2019, S. 123, 214, Anm. 1203.

352 Der Trend am Landshuter Herzogshof, sich ausufernd zu kleiden, fand erst mit der Einführung einer verbindlichen Hoftracht in den 1480er Jahren ein Ende. Diese ist durch eine Sigmund Gleismüller zugeschriebene Zeichnung überliefert.

3.3 Fürstenbildnisse

Zuschreibungen einer Standesidentität allein auf Grundlage der Kleidung sind somit äußerst kritisch zu sehen. Für die Bildnisse Friedrichs von der Pfalz und Herzog Georgs IX. bedeutet dies jeweils, dass ohne das Wissen über die Identität des Dargestellten seine Identifizierung als Herzog nicht zwangsläufig durch die Kleidung gewährleistet wäre. Durch den Verzicht auf Wappen, Inschriften und sonstige Herrschaftsinsignien kommt es nicht nur zu den eben aufgezeigten großen Identifikationsproblemen, sondern durch diese bewusste Reduktion grenzen sich die diskutierten Fürstenbildnisse ebenso von älteren Herrscherdarstellungen ab und unterstreichen damit ihren Innovationsgehalt. Bei älteren Tafeln erfolgt die Identifikation der Dargestellten nämlich üblicherweise über die Inschriften und Insignien. Beispielsweise werden der französische König Johann der Gute (1319–1364, Abb. 22) und der habsburgische Herzog Rudolf IV. (1339–1365, Abb. 23)³⁵³ durch Inschriften ausgewiesen.³⁵⁴ Zudem wird Rudolf durch eine ausladende Krone als (Erz-)Herzog charakterisiert. Dagegen wird auf eine individuelle, lebensnahe Darstellung verzichtet und gleichzeitig individuelle Elemente, wie die hängenden Augen Jeans oder der Überbiss Herzog Rudolfs, überbetont und dadurch zu stilisierten Erkennungszeichen. Löst man sich von diesen beiden Beispielen und verallgemeinert, so stellen Fürstenbildnisse des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts Repräsentationen eines bestimmten Amtes dar, wie im Fall der beiden herausgegriffenen Tafeln das des Königs beziehungsweise des Herzogs.³⁵⁵

Damit geht es in den älteren Darstellungen um die Visualisierung eines Amtes und nicht um das Porträt einer Person: Der oder die Dargestellte tritt hinter das Amt zurück.³⁵⁶ In dieser un-individuellen Darstellungsweise entsprechen solche Bildnisse spätantiken und hochmittelalterlichen Vorbildern: (Spät-)Römische Kaiser waren auf Münzen neben der Inschrift am Lorbeerkranz oder an der Strahlenkrone sowie ihrem Gewand zu erkennen.³⁵⁷ Im Mittelalter wurde diese Darstellungsform fortgesetzt: Kaiser, wie zum Beispiel Friedrich I. Barbarossa, waren durch ihre Insignien, die Bügelkrone, das Zepter und den Reichsapfel, sowie durch Inschriften als Kaiser zu erkennen

353 Um 1365 entstanden, Pergament über Fichtenholz, 45 × 30 cm. Dom- und Diözesanmuseum, Wien, vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 22, S. 55 mit älterer Literatur.

354 Das Bildnis des französischen Königs ist in gotischer Schrift mit »Jehan Roy de f[r]ance« überschrieben, dasjenige Rudolfs mit folgenden Worten: »Rudolfus Archidux Austrie e[t] cet[era]«. Vgl. hierzu Ebertshäuser 1974, S. 6–7; Boehm 1985, S. 21; Beyer 2006, S. 13.

355 Sperl verweist darauf, dass es vor allem Heilige waren, die im Mittelalter individualisierend dargestellt wurden. Sowohl Abbildungen von Heiligen als auch von Fürsten und Adeligen waren ikonartig und dienten der Anbetung sowie »der Vermittlung überpersönlicher religiöser Botschaften«. Vgl. Sperl 2011, S. 185–186, Zitat S. 185–186.

356 In der Forschung wurde der Zusammenhang zwischen diesen frühen Bildnissen und Heiligenbildnissen herausgestellt. Auch später, im 16. Jahrhundert, finden sich symbiotische Vermischungen der beiden Ikonographien, z. B. wenn sich Kardinal Albrecht von Brandenburg um 1520/1524 von Matthias Grünewald als heiliger Erasmus darstellen lässt. Vgl. Wagner 2001, S. 84–85.

357 Vgl. Meischner 1996; zur Herrscherikonographie des Mittelalters Körntgen 2001.



Abbildung 23.
Prager Hofwerk-
statt (?), Herzog
Rudolf IV., um 1360,
Tempera auf Perga-
ment über Fichten-
holz. Dom- und
Diözesanmuseum,
Wien, Inv.-Nr. L/11

(Abb. 24). Im diachronen Vergleich wird sichtbar, dass sich die Landshuter Fürstenbildnisse davon deutlich abgrenzen: Sie verschleiern Amt und gesellschaftliche Stellung der Dargestellten, indem sie auf bekannte Kompositionsschemata (*formulae*) verzichten. Es geht nicht um die Visualisierung eines Herrschaftsanspruchs und ebenso wenig um die Darstellung als Kaiser oder Fürst bzw. Kaiserin und Fürstin. Im Zentrum steht bei den diskutierten Tafeln der individuelle Mensch.

Diese signifikante Bedeutungsverschiebung wird aus den Porträts heraus sichtbar: Sie sind auf die Menschen zentriert, die individuell dargestellt werden. Diese Individualität meint einerseits die realistische, naturnahe Darstellung der Person mit ihren

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 24. Weingartner Welfenchronik, Friedrich I. Barbarossa mit seinen Söhnen, nach 1185, Hochschul- und Landesbibliothek Fulda, Signatur Cod. D 11, fol. 14r

körperlichen Besonderheiten. Andererseits umfasst die individuelle Darstellung ebenso die Visualisierung von unsichtbaren, immateriellen Charaktereigenschaften, die einen Menschen in seiner Gesamtheit ausmachen. Die Landshuter Bildnisse zeichnen sich durch diesen Dualismus aus. Körperliche Eigenheiten der Fürsten und der Fürstin werden nicht verschleiert, sondern explizit dargestellt.

Zwei Beispiele verdeutlichen dies in besonderem Maße. Da wäre zunächst die Darstellung Herzog Sigismunds von Tirol mit einem Buckel. Bereits sein Jugendbildnis deutet mit den nach vorne geschobenen Schultern auf die Entstehung eines Buckels hin. Die beiden Altersbildnisse zeigen diesen dann ausgeprägt, das Burghausener Bildnis mehr noch als das Wiener. Während der Buckel beim Wiener Bildnis durch den gewählten Bildausschnitt sowie die starke Verdunklung des linken Bildrandes kaschiert wird, betont ihn die Burghausener Tafel. Das Gesicht wird in diesem Fall mehr nach vorne gereckt und vom Maler ins Zentrum gerückt. Der Buckel wird gleichzeitig durch den weniger stark ausgeprägten Schatten betont. Dadurch wirkt die Gestalt Sigismunds gedrückter und in sich versunken.

Bei König Ladislaus Postumus wiederum fallen die stechenden, irritierend großen Augen sowie die Adlernase auf. Vor allem die tiefliegenden Augen verleihen dem sonst sehr undifferenziert wirkenden Gesicht des ungarischen Königs eine individuelle Note. Durch die Augen wird beim Betrachter der Eindruck hervorgerufen, dass der König in irgendeiner Form krank sein könnte. In der Tat verstarb er an Leukämie, nur wenige Wochen oder Monate, nachdem die Tafel vollendet wurde. Ohne es wissen zu können, gelang es dem Maler, ein individuelles Merkmal des jungen Königs einzufangen. Die Wiederholung bestimmter physiognomischer Merkmale führt dazu, dass beispielsweise Ladislaus Postumus auf einer Tafel im Oberhausmuseum Passau wiedererkannt wird, auf der die Anbetung der Heiligen Drei Könige thematisiert wird (Abb. 25).³⁵⁸ Zu erkennen ist Ladislaus an seiner üppigen blonden Lockenpracht sowie der Hakennase, die durch die Frontalität der Darstellung betont wird. Auch der Münchner Herzog Siegmund kann auf dem gleichen Weg auf dem äußeren Flügel des Hochaltars der Blutenburg identifiziert werden. Da die Darstellung derjenigen auf der Tafel so ähnlich ist, stellt sich hier sogar die Frage, ob das Porträt eine Art Vorstudie für den Altarflügel gewesen ist. Gleichzeitig kann wegen der fehlenden individuellen Darstellungsweise ausgeschlossen werden, dass seine Abbildung auf einem Chorfenster in der Untermünzinger Kirche St. Martin seinem wirklichen Aussehen entspricht, obwohl Wappen und Inschrift den knienden Mann als Herzog Siegmund ausweisen (Abb. 26).³⁵⁹

358 Das um 1470 gemalte Bild stellt neben König Ladislaus mutmaßlich den burgundischen Herzog Karl den Kühnen als einen der Heiligen Drei Könige dar. Es wird vermutet, dass es dem Maler darum ging, verschiedene Herrschaftsmodelle einander gegenüberzustellen. Vgl. Liedke 1986c; Wolff/Hecht 2008, S. 418; Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 198, S. 378.

359 Die Identifizierung läuft hier wieder idealtypisch, was weiter vorne aufgezeigt wurde. Das Schema der Stifterdarstellung sieht keinen Realismus in der Darstellung vor. Die Inschrift lautet: »Vo(n) gotes

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 25. Bayerischer Meister, Anbetung der Heiligen Drei Könige, um 1470, Holz. Oberhausmuseum, Passau, Inv.-Nr. D 381/1



Abbildung 26. Hans Winhart (?), Stifterdarstellung des Siegmund von Bayern-München, um 1499, Glas. St. Martin, München-Untermenzing

Die Landshuter Bildnisse zeichnen sich jedoch eben nicht nur durch die Darstellung individueller Merkmale, sondern auch durch das Sichtbarmachen unsichtbarer Charaktereigenschaften aus. Dadurch gelingt es, dem Betrachter einen umfassenden Eindruck von den Fürsten sowie der Fürstin zu vermitteln. Tatsächlich stellt dies die eigentliche Innovation der diskutierten Bildnisse dar: Die Tafeln zeigen die Fürsten und die Fürstin als Menschen mit unverwechselbarem Charakter. Es wird versucht, das Immaterielle darzustellen, das den Menschen als solchen ausmacht.³⁶⁰ Durch diese Innovation heben sich die Bildnisse einerseits von unbelebten Staffagefiguren, beispielsweise auf Altären, ab. Betrachtet man die Tafeln, wird unmittelbar klar, dass es sich um die Darstellung realer Menschen handelt. Andererseits unterscheiden sich die Tafeln von den bereits angesprochenen älteren Fürstenbildnissen. Zwar wird beispielsweise (Erz-)Herzog Rudolf von Tirol mit individuellen Merkmalen wie zum Beispiel asymmetrischen Augen dargestellt, aber es fehlt an einer charakterlichen Tiefe. Es fällt schwer, sich vorzustellen, wie diese Person als Mensch *war*. Dagegen gewinnt der Betrachter einen Eindruck von den porträtierten Persönlichkeiten: Friedrich der Siegreiche erscheint als aufmerksam,

genade(n) sigmund Pfaltzg(ra)f pey rein hertzog in ob(e)rn un(d) nider(n) pairn 1499. « Vgl. zum Fenster Fischer 1997, S. 91.

360 Vgl. Flasch 1965; Pfisterer 1997, S. 268–269.

3.3 Fürstenbildnisse

vielleicht etwas streng, Herzog Sigismund dagegen verbissen und verbittert. Herzog Georg wiederum wirkt sinnierend und wie ein Mensch, der dem Essen zugeneigt ist. Nicht der Stand wird sichtbar (gemacht), sondern die Menschen dahinter.

Dies berührt ein sprachliches Problem: Im Deutschen wird der Begriff der Person als neutrale Benennung von Menschen genutzt. Das lateinische Wort *persona* hingegen verweist auf den oben skizzierten Dualismus von Mensch und Rolle beziehungsweise Amt. *Persona* bezeichnet eine Maske, hinter der sich Schauspieler im antiken Theater verbargen, um in eine bestimmte Rolle hineinzuschlüpfen. Die Person hat im lateinischen Wortsinn eine Rolle inne, welche der Mensch (*homo*) für einen bestimmten Rezipientenkreis spielt und einnimmt. Das Fürstenamt ist somit eine Rolle, eine *persona* eines Menschen.³⁶¹ Die Darstellungsform der Fürsten um Herzog Ludwig IX. lässt den Bedeutungswandel des Wortes *persona* von ›Rolle‹ zu ›Individuum‹ erkennen: Ihre Darstellung als Mensch ist keine Abbildung der Rolle als Fürst. Sie zielt stattdessen auf eine Visualisierung des Menschen jenseits seiner Rollen ab. Die Maske des Fürstenamts wird entfernt, sodass der Mensch dahinter zum Vorschein kommt.

Drei wesentliche Aspekte wurden herausgearbeitet, die die Bildnisse aus dem Umkreis des Landshuter Hofes auszeichnen: die formale Gestaltung, das gemeinsame Identifizierungsproblem sowie die Individualität der Darstellungen. Diese verbinden die acht Fürstenbildnisse zu einer formal zusammengehörenden Gruppe und grenzen sie entschieden von älteren Fürstenbildnissen ab. Auf den Tafeln werden die Fürsten und die Fürstin in Dreiviertel- beziehungsweise Profilansicht dargestellt, gleichzeitig aber dekontextualisiert, das heißt die Person wird auf sich selbst zurückgeworfen. Der Bildhintergrund ist vollständig reduziert, zudem fehlen Inschriften und Machtinsignien. Inhaltlich und auch ikonologisch zeichnen sich die Tafeln durch ihre vollkommene Zentrierung auf die Darstellung des Individuums aus. Nicht nur die rein naturalistische äußere Form der Personen wird sichtbar, sondern auch das Innere, das Nicht-Sichtbare. Der innovative Gehalt der Landshuter Bildnisse besteht somit darin, dass sie keine offiziellen Amtsbildnisse zur Verkörperung der Stellung und der Macht der Dargestellten sind. Stattdessen wird auf allen Bildnissen der ›private‹ Mensch in den Vordergrund gerückt.

Aus der Befundanalyse ergibt sich die Frage, warum am Landshuter Hof Herzog Ludwigs IX. beziehungsweise in dessen direktem Umfeld derartig innovative Bildnisse entstanden. Hierfür gibt es mehrere Erklärungsansätze: zum einen ein funktionales Erklärungsmodell, zum anderen ein diskursanalytisches, welches den humanistischen Diskurs um die Menschenwürde als maßgebliche Triebfeder dafür ansieht, dass neuartige Porträts entstanden. Während der Funktionalismus die Entstehung der Bildnisse aus ihrer angedachten Nutzung heraus begründet, können die Porträts aus diskursanalytischer Perspektive als Reflexionen des zeitgenössischen humanistischen Diskurses um die Stellung des Menschen in der Welt verstanden werden.

361 Vgl. Boehm 1985, S. 21; Rubin 2011, S. 4.

Für beide Erklärungsansätze lassen sich valide Argumente anführen. Obwohl bei der Analyse der Fürstenbildnisse eine neue Qualität sichtbar wurde – die Individualität –, mussten auch in diesem Rahmen bestimmte Erwartungen und Formen erfüllt und eingehalten werden. Die Darstellung der Adligen ist einer spezifischen, konventions- und damit *decorum*-gebundenen Form verpflichtet. Der Begriff des *decorum* meint dabei eine dem Anlass entsprechende Darlegung oder Darstellung einer Sache / eines Sachverhalts, etwa hinsichtlich der Form, des Ausdrucks oder auch des Verhaltens. Der aus der antiken Rhetorik stammende Begriff wurde von Leon Battista Alberti in seinem Buch über die Malkunst auf die Malerei und die Architektur übertragen, »um beide Künste in den Rang einer *ars* zu erheben und damit gleichzeitig das Ansehen der Künstler zu erhöhen«. ³⁶² Die Bildnisse sind folglich der »angemessenen Darstellung ihre[s] Sujets verpflichtet« ³⁶³ und damit auch an eine bestimmte Funktion gebunden, um vom Rezipientenkreis verstanden zu werden. Deswegen dürfen die Darstellungen »nicht mit einer vorurteilsfreien Objektivität im Sinne von modernem Porträtrealismus verwechselt werden.« ³⁶⁴ Die Hinzufügung bestimmter Attribute zur Charakterisierung der Dargestellten ist offensichtlich zweck- und anlassgebunden. Gerade aus diesen Attributen könnte eine bestimmte Funktion abgeleitet werden. Aus der funktionalistischen Perspektive kann die innovative und realistische Darstellungsweise nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Tafeln nach wie vor Inszenierungen sind, die bestimmten Erwartungen des Auftraggebers sowie des anvisierten Zielpublikums unterworfen sind. ³⁶⁵ Es gilt daher, die Funktion der Gemälde aus diesen selbst heraus sowie aus den zeitgenössischen Entstehungsbedingungen zu rekonstruieren. Doch auch für die Erklärung durch den humanistischen Diskurs gibt es stichhaltige Gründe. Es geht bei den Fürstenbildnissen des Landshuter Hofes nicht darum, die Würde des Amtes in Analogie zu beispielsweise Heiligkeit oder Transzendenz darzustellen. Ziel ist es dem Anschein nach, die menschliche Natur der oder des porträtierten Adligen nachzubilden und in ihrem Wesen zu erfassen.

362 Art. »Decorum« von Ursula Mildner und Ian Rutherford. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 423–451, hier Sp. 439. Wörtlich schreibt Alberti: »Wer sich also auf die Malkunst einlassen will, möge das Verfahren anwenden, nach dem – gemäss meiner Beobachtung – die Schreiblehrer vorzugehen pflegen. Diese nämlich vermitteln in ihrem Unterricht zunächst alle Buchstabenzeichen getrennt; erst danach leiten sie dazu an, Silben und in der Folge ganze Aussagen zusammenzufügen. Diese Methode sollen auch unsere ›Schüler‹, eben beim Malen befolgen. Zuerst sollen sie, in getrennten Schritten, den Umgang der Flächen – gleichsam als die ›Elemente‹ oder ›Buchstaben‹ der Malkunst –, danach auch die Verknüpfungen der Fläche und in der Folge die Formen aller Körperteile erlernen, und sie sollen sämtliche Unterschiede, die an Körperteilen auftreten können, ihrem Gedächtnis einprägen.« Alberti ed. Batschmann 2011, III, 55, S. 297–299; auch: Roeck 2017, S. 525–526.

363 Borchert 2008, S. 74. Vgl. weiterhin Falomir 2008, S. 69.

364 Borchert 2008, S. 74.

365 Das Phänomen der individuellen Inszenierung ist bis heute aktuell. Vorrangig auf der Social-Media-Plattform Instagram ist dies zu beobachten und entlarvt bisweilen die Uniformität von Individualität. Vgl. Götz 2019; Götz/Becker 2019.

3.3.2 Funktionalistisches Erklärungsmodell: Das Porträt als Aufgabe

Es gibt mehrere mögliche funktionale Erklärungen für die Gestaltung und Entstehung von Bildnissen im Allgemeinen sowie im Besonderen für das vorgestellte Corpus von Fürstenporträts. Zum einen wäre denkbar, dass die Tafeln als repräsentative, offizielle Bildnisse gedacht waren, zum anderen erscheint eine Funktion als Hochzeitsbildnis möglich. Vor diesem Hintergrund sind die Forschungen von Melanie Marschke grundlegend. Sie hat herausgearbeitet, dass einerseits jede Form der Darstellung bestimmten Erwartungen des Auftraggebers unterworfen ist und andererseits die Darstellungsform auch von der Rezipientenseite, das heißt vom Betrachter aus, verstanden werden muss. Marschke stellt weiter heraus, dass Porträts erst durch ihren Wirkungskontext ihre vollumfängliche Bedeutung entfalten. Dies bedeutet, dass nicht nur Auftraggeber und Maler miteinbezogen werden müssen, sondern auch die Erwartungen der zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachter solcher Bildnisse. Es gelte folglich

»in Erfahrung zu bringen, wie das soziale Umfeld beschaffen war, in dem das [...] Bildnis wirkte, welche Personen an dessen Entstehung beteiligt waren: Als das Portrait bestimmende Kräfte können der ausführende Künstler, der Auftraggeber und der Empfänger gelten, wobei die beiden letzteren identisch sein oder wegfallen konnten.«³⁶⁶

Daraus lässt sich ableiten, dass sowohl Auftraggeber- als auch Rezipientenseite zu berücksichtigen sind, wenn man die Funktion eines Gemäldes verstehen möchte. Porträts haben folglich eine Kommunikationsaufgabe gegenüber einem bestimmten Publikum, aber auch eine zweite Funktion, nämlich die Erkenntnisfunktion. Diese ist hier zentral: Ohne das Erkennen kann das Bild nicht kommunizieren. Damit wird klar, warum es aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts so schwer ist, ein Bild, dessen Erkenntniswert fehlt, zu deuten, also dessen kommunikativen Gehalt zu ergründen. Bourdieus Übernahme des Durkheim'schen Strukturalismus kann also auf die Kunst, genauer auf Porträts übertragen werden und findet seine Entsprechung bei Marschke.³⁶⁷ Somit sind beide Seiten, soweit möglich, zu rekonstruieren und in Verbindung mit den Bildern zu bringen. Attribute oder sonstige Beigaben auf den einzelnen Tafeln können hierbei Hilfestellung bieten.

3.2.2.1 Offizielle Bildnisse

Die Funktion eines offiziellen Bildnisses ist es, eine Person nach außen hin zu repräsentieren und einen Amtsanspruch zu unterstreichen. Derartige offizielle Fürstenbildnisse sind zu allen Zeiten angefertigt worden und zeichnen sich durch wiederkehrende

³⁶⁶ Marschke 1998, S. 9–10; vgl. weiterhin Boehm 1985, S. 35; Kemperdick 2006, S. 33.

³⁶⁷ Vgl. Bourdieu 2016, S. 9–10.

Schemata aus. Eines dieser Kennzeichen ist die (offensive) Zurschaustellung von Insignien wie etwa Reichsapfel, Schwert und Krone. Betrachtet man aus diesem Blickwinkel das vorgestellte Corpus, so fällt die Abwesenheit jeglicher Insignien auf. Auf keiner Tafel werden Fürstin oder Fürst mit klassischen Amtsinsignien dargestellt.

Im Gegenteil: Die Tafeln des greisen Herzogs Sigismund entstanden nach seinem Rücktritt als Herzog, sodass es keinen Grund gegeben hätte, die Amtsgewalt eines regierenden Fürsten darzustellen. Auch auf seinem Jugendbildnis fehlen Machtinsignien. Ganz ähnlich bei Herzog Siegmund von Bayern-München, der ohne die Inschrift nicht als Herzog zu erkennen wäre. Selbst bei Friedrich dem Siegreichen und Herzog Georg IV. wäre es in Anbetracht der Prunkliebe des Landshuter Hofes denkbar, dass es sich um Verwaltungsbeamte handelt.

Der fehlende Machtanspruch, der aus diesen Bildnissen hervorgeht, wird im Vergleich mit Staats-Porträts deutlich: Annähernd zeitgleich mit den Tafeln entstand um 1468 ein Porträt Kaiser Friedrichs III., das in einer Kopie von Hans Burgkmair dem Älteren erhalten ist (Abb. 27). Hier wird der formale Unterschied offensichtlich. Der Kaiser wird entsprechend der althergebrachten mittelalterlichen Tradition mit den Reichsinsignien Zepter, Schwert und Reichskrone dargestellt. Der überaus reiche, mit Pelz üppig ausgelegte Mantel unterstreicht den Reichtum und die kaiserliche Macht. Es geht um die Verkörperung der Würde und der Amtsgewalt Friedrichs. Der Mensch Friedrich tritt dahinter zurück. Der Gegensatz zu den Landshuter Bildnissen wird an dieser Stelle offensichtlich: Während sich die Landshuter Tafeln bescheiden ausnehmen, strotzt das Bildnis Kaiser Friedrichs III. vor Selbstbewusstsein, Reichtum und Macht.

Doch auch von den Bildnissen der unmittelbar nachfolgenden maximilianischen Epoche grenzen sich die besprochenen Fürstenbildnisse entschieden ab. Dies wird bei einem Vergleich mit dem ikonischen Porträt Kaiser Maximilians I. von Albrecht Dürer deutlich (Abb. 28). Zunächst scheint es formal gesehen Übereinstimmungen mit den Fürstenbildnissen des Landshuter Hofes zu geben: Maximilian wird ebenfalls vor einem betont einfarbigen Hintergrund dargestellt, von dem sich der Kaiser abhebt und dadurch in den Vordergrund gerückt wird. Die Dreiviertelansicht des Kaisers entspricht ebenso den Landshuter Bildnissen. Der grundlegende Unterschied liegt in der Inszenierung: Durch die Beigabe des Granatapfels, der auf die Devise der Regierungszeit Maximilians I. rekurriert, entsteht hier ein gänzlich anderer Eindruck der Selbstdarstellung als bei den unscheinbaren Fürstenporträts aus dem Umfeld Ludwigs IX.³⁶⁸

368 »Die Präsentation der persönlichen Devise in den Portraits charakterisiert Maximilian und sein Herrschaftsverständnis [...] eindringlicher, als es die Amtsinsignien je vermocht hätten, womit zugleich ein Moment herrscherlicher Selbstdarstellung greifbar wird, wenn auch in einer sekundären Verwendung: Dürer übernimmt ein vom Kaiser autorisiertes Herrschaftszeichen, wie er auch die eigens begrabigte Zeichnung wiederverwendet [...] und steigert mittels ihrer wechselseitigen Durchdringung die authentische Wirkung seiner Porträtfassungen.« Eisenbeiß 2017, S. 59–60. Das Gemälde wird auf 1519 datiert. Lindenholz, 74 × 61,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Vgl. Eisenbeiß 2017, S. 58–60; Falomir 2008, S. 71; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 55, S. 106–109; Polleroß 2012, S. 101–115. Dürer

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 27. Hans Burgkmair d. Ä., Kaiser Friedrich III. (1415–1493), nach einem verlorenen Original von 1468, Ende 15./1. Drittel 16. Jahrhundert, Fichte. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 4398

3 Individuen und ihre neuen Bilder



Abbildung 28. Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I., 1519, Lindenholz. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 825

3.3 Fürstenbildnisse

Albrecht Dürer visualisiert durch die Inschrift in erhabener humanistischer Kapitalis und durch das kaiserliche Wappen plakativ den kaiserlichen Machtanspruch. Trotz der Darstellung als Privatmann – Maximilian trägt kein kaiserliches Ornat wie es noch sein Vater Kaiser Friedrich III. auf dem bekannten Bildnis Burgkmairs tat – wird die Größe und der imperiale Machtanspruch des Kaisers durch die Erhabenheit der Darstellung verdeutlicht: Es handelt sich um ein Staatsporträt, das, durch Inschrift und Wappen unterstrichen, den Herrschaftsanspruch Kaiser Maximilians I. ganz bewusst herausarbeitet und ins Bild setzt. Eine derartige Inszenierung unterbleibt bei den Landshuter Bildnissen.

Betrachtet man diejenigen Bildnisse, die am ehesten den Status des Fürsten hervorheben, die Bildnisse Herzog Georgs IV. und Friedrichs des Siegreichen, dann zeigt sich der intentionale Unterschied: Trotz ihrer reichen Kleidung nehmen sie sich regelrecht bescheiden gegen die dynastischen Herrschaftsansprüche Kaiser Maximilians I. aus. Ohne eine Inschrift könnte es sich, wie dargelegt, auch um Bildnisse nicht näher bestimmbarer hochrangiger, reicher Räte oder Patrizier handeln. Daraus folgt, dass es den Malern und ihren Auftraggebern nicht um das Betonen ihres Machtanspruches geht. Es handelt sich bei den Bildnissen nicht um offizielle Bildnisse, die beispielsweise in Amtsstuben aufgehängt wurden, um die Präsenz der fürstlichen Macht zu visualisieren. Noch deutlicher wird diese andere Intention, die den Landshuter Bildnissen zugrunde liegt, wenn man ein verlorenes Bildnis des jungen Ladislaus Postumus im Wiener Stephansdom berücksichtigt. Dieses Bildnis wurde der Überlieferung nach von einem gewissen Johan(n)es Hohenbaum,³⁶⁹ einem Diener des Ladislaus, gemalt und befand sich in nächster Nähe des Vitusaltars (heute: Januariusaltar).³⁷⁰ Ladislaus war auf diesem Porträt, wie aus der Beschreibung im »Codex Trautsonianus« hervorgeht, mit den Insignien Österreichs, Ungarns, Böhmens und Mährens dargestellt. Ferner war das Bildnis mit dem Wappen der Habsburger versehen. Auch Geburts- und Sterbedatum des jungen Königs waren neben einer Dedikationsinschrift Hohenbaums auf dem Gemälde angebracht.³⁷¹ Dieses abgängige Bild verdeutlicht, dass es Mitte des 15. Jahrhunderts mehrere mögliche Darstellungsformen für Fürsten gab: einerseits offizielle Staatspor-

orientiert sich mit dieser Darstellung offensichtlich an römischen Schulterbüsten, wie sie etwa von den römischen Kaisern erhalten sind. Dadurch wird der Anspruch Maximilians als Kaiser ebenso verdeutlicht. Vgl. Müller 2009, S. 118.

369 Johannes Hohenbaum ist wohl identisch mit dem Maler Hans von Zürich. Dieser ist in Wien von 1452 bis 1457 nachweisbar; 1457 wurde ihm von Ladislaus eine lebenslängliche Rente zugesprochen. Vgl. Perger 1981, S. 87–88.

370 Das Bildnis des jungen Ladislaus Postumus befand sich im Wiener Stephansdom und war dort noch 1630 zu sehen. In einem Aktenvermerk der Wiener Medizinischen Fakultät vom Februar 1473 über die Lage des Grabes des Dr. med. Michel Puff heißt es, dieses sei »ex opposito ambonis apud altare sancti Viti, ubi fixa est imago regis Ladislai iuxta partem altaris, in qua legitur evangelium.« Zit. nach Perger 1981, S. 85.

371 Vgl. Kemperdick 2006, S. 19; Buchner 1953.

träts, die den Fürsten mit seinen Herrschaftsinsignien zeigten, teilweise auch mit Inschriften; andererseits Bildnisse, welche den privaten Menschen hinter dem Fürstenamt thematisierten und ins Bild setzten.

3.2.2.2 Hochzeitsbildnisse

Zwei Porträts sind in dieser Funktionsanalyse bisher außen vor geblieben: dasjenige Ladislaus' Postumus sowie dasjenige der Herzogin Hedwig. Beide waren Hochzeitsbildnisse, dienten also der Anbahnung von Eheschließungen und wurden im unmittelbaren Kontext einer solchen angefertigt.

Hochzeitsbildnisse wurden während diplomatischer Verhandlungen über Heiratsabreden als eine Art Verhandlungsargument genutzt. Gleichzeitig waren sie Transferobjekte, die von einem Hof an den anderen geschickt wurden, um dort Werbung für eine Kandidatin oder einen Kandidaten zu machen. Sie sind mobile Abbilder von Fürstinnen und Fürsten, welche über Europa hinweg als eine Art diplomatisches Gut verheiratet wurden.³⁷² Charakteristisch ist für diese Bildnisse ihr handliches Format sowie die Verwendung bestimmter Attribute, die Fruchtbarkeit, Reinheit und / oder Treue der Hochzeitsbewerberin oder des Hochzeitsbewerbers herausstellen sollten. Durch diese Beigaben wurde die erwartete Form, das heißt das *decorum*, gewahrt und das Porträt als Hochzeitsbildnis verstanden.

So wird beispielsweise die polnische Königstochter Hedwig mit einer Taube in ihren Händen (vgl. Abb. 13) dargestellt. Diese galt als ein Symbol weiblicher Fruchtbarkeit sowie ehelicher Treue.³⁷³ Durch die Zugabe dieser weithin bekannten Chiffre öffnet sich eine neue Bedeutungsebene; die Funktion wird durch die Ikonographie deutlich: Einerseits verweist die Taube als Symbol für lebenslängliche Treue auf eine personale Eigenschaft und ist ein Hinweis auf die Ehe. Andererseits deutet die Darstellung auf die Funktion des Gemäldes als Werbungsobjekt für eine Hochzeit hin. Mit diesem sollte ein bestimmter Kreis von Gesandten – in diesem Fall der Regensburger Bischof Heinrich von Absberg und Friedrich Mauerkircher³⁷⁴ – von der Schönheit und Tugendhaftigkeit der Prinzessin überzeugt werden. Gleichzeitig sollten die Gelehrten Räte, die die polnische Prinzessin persönlich gesehen hatten, Herzog Ludwig IX. von der Glaubwürdigkeit des Bildnisses, das sie nach Landshut mitbrachten, berichten können.

Aus dieser Aufgabenstellung, ein möglichst ideales Bild der Königstochter zu zeichnen, ergab sich eine besondere Schwierigkeit der Darstellung: Trotz Idealisierungen musste die Erkennbarkeit der Person gewährleistet sein, die Diskrepanz zwischen Bild und Abbild durfte nicht zu groß sein. Eine nicht der Natur entsprechende Darstellung

372 Vgl. Spieß 2006; Spieß 2015, dort insbes. S. 20–130.

373 Vgl. Art. »Taube«. In: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, hrsg. von Hildegard Kretschmer. Stuttgart 2011, S. 417–420.

374 Vgl. Stauber 1993, S. 69; Dorner 2002, S. 28–29; Lackner 2010, S. 386–388.

3.3 Fürstenbildnisse

wäre ein diplomatischer Affront gewesen. Sie changierte somit auf einem schmalen Grat zwischen Idealismus und Realismus. In Bezug auf das Bildnis der Hedwig ist diese Problematik augenfällig, denn es erscheint äußerst schwer, in dem ebenmäßigen, man möchte sagen: undifferenzierten Gesicht, einen eigenständigen Charakter auszumachen. Gleichwohl ordnet sich das Bildnis der Königstochter in die Reihe von Frauenbildnissen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts ein, die im Gegensatz zu männlichen Porträts idealisierend und verhältnismäßig unrealistisch sind.

Die Forschung hat mehrfach herausgearbeitet, dass die Entwicklung hin zu einem hohen Grad an Individualität, die sich bei Männerporträts abzeichnet, bei Frauenbildnissen nur in eingeschränktem Maße zu beobachten ist.³⁷⁵ Eine große Zahl von Frauenporträts, wie etwa dasjenige der sogenannten Hoferin (um 1470, Abb. 29) und das der Maria von Burgund (um 1479), zeigt diese mit hohem Haaransatz, nobler Blässe und makelloser, ebenmäßiger Physiognomie. Diese Sichtweise berücksichtigt nicht, dass es zeitgebundene Moden gibt, weswegen Personen derselben sozialen Gruppe sich ähnlich sind, etwa hinsichtlich ihrer Kleidung und/oder bestimmter Schönheitsideale. Vor diesem Hintergrund sind Bilder von Personen des gleichen Standes beinahe immer austauschbar. Auch für das Bildnis der späteren Herzogin trifft diese Feststellung zu. Hedwig erscheint stark idealisiert und ihr äußeres Erscheinungsbild entspricht dem, was ihre Zeitgenossen erwarteten. Sie ist dargestellt als junge, unverheiratete Frau mit offenem Haar, makellosem Teint, hoher Stirn und, durch die Ketten betont, langem Hals. Sie verkörpert das zeitgenössische Schönheitsideal.

Wenn man der gängigen kunsthistorischen Forschung zustimmt und in der Darstellung der Hedwig in erster Linie eine un-individuelle Abbildung sehen will, so sollte man dennoch die Entstehung berücksichtigen: Das Gemälde wurde sehr wahrscheinlich vor der Eheschließung 1475 mit Herzog Georg IV. im Kontext der Hochzeitsverhandlungen gefertigt. Ein Indiz für diese Entstehung ist das Trägermaterial der Tafel. Das Gemälde wurde auf Pergament aufgetragen und später auf Holz aufgezogen, was darauf hindeutet, dass das Porträt von Gesandten zusammengerollt an den Landshuter Hof gebracht und erst dort auf Holz aufgezogen wurde. Folgt man diesem Indiz zur Datierung, so muss ferner berücksichtigt werden, dass Hedwig etwa im Alter von sechzehn oder siebzehn Jahren dargestellt wurde. Aufgrund ihrer Jugend können sich noch keine altersbedingten physiognomischen Eigenheiten herausgebildet haben.

Die bei anderen Gemälden zu beobachtende Fokussierung auf die Physiognomie ist bei Herzogin Hedwig nicht gelungen. Ihrem Gesicht mangelt es an charakterlicher Tiefe; der Betrachter erlangt keinen Eindruck von ihrer Persönlichkeit – es lässt sich nur schwerlich vermuten, ob Hedwig nun eine lebenslustige oder stille, eine extrovertierte oder introvertierte Person war. An dieser Stelle unterscheidet sich das Bildnis der

³⁷⁵ So z.B. Suckale, der darauf hinwies, dass keine überzeugende Begründung geliefert worden sei, warum sich seit dem späten 13. Jahrhundert allmählich das Interesse an der Individualität herausbildete, jedoch zunächst nur bei Männerbildnissen. Vgl. Suckale 2009, Bd. I, S. 108.

3 Individuen und ihre neuen Bilder



Abbildung 29. Schwäbisch, Unbekannte Frau aus der Familie Hofer, um 1470, Öl auf Weißtanne. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG722

3.3 Fürstenbildnisse

Königstochter von den übrigen diskutierten, die dem Betrachter einen Eindruck vom Charakter der Fürsten vermittelten. Auch im Vergleich mit den genannten Porträts der Hoferin und der Maria von Burgund wird dieser Unterschied deutlich. Die Hoferin tritt dem Betrachter im Rahmen des zu dieser Zeit Möglichen vergleichsweise selbstbewusst entgegen. Maria von Burgund dagegen besticht durch ihre aristokratische Zurückhaltung, die sich in ihrer Körperhaltung und der ruhigen Gesichtsanlage manifestiert. Derartige Charakterschilderungen fehlen beim Bildnis der Hedwig von Polen.

Diese fehlende (charakterliche) Tiefe führt zu der berechtigten Frage, ob dieses Bildnis die zu Beginn des Kapitels postulierte These, die Fürstenbildnisse seien ein Spiegel des humanistischen Diskurses über die Stellung des Menschen in der Welt als würdigem, Gott ebenbürtigem Wesen, nicht falsifiziert. In der Forschung zu dieser Tafel wurde im Vergleich mit anderen Frauenporträts immer wieder auf diesen Qualitätsunterschied hingewiesen. Als Ursache für diese Diskrepanz wurde die Herkunft des Gemäldes angesehen, das am polnischen Hof entstanden war: Dessen ›Goldenes Zeitalter‹, das heißt seine intellektuelle und künstlerische Blütezeit, wird in das frühe 16. Jahrhundert datiert und ist mit Hedwigs Bruder König Sigismund I. (reg. 1507–1548) verbunden.³⁷⁶ Ob es bereits in den 1470er Jahren die Voraussetzungen dafür gab, das neue humanistische Menschenbild künstlerisch umzusetzen, ist dementsprechend fraglich.

Ganz anders gestaltet sich die nähere Betrachtung des Porträts von König Ladislaus Postumus. Auch hier ist die Funktion evident: Der Margeritenkranz (vgl. Abb. 10) ist ein Verweis auf die bevorstehende Vermählung mit Madeleine von Frankreich.³⁷⁷ Die Lesart als Hochzeitsbildnis wird durch ein Doppelporträt des 16. Jahrhunderts gestützt: Es zeigt den jungen König, nahezu identisch dargestellt, einer jungen Frau zugewandt, seiner Verlobten Madeleine (Abb. 30).³⁷⁸ Die Prinzessin hält komplementär zu Ladislaus' Margeritenkranz eine Nelke in ihrer Hand. Diese ist eine Metapher für die versprochene Ehe und verweist auf eine Verlobung. Aus dem Attribut sowie dem wohl in Kopie erhaltenen Doppelbildnis wird die Funktion des Gemäldes deutlich und erhält durch die Materialität – Pergament über Holz – weitere Bestätigung: Pergament war gerollt noch weitaus mobiler als eine sperrige, wenngleich kleine Holztafel.

Durch die Identifikation des Porträts als Hochzeitsbildnis wird ein Anhaltspunkt zur Datierung der Tafel gegeben: Das Einzelporträt entstand kurz vor dem Tod Ladislaus' Postumus 1456 oder 1457 im Kontext der umstrittenen Hochzeitspläne mit Madeleine von Frankreich.³⁷⁹ Erst kurz vor seinem Tod entsandte Ladislaus eine Delegation zu

376 Vgl. Wetter 2004; Ardelean/Nicholson/Preiser-Kapeller 2013; Torbus 2014.

377 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 58–59.

378 16. Jahrhundert, Holz, 38,9 × 52 cm, Öl auf Holz, 38,5 × 54 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Eine mutmaßliche Kopie befindet sich seit 1936 im Szépművészeti Múzeum in Budapest. Vgl. Ausst. Kat. Budapest 2006, Kat.-Nr. 6.24, S. 507.

379 Vgl. Art. »Ladislaus V. Postumus« von Günther Hödl. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 13. Berlin 1982, S. 393–394.



Abbildung 30. Österreichisch, König Ladislaus »Postumus« (1440–1457) mit Magdalena von Frankreich (1443–1495) 1457, 16. Jahrhundert, Holz. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 4394

Verhandlungen nach Tours, die zur Verlobung Madeleines und Ladislaus' führten.³⁸⁰ Warum die Tafel gefertigt wurde, ist damit unzweifelhaft. Gleichzeitig wird am Bildnis des Ladislaus der bereits vom Bildnis der Hedwig bekannte Zwiespalt zwischen realistischer und idealisierender Darstellung deutlich: Ladislaus' Gesicht erscheint auf seinem Einzelporträt unkonturiert und ebenmäßig. Keine Fältchen, keine Rötung, keine Unebenheit sind im Gesicht des jungen Königs zu sehen. Es fehlt eine Charakterschilderung, die den Menschen Ladislaus greifbar machen würde. Dagegen fallen das fliehende Kinn, der blonde Bartflaum und die enorme Adlernase auf, die der Maler durch die Dreiviertelansicht zu kaschieren suchte. Es wird ein Jüngling gezeigt, der nicht klassischen Schönheitsidealen entspricht. Der Maler entschied sich, den jungen König so darzustellen, dass er mit seinen Makeln erkennbar war, aber gleichzeitig ansehnlich wirkte: Die langen, vollen Haare unterstreichen dies beispielsweise und kaschieren zugleich das markante Gesicht. Das Doppelbildnis stellt eindeutig Ladislaus dar. Jedoch

³⁸⁰ Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 58.

3.3 Fürstenbildnisse

entschied sich der (andere) Maler, die Physiognomie des Königs zu homogenisieren: Das Kinn wurde stark gemildert, das gesamte Gesicht erscheint fülliger. Spuren eines Bartes fehlen. Selbst die Adlernase ist nicht mehr so spitz und betont wie auf dem Wiener Bildnis. Durch den gleichen Brokatmantel mit reichem Pelzkragen und den Margeritenkranz wird dennoch ersichtlich, dass die beiden Bilder miteinander in direktem Zusammenhang stehen.

Die Frage nach dem Realismus der beiden Darstellungen kann durch naturwissenschaftlich-technologische Untersuchungen am Skelett Ladislaus' bis zu einem gewissen Grad geklärt werden. Als dessen Leichnam im Jahr 1984 exhumiert wurde, um die Todesursache zu klären, wurde mittels Superprojektion, einem in der Forensik gebräuchlichen Verfahren zur Identifikation von Toten, der Schädel mit dem Wiener Porträt abgeglichen. Dabei zeigte sich, dass die auf der Tafel sichtbaren Eigenschaften Ladislaus' – das fliehende Kinn, das spitze Gesicht – mit den Merkmalen des Schädels übereinstimmen.³⁸¹ Das Bildnis des Ladislaus Postumus erweist sich also als realistisch. Es vermittelt darüber hinaus einen Eindruck des Aussehens des bereits kranken Königs. Die Tafel geht in ihrem Realismus über eine bloße Darstellung zum Zwecke der Verheiratung hinaus. Damit stellt sich die Frage, wie dies zu erklären ist. Warum wird Ladislaus realistischer dargestellt als Hedwig? Gab es am ungarischen Hof Anknüpfungspunkte zum Diskurs über die Stellung des Menschen? Zur Klärung bedarf es eines näheren Blicks auf den Königshof, der während der 1450er Jahre eng mit demjenigen Herzog Ludwigs IX. verbandelt war.

Die Anknüpfungspunkte zu humanistischen Diskursen, insbesondere demjenigen über die Stellung des Menschen, ergeben sich durch die drei Erzieher des jungen Königs, Kaspar Wendel, Johannes Tröster und Johannes Hinderbach. An die drei Gelehrten Räte richtete Enea Silvio Piccolomini im Jahr 1450 einen mit Verweisen auf Quintilian, Pseudo-Plutarch und Basilius gespickten Erziehungsbrief (»De liberorum educatione«).³⁸² Bei diesem Brief handelt es sich um einen der wohl einflussreichsten Erziehungstraktate der Renaissance. Dies verdeutlicht folgende Episode: Hinderbach, der sich rühmte, dass die Entstehung des Traktats auf seine Initiative zurückgehe, schenkte Jahre später, 1466, der Kaiserin Eleonora einen in Rom gefertigten Codex mit diesem Werk. Eleonora wiederum nutzte den seinerzeit für Ladislaus verfassten Brief als Grundlage ihrer eigenen Erziehung für Kaiser Maximilian I.³⁸³

381 Vgl. Ullrich 2004, S. 279 mit weiterer Literatur.

382 Piccolomini rekurriert auf Quintilians »Institutio oratoria«, auf einen Erziehungstraktat in den »Moralia« des Pseudo-Plutarch sowie auf Basilius' Schrift »Ad adolescentes, quomodo possint ex gentilibus libris fructum capere«. Vgl. zum Erziehungstraktat Kallendorf 2002; Kallendorf 2018; Terreaux-Scotto 2011.

383 Hinderbachs Codex wird in der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur Cod. Ser. Nr. 4643 verwahrt. Vgl. Burger 1969, S. 112–113; Rando 2013, S. 60. Vgl. zu Hinderbachs Codex Gottlieb 1900, S. 107; Ausst. Kat. Wien 1959, Kat.-Nr. 9, S. 6; Luger 2016, S. 61–62.

Auch im Hinblick auf den Menschendiskurs bietet das Traktat Piccolominis Ansatzpunkte. Craig Kallendorf fasst dies wie folgt zusammen: »*De liberorum educatione* teaches historical perspective, the capacity to reason through political problems, and the rhetorical skills to persuade others to follow a particular path.«³⁸⁴ Piccolomini forderte Ladislaus (indirekt über seine Erzieher) dazu auf, eigenständig zu denken und sich entsprechend auszudrücken. Dies sei das Kriterium, worin sich Menschen von Tieren unterschieden; die Würde des Menschen sei untrennbar mit der eigenen Ausdrucksfähigkeit verbunden.³⁸⁵ In dem an Ladislaus gerichteten Erziehungsbrief wird an den größeren Menschenwürdediskurs angeknüpft. Durch die personalen Verbindungen der Gelehrten Räte Hinderbach und Tröster zu den Humanistenkreisen der Wiener Kanzlei Kaiser Friedrichs III. – beide gehörten zum Schüler- und Freundeskreis Piccolominis³⁸⁶ – ist anzunehmen, dass der Diskurs im Umfeld von Ladislaus bekannt war. Offen bleibt, was daraus für das Porträt folgt. Im Vergleich zum Bildnis der Hedwig, für das die Kenntnis des Menschenwürdediskurses nicht nachgewiesen werden kann, fällt auf, dass das Bild des jungen Königs über ein erwartbares Hochzeitsbildnis hinausgeht: Physiognomie und Charakter werden treffend und umfassend geschildert. Ladislaus erscheint nicht typisiert.³⁸⁷ Stattdessen werden spezifische Eigenheiten geschildert, sodass sich der Betrachter ein überraschend treffendes Bild des todkranken Königs machen kann.

Die innovative Darstellung des Menschen Ladislaus kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Stil der Tafel im Gegensatz dazu altmodisch wirkt. In der jüngeren Forschung wurde er als irritierend bezeichnet, da er nicht der in den 1450er und 1460er Jahren verbreiteten *ars nova* folge, sondern in älteren böhmischen Formen verharre. Kemperdick hielt dementsprechend fest, dass die »Kunst [im Prag] der Zeit nach den Hussiten den Anschluss an westliche Entwicklungen verloren hatte und sich im Wiederholen alter Formen« erschöpfe.³⁸⁸ Milena Bartlová hob dagegen bereits hervor, dass es in der böhmischen Kunst Mitte des 15. Jahrhunderts durchaus einen gewissen Stilpluralismus gab, einerseits eine an der vorhussitischen Kunst orientierte sowie andererseits eine innovativere Kunst, die v. a. Einflüsse aus Wien und München rezipierte.

384 Kallendorf 2018, S. 130.

385 Vgl. Terreaux-Scotto 2011, S. 119 mit weiterer Literatur.

386 Eine Zusammenstellung des Freundeskreises findet sich in Trösters »*De remedio amore*«. Vgl. Heinig 2013, S. 171; Weinig 1998, S. 12–13.

387 Die Einordnung von Ladislaus' Porträt als nicht typisiertes Bildnis erscheint zunächst überraschend, wird aber durch Überlegungen von Matthias Müller zu zwei Bildnissen des venezianischen Dogen Leonardo Loredan gestützt. Müller zeigte, dass das als »Privatporträt« bezeichnete und von Giovanni Bellini gemalte Bildnis (London, National Gallery) weit mehr typisiert und schematisch ist als das offizielle Bildnis Loredans aus der Werkstatt Bellinis (Bergamo, Accademia Carrara). Im offiziellen Bildnis musste zwar eine bestimmte äußere Form erfüllt werden, aber die Binnengestaltung war frei. Dies trifft auch auf das Bildnis König Ladislaus' zu. Vgl. Müller 2009, S. 119–120.

388 Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 59.

3.3 Fürstenbildnisse

Diese beiden Stile waren verbunden mit den divergierenden politischen Strömungen, den Hussiten sowie den Parteigängern Ladislaus' Postumus.³⁸⁹

Die der letztgenannten Gruppe zuzurechnenden Stiftungen zeichnen sich durch Motiv- und Ideenübernahmen aus dem österreichisch-bayerischen Raum aus. Sie sind im Verhältnis innovativer als die den Hussiten zuzurechnenden Stiftungen. Das zeigt das Beispiel des sogenannten Meisters von Raigern. Diesem wird eine Reihe von Tafeln eines heute verlorenen Altars, die sehr wahrscheinlich aus der Olmützer Moritzkirche stammt, zugeschrieben. Diese Tafeln weisen kompositorische Motivübernahmen von Gabriel Anglers Tegernseer Altarretabel sowie von Werken des Wiener Albrechtsmeisters auf.³⁹⁰ Derartige Übernahmen von Werken, die in engem Bezug zum Kaiserhof in Wien respektive dem Münchner Herzogshof stehen, zeigen den Referenzrahmen der Olmützer Stiftung. Durch ihre Entstehung in der mährischen Stadt, dem Sitz des probatsburgischen Bischofs Johannes Haes, wird eine Verbindung von innovativer Malkunst und probatsburgischer Partei plausibel. Haes, der ebenso zu Ludwig IX. in Kontakt stand,³⁹¹ war es auch, der Ladislaus im Jahr 1453 schließlich zum König krönte.

Die von der Forschung für Böhmen konstatierte Beeinflussung durch den österreichisch-bayerischen Grenzraum führte dazu, dass das Porträt Ladislaus' mit dem in Wien tätigen Meister von Maria am Gestade in Verbindung gebracht wurde.³⁹² Eine geographische Verortung oder gar Zuschreibung an einen Meister ergibt sich daraus jedoch nicht. Vielmehr wird deutlich, dass es sich bei dem Bildnis Ladislaus' um eine in der böhmischen Kunst herausragende Tafel handelte, die sich von anderen regionalen Werken der Zeit abhebt. In Zusammenspiel mit dem Erziehungstraktat und den Stildivergenzen in der böhmischen Malerei, die in einen Zusammenhang mit der politischen Verortung des oder der Auftraggeber gebracht werden können, wird die Bedeutung der Tafel Ladislaus' Postumus erkennbar. Sie entstand in einem humanistisch gebildeten Umfeld und reflektiert im engen Rahmen der Bildaufgabe des Hochzeitsbilds den Diskurs über die Würde des Menschen.

Somit lässt sich aus der Untersuchung der funktionalen Entstehung von Porträts am Landshuter Hof nur das Fazit ziehen, dass keines der Gemälde durch eine Nutzung als offizielles Amtsbild erklärt werden kann. Für eine solche Zuordnung fehlen die entscheidenden Insignien, die dem Betrachter unmissverständlich die Herrschaftsgewalt des oder der Dargestellten versinnbildlichen würden. Im Gegenteil sind die Dargestellten (fast) nicht als Fürsten zu identifizieren. Auch eine Erklärung als Hochzeitsbildnis ist nur partiell befriedigend. Nur zwei Bildnisse sind aufgrund von Attributen und ihrer

389 Vgl. Bartlová 2002, S. 179.

390 Zu den Motivübernahmen ausführlich vgl. ebd., S. 167, und zuletzt diskutiert in Ausst. Kat. Prag 2006, Kat.-Nr. 229–230, S. 618–621.

391 Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 676.

392 Kemperdick widerspricht dieser Argumentation. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 59.

Datierung als solche anzusprechen. Doch selbst hier gibt es Unterschiede. Bei dem Porträt des ungarischen Königs Ladislaus Postumus bricht sich ein neuer Realismus Bahn, der im zeitlich später eingeordneten Bild der polnischen Prinzessin Hedwig noch fehlt.

Die qualitative Diskrepanz dieser beiden Darstellungen wird durch die Funktion der Gemälde nicht erklärt. Sie ist also kein hinreichendes Kriterium, um die Entstehung neuartiger Porträts im Umkreis des Landshuter Hofes zu erklären. Mit Blick auf die Wiener Tafel wird deutlich, dass das intellektuelle Umfeld des ungarischen Königs einen entscheidenden Faktor bei der Vermittlung des neuen Menschenbildes gespielt haben könnte. Da zudem der Stil der übrigen sechs Porträts von Fürsten aus dem Hofnetzwerk Herzogs Ludwigs IX. von Bayern-Landshut nicht durch funktionale Ansätze erklärt werden kann, bietet es sich an, den diskursanalytischen Ansatz auf die weiteren Bildnisse zu übertragen und anzuwenden.

3.3.3 Diskursanalytischer Ansatz: Der Fürst als Individuum

Durch ihre Funktion erklären sich somit nur zwei der zehn Fürstenbildnisse aus dem direkten Umfeld Herzog Ludwigs IX. Bereits bei den Bildnissen des Ladislaus Postumus sowie der Hedwig von Polen wurde klar, dass die Funktion kein ausreichendes Kriterium zur Begründung der intellektuellen Modernität der Tafeln ist. Dies wird auch bei den übrigen Porträts deutlich, die sich nicht durch einen bestimmten Anlass oder in einem bestimmten Kontext verorten lassen. Die Gemälde werden dagegen verständlich durch die Auseinandersetzung mit dem humanistischen Menschenbild, die für jede Tafel individuell nachvollzogen werden kann. Dabei gibt es unterschiedliche Schwerpunktsetzungen: Die Bildnisse des Tiroler Herzogs Sigismund thematisieren verstärkt die Ebenbürtigkeit von Hässlichem und Schönem. Das Porträt Siegmunds von Bayern-München betont dagegen das Mäzenatentum des Herzogs und ist in dessen breite Stiftertätigkeit einzuordnen. Die Tafeln Georgs von Bayern-Landshut und Friedrichs des Siegreichen verweisen schließlich auf die Gelehrsamkeit des – im Zeitsinne – modernen Fürsten.

3.3.3.1 *Der hässliche Fürst*

Drei Porträts haben sich von Herzog Sigismund von Tirol erhalten. Eines zeigt ihn als jungen Mann, die anderen beiden als buckligen alten Herren. Bei allen drei Bildnissen sind die Entstehungsumstände unklar und wurden in der Forschung mehrfach diskutiert. Ebenfalls unklar ist, wer die drei Tafeln malte und in welchem Verhältnis die beiden Altersbildnisse zueinander stehen. Vieles an diesen drei Bildern mag unklar sein, doch offensichtlich ist ihr irritierender Realismus: Sigismund wird nicht als schöner junger Mann dargestellt, auch nicht als weiser, in die Jahre gekommener Fürst. Stattdessen stellt der unbekannt Maler des Jugendbildnisses Sigismund leicht bucklig dar,

3.3 Fürstenbildnisse

die Hände und Arme sind im Vergleich zum Oberkörper seltsam unproportioniert. Das Porträt erscheint nicht in einem klassischen Sinne idealisiert, sondern ungeschminkt. Sigismund war nicht schön, sondern hatte ausgeprägte Tränensäcke und, bereits in jungen Jahren, eine Zornesfalte, seine Mundwinkel hingen herab. Auf den Altersbildnissen verstärkt sich dies: Sigismund ist zusammengesunken, der Buckel vollständig ausgeprägt, der Kopf nach vorne geschoben und die Haare schütter.

Diese Porträts brechen bewusst mit idealisierten Darstellungen. Vor dem Hintergrund italienischer Renaissanceporträts wirken sie wie ein Affront: Sie übernehmen nicht deren skulpturale, teils ätherische Gestaltung, sondern zeigen Sigismund so, wie er (mutmaßlich) war. Diese Hässlichkeit erscheint angesichts der schönen, meist italienischen Porträts paradox. Jedoch fügen sich die Bildnisse des Herzogs in eine Reihe weiterer Werke der altniederländischen und -deutschen Kunst ein, die einem ähnlich realistischen Stil folgen und ebenfalls mit dem Dogma des Perfekt-Schönen brechen. Beispiele für derart im-perfekte Porträts finden sich immer wieder: Wie Fabienne Huguenin herausarbeitete, waren sie zunächst im nordalpinen Raum verbreitet, traten aber auch zunehmend in Italien auf.³⁹³ Hässlichkeit wurde, wie aus verschiedenen Traktaten des 15. Jahrhunderts hervorgeht, mit schlechten Charaktereigenschaften der dargestellten Person verbunden. Im Porträt sollten die von der Natur gegebene Hässlichkeit ausgeglichen und Makel abgemildert werden.³⁹⁴ Umso mehr muss die dargestellte Hässlichkeit Sigismunds überraschen und findet doch in zeitgenössischen Beschreibungen über ihn ihre Bestätigung.

Dieser Bruch, wie er sich in den Bildnissen Sigismunds abzeichnet, verdeutlicht, wie radikal sich das Verständnis der Menschenwürde wandelte. Der Mensch besitze, so wie er ist, eine eigene Würde vor Gott. Er müsse sich nicht verstellen. Dies bedingte, wie in der Forschung herausgearbeitet wurde, die Selbsterkenntnis, vor Gott und sich selbst würdig zu sein.³⁹⁵ Vor dem Hintergrund der humanistischen Bildung Herzog Sigismunds³⁹⁶ entfaltet die Reduktion der Bildnisse eine andere Bedeutungsdimension. Die Darstellungen fokussieren sich vollumfänglich auf den Menschen Sigismund, der mit seinen körperlichen Missbildungen,³⁹⁷ negativen wie positiven Charaktereigenschaften im Mittelpunkt der Tafel steht. Es geht darum, eine – mit Cusanus gesprochen – *viva imago*³⁹⁸

393 Vgl. Huguenin 2012.

394 Vgl. ebd., S. 351.

395 Vgl. Mandrella 2014, S. 175; Filippi 2014, S. 124.

396 Vgl. Hammer 1899; Maleczek 1982.

397 Der Begriff der Missbildung ist relativ zu verstehen und soll zum Ausdruck bringen, dass ein Körperteil nicht dem zeitgebundenen Schönheitsempfinden bzw. dem ›Normalen‹ entspricht. Die Darstellung von Missbildungen mag überraschend sein, da bis heute versucht wird, Missbildungen zu verstecken und zu kaschieren. Hier drückt sich der fundamentale Radikalismus in Bezug auf den Wandel des Würdeverständnisses aus. Dies bedingt jedoch, wie bspw. Isabelle Mandrella schreibt, die Selbsterkenntnis, vor Gott und sich selbst würdig zu sein. Vgl. Filippi 2014, S. 124; Mandrella 2014, S. 175.

398 Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 13, n. 149, S. 594.

darzustellen, welche das unbegreifliche, lebendige Etwas des Menschen Sigismund sichtbar macht. Erst durch die Überzeugung, dass der Mensch eine von Gott gegebene Würde besitze, wird eine solche unschöne Darstellung möglich.

Bezieht man die oben benannten Beispiele ein, zeigt sich, dass die Bildnisse Sigismunds von Tirol kein isoliertes Phänomen waren. Dennoch sind sie ungewöhnlich: Das Jugendbildnis beispielsweise wird vergleichsweise früh datiert, denn es entstand wahrscheinlich um 1460 und damit zwanzig Jahre früher als andere Werke, die Hässlichkeit und Unvollkommenheit zeigen. Die Datierung schwankt zwischen 1460 und 1470, wobei jüngere Forschungen eher zu einer späteren Datierung tendieren. Unter der Prämisse, dass Sigismund im Jahr 1427 geboren wurde, erscheint eine Einordnung um 1470 unwahrscheinlich: Wäre die Tafel erst dann gemalt worden, so würde Sigismund im Alter von 43 Jahren dargestellt werden – die Bezeichnung als Jugendbildnis wäre damit äußerst fraglich. Zudem wirkt Sigismund in der Darstellung jünger; man würde ihn eher auf 30 als auf 40 Jahre schätzen. Damit erscheint eine Datierung um 1460 wahrscheinlicher und wirft die drängende Frage auf, welcher Maler so früh in der Lage war, ein derartiges Gemälde zu malen.

Von der Forschung wurden Michael Pacher, Ulrich Füetrer sowie der Meister des Mornauerbildnisses vorgeschlagen, jedoch überzeugte keine der Zuschreibungen. Unstrittig ist, dass der Maler des Jugendbildnisses im altbayerisch-tirolischen Raum zu verorten ist und an der altniederländischen Malerei geschult war. Bei genauerer Betrachtung erweist sich der unbekannte Künstler als erstaunlich modern. Einflüsse aus den Niederlanden verarbeitete er ebenso wie Diskussionen um die Stellung des Menschen. Wie später gezeigt wird, hat der unbekannte Meister verschiedene Spuren im Umfeld des Landshuter Hofes hinterlassen.³⁹⁹

Nimmt man nun die drei Bildnisse Herzog Sigismunds nochmals zusammen, so zeigt sich, dass diese aus dem Rahmen fallen. Sie sind im Sinne des Humanismus innovativ und brechen mit bekannten Darstellungsformen. Gleichzeitig reihen sie sich in bestimmte Strömungen innerhalb der Malerei der Renaissance ein, die sich mit dem Unperfekten und Hässlichen beschäftigen und dies darstellen. Herzog Sigismund und sein Hof kamen verschiedentlich mit dem Humanismus in Berührung. Ein erster Anknüpfungspunkt sind die Gelehrten Räte des Herzogs. Unter diesen findet sich der gebürtige Landshuter Achaz Mornauer, der nach Studien in Wien und Bologna in den Jahren 1468/69 Kanzler Sigismunds wurde. Später war er einfacher Rat des Herzogs. Mornauer stand in Kontakt mit dem Schweizer Historiographen Albrecht von Bonstetten, aber auch mit Kaiser Maximilian I., für welchen er zeitweilig als Diplomat tätig war. Zudem war er Brixner Domkapitular. Sein Bruder Alexander, von dem es ebenfalls ein beeindruckendes Porträt gibt, war Stadtschreiber von Landshut. Aus der nur fragmentarisch zu rekonstruierenden Vita Achaz Mornauers ergibt sich das Bild einer Person, die an

399 Siehe dazu Kap. 3.6.2.

3.3 Fürstenbildnisse

den Diskursen der Zeit teilhatte und über ein weit gespanntes Netzwerk von Kontakten in der Transitregion Tirol verfügte. Über ihn wäre der Transfer humanistischer Ideen an seinen Hof in Innsbruck denkbar.

Ein weiterer Anknüpfungspunkt ist Nicolaus Cusanus, der humanistische Brixner Bischof. Das Territorium des Fürstbistums Brixen grenzte unmittelbar an dasjenige des Tiroler Herzogs. Bekannt sind die diversen Streitigkeiten zwischen den beiden Fürsten, die sogar so weit gingen, dass Sigismund Nicolaus im Jahr 1460 auf Burg Bruneck zur Kapitulation zwang. Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut versuchte im Auftrag Papst Pius' II. erfolglos, zwischen den Parteien zu vermitteln.⁴⁰⁰ Wenngleich das Verhältnis der beiden als schlecht zu bezeichnen ist, ist es dennoch wahrscheinlich, dass Schriften Cusanus' in Innsbruck und Meran, dem eigentlichen Sitz des Tiroler Herzogs, bekannt waren und beispielsweise unter den Gelehrten Räten diskutiert wurden. Einen dritten Anknüpfungspunkt an humanistische Diskurse stellt der bereits im Kontext des Porträts von Ladislaus Postumus erwähnte Erziehungsbrief Enea Silvio Piccolominis an den jungen ungarischen König dar, mehr aber noch ein ähnlich gelagerter Brief an Herzog Sigismund persönlich, den Pius im Jahr 1443 verfasste und auf den später noch einzugehen ist.⁴⁰¹

Aus der näheren Betrachtung des direkten Umfelds von Herzog Sigismund wird schnell deutlich, dass es vielfältige Berührungspunkte mit dem Humanismus im Allgemeinen und dem Menschenwürdediskurs im Speziellen gab. Die Porträts des Herzogs spiegeln diese Auseinandersetzung wider, indem sie über die Würde des Menschen jenseits seiner Ämter reflektieren und den Menschen in seiner Unvollkommenheit darstellen. Ohne die Akzeptanz und Anerkennung dessen wären die Porträts nicht denkbar. Sie sind somit Ausdruck eines modernen, humanistischen Menschenbilds und Teil einer über den süddeutschen Raum hinausreichenden Entwicklung.

3.3.3.2 *Der Fürst als Mäzen*

Einen anderen Schwerpunkt als die Bildnisse des Tiroler Herzogs Sigismund setzt das Porträt Herzog Siegmunds von Bayern-München. Isoliert betrachtet ergibt sich aus der kleinformatigen Tafel zunächst wenig: Der Herzog wird in Dreiviertelansicht dargestellt, sein Blick ist in die Ferne gerichtet. Durch die Inschrift in der rechten oberen Ecke wird der korpulente Mann identifiziert. Doch obwohl die Inschrift relativ viel aussagt, verrät sie über die Intention und den Kontext der Tafel nichts. Das um 1480 gemalte Porträt wird dem Münchner Stadtmaler Jan Polack zugeschrieben, der viele Bildnisse fertigte, so etwa dasjenige eines Benediktinerabtes, dasjenige Jörgs von Halsbach sowie ein mutmaßliches Selbstporträt. Dies ist bemerkenswert, denn nur äußerst wenigen

400 Vgl. Baum 1983, S. 341, 397–402.

401 Die beiden Erziehungsbriefe wurden in der Forschung oftmals zusammen analysiert; so etwa von Wengorz 2013, S. 34–38, mit weiterer Literatur.

Malern, die Ende des 15. Jahrhunderts tätig waren, können mehrere Porträts sicher zugeordnet werden.⁴⁰² Polack war zudem ein moderner Maler, der von seiner Wanderschaft neue Impulse nach München mitbrachte und dort dauerhaft Fuß fasste.⁴⁰³ Ebenso wie Jörg von Halsbach fand Jan Polcak in Herzog Siegmund einen Förderer und Unterstützer. Für den Herzog fertigte Polack nicht nur das Porträt, sondern stattete auch die Blütenburger Schlosskapelle mit Altären aus. In vielen Kirchen finden sich Stifterdarstellungen Herzog Siegmunds, die teilweise auf das diskutierte Bildnis verweisen, wie etwa die Darstellung auf dem linken Seitenflügel des Blütenburger Hochaltars. Im Gegensatz dazu steht die bereits genannte Darstellung Siegmunds in der Untermenzinger St.-Martins-Kirche. Das wahrscheinlich auf einen Entwurf Polacks zurückzuführende und von Hans Winhart ausgeführte Fenster stellt den Herzog stereotyp dar (vgl. Abb. 26),⁴⁰⁴ es handelt sich nicht um eine individuelle Darstellung. Dies wird dadurch unterstrichen, dass die Identifizierung des Mannes im mittleren Alter über eine Inschrift erfolgt: »Vo(n) gotes genade(n) sigmund Pfaltzg(ra)f pey rein hertzog in ob(e)rn un(d) nider(n) pairn 1499.«

Porträts scheinen also eine gewisse Rolle für die Stiftungstätigkeit Herzog Siegmunds gespielt zu haben. Das Bildnis des Herzogs Polacks in der Alten Pinakothek reiht sich hier ein und sticht doch hervor, denn es ist losgelöst von jeglichem sakralen Kontext. Über die Tätigkeit Polacks für Herzog Siegmund erschließt sich ein bisher in der Forschung nur am Rande thematisierter Kosmos: nämlich derjenige einer ausgesprochen regen Kunst- und Architekturförderung, die der entmachtete Herzog von Menzing aus betrieb. Neben Polack und Halsbach gehörte auch der Münchner Dichter und Maler Ulrich Füeterer zum Kreis um Siegmund. Füeterer beschrieb den Herzog in seiner »Bairischen Chronik« eingehend:

»Er was sein zeit ain milter herr, wolerpieten, redsam, den leütten angenäm, kurzweilig, ain Liebhaber der schönen frawen, nit langs leis; er leget viel auf den gotzdienst, het sein eigenbriester und singer [...]; pauet mer dann ain kirchen klain, zieret de vast wol und fürstlich, gesuend in Järlichs vil.«⁴⁰⁵

Füeterer thematisiert nicht nur den Charakter des Herzogs eingehend – und ergänzt damit stimmig das Porträt –, sondern auch den von Siegmund propagierten Kirchbau.⁴⁰⁶ Mit seiner Unterstützung wurden St. Wolfgang in Pipping (1478), die Blütenburger Schlosskapelle (1488), St. Quirin in Aubing (Weihe 1489), St. Martin in Untermenzing

402 Zu Polacks Porträts liegt bisher nur eine unveröffentlichte Magisterarbeit von Christiane Kant an der Humboldt-Universität Berlin (1997) vor.

403 Vgl. Ausst. Kat. Freising 2004.

404 Vgl. zum Fenster Fischer 1997, S. 91.

405 Füetrer ed. Spiller 1478–80/1909, S. 262.

406 Vgl. Wolf 1983, S. 158.

3.3 Fürstenbildnisse

(1499) sowie die Wallfahrtskirche Aufkirchen (1499) gebaut. Diese Kirchen zeichnen sich durch ihre enge bautypologische Verwandtschaft aus und entstanden aus der, wie Otto Wolf es nannte, »Münchner Werkgemeinschaft«. ⁴⁰⁷ Darunter subsumierte Wolf diejenigen Bauleute, die während des Baus der Münchner Frauenkirche und auch danach in und um München weitere Bauprojekte umsetzten. ⁴⁰⁸ An diesen Projekten arbeitete, zumindest anfangs, Jörg von Halsbach, der Baumeister der Frauenkirche. Auch Polack wirkte an mehreren Projekten Siegmunds und Halsbachs mit. Möglicherweise war sogar Ulrich Füeterer, von dem keine Werke gesichert erhalten sind, an der Ausgestaltung der Blütenburger Kapelle beteiligt.

Dieser kleine Exkurs illustriert den Rahmen, in dem Polacks Porträt von Siegmund entstand: als Teil einer breiten Förderung des Kirchenbaus. Diese Kunstförderung speiste sich neben der tiefen Religiosität Siegmunds wahrscheinlich aus humanistischen Einflüssen, wenngleich dies nicht abschließend zu klären ist. Dafür spricht das Münchner Hofumfeld der 1460er Jahre: In dieser Zeit war eine der treibenden Persönlichkeiten der bereits aus Landshut bekannte Gelehrte Rat Thomas Pirckheimer. Als enger Vertrauter des Nicolas Cusanus war er umfassend mit dessen Schriften vertraut und trug, neben anderen, den Diskurs um die Menschenwürde an den Münchner Hof. Begleitet von ihrem Erzieher Pirckheimer, reisten die drei Brüder Albrecht, Christoph und Wolfgang im Sommer 1463 nach Italien. Unklar ist, von wem die Initiative für diese Reise ausging. Denkbar wäre, dass Siegmund, der im Jahr 1460 gemeinsam mit Johann die Regierungsgeschäfte von Herzog Albrecht III. übernommen hatte, sie veranlasste. Während dieser Reise traf die Gesellschaft in Orvieto auf Cusanus, der mit den jungen Herzögen Albrecht und Wolfgang eine Art Ballspiel spielte. ⁴⁰⁹ Die genauen Umstände und Inhalte des Aufeinandertreffens sind nicht zu rekonstruieren, aber sie wurden von Cusanus in »De ludo globi« (»Über das Globusspiel«) literarisch reflektiert. In dem kurzen Traktat, das Ende 1463 in Rom vollendet wurde, erarbeitete Cusanus anhand der Analogie des von ihm erdachten Globusspiels die These, dass alles Endliche unvollkommen ist und dass dem die vollkommene Idee gegenübersteht. ⁴¹⁰ Auch zur Kunst äußerte sich der Kardinal in dem Traktat: Die Kunst ahme die Natur nach; dies versuche sie durch genaue Beobachtungen zu erreichen. Dadurch gelange man zu den Kräften der Natur, wie es etwas ungelenkt ins Deutsche übertragen heißt. ⁴¹¹ Daraus leite sich keine Maxime zu

407 Ebd., S. 163.

408 Wolf vermied es in diesem Kontext, Begriffe wie »Bauhütte« oder auch »Schule« zu verwenden. Eine solche Schule ist beispielsweise in Burghausen anzunehmen. Vgl. ebd.

409 Ein zweites Treffen mit dem Kardinal erfolgte später in Rom. Vgl. Baum 1983, S. 343; Strack 2010b, S. 148–149.

410 Vgl. zum Traktat Röd 2000.

411 »Denn da die Kunst die Natur nachahmt, gelangen wir durch das, was wir in der Kunst durch genaue Untersuchung finden, zu den Aufbaukräften der Natur.« Von Kues ed. Gabriel 1463/1964c, Buch 1, Nr. 7, S. 228.

einer spezifischen Gestaltung eines Bildes ab, aber es »bietet die erkenntnistheoretische Folie, vor der die formalen Neuerungen in der bildenden Kunst des 15. Jahrhundert[s] interpretiert werden können.«⁴¹²

Fügt man die obigen Ausführungen zu einem Bild zusammen, so vertieft sich das Verständnis für dieses von Buchner so bezeichnete »anspruchslose Täfelchen«.⁴¹³ Es entstand in einem sehr aufgeschlossenen, progressiven Umfeld, das durch den beständigen Austausch von Humanisten (Pirckheimer, Cusanus) und Handwerkern (Polack, Halsbach) mit einem umfassend interessierten Fürsten geprägt war. Das Porträt spiegelt diesen Austausch in mehrfacher Hinsicht: Es manifestiert das Bewusstsein für eine herausgehobene Stellung des Menschen in der Schöpfung. Sowohl der Sich-malen-Lassende als auch der Malende waren sich über diese neue Perspektive im Klaren. Unter Berücksichtigung weiterer Bildnisse, die von Polack gefertigt wurden, wird eine gewisse Gleichberechtigung der Porträtierten sichtbar. Nicht nur Fürsten, sondern auch Mönche und Handwerker wurden gemalt. Somit mag diese Tafel zwar auf den ersten Blick anspruchslos erscheinen, bei näherer Betrachtung ist sie aber Ausdruck eines vollkommen neuartigen Verständnisses des Menschen im Allgemeinen und der Beziehung zwischen Herzog und Handwerkern im Speziellen.

3.3.3.3 *Der gelehrte Fürst*

Die nähere Betrachtung aller vorgestellten Bildnisse von Fürstinnen und Fürsten zeigt, dass sie verschiedene Aspekte, die in engem Zusammenhang mit dem humanistischen Würdediskurs stehen, thematisieren. An den Porträts Herzog Georgs IV. von Bayern-Landshut sowie Friedrichs des Siegreichen wird eine weitere Facette sichtbar: der gelehrte Fürst. Diese Deutung ergibt sich aus der Ikonographie der Tafeln. Beide Fürsten werden mit Papier, einmal gefaltet, einmal gerollt, dargestellt (vgl. Abb. 12 und 17). Ikonographisch wird Papier in den Händen eines Fürsten als Verweis auf die »gute Herrschaft« und den fürstlichen Wissenshorizont verstanden.⁴¹⁴ Während auf den beiden Tafeln die Gelehrsamkeit auf ein Attribut reduziert wird, finden sich in anderen Darstellungen der Zeit weitaus breiter formulierte Verweise auf die Bildung einer Person. Die Vielzahl von Darstellungen des »Heiligen Hieronymus im Gehäus«, der umgeben von Büchern, Lesepult und diversen Schreibutensilien dargestellt wird, ist ein Beispiel dafür.

Vorbildhaft für die Ikonographie »Fürst mit Papieren« dürfte das von Rogier van der Weyden gemalte Porträt des burgundischen Herzogs Philipps des Guten gewesen sein (Abb. 31).⁴¹⁵ Van der Weyden stellte diesen in schwarzer Tracht mit einer Rolle von

412 Simon 2003, S. 17.

413 Buchner 1953, S. 111.

414 Vgl. Borchert 2008, S. 74–75.

415 Öl auf Eichenholz, 29,6 × 21,3 cm. Musée des Beaux Arts de Dijon. Vgl. Ausst. Kat. Bern 2008, Kat.-Nr. 1, S. 174 mit älterer Literatur.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 31. Rogier van der Weyden, Philipp der Gute, um 1455, Öl auf Eichenholz. Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, Inv.-Nr. 3782

Papieren, wohl Kanzleipapieren, dar. Till-Holger Borchert sah darin einen »subtile[n] Hinweis« auf die Amtsgewalt, aber auch die Gelehrsamkeit des Herzogs.⁴¹⁶ Der burgundische Hof war im Hinblick auf seine Prachtentfaltung das große Vorbild der nordalpinen Fürsten.⁴¹⁷ Auch für die Wittelsbacher in Heidelberg und Landshut war Burgund

416 Borchert 2008, S. 75.

417 Vgl. Belozerskaya 2002; Suckale 2012a; Blockmans/Borchert/Gabriels/Oosterman/Van Oosterwijk 2013.

maßgeblich, etwa in Bezug auf die Esskultur, das Zeremoniell und die höfische Kleidung. Dennoch ist die Deutung der Papiere in den Händen von Herzog Georg IV. und Friedrich dem Siegreichen in Analogie zum mutmaßlichen burgundischen Vorbild als Symbol für Gelehrsamkeit und gute Herrschaft äußerst problematisch. Denn die Schriftrolle in den Händen Philipps des Guten kann erst dann die Bedeutung als Allegorie der guten Herrschaft entfalten, wenn er zuvor als Herrscher identifiziert wurde. Damit eröffnet sich an dieser Stelle ein semantisches Problem: Ohne das Wissen um die Identität des Dargestellten als Fürst können die Papiere nicht als Allegorie einer Tugend verstanden werden. Es werden dann nicht näher definierte Papiere dargestellt, die man beispielsweise mit einem Schreiber assoziieren könnte. Deutet man die Papiere als einfache Dokumente, finden sich vor dem Hintergrund möglicher humanistischer Einflüsse auf die Höfe in Landshut und Heidelberg verschiedene Ansatzpunkte. Diese könnten als Rezeption von Quintilians »Institutio oratoria« zu verstehen sein. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurden diese im Umfeld des Konstanzer Konzils wiederentdeckt und kurz danach umfassend durch die Humanisten dies- und jenseits der Alpen rezipiert.⁴¹⁸ Quintilian schreibt in der »Institutio«, dass es durchaus üblich sei, während der Rede ein Manuskript in den Händen zu halten. Man müsse sich aber bewusst sein, dass dadurch potentiell die Gestik eingeschränkt und somit die Wirkung der Rede beeinflusst werden könne.⁴¹⁹ Das Motiv, Papiere in Händen zu halten, könnte in der Beschreibung Quintilians ihren Ursprung haben. Die Weiterung, ebendiese Papiere als Symbol der »guten Herrschaft« zu lesen, kann auch daraus abgeleitet werden: Nur derjenige Fürst kann ein guter Herrscher sein, der seine Amtspapiere selbst in Händen hält und diese studiert.

Der Weg von Quintilians Ausführungen über Manuskripte, Reden und Gestik hin zu den Porträts der wittelsbachischen Fürsten erscheint zunächst gewagt. Über den Umweg des Ulmer Chorgestühls und den burgundischen Hof ergibt sich jedoch eine plausible Indizienkette, die es erlaubt, die Porträts von Herzog Georg IV. und Friedrich dem Siegreichen als Widerhall einer humanistischen Auseinandersetzung mit Quintilians »Institutio« zu lesen. Am Chorgestühl des Ulmer Münsters findet sich eine Verknüpfung von Redner/Gelehrtem und Schriftrolle: Die Holzbüste Quintilians, von Jörg Syrlin dem Älteren um 1470 gefertigt, zeigt diesen nicht mit einer Schriftrolle, sondern mit einem Beutelbuch (Abb. 32). Auch Cicero wird mit einem Buch in der Hand dargestellt. Die nur bei diesen beiden zu beobachtende Zugabe eines Buches ist auffällig, denn weitere Literaten wie etwa Vergil oder Terenz wurden ohne Bücher oder Schreibutensilien dargestellt. Was Quintilian und Cicero jedoch teilen, ist ihre praktische Auseinandersetzung mit der Rhetorik; der eine als Lehrer, der andere als Rhetor vor Gericht, der

418 Vgl. Hoppe 2018, S. 572 mit weiterer Literatur.

419 Bei Quintilian heißt es: »manus non impleatur anulis, praecipue medios articulos non transeuntibus; cuius erit habitus optimus adlevato pollice et digitis leviter inflexis, nisi si libellum tenebit. quod non utique captandum est; videtur enim fateri memoriae diffidentiam et ad multos gestus est impedito.« Quintilian ed. Russell 92 n. Chr./2001, XI,3,142, S. 158.

3.3 Fürstenbildnisse



Abbildung 32. Michel Erhart, Büste des Quintilian mit Beutelbuch am Chorgestühl des Ulmer Münsters, um 1470/74. Ulmer Münster

auch über die Redekunst selbst schrieb. Die Verbindung von Quintilian und Cicero mit Büchern kann als ein Indiz dafür gewertet werden, dass die für die Antike nachzuvollziehende Verknüpfung von Handlungspraxis und ikonographischer Verarbeitung im 15. Jahrhundert bekannt war.

Doch woher kommt der Impuls in Ulm, die beiden Rhetoren in dieser Weise darzustellen? Die Antwort auf diese Frage liegt wiederum in persönlichen Begegnungen rund um die Entstehung des Ulmer Chorgestühls⁴²⁰ in den späten 1460er Jahren und

⁴²⁰ Vgl. für eine ausführliche kunsthistorische Einordnung Gropp 1999. Vgl. zuletzt auch Hoppe 2018, S. 548–554, mit einer Einordnung in einen breiten humanistischen Diskurs.

führt weiter zu den Bildnissen der beiden Fürsten. Das Chorgestühl entstand, wie Gerd Zillhardt eindrücklich herausarbeitete, nach einer Begegnung zwischen dem Ulmer Stadtarzt und Gelehrten Dr. Heinrich Steinhöwel⁴²¹ und Herzog Philipp dem Guten auf dem Weg zum Regensburger Reichstag 1454.⁴²² Steinhöwel begleitete den burgundischen Herzog als Leibarzt auf seiner Reise durch Süddeutschland und weilte zumindest kurzzeitig am Hof Mechthilds von der Pfalz, der Schwester Friedrichs des Siegreichen.⁴²³ Auf dieser Reise führte Philipp ein Exemplar der »Institutio« mit sich. Es ist anzunehmen, dass dieses Werk Steinhöwel bekannt war beziehungsweise wurde. Somit könnte die Kenntnis Quintilians in Ulm auf dieses konkrete Ereignis zurückzuführen sein. Die Gestaltung des Chorgestühls im Ulmer Münster legt nahe, dass dessen Form begründet ist durch dieses Treffen, bei dem die »Institutio« diskutiert wurde. Dies mutmaßte bereits Stephan Hoppe, der in dem »Zusammentreffen von humanistisch geprägten und kunstinteressierten Intellektuellen wie Heinrich Steinhöwel« einen »Katalysator für die Genese einer neuartig[en] auf die Antike bezugnehmenden Architektursprache« sieht.⁴²⁴ Die Holzbüste Quintilians, die so offensiv mit einem Buch inszeniert wurde, spricht deutlich dafür, die Begegnung Steinhöwels mit dem burgundischen Herzog tatsächlich als Initial für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem antiken Autor zu sehen und mehr noch: als Trigger für eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Inhalten der »Institutio«.

Über den Regensburger Reichstag ergeben sich schließlich Anknüpfungspunkte nach Landshut. Anlässlich dieses Reichstags weilte Herzog Philipp von Burgund mit seinem Gefolge mehrere Wochen bei Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut, der den entfernten Verwandten⁴²⁵ mit allen Ehren empfing und beherbergte.⁴²⁶ Die »Institutio« des Quintilian war somit im Jahr 1454 mehrere Wochen in Landshut präsent. Vor dem Hintergrund der Anwesenheit Gelehrter Räte wie Peter Knorr, Heinrich Leubing und Friedrich Mauerkircher ist es wahrscheinlich, dass die an der antiken Rhetorik geschulten Männer mit den burgundischen Höflingen über diese sprachen.

Ohnehin war die »Institutio« unabhängig von diesem Aufenthalt in Landshut – und im eng mit Landshut verbundenen Heidelberg – bekannt. Dies geht aus den Buchbesitzen verschiedener Höflinge hervor: So zitierte der von Friedrich dem Siegreichen

421 Vgl. zu Steinhöwel Art. »Steinhöwel, Heinrich« von Michael Rupp. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 25. Berlin 2013, S. 194–195; Terrahe 2013, S. 13–23.

422 Vgl. Zillhardt 2015.

423 Vgl. Wand-Wittkowski 2005, S. 25.

424 Hoppe 2020, S. 80.

425 Philipp von Burgund stammte über seine Mutter, Margarethe von Straubing-Holland, von Ludwig dem Bayern ab. Auch Herzog Ludwig IX. stammte von diesem ab.

426 Ludwig IX. von Bayern-Landshut entschuldigte sich bei seinem Vetter in aller Form für »la poivre reception«, die, wie der Chronist vermerkt, nach Meinung Ludwigs den schlechten Umgangsformen in Deutschland untereinander geschuldet sei: »disant qu'entre qulx d'Allemaigne estoient gens gros et de rudes manieres«. Weigel 1969, n. 19, b 7, S. 185, Z. 40–41. Vgl. weiterhin Müller 1993, S. 65.

3.3 Fürstenbildnisse

nach Heidelberg eingeladene Humanist Peter Luder etwa in seinem Bewerbungsbrief an Jakob Nell im Jahr 1457 aus der »Institutio«. ⁴²⁷ Aus diesem Brief geht deutlich die Wertschätzung für und die Auseinandersetzung mit Quintilian hervor. Allgemein ist das Interesse Friedrichs des Siegreichen am Humanismus in der Forschung umfassend bearbeitet worden; insbesondere die literarischen Bestrebungen an diesem Hof wurden ins Auge gefasst. ⁴²⁸ Im direkten Landshuter Umfeld war Quintilians Werk beziehungsweise waren ihm zugeschriebene Werke mehrfach vorhanden. Sowohl der Eichstätter Generalvikar Johannes Mendel als auch Albrecht von Eyb besaßen solche: Mendel die damals Quintilian zugeschriebenen »Declamationes maior et minor«, Eyb Auszüge aus der »Institutio«. ⁴²⁹ Zudem bestanden zwischen Heidelberg und Landshut Kontakte auf Ratsebene: Johannes Mendel und der Heidelberger Kaplan Matthias von Kemnat ⁴³⁰ standen ebenso im Austausch miteinander wie Matthias von Ramung und Martin Mair. ⁴³¹ Somit war das Wissen aus der »Institutio« nicht nur passiv aus Diskussionen im Umfeld des Regensburger Reichstags bekannt, sondern auch aus der aktiven, persönlichen Anwendung. Quintilian war ein Bestandteil der höfischen Rhetorik und wurde von den Gelehrten Räten als Ausweis ihrer Gelehrsamkeit in eigenen Reden rezipiert. Auch in Briefen finden sich Spuren der aktiven Aneignung Quintilians, so verweisen etwa die bereits im Kontext der Bildnisse Ladislaus' Postumus und Sigismunds erwähnten Erziehungstraktate Enea Silvio Piccolominis auf Quintilians Werke. Piccolomini verbindet Verweise auf das antike Vorbild mit konkreten Forderungen: Es gezieme einem Fürsten, sich um die *studia humanitatis* zu bemühen, denn »omnis bene vivendi norma litterarum studio continetur«. ⁴³² Bücher enthielten also alles Wissen, das für ein gutes Leben wichtig sei. Weiterhin führt Piccolomini aus, dass ein guter Herrscher sich in den Dienst des Staates stellen und sich um die Wissenschaft bemühen müsse. ⁴³³

Um den Kreis zu schließen: Quintilian war an den Höfen in Landshut und Heidelberg bekannt. Die Papiere, mit denen Georg und Friedrich dargestellt werden, nehmen Bezug auf Quintilian, aber auch auf die allgemeine Bildung der Fürsten. Durch das expressive In-den-Vordergrund-Stellen der Papiere unterstreichen die Porträts die Gelehrsamkeit der Fürsten, die sie sich selbst zuschrieben bzw. zuschreiben wollten. Die

427 Vgl. Probst / Metzger 2003, S. 75.

428 Vgl. Gottschalk 1989; Müller 1989a; Probst 1996; Fuchs 2009; Fuchs 2013; Fuchs/Spieß 2016.

429 Mendels »Declamationes maior et minor« sind in der Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg verwahrt (fol. Cod. 113, 144), ebenso wie Albrecht von Eybs Exzerpte (fol. Cod. 128).

430 Vgl. Cortesi 1984, S. 240.

431 Ramung und Mair arbeiteten im Jahr 1468 zusammen, als es darum ging, eine Einigung zwischen den Münchner Herzögen Albrecht, Siegmund und Christoph im Streit um die Herrschaft zu erlangen. Hieran waren zudem Johann von Werdenberg, Philipp zu Hanau, Seifritz von Venningen, Lutz Schott sowie Ulrich Ratz beteiligt. Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 769; München, BayHStA, KB U 30808.

432 Papst Pius II. ed. Wolkan 1431–1444/1909, Nr. 99, S. 222–236, hier S. 226.

433 Vgl. Burger 1969, S. 102, 112–113; Helmrath 2002b, S. 125.

Tafeln verweisen auf antike Vorbilder und knüpfen an den *dignitas*-Diskurs der Humanisten an: Die Fürsten werden als Menschen dargestellt. Sie sind nicht durch ihr Amt würdig, sondern durch ihr Mensch-Sein. Der Mensch müsse nicht idealisiert werden, um Würde zu besitzen, sondern genüge so, wie er ist. Durch die Papiere in den Händen Georgs IV. und Friedrichs wird ihr Engagement für ihr Territorium entsprechend dem humanistischen Postulat des Menschen als Staatsdiener artikuliert. Sie stellen sich in die antike Traditionslinie des gelehrten Herrschers und knüpfen an diese an.

Damit bleibt zum Schluss die Frage der Bewertung des Befundes. Die Bildnisse der verschiedenen Fürstinnen und Fürsten im unmittelbaren Umfeld Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut visualisieren den tiefgreifenden Wandel des Menschenbildes im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. Sie finden ihren theoretischen Überbau in den philosophischen Abhandlungen des Cusanus: Der Mensch rückte in den Vordergrund der Darstellung. Diese Fokussierung führte dazu, dass sich eine gänzlich neuartige Formel zur Abbildung von Menschen entwickelte, die diese jenseits des religiösen Kontextes zum Bildthema erhob und den Menschen als Persönlichkeit darstellte. Der Mensch wird auf Bildnistafeln aus dem Elend des Mittelalters gehoben und zu einem zweiten Gott (*secundus deus*) stilisiert, der kreativ und schöpferisch agieren kann. In der praktischen künstlerischen Übersetzung entstand somit ein eigenes Bildthema, das es in dieser Form in der Antike gegeben hatte. Damit geht die intentionale Reduktion des Bildhintergrunds, der Kleidung sowie der beigegebenen Objekte einher. Der Mensch wird zum autonomen Bildthema, das ihn als Individuum visualisiert und erfassbar macht. Bei der Analyse konnte nachvollzogen werden, dass die Schriften des Cusanus einen großen Einfluss auf die Art der künstlerischen Gestaltung der Porträts entfalteten. Unter Berücksichtigung des personalen Netzwerkes ist dies nicht überraschend, denn es bestanden unzählige Berührungspunkte auf (kirchen-)politischer oder freundschaftlicher Ebene zwischen den Fürsten und dem Kardinal.⁴³⁴ Das Herzogtum Landshut unter Ludwig IX. war ein Ort, an dem ein reger intellektueller Austausch zwischen den verschiedenen Höfen stattfand.

3.4 Stifterbildnisse: Ambigüe Tendenzen des Porträts

Bereits mehrfach kamen in Bezug auf Fürstenbildnisse sogenannte Stifterbildnisse zur Sprache, die im sakralen Raum Verwendung fanden und das Seelenheil des Stifters oder der Stifterin sicherstellen sollten. Dieses Phänomen ist für das Hoch- und Spätmittelalter ausgiebig untersucht worden.⁴³⁵ Auch wenn sie zumeist als nicht-porträtthaft an-

434 Es sei an die Auseinandersetzungen zwischen Nicolaus Cusanus und Herzog Sigismund von Tirol erinnert sowie an die Erziehung der beiden jüngeren Münchner Herzöge, welche Cusanus in »De ludo globi« thematisiert. Vgl. Baum 1983, S. 344–396; Strack 2010b, S. 148.

435 Die Stifterdarstellung ist zumeist im religiösen Kontext verortet. Dementsprechend werden Stifterinnen und Stifter zumeist kniend und in Anbetung verharrend abgebildet. Überraschenderweise ist

3.4 Stifterbildnisse: Ambigue Tendenzen des Porträts

gesehen werden, sind diese Bilder für die Überlegungen hier von großem Interesse. Sie sind die Probe aufs Exempel: Wenn die Ausführungen zum neuen Menschenbild und dessen Rezeption in der Porträtmalerei im Umfeld des Landshuter Herzogshofes stimmen, dann müssten sich Stifterbildnisse von den diskutierten Bildnistafeln signifikant unterscheiden. Stifterbildnisse dürften nicht individuell sein, sondern müssten standardisierten Formeln entsprechen und rein funktional erklärbar sein.

Im Folgenden soll das Augenmerk auf herzoglichen Stifterbildern liegen, auch wenn sich im Territorium Bayern-Landshut ebenso eine Vielzahl von Stifterdarstellungen von Amtsleuten wie zum Beispiel von Hans Ebran von Wildenberg oder auch Sigmund von Fraunberg erhalten haben. Es wird analysiert, ob diese kleine Gruppe von Stifterbildnissen trotz ihrer Funktion als individualisierte Darstellungen der Herzogin sowie der beiden Herzöge anzusprechen ist. Da, wie oben eingehend dargelegt wurde, der humanistische Diskurs um die Würde des Menschen am Hof Herzog Ludwigs IX. bekannt war, ist zu prüfen, ob dies Eingang in diese Gattung fand. Als These wird formuliert, dass manche sogenannte Stifterbilder der bereits genannten Definition entsprechen, wobei die Porträthaftigkeit der einzelnen Darstellungen einen Hinweis auf Zielsetzung und Wirkungskontext des Objekts gibt. Stattdessen gibt die Porträthaftigkeit der einzelnen Darstellungen einen Hinweis auf Zielsetzung und Wirkungskontext des Objekts. Es wird zu zeigen sein, inwiefern manchen dieser Darstellungen eine humanistische Intention zugrunde liegt.

Die Problematik des Verismus sei an dieser Stelle anhand eines Kupferstiches unbekannter Provenienz, der Ludwigs Rat Gregor Heimburg (um 1400–1472, Abb. 33) zeigt, umrissen. Der Gelehrte Rat wird in einem Tondo in Dreiviertelansicht dargestellt, er



Abbildung 33. Unbekannter Stecher, Gregor Heimburg, um 1530, Kupferstich. Privatbesitz

die Bildaufgabe des Stifterbildnisses für das 15. Jahrhundert im nordalpinen Raum noch nicht untersucht worden. Es liegen jedoch Forschungen zu hochmittelalterlichen, zu französischen sowie zu italienischen Darstellungen vor. Vgl. Kocks 1971; Schmidt 1981a; Jäggi 2002. Ferner aus der neueren Literatur z. B. Marx 2014; Huber 2014a; Scheel 2014; Scheel 2019.

trägt einen offenen Mantel mit breitem, ausgelegtem Kragen. Unter diesem kommt ein durchgängig geknöpftes Wams zum Vorschein. Sein Gesicht wird von einem flachen Hut sowie einem dichten, langen Bart eingerahmt. Die großen, dunklen Augen blicken aufmerksam an den Betrachtenden vorbei. Die Person wird durch die Inschrift: »GREGORIVS HEIMBURGER/I. V. D.« als Gregor Heimbürg, »iuris utriusque doctor«, identifiziert. Somit wirkt diese Darstellung auf den ersten Blick authentisch.⁴³⁶ Dies ist vom Kupferstecher intendiert. Stellt man dieser Darstellung eine zeitgenössische Beschreibung Enea Silvio Piccolominis gegenüber, tritt eine deutliche Diskrepanz zwischen dem Kupferstich und der Beschreibung Piccolominis zutage:

»Es war aber Gregor ein schöner Mann, hochgewachsen, mit blühendem Gesicht, lebhaften Augen, kahlköpfig. Seine Redeweise wie seine Bewegungen hatten etwas Unbeherrschtes. Eigenwillig wie er war, hörte er auf keinen anderen und lebte nach seiner Art, die Freiheit über alles stellend, so denn auch anstößig im Betragen, ohne Schamgefühl und zynisch ... (In Rom) pflegte er nach der Vesper am Monte Giordano sich zu ergehen, schwitzend und als verachte er zugleich die Römer und sein eigenes Amt. Mit überhängendem Stiefelschäften, offener Brust, unbedecktem Haupt, aufgekrempeelten Ärmeln kam er mißvergnügt daher, ständig auf Rom, den Papst und die Kurie wie auf die Hitze Italiens schimpfend.«⁴³⁷

Während Piccolomini Heimbürg als glatzköpfig beschreibt, wird er auf dem Stich mit vollem, dichtem Haar dargestellt. Auch die von Piccolomini hervorgehobenen Merkmale, die große Gestalt, das »blühende« Gesicht und die lebhaften Augen, werden nicht dargestellt. Die Persönlichkeit Heimbürgs, die Piccolomini überaus lebendig beschreibt, kommt auf dem Kupferstich ebenfalls nicht zur Geltung. Die Darstellung erweist sich dadurch als nicht naturgetreu, als nicht veristisch. Umgekehrt wird im Nachfolgenden eine »möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung des Menschen« als dem Verismus entsprechend verstanden.⁴³⁸

Daraus folgt, dass nicht jede authentisch wirkende Darstellung auf der Wiedergabe der natürlichen Realität beruht. Diese Definition wird der Analyse der nachfolgend betrachteten Gruppe von Bildnissen, den herzoglichen Stifterbildern, und ihrer Untersuchung auf ihren veristischen Gehalt hin zugrunde liegen. Neben Darstellungen Herzog

436 Unberücksichtigt bleibt an dieser Stelle die Kleidung Heimbürgs, die auf eine spätere Datierung schließen lässt.

437 Zit. nach Burger 1969, S. 81. Der Monte Giordano befindet sich westlich der Piazza Navona und ist heute im Stadtbild kaum zu erkennen, da dieses Gebiet vollständig überbaut ist. An diesen kleinen Hügel erinnert der Straßename, die Via di Monte Giordano. In unmittelbarer Nähe befindet sich die deutsche Nationalkirche S. Maria dell'Anima. Dort befand sich das Viertel, in welchem die deutschsprachige Bevölkerung Roms lebte, darunter die Drucker Ulrich Han, Konrad Sweynheym und Ulrich Pannartz. Vgl. hierzu Schulz/Schuchard 2005; Matheus 2010.

438 Roller 2014, S. 13.

3.4 Stifterbildnisse: Ambigue Tendenzen des Porträts



Abbildung 34. Unbekannter Meister, Stifterrelief mit Darstellung Christi als Schmerzensmann mit Herzog Georg IV. und Hedwig (Jadwiga) von Bayern-Landshut, um 1489, Lindenholz, gefasst. Burg zu Burghausen, Kapelle St. Hedwig (Äußere Burghauskapelle), Burghausen

Georgs IV. und seiner Frau Herzogin Hedwig wird die Stifterdarstellung Herzog Ludwigs IX. im ältesten Matrikelbuch der Ingolstädter Universität herangezogen. Die Diskrepanz zwischen Porträt und Stifterdarstellung wird am Beispiel Georgs und Hedwigs deutlich. Es haben sich drei derartige Abbildungen erhalten, zwei als Illustrationen in Codices sowie eine als Relief, das an der Empore der Hedwigskapelle auf der Burg Burghausen angebracht ist (Abb. 34).⁴³⁹

Sowohl die Illustration im Codex Clm 28812 (Abb. 35) als auch der Holzschnitt im Codex Rar. 330 (Abb. 36) stellen Georg und Hedwig als Stifter / in des 1488 von ihnen an den Birgittenorden übertragenen Klosters Altomünster dar. Die beiden Darstellungen

⁴³⁹ Vgl. Dorner 2002, S. 141–143. Zur Darstellung des Clm 28812 vgl. Ausst. Kat. Berlin 2011, Kat.-Nr. 6.8b, S. 252; Ausst. Kat. München 2016/17, S. 58–59. Der Holzschnitt mit der Stifterdarstellung des Landshuter Herzogspaares ist in einer bei Johann Schönsperger gedruckten Inkunabel enthalten. Vgl. München, BSB, Rar. 330 (Ink V-261). Er stammt aus dem Franziskanerinnenkloster der Pütrichsschwestern in München. Vgl. Geldner 1975, S. 122–124.



Abbildung 35. Unbekannter Meister, Herzog Georg IV. und Hedwig (Jadwiga) von Bayern-Landshut als Stifter des Birgittenklosters Altomünster, 1493. Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur Clm 28812, fol. 1v

entstanden vermutlich erst in den 1490er Jahren. Herzog Georg IV. und Herzogin Hedwig werden jeweils kniend gezeigt, die Klosterkirche in ihren Händen haltend. Die Illustration des Codex Clm 28812 ist auf das Herzogspaar beschränkt und zeigt sie in Rückenansicht. Zu ihren Füßen sind die Wappen Bayerns und Polens zu sehen. Dagegen ist in Codex Rar. 330 die Darstellung des Stifterpaares architektonisch eingebettet. Zudem knien Hedwig und Georg auf einer Wiese, auf der zwei Hopfengewächse stehen, welche das Kloster einrahmen. Oberhalb der Herzogin Hedwig ist die heilige Birgitta an einem Schreibpult zu sehen. Links von ihr sind in Wolken gehüllt Maria und Jesus dargestellt. Der als Bischof dargestellte Heilige Alto, der das Kloster Mitte des 8. Jahrhunderts begründete, sägt am linken Hopfenstamm. Die formale, kniende Darstellung ist für die Analyse der Darstellung im Hinblick auf ihre Einbettung in den humanistischen Diskurs weniger von Bedeutung als die Physiognomie, welche den Charakter der abgebildeten Person greifbar machen soll. Das Blatt zeigt deutlich, dass die Physiognomien und damit die Persönlichkeiten von Herzogin Hedwig und Herzog Georg vollkommen unerheblich sind. Sie werden als idealtypische Personen in bestimmten Rollen, er als Ritter, sie als tugendsame Ehefrau, gezeigt. Nur durch ihre Wappen sind sie eindeutig zu identifizieren. Damit steht das Bild in der mittelalterlichen Tradition, die Personen durch Wappen kennzeichnet.

Die drei Abbildungen sind auf einen gemeinsamen, vermutlich realen Darstellungskern zurückzuführen. Dies beweist die Kleidung des Ehepaares. Die Rüstung Herzog Georgs ist jeweils identisch und auch Hedwigs Chormantel und Sturz mit Kinnbinde entsprechen sich auf dem Burghausener Relief sowie auf dem Holzschnitt.⁴⁴⁰ Damit kann von einer fast seriellen Nutzung eines (Ursprungs-)Motives in verschiedenen Raum- und Materialkontexten ausgegangen werden, das immer wieder angepasst wurde. Bezieht man die oben diskutierten Einzelbildnisse des Herzogspaares mit ein, fallen jedoch große Unterschiede auf. Herzog Georg IV. wird auf den Stifterdarstellungen wahlweise mit braunem, blondem und rötlichem Haar dargestellt, während er auf dem Tafelgemälde mit rötlichem Haar gezeigt wird. Die Statur des Herzogs auf den Stifterdarstellungen stimmt mit jener auf dem Porträt ebenfalls nicht überein: Während auf ersteren ein junger, athletischer Herzog dargestellt wird, zeigt das Porträt den Herzog als korpulenten Mann.

Ganz anders wirkt die Stifterdarstellung Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut im ältesten Matrikelbuch der Ingolstädter Universität (Abb. 37). Zwar wird die traditionelle Stifterform eingehalten, aber die Abbildung wirkt erstaunlich realistisch. Das Blatt zeigt auf der linken Seite den korpulenten Herzog in einem kostbaren italienischen Seidenmantel mit üppigem Pelzkragen und schütterem, dunkelblondem Haar, die fleischigen Hände sind zum Gebet gefaltet. Das Gesicht Ludwigs ist ebenso fleischig gebildet, das ausgeprägte Doppelkinn lässt den Hals fast vollständig verschwinden.

⁴⁴⁰ Vgl. z. B. Dorner 2002, S. 143.

3.4 Stifterbildnisse: Ambigue Tendenzen des Porträts



Abbildung 37. Unbekannter Meister, Stifterblatt im ersten Matrikelbuch der Universität Ingolstadt mit thronender Gottesmutter und Kind, davor kniend Herzog Ludwig IX. von Bayern Landshut (links) und Christoph Mendel von Steinfels (rechts), um 1472, Papier. Universitätsarchiv München (UAM), München, Inv.-Nr. D-V-2

Der Herzog blickt aus wachen Augen zur Gottesmutter empor. Es fällt nicht schwer, in der Darstellung eine Entsprechung zu den Beschreibungen Francesco Todeschini-Piccolominis von 1471 zu sehen, die Ludwig IX. als gichtgeplagten Mann schildert, der vom Bett aus regiert.⁴⁴¹ Die gedrungene Gestalt und die tiefen Augenringe tun ihr Übriges, in dieser Abbildung porträtartige Züge zu sehen.

Ein weiteres Indiz für den Realismus und damit Verismus der Illustration ist die auf der rechten Seite des Blattes leider stark beschädigte Gestalt des Christoph Mendel von Steinfels.⁴⁴² In der vergleichenden Ansicht Herzog Ludwigs IX. und des Universitätsrektors wird deutlich, dass der Maler zwei verschiedene Individuen malte. Beide sind bewusst voneinander unterschieden und verfügen über individuelle Physiognomien: links der kräftige Herzog, rechts der schlanke, jugendliche und größere Mendel von Steinfels. Zudem sei darauf hingewiesen, dass das hier gezeigte Gewand Mendel von Steinfels' dem Habit eines Juristen entspricht. Dieses besteht aus einem roten Mantel, einer Stola und einem Birett.⁴⁴³ In der Zusammenschau der beiden knienden Männer und der idealistischen Darstellung der Gottesmutter wird der Verismus augenfällig.

Es fällt zudem auf, dass die Qualität der Darstellung von Muttergottes und Jesuskind im Vergleich zu den Individuen stark abfällt. Woher dieser massive Unterschied herrührt, lässt sich nicht klären. Durch diese Qualitätsdivergenz wird jedoch der intentionale Verismus in der Darstellung des Herzogs und des Universitätsrektors offensichtlich. Obwohl die grundsätzliche Form gewahrt und die Gottesfürchtigkeit Ludwigs IX. als Stifter, welcher die Ingolstädter Universität der Gottesmutter unterstellt, unterstrichen wird, bricht diese Darstellung mit herkömmlichen Stifterbildnissen: Es wird kein idealisierter, abstrakter Herrscher dargestellt, sondern Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut als Person. Sein Wappen erscheint additiv, wie um sicherzustellen, dass der Abgebildete als Universitätsgründer zu identifizieren ist.

Dieser Bruch wird im Vergleich mit den drei erhaltenen Stifterbildnissen seines Sohnes und dessen Ehefrau offensichtlich: Während die formale Darstellung (kniend, in Anbetung) mit dem Matrikelbuch übereinstimmt, fehlt den Bildnissen Georgs und Hedwigs die augenfällige Lebendigkeit und Individualität der Abbildung Ludwigs. Die Gesichtsbildung des in einem kostbaren italienischen Gewand gekleideten Herzogs ist überaus realistisch. Der hängende Kinnlappen, das schütterere Haar, die wulstigen Hände – all dies steht in Gegensatz zu den drei Darstellungen des jungen Herzogspaares. In diesen ist nichts Individuelles sichtbar, keine Emotion, keine Eigenheit. Es werden Typen dargestellt: der junge und agile Herzog, die tugendsame Herzogin. Der ikonographische Bruch in der Darstellung Herzog Ludwigs IX. ist in Zusammenhang mit

441 Vgl. Kap. 5.2.2.4. Dort mit Literatur.

442 Vgl. Hauer 2018, S. 23.

443 Ein derartiges Gewand findet sich noch 1506 in einer Besitzliste des ersten Ingolstädter Universitätsrektors. Vgl. ebd., S. 22–23.

3.5 Bilder von Niederadeligen

dem Anbringungsort der Illustration auf der ersten Seite des Matrikelbuchs zu sehen: Jeder Student musste sich persönlich in das Matrikelbuch einschreiben und hatte dabei den Universitätsgründer vor Augen. In der Darstellung Ludwigs wird dessen Einsatz für die Universitätsgründung, der in der Unterschrift durch das Wort *fundator* nochmals hervorgehoben wird, in einen religiösen Kontext eingebettet. Humanistische Gelehrsamkeit beziehungsweise Bildungsstreben und Gottesfürchtigkeit gehen zusammen und werden als Einheit gedacht. Durch die Gegenüberstellung des Rektors Christoph Mendel von Steinfels, Maria ebenfalls zugewandt, wird der unmittelbare Zusammenhang von Bildung und Gottesfürchtigkeit visualisiert und Herzog Ludwig IX. attribuiert.

Die Stifterdarstellungen Herzog Georgs IV. und Herzogin Hedwigs von Bayern-Landshut sind entsprechend mittelalterlicher *decorum*-Vorstellungen gestaltet. Zwar liegt ihnen ein realistischer Kern zugrunde, aber die Idealisierung und Typisierung der beiden – Georg als jungenhafter, schlanker Ritter und Hedwig als tugendsame, nicht näher spezifizierte Frau – verstellen den Blick auf die Individuen, weil dies aus einem mittelalterlichen Verständnis heraus für die Bildfunktion nicht notwendig ist. Davon hebt sich die ältere Darstellung Herzog Ludwigs IX. ab. Sie unterstreicht durch ihren Modernismus das Engagement und die Aufgeschlossenheit des Herzogs, der sich seit seinem Regierungsantritt im Jahr 1450 für die Gründung einer Universität eingesetzt hatte.

3.5 Bilder von Niederadeligen

Es spricht vieles dafür, das neue, aus Italien kommende Menschenbild als einen Grund dafür anzusehen, dass sich die Bildaufgabe des Porträts zunehmend verbreitete, wie für die Fürstenbildnisse nachdrücklich herausgearbeitet wurde. Die neue Wahrnehmung des Menschen als würdige Person ermöglicht eine Öffnung des Sujets Porträt auch für den Niederadel sowie für städtische Beamte: Waren Porträts fast das ganze Mittelalter hindurch den von Gottes Gnaden herrschenden Fürsten vorbehalten, so nahmen sich im 15. Jahrhundert sukzessive Niederadelige und Bürger als würdig war und ließen sich folglich porträtieren. Für den nordalpinen Raum ist dieses Phänomen bisher wenig erforscht worden.⁴⁴⁴ Im Umfeld des Hofes von Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut entstanden drei Porträts von Niederadeligen, die heute noch erhalten sind: ein Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen mit ihrem Ehemann Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein, ein Bildnis des Söldnerführers Hans von Rechberg sowie eine Tafel mit dem Bildnis des Sigmund von Fraunberg. Agnes von Werdenberg, Hans von Rechberg und Sigmund von Fraunberg waren auf unterschiedliche Weise mit Herzog Ludwig IX. verbunden.

⁴⁴⁴ Eine der wenigen Publikationen, die sich der Porträts vor 1500 annahm, grenzt das Thema nicht weiter ein, sodass neben den Bildnissen des Niederadels und des aufkommenden Bürgertums auch Bilder des Hochadels behandelt wurden. Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006.

Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen (+ um 1474) entstammte einer alten schwäbisch-vorarlbergischen Grafenfamilie. Ihre Verbindungen zum Herzogtum Bayern-Landshut waren vielfältig. Ein Anknüpfungspunkt ergibt sich durch ihre erste Ehe mit Ludwig XI. von Oettingen (+ 1440). Die Grafschaft Oettingen war in den 1450er und 1460er Jahren wiederholt Ziel der bayerischen Expansionspolitik gewesen, bis sie schließlich 1463 im Herzogtum aufging.⁴⁴⁵ Durch Agnes' zweite Ehe mit Wilhelm Schenk von Schenkenstein ergeben sich Kontakte in die Reichsstadt Schwäbisch-Gmünd. Nach dem Tod Wilhelms wird der Kontakt Agnes' zu Ludwig IX. in einer Quelle sichtbar: Im Jahr 1468 wandte sie sich an den Herzog wegen eines Leibgedings zu Wemding.⁴⁴⁶ Zudem bestanden durch ihre eigene Familie diverse Kontakte zu Ludwig IX.: Ihr Neffe Johann V. von Werdenberg war als Bischof von Augsburg zeitweilig Landshuter Rat. Auch ihre Nichte Elisabeth war mit einem Rat Ludwigs IX., Haug XIII. von Montfort verheiratet.⁴⁴⁷

Der Soldnerführer Hans von Rechberg (um 1410–1464) entstammte einer alten schwäbischen Ministerialenfamilie, die auch im bayerisch-schwäbischen Grenzgebiet begütert und mit den Grafengeschlechtern Helfenstein, Montfort und Werdenberg eng verwandt war. Eine Reihe von Familienangehörigen trat unter Herzog Ludwig in bayerische Dienste.⁴⁴⁸ Hans' Bruder Albrecht⁴⁴⁹ war von 1429 bis 1445 Bischof von Eichstätt. Der Sohn des Söldnerführers, Wilhelm, war Vogt zu Tannenburg und Pfleger von Wemding und Heidenheim.⁴⁵⁰ Hans selbst stand Herzog Ludwig IX. als Antagonist im Reichskrieg von 1460 bis 1462 gegenüber. Seit 1459 als Rat Graf Ulrichs V. von Württemberg⁴⁵¹ bestellt, war er Feldhauptmann der kaiserlichen Partei und bekämpfte die kurpfälzisch-bayerische Partei.⁴⁵²

Sigmund von Fraunberg (1445–1521) gehörte zur Funktionseleite des Herzogtums Bayern-Landshut. Wie eine Vielzahl seiner Verwandten bekleidete er eine Reihe von Ämtern. Ab 1474 war er Pfleger von Neuburg an der Donau, dann Pfleger von Landshut. Fraunberg wirkte zudem als Rat Herzog Ludwigs sowie später als Marschall Herzog

445 Vgl. ausführlich Lackner 2010, S. 249–253.

446 Vgl. die Absage Herzog Ludwigs IX. an Agnes Schenkin von Schenkenstein am 13. August 1468; Ettelt-Schönewald 1999, S. 772.

447 Vgl. Burmeister 2006, S. 129 mit weiterer Literatur.

448 So z.B. Heinrich von Rechberg, Pfleger von Heidenheim von 1450 bis 1475 und 1478/79, Georg von Rechberg, der Pfleger von Oberhausen, Weissenhorn und Lauingen war, oder auch Ulrich von Rechberg, der Pfleger von Höchstädt war. Vgl. Ettelt-Schönewald 1999, S. 611–613; Hesse 2005, S. 798, 845, 853.

449 Vgl. zu diesem Art. »Albrecht II. von Hohenrechberg 1429–1445« von Helmut Flachenecker. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 1. Berlin 2001, S. 178–179; Wendehorst 2006, S. 194–202.

450 Zu Hans von Rechberg und seiner Familie vgl. Schwennicke 1988, Taf. 98–99; sowie ausführlich Konzen 2014.

451 Ulrich V. war in zweiter Ehe mit Elisabeth von Bayern-Landshut (1419–1451), einer jüngeren Schwester Herzog Ludwigs IX., verheiratet.

452 Vgl. Konzen 2014, S. 198–203.

3.5 Bilder von Niederadeligen

Georgs IV., seit 1476 war er außerdem Herr von Haag in Oberbayern. Von der großen Wertschätzung Ludwigs gegenüber Sigmund von Fraunberg zeugt beispielsweise der persönliche Einsatz des Herzogs für seinen Rat vor dem Reichskammergericht, als dort 1478 eine Streitsache gegen Fraunberg anhängig war.⁴⁵³

An den drei Bildnissen dieser Personen ist die Tendenz zu erkennen, dass ihre Darstellungsform die Bildnisse der hochadeligen Fürsten imitiert. Infolgedessen verwischen – zumindest in den Bildern – scheinbar die Standesgrenzen zwischen den hochadeligen auf der einen und den niederadeligen sowie gelehrten bürgerlichen Personen auf der anderen Seite.

Analog zur Untersuchung der Fürstenbildnisse werden im Folgenden die drei Porträts der Niederadeligen zunächst chronologisch vorgestellt, bevor sie hinsichtlich der Kriterien Gestaltung, Identifizierungsproblematik und Individualität auf ihren Innovationsgehalt geprüft werden. Anschließend werden mögliche Erklärungsansätze für das Entstehen der Bildnisse evaluiert.

3.5.1 Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse

Bereits um 1442 entstand das nur 14,8 × 14,8 cm große Täfelchen mit dem Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen und ihres zweiten Ehemanns Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein (Abb. 38). Stilkritische Vergleiche machen es wahrscheinlich, dass es von Konrad Bitzer, dem Illustrator von Ulrich Richenthals Chronik des Konstanzer Konzils,⁴⁵⁴ in Konstanz oder Überlingen gefertigt wurde. Das Bild muss nach 1441 entstanden sein, da Agnes bis dahin in den Quellen noch als Witwe des Grafen Ludwig XI. von Oettingen bezeichnet wird.⁴⁵⁵

Die Tafel zeigt Agnes und Wilhelm einander zugewandt auf einem steingrauen Söller stehend vor einem undefinierten braunrötlichen Raum. An der Brüstung des Balkons sind zwei große Wappenschilder angebracht: Das linke Wappen zeigt auf weißem Grund eine schwarze Hirschstange, das rechte Wappen auf rotem Grund eine weiße Fahne mit drei Hängeln sowie drei Ringen. Während die Identifikation der Fürsten auf den Bildnissen Probleme bereitete (vgl. Kapitel 3.3), wird hier auf die zeitgenössisch gängige Methode der Identifikation durch Wappen zurückgegriffen. Agnes trägt ein graues Kleid, das mit einer rötlichen Kordel an der Taille zusammengebunden ist. Am Dekolleté

453 Neben Ludwig IX. setzte sich auch Bernhard von Rohr, der Salzburger Erzbischof, für Fraunberg ein. Vgl. hierzu Innsbruck, TLA Innsbruck, Sigmundiana XIV 1132 und 1133; Ettelt-Schönwald 1999, S. 810; weiterhin Ettelt-Schönwald 1999, S. 527; Hesse 2005, S. 837, Nr. 7170.

454 Vgl. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, E. B. 11.

455 Öl auf Lindenholz, 14,8 × 14,8 cm. Sammlung Würth, Schwäbisch Hall, Inv.-Nr. 6468. Vgl. Hinz 1974, S. 148; Grimm/Konrad 1990, Kat.-Nr. 4, S. 100–101; Weber 2004, Kat.-Nr. 51, S. 206–208; Konrad 2005, S. 87–88; Lucas 2017, S. 272–274; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 94, S. 272–273.

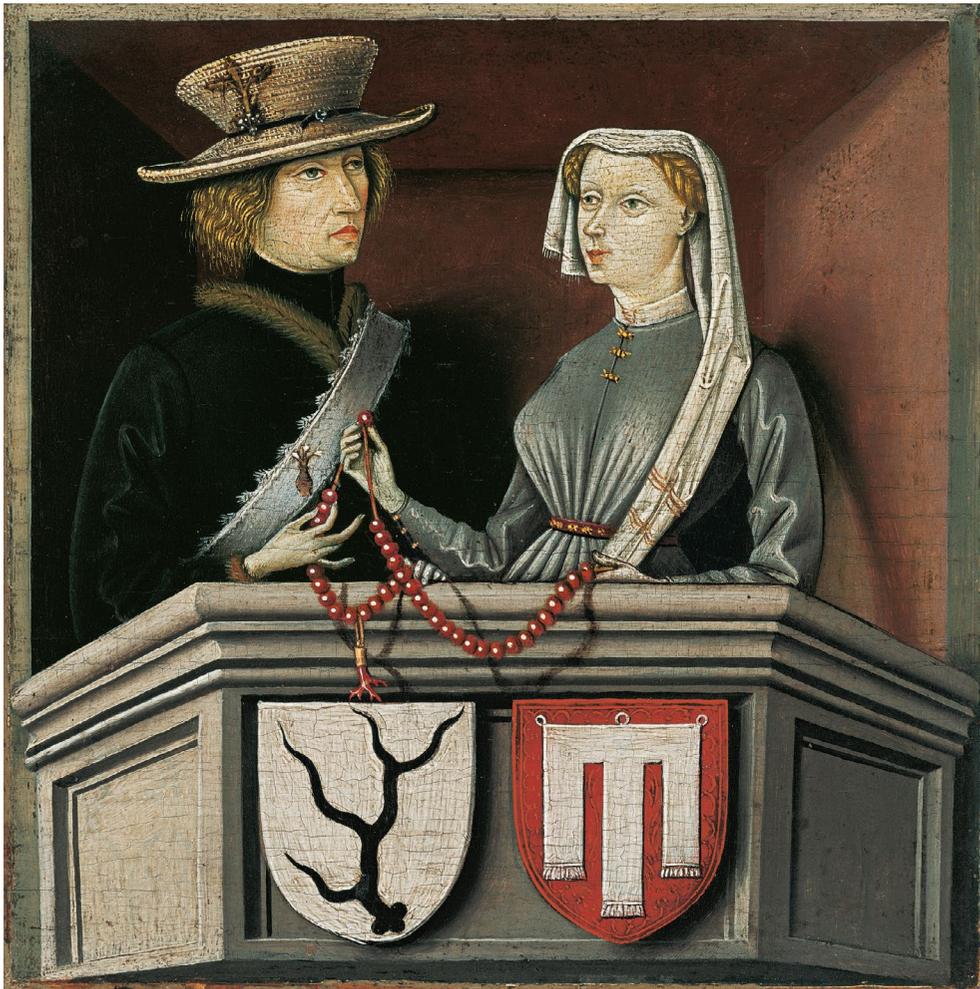


Abbildung 38. Schwäbischer Meister, vermutlich Konstanz, Bildnis des Ehepaares Wilhelm IV. Graf Schenk von Schenkenstein und Agnes Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, um 1441/42, Lindenholz. Museum Würth, Künzelsau, Inv.-Nr. 6468

sind drei Spangen oder Schnüre sichtbar, die das Kleid nach oben hin abschließen. Am Kragen ist zudem noch ein überstehender weißer Kragen eines Untergewandes sichtbar. Anstelle einer Haube trägt Agnes einen einfachen Schleier, der lose über ihr Haupt gelegt zu sein scheint und ihr Gesicht einrahmt. Agnes wird als junge Frau geschildert, mit strohblondem Haar, das in Zöpfen zusammengebunden ist. Der Teint ist ebenmäßig. Eine nähere Schilderung der Physiognomie unterbleibt, wenngleich der Eindruck einer sanften, aber lebhaften Persönlichkeit entsteht. In ihren Händen hält Agnes eine Korallenkette, die auch Wilhelm berührt, sodass sie miteinander verbunden sind. Wilhelm ist mit einem schwarzen Wams bekleidet, das mit einem feinen Streifen Pelz verbrämt ist.

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 39.
Schwäbisch (?),
Der Feldhaupt-
mann Graf Hans
von Rechberg
(gest. 1464),
1464, Lindenholz.
Gemäldegalerie,
Kunsthistorisches
Museum, Wien,
Inv.-Nr. 2998

Er trägt eine silberne Schärpe mit aufgestickter Kanne und drei Lilien, die ihn als Mitglied des aragonischen Kannenordens ausweist. Auf seinem üppigen Lockenkopf ruht ein ausladender, modischer Strohhut mit breiter Krempe, die sich stark konkav nach oben wölbt. Das Gesicht ist sehr breit, ein Doppelkinn zeichnet sich ab. Die Augen sind in die Ferne gerichtet. Wilhelm wirkt im Gegensatz zu seiner Frau ruhig, fast abwesend. An seiner rechten Wange ist eine leichte Rötung zu sehen.

Etwa zwei Jahrzehnte nach Anfertigung dieses Doppelbildnisses, um 1460, entstand das Porträt des Hans von Rechberg (Abb. 39).⁴⁵⁶ Der Maler des etwa DIN-A4-großen

⁴⁵⁶ Lindenholz, 33 × 25,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. 2998. Vgl. zum Bildnis Buchner 1953, S. 70, Nr. 57 und S. 195, Nr. 57; Diemer/Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 845, Nr. 2839 (2807); Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62–63.

Gemälde ist unbekannt. Es wurde in der Forschung erwogen, ihn im Umkreis des Augsburger Meisters der Ulrichslegende zu verorten.⁴⁵⁷ Kemperdick postuliert zudem eine gewisse niederländische Schulung des Meisters.⁴⁵⁸ Rechberg wird vor dunkelrotem Hintergrund in Dreiviertelansicht nach links blickend dargestellt. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die Arme lediglich erahnt werden können. Es ist keine Interaktion zu sehen. Der ältere Mann trägt ein einfaches schwarzes Gewand ohne jegliche Verzierung. Die graumelierten, leicht gewellten Haare rahmen das Gesicht, welches fein gezeichnet ist und die Eigenheiten des Dargestellten deutlich herausstellt: Die tiefen Tränensäcke, das Grübchen am Kinn, das hängende Unterkinn, die feinen Falten an den Augen sowie die ausgeprägten Stirnfalten vermitteln den Eindruck eines erschlafenen, müden Mannes. Ein feiner Schlagschatten hebt das Bildnis von der ebenen Wandfläche ab und verleiht dem Bild eine tiefenräumliche Wirkung. Weitere Raumangaben fehlen. Nach unten hin wird das Bild durch ein gräulich braunes Band abgeschlossen. Darauf steht gut lesbar: »Hans von Rechberg zu Schramberg«.

Das dritte Bildnis eines Niederadeligen, Sigmunds von Fraunberg, wird in das Jahr 1512 datiert und wurde wahrscheinlich von Hans Holbein dem Älteren gemalt (Abb. 40).⁴⁵⁹ Es zeigt den in die Jahre gekommenen Fraunberg vor einem teilweise mit Goldbrokat akzentuierten Hintergrund in Dreiviertelansicht, sitzend. Seine Kleidung ist sehr kostbar. Über der ebenfalls aus Goldbrokat gefertigten Schube trägt er eine Hermelinstola, dazu zwei üppige Goldketten. An der größeren der beiden befindet sich ein Anhänger, der den heiligen Christophorus zeigt. Auf der zweiten, die näher am Hals liegt, sind die Buchstaben S und K appliziert. Sie sind mutmaßlich als Sigmund und Kammerrichter aufzulösen. Oberhalb der Ketten ist der kleine Kragen eines weißen Unterhemds zu sehen. Fraunbergs Gesicht ist teigig gestaltet und wenig konturiert. Allein die große Nase mit leichtem Höcker gliedert das Gesicht und verleiht ihm eine gewisse Prägnanz. Der Mund ist sehr schmal und farblos, die ebenso fast farblosen Augenbrauen rahmen die kleinen, blaugrauen Augen, die Stirn ist von feinen Falten durchzogen. Der Haaransatz ist durch die in Sprangtechnik gefertigte Haube vollständig verdeckt. Wie das Gesicht, so sind auch die Hände seltsam wächsern und grob gestaltet. An diesen wird die Zuschreibung des Porträts an Hans Holbein den Älteren festgemacht, denn in ihrer Gestaltung gleichen sie beispielsweise den Händen des Jörg Saur oder auch der ganz ähnlichen Durchbildung des Gesichts des Kaisheimer Abtes Konrad Mörlin (Abb. 41).⁴⁶⁰ Außerdem sind die Hände durch mehrere Ringe verziert, die das Motiv des ostentativ zur Schau gestellten

457 Vgl. Buchner 1953, S. 70.

458 Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 63.

459 Öl auf Lindenholz, 59,7 × 42,4 cm. Sammlung der Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz–Wien, Inv.-Nr. GE 1096. Das hochformatige Bildnis gelangte möglicherweise 1568 durch Erbgang in die Liechtenstein'schen Sammlungen. Das Gemälde wurde in der Forschung nur wenig beachtet. Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 66–71 mit älterer Literatur.

460 Vgl. Wiemann 2016, Kat.-Nr. 62, S. 286–289.

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 40. Hans Holbein d. Ä. (?), Porträt des Sigmund von Fraunberg, Graf zu Haag, um 1512, Öl auf Holz. Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Wien



Abbildung 41.
Hans Holbein d. Ä.,
Konrad Mörlin,
Abt von St. Ulrich,
1496–1510, Silber-
stift auf hellbraun
grundi-
ertem Papier,
mit Tuschk-
pinsel über-
arbeitet. Kupfer-
stichkabinett, Berlin,
Inv.-Nr. KdZ 2526

Reichtums aufgreifen. In seiner linken Hand hält Fraunberg ein gerolltes Papier, in seiner rechten einen langen Holzstab. Links hinter ihm ist ein Skelett zu sehen, das sich über eine hölzerne Mikroarchitektur, vielleicht Teil einer Rückenlehne, beugt und Fraunberg eine Sanduhr entgegenstreckt. Zudem hält das Skelett in der rechten Hand ein Spruchband mit der schwer leserlichen Aufschrift »mors omnia rapit« – der Tod rafft alles dahin.

Dieser Überblick macht die Unterschiede der drei Bildnisse in Bezug auf ihre Datierung, regionale Verortung sowie Gestaltung deutlich. Bis auf das Bildthema scheinen sie nichts gemein zu haben. Wie sind sie – speziell im Vergleich zu den diskutierten Fürstenbildnissen – einzuordnen? Im Gegensatz zu den Fürstenbildnissen zeigt sich bei den drei Porträts der Niederadeligen keine kohärente Gestaltung der Tafeln, weder im Hinblick auf die Reduktion der Bildhintergründe und der damit erreichten Fokussierung auf die Dargestellten noch im Hinblick auf die Reduktion der Insignien und Attribute. Wurden die Fürsten und die Fürstin konsequent vor einem nahezu uniformen Hintergrund dargestellt, so ist dies hier anders. Alle drei Bilder wählen einen eigenen Gestaltungszugang. Im Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg wird der Bildhintergrund auf einen abstrakten, undefinierten, perspektivisch gegebenen Raum reduziert. Die Darstellung ist auf die beiden Eheleute fokussiert, die auf einem steinernen Söller nach außen getreten sind. In Bezug auf die Reduktion ähnelt die Tafel den Fürstenbildnissen, durch die architektonische Angabe hebt sie sich jedoch von ihnen ab. Das Bildnis des Hans von Rechberg dagegen folgt vollständig der fürstlichen Ikonographie: Der Hintergrund ist uniform burgunderrot, nur ein Schlagschatten vermittelt einen gewissen zeitlichen und räumlichen Kontext. Durch die Wahl dieses Bildausschnittes wird die Fokussierung auf Rechberg noch verstärkt. Die Ränder sind stark beschnitten, im Zentrum des Bildes steht allein der Söldnerführer.

Von diesen beiden Darstellungen, mehr aber noch von den Fürstenbildnissen, unterscheidet sich dasjenige Sigmund von Fraunbergs deutlich, ikonographisch ist es sogar

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 42.
Albrecht Dürer, Jakob
Muffel (1471–1526),
1526, Holz, auf Lein-
wand übertragen.
Gemäldegalerie, Berlin,
Inv.-Nr. 557 D

als genaues Gegenteil zu beurteilen. Anstelle eines einfachen Hintergrunds ist derjenige der Holbein'schen Tafel üppig gestaltet mit Brokathintergrund, Mikroarchitektur und Skelett. Fraunberg scheint im Bild(-hintergrund) zu versinken, sodass die Person als Mensch nur schwerlich greifbar wird. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass dem Porträtierten eine Vielzahl von Dingen, unter anderem kostbare Ringe, eine Schabe mit reichem Hermelinbesatz und üppige Ketten, beigegeben werden. Das Bild wird regelrecht überfrachtet mit Zugaben, die den Blick auf den Menschen Sigmund von Fraunberg verstellen. Diese Inszenierung unterscheidet sich von anderen um 1510 entstandenen Bildnissen: Während beispielsweise Albrecht Dürer beim Bildnis des Jakob Muffel auf sämtliche zusätzliche Objekte wie Gebetskette, Buch, Briefe oder Ähnliches verzichtet und den Hintergrund komplett reduziert (Abb. 42),⁴⁶¹ stellt Hans

⁴⁶¹ Der Vergleich würde mit fast jedem Bildnis der 1510er und 1520er Jahre funktionieren. Als Vergleichsobjekte entfallen hier jedoch aufgrund der gänzlich anderen Komposition Porträts von Bernhard

Holbein der Ältere Fraunberg in voller Pracht mit einem hölzernen Stab als Insigne des Reichskammerrichters dar. Holbein folgt nicht der damals neuen Auffassung, die den Menschen in den Vordergrund stellt, sondern der älteren Darstellungsweise: Es geht nicht um den Menschen Sigmund von Fraunberg, sondern um die Würde seines Amtes als Reichskammerrichter, worauf das Insigne und die Amtspapiere verweisen. Zusätzlich wird durch den überbordenden materialikonographischen Reichtum der Wohlstand Fraunbergs visualisiert. Genau diese Überfrachtung fehlt beim Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg und ihrem Mann sowie beim Porträt Hans von Rechbergs vollständig, die sich an den oben diskutierten Fürstenbildnissen orientieren: Insignien fürstlicher Macht oder persönlichen Reichtums fehlen fast gänzlich. Bei dem Bildnis Rechbergs geht dies so weit, dass man in dem Porträtierten weniger einen Adligen als vielmehr einen Gelehrten im zeitüblichen schwarzen Talar sehen könnte. Damit orientieren sich die beiden Tafeln in ihrer neuartigen Darstellung an den Fürstenbildnissen, während das Fraunberg'sche Bildnis seltsam altmodisch anmutet.

Auch in Bezug auf die bei den fürstlichen Bildnissen so virulente Identifizierungsproblematik zeigt sich der Befund heterogen und spiegelt das bereits Herausgearbeitete, denn die drei Bildnisse wählen je eigene Zugänge. Die beiden Eheleute auf dem Doppelbildnis sind unzweifelhaft durch die an der Brüstung des Söllers angebrachten überproportional großen und dadurch dominanten Wappen zu identifizieren. Das linke Wappen mit der schwarzen Hirschstange auf weißem Grund verweist auf die Dienstmannen Schenk von Schenkenstein, deren Güter rund um Bopfingen, etwa 45 km nordwestlich von Donauwörth, lagen. Das rechte Wappen verweist auf die weitverzweigte Familie der Grafen von Werdenberg. Diese waren im südschwäbisch-schweizerischen Raum begütert.⁴⁶² Durch die Kombination der beiden Wappen lassen sich die sonst nicht näher bestimmten Personen als Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein und Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen identifizieren.

Beim Bildnis Hans von Rechbergs ist eine Zuordnung, wie bereits angedeutet, schwieriger. Dadurch, dass radikal auf jegliches Attribut verzichtet wurde und die Kleidung einfach gehalten ist, wäre die Identifikation unmöglich, gäbe es nicht am unteren Bildrand eine Inschrift in gotischer Kurrentschrift, welche den Dargestellten als »Hans von Rechberg zu Schramberg« benennt. Ohne sie »hätte man wohl eher an einen abgeklärten Mann des Geistes und der Feder als an [...] den gefürchteten ›Städteschreck‹ gedacht«, wie Ernst Buchner im Jahr 1953 formulierte.⁴⁶³ Die Inschrift passt nicht zu den oben herausgearbeiteten Kennzeichen moderner Fürstenbildnisse. Sie wurde sehr wahrscheinlich nachträglich hinzugefügt. Darauf deutet die unsaubere Ausführung

Strigel, wie z. B. dasjenige des Grafen Johann von Montfort, da diese ausschließlich mit Landschaftsausblick konzipiert sind.

462 Zu diesen vgl. Anm. 251.

463 Buchner 1953, S. 70.

3.5 Bilder von Niederadeligen

des Balkens hin, auf den die Inschrift geschrieben wurde.⁴⁶⁴ Dieses Element hebt sich augenfällig von der akribischen Darstellung des Hans von Rechberg ab. In der Gegenüberstellung mit einer weiteren Darstellung Rechbergs (Abb. 43), die in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts datiert wird, wird deutlich, wie wichtig die Inschrift für das Verständnis des Porträts ist. Die Identifikation Rechbergs erfolgt auf einer plumpen Tafel, die wohl eine Kopie der Wiener Tafel darstellt, durch das Rechberg'sche Wappen, eine Inschrift in humanistischer Kapitalis, »HANNIS VONN RECHBERG ZG«, sowie eine später angefügte, ausführliche Inschrift zur Person Rechbergs in Frakturschrift.⁴⁶⁵ Die Tafel zeigt, dass selbst die Benennung der dargestellten Person und ihr Wappen zu einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr ausreichten, um die Person fassbar zu machen, und es weiterer Erklärungen bedurfte. In gewissem Maße wird an diesem Bild sowie am Wiener Ursprungsbild dasselbe Phänomen sichtbar wie an demjenigen des Münchner Herzogs Siegmund, an dem ebenfalls nachträglich eine Inschrift angebracht wurde, die festhielt, um wen es sich bei dem stattlichen Mann handelt.

Das Porträt Sigmund von Fraunbergs schließlich scheint auf den ersten Blick keine Hinweise auf die Identität des älteren Mannes zu liefern. Tatsächlich finden sich aber diverse Indizien, angefangen beim Ring am rechten Daumen (Abb. 44). Dieser zeigt auf rotem Grund ein steigendes Pferd und damit das Wappen derer von Fraunberg. Ein zweites Indiz sind die Buchstaben der Kette, die bereits oben erwähnt wurden. Das S verweist auf Sigmund, das K wiederum ist im Zusammenspiel mit dem hölzernen Stab als Insigne eines Kammerrichters aufzulösen. Die Identifizierung Fraunbergs stellt Betrachter/innen ohne Vorwissen aber dennoch vor Probleme, denn der Reichtum der Darstellung deutet weniger auf einen einfachen Landshuter Amtmann hin als vielmehr auf einen Hochadeligen: Derartige reiche, golddurchwirkte Brokatkleidung war zumeist dem (Hoch-)Adel vorbehalten und beispielsweise in Nürnberg selbst den Ratsmitgliedern verboten. Hermelin wiederum war in Landshut der am strengsten reglementierte Pelz.⁴⁶⁶ Die Identifizierung als Sigmund von Fraunberg ist in Anbetracht der Opulenz der Tafel subtil und wird von Holbein nicht explizit in den Vordergrund gerückt.

Das humanistische Porträt mit seinem Fokus auf die Person bedurfte nicht der Identifikation durch Wappen oder ähnliches, weil der Mensch im Zentrum steht und durch die Darstellungsweise als konkrete Person zu begreifen ist. Die Bildnisse von

464 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 63.

465 Die Inschrift lautet: »Hanns von Rechberg der Reichstett feindt · der sich Schrib Gottes freündt. vnnd/aller Welldt feindt. die Reichstett Gewunnen vnd Verprenten im Ramstain. / auff Aftermontag vor Magdalena 1452 Jar. Darnach · S · Niclas tag · / das Schlosz Rugburg beÿ Linden. Er Wart von ainem paurn ausz höcken. in / ainem hollen weg mit ainem haylossen pfeÿl des gefider Mit fadenn gebunden / was in ein seitten Erschossen 1465 Jhar. Sein sprich wortt was / Wenn das stündlein Kümpt.« Vgl. DI 41, Göppingen, Nr. 219 (Harald Drös), in: www.inschriften.net, [urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901) [zuletzt aufgerufen 16. 06. 2024].

466 Vgl. Burgemeister 2019, S. 132–136.



Abbildung 43. Unbekannter Meister, Der Feldhauptmann Graf Hans von Rechberg (gest. 1464), Kopie, 1. Viertel 16. Jahrhundert. Staatsarchiv, Ludwigsburg, Signatur EL 228 a | Nr. 3626

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 44. Hans Holbein d. Ä. (?),
Porträt des Sigmund von Frauenberg, Graf
zu Haag, Detail Ring, um 1512, Öl auf Holz.
Liechtenstein. The Princely Collections,
Vaduz-Vienna, Inv.-Nr. GE 1096

Niederadeligen zeigen drei sehr unterschiedliche Identifikationswege: Wilhelm IV. und Agnes werden durch ihre Wappen ausgewiesen. Das Doppelbildnis erfüllt damit nicht das postulierte Kriterium eines modernen Bildnisses. Gleiches gilt für das Porträt Hans von Rechbergs in seiner heutigen Form. Da die Inschrift aber sehr wahrscheinlich nachträglich hinzugefügt wurde, ist die Tafel in ihrer Identifizierung als modern zu bezeichnen. Das dritte Bild wiederum nimmt eine Mittelposition ein. Zwar werden Hinweise auf die Identität gegeben, jedoch müssen diese von den Betrachtenden verstanden und in Beziehung gesetzt werden.

Die Bilder der drei Niederadeligen aus dem Hofumfeld Ludwigs IX. lassen sich also nicht eindeutig verorten. Auch im Hinblick auf die Individualität der Darstellung setzt sich dies fort. So wird etwa die Werdenberg-Schenk'sche Tafel in der Forschung kontrovers diskutiert und die Individualität des Gemäldes bestritten; das kleine Doppelbildnis wird nicht als Porträt angesehen, sondern als Teil eines Stammbaumes.⁴⁶⁷ Derartige Stammbäume waren Mitte des 15. Jahrhunderts weit verbreitet. Davon zeugt beispielsweise die Ahnengalerie im Alten Hof in München oder auch die aufeinanderfolgenden Porträts Sigmund von Fraunbergs, seines Sohnes sowie seines Enkels Ladislaus.⁴⁶⁸ Wenn man dieser Lesart folgt, so würde dies bedeuten, dass es sich bei dem Bildnis der Agnes von Werdenberg und ihrem Ehemann Wilhelm Schenk von Schenkenstein nicht um ein unabhängiges Doppelbildnis, sondern um einen Ausschnitt eines weitaus größeren Projekts zur Darstellung der eigenen Legitimität als Adelsgeschlecht handelt. Inwiefern die Tafel Teil eines solchen genealogischen Projekts war, kann nicht abschließend

467 Neben Bildnis-Serien wurden derartige Bildnisse oftmals als Diptychen gestaltet, womit sie auf die religiösen Wurzeln des Porträts verwiesen. Vgl. Suckale 2009, Bd. I, S. 108; Schütz 2011, S. 17. Buchner sah das Gemälde in seinem ideengeschichtlichen Hintergrund als Teil eines Stammbaums. Vgl. Buchner 1953, S. 170.

468 Der Diskurs über (pseudo-)historisch begründete Ahnenreihen und ihre Bedeutung für die Herrscherlegitimation ist u. a. auch ein Teil des neu entstehenden historischen Bewusstseins des Adels. Vgl. Kagerer 2017, S. 23–24.

geklärt werden. Neuere Untersuchungen des Bildes mittels Infrarotreflektographie deuten jedoch daraufhin, dass das Ölgemälde auf einem Naturstudium der Dargestellten beruhte und als Porträt einzuordnen ist.⁴⁶⁹

Die Unterzeichnung zeigt auf der Wange Wilhelms eine tiefe Narbe, welche auf der Schlussfassung, da abgemildert, fast nicht zu sehen ist.⁴⁷⁰ Durch die Narbe wird der Mensch Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein greifbarer und näher charakterisiert. Zwar wird er als ruhig und besonnen geschildert, die retuschierte Narbe deutet aber an, dass Wilhelm aus einer tätlichen Auseinandersetzung eine Narbe davongetragen hatte, welche nicht gezeigt werden sollte. Dass die Darstellung bewusst verändert oder abgemildert wurde, um den Porträtierten vorteilhafter darzustellen, ist – im Kontext humanistisch inspirierter Bildnisse – kein Einzelfall. Dies zeigt das Bildnis des Federico da Montefeltre von Piero della Francesca (Abb. 45): Damit dem Herzog von Urbino das Fehlen seines Auges nicht als Schwäche oder körperlicher Makel ausgelegt werden kann, wurde er von der anderen Seite dargestellt. Neben der gemäldetechnologischen Untersuchung deutet auch der bemerkenswerte Hut Wilhelms auf eine gewisse Individualität hin. Diese Hutart war um 1440 weit verbreitet und wurde beispielsweise vom Ingolstädter Herzog Ludwig dem Gebarteten auf dem Grabmalbozetto Hans Multschers (um 1430, Abb. 46) getragen. Ebenso findet sich die modische Kopfbedeckung auf einem ungefähr zwischen 1441 und 1445 geschaffenen Kreuzigungstryptichon Rogier van der Weydens für die piemontesische Familie de Villa, das sich heute in der Abegg-Stiftung in Riggisberg befindet.⁴⁷¹ Der Hut erweist sich somit nicht nur als ein Anhaltspunkt, um die Tafel in die 1440er Jahre zu datieren, sondern auch als Indiz für die Individualität der Darstellung. Die kleine Tafel zeigt somit zweierlei: Erstens beruht das Aussehen der Frau und des Mannes auf einem gewissen Verismus. Zweitens glättete der Maler das Gemälde – ob aus eigener oder fremder Motivation, ist unklar – zugunsten eines homogenen Gesamteindrucks.

Die Frage der Individualität des Rechberg-Bildnisses ist dagegen einfacher zu beantworten, da die Darstellung sehr prononciert und differenziert erscheint. Die leicht schläfrigen Augen und das etwas in sich Versunkene charakterisieren den Söldnerführer als erschöpften älteren Mann. Das Stichwort Söldnerführer verweist gleichzeitig auf ein Problem, das von der Forschung ausgemacht wurde: Die Schilderung des sanften Mannes mag nicht recht zu (zeitgenössischen) Beschreibungen und Berichten passen, die Rechberg als »der Reichstett [...] vnnd / aller Welldt feindt«⁴⁷² charakterisieren. Das Bildnis macht etwas sichtbar, was aus zeitgenössischen Berichten nicht herauszulesen

469 Jüngst wurde eine derartige Lesart des Bildes als Teil eines Stammbaums von Lucas 2017, S. 272–273, abgelehnt.

470 Vgl. ebd.

471 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 94, S. 272–273.

472 DI 41, Göppingen, Nr. 219 (Harald Drös), in: www.inschriften.net, [urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901) [zuletzt aufgerufen 16.06.2024].

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 45.
Piero della Francesca,
Federico da Montefeltro, 1473/75,
Tempera auf Holz.
Galleria degli
Uffizi, Florenz, Inv.-
Nr. 1890 nn. 1615,
3342

ist, und ergänzt damit andere Quellen. Der Ruf Rechbergs über seinen Tod hinaus steht in starkem Kontrast zur Schilderung auf den Tafeln. Man ist daher geneigt, davon auszugehen, dass der unbekannte Maler nichts von dem schlechten Ruf des Söldnerführers wusste – in der Tat erschien es einigen Forschern wahrscheinlich, dass Rechberg aufgrund seiner andauernden Streitigkeiten keinen schwäbischen Maler fand, der ihn zu porträtieren bereit war.⁴⁷³ Mit Blick auf die Individualität ist bei dieser Tafel aber festzuhalten, dass das Bildnis unverwechselbar ist und die Würde sowie den Charakter des Menschen Hans von Rechberg sichtbar macht.

⁴⁷³ Buchner, Kat.-Nr. 57, S. 1953; 70; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62–63.

3 Individuen und ihre neuen Bilder



Abbildung 46.
Hans Multscher,
Modell zum Grabstein
Herzog Ludwigs des
Gebartete (Relief), 1435,
Solnhofer Kalkstein.
Bayerisches National-
museum, München,
Inv.-Nr. MA 936

3.5 Bilder von Niederadeligen

Im Gegensatz dazu steht wiederum der Individualitätsgrad des Fraunberg-Gemäldes. Fraunberg wird kaum als unverwechselbarer, individueller Mensch gezeigt. Eine detaillierte Durchbildung des Gesichts und der Hände Fraunbergs unterbleibt. Das ovale Gesicht ist teigig und wird nur durch die überbordende Nase konturiert. Das fortgeschrittene Alter Fraunbergs ist lediglich durch die ausgeprägten Stirnfalten sowie die deutlich herausgearbeitete Nasolabialfalte zu erahnen.⁴⁷⁴ Nichtsdestotrotz strahlt die Person Fraunbergs eine Form individueller Würde aus. Dazu trägt die prononcierte Darstellung seines Alters bei, das in der Darstellung Hans Holbeins des Älteren die über das Amt hinausreichende Würde Fraunbergs unterstreicht. Das Amt wird zur Auszeichnung eines verdienten Staatsdieners an seinem Lebensabend. Dieser Tatsache ist sich Fraunberg bewusst, wie die Beigabe des Skeletts, das ihn mit dem Stundenglas an seine verrinnende Lebenszeit erinnert, anzeigt.

Die drei Bildnisse zeichnen sich durch unterschiedliche Grade von Individualität aus. Die Darstellungen von Agnes von Werdenberg und Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein sind verhältnismäßig stereotyp, doch verrät die Unterzeichnung eine gewisse Eigenständigkeit, die für die Entstehungszeit um 1440 bemerkenswert ist. Das Rechberg- sowie das Fraunberg-Bildnis sind individuelle Darstellungen würdiger, selbstbewusster Persönlichkeiten ihrer Zeit. Unter Berücksichtigung der zwei oben ausgeführten Kriterien ist der Befund der drei Tafeln nach wie vor uneindeutig. Entsprechend der formalen Kriterien für innovative Bildnisse ist lediglich das Bildnis des Hans von Rechberg als solches anzusprechen. Das Doppelbildnis sowie das Porträt Sigmund von Fraunbergs sind nicht klar einzuordnen. Um ein vollständiges Verständnis für die drei Tafeln zu erlangen, bedarf es jedoch auch hier einer eingehenden Kontextanalyse, die zunächst nach funktionalen Erklärungsansätzen für die Entstehung der Bildnisse sucht, um dann in einem zweiten Schritt die Bildnisse vor dem Hintergrund einer möglichen humanistischen Beeinflussung zu analysieren.

3.5.2 Funktionsanalytische Erklärungsmodelle: Das Porträt als Aufgabe

Klassisch funktionsanalytische Erklärungsansätze fragen, wie oben dargestellt, nach dem Anlass für die Entstehung eines Bildnisses. Typische Anlässe waren beispielsweise Hochzeiten oder Verlobungen. Zudem entstanden im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert Porträts anlässlich von Nobilitierungen, zum Beispiel bei Erhebungen in den Grafenstand.⁴⁷⁵ Für alle drei Bildnisse können funktionale Erklärungen plausibel gemacht werden.

474 Fraunberg dürfte älter als 60 Jahre gewesen sein, geht man von einem Geburtsjahr um 1450 aus.

475 Vgl. Krause 2011, S. 245.

3.5.2.1 *Das Hochzeitsbildnis*

Das Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg und ihres zweiten Mannes entstand wahrscheinlich anlässlich ihrer Heirat. Darauf deuten die expressiven Wappen in Kombination mit der Korallenkette hin. Die Wappen verweisen auf die Allianz zwischen den Schenken von Schenkensteins und den Werdenbergern, die Koralle auf die Zusammengehörigkeit der beiden. Damit erscheint das Bild zunächst einmal konventionell, denn der Typus des Ehebildnisses visualisiert das Rechtsinstitut der Ehe. Dieses Institut war in niederadeligen Kreisen fast noch wichtiger als in hochadeligen, weil man durch Verheiratung eine höhere gesellschaftliche Position erreichen konnte. Das Ehebildnis der Agnes und des Wilhelm verkörpert diese Allianzenbildung durch die in den Vordergrund gerückten Wappen der Jungvermählten.

Doch im Vergleich mit den weiter oben diskutierten Hochzeitsbildnissen der Herzogin Hedwig und des Königs Ladislaus zeigt sich, dass das Doppelbildnis nicht der Anbahnung einer Heirat diene. Stattdessen wird eine gleichberechtigte Beziehung zwischen Ehepartnern charakterisiert: Die aus Korallen gefertigte Gebetskette, welche die beiden gemeinsam in Händen halten, der aufeinander gerichtete Blick sowie ihr ebenbürtiger Stand verdeutlichen die enge Beziehung zwischen Wilhelm und Agnes. Damit entspricht die Darstellung der beiden nicht zeitgenössischen Konventionen, denn Agnes tritt nicht hinter ihrem Mann zurück, wie man dies erwarten würde. Auch ikonographisch bricht die Tafel mit traditionellen Darstellungen. Gemeinhin wurden »Frauen meist mit über dem Leib gekreuzten Armen und niedergeschlagenen Augen« dargestellt und damit ein »Eindruck von Passivität und frommer Bescheidenheit« hervorgerufen, während Männer ihren Blick aktiv aus dem Bild richteten.⁴⁷⁶ Agnes von Werdenberg wird ganz anders gezeigt. Sie tritt ihrem Mann gleichberechtigt entgegen und wird mit ihm von Konrad Bitzer auf eine Höhe gestellt. Zudem interagiert sie mit ihrem Ehemann, der den Blick nicht aus dem Bild richtet, sondern auf seine neue Frau.

Das Doppelbildnis ist daher schon allein deshalb innovativ, weil es mit zeittypischen Erwartungen und Ikonographien bricht. Es ist, wie Kemperdick schrieb, ein »ikonographisch singuläres Portrait«. ⁴⁷⁷ Der Innovationsgehalt wird umso deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass dies das erste Doppelbildnis ist, welches ein Ehepaar auf einer gemeinsamen Tafel darstellt. Derartige Tafeln entstanden aus Reisealtären, die sich im 15. Jahrhundert über Devotionsbildnisse hin zu einem rein profanen Darstellungsmedium, vorrangig für Ehebildnisse, entwickelten.⁴⁷⁸ Dieses Bildnis steht am Beginn einer Reihe von Doppelbildnissen, die aber erst im ausgehenden 15. Jahrhundert eine weitere Verbreitung fanden; so etwa das sogenannte Gothaer Liebespaar oder das Ehebildnis Jakob Fuggers und Sybille Artzts (um 1498). Das kleine Täfelchen ist somit zwar

⁴⁷⁶ Ebertshäuser 1974, S. 13 sowie vgl. Hinz 1974; Bournet-Bacot 2014.

⁴⁷⁷ Kemperdick 2011, S. 51.

⁴⁷⁸ Vgl. Suckale 2009, Bd. 1, S. 106.

3.5 Bilder von Niederadeligen

aus einem bestimmten Anlass heraus entstanden und erfüllte eine spezifische Funktion, aber es weist weit über das für die frühen 1440er Jahre Erwartbare hinaus und stellt damit eine Innovation dar. Es ist neuartig und macht weitere Erklärungen notwendig, wenngleich es nicht alle formalen Kriterien eines im humanistischen Sinne innovativen Porträts aufweist. Der funktionale Ansatz kann nicht hinreichend erklären, warum dieses Bild der Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen und ihres Mannes Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein in diesem Maße von der Tradition abweicht.

3.5.2.2 *Das Galeriebild*

Die Funktion oder den Anlass der Entstehung des Rechberg'schen Bildnisses zu rekonstruieren erweist sich als wesentlich schwieriger, denn aus dem Gemälde lässt sich nichts ableiten. Dennoch gibt es zumindest kleine Hinweise. Im Fickler'schen Inventar der Münchner Kunstammer aus dem Jahr 1586 wird unter Nr. 2839 (2809) ein Porträt Hans von Rechbergs aufgeführt. Dort heißt es: »Contrafeht Hansen von Rechbergs, der Reichstett feindts, der sich schrib: *Gottes Freindt, und aller Welt Feindt*, von einem Paurn erschossen worden, mit einem Pfeil im Jar 1465«. ⁴⁷⁹ Ob es sich bei diesem Porträt um das Urbild oder eine Kopie, vielleicht die Weißensteiner, handelt, ist unklar. Da aber der von Fickler verfasste Text stark an denjenigen der Weißensteiner Kopie erinnert, war diese vielleicht in der Kunstammer Herzog Albrechts V. von Bayern (reg. 1550–1579) ausgestellt. Peter Diemer mutmaßte, dass das Münchner Gemälde über die Habsburger nach München gelangt sein könnte. ⁴⁸⁰ Auch in der Ambraser Kunstammer Herzog Ferdinands II. befand sich eine Kopie dieses Bildnisses. ⁴⁸¹

Aus diesen Sammlungskontexten könnte folgen, dass das (Wiener) Urbildnis des Hans von Rechberg Teil einer Serie von beispielsweise Söldnerführern war, die für einen Fürsten, etwa den Münchner oder Landshuter Herzog, ⁴⁸² von Bedeutung waren. Solche Galerien von berühmten Männern kamen in der italienischen Renaissance auf und waren seit dem 13. Jahrhundert zunehmend verbreitet. In Richtung dieser Interpretation der Tafel als Teil einer *uomini illustri*-Reihe könnte zudem die büstenartige Anmutung des Porträts deuten, die in der Forschung mehrfach diskutiert wurde. ⁴⁸³ Büsten waren in der Renaissance beliebte Medien zur Veranschaulichung solcher Galerien berühmter Männer (und Frauen). Jedoch ist dies für den nordalpinen Raum um 1460, dem angenommenen Entstehungszeitraum des Rechberg-Bildnisses, ungewöhnlich: Porträtbüsten kamen im

479 Fickler ed. Diemer/Bujok 1598/2004, S. 201. Hervorhebung im Original fett.

480 Vgl. Diemer/Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, S. 845.

481 Die Tafel unterscheidet sich von der anderen in der Farbe des Hintergrundes (Dunkelgrün) sowie der Aufschrift (»JOHANNES V RECHBERG«). Vgl. Kenner 1894, S. 238, Nr. 131.

482 Woher das Gemälde der Münchner Kunstammer kam und ob es nicht aus Landshuter Besitz stammte, muss offenbleiben. Jedoch sei darauf hingewiesen, dass von Seiten der Münchner Herzöge keine Verbindungen zu den Rechbergs bestanden.

483 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62.

deutschen Sprachraum erst kurz vor 1500 in einem gelehrten, humanistischen Umfeld wie dem Kaiser Maximilians I. und Kurfürst Friedrichs III. des Weisen auf.⁴⁸⁴ Diese Beweisführung ist freilich dünn, denn es fehlt an Indizien aus dem Bild selbst sowie an schriftlichen Quellen, die eine Galerie-Funktion des Rechberg-Bildnisses evident machen würden. Insofern ist eine funktionale Erklärung im Fall dieser Tafel nicht ausreichend.

3.5.2.3 Die Standeserhöhung

Im Gegensatz zur Rechberg-Tafel ist beim Porträt des Sigmund von Fraunberg eine Funktionszuschreibung ohne Probleme möglich: Er ließ das Bildnis anlässlich seiner Ernennung zum Reichskammerrichter durch Maximilian I. im Jahr 1512 anfertigen. In der Forschung ist diese Zuschreibung unumstritten.⁴⁸⁵ Dem in die Jahre gekommenen Inhaber verschiedener niederbayerischer Ämter ging es darum, seine neue Amtswürde effektiv in Szene zu setzen. Die Darstellungsform zeigt deutlich die Intention des Bildnisses: Im Vordergrund steht die Standesänderung, also die Ernennung Fraunbergs zum Reichskammerrichter. Das Bildnis des Sigmund von Fraunberg wird zum stolzen Dokument der Standeserhebung und weist seinen neuen gesellschaftlichen Stand aus.⁴⁸⁶ Durch diese Schwerpunktsetzung unterscheidet sich das Bildnis von den Fürstenbildnissen: Dort wurde bewusst auf Inszenierungen verzichtet, welche die Würde des Amtes durch die Beigabe von Herrschaftsinsignien betont hätten. Stattdessen treten bei den Fürstenbildnissen die Personen hinter dem Amt des Fürsten in den Vordergrund und werden zum eigentlichen Bildthema. Beim Bildnis Fraunbergs wird dies in das Gegenteil verkehrt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Darstellung der Person als Amtsinhaber.

Dieser Würdecharakter wird durch das Skelett, das Fraunberg seine verrinnende Lebenszeit mit einer Sanduhr vorhält und sich an eine hölzerne Mikroarchitektur lehnt, gebrochen (Abb. 47). Es gemahnt an die Sterblichkeit des alten Grafen und steht im Kontrast zum ›Triumph‹ der Standeserhöhung. Durch das Spruchband in der rechten Hand des Skeletts wird dieser *memento mori*-Aspekt verstärkt. Der Pracht und Würde des neuen Amtes wird die eigene Vergänglichkeit entgegengesetzt. Auch in materialikonographischer Hinsicht wird dies deutlich: Das flächig verwendete Blattgold unterstreicht den Reichtum des Grafen, das Skelett wiederum wird von vergehendem Holz flankiert. Beständigkeit und Vergänglichkeit werden hier auf verschiedenen Ebenen einander gegenübergestellt.

484 Ausgenommen sind Reliquienbüsten, die während des gesamten Mittelalters gefertigt wurden. Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2004, Bd. 2, S. 211; weiterhin Burk 2011, S. 191.

485 Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 68.

486 Vgl. Krause 2011, S. 245.

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 47.
Hans Holbein d. Ä. (?),
Porträt des Sigmund von
Frauenberg, Graf zu Haag,
Skelett mit Sanduhr, um
1512, Öl auf Holz. Liechten-
stein. The Princely Collec-
tions, Vaduz-Vienna,
Inv.-Nr. GE 1096

Im Vergleich mit den modernen Fürstenbildnissen des Landshuter Hofumfelds treten die Unterschiede deutlich hervor.⁴⁸⁷ Man könnte das Bildnis des Sigmund von Fraunberg somit als altmodisch bezeichnen. Jedoch greift dies zu kurz und übersieht einen wesentlichen innovativen Aspekt. Das Bildnis ist Ausdruck eines neuen, stolzen Selbstverständnisses des Adels, welches sich durch die Imitation fürstlicher Darstellungspraxis auszeichnet. Sigmund gehörte nicht zur Generation Kaiser Maximilians I., sondern war Vertreter einer ständischen Elite, welche durch den Aufstieg gebildeter und reicher Bürger ins Hintertreffen geriet. Die Darstellungsweise rekurriert dementsprechend auf alte Formen. Gleichzeitig drückt sie aber das gesteigerte Bedürfnis aus, die eigene, nun standeserhöhte Stellung zu repräsentieren. Kontrastiert man dieses Bild Fraunbergs mit dem bereits genannten Porträt der Agnes von Werdenberg, so zeigt sich, dass der Maler der kleinen Tafel einen ganz anderen Weg der Darstellung und damit der Visualisierung von Würde wählte (vgl. Abb. 38).

3.5.3 Diskursanalytischer Ansatz: Der Niederadelige als Person von Welt

Funktionale Ansätze erklären nicht alle Teilaspekte der hier vorgestellten Tafeln, sodass es weiterer Analysen bedarf. Deutlich wird dies am Bildnis der Agnes von Werdenberg. Es ist erstaunlich früh entstanden, die Darstellungsform entspricht nicht dem, was man erwarten würde. Das Bildnis des streitbaren Hans von Rechberg erweist sich durch den gewählten Bildausschnitt als überaus progressiv, während dasjenige Sigmund von Fraunbergs traditionell und retrospektiv erscheint. Anlässe erklären die Entstehung (teilweise), aber nicht die Form der Bildnisse. Was bewog die drei Adelige, sich auf diese – bahnbrechende – Weise darstellen zu lassen? Ursächlich dafür ist, wie gezeigt werden wird, die Anspruchshaltung und das intellektuelle Umfeld der Porträtierten. Die drei Adelige verkehrten in humanistisch gelehrten Kreisen und kamen dadurch mit den zeitgenössischen Diskursen über Würde und Stellung des Menschen gegenüber Gott in Berührung. Die Porträts sind Ausdruck dieser Beeinflussung und verweisen auch aus sich selbst heraus auf die Anspruchshaltung der Auftraggeber/innen. Als Indizien können neben den Gemälden persönliche Kontakte, etwa zu Verwandten und Bekannten, sowie Buchbesitze herangezogen werden.

3.5.3.1 Die gelehrte Adelige

Das Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg und ihres Mannes verweist auf die Anspruchshaltung der Eheleute. Illustriert wird diese durch zwei kleine, unauffällige Beigaben im Bild selbst, darunter die Korallenkette, die ikonographisch ein Symbol

⁴⁸⁷ Wegen der altertümlichen Wirkung des Bildnisses wurde in der kleinen Tafel ein ›spätgotisches‹ Bildnis gesehen. Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 68.

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 48. Schwäbischer Meister, vermutlich Konstanz, Bildnis des Ehepaares Wilhelm IV. Graf Schenk von Schenkenstein und Agnes Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, Detail am Hut Wilhelms, um 1441/42, Lindenholz. Museum Würth, Künzelsau, Inv.-Nr. 6468

ehelicher Treue ist und damit – für den heutigen Betrachter zunächst – unspektakulär wirkt. Aus materialikonographischer Sicht jedoch erweist sie sich als ungewöhnlich und exklusiv, zumal für Niederadelige. Noch im 16. und 17. Jahrhundert waren Korallenobjekte in fürstlichen Schatz- und Kunstkammern begehrte Objekte.⁴⁸⁸ Ihre Herkunft galt als sagenhaft. Nach Ovid entstanden Korallen, als Perseus das Haupt der Medusa auf Meereselephanten legte und diese durch das Blut erstarrten.⁴⁸⁹ Die Exklusivität setzt sich in einem weiteren Detail fort: Wilhelm IV. lässt sich als Mitglied des vornehmen aragonischen Kannenordens darstellen. Dessen Abzeichen trägt er entsprechend den Ordensstatuten sowohl an der weißen Schärpe als auch am Hut (Abb. 48). Der Orden wurde seit dem frühen 15. Jahrhundert durch den aragonischen König Alfonso V. vergeben, teilweise auch stellvertretend durch Kaiser Friedrich III.⁴⁹⁰

Auf welche Weise Wilhelm den Orden erlangte, ist unklar. In Kombination mit der Koralle ergibt sich jedoch ein Verweis auf den um 1440 boomenden Handel zwischen der Großen Ravensburger Handelsgesellschaft⁴⁹¹ und Aragon. Ein wichtiges Handelsgut dabei: Korallen.⁴⁹² Die von Agnes und Wilhelm gemeinsam gehaltene Kette könnte, zusammen mit den Ordenszeichen, auf eine Verbindung der beiden mit dem oberschwäbischen

488 Vgl. Scheicher 1982; Raff, S. 60.

489 Vgl. Ovid, met. 4, 740–752; Ausst. Kat. Innsbruck 2012, Kat.-Nr. 2.41.1, 2.41.2 und 2.43, S. 156–159.

490 Vgl. Coreth 1952, S. 49.

491 Vgl. zu dieser Schulte 1923; Meyer 2006; Ausst. Kat. Ravensburg 2015.

492 Vgl. Meyer 2006, S. 49.

Spanienhandel hinweisen. Diese Verweise über Schwaben hinaus verorten den sonst unbekanntem Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein in einem elitären Netzwerk von Adeligen, zu welchem die burgundischen Herzöge, die Kaiser Sigismund und Friedrich III., aber auch Niederadelige wie Oswald von Wolkenstein⁴⁹³ und Georg von Ehingen gehörten. Gleichzeitig deutet es eine bisher unbekannte Verbindung nach Spanien an, die sich über den Handel der Bodenseeregion ergibt.

Die Tafel zeigt damit den Referenzrahmen auf, in welchem Wilhelm IV. sich selbst nachdrücklich verortete. Neben den kleinen Details ist es die sorgfältige Komposition, die den Anspruch und die Innovationskraft des Bildes unterstreichen. Der Maler stimmte Zierarchitektur und Personen perfekt aufeinander ab, sodass sich der Fluchtpunkt des angedeuteten Raumes fast exakt in der Mitte zwischen Agnes von Werdenberg und ihrem Mann befindet. Der Blick der Betrachtenden wird dadurch unweigerlich auf die Dargestellten gelenkt. Der Söller bildet dabei die wohlproportionierte Bühne für den Auftritt der beiden. Wie die Untersuchung des Bildes via Infrarotreflektographie zum Vorschein brachte, erfolgte die Gestaltung nicht willkürlich, sondern war das Ergebnis eines längeren Prozesses. Ursprünglich war der heute sehr reduzierte Bildaufbau durch gotisches Maßwerk verunklärt (Abb. 49),⁴⁹⁴ wodurch die Tafel nicht so (kon-)zentriert gewesen wäre. Die Komposition deutet somit auf die bewusste Entscheidung beziehungsweise den bewussten Gestaltungswillen der Auftraggeber / innen hin. Gleichzeitig unterstreicht diese Veränderung auch das Können des Malers, denn er war es, der diese Bildkomposition erdachte.

Aus diesen Details geht hervor, dass es sich bei der kleinen Tafel um ein ausgesprochen durchdachtes und anspruchsvolles Werk handelt. Durch den oben thematisierten formalen Aufbau des Bildes wird zudem deutlich, dass sich die Auffassung von der Würde des Menschen gewandelt hat. Hier wird eine Frau ihrem Mann gegenüber als ebenbürtig, als gleich würdig angesehen. Die beiden sind auf einer Höhe dargestellt, einander zugewandt, in gleichberechtigter Interaktion miteinander. Dies ist überraschend, denn noch von 1450 bis 1480 war die Individualisierung von Frauendarstellungen nicht im gleichen Maße ausgeprägt wie diejenige von Männern; erst recht gilt dies für das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts.⁴⁹⁵

Das Doppelporträt ist damit auf mehreren Ebenen bemerkenswert. Zwangsläufig wirft dies die Frage auf, wie zwei Niederadelige aus dem schwäbisch-bayerischen Grenzraum mit diesen Innovationen in Berührung kamen. Die Neuartigkeit der Darstellung

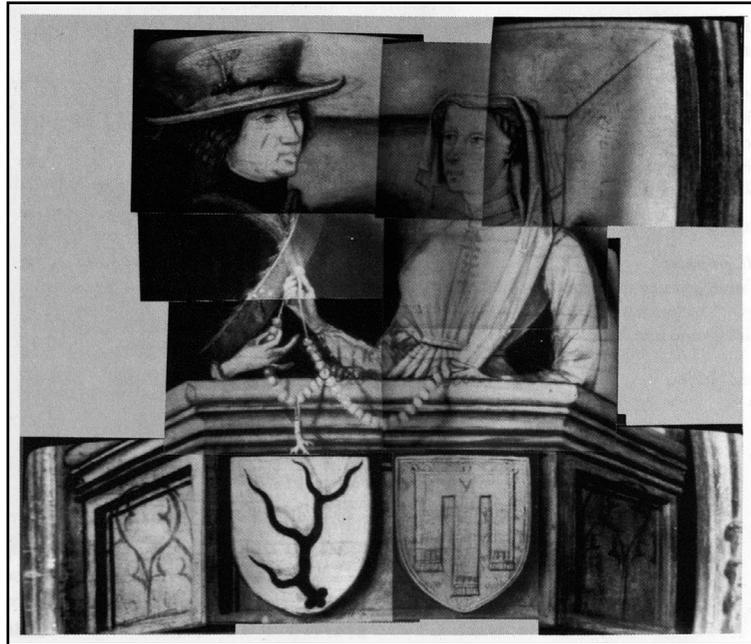
493 Wolkenstein erhielt den Orden 1415 anlässlich der Verhandlungen über die Abdankung Papst Benedikts XIII. in Perpignan. Interessanterweise befand sich auch der Kaufmann und Angehörige der Ravensburger Handelsgesellschaft Luitfried Muntprat in der Delegation der Verhandelnden. Die Gesellschaft verfügte in Perpignan über eine eigene Agentur. Vgl. Meyer 2006, S. 44; Ausst. Kat. Ravensburg 2015, S. 35.

494 Vgl. Grimm/Konrad 1990, Kat.-Nr. 4, S. 101.

495 Vgl. die Ausführungen beim Porträt der Herzogin Hedwig in Kap. 3.3.2.

3.5 Bilder von Niederadeligen

Abbildung 49.
Infrarotreflektographie zum
Bildnis des Ehe-
paares Wilhelm IV.
Graf Schenk von
Schenkenstein
und Agnes Gräfin
von Werdenberg-
Trochtelfingen



erweist sich als nicht allzu verwunderlich, wenn man die quellenkundlich fassbare Person der Agnes von Werdenberg berücksichtigt. Dies zeigt sich an mehreren Punkten: Agnes war eine für ihre Zeit bemerkenswert gebildete Frau. Sie war keine durchschnittliche Adelige und entsprach nicht den mittelalterlichen Idealen einer adeligen Frau. Vielmehr zeugen die Quellen über Agnes von einer interessierten, gebildeten Frau, die sich auch in die Tagespolitik einmischte: So betätigte sie sich, als sie mit Wilhelm in Schwäbisch-Gmünd lebte, beispielsweise als Richterin.⁴⁹⁶ Durch Schwäbisch-Gmünd ergeben sich weiterhin Berührungspunkte zu einem städtischen Intellektuellenmilieu.⁴⁹⁷ Zudem ist Agnes von Werdenberg eine der wenigen Frauen des Spätmittelalters, der unzweifelhaft verschiedene Bücher als Besitz zugeordnet werden können. Durch ihre Tochter Ma(g)dalena (1424–1503), Äbtissin im Kloster Kirchheim, erhielten sich verschiedene Codices. Sie bezeugen nicht nur das (erwartbare) Interesse der Gräfin an religiösen Themen, sondern beispielsweise auch ein gewisses Interesse an Ordnungssystemen.⁴⁹⁸

Übersehen wurden von der Forschung bisher ihre verwandtschaftlichen Verflechtungen zum kaiserlichen Rat Haug XII. von Montfort, der ebenso wie der spätere Augsburger Bischof und Humanist Johann von Werdenberg in den Diensten Herzogs

496 Mit ihrem zweiten Mann lebte Agnes als Bürgerin zeitweilig in Schwäbisch Gmünd, im heutigen Debler Palais. Ab etwa 1462 lebte sie auf Burg Hohenburg, war jedoch weiterhin in Schwäbisch Gmünd präsent. Vgl. Schneider 1988, S. 10; Graf 1991, S. 582.

497 Vgl. Graf 1984, S. 130–131.

498 Vgl. Richter 1969, S. 21–24.

Ludwigs IX. stand. Die beiden Gelehrten waren Neffen der Agnes. Wie Niklas Konzen hat zeigen können, bestanden innerhalb des großen Familienverbundes der Grafen Werdenberg, Rechberg, Montfort und Helfenstein andauernde, intensive Kontakte.⁴⁹⁹ Vor diesem Hintergrund und unter Berücksichtigung der Teilhabe Johanns von Werdenberg an dem Diskurs um die Würde des Menschen erscheint es plausibel, dass Agnes dieser bekannt war.

Auch die kleine Tafel liefert für diese These einen Hinweis, der das Bild mit den Humanistenkreisen der 1430er Jahre verbindet. Stilistisch wurde sie nämlich von verschiedenen Forschern im Bodenseeraum verortet und überzeugend dem in Überlingen tätigen Konrad Bitzer zugeschrieben. Dorthin gab es ebenfalls familiäre Anknüpfungspunkte, denn die Mutter der Agnes, Anna von Zimmern, stammte aus dieser Gegend.⁵⁰⁰ Es liegt nahe, einen Konnex zu den Konzilien von Konstanz und Basel und den dortigen Humanisten herzustellen. In Überlingen ergibt sich ein unmittelbarer Kontakt zwischen schwäbischer Provinz und italienischen Gelehrten, denn dort praktizierte der mit den führenden Frühhumanisten der Zeit befreundete Arzt und Apotheker Andreas Reichlin von Meldegg (ca. 1400–1477). Dieser hatte sich in Überlingen eine Villa im Stil der piccolominischen Idealstadt Pienza errichten lassen. Meldegg hatte am Basler Konzil teilgenommen und war unter anderem als Arzt für Enea Silvio Piccolomini tätig.⁵⁰¹ Die kleine Tafel entstand also in einem Umfeld, das mit dem Humanismus direkt in Verbindung stand. Damit findet sich ein weiterer Anknüpfungspunkt an die humanistischen Diskurse der Zeit, der nicht nur von den Auftraggebenden, sondern auch vom Künstler herrührt. Beide Seiten, Künstlerumfeld und Umfeld der Auftraggebenden, sind mit verschiedenen Subnetzen des Landshuter Hofes verbunden. Das Künstlerumfeld des Konzils und die Humanistenzirkel um Piccolomini und Nicolaus Cusanus dürften Agnes von Werdenberg durch ihre engen verwandtschaftlichen Beziehungen nach Konstanz bekannt gewesen sein.

Formal betrachtet deutet das Doppelbildnis die Entwicklung zu den vollkommen reduzierten und fokussierten Bildnissen Albrecht Dürers an. Im Vordergrund stehen zwei im philosophischen Sinne würdige Personen. Die für Fürstenbildnisse als so wichtig herausgearbeitete Reduktion von Bildhintergrund und Attributverwendung findet auf dieser Tafel einen Vorläufer. Diese überraschende Darstellung entsprang einem intellektuellen Umfeld und wurde mutmaßlich von zwei Personen in Auftrag gegeben, die mit

499 Vgl. hierzu ausführlich Niklas Konzen, der dies u. a. anhand der Bürgerschaftsübernahmen der einzelnen Familienverbundmitglieder füreinander für die Herrschaft Blaubeuren zeigte; Konzen 2014, S. 322–326.

500 Vgl. Grimm/Konrad 1990, Kat.-Nr. 4, S. 101.

501 Reichlin von Meldegg war Stadtarzt von Konstanz und studierte mit Nicolaus Cusanus zunächst in Heidelberg, später in Padua. Mit diesem und Enea Silvio Piccolomini verband Reichlin von Meldegg eine Freundschaft, die sich v. a. während des Basler Konzils manifestierte. Vgl. Harder-Merkelbach 2005; Piana 2005; Art. »Reichlin, Andreas d. Ä.« von Gundolf Keil. In: Enzyklopädie Medizingeschichte, hrsg. von Werner E. Gerabek u. a. Unveränd. Nachdr. der geb. Ausg. 2004, Berlin/Boston 2007, S. 1228–1229. Zu Pienza vgl. Tönnemann 1990.

den Diskursen ihrer Zeit vertraut waren, da Agnes von Werdenberg und Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein in einschlägigen Humanistenkreisen verkehrten. Ihr Doppelbildnis ist als ein erster (schwacher) Widerhall dieser Einflüsse zu sehen.

3.5.3.2 *Der Söldnerführer als uomo universale*

Das Porträt des Hans von Rechberg irritierte die kunsthistorische Forschung immer wieder. Die Qualität des Bildes und sein innovativer Gehalt schienen sich mit der Persönlichkeit eines gefürchteten Söldnerführers nicht in Einklang bringen zu lassen.⁵⁰² Warum sollte sich ein derart geschickter und, aus Sicht mancher Städte, skrupelloser Adeliger ein derartiges Porträt seiner selbst anfertigen lassen, und wie sollte es ihm gelungen sein, einen geeigneten Maler finden? Diese zu Recht aufgeworfenen Fragen können durch eine nähere Betrachtung der Person Hans von Rechbergs und seiner persönlichen Netzwerke eruiert und zumindest ansatzweise beantwortet werden.

Über die Bildung Hans von Rechbergs oder einen etwaigen Buchbesitz ist nichts bekannt. Belegt ist jedoch, dass sein älterer Bruder Albrecht in Wien und Heidelberg studiert hatte und 1429 zum Bischof von Eichstätt gewählt wurde. Bereits während seines Studiums können Kontakte zu humanistischen Zirkeln plausibel gemacht werden, denn er studierte gemeinsam mit dem bereits genannten Andreas Reichlin von Meldegg in Heidelberg.⁵⁰³ An seinen Eichstätter Bischofshof holte Albrecht schließlich zwei dem Humanismus beziehungsweise innovativen Strömungen zugeneigte Persönlichkeiten. Dr. Konrad Konhofer, der später den Neubau des Chores der Nürnberger Lorenzkirche entscheidend vorantrieb und den Grundstock für die Nürnberger Stadtbibliothek legte, bestellte er als seinen Rat.⁵⁰⁴ Zudem holte er seinen späteren Nachfolger Johann von Eych 1429 in sein Domkapitel.⁵⁰⁵ Es scheint denkbar, dass Hans über seinen Bruder mit dem Menschenwürde-Diskurs in Berührung kam, denn über die reichspolitischen Kontakte, aber insbesondere durch die Freundschaft zwischen Eych, Reichlin von Meldegg und Piccolomini, liegen greifbare Anknüpfungspunkte an Diskussionen über die Stellung des Menschen vor Gott vor. Das Porträt Rechbergs entstand also in einem Umfeld, das bereits früh mit den zeitgenössischen Diskursen über die Menschenwürde vertraut war.

Rechberg war mehr als nur »aller welt feindt«. Die verzerrte (historische) Sicht auf den Menschen rührte sicherlich von den vielen Überfällen und Kriegen her, die er führte. Dadurch entstand die in der Forschung betonte Diskrepanz zwischen der Wirkung des

502 Vgl. Buchner 1953, S. 70.

503 Reichlin studierte zwischen 1416 und 1420 in Heidelberg, Rechberg ab 1419. Vgl. Toepke 1884 [Nachdruck 1976], S. 129, 144.

504 Vgl. zu diesem: Art. »Konhofer (Kunhofer), Conrad« von Gerhard Hirschmann. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12. Berlin 1980, S. 488–489; Wendehorst 2006, S. 194.

505 Vgl. Wendehorst 2006, S. 203.

Bildes und zeitgenössischen Beschreibungen Rechbergs. In der Zusammenschau wird eine Art von *uomo universale* sichtbar, eine Person, die sowohl nach Bildung strebte als auch nach politischer Macht und dies durch geeignete Mittel visualisierte.⁵⁰⁶ Zwar ist Bildungsstreben für Rechberg nicht durch ein Universitätsstudium oder einschlägigen Buchbesitz nachzuvollziehen, das Bild inszeniert Rechberg aber bewusst als Gelehrten und nicht als gewalttätigen Söldnerführer. Damit visualisiert die Inszenierung den Anspruch Rechbergs sinnfällig und erweitert diesen über sein Söldnerführer-Sein hinaus. Durch ebendiese Betätigung wird auch sein Machtwille deutlich – Rechberg ist in gewisser Weise ein *uomo universale*, der von Neid, Missgunst und auch Hass gesteuert wird. Er war in seinem Handeln egoistisch – und Egoismus ist als ein Kennzeichen des Individualitätsbegriffs der Renaissance identifiziert worden.⁵⁰⁷

Eine derartige Persönlichkeit war, folgt man Jacob Burckhardt, ausschließlich in Italien denkbar.⁵⁰⁸ In der Person Rechbergs werden ähnliche Entwicklungen sichtbar, wie sie gemeinhin nur für den südalpinen Raum konstatiert wurden. Mehr noch: Das Porträt Rechbergs weist in seiner Gestaltung unmittelbar nach Italien; Büsten, wie sie der unbekannte Maler auf der Rechberg'schen Tafel malerisch nachempfand, waren während der 1450er und 1460er Jahre in Rom und Florenz weit verbreitet – man denke etwa an die Büsten von Niccolò (1454) und Marietta Strozzi (um 1462, Abb. 50).⁵⁰⁹ Das Rechberg-Bildnis gleicht diesen Büsten in seiner Präsenz, aber auch im gewählten Bildausschnitt.⁵¹⁰ Für PorträtDarstellungen ist dieser verhältnismäßig direkte Bildausschnitt um 1460 überraschend und hat doch in Jan van Eycks »Timotheos« (1432) ein gewisses Vorbild. Mit diesem Bildnis teilt das Rechberg'sche Porträt nicht nur den Bildausschnitt, sondern auch die Abgrenzung des Bildes nach unten hin durch eine Art Sockel (oder Band), welcher mit einer Inschrift versehen ist. Die Inschrift, »Leal souvenir« auf van Eycks Bildnis bezieht sich, wie Belting herausarbeitete, nicht (nur) auf den unbekanntes Timotheus, sondern ebenso auf die Funktion des Bildnisses als eine Art »rechtmäßige Erinnerung«. ⁵¹¹ Die Inschrift auf dem Rechberg-Porträt ist aber anders zu verstehen und wohl auch anders gemeint: Sie verweist auf die Identität des Dargestellten, ist jedoch wahrscheinlich erst nachträglich hinzugefügt worden, um eben die Erinnerung an eine konkrete Person, Hans von Rechberg, wachzuhalten. Diese Memorialfunktion stand bei der Anfertigung des Gemäldes nicht im Vordergrund. Der Vergleich mit dem weit bekannteren Bildnis van Eycks erweist sich als nicht erhellend für das Verständnis der Tafel. Vielmehr erscheint es gewinnbringender, nach konkreten Bezügen Rechbergs zu

506 Zum Konzept des *uomo universale* vgl. Tauber 2001 sowie grundlegend die Überlegungen von Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 166–169.

507 Vgl. Heller 1982, S. 222–223; Lee 2013, S. 218–219.

508 Vgl. Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 167.

509 Vgl. Kranz 2018, S. 77.

510 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62.

511 Belting 2013, S. 68.

3.5 Bilder von Niederadeligen



Abbildung 50.
Desiderio da
Settignano, Bild-
nis einer jungen
Dame »Marietta
Strozzi«, um 1460,
Marmor. Skulpt-
turensammlung,
Bode-Museum,
Berlin, Inv.-Nr. 77

Italien zu suchen: Das Vorbild der Büstenform steht dem Porträt näher als das Konzept des Erinnerungsbildes.

Dies führt zu der Frage, wo dieser offensichtliche – künstlerische – italienische Einfluss herrührt. Gleichzeitig geht dieser Einfluss mit einem praktischen Problem einher, denn wie sollte Hans von Rechberg als gefürchteter und verhasster Söldnerführer einen derart qualifizierten Maler in Südwestdeutschland finden? Ein zumindest im norditalienisch-schweizerisch-schwäbischen Grenzraum verorteter Maler erscheint durchaus plausibel. Dennoch wurden in der Forschung neben dem Meister des Mornauer Bildes auch nordalpine Maler wie der Meister der Ulrichslegende sowie ein schwäbischer Meister diskutiert.⁵¹² Keiner dieser Zuschreibungsversuche ist stilistisch überzeugend und vermag den Italienbezug zu erklären.

512 Vgl. Buchner 1953, Kat.-Nr. 57, S. 70.

Die Spur in den Süden erhärtet sich durch die persönlichen Anknüpfungspunkte Rechbergs nach Oberitalien. Diese ergeben sich aus seiner Vita: In zweiter Ehe war Rechberg mit Elisabeth von Werdenberg-Sargans verheiratet. Das Herrschaftsgebiet der Grafen von Werdenberg-Sargans grenzte mit der Herrschaft Schams und dem Gericht Rheinwald unmittelbar an dasjenige der Grafen von Chiavenna (Karte 7). Damit sind gewisse nachbarschaftliche Austauschbeziehungen anzunehmen. Die Chiavenna waren Lehensträger der Mailänder Herzöge, zunächst der Visconti, dann der Sforza. Durch die Vermittlung des Grafen von Chiavenna, Giovanni Balbiano, versuchte Hans von Rechberg 1451 und 1452, eine Bestallung als Hauptmann Francesco Sforzas zu erreichen. Obwohl dieses Unterfangen scheiterte, ist durch einen Vertrag zwischen Hans' Schwager Georg von Werdenberg-Sargans⁵¹³ und Francesco Sforza aus den 1460er Jahren belegt, dass es Kontakte zwischen der nächsten Familie sowie dem direkten Umfeld Rechbergs nach Oberitalien gab.

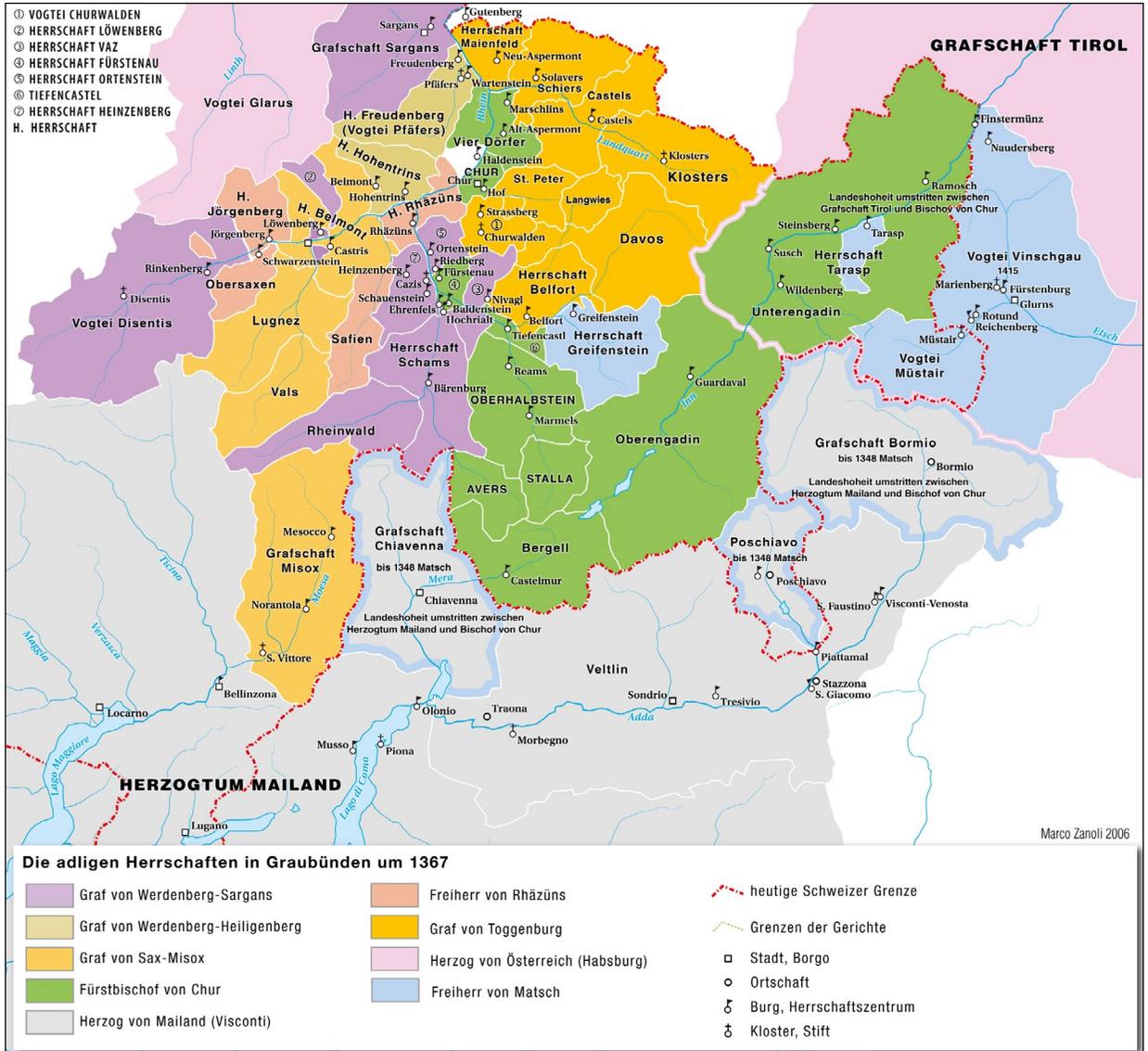
Für die Frage nach möglichen italienischen Einflüssen auf das Porträt Hans von Rechbergs ist ein Blick auf den Hof der Sforza aufschlussreich, an dem deutschsprachige Maler wirkten. Diese reisten zwischen dem nordalpinen und dem oberitalienischen Raum hin und her. Somit wirkten sie als *broker* zwischen Nord und Süd. Ein Beispiel hierfür ist Georg Formoser, der 1471 bei Herzog Ludwig IX. mit einem Empfehlungsschreiben Giangaleazzo Sforzas vorstellig wurde. Sein Bruder Alexander Formoser verblieb am Mailänder Hof, wechselte 1475 nach Florenz und trat dort in die Dienste des ungarischen Königs Matthias Corvinus. Für diesen baute Alexander Formoser eine Kunstsammlung auf.⁵¹⁴ Mit Persönlichkeiten wie den Formoser-Brüdern werden bisher in der Kunstgeschichte wenig bekannte Maler sichtbar, die aufgrund ihrer Mobilität und ihrer Einflussphären als Meister des Rechberg-Bildnisses in Frage kämen. Das heißt nicht, dass einer der beiden Formoser das Bild tatsächlich gemalt hat, sondern zeigt auf, dass es denkbar und plausibel ist, nicht nur nördlich, sondern auch südlich der Alpen nach potentiellen Meistern zu suchen. Die personalen Kontaktzonen sind im Fall des Rechberg-Bildnisses gegeben.

Diese biographischen und geographischen Anknüpfungspunkte machen es durchaus wahrscheinlich, dass ein in Italien geschulter Maler das Bildnis des streitbaren Grafen fertigte und sich in der Darstellung an italienischen Büsten orientierte. In

513 Georg (Jörg) von Werdenberg-Sargans musste infolge der eidgenössischen Kriege und Aufstände seine Besitzungen sukzessive aufgeben bzw. verkaufen. Deswegen sah er sich gezwungen, sich nach neuen Einnahmequellen und Aufenthaltsorten umzusehen. Diese fand er zeitweilig bei Sigismund von Tirol in Innsbruck. Später hatte er maßgeblich Anteil an der Verschwörung der ›bösen Räte‹ um Hans Werner von Zimmern. Vgl. Burmeister 2006, S. 126–127; Konzen 2014, S. 365; Art. »Jörg von (Sargans)« von Martin Bundi. In: Historisches Lexikon der Schweiz, hrsg. von Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 13. Basel 2014, S. 401.

514 Vgl. Waldman 2011, insbes. S. 440 und Appendix 1 mit Transkription des Empfehlungsschreibens für Georg Formoser; Mailand, Archivio di Stato, Archivio Sforzesco, Registri Missive Ducali, vol. 94, fol. 324v. Vgl. weiterhin zu Alexander Formoser Waldman 2013.

3.5 Bilder von Niederadeligen



Karte 7. Die Grafschaft Chiavenna (grau) grenzte im Norden an die Herrschaft Schams, die neben der Vogtei Disentis und der Grafschaft Sargans den Grafen von Werdenberg-Sargans (violett) unterstand.

ihren stilistischen Verweisen orientiert sich die Ursprungstafel aus Wien an italienischen Vorbildern, die durch die territorialen Einflusssphären des Herrschaftsraums des Rechbergers zum Vorschein kommen. Diese Kontaktzonen machen es zudem plausibel, das Rechberg-Bildnis nicht nur als eine Manifestation italienischer Einflüsse in der Malerei, sondern auch auf intellektueller Ebene als Umsetzung eines bisher nur mit dem südalpinen Raum in Verbindung gebrachten Konzepts des *uomo universale* anzusehen. Rechberg war kein eindimensionaler Charakter. Er begriff sich als vielschichtiger Mann und ließ sich als solcher porträtieren. Das Bildnis wird dadurch zu einer Reflexion des humanistischen Diskurses um die Stellung und Würde des Menschen.

3.5.3.3 *Der standesbewusste Niederadelige*

Ganz anders als die Bildnisse von Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen und ihrem Mann sowie das Hans von Rechbergs ist das Porträt des Sigmund von Fraunberg. Ikonographisch wie ikonologisch betrachtet, erscheint das Gemälde traditionell, um nicht zu sagen: spätgotisch. Es orientiert sich in seiner Form und in der Verwendung von Insignien an älteren Staatsbildnissen. Der altertümliche Charakter wird durch die starke ikonologische Aufladung der Beigaben sowie der gezeigten Materialien intensiviert. Auch die Funktion des Bildes ist zunächst konventionell: Es dokumentiert die Standeserhöhung Fraunbergs. Würde ist hier ein Attribut, das Fraunberg durch sein Amt als Reichskammerrichter, also als Staatsdiener, zukommt.⁵¹⁵

Es wäre aber falsch, das Porträt Sigmund von Fraunbergs pauschal als altmodisch zu bezeichnen – in dem Sinne, dass es nicht dem Stil Burgkmairs des Älteren, Dürers oder anderer Porträtisten um 1510 entspricht. Ikonologisch spiegelt sich darin ein massiver Wandel des Selbstverständnisses: Nur durch die Attribuierung seines eigenen Selbstbewusstseins ist es ihm möglich, sich stolz darzustellen. Der Rückgriff auf die Konventionen der Fürstendarstellung könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass sich Fraunberg in gleichem Maße als würdig ansah. Erst durch dieses Selbstbewusstsein, durch die Anerkennung seiner (Fraunbergs) eigenen Würde, kann Holbein als *secundus deus* der Ältere den Reichskammerrichter darstellen. Die Tafel geht über die Darstellung der Amtswürde hinaus und schildert den greisen Kammerrichter, der sich seines Alters bewusst ist, als ruhigen, besonnenen und reflektierenden Adeligen. Durch das Skelett mit dem Stundenglas hinter Fraunberg wird der staatstragende Charakter gebrochen und auf seine Reflexionsfähigkeit hingewiesen: Er ist sich bewusst, dass er auf dem Höhepunkt seiner Macht steht und gleichzeitig im fortgeschrittenen Alter ist.

In gewisser Weise versöhnt die Tafel damit die von Belting identifizierten, einander konträr gegenüberstehenden Bildaufgaben des höfischen und des bürgerlichen Porträts. Belting sah im Realismus das maßgebliche Kennzeichen bürgerlicher Porträts, die sich dadurch von fürstlichen Bildnissen abheben konnten: »Der radikale Realismus [...] war

515 Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 67–68.

3.5 Bilder von Niederadeligen

[...] Mittel zum Zweck, wo alle Embleme von Stand und Rang fortfielen.«⁵¹⁶ Beim Bildnis Fraunbergs findet sich beides: Realismus in der Darstellung des greisen Richters einerseits und die vielen Insignien seines Standes und Ranges andererseits. Durch das Skelett wird zudem angedeutet, dass Fraunberg aktiv über die Vergänglichkeit seines weltlichen Ruhmes, also der ihm verliehenen Titel und der durch Geburt erworbenen Würden, reflektierte. Die beiden Bildaufgaben, höfisches und bürgerliches Porträt, schließen sich nicht aus, sondern werden von Hans Holbein dem Älteren kunstvoll verbunden.

Ein dritter Aspekt, der Blick auf den Maler Hans Holbein den Älteren sowie den Auftraggeber Sigmund von Fraunberg, vertieft das Verständnis für dieses Porträt weiter und führt zurück zum Stil. In seinem bewusst inszenierten Prunk steht das Bild in starkem Kontrast zu den reduktionistischen Fürstenporträts. Auffällig sind die Verweise auf eine nicht näher spezifizierte vergangene Zeit in Form des Chorgestühls mit seinen spätgotischen Formen, vor allem aber des an Altäre erinnernden Bildhintergrunds mit dem angedeuteten Pressbrokat. Wäre durch die Standeserhöhung Fraunbergs die Datierung des Gemäldes auf 1512 oder kurz danach nicht gesichert, so erschiene es plausibler, das Bild im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts zu verorten – außer Acht lassend, dass die Physiognomie des Gesichts für diese Einordnung zu modern erscheint. Im Kontext der Augsburger Malerei um 1510 ist dieser Rückgriff auf ältere Formen aber folgerichtig. In dieser Zeit etablierte sich in Augsburg ein aus Rom kommender, stringent antiquarischer Stil, der sich durch »[s]tarke Bewegtheit, die Kontur beziehungsweise das rhythmische Fließen der Linie innerhalb der Komposition, [...] Reichtum an ornamentalen wie kostbaren Schmuckformen sowie das Herausarbeiten der Oberflächenstruktur« auszeichnet.⁵¹⁷

Dieser neue Stil wurde am Hof Kaiser Maximilians I. von Hans Burgkmair dem Älteren vielfältig umgesetzt. Hans Holbein der Ältere war im Gegensatz zu Burgkmair nicht Teil des inneren Kreises um Maximilian, er wurde hauptsächlich von Reformklöstern wie St. Ulrich und Afra oder Kaisheim engagiert.⁵¹⁸ Dennoch wird im Porträt des Sigmund von Fraunberg ebendieser antiquarische Stil des Kaiserhofs sichtbar. Zeitlich fällt dies zusammen mit den ersten zaghaften Auseinandersetzungen Holbeins mit der italienischen Renaissance.⁵¹⁹ Vor allem im damaligen Sprachgebrauch als ›welsch‹ bezeichnete Schmuckformen wurden von Holbein aufgegriffen und in sein Werk integriert, um den sich verändernden Geschmack auch weiterhin zu treffen.⁵²⁰ Der neue Stil im Umfeld des Kaisers ging also nicht spurlos an ihm vorbei und bedurfte einer Reaktion. Offensichtlich wird dies an einem Marienbild, das Holbein für den Augsburger Dom

516 Belting 2013, S. 36–38.

517 Müller 2012, S. 20 mit weiterer Literatur.

518 Vgl. Krause 1999, S. 112; Konrad 2016, S. 20.

519 Konrad 2016, S. 33.

520 Krause 1999, S. 117.

um 1510 schuf: Bischof Heinrich IV. von Lichtenau und Konrad Peutinger bemühten sich vergeblich darum, den konservativeren Holbein zu einer Kooperation mit dem innovativeren Burgkmair zu bewegen. In der Folge sind just auf dieser Tafel die ersten antiquarischen Formen am Thron der Gottesmutter zu beobachten.

Das Fraunberg-Porträt spiegelt diese Veränderungen gleichfalls, denn es kombiniert die moderne Schilderung des Menschen als würdigen Menschen mit alten (nordalpinen) Ornamenten. Es kommt zu einer Vermischung verschiedener Einflüsse. Gleichzeitig nimmt die Tafel im Œuvre Holbeins eine Sonderstellung ein: Die wenigen anderen erhaltenen Porträtgemälde – die zumeist um 1510 datiert werden – entsprechen der zu dieser Zeit üblichen Form; die Darstellung ist auf den Menschen reduziert.⁵²¹ Das Fraunberg-Porträt hingegen ist mit Ornamenten überladen. Eine weitere Besonderheit ist die Stellung Fraunbergs: Die übrigen von Holbein Porträtierten, zum Beispiel das Ehepaar Vischer oder verschiedene Angehörige der Fugger, gehörten dem reichen städtischen Patriziat an. Fraunberg dagegen gehörte als reichsunmittelbarer Freiherr dem Adel an, später wurde er von Maximilian I. sogar zum Grafen erhoben.

Es ist aus Sigmund von Fraunbergs Perspektive dennoch gut erklärbar, dass er Holbein als Porträtmaler auswählte: Fraunberg stieg 1512 durch die Ernennung zum Reichskammerrichter in den engeren Regierungszirkel Kaiser Maximilians I. auf. Eine Imitation der in diesem Kreis gebräuchlichen Repräsentationsformen ist dadurch plausibel. Gleichzeitig hätte er sich des Hofmalers Burgkmair bedienen können. Fraunberg wählte jedoch denjenigen Künstler, der den Reformklöstern zugetan war. Dies führt zurück zur Politik Herzog Ludwigs IX., der sich während seiner Regierungszeit stark für die Reform der Klöster in Kaisheim, Weingarten und nicht zuletzt St. Ulrich und Afra in Augsburg einsetzte.⁵²² Es ergibt sich eine überraschende Verbindung zwischen Fraunberg, Holbein und dem Herzogtum Bayern-Landshut: Fraunberg entschied sich für den Maler, der für die Herzog Ludwigs IX. reformierten Klöster wirkte. Zwar war Holbeins Kunst innovativ, aber immer auch durch eine gewisse Altertümlichkeit gekennzeichnet. Holbein war insbesondere für seine historisierenden Architekturen und sein Bemühen um historische Korrektheit bekannt.⁵²³ Dies spiegelt sich im Porträt Sigmund von Fraunbergs. Der antiquarische Stil für ein Bildnis, das den Aufstieg eines angesehenen Niederadeligen zum Reichskammerrichter dokumentiert, passt zu einer Persönlichkeit, die zwar in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen verkehrte und dadurch mit aktuellen Diskursen vertraut war, aber schon älter war. Fraunberg wählte zwar nicht den maßgeblichen Maler Burgkmair, aber er wählte einen Maler aus, der in der Lage war, diesen Stil zu imitieren.

Die drei Bildnisse von Niederadeligen aus dem direkten Hofumfeld Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut teilen mit den Fürstenbildnissen formale Eigenschaften:

521 Krause 2002, S. 269.

522 Vgl. Kap. 2.1.2.

523 Krause 2002, S. 106.

3.6 Gelehrte Bürger

die weitgehende Reduktion und Fokussierung des Bildes auf den oder die Dargestellte, damit einhergehend gewisse Probleme der Identifizierung sowie ein hohes Maß an Individualität. Mehr noch als bei den Fürstenbildnissen zeigt sich, dass funktionsanalytische Erklärungsmodelle die Entstehung dieser Porträts Niederadeliger nur bedingt erklären. Aus der Funktion heraus folgt nämlich nicht zwingend die hohe Qualität und intellektuelle Tiefe, die durch die Beleuchtung der individuellen Entstehungsumstände sichtbar wird. Entsprechend ist es möglich, dass ein in den 1440er Jahren entstandenes Porträt moderner anmutet als ein mehr als 70 Jahre später entstandenes Bildnis, das von einem der großen Porträtisten der Zeit gefertigt wurde. Trotz des divergierenden Innovationsgrades zeichnen sich die drei Bildnisse dadurch aus, dass sie die individuelle Würde des Einzelnen betonen. Durch ihre Divergenzen wird deutlich, dass der humanistische Würdediskurs in der Malerei ganz unterschiedlich rezipiert und umgesetzt wurde. Jedes Bild wird zu einem für sich stehenden Diskursbeitrag.

3.6 Gelehrte Bürger

Bisher wurde umfassend gezeigt, dass am Landshuter Hof beziehungsweise in dessen unmittelbarem Umfeld verstärkt Porträts von Fürsten und Niederadeligen entstanden. Doch es wurden noch mehr Bildnisse angefertigt, die nicht nur bemerkenswert sind, weil sie Porträts sind, sondern auch, weil die Dargestellten nicht dem (Hoch-)Adel angehörten. Die dritte Personengruppe, deren Bilder nachfolgend untersucht werden, gehört dem Bürgertum an. Auf zwei Ebenen erweisen sich diese Tafeln als Novität: hinsichtlich ihres Sujets sowie hinsichtlich der Personengruppe, denn Porträts waren, wie Belting unterstrichen hat, zunächst nur im höfischen Umfeld zu finden.⁵²⁴ Doch nun änderte sich das: »Das Bürgertum wollte mit einem solchen Werk seinen neuerworbenen kulturellen Rang unter Beweis stellen.«⁵²⁵ Es betritt also eine neue, aufstrebende Schicht die Bühne und fordert, unter anderem mit der Aneignung einer höfischen Bildaufgabe, eine selbstbewusst eine gehobene Position im Staat ein. Diese These nachzuvollziehen und für den Landshuter Hof zu testen, ist die Aufgabe des nachfolgenden Kapitels.

Im Gegensatz zu den anderen Porträts können von den drei zu diskutierenden Gemälden zwei nicht mit Namen von Personen aus dem Hofumfeld verbunden werden. Lediglich das in London befindliche Bildnis des Alexander Mornauer kann eindeutig in das Landshuter Hofnetzwerk eingeordnet werden. Mornauer war als Stadtschreiber von Landshut einer der wichtigsten kommunalen Beamten, der in beständigem Austausch mit Herzog Ludwig IX. und über dessen Tod hinaus mit Herzog Georg IV. stand. Die beiden anderen Bilder, dasjenige eines unbekanntes Gelehrten im Berliner

524 Belting 2013, S.: 34.

525 Ebd., S. 43.

Kupferstichkabinett sowie dasjenige eines älteren Herren (auch: Pius Joachim) in Bern, können aber aufgrund ihres Malers und weiterer Indizien in das Landshuter Herzogtum verortet werden. In der Forschung ist die Datierung der drei Porträts nicht abschließend geklärt. Alle werden in die 1470er Jahre eingeordnet.⁵²⁶ Die drei Bilder eint ihre schwierige, sehr nah beieinander liegende Datierung sowie die bisher unbeantwortete Frage nach dem Maler der Bildnisse. Wegen stilistischer Übereinstimmungen wird diskutiert, die Gemälde demselben Maler zuzuordnen.⁵²⁷

3.6.1 Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse

Das hochformatige erste Gemälde zeigt einen älteren Mann in Dreiviertelansicht vor einer ebenen Wand, an der verschiedene Briefe sowie eine Kneiferbrille angebracht sind (Abb. 51).⁵²⁸ Der Mann ist von kräftiger Statur und bekleidet mit einem bräunlichen Mantel, der an Kragen, Ärmeln und Knopfleiste mit Nerz verbrämt ist. Zudem ist der Kragen mit einem breiteren Nerzkragen ausgelegt. Unter dem Mantel trägt er ein einfaches, schwarzes Gewand. Die Hände sind grazil wie Schaustücke vom Maler arrangiert worden. Am linken Daumen ist ein üppiger Goldring sichtbar, die gepflegten Hände halten eine dünne Kette mit zehn roten Perlen, wohl eine Gebetskette. Der Hals des Unbekannten ist äußerst stämmig. Im Bereich der Kehle wird das Alter des Mannes sichtbar, dort hängt die Haut schlaff herunter und liegt in Falten. Das Gesicht ist sehr rund und markant: Das Kinn ist gespalten, eine große Hakennase gleicht die breiten Wangenpartien aus, die braunen Augen liegen in tiefen Augenhöhlen. Der Mann blickt auf etwas außerhalb des Bildraumes. Eingerahmt wird das Gesicht von einem feinen, leicht krausen weißen Haarkranz, der unter einer hohen Pelzmütze hervorlugt. Das Gesicht ist ferner umgeben von einem goldenen Strahlenkranz. In demselben Goldton ist in Kapitalen, die an humanistische Schrifttypen angelehnt sind, »PIVS IOACHIM« zu lesen. In der rechten oberen Bildecke sind zudem drei Briefe zu sehen, die hinter ein Lederstück an die Wand geklemmt wurden. Auf dem vordersten ist des Weiteren ein Siegel mit einem Wappen sichtbar. Rechts der Briefe ist eine Fliege dargestellt, oberhalb hängt ein Kneifer an einem Nagel. In der Gesamtschau erweist sich die Schilderung des Mannes als äußerst präzise und detailliert. Der Maler vermochte es beispielsweise, durch den gekonnten Einsatz von Licht und Schatten die Plastizität, aber auch den zurückhaltenden und besonnenen Charakter des Unbekannten zu visualisieren.

526 Die Tafel wird auf etwa 1475 datiert. Vgl. Bürgi 2011, Kat.-Nr. 4, S. 16.

527 So z. B. in Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 97, S. 278, Kat.-Nr. 98, S. 280.

528 Mischtechnik auf Lindenholz, 44 × 38,7 cm. Kunstmuseum, Basel, Inv.-Nr. 469. Vgl. zum Bild Buchner 1953, S. 67; Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 44–47; Suckale 2009, S. 413–414; Bürgi 2011, Kat.-Nr. 4, S. 16–17; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 33, S. 71.

3.6 Gelehrte Bürger



Abbildung 51. Bayerischer Meister, 15. Jahrhundert, Bildnis eines älteren Mannes (Pius Joachim), um 1475, Mischtechnik auf Lindenholz. Kunstmuseum, Basel, Inv.-Nr. 469

Das zweite Porträt erweist sich als die erste autonome Bildniszeichnung des nord-alpinen Raumes. Das hochformatige Blatt zeigt einen Mann mittleren Alters, der sich, wie seine Armhaltung suggeriert, auf ein Pult zu stützen scheint (Abb. 52). Das kleine, 32,5 cm hohe und 23,8 cm breite Blatt wurde mit Tusche gemalt und nur an ausgewählten Stellen, Gesicht und Händen, farbig gehöht.⁵²⁹ Der unbekannte Mann ist bekleidet mit einem langen Talar, der an den Armen in üppige, fast überzeichnete Falten gelegt ist. Die Hände sind ineinander verschränkt und sehr individuell gegeben. Auffällig ist die starke Aderung an den Handrücken und die extreme Beweglichkeit der Daumen, die überdehnt wirken. An seinem linken Daumen trägt er einen feinen Goldring mit einem hellblauen Stein, vielleicht ein Türkis. Unter dem Talar ist ein schwarzes Untergewand angedeutet, das am Kragen des Talars sichtbar ist. Das ovale und schmal geschnittene Gesicht wird durch eine lange, stumpfe Nase konturiert, die den etwas abgehärmten Eindruck des Gesichts unterstreicht. Die Augen sind von einem dunklen Blaugrau und in die Ferne gerichtet. Der Mann wirkt konzentriert und ruhig, sein Gesicht ist fein moduliert. Die zusätzliche Verwendung von Aquarell- und Deckfarben zur Höhung der Gesichtspartie und des blauen Rings verweisen darauf, dass es sich nicht um eine Vorzeichnung handelt, sondern um eine autonome Zeichnung, die um ihrer selbst willen angefertigt wurde. Durch diese Farbigkeit erfährt das Zentrum des Bildes, das Gesicht, eine augenfällige Betonung. Wie bereits das Gemälde des sogenannten Pius Joachim ist auch dieses Porträt eine äußerst präzise und gekonnte Schilderung eines unbekanntes Mannes. Wiederum ist es insbesondere das Spiel mit Licht und Schatten, das, im Falle dieses Blattes durch die partielle Farbigkeit betont, den Charakter und die Physiognomie des Mannes herausarbeitet. Hierdurch gelang es dem Maler, aus einer bloßen Studie eine erstrangige, autonome Bildniszeichnung zu machen.

Auch das dritte Bild ist von eindrucksvoller Qualität. Die Tafel zeigt einen Mann mittleren Alters. Es handelt sich um das bekannte Bildnis des Landshuter Stadtschreibers Alexander Mornauer (Abb. 53).⁵³⁰ Das hochformatige Bild zeigt Mornauer dem Betrachter fast frontal entgegenblickend. Der wohlgenährte Mann trägt über einem einfachen dunklen Untergewand ein reiches Gewand, das mit verschiedenen Pelzen am Revers sowie an den Ärmeln verbrämt ist. Das massige Gesicht, das über einem Doppelkinn und breitem Hals sitzt, wird detailliert geschildert. Die markanten Wangenknochen, das Grübchen im Kinn und die aufeinandergepressten Lippen vermitteln den Eindruck eines energischen Mannes. Die große, leicht geschwungene Nase und die die

529 Das Blatt befindet sich als Teil des sog. »Kleinen Klebebands« seit 2011 im Kupferstichkabinett zu Berlin. Aquarell und Deckfarben, 32,5 × 23,6 cm. Vgl. zum Bild Mayer/Falk 2003, Kat.-Nr. 52, S. 132–133; Ausst. Kat. Wien 2011, S. 167; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 98, S. 280–281.

530 Öl auf Fichtenholz, 44 × 37,6 cm. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG 5632. Bezüglich des Trägermaterials gab es in der Forschung verschiedene Ansichten. Bis 1997 wurde dieses als Kiefer- oder Tannenholz identifiziert. Vgl. zum Bildnis Buchheit 1917; Herzog 1955; Winkler 1959, S. 106–110; Foister 1991; Billinge u. a 1997, S. 17; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 97, S. 278–279.

3.6 Gelehrte Bürger



Abbildung 52. Meister des Mornauer-Bildnisses, Männliches Bildnis, um 1475, Feder in Braunschwarz, Pinsel in Braun, Rosa, Rot, Blau, Olivgrün, Türkis, Gelb, Grau und Weiß. Kupferstichkabinett, Berlin, Inv.-Nr. KdZ 3097

3 Individuen und ihre neuen Bilder



Abbildung 53. Meister des Mornauer-Bildnisses, Bildnis des Alexander Mornauer, um 1470/80, Öl auf Holz. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG6532

3.6 Gelehrte Bürger

Betrachtenden unmittelbar fixierenden, wachen Augen unterstreichen diesen Eindruck. Eingerahmt wird das Gesicht von einer üppigen dunkelbraunen Haarpracht, die nach oben hin von einer hochaufragenden Gelehrtenmütze überfangen wird. Der Bildhintergrund ist bräunlich und leicht gemasert. Es ist denkbar, dass der Hintergrund eine hölzerne Stube fingieren sollte. Ein Schlagschatten verleiht dem sonst nicht ausformulierten Raum Tiefe. Der Maler studierte sein Gegenüber offenbar intensiv. Mit prononcierten Schatten stellte er den dunklen Bartwuchs des Mannes dar, die Wangenknochen wurden gekonnt mit Licht und Schatten herausgearbeitet, die Hände wie Schaustücke präsentiert. In seiner rechten Hand hält der Mann einen mehrfach gefalteten, beschriebenen Zettel, den er den Betrachtenden ostentativ entgegenstreckt. Dieser benennt den Dargestellten als Alexander Mornauer, Stadtschreiber von Landshut.

Wendet man die bereits bekannten Kriterien moderner Porträts – ihre Gestaltung, die Identifizierungsproblematik sowie Individualität – auf die drei Porträts an, so zeigt sich, dass diese alle sehr stark ausgeprägt sind. Die bereits mehrfach thematisierte Reduzierung des Bildraums und der verwendeten Attribute ist bei den drei Porträts augenfällig. Durch die farbige Akzentuierung des Gesichts sowie der Hände wird dies bei der Berliner Zeichnung besonders deutlich, die dadurch den Unbekannten ins Zentrum des Blattes rückt. Die Kleidung wird dargestellt, tritt aber hinter die Charakterstudie zurück. Der Bildraum dagegen ist vollständig leer wiedergegeben, weswegen keine Aussagen über Raum und (Tages-)Zeit möglich sind. Die Reduktion ist bei diesem Porträt so weit fortgeschritten, dass Rückschlüsse auf die Stellung des Mannes sowie den zeitlichen Kontext der Entstehung des Gemäldes fast unmöglich sind.

Bei der Darstellung des Pius Joachim ist die Gestaltung ähnlich reduktionistisch, wenngleich der Maler den Betrachtenden mehr Informationen über den Porträtierten an die Hand gibt. Der Bildraum ist wieder uniform dargestellt, allerdings verweisen die an die Wand gehefteten Briefe und die Brille auf einen Arbeitsraum. Der Mann wird dadurch in einen gelehrten Kontext gestellt beziehungsweise als Gelehrter charakterisiert. Dennoch steht unzweifelhaft die Schilderung des Mannes als Individuum im Vordergrund. Seine Darstellung nimmt mehr als zwei Drittel der Tafel ein, die Zugaben sind zweitrangig. Die Tafel des Alexander Mornauer ist ebenso zurückhaltend und auf den Menschen zentriert. Der Bildhintergrund ist einfarbig, Rückschlüsse auf eine Amtsstube sind nicht möglich, denn darum geht es dem Maler nicht. Im Mittelpunkt steht Mornauer, der durch die starke Zentrierung auf seine Person eine außerordentliche Präsenz entfaltet. Im Gegensatz zu den übrigen diskutierten Bildergruppen erweist sich das Kriterium der reduzierten Gestaltung bei den drei Bildern als gleich stark ausgeprägt. Daraus ergeben sich freilich Probleme bei der Identifizierung der Dargestellten.

Geradezu idealtypisch führt die Reduktion der Gestaltung dazu, dass zwei der drei Bilder bisher nicht mit konkreten Personen verknüpft werden konnten. Bei dem Porträt des Pius Joachim war bereits 1512 das Wissen verloren, um wen es sich bei dem Dargestellten handelt. Das Gemälde entstand mutmaßlich um 1475 und zeigt einen um die

50 Jahre alten Mann. Geht man überschlagsweise davon aus, dass er 60 Jahre alt wurde, müsste er um 1485 verstorben sein. Das Wissen um die Identität des Dargestellten verschwand also innerhalb von knapp 30 Jahren.⁵³¹ Bekannt ist, dass der Ingolstädter Theologe Balthasar Hubmaier, genannt Pacimontanus, dieses Gemälde kaufte und verändern ließ. Auf seine Veranlassung hin wurden der geflammte Strahlenkranz und die an eine humanistische Kapitalis angelehnte Inschrift »PIVS IOACHIM« hinzugefügt. Der unbekannte Mann erfährt dadurch eine Umdeutung, er wird zum heiligen Joachim. Ikonographisch ist dies befremdlich, denn die Attribute des heiligen Joachim, Opfertiere und ein langer Stab, wie sie beispielsweise bei Giotto dargestellt werden, sind auf diesem Bildnis nicht zu sehen.⁵³² Somit muss offenbleiben, ob »pius« im Sinne von »fromm« als Charakterisierung einer Person aufzufassen ist oder das fortgerückte Alter des Mannes auf die Eigenschaft des heiligen Joachim als Schutzpatron der Väter und Großväter verweisen soll.

Obwohl die späteren Hinzufügungen den Bildeindruck verunklären, kann man sich der Person annähern. Ein erstes Indiz ist die Platzierung der Fliege als Trompe-l'Œil unterhalb der Briefe. Die Fliege kann sowohl als *memento mori* als auch als Rückgriff auf antike Topoi gedeutet werden. Kemperdick sah in dieser eher einen Rückgriff auf die in der »Naturalis historia« von Plinius dem Älteren überlieferte Parrhasios-und-Zeuxis-Anekdote oder auch eine ganz ähnliche, bei Philostratus von Lemnos in den Imagines (I,22) erzählte Geschichte.⁵³³ Gerade die zweite Lesart würde dafür sprechen, in dem Dargestellten – und in dem ausführenden Maler – einen Gelehrten oder zumindest gebildeten Mann zu sehen. In diese Richtung deuten auch die Kneiferbrille an der Wand und die Briefe. Durch sie wird der Mann mit einer gelehrten oder zumindest administrativen Tätigkeit in Verbindung gebracht. Seine Tracht mit Schaubе, Schulterkragen, Filigranknöpfen und Pelzhaube verweist, betrachtet man etwa das Bildnis des Rudolph Agricola vom Meister WB (Abb. 54), in Verbindung mit den Briefen an der Wand

531 Als Datierung wird teils auch 1470–1480 angegeben. In Relation zum Mornauer-Bildnis soll die Tafel aber früher entstanden sein. Vgl. Kemperdick 2006, S. 47; Ausst. Kat. Wien 2011, S. 1. Das Phänomen als solches ist bis heute geläufig: Oftmals können auf Fotos abgebildete Personen bereits wenige Jahre später nicht mehr identifiziert werden.

532 Auf der Rückseite des Bildnisses befand sich bis 1904 folgende Inschrift, die durch eine Abzeichnung des 18. Jahrhunderts überliefert ist: »DIVO IOACHIMO NAZARE(N)O PATRIARCHAE IESV AVO PATRON(O) S(VO) SELECTO BALDAS(AR) PACIMONTANVS THEOLOGVS ANN(OS) NATVS VII ET XX D(IES) XVII F(IERI) C(VRAVIT) AN(NO) CHR(ISTI) XII K(ALENDIS) SEPTE(MBRIS).« (dt.: Der Theologe Balthasar Pacimontanus, 27 Jahre und 17 Tage alt, hat dafür gesorgt, dass dem göttlichen Joachim von Nazareth, dem Großvater Jesu, [und gleichzeitig] seinem [eigenen] erwählten Schutzpatron dieses Bild im Jahre Christi, am 1. September 1512, gefertigt wird [eigene Übersetzung]). Inschrift zit. nach Kemperdick 2006, S. 47, Anm. 1. Aus dieser Beschriftung ergibt sich, dass der Dargestellte wirklich als heiliger Joachim verstanden und als solcher umgedeutet wurde. Vgl. zu Joachim Art. »Joachim« von B. Kraft. In: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer, Michael Buchberger und Karl Rahner, Bd. 5. 2., völlig neu bearb. Aufl., Freiburg 1986, Sp. 973.

533 Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 46–47. Die Geschichte findet sich bei Plinius d. Ä., vgl. Plinius d. Ä. ed. König 2007b, XXXV,65, S. 56–59).

3.6 Gelehrte Bürger



Abbildung 54. Kopie nach Meister W B (?), Bildnis des Rudolf Agricola, Kupferstich, 1. Hälfte 19. Jahrhundert (um 1480), Verbleib unbekannt



Abbildung 55. Bayerischer Meister, 15. Jahrhundert, Bildnis eines älteren Mannes (Pius Joachim), Detail des Briefes mit dem Ingolstädter Wappen, um 1475, Mischtechnik auf Lindenholz. Kunstmuseum Basel, Basel, Inv.-Nr. 469

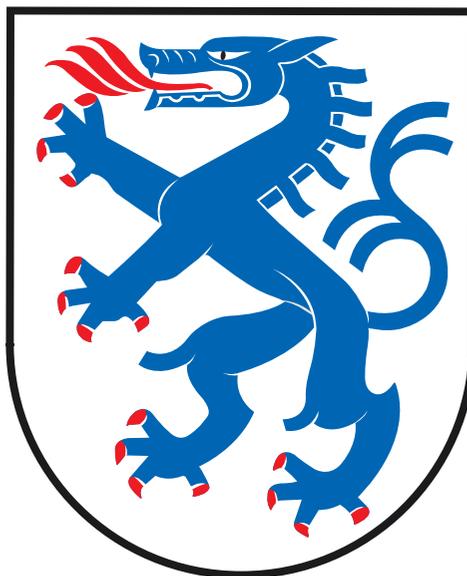


Abbildung 56. Das Wappen der Stadt Ingolstadt zeigt auf silbernem Grund einen blauen Panther und wird in dieser Form seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geführt.

auf einen Notar oder Stadtschreiber. Durch die starke Reglementierung des Tragens von Pelzmützen in Landshut wird zudem deutlich, dass der Dargestellte über einen gewissen Wohlstand verfügte.⁵³⁴ Einen weiteren Hinweis gibt das Siegel auf dem obersten Brief (Abb. 55), auf dem halb sitzend, halb aufragend ein löwenartiges Tier zu sehen ist. Möglicherweise handelt es sich um einen Panther, wie er auf dem Ingolstädter Stadtwappen zu sehen ist (Abb. 56). Somit könnte dieses Bild, und damit der dargestellte Mann, mit Ingolstadt verbunden werden. Die weitere Provenienzzgeschichte des Bildes im Kontext der Hubmaier'schen Überarbeitung in Ingolstadt verweist ebenso in die Universitätsstadt an der Donau. Damit erweist sich der unbekannte Mann mit einiger Wahrscheinlichkeit als Amtsträger innerhalb der städtischen oder herzoglichen Verwaltung Ingolstadts.

Weit weniger kann über den unbekanntten Mann der Berliner Zeichnung gesagt werden. Seine Kleidung, der lange Talar und die hochaufragende Mütze, weisen ihn als Gelehrten aus. Eine Zuordnung beispielsweise aufgrund der Farbe des Talars zu einer Fakultät ist nicht möglich. Seine leicht nach vorne gebeugte Haltung könnte suggerieren, dass es sich um einen Universitätsprofessor handelt, welcher sich auf ein Pult stützt.

⁵³⁴ Vgl. Buchner 1953, S. 50; Burgemeister 2019, S. 165.

3.6 Gelehrte Bürger

Weitere Hinweise auf die Identität des Mannes gibt es nicht. Jüngst wurde erwogen, in dem Unbekannten Achaz Mornauer zu sehen.⁵³⁵ Von Achaz Mornauer, einem Bruder des Landshuter Stadtschreibers Alexander, hat sich im Brixner Domkreuzgang ein imposantes Epitaph erhalten (Abb. 57). Dieses zeigt einen wohlgenährten Mann im langen Talar mit hochaufragender Mütze und überaus dichter Lockenpracht. Die abgetretene Gesichtspartie ist nur noch in ihren Konturen zu erahnen. Gleichwohl ist zu erkennen, dass das Gesicht Achaz Mornauers als sehr breit und füllig wiedergegeben wurde. Bereits Buchner war ob der individuellen Schilderung auf diesem Epitaph überrascht und wies auf die offensichtliche Ähnlichkeit zwischen dem Achaz'schem Epitaph und dem Porträt Alexanders hin.⁵³⁶ Die direkte Gegenüberstellung der Berliner Zeichnung mit dem Epitaph Mornauers verdeutlicht aber die Unterschiede in der Darstellung. Mornauer war überaus kräftig mit fülligem Gesicht und wallender Lockenpracht, der Unbekannte ist also nicht Achaz Mornauer. Wer er ist, muss weiterhin offenbleiben. Die Feststellung, dass es sich um einen Gelehrten handelt, könnte jedoch wiederum auf die Universitätsstadt Ingolstadt verweisen.

Das dritte Porträt, dasjenige des Alexander Mornauer, lässt keinen Spielraum für Interpretationen über die Identität des Dargestellten. Der Mann hält den Betrachtenden prominent einen Zettel entgegen, auf welchem alle notwendigen Informationen über den Dargestellten stehen. Dort steht geschrieben: »Dem ehrsam und weisen alle[x] / ander Mornauer S[tad]tschrei[ber] / zu Lanzhut M[ein]em gutren günner.« Die Identifikation dieses an Attributen und Beigaben armen Bildes mit dem Landshuter Stadtschreiber Alexander Mornauer ist somit gesichert. Sie stellt, auch im Hinblick auf die übrigen Porträts, ein Unikum dar, denn der Text ist keine spätere Zugabe zu diesem Bild. Umso mehr muss es überraschen, dass das Gemälde über Jahrhunderte (!) als eine Darstellung Martin Luthers von Hans Holbein dem Jüngeren angesehen wurde. Als solche bezeichnet, hing es in der Sammlung eines britischen Aristokraten. Ursache für diese irrige Zuschreibung und Identifizierung war eine Überarbeitung des Gemäldes im 18. Jahrhundert, durch die der Eindruck vermittelt werden sollte, dass es sich um ein Gemälde von Holbein dem Jüngeren handelt. Der Hintergrund wurde blau übermalt, die charakteristische Mütze deutlich gekürzt und in ihrer Form verändert (Abb. 58). Es sollte wohl über diesen blauen Hintergrund eine Ähnlichkeit zu anderen Gemälden Holbeins, etwa dem Bildnis Hermann von Wedighs III. (Abb. 59), hergestellt werden.⁵³⁷

535 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 98, S. 280.

536 Buchner 1953, S. 107.

537 Die vorsätzliche Veränderung des Gemäldes ist im Kontext des im späten 18. Jahrhunderts ausbrechenden »Kults« um Renaissancegemälde kein Einzelfall. Um Gewinne zu steigern und höhere Preise zu erzielen, wurden Objekte häufig bewusst einem falschen Maler zugeordnet oder die dargestellte Person umgedeutet. Im Fall des Bildes von Alexander Mornauer ist von Vorsatz auszugehen, da ein Bild Holbeins d.J. wesentlich wertvoller war als das eines unbekanntes Malers. Die Übermalung des Bildhintergrunds mit Preußischblau datiert in das späte 18. Jahrhundert. Foister 1991, S. 614–615; Rubin 2011.

3 Individuen und ihre neuen Bilder



Abbildung 57. Unbekannter Meister, Epitaph des Achaz Mornauer, um 1496, Stein. Domkreuzgang, Brixen

3.6 Gelehrte Bürger



Abbildung 58. Meister des Mornauer-Bildnisses, Bildnis des Alexander Mornauer, Zustand vor der Restaurierung 1991, um 1470/80, Öl auf Holz. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG6532

3 Individuen und ihre neuen Bilder



Abbildung 59. Hans Holbein d. J., Porträt eines Mitglieds der Familie Wedigh, wahrscheinlich Hermann Wedigh (gest. 1560), 1532, Öl auf Holz. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 50.135.4

3.6 Gelehrte Bürger

Diese falsche Zuordnung zeigt zwei Aspekte auf, die unterschiedlich wichtig sind. Zunächst unterstreicht sie, dass die Qualität dieses Gemäldes außerordentlich hoch ist. Für ein Gemälde, welches zwischen 1464 und 1488 entstand, ist es als große Auszeichnung anzusehen, dass es über 100 Jahre lang als ein Werk des jüngeren Holbein gelten konnte. Durch die Reduktion der Bildhintergründe und die stringente Fokussierung auf die Person entstehen die bekannten Probleme: Es wird unmöglich, die Dargestellten zu identifizieren. Das Bild des Alexander Mornauer stellt dabei eine Ausnahme dar.

Die Individualität als drittes Kennzeichen moderner Porträts ist bei den drei Bildnissen stark ausgeprägt: Bei allen erscheint es denkbar, dass die Betrachtenden ein realistisches (Charakter-)Bild der Männer erlangen. Dies geht so weit, dass man sich sogar vorstellen könnte, einer der drei könnte im nächsten Moment den Raum betreten. In besonderem Maße wird dies am Bild des Alexander Mornauer deutlich, das den Eindruck einer selbstbewussten Person vermittelt. Die Darstellung erscheint durch den Schattenwurf fast fotorealistic und sehr individuell. Sie ist in dieser Form einzigartig und entspricht den idealistischen humanistischen Vorstellungen eines Menschen der Renaissance. Fast kein zeitgenössisches Porträt in den Niederlanden und Italien strahlt eine solche Präsenz und Lebendigkeit aus. Hier wurde ein Mensch als Individuum mit eigenen charakterlichen wie körperlichen Merkmalen – krummen Fingern und asymmetrischen Augenbrauen – gemalt. Das war neu und hob sich fundamental von mittelalterlichen Darstellungen ab.

Löst man das Bild von der historischen Identität der Person, so wird der Mensch durch den unbekanntem Maler eingehend geschildert: Der die gesamte Bildbreite einnehmende, raumgreifende, massige Körper des Mannes im mittleren Alter vermittelt den Eindruck eines äußerst präsenten Mannes, der mit wachem Blick die Betrachtenden anschaut. Seine Züge sind fein ausgearbeitet und sein markantes Gesicht wird von üppigen Locken eingerahmt. Die Schilderung der Physiognomie Mornauers besticht somit durch Verismus, mehr aber noch durch die Charakterisierung des Menschen Alexander Mornauer: Er wird auf dem Bild als energischer und vor allem durchsetzungsstarker Stadtschreiber gezeigt. Die umfassende Schilderung zeigt deutlich, dass es sich bei dem Bild nicht nur um die Abbildung eines Menschen im Sinne der *imitatio naturae* handelt, sondern um eine *viva imago* im Sinne des Cusanus.

Es geht bei dieser Tafel also um die Darstellung eines Menschen jenseits seines Amtes als einflussreicher Stadtschreiber. Die Kleidung Mornauers ist als reich zu bezeichnen, der Nerz und der rötlich schimmernde Samt bezeugen dies. Aber sie verstellen nicht den Blick auf den Menschen. Viel zu eindrücklich sind das Gesicht und die Präsenz Mornauers gemalt, als dass die Betrachtenden nicht ein lebhaftes Bild seiner Person vor Augen hätten. Das Bild entfaltet somit eine Wirkung, die über die reine Abbildungsfunktion hinausgeht. Jede/r kann in der Tafel ein individuelles, subjektives Bild der Person Alexander Mornauers erblicken.

Ähnlich herausragend wird auch der sogenannte Pius Joachim geschildert. Jedoch nimmt die Darstellung des unbekanntem Mannes eine andere Form der Präsenz an als

Mornauer. Während Mornauer den Betrachtenden regelrecht aus dem Bild entgegenzusteigen scheint, ist jener Mann ruhiger dargestellt. Der Pinselduktus erscheint feiner und weniger flächig. Seine wachen Augen sind freundlich und strahlen Ruhe aus. Überaus prononciert stellt der unbekannte Maler das vorangeschrittene Alter des Mannes dar: Die feinen Falten unterhalb und neben den Augen, die hängenden Hautlappen am Unterkinn arbeitet er heraus, ohne sie zu betonen. Ebenso sind die Bartstoppeln am Kinn mit seinem ausgeprägten Grübchen und diejenigen oberhalb der Oberlippe gut beobachtet. Selbst die Oberkörperbehaarung, die unter dem Kragen sichtbar wird, blieb dem Maler nicht verborgen. Das Bild, das der unbekannte Meister entwarf, zeichnet sich wie das Mornauer-Bildnis dadurch aus, dass es die stille Würde dieses Mannes hervorhebt. Auch hier wird ein Mann in seinen individuellen Eigenschaften charakterisiert, die der Maler herausgearbeitet hat.

Das dritte Bild eines unbekanntes Gelehrten besticht ebenfalls durch eine äußerst individuelle Schilderung. Der Mann wird besonnen und nachdenklich dargestellt. Sein Porträt suggeriert, dass er auf Prunk und Reichtum, von dem kleinen Ring abgesehen, keinen Wert legte. Auffällig im Vergleich zu den beiden anderen Porträts ist die weniger stark ausgeprägte Präsenz der Person. Mornauer und Pius Joachim sprengen mit ihrer Präsenz den Bildrahmen. Der unbekanntes Gelehrte dagegen ist merklich zurückgenommen. Eine Ursache dafür, dass dieser Charakter anders wirkt, liegt sicher darin, dass es sich um ein anderes Medium handelt. Als Zeichnung erscheint das Porträt flüchtiger und spontaner als ein voll ausgearbeitetes Ölgemälde. Verstärkt wird dies durch die partielle Höhlung der Zeichnung mit Farben. Gleichzeitig wird dadurch die Individualität der Person betont, so durch die leicht geröteten Wangen, die den Anschein erwecken, als hätte der Gelehrte sich im angeregten Gespräch mit Studenten befunden und sich nun leicht nach vorne auf sein Pult gelehnt.

Die drei Porträts erweisen sich nach den herausgearbeiteten Kriterien als äußerst innovativ. Sie stellen die nicht-zeitgenössischen Betrachtenden durch ihre reduktionistische Darstellungsweise vor große Identifikationsprobleme und brechen mit mittelalterlichen Paradigmen und Erwartungen. Identifikationshilfen wie Arbeitsattribute entfallen auf den Bildnissen. Diese waren nicht notwendig, da die zeitgenössischen Rezipient/innen wussten, wer der Dargestellte war. Wie kontextgebunden der Charakter dieser Bildnisse war, zeigt sich am Bildnis des unbekanntes Ingolstädter Mannes, der innerhalb von etwa 30 Jahren zum heiligen/frommen Joachim umgearbeitet wurde. Gleichzeitig verkörpern Porträts dieser Art den Wandel des Menschenbildes und die Öffnung der Bildaufgabe des Porträts für Nichtadelige: Die drei waren (mutmaßlich) Bürger, die innerhalb ihrer Städte eine wichtige Rolle innehatten, aber nicht adelig waren.

Ihre Bildnisse verdeutlichen den großen gesellschaftlichen Wandel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im Hochmittelalter, aber auch zu Beginn des 15. Jahrhunderts, wäre ihre Darstellung unmöglich gewesen, weil sie als ihrer unwürdig angesehen worden wären: Würdig war allein der Herrscher, der von Gottes Gnaden als solcher

3.6 Gelehrte Bürger

auserkoren war. Aus den beiden Tafeln und der Zeichnung treten den Betrachter/innen selbstbewusste Individuen entgegen. Sie waren keine Nahrung für Würmer, wie Lothar dei Conti di Segni in »De miseria humanae conditionis« (lib. 1, cap. 1) die Menschen charakterisierte. Sie waren das Gegenteil: Menschen, die sich ihrer selbst bewusst sind und dieses Selbstbewusstsein nach außen zeigen. Der Maler charakterisierte die drei Männer durch ihre Darstellungen. Die Bildnisse machen das Nicht-Sichtbare, das Nicht-Begreifliche sichtbar und gehen damit über eine mimetische Darstellung des äußeren Erscheinungsbildes hinaus. Es scheint, als werde an eine Forderung Nicolaus Cusanus angeknüpft: Bildnisse, die ihrem Abbild in allen Einzelheiten ähnlich sind, seien ›tot‹ und damit nichts wert.

3.6.2 Das Porträt als Manifest der Gelehrsamkeit

Die Entstehung dieser drei Porträts erschließt sich nicht aus einer Funktion. Sie sind keine Ehebildnisse, dokumentieren keine Standeserhöhung und dienen nicht der Memoria. Warum sie angefertigt wurden, ist unklar und wurde von der Forschung bisher nicht diskutiert. Wie bereits bei den Porträts der Fürsten und der Niederadeligen ist es notwendig, die personalen Kontakte und das intellektuelle Umfeld der Männer in den Blick zu nehmen und die Porträts als Teil des humanistischen Würde-Diskurses zu lesen. Zwar kann dadurch kein Anlass für die Entstehung der Bildnisse benannt werden, aber doch verständlich gemacht werden, woher der Impuls für diese neuartigen Darstellungen kam. Möglich ist es einerseits, über die Person des Dargestellten, der mutmaßlich als Auftraggeber fungierte, Bezüge zum neuen Menschenbild zu identifizieren. Für die Person Alexander Mornauers ist dies möglich, da die Identifizierung unzweifelhaft ist. Bei der Person des Pius Joachim sowie des unbekanntes Gelehrten muss ein anderer Weg, nämlich über den unbekanntes Maler, gewählt und mittels stilistischer Vergleiche nach Anknüpfungspunkten gesucht werden.

3.6.2.1 *Homo doctus*

An der Person des Alexander Mornauer lässt sich genau nachvollziehen, über welche Beziehungsgeflechte er mit dem Würdediskurs in Kontakt gekommen sein könnte. Es stellt einen Glücksfall der Überlieferung dar, wie gut Mornauer und seine Familie dokumentiert sind, denn dadurch lässt sich ein detailliertes Bild der Person und seiner personalen Kontakte zeichnen. Durch den Blick auf seine Biographie und sein familiäres Umfeld kann er in einem Beziehungsnetz verortet werden. Dies ist lohnend, denn der familiäre Hintergrund ist im Spätmittelalter oftmals die Grundlage für den späteren Lebensweg und lässt Rückschlüsse auf seine intellektuelle Prägung zu.

Geboren wurde Alexander Mornauer um 1435 als Sohn des Landshuter Stadtschreibers Paulus Mornauer und dessen Ehefrau Anna Pucher aus Buch am Erlbach. Sein Vater

Paulus begann die »Landshuter Ratschronik« und beteiligte sich an der Finanzierung der Bürgerkirche St. Martin in Landshut, wie ein Schlussstein in deren südlichem Mittelschiff belegt.⁵³⁸ Möglicherweise ist ihm das Epitaph an der nördlichen Außenwand der Kirche zuzuordnen. Über den Bildungshintergrund Alexanders kann nur gemutmaßt werden. Vermutlich verfügte er über eine gewisse akademische Ausbildung, jedoch fehlen Nachweise einer universitären Bildung. Im Jahr 1464 folgte er seinem Vater als Stadtschreiber nach und blieb bis 1488 im Amt. Danach wechselte er als herzoglicher Bergmeister nach Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel. Seine Nachfahren stiegen dort zu einem der reichsten Geschlechter auf. Verheiratet war Mornauer mit der Rattenberglerin Magdalena Heidenreich. Da diese 1497 als Witwe bezeichnet wird, ist Mornauer spätestens 1497 oder kurz zuvor verstorben.⁵³⁹

Um zu verstehen, in welchem Umfeld die Tafel entstand, müssen auch seine drei Brüder in den Blick genommen werden: Mathäus war zwischen 1487 und 1508 nachweislich als Goldschmied in Landshut niedergelassen, ein (Halb-)Bruder stiftete ein Pestvotiv für das Kollegiatstift St. Kastulus in Moosburg – der ausführende Künstler war Hans Leinberger. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Bruder um den 1481 als Rat Herzog Sigismunds von Tirol belegten Dr. Johann Mornau(er).⁵⁴⁰ Der dritte Bruder Achaz Mornauer entpuppt sich als Vermittler des humanistischen Würdeverständnisses an die Landshuter Stadtschreiber. Achaz verfügte seit dem Jahr 1472 in Brixen – dort also, wo Cusanus als Bischof wirkte – über Kanonikate und war Kanzler Herzog Sigismunds in Innsbruck. Während seines Studiums in Wien verkehrte er in humanistisch interessierten Kreisen. Aus dieser Zeit stammte auch seine Bekanntschaft mit dem Schweizer Historiographen und Humanisten Albrecht von Bonstetten,⁵⁴¹ die er später weiter pflegte.

538 Paulus Mornaw stammte mutmaßlich aus dem oberbayerischen Murnau. Zwischen 1437 und 1464 war er Stadtschreiber in Landshut, bis 1470 Spitalmeister. Neben der Ratschronik verfasste Paulus auch einen Codex mit den Landshuter Stadtrechten. Das Kopialbuch versah er teilweise mit Miniaturen (vgl. Hofmann 2014, S. 157). Vgl. Herzog 1955, S. 92–94, 102; Art. »Landshuter Ratschronik« von Gisela Friedrich. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 5. Berlin 1985, Sp. 557.

539 Die Nachfahren Mornauers wurden 1524 in die Tiroler Landtafel aufgenommen. Vgl. Herzog 1955, S. 105–107; Art. »Landshuter Ratschronik« von Gisela Friedrich. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 5. Berlin 1985, Sp. 557; weiterhin Hesse 2005, S. 401–402.

540 Mathäus Mornauer scheint der letzte Mornauer in Landshut gewesen zu sein. Bis 1493 ist er dort als Besitzer eines Hauses in der oberen Neustadt belegt. Vgl. Herzog 1955, S. 105. Die Inschrift des Epitaphs ist in humanistischer Kapitalis gehauen und lautet: »Zu Deinem Schoß komme ich demütig bittend, oh Gottesmutter und Jungfrau Maria! Mach, dass Dein Sohn [Jesus], ich bitte Dich, mir gegenüber fromm und gütig gesinnt ist« (»Ad tuum supplex gremium recurro / o dei mater Maria atque virgo / fac tuus quaeso pius et benignus / sit mihi natus.«). Vgl. zum Epitaph Thoma 1979, S. 146–147; Art. »Mornauer, Alexander« von Georg Spitzlberger. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18. Berlin 1997, S. 153. Der Hinweis zu Dr. Johann Mornau bei: Paulus 2015, S. 204.

541 Bonstetten stand in regem Kontakt mit dem Esslinger Stadtschreiber und Humanisten Niklas von Wyle. Hiervon zeugen neun erhaltene Briefe, die einen Einblick in den Austausch der beiden geben. Sie schickten einander eigene Schriften sowie die Enea Silvio Piccolominis. Vgl. Büchi 1893, Nr. 5–8,

3.6 Gelehrte Bürger

Zudem wurde er 1492 vom Brixner Domkapitel damit beauftragt, die Kapitellurkunden zu ordnen, was einer archivarischen Tätigkeit entspricht.⁵⁴² Damit ergibt sich für Alexander zum einen ein direkter sozialer Bezug zu humanistisch interessierten Personen sowie zum anderen ein geographischer nach Brixen.

Achaz Mornauer ist nicht nur aufgrund dieser Beziehungen für das Verständnis des Bildnisses seines Bruders wichtig, sondern auch, weil er nach dem Tod Alexanders dafür Sorge trug, dass dessen Sohn Alexander der Jüngere mit einem Stipendium des Brixner Domkapitels in Bologna weiterstudieren konnte.⁵⁴³ Dies zeigt, dass Achaz nicht nur selbst mit Humanisten bekannt war, sondern – ebenso wie sein Bruder Alexander – auch die Relevanz von Bildung erkannte und diese als so wichtig erachtete, dass er für die Bildung seines Neffen nach dem Tod des Bruders selbst die Verantwortung übernahm und die Finanzierung des Italienstudiums sicherstellte.

Noch aus einem weiteren Grund ist die Person des Achaz für das Porträt Alexander Mornauers wichtig: Das bereits erwähnte Epitaph Achaz' im Brixner Domkreuzgang⁵⁴⁴ kann für die Frage nach dem Verismus des Porträts wichtige Erkenntnisse liefern. Die Ähnlichkeit der Physiognomie der beiden Brüder sticht deutlich ins Auge: das Kinngrübchen, das massige Gesicht, das volle, gelockte Haar. Selbst die Kopfbedeckung ist den Brüdern gemein. Dies stellt unter Beweis, dass sowohl das Bildnis als auch das Epitaph äußerst veristisch sind. Die Abbildungen beruhen auf der wahrgenommenen Wirklichkeit des Malers beziehungsweise des Bildhauers. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass das gemalte Bildnis den Charakter und die Persönlichkeit Alexanders durch Schattenwürfe und das Nachempfinden verschiedener Materialien besser herausarbeiten kann als der abgelaufene Stein, der in seiner Ausformulierung der Person stilisierter ist, aber inhaltlich das Gleiche meint. Neben der ähnlichen physiognomischen Darstellung der Brüder ist die Verwendung des Astwerks auffällig. Das Astwerk ist, wie in Kapitel 5 gezeigt wird, ein Emblem für Gelehrsamkeit, welches vor

35–37, 41, 48. Zu Bonstetten vgl. Art. »Bonstetten, Albert Freiherr von« von Richard Newald. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2. Berlin 1955, S. 450; Schweers 2005. Der längerfristige Kontakt zwischen Bonstetten und Achaz Mornauer ist aus einem Brief zu rekonstruieren. Vgl. Bonstetten ed. Büchi 1893, Nr. 54, S. 71–72; Schweers 2005, S. 67.

542 Achaz war 1468/69 Kanzler Sigismunds und darüber hinaus bis 1483 für diesen als Rat tätig. Bis zu seinem Tod Ende 1496 / Anfang 1497 war er Domherr in Brixen. Vgl. Hammer 1899, S. 93–94; Santifaller 1924, S. 259, 388–389; Egg 1968, S. 7.

543 Alexander Mornauer der Jüngere war bereits seit 1494 in Bologna immatrikuliert. Vgl. hierzu Knod 1899, Nr. 2438, S. 356; Santifaller 1924, S. 117 (Anm. 63), 388.

544 Das Grabmal befindet sich an der Außenwand des nördlichen Flügels des Kreuzgangs. Ursprünglich war es vor dem Hochaltar der im Kreuzgang befindlichen Johanneskapelle in den Boden eingelassen. Die Inschrift des Epitaphs lautet: »Begräbnisstätte des ehrsamem Herrn, Herrn Achaz Mornauer von Landshut, dem Doktor beider Rechte, Kanoniker des Bistums Brixen. Seine Seele ruhe in Frieden. Amen. Dieser starb im Jahre des Herrn 1500.« (»Sepultura. Venerabilis. Viri. Domini. Achatii. Mornauer. De Landshut. Decretorum Doctoris. Canonici Brixinensis. Cujus. Anima. Requiescat. In pace. Amen. Qui obit Anno Domini M. CCCCC.«) Andergassen 2009, S. 273.

1500 nur von einer kleinen Elite hochgebildeter Räte verwendet wurde. Dies kann als Indiz dafür herangezogen werden, dass Alexander Mornauer über seinen Bruder Achaz Zugang zu den intellektuellen Eliten seiner Zeit hatte. Die Familie Mornauer ist somit insgesamt als eine humanistisch interessierte Familie in Landshut anzusehen, die bis in den Alpenraum hinein vernetzt war.

In der Gesamtbetrachtung des familiären Umfelds Alexander Mornauers erweist sich Jacob Burckhardts Charakterisierung des Renaissancemenschen als treffend: Er schrieb, es gebe keine Biographie, welche nicht wesentlich über den Dilettantismus hinausgehende Nebenbeschäftigungen des Betreffenden namhaft mache. Der florentinische Kaufmann und Staatsmann sei oft zugleich ein Gelehrter *utriusque linguae*, also beider Sprachen, Latein und Griechisch. Folglich sei es nicht weiter verwunderlich, dass seine Söhne und auch Töchter zunehmend eine umfassende Bildung erfahren hätten.⁵⁴⁵ Für Burckhardt war der Mensch der Renaissance ein vielseitig interessierter und gebildeter, der sich mit Verve neuen Themengebieten näherte. Sicherlich sind die Mornauer, insbesondere Alexander, nicht mit den hochgebildeten italienischen Familien zu vergleichen. Dafür fehlte es einer Stadtschreiberfamilie nicht zuletzt an den finanziellen Ressourcen. Aber es zeichnet sich ab, dass die Selbstdarstellung der Mornauer über mehrere Generationen offensiv nach außen getragen wurde, insbesondere im Hinblick auf die eigene Memoria. Im Zentrum der Familie stand das Streben nach Bildung. Sie war für diese Familie ebenso wichtig wie der Dienst am Staat, als Rat (Achaz, Johannes) oder als Stadtschreiber (Paulus, Alexander).

Im Kleinen entsprach Alexander Mornauer somit dem Bild des Renaissancemenschen als *homo doctus*: Mornauer war kein weltfremder Gelehrter, welcher im sprichwörtlichen stillen Kämmerlein philosophierte, sondern einer, der sich im und für den Staat, die *res publica*, engagierte. Dies wird an der »Landshuter Ratschronik« deutlich, die nicht das Werk eines Schönschreibers, sondern eines »Rechtsgelehrte[n] der neuen Zeit«⁵⁴⁶ war, dessen Stil sich durch große Sachlichkeit auszeichnete. Dass Alexander Mornauer entsprechend der Burckhardt'schen Definition ein vielseitig interessierter und gebildeter Mensch war, wird bei einem neuerlichen Blick auf das Gemälde deutlich. Auf dem Zettel, den Mornauer den Betrachter/innen entgegenstreckt, ist zu lesen: »Dem ehrsamem und weisen alle[x]/ ander Mornauer S[tad]tschrei[ber]/ zu Lanzhut M[ein]em gutren günner.« Hier wird nicht nur der Dargestellte benannt, sondern es zeigt sich eine zusätzliche Dimension der Person und der Entstehungsumstände dieses Werkes. Der unbekannte Maler bezeichnet Mornauer als seinen »gutren günner«, also als seinen Mäzen. Dies verweist darauf, dass dem Bildnis eine längere Beziehung zwischen Maler

545 Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 168. Das Thema des »Menschen der Renaissance« wurde in der Forschung ausufernd diskutiert. Aus der breiten Forschungsliteratur sei auf folgende Publikationen exemplarisch verwiesen: Kristeller 1981; Heller 1982; Garin 1990; Zintzen 2009.

546 Herzog 1955, S. 105.

3.6 Gelehrte Bürger

und Mornauer vorangegangen war.⁵⁴⁷ Weiterhin legt es nahe, dass Mornauer den Maler unterstützte, in welcher Form auch immer. Ohne die Positionierung des Zettels fast mittig im Vordergrund wäre das Bild nicht so zu lesen, wie es gelesen werden muss: als Ausweis dieser Gönnergütigkeit, von der nichts weiter bekannt ist. Somit wird die Person des Stadtschreibers Mornauer um die Facette des Mäzens Mornauer erweitert, der seine Beziehungen und sein Geld unter anderem dafür aufwendete, einen Künstler – ob der unbekannte Meister ›nur‹ Maler war, ist ungewiss – zu unterstützen.⁵⁴⁸

Derartige Beispiele für Patronage beziehungsweise Mäzenatentum sind im 15. Jahrhundert nur selten belegt. Eines ist der Heidelberger Hof Friedrichs des Siegreichen, den Friedrich zu einem Sammelpunkt für Humanisten machte. Ähnliches war am Rottenburger Hof seiner Schwester Mechthild von der Pfalz zu beobachten. Auch die Ernennung von *poetae laureati*, etwa Enea Silvio Piccolomini (1442) oder Konrad Celtis (1487), kann als ein derartiger Akt der Unterstützung eines Intellektuellen durch einen Fürsten, in diesem Fall Kaiser Friedrich III., angesehen werden. Neben diesen Ausprägungen des Mäzenatentums lässt sich feststellen, dass Höfe zunehmend Hofkünstler fest anstellten, etwa in Landshut Sigmund Gleismüller als Hofmaler und Ulrich Pesnitzer als Hofbaumeister.⁵⁴⁹ Das Gemälde des Alexander Mornauer macht sichtbar, dass auch Nichtadelige Künstler als Mäzene unterstützten. Durch diesen Kontext bekommt das Bild zusätzlich zur ›modernen‹ Darstellung, die das neue Selbstverständnis des Menschen visualisiert, eine sozialgeschichtlich bemerkenswerte Dimension, die wiederum auf die Modernität des Gemäldes verweist.

Darüber hinaus verdeutlicht der Zettel in der Hand Mornauers explizit, dass dieses Bild nicht im Zusammenhang mit der Sorge eines Menschen um sein Seelenheil und/oder sein Fortleben in der *memoria* der Nachfahren entstanden ist, wie dies beispielsweise beim Diptychon des Bamberger Domkanonikers Georg Graf von Löwenstein deutlich zum Vorschein kommt (Abb. 60). Auch in diesem wird die Person erfasst und ausführlich geschildert. Jedoch ist der Entstehungskontext unzweifelhaft religiös: Ohne den Schmerzensmann auf der zweiten Tafel wäre dieses Bildnis des greisen Löwenstein nicht entstanden, Schmerzensmann und Löwenstein-Bildnis sind untrennbar aufeinander bezogen.⁵⁵⁰ Das Mornauer-Bildnis löst sich von dieser religiös-mittelalterlichen

547 Zu Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Malern und ihren Klienten vgl. bspw. Baxandall 2013, S. 13–30.

548 Fraglich erscheint, ob man so weit gehen kann, davon zu sprechen, dass Mornauer sich aktiv mit Kunst auseinandersetzte.

549 Erst in jüngster Zeit wurden die Höfe Mechthilds und Friedrichs wieder von der Forschung ins Auge gefasst, etwa anlässlich der Tagung »Mechthild von der Pfalz. Eine Fürstin und ihre Höfe«, Rottenburg a.N., 24./25. 10. 2019. Vgl. zum Mäzenatentum in der Pfalz unter Friedrich dem Siegreichen und Mechthild von der Pfalz Kruska 1989; Maurer 1994; Probst 1996; Ausst. Kat. Stuttgart 2019. Zum Aufkommen des Hofkünstlers nach wie vor grundlegend: Warnke 1996. Zur Sozialgeschichte und dem Entstehen des Hofbaumeisteramts in Landshut vgl. Hoppe 2013a.

550 Hierzu Suckale: »Aus der Auffassung des Greises allein ist bereits zu erschließen, dass es der Memoria des Toten diene, also eine religiöse Bildaufgabe war und wahrscheinlich bei seinem Grab am



Abbildung 60. Hans Pleydenwuff, Bildnis des Bamberger Domherrn und Subdiakons Georg Graf von Löwenstein, um 1456, Malerei auf Lindenholz. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm128

3.6 Gelehrte Bürger

Wurzel und steht für sich allein. Statt der traditionellen *memoria* steht die individuelle Dedikation im Vordergrund des Bildnisses: das Geschenk eines Malers in Dankbarkeit an seinen Patron und Gönner.

Alexander Mornauer war durch seine Kontakte zum Umfeld des Brixner Bischofshofs und zu den herzoglichen Höfen in Innsbruck sowie Landshut mit dem Frühhumanismus eng verbunden. Das Bild ist Ausdruck eines neuen humanistischen Selbstverständnisses, das den Menschen weiter in das Zentrum der Welt rückt. Die Präsenz und das Selbstbewusstsein Mornauers unterstreichen nachdrücklich den durch humanistische Diskurse bedingten Wandel des Menschenbildes. Für das Bildnis des Pius Joachim und das des unbekanntes Gelehrten ist eine derartige Verortung in spezifische personale Netzwerke nicht möglich, da die Personen nicht zu identifizieren sind. Es bedarf daher einer anderen Herangehensweise, um die Anknüpfungspunkte zur Darstellung des neuen Menschenbildes darzulegen, nämlich über den Maler.

3.6.2.2 *Pictor doctus*

Ein weiterer Zugang zu den Bildern, der ihren innovativen Charakter erklären kann, besteht darin, ihre Urheber näher zu betrachten. In der Forschung zu den drei Gemälden gibt es mittlerweile fast keine Zweifel mehr daran, dass im Falle der drei Bildnisse von einem gemeinsamen Maler auszugehen ist. Seine Identität ist aber nach wie vor unklar. Zu Beginn der Analyse insbesondere des Mornauer-Bildnisses wurden eine ganze Reihe von Meistern als Urheber in Betracht gezogen, so zum Beispiel Hans Holbein der Jüngere. Oft wurde der Maler als Meister des Mornauer-Bildnisses oder allgemeiner als süddeutscher beziehungsweise Tiroler Meister bezeichnet.⁵⁵¹ Bis auf diese grobe Verortung wurde der Maler bisher nicht weiter erforscht.

Durch die obige Analyse hat sich jedoch ein neuer Ansatzpunkt ergeben, der bisher nicht thematisiert wurde: der Maler als Gelehrter, sozusagen als *pictor doctus*, der den Diskurs um die Würde des Menschen kannte, rezipierte und in seinem eigenen Werk thematisierte. Ulrike Heinrichs nennt drei Aspekte, die einen Maler zum Gelehrten machten: die (Schul-)Bildung, das Studium vorbildlicher Kunstwerke und das Studium der Natur.⁵⁵² Es ist klar, dass nicht nachgewiesen werden kann, dass es sich bei dem Maler der drei diskutierten Bildnisse um einen *pictor doctus* im Sinne Heinrichs handelte. Zumindest ist es aber möglich, die Person näher zu bestimmen, die Gemälde stilistisch zu analysieren und nach Vorbildern zu suchen. Durch diese Analyse wird es möglich, vorsichtige Rückschlüsse auf die Bildung Mornauers zu ziehen.

Marienaltar in der Nagelkapelle des Bamberger Domes oder in dessen unmittelbarer Nähe hing. Geöffnet wurde das Diptychon wohl nur am Jahrtag seines Todes.« Suckale 2009, Bd. I, S. 106, ebenso 108.

551 Vgl. z.B. Foister 1991, S. 615; Mayer/Falk 2003, Kat.-Nr. 52, S. 132; Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 45; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 98, S. 280.

552 Heinrichs 2007, S. 53.

Das Gemälde des Pius Joachim gibt, wie dasjenige Mornauers, durch die fein ausgearbeiteten Hände den Hinweis, dass der Maler eine niederländische Schulung erfahren hatte. Gleich den großen Altarretabeln der niederländischen Meister werden die Hände prominent in den Vordergrund gerückt und wie Schaustücke präsentiert. Eine derartige Schulung muss nicht zwingend in den Niederlanden stattgefunden haben, denn auch im süddeutschen Raum waren niederländische Maler tätig, so zum Beispiel in Augsburg. Ebenso ist es denkbar, dass in Landshut niederländische Zeichnungen kursierten. Über den Kaufmann Walther vom Felde bestanden zudem direkte Handelskontakte in die Niederlande.⁵⁵³ Es gab um 1470 also diverse Möglichkeiten, im Herzogtum Bayern-Landshut niederländische Vorbilder zu studieren. Die Hände belegen zumindest eine indirekte Kenntnis der niederländischen Kunst.

Der Maler hatte jedoch weitere Vorbilder. Die flächige, fast abstrahierende Auffassung der Gesichter verweist weniger in die Niederlande, wo zum Beispiel jedes einzelne Haar genauestens dargestellt wurde, als vielmehr nach Italien. Deutlich wird dies im Vergleich mit dem Porträt des Kardinals Niccolò Albergati, das 1432/33 von Jan van Eyck gemalt wurde (Abb. 61). Albergati wird präzise in all seinen körperlichen Einzelheiten von van Eyck geschildert. Er fängt den greisen Kardinal in einem spezifischen Moment ein und stellt ihn dementsprechend dar. Die Weichheit der Haut des alten Kardinals scheint ›fühlbar‹ zu sein; auch die detailliert gemalten Fältchen um die Augenpartie sind überaus veristisch. Bereits in der dem Bild vorausgehenden Silberstiftzeichnung zeigt sich diese Detailliertheit deutlich.⁵⁵⁴ In dieser benennt van Eyck minutiös die Farben für die einzelnen Partien der Tafel.

Der sogenannte Pius Joachim wirkt dagegen seltsam skulpturiert und wesentlich gröber in der Auffassung, wenngleich der Maler den Dargestellten genauso eingehend beobachtete und seine Eigenheiten, wie etwa das Kinngrübchen, exakt wiedergab. Tatsächlich ist der Pius Joachim nicht im selben Maße durchgearbeitet wie Albergati. Das wird etwa am Nacken sichtbar. Im Vergleich zur Vorderpartie ist der Nacken auffallend faltenlos und undefiniert. Auch ist er in der Farbgebung zu hell geraten. Dieser Unterschied zum Bildnis Albergatis beruht nicht nur auf einer offensichtlichen Stildivergenz, sondern vor allem auf einer anderen Auffassung davon, wie man einen Menschen darzustellen habe. Dem Meister des Pius Joachim geht es nicht darum, den unbekanntem Stadtschreiber möglichst nach der Natur abzubilden; Details wie der unausgearbeitete Nacken sind für ihn unerheblich, denn es geht um die Schaffung eines kohärenten Gesamteindrucks der Persönlichkeit, also des Charakters des Unbekannten.⁵⁵⁵ Ähnlich ist

553 Einführend vgl. Mitterwieser 1922.

554 Vgl. Belting 2013, S. 49.

555 Dies arbeitet z. B. auch Kemperdick im Vergleich zum Bildnis eines älteren Mannes heraus, das um 1510 von Ulrich Apt dem Älteren in Augsburg gemalt wurde. Ähnlich wie beim Ingolstädter Bild abstrahiert Apt die Darstellung, ohne aber den Gesamteindruck eines stimmigen, plastischen und v. a. individuellen Bildnisses aufzugeben. Vgl. hierzu auch Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 6, S. 62.

3.6 Gelehrte Bürger



Abbildung 61. Jan van Eyck, Kardinal Niccolò Albergati (1375–1443), 1438 (?), Eichenholz. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 975

dies auch bei der Berliner Zeichnung zu beobachten, in der der Maler das Gesicht mit Licht und Schatten konturiert. Damit arbeitet er beispielsweise Bartschatten und die hagere Gestalt des Mannes heraus, alles ist sehr realistisch dargestellt und, wie etwa die markante Nase, genau beobachtet. Dennoch ist das Porträt im Vergleich zu demjenigen Albergatis fast schon grob und abstrakt.

Vergleicht man die drei Porträts des Mornauer-Meisters mit dem Porträt des Kardinals Ludovico Trevisan, das Andrea Mantegna um 1455 anfertigte, wird offensichtlich, dass sich eine derartige Auffassung eben nicht an der niederländischen, sondern an der oberitalienischen Malerei orientierte (Abb. 62). Die vier Bilder teilen die skulpturale Auffassung des Menschen. Die Gesichter sind weniger präzise, mehr flächig ausgearbeitet und dadurch abstrakter. Stattdessen wird eine Balance zwischen Nah- und Fernsicht erreicht, welche die Züge summarisch wiedergibt, aber die fest umrissene Form in ein homogenes Ganzes einbindet, sodass ein spezifisches Individuum – der Kardinal Ludovico Trevisan – sichtbar wird.⁵⁵⁶ Es geht in dieser Sicht darum, den Blick auf die Persönlichkeit des Menschen freizugeben und den Betrachter/innen eine bestimmte Interpretation desselben zu offenbaren, die unabhängig von einem bestimmten Zeitpunkt ist.

Dass eine solch abstrahierende Auffassung wegen ihrer Neuartigkeit Anstoß erregte, zeigen Quellen des 15. Jahrhunderts. Diese Auffassung des Menschen, wie sie Mantegna vertrat, wurde von den Zeitgenossen nur wenig geschätzt; man zog diesem Stil die niederländische Malweise vor. So vernichteten etwa Giangaleazzo Maria Sforza oder auch Isabella d'Este Porträts und Vorzeichnungen Mantegnas. Selbst Ludovico Gonzaga schrieb diplomatisch: »Es stimmt, dass Andrea ein großer Meister in vielen Dingen ist, doch in der Bildnismalerei könnte er mehr Anmut zeigen und bewältigt sie nicht so gut.«⁵⁵⁷ Diese Zeitzeugnisse unterstreichen, dass die Darstellung einer Person in den frühen 1470er Jahren noch dem niederländischen Stil folgen sollte und Mantegna einen Sonderfall darstellte. Im Umkehrschluss heißt dies für die drei Mornauer-Bildnisse, dass sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung höchst innovativ und außergewöhnlich waren. Eine Schulung an oberitalienischen Vorbildern erscheint denkbar, verortet man den Maler etwa im Umfeld des Innsbrucker Herzogshofes oder des Brixner Bischofshofes.

Für die innovative Kraft des unbekanntes Meisters spricht die Berliner Zeichnung des jungen Mannes aus der ehemaligen Sammlung Waldburg-Wolfegg, die dem Mornauer-Meister zugeschrieben wird. Die Zeichnung, die als einzigartig für den nordalpinen Raum anzusehen ist, besticht durch ihren ausgeprägten Realismus. Erst mit den Zeichnungen Hans Holbeins des Älteren um 1490, also fünfzehn bis zwanzig Jahre später,

556 Vgl. Boehm 1985, S. 53–55; Belting 2013, S. 49.

557 Brief Ludovico Gonzagas an seinen Mailänder Gesandten Zaccaria Saggi vom 30. November 1471, zit. nach Rubin 2011, S. 5. Zum Problem der Mimesis in Porträts der Frühen Neuzeit siehe auch Müller 2009.

3.6 Gelehrte Bürger



Abbildung 62. Andrea Mantegna, Kardinal Ludovico Trevisan, um 1455, Pappelholz. Gemäldegalerie, Berlin, Inv.-Nr. 9

beginnt die Autonomisierung dieser Gattung. Dieses Novum unterstreicht die Eigenständigkeit und Kreativität des Malers.⁵⁵⁸

Die Zeichnung verweist in ihrer Reduziertheit fast schon offensiv auf die Gelehrtheit des Dargestellten. Dass der dargestellte Mann zu dieser Gruppe gehört, verrät seine Kleidung, die ihn als Rat oder auch Universitätsgelehrten ausweist. Man könnte in ihm ohne größere Probleme einen Magister oder Professor der Ingolstädter Universität sehen. Auch das Mornauer-Bildnis und der Pius Joachim sind, wie oben dargelegt, eng mit Bildung verknüpft. Betrachtet man diese drei Porträts zusammen und attribuiert sie demselben Künstler, so wird das Œuvre eines Malers sichtbar, der näher bestimmbar wird: Dieser unbekannte Meister wirkte im Landshuter / Ingolstädter Raum und scheint sich auf das Porträtieren gelehrter Persönlichkeiten spezialisiert zu haben. Gleichzeitig hebt er sich eigentümlich von den vielen Altären des Herzogtums Bayern-Landshut, die in den 1470er und 1480er Jahren entstanden, ab. Es gibt keine stilistischen Verbindungen beispielsweise zu den Altären des Hofmalers Sigmund Gleismüller oder zum Meister von Gelbersdorf. Im Vergleich zu ihnen fallen Monumentalität und überbordende Präsenz der Malerei des Mornauer-Meisters noch mehr ins Auge. Die drei Männer entfalten eine große Präsenz und haben nichts gemein mit den gezierten Figuren der Gleismüller'schen Altäre. Auch ein Vergleich mit der Münchner Malerei der 1470er Jahre erweist sich als unergiebig. Die Mornauer-Bildnisse heben sich von diesen ebenso deutlich ab. Dieser Maler hat demnach keine altbayerischen Wurzeln. Es scheint, als sei er entweder in den 1470er Jahren zugewandert oder von außerhalb für die Bildnisaufträge in das Herzogtum gereist.

Die geographische Verortung des Malers und seiner Werkstatt erweist sich somit nach wie vor als schwierig. Dennoch ergeben sich aus den aufgezeigten Anknüpfungspunkten zur Malerei Andrea Mantegnas auch Bezüge zu Nicolaus Cusanus, denn in den drei Bildnissen wird nicht nur ein Konnex zwischen Menschenbild und Nah- sowie Fernsicht sichtbar, sondern es werden ebenso die philosophischen Überlegungen des Cusanus aus der »Docta ignorantia« und im »Idiota de mente« visualisiert. In der »Docta ignorantia« postulierte er, dass das absolute Begreifen der Welt unmöglich sei. Bildnisse seien der Versuch, die Unbegreiflichkeit des menschlichen Lebens darzustellen.⁵⁵⁹ Cusanus argumentierte, ein dem / der Dargestellten sehr ähnliches Abbild sei, unabhängig davon, wie vollkommen und naturgemäß es gemalt sei, niemals qualitativ so hochwertig wie dasjenige, welches zwar weniger dem Urbild ähnele, aber die Betrachtenden zum Nachdenken anrege. Die mimetische Ähnlichkeit ist für Cusanus also weniger wichtig als das Einfangen der Persönlichkeit. Die Betrachter / innen würden innerlich bewegt, auf das Porträt durch eine emotionale Äußerung zu reagieren.⁵⁶⁰ Damit scheint

558 Vgl. Messling 2010, S. 97; ferner Pokorny / Michel 2011, S. 167.

559 Vgl. Halfwassen 2012.

560 Cusanus, Idiota de mente, c. 13, n. 149: »Eines wäre ihm in Wirklichkeit ähnlicher, wirkte aber tot; das andere, weniger ähnliche, aber lebendig, und zwar dergestalt, daß es sich, durch seinen Gegenstand

3.6 Gelehrte Bürger

Cusanus auf die abstrahierende Auffassung Mantegnas anzuspieren. In seiner Imperfektion spiegelt dessen Stil die cusanische Auffassung der Unendlichkeit. Das heißt, dass die Unbegreiflichkeit des Individuums darin besser zur Geltung kommt als in der niederländischen Feinmalerei. Das trifft ebenso auf den Pius Joachim, den Berliner Gelehrten und nicht zuletzt auf das Mornauer-Bildnis zu: Bei allen drei Porträts ist eine gewisse Abstraktion zu beobachten, um bestimmte Aspekte des Individuums zu betonen. Der Mornauer-Meister abstrahiert seine Beobachtungen und bündelt sie gleichzeitig zu homogenen Abbildungen real studierter Menschen, ohne sich in Details zu verlieren.

Dies führt zurück zur geographischen Verortung des Malers. Es lassen sich Berührungspunkte zur Malerei Mantegnas, aber auch zur Philosophie des Cusanus ausmachen. In Kombination mit dem nachweisbaren Wirkungskreis Alexander Mornauers im (Süd-)Tiroler Grenzraum erscheint es plausibel, den Maler dort zu verorten. In der Tat wirkte in Südtirol mit Michael Pacher ein Maler, der mit der Malerei Mantegnas in Berührung gekommen war und dessen Kunst in seine eigene inkorporierte. Pacher wurde in der älteren Forschung durchaus auch als Maler zumindest des Mornauer-Bildnisses erwogen.⁵⁶¹ Auch die cusanische Philosophie dürfte Pacher beispielsweise in Form von Predigten bekannt gewesen sein. Zudem war Pacher nachweisbar im Herzogtum Bayern-Landshut aktiv: Er malte in den späten 1470er Jahren für das Kloster Mondsee den St.-Wolfgang-Altar. Es gibt also Hinweise, die in den nächsten Umkreis Michael Pachters deuten.

Hierzu würde auch passen, dass das Jugendbildnis des Tiroler Herzogs Sigismund ebenfalls im Umkreis des sogenannten Meisters des Mornauer-Bildnisses eingeordnet wurde.⁵⁶² Auch das Ergebnis einer gemäldetechnologischen Untersuchung der Mornauer-Tafel spricht für eine Verortung des Malers in das südliche Tirol, denn das zur Grundierung der Tafel genutzte Calcium-Magnesium-Carbonat stammt aus den Dolomiten.⁵⁶³ Unabhängig davon, dass eine eindeutige Zuschreibung an Michael Pacher nicht hinreichend untermauert werden kann, war der oder waren die Maler der drei Bildnisse mit oberitalienischen Neuerungen in der Malkunst des dritten Viertels des 15. Jahrhunderts vertraut. Weil neben dem Mornauer-Bildnis sowie dem des Pius Joachim mutmaßlich das Bildnis des Herzog Sigismund von Tirol ebenfalls im direkten Umkreis des Landshuter Hofes entstanden ist, deutet dies darauf hin, dass vor 1490, wahrscheinlich sogar vor 1480 und damit parallel zu Sigmund Gleismüller, ein zweiter Maler oder eine

zur Bewegung angeregt, diesem immer ähnlicher gestalten könnte.« (»una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, quae se ipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset.«) Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 13, n. 149, S. 594. Einordnend: Wolf 1999, S. 202; Bredekamp 2015, S. 239.

561 Vgl. Buchheit 1917, S. 12–13; Buchner 1953, S. 106; Herzog 1955, S. 100.

562 Vgl. Buchner 1953, S. 107; Winkler 1959, S. 109; Foister 1991, S. 617; Gammel 2011, S. 41–42.

563 Vgl. Foister 1991, S. 618; Billinge u. a. 1997, S. 22.

zweite Werkstatt⁵⁶⁴ aktiv war, welche /r das hohe intellektuelle Niveau der Hofgesellschaft in Kunst umzusetzen wusste.

In der Zusammenschau zeigt sich, dass der Mornauer-Meister sowohl in der niederländischen als auch in der oberitalienischen Kunst geschult war. Dadurch, dass er wie Mantegna und sein Umfeld von der Natur abstrahierte und das darzustellende Individuum in den Vordergrund rückte, kann der unbekannte Maler in die Nähe intellektuell aufgeschlossener, wenn nicht sogar gelehrter Maler gerückt werden.⁵⁶⁵ Die Porträts kommunizieren unmittelbar mit den Betrachter/innen und stellen damit das Können ihrer Maler heraus, wie Bredekamp schrieb: »Die künstlerische Fähigkeit selbst wird zum Motor der inneren Bewegung, die sich als Bildaktivität äußert.«⁵⁶⁶ Erst dadurch werden die Bilder lebendig, sodass diese auf Betrachterseite Reaktionen hervorrufen.

Die Porträts der Niederadeligen und der gelehrten Bürger stellen auch keinen »tastenden Beginn«⁵⁶⁷ der Porträtkunst nördlich der Alpen dar. Es sind Bildnisse, die auch mit Blick auf ihre Entstehungsumstände zeigen, wie vielfältig die Einflüsse im Landshut des späten 15. Jahrhunderts waren, denn sie belegen, dass dort humanistische Diskurse geführt wurden und Eingang in die visuelle Kultur fanden. Die künstlerische Umsetzung dieser Diskurse über die deutlich akzentuierte Stellung des Menschen kann somit keine Überraschung sein. Die hochwertigen Porträts legen die Vermutung nahe, dass sie an einem bedeutenden Hof entstanden sind, der über weitverzweigte Kontakte auch nach Italien verfügte. Die wechselvolle Genese der Bilder und die mit der Fokussierung auf das Individuum einhergehende Identifikationsproblematiken unterstreichen, dass sie teilweise dezidiert als Renaissanceporträts⁵⁶⁸ vor einem humanistisch gefärbten beziehungsweise durchdrungenen Hintergrund und nicht als spätmittelalterliche Bildnisse aufgefasst wurden. Nimmt man das Berliner Blatt sowie das Bildnis des Herzog Sigismund von Tirol hinzu, zeigen die Bildnisse, dass die drei unbekannt Maler mit den neuesten Entwicklungen in der Malerei vertraut waren und die humanistischen Diskurse in Kunst übersetzen konnten. Sie müssen also in intellektuell gebildeten beziehungsweise interessierten Kreisen verkehrt haben, deren Vorstellungen sie adäquat umzusetzen vermochten. Die Dargestellten standen mit den am Landshuter Hof etablierten Frühhumanisten in unterschiedlicher Weise in Kontakt. Nicht zuletzt die Porträtierten zeugen davon, dass die unbekannt Maler von gebildeten Niederadeligen und Amtsträgern geschätzt und gefördert wurden.

564 Es kann davon ausgegangen werden, dass der Maler etwa zehn bis fünfzehn Jahre älter als Gleismüller war, da das Bild des Herzogs wohl noch in die frühen 1460er Jahre zu datieren ist. So z. B. Schawe 2014, S. 215.

565 Ein solcher gelehrter Maler, der zeitgleich wirkte, war Martin Schongauer. Vgl. zu diesem Kemperdick 2004; Heinrichs 2007.

566 Bredekamp 2015, S. 240.

567 Buchner 1953, S. 105.

568 Vgl. Rubin 2011, S. 24.

3.6 Gelehrte Bürger

Drei wesentliche Punkte verbinden diese Gemälde über die Darstellungsform hinaus: erstens die darin sichtbare werdende Auffassung des Menschen als würdig im Sinne der dargelegten humanistischen Vorstellungen. Dies wird in der Malerei umgesetzt, indem keine rein mimetische Darstellung der Physiognomien der Porträtierten erfolgte, sondern eine gewisse Abstraktion vorgenommen und hierdurch der immaterielle Kern, das heißt der individuelle Charakter der Person, visualisiert wurde. Deutlich wird dies nicht nur am Bildnis des Alexander Mornauer sowie des Pius Joachim, sondern auch am Porträt des Hans von Rechberg. Zweitens entsprechen die dargestellten Personen den Vorstellungen der sogenannten *uomini docti/universali*. Es wurde hierbei gezeigt, dass alle Personen – Agnes von Werdenberg genauso wie Alexander Mornauer – vielfältige Interessen verfolgten, die sich in ihren Viten manifestieren und in den Bildnissen durch die Beigabe sprechender Objekte visualisiert werden. Ihren Höhepunkt findet diese Visualisierung im Bild des Alexander Mornauer. Drittens rekurriert die Darstellungsform auf römische Büsten- und Freskendarstellungen der *uomini illustri*. Dies wird besonders an der Darstellung des Hans von Rechberg deutlich. Der Aufstellungsort der Bildnisse, wenngleich er nicht abschließend identifiziert werden kann, legt dies nahe. Diese Punkte belegen, dass sich die am und um den Hof Herzog Ludwigs IX. entstandenen Bildnisse von Niederadeligen und Bürgern in ihrer Visualisierung des Menschen an italienischen humanistischen Vorstellungen und Vorbildern orientieren. Die Porträtierten werden entsprechend dieser humanistischen Sichtweise als selbstbewusste und würdige Individuen dargestellt. Der Blick nach Italien erscheint zunächst überraschend, kann aber für nahezu jedes Bildnis nachvollzogen werden. Angesichts der geographischen Lage des Herzogtums Bayern-Landshut und seiner De-facto-Funktion als Transitland ist eine Orientierung der Auftraggeber sowie der Maler in Richtung Süden folgerichtig.