



Repräsentation und Memoria: Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts

Wer sich im Leben kein Gedächtnis macht, wird mit dem Glockenton vergessen« heißt es in Kaiser Maximilians I. biographischer Schrift »Der Weiß Kunig«¹. Dieser Prämisse folgend, setzte sich Maximilian zeit seines Lebens für die Sicherung seines Nachruhms ein, wobei neben literarischen Werken die bildenden Künste und hier besonders die Verbreitung des königlichen beziehungsweise seit 1508 kaiserlichen Bildnisses eine zentrale Rolle spielten. Maximilian nutzte Darstellungen seiner Person gezielt zu Propagandazwecken, zur Machtdemonstration und als Herrschaftsinstrument². So ließ er Gold- und Silbermünzen mit seinem Bildnis prägen und machte sie Fürsten und Gesandten anderer Länder und Territorien zum Geschenk (*Kat. 155, Abb. 166*). Die Münzen gaben nicht nur Auskunft über das Aussehen des Habsburgers, sondern auch über seinen Herrschaftsbereich, da sie zusätzlich zum Bildnis meist Inschriften sowie rückseitig die Wappen der kaiserlichen Besitzungen tragen. Die aufgrund ihrer Vervielfältigung relativ leicht verfügbaren Münzen wurden als Vorbild für weitere, in anderen Medien ausgeführte Bildnisse Maximilians herangezogen, etwa für geschnitzte Reliefs oder Ofenkacheln (*Kat. 146, 147, Abb. 398, 399*)³.

Neben ihrer Funktion als Schaumünzen oder Ehrenpfennige besaßen die maximilianischen Münzen stets einen realen Geldwert. Als Zahlungsmittel in Umlauf gebracht, wurden sie allerdings häufig nicht ausgegeben, sondern als Sammelstücke aufbewahrt. Sie erinnerten an die Person des Herrschers, sicherten sein Andenken über den Tod hinaus und erfüllten damit eine der zentralen Aufgaben des frühneuzeitlichen Porträts. Gleichzeitig gaben sie Rang und Status des Dargestellten wieder und entsprachen auf diese Weise dem herrscherlichen Repräsentationsbedürfnis.

Status und Ansehen

Die Darstellung im Bildnis war den gehobenen Gesellschaftsschichten vorbehalten. Neben Herrschern, Adel und Geistlichkeit ließen sich Angehörige des städtischen Patriziats, angesehene Bürger und Kaufleute, wohlhabende Handwerker, Gelehrte und Künstler porträtieren⁴. Die Bildnisse dienten dazu, den sozialen Status sowie persönliche Verdienste und Fähigkeiten der Dargestellten evident zu machen. Es sollten jene Eigenschaften und Qualitäten ablesbar sein, die nach zeitgenössischer

¹⁶⁵ Die Septemviren des Nürnberger Rates von 1625 bis 1627, Georg Holdermann, Nürnberg, 1625



Norm und Idealvorstellung dem Rang, der gesellschaftlichen und familiären Stellung des Porträtierten, seiner beruflichen Tätigkeit, der Ausübung bestimmter Ämter, der Zugehörigkeit zu einer Institution oder Korporation sowie Alter und Geschlecht entsprachen. Zur angemessenen Charakterisierung stand den Künstlern ein bestimmtes Repertoire zur Verfügung, zu dem neben Format und Bildnisausschnitt Kleidung, Schmuck und Attribute, Körperhaltung, Gestik und Mimik sowie auf Gemälden auch Beleuchtung, Farbwahl und Hintergrundgestaltung zählen.

Von diesen Merkmalen und ihrer künstlerischen Umsetzung hängen Aussage und Wirkung eines Bildnisses ab, wie das um 1567 von Nicolas Neufchâtel geschaffene Porträt Wolfgang Münzers von Babenberg verdeutlicht (*Kat. 140, Abb. 167*). Der gebürtige Nürnberger entstammte einer angesehenen, wahrscheinlich nicht adligen Familie aus Bamberg⁵. Zu besonderen Ehren kam Münzer, als er 1556 auf einer Pilgerfahrt zum Heiligen Grab in Jerusalem den Ritterschlag empfing. Auf der Heimreise gerieten er und seine Reisegefährten in türkische Gefangenschaft, aus der sie erst im Juni 1559 befreit wurden. Indem sich Münzer stehend und in ganzer Figur porträtieren ließ, bediente er sich eines höfisch geprägten Bildnistypus, der den hohen gesellschaftlichen Anspruch des Dargestellten spiegelt⁶. Darüber hinaus manifestieren sich Stolz, Geltungsbedürfnis und Wohlstand in seiner aufwändigen Kleidung und dem wertvollen Schmuck. Über goldverziertem Wams und Pluderhose trägt Münzer einen pelzgefütterten »Gestaltrock« aus schwarzem Samt. Auf seiner Brust prangt an einer goldenen Gliederkette ein kostbarer Anhänger, der mit stilisierter Lilie und vollblättriger Rose die Bestandteile des Familienwappens zeigt⁷. Der Degen ist – wie auch die Handschuhe – als nobilitierendes Attribut und Statussymbol zu verstehen und betont die Ehre des Dargestellten⁸.

Naturetreue oder Idealisierung?

Ein wichtiges Qualitätskriterium, an dem Bildnisse im 16. und 17. Jahrhundert gemessen wurden, bestand in der naturgetreuen Wiedergabe des Modells, mithin in der Erzeugung von Ähnlichkeit⁹. Sie gewährleistete, dass der Porträtierte wiederer-

kannt wurde und die Erinnerung an sein Aussehen lebendig blieb. Darüber hinaus entsprang die Forderung nach lebensechter Darstellung aber auch dem in der Neuzeit erwachten Interesse an der individuellen Erscheinung des Menschen. Künstlern wie Dürer und Cranach d. Ä. trug ihre Fähigkeit, der Natur besonders nahe zu kommen, höchste Bewunderung ein. Einem geläufigen Topos des Künstlerlobs zufolge war ein herausragendes Bildnis nicht oder kaum vom lebenden Vorbild zu unterscheiden. Ganz in diesem Sinne ließ der Humanist und Wittenberger Universitätsprofessor Christoph Scheurl sein 1509 von Cranach gemaltes Bildnis mit einer lateinischen Inschrift versehen, die übersetzt lautet (*Kat. 132, Abb. 397*): »Wenn Scheurl dir bekannt ist, Wanderer, wer ist mehr Scheurl, die hier gemalte oder die dir vertraute Person?«¹⁰ Schon im Jahr zuvor hatte Scheurl Cranach in einer anlässlich einer akademischen Feier gehaltenen öffentlichen Rede gepriesen und mit den größten Malern der Antike verglichen.

Den höchsten Grad der Naturnähe konnten Künstler erreichen, die in Wachs arbeiteten, so genannte Wachsbossierer. Das von ihnen verwendete Material ließ sich leicht modellieren und ermöglichte eine äußerst homogene Verbindung von Plastizität und Farbigkeit. So entfaltet die lebensgroße Wachsbüste des Nürnberger Patriziers und Kaufmanns Johann Wilhelm Loeffelholz frappierend illusionistische Qualitäten (*Kat. 215, Abb. 168*). Aufgrund des großen Formats und der Erhaltung des originalen Schaukastens ist sie einzigartig in der Nürnberger Wachsbildnerei um 1600. Die Figur beeindruckt durch die haptische Präsenz der Oberflächen, die wirklichkeitsnahe Farbgebung und den lebendigen Blick des Dargestellten aus scheinbar feucht schimmernden, gläsernen Augen. Da das Wachsporträt wohl auf eine Bildnismedaille von Loeffelholz rekurriert, die nach seinem Tod als Gedächtnisbild angefertigt worden war, nimmt man an, dass die Büste ebenfalls im Todesjahr des Patriziers oder kurz danach entstanden ist und dem Andenken an den Verstorbenen diente¹¹. Hierauf lässt auch das verwendete Material schließen, da Wachs im Kontext von Begräbnis- und Totengedächtniskultur ein häufig eingesetzter Werkstoff war.

167 Wolfgang Münzer von Babenberg, Nicolas Neufchâtel, Nürnberg, um 1567



168 Porträtbüste
des Johann Wilhelm
von Loeffelholz,
Nürnberg, um 1600



Die lebensechte Wiedergabe gehörte zwar zu den wichtigsten Aufgaben der Porträtisten, doch konnte das Ähnlichkeitsgebot in Konflikt mit dem Wunsch der Auftraggeber geraten, in möglichst vorteilhaftem Licht zu erscheinen. Körperliche Defizite oder gar Entstellungen sollten kaschiert, Unvollkommenheiten geglättet werden¹². Gerade im Herrscher- oder Fürstenbildnis galt es, die Person des Dargestellten durch Idealisierung zu überhöhen. Das Konterfei eines Kaisers oder Königs sollte Autorität, Würde und Majestät ausstrahlen. Dieser Anspruch resultiert nicht zuletzt aus der frühneuzeitlichen Vorstellung, das Äußere eines Menschen spiegele sein Inneres, das heißt seinen Geist und Charakter wider¹³. Schönheit wurde mit Tugendhaftigkeit, Hässlichkeit mit negativen Wesensmerkmalen gleichgesetzt. Die Ebenmäßigkeit herrscherlicher Gesichtszüge verband man demnach mit positiven Charaktereigenschaften. Neben Rang, Macht und Einfluss eines Monarchen waren es vor allem die ihm zugeschriebenen Tugenden, die ihn nach zeitgenössischem Verständnis bildniswürdig machten.

Vorbildcharakter und Beispielfunktion

In der kunsttheoretischen Literatur der Frühen Neuzeit wird immer wieder betont, dass ein Porträt Vorbildcharakter besitzen und geeignet sein müsse, den Betrachter zur Nachahmung anzuspornen¹⁴. Aus diesem Grund forderten viele Autoren, dass

die Darstellung im Bildnis ein Privileg ranghoher und verdienstvoller Persönlichkeiten bleiben müsse. So sehr sich die Kunsttheoretiker gegen die Selbstdarstellung einfacher Bürger im Porträt auch verwahrten, nahmen Letztere in der Praxis doch durchaus Bildnisdignität und damit auch Vorbildfunktion für sich in Anspruch (*Kat. 133*).

Die Vorbildhaftigkeit von Bildnissen lässt sich in Daniel Preislers Selbstbildnis im Kreis seiner Familie gut nachvollziehen (*Kat. 211, Abb. 169*). Das Gruppenbildnis überliefert das Aussehen des Malers, seiner zweiten Ehefrau Magdalena Riedner und von drei seiner Kinder. Es fungiert als biographisches Dokument und wird gleichzeitig zum Sinnbild für das Ideal christlichen Familienlebens erhoben: Das Motiv der Mutter mit dem nackten, einen Apfel haltenden Kind im Arm nimmt Bezug auf Marienbilder. Der Stieglitz ist ein gängiges Christussymbol, und die auf Ehepaarbildnissen häufig dargestellte Nelke verweist neben der Treue der Eheleute auch auf die Passion Christi. Preisler macht somit das an christlichen Werten orientierte, vorbildliche Leben der Familie und ihren Glauben an das Erlösungswerk Gottes zum Thema. Daneben sind die den Figuren beigegebenen Attribute als Symbole für die fünf Sinne zu deuten: die Laute verkörpert das Gehör, der Spiegel den Gesichtssinn, der Apfel den Geschmack, die Nelke den Geruch und der pickende Vogel

169 *Selbstbildnis des Künstlers im Kreis seiner Familie, Daniel Preisler, Nürnberg, 1665*



den Tastsinn. Indem jeder der Dargestellten mit einem der fünf Sinne assoziiert wird, betont der Maler Gemeinschaft und gegenseitige Zuneigung der Familienmitglieder. Darüber hinaus steht das Stimmen der Laute für Eintracht und Harmonie.

Pendantbildnisse und Serien

Da die familiäre und gesellschaftliche Zugehörigkeit zentral für das Selbstverständnis des Individuums war, wurden viele Bildnisse als Pendants oder Teil von Bildnisserien und Gruppenporträts geschaffen. Zu den häufigsten Formen gehören Ehepaarbildnisse, welche die Eheleute getrennt zeigen oder in einem Werk vereinen (Kat. 29, 174, 218, Abb. 117, 118, 407, 421). Die Bildnisse Adliger waren oftmals in genealogische Porträtserien oder Ahnengalerien integriert¹⁵. Durch die

Einbindung in eine Abfolge von Bildnissen der Vorfahren und Verwandten, aber auch bedeutender Persönlichkeiten be-

zeugte ein Porträt die Abstammung des Dargestellten und seinen Platz innerhalb einer Dynastie oder seinen mit anderen Berühmtheiten vergleichbaren Rang. Eine im Werkstattkreis Jörg Breu verortete

Vierpasssscheibe zeigt König Ferdinand I. im Kreise seiner Vorgänger (Kat. 142, Abb. 170)¹⁶: Ferdinand ist im unteren Feld im Dreiviertelprofil dargestellt, oben erscheint sein Bruder Kaiser Karl V. im Profil, links der Großvater der Brüder, Kaiser Maximilian I., und rechts ihr Vater, Philipp der Schöne, ebenfalls beide im Profil.

Aus formalen und inhaltlichen Gründen kann dem Glasgemälde eine zweite Vierpasssscheibe zugeordnet werden, deren figürliche Szenen das Urteil des Paris und den Raub der Helena zum Gegenstand haben (Kat. 142, Abb. 171). Das ikonographische Programm, das auf die geschickte

habsburgische Heiratspolitik anspielt, lässt sich ebenso wie das im Zentrum beider Scheiben dargestellte Adlerwappen unmittelbar auf die Person des 1531 zum römischen König gekrönten Ferdinand beziehen. Daher ist davon auszugehen, dass die Scheiben um oder kurz nach 1531 zu Ehren Ferdinands I. gestiftet wurden. Der genealogische Zusammenhang, in dem Ferdinand erscheint, stellt ihn in die Tradition seiner Väter und legitimiert damit seinen Herrschaftsanspruch.

Das ikonographische Programm, das auf die geschickte habsburgische Heiratspolitik anspielt, lässt sich ebenso wie das im Zentrum beider Scheiben dargestellte Adlerwappen unmittelbar auf die Person des 1531 zum römischen König gekrönten Ferdinand beziehen. Daher ist davon auszugehen, dass die Scheiben um oder kurz nach 1531 zu Ehren Ferdinands I. gestiftet wurden. Der genealogische Zusammenhang, in dem Ferdinand erscheint, stellt ihn in die Tradition seiner Väter und legitimiert damit seinen Herrschaftsanspruch.

Das ikonographische Programm, das auf die geschickte habsburgische Heiratspolitik anspielt, lässt sich ebenso wie das im Zentrum beider Scheiben dargestellte Adlerwappen unmittelbar auf die Person des 1531 zum römischen König gekrönten Ferdinand beziehen. Daher ist davon auszugehen, dass die Scheiben um oder kurz nach 1531 zu Ehren Ferdinands I. gestiftet wurden. Der genealogische Zusammenhang, in dem Ferdinand erscheint, stellt ihn in die Tradition seiner Väter und legitimiert damit seinen Herrschaftsanspruch.

Zum Gebrauch von Bildnissen

Die meisten Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts vereinen erinnernde, repräsentative und exemplarische Funktion als die wesentlichen Aufgaben der Gattung Porträt. Dabei konnten spezifische Zweckbestimmung der Werke und Art ihres Gebrauchs im Einzelnen stark variieren. In den höchsten Gesellschaftskreisen



170 Vierpasssscheibe mit vier habsburgischen Porträts, Umkreis Jörg Breu d. Ä., Augsburg, kurz nach 1531

spielten Bildnisse oft eine wichtige Rolle im Rahmen von Diplomatie und Heiratspolitik¹⁷. Die Mächtigen beschenkten sich gegenseitig mit ihren Porträts, um sich in Erinnerung zu rufen sowie Kontakte und Freundschaften zu pflegen. Bei Verlobungsverhandlungen war es üblich, einem Fürsten oder Prinzen die Wahl seiner zukünftigen Braut zu erleichtern, indem man ihm Darstellungen der in Frage kommenden Damen schickte.

Auch im privaten Bereich fand ein Austausch von Porträts statt. So war zum Beispiel das Verschenken von Bildnismedaillen an Verwandte und Freunde bei Patriziern, Kaufleuten, Gelehrten und Künstlern beliebt¹⁸. Medaillen eigneten sich als Freundschaftsgeschenke und Erinnerungsstücke besonders gut, weil sie an mehrere Personen verteilt werden konnten. Außerdem waren sie auf Grund der geringen Größe und des unempfindlichen Materials leicht zu transportieren und konnten ähnlich wie graphische Bildnisse verschickt oder auf Reisen mitgenommen werden. Begeistert äußert sich Erasmus von Rotterdam in einem Dankeschreiben von 1524 über eine Bildnismedaille (*Kat. 362, Abb. 471*) und ein von Albrecht Dürer gestochenes Porträt Willibald Pirckheimers¹⁹. Beides hatte der Nürnberger Humanist seinem Freund Erasmus als Geschenk von Nürnberg nach Basel gesandt.

Im deutschsprachigen Raum wurden Medaillen seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vornehmlich in den Reichsstädten Nürnberg und Augsburg produziert²⁰. Um sie zu gießen, benötigte man Modelle, von denen die Gussform abgenommen werden konnte. Diese Modelle wurden zunächst aus Holz und Stein (*Kat. 168, Abb. 405*), seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert vorwiegend aus Wachs gefertigt. Nicht selten bewahrten die Auftraggeber die Stücke auf, ließen sie in Holzkapseln einfassen, farbig bemalen oder mit Gold verzieren, so dass die Werke den Charakter von Sammler- oder Kunstkammerstücken erhielten. Wie das 1611 datierte, von Georg Holdermann bossierte Wachsporträt von Jobst Friedrich Tetzl verdeutlicht, entstanden miniaturhafte, in einer Holzkapsel geborgene Bildnisse aus Wachs auch als selbständige Werke (*Kat. 224, Abb. 424, 425*). Zwar steht das Bildnis der Silbermedaille auf Tetzl aus demselben Jahr sehr nahe, aufgrund des höheren Reliefs ist jedoch auszuschließen, dass es als direktes Gussmodell für die Medaille fungierte (*Kat. 225, Abb. 426*)²¹.

Das Verschließen mit Hilfe eines Deckels war nicht nur für kleinformatige Wachs-bildnisse, sondern auch für gemalte Porträts üblich. Insbesondere in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielten Bildnisse privaten Charakters einen Klapp-



171 Vierpasssscheibe mit Genreszenen, Umkreis Jörg Breu d. Ä., Augsburg, kurz nach 1531

oder Schiebedeckel zum Schutz vor Schmutz oder Beschädigung. Die Porträts wurden nicht an der Wand hängend präsentiert, sondern geschlossen verwahrt – wahrscheinlich in Truhen wie der oberfränkischen Brauttruhe der Cordula von Aufseß (*Kat. 177, Abb. 172*)²². Die Deckel der Bildnisse waren in der Regel bemalt, besonders häufig mit einer allegorischen Darstellung oder dem Wappen des Porträtierten. Ein solches trägt der 1503 von Bernhard Strigel geschaffene Schiebedeckel, der das heute in München bewahrte Bildnis des Nürnberger Patriziers Hieronymus II. Haller zu Kalchreuth schützte (*Kat. 131, Abb. 396*). Nachträglich wurde unten wohl von anderer Hand noch das Wappen von Hallers Ehefrau Katharina Wolf von Wolfsthal zugefügt.

Auch Bildnisdiptychen, die man auf- und zuklappen konnte, boten die Möglichkeit der verschlossenen Aufbewahrung. Sie dienten wie das Diptychon des Ehepaars Hans und Barbara Straub von Hans Plattner als private Dokumente der Familiengeschichte ebenso wie der Standesrepräsentation (*Kat. 134, Abb. 173*). Barbara war die Tochter des Nürnberger Patriziers Willibald Pirckheimer. Ihr auffälliger Halsschmuck vereint die Wappenfiguren ihrer Eltern, während auf der Rückseite des Gemäldes das Allianzwappen der Familien Straub und Pirckheimer dargestellt ist. Als Zeichen für Herkunft, verwandtschaftliche Bindungen, Stand sowie gegebenenfalls den Herrschaftsbereich des Porträtierten waren Wappen im 16. und 17. Jahrhundert eine wichtige und häufige Zutat von Bildnissen und zwar in allen künstlerischen Gattungen. Die

172 Brauttruhe, Oberfranken, 1583, Sockelzone und Deckel 19. Jahrhundert



Heraldik dient als wichtiges Werkzeug zur Identifizierung der dargestellten Personen, wie bei dem von Salomon Adler geschaffenen Bildnis des Grafen Carlo IV. Borromeo (*Kat. 213, Abb. 420*). Der Graf trägt einen geätzten, feuervergoldeten Prunkharnisch, der mit Wappen und Motto des lombardischen Geschlechts der Borromei verziert ist. In Verbindung mit der Datierung des Gemäldes um 1685 und dem geschätzten Alter des Mannes ermöglicht das Wappen die Bestimmung der Identität des Porträtierten.

173 *Bildnisdiptychon des Ehepaars Hans und Barbara Straub, Hans Plattner, Nürnberg, 1525*



Porträtanlässe

Die meisten Bildnisaufträge wurden im Zusammenhang mit einem bestimmten, für das Leben des Dargestellten bedeutsamen Ereignis erteilt. Hierzu gehörten neben Verlobung, Heirat, Geburt oder Tod persönliche und berufliche Erfolge oder Statusveränderungen, beispielsweise der Antritt eines Amtes, die Aufnahme ins städtische Patriziat oder die Erlangung eines Adelstitels. Einer der häufigsten Gründe für die Anfertigung eines Porträts war die Eheschließung. Um ein solches Hochzeitsbild handelt es sich bei Christoph Ambergers Porträt der Kaufmannstochter Regina Baumgartner, geb. Honold, von 1540 (*Kat. 136, Abb. 174*). Die Ehe der jungen Frau mit Anton Baumgartner, dem Sohn eines Augsburger Großunternehmers, währte nicht lange. Schon 1543 trennte sich Regina von ihrem Mann, der in Folge seines ausschweifenden Lebenswandels von seinem Vater enterbt und vom Augsburger Rat für wiederholten Ehebruch schwer bestraft wurde. Reginas luxuriöse, von oberitalienischen Vorbildern inspirierte Kleidung und die verschwenderische Aus-

174 Bildnis der Regina Baumgartner, geborene Honold, Christoph Amberger, Augsburg, 1540



stattung mit kostbarem Schmuck erklären sich aus dem Status als Braut. Das Motiv des grünen Seidenvorhangs und die frontale Wiedergabe der Dargestellten als sitzende Dreiviertelfigur wird auf das Bildnis eines Herrn, vielleicht Christoph Pissinger, von Jakob Seisenegger zurückgeführt (*Kat. 137, Abb. 175*)²³. Das Gemälde entstand im Jahr 1540, als sich Seisenegger – seit 1531 Hofmaler König Ferdinands I. – in Augsburg aufhielt. Farbgebung und Oberflächenbehandlung lassen ebenso wie die von Herrscherbildnissen abgeleitete Würdeformel der Darstellung als Sitzender auf die Kenntnis der oberitalienisch-venezianischen Bildnismalerei schließen.

Ein weiterer Anlass zur Beauftragung eines Bildnisses war der Tod eines Menschen, dessen Andenken die Nachkommen in einem Gedächtnisbild bewahren wollten. Als spezielle Form gelten Totenbildnisse, die den bereits Verstorbenen auf

dem Sterbebett zeigen, wie das monumentale Porträt des Bartholomäus II. Viatis (*Kat. 208, Abb. 176*). Das Gemälde war Teil einer Serie von mindestens sieben lebensgroßen Totenbildnissen von Mitgliedern der Nürnberger Patrizierfamilie Viatis-Peller. Die über den Zeitraum von 1624 bis 1699 entstandenen Werke zeugen vom Traditionsbewusstsein der Familie: Sie gleichen sich in Format, Komposition wie ganzfiguriger Präsentation und weisen alle eine Inschrift zu Leben, Familienstand, Kindern und Enkeln der Dargestellten auf. Zwar sind weder die Maler noch die Entstehungsbedingungen oder die genaue Verwendung der Gemälde bekannt. Doch ist davon auszugehen, dass sie dem privaten Gedenken dienten. Die Zitrusfrucht in der Hand des Toten steht im Zusammenhang mit einem seit dem 15. Jahrhundert üblichen Beerdigungsbrauch und ist Ausdruck für die Hoffnung auf Auferstehung²⁴. Auch Grabmäler oder Epitaphien mit dem Bildnis eines Verstorbenen integrieren häufig Symbole, die auf das Leben nach dem Tod verweisen. Als Sinnbild der Auferstehung und ständigen Erneuerung galt schon seit der Antike der Phönix. Das sagenumwobene Mischwesen aus Adler und Taube erhob sich dem Mythos nach aus der Asche des Feuers, in dem es zuvor verbrannt war. Möglicherweise bekrönte der auf Untersicht konzipierte bronzene Phönix der Nürnberger Sammlung ehemals ein monumentales Grabmal (*Kat. 220, Abb. 422*).

Neben den aufgeführten Beispielen umfasst die Sammlung eine Reihe von Bildnissen, deren Schöpfung mit besonders bemerkenswerten Ereignissen verknüpft war. Nicolas Neufchâtel schuf 1561 ein Porträt des Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer und schenkte es dem Rat der Stadt (*Kat. 139, Abb. 177*). Der Maler war aufgrund seines calvinistischen Glaubens kurz zuvor aus den Spanischen Niederlanden emigriert. Mit dem Bildnis des berühmten Nürnberger Bürgers bedankte er sich für die freundliche Aufnahme in der Reichsstadt. Johann Neudörfer, der das erste Schriftmusterbuch nördlich der Alpen veröffentlichte, gilt als Begründer der



175 Bildnis eines Herrn (Christoph Pissinger?), Jacob Seisenegger, Augsburg, 1540 (?)



176 Bartholomäus II. Viatis auf dem Totenbett, Nürnberg, 1644



177 *Der Nürnberger Schreibe-
meister Johann Neudörfer
mit einem Schüler, Nicolas
Neufchätel, Nürnberg, 1561*

deutschen Schönschreibkunst. Das Gemälde, auf dem er einem Schüler von einem Dodekaeder abgenommene Maße diktiert, thematisiert jedoch seine Tätigkeit als Mathematiker. Der Typus des Doppelporträts in Verbindung mit der genrehaften Darstellung einer gelehrten Beschäftigung steht – der Herkunft des Malers entsprechend – in der Tradition niederländischer Vorbilder.

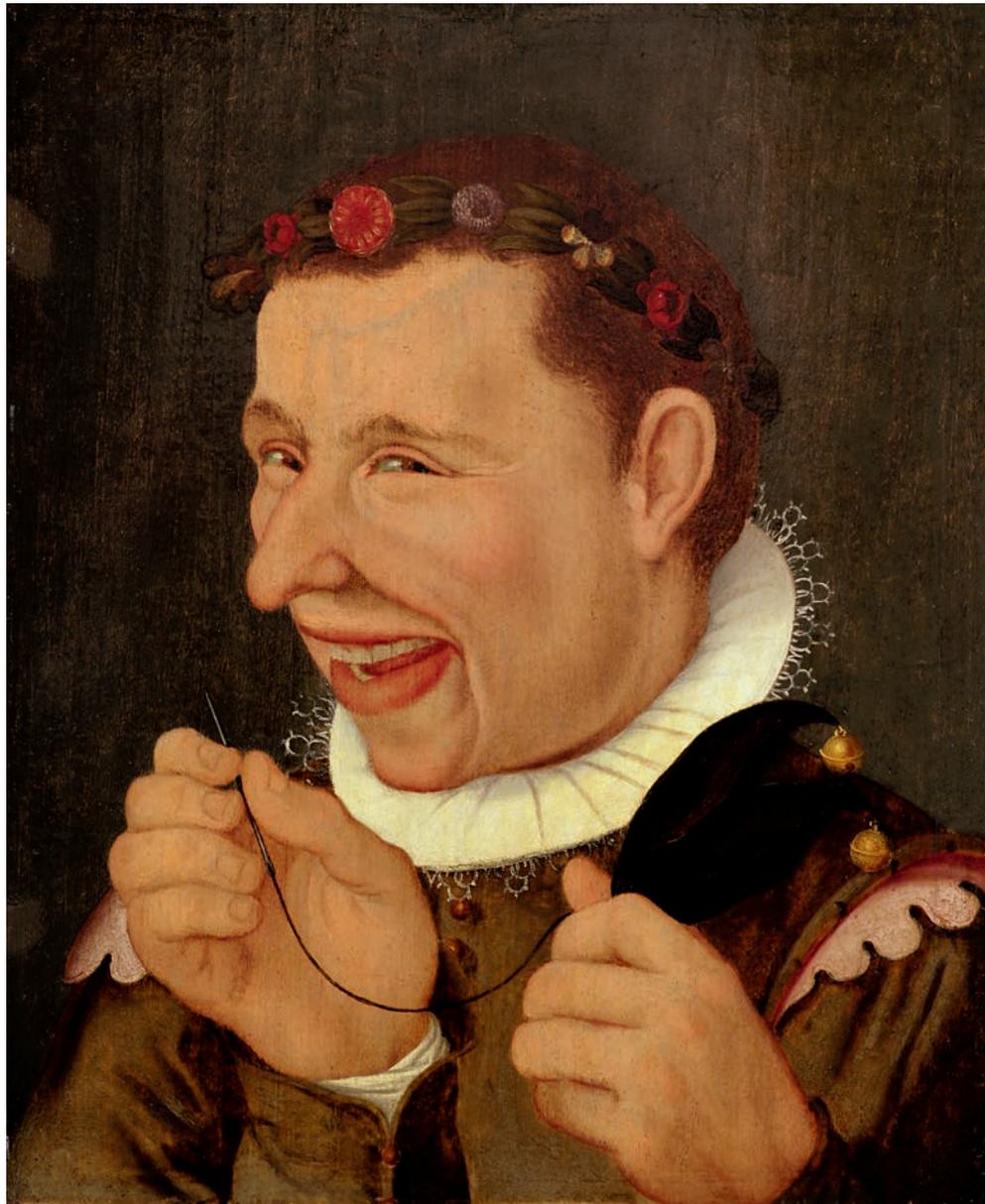
Auf ein Ereignis von öffentlichem Interesse bezieht sich die Wachstafel mit den Bildnissen der von 1625 bis 1627 amtierenden Septimviren des Nürnberger Rates, das heißt der Mitglieder des Engeren Rates der Stadt (*Kat. 217, Abb. 165*). Die über den Medaillonbildnissen der Herren dargestellte Rathausfassade mit seitlich angeordneten Nachbildungen der Portalfiguren lässt keinen Zweifel daran, dass die Tafel die Vollendung des Rathausneubaus feiert. Die vier Tugendpersonifikationen an den Seiten nehmen Bezug auf die Ausmalung des Rathaussaales und symbolisieren das durch die Ratsherrn geführte »Gute Regiment« zum Schutz und zur Förderung der Nürnberger Bürgerschaft. Die Tafel ist damit wie das Bildnis Neudörfers sowohl ein biographisch-politisches Dokument als auch ein Zeugnis der Stadtgeschichte.

Phantasiebildnisse

Im 16. und 17. Jahrhundert entstanden zahlreiche Brustbilder, Halb- oder Dreiviertelfiguren, die trotz ihrer oftmals porträthaftern Erscheinungsweise nicht als Bildnisse von Individuen intendiert waren. Vielmehr gehören sie der Genre- oder Historienmalerei an und verkörpern bestimmte Figurentypen, die meist eine religiöse, literarische, allegorische oder auch didaktisch-moralisierende Bedeutung besitzen. Joachim von Sandrarts 1673 datierter Greis mit Zirkel und auf die Hand gestütztem Kopf versinnbildlicht den in seine Studien vertieften Gelehrten (*Kat. 212, Abb. 419*). Welcher spezifische Geograph, Mathematiker oder Philosoph gemeint ist, lässt sich nicht näher bestimmen – vorgeschlagen wurden bisher unter anderem Archimedes, Pythagoras, Euklid und Ptolemäus²⁵. Doch könnte Sandrart eine konkrete Identitätszuschreibung auch bewusst der Assoziation des Betrachters überlassen haben²⁶.

Während Sandrarts Gelehrter im positiven Sinne gedeutet werden kann, enthält das 1590 von Andreas Herneisen gemalte Brustbild eines Narren eine Warnung an den Betrachter (*Kat. 141, Abb. 178*). Die Figur wiederholt einen Kupferstich von Matthias Quad, der 1588 von Johann Bussemacher verlegt und mit Versen versehen worden war²⁷. Aus den Versen erklären sich Nadel und Faden sowie die Stoffohren mit Schellen in der Hand des Lachenden: Er spricht den Betrachter im Text als törichtem Schwätzer an, dem er droht, Eselohren an die Kappe zu nähen. Damit hält er seinem Gegenüber gleichsam einen Spiegel vor. Eine ähnlich entlarvende Wirkung besaßen auch Narrenszepter oder so genannte Marotten (*Kat. 152, Abb. 179*). Als Persiflage auf die Insignien weltlicher Macht waren sie ein gängiges Attribut des Hofnarren. Gemälde und Szepter verweisen auf die Selbstverliebtheit und den Narzissmus des Törichten und erfüllten damit eine mit der Figur des Narren in Theater, Literatur und Festkultur verbundene erzieherische Funktion.

178 Darstellung eines Narren mit Nadel und Eselsohren, Andreas Herneisen zugeschrieben, Nürnberg, um 1590



ANMERKUNGEN: – 1 Treitzsaurwein 1775, Kap. 24, S. 69: »Wer Ime in seinem leben kain gedachtnus macht der hat nach seinem todt kain gedächtnus und desselben menschen wirdt mit dem glockendon vergessen«. – 2 Vgl. allgemein Müller 2002. – Ausst. Kat. Wien: Maximilian 2002. – Zu Funktion und Gebrauch der kaiserlichen Bildnismedaillen vgl. Egg 1971, bes. S. 17, 33–34. – Maué 1985, S. 70–79. – Ausst. Kat. Innsbruck 1992. – 3 Vorbildlich für die angeführten Werke könnte etwa eine 1516 entstandene Medaille in der Art des Hans Daucher gewesen sein (*Kat.* 156, *Abb.* 403); vgl. Eser 1996, S. 340, *Kat. Med.* 20. – Ausst. Kat. Schloss Sondershausen 2004, Bd. I, Nr. 112, S. 123. – 4 Allgemein zum Porträt des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Pope-Hennessy 1966. – Boehm 1985. – Haak 1984, S. 98–114. – Löcher 1985. – Winter 1985. – Campbell 1990. – Dülberg 1990. – Ausst. Kat. New York/Washington 1994. – Raupp 1995, S. 1–14. – Preimesberger/Baader/Suthor 1999. – Ausst. Kat. London 2008. – 5 Zu Leben und Stand Münzers vgl. Rascher 1970, S. 1–18. – 6 Vgl. Kusche 1991,

bes. S. 9–20. – **7** Vgl. Rascher 1970, S. 5, 10, 16, Abb. 2 und 6. – **8** Vgl. Kranz 2004, S. 147–148. – **9** E. de Jongh in: Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 20–23. – Campbell 1990, S. 9–14, 159–194. – **10** Ausst. Kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 156, S. 335. – **11** Kammel/Lorenz 2008, S. 83–84, 88. – **12** Vgl. Lairesse 1740, Bd. 2, S. 10–11, 13–14. – E. de Jongh in: Ausst. Kat. Haarlem 1986, S. 21. – Zur Idealisierung im Fürstenbildnis vgl. Warnke 1985, S. 270–278. – Maué 1985, S. 73. – **13** Vgl. u. a. Hoogstraten 1678, S. 40–42. – Wiemers 1987/88. – Reißer 1997. – **14** Raupp 1984, S. 91–92. – Campbell 1990, S. 194–196. – Marschke 1998, S. 29–49. – **15** Vgl. Campbell 1990, S. 41–33. – Tiethoff-Spliethoff 1997, S. 174–176. – **16** Hierzu sowie zum Folgenden Hess 2001. – **17** Campbell 1990, S. 196–202. – Dülberg 1990, S. 43–45. – Fletcher 2008, S. 48–51. – **18** Hermann Maué in: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, S. 107. – **19** Habich 1929, Bd. I, I, Nr. 17, S. 4–5. – Maué: Albrecht von Brandenburg 2005, S. 360. – Zur Vervielfältigung der Bildnisse bekannter Persönlichkeiten durch Druckgraphik und Medaillen vgl. Silver 2003. – **20** Maué 1985. – Hermann Maué in: Ausst. Kat. New York/Nürnberg 1986, S. 105–107. – Stephen K. Scher in: Ausst. Kat. New York/Washington 1994, S. 23–24. – Maué: Albrecht von Brandenburg 2005, S. 350. – **21** Diemer 1979, S. 132. – Maué 1997, S. 42–43, Nr. 4A, 4B. – **22** Dülberg 1990, S. 60–61. – **23** Kranz 2004, S. 88–94, 306. – Löcher 1962, S. 42–43. – Löcher 1997, S. 478–479. – **24** Vgl. Ausst. Kat. Erlangen 1990, Nr. 5.12, S. 79. – **25** Tacke 1995, Nr. 107, S. 220–221. – Zum Typus des Gelehrten vgl. Lütke Notarp 1998, S. 217–233. – **26** Vgl. Hirschfelder 2008, S. 256–263. – **27** Vgl. Ausst. Kat. Berlin: Narren 2001, S. 44–45, 76. – Zur Funktion der Figur des Narren in der Frühen Neuzeit vgl. auch Kat. Antwerpen 1987, S. 40–62.

179 Narrenszepter,
deutsch oder französisch,
letztes Drittel 16. Jh.

