



Kleinplastische Holzporträts

Delia Scheffer

Aus der Kunstammer stammt eine Gruppe von kleinformatigen Porträtreliefs, die in Holz geschnitten sind. Sie hatten ursprünglich verschiedene Funktionen. Es handelt sich um fünf Spielsteine, vier Medaillenmodelle und ein eigenständiges Porträt, das mit einem Schiebe- deckel versehen ist. Alle zehn Stücke sind in das 16. Jahrhundert zu datieren und zeigen Brustporträts im Profil oder Halbprofil.

Diese Objektgruppe dokumentiert die erste Blüte des Privatporträts, das im frühen 16. Jahrhundert in diversen neuen Medien, darunter auch der Grafik und der Kleinplastik, seine Verbreitung fand. Das kleinformatige, gemalte Privatporträt lässt sich bis ins 15. Jahrhundert zurückführen. Diese Porträts wurden auf Holz gearbeitet und oft mit Abdeckungen versehen, um sie zu schützen, da sie zumeist nicht an den Wänden angebracht waren, sondern liegend in Kästen aufbewahrt wurden.¹ Zwischen diesen Porträts und Medaillenbildnissen besteht eine inhaltliche Verwandtschaft: Beide waren für den privaten Gebrauch gedacht und wurden in die Hand genommen. Eigenständige kleinplastische Porträts in Holz, die nicht als Vorbild für eine Medaille dienten, entwickelten sich parallel zu der Medaillentradi- tion in Deutschland zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Der Porträtboom in dieser Zeit resultierte vermutlich zum einen aus dem gesteig-

Detail einer Porträtmedaille
Herzog Christophs von
Württemberg (reg. 1550–
1568), Christoph Weidnitz
(1498–1559), 1534,
LMW (Kat. Nr. 232).

¹ Dülberg 1990, S. 60f.



Medaillenmodell mit dem Porträt Friedrich Prechters (1488–?), Christoph Weiditz (1498–1559), 1524, LMW.



Medaillenmodell mit dem Porträt Heinrichs von Eppendorf (1496–1551?), Christoph Weiditz (1498–1559), 1530, LMW.

gerten Interesse der Humanisten am Individuum, zum anderen aber auch aus einem zunehmenden Wunsch nach Repräsentation sowohl bei Bürgern als auch bei Adeligen.²

Das Bedürfnis nach Selbstdarstellung in Form von Porträts zeigt sich in der Renaissance über die reine Masse an erhaltenen Werken hinaus auch an der Integration von Porträts in Medien, in denen sie zuvor nicht verwendet wurden. Beispielsweise wurden sie nun auf Spielen und Spielsteinen für politische Propaganda oder zur Erinnerung eingesetzt,³ um dynastische Bildprogramme zu entwickeln oder um ein *Theatrum Mundi* der bedeutendsten Zeitgenossen zu zeigen.

In Kunstkammern dienten Porträts auf der einen Seite dem Repräsentationsgedanken der Besitzer, wenn sie ihre Verwandten, Vorfahren und Freunde darstellen wollten. Andererseits fügten sich Bildnisse auf Objekten

in das von Hans Holländer formulierte Konzept der Kunstkammer als Ort von Gedankenspielen.⁴ Sowohl die materielle als auch die soziale Welt wurde hier im Kleinen nachgestellt, Verbindungen zwischen den ausgestellten Objekten gezogen und durchdacht. In diesen Gedankenspielen repräsentierten Porträts das soziale Gefüge der Welt.

Spiele und der Gedanke des Spiels waren für das Konzept der Kunstkammer sehr bedeutend, weil Glück und Strategie den Verlauf eines Spiels kontinuierlich verändern. Für die Betrachter der Kunstkammern funktionierte das Entdecken von Verbindungen zwischen den Objekten auf ähnlich variable Weise.⁵ Zudem repräsentierten Spiele, allen voran Schach, in der Literatur seit dem Mittelalter die widerstreitenden Verhältnisse des

² Hirsch 2013, S. 50f.

³ Holländer 1998a, S. 36.

⁴ Zur Kunstkammer als einem Gedankenspielraum siehe Seipel 1998, besonders Hans Holländers Aufsatz „Kunstkammerspiele“, Holländer 1998b, S. 13–23.

⁵ Holländer 1998b, S. 16.

menschlichen Lebens.⁶ Die Spielsteine mit Porträts animierten die Betrachter auf verschiedenen Ebenen zu Gedankenspielen und stellen daher Musterbeispiele für Kunstkammerstücke dar.

Die kleinen Holzbildnisse in der Stuttgarter Kunstkammer entstammen alle der Mömpelgarder Sammlung. Sie kamen nach dem Tode Leopold Eberhards von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1699–1723), der keine legitimen Erben hatte, nach Stuttgart. Nach der Übernahme erstellte 1741 der herzogliche Antiquarius Johann Gottfried Schuckard (um 1680–1752, tätig: 1712–1751) ein Inventar.⁷ Darin notierte er die Porträts gemeinsam mit einer Gruppe anderer kleinplastischer Renaissance-Holzreliefs, auf denen biblische und mythologische Darstellungen abgebildet sind. Aufgrund desselben Materials wurden sie in dem Inventar zusammen genannt, obwohl sie ursprünglich verschiedene Funktionen hatten.

Der Nachweis der Stücke in Inventaren vor der Mitte des 18. Jahrhunderts ist schwierig und bis auf wenige Ausnahmen unmöglich. Die mömpelgardischen Inventare sind zumeist nicht sehr präzise in den Objektbeschreibungen, daher konnten nur wenige Holzreliefs identifiziert werden. Im Inventar von Herzog Leopold Eberhard ist nur ein Porträt eindeutig beschrieben, nämlich das Medaillenmodell mit dem Porträt Herzog Christophs (reg. 1550–1568), (Kat. Nr. 232).⁸ Weder in diesem noch in anderen Inventaren der Mömpelgarder Sammlung

existiert eine erkennbare Ordnung in den Beschreibungen der Kleinodien. Zumeist wurden darin die einzelnen Aufbewahrungsgefäße mit ihrem Inhalt genannt, der aber nur selten genau beschrieben wurde.

Die in Holz geschnittenen Porträts stellen in der Kunstkammer eine geschlossene Objektgruppe dar, die sich bis heute erhalten hat und die bis ins frühe 19. Jahrhundert auch keine Erweiterung erfuhr. Nach der Übernahme der Sammlung in die Stuttgarter Kunstkammer wurden sie erstmals vollständig aufgelistet.⁹ Die „Consegnation von den Mömpelgardtischen Kleinodien“ zeichnet sich neben der Vollständigkeit auch durch das Streben nach Systematisierung aus. Größtenteils wurden die Objekte nach Materialien und Ausführungstechniken sortiert. Auch die Objektbeschreibungen sind strukturierter als in älteren Inventaren.

Die Porträts wurden in einer Gruppe vor den Reliefs mit Szenen beschrieben.¹⁰ Durch den direkten Anschluss und den Zusatz *in Holz geschnitten*, der fast allen Objekten angehängt wurde und sie als Reliefs identifiziert, ist die Verbindung zwischen den beiden Gruppen eindeutig. Schuckards weitere Kriterien waren neben dem Sujet oder den Namen abgebildeter Personen auch Künstlerzuschreibungen und die Form des Objektes. In zwei Fällen brachte er unbenannte Gesichter mit bekannten Namen in Verbindung. Er identifizierte einen Spielstein mit den Porträts von zwei Bayernherzögen (Kat. Nr. 233) als die sächsischen Herzöge Moritz (gemeint ist wohl Herzog und Kurfürst Moritz von Sachsen, reg. 1541–1553) und Friedrich (gemeint ist wohl

⁶ Holländer 1998c, S. 25.

⁷ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, Consegnation von den Mömpelgardtischen Kleinodien, 1741, S. 10–11, erstmals ediert bei Baum 1912, S. 26f.

⁸ HStAS A 266 Bü 941, Inventar der Mobilien des Herzogs Leopold Eberhard von Württemberg-Mömpelgard, 1699. Bei den weiteren identifizierbaren Stücken handelt es sich um die Reliefs Inv. Nr. KK braun-blau 85, 91 und 91a.

⁹ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, wie Anm. 7.

¹⁰ Die einzige Ausnahme in der Reihe der Holzreliefs stellt das Götzenbildnis Xolotl (Kat. Nr. 9) dar, das direkt nach dem ersten Holzrelief eingeschoben genannt wird.

Friedrich III. Kurfürst von Sachsen, reg. 1486–1525) sowie das Medaillenmodell mit den fünf Brüdern Pfinzing (Kat. Nr. 234) als *Willibald Burckmeijers Familie*, womit der Freund und Gönner Albrecht Dürers (1471–1528), Willibald Pirckheimer (1470–1530), gemeint war.¹¹ Schuckard benannte Dürer auch als den Schöpfer des Reliefs und schrieb einige weitere Reliefs ebenfalls bedeutenden Renaissancekünstlern zu. Das Porträt des Hans Froschauer (Kat. Nr. 231) bezeichnete er als *von Veit Stoos in Holtz gemacht*, das Relief mit sechs kämpfenden Männern (Inv. Nr. KK braun-blau 91) als *wahrscheinlich von Michel Angelo in Holtz geschnitten* und Castor und Pollux (Inv. Nr. KK braun-blau 82) als *von einem Meister*. Das Identifizieren der Dargestellten und die Zuschreibungen sollten wahrscheinlich den Wert der Objekte steigern und ihre Bedeutung hervorheben. Schuckards Bemühen, die Sammlung nach wissenschaftlichen Kriterien aufzuarbeiten, zeigt sich vor allem im Sortieren nach Material und Ausführungsweise, die für den Antiquarius höchste Priorität hatten, sowie an den Versuchen, die Objekte kunsthistorisch einzuordnen und ihren qualitativen Wert zu betonen. Ein halbes Jahrhundert später wurde die Erfassung der Objekte in Johann Friedrich Vischers (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) Akten zum Kunstammersturz von 1785 verändert.¹² Vischer entfernte zweifelhafte Zuschreibungen an Künstler und führte die unbekanntes Porträts als solche. Die Trennung der Reliefs nach Porträts und Szenen wurde aufgehoben, die Holzreliefs aber immer noch als geschlossene Gruppe erfasst. Gelegentlich fügte Vischer weitere beschreibende Details hinzu, wie die Information, dass das Porträt des Hans Froschauer

einen Schiebedeckel hat. In den 40 Jahren seit Schuckards erster Erfassung der Objekte hatten sich offensichtlich neue wissenschaftliche Erkenntnisse ergeben, die sich bei Vischer in einer größeren Zurückhaltung bei der Zuschreibung niederschlugen, das Sujet in den Hintergrund schoben sowie das Material und die Machart als einziges Ordnungskriterium festlegten. Die ursprüngliche Funktion der einzelnen Stücke, die für die Zeitgenossen der Renaissance sicherlich noch bedeutend war, hatte für die Autoren der Kunstammerinventare bis ins 19. Jahrhundert keinerlei Relevanz. Gesammelt wurden kleinformatische Holzreliefs von hoher künstlerischer Qualität. Erst im Kunstammer-Hauptbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts begann man, Holzmodelle mit Medaillen in Verbindung zu bringen und Brettsteine als solche zu bezeichnen. Das einzelne Objekt bekam dadurch eine neue, eigenständige Bedeutung.

¹¹ Siehe dazu die Ausführungen bei Kat. Nr. 234.

¹² HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22r–24v.



229 Spielstein mit Januskopf

Süddeutsch, 2. H. 16. Jh.

Laubholz. D. 5,9 cm, H. 0,9 cm

Inskrift: *O · IANE · IANE · QUEM · NULLA · A · TERGO · CICONIA · PINSIT*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 72

In das stark vertiefte Feld dieses Spielsteins ist der doppelgesichtige Gott Janus eingeschnitzt. Die lorbeerbekränzte Büste mit zwei bärtigen Gesichtern charakterisiert sich durch klare, harte Linien und stilisierte Formen. Diese Formgebung sowie die Präsentation als nackte Büste sind vermutlich von Janusdarstellungen auf Kupfermünzen

der frühen römischen Republik, Aes Grave genannt, übernommen. Auf diesen war vorne der Gott, hinten hingegen eine Prora, also ein Schiffsbug, abgebildet.¹ Diese Gestaltung war in der republikanischen Münzprägung sehr üblich und den Zeitgenossen der Renaissance durch Bodenfunde oder durch gedruckte Abbildungen in Büchern bekannt. Unterschiede zur Gestaltung des antiken Janus finden sich vor allem in der Frisur, die auf dem Spielstein mehr der grafischen Gestaltung von Holzschnittporträts des 16. Jahrhunderts entspricht, auf den gegossenen römischen Münzen hingegen sehr summarisch gehalten ist.

Den breiten Rand des Steins ziert die lateinische Inschrift *O IANE IANE QUEM NULLA A TERGO CICONIA PINSIT* (Oh Janus, Janus, den kein Storch hinter dem Rücken verhöhnt).² Es handelt sich dabei um ein Zitat aus einer Satire des römischen Dichters Persius (34–62 n. Chr.), in der er sich über alternde Laiendichter lustig macht, die hinter ihrem Rücken vom Volk durch Spottgesen verhöhnt werden. Janus kann das nicht passieren, da er zwei Gesichter hat und deshalb sieht, was hinter ihm geschieht.³ Die Umsichtigkeit im wahrsten Sinne des Wortes verhindert, dass er zum Gespött wird. Die Bedeutung dieser antiken Textstelle in der

Renaissance in Verbindung mit der Janusdarstellung erschließt sich aus Emblembüchern des 16. Jahrhunderts. In diesen Büchern wurden abstrakte Begriffe oder soziale, religiöse und ethische Prinzipien durch Sinnbilder dargestellt und durch kleine Texte oder Gedichte erläutert. Sie dienten der Erbauung und Bildung und erzielten eine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Besonders Andreas Alciatus' (1492–1550) Emblembücher fanden großen Anklang. Sie wurden von 1531 bis ins 17. Jahrhundert in 180 Ausgaben in diversen Sprachen, zum Teil auch bilingual, veröffentlicht.⁴ Jeremias Held (nachweisbar 1566–1590) erstellte 1566 eine lateinisch-deutsche Version. Emblem XXXIII dieser Ausgabe ist betitelt mit „Prudentes. Problema.“ Das Sinnbild zeigt eine über einer Landschaft schwebende bärtige Janusbüste und wird in der deutschen Übersetzung mit folgendem Text erläutert: „Von den Weisen ein heimliche Frag. Jane der du hast zwen Angsicht/Der du das vergangen und künfftig sichst/Und der du zugleich hinderwerts/Als fornen sichst den spot und scherz/Warumb macht man und bildet dir/Sovil augn und sovil visir/Entweder das du bist so klug/ Und fürsichtig gwesen mit fug.“⁵ Der Text bezieht sich offensichtlich auf die Persius-Satire. Der offenbar mit den antiken Dichtern vertraute Alciatus deutete Janus, ursprünglich der Gott des Übergangs, zu einem Sinnbild der Prudentia, der zurück- und vorausblickenden Weisheit, um.⁶ Die Beliebtheit der Embleme führte dazu,

dass sie nicht nur in gedruckten Versionen, sondern auch in anderen künstlerischen Gattungen, unter anderem auf Spielen und Spielsteinen, dargestellt wurden. In dieser Form wurden die Sinnbilder jedoch nur selten mit Inschriften versehen, die dann auch nur sehr kurz waren. Für das Verständnis benötigte der Betrachter ein Grundwissen der gängigen Motive und Ausdrucksweisen sowie im Falle des Spielsteins mit dem Januskopf auch die Kenntnis der antiken Dichter. Nur in Kombination konnte er die hier implizierte Bedeutung verstehen. Das Spiel regte also auf einer höheren Ebene zum Gedankenspiel an.⁷ Der Stein wurde erstmals im Inventar über die Mömpelgarder Kleinodien von 1741 beschrieben: *Janus mit zwey Köpfen in holtz geschnitten*.⁸ In späteren Inventaren ändert sich die Beschreibung nicht wesentlich. [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Janus mit zwey Köpfen in holtz geschnitten.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743):
Janus mit 2. Köpfen beede in Holtz geschnitten.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v (1785):
Nro. 142. Das Bildnis Jani mit 2. Gesichtern erhaben in Holz geschnitten.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 72, früher No. 142. Das Bildniß Jani mit 2 Gesichtern rund, erhaben in Holz geschnitten. Mit der Mömpelgartischen Antiquitäten Sammlung i. J. 1741 erhalten. Durchschnitt 2³/₄ Z.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 115.

¹ Vgl. RRC 304.

² Übersetzung nach Singer 2001, Bd. 13, S. 443, Nr. 335.

³ Pers. 1,58, siehe Hauthal 1848, S. 310.

⁴ Siehe die Einleitung zu Jeremias Helds Ausgabe der *Emblemata*, herausgegeben von Peter Daly. Daly 2007, S. 1–21. Zum Vergleich der verschiedenen Ausgaben siehe die Website der Glasgow University zu Alciatus <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php> [10.07.2014].

⁵ Daly 2007, S. 62.

⁶ Henkel 1996, Sp. 1818.

⁷ Seipel 1998, S. 149f.

⁸ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.



230 **Portrait-Spielsteine**

Spielstein mit dem Porträt von König Ferdinand I. (reg. 1526/27–1564)

Hans Kels d. Ä. (um 1480–1559)

Um 1530

Zwei Laubhölzer. D. 4,95 cm, T. 1,25 cm

Inschrift: *K FERDINA NDI*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 75

Spielstein mit dem Porträt von Louise von Savoyen (1476–1531)

Hans Kels d. Ä. (um 1480–1559)

Um 1530

Zwei Laubhölzer. D. 5,0 cm, T. 1,25 cm

Inschrift: *K LOISE DE SAVOIE REGENTE EN FRANCE*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 89

Auf dem hellen Stein (Inv. Nr. KK braun-blau 75) ist Ferdinand I. im Halbprofil dargestellt. Der König wird mit leicht geöffnetem Mund, halblangen glatten Haaren und Stirnfransen präsentiert. Auf dem Kopf trägt er ein Barett mit weiter Krempe, die auf der Unterseite mit einem Schmuckstück und kurzen Stoffstreifen verziert ist. Unter seinem prunkvollen Brokatmantel mit weitem Kragen sind ein Wams und ein gefälteltes Hemd zu sehen sowie der Orden vom Goldenen Vlies, der an einem Stoffband um Ferdinands Hals hängt. Den dunklen Stein (Inv. Nr. KK braun-blau 89) ziert das Porträt der Louise von Savoyen, der Mutter des französischen Königs Franz I. (reg. 1515–1547). Sie ist wie Ferdinand im Halbprofil dargestellt. Über einer spitzen-

verzierten Kalotte trägt sie eine Haube, von der die Tuchenden über die Schultern auf die Brust fallen. Auf ihrem reich verzierten Brokatkleid liegt eine großgliedrige Goldkette mit einem perlenförmigen Schmuckstück.

Die Spielsteine bestehen aus gedrechselten Trägern, deren hohe Ränder mit einem feinen Zahnschnitt verziert sind, und den darauf befestigten Porträts im Hochrelief. Die Rückseiten sind durch mehrere konzentrische Kehlungen und ein Rosettenmotiv sparsam verziert. Eine geschnitzte Umschrift auf dem Feld nennt jeweils die Namen und Titel der dargestellten Person. Die Schrift ist jedoch in beiden Fällen schlecht in das Feld eingepasst, was im Gegensatz zur hohen Qualität der Bildnisse steht. Möglicherweise wurden die Träger von einem weniger erfahrenen Künstler gefertigt. Dies zeigt sich auch an Ungenauigkeiten in den Inschriften selbst. Während Ferdinands Name nicht von der römischen Ordnungszahl I getrennt geschrieben ist, obwohl der Platz dafür vorhanden gewesen wäre, bezeichnet die Inschrift auf dem zweiten Stein Louise als Königin und Regentin in Frankreich. Obwohl Louise auf die französische Politik erheblichen Einfluss ausübte, war sie nie Königin, da ihr Sohn den Thron von einem Verwandten ohne männliche Nachkommen erbte,¹ also muss es sich um eine Fehlbenennung handeln.² Aus Ferdinands Bezeichnung als König lässt sich schließen, dass die Steine frühestens nach seiner Wahl zum böhmischen König

1526 entstanden sein können, da er zuvor nur den Titel Erzherzog hatte. Die Mode und das jugendliche Erscheinungsbild des Königs weisen ebenfalls in diesen Zeitrahmen und schließen zugleich aus, dass es sich bei dem K in der Umschrift um die Abkürzung für das Wort Kaiser handelt, da Ferdinand erst 1558 Kaiser wurde.³

Vermutlich waren die zwei Stücke Teil einer Serie von Spielsteinen, bei der sich Frauen- und Männerporträts in Schwarz und Weiß gegenüberstanden. Da beide Personen weitläufig verwandt waren, handelte es sich möglicherweise um eine Serie, die im weitesten Sinne die familiären und politischen Verbindungen der Habsburger zum Thema hatte.⁴

Stilistisch weisen die Spielsteine große Ähnlichkeit mit Hans Kels' „Spielbrett für den Langen Puff“ auf, das er 1537 für König Ferdinand I. anfertigte.⁵ Die Außenseiten des aufwendig gestalteten Spielbretts sind mit Porträtmedaillons geschmückt, die Ferdinands Bruder Kaiser Karl V. und Vorfahren der beiden darstellen. Sie sind, vergleichbar mit den Stuttgarter Spielsteinen, als Hochreliefs im Dreiviertelprofil gearbeitet. Die Gestaltung ist in beiden Fällen sehr zeichnerisch, mit klaren Linien und Abgrenzungen der Flächen, sowie sehr detailorientiert.

Zwei weitere Steine stehen in enger Verbindung zu den Stuttgarter Exemplaren. Im Historischen Museum Basel werden ebenfalls zwei Spielsteine mit einem Männer-

und einem Frauenporträt bewahrt, die stilistisch sehr ähnlich sind, dieselbe Art Träger mit den eingeschnitzten Umschriften haben und bei denen ebenfalls die Frau auf dem dunklen und der Mann auf dem hellen Stein befestigt ist.⁶ Da die Basler Stücke deutlich größer als die Stuttgarter sind, stammen sie nicht aus demselben Satz, aber wahrscheinlich aus derselben Werkstatt.

Die früheste Quelle für die beiden Stuttgarter Spielsteine ist das 1741 erstellte Inventar der aus der Mömpelgarder Kunstammer übernommenen Kleinodien. Darin wurden die beiden Stücke nicht direkt hintereinander aufgelistet, doch wurde zwischen ihnen nur ein einziges Medaillenmodell erwähnt. Die Beschreibungen lauten *Louise de Savoje Regente en France in Holtz geschnitten* und *Kayser Ferdinandi Bildnüß [...] in holtz geschnitten*.⁷ Trotz ihrer offensichtlichen Zusammengehörigkeit wurden die beiden Stücke allerdings auch in späteren Inventaren nie direkt hintereinander genannt, nicht einmal im Kunstammerhauptbuch aus dem 19. Jahrhundert. Im Gegensatz zu dem zweiten Spielsteinpaar Inv. Nr. KK braunblau 86 und 87 war hier anscheinend die Zusammengehörigkeit der Objekte nicht so wichtig. [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741): *Louise de Savoje Regente en France in Holtz geschnitten und Kayser Ferdinandi Bildnüß [...] in holtz geschnitten*.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 86v, 87r (1743):
Louise de Savoie Regente en France in Holtz geschnitten [...] Kayser Ferdinandi Bildnüs.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v, 23r (1785):
Nro. 144. Louis de Savoye, Regende en France, erhaben in Holz geschnitten [...]
Nro. 151. Der Kaiser Ferdinand erhaben in Holz geschnitten.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 75, früher No. 151, Kaiser Ferdinand erhaben in Holz geschnitten. Mit d. Mömpelgartischen Antiquitäten Sammlung i. J. 1741 erhalten. Durchschnitt 2½ Z. “ und „No. 89., früher No. 144. Herzogin von Angoulême, Tochter Philipps, Grafen v (?) Gattin, Louise de Savoye Regentin in Frankreich, unter ihrem Sohne Franz I, erhaben in Holz geschnitten. Mit. d. Mömpel. Antiq. Samml. i. J. 1747 erh. 2¼ Z.

Literatur:

Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 6 und 8, Taf. VII;
Altertümer 1906, S. 68;
Ebner 1909, S. 19, Nr. 34, Taf. I;
Goessler 1909, S. 51f.;
Baum 1912, S. 25-28, Nr. 79 und 81;
Habich 1929–1934, Bd. I/1, S. 106, Taf. XC, 5, 6;
Fleischhauer 1976, S. 115f.

historischen Museum Wien (Inv. Nr. 3851–3877), zu der ebenfalls Steine mit Ferdinand und Louise gehören, werden einige Königinnen mit derselben Abkürzung „K“ betitelt. Louise hat diese Abkürzung hingegen nicht. Anhand der variierenden Inschriften auf diesen Steinen (teils deutsch, teils lateinisch, nur bei Louise französisch) lässt sich allerdings auch ersehen, dass auf eine Einheitlichkeit in sprachlicher Hinsicht nicht geachtet wurde. Siehe Seipel 1998, S. 207–209.

³ Ferdinand erlangte erst nach dem Tod seines Schwagers König Ludwig II. 1526 die böhmische und die ungarische Krone. Kaiser wurde er, nachdem Karl V. 1556 abgedankt hatte. Siehe: Seipel 2003, S. 579–581.

⁴ Ein solches Bildprogramm hat auch die in Anm. 2 genannte, den vorliegenden Steinen stilistisch nahestehende Spielsteinserie in der Art des Hans Kels mit 27 erhaltenen Stücken.

⁵ Im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv.Nr. 3419. Siehe Seipel 1998, S. 201–207.

⁶ Historisches Museum Basel. Dargestellt sind Georg von Frundsberg (1473–1528) (Inv. Nr. 1924.45) und Anna Fugger (1505–1548) (Inv. Nr. 1874.72). Die beiden Steine gehören wohl nicht ursprünglich zusammen, sie kamen auf unterschiedlichem Wege in das Museum. Ich danke Herrn Dr. Michael Matzke, Historisches Museum Basel, für die freundliche Auskunft zu den Steinen.

⁷ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.

¹ Zu den familiären Verbindungen, die zur Königswürde Franz' I. führten, siehe Matarasso 2001, insbesondere S. ix–x.

² In einer vergleichbaren Spielsteinserie im Kunst-

231 **Porträt Hans Froschauers in einem Holztäfelchen mit Schiebedeckel**

Franken (?), 1526

Laubholz. H. 7,3 cm, B. 6,2 cm

Inschrift: *HANNIS · FROSCHAWER · ETAT TISSVE · 29 · 1526*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 76

Das kleine Bildnis des Hans Froschauer sieht der Betrachter erst auf den zweiten Blick, da es unter einem Schiebedeckel verborgen ist. Dieser ist in sehr flachem Relief mit einem farbig gefassten sprechenden Wappen verziert, welches einen Frosch zeigt. Schiebt man den Deckel herunter, wird das in ein flaches Holzbrettchen eingeschnitzte Porträt sichtbar.

Hans Froschauer wird als Büste im Halbprofil nach links präsentiert. Sowohl das kinnlange Haupthaar als auch der Vollbart sind stark gelockt. Der Dargestellte trägt ein geschlitztes Barett, das mit Metallklammern versehen ist. Seine Kleidung besteht aus einem gefalteten Hemd, einem Brokatwams und einem weiten Mantel mit Aufschlägen. Froschauer trägt weder Schmuck noch hält er Gegenstände in den Händen, die auf seinen Beruf schließen lassen. Die prächtige Kleidung weist ihn jedoch als ein Mitglied des gehobenen Bürgertums aus. Während der rechte Unterarm hinter dem parapetartigen unteren Rand verschwindet, greift die Linke in den Aufschlag des Mantels. Den Rahmen des Bildfeldes bilden ein Zahnschnitt und eine gewölbte Zierleiste mit eingeritzten Halb-

kreisen. Der rechte über diesen Rand hinausragende Ärmel suggeriert, dass der Porträtierte in einer Fensteröffnung steht, der Hintergrund ist jedoch ansonsten nicht weiter ausgearbeitet.

Hans Froschauers Herkunft und Biographie konnten bislang nicht geklärt werden, obwohl Inschriften auf dem Porträt außer dem Namen auch das Alter 29 und die Jahreszahl 1526 angeben. Möglicherweise war er ein Mitglied der Buchdruckerfamilie Froschauer, die in Augsburg und Zürich lebte und arbeitete. Das einzige bekannte Familienmitglied mit dem Vornamen Hans veröffentlichte jedoch schon Ende des 15. Jahrhunderts in Augsburg Bücher und kann daher nicht der Porträtierte sein.¹

Am unteren Rand des Täfelchens ist an zwei Knöpfen eine kurze Kette befestigt, an der das Objekt aufgehängt werden kann. Höchstwahrscheinlich wurde die Kette zu einem späteren Zeitpunkt angebracht, da sowohl das Porträt als auch bei geschlossenem Deckel das Wappen auf dem Kopf stehen, wenn das Täfelchen aufgehängt wird. Der Grund für die Platzierung der Knöpfe an dieser Stelle ist, dass die Abdeckung in hängendem Zustand nicht herausfallen kann. Hätte der Künstler das Stück von Beginn an mit einer Kette konzipiert, hätte er den Deckel wohl von oben eingeschoben.

Nur wenige tafelförmige Holzporträts in vergleichbar kleinem Format sind heute bekannt. Das vorliegende Bildnis lässt sich daher am ehesten mit den von dem Würz-

burger Bildhauer Peter Dell (um 1490–1552) geschaffenen rechteckigen Porträts in Verbindung bringen. Das 1529 von ihm gefertigte Bildnis des Jakob Woler im Bayerischen Nationalmuseum suggeriert ebenfalls eine Fensteröffnung, die jedoch hinter dem dargestellten Gelehrten den Blick auf ein Studierzimmer mit Kassettendecke freigibt.² Wie Hans Froschauer ist auch Jakob Woler mit Ausnahme des Kopfes in sehr flachem Relief dargestellt. Beide Männer haben breit angelegte Gesichter mit stark gelockten Kinnbärten. Insgesamt ist das Froschauer-Porträt aber summarischer angelegt, was eine gemeinsame Autorenschaft unwahrscheinlich macht. Es könnte jedoch in Dells Umfeld entstanden sein.

In der Reihe kleinplastischer Porträtreliefs steht dieses Objekt augenscheinlich ohne Vorbild da. Das Alleinstellungsmerkmal ist der Schiebedeckel, für den keine vergleichbaren Stücke identifiziert werden konnten. Zwar existieren durchaus Gemälde mit Schiebedeckeln,³ wie das Bildnis des Hieronymus Holzschuher (1469–1529) von Albrecht Dürer (1471–1528) in der Gemädegalerie in Berlin (datiert 1526), aber geschnitzte Porträts aus dieser Zeit mit einer solchen Vorrichtung sind bisher unbekannt. Vermutlich steht das Täfelchen inhaltlich in Zusammenhang mit den Werken des sogenannten „Meisters der Dosenköpfe“, die etwa zur selben Zeit aufkamen und von denen sich vier Stücke erhalten haben. Dieser Künstler befestigte hohe Porträtreliefs am



Boden von Holzdosens, die mit Deckeln verschlossen wurden. Solche kleinformatigen Bildnisse mit Abdeckungen dienten dem privaten Andenken. Sie wurden nicht an die Wand gehängt, sondern in Truhen oder Schränken aufbewahrt.⁴ Die Abdeckung schützte zum einen das Bildnis, zum anderen machte sie aus dem Objekt einen sehr intimen, persönlichen Gegenstand, der nur einem kleinen Personenkreis zur Verfügung stand, welcher das Geheimnis unter der Haube im wahrsten Sinne des Wortes entdecken durfte.⁵ Heute ist nur noch ein geringer Teil dieser Kunstwerke erhalten. Dies lässt sich wahrscheinlich auf sich ändernde Ansprüche an die Repräsentationsfähigkeit eines Porträts zurückführen.⁶

Porträts in Behältnissen fanden auch Eingang in andere Kunstkammern, wie beispielsweise die Dosenporträts Friedrichs des Weisen von Sachsen (reg. 1486-1525) und der Anna Weller in der Wiener Kunstkammer zeigen.⁷ Dabei stand vermutlich auch hier der Reiz des Entdeckens im Vordergrund. Dies zeigt sich ebenso an einigen Papstmedaillen aus dem 16. Jahrhundert in der Münchner Kunstkammer. Während die Münzsammlung im Kunstkammerinventar von Johann Baptist Fickler (1533–1610) eher summarisch abgehandelt wird, sind einige Medaillen gesondert erwähnt. Die meisten Stücke wurden in Schubladen oder Kästen gesammelt aufbewahrt, eine Serie von Jubiläumsmedaillen aus dem Jahr 1550 wird jedoch als einzeln in gedrechselten Dosen verwahrt beschrieben.⁸ Offensichtlich wären die einzelnen Dosen bei dieser Aufbewahrungsstruktur eigentlich nicht notwendig gewesen. Sie dienten demnach der Inszenierung des Objektes und steigerten die Freude auf das Entdecken.

Das Froschauer Porträtrelief taucht in der Stuttgarter Kunstkammer erstmals 1741 im Inventar der Mömpelgarder Kleinodien auf. Dort wird es beschrieben als *Hanns Froschhauer, von Veit Stoos in Holtz gemacht, in Quadrat, mit einer Ketten*.⁹ Während der Deckel hier noch nicht erwähnt wird, sondern erst in späteren Inventaren, findet mit der Angabe von Veit Stoß (1447/48–1533) eine Zuschreibung an einen berühmten Künstler statt. Für den Erfasser der Bestände hatte die Autorenschaft also große Bedeutung. Dieser Eintrag gibt zudem einen Terminus ante quem für die Kette an dem Porträt: Sie muss vor der Aufnahme der Mömpelgarder Kleinodien in die Stuttgarter Kunstkammer angebracht worden sein. [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Hanns Froschhauer, von Veit Stoos in Holtz gemacht, in Quadrat, mit einer Ketten

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743):
Hannß Froschhauer von Veit Stooß in Holtz gemacht im Quadrat mit einer Ketten.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v (1785):
Nro. 145. Das Bildnis Hans Froschauers erhaben in Holz geschnitten auf einem Täfelchen mit einem Schieber.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
Nr. 76. Früher No. 145. Das Bildnis Hans Froschauers erhaben in Holz geschnitten. Auf einem Täfelchen mit einem Schieber. Von Veit Stoos, wie das Inventar der Mömpelgardischen Antiquitäten Sammlung angibt, Monogramm ist freilich keines vorhanden. Mit der Mömpelgardischen Antiquitäten

Sammlung i. J. 1741 erhalten. 2³/₄ Z. hoch, 2¹/₄ breit.

Literatur:

Habich 1929–1934, Bd. I/2, S. 11, Nr. 37, Abb. 18;

Baum 1912, S. 25–28, Nr. 86.

Fleischhauer 1976, S. 115.

¹ Siehe Reske 2007, besonders S. 29f.

² Abgebildet in Müller 1959, S. 164.

³ Siehe Angelica Dülbergs Ausführungen dazu in Dülberg 1990, S. 35f.

⁴ Krause 2011, S. 246.

⁵ Siehe dazu Seipel 1998, S. 83 und Eser 1996, S. 297.

⁶ Kranz 2013, S.113.

⁷ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 3879 und 3893.

⁸ Ich danke Herrn Dr. Martin Hirsch, Staatliche Münzsammlung München, sehr herzlich für seinen Hinweis auf die Medaillen. Siehe auch Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 335f., Nr. 1018 a.

⁹ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, Consegnation von den Mömpelgardischen Kleinodien, 1741, S. 10 - erstmals ediert bei Baum 1912, S. 25–28, Nr. 86.



232 **Medaillenmodell mit dem Porträt Herzog Christophs von Württemberg (reg. 1550–68) in einem ovalen Elfenbeinrahmen**

Christoph Weiditz (1498–1559)

1534

Holz, Elfenbein. D. 6,75 cm; Rahmen: H. 11,0 cm, B. 9,7 cm

Inschrift Vorderseite: DEI · GRACIA · CHRISTOPHE · RUS · DUX · WIRTEMBERGENSIS · ET · THECKH · COMES · MOIMPPELGARDIE · AN · AET · XIX

Inschrift Rückseite: M · D · XXXIII

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 79

Auf der Vorderseite dieses 1534 entstandenen Medaillenmodells ist ein Brustporträt des württembergischen Herzogs Christoph zu sehen. Christoph war der Sohn Herzog Ulrichs (reg. 1498–1519, 1534–1550), der 1519 aus Württemberg vertrieben wurde. Das Herzogtum wurde danach von den Habsburgern verwaltet und der kleine Chris-

toph nach Innsbruck an den Hof König Ferdinands (reg. 1526/27–1564) gebracht, wo er erzogen wurde. Als das vorliegende Modell mit dem Porträt des jungen Herzog Christoph 1534 geschaffen wurde, war er 19 Jahre alt und hatte noch keine Aussicht, das Land zurückzuerhalten. Zwei Jahre zuvor war er auf dem Weg nach Spanien aus dem Gefolge Kaiser Karls V. (1516–1556) geflohen, da er befürchtete, dass der Herrscher ihn dort in ein Kloster bringen wollte. Er suchte bei seinen bayerischen Verwandten Zuflucht und begann sich darum zu bemühen, das seinem Vater entzogene Herzogtum Württemberg wiederzubekommen. Im Juli 1533 verfasste er ein Pamphlet, das er in Marburg drucken und verbreiten ließ. Darin thematisierte er seine Ansprüche und das seines Erachtens nach widerrechtliche Beharren der Habsburger auf ihrer Statthalterschaft. Im folgenden Winter 1533/1534 vertrat er seine Interessen vor

einer Versammlung des Schwäbischen Bundes in Augsburg. Dort muss er den Medailleur Christoph Weiditz getroffen haben, bei dem er die vorliegende Medaille in Auftrag gab. Nach dem Modell wurden Bleiabgüsse gefertigt, die jedoch von schlechter Qualität sind (vgl. Inv. Nr. MK 6231).

Zu dem Medaillenmodell gehört ein Elfenbeinrahmen, der vom reinen Materialwert her wesentlich wertvoller ist als das Holzporträt. Die Kombination mit dem kostbaren Material diente vermutlich der Bedeutungssteigerung des Bildnisses.

Herzog Christoph ist im Halbprofil mit Kurzhaarfrisur und Kinnbart dargestellt. Das Barett und die Pelzschube des Herzogs sind völlig schmucklos. Lediglich eine Kette ist unter dem Mantel auf dem Wams liegend zu erkennen. Der Herrschaftsanspruch des jungen Mannes zeigt sich alleine in der Umschrift, die seinen vollen Namen und seine Titel sowie das Alter des Porträtierten

nennt. Das aufwendig gestaltete Wappen auf der Rückseite betont ebenfalls die Zugehörigkeit zum Hause Württemberg. Die Medaille formuliert durch die ausführliche Nennung der Titel und durch die große Abbildung des Wappens eine Bekräftigung für den Herrschaftsanspruch des württembergischen Prinzen. Zugleich ist sie ein Hinweis auf Christophs Wunsch nach eigener politischer Handlungsfähigkeit und Repräsentation, die ihm während seiner Jugendjahre am habsburgischen Hof verwehrt geblieben waren.

Unter den kleinplastischen Holzporträts, die zur ehemaligen Kunstammer der württembergischen Herzöge gehörten, hat Weiditz' Medaillenmodell eine herausragende Position. Im Gegensatz zu den restlichen porträtartigen Objekten wurde es in den Inventaren so präzise beschrieben, dass es schon ab 1699 zweifelsfrei identifiziert werden kann. Erstmals wurde es 1699 im Inventar des Herzogs Leopold Eberhard von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1699–1723) nachgewiesen, das aus einer Auflistung von 16 Behältnissen besteht, in denen Kunstammerobjekte aufbewahrt waren: *In dem 7. Behältnus, Nr. 8. das Bildnus Herzog Christophs von Würtemberg in Holtz mit seinem Wappen von A^o 1534.*

Das Porträt wurde sicherlich direkt innerhalb der herzoglichen Familie vererbt und gelangte so nach Mömpelgard. Mit den Mömpelgardischen Kleinodien kam es schließlich zurück nach Stuttgart. In dem nach der Übernahme der Sammlung erstellten Inventar von 1741 beschrieb Johann Gottfried Schuckard (um 1680–1752, tätig: 1712–1751) es zum ersten Mal mit dem Elfenbeinrahmen: *Herzog Christoph in holtz geschnitten, im*

Brustbild, hinten das Württemberg. Alt-Wappen einer runden Schachtel von Helfenbein.

Aufgrund seiner hohen Qualität wurde das Modell in Beschreibungen des Münz- und des Altertümerkabinetts herausgehoben. So schreibt Memminger 1817 zum Stuttgarter Münzkabinetts: „In der Umgebung dieses Cabinetts sind auch noch einige andere Seltenheiten und darunter namentlich einige für Arbeiten von Albrecht Dürer ausgegebene Kunstwerke [...] sowie ein kleines, in Holz geschnittenes, sehr gutes Bild des Herzogs Christoph ausgestellt.“ Die früheste Abbildung des Medaillenmodells fällt in dieselbe Zeit. In einer Biographie über Herzog Christoph, die J. C. Pfister 1819 anlässlich der Unterzeichnung der Verfassung des Königreichs Württemberg veröffentlichte, wurde als Frontispiz ein Kupferstich von Anton Krüger (1795–1857) mit der Darstellung dieses Miniaturporträts integriert. Die Begeisterung für dieses Objekt lässt sich sowohl an der hochwertigen künstlerischen Ausführung als auch an der abgebildeten Person erklären: Herzog Christoph wurde über Jahrhunderte hinweg und besonders im Verfassungskonflikt zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Symbolfigur für das „gute alte Recht“ betrachtet und als idealer Herrscher stilisiert. ^[DS]

Quellen:

HStAS A 266 Bü 941 (1699):
In dem 7. Behältnus, Nr. 8. das Bildnus Herzog Christophs von Würtemberg in Holtz mit seinem Wappen von A^o 1534.

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Herzog Christoph in holtz geschnitten, im

Brustbild, hinten das Württemberg. Alt-Wappen einer runden Schachtel von Helfenbein.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 86v (1743) :
Hertzog Christoph in holtz geschnitten im Brustbild, hinde (?) Württemb. Alt-Wappen einer runden Schachtel von Helfenbein.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22r (1785):
Nro. 141. Das Bildnis Herzogs Christophs von Württemberg erhaben in Buchsbaum geschnitten, mit dem alten württembergischen Wappen auf der (?) Seite. In einem ovalen Rahmen von Elffenbein.

Kunstammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 79, früher No. 141. Das Bildnis Herzog Christophs von Würtemberg erhaben in Buchsbaumholz geschnitten mit dem alten Württembergischen Wappen auf der Kehrseite. In einem ovalen Rahme von Elfenbein. Im Licht 2½ Z. im Durchmesser. Mit der Mömpelgartischen Antiquitäten Sammlung i. J. 1741 erhalten. Elfenbeinrahmen vorhanden.

Literatur:

Memminger 1817, S. 265;
Pfister 1819, Frontispiz;
Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 7, Taf. VII.;
Altertümer 1906, S. 68;
Baum 1912, S. 25-28, Nr. 77;
Habich 1929–1934, Bd. I/1, S. 66f., Nr. 420, Taf. LVI,4;
Fleischhauer 1976, S. 116;
Klein/Raff 1995, S. 30, Nr. 10a;
Klein 2004, S. 11;
AK Stuttgart 2015, S. 31.



233 Spielstein mit Doppelportraits

Spielstein mit den Porträts der Herzöge Wilhelm IV. (reg. 1511–1550) und Ludwig X. von Bayern (reg. 1514–1545)

Art des Friedrich Hagenauer (um 1500–nach 1546)

Um 1525–1530

Zwei Laubholzarten. D. 3,45 cm, H. 0,95 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 86

Spielstein mit den Porträts von Jakob (1459–1525) und vermutlich Anton Fugger (1493–1560)

Art des Friedrich Hagenauer

Um 1525–1530

Zwei Laubholzarten. D. 3,45 cm, H. 0,95 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 87

Die beiden Doppelporträts im Relief sind auf gedrehten Holzspielsteinen befestigt. Alle Brustporträts sind im Profil nach links nebeneinander angeordnet. Ein wenig

präzise gearbeiteter Zahnschnitt zwischen zwei umlaufenden Kehlungen bildet jeweils den Rahmen um die Reliefs. Die Rückseiten der Steine sind bis auf eine einzelne Kehlung schmucklos.

Auf dem Stein KK braun-blau 86 sind die Brüder Ludwig X. und Wilhelm IV. von Bayern dargestellt, die sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Regierung teilten.¹ Beide Männer tragen schwere Pelzmäntel, auf denen jeweils eine großgliedrige Goldkette drapiert ist. Ludwig X. ist im Vordergrund mit Vollbart und einer Klappmütze dargestellt. Sein älterer Bruder Wilhelm IV. trägt hingegen einen gestutzten Kinn- und Schnurrbart, halblange Haare mit Stirnfransen und ein Barett.

Das Doppelporträt geht auf zwei einzelne Bildnismedaillons von Friedrich Hagenauer zurück und ähnelt sehr einem Spielstein im Bayerischen Nationalmuseum, auf dem die Brüder in derselben Aufreihung dargestellt

sind.² Auf dem Münchener tragen im Gegensatz zum Stuttgarter Stück beide Männer eine Klappmütze, zudem ist der Träger für das Relief wesentlich größer.

Die beiden Herzöge sind sowohl einzeln als auch gemeinsam mehrfach auf erhaltenen Renaissancespielsteinen abgebildet, die Reihung der Köpfe bei den Doppelporträts variiert allerdings. Ein weiterer Stein aus einer Serie im Bayerischen Nationalmuseum zeigt Wilhelm IV. im Vordergrund.³ Da Ludwig X. der jüngere der beiden Bayernherzöge war, liegt es nahe, dass eine Darstellung, die ihn in den Vordergrund rückt, aus seinem Umfeld stammt.⁴

Auf dem zweiten Spielstein, Inv. Nr. KK braun-blau 87, sind Jakob Fugger, der Reiche und vermutlich sein Neffe Anton dargestellt. Beide Männer tragen netzartige Kopfbedeckungen aus Golddraht, Goldhauben genannt, und aufwendig gearbeitete Mäntel mit großen Kragen. Während Anton Fugger im Vordergrund

einen Vollbart mit einem langen Schnurrbart trägt, ist sein Onkel Jakob glatt rasiert. Für diese Darstellung konnte bislang kein direktes Vergleichsobjekt nachgewiesen werden. Beide Personen gemeinsam sind weder auf einer Medaille noch auf einem anderen Spielstein bekannt. Einzeln sind sie jedoch wiederholt auf Spielsteinen abgebildet.

Jakobs Porträt ähnelt einer von Hans Schwarz (um 1492 bis nach 1550) gefertigten Medaille, die der Kaufmann 1518 herstellen ließ.⁵ Im Unterschied zu der nackten Büste auf dieser Medaille, die auf antike Kaiserporträts zurückgeht,⁶ ist Fugger auf dem Spielstein in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Zwei Spielsteine im Bayerischen Nationalmuseum, die auf ca. 1535 datieren, sind mit ganz ähnlichen Porträts Fuggers im zeitgenössischen Gewand verziert.⁷

Antons Bildnis ist vergleichbar mit den von Hans Maler zu Schwaz (um 1490–1530) gemalten Porträts des Kaufmanns im Halbprofil und seines Cousins Ulrich.⁸ Ulrich war der eigentlich vorgesehene Nachfolger Jakob Fuggers im Familienunternehmen, er starb jedoch noch vor diesem im Jahr 1525.⁹ Die Nachfolge ging deshalb an Anton, der finanziell beinahe ebenso erfolgreich wurde wie sein Onkel. Die Cousins sahen sich sehr ähnlich, kleideten sich gleichartig und hatten dieselbe Haar- wie Barttracht. Da der jüngere Mann im Vordergrund positioniert ist, hatte er die Nachfolge Jakobs wohl schon angetreten und wird hier als der Kopf des Handelshauses präsentiert. Dargestellt ist demnach höchstwahrscheinlich Anton. Da Jakob wie Ulrich 1525 starb, wird der Stein, oder zumindest das Motiv, um dieses Jahr oder wenig später entstanden sein.

Die beiden Spielsteine gehören mit großer Sicherheit zu einem nicht weiter erhaltenen Satz von Tricktrack-Steinen, in dem bedeutende zeitgenössische Persönlichkeiten aus adeligen und bürgerlichen Kreisen präsentiert wurden.

Die Ersterwähnung der beiden Stücke findet sich in dem Inventar über die Mömpelgarder Kleinodien von 1741.¹⁰ Inv. Nr. KK braunblau 86 wird darin fälschlicherweise bezeichnet als *Hertzog Mauritz von Sachsen und sein herr bruder Friederich, neben einander in Holtz geschnitten*, Inv. Nr. KK braunblau 87 als *Zwey Gesichter neben einander in Holtz, ohne Umschrift*. Es handelt sich bei den Einträgen um die beiden vorliegenden Spielsteine, weil die Porträts auf Inv. Nr. KK braunblau 86 als sächsische Renaissanceherrscher und somit als Produkte des 16. Jahrhunderts erkannt wurden (wobei weitgehend offen bleibt, welcher Friedrich gemeint ist, da Herzog Moritz von Sachsen keinen Bruder dieses Namens hatte und Kurfürst Friedrich III. von Sachsen anders aussah als der links dargestellte Fürst). Die Interpretation der rechten Person als Moritz von Sachsen erklärt sich aus der Barttracht, da Moritz und Ludwig X. von Bayern im Profil ähnliche Bärte hatten. Zudem wurden beide Spielsteine sowohl direkt hintereinander als auch mit ähnlichem Vokabular beschrieben. Das Hauptinventar von 1785 unterstützt die Zuweisung, da darin zwar keine Identifizierung der Dargestellten stattfindet, dafür aber beide Stücke als gleichartig beschrieben werden: *Nro. 152. Zwey unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten. Nro. 153. Noch zwey solche unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten.*¹¹ [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741): *Hertzog Mauritz von Sachsen und sein herr bruder Friederich, neben einander in Holtz geschnitten.*

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743): *Hertzog Mauritz von Sachßen und sein Bruder Friedrich, neben einand in Holtz geschnitten.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 23v (1785): *Nro. 152. Zwey unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten. Nro. 153. Noch zwey solche unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten.*

Kunstkammer-Hauptbuch braunblau: *No 86, früher No. 152. Zwei unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten. Um 1530. 1¾ Z. Durchmesser. Herzog Wilh u Ludw v. Bayern.*

No. 87, früher No. 153. Noch zwey solche unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten. (Fugger). 1¾ Z. Durchmesser.

Literatur:

Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 9 und Nr. 10, Taf. VII;
Baum 1912, S. 25–28, Nr. 83 und Nr. 84;
Inv. Nr. KK braunblau 86 vgl.: Habich 1929-1934, Bd. I/1, S. 72, Nr. 454, Taf. LXI,1;
Fleischhauer 1976, S. 115.

¹ Ziegler 2009, S.15.

² Inv. Nr. des Spielsteins: 11/135. Zum Vergleich mit den Medaillons (ca. 1525/26) siehe Wartena 2009, S. 176f.

³ Siehe Himmelheber 1972, S. 65, Nr. 87 (Inv. Nr. R 435).

⁴ Sybe Wartena vermutet, dass der Münchener Stein im Auftrag Ludwigs X. entstand. Da es sich bei diesen Objekten aber nicht um Einzelstücke handelt, sondern sie aller Wahrscheinlichkeit nach aus Sätzen von ca. 30 Steinen mit verschiedenen Porträts stammen, ist das nicht unbedingt schlüssig. Wartena 2009, S. 178.

⁵ Vgl. Maué 2013a, S. 203 und Kastenholz 2006, S.143.

⁶ Maué 2013a, S. 203.

⁷ Inv. Nr. R 478 und 31/149, siehe Himmelheber 1972, S. 61f.

⁸ Porträt des Ulrich Fugger von Hans Maler zu Schwaz im Metropolitan Museum of Art, New York (Inv. Nr. 14.40.630) und Porträt des Anton Fugger von Hans Maler zu Schwaz in der Kunsthalle Karlsruhe.

⁹ Häberlein 2006, S. 67.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 23v.



234 **Porträts der Brüder Pfinzing**

Medaillenmodell mit den Porträts der fünf Brüder Pfinzing

Hans Schwarz (um 1492 bis nach 1550)

1519

Laubholz. D. 4,8 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 88

Medaille mit den Porträts der fünf Brüder Pfinzing

nach Hans Schwarz (um 1492 bis nach 1550)

1519

Silber. D. 42,0 mm, G. 21,38 g

Inscript Vorderseite: *EFFIGIES · SIGISMUNDI · MELCHIORIS · PREPOSITI · ECCLESIE · SANCTI ALBANI · MOGUNTINENSIS · UDALRICI · ABBATIS · SANCTI · PAULI · VALLIS · LAVINII · SEYFRIDI · ET · MARTINI · PFINCZING · FRATRUM · ANNO · M · CCCC · XIX·*

Inscript Rückseite: *CONCORDIAE FRATERNAE*
LMW, Inv. Nr. MK 18552

Aus dem runden Holzplättchen sind fünf Männerporträts im Relief herausgearbeitet. Die Brustporträts sind von rechts nach links gestaffelt angeordnet und im Profil nach links dargestellt. Durch die leichte Unter-

sicht bilden die Köpfe eine schräge Achse, wodurch zum einen der sehr statische Aufbau etwas gelockert und zum anderen eine gewisse räumliche Tiefe suggeriert wird. Das Täfelchen diente als Modell für eine Medaille, es ist jedoch nur einseitig bearbeitet und hat im Gegensatz zu den Gussmedaillen, die nach seinem Vorbild gefertigt wurden, keine Inschriften. Unter den Nachbildungen sind zwei Versionen zu unterscheiden: einerseits ein einzelner einseitiger Abguss in einer Privatsammlung, der der Größe des Holzmodells beinahe entspricht und die Umschrift *CONCORDIA*

FRATRUM (Einheit der Brüder) trägt,² und andererseits diverse deutlich kleinere zweiseitige Versionen jeweils mit der Umschrift *CONCORDIAE FRATERNAE* (Der brüderlichen Einheit) und einer Aufschrift auf der Rückseite. Anhand der Inschrift lässt sich die Identität der Dargestellten bestimmen, da sie einzeln genannt und teilweise mit ihrer beruflichen Funktion präsentiert werden. Die Männer sind fünf Brüder der angesehenen Nürnberger Familie Pfinzing, deren Mitglieder teils Kaufleute waren, teils geistliche Ämter bekleideten. Der Mann im Vordergrund, Sigismund Pfinzing (1479–1554), trägt eine Goldhaube und eine Pelzschauhe. Links neben ihm folgt Melchior Pfinzing (1481–1535) mit einem Barett, dann ein Geistlicher mit Tonsur und Ordensgewändern, Ulrich Pfinzing (1484–1530). Neben diesem der barhäuptige Seyfried Pfinzing (1485–1545) mit halblangem glatten Haar und Stirnfransen und zuletzt ein junger Mann mit ebenfalls halblangem glatten Haar und einem flachen Hut mit weiter Krempe, Martin Pfinzing (1490–1552). Die Brüder sind ihrem Lebensalter folgend aufgestellt.³ Die ungewöhnliche Anordnung der

fünf Köpfe auf sehr kleinem Raum ist in der Kleinplastik des frühen 16. Jahrhunderts unüblich. Sie ist möglicherweise auf die speziellen Wünsche des Auftraggebers zurückzuführen, der damit die enge Verbundenheit der Familienmitglieder und den Fortbestand der Pfinzings feiern wollte, die vor dieser Generation nur wenige Nachfahren gehabt hatten.⁴

Die Zuschreibung des Holzmodells an den Medailleur Hans Schwarz, mit dem die Medaillenkunst nördlich der Alpen begann, wurde in den letzten Jahren mehrmals diskutiert.⁵ Die Mehrheit der Wissenschaftler hält Schwarz für den Autor dieser Bildkomposition. Das Stuttgarter Modell und der einzelne einseitige Abguss sind wahrscheinlich von ihm geschaffen, die etwas kleineren, flacheren zweiseitigen Gussmedaillen unterscheiden sich in kleinen Details und sind vermutlich Nachahmungen eines unbekanntes Nürnberger Künstlers.⁶ Neben stilistischen Ähnlichkeiten spricht für Schwarz' Autorenschaft, dass er nachweislich eine große Anzahl an Medaillen für die ganze Familie Pfinzing fertigte und insbesondere mit dem kunstaffinen Melchior Pfinzing in

Kontakt stand, für den er mehrere Medaillen schuf.⁷

Das Medaillenmodell wird erstmals im Inventar der Mömpelgarder Kleinodien von 1741 erwähnt. Darin wird es bezeichnet als *Willibald Burckmeijers Familie mit fünf gesichtern in Holtz geschnitten von Albrecht Durrer*.⁸ Gemeint ist vermutlich der Humanist Willibald Pirckheimer (1470–1530), der ein enger Freund Albrecht Dürers (1471–1528) war und von diesem mehrmals porträtiert wurde. Antiquarius Johann Gottfried Schuckard (um 1680–1752, tätig: 1712–1751), der Autor des Inventars, versuchte wohl, das ungewöhnliche Relief einem bedeutenden Künstler zuzuordnen und die Dargestellten zugleich mit Dürer in Verbindung zu bringen.

Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) erkannte, dass weder der Künstler noch die Porträtierten korrekt bestimmt waren und listete in seinem Inventar von 1785 das Täfelchen ohne die Zuschreibungen.⁹ Erst im Hauptbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Verbindung zwischen dem Modell und den rückseitig beschrifteten Medaillen hergestellt und die



Männer als Mitglieder der Familie Pfinzing identifiziert.¹⁰ Eine dieser Nachbildungen hat sich als silberne Gussmedaille im Landesmuseum Württemberg erhalten. Sie war wie das Holzmodell Teil der Kunstammer, stammt jedoch aus der Neuenstädter Sammlung und kam somit über eine andere Nebenlinie in den Besitz der Stuttgarter Herzöge.¹¹ Die Medaille wird im „Cimeliarchium“, das den Bestand der Neuenstädter Sammlung dokumentierte, unter den Äbten, Prälaten und „Geistlichen Personen“ aufgeführt. [DS]

Quellen:

Inv. Nr. KK braun-blau 88:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Willibald Burckmeijers Familie mit fünf gesichtern in Holz geschnitten von Albrecht Durrer.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743):
Willibald Burckmeijers Familie mit 5. Gesichtern in Holz geschnitten von Albrecht Durrer.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v (1785):
Ein kleines rundes Täfelchen worauf 5. unbe-

kannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten sind.

Kunstammer-Hauptbuch braun-blau, Nr. 88:
Mit späterer Hand zum Inventareintrag hinzugefügt: Die 5 Gebrüder Pfinzing, aus einer Nürnberger Patrizier Familie [...] Durchaus dieselbe Darstellung dieser 5. Brüder nur in etwas kleinerem Maßstab als der Medaille sich bei den Privatmedaillen von Heßen, bei welcher Medaille d. J. 1519 angegeben ist.

Inv. Nr. MK 18552:

Cimeliarchium 1710, S. 131:
„EFFIGIES SIGISMUNDI MELCHIORIS PRÆPOSITI SANCTI ALBANI MOGUNTINENSIS. UDALRICI ABBATIS SANCTI PAULI VALLIS LAVINII: SEYFRIDI ET MARTINI PFIZING FRATRUM. ANNO MDXVIII. Rev. CONCORDIÆ FRATERNÆ.“

Literatur:

Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 17, Taf. VII;
Altertümer 1906, S. 68;
Ebner 1909, S. 13, Nr. 6;
Baum 1912, S. 25–28, Nr. 85;

Habich 1929-1934, Bd. I/1, S. 33, Nr. 177, Abb. 45, Taf. XXIV,4 und Taf. XXIX,4;
Volz 1994, S. 245–250;
Kastenholz 2006, S. 369–372;
Teget-Welz 2012, S. 283f.;
Maué 2013b, S. 204.

¹ „Bildnisse der Brüder Sigismund, Melchior, Propst der Kirche St. Alban in Mainz, Ulrich, Abt von St. Paul im Lavanttal, Seyfried und Martin Pfinzing. 1519“.

Maué 2013b, S. 204.

² Erstmals veröffentlicht bei Volz 1994.

³ Volz 1994, S. 247.

⁴ Teget-Welz 2012, S. 284.

⁵ Siehe dazu: Volz 1994, Kastenholz 2006, Teget-Welz 2012 und Maué 2013b.

⁶ Volz 1994, S. 247–249.

⁷ Die beiden lernten sich möglicherweise auf dem Augsburger Reichstag 1518 kennen, auf dem Schwarz Medaillenaufträge von diversen einflussreichen Teilnehmern bekam. Melchior Pfinzing nahm als Sekretär Kaiser Maximilians I. (1509–1519) teil und bestellte ebenfalls eine Medaille bei Schwarz. Teget-Welz 2012, S. 277.

⁸ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.

⁹ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v: *Ein kleines rundes Täfelchen worauf 5. unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten sind.*

¹⁰ Kunstammer-Hauptbuch braun-blau, Nr. 88.

¹¹ Cimeliarchium 1710, S. 131.