

Andreas Tacke

## »Spieglein, Spieglein an der Wand ...« Enttäuschungen bei der Entdeckung des Menschen in der deutschen Porträtkunst um 1500

Über Jahre hinweg befragte die auf ihre Schönheit bedachte Königin immer wieder den Spiegel, ob ihr Konkurrenz erwachsen sei. Lange konnte sie auf die stets gleichlautende Antwort vertrauen: »Frau Königin, Ihr seid die Schönste im Land. Da war sie zufrieden, denn sie wusste, dass der Spiegel die Wahrheit sagte.« Das Unglück nahm im Grimm'schen Märchen erst seinen Lauf, als der Spiegel – die Stieftochter war nun zu einer jungen Frau herangewachsen – sich unerwartet anders vernehmen ließ: »Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier, aber Schneewittchen ist tausendmal schöner als Ihr.«

Hätte das Märchen eine andere Wendung nehmen können, wenn die böse Königin statt des Spiegels ein gemaltes Porträt von sich befragt hätte? Waren höfische Porträts nicht dafür bestimmt zu schmeicheln? Wenn dem so wäre, hätte das Porträt in unserem Fall die Königin als Auftraggeberin so erscheinen lassen, wie sie es wünschte, nämlich konkurrenzlos schön. Danach hätte die böse Stiefmutter nicht zum vergifteten Apfel greifen, die sieben Zwerge hätten nicht um das tote Schneewittchen trauern müssen und diesem wäre der gläserne Sag erspart geblieben (allerdings hätte Schneewittchen dann weder einen Kuss vom Prinzen noch ihn selbst bekommen).

Dass der Spiegel im Unterschied zum Bild die »Wahrheit« sagt, wird auch in der altdeutschen Malerei thematisiert, am eindrucksvollsten in dem Wiener Gemälde von Lukas Furtenagel *Der Maler Hans Burgkmair und seine Frau Anna, geb. Allerlai* (Kat.-Nr. 210). Das Ehepaar schaut in einen Handspiegel und sieht sich darin als Totenköpfe reflektiert. Eine der »Wahrheiten« des Spiegels – das Gemälde und die Spiegelmetaphorik sind insgesamt natürlich vielschichtiger – ist die Vergänglichkeit des Irdischen: *Erkenne, dass du nur ein Mensch und damit sterblich bist.*

Porträts hatten in der bildenden Kunst als eine ihrer vornehmsten Aufgaben die Vergänglichkeit des Dargestellten zu überwinden und für sein Andenken Sorge zu tragen. Doch wie sollte diese »Memoria« aussehen? Handelte es sich nicht auch bei dieser nur um eine »Konstruktion«, um »Entwürfe« der Auftrag-

geber oder um Fremdentwürfe von Personen, die keine Kontrolle über diese ihre Darstellung in der bildenden Kunst hatten?

Der Glaube an die Wirklichkeitstreue des Porträts wurde im Laufe der Jahrhunderte – zusammen mit dem Bild ganz allgemein – immer wieder erschüttert, besonders aber um 1500. Es ist keineswegs ein Phänomen der Moderne, der Abbildungstreue bzw. der Aussagefähigkeit von Bildern zu misstrauen. Wie heute gehörte auch damals schon Medienkompetenz dazu, welche das Wissen um die Manipulierbarkeit des Bildes mit einschloss.

Die thematische Breite der Fragestellung reicht dabei von der *vera icon*, dem wahrhaftigen Abbild Christi, über bildliche Darstellungen von Herrschern, welche Stellvertreterfunktionen übernahmen und denen eine Verehrung entgegengebracht wurde, so, als wäre der Herrscher selbst anwesend, bis hin zu Bildern, die zwecks Brautwerbung angefertigt wurden, um zwei an verschiedenen Orten weilende Menschen zusammenzubringen. Die Kunstwissenschaft hat mit ihren historisch arbeitenden Nachbardisziplinen diese Thematik vor allem in den letzten Jahren gründlich erforscht.

Das Thema sprengt den Rahmen der einzelnen Kunstgattungen und ließe sich beispielsweise auch literatur- oder musikhistorisch abhandeln. Wie gerade Porträts des / der Angebeteten das Herz entzücken bzw. betrüben können, wurde in der Musik eindringlich zum Ausdruck gebracht: Wenn beispielsweise Tamino in Mozarts *Zauberflöte* (Uraufführung 1791) das Bildnis von Pamina besingt (»Dies Bildnis ist bezaubernd schön, / Wie noch kein Auge je gesehn! / Ich fühl es, wie dies Götterbild / Mein Herz mit neuer Regung füllt.«) und die Schwestern Fiordiligi und Dorabella in *Così fan tutte* (1790) jeweils entzückt ein Bildnismedaillon ihres Angebeteten betrachten und in ein Liebesduett einstimmen (»Wie bin ich so selig! / Wenn jemals dies Herz / Von dem Geliebten sich wendet, / Dann strafe mich Amor / Mit endloser Pein!«) oder – um nach zwei Beispielen für die Freude, welches das Porträt des Verlobten auslöst, auch die Enttäuschung zu Wort kommen zu lassen – wenn in Händels Oper *Ottone* (1723) in einer



Abb. 1 Hans Holbein d. J., Anna von Kleve. 1539.  
Paris, Musée du Louvre.

wunderbaren Arie von Teofane diese verzweifelt die Abbildungstreue des Miniaturporträts ihres zukünftigen Ehemanns beklagt: »Falsches Bild, du hast mich getäuscht, / du zeigtest mir ein liebenswertes Antlitz, / und dieses Antlitz zog mich an. / Nun, da der süße Betrug gewichen ist, / finde ich Grauen, finde ich Leid, / wo das Herz auf Freude hoffte. / Falsches Bild etc.«.

In diese »Falsa imagine«-Arie hätte König Heinrich VIII. von England (1491–1547) ohne zu zögern einstimmen können und zwar in dem Augenblick, als er zum ersten Mal Anna von Kleve (1515–1557) gegenüber trat. Er war seiner zukünftigen Braut – »schmachtend nach dem Anblick ihrer Grazie« (»sore desired to see her grace«<sup>1</sup>) – entgegengereist. Seinen zuvor in alle Himmelsrichtungen ausgesandten Unterhändlern hatte er für deren Brautwerbungsreisen eingeschärft, dass er eine schöne Frau ehelichen wolle. Nun war sein Blut durch das Bildnis der Anna von Kleve seines Hofmalers Hans Holbein d. J. in Wallung geraten (Abb. 1) und er sagte zu dem mit vielen Hofämtern ausgezeichneten Thomas Cromwell (1485–1540; Abb. 2), »dass er beabsichtige, sie am folgenden Tag zu besuchen, um Liebe zu nähren« (»that he intended to visit her privily on the morrow, to nourish love«). Die erste Begegnung in Rochester nach dem Weihnachtsfest des Jahres 1539 verlief jedoch dramatisch, die Geschichtsschreibung steigerte Heinrichs Urteil nach seinem inneren Abgleich von Holbeins Porträt mit der vor ihm stehenden Anna mit der wenig schmeichel-

haften Titulierung, dass sie eine »flandrische Stute« sei. (Das Haus Jülich-Kleve-Berg hatte damals auch Besitzungen in Geldern, also in Flandern, und Annas Vater suchte die Besitzansprüche Kaiser Karls V. [1500–1558] an Geldern unter anderem auch mit der Einheiratung seiner Tochter in das englische Königshaus abzuwehren.)

Für Heinrich VIII. sah Anna älter aus, als ihre 24 Jahre erwarten ließen, und Holbeins Gemälde verschwieg die Tatsache, dass ihr Gesicht durch Pockennarben entstellt war. Dabei war Hans Holbein d. J. vom König in das Herzogtum Jülich-Kleve-Berg gesandt worden, um ein »wirklichkeitsgetreues« Bildnis Annas zu malen. Eustace Chapuys (1489–1556), kaiserlicher Botschafter in London, verbürgt dies in einem Brief an Kaiser Karl V. vom 19. Juni 1539: »Es ist in der Tat wahr, dass um diese Zeit der König einen Maler und einen Herrn seiner Kammer nach Deutschland sandte mit dem ausdrücklichen Auftrag, die hohen Persönlichkeiten »en natural« zu porträtieren [...]«.

Die Reaktion Heinrichs nach dem geschilderten ersten Treffen fiel vernichtend aus (»Ich schäme mich, dass Männer sie so gepriesen haben«) und der desillusionierte englische König sträubte sich, die versprochene Ehe einzugehen. Aus politischen Erwägungen heraus wurde sie dennoch geschlossen, um nach kaum sechs Monaten (6. Januar bis 9. Juli 1540) per Gesetz für null und nichtig erklärt zu werden. Anna blieb »unberührt« und behielt – was

Abb. 2 Hans Holbein d. J., Thomas Cromwell. 1534.  
New York, The Frick Collection.



nicht allen Ehefrauen Heinrichs vergönnt war – ihren Kopf. König Heinrich VIII. »adoptierte« Anna von Kleve als »gute Schwester«, er sicherte sie materiell sowie finanziell ab und wandte sich begehrend einer Hofdame Annas zu.

Einen Kopf ließ Heinrich VIII. dennoch rollen, nämlich den des Ehevermittlers Thomas Cromwell (Abb. 2). Er wurde des Hochverrats und der Ketzerei angeklagt, zum Tode verurteilt und am 28. Juli 1540 hingerichtet.

Ein derart drastischer Ausgang war bei unserem zweiten Beispiel nicht zu erwarten gewesen. Wir greifen erneut auf einen Künstler zurück, der zu dem titelgebenden Künstlerdreigespann der Ausstellung gehört, nämlich Lucas Cranach – wobei die Schriftquellen für diesen Fall nicht angegeben, wer gemeint ist, Lucas Cranach der Ältere oder der jüngere Cranach.

Kunigunde Dietrich, geb. Leys, schrieb am 8. Dezember 1550 von Nürnberg aus nach Königsberg an Herzog Albrecht von Preußen (1490–1568), dass Lucas Cranach das Bildnis ihres verstorbenen Mannes, des lutherischen Theologen und Pfarrers an der Nürnberger Sebalduskirche Veit Dietrich (1506–1549), verdorben habe. Der Herzog hatte bereits am 1. Juli 1549 und erneut ein Jahr später am 22. Juni 1550 die Witwe um ein Porträt ersucht. Ursprünglich sollte damit der Maler Georg Pencz beauftragt werden, doch »weil Jorg Pentz, seliger, von hinen verreiset«, also ebenfalls gestorben war, schickte sie nach Wittenberg das »abgegossnen Bildniß«, also eine Totenmaske ihres Mannes<sup>2</sup>, um das Porträt dort von »Meister Lucas Cronacher« malen zu lassen. Das fertige Veit Dietrich-Porträt war aber von »solcher Unform«, dass Kunigunde Dietrich es für »weiter zu schicken nit würdig« hielt<sup>3</sup>.

Das Bild ist erhalten und gelangte als Geschenk des Fürsten Johann II. von und zu Liechtenstein (1840–1929) im Jahre 1911 an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (Abb. 3)<sup>4</sup>. Nach Ausweis seines Malstils ist es dem Œuvre des jüngeren Cranach zuzurechnen. Die von der Witwe beklagte und auch heute noch nachvollziehbare mindere Qualität des Gemäldes mag daher rühren, dass Lucas Cranach d. J. nach einer Totenmaske hat arbeiten müssen – sicherlich ein erschwerender Umstand, sind doch von der Hand des jüngeren Cranach Porträts auf uns gekommen, die durchaus ihren Rang in der altdeutschen Porträtmalerei behaupten können. Zu ihnen zählt beispielsweise sein Wiener Frauenporträt von 1564 (Kat.-Nr. 74), welches Pablo Picasso 1958 zu einem mehrfarbigen Linolschnitt anregte.

Neben der Tatsache, dass wir es bei dem vorgetragenen Beispiel mit einer enttäuschten Auftraggeberin zu tun haben, die die geringe Ähnlichkeit des Porträts mit ihrem verstorbenen Mann beklagt, ist die Tatsache von Interesse, dass dieses Porträt auch geringe Ähnlichkeit mit weiteren Darstellungen des Veit Dietrich aufweist, zu denen u. a. die Porträtgraphik des Virgil Solis hinzukommt (Abb. 4). Als Entlastung für die Künstler kann man vortragen, dass dies dem für die Zeit nicht unüblichen Replikenwesen geschuldet ist. Wir haben aber auch festzuhalten, dass wir nach

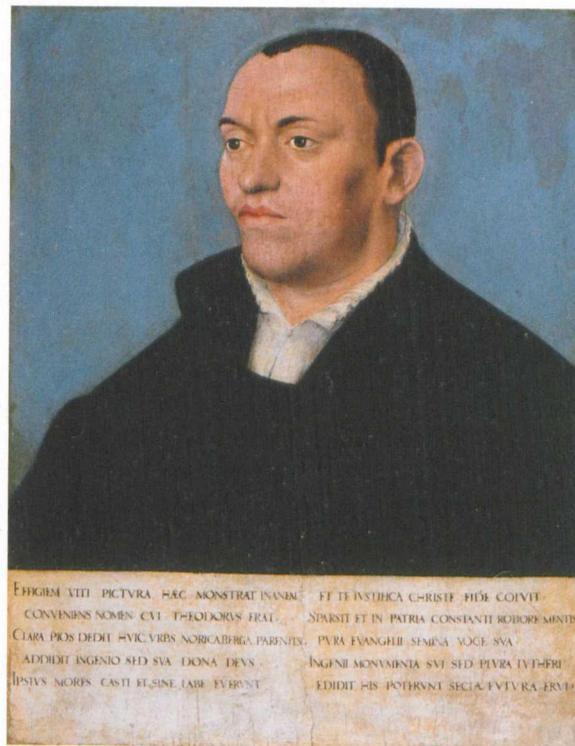


Abb. 3 Lucas Cranach d. J., Veit Dietrich. 1550. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Abb. 4 Lucas Cranach d. J., Veit Dietrich. Um 1550. Holzschnitt. London, The British Museum.





Abb. 5 Albrecht Dürer, Erasmus von Rotterdam. 1520. Kohlezeichnung, Paris, Musée du Louvre.

dem »wahren« Aussehen des Nürnberger Theologen gar nicht erst fahnden müssen. Einzig und allein seine Totenmaske aus Gips gäbe darüber heute noch Auskunft, doch ist sie nicht erhalten<sup>5</sup>.

Mit unserem letzten Beispiel wenden wir uns Albrecht Dürer zu und lassen den Dargestellten – Erasmus von Rotterdam (1465–1536) – selbst zu Wort kommen. Seine Stellungnahme verrät, dass auch Gelehrte – wie die Königin im Märchen von Schneewittchen – nicht vor Eitelkeiten gefeit sind.

Dürer hatte den berühmten Humanisten während seiner niederländischen Reise (1520/21) zweimal in einer Handzeichnung festgehalten, erhalten hat sich davon die Kohlezeichnung in Paris (Abb. 5). Sie ist vom Künstler mit »1520« datiert; die Aufschrift »Erasmus fon rottertam« ist von fremder Hand (W. 805).

Sechs Jahre später fertigte Dürer – ohne Erasmus noch einmal begegnet zu sein – dann seinen berühmten Kupferstich von ihm an (Kat.-Nr. 203). Ob der Künstler 1526 dabei auf das Pariser Blatt oder auf die heute verschollene Zeichnung als Vorlage zurückgriff, muss offen bleiben.

Erhalten hat sich ein Brief des Erasmus an seinen und Dürers gemeinsamen Freund Willibald Pirckheimer (1470–1530; Abb. 6). Am 30. Juli 1526 schrieb er von Basel nach Nürnberg, dass sein von Dürer gestochenes Bildnis seinem jetzigen Aussehen nicht mehr ganz entspreche, was nicht verwunderlich sei, da er nicht mehr derselbe sei wie vor fünf Jahren, als Dürer ihn zeichnete.

(»Alberto Durero quam gratiam referre queam cogito. Dignus est aeterna memoria. Si minus respondet effigies, mirum non est. Non enim sum is qui fui ante annos quinque.«<sup>6</sup>) Ob man aus diesen Briefzeilen, Dürer habe ihn nicht so gesehen, wie er sei, eine Kritik herauslesen kann, soll hier offen bleiben, da sich Erasmus einige Jahre später, am 29. März 1528, in einem Schreiben an den französischen Humanisten Henri de Bottis (gestorben 1544) erneut und diesmal unmissverständlich dazu äußert: »Dürer hat mich gemalt, aber nicht ähnlich« (»Pinxit me Durarius, sed nihil simile«)<sup>7</sup>. Erasmus bezieht sich hier mit »gemalt« (»pinxit«) auf Dürers Kohlestiftzeichnung, die dieser von ihm in Brüssel angefertigt hat.

Die Kritik Erasmus von Rotterdams an der mangelnden Ähnlichkeit des Dürer'schen Porträts mit ihm muss in Gelehrtenkreisen die Runde gemacht haben, denn kein Geringerer als Martin Luther (1483–1546) griff sie in einem seiner Tischgespräche auf. Nachdem man in Wittenberg dem Reformator das »Erasmi Conterfait« (vermutlich in Form einer Druckgraphik, jener von Albrecht Dürer?) gezeigt hatte, äußerte sich Luther über dieses Porträt ablehnend. Im weiteren Verlauf des Tischgesprächs kommt die Rede dann auf den Baseler Humanisten selbst: »Und man sagt, da Erasmus sein eigen Conterfeitbild gesehen hatte, soll er gesagt haben: ›Sehe ich also, so bin ich der größte Bube!‹.« Die Tischrunde in Luthers Haus schließt diese Episode mit der allgemeinen Bemerkung: »Also gefällt niemand sein eigen Gestalt wol.«<sup>8</sup>

Diese vor hunderten von Jahren getroffene Feststellung, dass niemand mit seinem eigenen Aussehen zufrieden ist, könnte man auch heute noch unterschreiben. Zu sehr befindet sich das »Porträt« in einer Zerreißprobe zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung. Hinzu kommt, dass in der Kunstgeschichte das künstlerische Vermögen des Künstlers jedem Selbst- und Fremdentwurf einer Person Grenzen setzt, denn damals wie heute gehört das Porträt zur größten Herausforderung künstlerischen Schaffens.

Bei der thematisierten Enttäuschung geht es um den zeitgenössischen Betrachter der Porträts, nicht um den geneigten Besucher der Ausstellung *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*. Ihn erwarten, wie auch der vorliegende Katalog eindrucksvoll belegt, Sinnesfreuden beim Betrachten deutscher Porträtkunst in der Zeitspanne von Spätmittelalter und Renaissance. Diese Ausstellung basiert auf einer Auswahl herausragender Künstler, die die altdeutschen Porträtschufen. Der überwiegende Teil (nicht nur deutscher) Porträts ist jedoch schon von seiner Herangehensweise her weit davon entfernt, große Aufmerksamkeit beanspruchen zu dürfen, denn so wie beim geschilderten Fall des Veit Dietrich sind die allermeisten Porträts nicht in Porträtsitzungen geschaffen worden, sondern aus der Phantasie oder nach anderen Kunstwerken. Und bei diesem fortwährenden Kopierprozess wurde die Qualität stetig verwässert, von Kopie zu Kopie.

Die »Enttäuschungen« sind demnach dialektisch zu verstehen, denn einerseits würde der heutige Betrachter, wenn er meint, ein



Abb. 6 Albrecht Dürer, Willibald Pirckheimer. 1503.  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

»wahres« Abbild des Dargestellten vor Augen zu haben, enttäuscht, und andererseits wurde auch der damalige Betrachter enttäuscht, wenn er einen Abgleich zwischen dem Bildnis und dem Lebenden vornahm – wir denken nur an Heinrich VIII. und Anna.

Verschärft wurde diese Problematik, wenn der Dargestellte selbst der Auftraggeber war, denn dann musste das vom Künstler geschaffene Bildnis seinen eigenen Erwartungen standhalten. Ein schönes, wenn auch späteres Beispiel ist die Reaktion der Amalia von Solms-Braunfels (1602–1675) auf ihr Porträt, welches kein Geringerer als Rembrandt (1606–1669) von ihr gemalt hatte. Es sollte das einige Jahre zuvor vom Utrechter Maler Gerrit van Honthorst (1592–1656) gelieferte Bildnis ihres Mannes Friedrich Heinrich von Oranien (1584–1647), Statthalter der Niederlande, ergänzen. Das Ergebnis fiel so enttäuschend aus, dass Rembrandts Porträt in einen anderen Raum gehängt wurde und Honthorst einen weiteren Auftrag erhielt. Er hatte nunmehr die Aufgabe, auch das Pendantbild zu malen. Der Vergleich beider Porträts lässt noch heute nachvollziehen, warum Amalia von Solms dem Maler Honthorst und nicht Rembrandt den Vorzug gab.

Porträtkunst ist Illusionskunst, ist »Konstruktion«, es entstehen »Erfindungen« des Menschen. Die oftmals unkritische Übernahme von Porträts in Geschichtswerken oder auch in Schulbüchern sollte man deshalb einstellen. Sie sind bloße Illustration, solange nicht auch das Wissen um ihren »Entwurfscharakter«

mitgeliefert wird, denn wie jemand aussah, darüber scheint – um es überspitzt zu sagen – gerade die Porträtkunst am wenigsten Auskunft geben zu können.

In der Zeit um 1500 ist deshalb zunehmend zu beobachten, dass als »Echtheitszertifikate« Bildunterschriften zum Einsatz kamen. Sie sollten wohl in einer Zeit, da die Medienkritik immer lauter wurde, das Porträt (das Bild) retten. Auch das Gemälde von Veit Dietrich oder der Kupferstich des Erasmus von Rotterdam tragen solche (lateinischen) Inschriften, deren Quintessenz darin besteht, dass die wahre Abbildung des Dargestellten nicht das Bild ist, sondern – in unserem Fall – »seine Geistes Denkmale, aber mehr die von Luther« in Druck herausgegebenen Schriften es sind. Ähnlich lautet die Bildunterschrift beim Porträt des Humanisten: Dies sei das »Bildnis des Erasmus von Rotterdam [...]. Das bessere Bild von ihm zeigen seine Schriften«<sup>9</sup>.

Letztendlich ist diese Auffassung auch in der Gegenwart zu finden, wenn bei schriftlichen Bewerbungen vorgegeben wird, dass auf das Beilegen eines Porträtfotos zu verzichten ist. Nichts soll ablenken von den geltend gemachten stellenqualifizierenden Angaben. Auch heutige auf Bewerbungsfotos spezialisierte Fotostudios verstehen sich nämlich darauf, die Dargestellte, den Dargestellten so erscheinen zu lassen, wie er es dem Anlass gemäß wünscht.

Nur die Spiegel zeigten über Jahrhunderte die »Wahrheit«, doch wurden auch sie überlistet, denn heute bevorzugen wir getönte Spiegel, die schmeicheln müssen – zumindest demjenigen, der sich in den Spiegel schaut. Aber schützt das vor Enttäuschungen, wenn man von anderen betrachtet wird?

- 1 Dieses und die folgenden Zitate bei Cooper 1984.
- 2 Ehrenberg 1899, Nr. 352 (vom 22. Juni 1550).
- 3 Die Zitate nach Ehrenberg 1899, Nrn. 339, 352 und 363. Vgl., mit abweichender Schreibweise, Lüdecke 1953 [Cranach], 175 f., Nrn. 63–65.
- 4 Best.-Kat. Nürnberg 1997, 172–174, ohne die von mir getroffene Feststellung, dass vorliegendes Gemälde wohl das in den Quellen (die in dem Bestandskatalog, wie auch die Literatur, nicht vollständig angegeben werden) genannte Bild ist.
- 5 Nach Klaus 1958.
- 6 Rupprich 1956, 276, Nr. 101.
- 7 Rupprich 1956, 279, Nr. 116.
- 8 Luther, Nr. 6886.
- 9 Zur Thematik siehe Matsche 2010.