



universität
wien

Dissertation

Titel der Dissertation

Die Porträts von Hans Maler –
Studien zum frühneuzeitlichen Standesporträt

Verfasser

Mag. phil. Stefan Krause

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im April 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt
Betreuer

A 092 315
Kunstgeschichte
Univ. Prof. Dr. Artur Rosenauer

Inhaltsverzeichnis

1. <u>Vorwort</u>	1
2. <u>Forschungsgeschichte</u>	4
3. <u>Fragestellung</u>	10
4. <u>Der Maler Hans Maler</u>	14
5. <u>Die Auftraggeber Hans Malers</u>	
5.1. Schwaz im frühen 16. Jahrhundert	23
5.2. Die Habsburger	36
5.3. Die Fugger in Schwaz	47
5.4. Andere Auftraggeber	60
6. <u>Das Porträt als Standesporträt</u>	71
7. <u>Kleidung und Accessoires</u>	97
8. <u>Verwendung</u>	119
9. <u>Nachwort</u>	135
10. <u>Katalog</u>	138
11. <u>Anhang</u>	174
12. <u>Literaturverzeichnis</u>	176
13. <u>Abkürzungen</u>	203
14. <u>Abbildungen</u>	204

1. Vorwort

Knapp über vierzig Porträts können heute dem Werk des Malers Hans Maler zugeordnet werden. Sie finden sich in Europa und den USA in großen und kleineren Galerien, sowie in einzelnen Privatsammlungen. Hans Maler stammte ursprünglich aus Ulm, wo er vermutlich seine erste Schulung erhalten hatte, und war, möglicherweise über die Werkstatt von Bernhard Strigel, nach Tirol eingewandert. In den Jahren um 1520 ist er in dem Tiroler Bergbauzentrum Schwaz überwiegend als Porträtmaler nachweisbar. Einzelne religiöse Gemälde können seinem Werk ebenso zugeschrieben werden. Das Oeuvre Hans Malers ist neben dem des etwa zeitgleich tätigen Angerermeisters/Marx Reichlich in Brixen ein früher künstlerisch einheitlicher Bestand an Porträtmalerei in Tirol. Das zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch in Tirol gestiegene Verlangen nach Bildnissen dürfte Hans Maler in Schwaz mit einer monopolähnlichen Stellung erfolgreich bedient haben. Zu den wichtigsten Auftraggebern der Werkstatt von Hans Maler zählte mit den Habsburgern und den Fuggern die überregionale politische und finanzielle Elite. Die „Silberstadt“ Schwaz und der habsburgische Hof im nur wenige Kilometer entfernten Innsbruck boten dem Bildnismaler eine beständige Auftragslage. Die durch das Schwazer Silber zu Reichtum gelangten Gewerken und vor Ort tätige landesfürstliche Beamte ließen sich von Hans Maler porträtieren. Der habsburgische Hof in Innsbruck bestellte Bildnisse zumeist in zahlreichen Repliken. Diese fanden in Verlängerung der künstlerischen Bestrebungen Kaiser Maximilians I. ihre Verwendung im Dienst dynastischer Propaganda. Die Fugger nutzten in Anlehnung an die Habsburger diese Fertigkeit Hans Malers für ihre eigenen, ähnlich gelagerten Zwecke.

Der Künstler Hans Maler ist wohl schon bald nach seinem Tod gegen Ende der 1520er Jahre in Vergessenheit geraten. Seine Porträts wurden anderen Künstlern zugeschrieben oder als anonyme Arbeiten des frühen 16. Jahrhunderts geführt. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde sein Werk im Korpus der frühneuzeitlichen deutschen Porträtmalerei wieder entdeckt und in den folgenden Jahrzehnten kontinuierlich erweitert. Das Oeuvre dieses bemerkenswerten Tiroler Porträtmalers der frühen Neuzeit ist jedoch seit den 1960er Jahren nicht mehr näher untersucht worden. Nach dem anfänglichen Plan, das Werk und die Künstlerpersönlichkeit Hans Malers umfassend zu bearbeiten, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf gesellschaftliche und funktionsgeschichtliche Fragen zu den Porträts Hans Malers. Das religiöse Werk und stilistisch-kunsthistorische Aspekte bleiben soweit

ausgespart, solange sie in Bezug auf Fragen des Standesporträts nicht von Belang waren. Es ist noch nicht allzu lange her, dass die kunsthistorische Forschung begonnen hat, Porträts nicht automatisch und alleine über die Assoziation mit dem Begriff *Individuum* zu ergründen. Im ausgehenden 20. Jahrhundert wurden zunehmend Funktion und Wirkung von Porträts, deren Botschaft und Adressaten in den Mittelpunkt des Interesses gestellt. Ausgehend von ebendiesen Fragen sollen im Folgenden die Porträts von Hans Maler untersucht werden. Grundlegend für das Verständnis der Arbeit Hans Malers als Porträtist ist die herausragende wirtschaftliche Rolle der Bergbausiedlung Schwaz im frühen 16. Jahrhundert. Mit den Habsburgern und den Fuggern als den wichtigsten Auftraggebern Hans Malers rücken politische, wirtschaftliche und dynastische Fragen in das Zentrum. Doch auch die detailgenaue Untersuchung von Kleidung und Accessoires kann wichtige Information zur Aussage der Bildnisse liefern. Überwiegend hypothetisch muss der Versuch der Rekonstruktion der ursprünglichen Verwendung der Bildnisse bleiben. Durch original erhaltene Vergleichsbeispiele kann hier jedoch indirekt auf mögliche Arten der Verwendung geschlossen werden.

Den Betreuern meiner Arbeit, Artur Rosenauer und Lukas Madersbacher, danke ich für ihre hilfreichen und kritischen Anregungen. Anna Moraht-Fromm (Berlin) hat mich am Beginn meiner Arbeit dazu ermutigt, den Fokus auf die Porträtmalerei Hans Maler zu legen. Einer großen Zahl an Personen bin ich für ihre Hilfsbereitschaft und für eine Vielzahl detaillierter Auskünfte zu herzlichem Dank verpflichtet. Allen voran ist zu nennen Kurt Löcher (Köln), der mir von Beginn an mit Informationen und Anregungen zur Seite gestanden ist. Otto Chmelik (Tetschen) brachte mich auf die Spur des Porträts von Anton Fugger aus dem ehemaligen Besitz der Familie Thun-Hohenstein. Sonja Svabova (Münchengrätz) hat mir dieses Bild zugänglich gemacht, das zurzeit im Depot von Schloss Münchengrätz nordöstlich von Prag verwahrt wird. Besonderer Dank richtet sich an zwei Privatsammler, die mir ihre Gemälde zugänglich gemacht haben, und einen weiteren Privatsammler, der mir Abbildungsmaterial zur Verfügung gestellt hat. Folgenden Direktoren, Kuratoren, Restauratoren und Professoren haben mir Informationen, Abbildungen oder Restaurationsberichte zur Verfügung gestellt: Sofia D. Bakis (Allentown, Allentown Art Museum), Claire Bernard (London, Curator's Office, Houses of Parliament), Annemarie Bönsch (Wien, Universität für angewandte Kunst), Axel Börner (Dresden, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister), Paul Cox (London, National Portrait Gallery), Elisabeth

Foucart-Walter (Paris, Musée du Louvre), Imogen Gibbon (Scottish National Portrait Gallery), Robert Giel (Berlin, Staatsbibliothek), Valentin Groebner (Universität Luzern), Anne Halpern (Washington D.C., National Gallery of Art), Andreas Heese (Berlin, SMB, Kupferstichkabinett), Franz Kirchweger (Wien, KHM, Kunstammer), Stephan Klingen (München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte), Bernd W. Lindemann, Rainer Michaelis und Ute Stehr (Berlin, SMB, Gemäldegalerie), Achim Riether (München, Staatliche Graphische Sammlungen), Elisabeth Schmuttermeyer (Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst), Gosbert Schüßler (Universität Passau), Karl Schütz und Monika Strolz (Wien, KHM, Gemäldegalerie), Wilfried Sponzel (Nördlingen, Stadtarchiv), Julia Steele (London, The Society of Antiquaries of London), Renate Trnek und Claudia Koch (Wien, Akademie der Bildenden Künste), Hélène Verougstraete (Leuven, Laboratoire d'étude des Oeuvre d'art), Lloyd DeWitt und Jennifer Vanim (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art), Christina Zenz, Claudia Sporer-Heis und Ulrike Fuchsberger (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum). Christie's Wien danke ich für die Überlassung des Zustandsberichtes zu dem im Juli 2007 versteigerten Porträt von Anna von Ungarn von 1520 (Kat. Nr. 7).

2. Forschungsgeschichte

Das Wissen um die Künstlerpersönlichkeit Hans Maler ist im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen. Die Gemälde Hans Malers waren vermutlich bereits im frühen 16. Jahrhundert von der Kenntnis um die Identität des Künstlers getrennt worden.¹ In diesem Zusammenhang erscheint es nicht verwunderlich, wenn sich die Werke Hans Malers im 18. und 19. Jahrhundert in den Werkkatalogen anderer Künstler wieder fanden oder mangels genaueren Wissens als anonym titulierte wurden. Bartoli verzeichnete 1793 das Porträt Ferdinands I. in Rovigo (Kat. Nr. 29) als Werk Hans Holbeins d. Ä.² Johann Nepomuk Raiser sah 1830 in dem zur dieser Zeit auf Schloss Babenhausen bei Augsburg verwahrten Porträt Ulrich Fuggers (Kat. Nr. 33) ein Werk Hans Holbeins d. J.³ Andere Gemälde Hans Malers wurden als Werke von Lucas Cranach d. Ä. und Hans Schäufolein inventarisiert.⁴ Das Porträt Anton Fuggers in Allentown (Kat. Nr. 36) trug Anfang des 20. Jahrhunderts die (heute nicht mehr sichtbare) Signatur *HB* (Abb. 1).⁵ Dasselbe Monogramm findet sich in einer Variante des Berliner Bildnisses von Anna von Ungarn, das in einer graphischen Kopie überliefert ist (Kat. Nr. 32; vgl. Abb. 2).⁶ Wer mit dieser nachträglich eingefügten Künstlersignatur gemeint war, Hans Holbein d. J., Hans Brosamer, etc., ist aufgrund der Häufigkeit dieses Zeichens nicht mehr festzustellen.⁷ Es kann jedoch als Indiz dafür gesehen werden, dass der Name *Hans Maler* nicht mehr geläufig war und seine Gemälde mit anderen Künstlern in Verbindung gebracht wurden. Eine bemerkenswerte Missinterpretation hat die erwähnte Porträtaufnahme Hans Malers von Anna von Ungarn aus dem Jahr 1525 (Kat. Nr. 31 und 32) im 19. Jahrhundert in England erfahren. Aufgrund der Inschrift „*ANNA REGINA*“ wurde die

¹ In der Sammlung der Margarete von Österreich in Mecheln sind 1524 vermutlich zwei noch heute vorhandene Porträts Hans Malers nachzuweisen (zu den Inventareinträgen vgl. Kat. Nr. 6 und 10): das Porträt von Erzherzogin Maria in Coburg (Kat. Nr. 6) und das Porträt Erzherzog Ferdinands I. in Wien (Kat. Nr. 10). In beiden Fällen wird der Maler nicht erwähnt.

² „*Il piccolo ritratto in tavola di Ferdinando Principe, ed Infante di Spagna effigiato in età d'anni XXV. Nel MDXXV. Come dall' iscrizione sovrappostavi, na scritto di dietro il nome del Pittore così: HOLBAIN. Sen Fecit A.o 1525.*“; zit. nach Bartoli, 1793, S. 218.

³ Vgl. Raiser, 1830, S. 27.

⁴ Christian Schuchardt schrieb 1851 das Porträt eines 33jährigen Mannes in Wien (Kat. Nr. 9) Lucas Cranach d. Ä. zu; vgl. Schuchardt, 1851 - 1871, 1. Bd., 1851, 2. Abt., S. 138f, Nr. 431: „*Vortreffliches Bild, das aber gänzlich übermalt ist, sodaß man vom Ursprünglichen fast nichts mehr sieht.*“ Parthey sah 1864 in den Porträts Ferdinands I. und seiner Ehefrau Anna in Wörlitz (heute Dessau, Kat. Nr. 11 bzw. Privatbesitz, Kat. Nr. 14) Werke Hans Schäufoleins; vgl. Parthey, 1864, 2. Bd., S. 498: „*Angeblich Schaeuffelein*“.

⁵ Vgl. Kuhn, 1936, Taf. LIV, Abb. 267. Das Monogramm ist links über der Schulter zu erkennen.

⁶ Erstmals auf dieses Monogramm hingewiesen hat George Scharf im Jahr 1866; vgl. Scharf, 1866, S. 81.

⁷ Ein auf diese Art gebildetes Künstlermonogramm wurde von verschiedenen Künstlern verwendet. Als Beispiele seien genannt Hendrik Bloemaert (um 1601 – 1672), Hans Bock d. Ä. (um 1550 – 1624), Hans Bol (1524 – 1593). Im frühen 16. Jahrhundert findet es sich in den Werken von Hans Brosamer (um 1506 – um 1554) und Bartholomäus Bruyn d. Ä. (um 1493 – 1553/57). Auch Hans Holbein d. J. (um 1497 – 1543) verwendete zeitweise dieses Monogramm; vgl. Malermonogramme, 1988, Nr. 153, 167 und 474.

dargestellte Person als Anna Boleyn (ca. 1500 – 1536), die zweite Ehefrau König Heinrichs VIII. von England, angesehen. Mit dieser falschen Identifizierung wurde Hans Malers Porträt von Anna von Ungarn zahlreichen Porträts von Anna Boleyn zugrunde gelegt (Abb. 3 und 4).⁸ So findet sich etwa im *Prince's Chamber* im House of Lords des Westminster-Palastes in London in der Serie der Herrscher aus dem Haus Tudor (1854) ein Porträt der Anna Boleyn. Diese ganzfigurige Darstellung der Frau des englischen Königs beruht auf Hans Malers Bildnis von Anna von Ungarn (Abb. 5).⁹

Robert Vischer¹⁰ und Ludwig Scheibler¹¹ waren in den 1880er Jahren die ersten, die im Korpus der deutschen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts die Hand eines bis dahin unbekanntem Meister zu identifizieren versuchten. Vischer bemerkte im Zuge seiner Studien zum Werk von Bernhard Strigel an einigen religiösen Gemälden auf Schloss Tratzberg in Tirol „*doch in stärkerem Umfang eine andere Hand*“¹². Er sah jedoch keinen selbstständigen Meister am Werk, sondern einen Gehilfen der Werkstatt Strigels.¹³ Hat sich Vischer in dieser Annahme auch geirrt, so begründete er doch die noch heute gültige Meinung, der zu Vischers Zeit noch anonyme Meister Hans Maler sei im direkten Umfeld Bernhard Strigels anzusiedeln.¹⁴ Scheiblers Ansatz zwei Jahre später war ein gänzlich anderer. Er stellte eine kleine Gruppe von Porträts zusammen, die seiner Meinung nach ein „*mittelguter Oberdeutscher, der dem Schüpfelin nahe steht*“¹⁵, geschaffen hatte. Scheibler war, anders als Vischer, nicht der Überzeugung, einem Werkstattgehilfen auf der Spur zu sein. Vielmehr sah er in diesen Porträts das Werk eines bis dahin unbekanntem, eigenständigen Meisters. Versuchsweise skizzierte er aus einigen Werken einen Oeuvrekatalog. Dieser war zwar bei

⁸ Vgl. Woltmann, 1876, S. 18.

⁹ Claire Bernard vom Curator's Office des britischen Parlaments danke ich für die Abbildung und die ergänzenden Informationen zu diesem Gemälde.

¹⁰ Vgl. Vischer, 1885.

¹¹ Vgl. Scheibler, 1887a, S. 301; Scheibler, 1887b, S. 30.

¹² Zit. nach Vischer, 1885, S. 52, Anm. 1.

¹³ Vischer meinte, die auf Schloss Tratzberg verwahrten religiösen Gemälde (Marter des Apostel Judas Thaddäus bzw. Marter des Apostels Paulus; vgl. Egg, 1985, S. 340, sowie Abb. 269) seien „*teils eigenhändig von B. Strigel gemalt, teils von ihm vorgezeichnet*“ worden; zit. nach Vischer, 1885, S. 52, vgl. auch S. 82.

¹⁴ Einige heute zum Oeuvre Hans Malers gehörende Porträts schreibt Vischer ebenso Bernhard Strigel zu: Porträt Ferdinand I., Florenz (Kat. Nr. 28; vgl. Vischer, 1885, S. 54), Porträt Ferdinand I., Rovigo (Kat. Nr. 29; vgl. Vischer, 1885, S. 55), Porträt Joachim Rehle, Dresden (Kat. Nr. 22; vgl. Vischer, 1885, S. 83), Porträt Siegmund von Dietrichstein, Weimar (Kat. Nr. 1; vgl. Vischer, 1885, S. 94, als Porträt eines unbekanntem Mannes) und Porträt eines 33jährigen Mannes, Wien (Kat. Nr. 9; vgl. Vischer, 1885, S. 95).

¹⁵ Zit. nach Scheibler, 1887a, S. 301.

weitem nicht vollständig, die von Scheibler ausgewählten Werke werden jedoch noch heute Hans Maler zugeschrieben.¹⁶

Mit diesen Beobachtungen hatte Ludwig Scheibler im Jahr 1887 ein kunsthistorisches Rätsel präsentiert, dessen Lösung sich über zweieinhalb Jahrzehnte hinziehen sollte. Dass Scheibler einen bis dahin unbekanntem Künstler entdeckt hatte, stand schnell außer Frage.¹⁷ Da jedoch bis auf einige wenige unsignierte Porträts keine Anhaltspunkte vorhanden waren, bestand das Problem darin, den Maler stilistisch und geographisch zuzuordnen. Theodor Frimmel war 1891 der erste, der den Künstler richtig lokalisierte.¹⁸ Er erweiterte zunächst dessen Oeuvre um drei Porträts¹⁹, und schloss aus dem Abgleich der Datierungen dieser Bilder (1521, 1525) und der Aufenthaltsorte der Porträtierten (Erzherzog Ferdinand I. und Anna von Ungarn) in diesen Jahren auf Ulm oder Innsbruck als Wirkungsstätte des Meisters. Für Innsbruck sprach der Umstand, dass das vom selben Künstler porträtierte Ehepaar Moritz und Maria Welzer (Kat. Nr. 19 und 20) aus Kärnten bzw. Tirol stammte. Frimmel versuchte darüber hinaus, den anonymen Meister namentlich zu identifizieren. Seine These, der in den 1520er Jahren in Innsbruck urkundlich nachweisbare Ulrich Tiefenbrunner sei mit diesen Porträts in Verbindung zu bringen, sah Frimmel jedoch selbst mit starken Bedenken.²⁰

Max J. Friedländer veröffentlichte in den Jahren 1895 und 1897 unter dem Titel „Hans der Maler von Schwaz“ die erste grundlegende Charakterisierung des Werks von Hans Maler.²¹ Kurt Löcher schrieb über Friedländers Artikel im Jahr 1967: *„Die Charakteristik, die Friedländer von seinem [Hans Malers] Werk gibt, ist noch immer das Beste, was man über ihn lesen kann.“*²² Friedländer ist der Nachweis der Herkunft des Künstlers aus Schwaben, vor allem aus der Werkstatt von Bartholomäus Zeitblom in Ulm und Bernhard Strigel in Memmingen zu verdanken. Insgesamt 26 Porträts umfasst der von Friedländer erarbeitete Werkkatalog. Bei der Suche nach dem Namen des Künstlers konnte Friedländer ebenso einen

¹⁶ Bildnis Ulrich Fugger, 1525 (Kat. Nr. 33), Bildnis eines unbekanntem Mannes, 1519 (Kat. Nr. 4), Bildnis Joachim Rehle, 1524 (Kat. Nr. 22), Bildnis eines 33jährigen Mannes, 1521 (Kat. Nr. 9), Bildnisse Moritz und Maria Welzer, 1524 (Kat. Nr. 19 und 20) sowie Bildnis Siegmund von Dietrichstein, um 1517 (Kat. Nr. 1).

¹⁷ Frimmel bezeichnete den Künstler als „*Meister der Welzerbildnisse*“; vgl. Frimmel, 1891, S. 84. Woermann u. a. übernahmen diesen Notnamen; vgl. Woermann, 1899, S. 616.

¹⁸ Vgl. Frimmel, 1891.

¹⁹ Porträt Erzherzog Ferdinand I., 1521 (Kat. Nr. 11), Porträt Anna von Ungarn, 1521 (Kat. Nr. 14), Porträt Anna von Ungarn, 1525 (Kat. Nr. 31).

²⁰ Vgl. Frimmel, 1891, S. 86f.

²¹ Vgl. Friedländer, 1895; Friedländer, 1897.

²² Zit. nach Löcher, 1967, S. 32.

entscheidenden Hinweis geben. Es gelang ihm, anhand der Signatur „*HM MZS*“ auf einem der Porträts (Kat. Nr. 16) den Anfang des 16. Jahrhunderts in Schwaz in Tirol nachweisbaren Maler *Hans* mit den erwähnten Werken in Verbindung zu bringen. Damit war das Oeuvre des Meisters zu einem guten Teil erfasst, seine Werkstatt in Schwaz in Tirol lokalisiert und sein Stil charakterisiert. Die endgültige namentliche Identifizierung des Künstlers blieb Friedländer verwehrt, er wies jedoch den Weg, der einige Jahre später zur Entdeckung des Namens des Malers führen sollte: „*Die Hypothese wird aufhören Hypothese zu sein, sobald in Schwaz ein Maler Hans nachgewiesen wird, dessen Familien- oder Zuname mit »M« beginnt.*“²³

Gustav Glück publizierte im Jahr 1905 ein Gemälde, das der Schlüssel zur endgültigen Lösung dieses über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg diskutierten kunsthistorischen Rätsels war.²⁴ Er schrieb das zu dieser Zeit in der Sammlung des Fürsten Thun-Hohenstein verwahrte Porträt Anton Fuggers aus dem Jahr 1524 (Kat. Nr. 18) jenem Maler *Hans* aus Schwaz zu, den Friedländer identifiziert hatte. Auf der Rückseite trägt das Gemälde die Signatur „*HANS MALER VON VLM MALER ZVO SCHWATZ*“ (Abb. 14). Nur anhand dieser einen Signatur konnte jener süddeutsche Künstler namentlich identifiziert werden, dessen Hand in den 1880er Jahren erstmals Vischer und Scheibler im Korpus frühneuzeitlicher deutscher Porträts bemerkt hatten. Ein Jahr darauf veröffentlichte Glück das einzige schriftliche Dokument von Hans Maler, einen Brief an Anna von Ungarn, die Ehefrau Erzherzog Ferdinands I., in dem er um die Auszahlung seines noch ausstehenden Lohnes bittet.²⁵

Weizinger²⁶ bestätigte wenige Jahre darauf die schwäbische Heimat Hans Malers, auch er sah in Zeitblom und Strigel die zentralen Orientierungspunkte Malers. Innerhalb des erhaltenen Bestandes an Bildnissen Hans Malers unterschied er jedoch zwischen „*Originalarbeiten Hans Malers*“ und „*Kopien nach Bernhard Strigel*“.²⁷ Auch Weizinger sah in Maler keinen rein

²³ Zit. nach Friedländer, 1895, S. 420.

²⁴ Hermann Dollmayr hatte sich kurz vor seinem Tod mit den Arbeiten des Malers Hans von Schwaz beschäftigt. Glück machte das Porträt, das der Ausgangspunkt von Dollmayrs Arbeit gewesen wäre (Kat. Nr. 18) der Forschung zugänglich; vgl. Glück, 1905; vgl. auch Glück, 1933, S. 176 - 181.

²⁵ Siehe Anhang, S. 174f; vgl. Glück, 1906/07; vgl. auch Glück, 1933, S. 182 - 184.

²⁶ Vgl. Weizinger, 1914.

²⁷ Zit. nach Weizinger, 1914, S. 134. Als Kopien sah Weizinger die Porträts des Ehepaares Welzer (Kat. Nr. 19 und 20), von Anton Fugger, 1524 (Kat. Nr. 18) und Ferdinand I. (Kat. Nr. 10). Letzteren identifizierte er als jungen Karl V.; vgl. Weizinger, 1914, S. 134 und 145. Als originale Werke Hans Malers sah er Wolfgang Tanvelder (Kat. Nr. 21) und die beiden Bilder in Dresden (Joachim Rehle, Kat. Nr. 22 und Unbekannter Mann, Kat. Nr. 4).

auf Porträtmalerei spezialisierten Künstler, sondern schrieb ihm einige religiöse Arbeiten zu.²⁸ Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhundert haben sich vor allem Otto Benesch, Alfred Stange und Kurt Löcher um die Erforschung des Werkes von Hans Maler verdient gemacht. Benesch²⁹ erweiterte das Oeuvre Malers um die beiden Porträts Sebastian Andorfers (Kat. Nr. 2 und 3) und das Porträt der Erzherzogin Maria in London (Kat. Nr. 8).³⁰ In einigen religiösen Werken sah Benesch die Hand Hans Malers, deren Zuschreibung heute nicht mehr haltbar ist.³¹ Weiters vermutete er eine Donaureise, die Maler mit den Werken der Donauschule, vor allem Albrecht Altdorfers und dessen Umkreis, in Kontakt gebracht haben könnte.³² Nach Benesch brachte erst der 1966 veröffentlichte Artikel von Alfred Stange neue Erkenntnisse zum Schaffen Hans Malers.³³ Stange bereinigte die Biographie und den Oeuvrekatalog Malers von zahlreichen über die Jahre angesammelten irrtümlichen Zuschreibungen.³⁴ Den Schwerpunkt seiner Arbeit legte er auf das bis dahin vernachlässigte religiöse Werk Malers. Stange vermutete, dass Maler als Gehilfe Bernhard Strigels 1515 zur habsburgisch-jagiellonischen Doppelverlobung nach Wien gereist war und dort eventuell die ersten Kontakte zu den Habsburgern hergestellt hat.³⁵ Kurt Löcher befasste sich Mitte der 1960er Jahre im Zuge seiner Recherchen zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts ebenso mit Hans Maler. Sein Augenmerk legte er vor allem auf die Maler zugeschriebenen Habsburgerporträts und sein Nahverhältnis zu Bernhard Strigel.³⁶ Erich Egg hat über die

²⁸ Habsburgerstammbaum, Sippenaltar und Fragmente des Apostelaltars auf Schloss Tratzberg sowie die Fresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz; vgl. Weizinger, 1914, S. 135f.

²⁹ Vgl. Benesch, 1933; Benesch, 1966.

³⁰ Vgl. Benesch, 1933, S. 246ff und Abb. 3 und 4; Benesch, 1966, S. 152. Benesch gab Maler auch das einst in Grazer Privatbesitz verwahrte Bildnis einer jungen Frau, das nicht von Hans Maler stammt, und einige religiöse Werke, deren Zuschreibung an Hans Maler heute ebenso nicht mehr haltbar ist; vgl. Benesch, 1933, S. 248f und Abb. 6; Benesch, 1938, S. 145. Kurt Löcher gab das erwähnte Porträt einer jungen Frau in ehemaligem Grazer Privatbesitz versuchsweise dem Meister von Meßkirch. Als mögliches Vergleichsbeispiel nannte er das Bildnis von Johanna von Berselle, der Ehefrau Eitelfriedrichs III. von Zollern, um 1520, Vatikan-Stadt, Gallerie Pontificie; vgl. Moraht-Fromm/Westhoff, 1997, S. 212 – 216, Nr. 40b, sowie S. 213, Abb. 98b.

³¹ U. a. die Fresken des Kreuzganges des Franziskanerklosters in Schwaz und der Hl. Christophorus an der Außenwand der Liebfrauenkirche in Schwaz; vgl. Benesch, 1933, S. 244ff; Benesch, 1938, S. 145.

³² Vgl. Benesch, 1938, S. 141.

³³ Vgl. Stange, 1966.

³⁴ So schließt Stange aus, dass das Werk des sog. Quirinusmeisters als das Frühwerk Hans Malers anzusehen ist; vgl. Thieme-Becker, 37. Bd., S. 283; Stange, S. 83 und 100. Stange steht ebenso negativ der Zuschreibung des Habsburger-Stammbaumes (Vgl. Lutterotti, 1951, S. 89) und des Sippenaltares (Vgl. Ausst. Kat. Innsbruck, 1950, S. 70, Nr. 199) auf Schloss Tratzberg, sowie einiger weitere religiöser Tafeln gegenüber; vgl. Stange, 1966, S. 102 - 104. Auch den Vermutungen, Hans Maler könnte schon um 1500 in Schwaz tätig gewesen sein, oder mit dem 1510 bis 1515 in den Raitbüchern der Liebfrauenkirche in Schwaz nachweisbaren Hans Fuchs gleichzusetzen sein, kann Stange nichts abgewinnen; vgl. Stange, 1966, S. 84.

³⁵ Vgl. Stange, 1966, S. 91.

³⁶ Vgl. Löcher, 1967.

Jahre hinweg in zahlreichen seiner Arbeiten vor allem die historischen und sozialen Rahmenbedingungen für die Arbeit Malers in dem Bergbauzentrum Schwaz bearbeitet.³⁷

Eine Arbeit zu Hans Maler, die unter anderem von Stange und Löcher kritisiert wurde, ist die 1958 als Habilitationsschrift und 1960 in der Reihe der Schlern-Schriften publizierte Monographie Hans Malers von Heinz Mackowitz.³⁸ Sie ist der erste Versuch einer umfassenden Darstellung des Künstlers Hans Maler, richtet sich aber, wie Kurt Löcher 1967 schrieb, an einen „*mehr landeskundlich als kunsthistorisch interessierten Leserkreis*“.³⁹ Mackowitz übernimmt unkritisch traditionell falsch zugeschriebene Werke in Malers Oeuvrekatalog und richtet nur wenig Aufmerksamkeit auf die Frage der stilistischen Einordnung des Künstlers.

Seit den 1960er Jahren waren die Arbeiten Hans Malers nicht mehr im Fokus einer umfassenden wissenschaftlichen Betrachtung. Zu einzelnen seiner Werke konnten neue Erkenntnisse publiziert werden.⁴⁰ Hans Malers Porträts von Anna von Ungarn, Erzherzogin Maria und Erzherzog Ferdinand I. wurden wiederholt in biographischen Ausstellungen gezeigt, ohne jedoch neue Erkenntnisse zu erbringen.⁴¹ Anna Moraht-Fromm bereitet seit einigen Jahren eine umfassende Monographie zu Hans Maler vor.

³⁷ Unter den zahlreichen umfangreicheren und kürzeren Publikationen Eggs in diesem Zusammenhang sind vor allem zu nennen: Egg, 1953a; Egg, 1964; Egg, 1972; Egg, 1974; Egg/Gstrein/Sternad, 1986; Egg, 2001.

³⁸ Vgl. Mackowitz, 1960. Zur Kritik an dieser Arbeit vgl. Stange, 1960; Löcher, 1967, S. 32f.

³⁹ Zit. nach Löcher, 1967, S. 32f.

⁴⁰ Das in Weimar verwahrte Gemälde wurde als Porträt des Siegmund von Dietrichstein identifiziert und gegen die ursprüngliche Meinung nicht mehr spät (um 1525), sondern früh (um 1515) datiert; vgl. Hoffmann, 1990, S. 113f, Kat. Nr. 40; vgl. hier S. 107ff.

⁴¹ Unter anderem: Ausst. Kat. Innsbruck, 1992, S. 391, Kat. Nr. 208; Ausst. Kat. Utrecht/s-Hertogenbosch, 1993, S. 50f, Kat. Nr. 32 und Kat. 33; Ausst. Kat. Wien, 2000, S. 132, Kat. Nr. 39 sowie S. 135, Kat. Nr. 42; Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 342f, Kat. Nr. III-13 und III-14; Ausst. Kat. Budapest, 2005, S. 156f, Nr. I-5 und I-6.

3. Fragestellung

In den letzten etwa zwei Jahrzehnten hat die Porträtforschung entscheidende neue Impulse erhalten, die zu einer Neubewertung der Gattung geführt haben. Seit Jacob Burckhardt⁴² gehörte es zu den Postulaten der Forschung, dass die Entstehung des autonomen Bildnisses unmittelbar mit der Herausbildung des neuzeitlichen Individuums einherging. Porträts wurde die primäre Eigenschaft zugeschrieben, ein Abbild des Individuums, also der äußeren Erscheinung der dargestellten Person, liefern zu können. Andreas Köstler umschrieb diese fast automatische Assoziation als „*Amalgamisierung der Begriffe Porträt und Individuum*“.⁴³ Gerade die These des erstmals in der Renaissance entstehenden Individuums wurde jedoch gegen Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend relativiert und das *Individuum* stärker als überhistorische Kategorie gesehen, die bereits vor der Neuzeit nachweisbar ist.⁴⁴ Unter diesem veränderten Blickwinkel ist auch die Vorstellung vom Porträt als Spiegel des Individuums ins Wanken geraten. Andere Parameter wurden in den Mittelpunkt des Interesses der Forschung gerückt und lassen das Bildnis als zunehmend komplexes Produkt erscheinen, dessen einzelne Faktoren nur schwer voneinander zu isolieren und jeweils zu gewichten sind. Bereits Aby Warburg sprach davon, „*dem einzelnen Kunstwerk in seinem direkten Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Hintergrunde nachzuforschen, um die idealen oder praktischen Anforderungen des wirklichen Lebens als ‚Kausalitäten‘ zu erfassen*“.⁴⁵ Die Funktion und Verwendung des Bildnisses, seine Botschaft und Wirkung sowie die Adressaten werden in der neueren Porträtforschung dem Begriff des Individuums zur Seite gestellt. Die Frage nach Intention und Rezeption, nach Eigen- und Fremd-Image des Bildnisses stehen ebenso vermehrt im Mittelpunkt des Interesses. Das Bildnis wird als ein Beitrag im Konzept der zeitgenössischen Selbstdarstellungsstrategie beurteilt, in dem auch soziale Normen und

⁴² Vgl. Burckhardt, 1930; Burckhardt, 1933. Burckhardt schränkte sich selbst jedoch in seinem 1885 gehaltenen Vortrag über die „Anfänge der neuern Porträtmalerei“ ein, indem er meinte, „*und wir werden uns hüten, hier und für heute jenes große Thema zu berühren, welches Verrechnung zwischen Ähnlichkeit und höherer Auffassung heißt*“, und an anderer Stelle heißt es: „*Die Frage: Wieweit Porträt? Wieweit Ideal? Gehört zu den anmutigsten Geheimnissen der italienischen Kunstgeschichte.*“; zit. nach Burckhardt, 1933, S. 316 und 330.

⁴³ Zit. nach Köstler/Seidl, 1998, S. 9 (Andreas Köstler); vgl. etwa Boehm, 1985.

⁴⁴ Vgl. die Arbeit von Aaron J. Gurjewitsch über das Individuum im europäischen Mittelalter; vgl. Gurjewitsch, 1994. Horst Bredekamp verkehrt in seiner Rezension des erwähnten Buches sogar die These vom „Individuum der Renaissance“ in dem er schreibt: „*Vermutlich werden in der Frührenaissance nicht deshalb unablässig Porträts gemalt, weil die Menschen ihr individuelles Selbst entdeckt haben, sondern weil ihnen aufgegangen ist, dass es bedroht war.*“, Horst Bredekamp, Rezension Aaron Gurjewitsch, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Oktober 1994, S. L32; vgl. Köstler/Seidl, 1998, S. 13 (Andreas Köstler).

⁴⁵ Zit. nach Warburg, 1932, S. 94.

Erwartungshaltungen das Bild prägten. Das *Image*, also die Ganzheit der Bildaussage, die sich aus Information, Vorstellung und Wertung zusammensetzt, wird herausgearbeitet.⁴⁶

Bildnisse gehören zu den einprägsamsten Zeugnissen der Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Die Werke von Albrecht Dürer, Hans Holbein d. J., Hans Burgkmair, etc. sind Zeichen der steigenden Bedeutung und Wertschätzung der Porträtmalerei. In Tirol haben sich aus dem frühen 16. Jahrhundert zwei relativ große und etwa zeitgleich entstandene Bestände an Porträts erhalten, die das Spektrum der Inszenierungsmöglichkeiten für Adelige und Bürger in diesem Umfeld aufzeigen; die Werke des Angerermeisters/Marx Reichlich in Brixen⁴⁷ bzw. die von Hans Maler in Schwaz, die die Basis der folgenden Untersuchung bilden. Die Untersuchung des Werkes des Porträtmalers Hans Maler in Bezug auf gesellschaftliche Fragen und funktionshistorische Probleme führt direkt in das Spannungsfeld Künstler – Auftraggeber, in dessen Mittelpunkt das Kunstwerk steht. Das Oeuvre Hans Malers bietet die Möglichkeit, exemplarisch vor Augen zu führen, welche Faktoren auf das Porträtschaffen eines Malers Einfluss nehmen konnten. Der individuelle Anlass und die Motivation für den Auftrag können Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Position und das Selbstverständnis des Dargestellten liefern. Es ist hierbei jedoch zu beachten, dass gerade die Fokussierung auf das Porträtschaffen eines einzelnen Malers aufgrund der zeitlichen, geographischen und thematischen Begrenzung immer eine exemplarische Studie zur Folge hat. Durch Querverweise und Vergleiche soll diese jedoch in den größeren Kontext eingebunden werden.

Mit der Begrenzung auf Fragen des Standesporträts ist die Geschichte eines Porträts immer vor allem eine Geschichte seines Auftraggebers. Im vorliegenden Fall bilden dabei die außergewöhnlichen Verhältnisse in Schwaz in Tirol in der frühen Neuzeit in verschiedener Hinsicht die Basis für die Betrachtungen. Im 15. und frühen 16. Jahrhundert war Schwaz innerhalb weniger Jahrzehnte von einer kleinen Siedlung zu einem Bergwerkszentrum mit etwa 20.000 Einwohnern angewachsen. In Tirol gab es, Innsbruck miteingeschlossen, keine zweite Siedlung, die auch nur halb so groß gewesen wäre. In Mitteleuropa hatten nur

⁴⁶ Vgl. Campbell, 1990; Dülberg, 1990; Belting/Kruse, 1994; Köstler/Seidl, 1998; Niehr, 1998; Preimesberger/Baader/Suthor, 1999.

⁴⁷ Vgl. Friedländer, 1929; Madersbacher, 1994; Madersbacher, 2000a; Madersbacher, 2007, 351 sowie Kat. Nr. 241.

Nürnberg, Augsburg, Ulm und Wien ähnlich hohe Einwohnerzahlen. Abbau, Verarbeitung und Vertrieb des Silbers und Kupfers prägten maßgeblich das wirtschaftliche und kulturelle Leben in Schwaz. Der Reichtum erlaubte es einer größeren sozialen Gruppe in Schwaz in die Repräsentation des eigenen Status zu investieren. Die wirtschaftliche Bedeutung des Schwazer Silbers auf internationaler Ebene und der daraus resultierende Reichtum der vor Ort tätigen Gewerke und Faktoren bildeten somit die Voraussetzung für das Handwerk Hans Malers. Gerade die gestiegene Nachfrage nach Bildnissen im Bergwerkszentrum Schwaz veranschaulicht auch die soziale und ökonomische Rivalität der Auftraggeber. Der Reichtum der Schwazer Silberminen hatte nach 1500 zunehmend süddeutsche Handelsfirmen nach Schwaz gelockt, die im Verdrängungskampf erfolgreich Anteile am Ertrag eroberten. Allen voran ist hier das Augsburger Handelshaus Fugger zu nennen. Darüber hinaus machte sich in den frühen 1520er Jahren erstmals ein leichter Rückgang in der Ausbeute der Schwazer Minen bemerkbar. Ein Ende des Reichtums aus den Schwazer Bergen war somit erstmals absehbar geworden. Wie sich diese und ähnliche Faktoren auf die Auftragslage insbesondere für Hans Maler auswirkten, wird im Folgenden zu ergründen sein.

Neben dem Reichtum des Wirtschaftsstandortes Schwaz ist ein zweiter Faktor für die Entscheidung Hans Malers, sich in diesem Tiroler Bergwerkszentrum niederzulassen, als ausschlaggebend anzusehen. Nur wenige Kilometer von Schwaz entfernt - in Innsbruck - befand sich der habsburgische Hof. In zu dieser Zeit ungekanntem Ausmaß hatte Kaiser Maximilian I. Kunst, insbesondere das Porträt als Mittel der Propaganda verwendet. Seine eigene Person und seine Familie wurden im kollektiven Bewusstsein verankert und auf diesem Weg seine ambitionierten, zum Teil utopischen Herrschaftsprojekte vorangetrieben. In der Tiroler Hauptstadt lebten in dem besprochenen Zeitraum (um 1520) die beiden Prinzessinnen Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria. Beide waren für die dynastischen Projekte Kaiser Maximilians I. von entscheidender Bedeutung. Im Jahr 1521 kam Erzherzog Ferdinand I. nach Österreich, der mit Anna von Ungarn die Nachfolge Maximilians in den habsburgischen Erbländern übernehmen sollte. Hans Maler war maßgeblich an der Produktion von Porträts für den Hof dieser jüngeren Generation der Familie Habsburg beteiligt. Wie Hans Malers Bildnisse in diesem Zusammenhang zu lesen sind, welche Einflüsse für ihn wesentlich waren, wird ebenso eine der zentralen Fragen darstellen.

Neben der Beleuchtung des biographischen Kontextes und der wirtschaftlichen Faktoren im Umfeld eines Porträtauftrages wird ebenso die detaillierte realienkundliche Begutachtung der Bildnisse von besonderer Bedeutung für diese Arbeit sein. Gerade die Untersuchung der von der bisherigen Forschung in vielen Fällen wenig oder gar nicht wahrgenommenen Elemente wie Kleidung und Accessoires, kann zu einer präziseren Beurteilung des jeweiligen Porträtauftrages führen. Unter Miteinbeziehung personengeschichtlicher Fakten kann diese Befragung der in den Bildnissen ablesbaren Einzelelemente neue, zum Teil entscheidende Erkenntnisse zur Aussage der Kunstwerke liefern.

Als an der Wand hängend der Öffentlichkeit präsentiertes Kunstwerk entsprechen Bildnisse der frühen Neuzeit nur in den seltensten Fällen ihrer eigentlichen Intention. Berthold Hinz meinte im Jahr 1974, dass es der kunsthistorischen Tradition entspricht, *„sich in der Hauptsache mit Meisterwerken einzulassen, an die als autonome Verkörperungen hoher Kunst zweck- und funktionsgeschichtliche Fragen kaum gestellt zu werden pflegen.“*⁴⁸ Die ursprüngliche Funktion von Bildnissen, auch jenen Hans Malers, lässt sich heute nur mehr über einzelne, im Original erhaltene Vergleichsbeispiele und dokumentarisch überlieferte Arten der Verwendung rekonstruieren. Im Bezug auf das einzelne Gemälde muss dies aber immer als theoretischer Exkurs angesehen werden.

⁴⁸ Zit. nach Hinz, 1974, S. 139.

4. Der Maler Hans Maler

Der Versuch einer Beschreibung des Lebens von Hans Maler muss immer ein lückenhaftes Ergebnis zur Folge haben. Es sind, mit zwei Ausnahmen⁴⁹, keine schriftlichen Quellen zu Malers Leben überliefert. Vermutungen überwiegen bei weitem die durch Fakten belegbaren Elemente. Malers Geburtsdatum, sein Todesjahr, seine familiären Umstände; Fragen zu all diesen Details bleiben im Endeffekt unbeantwortet. Ein Grund für das Fehlen jeglicher Dokumente ist mit Sicherheit in dem Brand zu sehen, der Schwaz und damit auch dessen Archivbestände im Jahr 1809 während der napoleonischen Kriege nahezu komplett zerstört hat.⁵⁰ Zudem erschweren die Geläufigkeit des Vornamens des Künstlers und die Übereinstimmung von Familienname und Berufsbezeichnung die historische Beurteilung der wenigen Urkunden, die eventuell mit Hans Maler in Verbindung gebracht werden können.⁵¹

Die weitaus wichtigsten historischen Quellen zu Hans Maler sind die Bildnisse des Meisters. Insgesamt haben sich neben einzelnen religiösen Werken (Abb. 6 bis 9)⁵² etwa 40 Porträts erhalten, die ihm zugeschrieben werden können. Die Bildnisse Hans Malers sind großteils datiert, zum Teil sogar auf den Tag genau, und die Mehrheit der Dargestellten ist identifizierbar.⁵³ Die frühesten datierten Gemälde Malers sind die beiden Porträts des in Schwaz tätigen landesfürstlichen Silberbrenners Sebastian Andorfer (Kat. Nr. 2 und 3); beide sind auf 1517 datiert, der Dargestellte namentlich erwähnt. Das späteste der datierten Porträts Hans Malers stammt aus dem Jahr 1526 und zeigt Matthäus Schwarz, den Buchhalter der Fugger (Kat. Nr. 39). Die Inschrift dieses Bildes nennt neben dem Namen und dem Alter des Porträtierten explizit Schwaz als den Entstehungsort des Bildes („ZV·SWATZ“).⁵⁴ Somit ist Hans Maler 1517 und 1526 eindeutig in Schwaz nachweisbar. Auch andere von Hans Maler

⁴⁹ Der Brief Hans Malers an Anna von Ungarn (vgl. Anhang, S. 174f), sowie die Inschrift auf der Rückseite des Porträts Anton Fuggers von 1524 (Kat. Nr. 18), die seinen vollen Namen nennt und Informationen zu seiner Herkunft und zur Lokalisierung seiner Werkstatt liefert, sind die einzigen Ausnahmen.

⁵⁰ Vgl. Seewald, 1951, S. 244f; Egg, 1964, S. 57.

⁵¹ Vgl. Stange, 1966, S. 85; Madersbacher, 2003, S. 460.

⁵² Die einzigen, mit relativer Sicherheit Hans Maler zuzuschreibenden religiösen Bilder sind die vier Tafeln mit Apostelmartyrien auf Schloss Tratzberg bei Schwaz (Martyrium des Apostels Judas Thaddäus; Martyrium des Apostels Paulus) bzw. im GNM, Nürnberg (Martyrium des Apostels Andreas; Martyrium des Apostels Bartholomäus). Vgl. Egg, 1985, S. 340, sowie Abb. 269; zu den Tafeln in Nürnberg vgl. Löcher, 1997, S. 312ff.

⁵³ Dargestellt sind in den Gemälden (ohne die möglicherweise von Hans Maler geschaffenen Kopien nach älteren Vorlagen, die Kaiser Maximilian I. und Maria von Burgund zeigen) insgesamt 22 Personen, davon sind fünf (in fünf Porträts) unbekannt und 17 (in 36 Porträts) zumindest namentlich bekannt. Frimmel und Friedländer näherten sich auf diesem Weg erfolgreich Schwaz in Tirol als Arbeitsstätte Hans Malers an; vgl. Frimmel, 1891, S. 84f; Friedländer, 1895, S. 419f.

⁵⁴ Zu dem 1529 entstandenen und immer wieder als Werk Hans Malers angesehenen Bildnis Wolfgang Ronners (1529, München, Alte Pinakothek) vgl. S. 20f, sowie Abb. 17 bzw. 145 und 146.

in diesem Zeitraum porträtierte Personen sind zweifelsfrei mit Schwaz oder mit dem Hof der Habsburger im nahen Innsbruck in Verbindung zu bringen. Maria Welzer (Kat. Nr. 20) gehörte der in Schwaz ansässigen Gewerkenfamilie Tänzl an. Ihre Hochzeit mit dem Kärntner Adeligen Moritz Welzer (Kat. Nr. 19) fand im Jahr 1524 in Schwaz statt.⁵⁵ Ulrich Fugger (Kat. Nr. 33 und 34) vertrat bis zu seinem Tod im Mai 1525 die Interessen der Familie Fugger in Tirol. Sein Grabmal und ein Bronzeepitaph finden sich in der Liebfrauenkirche in Schwaz.⁵⁶ Anton Fugger (Kat. Nr. 18, 35 bis 37, 40 und 41) hielt sich Mitte der 1520er Jahre wiederholt geschäftlich in Schwaz auf und nutzte diese Gelegenheit, um sich von Hans Maler, zum Teil genau datiert⁵⁷, porträtieren zu lassen.⁵⁸ Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1) stand in den 1510er und 1520er Jahren in engem Kontakt zu den Habsburgern und war um 1520 Hofmeister der beiden in Innsbruck residierenden Prinzessinnen Anna und Maria.⁵⁹ Keine der sicher zu identifizierenden Personen in den Bildnissen Hans Malers ist außerhalb von Schwaz und Innsbruck zu lokalisieren.

Nur zwei der Porträts von Hans Maler sind signiert. Das Porträt eines unbekanntes jungen Mannes in einer schottischen Privatsammlung (Kat. Nr. 16) weist im linken oberen Eck das Monogramm „HM“ auf, darunter das Kürzel „MZS“. Friedländer löste diese Buchstabenkombination in Anlehnung an eine ähnliche Signatur bei Martin Schaffner⁶⁰ als „Hans M[...], Maler zu Schwaz“ auf.⁶¹ Das in dem vorliegenden Porträt verwendete Monogramm („HM“) lässt sich in zwei weiteren Werken feststellen; der auf Schloss Sigmaringen verwahrten „Heilige Sippe“ (Abb. 10 und 11)⁶² und der Porträtzeichnung eines

⁵⁵ Vgl. Kulmer, 1911, S. 36; Stumberger, 1979, S. 175.

⁵⁶ Vgl. Lieb, 1958, S. 3, 7f und 361; Häberlein, 2006, S. 70f; Hipper, 1926, S. 5.

⁵⁷ Das ehemals in der Sammlung Richard von Kaufmann verwahrte Porträt Anton Fuggers (Kat. Nr. 37) trägt am oberen Rand links die Inschrift: „MDXXV·AM X TAG·MARCI.“ (10. März 1525). Das sehr ähnliche Porträt Anton Fuggers in Allentown (Kat. Nr. 36) ist auf der Rückseite datiert: „ALS ICH WAS·XXXI·IAR·IX·MONAT ALT· / ·DO WAS ICH·ALSO GESTALT.“. Anton Fugger wurde am 10. Juni 1493 geboren (Vgl. Lieb, 1958, S. 67; Pölnitz/Kellenbenz, 1958 – 1986, Bd. 1, 1958, S. 474/Stammtafel), daraus lässt sich theoretisch als Datierung für das Gemälde in Allentown wieder der 10. März 1525 eruieren. Das halbfigurige Porträt von 1524 (Kat. Nr. 18) ist genau auf den 1. Juli 1524 datiert („ANNO DOMINI M·D·XXIII PRIMA IVLY“).

⁵⁸ Vgl. Lieb, 1958, S. 68 und 361.

⁵⁹ Vgl. Heiligensetzer, 2003, S. 69; Eder, 1963, S. 29ff.

⁶⁰ Martin Schaffner, Anbetung der hl. drei Könige, um 1512/14, Nürnberg, GNM. Auf dem Türsturz im rechten Hintergrund findet sich in der römischen Capitalis nachempfunderer Majuskel das Kürzel „M.S.M.Z.V“ (Martin Schaffner Maler zu Ulm); vgl. Löcher, 1997, S. 440ff.

⁶¹ Vgl. Friedländer, 1895, S. 419.

⁶² Dieses Gemälde wäre ohne die Signatur nicht leicht als Werk von Hans Maler erkennbar, da große Teile des Bildes überarbeitet sind; vgl. Stange, 1966, S. 95, Abb. 64.

älteren Mannes in Karlsruhe (Abb. 12)⁶³. Die Zeichnung kann mit einem der wenigen religiösen Werke Hans Malers in Verbindung gebracht werden. Der Scherge im „Martyrium des Hl. Bartholomäus“ in Nürnberg (Abb. 7 und 13) weist große Ähnlichkeit mit dieser Skizze auf.⁶⁴ Hans Maler hat ein einziges Gemälde mit seinem vollen Namen unterzeichnet. Die Signatur auf der Rückseite des 1524 datierten Porträts von Anton Fugger (Kat. Nr. 18) enthält wichtige biographische Hinweise zu Hans Malers Leben. Auf der Rückseite dieses Bildes finden sich am unteren Rand in kleiner Schrift die Worte: „·HANS MALER VON VLM·MALER ZVO SCHWATZ·“ (Abb. 14).

Im Tiroler Landesarchiv wird der einzige erhaltene Brief Hans Malers verwahrt. Maler wendet sich in diesem Schreiben an eine „*durchleuchtigste künigin*“, die schon Gustav Glück 1906/07 als die Ehefrau Erzherzog Ferdinands I., Anna von Ungarn, identifiziert hat.⁶⁵ Der Brief ist nicht datiert, aus dem Zusammenhang lässt sich jedoch vermuten, dass er gegen die Mitte der 1520er Jahre verfasst worden sein dürfte.⁶⁶ Maler schreibt von zehn Bildnissen, die er im Auftrag der Königin gemalt hat („*10 pild gemalt und konterfet*“). Vermutlich sind mit dieser Beschreibung die in mehreren Exemplaren erhaltenen Porträts Ferdinands I. und seiner Ehefrau (Kat. Nr. 10 bis 15) gemeint. Maler schreibt in dem Brief von seiner „*werchstat [...] zu Schwaz*“ und unterzeichnet mit „*Hanns Maler, maler zu Schwaz*“. In dem Brief wendet sich Maler mit der Bitte um Auszahlung des noch ausstehenden Teiles seines Lohnes für die Anfertigung der zehn erwähnten Bildnisse an die Königin. Er beklagt, dass ein Drittel seiner Bezahlung, 50 von 150 Gulden, noch ausständig ist und er deswegen in finanzielle Schwierigkeiten geraten ist und Schulden machen musste. Die von Maler für die Königin ausgeführten Arbeiten sind seiner Meinung nach sogar „*wol dreimal als vil, alls / angezaigte Suma trifft*“ wert. Maler schreibt, dass er „*nit meines ausstenden / Lons entricht würde*“ und dass er „*dardurch verzert und in schuld mich geschlagen, die ich nit wais zu bezalen.*“ Trotzdem weist er darauf hin, dass „*ich eur kün. gnaden nach allem meinem /*

⁶³ Hans Maler, Kopf eines alten Mannes, Federzeichnung, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; vgl. Stange, 1966, S. 88, Abb. 59.

⁶⁴ Hans Maler, Die Marter des Apostel Bartholomäus, Nürnberg, GNM; vgl. Löcher, 1997, S. 312ff.

⁶⁵ Vgl. Anhang, S. 174f.; vgl. Glück, 1906/07. Die folgenden Zitate stammen aus diesem Brief.

⁶⁶ Mackowitz und Stange folgen Glück in der Annahme, der Brief sei gegen 1525 entstanden; vgl. Mackowitz, 1960, S. 15; Stange, 1966, S. 84. Glück nimmt eine Entstehung zwischen 1523 und 1526 an; vgl. Glück, 1906/07, S. XXI.

*vermögen zu dienen mich gefreüt hab und noch allzeit mit underthenigstem gehorsamen vleiss ganz geren thun will“.*⁶⁷

Die Fragen, wann Hans Maler geboren wurde und zu welchem Zeitpunkt er nach Tirol bzw. Schwaz eingewandert ist, bleiben unklar.⁶⁸ Die Vermutungen über das Geburtsdatum Hans Malers variieren; Stange vermutete ein Geburtsdatum um 1480 oder gegen 1490,⁶⁹ Pinder tendiert zu einem Zeitraum zwischen 1470 und 1480.⁷⁰ Wiederholt wurde versucht, einige vor 1517 zu datierende Tiroler Urkunden mit Hans Maler in Verbindung zu bringen.⁷¹ Aufgrund der bereits angesprochenen Übereinstimmung von Familienname und Berufsbezeichnung und des gebräuchlichen Vornamens des Künstlers⁷² wird die eindeutige Zuschreibung dieser Quellen jedoch erschwert. Am 29. Juni 1500 verlangte Maximilian I., von der Regierung in Innsbruck, sie solle ihm die *„gemäl von unserm [und von] der Gemahel vnd ander, so der Maler in Swaz bey seinen Hannden habe“*, unverzüglich schicken.⁷³ Kaiser Maximilian erneuerte diesen Befehl bis Anfang Juli 1500 zweimal, ohne dass ihm diese Porträts ausgehändigt wurden.⁷⁴ Mackowitz bringt diese drei Urkunden aus dem Jahr 1500 versuchsweise mit Hans Maler in Verbindung, weist jedoch selbst darauf hin, dass dies nur eine vage Vermutung bleiben kann.⁷⁵ Hans Maler war nicht der einzige Maler, der im frühen 16. Jahrhundert in Schwaz für die Habsburger gearbeitet hat.⁷⁶ Niklas Reiser etwa ist seit 1498 in Schwaz in Tirol nachweisbar und stand mit Kaiser Maximilian in Kontakt. 1498 und 1500 erhält er Zahlungen der Tiroler Kammer für Aufträge im Dienst Kaiser Maximilians I.

⁶⁷ Gustav Glück vermutete, dass das auf der Rückseite des Briefes zu findende Wort *„nihil“* als negativer Erledigungsvermerk der Innsbrucker Hofkanzlei zu deuten sei, und dass Hans Maler den erwähnten Teil des Lohnes nicht ausbezahlt bekam; vgl. Glück, 1906/07; Glück, 1933.

⁶⁸ Vgl. Löcher, 1966, S. 32.

⁶⁹ Vgl. Stange, 1966, S. S. 84 und 91.

⁷⁰ Vgl. Pinder, 1957, S. 310.

⁷¹ Vgl. Mackowitz, 1960, S. 16ff; Egg, 2001, S. 118.

⁷² Vgl. Stange, 1966, S. 85. Stange listet eine große Zahl an Künstler der Zeit um 1500 auf, die den Vornamen *Hans* tragen, so etwa Hans Baldung Grien, Hans Holbein d. Ä. und d. J., Hans Sues von Kulmbach, Hans Wertinger, etc.

⁷³ Zit. nach TLA, OÖK, Kopialbücher, Geschäfte vom Hof, 1500, fol. 106v; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, Reg. 621, 29. Juni 1500, Augsburg.

⁷⁴ Maximilian I. forderte am 3. Juli 1500 die Regierung in Innsbruck noch einmal auf, *„seiner vorigen Gemahlin gemähl unnd ander / Gemäl von dem Maler zu Swatz zunemen / und uns zu schicken.“*, zit. nach TLA, OÖK, Kopialbücher, Geschäfte vom Hof, 1500, fol. 89r; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, S. XII, Reg. 623, 3. Juli 1500, Augsburg. Am 8. Juli 1500 beklagte Maximilian, dass die besagten Gemälde ihm noch immer nicht zugeschickt worden sind, und er forderte erneut, seinem Befehl nachzukommen; vgl. TLA, OÖK, Kopialbücher, Geschäfte vom Hof, 1500, fol. 108r; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, Reg. 624, 8. Juli 1500, Augsburg.

⁷⁵ Vgl. Mackowitz, 1960, S. 16. Stange schließt aus, dass dieser *„Maler in Schwaz“* von 1500 mit Hans Maler zu identifizieren ist. Ihm zufolge dürfte der in der Urkunde genannte Künstler nicht erst 1500 für Maximilian I. tätig gewesen sein, sondern als erprobter Maler schon längere Zeit davor in kaiserlichen Diensten gestanden haben; vgl. Stange, 1966, S. 84.

⁷⁶ Nachzuweisende Künstler sind etwa Niklas Reiser, Ulrich Funk und Hans Fuchs; vgl. Egg, 2001, S. 107ff.

(„...arbeit, so er der kgl. Maj. malt und macht...“).⁷⁷ Eine Urkunde von 1510 wird von mehreren Forschern⁷⁸ als unter Vorbehalt möglicher erster schriftlicher Beleg Hans Malers in Schwaz angesehen: „Hanns maler von Swatz gebn [erhält] am fünften tag august für zway Conterfett / taffeln daran fraw marin von Burgund / gemalt ist [...] / 15 Gulden.“⁷⁹ Der Vorname stimmt überein, auch die Bezeichnung „Maler von Schwaz“ erinnert an Hans Malers Signatur⁸⁰. Trotzdem muss auf die Bedenken gegen die Identifizierung Hans Malers mit dem in dieser Urkunde von 1510 genannten „Hanns maler von Swatz“ hingewiesen werden. Die frühesten datierten Werke Malers stammen aus dem Jahr 1517 (Kat. Nr. 2 und 3). Auch mit dem vermutlich frühesten erhaltenen Porträt Hans Malers, dem Bildnis des Siegmund von Dietrichstein (um 1517, Kat. Nr. 1) klafft eine Lücke von mehreren Jahren, in denen kein gesichertes Werk Malers nachweisbar ist. Nach Egg ist darüber hinaus bereits in den Jahren 1476 bis 1478 in Schwaz ein Maler *Hans* nachweisbar, der für nicht näher beschriebene Arbeiten in der Liebfrauenkirche die relativ hohe Summe von 137 Gulden bekam.⁸¹ Stange meinte auch, dass in der Bezeichnung „von Schwaz“ eher ein einheimischer Meister zu vermuten wäre.⁸² Hans Maler nennt sich in dem Porträt Anton Fuggers von 1524 (Kat. Nr. 18) „Hans Maler zvo Schwaz, Maler von Vlm“, und seinen Brief an Anna von Ungarn unterzeichnet er mit „Hanns Maler, maler zu Schwaz“⁸³.

Die Herkunft Hans Malers aus dem schwäbischen Raum stand im Gegensatz zu seinem Geburtsdatum bereits zu Beginn der Forschungen zu diesem Künstler außer Frage.⁸⁴ Maler nennt sich selbst „Hans Maler von Ulm“ (Porträt Anton Fugger, 1524, Kat. Nr. 18), ob er damit jedoch seinen Geburtsort, oder nur die Stätte seiner ersten Ausbildung bezeichnete, bleibt unklar. Das lichte Kolorit und die großen, schwach unterteilten, flächigen Formen in Malers Werken weisen deutlich auf eine Schulung in Ulm hin.⁸⁵ In den Bürgerlisten der Stadt

⁷⁷ „Niclasen Rayser, maler zw Schwacz, ist geordent uf die arbeit, so er der kgl. Maj. malt und macht, zehen guldin reinisch uf rechnung.“, 5. März 1498, bzw. „Niclasen Reysser, maler, zu bezalung der arbeit, so er der kgl. Maj. gemacht hat, 10 guldin reinisch“, 26. Jänner 1500, Innsbruck; zit nach JKS, 3. Bd., 1885, Reg. 2224 und Reg. 2259; vgl. Vischer, 1886, S. 460; Egg, 2001, S. 107.

⁷⁸ Vgl. H. Hammer in: Thieme-Becker, Bd. 23, 1929, S. 591; Stange, 1966, S. 84f, Egg, 2001, S. 118.

⁷⁹ Zit. nach TLA, OÖK, Raitbuch, 1510, fol. 150v; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, Reg. 997, 6. August 1510, Innsbruck.

⁸⁰ Porträt Anton Fugger, 1524 (Kat. Nr. 18): „HANS MALER VON VLM·MALER ZVO SCHWATZ“.

⁸¹ Vgl. Egg, 2001, S. 77.

⁸² Vgl. Stange, 1966, S. 85.

⁸³ Zit. nach Glück, 1906/07, S. XXII.

⁸⁴ Vgl. Scheibler, 1887a, S. 301; Scheibler, 1887b, S. 30; Friedländer, 1895, S. 421; Weizinger, 1914, S.134; Glaser, 1924, S. 290; Benesch, 1933, S. 244; Stange, 1966, S. 88ff.

⁸⁵ Vgl. Stange, 1966, S. 88.

Ulm findet sich im Jahr 1460 ein *Ludwig Mauler* (Maler).⁸⁶ In Memmingen ist der Name *Maler* zwischen 1510 und 1520 einige Male eindeutig als Familienname und nicht als Berufsbezeichnung nachweisbar.⁸⁷ Seine Schulung dürfte Maler in Ulm in der Werkstatt von Bartholomäus Zeitblom (geb. 1455/60, gest. zw. 1518 und 1522) erhalten haben.⁸⁸ Nach dieser Lehrzeit in Ulm könnte Hans Maler zu Bernhard Strigel (um 1460 – 1528) nach Memmingen gegangen sein, wo er mit Repliken nach Strigels Porträts des Kaisers und seiner beiden Ehefrauen beschäftigt gewesen sein könnte.⁸⁹ Das auf Schloss Ambras bei Innsbruck verwahrte Porträt der Maria von Burgund (Abb. 15) und vor allem das Bildnis von Kaiser Maximilian I. in St. Florian (Abb. 16) werden als möglicherweise von Hans Maler stammend bezeichnet.⁹⁰ Auch das Fragment eines Porträts von Kaiser Maximilian I. in Erlangen (Abb. 18) kann in diesem Zusammenhang gesehen werden.⁹¹ Detailgenaue Repliken sind jedoch über rein stilistische Merkmale nur schwer eindeutig zuzuschreiben. In dem Bildnis von Maximilian I. in St. Florian könnte in der Gestaltung der Haare und der Finger ein Hinweis auf die Autorschaft Malers zu erkennen sein. Die Papierrolle in der Hand von Maria von Burgund findet sich in ähnlicher Art in den Porträts von Anton Fugger in schwarzem Umhang (Kat. Nr. 38 und 39) und in der Hand von Kaiser Maximilian I. in dem Martyrium des Apostels Andreas (Abb. 6, links am Rand) wieder.⁹² In dem Erlanger Fragment ähnelt die Gestaltung der Augen und Haare Hans Malers Arbeitsweise. Unter der Annahme, dass die drei erwähnten Werke von Hans Maler stammen, müssen diese jedoch nicht unbedingt früh zu datieren sein, also in der vermuteten Gehilfenzeit Malers in der Werkstatt Strigels. Sie

⁸⁶ Vgl. Vischer, 1886, S. 418, Anm. Weizinger vermutete in genanntem Ludwig Mauler/Maler den Vater Hans Malers; vgl. Weizinger, 1914, S. 134. Picot erwähnte noch weitere Künstler, deren Nachnamen *Maler* war: Bernhard Maler, Maler in Augsburg, 1476 bis 1478 als Graphiker in Venedig erwähnt, Matthäus Maler, Maler und Graphiker in Erfurt 1511 bis 1533 und Valentin Maler, Goldschmied und Graphiker in Augsburg in den Jahren 1569 bis 1603; vgl. Picot, 1909, S. 30; Thieme-Becker, 23. Bd., S. 591f.

⁸⁷ Vgl. Weizinger, 1914, S. 134; Thieme-Becker, 23. Bd., 1929, S. 591 (H. Hammer).

⁸⁸ Friedländer sah in den schräg gestellten Augensternen in den Porträts Malers einen Hinweis auf die Schulung bei Zeitblom, bei dem sich dieses Merkmal ebenso findet; vgl. Friedländer, 1895, S. 421f; Weizinger, 1914, S. 133; Stange, 1966, S. 88.

⁸⁹ Vgl. Vischer, 1885, S. 52 und 82; Friedländer, 1895, S. 421f; Weizinger, 1914, S. 133; Stange, 1966, S. 90f. Es könnten durchaus verwandtschaftliche Beziehungen Malers mit Memmingen bestanden haben. In Memmingen scheint, wie schon erwähnt, im frühen 16. Jahrhundert wiederholt der Familienname *Maler* auf. Die Distanz zwischen Ulm und Memmingen ist mit ca. 50 km gering. Der Fluss Iller, in dessen unmittelbarer Nähe Memmingen liegt, fließt in Ulm in die Donau.

⁹⁰ Vgl. Mackowitz, 1955b.

⁹¹ Hans Maler (?) nach Bernhard Strigel, Kaiser Maximilian I., Fragment eines Halbfigurenbildnisses, Aquarell auf Papier, Erlangen, Universitätsbibliothek; vgl. Ausst. Kat. Innsbruck, 1992, S. 154f, Kat. Nr. 154.

⁹² Dass die erwähnten Bildnisse von Kaiser Maximilian I. und Maria von Burgund in gemeinsamem Zusammenhang zu sehen sind, ergibt sich auch aus der Ähnlichkeit der floralen Muster im Hintergrund der beiden Bilder und im Kleid von Maria von Burgund. Dieses Merkmal findet sich auch in einem weiteren Porträt der ersten Ehefrau Kaiser Maximilians I. (Wien, KHM, Inv. Nr. 4402). Michaela Frick (Innsbruck) arbeitet zurzeit an einem Artikel über den Sippenaltar auf Schloss Tratzberg, in dem dieses Muster ebenso zu finden ist.

könnten ebenso in der dokumentierten Zeit um 1520 in Schwaz entstanden sein. Benesch hat in Zusammenhang mit der möglichen Arbeit Malers in Strigels Werkstatt die Hypothese einer Donaureise Malers angedacht. Nach Benesch könnte diese ihn mit Werken der Donauschule in Verbindung gebracht haben.⁹³ Stange meinte in Erweiterung dieser Überlegung, dass der Anlass für diese Reise die habsburgisch-jagiellonische Doppelverlobung 1515 in Wien gewesen sein könnte, der Maler als Gehilfe Strigels beigewohnt haben könnte.⁹⁴

Wer hat Hans Maler dazu veranlasst, nach Tirol zu gehen und sich in Schwaz niederzulassen? Malers Lehrmeister Bernhard Strigel stand zumindest seit 1507 in engem Kontakt zu Kaiser Maximilian I.⁹⁵ Die Empfehlung eines Schülers an den kaiserlichen Hof in Innsbruck wäre unter diesen Umständen möglich gewesen.⁹⁶ Dies umso mehr, bot doch der Hof der beiden in Innsbruck auf ihre jeweiligen Hochzeiten wartenden Prinzessinnen Anna und Maria eine gute Auftragslage. Wenn Hans Maler den Entschluss gefasst hat, als Porträtist der Habsburger nach Tirol zu gehen, warum hat er sich nicht direkt in Innsbruck in unmittelbarer Nähe zum kaiserlichen Hof angesiedelt? Hans Maler hat sich im Gegensatz dazu entschieden, nach Schwaz in der Nähe von Innsbruck zu gehen und von dort aus auch den Hof in Innsbruck zu bedienen. Der Beweggrund, sich in Schwaz anzusiedeln, war die überragende wirtschaftliche Stellung dieser Siedlung im Silber- und Kupferabbau. Gewerken, Beamten und Handelsleute bildeten eine an Porträts interessierte Auftraggeberschicht, die Maler neben seiner Arbeit für den Hof in Innsbruck vor Ort bediente.⁹⁷

Die Frage nach dem Todesdatum Hans Malers muss, wie die nach seiner Geburt und Ankunft in Schwaz, offen bleiben. Seit Beginn der Forschung zu Hans Maler wurde das Porträt Wolfgang Ronners von 1529 (Abb. 17 bzw. 145 und 146) als das späteste datierte Werk Hans Malers angesehen. Stange sah in diesem Bildnis das „*schönste und reifste*“ Werk dieses

⁹³ Benesch erkannte in den Werken Malers das Studium Albrecht Altdorfers und dessen Umkreis, vor allem Erhard Altdorfers und des Meisters der *Historia Friderici et Maximiliani*; vgl. Benesch, 1938, S. 141. In den beiden, Hans Maler zugeschriebenen Tafeln in Stift Klosterneuburg (Flucht nach Ägypten, Kindermord zu Bethlehem) sah Benesch Ähnlichkeiten zu vier Passionsflügeln eines am frühen Altdorfer geschulten Künstlers in Schloss Pernstein/Pernštejn in Mähren; vgl. Benesch, 1937, S. 124f.

⁹⁴ Als Indiz führte Stange die Ähnlichkeit von Malers Porträt Erzherzog Ferdinands I. (Kat. Nr. 10) und Strigels Porträt des jungen Ludwig von Ungarn (Wien, KHM) an. Stange wies jedoch darauf hin, dass diese Vermutung eine reine These bleiben muss; vgl. Stange, 1966, S. 91.

⁹⁵ Strigel bezeichnete sich in der Inschrift des Porträts der Familie Johannes Cuspinians (Privatbesitz) als der einzige Hofmaler Maximilians und vergleicht seine Position mit der von Appelles, dem es als einziger Maler erlaubt war, Alexander den Großen zu porträtieren; vgl. Otto, 1964, S. 104f; Stange, 1966, S. 91.

⁹⁶ Stange spekulierte mit einer Kontaktaufnahme Malers mit den Habsburgern anlässlich der Doppelverlobung 1515 in Wien; vgl. Stange, 1966, S. 91.

⁹⁷ Vgl. Friedländer, 1895, S. 420.

Meisters.⁹⁸ Wolfgang Ronner, etwa 1501 geboren, stand zunächst 1526/28 in Kärnten in Fuggerschen Diensten und war danach bis zu seinem Tod 1554 in Schwaz für die Fugger tätig. In dem Porträt Ronners weist die Inschrift auf dem Brief auf Schwaz hin: „*Ronner/ZwHann(en)/Swats*“⁹⁹ Mit diesem Bildnis wäre ein terminus post quem (1529) für das Todesdatum Hans Malers vorgegeben.¹⁰⁰ Bereits Friedländer hatte seine Zuschreibung dieses Werkes an Hans Maler relativiert, da ihm ein genaues Studium des Gemäldes nicht möglich war.¹⁰¹ Norbert Lieb sah die Zuschreibung als „*stilkritisch nicht haltbar an*.“¹⁰² Das Bildnis weicht tatsächlich in Farbigkeit und Malweise deutlich von den Werken Hans Malers ab. Annette Kranz erklärt die stilistischen Abweichungen damit, dass das Porträt von Hans Maler bei seinem Tod unvollendet hinterlassen worden sei und Christoph Amberger (um 1500 – 1561/62), der von Kranz angenommene Schüler Malers, das Werk vollendet hätte.¹⁰³ Das Bildnis Wolfgang Ronners weicht jedoch nicht nur stilistisch von Hans Malers Werk ab. Die datierten Bildnisse Malers verteilen sich relativ gleichmäßig auf die Jahre 1517 bis 1526. Vor allem von 1523 bis 1526 ist eine dichte Reihe an Porträts erhalten.¹⁰⁴ Zwischen dem letzten datierten Porträt Hans Malers (Matthäus Schwarz, Beginn 1526, Kat. Nr. 39)¹⁰⁵ und dem Porträt Wolfgang Ronners (1529) liegen etwa drei Jahre.

⁹⁸ Schon Vischer, 1885, S. 51 sah in diesem Porträt „*das Werk eines Schülers von B. Strigel [...] zum Teil erinnert es stark an B. Strigel, zum Teil an eine andere Hand*“. Friedländer, 1895, S. 417 hielt es „*wenigstens für wahrscheinlich, dass dieses Gemälde hierher [in das Oeuvre Hans Malers] gehört*.“ Friedländer schränkte sein Urteil jedoch ein, da er das in der Alten Pinakothek in München hoch aufgehängte Bild nicht aus der Nähe studieren konnte („*kam aber nicht zu einer klaren Vorstellung, weil ich die hoch aufgehängte Tafel nicht genau betrachten konnte*“). Stange sprach von den zwischen 1517 und 1529 entstandenen Porträts als „*sicherstes Eigentum von Hans Maler*“. Er inkludierte somit das Porträt von Wolfgang Ronner in das Oeuvre Hans Malers. An anderer Stelle meinte er darüber hinaus: „*Das schönste und reifste [Werk] ist das des Wolfgang Ronner von 1529 in der Alten Pinakothek*.“; zit. nach Stange, 1966, S. 83 und S. 86; vgl. auch Weizinger, 1914, S. 134 und 146; Mackowitz, 1960, S. 52f und S. 86, Kat. Nr. 46; Löcher, 1967, S. 32.

⁹⁹ Vgl. Kat. München, 1999, S. 306f.

¹⁰⁰ Mackowitz schrieb das Porträt Wolfgang Ronners dem Werk Hans Malers zu. Als Argumente für die Zuschreibung sah er den nach Schwaz adressierten Brief in Ronners Hand an, weiters die stilistische Ähnlichkeit mit Bernhard Strigels Gemälden, die perspektivische Wiedergabe des Baretts und die Ausführung der Details (etwa Falten des Hemdes, Zeichnung der Haare); vgl. Mackowitz, 1960, S. 52f, sowie S. 86, Kat. Nr. 46. Pinder nimmt ein Todesjahr 1530 an; vgl. Pinder, 1957, S. 310.

¹⁰¹ „[...] *weil die Betrachtung des Stils die erwünschte Sicherheit, das Ronner-Bildnis sei von unserem Meister, mir nicht gegeben hat*.“; zit. nach Friedländer, 1895, S. 419.

¹⁰² Zit. nach Lieb, 1952, S. 64. Im Katalog der Fugger und Welser-Ausstellung von 1950 wird die Zuschreibung des Porträts von Wolfgang Ronner an Hans Maler als „*nicht sicher*“ bezeichnet; vgl. Ausst. Kat. Augsburg, 1950, S. 53, Nr. 74.

¹⁰³ Vgl. Kranz, 2004, S. 233 - 238, Kat. Nr. 1.

¹⁰⁴ Aus dem Jahr 1524 sind insgesamt neun datierte Werke Malers erhalten, aus dem Jahr 1525 sechs und mit dem auf den 20. Februar 1526 datierten Porträt von Matthäus Schwarz nur ein Werk aus dem Jahr 1526.

¹⁰⁵ Die beiden undatierten Bildnisse Anton Fuggers (Kat. Nr. 40 und 41) sind wohl nur kurz nach dem Bildnis von Matthäus Schwarz zu datieren; vgl. S. 58f und 79f.

Hans Maler verwendete für nahezu alle Bildnisse ein einheitliches Grundschema. Nur in zwei Ausnahmen, den Profilporträts von Erzherzog Ferdinand I. (Kat. Nr. 28 – 30) und von Jakob Fugger (Kat. Nr. 38) arbeitete Maler nach fremden Vorlagen. Das Konzept konnte nach Bedarf im Format erweitert bzw. in Ausnahmen in der Komposition leicht variiert werden. Die Bildfläche ist meist nicht größer als nötig, um Kopf und Brustsockel darzustellen. Der Kopf und damit auch der Blick der porträtierten Person ist nach schräg rechts oder links gewendet. Der Hintergrund erscheint in den meisten Porträts Malers blau, von oben nach unten aufgehellt. In manchen Fällen ist der Farbton des Bildgrundes in diesem nach unten aufgehellten Schema grün oder einheitlich dunkelgrün, dunkelbraun, grünlich blau oder in sattem Gelb gehalten. In einer nicht geringen Zahl wurde das Brustbild zu einem Halbporträt erweitert. Durch die Vergrößerung des Ausschnittes kam es jedoch keinesfalls zu einer Lockerung des Konzeptes. Die Haltung des Kopfes und des Oberkörpers wurde beibehalten und der sichtbare Ausschnitt bis zur Hüfte mit Händen ergänzt. In einem Fall, dem Porträt von Anna von Ungarn von 1520 (Kat. Nr. 7), ist der umgekehrte Weg nachzuweisen. Hans Maler verwendete dieses Bildnis als Ausgangspunkt für eine auf das Brustbild reduzierte Variante, die anlässlich der Hochzeit Annas mit Erzherzog Ferdinand I. im Jahr 1521 in mehreren Exemplaren hergestellt wurde (Kat. Nr. 13 – 15). Das Bildnis wurde als Gegenstück zu dem Porträt des Erzherzogs gespiegelt und der Ausschnitt zu einem Brustbild verkleinert. Wie Hans Maler die Elemente des Bildes an das veränderte Format anpasste, zeigt die am Saum des Barett's hängende Brosche. Diese ist in dem Halbporträt von 1520 am Barett links am Hinterkopf zu sehen, in der späteren, gespiegelten Version findet sie sich ebenso links, diesmal vor dem Gesicht von Anna. An dem Grundtypus seiner Bildnisse hielt Hans Maler fast pedantisch fest, versuchte jedoch einzelne Sonderwünsche der Auftraggeber zu berücksichtigen. Gerade diese Abweichungen zeigen, dass es für Hans Maler durchaus mit Schwierigkeiten verbunden war, auf diese Vorgaben einzugehen. So hatte Matthäus Schwarz, der Buchhalter der Fugger, spezielle Vorstellungen, als er 1526 bei Hans Maler ein Porträt bestellte (Kat. Nr. 39). Er wollte auf der Laute musizierend, also im Gegensatz zur Bildtradition Hans Malers in Aktion dargestellt werden. Der Wunsch von Schwarz zwang Maler zu Abweichungen von seinem Schema, die nicht zur Gänze überzeugend in die Komposition des Bildes eingearbeitet wurden. Die Laute musste diagonal zur Bildfläche eingefügt und der linke Arm auf nicht erprobte Art an die Saiten des Musikinstruments gelegt dargestellt werden. In den übrigen Teilen der Bildgestaltung, etwa Kopf- und Körperhaltung, folgte Maler seinem in anderen Bildern angewendeten Schema.

5. Auftraggeber

5.1. Schwaz im frühen 16. Jahrhundert

Für das Verständnis des Werkes von Hans Maler, insbesondere der Porträtmalerei, ist seine Wahl der Arbeitsstätte von grundlegender Bedeutung. In Schwaben geboren, in Ulm und Memmingen ausgebildet, hat sich Hans Maler entschieden, nach Schwaz in Tirol auszuwandern, um dort als Porträtist zu arbeiten. Im frühen 16. Jahrhundert war Schwaz in wirtschaftlichen Belangen eine Siedlung von international überragender Wichtigkeit. Die Ursache für den europaweit hohen Stellenwert dieser Siedlung und den immensen Reichtum seiner Einwohner in den Jahrzehnten um 1500 lässt sich mit einem einzigen Wort umschreiben – Silber.¹⁰⁶ Ab etwa 1410 wurde in Schwaz in größerem Umfang mit dem Erzabbau begonnen.¹⁰⁷ Bis zur Mitte des Jahrhunderts war das wahre Ausmaß der Entdeckung zutage getreten; es war eines der größten zu dieser Zeit bekannten Silbervorkommen in Europa. Das Leben in Schwaz sollte sich von Grund auf verändern. Mit der Entdeckung der Erzadern und der Vergrößerung des Abbaus wuchs die Bevölkerungszahl.¹⁰⁸ Zu Beginn des 15. Jahrhunderts war Schwaz eine kleine Siedlung ohne größere Bedeutung gewesen.¹⁰⁹ 1492 waren im Bergbau in Schwaz bereits 4.000 Menschen beschäftigt.¹¹⁰ Agostino Patrizi, päpstlicher Zeremonienmeister, beschrieb Schwaz im Jahr 1471 folgendermaßen: „*Wir [...] kamen nach Schwaz, ein ansehnlicher und volkreicher Ort. Hier sind andere berühmte Silbergruben, die [Herzog] Sigmund jährlich über 60.000 Dukaten eintragen. Deswegen hat der Ort eine so ungewöhnlich starke Bevölkerungsziffer; fast alle*

¹⁰⁶ Vgl. Egg, 1964, S. 3f; Egg, 2001, S. 11. In den Bergen um Schwaz wurde Bergbau vermutlich bereits in der Bronzezeit betrieben. Zumindest in kleinem Ausmaß dürfte das gesamte Mittelalter hindurch Silber abgebaut worden sein; vgl. Pockstaller, 1874, S. 31; Stolz, 1951, S. 79; Egg, 1964, S. 3f; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 89; Egg, 2001, S. 11.

¹⁰⁷ Der Sage nach soll im Jahr 1409 die Magd Gertraud Kandlerin beim Viehhüten am Falkenstein bei Schwaz beobachtet haben, wie ein Stier mit seinen Hörnern eine Erzader freilegte. Tatsächlich sind am Falkenstein in späterer Zeit Stollen mit den Namen „*Kandlerin*“ und „*St. Jakob am Stier*“ nachweisbar; vgl. Egg, 1964, S. 7f.

¹⁰⁸ Vgl. Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 79.

¹⁰⁹ Vgl. Stolz, 1951, S. 79; Egg, 1958, S. 9; Egg, 1964, S. 7. Im Jahr 1427 zählte man in Schwaz 51 Haushalte. Unter diesen landesfürstlichen Grunduntertanen finden sich Namen wie *Erzperger* oder *Erztknapp*, die auf Bergarbeiter schließen lassen; vgl. Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 89; Die geographische Lage von Schwaz war eher durch Nachteile gekennzeichnet. Sie lag weder an einer Talenge, noch an der Einmündung eines zu den Alpenübergängen führenden Quertales, die schattige Lage am südlichen Hang des Inntales brachte dem nordseitig gelegenen Dorf Vomp einen Vorsprung in Bezug auf den Ackerbau; vgl. Egg, 1964, S. 3; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 78.

¹¹⁰ In dem Reisetagebuch eines venezianischen Gesandten, der 1492 im Auftrag der Republik Venedig zu Kaiser Friedrich III. und dessen Sohn Maximilian reiste, heißt es: „*Sie [...] passierten vier prächtige hölzerne Brücken über den Inn, ehe sie nach Schwaz gelangten, einer sehr schönen und sehr reichen Stadt am Inn, reicher als Hall und Innsbruck zusammen – dank der großen Anzahl von Silberbergwerken in der Nähe, in denen fortwährend von gegen 4.000 Menschen gegraben wird.*“; zit. nach Simonfeld, 1895, S. 248; vgl. Egg, 1964, S. 9.

*Bewohner sind Handwerker und Grubenarbeiter.*¹¹¹ Mit der Hoffnung auf Anteil am Aufschwung in diesem neuen Wirtschaftszentrum kamen aus allen Teilen Europas Menschen nach Tirol.¹¹² Bis Anfang des 16. Jahrhunderts war Schwaz auf eine Größe von etwa 20.000 Einwohnern angewachsen.¹¹³ Zu dieser Zeit gab es in Tirol, Innsbruck miteingeschlossen, keine Siedlung, die auch nur halb so groß gewesen wäre. Im süddeutsch-österreichischen Raum hatten nur Nürnberg, Augsburg, Ulm und Wien eine ähnlich hohe Einwohnerzahl.¹¹⁴

Mit welchen Auftraggebern konnte Hans Maler rechnen, als er sich im frühen 16. Jahrhundert in Schwaz niederließ? Der Abbau und die Verhüttung des Silbers lagen in den Händen der Gewerken. Sie finanzierten die Bergstollen, bezahlten die Bergarbeiter und verarbeiteten die Erze in ihren Schmelzhütten. Jeder zehnte Kübel wurde als „Fronerz“ (etwa 50 kg¹¹⁵) eingezogen und in den landesfürstlichen Hütten verschmolzen.¹¹⁶ Das übrige Metall musste zu einem festgelegten Preis („Wechsel“)¹¹⁷ an die landesfürstliche Münze in Hall abgeführt werden. Der zur Münzprägung nicht benötigte Überschuss konnte von den Gewerken für acht Gulden je Mark Wechsel von der Haller Münze für den Freiverkauf erworben werden. Die Gewinnspanne dieses Geschäftes war beachtlich, der Welthandelspreis für Silber lag bei zehn bis zwölf Gulden pro Mark.¹¹⁸ Vor Ort vertretene Händler organisierten den internationalen Vertrieb des fertigen Silbers. Bis Ende des 15. Jahrhunderts lag der Silber- und Kupferabbau bzw. -handel in Schwaz vor allem in den Händen einheimischer Kaufherren und Gewerken.¹¹⁹

¹¹¹ „*Et nos, Halla progressi, per eandem vallem ad villam venimus populosam et amplam, Svuasser incolae vocant. Hic argenti fodinae aliae celebres sunt, ex quibus Sigismundus aureorum supra sexaginta milia quotannis conficit, atque ideo incolis habundat locus; sunt omnes fere opfices fossoraeque minerarum.*“; zit. nach Dengel, 1932, S. 227 und 231; Egg, 1964, S. 10. Hans Sachs beschrieb 1513 in seinem Schwank „*Die pewerin mit der dicken milich*“ ebenso die große Zahl an Bergleuten in Schwaz: „*Als ich mein handwerk nach thet wandern / Von einem Land zu dem andern / Kam ich gen Schwatz in das Inthal / Do im bergkweg ein grose Zal / Ertzknappen arbeitn tag und nacht.*“; zit. nach Keller/Goetze, 1871 - 1908, Bd. 9, 1875, S. 514; vgl. Egg, 1964, S. 33; Baur, 1994, Blatt 9.

¹¹² Jörg Andorfer, der Vater Sebastian Andorfers, ist wahrscheinlich um 1450, wie viele andere nach Schwaz eingewandert, um hier sein Glück zu versuchen. Der Name Andorfer weist auf Antwerpen hin, das im Mittelalter Andorf hieß; vgl. auch Egg, 1953a, S. 11. Albrecht Dürer schrieb im Tagebuch seiner niederländischen Reise im August 1520: „*Darnach fuhren wir gen Antorff*“ bzw. „*Jtem Sebald Fischer hat mir zu Andorff ab kaufft 16 kleiner Passio pro 4 gulden.*“, zit. nach Rupprich, 1956 - 1969, Bd. 1, Berlin 1956, S. 151, Zeile 1 bzw. S. 152, Zeile 70f. Dürers Ansicht des Hafens von Antwerpen beim Scheldetor, Tuschkopierzeichnung, 1520, Wien, Albertina trägt die Aufschrift „*1520 Antorff*“, vgl. Winkler, 1936 - 1939, Bd. 4, Berlin 1939, Nr. 821.

¹¹³ Vgl. Egg, 1964, S. 24.

¹¹⁴ Vgl. Egg, 1958, S. 20f, Endres, 1970, S. 246ff; Zahn, 1970, S. 172; Egg, 2001, S. 22; Czeike, 2004, Bd. 1, S. 354.

¹¹⁵ Vgl. Egg, 1971, S. 271.

¹¹⁶ Die landesfürstlichen Schmelzhütten befanden sich in Mühlau, später in Brixlegg; vgl. Egg, 1958, S. 9; Egg, 1971, S. 271; Baum, 1987, S. 98.

¹¹⁷ Fünf Gulden je Mark, das entspricht 0,28 kg; vgl. Egg, 1958, S. 9; Baum, 1987, S. 98.

¹¹⁸ Vgl. Egg, 1958, S. 9; Egg, 1971, S. 271; Morsak, 2002, S. 163.

¹¹⁹ Vgl. Egg, 1958, S. 10f.

In den Jahren um 1500 und verstärkt ab dem Jahr 1510 ist jedoch ein grundsätzlicher Wandel zu erkennen, der auch in den Porträts Hans Malers abzulesen ist; die Ablöse ortsansässiger Betriebe durch großkapitalistische Firmen aus Süddeutschland.¹²⁰

In den Anfängen des Bergbaus in Schwaz im 15. Jahrhundert hatten zahlreiche Leute mit zum Teil geringem Kapital versucht, durch das Schwazer Silber zu Reichtum zu gelangen. Der überwiegende Teil dieser Betriebe hatte jedoch keine lange Lebensdauer. Nur mit größerem finanziellem Einsatz konnte der immer aufwändigere Abbau von Silber und Kupfer erfolgreich bis zum tatsächlichen Nettogewinn überstanden werden. Die Unsicherheit in der Erzdichte in den Stollen kombiniert mit hohen Betriebskosten barg ein nicht zu unterschätzendes wirtschaftliches Risiko, dem nicht jeder gewachsen war.¹²¹ Die Konzentration auf einige wenige finanzstarke Großbetriebe war somit eine vorgegebene Tendenz. Seit etwa 1470 sind die Produktionslisten der Schwazer Bergwerke (vor allem am Falkenstein¹²²) vollständig erhalten¹²³, sodass die rasante Steigerung des Abbaus, aber auch der Bedeutungswandel der einzelnen Beteiligten anschaulich vor Augen geführt werden kann. Im späten 15. Jahrhundert hatten sich als die mächtigsten Vertreter im Silberabbau in Schwaz Christian Tänzl, Hans Fieger, Jörg Perl und Virgil Hofer etabliert.¹²⁴ Ihr Gewinn stieg rasant, während der Umsatz der kleineren Unternehmer stetig zurückging.¹²⁵ Nach 1500 und vor allem ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts veränderte sich dieses Bild stark. Süddeutsche Kaufleute begannen, die einheimischen Gewerken aus dem Geschäft zu verdrängen. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts dominierten noch die eingesessenen Bergwerksbetriebe.¹²⁶ Die Gewinne im Schwazer Bergbau lockten im frühen 16. Jahrhundert jedoch die großen Augsburger Welthandelsfirmen nach Schwaz. 1507 war mit Melchior

¹²⁰ Vgl. Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 121; Morsak, 2002, S. 161.

¹²¹ Vgl. Egg, 1958, S. 12f.

¹²² Der Falkenstein war das wichtigste Silberabbaugebiet in Schwaz. Hier wurden von 1491 bis 1500 etwa 105 Tonnen Silber und acht Tonnen Kupfer produziert, 1521 - 1530 waren es 133 Tonnen Silber und knapp zehn Tonnen Kupfer. Die weiteren großen Erzadern lagen am Ringenwechsel und in der „Alten Zeche“. Am Ringenwechsel wurden 1460 - 1549 knapp 190 Tonnen Silber und knapp 23 Tonnen Kupfer hergestellt, im Bergbauggebiet „Alte Zeche“ 1490 - 1499 32 Tonnen Silber und 2,5 Tonnen Kupfer, 1520 - 1529 knapp 33 Tonnen Silber und 2,5 Tonnen Kupfer; vgl. Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 73f.

¹²³ Vgl. Egg, 1964, S. 10 und 60, Anm. 39.

¹²⁴ Zwischen 1470 und 1479 produzierte unter anderen Christian Tänzl 6.800 kg, Jörg Perl 4.900 kg, Hans Fieger 4.600 kg, Stefan Tänzl (bis 1482) 6.000 kg, Virgil Hofer (ab 1475) 3.700 kg, Hermann Grünhofer 3.600 kg, Antoni vom Ross 3.400 kg und Lamprecht Erlacher 2.200 kg Silber; vgl. Egg, 1964, S. 10.

¹²⁵ Zwischen 1490 und 1500 wurden insgesamt 129.000 kg Silber aus den Bergen um Schwaz geholt. Die Zahl der am Falkenstein tätigen Gewerken sank von 36 im Jahr 1471 auf 15 im Jahr 1485 und ab 1503 auf unter 10; vgl. Egg, 1964, S. 10f und 20f; Egg, 1971, S. 263.

¹²⁶ Vgl. Egg, 1964, S. 28; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 121.

Stunz der erste Augsburger Gewerke in Schwaz tätig; er produzierte bis 1510 insgesamt 6.797 kg Silber. Die Firmen Fugger, Baumgartner, Höchstetter, Manlich und andere folgten sehr bald diesem Vorbild und engagierten sich in Form von zum Teil rasch wechselnden Gesellschaften in Schwaz.¹²⁷ Die einheimischen Gewerkefamilien konnten in der Konkurrenz mit diesen international agierenden Großunternehmen nicht mithalten. Wie sie im späten 15. Jahrhundert kleinere Gewerke verdrängt hatten, wurde nun ihnen selbst von noch größeren Mitbewerbern der Rang abgelaufen.¹²⁸ Die Produktion von Veit Jakob Tänzl war auf 13.533 kg zurückgegangen, ähnlich erging es den Firmen Fieger (4.976 kg), Hofer (10.533 kg) und Reiff (3.343 kg).¹²⁹ Christian Tänzl war 1520 in große Schulden geraten¹³⁰, die Anteile der Firma Hofer wurden 1525 verkauft, Siegmund Fieger gab 1529 den Bergbaubetrieb auf. Einzig die Brüder Hans und Jörg Stöckl konnten mit den Augsburger Unternehmen mithalten. Die übrigen einheimischen Gewerke, wie Hans Hartmann, Andre Jaufner, Christof Reif spielten mit ihrer geringen Produktion keine bedeutende Rolle.¹³¹

Wie war es den - vor allem Augsburger - Gesellschaften gelungen, innerhalb weniger Jahre so erfolgreich den Schwazer Bergbau unter ihre Kontrolle zu bringen? In diesem Zusammenhang ist zunächst ein weiterer Strukturwandel im Schwazer Bergbau zu erwähnen, der schon Mitte des 15. Jahrhunderts über die Bühne gegangen war. Bis 1467 gehörte Schwaz mit seinen Bergwerksstollen zur Grundherrschaft der Ritter von Freundsberg.¹³² Die Silber- und Kupfervorkommen in Schwaz waren jedoch kein Segen für die Freundsberger.¹³³ Die Knappen des stetig anwachsenden Bergwerksbetriebs in Schwaz waren dem vor Ort ansässigen Bergrichter unterstellt.¹³⁴ Die Einnahmen aus den Stollen flossen in die Kassen des Landesfürsten, und die Ritter von Freundsberg hatten über die Bergarbeiter keinerlei

¹²⁷ Vgl. Egg, 1964, S. 28.

¹²⁸ Diese um 1500 verstärkt einsetzende Verdrängung einheimischer Gewerke durch süddeutsche Handelsunternehmen ist auch in Zusammenhang mit einem Generationswechsel innerhalb der alten Schwazer Gewerkefamilien zu sehen. Die junge Generation hatte sich an das standesgemäße Leben auf Schlössern gewöhnt und war nicht mehr in dem Maße im Bergbau engagiert wie ihre Väter. Beispielhaft ist dies an der Familie Tänzl (vgl. 68ff) zu sehen; Egg, 1958, S. 7 und 13f; Egg, 1964, S. 28; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 121.

¹²⁹ Vgl. Egg, 1964, S. 28; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 121.

¹³⁰ Vgl. Egg, 1951b, S. 49.

¹³¹ Vgl. Egg, 1958, S. 21f.

¹³² Vgl. Egg, 1953b, S. 7; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 81 und 84. Am 23. April 1326 verließ König Heinrich von Böhmen Berthold von Freundsberg das Recht, in Schwaz ein Gericht einzurichten und einen Wochenmarkt abzuhalten; vgl. Schwind/Dopsch, 1895, S. 167, Nr. 88, 25 - 38; vgl. Egg, 1953b, S. 8f; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 84.

¹³³ Vgl. Egg, 1953b, S. 10.

¹³⁴ Vgl. Egg, 1964, S. 17.

Gerichtsgewalt. Der sich rasant vergrößernde Bergbau in Schwaz griff jedoch massiv in die Belange der Freundsberger Herren ein.¹³⁵ Im Jahr 1467 entschloss sich Ulrich von Freundsberg, Gericht und Schloss Freundsberg mit allen Besitzungen an den späteren Herzog Sigmund von Tirol (1427-1496, Herzog ab 1477) zu verkaufen und nach Schwaben auszuwandern.¹³⁶ Die ehemaligen Besitzer hatten ihre Macht durch den Ausbau der Bergwerke gefährdet gesehen und waren nicht an deren Ausweitung interessiert. Der habsburgische Landesfürst hingegen kannte die Qualität dieser Einnahmequelle und forcierte die Silber- und Kupfergewinnung in Schwaz durch die Unterstützung kapitalkräftiger Unternehmer.¹³⁷ Der Verkauf der Bergbaugebiete von Schwaz an Sigmund von Tirol markiert den Auftakt zur Blütezeit des Bergbaues in Schwaz, der sich ab den 1470er Jahren in gewaltigen Produktionssteigerungen manifestierte. Er war auch der Beginn der bemerkenswerten Symbiose der Habsburger mit den süddeutschen Handelsimperien, in deren Mitte der Reichtum der Schwazer Berge stand.

Sigmund von Tirol, seit 1467 Besitzer der Silberminen in Schwaz, war für seine prunkvolle Hofhaltung und sein verschwenderisches Leben bekannt.¹³⁸ Um diesen aufwändigen Lebensstil aufrechterhalten zu können, benötigte er stets hohe Geldsummen.¹³⁹ Am 1. Jänner 1456 nahm Sigmund von Tirol bei der Augsburger Handelsgesellschaft Ludwig Meuting einen Kredit über 40.000 Gulden auf. Die Rückzahlung wurde in Schwazer Silber vereinbart.¹⁴⁰ Damit war Schwaz erstmals in der europäischen Finanzwelt aufgetreten, es war jedoch auch der erste Schritt zum Ausverkauf des Schwazer Bergbetriebes an vor allem Augsburger Kaufleute. Die einheimischen Gewerken hatten im Konkurrenzkampf mit den süddeutschen Unternehmen in doppelter Hinsicht das Nachsehen. Auf der einen Seite drängten die Augsburger Firmen nach Schwaz, um als Gewerken im Bergbau tätig zu sein.

¹³⁵ Vgl. Egg, 1953b, S. 10; Egg, 1964, S. 7; Morsak, 2002, S. 161.

¹³⁶ Ulrich von Freundsberg investierte die Kaufsumme in die Herrschaft Mindelheim in Schwaben, wo er sich mit seiner Familie niederließ; vgl. Schwarz, 1926, S. 44f; Egg, 1953b, S. 10; Egg, 1964, S. 7 und 22.

¹³⁷ Im Jahr 1441 erhielt Jakob Tänzl von König Friedrich III die ersten Gruben im Schwazer Bergbaugebiet; vgl. Egg, 1964, S. 22.

¹³⁸ Bei seiner Abdankung im Jahr 1490 wurden die Schulden Sigmunds von Tirol mit über 500.000 Gulden angegeben; vgl. Jäger, 1873, S. 358; Baum, 1987, S. 490. Bei Hegi, 1907, S. 128 wird die Höhe der Schulden Erzherzog Sigmunds von Tirol mit 600.000 Gulden angegeben.

¹³⁹ Vgl. Egg, 1964, S. 10; Morsak, 2002, S. 163.

¹⁴⁰ Meuting durfte das an den Landesfürsten abzuliefernde Silber um acht Gulden je Mark aufkaufen, davon musste er fünf Gulden an die Gewerken als Schmelzlohn zahlen und drei Gulden an den Erzherzog als Wechsel abführen. Beim Weiterverkauf am Weltmarkt erzielte Meuting pro Mark Silber mindestens zehn Gulden. Das Darlehen an den Herzog war somit ein exzellentes Geschäft für Meuting, zumal er von den Habsburgern noch 20 Prozent Zinsen zugesichert bekommen hatte; vgl. Worms, 1904, S. 132; Egg, 1958, S. 11; Egg, 1964, S. 10; Morsak, 2002, S. 163.

Auf der anderen Seite ging das von den Gewerken an die landesfürstliche Münzstätte in Hall gelieferte Silber direkt an diese auswärtigen Konkurrenten, die Augsburger Kreditgeber des Landesfürsten. Die Habsburger, insbesondere Kaiser Maximilian I., der 1490 das Herzogtum Tirol erwarb, finanzierten ihre machtpolitischen Projekte hauptsächlich mit Tiroler Silber. Der Hochzeitsvertrag von 1515 mit den Jagiellonen wurde mit den Erträgen der Schwazer Bergstollen finanziert. 1519 sicherte das Schwazer Silber die Bevorzugung des Habsburgers Karls V. vor dem französischen König Franz I. in der Wahl zum deutschen König.¹⁴¹ Die Habsburger nahmen immer neue Anleihen auf, bevor die vorigen zurückgezahlt waren. Das Vertrauen in den Schwazer Reichtum war ungetrübt, die Silber- und Kupferproduktion auf Jahre hinaus verpfändet.¹⁴² Schon 1476 schrieb der Humanist Heinrich von Gundelfingen, Schwaz sei „*die gemeine und unerschöpfliche Geldquelle Oberdeutschlands*“.¹⁴³ Im rücksichtslosen Verdrängungskampf der Schwazer Gewerken hatten letztlich die finanzstarken süddeutschen Handelsfirmen mit ihren Darlehen an die Habsburger die besseren Karten in der Hand.¹⁴⁴

Der Reichtum und die wirtschaftliche Macht der Schwazer Gewerken des frühen 16. Jahrhunderts spiegeln sich in ihren künstlerischen Aufträgen wider. Schwaz war bis zu seinem Aufstieg zum Industriezentrum ein Dorf ohne nennenswerte künstlerische Tradition gewesen. Auch in den Jahren um 1500 hat es in Schwaz trotz der internationalen Wirtschaftsbeziehungen nur wenige Künstler von Bedeutung gegeben.¹⁴⁵ Dies verwundert umso mehr, da in Schwaz die strengen Gewerbebeschränkungen städtischer Zünfte fehlten. Schwaz hatte zu jener Zeit nicht den rechtlichen Status einer Stadt.¹⁴⁶ Jeder Handwerker, jeder Künstler konnte sich in Schwaz niederlassen, er tat dies aber auf eigenes Risiko und ohne

¹⁴¹ Vgl. Morsak, 2002, S. 164.

¹⁴² Für den Hochzeitsvertrag von 1515 wurde das Schwazer Silber auf acht Jahre, das Schwazer Kupfer auf vier Jahre verpfändet; vgl. Morsak, 2002, S. 164; Egg, 1964, S. 26.

¹⁴³ Vgl. Egg, 1971, S. 274; Baum, 1987, S. 92.

¹⁴⁴ Vgl. Egg, 1958, S. 9.

¹⁴⁵ Auch während der Zeit des großen wirtschaftlichen Aufschwungs 1450 bis 1500 sind nur wenige Künstler in Schwaz nachweisbar. So etwa der Maler Hans, der 1476/77, 1478 und 1483 für Arbeiten in der Pfarrkirche die hohe Summe von 137 Gulden erhielt. 1476 und 1505 wird der Zinngießer Lienhard genannt, 1474 ist der Goldschmied Andre aus Innsbruck als Gewerke am Falkenstein nachweisbar, der Goldschmied Michael wird 1477 in den Urkunden erwähnt. Klaus Rott (1483 bis 1519 genannt) war der einzige Goldschmied, der im 15. Jahrhundert über einen längeren Zeitraum in den Schwazer Urkunden auftaucht; vgl. Stange, 1966, S. 85; Egg, 2001, S. 14 und 77.

¹⁴⁶ Schwaz wurde erst 1899 zur Stadt erhoben. Schon Kaiser Maximilian I. hatte den Schwazern angeboten, die Siedlung zu einer Stadt zu erheben. Dieser Vorschlag wurde von den Schwazer Gewerken aus wirtschaftlichen Gründen abgelehnt, da durch den vorgeschlagenen Verlauf der Stadtmauer wichtige Teile von Schwaz, etwa die Schmelzhütten, Magazine und die Knappensiedlungen ausgeschlossen gewesen wären; vgl. Egg, 2001, S. 66.

Schutz der Gemeinschaft vor Konkurrenz.¹⁴⁷ Hans Maler hat dies vermutlich in der Mitte der 1510er Jahre getan und konnte sich als Spezialist für Porträts einen guten Ruf aufbauen. Schon vor Hans Malers Ankunft hat es in Schwaz Maler gegeben. Niklas Reiser ist 1498 und 1500 als Maler im Dienst der Habsburger nachweisbar.¹⁴⁸ Ulrich Funk d. Ä. (nachweisbar 1509 bis zu seinem Tod 1525) hat malerische Aufträge in der Liebfrauenkirche und im Dienst der Habsburger ausgeführt.¹⁴⁹ Hans Fuchs ist in Schwaz von 1510 bis 1515 mit Arbeiten in der Liebfrauenkirche (Altäre, Tür- und Deckenanstriche) nachweisbar.¹⁵⁰ Die wichtigeren künstlerischen Aufträge wurden mit großem finanziellem Aufwand und höchsten Qualitätsansprüchen an renommierte auswärtige Meister vergeben. Parallel zur wirtschaftlichen Ausrichtung auf Augsburg und Nürnberg ist hier eine eindeutige Orientierung an den süddeutschen Handelszentren zu bemerken. Zwei öffentliche Projekte dominierten um 1500 die Kunst in Schwaz und zeugen vom hohen künstlerischen Anspruch und finanziellen Einsatz der Schwazer Gewerken: die Errichtung und Ausstattung der Liebfrauenkirche sowie des Franziskanerklosters.

Die Liebfrauenkirche, die heutige Pfarrkirche von Schwaz, musste im 15. und frühen 16. Jahrhundert wiederholt der stark wachsenden Bevölkerungszahl angepasst werden. Die heute bestehende Kirche wurde von 1490 bis 1502 gebaut, 1509 bis 1513 folgte die Errichtung des Turmes.¹⁵¹ Trotz der unverhältnismäßig größeren Zahl an Gläubigen unterstand Schwaz traditionell schon im 14. Jahrhundert als Filialkirche der Pfarre im benachbarten Dorf Vomp.¹⁵² Um diese seelsorgerische Abhängigkeit zu verringern, verstärkten die Schwazer Gewerken nach 1500 ihre Bemühungen, in Schwaz ein Kloster als zweites, eigenständiges kirchliches Zentrum zu errichten.¹⁵³ Gegen Abschluss der Bauarbeiten an der

¹⁴⁷ Vgl. Egg, 2001, S. 107.

¹⁴⁸ Vgl. Anm. 77. Egg spricht darüber hinaus von zahlreichen weiteren Werken, die Reiser für die Liebfrauenkirche in Schwaz ausgeführt hat; vgl. Egg, 2001, S. 107ff.

¹⁴⁹ 1511 hat Ulrich Funk d. Ä. für die Leichenfeier der Kaiserin Bianca Maria Sforza acht auf Papier gemalte Wappen beigesteuert; vgl. Egg, 2001, S. 109.

¹⁵⁰ Vgl. Egg, 2001, S. 110f.

¹⁵¹ Bereits 1429 war nach einem Brand die Kirche erstmals, vermutlich in kleinem Ausmaß, erweitert und 1432 neu geweiht worden. 1460 wurde eine eigene Bauhütte in Schwaz gegründet und ein erster Ausbau begonnen; vgl. Fischnaler, 1897; Gritsch J., 1951; Egg, 2001, S. 14ff, 21ff, 33, 38ff; Laimer, 2007, S. 189f, Nr. 119.

¹⁵² Die Liebfrauenkirche wird erstmals im Jahr 1337 erwähnt, als der Tiroler Hofmeister Heinrich von Rottenberg in seinem Testament der Liebfrauenkirche 50 Pfd. Berner vermacht. Zur richtigen Pfarre wurde Schwaz jedoch erst im Jahr 1645. In Schwaz selbst wohnten um 1500 nur die Kapläne der Frühmesse (seit 1443), der Stolbrockmesse (seit 1478) und der Liebfrauenbruderschaft (seit 1478). Keiner dieser Geistlichen war jedoch mit Seelsorgebefugnissen ausgestattet; vgl. Tinkhauser, 1879, Bd. 2, S. 551; Leitner, 1951, S. 104; Egg, 1973, S. 3; Egg, 2001, S. 12, 22.

¹⁵³ Schon seit etwa 1460 kamen im Advent und zur Osterzeit aus verschiedenen Franziskanerklostern Österreichs, vor allem aus Wien, Mönche nach Schwaz; vgl. Leitner, 1951, S. 104.

Liebfrauenkirche wurde der Plan der Gründung eines Franziskanerklosters in Schwaz vorangetrieben. Kaiser Maximilian I. unterzeichnete am 1. Juni 1507 die Genehmigung zur Errichtung einer Niederlassung dieses Ordens in Schwaz.¹⁵⁴ Hans Fieger d. Ä. stellte das Grundstück zur Verfügung, Veit Jakob Tänzl und Hans Stöckl legten am 30. August 1507 den Grundstein.¹⁵⁵ Am 23. November 1515 wurde die Klosterkirche mit allen Altären geweiht.¹⁵⁶ Der Bau dieser beiden Kirchen wurde nicht nur aus religiösen Gründen zügig vorangetrieben. Die Gewerken sowie die Bergbau- und Handwerksbruderschaften sahen darin auch die Möglichkeit, ihrem Wohlstand und Einfluss ein Denkmal zu setzen.¹⁵⁷ Eine Besonderheit der Liebfrauenkirche in Schwaz, die direkt auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten vor Ort zurückgeführt werden kann, ist die Zweiteilung der Kirche. Zwei liturgische Bereiche, der Bürgerchor im Norden und den Knappenchor im Süden, waren bis Mitte des 19. Jahrhunderts durch eine hölzerne Scheidewand entlang der Längsachse der Kirche getrennt. Diese Teilung orientierte sich an der Unterscheidung der Bewohner von Schwaz in zwei sozial und rechtlich getrennte Klassen; die Bürgerschaft war dem Landherren unterstellt, die Knappen und die dem Bergbau zuzurechnenden Handwerker wurden dem Bergrichter zugeordnet.¹⁵⁸

Aufgrund hoher finanzieller und materieller Beteiligung der Schwazer Gewerken konnten die beiden Bauprojekte in relativ kurzer Zeit vollendet werden. Die Organisation und Verwaltung der Finanzierung oblag einem durch Wahl bestimmten Bauleiter, der aus den Reihen der Gewerken gewählt wurde.¹⁵⁹ Der Bauleiter hatte die Verantwortung über die aus unterschiedlichen Quellen zusammenfließenden Gelder.¹⁶⁰ Meist wurden die Spenden nicht in Form von Geld, sondern als Almosenerz zur Verfügung gestellt. Dieser Teil des in Schwaz gewonnenen Erzes wurde mit Billigung des Landesfürsten abgabefrei zugunsten der

¹⁵⁴ Vgl. Leitner, 1951, S. 106; Egg, 2001, S. 50.

¹⁵⁵ Vgl. Leitner, 1951, S. 109.

¹⁵⁶ Der Kreuzgang war bereits 1509 fertig gestellt und konnte am 16. Oktober 1509 geweiht werden; vgl. Leitner, 1951, S. 111; Egg, 2001, S. 50f.

¹⁵⁷ Vgl. Egg, 2001, S. 22.

¹⁵⁸ „1502 de Knappn man den andern tayll der Kyrchn so an den Gottsackher gränzzet, für allzeyt zuewaysset.“ Schwazer Bergchronik von 1729; zit. nach Egg, 2001, S. 25; vgl. auch Egg, 1964, S. 17 und 32.

¹⁵⁹ Vgl. Egg, 1973, S. 3; Egg, 2001, S. 17 und 50. 1517 und 1518 fungierte Christof Reyff als Bauleiter der Liebfrauenkirche, 1522 und 1523 ist Veitjakob Tänzl für dieses Amt belegt, 1526 Hans Stöckl. Der bei weitem am längsten als Baumeister der Liebfrauenkirche nachweisbare Gewerke ist Christian Tänzl (1472 - 1483); vgl. Egg, 1973, S. 4 und 8f.

¹⁶⁰ Die Bergchronik von 1729 berichtet, dass „Dy Gewerchen zue den kyrchnpau [Liebfrauenkirche] ansöchentlych peytrag styfften zu der fuderung desselb.“ Schon der erste größere Ausbau ab 1460 wurde vor allem durch „die vürnemb Meyttinger“ unterstützt. Die Augsburger Handelsgesellschaft Ludwig Meuttinger war seit 1456 in Schwaz vertreten, als sie als Gegenleistung für einen Kredit an Herzog Sigmund von Tirol über den landesfürstlichen Anteil am Schwazer Silber verfügen konnten; vgl. Egg, 2001, S. 14; Egg, 1973, S. 3.

Kirchenbauten verarbeitet und verkauft.¹⁶¹ Zwischen 1468 und dem Verkauf des Hüttenwerkes der Liebfrauenkirche im Jahr 1540 wurden auf diese Weise mindestens 3.200 kg Silber und 3.500 Zentner Kupfer produziert. Der Verkaufserlös dieser Rohstoffe dürfte der Bauhütte über 100.000 Gulden eingebracht haben.¹⁶² Die Einnahmen aus dem Almosenerz flossen zunächst in die Errichtung der Liebfrauenkirche, nach deren Vollendung wurde der Großteil für den Bau des Franziskanerklosters verwendet.¹⁶³

War Schwaz im frühen 16. Jahrhundert wirtschaftlich auf Nürnberg und Augsburg ausgerichtet, so lässt sich parallel dazu auch in künstlerischen Belangen eindeutig die Orientierung an den süddeutschen Handelszentren feststellen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass vor allem die einheimischen Gewerken und die in Schwaz tätigen Nürnberger Firmen, weniger jedoch die Augsburger Unternehmen an diesen großen künstlerischen Projekten beteiligt waren.¹⁶⁴ So finden sich unter den Baumeistern der Liebfrauenkirche von 1472 bis 1528 fast nur Tiroler Gewerken und einzelne Nürnberger Kupferhändler.¹⁶⁵ Für die künstlerische Gestaltung der Liebfrauenkirche und des Franziskanerklosters holten die Schwazer Gewerken hoch bezahlte Meister aus dem süddeutschen Raum. Den Chor und das Langhaus der Liebfrauenkirche mit der Westfassade plante Erasmus Grasser aus München¹⁶⁶, den Entwurf für die Vergrößerung des Kirchenturmes lieferte Burkhart Engelberg aus Augsburg.¹⁶⁷ Die Planung und Ausführung der

¹⁶¹ Die Bauhütte der Liebfrauenkirche trat als richtiger Unternehmer im Schwazer Bergbau auf. Sie bestritt sämtliche Unkosten für die Materiallieferungen und den Schmelzprozess. Das gespendete Erz wurde zunächst in fremden, ab 1504 in einer eigenen Schmelzhütten verarbeitet und anschließend verkauft. 1469 wurde Silber im Wert von 2.323 Gulden an die Gesellschaften Kobold und Zimmermann in Ulm verkauft. Ab 1504 war durch einen Vertrag die Augsburger Handelsgesellschaft Hans und Simon Manlich als sicherer Abnehmer festgeschrieben; vgl. Egg, 1973, S. 3; Egg, 2001, S. 17.

¹⁶² Vgl. Egg, 1973, S. 11f.

¹⁶³ Vgl. Egg, 1973, S. 3; Egg, 2001, S. 50.

¹⁶⁴ Die Augsburger Handelsgesellschaft Ludwig Meitinger (Meutinger) ist hier eine Ausnahme. Ihre finanzielle Unterstützung der ersten spätgotischen Ausbaustufe der Liebfrauenkirche ab 1460 wird besonders hervorgehoben. Die Schwazer Bergchronik berichtet: „*Die Gewerchen zue den kyrchnpau ansöchentlych petrag styfften zu der füderung desselb, die vürnemb Meyttinger* [die Augsburger Handelsgesellschaft Ludwig Meitinger] *füran.*“; zit. nach Egg, 2001, S. 14. Das Handelsunternehmen Baumgartner aus Augsburg war an der Finanzierung des Franziskanerklosters beteiligt; vgl. Egg, 2001, S. 50.

¹⁶⁵ Erst 1528 wird Paul Vötzl, Faktor der Augsburger Gesellschaft Pumbel, Baumeister der Liebfrauenkirche. In den lückenhaft erhaltenen Baumeisterrechnungen scheinen folgende Baumeister auf: 1472 - 1483 Christian Tänzl, 1483 - 1491 Hans Hartmann, 1502 - 1503 Jörg Stöckl, 1504 - 1509 Leonhard Steyrer, 1509 - 1515 Michael Endlich, 1517 - 1518 Christof Reyff, 1522 - 1523 Veit Jakob Tänzl, 1526 Hans Stöckl, 1528 Paul Vötzl; vgl. Egg, 1953c, S. 202; Egg, 1973, S. 4ff.

¹⁶⁶ Vgl. JKS, II. Bd., 1884, Reg. 540 (dort falsch auf 1496 statt auf 1492 datiert); Gritsch J., 1951, S. 180; Egg, 2001, S. 22f; Brucher, 2003, S. 260ff, Kat. Nr. 38.

¹⁶⁷ Vgl. Fischner, 1896, S. 211f; Egg, 2001, S. 42.

Franziskanerkirche wurde dem in Augsburg geschulten Christof Reichartinger übertragen.¹⁶⁸ Stilistisch sind die beiden Gebäude deutlich an der zeitgleichen schwäbisch-bayerischen Architektur orientiert.¹⁶⁹ Wie bei der Architektur setzten die Schwazer Gewerken auch bei der Ausstattung der Liebfrauenkirche und des Franziskanerklosters höchste Maßstäbe. In Schwaz ansässige Werkstätten führten nur kleinere Stücke aus.¹⁷⁰ Die wichtigsten Aufträge, wie die Altäre, Chorgestühle und Glasfenster übertrug man namhaften Meistern aus dem bayerisch-schwäbischen Raum.¹⁷¹ So fertigte Hans Holtzmüller in Wasserburg ab 1506 das Chorgestühl des nördlichen Chores (Bürgerchor) der Liebfrauenkirche.¹⁷² Die heute nur mehr in einzelnen Fällen erhaltenen Glasfenster dieser Kirche wurden in Augsburger Werkstätten gefertigt.¹⁷³ Das Kruzifix für den Kreuzaltar der Franziskanerkirche schuf Gregor Erhart (oder Loy Hering) in der Zeit um 1520.¹⁷⁴ Die Chronik des Klosters berichtet, dass „1521 das große steinerne Kruzifix, hergestellt in Eichstätt, aus Passau mit dem Schiff gebracht und mitten in der Kirche aufgestellt worden sei.“¹⁷⁵ Der aus Schwaben nach Schwaz eingewanderte Hans Maler hat die Gemälde für den Apostelaltar der Franziskanerkirche gemalt (Abb. 6 bis 9).¹⁷⁶

Das bei weitem bedeutendste Kunstwerk, das in dieser Zeit für Schwaz geschaffen wurde, ist der verlorene Hochaltar von Veit Stoss für den Knappenchor in der Liebfrauenkirche.¹⁷⁷ Die Vergabe des Auftrages für diesen Altar an den berühmten Nürnberger Bildhauer ist mit Sicherheit unter starker Beteiligung des schon erwähnten Kaspar Rosenthaler entschieden worden. Rosenthaler war ein auch in Schwaz tätiger Kupferhändler aus Nürnberg, der mit

¹⁶⁸ Vgl. Egg, 2001, S. 54.

¹⁶⁹ Vgl. Brucher, 2003, S. 261; Gritsch J., 1951, S. 188ff und 191ff; Egg, 2001, S. 42ff; Egg, 2001, S. 53f.

¹⁷⁰ So ist seit 1505 der in Schwaz beheimatete Bildhauer und Tischler Hans Reiter wiederholt in der Liebfrauenkirche nachweisbar. 1511 erhält er „umb drei pilde mitsammbt den totenköpfen“ 9 Gulden ausbezahlt; zit. nach Egg, 2001, S. 94; vgl. Egg, 1950, S. 100.

¹⁷¹ Vgl. Lutterotti, 1959, S. 99; Stange, 1966, S. 85; Egg, 2001, S. 76ff.

¹⁷² Das Chorgestühl steht heute, stark zusammengeschnitten im Knappenchor der Liebfrauenkirche; vgl. Egg, 2001, S. 94.

¹⁷³ Vgl. Egg, 2001, S. 102 und Abb. S. 103; Wolf, 2007, S. 548, Nr. 257. In den Sammlungen des Stiftes Herzogenburg (NÖ) wird eine Glasscheibe mit der Kreuzigung Christi verwahrt, die folgende Inschrift trägt: „HAINRICH ZEHENTMAIR RO. KAY. MT. FRENER ZV SCHWACZ 1514“. Heinrich Zehentner war 1501 bis 1523 Froner (Steuereinnnehmer des Fronerzes), der Entwurf für die Glasscheibe stammt aus Augsburg, womöglich der Werkstatt von Hans Burgkmair oder Jörg Breu; vgl. Feuchtmüller, Herzogenburg, o. J., Nr. 86; Egg, 2001, S. 105.

¹⁷⁴ Vgl. Söding, 2007, S. 265, Nr. 175.

¹⁷⁵ Zit. nach Egg, 2001, S. 94.

¹⁷⁶ Vgl. Anm. 52.

¹⁷⁷ Zur gleichen Zeit wurde der Auftrag für den Hochaltar des Bürgerchores an Ulrich Vaist aus Landsberg am Lech vergeben. Laut Vertrag mit der Gemeinde Schwaz vom 19. Juli 1500 sollte er für „ungeverlich biß in Achthundert Reinisch gulden“ ein Retabel mit drei Standfiguren des „Sanndt Andreen in die mitten, sanndt Johannes gotztauffer zu der gerechten und Sanndt Johans Ewangelisten zu der Tenckn [linken] seiten“ schaffen; zit. nach Radinger, 1915, S. 27. Vaist ließ sich mit dem Auftrag Zeit, erst 1518 wurde der Altar ausgeliefert. Erhalten ist von diesem Altar nichts; vgl. Söding, 2005, S. 45.

großem Engagement am Bau der Liebfrauenkirche und des Franziskanerklosters in Schwaz beteiligt war. 1500 erging der Auftrag für den Hochaltar des Knappenchores an den in Rosenthalers Heimatstadt Nürnberg tätigen Bildhauer Veit Stoss, 1503 wurde der Altar von Veit Stoss persönlich in Schwaz aufgestellt.¹⁷⁸ Der Altar musste 1613 einem barocken Altaraufsatz weichen, der jedoch die Mittelgruppe des spätgotischen Altars weiterverwendete. 1805 wurde der Altar abgetragen, die erhaltenen originalen Figuren des Veit Stoss-Altars verbrannten 1809.¹⁷⁹ Im Jahr 1898 tauchten in einer Waldkapelle in Gallzein bei Schwaz zwei Figuren (Maria und Johannes) auf, die wahrscheinlich aus dem Gesprenge des Altars von Veit Stoss stammen.¹⁸⁰ Der Altar von Veit Stoss in der Liebfrauenkirche von Schwaz dürfte der größte spätgotische Schnitzaltar Tirols gewesen sein.¹⁸¹ Die gewaltige Summe von 1.166 Gulden, die Stoss für die Arbeit an dem Schwazer Altar auf einmal ausbezahlt erhielt, lässt sich mit dem Altar Michael Pachers für St. Wolfgang vergleichen (1.200 ungarische Gulden).¹⁸² Auch in der Gesamtgröße dürfte der verlorene Altar in Schwaz mit dem Altar in St. Wolfgang vergleichbar sein. Die beiden erwähnten, wahrscheinlich vom Schwazer Altar von Veit Stoss stammenden Figuren sind je 100 cm hoch, die Gesprengefiguren in St. Wolfgang etwa 115 cm.¹⁸³

Ein für das Mäzenatentum der Schwazer Gewerken im frühen 16. Jahrhundert aufschlussreiches Werk ist der Freskenzyklus im Kreuzgang des Franziskanerklosters. Hier hat sich das wohlhabende Schwaz der Zeit um 1520 verewigt. Die Wände des Kreuzganges wurden in den 1510er und 1520er Jahren mit einem umfangreichen Zyklus der Passion und Verklärung Christi geschmückt.¹⁸⁴ Jede Szene wurde von einem Spender finanziert, der als Stifterfigur und mit seinem Wappen in der Darstellung verewigt wurde. Zusätzlich sind in den 22 Jochen die Schlusssteine der Gewölbe und die Mauerkonsolen mit Wappenschildern geschmückt. Insgesamt finden sich in dem gesamten Zyklus 64 Familienwappen, 22 Wappen

¹⁷⁸ Vgl. Egg, 1953c, S. 202f; Egg, 1965, S. 53; Egg, 1973, S. 6.

¹⁷⁹ Vgl. Gritsch B., 1951, S. 69; Egg, 1953c, S. 203.

¹⁸⁰ Die beiden Skulpturen werden heute im Civici Musei di Storia ed Arte in Triest verwahrt; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg, 1933, Nr. 10; Egg, 1953c, S. 204; Schultes, 2003, S. 337f, Kat. Nr. 118; Söding, 2005, S. 46; Söding, 2007, S. 257, Nr. 167.

¹⁸¹ Vgl. Egg, 1953c, S. 203.

¹⁸² Vgl. Schultes, 2003, S. 330, Kat. Nr. 108.

¹⁸³ Vgl. Schultes, 2003, S. 337f, Kat. Nr. 118; Söding, 2005, S. 48, Anm. 7.

¹⁸⁴ Vgl. Ilg, 1881 (Ilg hat die Fresken in unrestauriertem, d. h. stark übermaltem Zustand gesehen.); Egg, 1951a, S. 203f (wahrscheinlich nicht vor 1519 bis 1526); Lossky, 1951, S. 13 (1516/19 bis 1526); Madersbacher, 2003, S. 459f, Kat. Nr. 226 (1512 - 1526); Madersbacher, 2007, S. 542, Nr. 250.

der Länder Kaiser Maximilians I. und 22 schematisch gestaltete Stifterbildnisse.¹⁸⁵ Als Stifter einzelner Felder des Zyklus sind Mitglieder einheimischer Gewerkefamilien, in Schwaz tätige Kaufleute, Angehörige des Hofes Kaiser Maximilians I., Bruderschaften und Innungen identifizierbar. So finden sich unter den Stiftern die Familien Fieger (Letztes Abendmahl, Ölberg, Judaskuss), Tänzl (Dornenkrönung, Ecce Homo) und Stöckl (Höllenfahrt Christi, Auferstehung).¹⁸⁶ Die Szene ‚Pilatus wäscht seine Hände‘ ist durch ein Wappenschild als Stiftung des in Schwaz ansässigen Nürnberger Kupferhändlers Kaspar Rosenthaler erkennbar.¹⁸⁷ In der ‚Kreuzigung Christi‘ kniet ein Dutzend Bergleute vor einem Wappenschild, auf dem Hammer und Haue gekreuzt sind. Die Inschrift in dieser Szene lautet „*Das Gemeld haben lassen machen die Knappen des Pergwercks*“.¹⁸⁸ Cyprian von Sarnthein, Grubenpächter in Schwaz und Kanzler Kaiser Maximilians I., hat die ‚Himmelfahrt Christi‘ gestiftet.¹⁸⁹

Neben den öffentlichen künstlerischen Projekten in Schwaz, allen voran die Liebfrauenkirche und das Franziskanerkloster, muss auch die Ausstattung der Wohnhäuser der Gewerke, Beamten und Kaufleute von hoher Qualität gewesen sein. In den Jahren um 1500 hatte sich in dem westlich des Lahnbaches gelegenen Teils von Schwaz in der Umgebung der Liebfrauenkirche ein städtisch anmutendes Zentrum mit dichter Verbauung gebildet. Hier befanden sich die Gerichts- und Verwaltungsgebäude, hier errichteten die Gewerke ihre Wohnhäuser, die gleichzeitig als Firmensitze dienten. Von diesen Gebäuden sind nur wenige in originalem Zustand erhalten, die Ausstattung ist bis auf einzelne Stücke nicht mehr rekonstruierbar. Die belegten oder erhaltenen Stücke lassen jedoch auf eine auch in diesem Bereich hohe künstlerische Qualität schließen. Im Haus des Gewerke Nikolaus von Firmian¹⁹⁰ befand sich bis 1809 ein Freskenzyklus mit dem Stammbaum der Herren von

¹⁸⁵ Vgl. Egg, 1951a, S. 202. Der gesamte Zyklus ist durch Ablaugungen und Übermalungen (1652, 1687/88, 1899 bis 1911) stark beeinträchtigt worden. Durch Restaurierungen des 20. Jahrhunderts (1912 - 1914, 1939 - 1945, 1991 - 1994) konnten bis auf wenige Ausnahmen nur die detaillierten graphischen Pinselunterzeichnungen gesichert werden; vgl. Madersbacher, 2003, S. 459f, Kat. Nr. 226; Madersbacher, 2007, S. 542, Nr. 250.

¹⁸⁶ Vgl. Lossky, 1951, S. 45 und Abb. 7, S. 46 und Abb. 16, S. 48 und Abb. 21, S. 59 und Abb. 44, S. 62 und Abb. 51, S. 73 und Abb. 80 und 88 sowie S. 75 und Abb. 89 bis 91.

¹⁸⁷ Vgl. Lossky, 1951, S. 18 und 62, sowie Abb. 53.

¹⁸⁸ Vgl. Lossky, 1951, S. 67 und Abb. 65 und 66.

¹⁸⁹ Cyprian von Sarnthein (oder Northeim, Serntein, etc.) aus einer Tiroler Familie aus dem Sarntal stammend, war Hofkanzler Kaiser Maximilians und ab 1502 praktisch auch Reichskanzler; vgl. Lossky, 1951, S. 81 und Abb. 105 und 106; Wiesflecker, 1971 - 1986, Bd. V., 1986, S. 241.

¹⁹⁰ Dieses sog. *Blaue Haus* befand sich bereits seit Ende des 15. Jahrhunderts im Besitz der Herren von Firmian. Nikolaus von Firmian (gest. 1509) ist 1490 bis 1492 als Gewerke am Falkenstein nachweisbar; vgl. Egg, 2001, S. 70.

Firmian und der Darstellung eines Turniers Nikolaus Firmians mit Kaiser Maximilians I.¹⁹¹ Erasmus Grasser, ab 1490 Architekt der Erweiterung der Liebfrauenkirche, schnitzte für die Kapelle des Wohnhauses der Gewerken Jörg und Hans Stöckl (heute Rathaus) einen kleinen Kreuzigungsaltar mit zahlreichen vollplastischen Figuren.¹⁹² Das bei weitem aufwändigste private Bau- und Ausstattungsprojekt der Schwazer Gewerken ist Schloss Tratzberg in der Nähe von Schwaz.¹⁹³ Ab 1494 errichteten die Brüder Veit Jakob und Simon Tänzl dieses Schloss als prachtvolle private Wohnburg. Zu Veit Jakob Tänzls Tod im Jahr 1530 war das Projekt noch nicht annähernd vollendet.¹⁹⁴ Noch heute zeugen originale Raumausstattungen, etwa Holzvertäfelungen, Schnitzereien und Ausstattungsstücke von dem finanziellen und künstlerischen Aufwand, den die Gebrüder Tänzl dafür getrieben haben.¹⁹⁵ Eine Besonderheit dieses Schlosses, die zeitweise als Werk Hans Malers angesehen wurde, ist der Habsburgerstammbaum im großen Saal des Schlosses.¹⁹⁶ Die Familie Tänzl ist im Jahr 1524 anlässlich der Hochzeit von Maria Tänzl mit dem Kärntner Adligen Moritz Welzer auch als Auftraggeber Hans Malers nachweisbar (Kat. Nr. 19 und 20).

¹⁹¹ Vgl. Egg, 2001, S. 70.

¹⁹² Die Nische für den Altar ist noch heute vorhanden, der Altar wurde Ende des 19. Jahrhunderts nach Berlin verkauft, wo er 1945 verbrannte; vgl. Egg, 2001, S. 23.

¹⁹³ Vgl. Wierer, 2007, S. 211, Nr. 131.

¹⁹⁴ Vgl. Egg, 1951b, S. 39; Enzenberg, 1958, S. 24ff; Enzenberg, 2000, S. 37ff; Egg, 2001, S. 59f.

¹⁹⁵ Vgl. Enzenberg, 1958, S. 33ff.

¹⁹⁶ Aufgrund der Lebensdaten der dargestellten Personen lässt sich dieses Werk um 1506/07 datieren. Stilistisch weist dieses Werk auch in den schwäbischen Raum; vgl. Mackowitz, 1960, S. 76 und Kat. Nr. 9 (1510/16); Madersbacher, 2003, S. 457f, Kat. Nr. 224; Hye, 2003; Madersbacher, 2007, S. 539f, Nr. 247.

5.2. Die Habsburger

Kaiser Maximilian I. war Zeit seines Lebens bestrebt, durch Hochzeiten den politischen Einfluss der Familie Habsburg zu erweitern. Eheliche Verbindungen als zentrales Element der politischen Strategie waren zwar kein österreichisches Spezifikum, die folgenreichen Heiraten der Habsburger im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert aber stehen symptomatisch für die in Europa über Jahrhunderte hinweg übliche Politik durch Ehe.¹⁹⁷ Die aus diesen Eheverträgen hervorgegangenen Erbschaften der Habsburger begründeten den innerhalb weniger Jahrzehnte vollzogenen Aufstieg des habsburgischen Reiches zu einer Weltmacht. Maximilian I. heiratete 1477 Maria von Burgund, die Erbin Karls des Kühnen, wodurch das Herzogtum Burgund an die Habsburger fiel. 1496 kam es zur Doppelhochzeit der Kinder Maximilians I., Philipps des Schönen und Margarethe, mit den spanischen Infanten Juan und Juana. Durch den frühen Tod des spanischen Thronfolgers Juan im Jahr 1497 ging in weiterer Folge auch Spanien an die Familie Maximilians I. Die für die Habsburger in ihren Erblanden in Mitteleuropa bedeutendsten Staatsheiraten fanden ihren Ausgang in der Doppelverlobung der Kinder Philipps des Schönen, Ferdinand und Maria, mit den Kindern Wladislaws II. von Ungarn und Böhmen, Anna und Ludwig, 1515 in Wien. Diesem Ereignis folgten 1521 bzw. 1522 die Hochzeiten in Linz bzw. Buda. Nach dem Tod König Ludwigs II. von Ungarn im Kampf gegen das osmanische Reich im Jahr 1526 in der Schlacht von Mohács fielen Böhmen und Ungarn als jagiellonisches Erbe an die Habsburger. Die Donaumonarchie, die in den folgenden vierhundert Jahren dominierende politische Macht in Mitteleuropa, war entstanden.

Hans Maler nahm als Porträtist in den Jahren nach der Doppelverlobung von 1515 bis in die Mitte der 1520er Jahre eine wichtige Rolle in der Dokumentation dieser historischen Verbindung ein. Insgesamt 15 im Auftrag der Habsburger geschaffene Gemälde Hans Malers sind bis heute erhalten bzw. zumindest dokumentiert. Da Hans Maler in seinem Brief an Anna von Ungarn um die Auszahlung des noch ausstehenden Lohns für „10 pild gemalt und konterfet“¹⁹⁸ bittet, ist anzunehmen, dass die Gesamtzahl der ursprünglich geschaffenen Gemälde um einiges höher war. Vier der erhaltenen Bilder stellen die Prinzessinnen Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria vor ihren Hochzeiten 1521 bzw. 1522 dar (Kat. Nr. 5 - 8), elf Porträts in vier Porträttypen zeigen Anna von Ungarn bzw. Erzherzog Ferdinand I. nach ihrer Hochzeit 1521 (Kat. Nr. 10 – 15, 28 – 32). Die Bedeutung dieser Porträts erschließt sich vor

¹⁹⁷ Vgl. Rechtsgeschichte, 1985, Sp.1822ff, Staatsheirat (M. Stolleis).

¹⁹⁸ Vgl. Anhang, S. 174f.

allem über den historischen und kulturpolitischen Kontext des habsburgischen Hofes des frühen 16. Jahrhunderts.

Kunst spielte in der Politik Kaiser Maximilians I. eine ausgesprochen propagandistische Rolle. Sie dokumentierte die genealogischen Verbindungen der Herrscherfamilie und manifestierte ihre politischen Ansprüche. Es galt zu beweisen, dass Maximilian I. und seine Nachkommen nicht nur aufgrund persönlicher Eignung zur kaiserlichen Stellung in Europa prädestiniert sind, sondern auch durch ihre vornehme Abstammung. Dies war der letztgültige Zweck aller künstlerischen und historiographischen Unternehmungen am habsburgischen Hof im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert.¹⁹⁹ Unter diesen Voraussetzungen sind die genealogischen Arbeiten des Geschichtsschreibers Jakob Mennel (ca. 1460 - 1526), etwa die *Fürstliche Chronik* (Wien, ÖNB), zu verstehen.²⁰⁰ Der Höhepunkt der künstlerisch-propagandistischen Bestrebungen Maximilians I. ist in dem letztlich unvollendet gebliebenen und in veränderter Form in Innsbruck zur Aufstellung gebrachten Grabmal Kaiser Maximilians I. zu sehen. Das genealogische Programm dieses Projektes beinhaltete den Anspruch auf nahezu alle christlichen Herrschaften Europas.²⁰¹ Der Schwerpunkt lag auf jenen Dynastien, die durch Heirat bereits mit den Habsburgern verbunden waren, etwa das Herzogtum Burgund und die Königreiche Aragon und Portugal.²⁰² Auf andere Reiche wurde über indirekte oder konstruierte verwandtschaftliche Beziehungen Anspruch erhoben. So sah sich Maximilian als rechtmäßiger Besitzer der Krone des Königreiches England aufgrund der Ehe seines Urgroßvaters mütterlicherseits, König Johanns von Portugal, mit Isabella von Lancaster, der Schwester Heinrichs IV. von England.²⁰³

¹⁹⁹ Vgl. Coreth, 1950, S. 81.

²⁰⁰ Die *Fürstliche Chronik* ist auch unter dem Titel *Kaiser Maximilians Geburtenspiegel* bekannt; vgl. Irlich, 1996, S. 144.

²⁰¹ Das Programm des Grabmals beginnt mit 34 Büsten römischer Kaiser von Cäsar bis Theodosius und setzt sich in den kleinformigen Statuetten der Heiligen aus dem Haus Habsburg und mit überlebensgroßen Statuen bis zu den nahen Verwandten Maximilians, wie seinen beiden Gemahlinnen Maria von Burgund und Bianca Maria Sforza, fort; vgl. Scheicher, 1999, S. 86ff; Madersbacher, 2003, S. 369, Kat. Nr. 160; Plieger, 2007, S. 598 – 601, Nr. 302.

²⁰² Burgund wurde im Grabmal Maximilians repräsentiert durch die Herzöge von Burgund, Philipp den Guten und Karl den Kühnen, sowie durch Maria von Burgund. Die Verwandtschaft zu dem Königreich Aragon wurde versinnbildlicht durch Ferdinand von Aragon und Johanna die Wahnsinnige. Portugal wurde durch Johann von Portugal dargestellt, der später wohl irrtümlich als Ferdinand von Portugal identifiziert wurde; vgl. Kittinger, 1949, S. 11f; Scheicher, 1999, S. 86; Madersbacher, S. 369, Kat. Nr. 160.

²⁰³ Das Wappen des Königreiches England findet sich in mehreren für Kaiser Maximilian I. geschaffenen Kunstwerken. Am Georgsaltar (Innsbruck, Schloss Ambras) erscheint es an der Schreinwölbung neben den Wappen von Österreich, Ungarn, Portugal, Burgund, Böhmen und Neapel; vgl. Hye, 1969, S. 75; Rauch, 1996, o. S. In dem Triumphrelief Kaiser Maximilians, ca. 1515 (Paris, Musée du Louvre) wird Maximilian als „*Angliae Portugaliae et Bohemiae heres*“ bezeichnet; vgl. Hye, 1969, S. 75f.

Die Habsburger hatten schon im 14. Jahrhundert unter Rudolf IV. versucht, Böhmen und Ungarn ihrem Herrschaftsgebiet einzuverleiben. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den nördlichen und östlichen Nachbarländern verfolgten die Genealogen Maximilians I. bis zu König Stefan von Ungarn (969 - 1038) und dessen Frau Gisela (ca. 984 - nach 1060) zurück.²⁰⁴ Im Grabmal Maximilians I. wurde das Recht auf die Nachfolge in Ungarn und Böhmen vor allem mit König Ladislaus Postumus begründet. Dieser war 1440 zum König von Ungarn und 1453 zum König von Böhmen gekrönt worden. Maximilian konnte das ererbte Recht auf die beiden Kronen jedoch nicht durchsetzen, sein Rivale Wladislaw II. Jagiello errang die beiden Länder.²⁰⁵ Die Statue von Ladislaus Postumus für das Maximiliansgrabmal wurde 1515 in der Werkstatt Gilg Sesselschreibers gegossen, aus qualitativen Mängeln jedoch wieder verworfen.²⁰⁶ Im selben Jahr wurden die Beziehungen der Habsburger zu den ungarisch-böhmischen Jagiellonen auf eine neue Ebene gehoben. Am 22. Juli 1515 feierten die Habsburger und die Jagiellonen in Wien mit großem Aufwand die Verlobung ihrer Kinder bzw. Enkel.²⁰⁷ Aus historischer Sicht ist dieser Wiener Kongress ein Ereignis von überragender geschichtlicher Bedeutung. Er sollte die jahrhundertelangen Bestrebungen der Habsburger nach dauerhaften Kontakten zu Böhmen und Ungarn mit Erfolg krönen. Die Feierlichkeiten im Jahr 1515 in Wien legten den Grundstein zur habsburgischen Donaumonarchie.²⁰⁸ Der ungarische Thronfolger Ludwig wurde bei gleichzeitiger Wahrung der Erbrechte Karls und Ferdinands per Adoptionsvertrag in die habsburgische Familie aufgenommen. Durch diese Verbindung wurden die wechselseitigen Nachfolgerechte der Habsburger in Ungarn und Böhmen bzw. der Jagiellonen in Österreich, Burgund und Spanien, familienrechtlich verstärkt. Der neunjährige Ludwig von Ungarn wurde darüber hinaus mit der zehnjährigen Erzherzogin Maria verlobt, Kaiser Maximilian I. unterzeichnete als Stellvertreter seiner Enkel Karl und Ferdinand die Verlobung mit der 12-jährigen ungarischen Prinzessin Anna.²⁰⁹ Sollte keiner der beiden Enkel sich innerhalb eines Jahres dazu

²⁰⁴ Die Statuen von König Stefan von Ungarn und dessen Frau Gisela für das Grabmal Maximilians I. waren geplant, wurden jedoch nie in Bronze ausgeführt; vgl. Scheicher, 1999, S. 89. In den vorbereitenden Skizzen ist König Stefan Ungarn vertreten (Skizzencodex A, augsburgisch?, Papier, Federzeichnung laviert, Wien, ÖNB, HAN, Cod. 2857, fol. 89r). Die Figur des Hl. Stephanus findet sich in der Reihe der kleinformatigen Bronzen der Heiligen aus dem Hause Habsburg; vgl. Ausst. Kat. Innsbruck, 1996, S. 185f, Kat. Nr. 48 und S. 188, Kat. Nr. 49 (Lukas Madersbacher).

²⁰⁵ Im Vertrag von Pressburg von 1491 räumte Wladislaw II. seinem Rivalen Maximilian das Recht ein, den Titel „König von Ungarn“ zu tragen; vgl. Hye, 1969, S. 74; Scheicher, 1999, S. 89.

²⁰⁶ Vgl. Oberhammer, 1935, S. 538; Scheicher, 1999, S. 89f.

²⁰⁷ Vgl. Wiesflecker, 1971 - 1986, Bd. IV, 1981, S. 195.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 181; Heiligensetzer, 2003, S. 68.

²⁰⁹ Der zeitgenössische Chronist Georg Kirchmair beschrieb die Doppelverlobung 1515 in Wien wie folgt: „Das dahin kam zum ersten Maximiliano als ain Romischer Kayser, Auch pracht er mit Im ain tochter, Weilent Kunig

entscheiden, die ungarische Prinzessin Anna zu heiraten, wollte Maximilian selbst sie zum Altar führen.²¹⁰ Die jagiellonische Partei hatte stets darauf gehofft, dass der Erstgeborene, der spätere Kaiser Karl V., Anna von Ungarn heiraten würde. Genau ein Jahr nach der Zeremonie in Wien erklärte jedoch Ferdinand seine Bereitschaft, sich mit Anna von Ungarn zu vermählen.²¹¹ Nach der Doppelverlobung 1515 in Wien war es für Kaiser Maximilian I. ein zentrales Anliegen, die ungarische Prinzessin in seiner Obhut zu wissen. Anna und Maria residierten zunächst im Cillierhof in Wien²¹², bald wurde jedoch die Verlegung des Hofes von Anna und Maria in eine weiter westlich gelegene Residenz angedacht.²¹³ Anna war bei ihrer Ankunft in der Tiroler Hauptstadt knapp vierzehn Jahre alt, Maria knapp zwölf Jahre. Beide lebten bis Frühling 1521 in Innsbruck. Am 15. Mai 1521 reisten sie nach Linz, wo Anna Erzherzog Ferdinand I., den Bruder Marias, heiratete.²¹⁴ Erzherzogin Maria setzte ihre Reise nach der Vermählung ihres Bruders mit Anna in Richtung Pressburg fort, wo sie im Sommer des Jahres 1521 auf ihren erst 15-jährigen Verlobten, König Ludwig II. von Ungarn, traf.²¹⁵

In der Kunstpolitik Kaiser Maximilians I. war eines der wichtigsten propagandistischen Mittel das Porträt. Unter Maximilian kam es in einem zu dieser Zeit ungekannten Ausmaß zum Einsatz. Maximilian I. hatte keine fest besoldete Hofkünstlerschaft. Frei schaffende Künstler, etwa Albrecht Dürer, Hans Burgkmair d. Ä., Hans Schäufelein, Bernhard Strigel etc., arbeiteten von ihren Wohnorten aus für den Kaiser. In großer Zahl angefertigte Druckgraphiken, Medaillen und Gemälde verbreiteten das Bildnis des Herrschers und

philips tochter von catsilien, Ir Kays. Mt. Annichel; so kam dahi der Kunig von Vngern mit ainem sun vnd ainer tochter. Daselb richtet der Maximiliano ain seltzame hairat zue. Namlich daz mit der Zeit der Jung Kunig von Vngern nehmen solt daz freulein, genant Maria. Vnd Maximiliano solt nehmen, Im selbs oder ferdinando, die Jung Kunigin von Vngern, Anna genant. “; zit. nach Karajan, 1855, S. 450f (fol 23r).

²¹⁰ Vgl. Wiesflecker, 1971 - 1986, Bd. IV, 1981, S. 192 und 195ff.

²¹¹ Vgl. Bauer, 1907, S. 46.

²¹² Vgl. Heiligensetzer, 2003, S. 68. Der Cillierhof, benannt nach seinen ersten Besitzern im 14. Jahrhundert, den Grafen von Cilli, stand an der Stelle der heutigen Amalienburg; vgl. Dehio, Wien, 2003, S. 414.

²¹³ Die Verlegung der Residenz von Wien nach Innsbruck wurde vor allem aus Sicherheitsgründen durchgeführt. Seit dem Tod Wladislaws II. von Ungarn im Jahr 1516 hatte in Ungarn die Partei von Johann Zapolya, des Fürsten von Siebenbürgen, an Stärke gewonnen. Sogar eine handstreichartige Entführung der ungarischen Prinzessin aus Wien wurde unter diesen Verhältnissen für möglich gehalten; vgl. Fritz, 1968, S. 23; Heiß, 1971, S. 6 – 8; Heiligensetzer, 2003, S. 68.

²¹⁴ Vgl. Bauer, 1907, S. 129; Heiligensetzer, 2003, S. 70f. Am 20. Mai 1521 erhielt der Maler Peter Riederer in Innsbruck Zahlungen für Arbeiten, die er anlässlich der Abreise der beiden Prinzessinnen ausgeführt hatte; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, Reg. 1411, 20. Mai. 1521. Am 1. September 1521 listet die landesfürstliche Kammer in Innsbruck auf, welche Bezahlungen „von den von Innsbruck wegziehenden Königinnen für geliferte Arbeiten“ noch zu leisten sind. Der Zinngießer Thomas Jenbacher erhält 6 Gulden, 55 Kreuzer, Herman Dum, Goldschmied 34 Gulden, 34 Kreuzer Peter Rieder, Maler, 40 Gulden, etc.; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, Reg. 1432, 1. September 1521.

²¹⁵ Vgl. Kerkhoff, 1995, S. 41; Kubinyi, 2005, S. 13.

verankerten dieses im Gedächtnis der Zeit und der Nachwelt.²¹⁶ Nicht nur das Bildnis des Kaisers wurde mit künstlerischen Mitteln im Reich verbreitet, für die Politik Maximilians war es von ebenso großer Bedeutung, dass seine Nachfolger und die durch Hochzeiten besiegelten verwandtschaftlichen Beziehungen in gleicher Weise bekannt gemacht wurden. Hans Maler hat von Anna und Maria bereits in den vier Jahren, die sie auf ihre Hochzeiten wartend in Innsbruck verbrachten, mindestens vier Porträts, je zwei von jeder Person, geschaffen (Kat. Nr. 5 - 8). Alle vier Porträts zeigen die beiden Prinzessinnen ihrer großen Bedeutung für die Politik Kaiser Maximilians I. entsprechend mit ausgesprochen kostbaren Kostümen und Accessoires. Das Porträt von Anna von Ungarn in Madrid (Kat. Nr. 5) und das Porträt von Erzherzogin Maria in Coburg (Kat. Nr. 6), sind weder beschriftet noch datiert. Sie müssen jedoch spätestens 1519 entstanden sein, da in diesem Jahr der Nürnberger Graphiker Erhard Schön (ca. 1491 – 1542) diese Bilder als Vorlage für kleinformatige Holzschnittrepliken (Abb. 163 und 164) genommen hat. In beiden graphischen Kopien wird in den Inschriften explizit auf die verwandtschaftlichen Beziehungen der Dargestellten hingewiesen.²¹⁷ Das Bildnis von Anna von Ungarn ist auch in einem auf ein Brustbild reduzierten Holzschnitt kopiert worden.²¹⁸ Die zwei anderen Porträts, das Bildnis von Anna von Ungarn in Privatbesitz (Kat. Nr. 7) und das Bildnis von Erzherzogin Maria in London (Kat. Nr. 8), tragen im Gegensatz zu den bereits erwähnten Bildern Inschriften und Datierungen. Beide Gemälde sind auf 1520 datiert, Anna und Maria werden in den Inschriften als „*Regina*“ (Königin) bezeichnet. Maria erlangte erst 1522 mit ihrer Hochzeit mit König Ludwig von Ungarn offiziell diesen Titel, Anna gar erst 1526, als ihr Ehemann, Ferdinand I. in der Nachfolge Ludwigs die Königskronen von Ungarn und Böhmen erhielt.²¹⁹ Staatsrechtliche Argumente in Bezug auf die Königswürde haben jedoch im Zusammenhang mit diesen

²¹⁶ Vgl. Baldass, 1913, S. 247ff; Lhotsky, 1941, I. H., S. 94f; Heinz, 1963, S. 104; Madersbacher, 2000b, S. 368; Schütz, 2002, S. 16f; Hilger, 2003, S. 232.

²¹⁷ Vgl. Bartsch, Bd. 13, 1984, Nr. 1301.262 S1 und 1301.262 S2 („*Frau Anna geborne Kunigin vonn Hungern Kunig Ludwig von Hungern und Behann Schwester Irs alters im funffzehenden Jaren 1519*“) bzw. 1301.263 S1 und 1301.263 S2 („*Frau Maria gebornne Kunigin zu Castilien Romisch vnnnd hispanischer Kunigklicher und Schwester die Kunig Ludwigen von Hungern eelich vermehelt ist Irs alters im funffzehenden Jaren 1519*“); vgl. Geisberg, 1974, Bd. IV, G.1279 und G.1280; Glück, 1934, S. 176f.

²¹⁸ Hans Weiditz (zugeschr.), Porträt Anna von Ungarn, zweifarbiges Holzschnitt, 202 x 197 cm, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 474-10, Mappe KDA 188; vgl. Geisberg, 1974, S. Bd. IV, Nr. 1529. Erstmals publiziert wurde dieser Holzschnitt 1889; vgl. Loga, 1889. Vischer schrieb das Blatt einem Schüler Strigels zu; vgl. Vischer, 1885, S. 81. Mehrmals wurde dieser Holzschnitt Hans Maler selbst zugeschrieben; vgl. Friedländer, 1895, S. 418, Nr. 20; Glück, 1905, S. 247; Weizinger, 1914, S. 146; Mackowitz, 1955a, S. 79; Mackowitz, 1960, S. 83, Nr. 24.

²¹⁹ Vgl. Hilger, 1997, S. 289. Dieser Überzeugung folgte im Jahr 2005 Zsuzsa Urbach, die meinte, die Inschriften seien später hinzugefügt oder gar zur Gänze falsch; vgl. Ausst. Kat. Budapest, 2005, S. 156, Kat. Nr. I-5 (Zsuzsa Urbach).

Inschriften keine Bedeutung und sind kein Argument für eine mögliche Spätdatierung der Inschriften oder gar der Gemälde. Nach der Doppelverlobung der Habsburger und Jagiellonen 1515 in Wien hatte die ungarische Partei stets eine Hochzeit Annas mit dem älteren Bruder Ferdinands, mit Thronfolger Karl, bevorzugt.²²⁰ Um diesen Ehrgeiz nicht zu verletzen, wurde Anna seit dieser Zeit nur mehr als „Königin“ angesprochen.²²¹ Zeitgenössische Quellen sprechen oft von den beiden in Innsbruck residierenden jungen „Königinnen“.²²² Antonio de Beatis etwa, der als Chronist die ausgedehnte Reise von Kardinal Luigi d’Aragona durch mehrere europäische Länder dokumentierte, schrieb 1517/18: „*Der Kardinal besuchte die beiden Königinnen in der Hofburg* [in Innsbruck]“.²²³ Maria und Anna selbst unterzeichneten während ihres Aufenthalts in Innsbruck Briefe mit „*künigin*“.²²⁴ In den Kopialbüchern der oberösterreichischen (= Tiroler) Regierung wird Anna sogar als „*fraw Kayserin*“ angesprochen.²²⁵ Die Gemälde und die erwähnten graphischen Kopien zeigen, dass die Bildnisse der beiden in Innsbruck residierenden Prinzessinnen bereits kurz nach der Verlobungsfeier von 1515 in Wien für propagandistische Zwecke verbreitet wurden. Der Anstoß für die Schaffung dieser Bildnisse dürfte wohl noch von Kaiser Maximilian I. selbst gegeben worden sein.

Der Großteil der im Auftrag der Habsburger gefertigten Porträts Hans Malers sind nach der Hochzeit Erzherzog Ferdinands I. und Anna von Ungarn im Jahr 1521 entstanden. Insgesamt elf Porträts, sechs von Ferdinand, fünf von Anna, alle in den Jahren 1521 bis 1525 gemalt bzw. datiert, sind heute nachweisbar (Kat. Nr. 10 – 15, 28 – 32). Ferdinand I. hatte am 24. März 1516 in Madrid eingewilligt, dem genau ein Jahr zuvor in Wien geschlossenen Vertrag folgend die Tochter Wladislaw II. Jagiello, Anna von Ungarn, zu heiraten.²²⁶ Damit war dem Willen Kaiser Maximilians I. entsprechend die dynastische Zukunft des spanischen Infanten Ferdinand auf Mitteleuropa festgelegt worden.²²⁷ Nach dem Tod Kaiser Maximilians I. gab

²²⁰ Die endgültige Entscheidung für Ferdinand I. fiel erst Anfang 1520; vgl. Heiligensetzer, 2003, S. 70.

²²¹ Vgl. Wiesflecker, 1971 - 1986, Bd. IV, 1981, S. 192.

²²² Vgl. Hilger, 1997, S. 289.

²²³ Zit. nach Pastor, 1905, S. 31.

²²⁴ Als Beispiel sei hier ein Brief vom 24. Mai 1520 genannt, in dem Anna und Maria ihren Hofmeister Siegmund von Dietrichstein zu einem Jagdausflug nach Schloss Fragenstein einladen. Unterzeichnet ist dieser Brief mit „*Anna künigin / Maria künigin*“. Linz, OÖLA, Sig.: Herrschaftsarchiv Starhemberg – Diverse Handschriften Hs. 22 (Abschrift des Briefes von 1520).

²²⁵ „*Damit unser gnedigste fraw Kayserin dasselb kettlin unnd kreuzl irem gemahl schicken [...] möge.*“; zit. nach Innsbruck, TLA, OÖK, Kopialbücher, Missiven, 1517, fol. 26.

²²⁶ Wien, ÖStA, HHStA, Ungarische Urkunden, 1516 III 25; vgl. Bauer, 1907, S. 33; Rudolf, 2003, S. 43.

²²⁷ König Ferdinand von Aragonien, Ferdinands Großvater mütterlicherseits, hatte nach dem Tod seines eigenen Sohnes Juan im Jahr 1497 in seinen Enkel Ferdinand die Hoffnung gesetzt, dass er nach Karl oder anstelle Karls

Thronfolger Karl seinem jüngeren Bruder Ferdinand die Zusage, ihn bei der Erbteilung „*nicht nur vernunftmäßig zu behandeln, sondern wie ein richtiger Bruder*“²²⁸ Dies war auch in Hinblick auf die 1515 in Wien geschlossenen Verträge mit den Jagiellonen von Bedeutung, verlangten diese doch einen mit genügend Rechten ausgestatteten Ehemann für die ungarische Prinzessin Anna.²²⁹ Ferdinand hatte im Jahr 1518 nach einem Treffen mit seinem älteren Bruder Karl, seit 1516 König von Aragonien, Spanien verlassen und war in die Niederlande gereist.²³⁰ Im Dezember 1520 tauschten Vertreter Erzherzog Ferdinands und des ungarischen Königs in Innsbruck feierlich Ringe aus, ebenso wurde ein symbolisches Beilager abgehalten.²³¹ Mit dem im April 1521 in Worms geschlossenen und im Februar 1522 in Brüssel erneuerten Vertrag wurde die Überlassung der österreichischen Erbländer an Erzherzog Ferdinand I. beschlossen.²³² Nach der Regelung der Erbteilung wurden Erzherzog Ferdinand I. und Anna von Ungarn am 26. Mai 1521 in Linz durch Matthäus Lang von Wellenburg, Erzbischof von Salzburg, getraut.²³³

Als der spanische Infant Ferdinand im Frühling 1521 erstmals nach Österreich kam, war sein Großvater, Kaiser Maximilian I., bereits seit mehr als zwei Jahren tot. Trotzdem war die Popularität Maximilians in den habsburgischen Erbländern ungebrochen groß, war dieser doch mit seinen zahlreichen Porträts im Bewusstsein der Menschen verankert worden. Erzherzog Ferdinand I. übernahm die von seinem Großvater eingesetzten Techniken der künstlerischen Propaganda für seine eigenen Zwecke. Er selbst und seine Frau sollten als neue Herrscher ebenso bekannt gemacht werden wie sein populärer Vorgänger. Unmittelbar nach der Hochzeit haben Erzherzog Ferdinand und seine Frau Anna bei Hans Maler Porträts in Auftrag gegeben, die in mehreren nahezu identischen Exemplaren erhalten sind. In Wien und Dessau (Kat. Nr. 10 und 11) werden Porträts Ferdinands verwahrt, das Porträt von Anna ist in Innsbruck sowie in einer Privatsammlung nachweisbar (Kat 13 und 14). Ein Paar dieser Hochzeitsbildnisse befand sich 1896 in der Sammlung Kuppelmayr in München (Kat. Nr. 12

die Königreiche Kastilien und Aragonien erben würde. Auch außerhalb Spaniens plante der spanische König die Zukunft seines Enkels, so sollte in Verbindung mit Frankreich in Oberitalien ein lombardisches Königreich errichtet werden. Durchgesetzt hat sich jedoch Kaiser Maximilian I. mit seinen mitteleuropäischen Hochzeitsplänen; vgl. Kohler, 2003, S. 15.

²²⁸ Zit. nach Kohler, 2003, S. 16; vgl. Bauer, 1907, S. 43, Anm. 1.

²²⁹ Vgl. Wiesflecker, 1971 - 1986, Bd. IV, 1981, S. 192.

²³⁰ Vgl. Rudolf, 2003, S. 44f.

²³¹ Vgl. Bauer, 1907, S. 122f.

²³² Wormser Vertrag, 28. April 1521; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 337, Kat. Nr. III.2 (Thomas Just) und Brüsseler Vertrag, 7. Februar 1522; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 338, Kat. Nr. III.3 (Thomas Just); vgl. Bauer, 1907, S. 241ff; Lhotsky, 1971, S. 105ff.

²³³ Vgl. Heiligensetzer, 2003, S. 70f.

und 15),²³⁴ ein weiteres, nicht von Hans Maler stammendes Paar hängt in Stuttgart (Abb. 19 und 20).²³⁵ Ursprünglich müssen von diesem Bilderpaar um einiges mehr Exemplare vorhanden gewesen sein. Dass der bereits erwähnte Brief Hans Malers an Anna von Ungarn, in dem er von „*auf eur kün. gnaden erfordern und begeren 10 pild gemalt und konterfet*“²³⁶ schreibt, in Zusammenhang mit diesen Bildern gesehen werden kann, ist nahe liegend, jedoch nicht nachweisbar. Die erste Fassung des Bildnisses von Erzherzog Ferdinand I. dürfte während des Besuchs Ferdinands und Annas in Innsbruck im November 1521 entstanden sein. Das frisch vermählte Herrscherpaar ist in der Tiroler Hauptstadt am 8. und 9. November 1521 nachweisbar.²³⁷ Hans Maler schuf damit das erste in Österreich entstandene authentische Porträt Ferdinands I. Dieses sollte für das folgende Jahrzehnt die einzige verlässliche Aufnahme des jungen Erzherzogs in Tafelbildform sein.²³⁸ Die erhaltenen Bildnisse sind mit einer Ausnahme alle mit Inschriften versehen, die möglicherweise später hinzugefügt worden sind.²³⁹ Ferdinand wird in den Inschriften als „*Rex Ferdinandvs*“ (Kat. Nr. 11) bezeichnet, Anna von Ungarn als „*Regina*“ (Kat. Nr. 13 bis 15). Im Fall der Bildnisse von Ferdinand dürfte das Wiener Bild die Erstfassung darstellen.²⁴⁰ Es ist als einziges dieser Bilder nicht beschriftet, und es ist die qualitativvollste unter den drei erhaltenen bzw. dokumentierten Versionen. Im Fall der Bildnisse von Anna von Ungarn ist zu bezweifeln, dass Hans Maler eine neuerliche Porträtaufnahme durchgeführt hat. Die nach der Hochzeit entstandenen Bildnisse der Königin stellen seitenverkehrte Detailkopien des Bildes von 1520 (Kat. Nr. 7) dar. Hans Maler hat diese Komposition gespiegelt und in Format und Ausschnitt reduziert, um es als Pendant zu dem Bildnis Erzherzog Ferdinands I. verwenden zu können.

Erzherzog Ferdinand I. war nach dem Kurzbesuch in Innsbruck nach seiner Hochzeit 1521 erst wieder Ende 1524 bis Sommer 1525 in Innsbruck.²⁴¹ In dieser Zeit dürften weitere Porträtaufträge an Hans Maler ergangen sein. In Florenz und in Rovigo werden Porträts

²³⁴ Vgl. Aukt. Kat. München, 24. – 26. September 1896, S. 83, Nr. 1020 (mit Abb.).

²³⁵ Stange bezeichnete die Bildnisse in Stuttgart als „*etwas derb ausgefallene Repliken nach den beiden Habsburgerbildnissen von 1521*“; zit. Stange, 1966, S. 86. Mackowitz brachte diese Bilder irrtümlich mit den beiden Gemälden in Verbindung, die 1896 in der Sammlung Kuppelmayr in München verwahrt worden sind (Kat. Nr. 12 und 15); vgl. Mackowitz, 1960, S. 81f, Kat. Nr. 17 und 20.

²³⁶ Vgl. Anhang, S. 174f.

²³⁷ Nach diesem Aufenthalt hat sich Ferdinand erst wieder von 23. März bis 20. August 1523 bzw. von 24. November 1524 bis Juli 1525 in der Tiroler Hauptstadt aufgehalten; vgl. Gévay, 1843, o. S.

²³⁸ Vgl. Hilger, 1969, S. 29 und 31.

²³⁹ Hilger ist der Meinung, dass die Inschriften erst 1526 eingefügt worden sind, da Ferdinand zu dieser Zeit die Königswürde in Böhmen und Ungarn übernommen hatte; vgl. Hilger, 1969, S. 31.

²⁴⁰ Vgl. Hilger, 1969, S. 29; Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 342f, Kat. Nr. III.13 (Karl Schütz).

²⁴¹ In Innsbruck nachweisbar ist Ferdinand I. vom 24. November 1524 bis Juli 1525; vgl. Gévay, 1843, o. S.

verwahrt, die Ferdinand in strengem Profil nach links zeigen (Kat. Nr. 28 und 29). Das Bild in Rovigo ist in der malerischen Qualität schwächer, beide Porträts können aber in das Jahr 1525 datiert werden. Das Florentiner Bild zeigt Ferdinand im Alter von 21 Jahren („*An^o·ETAT·SVE·XXI*“), das Bild in Rovigo ist 1525 datiert („*MDXXV*“). Eine weitere, etwas größere Tafel ohne Inschrift, die mit Sicherheit auch aus der Werkstatt Hans Malers, der malerischen Qualität zufolge vermutlich sogar von Hans Maler selbst, stammt, ist in einer SW-Aufnahme überliefert (Kat. Nr. 30). Sie zeigt dieselbe Profilansicht des Herrschers, Ferdinand ist jedoch in einem Halbporträt dargestellt.²⁴² Im Gegensatz zu den 1521 entstandenen Porträts Ferdinands, die wahrscheinlich auf eine tatsächliche Modellsitzung des Erzherzogs bei Hans Maler zurückgehen, sind die Profilporträts Varianten bereits existierender Vorlagen.²⁴³ Bei den erwähnten Profilporträts Ferdinands I. hat Hans Maler sich an einem in den 1520er Jahren entstandenen und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts populären Porträttypus orientiert. Das früheste Kunstwerk, das diesen Typus zeigt, ist eine kleinformatige, Hans Daucher (um 1485 – 1538) zugeschriebene Medaille (ca. 1523; Abb. 21).²⁴⁴ Dieses Stück ähnelt den Gemälden von Hans Maler in zahlreichen Aspekten, sodass eine direkte Einflussnahme zwischen diesen Werken angenommen werden kann.²⁴⁵ Hilger vermutete, dass dieser Typus auf eine verlorene authentische Porträtaufnahme, vermutlich eine Zeichnung zurückgeht.²⁴⁶ Hans Maler kann nicht als Schöpfer dieses ursprünglichen Entwurfs angesehen werden, und er hat sich auch nicht an dieser verlorenen Vorlage orientiert. Vielmehr diente ihm besagte, Hans Daucher zugeschriebene Medaille als Grundlage. Dies lässt sich aus dem Vergleich der Inschriften der Medaille und der Gemälde schließen. Die Porträts in Florenz und Rovigo übernehmen die aufgrund der Enge des auf der Medaille zur Verfügung stehenden Platzes zahlreichen Abkürzungen und Trennungen der Inschrift (z. B. „*VICAR[ius]*“). Dies wäre aufgrund des auf dem Gemälde zur Verfügung stehenden Platzes nicht nötig gewesen (Abb. 22 und 23).²⁴⁷ Die Medaille muss in der Mitte

²⁴² Ich danke Kurt Löcher für die Überlassung dieser Abbildung. Über den Aufbewahrungsort dieses Bildes ist zurzeit nichts bekannt, auch erwähnen weder Friedländer, Mackowitz noch Hilger dieses Werk.

²⁴³ Wolfgang Hilger hat das weitverzweigte Geflecht der künstlerischen Filiation dieses Porträtstyps wiederholt dargestellt; vgl. Hilger, 1969, S. 32ff; Hilger, 1971, S. 59ff; Hilger, 1997, S. 294ff; Hilger, 2003, S. 232ff.

²⁴⁴ Hans Daucher zugeschr., Medaille auf Ferdinand I. und Anna, 1523, Silber, Dm. 6,1 cm, Wien, KHM, Münzkabinett, Inschrift: „*EFFIG[ies] : FERDIN[andi] : PRINCIP[is] . ET INFANT[is] : HISPAN[iae] : ARCH[iducis] : AVSTR[iae] (etc) RO[mani] : IMP[erii]*“ innen: „*VICAR[ius]*“; im Feld links u. rechts die Altersangabe „*AN[no] : - ETAT[is] : / SVE - XXI*“; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 343f, Kat. Nr. III.15 (Heinz Winter).

²⁴⁵ Die Medaille zeigt wie die Gemälde Hans Malers den Erzherzog im Profil nach links, bartlos und mit breitkrepeligem Barett, sowie Hemd, Schube und dem Orden vom Goldenen Vlies.

²⁴⁶ Vgl. Hilger, 1969, 34f.

²⁴⁷ Vgl. Hilger, 2003, S. 233.

der 1520er Jahre eine viel gefragte Vorlage gewesen sein, denn auch andere Künstler rekurren in diesen Jahren in Kunstkammerstücken (Abb. 25)²⁴⁸ oder in Münzen (Abb. 27)²⁴⁹ auf dieses Porträt. Die Popularität des in allen diesen Werken verwendeten Bildnistypus wurde verstärkt, als Erhard Schön 1526 die Hans Daucher zugeschriebene Münze als Vorlage für einen Holzschnitt nahm (Abb. 26).²⁵⁰ Dieser Holzschnitt genoss im ganzen Reich über Jahrzehnte hinweg außerordentliche Popularität und diente zahlreichen Kunstwerken unterschiedlicher Gattungen als Vorlage; als Beispiele seien folgende Werke genannt: der Hans Kels d. J. zugeschriebene Entwurf für ein Armband (1525/30; Abb. 24)²⁵¹, eine polychrom glasierte Ofenkachel aus Ostösterreich (1526, Abb. 28)²⁵² und das Sgraffitodekor des „Bemalten Hauses“ in Eggenburg/NÖ von 1547 (Abb. 29)²⁵³.

Neben den Porträts von Ferdinand I. und Anna von Ungarn von 1521 und den Profilbildnissen von Ferdinand I. von 1525 hat Hans Maler einen weiteren Porträttyp im Dienst der Habsburger geschaffen. In Berlin wird ein Porträt von Anna von Ungarn verwahrt (Kat. Nr. 31), das auf 1525 datiert ist. Die Porträtierte wird in der Inschrift wie in dem 1520 datierten Porträt (Kat. Nr. 7) als „ANNA REGINA“ angesprochen. Das Alter von Anna wird angegeben mit „Anno Etatis 22“, was ihrem tatsächlichen Alter im Jahr 1525 entsprechen würde.²⁵⁴ Innsbruck war ab 1525 die bevorzugte Residenz Ferdinands und seiner Familie. In den 1530er und 1540er Jahren sind hier die Töchter Magdalena, Barbara, Margarete und Helene zur Welt gekommen.²⁵⁵ Eine Porträtaufnahme in Innsbruck durch Hans Maler im Jahr 1525 erscheint daher möglich. Wie die meisten der habsburgischen Bildnisse wurde auch dieser Porträttyp von Anna von Ungarn ursprünglich nicht als Einzelstück gefertigt. George

²⁴⁸ Reliefporträt Erzherzog Ferdinands I., Marmor, Holzrahmen, vergoldet, Dm. 20,5 cm, Augsburg, 1524/27, Wien, KHM, Kunstkammer; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 382, Kat. Nr. IV.32 (Sabine Haag).

²⁴⁹ Das Barett wurde für die Verwendung in diesen Münzen durch die Krone ersetzt, die Profilansicht mit dem für Ferdinand charakteristisch leicht offenen Mund ist jedoch übernommen worden; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 387, Taf. 3, Nr. 1 und Abb. S. 391, Taf. 3a, Nr. 1 Vs (Roswitha Denk).

²⁵⁰ Vgl. Geisberg, 1974, Bd. IV, Nr. G.1276; Hilger, 2003, S. 233f. 1528 publizierte der Nürnberger Verleger Hans Guldenmundt eine Neuauflage des Holzschnittes in aufwendigerer Ausführung. Die große Verbreitung des Holzschnittes von Erhard Schön hat diese Version jedoch nie erreicht; vgl. Geisberg, 1974, Bd. IV, Nr. G.1277 und G.1278; Hilger, 2003, S. 235.

²⁵¹ Modell für ein Armband oder die Glieder eines Gürtels, süddeutsch, um 1525/30, Nürnberg, GNM; vgl. Hackenbroch, 1979, S. 123; Ausst. Kat. Nürnberg, 1985, S. 331, Kat. Nr. 270.

²⁵² Ofenkachel mit dem Porträt Erzherzog Ferdinands I., ostösterreichisch, Terrakotta, polychrom glasiert, 1526, Budapest, Iparművészeti Múzeum; vgl. Ausst. Kat. Budapest, 2005, Kat. Nr. VII-34a.

²⁵³ Eggenburg/NÖ, Hauptplatz 1, sog. *Bemaltes Haus*, Fassade mit Sgraffito (u. a. Porträt Erzherzog Ferdinands I.), 1547; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 241, Abb. 6.

²⁵⁴ Die Inschrift ist laut Friedländer vielleicht erneuert, jetzt goldfarben, vorher etwa goldbraun, in Form und Inhalt ist sie jedoch zuverlässig; vgl. Friedländer, 1895, S. 415f, Nr. 12.

²⁵⁵ Vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 354, Kat. Nr. III.36 (Georg Kugler).

Scharf erwähnte im Jahr 1866 zwei Wiederholungen dieses Bildes (Kat. Nr. 32 und 32a). Eines dieser Gemälde (Kat. Nr. 32) ist in einer graphischen Kopie von Robert Cooper (um 1795 – 1836 in London tätig) überliefert.²⁵⁶ Das zweite Bild, das Scharf als „*almost a counterpart of the above*“ beschreibt, befand sich zu dieser Zeit im Besitz von Sir John Boileau.²⁵⁷ Das von Richard Cooper kopierte Porträt der Anna von Ungarn (Kat. Nr. 32) stimmt detailgenau mit dem Berliner Gemälde überein, jedoch muss die Inschrift, zumindest die Datierung des Bildes (1530) nachträglich eingesetzt worden sein. Das späteste datierte, Hans Maler zuzuschreibende Gemälde stammt aus dem Jahr 1526 (Kat. Nr. 39). Durch die Jahreszahl 1530 wird auch die Bedeutung der Jahreszahl 1525 für die Datierung des Berliner Bildes (Kat. Nr. 31) relativiert und wirft die generelle Frage nach dem Zusammenhang von Malerei und Inschrift in Bildnissen dieser Zeit auf. Wie das Profilporträt Erzherzog Ferdinands I. wurde das erwähnte Porträt von Anna von Ungarn schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Vorlage für Repliken genommen. Im Besitz der Familie Esterházy auf Burg Forchtenstein/NÖ wird ein um 1530/40 in Süddeutschland entstandener Lichtschirm verwahrt, der dieses Porträt in engerem Bildausschnitt detailgenau kopiert. Es trägt die Inschrift „*ANNA · REGINA · VNGARIE · BOHEMIEQZ*“ (Abb. 30 und 31).²⁵⁸

²⁵⁶ Eine 1834 geschaffene freie graphische Kopie des Gemäldes trägt die Beschriftung: „*D'apres le portrait peint par Hans Holbein se trouvant dans le Cabinet de H Woher à Basle*“; vgl. Scharf, 1866, S. 81; Friedländer, 1895, S. 415f, Nr. 12.

²⁵⁷ Vgl. Scharf, 1866, S. 81.

²⁵⁸ Glasscheibe in bronziertem Holzrahmen, Dm. 19,7 cm, Steher und Fußteller wurden im 19. Jahrhundert erneuert. Eisenstadt, Esterházy Privatstiftung, Burg Forchtenstein, Schatzkammer; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 365f, Kat. Nr. IV.4,

5.4. Die Fugger in Schwaz

Neben den Habsburgern können die Fugger als die wichtigsten Auftraggeber Hans Malers angesehen werden. Insgesamt neun der erhaltenen Porträts von Hans Maler zeigen Mitglieder der Familie Fugger. Von Anton Fugger sind nicht weniger als sechs Bildnisse in drei Versionen überliefert. Nur von Erzherzog Ferdinand I. und Anna von Ungarn sind ähnlich viele Porträts von der Hand Hans Malers auf uns gekommen. Neben dem großen Halbporträt von 1524 (Kat. Nr. 18) sind Brustbilder von Anton Fugger in Karlsruhe (Kat. Nr. 35) und Allentown (Kat. Nr. 36) erhalten. Ein weiteres Exemplar befand sich Anfang des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Richard von Kaufmann in Berlin (Kat. Nr. 37). Ein zweiter, eigenständiger Typus des Porträts Anton Fuggers von Hans Maler ist in Gemälden in Paris (Kat. Nr. 40) und Philadelphia (Kat. Nr. 41) nachweisbar. Das Porträt von Ulrich Fugger in schlichter schwarz-weißer Kleidung ist in zwei nahezu identischen Bildnissen in Privatbesitz (ausgestellt in Wien, Kat. Nr. 33) und in New York (Kat. Nr. 34) erhalten. Nach einer graphischen Vorlage ist das Bildnis Jakob Fuggers im Profil nach rechts (Kat. Nr. 38) entstanden. Wie im Fall der Habsburger sind auch Hans Malers Porträts der Fugger vor allem im Kontext der familiären und politischen Umstände der Fugger in den 1520er Jahren zu verstehen. Auch in diesem Zusammenhang war Hans Maler als Porträtmaler Zeuge entscheidender Weichenstellungen.

Der unvergleichliche Erfolg der Handelsfamilie Fugger im 15. und 16. Jahrhundert basierte zu einem großen Teil auf den engen, wechselseitigen Beziehungen zu den Habsburgern. Seit Hans I. Fugger im Jahr 1367 aus dem Dorf Graben am Lech in die nahe Stadt Augsburg übersiedelt war, hatte sich im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts das Vermögen der Familie von Generation zu Generation stetig vergrößert. Zunächst mit Webereien, bald auch mit Tuchhandel, Immobilien und Gewürzimport bauten sie ein über ganz Europa gespanntes Handelsnetz auf.²⁵⁹ Sie brachten es zu Wohlstand und Ansehen, unterschieden sich jedoch bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts keineswegs von anderen, ebenso erfolgreich im Handel tätigen Familien. Erst als Jakob Fugger (1459 – 1525) erkannt hatte, dass im alpenländischen Erzhandel die gewinnträchtige Zukunft seines Unternehmens lag, war die große Zeit der Augsburger Handelsfamilie angebrochen. Jakob Fuggers Ziel war es, in Tirol, einem der

²⁵⁹ Vgl. Ogger, 1978, S. 38ff; Häberlein, 2006, S. 17ff. Die Familie, aus der Hans I. Fugger stammte, dürfte der wohlhabenden bäuerlichen Oberschicht seines Heimatortes angehört haben; Nebinger, 1986, S. 261.

damals an Bodenschätzen reichsten Länder Europas, Fuß zu fassen.²⁶⁰ Im 15. Jahrhundert waren für bürgerliche Kaufleute Geschäftsbeziehungen zum hohen Adel, vornehmlich zu den regierenden Fürsten, ein einträgliches Geschäft. Der Großteil des Adels befand sich durch den Aufwand für Hofhaltung und Kriegszüge permanent in Geldnot. Dieser Umstand bot gewieften Kaufleuten die Chance zu lukrativen Geschäften. Gegen die Bereitstellung hoher Geldsummen erhielten sie die Erlaubnis, die Bodenschätze der herrschaftlichen Territorien, vorrangig Gold, Silber und Kupfer, auszubeuten.²⁶¹ Kaiser Maximilian I., der 1490 in Tirol die Macht übernommen hatte, stellte für die Fugger den wichtigsten Geschäftspartner dar. Jakob Fugger und seine Brüder waren für den ständig unter Geldproblemen leidenden Kaiser bei seinen ambitionierten Herrschaftsplänen ein unentbehrlicher Faktor.²⁶² Sei es der Krieg gegen den französischen König um das burgundische Erbe, sei es die Vorbereitung der zweiten Eheschließung Maximilians mit Bianca Maria Sforza im Jahr 1494 oder die Anbahnung der Erbschaftsverträge mit den spanischen und ungarisch-böhmischen Herrscherhäusern, in all diesen Fällen spielte das Geld der Augsburger Handelsfamilie Fugger eine entscheidende Rolle.²⁶³ Im Jahr 1515 belief sich der Schuldenstand der Habsburger bei den Fuggern auf nicht weniger als 300.000 Gulden.²⁶⁴ Die mit Abstand größte und umfassendste Aktion im Dienst der Habsburger vollzogen die Fugger kurz nach dem Tod Maximilians im Jahr 1519. Die Wahl Karls V. zum deutschen König war aufgrund der Vorgabe der Kurfürsten, nur den zum neuen Reichsfürsten zu wählen, der das höchste Bestechungsgeld zahlte, nur unter maßgeblicher Beteiligung der Fugger möglich. Der junge französische König Franz I. hatte im Vorfeld der Wahl die finanziell bei weitem besseren Karten in der Hand. Erst als Jakob Fugger für die Habsburger den Großteil der von den Kurfürsten geforderten Summe von über 850.000 Gulden zur Auszahlung bereit stellte, war die Wahl Karls zum neuen deutschen König gesichert.²⁶⁵ Am 28. Juni 1519 wurde Karl einstimmig zum römischen König gewählt und am 23. Oktober 1520 in Aachen zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt. Die Fugger hatten die Habsburger vor ihrer größten

²⁶⁰ Vgl. Ogger, 1978, S. 75. Die Fuggersche Chronik von 1599 beschreibt den Wandel der Firma unter Jakob Fugger wie folgt: „Dieser vorgemelt herr Jacob Fugger, der hat den Fuggerischen namen an ehrn und guet vast hoch gebracht, dann er im furgenommen, den vorigen handt mit soecerey, seiden und wullen nicht mer zu fuern, sondern begab sich auf perkwerch und wexl [...] Den ganzen kupferkauf in dem alten und neuen Sol [Neusohl/Banská Bystrica in der Slowakei] samt der kiniglichen handlung in der graffschaft Tirol hat er all genommen und mit guetem glik viel jar gar stattlich verricht.“; zit. nach Meyer, 1902, S. 27.

²⁶¹ Vgl. Ogger, 1978, S. 51f.

²⁶² Vgl. Egg, 1958, S. 19; Morsak, 2001, S. 162; Häberlein, 2006, S. 41.

²⁶³ Vgl. Jansen, 1907, S. 121ff; Egg, 1964, S. 26; Häberlein, 2006, S. 41.

²⁶⁴ Vgl. Geiger, 1895, S. 38f; Egg, 1964, S. 26.

²⁶⁵ Den Rest von etwa 250.000 Gulden übernahmen die Handelsfamilie Welser und drei italienische Firmen; vgl. Egg, 1958, S. 23f; Egg, 1964, S. 27; Häberlein, 2006, S. 65.

Niederlage bewahrt und damit Anteil an einer politischen Entscheidung von höchster historischer Bedeutung.²⁶⁶

Als Gegengeschäft für die wiederholte finanzielle Unterstützung der machtpolitischen Projekte der Habsburger wurde den Fuggern die Silber- und Kupferproduktion der Tiroler, vor allem Schwazer Bergwerke auf Jahre hinaus verpfändet.²⁶⁷ Die 1519 in Vorbereitung der Wahl Karls V. zum römischen König für die Bestechung der Kurfürsten von Jakob Fugger aufgebrauchten 550.000 Gulden sollten zum Großteil in Schwazer Silber zurückgezahlt werden.²⁶⁸ Die Habsburger nahmen laufend neue Anleihen auf, bevor die vorigen beglichen waren. Das Vertrauen in den Reichtum der Schwazer Berge war ungetrübt.²⁶⁹ Für einen 1515 vergebenen Kredit in der Höhe von 40.000 Gulden versetzte Kaiser Maximilian I. die Schwazer Kupferproduktion der Jahre 1520 bis 1523.²⁷⁰ Jakob Fugger war als international agierender Großhändler und Bankier nicht am Bergbau oder den Schmelzhütten interessiert, sondern an handelsfertigem Silber und Kupfer.²⁷¹ Die Tiroler Niederlassungen der Fugger befanden sich in der Residenzstadt Innsbruck und in Hall, wo sich die landesfürstliche Münze befand.²⁷² Das von den Schwazer Gewerken verhüttete Silber und Kupfer hatte Jakob Fugger unter seine Kontrolle gebracht, die Erträge und Gewinne aus diesem Geschäftszweig steigerten sich konstant.²⁷³ Dieses System hatte über mehrere Jahrzehnte hinweg einwandfrei funktioniert und es hätte keinen Grund gegeben, es zu ändern. In den frühen 1520er Jahren jedoch begann ein Wandel, der in weiterer Folge auch die Voraussetzung für die Porträtaufträge der Fugger an Hans Maler sein sollte. Jakob Fugger erkannte, dass die Rückzahlung der immensen Geldsummen, die er an die Habsburger verliehen hatte, nicht in dem Maß gesichert war, wie es auf den ersten Blick den Anschein gemacht hatte. Seit man in der Mitte des 15. Jahrhunderts das Ausmaß der Silber- und Kupferminen erkannt hatte, war es in Schwaz zu einem Raubbau an den natürlichen Ressourcen gekommen. Alleine unter der Regierung Kaiser Maximilians I. waren am Falkenstein, dem wichtigsten Schürfgelände in

²⁶⁶ Vgl. Morsak, 2002, S. 164.

²⁶⁷ Vgl. Strieder, 1926, S. 104; Egg, 1958, S. 19; Häberlein, 2006, S. 40.

²⁶⁸ Vgl. Egg, 1958, S. 23f.

²⁶⁹ Vgl. Geiger, 1895, S. 38f; Egg, 1964, S. 26.

²⁷⁰ Vgl. Egg, 1964, S. 26.

²⁷¹ Vgl. Egg, 1958, S. 23; Egg, 1964, S. 26; Karg, 2002, S. 105.

²⁷² Vgl. Lieb, 1958, S. 91.

²⁷³ Zu den Produktionszahlen der Schwazer Minen vgl. Egg, 1958, S. 9; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 73.

Schwaz, rund 332.000 Kilogramm Silber abgebaut worden.²⁷⁴ In den 1510er Jahren gab es erste Anzeichen dafür, dass auch die reichen Schwazer Gruben einmal ausgeschöpft sein würden. Die großen Minen am Falkenstein brachten in den 1510er und 1520er Jahren Steigerungen der Erträge, im Abbauggebiet „Alte Zeche“ zeichnete sich aber bereits ein leichter Rückgang ab.²⁷⁵ Der Konkurrenzkampf um die Anteile an den langsam aber doch zurückgehenden Bodenschätzen hatte die Zahl der Gewerken in Schwaz stark reduziert und auch große Firmen in den Ruin getrieben.²⁷⁶ Jakob Fugger musste in diesem Zusammenhang das Schicksal des Familienzweiges der Fugger vom Reh als warnendes Beispiel noch in Erinnerung sein. Diese waren in den 1490er Jahren nach riskanten Geldgeschäften von Lukas Fugger mit Kaiser Maximilian I. Bankrott gegangen und in die wirtschaftliche Bedeutungslosigkeit abgesunken.²⁷⁷ So ergriff Jakob Fugger im Jahr 1522 eine sich bietende Gelegenheit, selbst in den Schwazer Bergbau einzusteigen; die Übernahme der Bergwerksanteile der in Konkurs gegangenen Kufsteiner Firma Paumgartner.²⁷⁸ Dieser strategische Zug sollte die wichtigste Einnahmequelle der Fugger-Gesellschaft stärker der eigenen Kontrolle unterstellen und die Firma im Machtkampf um das Schwazer Silber besser positionieren. Das Hauptgewicht des Engagements von Jakob Fugger in Tirol verlagerte sich damit vom Hof in Innsbruck und von der Münzstätte in Hall in die Bergstollen und Schmelzhütten von Schwaz.²⁷⁹ Hans Malers Porträts der Fugger entstanden in den Jahren nach Jakob Fuggers Einstieg in den Schwazer Bergbau. Das Porträt Anton Fuggers in Münchengrätz (Kat. Nr. 18) ist auf den 1. Juli 1524 datiert.²⁸⁰ Das ehemals in der Sammlung Kaufmann in Berlin verwahrte Brustbild Anton Fuggers (Kat. Nr. 37) trägt die Datierung „10.

²⁷⁴ Vgl. Morsak, 2002, S. 163. Im Jahr 1515 sind mehr als 270 in Betrieb befindliche Stollen am Falkenstein nachweisbar, der Berg wurde regelrecht durchlöchert; vgl. Egg, 1964, S. 14.

²⁷⁵ Am Falkenstein steigerte sich die Produktion von Silber von knapp 118.000 kg (1511 – 1520) auf etwa 133.500 kg (1521 – 1530) und von Kupfer von knapp 9.500 kg (1511 – 1520) auf etwa 9.900 kg. Die „Alte Zeche“ brachte 1510 – 1519 34.000 kg Silber und 2.700 kg Kupfer, im Jahrzehnt 1520 – 1529 jedoch weniger als 33.000 kg Silber und 2.500 kg Kupfer; vgl. Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 73f. Wassereinbrüche, Seuchen und der Versuch, immer tiefer liegende Erzadern zu erschließen, trieb die Betriebskosten in die Höhe; vgl. Egg, 1958, S. 12f; Morsak, 2002, S. 162.

²⁷⁶ Bis Anfang der 1530er Jahre hatte sich die Gruppe der Schwazer Gewerken im Wesentlichen auf die ortsansässigen Familien Tänzl, Stöckl, Hofer, Fieger und Reiff sowie die Augsburger Familien Fugger, Baumgartner, Pimbl und Hörwart reduziert; vgl. Egg, 1964, S. 28; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 121.

²⁷⁷ Vgl. Ogger, 1978, S. 54ff.

²⁷⁸ Vgl. Egg, 1958, S. 23; Egg, 1964, S. 27; Pölnitz, 1949 - 1951, Bd. 1, 1949, S. 590 und Bd. 2, 1951, S. 554ff; Pölnitz/Kellenbenz, 1958 - 1986, Bd. 3/2, 1986, S. 319; Häberlein, 2006, S. 66. 1522/23 scheinen „*Herr Jacob Fugg vnd Hanns Stöckl*“ erstmals in den landesfürstlichen Abrechnungslisten auf; vgl. ÖNB, HAN, Hs. 3078, fol. 131r; bzw. Egg, 1964, S. 27.

²⁷⁹ Vgl. Hipper, 1926, S. 4; Lieb, 1958, S. 91.

²⁸⁰ Auf der Rückseite des Porträts von 1524 (Kat. Nr. 18) findet sich die Inschrift: „~ANNO DOMINI M·D·XXIII PRIMA IVLY / ANTONIUS FVGGER / AETATIS SVE ANNORVM XXXI DIERVVM XXI“.

März 1525“.²⁸¹ Das Porträt Ulrich Fuggers in New York (Kat. Nr. 34) weist die Jahreszahl 1525 auf.²⁸² Dass uns Ulrich und Anton Fugger, die Hoffnungsträger für die Zukunft der Augsburger Fugger-Gesellschaft, in Porträts entgegentreten, die im Tiroler Bergwerkszentrum Schwaz entstanden sind, ist auch als ein Sinnbild für den wachsenden ökonomischen Druck zu sehen, der selbst auf den mächtigsten Akteuren des frühkapitalistischen Systems der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lastete.²⁸³

Die Jahre, in denen Hans Maler in Schwaz die Porträts der Fugger gemalt hat, waren in familiärer und wirtschaftlicher Hinsicht für die Fugger eine entscheidende Phase. Die Entstehung der Fugger-Porträts von Hans Maler fällt nicht zufällig in diese Zeit. Vielmehr erschließt sich diese Gruppe von Kunstwerken in erster Linie im Kontext dieser Entwicklungen. Die Habsburger hatten, wie bereits erwähnt, um 1519 mit maßgeblicher finanzieller Unterstützung der Fugger den Generationswechsel von Maximilian I. auf dessen Enkel Karl V. und Ferdinand I. vollzogen. Für die Fugger stellte sich gegen die Mitte der 1520er Jahre in verstärktem Maße dieselbe Frage. Jakob Fugger, das Oberhaupt des Augsburger Familienunternehmens, war kinderlos geblieben und hatte nach dem Tod seiner Brüder Georg und Ulrich in den Jahren 1506 bzw. 1510 die Vormundschaft für seine Neffen Raymund, Ulrich und Anton übernommen. Sie sollten in die Geschäfte des Unternehmens eingeführt werden, um später die Nachfolge Jakob Fuggers antreten zu können.²⁸⁴ In seinem Testament vom 27. August 1521 wählte Jakob seine Neffen Raymund und Ulrich Fugger als seine Nachfolger aus. Anton Fugger, der jüngste der drei Neffen, sollte im Falle des Todes eines der beiden den Platz des Verstorbenen einnehmen.²⁸⁵ Anton war im Jahr 1493 als dritter Sohn von Georg Fugger (1453 – 1506) in Augsburg auf die Welt gekommen. Wie Raymund und Ulrich erlernte er in verschiedenen Niederlassungen der Fugger, in Venedig, in Krakau, in den ungarischen Bergwerken, die kaufmännische Praxis.²⁸⁶ Mit knapp 24 Jahren wurde er nach Rom geschickt, um den alten und kranken Faktor Johannes Zink in den Geschäften mit

²⁸¹ Auf diesem zurzeit nur auf alten Fotografien greifbaren Porträt findet sich am oberen Rand in der linken Ecke die Inschrift: „*MDXXV·AM X TAG·MARCI*“.

²⁸² „*DOMINI / MDXXV / ANNO CVRENTE / XXXV / ETATIS*“.

²⁸³ Vgl. Sombart, 1916 - 1927, Bd. 2/1, 1917, S. 10 sowie Bd. 2/2, 1917, S. 966.

²⁸⁴ Vgl. Lieb, 1958, S. 67f.

²⁸⁵ Erstes Testament von Jakob Fugger vom 27. August 1521: „*Ob sich aber begeben, das der gedachten meiner veteren ainer, Raymundus oder Ulrich Fugger nach meinem tod [...] mit tod abgeen würden, also Raymundus Fugger vor Ulrich Fugger mit dem tod abgeen würde, so soll derselbig mein vetter Ulrich meinen veter Anthonien Fugger zu im nehmen.*“; zit. nach Preysing, 1992, S. 70; vgl. Häberlein, 2006, S. 67.

²⁸⁶ Vgl. Lieb, 1958, S. 67f.

der päpstlichen Kurie zu unterstützen.²⁸⁷ In dieser Stellung konnte sich Anton durch sein kaufmännisches Talent und sein überlegtes Handeln profilieren. Bis 1524 hatte sich seine Position in der Erbfolge um einiges verbessert. Welche weitere Aufgaben Jakob Fugger für Anton plante, blieb zu dieser Zeit jedoch noch in der Schwebe.²⁸⁸ 1523 und 1524 ist Anton wiederholt in Schwaz nachweisbar, wo er an der Seite des Faktors Georg Hörmann die Einrichtung der Handelsniederlassung in Schwaz organisierte.²⁸⁹ Mit diesem Einsatz in Tirol forcierte Jakob die schrittweise Heimkehr Antons in die Kerngeschäfte der Handelsgesellschaft.²⁹⁰ Im Mai 1525 verstarb darüber hinaus Antons Cousin Ulrich, der lange Zeit als Favorit für die Nachfolge gegolten hatte.²⁹¹ Wenige Monate später, im Dezember 1525, kurz vor seinem Tod sollte Jakob Fugger in seinem zweiten Testament Anton neben Raymund als seinen Nachfolger einsetzen.²⁹²

Anton Fugger hielt sich somit ab März 1524 bereits im Wissen um seine bedeutende Rolle in der Erbschaftsregelung Jakob Fuggers für einige Monate in Schwaz auf.²⁹³ In dieser Zeit muss Anton Fugger auf Hans Maler aufmerksam geworden sein. Die Werkstatt Malers in Schwaz besaß wohl einige Bekanntheit, hatte Meister Hans doch in den Jahren zuvor regelmäßig die in Innsbruck residierenden Mitglieder der Familie Habsburg porträtiert. Das aus der Sammlung Thun-Hohenstein stammende Bildnis Anton Fuggers von Hans Maler (Kat. Nr. 18) trägt auf der Rückseite die exakte Datierung 1. Juli 1524 („*ANNO DOMINI M·D·XXIII PRIMA IVLY*“). Aus welchem Grund hat Anton Fugger dieses Bild bei seinem Aufenthalt in Schwaz im Jahr 1524 in Auftrag gegeben? Bildnisse wurden meist anlässlich einer Verlobung oder Hochzeit gefertigt oder sollten ein Vermächtnis oder eine Amtserhebung dokumentieren.²⁹⁴ Für die Wahl des Formates des Bildes war von Bedeutung, ob der dokumentarische Charakter oder die repräsentative Aufgabe des Werkes im Vordergrund stehen sollte. Bildnisse, die an Verwandte verschickt und dort als Erinnerungsstücke in

²⁸⁷ Vgl. Lieb, 1958, S. 68.

²⁸⁸ 1519 wurde Anton Fugger von Papst Leo X. in den Rang des Päpstlichen Hofgrafen und eines Ritters erhoben; vgl. Pölnitz/Kellenbenz, 1958 - 1986, Bd. 1, 1958, S. 56f; Lieb, 1958, S. 68.

²⁸⁹ Vgl. Lieb, 1958, S. 68.

²⁹⁰ Vgl. Pölnitz/Kellenbenz, 1958 – 1986, Bd. 1, 1958, S. 56f und 386, Anm. 153.

²⁹¹ Vgl. Lieb, 1958, S. 3 und 326.

²⁹² Zweites Testament von Jakob Fugger vom 22. Dezember 1525: „*so ist mein ordnung unnd letster will, dass meinen zwayen vettern Raymundus unnd Anthonien als denjhenen, so mir bißher im hanndel beholffen gewest sein, auch hierfüro nach meinem todt der last, müe unnd arbeit uff inen ligen wirdet...*“; zit. nach Preysing, 1992, S. 88.

²⁹³ Im November 1524 hielt sich Anton Fugger noch einmal in Rom aus, da vom 17. November 1524 ein in Rom geschriebener Brief datiert ist; vgl. Lieb, 1958, S. 68 und 361; Pölnitz/Kellenbenz, 1958 - 1986, Bd. 1, 1958, S. 56f und 386, Anm. 153.

²⁹⁴ Vgl. Löcher, 1985, S. 31.

Truhen oder Kästen verwahrt wurden, waren meist kleiner dimensioniert. Porträts, denen repräsentative Aufgaben zukamen und die eventuell ihren fixen Platz an einer Wand hatten, wurden größer ausgeführt.²⁹⁵ Offizielle Bildnisse verlangten meist die Erweiterung zu einem Halbporträt und die Einbeziehung der Hände und eventuell von Accessoires. Das Porträt Anton Fuggers von 1524 ist mit 65 x 59 cm das größte der erhaltenen Porträts Hans Malers. Es zeigt den Porträtierten bis zur Hüfte, die Hände sind miteinbezogen, und die Inschrift auf der Rückseite ist in Antiqua verfasst. Für ein einfaches Familiendokument, wie die kleineren Porträts aus dem Jahr 1525 (Kat. Nr. 35 bis 37) ist dieses Porträt eindeutig zu groß und aufwendig ausgeführt. Der Charakter des Bildes ist stärker offiziell, das Porträt ist weit mehr nach außen und nicht so sehr nach innen gerichtet. Der Zeitpunkt der Entstehung des erwähnten Porträts war prädestiniert für ein offizielles Zeichen von Seiten der jungen, nachrückenden Generation in der Handelsgesellschaft der Fugger. Nach dem Tod Kaiser Maximilians I. im Jahr 1519 hatten sich die erprobte Verbindung zwischen den Habsburgern und den Fuggern für einige Zeit auf dem Prüfstand befunden. Maximilian I. und Jakob Fugger waren über Jahre hinweg durch geschäftliche Beziehungen eng verbunden gewesen. Dass dies unter den Nachfolgern des verstorbenen Herrschers ebenso der Fall sein würde, musste erst bewiesen werden. Jakob Fugger sicherte 1519 die Wahl Erzherzog Karls zum deutschen König mit der Bereitstellung des Großteils des zur Auszahlung an die Kurfürsten vorgesehenen Bestechungsgeldes.²⁹⁶ Karl V. unterzeichnete im Mai 1521 einen Vertrag, der die Tilgung der Schulden von etwa 600.000 Gulden bei den Fuggern durch Schwazer Silber neu regeln sollte. Erzherzog Ferdinand I., der 1521/22 von seinem Bruder die österreichischen Erblande übernommen hatte, anerkannte diesen Vertrag 1522 am Reichstag in Nürnberg. Damit war nach dem Generationswechsel im Haus Habsburg und an der Spitze des Reiches eine wichtige Weichenstellung erledigt worden. Die Fugger blieben die bedeutendsten Geldgeber der Habsburger, und sie sollten auch weiterhin als Hauptakteure im Tiroler Montangeschäft auftreten.²⁹⁷

Wesentlich angespannter stellte sich die Beziehung der Augsburger Handelsfamilie zum deutschen Reichstag dar. Dieser sah in der Monopolstellung der Fugger eine ernsthafte Bedrohung für das Reich. Besonders die wirtschaftsethischen Schriften Martin Luthers und

²⁹⁵ Vgl. Löcher, 1985, S. 39; vgl. dazu auch S. 119ff.

²⁹⁶ Vgl. Egg, 1958, S. 23f; Egg, 1964, S. 27; Häberlein, 2006, S. 65.

²⁹⁷ Für die Restschuld, die nicht mit Schwazer Silber beglichen werden konnte, wurden die Fugger auf die spanischen Einnahmequellen des Kaisers verwiesen. Mit dieser ab 1525 gültigen sog. „Maestrozgapacht“ steigerte sich für die Fugger die Bedeutung des spanischen Raumes; vgl. Häberlein, 2006, S. 66.

anderer Reformatoren hatten unter der Reichsritterschaft und im Hochadel zahlreiche Anhänger gefunden.²⁹⁸ Die Reichstände versuchten in den Jahren 1522 und 1523, die Kapitaleinlagen der Handelsgesellschaften auf 50.000 Gulden zu begrenzen und die Aufnahme von Fremdkapital zu verbieten. Für Firmen in der Größenordnung des Fuggerschen Handelshauses wäre der Beschluss dieses Gesetzes einer Zerschlagung gleichgekommen.²⁹⁹ Die Festlegung der Obergrenze für Kapitaleinlagen wurde letztlich nicht durchgebracht, aber ein vierprozentiger Einfuhrzoll beschlossen. 1523 sahen sich die Fugger gemeinsam mit anderen großen Handelsgesellschaften wie den Welsern und den Höchstettern zusätzlich einer Klage des Reichsfiskals wegen Monopolvergehen gegenüber.³⁰⁰ 1524, im Jahr der Entstehung des Porträts Anton Fuggers von Hans Maler, war der Druck des Reichstages auf die Fugger an einem Höhepunkt angelangt. Kaiser Karl V. stand in diesen Fragen den Fuggern weit kritischer gegenüber als sein Vorgänger Maximilian I. Letztlich verdankten die Fugger dem Eingreifen Erzherzog Ferdinands I., dass Karl V. trotz seiner Skepsis den Reichsständen jegliches Einschreiten gegen die Augsburger Handelsfamilie untersagte.³⁰¹ Die finanzielle Abhängigkeit von den Fuggern empfahl den Habsburgern diese Entscheidung.

Zusätzlich zu dieser gespannten politischen Lage rückte gegen die Mitte der 1520er Jahre für die Familie Fugger der Gedanke an die Nachfolgeregelung zusehends in den Vordergrund. Im Jahr 1524 wurde Jakob Fugger 65 Jahre alt und sein Gesundheitszustand verschlechterte sich merklich. Anfang des Jahres 1525 sollten die Ärzte bei Jakob Fugger „*ein Gewächs an seinem Leib unterhalb des Nabels*“ feststellen. Jakob verweigerte jedoch jeglichen medizinischen Eingriff und hatte „*die Sache seinem Gott befohlen*“.³⁰² Die Zeit war somit gekommen, auch von Seiten der Fugger, und hier in besonderem Maße der nachfolgenden Generation, Zeichen zu setzen und nach außen hin stärker aufzutreten. Das 1524 entstandene Bildnis (Kat. Nr. 18) ist das erste, das Anton Fugger nach seiner Rückkehr aus Rom zeigt. Das Format des Bildes ist größer und die Art der Präsentation des Porträtierten auf der Vorderseite und durch die Gestaltung der Rückseite betont würdevoll und offiziell. Das

²⁹⁸ Vgl. Häberlein, 1994, S. 67.

²⁹⁹ Vgl. Burkhardt, 1994, S. 22.

³⁰⁰ Vgl. Häberlein, 1994, S. 67.

³⁰¹ Am 18. März 1525 schrieb Karl V.: „*so haben wir den vorgeantanten Jacoben Fugger seinen bruders sun und verwandten auch alle ire leyb gewerb bergwerck hab und gueter gegenwertig und kunftig, wo und an welhen orten sy die zu yeder zeit haben oder kunftig uberkomen werden, in unser und des reichs sonder gnad verspruch schutz und schirmb genomen und empfangen...*“; zit. nach Jansen, 1910, S. 395; vgl. Pölnitz, 1999, S. 147.

³⁰² Zit. nach Pölnitz/Kellenbenz, 1958 - 1986, Bd. 1, 1958, S. 386, Anm. 157.

Bildnis von 1524 ist das einzige Werk Hans Malers, in dem der Porträtierte aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen blickt. Blicke aus dem Bild müssen nicht unbedingt auf den Betrachter gerichtet sein, sie können, wie es auch in Anton Fuggers Porträt der Fall ist, ebenso über uns hinweg oder an uns vorbei schauen. Vor allem Hofbildnisse bedienen sich dieses Kunstgriffes, um Distanz zu schaffen.³⁰³ 1519 hatte Albrecht Dürer mit dem Porträt Kaiser Maximilians I. (Abb. 32) einen Porträttypus eingesetzt, der bis dahin in Deutschland nicht existiert hatte; er hatte ein *Staatsporträt* geschaffen.³⁰⁴ Dürer steigerte durch die Reduzierung auf wenige Elemente die würdevolle Wirkung des Bildes. Ähnliches tat Dürer auch in dem etwa zeitgleich mit dem Maximiliansbild entstandenen Porträt Jakob Fuggers des Reichen (Abb. 33).³⁰⁵ Das Gewicht des Amtes und die Bedeutung der Person werden durch Haltung und Ausdruck des Porträtierten transportiert. Der Sinn eines Staatsporträts ist nicht nur die Darstellung eines Individuums, sondern auch die Vermittlung abstrakter Prinzipien, für die der Porträtierte steht. Diese Formel lässt sich vor allem bei mächtigen und bekannten Persönlichkeiten umsetzen, sie findet sich jedoch auch bei Personen von niedrigerem politischem und sozialem Rang.³⁰⁶ Für Anton Fugger war das Jahr 1524, in dem das Halbporträt von Hans Maler entstanden ist, die ideale Zeit, sich in einem offiziellen Porträt verewigen zu lassen. Der Erbe des größten Handelsunternehmens dieser Zeit betrat die wirtschaftliche und politische Bühne des Reiches.

Anton Fugger war nicht der erste Vertreter der Familie Fugger, der sich in Porträts verewigen ließ. Eine lange Reihe an Bildnissen zeugt vom Interesse der Fugger an der bildlichen Dokumentation der Mitglieder ihrer Familie. Im Jahr 1474 lies sich Georg Fugger (1453 – 1506) in Venedig von Giovanni Bellini malen.³⁰⁷ Die Hochzeit von Jakob Fugger und Sibylla

³⁰³ Vgl. Löcher, 1985, S. 40.

³⁰⁴ Vgl. Anzelewsky, 1991, S. 85; Ausst. Kat. Wien, 1994, S. 82ff, Kat. Nr. 7 (Karl Schütz). Marianna Jenkins nennt das Porträt Maximilians als frühes Beispiel eines nördlich der Alpen entstandenen Staatsporträt; vgl. Jenkins, 1947, S. 8f.

³⁰⁵ Vgl. Anzelewsky, 1991, S. 254f, Nr. 143.

³⁰⁶ Marianna Jenkins schreibt in ihrer Arbeit über das Staatsporträts: „*Primary purpose is not the portrayal of an individual as such, but the evocation through his images of those abstract principles for which he stands. [...] The official character of the state portrait requires that it is grandly conceived. Monumentality in scale and design, thus making undesirable the use of such simple arrangements as profile views, or bust and even waist-length schemes for the body [...] The pose should be a very important concern, and only those attitudes that are calculated to enhance its dignity and gravity will be suitable.*“; zit. nach Jenkins, 1947, S. 1. Konrad Oberhuber schrieb: „*It is therefore possible that Raphael, by trying to combine the monumentality and grandeur of a papal state portrait [Julius II, London, National Gallery] with the human intimacy the devotional context required, discovered this solution that set the style for so many portraits to come.*“; zit. nach Oberhuber, 1971-I, S. 130; zu Oberhubers Überlegungen zum Staatsporträt vgl. auch Oberhuber, 1971-II.

³⁰⁷ Giovanni Belini, Porträt Georg Fugger, 1474, Pasadena/USA, The Norton Simon Museum; vgl. Lieb, 1952, S. 30f, Abb. 12.

Artzt im Jahr 1498 wurde in einem Doppelporträt verewigt (Abb. 67).³⁰⁸ 1509 und nach 1516 ließen die Fugger von Hans Holbein d. Ä. eine Dokumentation der dynastisch wichtigen Familienmitglieder in Form von Silberstiftzeichnungen anfertigen (Abb. 38 und 62).³⁰⁹ Jakob Fugger wurde von Albrecht Dürer mindestens einmal porträtiert (Abb. 33).³¹⁰ Neben diesen gemalten bzw. gezeichneten Porträts ist eine große Zahl an Münzen, Graphiken, Reliefs, etc. erhalten, die den Bildnissen der Familie Fugger zu weiter Verbreitung verhelfen.³¹¹ Hans Maler war in den Jahren um 1525 der bevorzugte Porträtist von Anton und Ulrich Fugger. Kein zweiter Maler hat in dem Ausmaß für die Fugger Porträts geschaffen, wie Hans Maler es getan hat. Im Anschluss an das Halbporträt von 1524 (Kat. Nr. 18) malte Hans Maler im Jahr 1525 eine ganze Reihe kleinerer, nahezu gleichförmiger Porträts von Anton und Ulrich Fugger.³¹² Es ist anzunehmen, dass neben den heute existierenden drei Bildern von Anton (Kat. Nr. 35 – 37) und zwei von Ulrich Fugger (Kat. Nr. 33 und 34) ursprünglich noch weitere Exemplare dieses Bildnistypes existiert haben. Im Fall der Porträtaufnahme von Ulrich Fugger (Kat. Nr. 33 und 34) muss offen bleiben, von wem die Bildnisse in Auftrag gegeben worden sind. Ulrich Fugger hatte in den späten 1510er Jahren die Geschäftsagenden der Fugger am Hof in Innsbruck und in der Münze in Hall übernommen. Seit sich Jakob Fugger 1522 entschlossen hatte, direkt in den Schwazer Bergbau einzusteigen, war Ulrich Fugger vermehrt auch in Schwaz vertreten.³¹³ Im Mai 1525 verstarb Ulrich Fugger im Alter von 35 Jahren in Schwaz.³¹⁴

³⁰⁸ Thoman Burgkmair (zugeschr.), Hochzeitbildnis von Jakob Fugger und Sibylla Artzt, Privatbesitz; vgl. Lieb, 1952, S. 266; Buchner, 1953, S. 180f bzw. 220, Nr. 204.

³⁰⁹ Vgl. Krause, 2002, S. 270f.

³¹⁰ Vgl. Anm. 306. Neben dem erhaltenen Porträt Jakob Fuggers von Albrecht Dürer in Augsburg hat sich ein zweiter, auf Dürer zurückgehender Porträttypus in zwei Kopien erhalten; vgl. Anzelewsky, 1971, S. 250, Nr. 144K1 und 144K2

³¹¹ Vgl. dazu die Materialsammlungen von Norbert Lieb; vgl. Lieb, 1952; Lieb, 1958.

³¹² Nachdem Anton Fugger bereits 1523/24 wiederholt in Schwaz in Tirol gewesen war und im Herbst 1524 noch einmal nach Rom gereist sein dürfte, ist er im Jänner und März 1525 wieder in Schwaz nachweisbar. Nach Lieb wird Anton Fugger am 26. Jänner und 27. März 1525 in Schwaz erwähnt (Augsburg, Fuggerarchiv); vgl. Lieb, 1958, S. 361.

³¹³ Vgl. Lieb, 1958, S. 3; Egg, 1964, S. 27.

³¹⁴ Seinem Testament von 1516 folgend wurde er in dem Ort begraben, in dem er verstorben war („*an sollichem ort besteet und begraben*“); vgl. Preysing, 1992, S. 15; vgl. auch Lieb, 1958, S. 7. Seine Grabplatte und ein Bronzeepitaph erinnern im Knappenchor der Liebfrauenkirche in Schwaz an Ulrich Fugger. Die Inschrift des Epitaphs Ulrich Fuggers in der Liebfrauenkirche in Schwaz nennt als Sterbedatum den 14. Mai 1525 („*OB[IT].M.D.XXV.DIE.XIII.MAIL.*“); vgl. Lieb, 1958, S. 3, 8 und 326. Das stark abgetretene Grabmal Ulrich Fuggers aus geädertem dunkelrotem Marmor befindet sich seit 1939 im dritten Joch des Knappenchores an der inneren Südwand; vgl. Lieb, 1958, S. 7ff, 326, sowie Abb. 7. Das Bronzeepitaph am westlichen Freipfeiler des Knappenchor zeigt die Begegnung Abrahams mit Melchisedech (1. Mos., 14); vgl. Lieb, 1958, S. 7.

In Zusammenhang mit den Fugger-Porträts von Hans Maler fallen Analogien zu den Bildnissen auf, die Hans Maler im Auftrag der Habsburger geschaffen hat. Ähnlich Erzherzog Ferdinand I. und Anna von Ungarn (Kat. Nr. 10 – 15) wurden auch die Fugger in einer Reihe gleichförmiger Bilder dargestellt. Die enge Verbindung der Fugger mit den Habsburgern legt nahe, dass Anton und Ulrich Fugger die habsburgischen Mittel der künstlerischen Propaganda übernahmen und für ihre ähnlich gelagerten Zwecke nützten. Hans Maler hat, vermutlich im Auftrag von Anton oder Ulrich Fugger, ein Porträt von Jakob Fugger gemalt (Kat. Nr. 38, vgl. auch Abb. 36).³¹⁵ Wie dies bereits bei den Profilbildnissen von Erzherzog Ferdinand I. (Kat. Nr. 28 bis 30) der Fall war, ist auch das Bildnis von Jakob Fugger nicht nach dem Leben, sondern nach einem älteren künstlerischen Vorbild gefertigt worden. Die direkte Vorlage für das Porträt Hans Malers ist in einem etwa 1511 entstandenen Holzschnitt von Jost de Negker (um 1485 – nach 1514) nach einer Zeichnung von Hans Burgkmair d. Ä. zu sehen (Abb. 37).³¹⁶ Das Gemälde stimmt mit diesem Holzschnitt detailgenau überein, Hans Maler zeigt jedoch geringfügig mehr vom Gewand des Porträtierten. Die Inschrift ("*IACOBVS·FVGGER·CIVIS AVGVSTAE*") findet sich in der graphischen Version im linken oberen Eck, in dem Gemälde von Hans Maler zentriert über dem Kopf Jakob Fuggers. Der erwähnte Holzschnitt hat, wie die Hans Daucher zugeschriebene Medaille Ferdinands I., eine weite Verbreitung gefunden. Er wurde in mehreren Versionen wiederholt aufgelegt³¹⁷ und diente als Vorlage etwa für Medaillenporträts (Abb. 34 und 35)³¹⁸. Im Jahr 1517 verwendete Matthäus Schwarz diesen Bildnistyp in seinem Trachtenbuch, um den Moment darzustellen, „*als ich zu her Jacob Fugger kam*“, um als Buchhalter für die Fugger zu arbeiten.³¹⁹ Norbert Lieb vermutete das Vorbild für den Holzschnitt in einer Porträtzeichnung, die Hans Holbein d. Ä. etwa um 1509 in Augsburg gefertigt hat (Abb. 38).³²⁰ Jakob Fugger wird in dieser Silberstiftzeichnung mit Goldhaube und einfacher Schube im Profil nach links dargestellt. Einige Details schließen diese Zeichnung jedoch als Vorlage für den Holzschnitt aus. Jakob Fugger ist in Holbeins Zeichnung nicht im reinen Profil wiedergegeben, sondern von schräg hinten, sodass der Brustausschnitt seiner Schube nicht zu sehen ist. Das Gesicht Jakob

³¹⁵ Buchner und Lieb nahmen dieses Gemälde in das Oeuvre Hans Malers auf; vgl. Lieb, 1952, S. 268f.

³¹⁶ Vgl. Hollstein, Bd. V, 1958, S. 315; Geisberg, 1974, Bd. II, S. 475, G.506; Lieb, 1952, S. 268.

³¹⁷ Hans Sebald Beham, etwa 1530; Wolfgang Resch, Nürnberg, um 1535; Hanns Wandereysen, um 1545; vgl. Lieb, 1952, S. 269f, Nr. 8 und 9, sowie Abb. 179 – 181.

³¹⁸ Vgl. Habich, Schaumünzen, 1/1, S. 24, Nr. 116, sowie Taf. XVIII, Nr. 6 (Hans Schwarz, 1518) bzw. Nr. 117, sowie Taf. XVI, Nr. 2 (Hans Schwarz, 1518); Lieb, 1952, S. 270f, Nr. 13 und 15, sowie Abb. 197 und 202.

³¹⁹ "*Primo Octobrio 1516, als ich zu her Jacob Fugger kam, doch erst 9. Zener 1517 verscriben worden.*"; zit. nach Fink, 1963, S. 115f, I-28; Braunstein, 1992, S. 27 und 123.

³²⁰ Hans Holbein d. Ä., Profilporträt Jakob Fuggers des Reichen, Silberstift, 1509, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett; vgl. Lieb, 1952, S. 267f, sowie Abb. 176; Krause, 2002, S. 270, sowie Abb. 191.

Fuggers wirkt bei Holbein ausgesprochen jugendlich, Burgkmairs Version stellt mit dem gealterten faltenreichen Gesicht das krasse Gegenteil dazu dar. In München wurde bis Ende des Zweiten Weltkrieges eine wohl augsburgische Federzeichnung verwahrt, die einen Porträttypus Jakob Fuggers zeigt, der viel eher als Vorbild für Burgkmairs Holzschnitt passt (Abb. 39).³²¹ Die Zeichnung ist eine Nachzeichnung von geringerer Hand nach einem verlorenen Original (gezeichnet, gemalt?), der Typus entspricht jedoch viel eher Burgkmairs und damit auch Hans Malers Version des Porträts von Jakob Fugger; der Porträtierte ist im strengen Profil nach links dargestellt, die Goldhaube ist weit zurückgeschoben und das Gesicht des Porträtierten wirkt gealtert. Große Ähnlichkeit zu dem von Burgkmair und Maler verwendeten Porträttypus Jakob Fuggers weist auch ein verlorenes Porträt Ulrich Fuggers I. auf, das im Jahr 1618 Wolfgang Kilian als Vorlage für seinen Kupferstich in der „*Pinacotheca Fuggerorum*“ genommen hat (Abb. 40).³²² In Physiognomie, Haltung und Kleidung stimmen dieses Halbporträt Ulrichs und das Brustbildnis Jakob Fuggers detailgenau überein. Die Vermutung liegt daher nahe, dass das barocke Porträt Ulrich Fuggers d. Ä. nach einem Porträt (eventuell Halbporträt) Jakob Fuggers gefertigt worden ist.³²³ Für das Kupferstichporträt Ulrich Fuggers d. J. in der *Pinacotheca Fuggerorum* griff Wolfgang Kilian auf eines der Porträts Hans Malers zurück (Abb. 41), das er zu einem Halbporträt erweiterte und die dargestellten Stoffe bereicherte.³²⁴

Anton Fugger ließ sich von Hans Maler neben dem Porträt von 1524 (Kat. Nr. 18) und den kleinformatischen Bildnissen von 1525 (Kat. Nr. 35 bis 37) in einem weiteren, dritten Bildnistypus porträtieren. In Paris (Kat. Nr. 40) und Philadelphia (Kat. Nr. 41) werden Bildnisse Anton Fuggers verwahrt, die bis auf die Gestaltung der Frisur nahezu identisch sind. Wie das Bildnis von 1524 (Kat. Nr. 18) betonen auch diese beiden Porträts ihren offiziellen Charakter. Sie sind in ihrem hochrechteckigen Format nur geringfügig kleiner als das nahezu quadratische Gemälde von 1524.³²⁵ Anton Fugger zeigt sich stehend in Halbfigur mit

³²¹ Unbekannter Augsburgischer Künstler, Porträt Jakob Fugger (Kopie nach einem älteren Vorbild), Federzeichnung, 1510er Jahre, ehemals München, Staatliche Graphische Sammlung München (vermutlich Ende des Zweiten Weltkrieges verbrannt). Ich danke Achim Riether, Konservator und Kurator der Deutschen Zeichnungen und Druckgraphiken des 15. bis 18. Jahrhunderts an der genannten Sammlung, der diese Angaben überprüft hat; vgl. Lieb, 1952, S. 268, Nr. 5, sowie Abb. 177.

³²² Die Abbildung stammt aus der letzten Ausgabe der *Pinacotheca Fuggerorum* (Ulm 1754), fol. 2, „*Vdalicvs Fygger Filiv's .I. Iacobi Senis*“; vgl. Lieb, 1952, S. 30, sowie Abb. 13.

³²³ Vgl. Lieb, 1952, S. 30.

³²⁴ Vgl. *Pinacotheca Fuggerorum*, fol. 6, „*HVLDRICVS FVGGER. FIL : II : HVLDRICI SENIORIS*“.

³²⁵ Das Bildnis von 1524 (Kat. Nr. 18) misst 65 x 59 cm, die beiden anderen 59 x 40,8 cm (Kat. Nr. 40) bzw. 58,4 x 40,8 cm (Kat. Nr. 41).

Goldhaube und schwarzem Tellerbarett. Er trägt einen schwarzen Umhang und hellgraue Handschuhe, in seiner rechten Hand hält er eine Papierrolle. An einem um den Hals gelegten Band hängt ein Schmuckstück. Beide Bilder weisen weder eine Inschrift noch eine Datierung auf, dürften jedoch wie die übrigen Fugger-Bildnisse Hans Malers um 1525 entstanden sein.³²⁶ Norbert Lieb umschrieb die Darstellung Anton Fuggers in dem Pariser Gemälde bereits 1958 als die eines „*Grafen der Herrschaft*“.³²⁷ Anton Fugger wurde gemeinsam mit seinem Bruder Raymund und seinem Cousin Hieronymus am 25. April 1526, vier Monate nach dem Tod Jakob Fuggers, von Kaiser Karl V. zu kaiserlichen Räten ernannt, kurz darauf, am 30. Juni 1526, folgte die Erhebung in den Grafenstand.³²⁸ Standeserhebungen können als einer der wichtigsten Beweggründe für die Anfertigung von Porträts angesehen werden.³²⁹ Anton Fugger trägt anstatt der üblichen modischen Schaubereitete eine betont würdevolle Kleidung, einen schwarzen Umhang sowie hellgraue Handschuhe. Diese Kleiderwahl kann als Hinweis auf einen besonderen Anlass für die Anfertigung dieses Porträts gesehen werden.³³⁰ Handschuhe waren im Mittelalter Teil bischöflicher und weltlicher Herrschaftsornate und wandelten sich im Spätmittelalter zum Modeartikel und teuren Statussymbolen der höheren Stände.³³¹ Und nicht zuletzt ist das Schmuckstück, das an einem um den Hals gelegten Band hängt, als Standeszeichen zu verstehen. Es ist als kostbar ausgeführtes Toilettebesteck (Zahnstocher und Ohrlöffelchen) zu identifizieren (Abb. 42), das in der Renaissance als Statussymbol des Hofmannes in edlen Materialien ausgeführt und als Anhänger um den Hals getragen (Abb. 43 - 45).³³² Bringt man die Porträts in Paris und Philadelphia mit der Standeserhebung Anton Fuggers im Sommer 1526 in Verbindung, so wären diese als die spätesten erhaltenen Porträts Hans Malers anzusehen.³³³

³²⁶ Mackowitz hat das Pariser Bildnis als Einziger mit einer Datierung (1525) versehen; vgl. Mackowitz, 1960, S. 164, Kat. Nr. 40. Friedländer, Lieb und Foucart-Walter geben kein Entstehungsjahr an; vgl. Friedländer, 1897, S. 363, Nr. 26; Lieb, 1958, S. 296; Foucart-Walter, 2003, S. 20f.

³²⁷ Zit. nach Lieb, 1958, S. 296f.

³²⁸ Vgl. Lieb, 1958, S. 68; Frank, 1967 - 1974, 2. Bd., 1970, S. 57; Stammtafeln, 1987, Taf. 34.

³²⁹ Vgl. Löcher, 1985, S. 31.

³³⁰ Zu Anton Fuggers Umhang vgl. auch S. 98ff. Annemarie Bönsch/Universität für angewandte Kunst, Wien hat d. Umhang Anton Fuggers als eine betont altmodische und würdevolle bzw. offizielle Kleiderwahl erkannt.

³³¹ Vgl. Campbell, 1990, S. 134; Loschek, 2005, S. 238.

³³² Ich danke Franz Kirchweyer/Kunstammer, KHM und Elisabeth Schmuttermeier/MAK, Wien, die mir in diesem Zusammenhang wertvolle Hinweise gegeben haben. Vgl. Schiedlausky, 1988, S. 37ff. Hans Sachs bezeichnet die Renaissance aufgrund der in dieser Zeit als kostbare Schmuckstücke ausgeführten Zahnstocher als „*das goldene Zeitalter der Zahnstocher*“; zit. nach Sachs, 1913, S. 26. Zahnstocher, 2. H. 16. Jh., Bronze vergoldet, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe; vgl. Ausst. Kat. Wien, 1996, S. 234, Kat. Nr. 9.39.2. Hans Brosamer, Entwurf für ein Schmuckstück mit Toilettebesteck, London, V&A; vgl. Sachs, 1913, S. 19. Lucas Cranach d. Ä., Porträt Kanzler Gregor Brück, 1533, Nürnberg, GNM; vgl. Löcher, 1997, S. 132f.

³³³ Vgl. S. 79f.

5.4. Andere Auftraggeber

Die Habsburger und die Fugger sind die wichtigsten Auftraggeber Hans Malers. Nicht weniger als 24 Porträts, mehr als die Hälfte seiner erhaltenen Bildnisse hat Hans Maler für diese beiden Familien gefertigt. Sie zeigen überwiegend Vertreter der jungen, in den frühen 1520er Jahren an die Macht gelangten Generation. Von den übrigen Porträts Hans Malers lässt sich ein weiteres dem nächsten Umkreis der Habsburger zurechnen. Zwei weitere sind in direkter Verbindung mit den Fuggern und ihrem Engagement in Schwaz zu verstehen. Sie stellen in Schwaz tätige Mitarbeiter der Augsburgischer Handelsfirma oder deren Angehörige dar. Das wahrscheinlich früheste erhaltene, sicher Hans Maler zuzuschreibende Bildnis ist das Porträt des Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1). Es zeigt einen der engsten Vertrauten und ausgesprochenen Günstling Kaiser Maximilians I. Siegmund von Dietrichstein, 1480 geboren, aus altem Kärntner Adel stammend, kam kurz vor 1500 an den kaiserlichen Hof.³³⁴ Innerhalb weniger Jahre stieg Dietrichstein, protegiert durch den Kaiser, in angesehene Ämter auf. Er wurde Erbmundschenk von Kärnten, erhielt den Titel des Freiherren von Finkenstein und Hollenburg verliehen und wurde 1515 durch Maximilian I. zum Landeshauptmann der Steiermark bestellt.³³⁵ Der Höhepunkt der Gunstbeweise des Kaisers war Dietrichsteins Heirat mit Barbara von Rottal, einer vermeintlichen unehelichen Tochter des Kaisers. Die Vermittlung von Ehen unter den engsten Vertrauten entsprach der gängigen Praxis am Hof Maximilians, außergewöhnlich war in diesem Fall der exquisite Rahmen, der für Dietrichsteins Hochzeit gewählt worden war. Die Vermählung fand während der Festlichkeiten zur habsburgisch-jagiellonischen Doppelverlobung im Juli 1515 in Wien statt. Anwesend waren neben dem Kaiser die Könige von Polen bzw. von Ungarn und Böhmen sowie zahlreiche weitere hochrangige Würdenträger.³³⁶

Das Porträt Dietrichsteins in Weimar wurde lange Zeit als eines der späteren Werke Hans Malers, entstanden um 1525, angesehen.³³⁷ Wie Hoffmann erkannte, ist in diesem Werk jedoch eines der frühesten Porträts Hans Malers zu sehen, wohl aber etwas später entstanden,

³³⁴ Vgl. Eder, 1963, S. 30.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 30, 38 und 40; Moltke, 1970, S. 80ff.

³³⁶ Vgl. Moltke, S. 76ff. „Dann befande sich hierbey / die ganze Versammlung / nämlich der Röm. Keyser / die zween Könige / ein Königlicher Prinz / zwo Königliche Prinzessinnen / zween Cardinäle und noch 13 Bischöfe / darunter zween Päpstliche Legaten à larere gewesen / sechs Fürsten / auch sonst viel Graven und Herren“; zit. nach Fugger, 1668, S. 1331, 6. Buch, XVII. Kapitel. In Graz (Steirisches Landesmuseum Joanneum) wird ein Gemälde eines österreichischen Malers des 17. Jahrhunderts nach einer älteren Vorlage verwahrt, das die Hochzeit Siegmunds von Dietrichstein darstellt; vgl. Ausst. Kat. Innsbruck, 1969, S. 54, Nr. 211, Abb. 32.

³³⁷ Vgl. Friedländer, 1895, S. 418; Mackowitz, 1960, S. 165, Nr. 44.

als Hoffmann annimmt (um 1515), wahrscheinlich um 1517.³³⁸ Das Porträt Hans Malers ist in einer Zeit entstanden, in der sich Dietrichstein nicht nur in seinen öffentlichen Ämtern, sondern auch als Grundherr auf der Linie der Habsburger befand. Seit seiner Ankunft am Hof Kaiser Maximilians I. als junger Adeliger war Dietrichstein in allen ihm übertragenen Ämtern ein loyaler Vertrauter der Habsburger gewesen. Er gehörte dem innersten Kreis der Mitarbeiter Maximilians an und hatte enge Beziehungen zu den Habsburgern und zu anderen Getreuen des Kaisers. Die Loyalität Dietrichsteins zeigte sich etwa in der Zeit nach dem Tod Maximilians I., als durch dessen Ableben und durch die Abwesenheit der Erben ein Machtvakuum entstanden war. Teile der Stände positionierten sich in Opposition zum alten Regiment, Dietrichstein agierte jedoch als Verfechter der Rechtskontinuität und arbeitete auf die Übergabe der Länder an die Erben hin.³³⁹ Ab etwa 1521 wendeten sich Teile des österreichischen Adels den reformatorischen Bestrebungen Martin Luthers zu.³⁴⁰ Siegmund von Dietrichstein war der erste evangelische Landeshauptmann der Steiermark und gehörte, wie Karl Eder schrieb, „*nicht nur zu den Gestalten, sondern den Gestaltern der Reformationsbewegung*“.³⁴¹ Als Herrschaftsinhaber förderte Dietrichstein die reformatorischen Bestrebungen, als Landeshauptmann musste er im Sinne seines Amtes für die katholische Seite Stellung beziehen. In den 1520er Jahren stand die Mehrheit der reformatorischen Adeligen in den habsburgischen Erbländern trotz der Unterschiede in Glaubensfragen an der Seite des katholischen Landesfürsten.³⁴² Vor seinem Übertritt zum evangelischen Glauben war Dietrichstein auch privat auf der katholischen Seite gestanden. Im Jahr 1517 hatte er in Graz die Bruderschaft des Hl. Christopherus gegründet, die sich gegen die Laster „*des Gottlästerlichen Fluchens vnd vnmässigen Zutrinckens*“ einsetzte.³⁴³ Diese biographischen Fakten werden vor allem für die Analyse des Porträts Dietrichsteins von Bedeutung sein.³⁴⁴

³³⁸ Vgl. Hoffmann, 1990, S. 113f, Kat. Nr. 40. Zur Datierung des Bildes vgl. S. 107ff.

³³⁹ Im Jahr 1520 wurde Dietrichstein von Karl V. in seinem Amt als Landeshauptmann bestätigt. Ferdinand I. erhob ihn 1523 zum Statthalter des Erzherzogs beim Hofrat der niederösterreichischen Lande; vgl. Eder, 1963, S. 49, 63, 71ff; Moltke, 1970, S. 176ff.

³⁴⁰ Vgl. Eder, 1963, S. 85ff.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 76 und 85ff.

³⁴² Vgl. ebd., S. 85ff. Zur reformatorischen Tätigkeit Dietrichsteins auf seinen Herrschaften vgl. Eder, 1963, S. 91ff. Ein Bsp. für die pflichtgetreue Haltung Dietrichsteins als Landeshauptmann sind die Bauernkriege des Jahres 1525 und die landesfürstliche Visitation und Inquisition 1528; vgl. Eder, 1963, S. 91ff.

³⁴³ Zit. nach Megiser, 1612, S. 1294; vgl. Moltke, 1970, S. 164.

³⁴⁴ Vgl. S. 107ff.

In ähnlich enger Beziehung, wie Siegmund von Dietrichstein zu den Habsburgern, stand Matthäus Schwarz zu den Fuggern. Sein Porträt (Kat. Nr. 39) ist das späteste datierte Gemälde Hans Malers. Durch die ausführliche Inschrift im linken oberen Eck des Bildes kann das Werk auf 1526 datiert und die dargestellte Person eindeutig identifiziert werden. Matthäus Schwarz (1497 – 1574) entstammte der überaus kinderreichen Familie des Augsburger Händlers Ulrich Schwarz d. J.; er hatte siebzehn Brüder und vierzehn Schwestern.³⁴⁵ Traurige Berühmtheit hatte der Großvater von Matthäus Schwarz, Ulrich Schwarz d. Ä., in den 1470er Jahren erlangt. Dieser hatte einen glanzvollen Aufstieg aus bescheidenen Verhältnissen zum Führer der niederen Zünfte und Bürgermeister der Stadt Augsburg geschafft. Vom Erfolg geblendet hatte er jedoch seine Macht missbraucht und seine Gegner provoziert, die ihn im Jahr 1478 stürzten und am Galgen hängten. Seine Nachfahren konnten zwar weiterhin unbehelligt in der Stadt wohnen, doch noch nach 1500 galten sie bei Bewerbungen für politische Ämter als vorbelastet.³⁴⁶ Matthäus Schwarz war im Jahr 1514 als 17jähriger im Weinhandel seines Vaters beschäftigt und ging im selben Jahr nach Italien, um den Beruf des Kaufmannes zu erlernen. Seit 1516 stand er im Dienst der Fugger und stieg innerhalb weniger Jahre zum Finanzdirektor der Augsburger Zentrale des Handelshauses der Fugger auf. Bis zu seinem Lebensende sollte er die Buchhaltung der Fugger in der goldenen Schreibstube am Rindermarkt in Augsburg leiten.³⁴⁷ Schwarz führte in der Verwaltung des Handelshauses der Fugger erstmals nördlich der Alpen nach italienischem Vorbild die doppelte Buchhaltung ein. Seine Erkenntnisse sammelte er in mehreren wirtschaftswissenschaftlichen Büchern, die jedoch erst nach seinem Tod publiziert wurden.³⁴⁸ Aufgrund seiner Verdienste für die Fugger und die Habsburger wurde Schwarz 1541 durch Kaiser Karl V. geadelt.³⁴⁹ 1574 verstarb Schwarz als angesehenener und wohlhabender Bürger in Augsburg.³⁵⁰

Eine Geschäftsreise im Auftrag der Fugger dürfte Matthäus Schwarz Anfang des Jahres 1526 – sein Porträt (Kat. Nr. 39) ist auf den 20. Februar 1526 datiert - nach Schwarz in Tirol geführt haben. Wie Anton und Ulrich Fugger in den Jahren zuvor hat auch Matthäus Schwarz bei

³⁴⁵ Vgl. Fink, 1963, S. 11.

³⁴⁶ Die Hinrichtung von Ulrich Schwarz d. Ä. wird in mehreren Chroniken ausführlich beschrieben; vgl. etwa die Chronik der Stadt Augsburg von 1348 – 1487 von Hector Müllich, in: Frensdorff, 1892, S. 432 – 442; vgl. Fink, 1963, S. 11f.

³⁴⁷ Am 5. Dezember 1517 wurde Matthäus Schwarz vertraglich verpflichteter Angestellter im Dienst Jakob Fuggers; vgl. Weitnauer, 1931, S. 5f; Fink, 1963, S. 13.

³⁴⁸ 1516 verfasste Matthäus Schwarz „*Was das Buchhalten sei*“, 1518 „*Von dreierlei Buchalterei*“; vgl. Fink, 1963, S. 19; Lübbecke, 1991, S. 38ff.

³⁴⁹ Vgl. Lübbecke, 1991, S. 38ff.

³⁵⁰ Vgl. Habich, 1910, S. 4; Fink, 1963, S. 16.

dieser Gelegenheit bei Hans Maler ein Porträt in Auftrag gegeben. Schwarz hatte spezielle Vorgaben für das Gemälde, die nicht der üblichen Arbeitsweise Malers entsprachen. Er wollte keineswegs in einem einfachen Brustbild dargestellt werden, auch die Erweiterung zu einem Halbporträt genügte seinen Ansprüchen nicht; Hans Maler sollte den Buchhalter der Fugger in Aktion darstellen. In Hans Malers Gemälde spielt Schwarz auf einer Laute, am Gürtel hängt ein Degen, um den Hals ist eine Kette gelegt, an der ein Medaillon mit dem Wappen der Familie Schwarz sowie ein kleines Ziffernblatt und ein Stundenglass hängen. Die Waffe sowie das Musikinstrument und der Griff an die Saiten der Laute sind die wichtigsten Abweichung vom Grundkonzept der Porträts Hans Malers. Im Übrigen folgt Maler seinem üblichen Schema; Körper und Blick sind nach halblinks gewendet, der Gesichtsausdruck ist starr und gefühllos. Das leger über die Schulter geworfene pelzverbrämte Wams ergibt einen zusätzlichen auflockernden Akzent. Zu diesem eigenwilligen Porträt siehe v. a. S. 90ff.

Neben dem Bildnis von Matthäus Schwarz lässt sich eine weitere von Hans Maler dargestellte Person zumindest indirekt mit den Fuggern in Verbindung bringen. Das heute in Rotterdam verwahrte Frauenbildnis (Kat. Nr. 25) wurde im Jahr 1926 von Boeheim anhand des Wappens auf der Bildrückseite als Porträt eines Mitglieds der Familie Klammer von Weydach aus Kaufbeuren identifiziert. Löcher bestimmte die dargestellte Frau als Anna Klammer von Weydach (1467 – 1527), Tochter von Hans Klammer und Ursula Seyfried aus Tannheim in Tirol. Das Porträt von Anna Klammer von Weydach ist neben dem Porträt von Anna Schmidl (Kat. Nr. 24) eines von nur zwei Porträts von Hans Maler, die bürgerliche Frauen darstellen. Aufgrund der Ähnlichkeit mit dem im Jahr 1524 entstandenen Porträt von Anna Schmidl datierte Löcher das vorliegende Bildnis in dasselbe Jahr.³⁵¹ Anna Klammer von Weydach war seit 1488 die Ehefrau des in Kaufbeuren beheimateten Patriziers Hans (IV.) Hörmann (1467 – 1525).³⁵² Dieser war in der Zeit von 1505 bis 1512 dreimal Stadtamtsmann in Kaufbeuren und empfing im Jahr 1484 in seinem Haus Kaiser Friedrich III. Der Grund für dafür, dass Hans Maler ein Porträt der Anna Klammer von Weydach gefertigt hat, ist in ihren verwandtschaftlichen Beziehungen zu suchen. Hans Hörmann und Anna Klammer von Weydach waren die Eltern von Georg Hörmann (1491 – 1552).³⁵³ Georg Hörmann hatte 1512 die Augsburger Patriziertochter Barbara Reihing, eine Cousine Anton Fuggers geheiratet.³⁵⁴

³⁵¹ Ich danke Kurt Löcher für die Überlassung dieser unpublizierten Informationen.

³⁵² Vgl. Zimmermann, 1951, S. 174.

³⁵³ Vgl. Horchler, 1893, S. 112; Hipper, 1926, S. 2.

³⁵⁴ Vgl. Horchler, S. 113; Hipper, 1926, S. 3; Kranz, 2004, 243ff, Kat. Nr. 4.

1520 war er als Angestellter in das Handelsunternehmen der Fugger eingetreten und hatte zunächst seine Lehrzeit in der Faktorei in Antwerpen verbracht. Im Jahr 1522 übernahm Hörmann die neu gegründete Geschäftsstelle der Fugger in Schwaz. Aufgrund der herausragenden Bedeutung der Schwazer Bergwerke wurde Hörmann zu einem der einflussreichsten Faktoren der Fugger. Ausgestattet mit weit reichenden geschäftlichen und politischen Befugnissen war er für die Fugger auch in diplomatischen Missionen am Innsbrucker Hof vertreten. 1528 wurde Hörmann von Kaiser Karl V. in den erblichen Adelsstand erhoben. In Schwaz war Hörmann bis 1536 als Leiter der Fugger-Faktorei tätig.³⁵⁵

Wer der Auftraggeber des Porträts in Rotterdam war, ob es Anna Klammer von Weydach selbst, ihr Ehemann Hans oder ihr Sohn Georg war, lässt sich nicht mehr sagen. Auch der Grund, warum das Porträt etwa 1525 bei Hans Maler bestellt worden ist, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Frauen wurden im frühen 16. Jahrhundert überwiegend nur in Verbindung mit ihrem Ehemann dargestellt. Der Mann nimmt in diesem Fall meist die linke (heraldisch rechte) Position ein, die Frau die rechte (heraldisch linke).³⁵⁶ Es ist daher anzunehmen, dass auch im Fall des vorliegenden Frauenporträts ursprünglich ein Pendant mit dem Porträt des Ehemannes, mit Hans Hörmann, existiert hat. Kurt Löcher vermutete dieses Gegenstück nicht in einem verlorenen Werk Hans Malers, sondern in einem um 1520 von einem schwäbischen Meister (Jörg Breu?) geschaffenen Gemälde (Abb. 46 und 47).³⁵⁷ Dieses zeigt Hörmann auf der linken Seite und ist in annähernd gleichen Dimensionen ausgeführt worden, wie das etwas spätere Porträt seiner Ehefrau. In diesem Fall müsste das Bildnis Hans Hörmanns schon als Teil eines Porträtpaares angelegt worden sein, dessen nicht ausgeführtes oder schon früh verlorenes Gegenstück einige Jahre später von Hans Maler ergänzt bzw. ersetzt wurde. Ein möglicher Grund für die Ausführung des Porträts von Anna Klammer von Weydach kann in dem Tod Hans Hörmanns im Jänner 1525 gesehen werden.³⁵⁸ Die Datierung des Porträts in Rotterdam in die zeitliche Nähe des 1524 entstandenen Bildnisses von Anna Schmidl würde diese Theorie unterstützen.

³⁵⁵ Vgl. Baumann, 1881 - 1938, Bd. 3, 1890, S. 637f; Horchler, 1893, S. 113; Hipper, 1926, S. 3; Kranz, 2004, S. 243ff, Kat. Nr. 4. Aus dem Jahr 1530 stammt das Porträt Georg Hörmanns von Christoph Amberger, Stuttgart, Staatsgalerie; vgl. Kranz, 2004, S. 243ff, Kat. Nr. 4.

³⁵⁶ Vgl. Löcher, 1985, S. 31f.

³⁵⁷ Kurt Löcher bin ich für die Überlassung dieser Information zu Dank verpflichtet. Vgl. auch Dülberg, 1990, S. 206, Nr. 106, Abb. 478 – 479.

³⁵⁸ Vgl. Horchler, 1893, S. 112.

Von den übrigen 13 Personen in 14 Porträts von Hans Maler lassen sich fünf eindeutig identifizieren. Der von Hans Maler im Jahr 1524 porträtierte Joachim Rehle (Kat. Nr. 22) dürfte der Nördlinger Familie Rehle (Rehlin) entstammen, die bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann. Mitglieder dieser Familie sind im 15. und 16. Jahrhundert als Zunftmeister der Fleischhauer sowie im Rat und im Amt des Unteren Bürgermeisters in Nördlingen nachweisbar.³⁵⁹ 1529 wurde Joachim Rehle von Kaiser Karl V. in den ritterlichen Adelsstand erhoben und ließ anlässlich dieser Standeserhebung eine Porträtmedaille anfertigen (Abb. 49).³⁶⁰ Wolfgang Tanvelder, war in den Jahren um 1520 als Faktor in Schwaz tätig.³⁶¹ Sein Porträt in Rom (Kat. Nr. 21) trug ehemals im rechten oberen Eck eine Inschrift, die neben der Jahreszahl („MDXXIII“) den Namen des Porträtierten („WOLFGANG TANVELDER“) und dessen Alter („X[?]XXVI“) nannte. Zwei Männer und eine Frau sind durch die Inschriften der Bilder namentlich bekannt, zu ihrer Biographie sind jedoch keine Informationen auf uns gekommen. Weitere fünf Männer sind weder durch eine Inschrift identifiziert, noch ist durch Accessoires oder Urkunden Näheres über sie zu erfahren. Der junge Mann in dem Porträt in einer schottischen Privatsammlung (Kat. Nr. 16) wurde 1523 von Hans Maler dargestellt. Abgesehen von der Datierung und dem Monogramm des Künstlers fehlt in diesem Bild jegliche Inschrift. Die vier übrigen unbekanntenen Männer (Kat. Nr. 4, 9, 17 und 27) wurden zwischen 1519 und 1524 im Alter von 31 bis 36 Jahren gemalt. Zu mutmaßen, wer sie waren, welchem Beruf sie nachgegangen sind, wäre spekulativ. Wie sich an der Kleidung der Unbekannten erkennen lässt, sind auch sie der wohlhabenden Gesellschaftsschicht (von Schwaz) zuzuordnen. So trägt etwa der erwähnte junge Mann von 1523 (Kat. Nr. 16) ein dunkles Wams und darunter ein weißes Hemd mit hohem Zierkragen. Zwischen Wams und Hemd ist eine dünne goldene Gliederkette zu erkennen. Sein Barett ist mit mehreren goldenen Knöpfen und Agraffen verziert. Der 33jährige Mann in Wien (Kat. Nr. 9) zeigt sich mit einer schwarzen pelzbesetzten Schaubе und einem aus kostbarem grünem Stoff gefertigten Wams. Manche der von Hans Maler porträtierten Personen, etwa Hanns und Anna Schmidl (Kat. Nr. 23 und 24) oder Hans Nesslinger (Kat. Nr. 26), sind zwar durch

³⁵⁹ 1389 wird in den Steuerbüchern von Nördlingen ein „Hans Röhle Metzger“ genannt. Dieser war von 1413 bis 1423 Zunftmeister der Fleischhauer in Nördlingen. Dessen Sohn, Fritz Rehle, ist 1453 bis 1460 als Zunftmeister der Fleischhauer im Rathaus vertreten und war 1461 sowie 1472 Unterer Bürgermeister. Bis 1480 ist er im Rat der Stadt Nördlingen nachweisbar. Die Söhne von Fritz Rehle, Jörg, Balthas und Hans III. Sixt, sind im späten 15. und im 16. Jahrhundert als Zunftmeister, Ratsmitglieder und im Amt des Unteren Bürgermeisters nachweisbar; vgl. Beyschlag, 1803, S. 382f; vgl. auch Ausst. Kat. Halle, 1961, S. 79f, Nr. 117.

³⁶⁰ Christoph Weiditz, Porträtmedaille Joachim Rehle, 1529, Inschrift Vorderseite: „IOACHIM . REHLE . ALT . XXXVIII“, Inschrift Rückseite: „ES . STAT . ALS . ZV . GOT . M . D . XXVIII“; vgl. Habich, Schaumünzen, 1. Bd., 1. H., 1929, S. 60, Nr. 371.

³⁶¹ Vgl. Egg, 2001, S. 67.

Inschriften mit Name und Alter bekannt, auf biographische Details lässt sich daraus jedoch nicht schließen. In dem Porträt von Hans Nesslinger ist vor allem die Diskrepanz zwischen dem in der ehemals vorhandenen Inschrift (Abb. 48)³⁶² angegeben Alter und der dargestellten Person auffällig. Die Inschrift besagt, dass Hans Nesslinger 76 Jahre alt gewesen ist, als er sich 1524 porträtieren ließ. Der von Hans Maler dargestellte Mann ist jedoch keineswegs in diesem fortgeschrittenen Alter, was Zweifel an der Authentizität der Inschrift aufwirft.

Als sich Hans Maler in den 1510er Jahren in Schwaz niedergelassen hat, tat er dies aus einem bestimmten Grund. Der außergewöhnliche Reichtum der Silber- und Kupferminen hatte die Siedlung zu einem Wirtschafts- und Handelszentrum von internationaler Bedeutung gemacht. Zahlreiche Händler, Unternehmer, Gewerke, etc. waren vor Ort geschäftlich tätig und sind als die treibende Kraft hinter dem künstlerischen Aufschwung in Schwaz im frühen 16. Jahrhundert anzusehen. In den Rechnungsbüchern der Liebfrauenkirche und in den Auflistungen des landesfürstlichen Silberbrenners in Schwaz sind die Namen zahlreicher finanzstarker Unternehmer nachweisbar.³⁶³ Die Mitglieder dieser finanzkräftigen Gesellschaftsschicht können als potentielle Auftraggeber für Hans Maler angesehen werden. Die Fugger waren keineswegs die einzigen und in Bezug auf ihren Umsatz nicht einmal die bedeutendsten süddeutschen Handelsunternehmer, die in den 1520er Jahren in Schwaz tätig waren. Die Augsburger Gesellschaft von Hans Baumgartner produzierte in diesen Jahren in Schwaz um einiges mehr an Silber als die Fugger.³⁶⁴ Der Verwalter der Faktorei der Baumgartner in Schwaz war Hans Auslasser, der schon in den 1510er Jahren mit den Augsburger Handelsunternehmen Manlich, Stunz und Gassler am Schwazer Silberhandel beteiligt war. Auslasser war im Jahr 1507 einer der Gründer des Franziskanerklosters in Schwaz gewesen und förderte die künstlerische Ausstattung des Klosters.³⁶⁵ Hans Stöckl war mit seinem Bruder Jörg die gesamte erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch in Schwaz

³⁶² Die einst sichtbare Inschrift wurde in den frühen 1980er Jahren bei einer Restaurierung getilgt. Kurt Löcher bin ich für diesen Hinweis, sowie für die Abbildungen zu diesem Gemälde dankbar.

³⁶³ Als Beispiel sei genannt Christof Reyff, der von 1511 bis 1528 als Gewerke in Schwaz insgesamt 9.400 kg Silber produzierte und 1517 und 1518 die Verantwortung über die Baustelle der Liebfrauenkirche innehatte; vgl. Egg, 1973, S. 8, sowie S. 12, Anm. 30.

³⁶⁴ Vgl. Egg, 1964, S. 29ff.

³⁶⁵ In Innsbruck wird eine Glasscheibe verwahrt, die von Hans Auslasser und seiner Ehefrau Barbara für den Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz gestiftet worden war; Glasgemälde mit den Namenspatronen der Stifter, Johannes Evangelista und Barbara, darunter das Familienwappen sowie die beschädigte Inschrift: „Auslasser [...] ra sein hausfrau 1513.“, Innsbruck, TLMF; vgl. Zimmerer, 1930, S. 89, Nr. 60; Egg, 1954, o. S.; Egg, 2001, S. 105.

erfolgreich als Gewerke tätig.³⁶⁶ Von 1522 bis 1525, als Hans Maler seine Porträts von Ulrich, Anton und Jakob Fugger fertigte, war er Geschäftspartner Jakob Fuggers in Schwaz. Die Niederlassung der Fugger in diesen ersten Jahren in Schwaz wird in dem Haus der Familie Stöckl vermutet.³⁶⁷

Neben den Gewerken ist zumindest ein landesfürstlicher Beamte als Auftraggeber Hans Malers nachweisbar. Sebastian Andorfer, der kaiserliche Silberbrenner in Schwaz ließ im Jahr 1517 von Hans Maler ein ungewöhnliches Porträtpaar anfertigen (Kat. Nr. 2 und 3). Beide Porträts wurden erstmals von Benesch im Jahr 1933 als Werke von Hans Maler publiziert und gehören seitdem zu den gesicherten Werken dieses Künstlers.³⁶⁸ Der Dargestellte ist durch die Inschriften in den Gemälden eindeutig identifizierbar; Sebastian Andorfer (1469 – 1537) wurde im Jahr 1517 im Alter von 48 Jahren dargestellt. Erich Egg schloss aus dem Familiennamen *Andorfer* auf eine Herkunft der Familie aus Antwerpen, das im Mittelalter *Andorf* geheißen hat.³⁶⁹ Sebastian Andorfer ist erstmals 1499 urkundlich nachweisbar, als er neben anderen Schwazer Gewerken den sog. *Großen Kaufvertrag* der Tiroler Gewerken mit Jakob Fugger unterzeichnete.³⁷⁰ Von 1499 bis 1502 produzierte er in Gesellschaft mit dem Sterzinger Gewerken Kaufmann 2.700 kg Feinsilber und 3.000 Zentner Kupfer.³⁷¹ Im Jahr 1499 hatte er von seinem Vater das Amt des Silberbrenners übernommen, das er bis zu seinem Tod 1537 innehatte.³⁷² Um 1500 wurde den landesfürstlichen Bergbeamten verboten, selbst Beteiligungen am Erzabbau zu betreiben. Aus diesem Grund widmete sich Sebastian Andorfer ab 1502 nur mehr dem Beruf des Silberbrenners.³⁷³ Mit diesem Amt war Andorfer einer der wichtigsten Beamten im Schwazer Bergbaubetrieb. In seinem Verantwortungsbereich lag es, das geschmolzene Silber auf seinen Feingehalt zu überprüfen.

³⁶⁶ Vgl. Egg, 1973, S. 12, Anm. 16.

³⁶⁷ In der Fugger-Firma war es üblich, in einem neuen Ort nicht sofort mit einer eigenen Niederlassung aufzutreten, sondern zunächst in der Geschäftsstelle eines Partners oder stillen Teilhabers zu agieren. Das Haus der Brüder Hans und Jörg Stöckl, heute Rathaus der Stadt Schwaz, in der heutigen Franz-Josef-Straße ist das größte erhaltene profane Gebäude aus dem frühen 16. Jahrhundert in Schwaz. Im „*Neu Pau*“ der Stöckl am heutigen Barbara- oder Pfundplatz in Schwaz (1809 abgetragen), ist in den frühen 1520er Jahren eine Schreibstube nachweisbar; vgl. Egg, 1964, S. 27; Egg, 2001, S. 68; Karg, 2002, S. 110.

³⁶⁸ Vgl. Benesch, 1933, S. 247f sowie Abb. 3 und 4.

³⁶⁹ Vgl. Anm. 113.

³⁷⁰ Großer Kupfervertrag der Fugger mit den Tiroler Gewerken, 16. März, 1499: „*Cristoff Kaufmann und Sebastian Andorffer [...] thun öffentlich mit disem brieve, das wir uns umb pessers unsers nutz und frumen willen [...] mit dem vesten fürsichtigen und weysen Jacoben Fugger an stat sein selbs und in namen Ulrichen und Jörgen seiner geprüeder ains kupferkawfs veraint betragen und beslossen haben.*“; zit. nach Jansen, 1910, S. 354 – 358, bes. 88f und 354ff; Benesch, 1933, S. 246.

³⁷¹ Vgl. Egg, 1953a, S. 11; Egg, 1973, S. 12.

³⁷² Vgl. Wien, ÖNB, HAN, Sig.: Hs. 3078, fol. 89v.

³⁷³ Vgl. Benesch, 1933, S. 246f; Egg, 1953a, S. 11.

Er vergab die staatliche Punze, die den vorgeschriebenen Feingehalt garantierte. Die Arbeit des Silberbrenners war von entscheidender Bedeutung für den Ruf und die Qualität des Schwazer Silbers.³⁷⁴ Sebastian Andorfer gehörte zu den wohlhabenden Bewohnern von Schwaz. Er verdiente neben seinem Gehalt als Beamter des Landesfürsten vor allem durch die Beteiligung an dem von ihm geprüften Silber. Darüber hinaus muss ihm seine Ehe mit Margaretha Erlacher († 1507), der Tochter des reichen Gewerkes Lamprecht Erlacher aus Stans, eine hohe Mitgift eingebracht haben. Sebastian Andorfer war maßgeblich an der Errichtung des Franziskanerklosters beteiligt und hatte für einige Zeit das Amt des Bauleiters dieser Baustelle inne.³⁷⁵ Trotz seines Engagements für dieses Kloster ist Andorfer jedoch nicht als Stifter eines der Fresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters aufgetreten.³⁷⁶

Als Abschluss dieses Kapitels soll auf zwei Porträts Hans Malers hingewiesen werden, die symptomatisch für die wirtschaftliche Entwicklung im Silberzentrum Schwaz um 1520 zu sehen ist; das Bildnispaar von Moritz und Maria Welzer (Kat. Nr. 19 und 20). Hans Maler war zu einer Zeit in Schwaz tätig, als das Eindringen der süddeutschen, und hier vor allem Augsburger Handelsgesellschaften in den Schwazer Rohstoffhandel schon weit fortgeschritten war. Unter den wenigen einheimischen Firmen, die um 1520 im Silberhandel in Schwaz noch eine Rolle spielten, zählte die Gesellschaft der Brüder Veitjakob und Simon Tänzl zweifelsohne zu den bedeutendsten. Auch sie gehörten neben den Habsburgern und den Fuggern, zu den Kunden des Porträtisten Hans Maler. Christoph Tänzl, der Großvater der von Hans Maler porträtierten Maria Tänzl, war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einer der Pioniere im Schwazer Silber- und Kupferbergbau gewesen und war zu einem der mächtigsten Gewerkes Tirols aufgestiegen.³⁷⁷ Die Erben des 1491 verstorbenen Christoph waren die Brüder Veit Jakob und Simon Tänzl, wobei vor allem Veit Jakob die Geschäfte des Bergbauunternehmens führte.³⁷⁸ Sie konnten den Erfolg der Firma genießen und hatten den aufwendigen Lebensstil reicher Kaufleute.³⁷⁹ Ab 1494 errichteten die Brüder Tänzl nahe Schwaz die Burg Tratzberg, eine der prächtigsten Wohnburgen ihrer Zeit in Mitteleuropa.³⁸⁰

³⁷⁴ Die Fugger beschwerten sich am 27. Juni, dass Sebastian Andorfer das Silber zu gering brenne, und forderten, er solle genau nach Vorschrift verfahren; vgl. Jansen, 1910, S. 97; Egg, 1953a, S. 11.

³⁷⁵ Vgl. Leitner, 1951, S. 106f; Egg, 1953a, S. 12; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 145.

³⁷⁶ Vgl. Egg, 1951a, S. 203; Egg, 1953a, S. 12.

³⁷⁷ Vgl. Egg, 1964, S. 10f; Egg, 1951b, S. 38.

³⁷⁸ Vgl. Egg, 1964, S. 28; Egg, 1951b, S. 39; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 121.

³⁷⁹ Vgl. Egg, 1951b, S. 42.

³⁸⁰ Am Stiegenturm von Schloss Tratzberg findet sich die Inschrift: „15.00 Veit Jakob unnd Symon Tänzl gepriider haben gepawt das schloss.“; zit. nach Egg, 1951b, S. 39; Enzenberg, 2000, S. 37ff; Egg, 2001, S. 59f.

1502 wurden sie von Kaiser Maximilian I. in den Adelsstand erhoben.³⁸¹ Ab der Mitte der 1520er Jahre mussten die Gebrüder Tänzl jedoch den Niedergang ihres Unternehmens miterleben, der ausgelöst worden war durch den Konkurrenzkampf in Schwaz und die Misswirtschaft in ihrer eigenen Firma. Um 1530 endete diese wirtschaftliche Talfahrt mit dem finanziellen Ruin des Unternehmens.³⁸² Dieser rasante Abstieg lässt sich an den Aufzeichnungen des Silberbrenners Sebastian Andorfer ablesen, der das an die landesfürstliche Münze in Hall abzuliefernde Silber kontrollierte. Waren es 1517 noch 7.600 kg, ging es in den folgenden Jahren mit der von den Tänzl geförderten Silbermenge konstant bergab. 1520/21 waren es 6.333 kg, 1521/22 nur 5.535 kg.³⁸³ In den Jahren 1522 bis 1524 verzeichnete die Firma wieder Zuwächse, die jedoch ab 1525 in einen umso tieferen Absturz führten; 1530/31 lag die Menge des von den Tänzl geförderten Silbers nur mehr bei 2.584 kg.³⁸⁴

Der Ehemann von Maria Tänzl, Moritz IV. Welzer, stammte aus altem Kärntner Adel. Er wurde im Jahr 1500 als einziger Sohn von Christoph V. Welzer und dessen Gattin Agnes Hohenwarter geboren.³⁸⁵ Das Adelsgeschlecht der Welzer ist seit dem frühen 11. Jahrhundert in Kärnten nachweisbar. Mitglieder der Familie Welzer waren im Spätmittelalter Burggrafen und Amtleute der Bischöfe von Freising.³⁸⁶ Den ersten Höhepunkt ihrer Macht erreichten sie im frühen 15. Jahrhundert, als im Jahr 1402 Moritz I. Welzer das Amt des Landeshauptmannes der Steiermark übertragen bekam. Christoph V. Welzer, der Vater von Moritz Welzer, hatte nach 1500 in Kärnten einige hohe Ämter inne. So war er 1503 bis 1516 Landrichter auf dem Krappfeld und ab 1518 Landesverweser von Kärnten.³⁸⁷ Im Jahr 1524 heiratete Moritz Welzer in Schwaz Maria Tänzl (geb. 1506), die Tochter von Simon Tänzl und Genoveva von Laubenberg.³⁸⁸ Das Jahr 1524 sollte für die Familie Tänzl in finanzieller Hinsicht das letzte sorgenfreie Jahr werden. Der Bankrott des Unternehmens der Gebrüder Tänzl in den Jahren nach der Hochzeit betraf Moritz Welzer und seine Ehefrau jedoch nicht

³⁸¹ Vgl. Enzenberg, 2000, S. 37.

³⁸² Vgl. Egg, 1951b, S. 49f.

³⁸³ Vgl. ÖNB, HAN, Sig. Nr. 3078, fol. 122r, 127r, 128v.

³⁸⁴ 1522/23 – 6.073 kg, 1523/24 – 6.169 kg, 1524/25 – 5.350 kg, 1525/26 – 4.941 kg, 1526/27 – 3.770 kg, 1527/28 – 2.719 kg, [...], 1530/31 – 2.584 kg; zit. nach ÖNB, HAN, Sig. Nr. 3078, fol. 130r ff.

³⁸⁵ Vgl. Stumberger, 1979, S. 175.

³⁸⁶ Vgl. Feldbauer, 1973, S. 108; Stumberger, 1979, S. 26.

³⁸⁷ Vgl. Stumberger, 1979, S. 146.

³⁸⁸ Vgl. ebd., 1979, S. 367. Der Heiratsbrief wurde am 26. Februar 1524 in Schwaz ausgestellt; vgl. Kulmer, 1911, S. 36; Stumberger, 1979, S. 175.

unmittelbar. Moritz Welzer war in Kärnten als Heerführer und in der Politik erfolgreich.³⁸⁹ 1533 gehörte er zu den Testamentsvollstreckern von Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1).³⁹⁰ In den 1540er Jahren bauten Moritz und Maria Welzer das Schloss Hallegg nordwestlich von Klagenfurt aus.³⁹¹ Aus dieser Zeit dürfte auch eine Münze mit den Porträts von Moritz und Maria Welzer stammen (Abb. 50 und 51).³⁹² Moritz Welzer verstarb im Jahr 1555 und wurde in der Dorotheerkirche in Wien begraben.³⁹³

³⁸⁹ So fungierte Moritz Welzer ab 1530 als Rat und Landesverweser in Kärnten. Im Jahr 1532 nach dem Sieg gegen die Türken vor Güns/Köszeg kommandierte er ein Landesaufgebot, das sich gegen die plündernd durch Kärnten ziehenden Kontingente des aufgelösten Reichsheeres stellte; vgl. Aelschker, 1885, 2. Bd., S. 804; Stumberger, 1979, S. 177

³⁹⁰ Vgl. Wichner, 1874 - 1880, Bd. IV, 1880, S. 107f; Stumberger, 1979, S. 177.

³⁹¹ Über dem Eingangstor dieses Schlosses erinnert eine Gedenktafel aus dem Jahr 1546 an diese Umbauten: „*HERR·MARITZ·WELZER / ZVM·FRAVNSTAIN·RITER / FRAV·MARIA·TANTZLIN / SEIN· HAVSFRAV· / ERPAVTEN·TAS·HAVS / ANNO·1546· IAR*“; zit. nach Kulmer, 1911, S. 36; Stumberger, 1979, S. 381; Dehio Kärnten, 2001, S. 276.

³⁹² Undatierte Denkmünze auf Moritz und Maria Welzer, Vorderseite: Porträt Moritz Welzer (gealtert mit Vollbart) mit Umschrift: „*HERR MARITZ WELTZER ZUM FRAUNSTEIN RÖ[MISCHER]. KHU[NIGLICHER]. MA[JESTÄT] Z[U]. C[ÄRNTHEN]. RA[T].*“; Rückseite: Porträt Maria Welzer mit der Umschrift: „*FRAU MARIA WELTZERIN . GEBORNE THANTZLIN . SEIN GEMAHL*“; vgl. Stumberger, 1979, S. 175.

³⁹³ Vgl. Kulmer, 1911, S. 41; Stumberger, 1979, S. 179.

6. Das Porträt als Standesporträt

Das Bildnis war neben der religiösen Darstellung die wichtigste Aufgabe der Malerei des 16. Jahrhunderts. Albrecht Dürer schrieb in seinem Lehrbuch der Malerei: „*Dan durch malen mag angetzeigt werden das leiden Christi vnd würt geprawcht jm dinst der kirchen. Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben*“.³⁹⁴ Das deutsche Porträt des frühen 16. Jahrhunderts ist immer als Standesporträt anzusehen. Sein Ziel war nicht nur die Wiedererkennbarkeit des dargestellten Menschen, sondern auch die Verdeutlichung seines gesellschaftlichen und familiären Standes. Soziale Normen und die daran angelehnte eigene Erwartungshaltung prägten in besonderem Maß die Form der Darstellung. Im Mittelalter durchdrang die Gliederung der Gesellschaft in Stände alle theologischen und politischen Betrachtungen. Jeder Beruf, jede Funktion wurde als Stand angesehen.³⁹⁵ Die äußere Kenntlichmachung der Zugehörigkeit zu einem Stand war eine unabdingbare Notwendigkeit in der Gesellschaft des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Die Kleidung muss dabei als einer der wichtigsten Faktoren der öffentlichen Verdeutlichung des sozialen Standes angesehen werden.³⁹⁶ Die regionalen und überregionalen Kleider- und Luxusordnungen des frühen 16. Jahrhunderts vermitteln einen Eindruck dieses Versuches der Sozialdisziplinierung durch gesetzliche Festschreibung des Gesellschaftsgefüges.³⁹⁷ Bis Ende des 15. Jahrhunderts hatten die Luxusverordnungen meist wirtschaftliche Beweggründe. Die allzu große Lust der Staatsbürger an Prachtentfaltung und der daraus folgende Import kostbarer Stoffe schaden der eigenen Wirtschaft und sollte unterbunden werden.³⁹⁸ Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts lässt sich vermehrt das Bestreben feststellen, mittels Kleiderordnungen die Stände

³⁹⁴ Zit. nach Rupprich, 1956 – 1969, Bd. 2, 1966, S. 109, Zeile 49 – 52.

³⁹⁵ Vgl. Huizinga, 1924, S. 56; Schwer, 1934, S. 5; Brunner, 1959, S. 395f; Eisenbart, 1962, S. 53. Das Wort „Stand“ („*stant*“) findet sich im deutschen Sprachgebrauch ab dem 14. Jahrhundert und bedeutet im weiteren Sinn „Besitz“, „Würde“, „Amt“, „Lebensweise“. Es lässt sich mit den lateinischen Begriffen „*gradus*“, „*status*“, „*ordo*“, „*conditio*“ in Relation setzen; vgl. Lexer, 1986, S. 208. Über die theologisch-philosophische Diskussion der Frage des Ständegedankens im Mittelalter vgl. Manz, 1937. Augustinus schrieb über die göttliche Ordnung aller irdischen Abläufe: „*Der Friede unter den Menschen in der geordneten Eintracht, und zwar der Friede der Familie in der geordneten Eintracht der Angehörigen in Bezug auf Befehlen und Gehorchen, und der Friede im Staat in der geordneten Eintracht der Bürger in Bezug auf Befehlen und Gehorchen.*“, Augustinus, Über den Gottesstaat, Buch XIX, Kap. 13; zit. nach Augustinus, Gottesstaat, Bd. 3, 1916, S. 229 (1183).

³⁹⁶ Vgl. Jaritz, 1993, S. 9.

³⁹⁷ Zu Geschichte, Einfluss und Bedeutung der Kleider- und Luxusgesetzgebung des Mittelalters und der Neuzeit vgl. Eisenbart, 1962; Hampel-Kallbrunner, 1962; Bulst, 1988; Bulst, 1993.

³⁹⁸ Vgl. Eisenbart, 1962, S. 65ff; Hampel-Kallbrunner, 1962, S. 7f. Martin Luther schrieb 1520: „*das wir nit bedurfften/szo grewlich grossen schatz/fur seyden/sammet/guldenstück/vnd was der auszlendische wahr ist/szo goudisch vorschuten. Ich acht/ob schon der Bapst/mit seiner vntregliche schinderey/vns deutschen nit beraubtet/hetten wir denoch mehr dan zuuiel an dieszen heymlichen reubern/den seyden vnd sammet kremern.*“, Martin Luther, An den christlichen Adel teutscher Nation von des christlichen Standes Besserung, Wittenberg 1520; zit. nach Luther, Werke, Bd. 21, 1832, S. 356.

gegeneinander abzugrenzen und äußerlich erkennbar zu machen.³⁹⁹ Zahlreiche chronikalische und ständedidaktische Überlieferungen des Spätmittelalters weisen auf die Auflösung der bestehenden sozialen Unterschiede hin.⁴⁰⁰ Vor allem die reich gewordene Schicht der städtischen Kaufleute stellte die alte Ordnung mit ihrem Drang nach Repräsentation vor Probleme.⁴⁰¹ Nach 1500 gibt es kaum eine Kleiderordnung, die nicht den Gesichtspunkt der Bewahrung der Standesunterschiede in das Zentrum stellt und versucht, die Lesbarkeit der Welt mit gesetzlichen Mitteln aufrecht zu erhalten.⁴⁰² Gerade diese zum Teil detailgenauen Unterscheidungskriterien als Medium der Standesbildung konnten dazu verwendet werden, sich selbst einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht zuzuordnen. Seit Kaiser Maximilian I. war es üblich, Reichsabschiede nach Beendigung eines Reichstages zu drucken und einem größeren Kreis, etwa Verwaltungsinstitutionen und Gerichtsinstanzen, zugänglich zu machen.⁴⁰³ Erst die gesetzlichen Grenzen und ihre Publizierung ermöglichten das Spiel mit der Überschreitung. Die Normen wurden bis zum letzten ausgeschöpft, umgangen und auch übertreten. Kleidung und Accessoires wurden jedoch nur selten eklatant an den geltenden Normen vorbei eingesetzt.⁴⁰⁴ Die wichtigste für das gesamte Heilige Römische Reich geltende Kleider- und Luxusordnung ist die Reichspolizeiordnung (RPO) von 1530.⁴⁰⁵ Bereits im Jahr 1495 hatte der Reichstag eine allgemeine Kleiderordnung in Aussicht gestellt, deren Entwürfe in größeren zeitlichen Abständen (1497, 1498, 1500, 1521, 1524 und 1528) beraten und erweitert wurden. Der tatsächliche Beschluss der RPO fand im Jahr 1530 in Augsburg

³⁹⁹ Vgl. Eisenbart, 1962, S. 57. Dieser Umstand bedeutet jedoch nicht, dass die äußerlich manifestierte Gruppenzugehörigkeit zuvor nicht existent gewesen wäre. Vielmehr weist die Einteilung der Kleiderordnungen nach Ständen auf eine verstärkte Verschriftlichung dieses Phänomens hin; vgl. Jaritz, 1993, S. 15.

⁴⁰⁰ Vgl. Jaritz, 1993, S. 11f. Johann Geiler von Keysersberg (1445 – 1510) schrieb 1506: „*Man hat ietz kein unterschied mer in den schuohen. Die gmeinen frawen gob eben geschuocht wie die edlen frawen; es ist kein unterschied mer zwischen der frummen frawen und der huoren.*“; zit. nach Jaritz, 1993, S. 12.

⁴⁰¹ Vgl. Dingens, 1992, S. 52.

⁴⁰² Vgl. Eisenbart, 1962, S. 55ff; Hampel-Kallbrunner, 1962, S. 9; Dingens, 1992, S. 57f; Jaritz, 1993, S. 15 und 18f. In der RPO von 1530 heißt es: „*domit inn jeglichem standt unterschiedlich erkantnuß sein mög*“; zit. nach Weber, 2002, S. 141, Kap. 9. In dem Entwurf für eine österreichische Kleiderordnung von 1518 wird als Begründung angeführt: „*um zugleich den Unterschied der Stände sichtbar zu machen*“; zit. nach Zeibig, 1854, S. 243. Die erste deutsche Standes-Kleiderordnung entstand in den 1480er Jahren in Leipzig; vgl. Eisenbart, 1962, S. 57. Gegliedert sind die Stände nach Herkunft, Amt, Beruf und Vermögen, das Bürgertum wird meist unterteilt in Ratsherren, Kaufleute und Bürger; vgl. Eisenbart, 1962, S. 59f.

⁴⁰³ Vgl. Weber, 2002, S. 45.

⁴⁰⁴ Vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 30, auch S. 290ff; Rohmann, 2001, S. 14.

⁴⁰⁵ Reichsabschied vom 19. November 1530, veröffentlicht unter dem Titel „*Römischer Keyserlicher Maiestat Ordnung und Reformation guter Pollicei im Heyligen Römischen Reich Anno M.D.XXX. zu Augspurg uffgericht*“, gedruckt 1531 in Mainz; vgl. Weber, 2002, S. 57, sowie die Edition der RPO S. 140ff. Zur Bedeutung der RPO im 16. Jahrhundert vgl. Härter, 1993, bes. S. 95ff.

statt.⁴⁰⁶ Regionale Ordnungen, etwa der nicht umgesetzte Entwurf einer österreichischen Kleiderordnung, der im März 1518 in Innsbruck Kaiser Maximilian I. vorgelegt wurde, bauten bereits vor diesem Datum auf das Konzept und die Inhalte der RPO auf.⁴⁰⁷

Es wäre eine reizvolle Herausforderung, die von Hans Maler dargestellten Männer und Frauen, soweit sie mit Namen und gesellschaftlichem Rang bekannt sind, mit den entsprechenden Bestimmungen der Kleiderordnungen zu vergleichen. Die unbekanntenen Personen ließen sich auf ähnliche Art und Weise entsprechend den Kleiderordnungen ihrem gesellschaftlichen Rang zuordnen. Gemalte Materialien der Kleider und Schmuckstücke entziehen sich jedoch überwiegend einer eindeutigen Identifizierung. Der Wert dieser gemalten Details ist in Analogie dazu ebenso nicht zu berechnen. Brusttücher, die „*nicht über 6 Gulden*“ wert und Verbrämungen mit Goldstoff, die „*nicht mehr als 1½ Ellen*“ lang sein durften, lassen sich kaum anhand von Gemälden nachvollziehen.⁴⁰⁸ Exakte Zuweisungen oder gar die detailgenaue Feststellung möglicher Übertretungen sind auch aufgrund der Unterschiede in den Details der Verordnungen nur in sehr eingeschränktem Maß sinnvoll. Einige Aspekte der Verordnungen, etwa die Verwendung von Gold, Perlen und geschlitzter Kleidungsstücke, lassen sich trotzdem an Gemälden ablesen. Eines der wichtigsten Anliegen der Kleiderordnungen war es, „*zerstuckte Klaider*“, also mit Schlitzten dekorierte Gewänder, zu verbieten oder zumindest zu beschränken. Geschlitzte Kleidungsstücke galten aufgrund der Verwendung kostbarer Textilien für den geschlitzten Oberstoff und das sichtbare Futter als Inbegriff der Verschwendung.⁴⁰⁹ Der Kaufmannssohn Matthäus Schwarz⁴¹⁰ ließ sich im Jahr 1523 in seinem Trachtenbuch mit einem Wams darstellen, das nicht weniger als „*4800 schnitz* [Schlitze]“ aufwies.⁴¹¹ In dem Entwurf der österreichischen Ordnung findet sich ein Verbot für diese Art von Kleidung. Die RPO von 1530 verbietet es Bürgern und

⁴⁰⁶ Vgl. Hampel-Kallbrunner, 1962, S. 38 - 42; Weber, 2002, S. 25ff. Zu den vorbereitenden Beschlüssen vgl. Koch, 1747, 2. Teil, S. 31f, 47f und 78f. Zur RPO von 1530 vgl. Weber, 2002, S. 140ff; vgl. auch Hampel-Kallbrunner, 1962, S. 39 – 42; Härter, 1993, bes. S. 134ff.

⁴⁰⁷ Vgl. Hampel-Kallbrunner, 1962, S. 38 und 44f. Zu dem Entwurf der österreichischen Kleiderordnung von 1518 vgl. Zeibig, 1854, S. 243f. Die RPO von 1530 war primär eine Leitlinie und Rahmenordnung für Gesetzgebungen der einzelnen Fürstentümer. Die nach dem Vorbild der RPO herausgegebenen regionalen Ordnungen können sich zwar in den Modalitäten unterscheiden, es gibt jedoch keine sich in funktionaler Hinsicht widersprechenden Regelungen; vgl. Weber, 2002, S. 36f und 40.

⁴⁰⁸ Zit. nach Zeibig, 1854, S. 243.

⁴⁰⁹ Vgl. Loschek, 1988, S. 40.

⁴¹⁰ Vgl. S. 90ff.

⁴¹¹ „*Im Martzo 1523. Das wams barchat, het 4800 schnitz mit samat wilschlen, alles weiß. 26 jar ½ monet*“; zit. nach Fink, 1963, S. 135f, I-61.

Handwerkern, „*zerschnitten*“ Kleidung zu tragen.⁴¹² In Hans Malers Bildnissen zeigen sich nur höchstrangige Personen, Anna von Ungarn (Kat. Nr. 5 und 31 bzw. 32) und Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1), in geschlitzter Kleidung. Der Großteil der von Hans Maler porträtierten bürgerlichen Männer und Frauen ließ sich betont zurückhaltend darstellen. Der Mode entsprechend versuchte man in Deutschland im 16. Jahrhundert eher mit exquisiten Stoffen, denn mit auffallend geschnittenen Kleidungsstücken seinen Wohlstand zu zeigen. Schlichte dunkle Kleidung aus oft teuren Stoffen und wenige Accessoires dominieren den überwiegenden Teil der Porträts dieser Zeit in Nürnberg und Augsburg.⁴¹³ Nur einzelne Bildnisse, meist von Frauen, die anlässlich ihrer Hochzeit porträtiert wurden, durchbrechen diese Tendenz.⁴¹⁴ Dieser Entwicklung folgend wurde in den meisten Kleiderordnungen des 16. Jahrhunderts verstärkt auf die Reglementierung der verwendeten Stoffarten und weniger auf das Verbot bestimmter Kleidungsstücke geachtet. Die Kleiderordnungen hatten sich zu Stoffordnungen gewandelt.⁴¹⁵ So war es der RPO von 1530 entsprechend Kaufleuten verboten, „*sammat/ damasck/ athlaß oder seiden röck*“ zu tragen, erlaubt waren ihnen hingegen „*schamlottene röck*“.⁴¹⁶ Die Kleidung der meisten von Hans Maler porträtierten Personen lässt sich diesem Umstand entsprechend als zurückhaltend, in den verwendeten Materialien aber vornehm charakterisieren. Der bartlose Mann von 1521 (Kat. Nr. 9) trägt ein Wams aus dunkelgrünem Stoff mit floraler Musterung. Über das Wams ist eine Schube gelegt, deren Kragen mit schwarzem Pelz besetzt ist. Ähnlich hat sich auch Wolfgang Tanvelder (Kat. Nr. 21) für sein Porträt gekleidet. Die Schube von Moritz Welzer (Kat. Nr. 19) ist aus feinem schwarzem Stoff gearbeitet, deren florales Muster sich dezent abzeichnet. Mit Ausnahme der Bildnisse der Habsburger finden sich auch nur in einzelnen Porträts Hans Malers Schmuck, etwa Ketten, Ringe oder Agraffen und andere Accessoires. Der unbekannte junge Mann von 1523 (Kat. Nr. 16) und der 33-jährige Mann von 1521 (Kat. Nr. 9) tragen goldene Knöpfe auf ihren Baretten. Joachim Rehle (Kat. Nr. 22) zeigt sich mit kleinen goldenen Agraffen auf seiner Kopfbedeckung.

⁴¹² Vgl. Zeibig, 1854, S. 243; Weber, 2002, S. 142.

⁴¹³ Vgl. Strieder, 1956; Zander-Seidel, 1990; Kranz, 2004.

⁴¹⁴ Verwiesen sei in diesem Zusammenhang etwa auf das Hochzeitsporträt der Regina Baumgartner, geb. Honold von Christoph Amberger (1540, Nürnberg, GNM; vgl. Abb. 116), das eine überaus reiche Ausstattung aufweist; vgl. Löcher, 1997, S. 31ff; Anzeiger, GNM, 1975, S. 152.

⁴¹⁵ Vgl. Eisenbart, 1962, S. 71.

⁴¹⁶ Zit. nach Weber, 2002, S. 143.

Die Fugger nahmen im frühen 16. Jahrhundert eine außergewöhnliche gesellschaftliche Stellung ein, die mit den in den Kleiderordnungen festgeschriebenen Regelungen nur schwer zu umgrenzen war. Mit ihrer unvergleichlichen finanziellen und wirtschaftlichen Macht überragten sie jede andere Familien ihrer Zeit. Jakob Fugger war der reichste Bürger des Heiligen Römischen Reiches seiner Zeit, dem sozialem Rang nach aber stand er in seiner Heimatstadt Augsburg als „einfacher“ Kaufmann hinter jedem Patrizier. Die Aufnahme in das Patriziat von Augsburg gelang den Fuggern erst 1538, wichtige politische Stadtämter besetzten sie gar erst in der Mitte des 16. Jahrhundert.⁴¹⁷ Im 15. und 16. Jahrhundert wurde der gesellschaftliche Status adeliger und patrizischer Familien gemeinhin durch den Nachweis nobler Abstammung legitimiert. Den Fuggern war dieser genealogische Unterbau jedoch von vornherein verwehrt. Ihr Ursprung als Webermeister aus dem nahe Augsburg gelegenen Dorf Graben war allgemein bekannt. Die Rückverfolgung der familiären Wurzeln bis zu einem vornehmen Geschlecht aus der römischen Antike wäre in ihrem Fall nicht glaubwürdig gewesen.⁴¹⁸ Die Fugger versuchten aber nicht, dies durch eine betont prunkvolle Repräsentation zu kompensieren. Im Gegensatz betonten sie ihre niedere Herkunft, da dies der ideale Ausgangspunkt für ihren rasanten Aufstieg darstellte.⁴¹⁹ In der Vorrede des Ehrenbuches der Fugger (1542 – 1549) heißt es etwa: „[...] *laut brieflicher vrkund wirt souil verstanden, das Er [Hans Fugger] zu Graben aim Dorf an der Obern strass etliche Gueter vnd AchtvndZwaintzig Tagwerck Wismad gehabt*“.⁴²⁰ Jakob Fugger der Reiche wurde 1511 von Kaiser Maximilian I. in den Adelsstand und 1514 persönlich zum Grafen erhoben. Dessen Nachfolger, Anton Fugger, erwarb im Jahr 1526 gemeinsam mit seinem Bruder Raymund und seinem Cousin Hieronymus den erblichen Grafenstand.⁴²¹ Jakob und Anton Fugger führten diesen Grafentitel jedoch nicht und präsentierten sich auch nach ihrer Standeserhebung als Bürger der Stadt Augsburg.⁴²² Da ihr wirtschaftlicher und politischer Einfluss mit den Kategorien der ständischen Sozialordnung nicht angemessen darstellbar gewesen wäre, übten sie sich in Bescheidenheit und Normalität. Sie nivellierten ihren durch den Reichtum als Faktum anzusehenden hohen gesellschaftlichen Rang.⁴²³ Jakob Fugger ließ sein im

⁴¹⁷ Vgl. Ehrenberg, 1902, S. 24; Nebinger, 1986, S. 263; Rohmann, 2001, S. 11f; Rohmann, 2004, Bd. 1, S. 80.

⁴¹⁸ Vgl. Rohmann, 2001, S. 12.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 77.

⁴²⁰ Ehrenbuch der Fugger, Fugger-Museum, Babenhausen, fol. 10r; zit. nach Rohmann, 2001, S. 11.

⁴²¹ Vgl. Frank, 1967 - 1974, 2. Bd., 1970, S. 57; Stammtafeln, 1987, Taf. 34; Rohmann, 2001, S. 11. Im Jahr 1509 schrieb Kaiser Maximilian I. an den Augsburger Rat, dass er keinen solchen „*statthaften Bürger*“ im Reich kenne, wie Jakob Fugger und er wolle diesen daher „*zum Herrn machen*.“; vgl. Ehrenberg, 1902, S. 24.

⁴²² Vgl. Nebinger, 1986, S. 265ff.

⁴²³ Vgl. Rohmann, 2004, S. 80.

Holzschnitt verbreitetes Profilporträt mit den Worten „*IACOBVS · FVGGER · CIVIS · AVGVSTÆ*“ versehen (Abb. 37).⁴²⁴ Die vermutlich von Anton oder Ulrich Fugger um 1525 in Auftrag gegebene Wiederholung dieses Holzschnittes in Öl durch Hans Maler (Kat. Nr. 38) übernimmt diese bürgerliche Inschrift (Abb. 36). Selbst auf dem Epitaph, das nach dem Tod von Jakob Fugger im Jahr 1525 angefertigt worden ist, fehlt jeder Hinweis auf den Adelsstand („*IACOBVS · FVGGER · AVGVSTANVS*“).⁴²⁵ In gleicher Weise tritt auch Anton Fugger nach seiner Erhebung in den Grafenstand (1526) weiterhin bürgerlich auf. So lässt er auf einem von ihm 1531 gestifteten Grabstein seines Onkels Lukas Imhoff jeglichen Hinweis auf seinen adeligen Rang vermissen; in der Inschrift dieses Epitaphs erscheint er als „*ANTONIVS · FVGGER*“.⁴²⁶

Die Fugger-Bildnisse Hans Malers sind, wie bereits erwähnt⁴²⁷, in einer Zeit (um 1525) der entscheidenden Weichenstellungen im Handelshaus Fugger entstanden. Wie präsentieren sich Ulrich und vor allem Anton Fugger in dieser Zeit in ihren Bildnissen? Als Anton Fugger nach einem längeren Aufenthalt in Rom 1524 in Schwaz ein größeres Bildnis in Auftrag gab, tat er dies im Wissen um seine wichtige Stellung in der Nachfolge Jakob Fuggers. Die Konzeption und der historische Kontext (Kat. Nr. 18) weisen dieses Gemälde als ein offizielles Porträt des Nachfolgers Jakob Fuggers aus.⁴²⁸ Anton Fugger trägt in diesem Bild ein fein gefälteltes weißes Hemd, ein offenes schwarzes Wams und eine rot-schwarze Schaub. An seinem linken Zeigfinger ist ein massiver Goldring mit grünem Stein zu sehen, unter dem Wams liegt eine weite goldene Gliederkette, sein Haar steckt in einer Goldhaube. Die Goldhaube wurde von den Fuggern im frühen 16. Jahrhundert geradezu als bürgerliches Markenzeichen verwendet, obwohl sie eigentlich ein patrizisches Kleidungsstück war.⁴²⁹ Jakob Fugger trägt sie in dem weit verbreiteten Profilbildnis als „*CIVIS · AVGVSTÆ*“, Bürger Augsburgs (Abb. 37), ebenso in den Bildniszeichnungen von Hans Holbein d. Ä. (Abb. 38) und Albrecht Dürer

⁴²⁴ Vgl. Anm. 317.

⁴²⁵ Vgl. die Inschriften der Epitaphe Jakob Fuggers bei Daniel Prasch; vgl. Prasch, 1624, S. 115 und 120; vgl. auch Nebinger, 1986, S. 266.

⁴²⁶ Auf dem Grabstein Lukas Imhoffs heißt es: „[...] *VIXIT. ANNOS. XLV. MENS. IX. DIES. XVII / OBIIT. MDXXXI / DIE. IX. MEN. AVGVSTI / ANTONIVS. FVGGER / AVVNCVLO. VIRTVTIS. HONORIS. CAVSA / QVOD. LICVIT / MONVMENTVM. DEDIT. ET. PIGNVS. AMORIS*“, zit. nach Prasch, 1624, S. 44; vgl. Nebinger, 1986, S. 266. Zu dem Adelstitel vgl. Frank, 1967 - 1974, Bd. 2, 1970, S. 57.

⁴²⁷ Vgl. S. 47ff.

⁴²⁸ Vgl. S. 51ff.

⁴²⁹ In der RPO von 1530 wird es Kaufleuten verboten, „*seiden/ golt/ und silbere harhauben*“ zu tragen; zit. nach Weber, 2002, S. 143. Der Entwurf für eine österreichische Kleiderordnung von 1518 besagt, dass Bürger, „*die nicht von Adel, Ritter ode Doctores sind*“, keine goldene und silbernen Haube tragen dürfen; vgl. Zeibig, 1854, S. 243f.

(Abb. 52), sowie dem auf Leinwand gemalten Porträt Dürers (Abb. 33). Im Ehrenbuch der Fugger (1540er Jahre) heißt es über Jakob Fugger: „*Ein seer burgerlicher holdseliger vnd freuntlicher Herr, ist er gegen Reich vnd arm gewesen, sein har gewonlich mit ainer guldin hauben eingebunden, das haubt frey auffrecht getragen, meniglich Eer geboten [...]*“.⁴³⁰ Gregor Rohmann, der 2001 bzw. 2004 dieses Ehrenbuch publiziert hat, vermutete in diesem Zusammenhang, dass hierbei mit der Ambivalenz zwischen kostbarem Kleidungsstück und bürgerlicher Mäßigkeit gespielt wurde.⁴³¹ Die Goldhaube dürfte darüber hinaus das Vorrecht des erwachsenen Mannes gewesen sein. Matthäus Schwarz lässt sich in seinem Trachtenbuch erstmals im Alter von 25 Jahren mit einer Goldhaube darstellen und vermerkt dabei: „*2. May 1522 trüg ich erstmaln haubn*“ (Abb. 53).⁴³² In dem 1526 entstandenen Porträt von Hans Maler (Kat. Nr. 39) trägt er unter dem Barett ebenso eine Netzhaube. Im Jahr 1517, als Schwarz als junger Kaufmann in die Dienste der Fugger eingetreten war, zeigte er sich noch mit offenen, zur Kolbe geschnittenen Haaren. Sein Arbeitgeber Jakob Fugger ist in derselben Miniatur mit der Goldhaube dargestellt (Abb. 54).⁴³³ Anton Fugger trug in jungen Jahren ebenso statt der Goldhaube ein Barett und sein Haar zur Kolbe geschnitten (Abb. 55).⁴³⁴ Die Goldhaube lässt sich bei ihm, den erhaltenen und sicher als sein Porträt zu identifizierenden Kunstwerken⁴³⁵ folgend, erstmals in Hans Malers Bildnis von 1524 (Kat. Nr. 18) nachweisen.⁴³⁶ Neben der Goldhaube fallen in Anton Fuggers Porträt von 1524 der schwere Goldring und die nur in einem kleinen Ausschnitt sichtbare Goldkette unter dem Wams auf. Die Beigabe von Schmuck in Porträts diente vorrangig der Repräsentation von Reichtum und sozialem Status. Vor allem Goldketten waren aufgrund ihres hohen materiellen Wertes mehr noch als Goldringe ein Statussymbol.⁴³⁷ Auch in diesem Zusammenhang fällt in dem Porträt von 1524 die betonte Zurückhaltung von Anton Fugger auf. Die große Kette ist vorhanden, er zeigt sie aber nicht offen, wie es im selben Jahr Moritz Welzer (Kat. Nr. 19) tut. In den Porträts der Fugger sind ostentativ verwendete Standessymbole, wie über der Kleidung getragene Goldketten und Degen erst nachzuweisen, als sie in ihrer Heimatstadt Augsburg

⁴³⁰ Ehrenbuch der Fugger, Entwürfe, fol. 19v; zit. nach Rohmann, 2001, S. 15.

⁴³¹ Vgl. Rohmann, 2001, S. 15.

⁴³² Zit. nach Fink, 1963, S. 129f, I-52, vgl. auch S. 70; Braunstein, 1992, S. 42 und 127.

⁴³³ Vgl. Fink, 1963, S. 115f, I-28.

⁴³⁴ Hans Holbein d. Ä., Bildniszeichnung Anton Fugger, Silberstift, um 1510, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett; vgl. Lieb, 1958, S. 291 und 463f.

⁴³⁵ An dieser Stelle muss auf die Kohlezeichnung Albrecht Dürers (Coburg) hingewiesen werden, die wiederholt als Porträt Anton Fuggers angesehen wurde. Der in dieser Zeichnung dargestellte Mann trägt ebenfalls eine Goldhaube und an einer Kette um den Hals einen Zahnstocher; vgl. Lieb, 1958, S. 292 und 464, sowie Abb. 262.

⁴³⁶ Vgl. die von Norbert Lieb zusammengestellte Reihe der Porträts Anton Fuggers; vgl. Lieb, 1958, S. 291ff, sowie Abb. 259ff.

⁴³⁷ Vgl. Wilckens, 1985, S. 87 – 89; Rohmann, 2004, S. 60f.

auch offiziell gesellschaftlich aufgestiegen waren. Hans Jakob Fugger (1516 – 1575) gehörte in Jahr 1538 in Augsburg zu den „Mehrern der Gesellschaft“. In dem Porträt von Christoph Amberger zeigt er sich mit einer goldenen Gliederkette, Handschuhen und einem Degen.⁴³⁸ In Hans Malers Porträt von Anton Fugger fällt ebenso die Schaubе auf, die nicht mit der aus feinem Stoff gefertigten Schaubе von Moritz Welzer zu vergleichen ist. Sie ähnelt weit mehr der einfacheren Schaubе, die Hanns Schmidl (Kat. Nr. 23) trägt. Einzig der schwere Goldring am linken Zeigfinger Anton Fuggers wird selbstbewusst ins Bild gerückt. Anton Fugger trägt ihn auf der Hand, mit der er den „Willensgriff“ ausführt, ein im frühen 16. Jahrhundert in zahlreichen Bildnissen verwendetes Zeichen für Willensstärke und Durchsetzungsvermögen (Abb. 56 und 57).⁴³⁹ Auch in diesem Fall entspricht das Bildnis der bereits geäußerten Vermutung, dass Hans Maler 1524 mit diesem Gemälde ein offizielles Porträt, ein „Staatsporträt“ Anton Fuggers als einer der designierten Nachfolger Jakob Fuggers schuf. Wie schrieb Marianne Jenkins in ihrer Arbeit über das Staatsporträt: „*The pose should be a very important concern, and only those attitudes that are calculated to enhance its dignity and gravity will be suitable.*“⁴⁴⁰

Der Grundgedanke der Bescheidenheit hinderte die Fugger jedoch nicht daran, zu gegebenen Anlässen prestigeträchtige Informationen und Wendemarken in der Familiengeschichte hervorzuheben. Reichtum und politischer Einfluss konnten sehr wohl auch zum Ausdruck gebracht werden. So erwähnt das Ehrenbuch der Fugger aus den 1540er Jahren politische Ämter und Hochzeiten. Die Mitglieder der Familie wurden in zum Teil aufwendigen Kleidern und mit reichem Goldschmuck dargestellt (Abb. 58 und 59).⁴⁴¹ Jakob Fugger zeigte sich im Jahr 1498 anlässlich seiner Hochzeit mit Sibylla Artzt zwar ohne nennenswerten Schmuck, jedoch in für ihn ungewöhnlich reicher Kleidung (Abb. 60).⁴⁴² Auch der viel zitierte Brief Jakob Fuggers an Kaiser Karl V. vom 24. April 1523, in dem er diesen daran erinnert, wer ihm zur Kaiserkrone verholpen hat („*dass Eure Mayestät die Römische Krone ohne mich*

⁴³⁸ Christoph Amberger, Porträt von Hans Jakob Fugger, Los Angeles, County Museum of Art; vgl. Kranz, 2004, S. 307 – 311, Kat. Nr. 30. Kranz spricht in diesem Zusammenhang von einer „*Aristokratisierung ihres Lebensstils*“, die auch in den Porträts ihren Niederschlag fand; vgl. Kranz, 2004, S. 176.

⁴³⁹ Vgl. Buchner, 1953, S. 18; Löcher, 1985, S. 40. Hans Mielich, Porträt Andreas Liegsalz, Ratsherr und Bürgermeister in München, 1540, München, Alte Pinakothek; vgl. Löcher, 2002, S. 206, Nr. 5 sowie S. 118, Abb. 6. Albrecht Dürer, Selbstporträt, 1500, München, Alte Pinakothek; vgl. Anzelewsky, 1991, S. 166 - 171, Nr. 66.

⁴⁴⁰ Zit. nach Jenkins, 1947, S. 1; vgl. Anm. 307

⁴⁴¹ Vgl. Rohmann, 2004, S. 78.

⁴⁴² Vgl. Anm. 308.

nicht hätte erlangen können“⁴⁴³), sei in diesem Zusammenhang erwähnt. Hans Malers dritte Porträtaufnahme Anton Fuggers, die in zwei Exemplaren (Kat. Nr. 40 und 41) erhalten ist, wurde bereits von Norbert Lieb in Zusammenhang mit der Erhebung Anton Fuggers in den Grafenstand im Sommer 1526 gesehen. Accessoires und Kleidung (schwarzer Umhang und goldenes Toilettebesteck) können, wie bereits erwähnt, ebenso in dieser Richtung gedeutet werden.⁴⁴⁴ Jakob Fugger hatte am 27. Juli 1507 die Grafschaft Kirchberg und die Herrschaften Pfaffenhofen, Weißenhorn und Wullenstetten erworben.⁴⁴⁵ Sein Interesse an diesen umfangreichen Ländereien stand jedoch keineswegs in Zusammenhang mit möglichen Ambitionen zur Erhebung in den Adelsstand. Der Grund für diese Unternehmung war vielmehr rein wirtschaftlicher und finanzieller Natur. Dieser Landbesitz war als krisenfeste Vermögensanlage gedacht, der aus rechtlichen Gründen die Erhebung in den Grafenstand geradezu folgen musste. Der Übernahme dieser Besitzungen durch Jakob Fugger im Jahr 1507 waren Schwierigkeiten mit dem dort ansässigen Adel gefolgt. Dem Lehensrecht folgend war niemand verpflichtet, einen niedriger Geborenen als Lehnsherrn anzuerkennen. Der auf den Fuggerschen Landgütern ansässige Adel verließ aus diesem Grund seiner Abneigung gegen den neuen, bürgerlichen Lehnsherrn offen Ausdruck.⁴⁴⁶ Ohne Adelstitel wäre der frisch erworbene Landbesitz für die Fugger wertlos gewesen. Aus diesem Grund erhob Kaiser Maximilian I. im Jahr 1511 Jakob Fugger in den Grafenstand. Dieser Adelstitel war jedoch nicht erblich und erlosch nach dem Tod Jakob Fuggers. Anton, Raymund und Hieronymus Fugger mussten sich selbst ebenso um die Erhebung in den Adelsstand bewerben, um die Rechte auf den geerbten Ländereien ausüben zu können. Die wahre Flut an Anfeindungen, die der Standeserhebung Jakob Fuggers im Jahr 1511 gefolgt war, zeigte, wie essentiell dieses Vorgehen war.⁴⁴⁷ Am 25. April 1526, etwa vier Monate nach dem Tod Jakob Fuggers wurden Anton, Raymund und Hieronymus zu kaiserlichen Räten ernannt, am 30. Juni 1526 folgte die

⁴⁴³ Zit. nach Ogger, 1978, S. 240f. In diesem Zusammenhang muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass der Erfolg Jakob Fuggers zu einem nicht unwesentlichen Teil mit dem Schicksal der Habsburger verbunden war. König Franz I., der nach der Krone des Hl. Römischen Reiches strebte, hegte für die Fugger gerade wegen ihrer Unterstützung der Habsburger einen nicht ganz ungerechtfertigten Hass. Diese hatten durch ihre finanzielle Unterstützung die Habsburger immer wieder in die Lage versetzt, dem finanziell bei Weitem überlegenen französischen König immer wieder standhalten zu können; vgl. Düvel, 1913, S. 86f.

⁴⁴⁴ Vgl. S. 58f.

⁴⁴⁵ Die Kaufbriefe wurden am 27. Juli 1507 in Konstanz ausgefertigt. Jakob Fugger erwarb damit für sich und seine Erben die Grafschaft Kirchberg mit dem Schloss an der Iller und der Kastenvogtei über das Kloster Wiblingen, Schloss Illerzell mit allen dazugehörenden Besitzungen, die Herrschaften Wullenstetten und Pfaffenhofen, Weißenhorn mit Mauerstetten und Buch; vgl. Düvel, 1913, S. 16, zu den Kaufbriefen vgl. S. 183ff; Nebinger, 1986, S. 267.

⁴⁴⁶ Vgl. Düvel, 1913, S. 14ff und 125, Nebinger, 1986, S. 266.

⁴⁴⁷ Vgl. Düvel, 1913, S. 125f.

Erhebung in den erblichen Grafenstand.⁴⁴⁸ Anton Fugger hatte bereits 1524 und 1525 bei Hans Maler Porträts in Auftrag gegeben, die in offizieller bzw. familiärer Beziehung Signalwirkung hatten. In Fortsetzung dieser Reihe ist es möglich, dass Anton Fugger anlässlich seiner Erhebung in den Adelsstand einen weiteren Porträttypus in Auftrag gegeben. Kleidung und Accessoires, die Größe der Bilder und der Umstand, dass diese in mehreren gleichförmigen Exemplaren hergestellt worden sind, sprechen für diese These.

Neben praktischen und sozialen Vorgaben musste das Porträt in gleicher Weise ideellen Anforderungen entsprechen. Hans Belting meinte in seiner Arbeit über die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts: „*Hier [in der nördlichen Malerei] war eine Person zunächst einmal eine Norm, so sehr sie auch die Norm in einer einmaligen Existenz verkörperte*“.⁴⁴⁹ Die Frage nach der Wiedererkennbarkeit der dargestellten Person war auch im deutschen Porträt des frühen 16. Jahrhundert nicht allein in Hinsicht auf physische Ähnlichkeit zu beantworten.⁴⁵⁰ An dieser Stelle ist zunächst in besonderem Ausmaß das Hofbildnis zu nennen, das sehr speziellen Vorgaben unterworfen war. Es musste stärker als das bürgerliche Porträt mehr vermitteln, als den wahrheitsgetreuen Eindruck einer wohlhabenden Person.⁴⁵¹ Die allgemein als die frühesten autonomen Bildnisse angesehenen Gemälde, das Porträt Johanns des Guten von Frankreich (um 1350/60)⁴⁵² und das Porträt Erzherzog Rudolfs IV. von Österreich (um 1360)⁴⁵³, sind weit mehr als Herrscherporträts den als Abbild eines Individuums zu verstehen. Der Typus des Herrschers, nicht der als einzelne Person begriffene Mensch steht bei diesen Werken im Mittelpunkt. Mit dem Bestreben, die Normen und Ansprüche darzustellen, denen man sich verpflichtet fühlte, verschränkte sich im Hofbildnis des 15. Jahrhunderts das Interesse am Aussehen der politischen Person.⁴⁵⁴ Das Hofbildnis schützt damit gegen veristische Vereinzelung, aber auch gegen typologische

⁴⁴⁸ Vgl. Lieb, 1958, S. 68. Bestätigung des von Kaiser Maximilian I. geschehenen Verkaufes der lehenbaren Grafschaften und des Schlosses Kirchberg, der Herrschaften Weißenhorn, Wellenstein, Schauenhofen, Merstetten und Buech mit der Befugnis, die lehenbaren Bestandteile derselben weiters zu lehen zu verleihen, Granada, 30. 6. 1526, am 14. 10. 1530 wurde diese Erhebung in Granada bestätigt; vgl. Frank, 1967 - 1974, 2. Bd., 1970, S. 57; Stammtafeln, 1987, Taf. 34.

⁴⁴⁹ Zit. nach Belting/Kruse, 1994, S. 45.

⁴⁵⁰ Vgl. Niehr, 1998, S. 89. Niehr nennt dies „*eine von bestimmten Vorgaben geprägte Umwandlung des lebenden Modells zum Typus*“; zit. nach Niehr, 1998, S. 81.

⁴⁵¹ Vgl. Warnke, 1985, S. 270 und 285.

⁴⁵² Porträt König Johann II., der Gute, von Frankreich (1319 – 1364), um 1350/60, Paris, Musée du Louvre.

⁴⁵³ Porträt Erzherzog Rudolfs IV. von Österreich (1339 – 1365), Wien, um 1359 – 1365, Wien, Dom- und Diözesanmuseum; vgl. Trattner, 2000, S. 532 sowie S. 539, Kat. Nr. 278.

⁴⁵⁴ Vgl. Belting/Kruse, 1994, S. 48.

Verallgemeinerung; es verbindet Individualisierung und Idealisierung.⁴⁵⁵ Kaiser Maximilian I. hatte, wie bereits erwähnt, das Porträt in einem zu dieser Zeit ungekannten Ausmaß als Mittel der Propaganda eingesetzt.⁴⁵⁶ Die Begrenzung auf wenige Bildnistypen, die Typisierung der Person, war in diesem Zusammenhang eine zentrale Vorgabe. Die Wiedererkennbarkeit wurde dadurch gesteigert und blieb auch erhalten, wenn das Porträt in unterschiedlichen Materialien und in zum Teil variierender künstlerischer Qualität abgewandelt wurde.⁴⁵⁷ Christoph Scheurl (1481 – 1542) erzählte 1508 in seiner Lobrede an Lucas Cranach d. Ä.: „*Gleich beim Eintritt ins Gasthaus hast Du [Cranach] mit einer vom Kohlbecken genommenen und gelöschten Kohle das Bildnis Sr. Maiestät des Kaisers Maximilian auf die Wand so gezeichnet, dass es von Allen erkannt und bewundert wurde.*“⁴⁵⁸ Hermann Wiesflecker schrieb über die künstlerischen Bestrebungen Kaiser Maximilians I.: „*Maximilian war der erste Kaiser, den sich jedes bessere Haus auf einem Holzschnittblatt in die Stube hängen konnte. Neben den Heiligenbildern das Porträt des Kaisers: gab es eine wirksamere Propaganda?*“⁴⁵⁹ Bernhard Strigel war der Maler, der wohl die meisten Porträts des Kaisers angefertigt hat. Strigel schuf zwei Bildnistypen Kaiser Maximilians I., eine offizielle und eine private Variante (Abb. 68 und 69). Die Werkstatt Strigels in Memmingen stellte in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts eine große Zahl dieser Gemälde her.⁴⁶⁰ Für Hans Maler wird eine Lehrzeit bei Strigel angenommen und zumindest ein Porträt Maximilians, das den offiziellen Typus von Strigel verwendet, wird versuchsweise Hans Maler zugeschrieben (Abb. 16). In einem der Apostelmartyrien von Hans Maler aus der Franziskanerkirche von Schwaz ist Kaiser Maximilian in das Geschehen integriert; Hans Maler verwendete für diese Darstellung den privaten kaiserlichen Porträttypus Strigels (Abb. 6 und 70).⁴⁶¹ Als Erzherzog Ferdinand I. im Frühjahr 1521 nach Österreich kam, war Kaiser Maximilian I. bereits seit mehr als zwei Jahren tot. Trotzdem war seine Popularität in den habsburgischen Erblanden ungebrochen groß und das Porträt des Herrschers im Gedächtnis

⁴⁵⁵ Vgl. Warnke, 1985, S. 270. Jakob Burckhardt nannte diesen Umstand „*Verrechnung zwischen Ähnlichkeit und höherer Auffassung*“; zit. nach Burckhardt, 1933, S. 266.

⁴⁵⁶ Vgl. Madersbacher, 2000b, S. 368; Schütz, 2002, S. 16f; Hilger, 2003, S. 232.

⁴⁵⁷ Vgl. Egg, 1969, S. 98; Madersbacher, 2000b, S. 368f.

⁴⁵⁸ Brief von Christoph Scheurl an Lucas Cranach d. Ä. (1508); zit. nach Schuchardt, 1851 - 1871, Bd. 1, 1851, S. 30.

⁴⁵⁹ Zit. nach Wiesflecker, 1971 - 1986, Bd. 5, 1986, S. 374. Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang, dass sich Kaiser Maximilian I. meist nicht selbst über dieses potentielle Massenmedium direkt an die Öffentlichkeit wendete. Die in seinen Diensten produzierten druckgrafischen Ruhmeswerke waren zunächst für einen kleinen Kreis der Hofgesellschaft gedacht und erfuhren erst durch eine spätere Neuauflage weitere Verbreitung; vgl. Madersbacher, 2000b, S. 368.

⁴⁶⁰ Vgl. Egg, 1969, S. 99.

⁴⁶¹ Vgl. Anm. 39f und 52.

der Zeit und der Nachwelt verankert.⁴⁶² Erzherzog Ferdinand I. machte sich nach seiner Ankunft in Österreich die von seinem Großvater erprobten Techniken der künstlerischen Propaganda zunutze. Er setzte diese ein, um sich selbst und seine Frau als neue Herrscher ebenso bekannt zu machen, wie dies sein populärer Vorgänger getan hatte. Ferdinand entwickelte, wie sein Großvater, mit der „genormten“ Physiognomie seiner Bildnisse einen Topos, der auch in den qualitativen Abstufungen der Kopien und Varianten erkennbar blieb.⁴⁶³

Im Jahr 1523 erhielt die Stadt Innsbruck von Erzherzog Ferdinand einen prunkvollen Becher geschenkt, der mit Ferdinands Porträt verziert war.⁴⁶⁴ Kunstwerken wie diesem kam eine staatspolitisch nicht unwesentliche Rolle zu. Das Porträt des Herrschers nahm eine Stellvertreterfunktion ein, dem die gleiche Verehrung gebührte wie dem Herrscher selbst.⁴⁶⁵ Leon Battista Alberti zitierte in seinem Malereitratat „*Della Pittura*“ (um 1435/36) die von Plutarch überlieferte Geschichte Cassanders, eines Generals Alexanders des Großen. Dieser war beim Anblick eines Porträts des verstorbenen Herrschers so überwältigt, dass er am ganzen Leib zitterte.⁴⁶⁶ Christoph Scheurl (1481 – 1542) erzählte in der bereits erwähnten Lobrede an Lucas Cranach d. Ä. (1508), dass Menschen einem Porträt Kurfürst Friedrichs des Weisen von Sachsen huldigten, das durch ein Fenster der Burg in Lochau zu sehen war.⁴⁶⁷ Vor allem das mobile Gemälde schöpfte die Rolle, einer Person Präsenz zu verleihen, voll aus.⁴⁶⁸ Die Wirkung des beweglichen Porträts wird eindrucksvoll illustriert durch ein Zitat aus der Lobrede Christoph Scheurls an Cranach: „*Gleiche Ehrenbezeichnung erwies Rupert Hundt dem Gemälde [dem Porträt des Kurfürsten] als Du [Cranach] es in dem fürstlichen Schlosshof vor Dir hertrugst.*“⁴⁶⁹ Hans Maler war in den Jahren um 1520 der favorisierte Porträtmaler Erzherzog Ferdinands I. Er schuf die kleinformatigen Brustbilder Ferdinands und seiner Ehefrau Anna (Kat. Nr. 10 – 15), die für die Verwendung als Erinnerungsstück innerhalb der Familie gedacht waren. Im Gegensatz zu diesen privaten Bildern steht der

⁴⁶² Vgl. Hilger, 2003, S. 232.

⁴⁶³ Vgl. Hilger, 1971, S. 60; Hilger, 2003, S. 231.

⁴⁶⁴ Vgl. JKS, Bd. 7, 1888, Reg. 4736, 15. August 1523, Innsbruck.

⁴⁶⁵ Vgl. Schütz, 2002, S. 17

⁴⁶⁶ „*Dice Plutarco, Cassandro uno de' capitani di Allesandro, perché vide l'immagine d'Allessandro re tremò con tutto il corpo.*“, Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, 2. Buch, 25; zit. nach Alberti, 2002, S. 100 und 101.

⁴⁶⁷ „*Unsern vortrefflichen Fürsten Johannes hast Du aber so getreu gemalt, dass nicht ein mal, sondern wiederholt die Einwohner von Lochau, wenn sie in die Burg eintraten und durch das Fenster den oberen Theil des Bildes erblickten, mit entblößtem Haupte (wie es Sitte ist) betroffen die kniee beugten.*“, Brief von Christoph Scheurl an Lucas Cranach d. Ä. (1508); zit. nach Schuchardt, 1851 - 1871, Bd. 1, 1851, S. 30f.

⁴⁶⁸ Vgl. Belting/Kruse, 1994, S. 47.

⁴⁶⁹ Zit. nach Schuchardt, 1851 - 1871, Bd. 1, 1851, S. 30f.

Porträttypus Erzherzog Ferdinands im Profil (Kat. Nr. 28 bis 30), der auf eine verlorene Porträtaufnahme eines anderen Künstlers zurückgeht und in den Jahren um 1525 und den folgenden Jahrzehnten eine vielfältige Verbreitung erfahren hat.⁴⁷⁰ Die Medaille von Hans Daucher (Abb. 21)⁴⁷¹, die früheste erhaltene Version dieses Porträtschemas, und auch die gemalten Repliken Hans Malers benennen Ferdinand mit seinen offiziellen Titeln („*PRINCIP[is].ET INFANT[is]:HISPAN[iae]. ARCH[iducis]:AVSTR[iae] (etc) RO[mani]:IMP[erij]*“).⁴⁷² Diese Abzeichen mussten mit der möglichst eindeutig zu identifizierenden Physiognomie des Erzherzogs in Verbindung gebracht werden, damit ausschließlich und unverwechselbar er als Herrscher erkennbar ist. Zeitgenössische Beschreibungen der Person Ferdinands sind in einer relativ hohen Zahl erhalten.⁴⁷³ In einigen dieser Überlieferungen wird eine physische Besonderheit Ferdinands bzw. der Familie Habsburg erwähnt, die als markantes Merkmal in dem Profilporträt Ferdinands deutlich ausformuliert wurde. In dem von Marino Sanuto verfassten Bericht des venezianischen Gesandten Francesco Corner vom 6. Juni 1521 heißt es: „[Ferdinand] *ha etiam lui la boca aperta, pero non tanto come el fradello* [Karl V.]“.⁴⁷⁴ Gasparo Contarini erwähnt im Jahr 1525: „[Ferdinand] *ha il labbro inferiore un poco grosso*“.⁴⁷⁵ Die Kleidung und die Kopfbedeckung Ferdinands konnten in den zahllosen Varianten des erwähnten Porträttypus verändert werden.⁴⁷⁶ Im Sinne der Vergegenwärtigung individueller Züge fand jedoch der von Francesco Corner beschriebene offene Mund („*la boca aperta*“) Eingang in das Profilporträt Ferdinands und damit auch in Hans Malers Repliken. Wie wirkungsvoll das psychologische Kalkül hinter dieser Art der Propaganda war, zeigt eine Stelle in Baldesar Castigliones „*Il Cortegiano*“: „... und er [der Hofmann] darf es nicht wie einer unserer Freunde machen [...], der sich dem König Ferdinand dem Jüngeren von Aragon für sehr ähnlich hielt und bei dessen Nachahmung für nichts anderes Sorge trug, als häufig den Kopf zu erheben und dabei

⁴⁷⁰ Vgl. S. 43ff.

⁴⁷¹ Vgl. Anm. 244.

⁴⁷² Vgl. Kat. Nr. 28 bis 30.

⁴⁷³ Bald nach 1512 ist die Beschreibung von Prudencio de Sandoval, eines Biographen Karls V. überliefert. Aus dem Jahr 1517 stammt der Bericht des niederländischen Edelmannes Laurent Vital. Der venezianische Diplomat Gasparo Contarini hat Ferdinand zweimal, 1525 und 1527, beschrieben. Weitere Berichte sind aus den Jahren 1532, 1541, 1548, etc. überliefert; vgl. Hilger, 1969, S. 133ff.

⁴⁷⁴ Zit. nach Hilger, 1969, S. 31, Anm. 14; vgl. Langwieser, 1936, S. 29, Anm. 1.

⁴⁷⁵ Zit. nach Hilger, 1969, S. 133.

⁴⁷⁶ Ferdinand kann mit Schube und Baret (Kat. Nr. 28 bis 30) dargestellt werden, oder er trägt Rüstung und Krone (Abb. 27).

*einen Teil des Mundes zu verziehen, was bei dem König durch eine Krankheit zur Gewohnheit geworden war“.*⁴⁷⁷

Bei der Gewichtung von Individualisierung und Idealisierung wandelte der Maler meist auf einem schmalen Grat, dessen Verlauf im Nachhinein oft nicht mehr exakt zu bestimmen ist. Im Jahr 1545 bat Tizian Kaiser Karl V., ihm die Fehler in dem von ihm gemalten Bildnis des Kaisers zu nennen, um es verbessern zu können. Der Kaiser antwortete: *„nur eine Sache scheint uns einer gewissen Begrädigung zu bedürfen, die Nase nämlich.“*⁴⁷⁸ Im Sinne der *dissimulatio* musste der Herrscher wertorientiert gezeigt werden, die Würde gesteigert und die Mängel der Natur verdeckt werden. Die Persönlichkeit des Herrschers durfte jedoch keineswegs zu einem Schema reduziert werden. Das Ziel war eine möglichst zufallsfreie, verbindliche, jedoch eindeutig identifizierbare Darstellung.⁴⁷⁹ Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria sollten in Hans Malers Bildnissen (Kat. Nr. 5 – 8, 31 und 32) entsprechend ihrem herausragenden Rang in der habsburgischen Heiratspolitik präsentiert werden. In den 1520 datierten Gemälden (Kat. Nr. 7 und 8) werden beide als Königinnen („*MARIA REGINA*“ bzw. „*ANNA REGINA*“) bezeichnet. In dem etwas später entstandenen Berliner Porträt (Kat. Nr. 31 und 32) wird Anna erneut als „*ANNA REGINA*“ identifiziert. In diesen drei Bildern und den beiden unbeschrifteten Bildnissen von etwa 1519 (Kat. Nr. 5 und 6) kamen nur die kostbarsten Kleider und Accessoires zur Verwendung. Dieser wertorientierten und standesgemäßen Darstellung entspricht auch die Gestaltung der Gesichter von Anna und Maria. Die detailgenaue Porträtbeobachtung tritt zugunsten einer allgemeinen Charakterisierung zurück.⁴⁸⁰ Dieser Umstand wird vor allem im Vergleich mit den beiden bürgerlichen Frauenbildnissen Hans Malers deutlich. Anna Schmidl (Kat. Nr. 24) und Anna Klammer von Weydach (Kat. Nr. 25) erscheinen im Vergleich mit den fast puppenhaften Gesichtern der Prinzessinnen irdisch und real. Trotz der Idealisierung in den Darstellungen sind die Porträts von Anna und Maria nicht in unpersönliche anonyme Schemata aufgelöst worden. Aus den Jahren 1517/18 stammt eine Beschreibung der beiden Prinzessinnen von

⁴⁷⁷ Baldesar Castiglione, *Il Cortegiano*, I. Buch, Kapitel XXVI; zit. nach Castiglione, 1986, S. 53.

⁴⁷⁸ *„Sólo una cosa nos paresce que se devra adereçar un poco, es en la nariz pero“*, Brief Kaiser Karls V. an Tizian, 30. Oktober 1545; zit. nach Cloulas, 1967, S. 207; vgl. auch Warnke, 1985, S. 274.

⁴⁷⁹ Vgl. Warnke, 1985, S. 271 und 275. Leon Battista Alberti schreibt in seinem Buch *„Über die Malkunst“* (um 1435/36): *„Die Körperstellen, die hässlich anzusehen sind, und andere ähnliche, die wenig zur Anmut beitragen, soll man mit Stoff, mit etwas Laub oder mit der Hand bedecken. Die Alten malten das Bildnis des Antigonus nur von jener Seite des Gesichts, auf welcher der Verlust des Auges nicht sichtbar war.“*; Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, Lib. 2, Kap. 40; zit. nach Alberti, 2002, S.131.

⁴⁸⁰ In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass die Porträts meist im Bereich des Gesichtes einer (wiederholten) Restaurierung unterzogen wurden; vgl. Kat. Nr. 5 bis 8.

Antonio de Beatis: „Die eine der beiden Königinnen mit Namen Anna [...] ist sehr schön und heiter, hat feurige Augen und so frische Gesichtsfarbe, dass sie ganz von Milch und Blut zu sein scheint. [...] Die andere Königin, die Schwester des katholischen Königs, Maria mit Namen [...] mag 10 – 11 Jahre alt sein, hat brünette Hautfarbe und ist nach meinem Geschmack nicht sehr graziös.“⁴⁸¹ Der Erzherzogin wird in dieser Beschreibung im Vergleich mit der um zwei Jahre älteren und damit körperlich weiter entwickelten ungarischen Prinzessin Anna wohl Unrecht getan. Die feinen Unterschiede in der Entwicklung sind jedoch auch in den erwähnten Bildnissen Hans Malers zu erkennen. Anna wirkt in dem Madrider Bild (Kat. Nr. 5) reifer, als die in dem Coburger Bildnis zeitgleich dargestellte um zwei Jahre jüngere Maria (Kat. Nr. 6). Ähnliches lässt sich im Vergleich der beiden Bilder von 1520 feststellen (Kat. Nr. 7 und 8), wobei Maria im Vergleich zu dem Coburger Bild wiederum reifer wirkt. Das Bildnis von Anna von Ungarn von 1520 (Kat. Nr. 7) ist darüber hinaus zusätzlich individuell gestaltet durch die an ihrem Barett hängende Brosche.⁴⁸² Der massive, goldgefasste Edelstein ist hinterlegt mit den ligierten Buchstaben „AW“.⁴⁸³ Wie dies bereits identifiziert wurde⁴⁸⁴, stehen diese Initialen für die Porträtierte selbst und ihren verstorbenen Vater, Wladislaw II., König von Ungarn und Böhmen (1456 – 1516).

An ähnlichen Darstellungsformeln, wie sie bei Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria zu Anwendung kamen, orientiert sich auch das Porträt der Maria Welzer, geb. Tänzl von 1524 (Kat. Nr. 20). Die Schwazer Gewerkenfamilie Tänzl führte bis zu ihrem Bankrott in den späteren 1520er Jahren das aufwendige Leben reicher, geadelter Kaufleute.⁴⁸⁵ Schloss Tratzberg, die von Veit Jakob und Simon Tänzl errichtete Wohnburg nahe Schwaz, zeugt noch heute von dem Aufwand, den diese Familie für Privatleben und Repräsentation getrieben haben.⁴⁸⁶ Das Bildnis der Maria Welzer, 1524 anlässlich ihrer Hochzeit als

⁴⁸¹ Antonio de Beatis' Beschreibung des Besuchs des Kardinal Luigi d'Aragona in Innsbruck 1517/18; zit. nach Pastor, 1905, S. 31.

⁴⁸² Die Individualität von Schmuckstücken kann durch Initialen betont werden. Gerade aus diesem Grund sind Schmuckstücke mit Initialen nur selten erhalten; vgl. Evans, 1951, S. 103. Im Jahr 1467 befand sich im Besitz des burgundischen Herzogs ein Schmuckstück mit einem Tafeldiamanten und den Initialen „CC“; vgl. Evans, 1951, S. 103; vgl. auch Laborde, 1853, S. 213. König Heinrich VIII. von England hat 1515 ein Schmuckstück mit doppeltem A mit Diamant, Rubin und Perle, eventuell aus dem Besitz seines Bruders Arthur, als Geschenk an die Königin von Frankreich, die Witwe Ludwigs XII. geschickt; vgl. Evans, 1951, S. 103. In Dresden (Grünes Gewölbe) hat sich ein Schmuckstück mit doppeltem A erhalten, das vermutlich aus dem Besitz von Herzog August von Sachsen (1526 – 1586) und dessen Ehefrau Anna stammt; vgl. Tillander, 1995, S. 81, Abb. 120.

⁴⁸³ Das „A“ ist ein weiteres Mal im Halsband des Hundes auf dem Schoß von Anna von Ungarn zu sehen.

⁴⁸⁴ Vgl. Ausst. Utrecht/s-Hertogenbosch, 1993, S. 50, Kat. Nr. 32 (George Daniëls).

⁴⁸⁵ Veit Jakob und Simon Tänzl, Onkel bzw. Vater von Maria Welzer, waren 1502 in den Adelsstand erhoben worden; vgl. Enzenberg, 2000, S. 37.

⁴⁸⁶ Zur Familie Tänzl und der Hochzeit von Maria Tänzl mit Moritz Welzer vgl. S. 68ff.

Gegenstück zu dem Porträt ihres Mannes Moritz Welzer (Kat. Nr. 19) gefertigt, muss in diesem Kontext gesehen werden. Pose und Haltung entsprechen der Darstellungsformel, die in den zeitgleichen adeligen und bürgerlichen Frauenporträts nahezu stereotyp wiederkehrt.⁴⁸⁷ Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria (Kat. Nr. 5 – 8, 31 und 32) sind auf dieselbe Art wiedergegeben. Die drei sächsischen Prinzessinnen von Lukas Cranach d. Ä. (um 1535, Wien, Abb. 64⁴⁸⁸) posieren ähnlich. Auch die Patrizierin Afra von Dettighofen, geb. Manlich (Augsburg, um 1530/35, Abb. 65⁴⁸⁹) folgt diesem Schema. Das Kleid, das Maria Welzer trägt, ist aus feinem gelb-grünem Stoff gefertigt und entspricht mit den gebauschten Ärmeln und dem hochgeschlossenen Hemd der aktuellen, aus Italien übernommenen Mode.⁴⁹⁰ Die Perlenstickerei des Baretts ist von feinsten Qualität und muss einer der besten, möglicherweise Innsbrucker Hofwerkstätten entstammen.⁴⁹¹ Maria Welzer zeigt sich in ihrem Porträt mit zwei goldene Gliederketten, eine davon ist eine breit über die Schultern gelegte schwere sog. *Hobelspannkette*⁴⁹². Dem Entwurf einer österreichischen Kleiderordnung von 1518 folgend war es adeligen Frauen „*ob Rittersfrauen oder nicht*“ erlaubt, eine goldene Kette bis 100 Gulden und eine „*perleine hawben*“, um 40 Gulden zu tragen.⁴⁹³ Der RPO von 1530 entsprechend durften Adelige „*ketten / die nit über zwey hundert gulden werth sei / tragen*“. Diese sollten sie aber „*mit eynem schnürilin umbwinden*“, denn nur Angehörige des Ritterstandes durften „*guldene ketten öffentlich on schnür antragen*“.⁴⁹⁴ Ist die Kleidung von Maria Welzer an höchsten Qualitätsansprüchen orientiert, so ist in der Gestaltung des Gesichtes eine weitere Übereinstimmung mit den höfischen Porträts Hans Malers zu bemerken. Das Gesicht von Maria Welzer ist den erwähnten Porträts der in Innsbruck residierenden Prinzessinnen vergleichbar zugunsten einer allgemeineren Charakterisierung in der Porträthaftigkeit reduziert. Dies wird deutlich im Vergleich mit dem zeitgleich entstandenen Porträt ihres Mannes Moritz Welzer (Kat. Nr. 19), dessen Gesicht detailreicher (Hautstruktur, Schattierung) wiedergegeben ist. Die Inschriften der Bilder und die in Perlenstickerei auf der Ohrenklappe des Baretts von Maria Welzer eingefügten Initialen

⁴⁸⁷ Vgl. Madersbacher, 2007, S. 351.

⁴⁸⁸ Lucas Cranach d. Ä., Die Prinzessinnen Sibylla (1515 – 1592), Emilia (1516 – 1591) und Sidonia (1518 – 1575) von Sachsen, um 1535, Wien, KHM, Gemäldegalerie; vgl. Friedländer/Rosenberg, 1979, Nr. 301.

⁴⁸⁹ Christoph Amberger, Porträt Afra von Dettighofen, geb. Manlich, um 1530/35, Stuttgart, Staatsgalerie; vgl. Kranz, 2004, S. 279 - 280, Kat. Nr. 15.

⁴⁹⁰ Vgl. Loschek, 1988, S. 39.

⁴⁹¹ Vgl. S. 116ff.

⁴⁹² Im Bayerischen Nationalmuseum in München wird eine zeitgenössische Hobelspannkette (süddeutsch, Anf. 16. Jh.) verwahrt, vgl. Steingraber, 1956, S. 96, sowie S. 95, Abb. 156.

⁴⁹³ Vgl. Zeibig, 1854, S. 243.

⁴⁹⁴ RPO, 1530; zit. nach Weber, 2002, S. 145, zu den Vorschriften für bürgerliche Ehefrauen vgl. S. 145.

„*MW*“ (Maria oder Moritz Welzer, Abb. 126) lassen keinen Zweifel an der Identität der dargestellten Personen.

Der Ehemann von Maria Welzer, Moritz IV. Welzer (Kat. Nr. 19) entstammte einer steirischen Familie, die bereits über Generationen hinweg dem Ritterstand angehörte.⁴⁹⁵ Im Jahr 1402 war Moritz I. Welzer der erste Vertreter des steirischen Ritterstandes, der das Amt des Landeshauptmannes der Steiermark übernahm. Seine Nachfahren wurden regelmäßig als „Ritter“ bezeichnet.⁴⁹⁶ Für den von Hans Maler porträtierten Moritz IV. Welzer ist diese Bezeichnung ab 1531 nachweisbar, als er als Heerführer in Kärnten und der Steiermark diente.⁴⁹⁷ Dem Entwurf einer österreichischen Kleiderordnung von 1518 entsprechend durften nur Ritter „*Perlen, goldene Ketten und Ringe um den Hals*“ sowie einen „*federpuschen über 10 Gulden*“ tragen.⁴⁹⁸ Moritz IV. Welzer trägt in seinem Hochzeitsbildnis eine doppelte Goldkette mit einem Anhänger aus zwei goldgefassten Edelsteinen und einer Perle. Im Gegensatz zu Anton Fugger (Kat. Nr. 18) ist bei Moritz Welzer die Kette deutlich sichtbar über die Schabe gelegt. Der Saum des Barettts ist der Mode des frühen 16. Jahrhunderts entsprechend mit Quasten aus Straußenfedern geschmückt.⁴⁹⁹ Vor allem Landsknechte und Ritter trugen Straußenfedern als oft übertriebene Dekoration ihrer Kopfbedeckungen (Abb. 66).⁵⁰⁰ Matthäus Schwarz, modebewusster Buchhalter der Fugger⁵⁰¹, ließ sich in seinem Trachtenbuch mehrere Male als Landsknecht darstellen und trägt bei dieser Gelegenheit ähnliche federbekrönte Barettts (Abb. 67).⁵⁰² Die Hochzeit von Moritz und Maria Welzer hatte für beide Familien, die Tänzl und die Welzer, finanzielle bzw. gesellschaftliche Vorteile, die sich an dem Porträtpaar eindrucksvoll ablesen lassen. Die Welzer heirateten in eine der – zu diesem Zeitpunkt noch - finanzkräftigsten Tiroler Gewerkefamilien ein. Die erst 1502 in den Adelsstand erhobenen Tänzl fanden Anschluss an eine Adelsfamilie mit jahrhundertalter Tradition.

⁴⁹⁵ Vgl. Ebner, 1956, S. 23; Feldbauer, 1973, S. 107ff, bes. 119; Stumberger, 1979, S. 351.

⁴⁹⁶ In einem 1399 und 1402 angelegten Verzeichnis steirischer Adeliger (Wien, HHStA) wird Moritz I. unter „*Nomina baronum et militarium in Styria*“ verzeichnet („*Mauricz Welzer*.“); vgl. Krones, 1900, S. 234; Stumberger, 1979, S. 351f.

⁴⁹⁷ Vgl. Stumberger, 1979, S. 177.

⁴⁹⁸ Zit. nach Zeibig, 1854, S. 243.

⁴⁹⁹ Vgl. Klein, 1950, S. 32; Hansen, 1957, S. 133.

⁵⁰⁰ Lucas Cranach d. Ä., Prinz in Rüstung, Holzschnitt, ca. 1514, vgl. Geisberg 1974, Bd. 2, S. 591, Nr. 624; vgl. Christensen, 1934, S. 25; Loschek, 1988, S. 120.

⁵⁰¹ Vgl. Kat. Nr. 39 sowie S. 62f und 90ff.

⁵⁰² Als Bsp. seien genannt die Miniaturen des Trachtenbuches vom 10. Mai 1521; vgl. Fink, 1963, S. 126f, I-48; Braunstein, 1992, S. 39 und 126.

In einem bemerkenswerten Porträtpaar hat Hans Maler den Inhaber einer der Schlüsselpositionen im Schwazer Bergwerksbetrieb porträtiert, den Silberbrenner Sebastian Andorfer. Die beiden Bildnisse Andorfers (Kat. Nr. 2 und 3) tragen die Jahreszahl 1517 und sind daher als die frühesten datierten Porträts Hans Malers anzusehen. Die Bildnisse gleichen einander in Komposition, Bildausschnitt und Tafelgröße sowie Wortlaut und Aussehen der Inschrift. Andorfer hat sich im Jahr 1517 den Bildnissen zufolge modisch verändert. Dieser Wandel war für ihn anscheinend so bedeutend, dass dieser ihm die Anfertigung zweier Ölgemälde wert gewesen ist. Beide Porträts wurden erstmals 1933 von Benesch als Werke Hans Malers publiziert.⁵⁰³ Benesch meinte, Sebastian Andorfer habe beabsichtigt, mit den beiden Gemälden einen modischen Wandel vom Tiroler Bergwerksbetreiber zum modischen Bürger nach oberdeutschem Vorbild zu dokumentieren.⁵⁰⁴ Auch von Osten und Vey waren im Jahr 1969 der Überzeugung, dass mit den beiden Gemälden *“two sides of the man’s nature [...] the antiquated yesterday and stylish today“* wiedergegeben seien.⁵⁰⁵ Hans Maler hat zweifelsohne eine Veränderung im modischen Erscheinungsbild Sebastian Andorfers festgehalten. Der radikale Wechsel zwischen antiquiertem Gestern und modischem Heute bzw. ländlich-traditionell und städtisch-aktuell, wie es Benesch und Osten/Vey sehen, ist in diesen Bildern jedoch keineswegs zu erkennen. Sebastian Andorfers modischer Wandel in den beiden Bildern ist nicht der radikale Bruch zwischen der *„Tiroler Wald- und Bergtalerscheinung“* hin zum *„modisch glattrasierten Bürgerantlitz“*.⁵⁰⁶ Gerade das Tragen eines Bartes kam um 1520 im Augsburger Patriziat wieder in Mode. Paul von Stetten berichtete in seiner Chronik der Stadt Augsburg (1743): *„Um diese Zeit [1520] fiengen die Geschlechter und anderen angesehenen Bürger an, ihre Haare auf Burgundische Art kurz abschneiden zu lassen, und hingegen lange Bärte zu tragen.“*⁵⁰⁷ Andorfer trägt in beiden Bildnissen dieselben Kopfbedeckungen; ein großes pelzgefüttertes Barett, darunter eine schwarz-goldene Netzhaube. Hauben dieser Art gehörten, wie in Bezug auf die Fugger bereits erwähnt, das gesamte frühe 16. Jahrhundert hindurch in Süddeutschland zur standesgemäßen bürgerlich-patrizischen Kopfbedeckung. Erst in den späten 1530er Jahren verloren sie

⁵⁰³ Vgl. Benesch, 1933, S. 247f sowie Abb. 3 und 4.

⁵⁰⁴ *„1517 ließ er [Sebastian Andorfer] sein Exterieur modisch renovieren [...]. Das erste Bildnis zeigt eine richtige Tiroler Wald- und Bergtalerscheinung. [...] Von dem zweiten Andorffer nach der ‚Verwandlung‘ möchte man es nicht so sehr glauben. [...] Der zu Wohlhabenheit und Ansehen gelangte Gewerke will es nun mit dem großen Rivalen auch auf diesem Gebiet aufnehmen und drapiert sich wie Herr Jakob der Reiche.“*; zit. nach Benesch, 1933, S. 247f sowie Abb. 3 und 4.

⁵⁰⁵ Vgl. Osten/Vey, 1969, S. 217.

⁵⁰⁶ Zit. nach Benesch, 1933, S. 247.

⁵⁰⁷ Zit. nach Stetten, 1743 - 1758, Bd. 1, 1743, S. 286.

deutlich an Attraktion.⁵⁰⁸ Mit einer der Kopfbedeckung von Sebastian Andorfer sehr ähnlichen Netzhaube zeigt sich Ulrich Fugger in seinen von Hans Maler ausgeführten Porträts (Kat. Nr. 33 und 34). Die Kleidung, die Sebastian Andorfer in dem früheren, vermeintlich „urtümlichen“ Porträt mit Bart trägt, ähnelt ebenfalls der Kleidung Ulrich Fuggers. Über einem weißen kragenlosen Hemd ist ein schwarzes Wams mit geradem Brustausschnitt zu erkennen, darüber eine schwarze Schaub, die bei Sebastian Andorfer am Kragen zusätzlich mit Pelz gefüttert ist.

Somit ist in diesen Bildern zwar eine modische Veränderung, vor allem das Verschwinden des Bartes dokumentiert, keineswegs jedoch die Erhebung des ländlichen Bergwerksbetreibers zum modischen Bürger. Diese These würde in keiner Weise dem gesellschaftlichen Rang Sebastian Andorfers entsprechen. Er hatte in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, zur Zeit der größten Ausbeute der Schwazer Bergwerke, als vom Landesfürsten bestellter Silberbrenner eines der höchsten Ämter im Bergbauzentrum Schwaz inne. In ganz Tirol war er als Schmelzfachmann gefragt und wurde zu Beratungen zugezogen.⁵⁰⁹ Durch seine Beteiligung an dem von ihm geprüften Silber⁵¹⁰ und durch seine Hochzeit mit Margaretha Erlacher, seiner ersten Gattin, war er zu großem Wohlstand gelangt und konnte sich zur gehobenen Gesellschaftsschicht von Schwaz zählen. Der Anlass für das Festhalten der äußerlichen Veränderung muss für Andorfer eine besondere Bedeutung gehabt haben. Der direkte Auslöser für den Entschluss, diese Bildnisse anfertigen zu lassen, die Einlösung eines Gelübdes oder ähnliches, kann heute nicht mehr nachgewiesen werden. Könnte etwa eine Verbindung mit dem Ableben von Anna Andorfer, der zweiten Ehefrau Sebastians, einige Monate nach der Vollendung der beiden Bilder bestehen? Das bronzene Epitaph aus der Schwazer Franziskanerkirche zeugt noch heute vom Tod der „*edl und tugendhaft frau Anna Andorfferin*“ am 18. April 1518.⁵¹¹ Oder sind die beiden Bilder Zeugnis einer bewussten Veränderung des modischen Erscheinungsbildes von Sebastian Andorfer, wie es etwa bei Matthäus Schwarz nachzuweisen ist?

⁵⁰⁸ Vgl. Löcher, 1985, S. 49.

⁵⁰⁹ Vgl. Egg, 1953a, S. 12.

⁵¹⁰ Der Silberbrenner erhielt pro Mark (0,28 kg) von ihm gebrannten Silbers einen Kreuzer; vgl. Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 102.

⁵¹¹ „*Anno dm. 1518. jar am 18. tag Aprilis starb die edl und tugendhaft frau Anna Andorfferin, der sel und all glaubig sellen Got gnedig und parmhertzig sein welle.*“, Innsbruck, TLMF; vgl. Egg, 1953a, S. 12; vgl. Egg, 2001, S. 86 sowie S. 90, Abb.

Im frühen 16. Jahrhundert fand das Interesse an Kleidung, an modischen Unterschieden und Veränderungen allgemein gestiegene Aufmerksamkeit.⁵¹² Die Person dieser Epoche, deren Kleideraufwand und permanenter modischer Wandel wohl am besten dokumentiert ist, kann in Matthäus Schwarz (1497 – 1574) gesehen werden.⁵¹³ Schwarz hatte seit seiner Jugend eine ausgeprägte Vorliebe für standesgemäße Kleidung und großes Interesse an seinem eigenen Erscheinungsbild. Dies ist an mehreren Porträts seiner Person⁵¹⁴, vor allem aber an einem eigenwilligen autobiographischen Projekt abzulesen; dem in seinem Auftrag über mehrere Jahrzehnte hinweg aufgebauten Trachtenbuch.⁵¹⁵ Im Jahr 1520 hatte Matthäus Schwarz begonnen, alle von ihm zu speziellen Anlässen getragenen Kostüme mit Ausnahme der Faschingskostüme in einem Buch aufzeichnen zu lassen. Konzipiert war das Trachtenbuch als bildlicher Teil der ein Jahr zuvor (1519) begonnenen, nicht erhaltenen Autobiographie mit dem Titel „*Der Welt Lauf*“.⁵¹⁶ Bis 1560 hatten sich auf diese Art insgesamt 137 Porträtminiaturen von Matthäus Schwarz in unterschiedlichen Gewändern, zweimal sogar nackt von vorne (Abb. 70) und hinten, angesammelt. Der Großteil der Porträts (93), entstand in den Jahren 1521 bis 1530. Sie zeigen den Auftraggeber beim Einzug von König Franz I. von Frankreich in Mailand, bei der Hochzeit von Erzherzog Ferdinand I. und Anna von Ungarn in Linz, auf beruflichen Reisen und als eleganter Besucher patrizischer Festlichkeiten. Die nach seinen Vorgaben gefertigten Miniaturen kommentierte Schwarz eigenhändig; er vermerkte das exakte Datum, den Anlass und die Art bzw. Materialien der getragenen Kostüme.⁵¹⁷ So heißt es etwa am 30. September 1525: „*30. Settember 1525 zw Schwatz in*

⁵¹² Vgl. Fink, 1963, S. 89.

⁵¹³ Zur Person von Matthäus Schwarz und seinen umfangreichen autobiographischen Projekten vgl. Habich, 1910; Weitnauer, 1931; Fink, 1963; Braunstein, 2000, S. 517 und 538ff; Groebner, 1998; Groebner, 1999.

⁵¹⁴ Porträtmedaille von Matthäus Schwarz, Inschrift vorne: „*MATHEVS SCHVVARTZ AVGVSTANVS VINDE ETATIS ANNO XXX.*“; „*VIAT * VOLVNTAS * TVA**“, im Feld „*M.D.–XXVII.*“, Inschrift Rückseite: „*VIAT * VOLVNTAS * TVA **“; vgl. Habich, Schaumünzen, 1/1, 1929, S. 77, Nr. 496, sowie Taf. LXV, Nr. 8. Christoph Amberger, Porträt Matthäus Schwarz, 1542, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza und das dazugehörige Porträt seiner Ehefrau Barbara, geb. Mangold, 1542, Kreuzlingen, Sammlung Kisters; vgl. Kranz, 2004, S. 317 – 327, Kat. Nr. 33 und 34; vgl. auch Lübbecke, 1991, S. 38 – 43.

⁵¹⁵ Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; herausgegeben und kommentiert wurde dieses Werk 1963 von August Fink, vgl. Fink, 1963; Wunder, 1996, S. 130ff. Im frühen 18. Jahrhundert lies Kurfürstin Sophie von Hannover zwei Kopien des Trachtenbuches anfertigen. Diese befinden sich heute in der Niedersächsischen Landesbibliothek, Hannover und in der Bibliothèque nationale de France, Paris; vgl. Fink, 1963, S. 9. Das Pariser Exemplar wird von Philippe Braunstein als zeitgenössische Kopie angesehen und wurde von ihm 1992 publiziert; vgl. Braunstein, 1992.

⁵¹⁶ Vgl. Fink, 1963, S. 20; Groebner, 1998, S. 323f. Der Inhalt dieser Autobiographie lässt sich anhand der Querverweise in den eigenhändigen Beschriftungen von Matthäus Schwarz zu den Porträts des Trachtenbuches rekonstruieren. So heißt es etwa bei einer Szene im August 1500: „*laut mein buchs am 9. blat am 4. capitl*“; zit. nach Fink, 1963, S. 101, I-3.

⁵¹⁷ Vgl. Fink, 1963, S. 98ff; Goebner, 1998, S. 323ff.

ayner / gösölschafft mit Jörg Hörmann, Han Re / ntz, Hans Widenman alles leybfarb, / dz wams wz atlas, d rock wz zu baid / tail görecht, wie dz 75 bild grenfarb.“ (Abb. 68).⁵¹⁸

Den Künstlern des Trachtenbuches vergleichbar folgte auch Hans Maler bei der Fertigung des Porträts von Matthäus Schwarz (Kat. Nr. 39) den Vorgaben des Auftraggebers.⁵¹⁹ Dieses Werk ist ebenso mit einer exakten Beschriftung versehen, die die genaue Datierung des Bildes, sowie Name und Alter des Porträtierten festhält. Doch zeigt das Bildnis, den Miniaturen des Trachtenbuches vergleichbar, den Auftraggeber auch zu einem speziellen Anlass? Die Inschrift nennt zwar das genaue Datum, verrät aber nichts über den Beweggrund für die Fertigung des Gemäldes. Die ersten Monate des Jahres 1526 waren für Matthäus Schwarz durch einen Vorfall geprägt, der mit Sicherheit auch für den Porträtauftrag relevant gewesen ist. Jakob Fugger, sein langjähriger Arbeitgeber, der ihn 1516 in die Fuggersche Buchhaltung aufgenommen hatte⁵²⁰, war am 30. Dezember 1525 in Augsburg verstorben. Der Tod dieses engen Vertrauensmannes hatte Schwarz in tiefe Trauer gestürzt. Er trug in der folgenden Zeit Trauerkleidung und ließ diese mit dem Datum „3. Zener 1526“ in seinem Trachtenbuch festhalten (Abb. 69).⁵²¹ Knapp zwei Monate nach dem Tod Jakob Fuggers ließ Matthäus Schwarz bei einem Aufenthalt in Schwaz von Hans Maler das erwähnte Porträt fertigen. In diesem trägt er ein weißes Hemd und ein weit ausgeschnittenes schwarzes Wams. Eine pelzgefütterte schwarze Schube ist über seine linke Schulter gelegt. Mit leicht versonnenem Blick spielt er eine Laute. An dem Anhänger, den Matthäus Schwarz an einer um den Hals gelegten Goldkette trägt, sind unter dem Wappentäfelchen eine Uhr und eine Sanduhr zu sehen (Abb. 71).⁵²² Das Täfelchen mit dem Familienwappen hatte Schwarz schon 1521 und später vor allem ab 1524 getragen. Die daran angehängte Sanduhr findet sich erst 1526, also nach dem Tod Jakob Fuggers in den Miniaturen des Trachtenbuches (Abb. 72).⁵²³

⁵¹⁸ Vgl. Fink, 1963, S. 142f, I-74; Braunstein, 1992, S. 56 und 131.

⁵¹⁹ Vgl. S. 62f.

⁵²⁰ Matthäus Schwarz hat seinem Eintritt in die Dienste Jakob Fuggers eine eigene Miniatur in seinem Trachtenbuch gewidmet: „*Primo Octobrio 1516, als ich zu her Jacob Fugger kam, doch erst 9. Zener 1517 verschriben worden.*“, vgl. Fink, 1963, S. 115f, I-28.

⁵²¹ „*3. Zener 1526 zů Hall, als mein herr / Jacob Fugger adi 30. Dözembrio 1525 / göstorben was zů Augspurg. Ich trug / darzů die spanisch kapp dz. 71 bild / fůrt ich gen Hall.*“, zit. nach Fink, 1963, S. 144, I-77; Braunstein, 1992, S. 59 und 132.

⁵²² Lucas Cranach d. Ä. malte 1528/30 Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen (ehemals Haarlem, Sammlung Fritz Gutmann) mit einer kleinen, auf der Kopfbedeckung ebenso als Schmuckstück angebrachten Sanduhr; vgl. Friedländer/Rosenberg, 1932, Nr. 267 bzw. 1979, Nr. 333.

⁵²³ Vgl. Fink, 1963, S. 128, I-50 (2. Dezember 1521), S. 138f, I-66 (1524), S. 139, I-68 – 70 (Juni 1524), S. 141, I-72 (30. Juli 1525), S. 143, I-75 (25. Oktober 1525), S. 146f, I-81/82 und I-83/84 (20. September 1526). Ab 1529 trägt Matthäus Schwarz einen schwarzen goldgefassten Stein als Anhänger; vgl. Fink, 1963, S. 152, I-93 (20. Februar 1529).

Dasselbe Motiv, Sanduhr mit Ziffernblatt einer Uhr, findet sich in Albrecht Dürers Holzschnitt „Tod und Landsknecht“ von 1510 (Abb. 73).⁵²⁴ Der Petrarcameister illustrierte die Melancholie („Schmerz“) 1532 mit einem sinnenden alten Mann, der in einem Uhrenkabinett auf eine Sanduhr und das Ziffernblatt einer großen Uhr blickt (Abb. 74).⁵²⁵ Schwarz dürfte die Ergänzung seines Wappenanhängers mit diesen Symbolen der Vergänglichkeit als Zeichen der Trauer in Auftrag gegeben haben. Das Lautenspiel in Hans Malers Porträt ist in diesem Zusammenhang ebenso als eine Anspielung auf die Trauer des Dargestellten zu verstehen.⁵²⁶ Die bildliche Darstellung der verhallenden Töne durch die sichtbaren Elemente des Musizierens, etwa Instrumente oder Musiker, ist eines der klassischen Symbole der Vergänglichkeit.⁵²⁷ So wurde 1520 der Geistliche und Gelehrte Johannes Xylotectus (Zimmermann) von Ambrosius Holbein auf einer Harfe spielend und von einem Skelett mit Sanduhr flankiert dargestellt (Abb. 75).⁵²⁸ Musik hatte im Zeichen der Trauer nicht nur symbolischen Charakter, sie wurde ebenso zur Heilung von Depression und Melancholie verwendet. Sie wirkte in Zeiten der Trauer und Not tröstend und beruhigend „*um zu zeiten swarmait damit zu vertriben*“ (Köln, 1. H. 16. Jh.).⁵²⁹ Der Topos, dass Musik „*ein arzney des leips vnd der sele*“ (Arnolt Schlick, 1511)⁵³⁰ sei, war auch zur Zeit von Matthäus Schwarz weit mehr als eine unverbindliche Redewendung.⁵³¹ Schwarz setzte das Lautenspiel 1552 therapeutisch ein, als er seinen Sohn während einer längeren Krankheit durch Musikunterricht aufzuheitern versuchte (Abb. 76).⁵³²

⁵²⁴ Albrecht Dürer, „Tod und Landsknecht“ Flugblatt mit einem Gedicht in 76 Verszeilen, Holzschnitt und Typendruck, 1510; vgl. Schoch, 2001 - 2004, Bd. II, 2002, S. 162 – 164, Nr. 149. Vgl. auch die Sanduhr in der Hand des Todes in Dürers Kupferstich „Der Reiter (Ritter, Tod und Teufel)“, 1513; vgl. Schoch, 2001 - 2004, Bd. I, 2001, S. 169 – 173.

⁵²⁵ Petrarcameister, Illustration zu „Schmerz“, in: Franciscus Petrarca, Von der Artzney bayder Glück / des guoten vnd widerwertigen, Augsburg 1532, Bd. II, fol. XXIV.

⁵²⁶ Vgl. Lübbecke, 1993, S. 74f; Madersbacher, 2007, S. 542.

⁵²⁷ Eine Allegorie der Vergänglichkeit des Meisters der weiblichen Halbfiguren zeigt ein sitzendes lautespielendes Mädchen, dem ein rechts vor ihr stehender alter Mann einen Spiegel vorhält. In diesem spiegelt sich der Totenkopf, den der alte Mann mit der Linken hinter ihrem Kopf in die Höhe hält; vgl. Skreiner, 1963, S. 137f. Zu Musik als Symbol der Vergänglichkeit auch Skreiner, 1963, S. 146; Lübbecke, 1993, S. 74.

⁵²⁸ Ambrosius Holbein, Porträt Johann Xylotectus (Zimmermann), 1520, Nürnberg, GNM. Das Skelett mit der Sanduhr und der Vanitas-Sinnspruch wurden erst nachträglich eingefügt. Ursprünglich als Zeichen eines Poeten oder der praktischen Musikausübung zu verstehen, ist die Harfe nach der Ergänzung auch als Symbol der Vergänglichkeit zu deuten; vgl. Löcher, 1997, S. 271 - 274.

⁵²⁹ Vgl. Salmen, 1976, S. 36.

⁵³⁰ „*Dorumb sie [die Musik] genent wirt ein arzney des leips vnd der sele.*“, Arnolt Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Mainz, 1511, zit. nach, Schlick, 1937, S. 11.

⁵³¹ Vgl. Salmen, 1976, S. 36.

⁵³² Trachtenbuch des Veit Konrad Schwarz, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum: „*Im 1552. im Feberer, als ich im indianischen rainfallholtz von wögen meiner mandl lag. Da lueß mich mein vatter den Jorg Strasser auf der lauten lernen schlagen. Ich lernet flux und hett doch kain sondern lust darzu [...]*“; vgl. Fink, 1963, S. 202f, II-13; Lübbecke, 1993, S. 76.

Hans Malers Porträt von Matthäus Schwarz ist jedoch nicht in erster Linie im Kontext der Trauer um Jakob Fugger zu verstehen. Das Gemälde ist vor allem ein deutliches Standeszeichen des auf einer Dienstreise in Schwaz Halt machenden Buchhalters der Fugger. Matthäus Schwarz hat die Finger seiner rechten Hand fachkundig an die Saiten der Laute gelegt.⁵³³ In seinem Trachtenbuch ließ sich Matthäus Schwarz 1524 mit einer Laute darstellen und vermerkte dabei: „*Da lert ich auf der lauten*“ (Abb. 77).⁵³⁴ Der Aufstieg der Städte im Spätmittelalter hatte zu einer stärkeren sozialen Verbreitung des Musizierens geführt. Nicht mehr nur der Adel, auch das städtische Patriziat und Bürgertum musizierte im Privaten. Es galt als ermunternder Zeitvertreib, entspannender Ausgleich zur Arbeit und wurde als Zeichen eines wohlgeordneten Hausstandes angesehen.⁵³⁵ Die Fugger pflegten bereits im 15. Jahrhundert ihr enges und vielschichtiges Verhältnis zur Kunst der Töne. So gab etwa Ulrich Fugger d. Ä. (1441 – 1510) im Jahr 1463 das Musiktraktat „*Commentarius de notis*“ heraus. Georg Fugger (1518 – 1569) besaß 1555 ein in italienischer Tabulatur geschriebenes Lautenbuch mit Madrigalen und Motetten.⁵³⁶ Analog zur ständischen Klassifizierung der Kleidung gab es auch in der Musik eine Abstufungen nach vornehmen, gewöhnlichen und sogar moralisch bedenklichen Instrumenten. Die Laute erhielt im 16. Jahrhundert als „Prinzipal“ unter den Musikinstrumenten besondere Wertschätzung. Sie hatte mit anderen Zupf- und Streichinstrumenten einen festen Platz in der höfisch-bürgerlich gebildeten Unterhaltung nördlich und südlich der Alpen.⁵³⁷ In kostbarer Ausführung wurden Musikinstrumente zu Objekten materiellen und ideellen Wertes. So besaß Raimund Fugger d. J. (1528 – 1569) eine Sammlung von über 140 Lauten unterschiedlichster Stimmlagen und europäischer Meister.⁵³⁸ Die Laute in Hans Malers Porträt von Matthäus Schwarz kann somit auch als ständisch signifikantes Accessoire des aufstrebenden Buchhalters des Fuggerschen Handelshauses verstanden werden.

Hans Malers Bildnis zeigt Matthäus Schwarz trotz des exakten Datums im Gegensatz zu den Porträtminiaturen des Trachtenbuches nicht zu einem bestimmten Anlass, es besitzt

⁵³³ Ich danke Rudolf Hopfner, Sammlung alter Musikinstrumente, KHM, Wien für diese Auskunft. Zu dem verschiedenartigen Charakter der Information von Musikdarstellungen vgl. Hammerstein, 1984, S. 25f.

⁵³⁴ Zit. nach Fink, 1963, S. 138, I-66; vgl. Braunstein, 1992, S. 51 und 130; Lübbecke, 1993, S. 76.

⁵³⁵ Vgl. Salmen, 1976, S. 12 und 40.

⁵³⁶ Zur Musikpflege der Fugger vgl. Krautwurst, 1993, S. 41ff.

⁵³⁷ Vgl. Salmen, 1976, S. 10 und 18; Tremmel, 1993, S. 62. Dies darf jedoch nicht dahingehend verstanden werden, dass die Laute nur in den gehobenen gesellschaftlichen Schichten verwendet wurde. Es gab ebenso Dirnen und fahrende Blinde, die mit der Laute bettelnd herumzogen; vgl. Salmen, 1976, S. 10.

⁵³⁸ Inventar der Musikinstrumenten-Sammlung von Raimund Fugger d. J., 1566, Bayerisches Hauptstaatsarchiv; vgl. Schaal, 1964; Tremmel, 1993, S. 66 – 68.

allgemeineren Charakter. Es präsentiert den Buchhalter der Fugger in Trauer um den verstorbenen Vertrauensmann und Arbeitgeber, zeigt ihn aber auch als Angehöriger einer höheren Gesellschaftsschicht. Die Familie Schwarz gehörte in Augsburg nicht dem Patriziat an. Sie zählten 1538 auch nicht zu den „Mehrern der Gesellschaft“, also zu den neu in das Patriziat aufgenommenen Familien. Matthäus Schwarz hatte den Beruf des Kaufmannes erlernt und diente den Fuggern als Buchhalter. Für seine Dienste in dieser Stellung wurde er 1541 von Kaiser Karl V. in den Adelsstand erhoben.⁵³⁹ In Hans Malers Bildnis aus dem Jahr 1526 trägt Schwarz zwei goldene Ringe mit Edelsteinen und eine goldene Gliederkette, die mit einem schwarzen Band umwunden ist. Als Kaufmann durfte Schwarz den offiziellen Richtlinien folgend goldene Ringe mit Edelsteinbesatz tragen.⁵⁴⁰ Laut RPO von 1530 war es jedoch erst Angehörigen des adeligen Standes erlaubt, goldene Ketten bis zu einem Wert von 200 Gulden zu tragen. Diese mussten sie darüber hinaus „mit eynem schnürlin umbwunden/ oder durchziehen“, nur Ritter durften eine Kette „öffentlich on schnüre antragen“.⁵⁴¹ Die Laute, auf der Matthäus Schwarz spielt, wurde bereits als Zeichen eines Angehörigen des gehobenen, gebildeten Bürgertums identifiziert. Verstärkt wird diese Aussage durch den Degen, dessen Griff neben der Laute in das Bild gerückt wurde. Vorwiegend junge Männer präsentieren sich zur Demonstration des kämpferischen Sinnes und zweifelsohne mit einer gewissen Renommiersucht mit Waffen. Matthäus Schwarz trug seit seinem 15. Lebensjahr⁵⁴² regelmäßig wechselnde Waffen zu seinen öffentlichen Kleidern. Ab seinem 18. Lebensjahr zeigte sich Schwarz hauptsächlich mit einem Degen.⁵⁴³ Baldesar Castiglione meinte in seinem viel zitierten Buch „*Il Cortegiano*“, „dass der hauptsächlichliche und wahre Beruf des Hofmannes das Waffenhandwerk sein muss.“, An anderer Stelle meint Castiglione, dass er sich „mit dem Hofmann nicht zufrieden gebe, wenn er nicht auch Musiker ist und sich auf verschiedene Instrumente versteht“.⁵⁴⁴ Auch wenn Matthäus Schwarz dieses Buch bei seinem Aufenthalt in Italien 1514 bis 1516 und in den 1520er Jahren in Augsburg wohl nicht gekannt hat⁵⁴⁵, so meinen beide, Castiglione und Schwarz, doch dasselbe. In Venedig, wo Matthäus

⁵³⁹ Vgl. Fink, 1963, S. 15.

⁵⁴⁰ Die RPO von 1530 erlaubte es „kauff und gewerbbleuten“, goldene Ringe zu tragen; vgl. Weber, 2002, S. 143.

⁵⁴¹ RPO, 1530; zit. nach Weber, 2002, S. 145.

⁵⁴² Matthäus Schwarz ließ sich in seinem Trachtenbuch erstmals im Jahr 1511 mit einem Degen darstellen, als er seines „vatters diener auf dem Weinmarkt und im Weinstadt“ war; vgl. Fink, 1963, S. 107, I-12.

⁵⁴³ Vgl. Fink, 1963, S. 75.

⁵⁴⁴ Baldesar Castiglione, *Il Cortegiano*, I. Buch, Kap. XVII bzw. I. Buch Kap. XLVII; zit. nach Castiglione, 1986, S. 40 bzw. 84f.

⁵⁴⁵ Gedruckt wurde „*Il Cortegiano*“ erstmals im April 1528 in Venedig in einer ersten Auflage von 1.030 Stück. Das Buch war jedoch schon um 1520, vor der eigentlichen Publikation in Ober- und Mittelitalien zumindest in

Schwarz um 1515 einen Teil seiner Ausbildung erhalten hat, sind Porträts von Musikliebhabern in besonders großer Zahl entstanden. Mithilfe der Abbildung eines Musikinstruments oder Notenbuches sollte auf die umfassende humanistische Bildung und die lyrisch-melancholische Verfassung des (adeligen oder bürgerlichen) Porträtierten hingewiesen werden.⁵⁴⁶ Giovanni Cariani (um 1485 – 1548) porträtierte um 1515 einen jungen Lautenspieler mit träumerisch-melancholischem Ausdruck (Abb. 78).⁵⁴⁷ Wenige Jahre später (um 1518) malte derselbe Künstler einen weiteren Lautenspieler, diesmal stärker real-alltäglich als stimmungsvoll entrückt (Abb. 79).⁵⁴⁸ Nördlich der Alpen hatte Israel van Meckenem (ca. 1440/45 – 1503) bereits Jahre zuvor ein elegantes junges Paar beim Musizieren dargestellt. Sie schaut auf die Noten für die Singstimme, er hält eine Laute zum Spielen bereit, an seinem Gürtel hängt ein Degen (Abb. 80).⁵⁴⁹

Matthäus Schwarz ist mit seinen gemalten Bildnissen, Porträtmedaillen und den Miniaturen seiner Schriften die wohl am besten bildhaft dokumentierte Person seiner Zeit.⁵⁵⁰ Philippe Braunstein schrieb über Matthäus Schwarz: „Dieser brillante Kopf, Vertrauter eines der mächtigsten Männer seiner Epoche, wählte bewusst den äußeren Schein, die Eitelkeit, die Selbstgefälligkeit, obwohl er ein erfülltes Leben führte.“⁵⁵¹ Valentin Groebner sah es als verlockend an, in Matthäus Schwarz „den Zeugen eines neuen Zeitalters zu sehen – ob man es jetzt Renaissance oder Moderne oder Individualismus nennen mag.“⁵⁵² Den ersten Markstein der deutschen Renaissance hat fraglos Albrecht Dürer mit seinen Selbstbildnissen gesetzt.⁵⁵³ Für Hugo Kehrer ist in ihnen „der Weg vom bloßen Sein zum Selbstbewußt-Sein“ zum ersten Mal überhaupt betreten.⁵⁵⁴ Als Sohn eines erfolgreichen Goldschmiedes gehörte Dürer zur gehobenen Mittelschicht der Nürnberger Gesellschaft. Obwohl Dürer mit Agnes Frey die

Teilen gut bekannt. Das Manuskript des Buches hatte Castiglione bis 1518, in einer zweiten Fassung um 1520 in Rom verfasst. Ab 1518 kursierte der Text in Teilen unter den Bekannten Castigliones. So ließ Vittoria Colonna von dem Buch ohne Castigliones Wissen eine Kopie anfertigen; vgl. Burke, 1996, S. 35 und 53f.

⁵⁴⁶ Vgl. Groos, 1996, S. 328 und 335.

⁵⁴⁷ Giovanni Cariani, Porträt eines Musikers, 1512 – 1515, Straßburg, Musée des Beaux-Arts; vgl. Kat. Strassburg, 1899, S. 65, Nr. 275 (XIV) (Abb.); Ausst. Kat. Venedig, 1955, S. 214, Nr. 98; Groos, 1996, S. 321f. und S. 494, Abb. 128; Kat. Straßburg, 1996, S. 26f.

⁵⁴⁸ Giovanni Cariani, Das Konzert, ca. 1518, Washington, National Gallery of Art; vgl. Ausst. Kat. Wien, 2006/2007, S. 268f, Abb. S. 270f.

⁵⁴⁹ Israel van Meckenem, Der Lautenspieler und die Sängerin; vgl. Lehrs, Bd. 9, S. 396, Nr. 506; Bartsch, Bd. 9, S. 165, Nr. 174 (268); Hollstein, Bd. XXIV, 1986, S. 194, Nr. 506 (Abb.: Bd. XXIV-A, S. 206, Nr. 506), vgl. auch Nr. 505.

⁵⁵⁰ Vgl. Madersbacher, 2007, S. 542, Kat. Nr. 251.

⁵⁵¹ Zit. nach Braunstein, 2000, S. 517.

⁵⁵² Zit. nach Groebner, 1998; vgl. auch Groebner, 1999, S. 102.

⁵⁵³ Vgl. Koerner, 1996, S. 37.

⁵⁵⁴ Zit. nach Kehrer, 1934, S. 30f. um Selbstbewusstsein im Mittelalter vgl. Gurjewitsch, 1994.

Tochter eines wohlhabenden Kaufmannes patrizischer Abstammung heiratete und als Künstler zu großer Berühmtheit gelangte, wurde er nie in das Patriziat seiner Heimatstadt aufgenommen.⁵⁵⁵ In dem Selbstporträt von 1498 (Madrid, Abb. 81) stellt sich Dürer in kostbarer Kleidung selbstbewusst „auf der ersten Höhe seines Lebens“⁵⁵⁶ dar. Er beansprucht stolz und mit aller Deutlichkeit einen gehobenen Platz in der Gesellschaft.⁵⁵⁷ Neben Datierung und Monogramm fügt Dürer in sein Selbstbildnis eine Inschrift ein, die sein Alter und seinen vollen Namen nennt und das Bild als Selbstbildnis zu einem bestimmten Zeitpunkt betont: „Das malt jch nach meiner gestalt, / Ich was sex vnd zwenczig jor alt“.⁵⁵⁸ „Gestalt“ ist die äußere, in steter Wandlung begriffene Erscheinung des Menschen, die es Dürers Lehrbuch der Malerei folgend durch Porträts festzuhalten gilt - „Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben.“⁵⁵⁹ Matthäus Schwarz war in den 1520er Jahren, als er die ersten Miniaturen seines Trachtenbuches und bei Hans Maler sein Porträt in Auftrag gab, auf einer vergleichbaren Stufe des Erfolgs. Er stammte aus einer wohlhabenden Händlerfamilie und war im Dienste der Fugger bereits in jungen Jahren zu großem Erfolg gelangt. Die Miniaturen des Trachtenbuches können durch die persönlichen Kommentare von Matthäus Schwarz („Da fieng ich an, dick und faist zu werden“⁵⁶⁰) als von fremder Hand gefertigte Selbstdarstellungen des Augsburger Buchhalters verstanden werden. Dem Selbstbildnis Dürers vergleichbar veranlasste Matthäus Schwarz Hans Maler, in sein Bildnis ebenso eine ausführliche Inschrift einzufügen: : „ADI · 20 · FEBRVARI · ANNO · 1526 · / HET · ICH · MATHEVS · SWARTZ · / DIS GSTALT · ZV · SWATZ · / DA · ICH · WAS · KRAD · 29 · / IAR · ALT ·“.

⁵⁵⁵ Zu Albrecht Dürers sozialem Status vgl. Grote, 1964, S. 26ff; Koerner, 1996, S. 456, Anm. 22.

⁵⁵⁶ Zit. nach Kehrer, 1934, S. 35.

⁵⁵⁷ Koerner schreibt in diesem Zusammenhang: „Dressed in lavish and festive clothing of modish taste and design, [...] Dürer elevates himself above the modest social rank into which he was born, above even the apparent status of his patrician sitters, the Tucher and the Krels whom he portrayed in far less ostentatious and cosmopolitan garb and setting.“; zit. nach Koerner, 1996, S. 37.

⁵⁵⁸ Zit. nach Anzelewsky, 1971, S. 152 – 155, Nr. 49. Auch in dem Selbstbildnis von 1500 fügte Dürer eine vergleichbare Inschrift ein: „ALBERTUS DURERUS NORICUS / IPSUM ME PROPRIIS SIC EFFIN / GEBAM COLORIBUS AETATIS / ANNO XXVIII“ (Ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, habe mich selbst so mit angemessenen Farben im Alter von achtundzwanzig Jahren dargestellt); zit. nach Anzelewsky, 1991, S. 166 - 171, Nr. 66; vgl. auch Preimesberger [u. a.], 1999, S. 210 – 219 (Rudolf Preimesberger).

⁵⁵⁹ Zit. nach Rupprich, 1956 – 1969, Bd. 2, 1966, S. 109, Zeile 49 – 52; vgl. Strieder, 1971, S. 86.

⁵⁶⁰ Zit. nach Fink, 1963, S. 141, I-72.

7. Kleidung und Accessoires

Die Porträtmalerei der frühen Neuzeit zeigt fast ausschließlich Mitglieder der oberen und obersten Gesellschaftsschicht, die sich zu einem speziellen Anlass in repräsentativer Kleidung darstellen ließen.⁵⁶¹ Der Auftraggeber wählte die Kleidungsstücke und Accessoires selbst aus, die er in seinem Porträt tragen wollte. Hans Maler war in den Jahren um 1520 der Porträtist der in Innsbruck residierenden Habsburger und der wohlhabenden Schwazer Gewerke. In den Bildern von Hans Maler ist daher nur der schmale Ausschnitt der Festtagskleidung des Innsbrucker Hofes und der reichen Schwazer Bergwerksunternehmer dargestellt. Im Folgenden sollen die Kleidung und einzelne Accessoires in Hans Malers Bildern analysiert werden, da dies auch abseits der Reglementierung der Luxusordnungen für die Aussage der Bilder von Bedeutung sein kann. Diesem Vorhaben kommt zugute, dass sich Hans Malers Bilder durch eine detailgenaue Beobachtung der Ausstattungsstücke auszeichnen. Als Beispiel hierfür sei ein Detail aus dem Porträt des 33-jährigen Mannes von 1521 in Wien (Kat. Nr. 9) erwähnt. Der unbekannte Mann trägt ein modisch hochgeschlossenes gefälteltes Hemd, das über dem Wams sichtbar ist. Die Falten solcher Hemden wurden am Halsausschnitt zusammengezogen und mit einer gestickten Zierleiste fixiert. Der Saum wurde in vielen Fällen mit schwarzem Faden eingefasst. Hans Maler hat diese Art der Fertigung detailgenau festgehalten (Abb. 82). Die Falten des Hemdes werden durch die rote Stickerei zusammengefasst und verlaufen unter der Zierleiste gerafft gerade nach oben. Der Saum des Halsausschnittes ist mit schwarzem Garn eingefasst.

Hatten das 15. Jahrhundert hindurch figurbetonte enge Kleider die Mode dominiert, kam es im frühen 16. Jahrhundert zu einem Wandel. Statt enger Hosen und Wämser waren nun weite, etwas behäbig wirkende Gewänder modern.⁵⁶² Die Kleidung des Mannes bestand im frühen 16. Jahrhundert aus Hemd, Wams und Schaub. Als Kopfbedeckung trug man ein Barett, eventuell kombiniert mit einer Netz- bzw. Goldhaube. Frauen übernahmen diese Mode oder zeigten sich in Kleidern, die mit einem Barett oder einer Haube kombiniert werden konnten.⁵⁶³ Die Schaub war im frühen 16. Jahrhundert ein ebenso repräsentatives, wie bequemes Bekleidungsstück.⁵⁶⁴ Sie war kein Übergewand, wie etwa ein Mantel, der im Haus

⁵⁶¹ Vgl. Campbell, 1990, S. x; Dülberg, 1990, S. 18.

⁵⁶² Vgl. Boehn, 1923, S. 98; Hansen, 1957, S. 129; Loschek, 1988, S. 40; Bönsch, 2001, S. 119.

⁵⁶³ Vgl. Loschek, 1988, S. 40.

⁵⁶⁴ Zur Entstehung der Schaub im 15. Jahrhundert vgl. Post, 1923/25; Loschek, 2005, S. 432. Die Grenzen zwischen den Bezeichnungen *Schaube* und *Rock* sind nicht immer eindeutig festzustellen und ist regionalen

abgelegt wurde, sondern ein stets offen getragenes Obergewand, ohne das die Kleidung unvollständig gewesen wäre.⁵⁶⁵ Die Schaubе wurde überwiegend in den besseren bürgerlich-adeligen Schichten getragen, findet sich jedoch ebenso in Porträts herrschender Familien (Abb. 32).⁵⁶⁶ Die Mehrzahl der von Hans Maler porträtierten Männer, ob adelig (Kat. Nr. 10 – 12) oder bürgerlich-patrizisch (Kat. Nr. 2 – 3, 18, 23), zeigt sich in einer Schaubе.⁵⁶⁷ War dieses Kleidungsstück im späten 15. Jahrhundert zunächst ein Bekleidungsstück des Mannes, wurde sie bald auch in die Garderobe der Frau aufgenommen (Kat. Nr. 24 und 25).⁵⁶⁸ Die Ärmel der Schaubе hatten in verschiedenen Höhen Schlitze, die die Möglichkeit boten, die Arme durchzustecken und somit auch die kostbaren Ärmel des Wamses zur Geltung zu bringen.⁵⁶⁹ Dieser Art des Tragens der Schaubе ist in Hans Malers Bildern etwa dem unbekanntem 33-jährigen Mann in Wien (Kat. Nr. 9), Ferdinand I. (Kat. Nr. 10) und bei Anton Fugger (Kat. Nr. 18) zu sehen. Der Kragen der Schaubе war meist mit Pelz besetzt und wurde nach 1515 deutlich verbreitert, sodass er die gesamte Schulter bedeckte.⁵⁷⁰ Anton Fugger zeigt sich 1524 (Kat. Nr. 18) in einer Schaubе mit breitem Kragen⁵⁷¹, Anna Klammer von Weydach trägt etwa zeitgleich (Kat. Nr. 25) eine Schaubе mit schmalem Kragen.⁵⁷²

Anton Fugger trägt in den Bildern in Paris und Philadelphia (Kat. Nr. 40 und 41) keine Schaubе, sondern einen schwarzen Umhang, der bereits als ein betont würdevolles Kleidungsstück umschrieben wurde.⁵⁷³ Das eine Ende des Umhangs ist in einem weiten faltigen Bogen über die linke Schulter gelegt. Am Hals, am Brustausschnitt und an der Hand ist das darunter liegende Wams zu erkennen. Matthäus Schwarz (Kat. Nr. 39) zeigte sich im

Unterschieden unterworfen. So sind das gesamte 16. Jahrhundert hindurch in Nürnberg beide Bezeichnungen, *Schaube* und *Rock*, nachweisbar; vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 158 und 164.

⁵⁶⁵ Vgl. Boehn, 1923, S. 108; Post, 1923/25, S. 45; Klein, 1950, S. 320; Loschek, 1988, S. 38; Zander-Seidel, 1990, S. 55ff und 158ff.

⁵⁶⁶ Vgl. Boehn, 1923, S. 108; Zander-Seidel, 1990, S. 55. Der Begriff *Schaube* bezeichnet im Vergleich mit dem *Rock* eher hochwertige Kleidungsstücke; vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 164f. So schreibt Luther in seinen Predigten zum 5. Buch Mose 1529: „*Da solltest du bedenken, das dein grauer Rock köstlicher ist denn seine [des Fürsten] schauben.*“, zit. nach Luther, Werke, Bd. 28, 1903 (2005), S. 518f.

⁵⁶⁷ Auch zu nennen sind die Profilporträts Ferdinands I. (Kat. 28 – 30), Moritz Welzer (Kat. Nr. 19), Wolfgang Tanvelder (Kat. Nr. 21), Joachim Rehle (Kat. Nr. 22), Hans Nesslinger (Kat. Nr. 26) und Ulrich und Anton Fugger (Kat. Nr. 33 – 37), sowie die unbekanntem Männer in Wien (Kat. Nr. 9) und ehemals in der Sammlung Picot in Paris (Kat. Nr. 17).

⁵⁶⁸ Vgl. Post, 1923/25, S. 47; Klein, 1950, S. 320; Zander-Seidel, 1990, S. 55ff; Bönsch, 2005, S. 140; Loschek, 2005, S. 432.

⁵⁶⁹ Vgl. Boehn, 1923, S. 119; Post, 1923/25, S. 46; Christensen, 1934, S. 45; Loschek, 2005, S. 432.

⁵⁷⁰ Vgl. Loschek, 2005, S. 432. Zu den Kragenformen vgl. Christensen, 1934, S. 44.

⁵⁷¹ Dieselbe Schaubе trägt Anton Fugger ein Jahr später in einem der kleineren Brustbilder (Kat. Nr. 36).

⁵⁷² Vgl. Christensen, 1934, S. 43; Klein, 1950, S. 320; Loschek, 1988, S. 38. Die Schauben in Kat. Nr. 2 und 3, 4, 9, 10 – 12, 17, 21, 24 – 26, 35, 37 sind mit Pelz besetzt.

⁵⁷³ Vgl. S. 58f.

Sommer 1516 in Venedig mit einem sehr ähnlichen Mantel und bezeichnete diesen in seinem Trachtenbuch als „*spanisch kappen*“ (Abb. 83).⁵⁷⁴ Die Kappe („*Capa*“) ist ein kreisrund geschnittener spanischer Umhängemantel, der auf unterschiedliche Arten getragen werden konnte.⁵⁷⁵ Ein Ende der Kappe konnte herabhängen und das zweite vorne über die andere Hand gezogen werden (Abb. 84).⁵⁷⁶ Das eine Ende des Mantels wurde auch vorne über die andere Schulter gelegt, wobei eine Hand am Hals aus der *Capa* hervorschauen und dort die Draperie sichern konnte (Abb. 85).⁵⁷⁷ Trägt Anton Fugger in den beiden Bildnissen von Hans Maler eine spanische Kappe? Die spanische Kultur, insbesondere die Mode, erfreute sich bereits um 1500 in Italien großer Beliebtheit.⁵⁷⁸ Baldesar Castiglione schrieb in seinem Buch über den Hofmann („*Il Cortegaino*“): „[...] *Im übrigen möchte ich aber, dass sie [die Hofmänner] jene Gelassenheit zeigen, wie sie der spanischen Nation sehr gut ansteht, weil das Äußere oft Zeuge für das Innere ist*“.⁵⁷⁹ Das Hauptcharakteristikum der spanischen Mode war die meist schwarze Einfarbigkeit, die auch für Castiglione „*mehr als irgendeine andere den größten Anstand zu haben*“ schien.⁵⁸⁰ Die „*spanisch kappen*“, die Matthäus Schwarz 1516 in Venedig trug, ist ein früher Beweis für die Verbreitung der spanischen Mode außerhalb der iberischen Halbinsel und deren Verwendung in Bewusstsein der Herkunft. Um 1520 dürfte die spanische Mode auch nördlich der Alpen zusehends Verbreitung gefunden haben. Kaufleute aus Ulm, Augsburg, Nürnberg, etc. brachten aus Spanien modische Anregungen mit nach Deutschland.⁵⁸¹ Deutsche Handelsleute konnten mit spanischer Mode, wie Matthäus Schwarz in Italien, aber auch in den Niederlanden in Kontakt kommen. Albrecht Dürer schreibt 1521 im Tagebuch seiner niederländischen Reise: „*Mehr hat mir herr*

⁵⁷⁴ „2. Junius 1516 disergestalt zu Mailant, aber zu Venedig getragen; dan 9. Junius für ich auf Venezia von Mailant laut „der Welt lauf“ a carta 21 am 15. capitel: also ein langs har, spanisch kappen, Jenueser birett, lombardisch sayon, das wams daphatt.“; zit. nach Fink, 1963, S. 114, I-25; Braunstein, 1992, S. 24 und 121.

⁵⁷⁵ Vgl. Loschek, 2005, S. 136f.

⁵⁷⁶ Figur eines Mannes, Chorgestühl aus dem Dominikanerkloster San Benito el Real, Valladolid, Andrés de Najera und Guillén de Holanda, 1525 – 1529, Valladolid, Museo Nacional de Escultura; vgl. Anderson, 1979, S. 105f sowie S. 104, Abb. 265.

⁵⁷⁷ Figur des Calisto in „*Tragicomedia de Calisto y Melibea*“, Toledo, 1526, London, The British Library; vgl. Anderson, 1979, S. 105 sowie S. 104, Abb. 264.

⁵⁷⁸ Vgl. Dihle, 1974, S. 1.

⁵⁷⁹ Baldesar Castiglione, *Il Cortegiano*, II. Buch, Kapitel XXVII; zit. nach Castiglione, 1986, S. 144.

⁵⁸⁰ „*Es gefällt mir immer, wenn sie [die Hofmänner] ein wenig mehr zum Ernstern und Gelassenen als zum Eitlen streben. Deswegen scheint mir bei der Kleidung die schwarze Farbe mehr als irgendeine andere den größten Anstand zu haben.*“; Baldesar Castiglione, *Il Cortegiano*, II. Buch, Kapitel XXVII; zit. nach Castiglione, 1986, S. 143. Zur schwarzen Einfarbigkeit der spanischen Mode vgl. Boehn, 1923, S. 128.

⁵⁸¹ Vgl. Boehn, 1923, S. 125. Matthäus Schwarz trug am 14. Juni 1524 ein „*biret scharlach superfin de Valenz auß ispania* [...] *Die hauben schanckt mir Marx Rot und das biret Wolf Haller von Antorff*“; zit. nach Fink, 1963, S. 139, I-67, vgl. S. 68.

Erasmus geschenkt ein spanioleins mentelle“.⁵⁸² Matthäus Schwarz zeigt sich im Jahr 1524 in Augsburg „auf hispanisch“ und trägt dazu wieder eine Kappe (Abb. 86).⁵⁸³ Die Kleidung, die Matthäus Schwarz in seinem 1526 von Hans Maler gefertigten Porträt (Kat. Nr. 39) trägt, ist ebenso als spanisch beeinflusst zu bezeichnen. Der von Hans Holbein d. J. 1533 in London porträtierte Kaufmann aus der Kölner Familie Wedigh (Abb. 87)⁵⁸⁴ trägt seinen schwarzen Umhang wie die spanische Kappe. 1526 taucht die spanische Kappe erstmals in den Rechnungsbüchern der sächsischen Hofschneiderei auf. 1544 verbietet die Magdeburger Kleiderordnung das Tragen der spanischen Kappe aus Seidenstoff.⁵⁸⁵ Für Anton Fugger war die spanische Mode in den 1520er Jahren in Deutschland zweifellos zugänglich, Spanien hatte jedoch für die Familie Fugger ab 1524/25 allgemein an Interesse gewonnen. Die Rückzahlung der hohen Geldsummen, die die Fugger an die Habsburger verliehen hatten, war mit dem beginnenden Rückgang der Erträge in den mitteleuropäischen Bergwerkszentren nicht mehr gesichert. Am 28. Februar 1524 wurde der Vertrag unterzeichnet, der Jakob Fugger und seinen Neffen („*de Jacome Fucar e sus sobrinos*“) ab 1. Jänner 1525 die Verwaltung der spanischen Maestrazgo-Einkünfte sicherte.⁵⁸⁶ Zunächst bis 1527 konnten sie so als Kreditrückzahlung über die Einnahmen der spanischen Ritterorden, denen der König von Spanien als Großmeister vorstand, verfügen.⁵⁸⁷ Wie bereits erwähnt ernannte Kaiser Karl V. am 25. April 1526 in Granada Anton Fugger sowie Raymund und Hieronymus Fugger zu kaiserlichen Räten. Ebenfalls in Granada wurde am 30. Juni 1526 die Erhebung der drei

⁵⁸² Albrecht Dürer, Tagebuch der niederländischen Reise, zit. nach Rupprich, 1956 - 1959, Bd. 1, 1956, S. 152, Zeile 110f; vgl. Thausing, 1872, S. 85, Zeile 8f; Dihle, 1974, S. 1. An anderer Stelle des Tagebuchs schreibt Dürer: „*Jtem herr Lorenz Sterck hat mir ein spaniolischen pelcz geschenkt.*“, zit. nach Rupprich, 1956 - 1969, Bd. 1, 1956, S. 165, Zeile 134 – 136.

⁵⁸³ Vgl. Fink, 1963, S. 140f, I-71, 2. November 1524; Braunstein, 1992, S. 54 und 131. Auch am 2. Juni 1527 ließ Matthäus Schwarz sich „*sampt ayner spanischen kapp*“ porträtieren; vgl. Fink, 1963, S. 149f, I-88, vgl. weiters auch S. 153, I-94 (1. August 1529, „*ispanisch kapp*“) und S. 167, I-121 (20. Februar 1540, „*ein spanische kappe*“).

⁵⁸⁴ Hans Holbein d. J., Porträt Hermann Hillebrandt (?) Wedigh, 1533, Berlin, SMB, Gemäldegalerie; vgl. Bock, 1996/98, Bd. 1, S. 106.

⁵⁸⁵ Vgl. Dihle, 1974, S. 1.

⁵⁸⁶ „*Asiento de los 3 años de 1525, 26 e 27 de los maestrazgos. Lo que es asentado e concertado por mandado de Su Mag^d con Jorge Rayhing e Xpoual de Haro hazedores de Jacome Fucar e sus sobrinos en su nombre le cobrança e paga de las rentas de los maestradgos de Santiago e Calatraua e Alcantara [...]*“, Vertrag von Jakob Fugger und seinen Neffen über die Übernahme der Verwaltung über die spanischen Maestrazgopacht für die Jahre 1525 bis 1527 am 28. Februar 1524, zit. nach Kellenbenz, 1967, S. 113, Nr. 1; vgl. auch Häberlein, 2006, S. 66.

⁵⁸⁷ „*Maestrazgo*“ bezeichnet die Gebiete, die den spanischen Ritterorden unterstellt waren. Die spanischen Ritterorden (Calatrava, San Julián del Pereiro, Santiago, etc.) waren im Hochmittelalter zur Rückeroberung der von den Mauren besetzten Gebiete Spaniens gegründet worden. Für diesen Dienst erhielten sie umfangreiche Besitzungen in den eroberten Gebieten. Nach dem Ende der Reconquista 1492 hatten die Orden dem Erhalt und Ausbau der spanischen Staatsmacht zu dienen. Seit Ferdinand von Aragon (1452 – 1516) unterstanden die Orden der Verfügungsgewalt des spanischen Königs. Die Einhebung der Maestrazgopacht wurde für eine festgeschriebene Summe an Geschäftsleute delegiert; vgl. Kellenbenz, 1967, S. 1 – 6.

Fugger-Erben in den erblichen Grafenstand ausgesprochen⁵⁸⁸, die als möglicher Grund für die Schaffung der Bildnisse Anton Fuggers in schwarzem Umhang genannt wurde.⁵⁸⁹

Unter der stets offen getragenen Schaubе bzw. dem Umhang wurde für gewöhnlich ein Wams getragen.⁵⁹⁰ In einigen Fällen sind zwei übereinander getragene Wämser nachzuweisen, wobei das Überwams ärmellos war, um auch das Unterwams zu Geltung zu bringen.⁵⁹¹ Das Wams war im frühen 16. Jahrhundert weit ausgeschnitten, wie der Großteil der Bildnisse Hans Malers zeigt.⁵⁹² Der allgemeinen modischen Tendenz dieser Zeit folgend wurde um 1520 jedoch auch das Wams hochgeschlossen und kragenlos geschneidert. Sebastian Andorfer ließ sich im Jahr 1517 einmal mit einem halsfrei ausgeschnittenem und ein zweites Mal mit einem hochgeschlossenen Wams porträtieren (Kat. Nr. 2 und 3).⁵⁹³ Die zwei von Hans Maler dargestellten bürgerlichen Frauen, Anna Schmidl (Kat. Nr. 24) und Anna Klammer von Weydach (Kat. Nr. 25), tragen ebenso hochgeschlossene, am Hals jedoch offene Wämser. Meist wurden Wämser seitlich mittels Knopfleiste, Häckchen oder Maschen verschlossen, wie es etwa bei Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1) zu sehen ist.⁵⁹⁴ Um die 1520er Jahre wurde der Stoff des Wamses an der Vorderseite in dichte, regelmäßige vertikale Falten gelegt und am Ausschnitt mit einem schmalen Bund begrenzt.⁵⁹⁵ Diese Technik ist deutlich erkennbar in Hans Malers Porträts von Erzherzog Ferdinand I. (Kat. Nr. 10 – 12), Anton Fugger (Kat. Nr. 35), Wolfgang Tanvelder (Kat. Nr. 21) und dem 33-jährigen Mann in Wien (Kat. Nr. 9). Ein außergewöhnliches Wams trägt Anton Fugger in den 1525 entstandenen Brustbildern (Kat. Nr. 35 - 37). Es ist ein hochgeschlossenes, jedoch offen getragenes Wams

⁵⁸⁸ Vgl. Anm. 329.

⁵⁸⁹ Vgl. S. 58f und 79f.

⁵⁹⁰ Vgl. Christensen, 1934, S. 30; Laver, 2002, S. 79f. Die altfranzösische Bezeichnung *gambais* oder *wambais*, „Bekleidung des Rumpfes unter dem Panzer“, dringt um 1200 ohne Bedeutungswandel ins Deutsche. In den folgenden Jahrhunderten finden sich zahlreiche Varianten, etwa *wameis* oder *wambes*. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundert hält das *wams* in der bürgerlichen Tracht Einzug; vgl. Klein, 1950, S. 402f; Lindskog-Wallenburg, 1977, S. 76; Loschek, 2005, S. 498.

⁵⁹¹ Vgl. Christensen, 1934, S. 33; Loschek, 2005, S. 498. Wamsärmel, meist aus kostbarem Stoff, wurde im frühen 16. Jahrhundert oft separat gearbeitet und an das aus einfacheren Materialien gefertigte Unterwams genestelt. vgl. Christensen, 1934, S. 33; Hansen, 1957, S. 130; Loschek, 1988, S. 470. In dem am 12. Februar 1524 aufgenommenen Inventar der Kleinodien, die in der Burg in Innsbruck aufbewahrt und Erzherzog Ferdinand I. auf dessen Befehl hin zugesendet wurden, heißt es: „*Item ain par samatin swarz ermel mit 16 rösl, yedes von vier zalperlen vnd ainem rubin in der mitt, dazwischen 24 rösl, yedes von dreyen zalperlen.*“; zit. nach JKS, Bd. 2, 1884, Reg. 1511.

⁵⁹² Vgl. Loschek, 1988, S. 38f. Der Brustausschnitt dieser Wämser konnte horizontal, rund oder oval sein; vgl. Christensen, 1934, S. 31 und 33; Hansen, 1957, S. 130; Loschek, 2005, S. 499.

⁵⁹³ Hochgeschlossene Wämser sind in Hans Malers Porträts auch bei Anton Fugger (Kat. Nr. 18) und Moritz Welzer (Kat. Nr. 19) festzustellen.

⁵⁹⁴ Vgl. Christensen, 1934, S. 32; Zander-Seidel, 1990, S. 77; Loschek, 2005, S. 499. Das Wams von Wolfgang Tanvelder (Kat. Nr. 21) dürfte an der Vorderseite mit Häckchen verschlossen sein.

⁵⁹⁵ Vgl. Christensen, 1934, S. 32.

aus orangem Stoff mit reicher geometrischer Musterung. Die Knöpfe am Saum des Hemdes (je drei in Kat. Nr. 36 und 37, vier in Kat. Nr. 35) sind mit jeweils drei kleinen Perlen verziert. Perlen waren dem Entwurf einer österreichischen Kleiderordnung von 1518 entsprechend Bürger, „*die nicht von Adel, Ritter oder Doctores sind*“, verboten.⁵⁹⁶ In manchen Bildern, etwa bei Hans Schmidl (Kat. Nr. 23) oder Hans Nesslinger (Kat. Nr. 26), findet sich unter der Schaubе bzw. dem Wams ein rotes Kleidungsstück.⁵⁹⁷ Dieses kann als Brusttuch, Unterwams oder Überhemd identifiziert werden.⁵⁹⁸ Am ehesten als (Über-)Wams zu identifizieren sein, dürfte das rote Kleidungsstück, das Anton Fugger in den kleinformatigen Bildern (Kat. Nr. 35 - 37) über seinem reich gemusterten Wams trägt.

Die in Innsbruck residierenden Prinzessinnen Anna und Maria (Kat. Nr. 5 – 8, 31 - 32) zeigen sich ihrem besonderen Rang entsprechend in Kleidern, für die kostbare Materialien verwendet worden sind. Maria Welzer, die Tochter des 1502 geadelten Schwazer Gewerken Simon Tänzl⁵⁹⁹, folgt in ihrem Hochzeitsporträt (Kat. Nr. 20) diesem hochgesteckten Vorbild.⁶⁰⁰ Das Kostüm von Anna von Ungarn in dem Bildnis von 1519 (Kat. Nr. 5) ist als eine ausgesprochene Abendrobe zu identifizieren. Das Kleid ist wie das dazugehörige Barett mit zahllosen goldenen Pailletten übersät. Diese beweglichen Goldplättchen reflektieren den Kerzenschein und ließen die Trägerin in einem effektvollen glitzernden Licht erscheinen.⁶⁰¹ Kostümhistorisch ist dieses Kleid einer älteren, jedoch auch um 1520 und darüber hinaus nicht unaktuellen Phase zuzuordnen. Die Ärmel sind eng und gerade geschnitten und an Schulter und Ellenbogen gebauscht und geschlitzt, wodurch an diesen Stellen der weiße Unterstoff zutage tritt. Dies entspricht der ab etwa 1480 von Italien ausgehenden Mode, die begann, übertrieben eng geschnittene Kleidung in den Gelenkteilen aufzuschlitzen und so wieder beweglicher zu machen. Die Schlitze wandelten sich jedoch sehr bald zu einem dekorativen Element ohne jegliche Funktion. Kostbare Unterstoffe konnten so sichtbar gemacht werden, wie dies bei Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1) zu sehen ist.⁶⁰² In den 1520 gefertigten Porträts von Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria (Kat. Nr. 7 und 8)

⁵⁹⁶ Zit. nach Zeibig, 1854, S. 243.

⁵⁹⁷ Vgl. auch Sebastian Andorfer (Kat. Nr. 3) und den unbekanntem Mann in Dresden (Kat. Nr. 4).

⁵⁹⁸ Vgl. Loschek, 1988, S. 38f. Der von Georg Pencz 1533 porträtierte bärtige Mann (Wien, KHM) dürfte zwischen seinem hochgeschlossenen, aber offen getragenen schwarzen Wams und dem hochgeschlossenen weißen Hemd ein rotes Überhemd tragen; vgl. Christensen, 1934, S. 37, Anm. 3.

⁵⁹⁹ Vgl. S. 68ff.

⁶⁰⁰ Vgl. S. 116ff.

⁶⁰¹ Ich danke Elisabeth Schmuttermeier/MAK, Wien für diesen Hinweis.

⁶⁰² Vgl. Bönsch, 2001, S. 140; Loschek, 2005, S. 33, 296 und 436.

sind die Ärmel dem Proportionsideal der italienischen Renaissance folgend nicht mehr geschlitzt, jedoch üppig gebauscht. Eine prachtvolle Verbindung der geschlitzten und der gebauschten Mode stellt das Kleid von Anna von Ungarn in dem 1525 datierten Porträt dar (Kat. Nr. 31 und 32).⁶⁰³ Wie in der männlichen Kleidung waren die Oberteile der Frauenkleider um 1500 weit ausgeschnitten (Abb. 88)⁶⁰⁴. Ab etwa 1520 wurde vor allem in der bürgerlichen Mode der Ausschnitt mit einem zunehmend höher schließenden Hemd bzw. Wams, einem reich verzierten Brustlatz oder einem Goller bedeckt (Abb. 89).⁶⁰⁵ In den beiden Bildnissen von Anna und Maria aus dem Jahr 1520 (Kat. Nr. 7 und 8) ist der Goller farblich, bei Anna auch in der Form deutlich vom Kleid abgesetzt. In dem Madrider Porträt von Anna von Ungarn (Kat. Nr. 5) wurden Goller und Kleid aus demselben Stoff, wohl aber getrennt gefertigt, wie am Stoffmuster zu erkennen ist.⁶⁰⁶ Einzig Erzherzogin Maria trägt in dem Coburger Bild (Kat. Nr. 6) keinen Goller. Wie in den drei übrigen Bildnissen ist auch hier der Ausschnitt mit einem kostbaren Brustlatz verziert. Das innerste Kleidungsstück war bei Männern und Frauen das Hemd.⁶⁰⁷ Es war, wie auch in den Bildern Hans Malers zu sehen ist, überwiegend aus fein gefälteltem weißem Leinen, in manchen Fällen aus Seide gefertigt.⁶⁰⁸ In Analogie zur Form des Wamses dominierte bis etwa 1520 das Hemd mit halsfermem, waagrechtem Halsausschnitt (Kat. Nr. 1, vgl. auch Abb. 90).⁶⁰⁹ Anton Fugger ließ sich noch 1524 (Kat. Nr. 18) in einem in dieser Form geschnittenen Hemd porträtieren.⁶¹⁰ Hemden dieser Art waren am Halsausschnitt meist mit einer kleinen Zierleiste abgeschlossen, die in manchen Fällen nur an der sichtbaren Vorderseite des Kragens oder am Brustlatz

⁶⁰³ Bei den weiten Stoffbahnen der Ärmel und dem schmalen Bund am Handgelenk ist eine dekorative Übertreibung Hans Malers möglich. Ebenso erscheint die in schwarz ausgeführte florale Musterung des Kleides in Teilen, v. a. am Rock, flach und schematisch über das Gold des Kleides verteilt zu sein.

⁶⁰⁴ Anonym, Porträt der Kunigunde von Österreich, um 1485, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; vgl. Lübbecke, 1991, S. 106ff.

⁶⁰⁵ Vgl. Boehn, 1923, S. 119; Hansen, 1957, S. 133f. Als Bsp. sei genannt: Hans Wertinger, Porträt der Maria Jacobäa von Baden, Herzogin von Bayern, 1526, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek; vgl. Dülberg, 1990, S. 211, Kat. Nr. 124.

⁶⁰⁶ Das Muster des Gollers in dem Madrider Bildnis zeigt, das dieser wohl getrennt gearbeitet worden ist und in dem Kleid mit Nadeln oder Häkchen befestigt wurde.

⁶⁰⁷ Hemden waren seit dem frühen Mittelalter gebräuchlich; vgl. Lindskog-Wallenburg, 1977, S. 39f. Weiße Leinenhemden wurden vermutlich direkt auf der Haut getragen; vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 204. In der Zimmerische Chronik (Mitte 16. Jahrhundert) heißt es: „*Wiewol er nun nit beklaidt, allain das hemmat anhet, nochdann ist er fur die mülle hinausgangen.*“; zit. nach Zimmerische Chronik, 1869, Bd. IV., S. 208, Zeile 26f; vgl. Christensen, 1934, S. 37.

⁶⁰⁸ Vgl. Christensen, 1934, S. 37. Neben den weißen sind auch rote und einzelne schwarze bzw. gestreifte Hemden belegt. Dürer erwähnt im Tagebuch seiner niederländischen Reise (1520/21): „*Jtem hab 31 stüber für für ein roth willen hembd geben.*“; zit. nach Rupprich, 1956 - 1969, S. 157, Zeile 84f.

⁶⁰⁹ Vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 73. Hans Holbein d. J., Porträt Benedikt von Hertenstein, 1517, New York, The Metropolitan Museum of Art; vgl. Bättschmann/Griener, 1997, S. 25, Abb. 20.

⁶¹⁰ Vgl. auch: Porträt eines unbekanntes Mannes, 1523 (Kat. Nr. 17) bzw. Hanns Schmidl, 1524 (Kat. Nr. 23).

angebracht war (Abb. 91).⁶¹¹ Mit dem Aufkommen des hochgeschlossenen Wamses verkleinerte sich ebenso der Ausschnitt des Hemdes.⁶¹² Die halsnah ausgeschnittenen Hemden konnten ohne Kragen am unteren Ende des Halses abschließen (Kat. Nr. 21) oder mit schmalen Kragen mit einfacher Stickerei ausgeführt sein (Kat. Nr. 22). Hemden, die über dem hochgeschlossenen Wams sichtbar bleiben sollten, wurden mit einem ornamental verzierten Stehkragen ausgestattet (Kat. Nr. 19 und 20).⁶¹³

Zwei Arten der Kopfbedeckung dominierten im frühen 16. Jahrhundert die männliche und weibliche Kleidung; das Barett und die Goldhaube.⁶¹⁴ Seit dem späten 15. Jahrhundert war das Barett meist eine flache, runde Kopfbedeckung aus Seide, Samt oder Tuch. Die zunächst noch kleine, schmale Krempe wurde Anfang des 16. Jahrhunderts breiter und höher (Kat. Nr. 1, 5, 6, 9). Die verbreiterte Krempe der verschiedenen Formen des Barettts konnte mit Stickereien, Applikationen, Federn oder Stoffbändern verziert werden.⁶¹⁵ Der Mode entsprechend saß das Barett zumeist schräg auf dem Kopf.⁶¹⁶ Aus diesem Barett mit verbreiteter Krempe entwickelte sich das Tellerbarett, dessen Kopfteil mit der großen Krempe eine Fläche bildete und das betont schräg getragen wurde (Kat. Nr. 28 – 30, 38 – 39, 41).⁶¹⁷ Vorwiegend von älteren Personen wurde das Ohrenklappenbarett getragen. Die über dem Scheitel mit Knöpfen oder Schlaufen fixierten Klappen dieser meist mit Pelz besetzten Form des Barettts waren vom Wärmeschutz abgeleitet (Kat. Nr. 2 – 3, 4, 23, 26, 27).⁶¹⁸ Ungleich eleganter ausgeführte Versionen des Ohrenklappenbarettts tragen Maria Welzer (Kat. Nr. 20) und Anna von Ungarn (Kat. Nr. 31 und 32). Neben dem Barett war im frühen 16. Jahrhundert die Netz- oder Goldhaube ein fixer Bestandteil der Bekleidung beider

⁶¹¹ Dies war vor allem um 1500 der Fall, als noch schulterlanges Haar getragen wurde. Vgl. etwa Albrecht Dürers Selbstbildnis von 1498 (Madrid); vgl. Christensen, 1934, S. 37.

⁶¹² Vgl. Boehn, 1923, S. 103; Klein, 1950, S. 172; Hansen, 1957, S. 130; Loschek, 1988, S. 251f; Zander-Seidel, 1990, S. 73, 204. Das Hemd des 33-jährigen Mannes von 1521 (Kat. Nr. 9) ist höher ausgeschnitten als dies etwa bei Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1) der Fall ist. Der Ausschnitt ist jedoch noch nicht soweit in die Höhe geschoben, wie dies bei den späteren Hemden der Fall ist.

⁶¹³ Vgl. Boehn, 1923, S. 103; Klein, 1950, S. 172; Loschek, 1988, S. 251f; Zander-Seidel, 1990, S. 73, 204.

⁶¹⁴ Das Barett bietet mit seinen zahlreichen modischen Veränderungen eine sichere Handhabung der Datierung von Bildnissen. Zugleich ist es durch das mannigfaltige Zusammenspiel von Krempe und Kopfteil, Proportion, Versteifung und Trageweise sowie Schmuck schwierig, jede Form eindeutig zu benennen; vgl. Löcher, 1985, S. 49; Zander-Seidel, 1990, S. 219.

⁶¹⁵ Die Barette von Anna von Ungarn (Kat. Nr. 5) und Erzherzogin Maria (Kat. Nr. 6 und 8) sind ausgesprochen reich dekoriert. Moritz Welzer (Kat. Nr. 19) dekorierte den Rand seines Barettts mit Straußenfedern. Die Tellerbarette von Erzherzog Ferdinand I. (Kat. Nr. 28 – 30), Anton Fugger (Kat. Nr. 40 und 41) und Matthäus Schwarz (Kat. Nr. 39) sind mit Streifen feineren schwarzen Stoffes verziert.

⁶¹⁶ Vgl. Hansen, 1957, S. 133.

⁶¹⁷ Vgl. Boehn, 1923, S. 117; Klein, 1950, S. 32; Loschek, 1988, S. 120.

⁶¹⁸ Vgl. Löcher, 1985, S. 49; Loschek, 1990, S. 120.

Geschlechter. Sie wurde nicht nur in den gehobenen Gesellschaftsschichten getragen⁶¹⁹, die Goldhauben der Patrizier und des Adels waren jedoch meist weit kostbarer ausgeführt; so besaß Willibald Pirckheimer (1470 – 1530) „1 guldin harhauben 4 seyden gestrickt harhauben“.⁶²⁰ Die Netz- oder Goldhaube wurde mit oder ohne Barett getragen. Die Fugger setzten die Goldhaube meist ohne Barett als bürgerliches Standessymbol ein (Kat. Nr. 18, 33 – 38, 41).⁶²¹ Matthäus Schwarz, der Buchhalter der Fugger (Kat. Nr. 39), trägt die Goldhaube ebenso, wie Sebastian Andorfer, der landesfürstliche Silberbrenner in Schwaz (Kat. Nr. 2 und 3). Die beiden Prinzessinnen Anna und Maria zeigen sich mit kostbar gestickten Goldhauben in Kombination mit zum Teil reich dekorierten Barettten (Kat. Nr. 5 - 8, 13 – 15). Anna Schmidl (Kat. Nr. 24) und Anna Klammer von Weydach (Kat. Nr. 25) tragen statt der Goldhaube ein um den Kopf gebundenes Tuch. Die mittelalterliche Tradition der das Haar bedeckenden Frauenhaube als Zeichen des Ehestandes („ein Mädchen unter die Haube bringen“) wurde im 16. Jahrhundert nur bedingt fortgesetzt.⁶²² Martha Werustin (Abb. 91), die Ehefrau des Wiener Mediziners und Mathematikers Georg Thannstetter, ließ sich um 1515 der Tradition folgend von Bernhard Strigel in einem eng um den Kopf gelegten Schleier porträtieren.⁶²³ Hauben wurden jedoch nicht nur von älteren Frauen getragen, sondern auch jüngere Frauen bzw. unverheiratete Mädchen zeigten sich mit Haarhauben (Abb. 92).⁶²⁴ Die weiße Haarhaube gehörte jedoch trotzdem und dies insbesondere in ihrer auch über Teile des Gesichts gelegten Form zu den konservativen Kleidungsstücken.⁶²⁵ Anna Schmidl und Anna Klammer von Weydach tragen im Vergleich zu der jungen, modisch gekleideten Maria Tänzl Haarhauben, das Kinntuch haben beide jedoch gelöst.

Haben Männer im späten 15. Jahrhundert die Haare eher länger getragen, wurde im frühen 16. Jahrhundert kürzer geschnittenes Haar modern.⁶²⁶ Die Frisur, die bis zur Mitte des

⁶¹⁹ Im Jahr 1514 wird in Nürnberg ein Verbot ausgesprochen, „der haüben So mit golt untermischt gestickt von den geseln auch handwercks leüten teglichs getragen werden.“ (Nürnberg, Staatsarchiv, RV 1514, Nr. 571, fol. 18r); zit. nach Zander-Seidel, 1990, S. 229. Der Sackträger Jorg Meder besaß im Jahr 1537 eine „Hauben mit einem goldenen Stern.“ (Nürnberg, Stadtarchiv, LI 2, fol. 26r – 27r); zit. nach Zander-Seidel, 1990, S. 174.

⁶²⁰ Nachlassinventar, 153, Nürnberg, GNM, I-A, Fasz. 40; zit. nach Zander-Seidel, 1990, S. 230.

⁶²¹ Vgl. Löcher, 1985, S. 49. Vgl. auch Albrecht Dürer, Porträt Jakob Fugger „der Reiche“, um 1520, Augsburg, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlung (Abb. 33); vgl. Anzelewsky, 1991, S. 254f, Nr. 143.

⁶²² Vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 107.

⁶²³ Bernhard Strigel, Porträt der Martha Thannstetter, geb. Werustin, um 1515, Wien, Liechtenstein Museum; vgl. Otto, 1964, S. 106, Nr. 84 (als Bildnisse eines Ehepaares); Kräftner, 2004, S. 145.

⁶²⁴ Vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 107. Hans Holbein d. J. (?), Bildnis einer jungen Frau, 1517, Den Haag, Mauritshuis.

⁶²⁵ Vgl. Zander-Seidel, 1990, S. 105ff; Kranz, 2004, S. 144f.

⁶²⁶ Vgl. Christensen, 1934, S. 21. Albrecht Dürer trägt in seinem Selbstporträt von 1498 (Madrid) sein Haar schulterlang; vgl. Anzelewsky, 1971, S. 152 - 155, Nr. 48 - 49. In der „Geschichte der Heil. Röm. Reichs Freyen

Jahrhunderts in ganz Europa in Mode war, ist die Kolbe; ringsum herabgekämmte und geradlinig geschnittene Haare (Kat. Nr. 10).⁶²⁷ Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1) trägt sein Haar ebenso in Form der Kolbe und hat es der Mode der Jahre um 1500 entsprechend blond gefärbt.⁶²⁸ Neben der halblangen Kolbenfrisur waren kurz geschnittene Haare ebenso üblich (Kat. Nr. 19, 21, 22).⁶²⁹ Im frühen 16. Jahrhundert kam darüber hinaus nach Jahrzehnten wieder der Bart als männliches Attribut in Mode.⁶³⁰ Sebastian Brant hatte sich noch 1494 lästernd über die bartlose Mode seiner Zeit geäußert: „*Was einstens war ein schändlich Ding, / das achtet jetzt man ganz gering, / Trug man in Ehren einst den Bart, / so liebt der Mann jetzt Weiberart*“.⁶³¹ Um 1520 wurde der Bart in den süddeutschen Handelsstädten wieder modern, wie die bereits erwähnte Stelle aus der Augsburger Chronik des Paul von Stetten (1743) beweist: „*Um diese Zeit [1520] fiengen die Geschlechter und anderen angesehenen Bürger an, ihre Haare auf Burgundische Art kurz abschneiden zu lassen, und hingegen lange Bärte zu tragen*“.⁶³² Im Fall des Bartes ist eine stärkere Individualität zu bemerken, die sich in unterschiedlichen Formen des Bartschnittes äußerte. Zur Kolbe bevorzugte man das glatt rasierete Gesicht (Kat. Nr. 10).⁶³³ Der Vollbart konnte in seiner natürlichen Form (Kat. Nr. 2 und 27) belassen, am unteren Ende gerade gestutzt (Kat. Nr. 33 und 34) oder seitlich zugespitzt werden (Kat. Nr. 17, 18, 35 – 37, 40 - 41).⁶³⁴

Wie die Kleidung wählte der Auftraggeber eines Bildes auch die Accessoires aus, mit denen er in seinem Porträt dargestellt werden wollte.⁶³⁵ Attribute und Insignien sind wesentliche Bestandteile frühneuzeitlicher Porträts. Sie spiegelten den tatsächlichen oder den vom Auftraggeber gewünschten Status wider. Sie erläutern ähnlich den Wappen und Inschriften den Dargestellten, sind jedoch allgemeiner und besonderer Art. Accessoires informieren über

Stadt Augsburg“ von Paul von Stetten heißt es: „1503. Um diese Zeit fiengen die Augsburger an, ihre Haare, welche sie vorher nach ihrer natürlichen Länge über ihre Schultern herab hangen lassen, ganz kurz abzuschneiden.“; zit. nach Stetten, 1743 – 1758, Bd. 1, 1743, S. 257.

⁶²⁷ Vgl. Boehn, 1923, S. 116; Loschek, 1988, S. 302.

⁶²⁸ Vgl. Christensen, 1934, S. 21. Sebastian Brant lästert in seinem *Narrenschiff* (1494) über die Eitelkeiten, die die Menschen um ihr Haar trieben: „*Mit Schwefel und Harz pufft man das Haar / Und schlägt darein dann Eierklar, / dass es im Schüsselkorb wird kraus. / Der hängt den Kopf zum Fenster raus, / der bleicht es dann an Sonn und Feuer, / darunter sind die Läuse nit teuer*.“; zit. nach Brant, *Narrenschiff*, 1944, S. 162.

⁶²⁹ Vgl. Christensen, 1934, S. 21. Auch Hanns Schmidl (Kat. Nr. 23) und Jakob Fugger (Kat. Nr. 38) tragen die Haare kurz.

⁶³⁰ Vgl. Boehn, 1923, S. 116; Boehn, 1925, S. 230; Klein, 1950, S. 38; Hansen, 1957, S. 130f; Loschek, 1988, S. 122.

⁶³¹ Sebastian Brant, *Narrenschiff*, Straßburg, 1494; zit. nach Brant, *Narrenschiff*, 1944, S. 163.

⁶³² Vgl. Anm. 507.

⁶³³ Vgl. Christensen, 1934, S. 21; Loschek, 1988, S. 122.

⁶³⁴ Vgl. Boehn, 1923, S. 116; Christensen, 1934, S. 21.

⁶³⁵ Vgl. Kathke, 1997; Löcher, 1985, S. 31.

den Beruf oder den gesellschaftlichen bzw. familiären Stand der porträtierten Person.⁶³⁶ In Hans Malers Bildnissen sind Accessoires keineswegs in großer Zahl verwendet worden. Der überwiegende Teil der Accessoires in Hans Malers Bildnissen sind Schmuckstücke. Sie finden sich hauptsächlich in den Porträts der Habsburger, aber auch bei Angehörigen des habsburgischen Hofstaates und vornehmen Gewerkenfamilien aus Schwaz. Die detailgenaue Analyse einzelner Schmuckstücke ist in manchen Fällen von besonderer Bedeutung für die Bildaussage. Ein wichtiges Beispiel hierfür ist das Porträt von Siegmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1). Dietrichstein war, wie bereits erwähnt⁶³⁷, einer der engsten Vertrauten Kaiser Maximilians und dessen Familie, vor allem der ab 1517 in Innsbruck residierenden Prinzessinnen Anna und Maria. Diese historische Erkenntnis wird untermauert durch die Untersuchung der von Dietrichstein in Hans Malers Porträt getragenen Accessoires. Auch die von Hoffmann vertretene Frühdatierung⁶³⁸ des Bildes wird durch diese Analyse bestätigt, auch wenn das Bild vermutlich etwas später, als von ihr geäußert (um 1515), entstanden sein dürfte. Dietrichstein trägt in dem Bildnis eine eng um den Hals gelegte Kette, die aus den Farben rot, weiß und gold geflochten ist. Eine ähnliche Kette hat Kaiser Maximilian I. im Jahr 1517 bei einem Augsburger Goldschmied in Auftrag gegeben. Diese wird in den Rechnungsbüchern der Innsbrucker Hofkammer folgendermaßen beschrieben: *„ain kettlein von fünfzig ducaten, klain geschmeidig und lanng machen lasset von dreyen farben Cameliert nemblich Rot, Weis und Gelb ain glied umb daz ander mit denselben farben verkert, daz golt gibt die gelb farb von furselb.“*⁶³⁹ Diese Kette sollte zusammen mit einem kleinen Kreuz an die in Innsbruck residierende ungarische Prinzessin Anna geschickt werden. Gedacht war die Kette als Geschenk von Anna an ihren in den Niederlanden weilenden Verlobten, Erzherzog Ferdinand I.⁶⁴⁰ Einige Monate darauf wurde die Kette mit dem angehängten Kreuz tatsächlich an Erzherzog Ferdinand I. geschickt.⁶⁴¹ Kaiser Maximilian I. hatte im Jahr 1515 die beiden Prinzessinnen Anna und Maria in die Obhut Siegmunds von Dietrichstein übergeben. In den folgenden Jahren entwickelte sich zwischen Anna von Ungarn und Siegmund von Dietrichstein eine enge Verbindung trotzdem sich Dietrichstein nur selten in Innsbruck

⁶³⁶ Vgl. Löcher, 1985, S. 45f; Campbell, 1990, S. 128.

⁶³⁷ Vgl. S. 60f.

⁶³⁸ Vgl. Hoffmann, 1990, S. 113f, Kat. Nr. 40.

⁶³⁹ Innsbruck, TLA, OÖK, Geschäfte vom Hof, 1517, fol. 79r; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, Reg. 1278, 8. Juli 1517.

⁶⁴⁰ *„so welle Eur Kay [...] fürderlich ain Kreuzl schicken an dasselb kettlin zehenngen. Damit unser gnedigste fraw Kayserin dasselb kettlin unnd kreuzl irem gemahl schicken unnd ime dapey anpieten möge“*, Innsbruck, TLA, OÖK, Missiven, 1517, fol. 26; vgl. dazu auch Geschäfte vom Hof, 1517, fol. 79r; JKS, 2. Bd., 1884, Reg. 1278, 8. Juli 1517.

⁶⁴¹ Vgl. JKS, 2. Bd. 1884, Reg. 1296, 28. November 1517.

aufhielt.⁶⁴² Er wurde wiederholt von den beiden Prinzessinnen zu Jagdausflügen und anderen Vergnügungen eingeladen.⁶⁴³ Dietrichstein gehörte zum engsten Vertrauenskreis Kaiser Maximilians I. und der beiden Prinzessinnen. Er wäre somit prädestiniert als Empfänger eines kostbaren Geschenkes, wie der rot-weiß-gelben Kette, die er in Hans Malers Bildnis trägt. Dies umso mehr, wenn man bedenkt, dass Dietrichstein im März 1515 zu den Verhandlungen für die bevorstehende Verlobung zwischen Anna von Ungarn und Erzherzog Ferdinand I. zugezogen worden war.⁶⁴⁴ Darüber hinaus trägt Siegmund von Dietrichstein in dem von Hans Maler geschaffenen Bildnis an der beschriebenen Kette einen Ring, der vermutlich an seine eigene Hochzeit mit Barbara von Rottal, einer vermuteten unehelichen Tochter Kaiser Maximilians I., erinnern soll. Diese fand in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur habsburgisch-jagiellonischen Verlobungsfeier im Juli 1515 in Wien statt. Neben Kaiser Maximilian und den Königen von Polen bzw. von Ungarn und Böhmen nahmen an Dietrichsteins Hochzeit auch „*zwo Königliche Prinzessinnen*“ (Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria)⁶⁴⁵ teil, die im Zentrum der Wiener Doppelverlobung standen.

Dietrichstein ließ sich, an der Kette erkennbar, von Hans Maler als Mitglied des engsten Vertrauenskreises der in Innsbruck residierenden habsburgischen Familie porträtieren. Das Bild ist jedoch nicht in direktem Zusammenhang mit seiner eigenen Hochzeit von 1515 entstanden, da es nicht als Teil einer Ehepaardarstellung gedacht war, sondern als Einzelbild geschaffen wurde.⁶⁴⁶ Dies und die Erwähnung der in rot, weiß und gelb ausgeführten Kette im Jahr 1517 lassen auf eine Entstehung um 1517 schließen. Ein möglicher terminus ante quem für die Entstehung des Porträts ergibt sich aus dem Medaillon mit dem Hl. Hieronymus in der Wüste, das Dietrichstein auf dem Barett trägt (Abb. 93). Dietrichstein gründete im Jahr 1517 in Graz eine Christopherus-Gesellschaft, die sich gegen die Laster des „*Gottslästerlichen Fluchens vnd vnmässigen Zutrinckens*“ einsetzte.⁶⁴⁷ Als ein sichtbares Zeichen sollten die Mitglieder dieses Bundes „*S. Cristoffel Bildniß an einer Ketten / oder Schnur am Hals pinnet/ Huet/ oder sonst öffentlich: vnd sichtbar tragen.*“ Falls eines der Mitglieder dieses

⁶⁴² Vgl. Moltke, 1970, S. 78f; Heiligensetzer, 2003, S. 69.

⁶⁴³ So luden Anna und Maria Siegmund von Dietrichstein im Jahr 1520 ein, sie auf Schloss Fragenstein zu begleiten. Kaiser Maximilian I. hatte in diesem Schloss für Ausflüge der Prinzessinnen komfortable Appartements einrichten lassen; vgl. Heiligensetzer, 2003, S. 69.

⁶⁴⁴ Vgl. Eder, 1963, S. 40.

⁶⁴⁵ Zit. nach Fugger, 1668, S. 1331, 6. Buch, XVII. Kapitel; vgl. Anm. 337.

⁶⁴⁶ Siegmund von Dietrichstein ist auf der heraldisch linken (vom Betrachter gesehen rechten) Seite dargestellt. Der Mann nimmt diese Position für gewöhnlich in einem Einzelporträt ein. Im Fall eines Ehediptychons wechselt der Ehemann auf die heraldisch rechte (also linke) Seite; vgl. Löcher, 1985, S. 31.

⁶⁴⁷ Zit. nach Megiser, 1612, S. 1294; vgl. Moltke, 1970, S. 164.

Zeichen „*nicht sichtbar tregt*“, sollte dieser „*mit wissen des Gesellen armen Leuten drey Creutzer durch Gottes willen geben*“.⁶⁴⁸ Wie solch ein „*S. Cristoffel Bildnüß*“ ausgesehen haben könnte, zeigt das Porträt eines lachenden Mannes aus dem späten 15. Jahrhundert und ein um 1500 entstandener Christopherus-Anhänger (Abb. 94 bis 96).⁶⁴⁹ Die Tatsache, dass Dietrichstein in Hans Malers Porträt eine Medaille mit dem Hl. Hieronymus und nicht dem Hl. Christopherus trägt, würde für eine Entstehung des Bildes vor der Gründung der Christopherus-Gesellschaft, also kurz vor 1517 sprechen.

Kaiser Maximilian I. hatte 1493 in zweiter Ehe Bianca Maria Sforza (1472 – 1510), die Nichte des Herzogs von Mailand, Ludovico Sforza (1452 – 1508), geheiratet. Mit dieser Eheschließung hat Maximilian eine überaus reiche Mitgift erhalten. Alleine der Schmuck, der damit nach Innsbruck gelangte, wurde auf 440.000 Gulden geschätzt.⁶⁵⁰ Kaiser Maximilian I. und seine Familie haben Schmuckstücke aus der lombardischen Mitgift, aber auch aus der Erbschaft von Maria von Burgund, der ersten Ehefrau Maximilians, getragen.⁶⁵¹ Es stellt sich somit die Frage, ob die von Anna und Maria in Hans Malers Bildnissen verwendeten Juwelen aus einem dieser Bestände stammen könnten. Kaiser Maximilian I. hat die ab 1517 in Innsbruck residierenden Verlobten von Erzherzog Ferdinand I. bzw. Ludwigs II. von Ungarn mit Schmuck beschenkt, der zum Teil aus dem Besitz von Bianca Maria Sforza stammte. Erzherzogin Maria etwa erhielt „*ain perlein huet [...] von derselben Kunigin Blanca Maria*“.⁶⁵² Dieser wurde wiederholt mit dem Barett in Hans Malers Porträt der Erzherzogin in London (Kat. Nr. 8) in Verbindung gebracht.⁶⁵³ Die Herkunft von Schmuck aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert ist nur selten eindeutig festzustellen, umso mehr, wenn es sich um ein gemaltes Schmuckstück handelt. Zu weit verbreitet waren Entwürfe und

⁶⁴⁸ Zit. nach Megiser, 1612, S. 1296f, 11. Buch, 11. Kapitel.

⁶⁴⁹ Bildnis eines lachenden Mannes mit Weinglas, Tirol (?), spätes 15. Jahrhundert, ehemals Julius Böhler, München; vgl. Buchner, 1953, S. 207, Nr. 135 sowie Abb. 135; Brosche mit dem Hl. Christopherus, deutsch, Silber vergoldet, spätes 15. bzw. frühes 16. Jahrhundert, Höhe 6,1 cm, London, V&A, Inv. Nr. 507-1903.

⁶⁵⁰ Vgl. Hackenbroch, 1979, S. 107. Vor der Verschickung nach Innsbruck hatte man in Mailand ein detailliertes Inventar der Mitgift angelegt; vgl. dazu Archivio Storico Lombardo, 1875, S. 51 – 74, bes. 60ff; JKS, Bd. 1, 1883, Reg. 191.

⁶⁵¹ Vgl. Hackenbroch, 1979, S. 114.

⁶⁵² Innsbruck, TLA, OÖK, Missiven, 1521, fol. 7f; vgl. JKS, Bd. 2, 1884, Reg. 1400. Im Jahr 1517 schickte Maximilian der Regierung in Innsbruck drei goldene Köpfe, die der Silberkammer von Anna und Maria einverleibt werden sollten; vgl. JKS, Bd. 2, 1884, Reg. 1259.

⁶⁵³ Vgl. Ausst. Kat. Innsbruck, 1992, S. 391, Kat. Nr. 208 (Lukas Madersbacher); Ausst. Kat. Utrecht/s-Hertogenbosch, 1993, S. 50f, Kat. Nr. 33 (Jacqueline Kerckhoff). Es stellt sich die Frage, ob die teilweise Perlendekoration des Barettts von Erzherzogin Maria in diesem Bild die Bezeichnung „*perlein huet*“ rechtfertigt. Ein klassisches Beispiel für eine Kopfbedeckung mit dominierender Perlendekoration wäre das Barett von Maria Welzer (Kat. Nr. 20).

Herstellungstechniken, zu spärlich ist der Bestand an im Original erhaltenen Vergleichsbeispielen.⁶⁵⁴ Erzherzogin Maria trägt in dem Coburger Porträt (Kat. Nr. 6) eine Halskette, an der ein Anhänger mit einem Wiederkreuz zu sehen ist (Abb. 97). Bianca Maria Sforza, die zweite Ehefrau Kaiser Maximilians I., zeigt sich in einem, Bernardino de' Conti zugeschriebenen Porträt (Abb. 98)⁶⁵⁵ mit einem vergleichbaren Anhänger (Abb. 99). Das Wiederkreuz scheint in den beiden Schmuckstücken in ähnlicher Technik⁶⁵⁶ ausgeführt zu sein. Die Fassung des Kreuzes in dem Coburger Bild unterscheidet sich jedoch deutlich von dem lombardischen Exemplar. Sie ist im Gegensatz zu diesem nicht massiv gearbeitet, sondern besteht aus reich verschlungenem Rankenwerk in Gold. Die detailverliebte Gestaltung mit vegetabilen Motiven und auch die aufgelockerte Silhouette sind Merkmale der spätgotischen Goldschmiedekunst Venedigs.⁶⁵⁷ Die schwarzen Perlen an den Rändern des Anhängers und die dreieckigen Elemente in der Kette verweisen auf das burgundische Email en ronde bosse, das in der Dreidimensionalität angewendete Email.⁶⁵⁸ Ein richtungweisendes Vergleichsbeispiel zu dem Schmuckstück findet sich in einem Porträt von Sybilla Artzt (um 1480 – 1546), der Ehefrau Jakob Fuggers, in der *Pinacotheca Fuggerorum* von 1618 (Abb. 100).⁶⁵⁹ Der Graphiker Wolfgang Kilian verwendete im frühen 17. Jahrhundert für die Darstellungen der Mitglieder der Familie Fugger in der *Pinacotheca Fuggerorum* alte, heute überwiegend nicht mehr im Original erhaltene Porträts. Das durch diese Kopie von Kilian

⁶⁵⁴ Bereits im 15. Jahrhundert verwendeten Goldschmiede auch fremde Vorlagen, etwa von Martin Schongauer oder Israhel van Meckenem, für ihre Werke. Im 16. Jahrhundert waren vor allem die Musterbücher von Peter Flötner, Virgil Solis, Heinrich Aldegrever weit verbreitet; vgl. Evans, 1951, S. 94f; Hackenbroch, 1979, S. 108. Deutsche und niederländische Künstler sind in der Spätgotik in relativ hoher Zahl etwa in Venedig nachweisbar. Sie brachten Techniken, wie die niederländische Emailmalerei nach Venedig; vgl. Steingraber, 1962, S. 160ff, 167f. Darüber hinaus erschwert der sehr kleine Bestand an originalen Schmuckstücken der frühen Neuzeit den Vergleich; vgl. Hackenbroch, 1979, S. 3 und 8; Wilckens, 1985, S. 87.

⁶⁵⁵ Bernardino de' Conti (?), Porträt Bianca Maria Sforza, Ende 15. Jh., Paris, Musée du Louvre; vgl. Venturelli, 1996, S. 139. Ein sehr ähnliches Bildnis (lombardisch, um 1493/1495) aus der Werkstatt von Ambrogio de' Predis, das ebenso diesen Anhänger zeigt, wird im KHM in Wien aufbewahrt (Inv. Nr. GG 5622).

⁶⁵⁶ Welches Material und welche Technik hier zu Anwendung gekommen sind, lässt sich nur mehr vermuten. Es könnten aneinander gereichte geschliffene Edelsteine oder Glasschmelz bzw. Email verwendet worden sein. Ich danke Franz Kirchweger (Wien, KHM, Kunstkammer) der mir in diesem Zusammenhang wichtige Hinweise gegeben hat.

⁶⁵⁷ Als Beispiele für die vegetabilen Ornamente sei genannt der Kelch in S. Eufemia alla Giudecca in Venedig, venezianisch (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70 (Gestaltung des Kelchfußes); vgl. Steingraber, 1962, S. 178, Abb. 34, auch S. 151, 172ff. Die bewegte Silhouette findet sich vergleichbar in dem Prozessionskreuz, Venedig, Accademia, venezianisch (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70; vgl. Steingraber, 1962, S. 180, Abb. 37, auch S. 151, 154.

⁶⁵⁸ Auf der Fassung des Burgundischen Hofbechers (burgundisch-niederländisch, zwischen 1453 und 1467, Wien, KHM, Weltliche Schatzkammer) finden sich schwarze Emailperlen, die den in dem Coburger Bild ähneln; vgl. Leithe-Jasper, 1970, S. 229. Ich danke Franz Kirchweger (KHM, Kunstkammer, Wien) für diesen Hinweis.

⁶⁵⁹ Vgl. *Pinacotheca Fuggerorum*, fol. 5, "SIBILLA ARTZETIN CONIVNX NUP- / TA AN DNI M.CCCC LXXXVIII". Ein ähnlicher Wiederkreuz-Anhänger ist in der *Pinacotheca Fuggerorum* auch in dem Porträt von Ursula Fugger (1530 – 1570), der Tochter Raymund Fuggers, zu sehen; vgl. *Pinacotheca Fuggerorum*, fol. 20.

überlieferte Bildnis der Sibylla Artzt zeigt eine Kette, die in vielen Details dem Schmuckstück in Hans Malers Bild gleicht (Abb. 101). Ähnliche Formen finden sich schon im späten 15. Jahrhundert in der Goldschmiedekunst Augsburgs. Das Ulrichkreuz von Nikolaus Seld aus dem Jahr 1494 (Abb. 102 und 103) zeigt die Form des Wiederkreuzes und es besteht aus detailreichem Rankenwerk.⁶⁶⁰ Die stilisierten Blüten an den Kreuzenden lassen darüber hinaus eine Technik erkennen, die sich vermutlich auch in den schwarzen Perlen des Anhängers von Erzherzogin Maria nachweisen lässt; das aus Burgund nach Augsburg gekommene *Email en ronde bosse*.⁶⁶¹

Anna von Ungarn trägt in dem Madrider Porträt (Kat. Nr. 5) auf ihrem Barett eine Brosche, die auf dem zentralen goldgefassten Edelstein eine weibliche Figur zeigt, die vor ihrem Körper in ihren Händen ein Tuch hält (Abb. 104). Diese freistehende Frauendarstellung ist wohl mit im 16. Jahrhundert nachweisbaren Diamantfigürchen vergleichbar; geschliffene Diamanten bilden in einer Goldfassung die Gliedmaßen von Heiligen und Helden (Abb. 105).⁶⁶² Herzogin Anna von Bayern (1528 - 1590), die Tochter Kaiser Ferdinands I. besaß eine Brosche, die ein vergleichbares Figürchen in einer Form zeigt, die annähernd mit der Hutbrosche von Anna von Ungarn zu vergleichen ist (Abb. 106).⁶⁶³ Die in der Brosche in dem Madrider Bild dargestellte weibliche Figur steht breitbeinig auf dem Edelstein, ihr Haar weht im Wind, das Tuch hält sie mit kraftvoll nach unten bzw. oben ausgestreckten Armen. Man möchte diese Figur fast mit einer wehrhaften Amazone oder einer Hexe, wie sie etwa Albrecht Altdorfer und Hans Baldung Grien dargestellt haben (Abb. 107)⁶⁶⁴, identifizieren. Mehrfach wurde diese Figur mit der Glücksgöttin Fortuna in Verbindung gebracht.⁶⁶⁵ Fortuna ist eine der wenigen antiken Gottheiten, die bereits in der Spätantike in die christliche Vorstellungswelt eingebunden worden ist.⁶⁶⁶ Im Hoch- und Spätmittelalter war das Symbol

⁶⁶⁰ Nikolaus Seld, Ulrichkreuz, Augsburg, 1494, datiert und signiert, Augsburg, St. Ulrich und Afra; vgl. Ausst. Kat. Augsburg, 2003, S. 141 – 145, Kat. Nr. 20 (Melanie Thierbach).

⁶⁶¹ Die in blau ausgeführten Blätter der Blüten an den Kreuzarmen und in der Mitte des Kreuzes sind in dieser Technik ausgeführt worden; vgl. die burgundische Halskette, um 1450 auf Schloss Langenburg; vgl. Steingraber, 1956, S. 64f, Abb. 92 und 93.

⁶⁶² Der hl. Michael mit Säbel, 1. H. bzw. Mitte 16. Jahrhundert, Dresden, Grünes Gewölbe; vgl. Tillander, 1995, S. 74ff sowie S. 74, Abb. 105. Die Figur des hl. Michael des sog. Michaelsbeckers, Paris oder Antwerpen, um 1530/40, Wien, KHM, Kunstkammer ist aus Diamanten zusammengesetzt. Auch David und Goliath bzw. schreitende Löwen sind in dieser Technik ausgeführt erhalten; vgl. Tillander, 1995, S. 74 und S. 78f.

⁶⁶³ Hans Mielich, Gemaltes Schmuckinventar der Herzogin Anna; vgl. Tillander, 1995, S. 77, Nr. 111.

⁶⁶⁴ Vgl. etwa Hans Baldung Grien, Hexensabbat, 1541, Federzeichnung, Paris, Musée du Louvre.

⁶⁶⁵ Vgl. Heinemann, 1971, S. 231, Kat. Nr. 174 („*vermutlich eine allegorische Darstellung der Fortuna*“); Lübbecke, 1991, S. 301, Kat. Nr. 68 („*small figure of Fortuna*“). Gosbert Schübler, Universität Passau, hat die Figur ebenso als Fortuna identifiziert.

⁶⁶⁶ Vgl. Doren, 1924, S. 73ff und 78.

Fortunas das Rad, mit dem sie die darauf geflochtenen Menschen in ein ewig gleiches hoffnungs- und zielloses Auf und Ab einspannte.⁶⁶⁷ Hans Weiditz stellte 1519, etwa zeitgleich mit Hans Malers Porträt von Anna von Ungarn, die Machtpolitik Kaiser Maximilians mithilfe der mittelalterlichen Fortuna dar (Abb. 108).⁶⁶⁸ Die Fortuna der Brosche in Hans Malers Porträt von Anna von Ungarn zeigt sich hingegen in ihrer im 15. Jahrhundert in Italien im humanistischen Sinn interpretierten Form; sie hält ein im Wind flatterndes Segel und steht auf einer Kugel (hier ein goldgefasser Edelstein) als Symbol für die Occasio, die günstige Gelegenheit.⁶⁶⁹ Fortuna ist nun eine der diesseitigen Welt zugewandte Personifikation der günstigen Gelegenheit, die man sich im kühnen Angriff dienstbar machen konnte.⁶⁷⁰ Als dieses Glück verheißende Symbol findet sich Fortuna im 15. Jahrhunderten in den Impresen italienischer Adelige und Kaufleute (Abb. 109).⁶⁷¹ So ist sie etwa beim Einzug Massimiliano Sforzas (1493 – 1530) in Mailand im Jahr 1512 eine der Hauptfiguren auf einem der Triumphbögen.⁶⁷² Die 1519 von Hans Maler abgebildete Fortuna-Brosche muss jedoch nicht unbedingt ein italienisches Produkt, etwa mit der Mitgift Bianca Maris Sforzas nach Innsbruck gekommen, gewesen sein. Hans Maler kann ebenso eine nördlich der Alpen gefertigte Brosche gesehen haben. In Deutschland fand die humanistisch interpretierte Form von Fortuna erstmals in Albrecht Dürers Kupferstich „Das kleine Glück“ (um 1495) Verwendung (Abb. 110).⁶⁷³ Als eines der zahlreichen zeitgenössischen Beispiele sei eine 1520/25 in Augsburg gefertigte Fortuna aus Lindenholz genannt, die vermutlich als Modell einer Brunnenfigur geschaffen worden ist (Abb. 111).⁶⁷⁴ Auch im engeren familiären Umfeld von Anna von Ungarn findet sich wiederholt Fortuna. Margarete von Österreich (1480 –

⁶⁶⁷ In dieser Form findet sich Fortuna bis weit über das Mittelalter hinaus dargestellt. Zur vielschichtigen Symbolik von Fortuna vgl. Doren, 1924 bzw. Meyer-Landrut, 1997.

⁶⁶⁸ Oben auf dem Rad der Fortuna befindet sich die päpstliche Tiara, links klimmt in Anlehnung an das zeitweise Streben Kaiser Maximilians I. nach der Papstkronen der kaiserliche Adler herauf, rechts stürzt der gallische Hahn ab, der venezianische Löwe ist bereits völlig unter die Räder gekommen. Hans Weiditz, Eine von zwölf politisch-allegorischen Illustrationen zu: Ulrich von Hutten, „*Ad Caesarem Maximil. Vt bellum in Venetos coeptum prosequator. Exhortatorium. Eiusdem ad Caes. Maximil. Epigram*“, Buch I, Augsburg, 1519, Berlin, Kupferstichkabinett; vgl. Friedländer, 1922, S. 17.

⁶⁶⁹ Vgl. Meyer-Landrut, 1997, S. 151.

⁶⁷⁰ Vgl. Doren, 1924, S. 121ff, bes. 124; Meyer-Landrut, 1997, S. 135. Paul Joachimsen hat Fortuna als „*eines der großen Probleme der Renaissance*“ bezeichnet, spiegelt sich hierin doch symptomatisch der Wandel hin zur energischen Bejahung der Welt und ihrer Freuden; vgl. Joachimsen, 1920, S. 202.

⁶⁷¹ Vgl. Doren, S. 129; Meyer-Landrut, 1997, S. 144ff. Wappen des Florentiner Kaufmanns Giovanni Rucellai (1403 – 1481), Florenz, Palazzo Rucellai, Mitte 15. Jh.; vgl. Reichert, 1985, S. 24; Meyer-Landrut, 1997, S. 145; vgl. auch Hill, 1930, S. 261, Nr. 993, S. 275, Nr. 1065 sowie Taf. 177; Habich, Schaumünzen, 1/1, S. 55, Nr. 332 sowie Taf. XLIV, Nr. 1; Appuhn-Radtke, Fortuna, Sp. 324ff, bes. Sp. 340ff.

⁶⁷² Fortuna bildet in diesem Zusammenhang über Fama, Speranza, Audacia und Penitentia die eigentlich lenkende Macht; vgl. Doren, 1924, S. 131.

⁶⁷³ Vgl. Appuhn-Radtke, Fortuna, Sp. 344, sowie Abb. Sp. 325.

⁶⁷⁴ Statuette einer Fortuna, Augsburg, um 1520 – 1525, Lindenholz, Höhe 55 cm, Berlin, SMB, Skulpturensammlung; vgl. Appuhn-Radtke, Fortuna, Sp. 346f, sowie Sp. 333, Abb. 36.

1530), die Tochter Maximilians I. und Statthalterin in den Niederlanden, hatte den Leitspruch „*fortune – infortune – fort une*“.⁶⁷⁵ In dem Gruppenporträt der Familie Kaiser Maximilians I. von Bernhard Strigel trägt der junge Erzherzog Karl (V.) eine Brosche auf seinem Barett, die ebenso Fortuna zeigt.⁶⁷⁶

Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria sind in den 1519 bzw. 1520 entstandenen Porträts (Kat. Nr. 5 – 8) als Verlobte von Erzherzog Ferdinand I. bzw. König Ludwigs II. von Ungarn dargestellt. Es scheint wohl kein Zufall zu sein, dass gerade in dem zweiten Porträt von Anna von Ungarn (1520, Kat. Nr. 7) der Brautstand der Dargestellten durch mehrere symbolisch zu deutende Accessoires besonders hervorgehoben wird. Im Gegensatz zu Maria, die seit 1515 mit König Ludwig II. von Ungarn verlobt war, stand bei der ungarischen Prinzessin Anna erst einige Jahre nach der Doppelverlobung 1515 fest, welchen habsburgischen Prinzen sie tatsächlich heiraten sollte. Die Vermählung mit Erzherzog Ferdinand wurde erst Ende des Jahres 1520 mit einem symbolischen Akt in Innsbruck endgültig beschlossen.⁶⁷⁷ In dem Porträt von Anna von Ungarn aus dem Jahr 1519 (Kat. Nr. 5) hatte Hans Maler geplant, der Dargestellten eine Rose in die Hand zu geben.⁶⁷⁸ Diese wurde in die endgültige Malschicht jedoch nicht übernommen, ist aber in Infrarotaufnahmen zu erkennen ist (Abb. 112 und 113).⁶⁷⁹ Das 1520 entstandene Porträt (Kat. Nr. 7) ist besonders reich mit dieser spezifischen Symbolik aufgeladen. Auf dem Schoß von Anna von Ungarn sitzt ein kleiner Hund, auf dessen Halsband Blüten und die Initiale „A“ (Anna) zu sehen sind. Die angeborene Anhänglichkeit gegenüber vertrauten Menschen hatte den Hund zu einem Symbol für die eheliche Liebe und Treue gemacht, das oft in Hochzeitsbildern zu finden ist (Abb. 114).⁶⁸⁰ In

⁶⁷⁵ Zit. nach Doren, 1924, S. 130, Anm. 123; vgl.

⁶⁷⁶ Bernhard Strigel, Gruppenporträt der Familie Kaiser Maximilians I., nach 1515, Wien, Kunsthistorisches Museum. Aby Warburg hat dieses Bild in seinem Mnemosyne-Atlas in der Bildtafel zu Fortuna mitaufgenommen; vgl. Warnke/Brink, 2000, S. 88f, Taf. 48, Nr. 25.

⁶⁷⁷ Vgl. Bauer, 1907, S. 122f. Vgl. auch die Inschriften der beiden Holzschnitte von Erhard Schön. Maria wird als die Schwester Kaiser Karls V. und als Ehefrau König Ludwigs II. von Ungarn und Böhmen bezeichnet. Anna wird nur als die Schwester des ungarisch-böhmischen Königs bezeichnet; vgl. Anm. 218.

⁶⁷⁸ Die Rose war im hoch- und spätmittelalterlichen Minnesang eines der zentralen Symbole der Liebe; vgl. Camille, 2000, S. 107 – 111. Matthias Jacob Schleiden schrieb in seiner Arbeit über die Symbolik der Rose: „*Minne, Rose, Frühling sind drei unzertrennliche Erscheinungen*“; zit. Schleiden, 1873, S. 153. Eine geschenkte bzw. zugeworfene Rose stand für Liebeswerbung bzw. Liebeserhörung; vgl. Schleiden, 1873, S. 153ff. Der Rosenroman („*Roman de la Rose*“), um 1230 von Guillaume de Lorris begonnen und um 1270 von Jean de Meun vollendet, ist das wohl einflussreichste profane literarische Werk des späteren Mittelalters; vgl. Rosenroman, 1976 - 1979.

⁶⁷⁹ Vgl. Lübbecke, 1991, S. 300, Abb. 1. Die Entscheidung, die Blume nicht in das Bild zu übernehmen muss zu einem relativ späten Zeitpunkt in der Fertigung des Bildes gefallen sein. Die ausgeführte Handhaltung stimmt mit der Unterzeichnung überein und wirkt ohne die Blume etwas unmotiviert.

⁶⁸⁰ Vgl. Dittrich, 2005, S. 227. Jan van Eyck, Arnolfini-Hochzeit, London, The National Gallery.

dem 1531 in Augsburg herausgegebenem „Emblematum Liber“ von Andrea Alciati (1492 – 1550) ist in der Darstellung eines Ehepaares zu Füßen der Braut ein kleiner Hund zu sehen (Abb. 115). Im Text dazu heißt es: „*Ecce puella uiro quae dextra iungitur, ecce ut sedet, ut catulus lusitat ante pedes?*“.⁶⁸¹ Schoßhunde waren darüber hinaus auch als „Gesellschaftstier“ geschätzt und fanden in Bildnissen adeliger oder patrizischer Damen Aufnahme (Abb. 116).⁶⁸²

In dem Porträt von 1520 (Kat. Nr. 7) trägt Anna von Ungarn darüber hinaus an einem Band um den Hals einen ungewöhnlichen Anhänger. Auf dem Edelstein dieses Anhängers sitzt eine kleine Eule mit weit geöffneten Augen und einem goldgefassten roten Herz auf der Brust (Abb. 117).⁶⁸³ Das Herz war wie die Rose für die spätmittelalterlichen Minnesänger und Epiker ein Schlüsselwort der Liebeslyrik.⁶⁸⁴ So schildert das „Buch vom liebentbrannten Herzen“ (*Le Livre du Cœur d’amours épris*) des René d’Anjou die gefahrenvolle Minnefahrt des Herzen aus der Brust des Herzogs (Abb. 118).⁶⁸⁵ Die Liederhandschrift des Jean de Montchenu, eine französische Liedersammlung des späten 15. Jahrhunderts, ist gar in Herzform geschnitten (Abb. 119).⁶⁸⁶ Die Eule vereint in der spätmittelalterlichen Symbolik als Vogel der Nacht eine Vielzahl an überwiegend negativen Charaktereigenschaften; sie stand für Dämonie und Ignorantia, ebenso für Luxuria, Tod und Sündhaftigkeit. In Verbindung mit dem Herz der Liebe muss sie als Sinnbild der Liebestorheit der Menschen zu

⁶⁸¹ Andrea Alciati, *Emblematum Liber*, Augsburg, 1531, fol. Diii, reproduziert nach der Ausgabe von 1534, S. 65; vgl. Reff, 1963, S. 362, Abb. 2 und S. 364, Anm. 16.

⁶⁸² Christoph Amberger, *Porträt von Regina Baumgartner*, geb. Honold, 1540, Nürnberg, GNM; vgl. Löcher, 1997, S. 31ff; Kranz, 2004, S. 304 - 307, Kat. Nr. 29.

⁶⁸³ Dieses Schmuckstück findet sich ebenso in den verkleinerten und seitenverkehrten Versionen dieses Bildes, die nach der Hochzeit von Anna von Ungarn mit Erzherzog Ferdinand I. angefertigt worden sind; vgl. Kat. Nr. 13 – 15. In welcher Technik die Eule und das Herz ausgeführt sind, muss offen bleiben. Die Eule könnte aus Email en ronde bosse gefertigt sein, das Herz emailliert bzw. ein geschnittener Rubin sein; zu herzförmig geschnittenen Edelsteinen vgl. Tillander, 1995, S. 205. Schmuckstücke mit Tierdarstellungen sind im 16. Jahrhundert keine Seltenheit. So finden sich in dem Inventar der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558 – 1597) Anhänger mit „*ein papagey mit einem gar grossen schmaragden an der brust*“ oder „*Ein schwarzer Adler, in der brust ein robin, im nast [Kralle] ein schoner spiziger diamant mit 4 anghenckhten perlen.*“; zit. nach Kurzel-Runtscheiner, 1993, S. 163, Nr. 6 bzw. S. 165, Nr. 28.

⁶⁸⁴ Vgl. Camille, 2000, S. 111 – 119. Eines der ältesten deutschen Gedichte (12. Jh.) lautet: „*Dû bist mîn / ich bin dîn: / des solt dû gewis sîn. / dû bist beslozzen / in minem herzen: / verloren ist daz sluzzelîn: / du muost och immer darinnen sîn.*“; zit. nach Schrade, 1966, S. 29; vgl. auch Nager, 1993, S. 149 – 159, bes. 150ff.

⁶⁸⁵ Buch vom liebentbrannten Herzen (*Le Livre du Cœur d’amours épris*), 16 Miniaturen, um 1460/67, Wien, ÖNB; vgl. König, 1996, Taf. I; Unterkircher, 1999, S. 16f.

⁶⁸⁶ Herzförmige Liederhandschrift des Jean de Montchenu mit Kompositionen von Johannes Ockeghem und Guillaume Dufay, französisch, um 1475, Paris, Bibliothèque Nationale de France; vgl. Schrade, 1966, S. 51f sowie Abb. S. 53; Ausst. Kat. Paris, 1991, S. 98f, Kat. 39; Appuhn-Radtke, *Fortuna*, Sp. 316, sowie Sp. 351, Abb. 25.

verstehen sein.⁶⁸⁷ Es zählt wohl zu den Besonderheiten der spätmittelalterlichen Kunst, dass die Liebe im 15. Jahrhundert unter oft eigenwilligen Vorzeichen zur Darstellung gebracht wurde. Liebe und Begierde, Lust und Moral wurden einander betont ambivalent, oft satirisch-derb gegenübergestellt.⁶⁸⁸ Der „Liebesgarten mit Schachspieler“ des Meister E. S. (um 1460, Abb. 120)⁶⁸⁹ bringt dies deutlich zum Ausdruck. Das Schachspiel war seit dem 14. Jahrhundert eine beliebte Metapher für die Kunst der Verführung, der Apfelbaum im Hintergrund ist eine Anspielung auf die Versuchung durch die verbotenen Früchte im Paradies. Das Verlangen des jungen Mannes im linken Eck nach seiner Geliebten neben ihm wird durch den Dolch zwischen seinen Beinen und den zur Eule (hier im Sinn der Verlockung und Sünde zu verstehen) fliegenden Falken symbolisiert. Der durch Tonsur und Kleidung als Narr gekennzeichnete Mann im rechten Vordergrund kommentiert als Personifikation der Torheit den Sittenverfall. Er legt seine Hand auf das Gesäß der Frau neben ihm, die durch die hörnerförmige Kopphaube als leichtfertige Frau gekennzeichnet ist. Seine Gürteltasche dürfte als ein Hinweis auf die Torheit, Geld zu den Dirnen zu tragen, zu verstehen sein. In einem Kupferstich von Israhel van Meckenem ist ein Liebespaar auf dem Bett sitzend dargestellt (um 1490, Abb. 121),⁶⁹⁰ Sie ist an Haube und Schlüsselbund als verheiratete Frau erkennbar, die Blicke von Mann und Frau und sein Fuß auf ihrem Schuh lassen jedoch keinen Zweifel an den Absichten der beiden. Links im Hintergrund ist der Türriegel mit einem Messer blockiert, um zu verhindern, beim Ehebruch ertappt zu werden. Im Hintergrund über dem Paar ist eine Eule zu erkennen (Abb. 122), die auch in diesem Zusammenhang als Anspielung auf Torheit der Liebe zu verstehen ist.⁶⁹¹

Die Kette mit dem Eulen-Anhänger von Anna von Ungarn dürfte ein reales Schmuckstück gewesen sein, das Anna von ihrem Verlobten, Erzherzog Ferdinand I., als Minnegabe erhalten hat. Geschenke, etwa ein Spiegel, ein Kamm oder eine Tasche, waren fixer Bestandteil des spätmittelalterlichen Minnedienstes. Andreas Capellanus (12. Jh.) schrieb in seinem Werk „*De Amore*“ (Über die Liebe): “[...] *eine Dame darf von ihrem Liebsten all das annehmen, was sich geziemt und klein ist oder sie an ihren Liebsten erinnern mag* [...]“⁶⁹² Kostbare

⁶⁸⁷ Zur vielschichtigen Symbolbedeutung der Eule; vgl. Dittrich, 2005, S. 108 - 121 (mit weiterführender Literatur); vgl. auch Schwarz/Plagemann, 1973, Sp. 267 – 321; RAC, Bd. XVI, 1994, Sp. 897.

⁶⁸⁸ Vgl. Camille, 2000; Ausst. Kat. Wien/Ljubljana, 1999.

⁶⁸⁹ Meister E. S., Der Liebesgarten mit dem Schachspieler, um 1460, Kupferstich; vgl. Lehrs, Bd. 2, S. 302f, Nr. 214; vgl. auch Ausst. Kat. Wien/Ljubljana, 1999, S. 40f, Nr. 4.

⁶⁹⁰ Vgl. Lehrs, Bd. 9, S. 398, Nr. 508; Bartsch, Bd. 9, S. 170, Nr. 179 (270).

⁶⁹¹ Vgl. Ausst. Kat. Wien/Ljubljana, 1999, S. 46, Nr. 7.

⁶⁹² Andreas Capellanus, *De Amore/Über die Liebe*; zit. nach Camille, 2000, S. 51.

Geschenke als Zeichen der Liebe wurden nicht nur Frauen überreicht, auch Männer erhielten von ihren Geliebten Gaben der Lieben.⁶⁹³ In dem sog. *Gothaer Liebespaar* (Abb. 123)⁶⁹⁴ wird ein goldener Reif als Geschenk überreicht, wobei nicht eindeutig festzustellen ist, in welche Richtung dieser wandert.⁶⁹⁵ An dieser Stelle muss an die bereits in anderem Zusammenhang⁶⁹⁶ erwähnte Kette („*von dreyen farben Cameliert nemblich Rot, Weis und Gelb*“⁶⁹⁷) erinnert werden, die Kaiser Maximilian I. 1517 in Augsburg anfertigen ließ, damit Anna von Ungarn diese als Geschenk „*irem gemahl schicken*“ möge.⁶⁹⁸ Kaiser Maximilian I. selbst ließ vor seiner Hochzeit mit Maria von Burgund im Jahr 1477 in Köln Schmuckstücke („*clainat*“) kaufen, die er „*der durchlechtigsten hochgeboren furstinne und jungkfrauen von Burgundj*“ schenken wollte.⁶⁹⁹ Dass der Minnedienst Erzherzog Ferdinands mit Anspielung auf die Liebestorheit mit dem Eulen-Anhänger von Anna von Ungarn am Innsbrucker Hof durchaus verstanden wurde, zeigen die Reliefs des Goldenen Dachls in Innsbruck.⁷⁰⁰ Diese sind analog zur Minnekunst des 15. Jahrhunderts ebenso als ironische Betrachtung männlicher Verliebtheit zu lesen. In einem der beiden Reliefs im Zentrum des anstößigen Moriskentanzes ist Kaiser Maximilian I. zwei Frauen gegenübergestellt (Abb. 124). Durch die Wappen sind diese als seine beiden Ehefrauen Maria von Burgund und Bianca Maria Sforza zu verstehen. In der Art ihrer Darstellung (Dekolletés, Handhaltung, Kopfbedeckungen) sind sie ebenso als leichtfertige Frauen oder Allegorien der Wollust, womöglich die beiden Ehefrauen in dieser Verkleidung, zu lesen. Der Narr im Nachbarrelief (Abb. 125) scheint Maximilian nachzuäffen, der womöglich gerade aus den Händen der einen Frau den goldenen Apfel als Sieger des Tanzes, als größter Liebesnarr überreicht bekommt.⁷⁰¹

Das Bildnis von Maria Welzer (Kat. Nr. 20), der Tochter des wohlhabenden Schwazer Gewerken Simon Tänzl, wurde bereits als ein in Bezug auf Gestaltung und Ausstattung an höfischen Porträts orientiertes Bildnis erkannt.⁷⁰² In dem anlässlich ihrer Eheschließung mit

⁶⁹³ Vgl. Camille, 2000, S. 51ff.

⁶⁹⁴ Meister des Hausbuches, *Gothaer Liebespaar*, Gotha, Schloßmuseum; vgl. Niehr, 1998.

⁶⁹⁵ Vgl. Niehr, 1998, S. 82.

⁶⁹⁶ Vgl. S. 107.

⁶⁹⁷ Vgl. Anm. 639.

⁶⁹⁸ Vgl. Anm. 640.

⁶⁹⁹ Zit. nach JKS, Bd. 1, 1883, Reg. 141, 14. April 1477. Kurz zuvor, am 26. März 1477 schreibt Maria von Burgund an Erzherzog Maximilian, sie habe von seinem Diener Jehan Beyer dessen Entschuldigung vernommen, „*wie er mit cleinet gedoien hat, daz er mit bringen solt und wo er dazselb cleinet gelaiszen hat.*“; zit. nach JKS, Bd. 1, 1883, Reg. 140.

⁷⁰⁰ Vgl. Pokorny, 2002/2003; Söding, 2007, S. 256, Nr. 166.

⁷⁰¹ Vgl. Pokorny, 2002/2003, S. 43.

⁷⁰² Vgl. S. 85f.

Moritz Welzer (Kat. Nr. 19) 1524 gefertigten Porträt trägt Maria Welzer ein Barett mit der Darstellung der Pelikanmutter mit drei Jungen (Abb. 126). Der sich selbst für seine Kinder opfernde Pelikan galt bereits seit der Spätantike als Sinnbild für die Erlösung der Menschen durch die Passion Christi.⁷⁰³ Im 15. und 16. Jahrhundert wurde er ebenso als Zeichen für die Nächstenliebe zw. Liebe gedeutet.⁷⁰⁴ In einer 1443 datierten bayerisch-österreichischen Abschrift des „Gewissensspiegels“ von Martin Amberg findet sich in der einleitenden Widmung die Gegenüberstellung der Sünden und Tugenden. Die Liebe wird darin wie folgt beschrieben: „*De lieb sitzt auf einem tyr haist orasius [Erasmus] / furt auf dem helm ein coredulum [Vogel] / an dem schilt ein pellican / an dem roch ein arpium [Vogel]*.“⁷⁰⁵ Im Kontext von Ehepaar-Darstellungen, wie etwa Moritz und Maria Welzer, kann der Pelikan mit oder ohne Junge nach christlicher Moralvorstellung ebenso als Symbol der Liebe gelesen werden.⁷⁰⁶ Das Motiv der Pelikanmutter in dem Barett von Maria Welzer ist in einer besonders zeitaufwendigen und kostspieligen Art der Perlenstickerei ausgeführt worden. Dies ist ein weiteres Indiz für die kostspielige, an höchsten Vorbildern orientierte Lebensführung der Familie Tänzl im frühen 16. Jahrhundert. In der Mitte des 15. Jahrhunderts hatten Perlensticker begonnen, die Größenunterschiede der Perlen gezielt für die künstlerische Gestaltung zu nutzen, etwa um die Plastizität von Falten zu verstärken.⁷⁰⁷ Die Perlen konnten bei dieser Ausführungsart nicht mehr wie bisher in gleichmäßiger Größe vorrätig auf Schnüre aufgezogen werden. Der Sticker musste jede Perle einzeln auswählen und kurz vor dem Gebrauch auf den Faden ziehen. Dies war nicht nur zeitintensiver, es musste auch ein Vorrat

⁷⁰³ In der spätantiken Erzählung des Physiologus heißt es: „*Wenn er die Jungen hervorgebracht hat, dann picken diese, sobald sie nur ein wenig zunehmen ihren Eltern ins Gesicht. Die Eltern aber hacken zurück und töten sie. Nachher jedoch tut es ihnen leid. Drei Tage lang trauern sie dann um die Kinder, die sie getötet haben. Nach dem dritten Tag aber geht ihre Mutter hin und reißt sich selber die Flanke auf, und ihr Blut tropft auf die toten Leiber der Jungen und erweckt sie.*“; zit. nach Gerhardt, 1979, S. 11f; vgl. Seel, 1960, S. 6f.

⁷⁰⁴ Vgl. Tervarent, 1958 – 1964, Bd. 2, 1959, Sp. 302f; LCI, 3. Bd., 1971, S. 390f; Forster, 1986, S. 229; Dittrich, 2005, S. 337. In dieser Bedeutung fand der Pelikan in zahllosen Kunstwerken unterschiedlicher Art Verwendung; vgl. LCI, 3. Bd., 1971/1994 Sp. 390 – 392; Gerhardt, 1979, S. 118ff. In der Renaissance wandelt sich in christlicher Allegorese antiker Mythen der Symbolwert des Pelikans zu einem Zeichen der Liebe zwischen mythologischen Figuren. In der Darstellung des um die Nymphe Procis trauernden Satyr Cephalus von Piero di Cosimo, ca. 1495 (London, National Gallery) findet sich im Hintergrund am Ufer des Sees ein Pelikan; vgl. Dittrich, 2005, S. 339f, sowie Abb. S. 340.

⁷⁰⁵ Österreichische Papierhandschrift, 1443, ehemals Stiftsbibliothek Lambach, heute Berlin, Staatsbibliothek, Codex Ms germ. Qu. 1860; zit. nach Schmieder, 1868, S. 326f. Werbow wies darauf hin, dass diese Darstellung der Tugenden und Sünden in keinem ursprünglichen Verhältnis zum „Gewissensspiegel“ von Martin von Amberg steht, wie Schmieder schreibt; vgl. Werbow, 1958, S. 27.

⁷⁰⁶ Vgl. Dittrich, 2005, S. 337. Neben den Porträts von Moritz und Maria Welzer ist das um 1490 von Lorenzo Costa gemalte Ehepaar Alessandro di Bernardo Gozzadini und Donna Canonici eines der seltene Beispiele in diesem Zusammenhang; vgl. Hibbard, 1980, S. 246, Abb. 436; Dittrich, 2005, S. 339.

⁷⁰⁷ Vgl. Bock, 1966, S. 55f. Diese Technik ist zu bemerken in der sog. Roten Kasel, um 1470/80, Mariazell, Schatzkammer; vgl. Koller/Macho, 1998, S. 41 sowie S. 44, Kat. Nr. 1 und S. 39, Abb. 2 und 4.

an Perlen in den unterschiedlichsten Größen vorhanden sein.⁷⁰⁸ Um die räumliche Wirkung der Perlenstickerei weiter zu steigern, arbeiteten die Sticker ab etwa 1500 mit Papier- und Stoffunterlagen bzw. Drahtarmierungen.⁷⁰⁹ Die Stickerei auf dem Barett von Maria Welzer zeigt beide erwähnten Errungenschaften der Perlstickerei um 1500. Kleine und große Perlen kamen zum Einsatz, um etwa die Verjüngung der von der Mitte ausgehenden Strahlen zu gestalten. Der Pelikan selbst und auch die drei Jungen heben sich dreidimensional vom Grund ab, was wohl mithilfe eines Drahtgeflechtes zustande gebracht worden sein dürfte.

Die Seiden- und Perlenstickerei in Innsbruck hatte unter Kaiser Maximilian I. und Bianca Maria Sforza eine Blüte erreicht.⁷¹⁰ Die prachtvollsten Perlstickereien des Innsbrucker Hofes müssen der Mantel und die Mitra Kaiser Maximilians I. gewesen sein (Abb. 127 und 128).⁷¹¹ Neben den Habsburgern trat im späten 15. Jahrhundert auch der Adel und gegen alle Regeln der Kleiderordnungen das durch Handel und Bergbau reich gewordene Bürgertum verstärkt als Auftraggeber für Seiden-, Gold- und Perlenstickereien auf.⁷¹² Ursula Greckin aus der wohlhabenden Ulmer Bürgersfamilie Greck, trägt in ihrem Bildnis von 1500 ein schwarzes Kleid, dessen rechter Ärmel und rechte Hälfte des Oberteils überreich mit ornamentaler und figurativer Perlenstickerei verziert ist (Abb. 129).⁷¹³

⁷⁰⁸ Vgl. Bock, 1966, S. 56f und 59.

⁷⁰⁹ Vgl. Egg, 1962, S. 16. Um diesen Effekt zu erzielen, wurden offensichtlich von Bildhauern über Hilfsnegative vorgeformte Modelle in die Textilreliefs übernommen. Die Perlenschnüre wurden auf Drahtarmierungen fixiert, die nach diesen Negativen geformt worden sind; vgl. Koller/Macho, 1998, S. 37.

⁷¹⁰ So ist etwa ein „*Seidenatter*“ Hans Lang 1484 und 1500 bis 1513 in Innsbruck nachweisbar; vgl. Sikora, 1906, Reg. 123, 137, 181; Egg, 1962, S. 16. Jörg Merwald arbeitete in Innsbruck von 1501 bis 1510 als Seidennater; vgl. Sikora, 1906, Reg. 75 und 137; Egg, 1962, S. 16. In den Jahren 1511 und 1517 wird der „*Seidenneer*“ Johannes Dominicus († 1537) aus Mailand erwähnt; vgl. Sikora, 1906, Reg. 152 und 220; Egg, 1962, S. 16.

⁷¹¹ Die Krönungsinsignien Kaiser Maximilians I. wurden 1560 von König Philipp II. von Spanien nach dem Gold- und Edelsteinwert versteigert und sind nicht mehr erhalten. Vor der Zerteilung wurden sie jedoch detailgenau beschrieben; vgl. Madrazo, 1889, S. 446ff; JKS, Bd. 12, 1891, S. CLXXIXff, Reg. 8461. Bernhard Strigel hat Kaiser Maximilian I. in diesem Ornat gemalt (Innsbruck, TLMF); vgl. Ausst. Kat. Lienz [u. a.], 2000, S. 205, Nr. 1-21-9 (Meinrad Pizzinini).

⁷¹² Vgl. Egg, 1962, S. 16.

⁷¹³ Ulmer Meister, Bildnis Ursula Greckin; vgl. Buchner, 1953, S. 198, Nr. 77, sowie Abb. 74. Zur Familie Greck vgl. Kornbeck, 1879, S. 56 – 60. Vgl. auch das Bildnis der Barbara Wespach, geb. Ungelter, Ulmer Meister, um 1500, Stuttgart, Staatsgalerie; vgl. Buchheit, 1952, S. 124, sowie Abb. 57; Buchner, 1953, S. 198, Nr. 76, sowie Abb. 76.

8. Verwendung

Der Bestand der erhaltenen bzw. dokumentierten Porträts des frühen 16. Jahrhunderts stellt nur einen geringen Bruchteil der ehemals vorhandenen Werke dar.⁷¹⁴ Auch spiegeln die auf uns gekommenen Gemälde keineswegs in repräsentativer Form die Anteile der bürgerlichen und adeligen Bildnisse wieder. Fürstenporträts sind eher als bürgerliche Bildnisse in Sammlungen bewahrt, als Vorlage für Kopien genommen und in Inventaren dokumentiert worden.⁷¹⁵ Von dem kleinen auf uns gekommenen Teil wiederum sind nur die wenigsten Bildnisse in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten.⁷¹⁶ Als an der Wand hängendes Sammlungsobjekt entsprechen sie meist keineswegs ihrem eigentlichen Zweck.⁷¹⁷ Sie wurden oft bereits im 16. Jahrhundert mit dem ersten Verkauf aus ihrem Kontext gerissen. Die ursprüngliche Funktion ging durch diesen Wandel vom privaten Erinnerungsstück zum Kunstwerk verloren.⁷¹⁸ Bildnisse wurden aus ihren Rahmen genommen, Deckel wurden entfernt, Diptychen getrennt und Rückseiten abgesägt. Das originale, nicht museale Erscheinungsbild von Renaissance-Porträts lässt sich daher, wenn überhaupt, nur über einzelne unverändert erhaltene Vergleichsbeispiele rekonstruieren.⁷¹⁹

Für welchen Zweck wurden die Bildnisse in Auftrag gegeben, die Hans Maler als Einzelstücke oder in mehreren gleichwertigen Exemplaren gefertigt hat? Wer waren die Empfänger dieser Werke? Der übliche Anlass für einen Porträtauftrag war eine Verlobung bzw. Hochzeit. Bürgerliche Männer ließen sich darüber hinaus alleine oder mit ihrer Frau auf der Höhe ihres Lebens, etwa in Zusammenhang mit einem Testament oder einem Vermächtnis porträtieren. Thronfolgen, Amtserhebungen und gesellschaftlicher Aufstieg

⁷¹⁴ Vgl. Burckhardt, 1930, S. 179; Buchner, 1953, S. 10; Campbell, 1990, S. ix; Dülberg, 1990, S. 18. Im Jahr 1685 wird im Inventar des Heidelberger Schlosses „*Ein alt MannsContrefeit auf Holtz, gantz verdorben*“ erwähnt, das in weiterer Folge wohl aus der Sammlung ausgeschieden und dadurch zerstört worden ist; zit. nach Zangemeister/Thode, 1896, S. 207, Kap. XVIII, 26. Das Ficklersche Inventar der herzoglich bayerischen Kunstammer von 1598 verzeichnet insgesamt 778 Gemälde, darunter 579 Bildnisse, die damit fast drei Viertel des Bestandes ausmachen; vgl. Reber, 1893, S. 2.

⁷¹⁵ Vgl. Campbell, 1990, S. x; Dülberg, 1990, S. 18.

⁷¹⁶ Vgl. Burckhardt, 1930, S. 179; Buchner, 1953, S. 10 und 21f; Campbell, 1990, S. ix; Dülberg, 1990, S. 18.

⁷¹⁷ Detailreiche Erkundungen des Originalzustands von Bildnissen des 15. und 16. Jahrhunderts haben Lorne Campbell und Angelica Dülberg geliefert; vgl. Campbell, 1990; Dülberg, 1990.

⁷¹⁸ Vgl. Hinz, 1974, S. 139; Dülberg, 1990, S. 18f.

⁷¹⁹ Erste Versuche in dieser Richtung unternahm Detlev von Hadeln (Hadeln, 1909) und Gustav Glück (Glück, 1910; vgl. auch Glück, 1933, S. 268 – 287, bes. 272ff). Glück schrieb 1910: „*Da die Sitte des 15. und 16. Jahrhunderts, Bilder und insbesondere Porträts durch Deckel und Futterale vor Beschädigung und Staub zu schützen, heute nicht mehr allgemein bekannt zu sein scheint, so sei uns hier eine kleine Abschweifung über diesen Gegenstand erlaubt.*“; zit. nach Glück, 1910, S. 274.

konnten in gleicher Weise der Auslöser für die Bestellung eines Porträts sein.⁷²⁰ Bei den Auftraggebern Hans Malers lassen sich, wie bereits beschrieben, ebendiese Gründe für die Auftragsvergabe nachweisen. Moritz Welzer und seine Ehefrau Maria Tänzl gaben 1524 anlässlich ihrer Hochzeit ein Bilderpaar in Auftrag (Kat. Nr. 19 und 20). Die Porträts von Anton und Ulrich Fugger dokumentierten im Jahr 1525 die Nachfolger des erkrankten Jakob Fugger an der Spitze des Augsburger Handelsimperiums (Kat. Nr. 33 bis 37, 40 - 41). Anna von Ungarn und Erzherzogin Maria saßen Hans Maler als Verlobte von Erzherzog Ferdinand I. bzw. König Ludwig II. von Ungarn Modell (Kat. Nr. 5 bis 8). Anna von Ungarn wurde nach ihrer Hochzeit gemeinsam mit ihrem Ehemann, Erzherzog Ferdinand I., ein weiteres Mal verewigt (Kat. Nr. 10 bis 15).

Hans Maler hat die Bildnisse der Habsburger, aber auch der Fugger meist in zahlreichen Repliken als Erinnerungsstücke für Verwandte und Bekannte gefertigt. Die Porträts von Erzherzog Ferdinand I. und Anna von Ungarn aus dem Jahr 1521 sind in mindestens je drei nahezu identischen Exemplaren nachweisbar (Kat. Nr. 10 bis 15). Ebenso viele Versionen sind von dem Profilbildnis Erzherzog Ferdinands I. überliefert (Kat. Nr. 28 bis 30). Von dem Bildnis von Anna von Ungarn in Berlin (Kat. Nr. 31) müssen mindestens zwei weitere Gemälde existiert haben (Kat. Nr. 32 und 32a). Die Brustbilder von Ulrich und Anton Fugger sind in zwei (Kat. Nr. 33 und 34) bzw. drei (Kat. Nr. 35 bis 37) nahezu identischen Bildern überliefert. Norbert Lieb erwähnte 1952 neben dem Bildnis Jakob Fuggers in der Sammlung Pannwitz (Kat. Nr. 38) ein zweites Bildnis Jakob Fuggers in einer amerikanischen Privatsammlung.⁷²¹ Das Bildnis von Sigmund von Dietrichstein (Kat. Nr. 1) lässt sich ebenso in einer zweiten Version nachweisen. Das Original in Weimar zeigt am oberen Rand Linien, die eine Inschrift vorbereiten sollten. Eine spätere Kopie von geringerer Qualität (Abb. 130)⁷²² wurde nach einer Version mit Inschrift gefertigt. Wie viele Exemplare der erwähnten Bildnisse in der Werkstatt von Hans Maler in Schwaz hergestellt worden sind, lässt sich nicht rekonstruieren. Hans Maler hat jedoch alleine für Anna von Ungarn „10 *pild gemalt und konterfet*“⁷²³. Das Phänomen, dass Porträts in zum Teil zahlreichen Repliken hergestellt wurden, lässt sich im Laufe des 16. Jahrhunderts, etwa in der Werkstatt Lucas

⁷²⁰ Vgl. Löcher, 1985, S. 31.

⁷²¹ Vgl. Lieb, 1952, S. 269.

⁷²² Steiermärkischer Meister nach Hans Maler, 17. Jh., Porträt Siegmund von Dietrichstein, Inschrift: „SIGISMVNDVS.Á Dietrichstain. BARO:etc / ANNO ÆTAT: XXXV.“; vgl. Aukt. Kat. Dorotheum, Wien, 18./19. März 1992, Kat. Nr. 299.

⁷²³ Vgl. Anhang, S. 174f.

Cranachs d. Ä. feststellen.⁷²⁴ Maximilian I. war wohl der erste Kaiser, der Kunst und hier auch das Porträt, in großem Stil als Mittel der Propaganda einsetzte. Von keinem anderen Kaiser sind Porträts in so vielen Varianten und Repliken erhalten.⁷²⁵ Seine Nachfolger Karl V. und Ferdinand I. profitierten von den Erkenntnissen aus seinen künstlerisch-propagandistischen Projekten in hohem Maße. Angeregt durch diese wahre Bildnisflut der Habsburger übernahmen die Fugger diese Technik und setzten diese in gleicher Weise für ihre Familienpolitik ein.

Die Idee, Bildnisse in mehr als einem Exemplar anzufertigen, dürfte aus Burgund an den habsburgischen Hof in Innsbruck gekommen sein. Bereits das Robert Campin zugeschriebene Porträt eines anonymen feisten Mannes ist in zwei Gemälden erhalten (Abb. 131 und 132).⁷²⁶ Rogier van der Weyden, ein Schüler Campins, porträtierte Herzog Philipp den Guten von Burgund (gest. 1467) und dessen Sohn und Nachfolger Karl den Kühnen (gest. 1477) mehr als einmal. Von den eigenhändigen Bildnissen des Meisters existiert wahrscheinlich kein einziges mehr, in Rogiers Werkstatt und in späterer Zeit wurden jedoch für hochrangige Auftraggeber detailgenaue Repliken der Werke des Meisters angefertigt (Abb. 133 und 134).⁷²⁷ Die am burgundischen Hof des 15. Jahrhunderts hergestellten Bildnisse dürften als Geschenke für Verwandte und hochrangige Würdenträger gedacht gewesen sein. 1516 ist in der Sammlung von Margarete von Österreich in Mecheln „*ung tableau du chief du duc Charles, ayeul de Madame, Fait par la main de Rogier*“⁷²⁸ nachweisbar. Es darf darin vermutlich ein Erbstück aus dem Besitz ihrer burgundischen Vorfahren gesehen werden. Am Hof von Margarete in Mecheln malte um 1516 Bernaert van Orley (1488 – 1541) ein

⁷²⁴ Vgl. Hilger, 1997, S. 294. Kurz nach seinem Regierungsantritt im Jahr 1532 gab Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen der Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. den Auftrag für sechzig Diptychen mit den Porträts seiner beiden Vorgänger, Friedrich der Weise und Johann der Beständige; vgl. Dülberg, 1990, S. 87 und 189f, Kat. Nr. 43. Die kleinen runden Porträts von Martin Luther und Katarina von Bora, die miteinander zu einer Kapsel verschlossen wurden, sollen in der Cranach-Werkstatt anlässlich der Hochzeit der Porträtierten in tausendfacher Ausführung gemalt worden sein; vgl. Dülberg, 1990, S. 93 sowie S. 274, Kat. Nr. 270.

⁷²⁵ Vgl. Egg, 1969, S. 98.

⁷²⁶ Berlin, SMB, Gemäldegalerie bzw. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; vgl. Thürlemann, 2002, S. 77f und 258, Kat. Nr. I.5/C.

⁷²⁷ Vgl. Rubbrecht, 1920, S. 16f; Destrée, 1930, S. 183; Musper, 1948, S. 24; Friedländer, 1967, S. 25 und 88; Deleda, 1996, S. 157; Panofksy, 2001, S. 299. Das Porträt Philipps des Guten ist in mehreren Repliken in zwei Versionen, mit Kappe (Dijon, Lille, Brügge) bzw. ohne (Madrid, Antwerpen, Gotha) erhalten. Das Gemälde Karls des Kühnen als Thronfolger in Berlin wird als mögliches Original, zumindest jedoch als eine hochwertige, in Rogiers Werkstatt entstandene Replik angesehen; vgl. Destrée, 1930, S. 177; Musper, 1948, S. 24; Friedländer, 1967, S. 25 und 68, Nr. 42; Bartier, 1976, S. 26; Panofksy, 2001, S. 299.

⁷²⁸ Zit. nach Le Glay, 1839, S. 481; vgl. Friedländer, 1967, S. 68. Im Jahr 1524 wird in Margaretes Sammlung erneut das Bild erwähnt: „*Autre tableau de la portraiture de monseigneur le duc Charles de Bourgogne, habillé de noir, pourtant la thoison d'or pendant a une chaine et ung rolet en sa main dextre, ayant le chief nuz.*“; zit. nach JKS, Bd. 3, 1885, Reg. 2979, Nr. 22(75); vgl. Delenda, 1996, S. 157.

Jugendbildnis Karls V., das ebenso in mehreren (Werkstatt-) Repliken erhalten ist (Abb. 133 und 134).⁷²⁹

Ohne dies mit letzter Gewissheit sagen zu können, lassen sich einzelne Bildnisse Hans Malers mit Inventareinträgen des 16. Jahrhunderts in Verbindung bringen und so als Geschenk innerhalb der Familie identifizieren. In dem zwischen 1524 und 1530 angelegten Inventar der Sammlung von Margarete von Österreich (1480 – 1530) in Mecheln sind zwei Bildnisse nachweisbar, deren Beschreibung große Ähnlichkeit mit dem Coburger Porträt von Erzherzogin Maria (Kat. Nr. 6) bzw. dem Wiener Bildnis Erzherzog Ferdinands I. (Kat. Nr. 10) haben. Margarethe besaß eine umfangreiche Kunstsammlung, in der eine große Zahl an Porträts von Familienmitgliedern und europäischen Fürsten zu finden war.⁷³⁰ Maria und Ferdinand waren ihrer Tante Margarethe eng verbunden. Sie hatten ihre Kindheit bzw. Teile ihrer Jugend in den Niederlanden verbracht.⁷³¹ Die weit entfernt residierende Tante war eine prädestinierte Empfängerin für Porträts der verlobten Prinzessin bzw. des frisch verheirateten Erben der österreichischen Länder. Herrscherbildnisse wurden nicht nur unter engen Verwandten getauscht, sondern ebenso an verbündete und benachbarte Fürstenhöfe geschickt.⁷³² Hilger vermutete, dass die zwei Brustbilder Erzherzog Ferdinands I. im Profil (Kat. Nr. 28 und 29) nicht zufällig in oberitalienischen Sammlungen (Florenz, Rovigo) zu finden sind. Sie könnten von den Töchtern Ferdinands mitgenommen worden sein, als diese dorthin verheiratet wurden.⁷³³ Der ungarische Hofmaler Hans Krell (ca. 1500 - um 1586) wurde nach der Hochzeit von Erzherzogin Maria mit König Ludwig II. von Ungarn und Böhmen im Jahr 1522 beauftragt, Bildnisse in mehreren Repliken anzufertigen. Über eine nach dem Tod Ludwigs II. im Jahr 1526 angelegte detaillierte Aufzählung der im Auftrag des

⁷²⁹ Erhalten ist das als eigenhändiges Werk Bernaert van Orleys angesehene Bildnis in Neapel, eine etwa zeitgleich entstandene Kopie im Musée du Louvre in Paris und ein in der Kopfhaltung des Porträtierten etwas abweichende Version in Budapest; vgl. Glück, 1937, S. 166; Heusinger, 2001, S. 11ff; Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 322, Kat. Nr. I.26 (Georg Kugler).

⁷³⁰ Vgl. JKS, Bd. 3, 1885, Reg. 2979, Inventar der Sammlung von Margarethe von Österreich, 1524 bis 1530.

⁷³¹ Vgl. Kerkhoff, 1995, S. 34ff.

⁷³² Bildnisse als Geschenke sind erstmals am burgundischen Hof überliefert. Herzog Johann Ohnefurcht von Burgund (1371 – 1419) beauftragte seinen Hofmaler Jean Malouel (um 1360 – 1419), sein Bildnis anzufertigen, um dieses dem portugiesischen König Johann I. (1357 - 1433) zum Geschenk machen zu können; vgl. Troescher, 1966, S. 74. Federigo Gonzaga, Herzog von Mantua (1500 – 1540), erhielt von Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz (1502 – 1559) dessen Bildnis und das seiner Ehefrau. Der Herzog von Mantua versprach im Gegenzug, diesem sein Bildnis von der Hand Tizians zu schicken; vgl. Reitzenstein, 1939, S. 176; Dülberg, 1990, S. 44f, sowie Anm. 232.

⁷³³ Vgl. Hilger, 2003, S. 233. Katharina (1533 – 1572) heiratete 1549 Francesco III. Gonzaga, Herzog von Mantua, Barbara (1539 – 1572) im Jahr 1565 Alfons II, Herzog von Ferrara und Johanna (1547 – 1578) 1565 Großherzog Francesco I. de Medici.

ungarischen Königspaares geschaffenen Werke sind die Empfänger dieser Bildnisse überliefert.⁷³⁴ Das erste Exemplar blieb im Besitz des Königspaares („*das sein maj. fur sich selbs behalten*“), ein Exemplar wurde „*herrn margraf gorgen*“⁷³⁵ *geshenkht*“, andere Repliken wurden „*dem khunig von Polen zugeshickht*“ oder gingen an „*sein maj. herrn Hanewald, Niderlender*“. Ein weiteres Gemälde wurde an „*sein maj. frawen Margrethn, Niderlenderin, meiner gnedigsten frawen ir. maj. hofmaisterin*“ geschickt, worin unter Umständen wieder Margarethe von Österreich, die Statthalterin in den Niederlanden, zu erkennen sein könnte.⁷³⁶

Die Fugger sind dem Vorbild der Habsburger gefolgt und haben ihre Bildnisse in ähnlicher Art im Dienst der Familiepropaganda eingesetzt. Die kleinformatigen Bildnisse von Ulrich (Kat. Nr. 33 und 34) und Anton Fugger (Kat. Nr. 35 – 37), sowie das Profilporträt von Jakob Fugger (Kat. Nr. 38) haben ursprünglich sicherlich in weit mehr Repliken existiert. Auch im Fall der beiden in Paris (Kat. Nr. 40) und Philadelphia (Kat. Nr. 41) erhaltenen Porträts Anton Fuggers dürfte dies wohl der Fall gewesen sein. Einzig das Porträt Anton Fuggers aus dem Jahr 1524 (Kat. Nr. 18) ist seinem Charakter zufolge ein Einzelstück gewesen. Diese große Zahl an Porträts muss an Verwandte und Faktoreien verteilt worden sein. Dass die Fugger Bildnisse ihrer Verwandten gesammelt haben beweist ein Eintrag im Nachlassinventar von Octavian Secundus Fugger (1549 – 1600). In diesem finden sich unter der Inventarnummer „*NI 1445*“ insgesamt dreißig Porträts, die „*mehrerthails Fuggerische*“ zeigen und an eine Art Familiengalerie denken lassen.⁷³⁷ Im Inventar des Kaufbeurer Hauses von Georg Hörmann, dem Vertreter der Fugger in Schwaz, sind folgende Porträts verzeichnet: „*Herr Anthoni Fugger, Ölfarbe auf Holz, in der guldin Haube*“ und „*Herr Ulrich Fugger, auf Holz mit Ölfarben, in der schwarzen Haube, eingefasst*“.⁷³⁸ Hörmann war als Leiter der Niederlassung in Schwaz der mächtigste unter allen Vertretern der Fugger. Ulrich und Anton Fugger waren in den frühen 1520er Jahren regelmäßig bei Georg Hörmann in Schwaz, und

⁷³⁴ Vgl. JKS, Bd. 3, 1885, Reg. 2897; Löcher, 1994/95, S. 170f; Löcher, 2005, S. 72.

⁷³⁵ Markgraf Georg von Brandenburg (1484 – 1543) war seit 1516 Mitglied der Vormundschaftsregierung des späteren ungarischen Königs Ludwigs II. und in dieser Funktion regelmäßig am Hof in Prag. Pressburg und Ofen anwesend; vgl. Löcher, 1994/95, S. 153.

⁷³⁶ Zit. nach JKS, Bd. 3, 1885, Reg. 2897; vgl. Löcher, 1994/95, S. 170. Das einzige Porträt König Ludwigs II. von Ungarn, das als möglicherweise eigenhändige Arbeit Hans Krells angesehen werden kann, ist das im KHM in Wien verwahrte Exemplar. Diese ist zwar 1526 datiert, dem Aussehen des Königs in diesem Bild zufolge dürfte es jedoch 1522 oder nach einer Porträtaufnahme aus diesem Jahr entstanden sein; vgl. Löcher, 1994/95, S. 173; Ausst. Kat. Wien, 2003, Nr. IV-2.

⁷³⁷ „*Dreißig Täfeln der maitre Thail mit schüberlin sein lauther contrafeht, vnnd mehrerthails Fuggerische*“; zit. nach Lieb, 1980, S. 296, Nr. NI 1445, siehe auch S. 78.

⁷³⁸ Inventar des Hauses von Georg Hörmann († 1552), das nach dem Tod seiner Ehefrau Barbara († 1556) angelegt wurde (Augsburg, Stadtarchiv, Hörmann-Archiv 108/54); zit. nach Lieb, 1958, S. 370ff.

durch seine Hochzeit mit Barbara Reihing, einer Cousine Anton Fuggers, war Hörmann mit seinen Arbeitsgebern auch verwandtschaftlich verbunden.⁷³⁹ Im Nachlass von Raymund Fugger d. J. (1528 - 1569) findet sich 1576 ebenfalls ein Bildnis Ulrich Fuggers, das Norbert Lieb mit dem nun in Wien gezeigten Porträt (Kat. Nr. 33) in Verbindung bringt.⁷⁴⁰ Dieses befand sich bis vor einigen Jahren im Besitz der Familie Fugger-Babenhausen und wurde vermutlich über die Jahrhunderte hinweg als Familiendokument von Generation zu Generation vererbt.⁷⁴¹ Das seit dem Jahr 2002 im Musée du Louvre in Paris verwahrte Porträt Anton Fuggers (Kat. Nr. 40) tauchte Ende des 19. Jahrhunderts in einer Privatsammlung in Rovereto unweit von Trient auf.⁷⁴² Schon Friedländer vermutete, dass dieses Bild „*der Kunsthandel wohl kaum dorthin verschlagen*“ haben dürfte, sondern womöglich stets in Südtirol gewesen ist.⁷⁴³ Marx (Marcus) Fugger (1529 – 1597), der älteste Sohn Anton Fuggers, hatte in den frühen 1580er Jahren begonnen, geschäftliche und verwandtschaftliche Beziehungen seiner Familie zu Trient aufzubauen. Der Kontakt mit Trient war den Fuggern aufgrund der strategisch bedeutenden Lage dieser Stadt an den Handelsrouten zu den italienischen Wirtschaftsmetropolen wichtig.⁷⁴⁴ Georg Fugger (1560 – 1634), der älteste Sohn von Marcus und Enkel des von Hans Maler porträtierten Anton Fuggers, heiratete im Jahr 1583 in Trient Helena, Freiin von Madruzzo (1564 – 1627), die Nichte Lodovico Madruzzos, des Erzbischofs von Trient.⁷⁴⁵ Georg Fugger und seine Ehefrau Helena verbrachten einen großen Teil ihres Lebens in Trient und in umliegenden Residenzen.⁷⁴⁶ Ihre älteste Tochter, Sibylla Fugger (geb. 1585) war 1663 im Alter von 78 Jahren in Rovereto verstorben, wo im 19. Jahrhundert das erwähnte Porträt Anton Fuggers auftauchte.⁷⁴⁷

In diesem Kontext muss auf eine mögliche ähnliche Provenienz des 1524 entstandenen Porträts Anton Fuggers (Kat. Nr. 18) hingewiesen werden. Dieses Bildnis befand sich bis 1945 im Besitz von Franz Anton Thun-Hohenstein (1890 – 1973), der es zu diesem Zeitpunkt

⁷³⁹ Vgl. S. 63f.

⁷⁴⁰ Vgl. Lieb, 1958, S. 5 und 325.

⁷⁴¹ Vgl. Mackowitz, 1960, S. 85, Nr. 36. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich im linken unteren Eck der Aufkleber „*Fürst Fugger-Babenhausen 1961, 626*“; vgl. Kat. Nr. 33.

⁷⁴² 1882 kaufte Martin le Roy das Gemälde im venezianischen Kunsthandel mit der Provenienzanzeige Rovereto. Später befand sich das Bild in der Sammlung von Jean-Joseph Marquet de Vasselot in Paris; vgl. Vasselot, *Catalogue*, Bd. 5, 1909, S. 125ff.

⁷⁴³ Vgl. Friedländer, 1897, S. 364.

⁷⁴⁴ Vgl. Lieb, 1958, S. 95; Adamoli, 2001, S. 16 und 24.

⁷⁴⁵ Vgl. Siebmacher 8, S. 17, Nr. 81; Nebinger/Rieber, 1978, Taf. 21; Stammtafeln, 1987, Taf. 42; Adamoli, 2001, S. 24 und 74.

⁷⁴⁶ Vgl. Adamoli, 2001, S. 74f.

⁷⁴⁷ Vgl. Nebinger/Rieber, 1978, Taf. 22; Stammtafeln, 1987, Taf. 42.

auf Schloss Eulau/Jilové in der Nähe von Tetschen/Děčín in Nordböhmen (Abb. 138)⁷⁴⁸ verwahrt.⁷⁴⁹ Auf der Rückseite des Gemäldes ist das aufgeklebte Wappen der Familie Thun mit dem Schriftzug „*Ioainus Iosephi Comititis de Thun*“ zu sehen. Johann Josef Graf Thun (1711 – 1788) vereinigte als letzter alle drei böhmischen Fideikomnisse seiner Familie.⁷⁵⁰ Sein Sohn Wenzel Josef Johann (1737 – 1796), war der Begründer der Tetschener Linie des Hauses Thun, in deren Besitz das Porträt Anton Fuggers bis 1945 war.⁷⁵¹ Die Familie der Grafen von Thun-Hohenstein ist ein seit dem Hochmittelalter nachweisbares Adelsgeschlecht. In Böhmen sind sie jedoch erst seit dem frühen 17. Jahrhundert vertreten.⁷⁵² Ursprünglich stammten sie aus dem Gebiet des heutigen Südtirol und Trentino, wo sie bereits seit dem 11. Jahrhundert mit umfangreichen Besitzungen belegt sind.⁷⁵³ Im 15. und 16. Jahrhundert zählte die Stadt Trient zu den wichtigsten Niederlassungen der Familie Thun im Trentino.⁷⁵⁴ Georg Fugger (1560 – 1634), der Enkel Anton Fuggers hatte kurz nach 1600 in Trient einen Wohnpalast errichten lassen, den 1667 Guidobaldo Graf von Thun (1616 – 1668), Fürsterzbischof von Salzburg und Bischof von Regensburg, erwarb.⁷⁵⁵ Guidobaldo war der

⁷⁴⁸ Das gezeigte Foto dürfte etwa 1940 entstanden sein und ist der letzte fotografische Beleg zu dem Porträt vor dem Verschwinden im Jahr 1945. Es zeigt Franz Anton Thun-Hohenstein in seinem Arbeitszimmer auf Schloss Eulau. In einer Ecke des Raumes auf einer Staffelei ist das Gemälde von Hans Maler zu sehen. Tetschen, Staatliches Kreisarchiv, Nachlass Franz Anton Thun-Hohenstein (1890 – 1973).

⁷⁴⁹ In den Wirren nach dem Zweiten Weltkrieg ging dieses Werk verloren und galt seither als verschollen. Das Bild gelangte nach dem Ende der deutschen Besatzung in Tschechien nach Schloss Weltus/Veltrusy nördlich von Prag, wo eines der tschechischen Regionallager für beschlagnahmtes Kulturgut eingerichtet worden war. In diesem Schloss verblieb das Gemälde bis 2002, als aufgrund von Überschwemmungen das Inventar des nahe der Moldau gelegenen Schlosses evakuiert werden musste. Seit dieser Zeit befindet sich das Gemälde im Depot von Schloss Münchengrätz/Mnichovo Hradiště, wo es vor einigen Jahren wieder aufgefunden werden konnte; vgl. Křížová, 2005, S. 436 und Abb. 8. Ich danke Otto Chmelík vom Staatlichen Kreisarchiv in Tetschen für den Hinweis auf den Verbleib dieses Bildes. Sona Svabova, Leiterin des Depots auf Schloss Münchengrätz, bin ich ebenso zu großem Dank verpflichtet, da sie mir das Bild zugänglich gemacht hat.

⁷⁵⁰ Vgl. Thun und Hohenstein, 1925, S. 23, Taf. XI.

⁷⁵¹ Vgl. ebd., S. 25, Taf. XIII. Im Jahr 1873 wird das Gemälde in einem Inventar des Schlosses Tetschen erwähnt: „*Portrait eines Grafen Fugger, von Hans, Maler von Ulm*“. Laut Inventar befand sich das Bild „*in den herrschaftlichen Gemächern*“ im Südwestflügel des Schlosses; zit. nach Inventar Schloss Tetschen, 1873, fol. 16v, Nr. 23, Tetschen, Staatliches Kreisarchiv, Nachlass Franz Anton Thun-Hohenstein (1890 – 1973). Zu Schloss Tetschen vgl. Chmelík, 2002, S. 11 und 13.

⁷⁵² Johann Sigmund (1594 – 1646), der Urgroßvater des bereits erwähnten Johann Josef (1711 – 1788), gilt als Stammvater der böhmischen Linien der Grafen von Thun-Hohenstein. Die Familie hatte während des Dreißigjährigen Krieges die böhmischen Herrschaften Klösterle/Klaštrec und Tetschen/Děčín erworben; vgl. Siebmacher 30, S. 177; Glückselig, 1866, S. 1; Thun und Hohenstein, 1925, Taf. XI.

⁷⁵³ Vgl. Glückselig, 1866, S. 1; Siebmacher 30, S. 177.

⁷⁵⁴ Vgl. Thun und Hohenstein, 1925, S. 17, Taf. V. Seit 1469 übten Mitglieder der Familie Thun das Amt des Erbmundschenks des Bischofs von Trient aus. Auch Johann Ciprian (1569 – 1630), der die Übersiedlung seiner Familie nach Böhmen initiiert hatte und 1630 in Tetschen verstorben ist, übte noch dieses Amt aus; vgl. Glückselig, 1866, S. 2; Thun und Hohenstein, 1925, Taf. XI.

⁷⁵⁵ Vgl. Thun und Hohenstein, 1925, Taf. XI; Adamoli, 2001, S. 29ff, 75 und 97.

Bruder von Maximilian (1638 – 1701), dessen Enkel, Johann Josef, das erwähnte Wappensiegel auf der Rückseite des Porträts Anton Fuggers anbringen lies.⁷⁵⁶

Die museale Präsentation von Renaissance-Porträts, einzelne Gemälde dauerhaft an einer Wand ausgestellt, entspricht nur selten der eigentlichen Intention des Kunstwerkes. Vor allem bei Porträts mit privatem Charakter stellt diese Art der Zurschaustellung gerade das Gegenteil der ursprünglichen Verwendung dar.⁷⁵⁷ Die Bildnisse von Hans Maler werden heute gerahmt als Einzelbildnisse gezeigt, nur in zwei Fällen dürfte der derzeitige Rahmen jedoch original sein (Kat. Nr. 8 und 13). Wie diese Gemälde in den 1520er Jahren ausgesehen haben, wie sie verwendet und gelagert wurden, bleibt reine Vermutung. Bildnisse wurden im frühen 16. Jahrhundert meist als Einzelgemälde oder als physisch oder inhaltlich miteinander verbundene Diptychen angefertigt.⁷⁵⁸ Porträts mit privatem Charakter, vor allem Diptychen wurden nicht an der Wand hängend präsentiert, sondern sind wohl auf Tischen gezeigt oder in der Hand gehalten betrachtet worden sein (Abb. 137).⁷⁵⁹ Vor allem kleinere Bilder wurden im Wohnbereich nicht dauerhaft präsentiert, sondern in Truhen oder Kästen verwahrt und zur Betrachtung hervorgeholt (Abb. 139).⁷⁶⁰ Diptychen konnten zusammengeklappt werden und so verwahrt und vor Beschädigung geschützt werden (Abb. 140). Einzelbilder und Diptychen konnten zum Schutz in Futterale bzw. Kästchen gesteckt werden (Abb. 141 und 142).⁷⁶¹ Manche Einzelbildnisse waren mit einem Schiebdeckel verschlossen und auf diese Art

⁷⁵⁶ Vgl. Thun und Hohenstein, 1925, Taf. XI.

⁷⁵⁷ Vgl. Dülberg, 1990, S. 61f.

⁷⁵⁸ Das Diptychon mit Martin Luther und Katharina Bora von Lucas Cranach d. Ä. (1529; Florenz, Galleria degli Uffizi) wird im Medici-Inventar von 1560 folgendermaßen beschrieben: „quadro che si serra a uso di libro entrovvi dua ritratti d'un uomo e d'una donna.“; zit. nach Ausst. Kat. Florenz, 1980, S. 263f, Kat. Nr. 490. Im Inventar des Heidelberger Schlosses von 1685 findet sich ein Porträtdiptychon „in einem hülzern Libell durch Jacopo de Barbaris gemahlt“, zit. nach Zangemeister/Thode, 1896, S. 201, Kap. X. Nr. 15. Die Bezeichnung „Libell“ dürfte von liber – lat. das Buch abgeleitet sein und damit die Form beschreiben; vgl. Dülberg, 1990, S. 34.

⁷⁵⁹ Meister der Magdalenslegende (zugeschr.); Porträt König Christian II. von Dänemark, ca. 1520, Museum paa Frederiksborg; vgl. Campbell, 1990, S. 218.

⁷⁶⁰ Vgl. Löcher, 1985, S. 38; Campbell, 1990, S. 218; Dülberg, 1990, S. 60f. Carel van Mander beschreibt in seiner „Vita Cornelis Ketels“ ein kleines Täfelchen, das „in einer Truhe dem Tageslicht und den kunstbegierigen Augen nur zu viel entzogen wird“; zit. nach Mander, 1991, S. 310. Johann Hartlieb (um 1400 – 1468), herzoglich-bayerischer Hofdichter, beschrieb in seiner Prosaübersetzung des Alexanderromans (1444): „Sie [Königin Kandake] führet ihn [Alexander den Großen] an ein heimlich Statt bei seiner Hand, und thät aufschließen ihren allerliebsten Schrein, und zog daraus die gestalt und das konterfeite Bild Alexanders“; zit. nach. Ross, 1971, S. 137.

⁷⁶¹ Das einzige Bildnis des Spätmittelalters, das in originale Zustand und mit Futteral erhalten ist, ist das Nicholas Froment (um 1435 – um 1484/85) zugeschriebene Porträtdiptychon von König René d'Anjou und Jeanne de Laval, um 1476, Paris, Musée du Louvre; vgl. Dülberg, 1990, S. 42, 60, sowie S. 230, Nr. 174.

geschützt.⁷⁶² Einen Schiebedeckel weist eines der wenigen in originale Zustand erhaltenen deutschen Porträts des frühen 16. Jahrhunderts auf; Albrecht Dürers Bildnis von Hieronymus Holzschuher von 1526 (Abb. 143 bis 144).⁷⁶³ Das teilweise Hans Maler zugeschriebene Porträt Wolfgang Roners in München wurde ursprünglich ebenso mit einem Schiebedeckel verschlossen; dieser ist heute an der Rückseite des Bildes montiert (Abb. 145 und 146).⁷⁶⁴ Porträts, die für Ahnengalerien bestimmt waren oder Fürstenporträts, die einen repräsentativen Auftrag zu erfüllen hatten, waren eher dauerhaft ausgestellt.⁷⁶⁵ Inwieweit dies bei den Habsburger-Bildnissen von Hans Maler, vor allem bei den im Format größeren Brautbildern von Anna und Maria (Kat. Nr. 5 bis 8), der Fall war, lässt sich nicht mehr sagen.

Die Bildnisse von Anna und Maria (Kat. Nr. 5 bis 8) sind in Form, Komposition und Ausstattung der Porträtierten eindeutig aufeinander bezogen. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Gemälde (oder verlorene Versionen) im originalen Zustand auf die eine oder andere Art Diptychen gebildet haben und die für die Politik der Habsburger so bedeutenden jungen Frauen in zwei „Prinzessinnen-Diptychen“ vereint zeigten. Die große Mehrheit der Bildnisdiptychen des frühen 16. Jahrhunderts zeigen Ehepaare, in manchen Fällen sind jedoch andere Zusammenstellungen nachweisbar, etwa Eltern mit ihren Kindern⁷⁶⁶ oder Freunde⁷⁶⁷. Wie bei Ehepaardiptychen nimmt auch in diesen Fällen der Mann oder die ältere bzw.

⁷⁶² Vgl. Löcher, 1985, S. 38. Zu Bernhard Strigels Porträt des Hieronymus Haller (1503, München, Bayerisches Nationalmuseum) hat sich der Schiebedeckel in Nürnberg, GNM erhalten; vgl. Löcher, 1985, S. 38. Hingewiesen sei auch auf die beiden Allegorien von Lorenzo Lotto (beiden Washington D. C., NGA) die ursprünglich als Schiebedeckel für zwei Porträts dienten (Dijon bzw. Neapel); vgl. Ausst. Kat. Wien 2006/07, Kat. Nr. 36 (besonders Abb. 1) und 37 sowie 46 und 47.

⁷⁶³ Albrecht Dürers Porträt des Hieronymus Holzschuher, (1526, Berlin, SMB) ist eines der wenigen original erhaltenen Porträts des frühen 16. Jahrhundert. Es weist den ursprünglichen Rahmen, sowie den Schiebedeckel auf; vgl. Anzelewsky, 1971, S. 83f, 271, Nr. 179.

⁷⁶⁴ Porträt Wolfgang Ronner, 1529, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek; vgl. Kranz, 2004, S. 233ff, Kat. Nr. 1 (als von Hans Maler und Christoph Amberger).

⁷⁶⁵ Kaiser Maximilian schenkte dem Johanniterorden in Straßburg eines seiner Porträts mit der Auflage, es „zu seiner gedechtmüss“ in das Gemach zu hängen; vgl. Löcher, 1985, S. 36 und 38; vgl. auch Otto, 1964, S. 66 und 101, Kat. Nr. 55.

⁷⁶⁶ Bernhard Strigel, Konrad Rehlinger d. Ä. und seine acht Kinder, 1517, München, Alte Pinakothek; vgl. Otto, 1964, S. 104, Nr. 142. Das Selbstporträt Albrecht Dürers von 1498, Madrid und das Porträt seines Vaters (London) dürften ursprünglich ein Bilderpaar gebildet haben; vgl. Dülberg, 1990, S. 66 mit Anm. 370; Anzelewsky, 1991, S. 150 – 156, Nr. 48 und 49. Von Gentile da Fabriano ist ein Diptychon eines beleibten Mannes mit seinem Sohn überliefert; vgl. Burckhardt, 1930, S. 166.

⁷⁶⁷ Vgl. Hans Holbein d. J., Porträts Johannes Frobes und Erasmus von Rotterdam, um 1525 (?), nicht erhalten, in der „*Humanae Industriae Monumenta*“ von Remigius Faesch beschrieben als: „*Erant 2. tabulae junktae, ligamentis ferreis ut aperiri et claudi potuerint, in tabula dextra Effigies Johan. Frobenii Typographi, in altera Erasmi sine dubio ab ipso Erasmo in gratiam et honorem Frobenii, quem impense amabat, curatae, ed eidem ab Erasmo oblatae, unde et eidem dextram cessit*“; zit. nach. Dülberg, 1990, S. 285, Kat. Nr. 304, auch S. 66 mit Anm. 373.

bedeutendere Person die linke (heraldisch rechte) Seite des Bilderpaares ein.⁷⁶⁸ Die um zwei Jahre ältere Anna von Ungarn wurde von Hans Maler in beiden Gemälden auf dieser „vornehmeren“ Seite dargestellt. Diptychen mit zwei Frauen lassen sich in einigen Fällen, meist mit Schwestern, nachweisen. Die Christoph Amberger zugeschriebenen Porträts eines 11-jährigen und eines 15-jährigen Mädchens, vermutlich Schwestern, in Innsbruck (Abb. 147 und 148) bilden ein Porträtpaar.⁷⁶⁹ Der polnische König Sigismund II. ließ im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts in einem Porträtdiptychon zwei seiner drei Ehefrauen, Elisabeth von Habsburg (1543 – 1545) und Barbara Radzill (1547 - 1551), darstellen (Abb. 149 und 150).⁷⁷⁰ Ein ungewöhnliches Beispiel ist in Dürers Bildnissen zweier junger Frauen aus der Nürnberger Familie Fürleger (Abb. 151 und 152)⁷⁷¹ zu sehen.⁷⁷² Im Fall des Bildnisses der Fürlegerin mit geschlossenem Haar weisen die in der Hand gehaltenen Pflanzen (Eryngium und Stabwurz) eindeutig auf eine bevorstehende Hochzeit hin.⁷⁷³ Dies würde, analog zu den Bildnissen der beiden in Innsbruck residierenden Prinzessinnen, an Verlobungsbilder denken lassen. Das Gegenstück, das Porträt der Fürlegerin mit offenem Haar, hat jedoch einen ausgesprochen religiösen Charakter. Kaiser Sigismund hatte 1424 den geistlichen Mitgliedern der Familie Fürleger zuerkannt, die Lilie zwischen den beiden Fischen ihres Wappens durch ein Kreuz zu ersetzen (Abb. 153).⁷⁷⁴ Im Porträt der Fürlegerin mit offenem Haar findet sich das geistliche Familienwappen (Abb. 154), die Fürlegerin mit Stabwurz und Eryngium zeigt das weltliche Abzeichen (Abb. 155). Die Wappen in beiden Bildern sind jüngeren Datums als die Malerei Dürers, sie finden sich jedoch bereits in graphischen Kopien des 17.

⁷⁶⁸ Vgl. Dülberg, 1990, S. 66.

⁷⁶⁹ Christoph Amberger, Porträt eines 11-jährigen Mädchens, bzw. Porträt eines 15-jährigen Mädchens, 1530, Innsbruck, TLMF; vgl. Dülberg, S. 272, Kat. Nr. 267 und 268; Kranz, 2004, S. 239 – 243, Kat. Nr. 2 und 3.

⁷⁷⁰ Unbekannter Maler, Porträtdiptychon mit Barbara Radzill nach links und Elisabeth von Habsburg nach rechts, Rahmen original, 3. Viertel 16. Jh., Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie; vgl. Dülberg, 1990, S. 273, Nr. 272 und 273.

⁷⁷¹ Albrecht Dürer, Bildnis einer Fürlegerin mit offenem Haar, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut bzw. Bildnis einer Fürlegerin mit aufgestecktem Haar, Berlin, SMB, Gemäldegalerie; vgl. Anzelewsky, 1991, S. 144 - 149, Nr. 45 und 46.

⁷⁷² Die Bildnisse wurden bis ins 19. Jahrhundert gemeinsam verwahrt. Sie befanden sich gemeinsam in der Sammlung von Graf Arundel (1636) und der Brüder Franz und Bernhard Imstenraed (1670), danach bei Carl von Liechtenstein, Bischof von Olmütz. Nachdem sie nach 1830 in den Kunsthandel gelangt waren, wurden sie getrennt verkauft und befinden sich heute in Frankfurt a. M. und Berlin; vgl. Grossmann, 1944, S. 173 – 175.

⁷⁷³ Vgl. Anzelewsky, 1991, S. 147 – 149, Nr. 46.

⁷⁷⁴ Die 1531 datierte Medaille zeigt das geistliche und das weltliche Wappen der Familie Fürleger gemeinsam; vgl. Grossmann, 1944, Taf. 1, F.

Jahrhunderts⁷⁷⁵ und dürften auf unterschiedliche (bevorstehenden) Lebenswege der beiden jungen Frauen anspielen.⁷⁷⁶

Die Verbindung zwischen den vier erwähnten Bildnissen lässt sich auch durch den verwendeten Bildträger untermauern. Das Porträt von Erzherzogin Maria in London (Kat. Nr. 8) wurde auf Pergament auf Holz gemalt. Im Fall der drei übrigen Bilder befindet sich die Malschicht heute auf einem Holzträger, bei den drei anderen Bildern ersetzt dieser Holzträger mit großer Wahrscheinlichkeit einen ursprünglichen Pergamentträger.⁷⁷⁷ Das Porträt von Erzherzogin Maria in Coburg ist anders als das Gegenstück, das Porträt von Anna von Ungarn in Madrid (Kat. Nr. 5), kleiner dimensioniert und zeigt die Porträtierten in engerem Ausschnitt (Brustbild statt Halbporträt). Das vorliegende Bild könnte eine verkleinerte Version eines verlorenen Halbporträts sein; vergleichbar wären die in Ungarn entstandenen Bildnisse der Erzherzogin von Hans Krell in Bamberg und ehemals in Königsberg (Abb. 156 und 157).⁷⁷⁸ Das Gegenstück des Porträts der Erzherzogin Maria, das Porträt der Anna von Ungarn in Madrid (Kat. Nr. 5), ist als Holzschnitt ebenso in verkleinertem Format überliefert (Abb. 158).⁷⁷⁹ Der Zustandsbericht des Coburger Bildes⁷⁸⁰ weist jedoch darauf hin, dass das vorliegende Brustbild der Rest eines beschnittenen Halbporträts ist. Der ursprüngliche Zustand des Gemäldes lässt sich durch eine kurz nach der Vollendung des Bildes von Erhard Schön gefertigte Holzschnittkopie rekonstruieren (Abb. 163 und 166). Erhard Schön hat dieses Bild gemeinsam mit dem Porträt von Anna von Ungarn kopiert und schon zu diesem frühen Zeitpunkt die beiden Bilder als „Prinzessinnen-Diptychon“ wahrgenommen (Abb. 163 und 164).⁷⁸¹

⁷⁷⁵ Wenzel Hollar, Kopien nach den beiden Fürlegerinnen-Porträts, Radierungen; vgl. Anzelewsky, 1991, S. 146, Abb. 30 und 149, Abb. 35.

⁷⁷⁶ Vgl. Anzelewsky, 1991, S. 144f.

⁷⁷⁷ Vgl. die Zustandsberichte der Gemälde (Kat. Nr. 5 - 8).

⁷⁷⁸ Vgl. Van Holst, 1932, S. 28; Glück, 1934, S. 177; Ehrenberg, 1899, S. 22f und Abb. 20; Löcher, 1994/95, S. 178ff; Löcher, 2005, S. 72. Das ehemals in Königsberg verwahrte Bildnis von Maria von Ungarn galt lange Zeit als Kriegsverlust. Ich danke Kurt Löcher für den Hinweis, dass dieses Gemälde zurzeit im Depot der Berliner Schlösser und Gärten verwahrt wird.

⁷⁷⁹ Vgl. Anm. 218.

⁷⁸⁰ Vgl. Kat. Nr. 6.

⁷⁸¹ Vgl. Anm. 218.

Die Rückseiten von Gemälden wurden zum Schutz der Holztafel vor Umwelteinflüssen meist ebenso bemalt.⁷⁸² Die Rückseite eines Bildnisses wurde malerisch gestaltet, wenn diese sichtbar sein sollte, etwa als Deckel eines Diptychons. Auch kleinere Einzelbilder, die in der Hand gehalten und umgedreht werden konnten, wurden rückseitig künstlerisch gestaltet. Sie zeigen Inschriften, Wappen, Allianzwappen oder sinnbildliche Darstellungen, die zusätzliche Informationen über den oder die Dargestellten liefern.⁷⁸³ Nicht zur Betrachtung vorgesehene Rückseiten wurden monochrom bestrichen. Hans Fieger von Melans, einer der reichsten Gewerken von Schwaz⁷⁸⁴, lies 1526 von Hans Wertinger ein Porträtdiptychon anfertigen, das in originalem Zustand erhalten ist (Abb. 159 und 160).⁷⁸⁵ Es zeigt innen auf der rechten Seite das Porträt von Hans Fieger und links sein Wappen. Die Außenseite des Wappenbildes zeigt einen Reiter, die Rückseite des Porträts ist monochrom bestrichen. Der auch an der Außenseite malerisch gestaltete Deckel wurde auf das Porträt geklappt, die Rück- bzw. Unterseite des Bildes war nicht zur Betrachtung gedacht und somit nur mit einem einfachen Schutzanstrich versehen. Der Großteil der Bilder von Hans Maler, deren Rückseiten nicht nachträglich verändert worden sind, zeigt einen monochromen dunkelroten Anstrich. Dies lässt sich bei Bildern nachweisen, die für die Habsburger (Kat. Nr. 13 und 31) gefertigt worden sind, aber auch bei den Bildnissen für die Fugger (Kat. Nr. 33, 40 und 41) und andere Auftraggeber (Kat. Nr. 4, 19 und 20). Die Farbe Rot dürfte traditionell für die Bemalung von nicht zur Betrachtung vorgesehenen Rückseiten verwendet worden sein. Sie findet sich in den Niederlanden bereits im 14. Jahrhundert⁷⁸⁶, wurde im 15. Jahrhundert in der burgundischen Malerei jedoch durch schwarz ersetzt.⁷⁸⁷ In der deutschen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts ist in den wenigen Fällen originaler monochromer Rückseitenbemalung vor allem schwarz

⁷⁸² Die Bemalung der Rückseite diente dem Ausgleich von Temperatur- und Feuchtigkeitsunterschieden, die zur Dehnung und Wölbung der Holztafel führen können; vgl. Dülberg, 1990, S. 25; Verougstraete/van Schouten, 1998, S. 98.

⁷⁸³ Albrecht Dürers Bildnis eines jungen Mannes (1507, Wien, KHM) zeigt auf der Rückseite eine alte Frau mit Geldbeutel (Allegorie der Vergänglichkeit oder Geizes); vgl. Ausst. Kat. Wien, 1994, S. 66ff, Kat. Nr. 3 (Karl Schütz). Sinnsprüche, Vanitas-, bzw. Tugendmotive finden sich ebenso auf Rückseiten; vgl. Löcher 1985, S. 38.

⁷⁸⁴ Die Familie Fieger gehörte seit der Frühzeit des Silberabbaus in Schwaz zu den führenden Gewerken. Sie waren auch nach dem Eindringen der süddeutschen Handelsunternehmen in den Schwazer Bergbau unter den wenigen einheimischen Gewerken zu finden, die ihre Geschäfte erfolgreich weiterführen konnten. Im Jahr 1529 gaben die Fieger den Bergbau auf; vgl. Egg, 1958, S. 28; Egg, 1964, S. 10; Egg/Gstrein/Sternad, 1986, S. 121.

⁷⁸⁵ Hans Wertinger, Porträt Hans Fieger von Melans, Holz, 1526, Innsbruck, TLMF; vgl. Buchheit, 1907, S. 54; Dülberg, 1990, S. 90f und Anm. 541, sowie Kat. Nr. 131.

⁷⁸⁶ Das Triptychon mit der Verkündigung an Maria mit einer Reliquie des Schleiers Mariae (Ende 14. Jh., Tongres, Notre-Dame, Schatzkammer) sowie die Walcourt-Verkündigung und -Visitatio (Namur, Musée de Gaiffier d'Hestroy) sind auf der Rückseite rot bemalt; vgl. Verougstraete/van Schoute, 1998, S. 99; Verougstraete/van Schoute, 1989, S. 317f und 321f.

⁷⁸⁷ Vgl. Verougstraete/van Schoute, 1998, S. 99. Ich danke Frau Hélène Verougstraete, Leuven, Laboratoire d'étude des Oeuvre d'art für die schriftliche Mittelung dieser Informationen.

und braun, in manchen Fällen ist auch rot nachweisbar.⁷⁸⁸ Bemerkenswert ist, dass in Ulm, der Heimatstadt Hans Malers, etwa bei Martin Schaffner⁷⁸⁹ und bei Malers wahrscheinlichem Lehrer, Bartholomäus Zeitblom⁷⁹⁰, rot als Rückseitenfarbe nachweisbar ist. In einigen wenigen Fällen sind die Bildnisse von Hans Maler auch auf der Rückseite künstlerisch gestaltet. Das Porträt von Anna Klammer von Weydach zeigt an dieser Stelle das Familienwappen (Kat. Nr. 25).⁷⁹¹ Das Bildnis von Anton Fugger in Allentown (Kat. Nr. 36) und das Bildnis von Ulrich Fugger in New York (Kat. Nr. 34) haben auf der Rückseite das Wappen der Fugger von der Lilie und eine Inschrift mit dem Alter des Porträtierten und der Datierung des Bildes.⁷⁹² Matthäus Schwarz ließ sein Porträt (Kat. Nr. 39) auf der Rückseite mit seinem Wappen und einem aus zahlreichen Buchstaben zusammengesetztes Zeichen⁷⁹³ versehen. Zusätzlich ließ er das Jahr der Entstehung des Bildes (1526) und das Kürzel „*M·S·A·V*“ (Matthäus Schwarz August. Vindelic.) auf die Rückseite seines Bildes malen.

Das Porträt Anton Fuggers von 1524 (Kat. Nr. 18) sticht in Bezug auf die Gestaltung der Rückseite in verschiedener Hinsicht heraus. Die Rückseite des Porträts ist grau-grün grundiert, im Zentrum der Fläche ist das Wappen der Fugger von der Lilie zu sehen. Darüber ist in sorgfältig wiedergegebener Antiqua die Inschrift zu erkennen, die das exakte Datum der Entstehung des Bildes sowie den Namen und das Alter des Porträtierten wiedergibt. Am unteren Rand findet sich in kleinerer Schrift die Signatur Hans Malers, die einzige, in der er seinen vollen Namen nennt. Die Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens dieses Porträts ist aufgrund fehlender Anhaltspunkte nicht möglich. Anhand von Vergleichsbeispielen lassen sich jedoch einige Möglichkeiten anführen, wie dieses Bild ursprünglich verwendet worden ist. Bilder dieser Größe (über 60 cm) sind wesentlich seltener auf der Rückseite bemalt, als

⁷⁸⁸ Das Bildnis der geistlichen Betrügerin Anna Laminit von Hans Burgkmair d. Ä. (1502/03, Nürnberg, GNM) trägt auf der Rückseite einen originalen schwarzen Anstrich, ebenso das Porträt eines Herrn von Sickingen von Peter Gertner (um 1525/28, Nürnberg, GNM). Das Bildnis eines 61jährigen Mannes von Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1533, Nürnberg, GNM) weist einen Menningeroten Anstrich auf; vgl. Löcher, 1997, S. 97, 108 - 110.

⁷⁸⁹ Die Rückseite von Martin Schaffners Anbetung der heiligen drei Könige (um 1512/14, Nürnberg, GNM) war ursprünglich dunkelrot bestrichen; vgl. Löcher, 1997, S. 440 – 443.

⁷⁹⁰ Die Beweinung Christi von Bartholomäus Zeitblom (um 1500/05, Nürnberg, GNM) trägt hinten einen rotbraunen Anstrich; vgl. Löcher, 1997, S. 557 – 560.

⁷⁹¹ Identifiziert wurde das Wappen auf der Rückseite des Porträts von Anna Klammer von Weydach im Jahr 1926 von Boeheim (unpubliziert).

⁷⁹² Die Rückseite des Porträts von Ulrich Fugger in New York ist heute parkettiert, Inschrift und Wappen daher nicht mehr sichtbar; vgl. Kat. Nr. 34.

⁷⁹³ Dieses Zeichen findet sich auch in dem Trachtenbuch von Matthäus Schwarz; vgl. etwa die Miniatur vom 30. September 1525; vgl. Fink, 1963, S. 142f, Nr. I-74.

kleinformatische Bilder, die leicht in der Hand gehalten und umgedreht werden können.⁷⁹⁴ Inschrift und Wappen müssen nicht unbedingt auf der Rückseite angebracht werden, sie können ebenso in das Porträt auf der Vorderseite integriert werden. Alleine der technische und zeitliche Aufwand, um die Rückseite zu glätten, zu grundieren und zu bemalen, muss aus einem bestimmten Grund in Kauf genommen worden sein.⁷⁹⁵ Die Größe des Porträts von Anton Fugger (65 x 59 cm) macht es unwahrscheinlich, dass es zur Betrachtung in der Hand gehalten wurde. Die nächst größeren Bilder Hans Malers, ebenfalls Porträts von Anton Fugger (Kat. Nr. 40 und 41), messen etwa 59 x 40 cm, deren Rückseiten waren nicht zur Betrachtung gedacht. In diesen beiden Fällen lässt sich ein monochromer rotbrauner Anstrich auf der Rückseite nachweisen (Abb. 168).⁷⁹⁶ Das 1524 datierte Porträt war zumindest der Gestaltung der Rückseite folgend darauf angelegt, von beiden Seiten gesehen zu werden. War es in irgendeiner Art beweglich an der Wand montiert? Campbell vermutet, dass Gemälde, deren Rückseite bemalt waren, in manchen Fällen an langen Ketten von der Decke hingen, die es erlaubten, das Bild zu wenden.⁷⁹⁷ Im Jahr 1404 wurden an Anton von Burgund, Herzog von Brabant und Limburg (1384 – 1415) eine Kette mit Hacken geliefert, „*pour pendre les tableaulx de la portraiture dudit seigneur*“⁷⁹⁸ Das Rogier van der Weyden zugeschriebene Porträt eines Mannes (Guillaume Fillastre?)⁷⁹⁹ weist oben am Rahmen eine vermutlich originale eiserne Fixierung auf. Diese dürfte weniger dazu geeignet gewesen sein, das Bild an einen Nagel an der Wand zu hängen. Das Porträt könnte damit an einer Kette von der Decke gehangen haben, die es auch erlaubt hätte, das Gemälde umzudrehen und die Rückseite zu betrachten.⁸⁰⁰ Dülberg vermutet, dass auf beiden Seiten bemalte Einzelbilder mit einer Rahmenseite mittels Scharniere an der Wand montiert wurden und je nach Bedarf das Porträt oder die heraldische Malerei sichtbar war.⁸⁰¹

⁷⁹⁴ Dülberg zählt unter den von ihr zusammengestellten Beispielen nur 17%; vgl. Dülberg, 1990, S. 62, Anm. 348.

⁷⁹⁵ Vgl. Dülberg, 1990, S. 89.

⁷⁹⁶ Das Porträt Anton Fuggers in Paris (Kat. Nr. 40) trug zumindest im Jahr 1909 „*au revers une couche de peinture lie de vin*“; zit. nach Vasselot, Catalogue, Bd. 5, 1909, S. 126. Das Gemälde in Philadelphia (Kat. Nr. 41) ist heute parkettiert. Um jedoch einen alten Besitzerstempel zu bewahren, wurde auch nach der Parkettierung der Rückseite ein kleiner Teil der – dunkelrot bemalten - Rückseite bewahrt.

⁷⁹⁷ Vgl. Campbell, 1990, S. 66.

⁷⁹⁸ Zit. nach David, 1947, S. 132; vgl. Campbell, 1990, S. 66.

⁷⁹⁹ Nachfolger des Meisters von Flémalle bzw. Rogier van der Weyden zugeschrieben, Porträt eines Mannes (Guillaume Fillastre?), ca. 1440/50, London, Courtauld Institute of Art Gallery.

⁸⁰⁰ Vgl. Campbell, 1990, S. 66.

⁸⁰¹ Hans Schäufelins Porträts von Lorenz Tucher und Katharina Straub (Privatbesitz Freiherr von Tucher) bildeten ursprünglich ein Diptychon. Heute werden sie im Stadtgeschichtlichen Museum (Tucherschlößlein) in Nürnberg mit einer Rahmenseite mit Scharnieren an der Wand montiert präsentiert, sodass Porträt und Wappenseite wechselweise sichtbar sind; vgl. Dülberg, 1990, S. 89 und S. 205, Kat. Nr. 101 und 102.

Bildnisse in größerem Format mit Rückseitenbemalung können ebenso Teil eines an der Wand montierten Diptychons gewesen sein. Die Tafel mit der monochrom bemalten Rückseite war in diesem Fall an der Wand befestigt, der auf beiden Seiten künstlerisch gestaltete Flügel war beweglich und konnte auf- und zugeklappt werden.⁸⁰² Tobias Stimmer (1539 – 1584) fertigte 1564 ein großformatiges Porträtdiptychon von Jacob Schwytzer und Elsbeth Lochmann (Abb. 167).⁸⁰³ Die Rückseite des Frauenbildnisses war ursprünglich monochrom bemalt. Das Männerbildnis ist hinten heute größtenteils parkettiert, ein Teil der Rückseite ist jedoch original erhalten und zeigt, dass dieser Teil sichtbar gewesen sein muss. Dieser zeigt einen Sinnspruch, der auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens hinweist, und einen schreitenden Tod mit erhobener Sanduhr.⁸⁰⁴ Ein in der Größe dem Porträt Anton Fuggers von 1524 ähnliches Werk ist das Porträtdiptychon des Meisters Michael von 1518 (Abb. 161 und 162), dessen ungewöhnlicher Zustand als original angesehen werden muss.⁸⁰⁵ Das Bildnis des unbekanntes Mannes bildet die Außenseite eines Diptychons, das in aufgeklapptem Zustand zwei figürliche Szenen zeigt. Die Rückseite der zweiten Tafel ist monochrom schwarz bemalt. Das Diptychon dürfte mit der einfärbigen Seite an der Wand aufgestellt gewesen sein und wahlweise das Porträt oder die beiden Szenen gezeigt haben.⁸⁰⁶

Mit Vergleichsbeispielen wie diesen kann man sich der ursprünglichen Form des Porträts von Anton Fugger von 1524 (Kat. Nr. 18) und dessen Präsentation nur theoretisch und ohne letzte Sicherheit nähern. In diesem Zusammenhang muss auch die Möglichkeit berücksichtigt werden, dass das Porträt als autonomes Bild dauerhaft an der Wand hing und die Bemalung der Rückseite als Reminiszenz an traditionelle Porträtformen gesehen wurde. In mitteleuropäischen Wohnräumen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts waren Wände und Decken meist mit einer einheitlichen Holzvertäfelung ausgestattet, die nur wenig Spielraum in der Gestaltung bot. Trotzdem konnten dekorative Elemente, Schnitzereien, Malereien, in

⁸⁰² Vgl. Dülberg, 1990, S. 62f.

⁸⁰³ Tobias Stimmer Porträtdiptychon Jacob Schwytzer und Elsbeth Lochmann, 1564, je 191 x 66,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum; vgl. Bendel, 1940, S. 24; Dülberg, 1990, S. 256f, Kat. Nr. 231.

⁸⁰⁴ Die Inschrift ist wiedergegeben bei Dülberg, 1990, S. 256f. Die Rückseite des Frauenbildnisses ist abgehobelt, in tieferen Stellen der Oberfläche sind jedoch noch Spuren eines schwarzen Anstriches erhalten; vgl. Dülberg, 1990, S. 256f.

⁸⁰⁵ Meister Michael, Bildnisdiptychon (Porträt eines Mannes nach links, Festliches Mahl, Frauen in Kirchenpelzen), 1518, Eichenholz, originaler Rahmen, 77,2 x 58,2 bzw. 77,4 x 57,8 cm, Nürnberg, GNM; vgl. Löcher, 1997, S. 317 – 321.

⁸⁰⁶ Vgl. Dülberg, 1990, S. 243f, Kat. Nr. 197.

diese Wandvertäfelungen eingelassen werden (Abb. 169 und 170).⁸⁰⁷ Eine der seltenen malerischen Darstellung eines an der Wand hängenden Gemäldes aus dem frühen 16. Jahrhundert stammt von Lucas Cranach d. Ä. Dieser hat 1526 Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus in seinem Studierzimmer dargestellt und dabei ein an der unvertäfelten Wand hängendes Madonnenbild gemalt (Abb. 171).⁸⁰⁸ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts sind erstmals in Tirol autonome Gemälde als Ausstattung von Repräsentationsräumen nachweisbar und veranschaulichen damit die mediale Verschiebung, die das neuzeitliche Bilddenken mit sich brachte.⁸⁰⁹ Hans Schäufelein malte um 1509 im Auftrag der Schwazer Gewerkenfamilie Tänzl für Schloss Tratzberg ein Turnierbild auf Leinwand (Abb. 172).⁸¹⁰ Dieses ist eines der frühesten szenischen Profangemälde in Tirol und ein Schlüsselwerk in der Geschichte der Etablierung der neuen Gattung des Kabinettbildes in Tirol.

⁸⁰⁷ Wandvertäfelung eines Raumes in der landesfürstlichen Burg in Meran (1446 – 1480) mit Wappenrelief, das über einer Türe eingelassen ist; vgl. Baer, 1912, Taf. 18. Verwiesen sei auch auf die Türe mit Wappen des Komturs Wolfgang von Neuhaus, um 1500, Sterzing, Burg Reifenstein, Kapitelzimmer; vgl. Hörmann-Weingartner, 2007, S. 550, Abb. 1. In einem Zimmers auf Schloss Haldenstein bei Chur, Schweiz (1548, ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum) finden sich an der Türe gerahmte architektonische Darstellungen und am oberen Ende der Wandvertäfelung weitere ähnliche Sujets; vgl. Baer, 1912, Taf. 44.

⁸⁰⁸ Vgl. Floerke, 1905, S. 2f; Dülberg, 1990, S. 61f. Als Beispiel eines Gemäldes, das ein an der Wand hängendes Bild zeigt sei erwähnt: Lucas Cranach d. Ä., Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus im Gehäuse, 1526, Sarasota (Florida), Sammlung John Ringling (1932); vgl. Friedländer/Rosenberg, 1932, Nr. 158. Vgl. auch die Hochzeit zu Kanaa, 1562, Ludger tom Ring d. J., ehemals Berlin, Gemäldegalerie; vgl. Löcher, 1985, S. 38, Abb. 5 (Ausschnitt).

⁸⁰⁹ Vgl. Madersbacher, 2007, S. 352.

⁸¹⁰ Hans Schäufelein, Turnier in einer „österreichischen Stadt“, um 1509, Leinwand, 119 x 141,1 cm, Schloss Tratzberg; vgl. Madersbacher, 2003, S. 457, Nr. 223; Madersbacher, 2007, S. 541, Nr. 249.

9. Nachwort

Stärker als bei anderen Themen war es für den Bildnismalers Aufgabe, den Wünschen seiner Klientel zu entsprechen. Das Porträt bot auf vielschichtige Art und Weise Raum für die Darstellung des Selbstverständnisses der abgebildeten Person und war daher besonders deutlich von eigenen Vorstellung und externen Vorgaben beeinflusst. Die Intention eines Bildes geht meist weit darüber hinaus, die äußere Ähnlichkeit im Sinne der Memoria zu gewährleisten. Durch die Beleuchtung des biographischen Hintergrundes des Auftraggebers, seines wirtschaftlichen und kulturellen Umfeldes wird das Porträt in vielen Fällen als das Produkt eines komplexen Zusammenspiels unterschiedlicher Aspekte erkennbar. Für das Porträtschaffen von Hans Maler sind mehrere Faktoren ausschlaggebend gewesen, die zu diesem großen Bestand an Tiroler Porträts des frühen 16. Jahrhunderts geführt haben. Als grundlegende Voraussetzung ist das Spannungsfeld zwischen dem Wirtschaftszentrum Schwaz und dem Hof der Habsburger in Innsbruck zu sehen. Schwaz bot zu Beginn des 16. Jahrhunderts für einen Porträtmaler überaus günstige Gegebenheiten. Einheimische Gewerke und süddeutsche Handelsfirmen waren hier durch den Erzabbau und –handel zu Reichtum gelangt und hatten diesen zum Teil vor Ort in repräsentative Bau- und Ausstattungsprojekte (Liebfrauenkirche, Franziskanerkloster, Schloss Tratzberg) investiert. Im frühen 16. Jahrhundert ist auch in Tirol ein verstärktes Verlangen nach gemalten Porträts zu bemerken. Das Bildnis hatte schnell einen zentralen Platz in der privaten und öffentlichen Repräsentation eingenommen. Der aus Schwaben nach Schwaz eingewanderte Hans Maler wusste diese Nachfrage erfolgreich zu bedienen. Als viel gefragter Bildnismaler dürfte er um 1520 in Schwaz seine Dienste wohl in einer monopolähnlichen Stellung angeboten haben. Neben einheimischen Gewerke und Beamten belieferte Hans Maler die Habsburger und die Fugger mit Porträts. Kaiser Maximilian I. und sein Nachfolger in den österreichischen Erbländern, Erzherzog Ferdinand I., setzten das Porträt als Mittel der Propaganda für ihre dynastischen Pläne ein. Hans Malers kurze, jedoch sehr produktive Schaffenszeit fällt in die Periode des Generationswechsels in der Familie Habsburg und damit an der Spitze des Heiligen Römischen Reiches. Die Protagonisten des habsburgisch-jagiellonischen Verlobungsvertrages von 1515 und der österreichischen Erbschaftsverträge zwischen Kaiser Karl V. und Erzherzog Ferdinand I. sind vor allem durch die Bildnisse Hans Malers überliefert. Auch die Mitte der 1520er Jahre nachfolgende Generation im Handelshaus der Fugger, Ulrich und vor allem Anton Fugger, ist in diesem Zeitraum hauptsächlich durch die Bildnisse Hans Malers

dokumentiert. Der harte Wettbewerb um die Anteile an den Schwazer Rohstoffen hatte die Fugger in den frühen 1520er Jahren dazu veranlasst, ihren Schwerpunkt in Tirol von Innsbruck und Hall nach Schwaz zu verlegen. Selbst auf den mächtigsten Akteuren des frühkapitalistischen Systems der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lastete der wachsende ökonomische Druck des Wettbewerbs. In diesem Zusammenhang erscheinen die in Schwaz gemalten Porträts der als Nachfolger des Fuggerschen Handelsimperiums aufgebauten Neffen von Jakob Fugger, Anton und Ulrich, als Sinnbild für den harten Verdrängungswettbewerb, der im zentraleuropäischen Raum um die zur Neige gehenden Erzadern getrieben wurde.

Die Ähnlichkeit, also die physische Wiedererkennbarkeit der abgebildeten Person war die Bedingung des Porträts, Repräsentation die Aufgabe; dies gilt für adelige und bürgerliche Bildnisse in derselben Weise.⁸¹¹ Es war für den Maler die vorrangige Aufgabe, die gesellschaftliche Stellung des Auftraggebers zu vermitteln und diese mit seinem Aussehen zu verknüpfen. Die Darstellung des sozialen Kontextes und der Ansprüche gelang in erster Linie durch die Kleidung und Accessoires. Wie dies an einem großen Teil der süddeutsch-österreichischen Porträtmalerei des frühen 16. Jahrhunderts generell festzustellen ist, kann den meisten von Hans Maler porträtierten Personen in Bezug auf Kleidung und Accessoires eine betonte Zurückhaltung attestiert werden. Die Männer trugen Schube, Wams und Hemd, am Kopf ein Barett, die Frauen traten entweder ebenso in dieser Kleidung, eventuell mit Kopftuch auf oder zeigten sich in figurbetonten Kleidern. Nur in wenigen Bildnissen finden sich bildimmanente Details, die über die persönlichen Neigungen und Interessen der Dargestellten Auskunft geben. Gerade in diesem großteils einheitlichem Muster fallen Ergänzungen und Abweichungen, etwa spezielle Schmuck- oder Kleidungsstücke oder verändertes Bildformat, besonders deutlich auf. Gemalte Bildnisse waren, auch wenn sie in größerer Zahl repliziert wurden, kostbare Einzelstücke, die für einen bestimmten, eingeschränkten Kreis von Betrachtern vorgesehen waren. Erst durch die Wiederholung in anderen Materialien, Graphik, Kunsthandwerk, wurde der Bildnistypus verbreitet und einem größeren Publikum bekannt gemacht. Essentiell war in diesem Zusammenhang die Konzentration auf wenige Porträttypen, wodurch die Wiedererkennbarkeit erhöht bzw. überhaupt erst gewährleistet werden konnte. Kaiser Maximilian I. tat dies in seinen privaten und offiziellen Bildnissen, Erzherzog Ferdinand I. folgte seinem Großvater und nützte diese

⁸¹¹ Vgl. Belting/Kruse, 2004, S. 48.

Erkenntnis, um sich selbst ab 1521 als neuer Herrscher in Österreich bekannt zu machen. Ein ähnlich hohes Interesse an Porträts ihrer Mitglieder hatte die Augsburger Handelsfamilie Fugger, die in finanzieller und politischer Hinsicht eng mit dem Wirken der Habsburger verbunden war. Das Porträt Jakob Fuggers im Profil mit Goldhaube geht auf eine Aufnahme aus dem frühen 16. Jahrhundert zurück und fand in den unterschiedlichsten Materialien umgesetzt weiteste Verbreitung. Anton und Ulrich Fugger ließen in der Mitte der 1520er Jahren gemalte Porträts in höherer Zahl herstellen. Dass diese Aufträge von Hans Maler, dem Porträtlieferanten des habsburgischen Hofes in Innsbruck, ausgeführt wurden, dürfte kein Zufall sein. Auch in diesen Bildnissen fällt die Wahrung eines einheitlichen Grundkonzeptes (zurückhaltende Kleidung, Goldhaube) auf, das Anton und Ulrich Fugger als Mitglieder der Familie Fugger zu erkennen gibt. Gerade Porträts in kleinerem Format, wie der Großteil der für die Fugger gemalten Bildnisse Hans Malers, wurden als Erinnerungsdokument meist innerhalb des familiären Kreises und unter engen Vertrauten verschenkt. Diese Gemälde waren nicht für die Verbreitung und Vervielfältigung gedacht und waren meist für die Aufnahme in Ahnengalerien der Familienmitglieder und enger Vertrauter gedacht. Größeren Bildern kam hingegen eine stärker offizielle Aufgabe zu, die im Einzelnen jedoch nur mehr schwer zu rekonstruieren ist. Die heutige museale Hängung der Bildnisse des frühen 16. Jahrhunderts entspricht nur in seltenen Fällen der ursprünglichen Intention des Auftraggebers. Wie der überwiegende Teil des Bestandes dieser Gemälde sind auch die Bildnisse Hans Malers nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Kleine Bilder wurden wohl in Truhen oder Schränken verwahrt und nur zur Betrachtung hervorgeholt, größere Ölgemälde konnten, auch in Kontrast zur bisherigen Tradition dauerhaft gezeigt werden.

10. Katalog

Kat. Nr. 1

Vgl. S. 60f und 107ff, Abb. S. 205

Hans Maler

Porträt Siegmund von Dietrichstein (1480 – 1533)

Um 1517

Linden(?)holz, 30,6 x 26,9 cm

Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 21

ProvenienzVermutlich 1820 mit vier anderen Bildern in Wien für Weimar erworben.⁸¹²Zustand:

Die Tafel ist rechts und links minimal beschnitten. Die Malränder oben, unten und teilweise rechts sind original. Der Erhaltungszustand ist gut, im Inkarnat, im gelben Hintergrund und an wenigen weiteren Stellen finden sich kleine Retuschen. Etwa in der Mitte am linken Rand ist die Tafel an einer kleinen Stelle eingedrückt. Die Unterzeichnung besteht aus kurzen gestrichelten Konturen, rechts wurde ein Vorhang angelegt. Die Gesichts- und die linke Schulterkontur weichen von der Vorzeichnung ab.⁸¹³ Im rechten oberen Teil des Bildes sind drei horizontale Linien in den Malgrund geritzt, die für eine letztlich nicht ausgeführte Inschrift vorgesehen waren.

Literatur

Parthey, 1864, Bd. 1, S. 221, Nr. 51; Scheibler, 1887a, S. 301; Friedländer, 1895, S. 418, Nr. 19; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 146; Mackowitz, 1960, S. 86, Nr. 44; Ausst. Kat. Halle, 1961, S. 80, Nr. 118; Stange, 1966, S. 86; Löcher, 1967, S. 77f; Ausst. Kat. Dresden, 1971, S. 238, Nr. 438; Ausst. Kat. Berlin, 1983, S. 201f, Nr. C40; Hoffmann, 1990, S. 113f, Kat. Nr. 40.

Der Porträtierte ist in einem Brustbild vor gelbem Hintergrund dargestellt, sein Blick ist nach halblinks gewendet. Sein goldgelb gefärbtes Haar ist in Form der Kolbe geschnitten. Das hellblaue Wams ist geschlitzt, wodurch das rote Futter zum Vorschein kommt. Das vorne zu öffnende Wams ist rechts an der Schulter durch Maschen verschlossen. Das fein gefälte Hemd ist weit ausgeschnitten, am Halsausschnitt läuft eine gelbe Zierborte entlang. Dietrichstein trägt ein schwarzes Barett, dessen Ränder ausgefranst sind.⁸¹⁴ Das Medaillon am Barett zeigt den Hl. Hieronymus in der Wüste. Um den Hals trägt der Porträtierte zwei goldene Gliederkette. Eine dritte Kette liegt eng um den Hals, sie ist aus ineinander verschlungenen roten, gelben und weißen Teilen gebildet. An dieser Kette ist ein goldener Ring befestigt, der in einem Vierpass einen roten Stein einfasst.

Ludwig Scheibler ordnete dieses Werk schon im Jahr 1887 dem Oeuvre des zu dieser Zeit noch anonymen Meisters Hans Maler zu.⁸¹⁵ Seitdem wird das Weimarer Gemälde fast einhellig als eigenhändiges Werk angesehen. Stange bezweifelte 1966 die Autorenschaft Hans Malers.⁸¹⁶ Der in dem Bild dargestellte junge Mann blieb bis Ende des 20. Jahrhundert

⁸¹² Johann Wolfgang von Goethe schrieb am 11./12. Mai 1820 in einem Brief an Heinrich Meyer: „*Herr Minister v. Fritsch und gedachter Herr v. Könneritz haben in Wien auf einer Auction fünf Gemählde gekauft und, wie ich höre, dem Großherzog abgetreten; sie kosten, ich glaube, noch nicht 200 fl. Silber, und vier dieser Gemälde sind gut zu nennen. [...] das vierte altdeutsche, vortrefflich coloriert, in Lukas Cranachs Art gemahlt, aber gefälliger und weicher, ein männliches Brustbild.*“; zit. nach Hecker, 1919, S. 508f; vgl. Hoffmann, 1990, S. 113.

⁸¹³ Infrarotreflektografie 1990, Dr. B. Konrad, Konstanz; vgl. Hoffmann, 1990, S. 113.

⁸¹⁴ Am rechten Rand des Barettts ist der Saum glatt ausgeführt.

⁸¹⁵ Vgl. Scheibler, 1887a, S. 301.

⁸¹⁶ Vgl. Stange, 1966, S. 86.

anonym. Friedländer betitelte 1895 das Porträt als „*Brustbild eines jüngeren bartlosen Herrn*“, ⁸¹⁷ und noch 1971 wurde das Gemälde als „*Bildnis eines vornehmen jungen Mannes*“ bezeichnet. ⁸¹⁸ W. Schade gelang in den 1980er Jahren anhand einer im späten 16. oder 17. Jahrhundert entstandenen Kopie (Abb. 130) die Identifizierung des Porträtierten. ⁸¹⁹ Dieses Werk trägt im oberen Teil des Bildes die Inschrift „*SIGISMVNDVS. Á DIETRICHSTAIN. BARO: ~ / ANNO AETAT: XXXV.*“ ⁸²⁰

Das in Weimar verwahrte Bildnis wurde bis in das späte 20. Jahrhundert unterschiedlich datiert. Friedländer sah darin eine späte, nicht vor 1525 entstandene Arbeit des Meisters. ⁸²¹ Mackowitz folgte ihm in dieser Ansicht. ⁸²² Hoffmann zog in Kenntnis der Inschrift der erwähnten Kopie den gegenteiligen Schluss und sah darin ein um 1515 entstandenes Werk. ⁸²³ Diese Datierung ergibt sich aus dem Geburtsjahr Dietrichsteins (1480⁸²⁴) und der Altersangabe in der Inschrift der Kopie („*ANNO AETAT: XXXV*“). Damit wäre dieses Werk das früheste erhaltene Porträt Hans Malers. Der Frühdatierung dieses Bildes ist zuzustimmen, obwohl um 1515 wohl etwas zu früh erscheint. Eine Datierung kurz nach 1515, etwa um 1517 dürfte wahrscheinlicher sein. Diese Datierung ergibt sich aus der Analyse der in dem Bildnis verwendeten Accessoires. Im Jahr 1517 ließ Maximilian I. eine Kette anfertigen, die Anna von Ungarn ihrem Verlobten, Erzherzog Ferdinand I., schenken sollte. ⁸²⁵ Diese Kette ähnelt detailgenau der in Dietrichsteins Bildnis dargestellten engen Halskette, wodurch ein zeitliches Nahverhältnis vermutet werden kann. Im Jahr 1517 gründete Dietrichstein in Graz eine Bruderschaft des Hl. Christopherus, die die Mitglieder zum Tragen eines Christopherus-Anhängers verpflichtete. ⁸²⁶ Da Dietrichstein in dem Bildnis ein Medaillon mit dem Hl. Hieronymus trägt, ist eine Datierung des Bildes vor der Gründung dieser Bruderschaft zu vermuten.

⁸¹⁷ Vgl. Friedländer, 1895, S. 418, Nr. 19.

⁸¹⁸ Vgl. Ausst. Kat. Dresden, 1971, S. 238, Nr. 438 (Rainer Krauß).

⁸¹⁹ Vgl. Ausst. Kat. Berlin, 1983, S. 201f, Nr. C40; Hoffmann, 1990, S. 113.

⁸²⁰ Öl auf Leinwand, 31 x 28 cm, von 1952 bis 1991 im Landesmuseum Joanneum in Graz als Leihgabe aus Privatbesitz ausgestellt. Am 18./19. März 1992 kam das Werk im Auktionshaus Dorotheum in Wien zur Versteigerung und befindet seitdem in Privatbesitz; vgl. Hoffmann, 1990, S. 113; Aukt. Kat. Wien, 18./19. März 1992, Nr. 299, „*Steiermärkischer Meister, 17. Jh.*“.

⁸²¹ Vgl. Friedländer, 1895, S. 418.

⁸²² Vgl. Mackowitz, 1960, S. 165, Nr. 44.

⁸²³ Vgl. Hoffmann, 1990, S. 113f, Nr. 40.

⁸²⁴ Vgl. Eder, 1963, S. 29.

⁸²⁵ „*ain kettlein von fünfzig ducaten, klain geschmeidig und lanng machen lasset von dreyen farben Cameliert nemblich Rot, Weis und Gelb ain glied umb daz ander mit denselben farben verkert, daz golt gibt die gelb farb von furselb.*“; Innsbruck, TLA, OÖK, Geschäfte vom Hof, 1517, fol. 79r; vgl. JKS, 2. Bd., 1884, S. LXXXI, Reg. 1278, 8. Juli 1517.

⁸²⁶ Vgl. Megiser, 1612, S. 1296f, 11. Buch, 11. Kapitel.

Kat. Nr. 2

Vgl. S. 67f und 88f, Abb. S. 206

Hans Maler

Porträt Sebastian Andorfer (1469 – 1537) mit Bart

Auf einem breiten weißen Streifen am unteren Rand des Bildes in schwarz: „*DA MAN·1517·ZALT, / WAS ICH·48·IAR ALT*“, rechts daneben: „*SEBASTIA / =N / ANNDORFE= / ER*“

1517

Öl auf Holz, 43,2 x 35,9 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931, Inv. Nr. 32.100.33

Provenienz

Graf Toggenburg, Bozen, später Frankfurt; Kunsthandlung A. S. Drey, München, etwa 1924 – 1926; verkauft an Kleinberger, Paris/New York 1926; verkauft an Michael Friedsam, New York; Vermächtnis 1931 an The Metropolitan Museum of Art, New York

Literatur

Habich, Schaumünzen, 2/1, 1932, S. XCVI (als Conrad Faber); Benesch, 1933, S. 247; Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 264; Egg, 1953a, S. 11f; Mackowitz, 1960, S. 80, Nr. 10; Stange, 1966, S. 98 sowie S. 89, Abb. 60; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 10; Osten/Vey, 1969, S. 217; Egg, 1972, S. 130; Egg, 1974, S. 67; Egg/Gstrein/Sternad, 1956, S. 145, sowie S. 135, Abb; Egg, 2001, S. 118.

Vor nach unten aufgehelltem Grund ist der Porträtierte in einem Brustbild nach halblinks dargestellt, sein Blick folgt dieser Bewegung. Er trägt eine schwarze Schube mit gleichfarbigem Pelzkragen. Unter der Schube sind ein schwarzes Wams und ein kragenloses weißes Hemd zu erkennen. Sein Gesicht wird dominiert durch den Vollbart. Unter dem Pelzbarett ist eine schwarz-goldene Netzhaube zu erkennen.

Die Porträts Kat. Nr. 2 und 3 wurden erstmals von Benesch 1933 als Werke von Hans Maler publiziert. Bereits Benesch sah, wie später Osten/Vey in diesem ungewöhnlichen Bilderpaar die Dokumentation eines modischen Wandels.⁸²⁷ Egg stellte 1953 in einem kurzen Aufsatz einige biographische Daten zu Sebastian Andorfer zusammen.⁸²⁸ Stange sah in den Bildnissen Frühwerke Hans Malers, die diesen noch als „*in der Entwicklung stehenden*“ Künstler erkennbar machen.⁸²⁹

Kat. Nr. 3

Vgl. S. 67f und 88f, Abb. S. 206

Hans Maler

Porträt Sebastian Andorfer (1469 – 1537) ohne Bart

Auf einem breiten weißen Streifen am unteren Rand des Bildes in schwarz: „*DA MAN·1517·ZALT· / WAS·ICH·48·IAR ALT*“, rechts daneben: „*SEBASTI / AN / ANNDOR / FEER*“

1517

Öl auf Holz, 43 x 36 cm

Privatbesitz

⁸²⁷ Vgl. Benesch, 1933, S. 247f sowie Abb. 3 und 4; Osten/Vey, 1969, S. 217.

⁸²⁸ Vgl. Egg, 1953a, S. 11f.

⁸²⁹ Zit. nach Stange, 1966, S. 98.

Provenienz

Graf Toggenburg, Bozen, später Frankfurt; Kunsthandlung A. S. Drey, München; M. Knoedler & Co., NY; Sammlung Mrs. Charles R. Henschel; Marianne Blondin-Walter; 1983, Colnaghi, New York; derzeitiger Besitzer unbekannt.⁸³⁰

Literatur

Habich, Schaumünzen, 2/1, 1932, S. XCVI (als Conrad Faber); Benesch, 1933, S. 247; Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 263; Ausst. Kat. New York, 1939, Nr. 231 sowie Taf. 45; Egg, 1953a, S. 11f; Mackowitz, 1960, S. 80, Nr. 11; Stange, 1966, S. 98 sowie S. 89, Abb. 60; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 11; Egg, 1974, S. 67; Ausst. Kat. New York, 1983, S. 20, Nr. 19 sowie Taf. XVII.

Vor nach unten aufgehelltem Grund ist der Porträtierte in einem Brustbild nach halblinks dargestellt, sein Blick folgt dieser Bewegung. Er trägt eine dunkle Schube mit Pelzbesatz am Kragen. Unter der Schube (nach Wehle/Salinger bzw. Osten/Vey ist diese rot⁸³¹) sind ein offenes schwarzes Wams, mit weißem Futter, ein zweites dunkles Wams (oder Brusttuch) mit schwarzen Streifen und ein weißes kragenloses Hemd zu erkennen. Das Gesicht ist bartlos. Unter dem Pelzbarett trägt Andorfer eine schwarz-goldene Netzhaube.

Kat. Nr. 4

Vgl. 65, Abb. S. 205

Hans Maler

Porträt eines unbekanntes Mannes

Auf einem breiten weißen Streifen am unteren Rand des Bildes: „*Do man 1519 zalt , Do was ich / 3l iar alt §*“

1519

Öl auf Holz, 36 x 29,5 cm

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1901

Provenienz

Seit 1722 (Inventar von Raymond Leplat, 1722 – 1728) in den Dresdner Kunstsammlungen nachweisbar.⁸³²

Zustand

Bildseitig sind alle vier Ränder retuschiert. An den Kanten der Tafel (mit Ausnahme der rechten) sind Laufspuren von weißem Grundierungsmaterial zu erkennen. Die Rückseite des Bildes ist mit einem rotbraunen Anstrich über weißer Grundierung überzogen. An allen vier Kanten sind rückseitig kleine Kerben im Holz zu erkennen, die zur Montage der Tafel im Rahmen dienten.⁸³³

Literatur

Vischer, 1885, S. 83; Scheibler, 1887b, S. 30; Friedländer, 1895, S. 411, Nr. 1; Woermann, 1899, S. 616, Nr. 1901; Picot, 1909, S. 30f; Dresden, Katalog, 1912, S. 189, Nr. 1901; Weizinger, 1914, S. 145; Mackowitz, 1960, S. 81, Nr. 14.

⁸³⁰ Ergänzende Informationen zur Provenienz wurden dem Central Catalog des Metropolitan Museum of Art, New York entnommen. Ich danke auch Anne Halpern, Dept. of Curatorial Records, National Gallery of Art, Washington D.C., für weiterführende Informationen.

⁸³¹ Vgl. Wehle/Salinger, 1947, S. 195; Osten/Vey, 1969, S. 217.

⁸³² Das Inventar aus dem Jahr 1722 (A 286) bezeichnet das Gemälde als ein Original in der Manier Cranachs; vgl. Woermann, 1899, S. 616, Nr. 1901.

⁸³³ Für diese Informationen bin ich Restaurator Axel Börner von den Staatlichen Kunstsammlung Dresden zu Dank verpflichtet, der dieses Bild untersucht hat.

Der Porträtierte ist vor dunkelgrünem Grund in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Er trägt ein schwarzes Wams mit Pelzkragen, darüber ein weiteres gleichfarbiges Wams. Unter der Schauben ist ein kragenloses rotes Wams zu erkennen. In dem bartlosen Gesicht sind am Kinn einzelne Barthaare und der Schatten des Bartes zu erkennen. Sein Mund ist teilweise leicht geöffnet, wodurch die Zähne zu erkennen sind. In seinen Augen sind kleine Lichtspiegelungen zu sehen. Das Haar trägt der Porträtierte in Form der Kolbe, auf dem Kopf sitzt ein Pelzbesetztes braunes Barett. Am unteren Rand des Bildes verläuft ein weißer Streifen, der die Inschrift zeigt.

Kat. Nr. 5

Vgl. S. 40f, 84f, 111ff, 127ff, Abb. S. 207

Hans Maler

Porträt Anna von Ungarn (1503 – 1547)

(Vor) 1519

Öl auf Holz (ehemals vermutlich Öl auf Pergament auf Eichenholz), 44 x 33,3 cm

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 1937.2

Provenienz

Seit 1671 im Palazzo Barberini in Rom nachweisbar⁸³⁴; 1934 an Mercuria/Luzern verkauft; seit 1937 Sammlung Thyssen-Bornemisza.

Zustand

Das Gemälde wurde auf eine Holztafel übertragen. Der originale Bildträger wurde 1958 als Tannenholz⁸³⁵, 1971 hingegen mit Pergament auf Eichenholz angegeben.⁸³⁶ Rechts über der Schulter der Porträtierten wurde eine große Fehlstelle restauriert (dunklerer Bereich). Eine ältere schwarze Übermalung des Hintergrundes⁸³⁷ ist in Resten in der linken unteren Ecke mit der Inventarnummer „7.i5“ (Palazzo Barberini) erhalten. Der Erhaltungszustand des Bildes ist trotz dieser Eingriffe als gut zu bezeichnen. Infrarotaufnahmen zeigen präzise Vorzeichnungen.⁸³⁸

Literatur

Friedländer, 1897, S. 363, Nr. 24; Weizinger, 1914, S. 146; Mackowitz, 1955, S. 79; Heinemann, 1958, S. 63, Nr. 253A; Mackowitz, 1960, S. 45 und 82f, Nr. 23; Stange, 1966, S. 86; Löcher, 1967, S. 34; Heinemann, 1971, S. 231f, Kat. Nr. 174; Borghero, 1981, S. 189, Nr. 174; Lübbecke, 1991, S. 298 – 301, Kat. Nr. 68; Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 343, Nr. III-14.

Vor blauem Hintergrund ist die Porträtierte in einem Halbporträt nach rechts dargestellt. Sie trägt ein Kleid aus kostbarem rotem Stoff, über den Bordüren mit Goldpailletten gelegt sind. Der Goller wurde aus demselben Stoff gefertigt. Die teilweise gepufften und geschlitzten Ärmel sind an den Schultern mit Bändern am Kleid befestigt. Um den Hals trägt Anna von

⁸³⁴ Im Inventar der Sammlung von Kardinal Antonio Barberini in Rom von 1671 findet sich folgender Eintrag: „*Un quadretto in Tavola d p.mo 2 et Un inc.a rappresentante Un Ritratto d Una Dama Todesca con Abito rosso, e cappeletto in testa Con Cornice nera Con filetto d'oro no 1-30-*“; zit. nach Aronberg Lavin, 1975, S. 318, Nr. 538. Das Bild wird in weiteren Barberini-Inventaren des 17. Jahrhunderts erwähnt; vgl. Aronberg Lavin, 1975, S. 351, Nr. 365 (Nachlass Kardinal Antonio Barberini, 1672) und S. 408, Nr. 319 (Sammlung Maffei Barberini, 1689).

⁸³⁵ Vgl. Heinemann, 1958, S. 63, Nr. 253A.

⁸³⁶ Vgl. Heinemann, 1971, S. 231f, Kat. Nr. 174.

⁸³⁷ Vgl. Mackowitz, 1955a, S. 79; Mackowitz, 1960, Taf. VIII, Nr. 23.

⁸³⁸ Vgl. Lübbecke, 1991, S. 298, Nr. 68.

Ungarn eine dünne Goldkette, an der ein Anhänger mit zwei blauen Edelsteinen und einer tropfenförmigen Perle hängt. Das Haar der Porträtierten ist über die Ohren gelegt und in eine Goldhaube gesteckt. Über dieser Haube trägt die Dargestellte ein schwarzes Barett, dessen Krempe mit Goldpailletten und Perlschnüren verziert ist. An der Krempe des Barettts ist eine Brosche angebracht, die über einem gefassten Edelstein mit drei Perlen die antike Glücksgöttin Fortuna zeigt.

Das Gemälde wurde von Friedländer im Jahr 1897 ohne Datierung in seinen Oeuvrekatalog zu Hans Maler aufgenommen.⁸³⁹ An dieser Zuschreibung wurde seither nicht gezweifelt. Mackowitz war 1955 der Überzeugung, dass dieses Bildnis nach der Eheschließung mit Erzherzog Ferdinand I. 1521 in Linz entstanden ist und datierte es in das Jahr 1523. Stange folgte ihm 1966 in dieser Annahme.⁸⁴⁰ Löcher erkannte die Ähnlichkeit des vorliegenden Bildes mit einer Holzschnittkopie von Erhard Schön, die die Jahreszahl 1519 trägt (Abb. 164)⁸⁴¹. Er ordnete das Werk daher unmittelbar vor der Entstehung dieses Holzschnittes ein.⁸⁴² Diese Datierung wurde seitdem zu Recht beibehalten.⁸⁴³ Im Berliner Kupferstichkabinett wird ein farbiger Holzschnitt (Zwei Platten) verwahrt, der das Porträt von Anna von Ungarn zu einem Brustbild verkleinert detailgenau kopiert (Abb. 158). Friedländer sah in diesem Holzschnitt, ohne zunächst das gemalte Vorbild zu kennen, ein Werk Hans Malers, diese Meinung fand jedoch in Folge keine Mehrheit.⁸⁴⁴

Kat. Nr. 6

Vgl. S. 40f, 84f, 109ff, 127ff, Abb. S. 207

Hans Maler

Porträt Erzherzogin Maria (1505 – 1558)

(Vor) 1519

Öl auf Holz (nicht original), ursprünglich vermutlich Pergament auf Holz, 32 x 25,5 cm

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Sammlung Georg Schäfer, Inv. Nr. M 425

Provenienz

Möglicherweise in den 1520er Jahren in der Sammlung von Margarete von Österreich in Mecheln.⁸⁴⁵ 1958 aus dem Münchener Kunsthandel für die Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt erworben; Leihgabe in den Kunstsammlungen der Veste Coburg.

Zustand

Die Malschicht wurde auf eine Holzplatte übertragen. Mit Ausnahme des unteren Randes weisen alle Seiten großflächige Retuschen auf. Auch im Bildzentrum sind zahlreiche übermalte Fehlstellen zu bemerken. Eine mögliche Beschneidung des Bildes ist nur am unteren Rand nachvollziehbar. Die anderen Ränder weisen im blauen Hintergrund eine nach

⁸³⁹ Vgl. Friedländer, 1897, S. 363, Nr. 24.

⁸⁴⁰ Vgl. Mackowitz, 1955a, S. 79; Mackowitz, 1960, S. 82f, Nr. 23; Stange, 1966, S. 86.

⁸⁴¹ Vgl. Bartsch, Bd. 13, New York, 1984, S. 479, Nr. 1301.262.S1.

⁸⁴² Vgl. Löcher, 1967, S. 34.

⁸⁴³ Vgl. Lübbecke, 1991, S. 298, Nr. 68.

⁸⁴⁴ Das Blatt wird im Berliner Kupferstichkabinett als Werk von Hans Weiditz geführt; vgl. Loga, 1889, S. 209f (fälschlich als Porträt von Erzherzogin Maria identifiziert); Lützow, 1891, S. 222, Anm. (mit Abb.); Friedländer, 1895, S. 418, Nr. 20 (als Hans Maler); Thieme-Becker, 23. Bd., Leipzig 1929, S. 591 (nach einer Zeichnung von Hans Maler); Glück, 1934, S. 175; Geisberg, 1974, Bd. IV, S. 1492, G.1529 (als Hans Weiditz).

⁸⁴⁵ Inventar der Sammlung von Margarete von Österreich, 20. April 1524 bis 21. März 1530: „*Aultre tableau de monseigneur l'archiduc don Fernande, habillé d'une robbe de drapt d'or fourè de martres et ung prepoint de satin cramoisy, a une chayne d'or au col, y pendant la thoison.*“; zit. nach JKS, Bd. 3, 1885, Reg. 2979/32(85).

außen hin stärker werdende Kittung auf. Daraus lässt sich schließen, dass die Ränder auch vor der Übertragung schon in schlechtem Zustand gewesen sein müssen und bei der Restaurierung nur die inneren, am wenigsten beschädigten Teile des Bildes übertragen und restauriert worden sind. Das dichte Craquelé der Malschicht besteht aus feinen Haarrissen ohne jegliche Ausrichtung (etwa entlang einer Holzmaserung). Dies weist auf einen ursprünglichen papierähnlichen Bildträger, etwa Pergament, hin.⁸⁴⁶

Literatur

Glück, 1934, S. 175; Löcher, 1967, S. 33, Abb. 18; Ausst. Kat. Innsbruck, 1969, Nr. 216, Abb. 34; Ausst. Kat. Schweinfurt, 1985, S. 96, Kat. Nr. 19; Ausst. Kat. Budapest, 2005, S. 156, Nr. I-5.

Vor nach unten aufgehelltem blauem Hintergrund ist die Porträtierte in einem Brustbild nach links dargestellt. Sie trägt ein schwarz kariertes Kleid aus Goldbrokat mit perlenbesticktem Ausschnitt. Unter dem Kleid ist ein fein gefälteltes weißes Hemd zu sehen. Um den Hals ist ein breites goldenes Halsband gelegt, an dem ein Anhänger in Kreuzform mit drei Perlen hängt. Das Haar ist über die Ohren gelegt und in einer Goldhaube verborgen. Darüber sitzt ein rotes Barett, dessen Krempe mit floralen Ornamenten in Gold und mit Edelsteinen und Perlen verziert ist.

Glück publizierte das vorliegende Bildnis im Jahr 1934 und datierte es in Anlehnung an die Holzschnittkopie von Erhard Schön (Abb. 163) auf 1519.⁸⁴⁷ Diese Datierung wurde seither, wie die Zuschreibung an Hans Maler ohne Ausnahme übernommen.⁸⁴⁸ Mackowitz übersah dieses Bild und nahm es 1960 nicht in seinen Oeuvrekatalog auf.⁸⁴⁹

Kat. Nr. 7

Vgl. S. 40f, 84f, 113ff, 127ff, Abb. S. 208

Hans Maler

Porträt Anna von Ungarn (1503 – 1547)

Am oberen Bildrand in goldener Farbe: „ANNA [eine Blume als Trennzeichen] REGINA“, darunter am linken Bildrand „·1520·“ und am rechten Bildrand: „Anno Etatis·16·“

1520

Öl auf Holz (Bildträger nicht original), 51,5 x 37,8 cm

Privatbesitz

Provenienz

1928, Kunsthandlung Julius Böhler, München/Berlin/Luzern/New York; 1931, Solomon R. Guggenheim Collection, New York; The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York; Sotheby's, London, 27. Juni 1962, Nr. 21 (mit Abb.); Dr. A. H. Wetzlar, Amsterdam; Sotheby's, Amsterdam, 9. Juni 1977, Nr. 29; Dr. Anton C. R. Dreesmann; Christie's, London, 11. April 2002, Nr. 57; Christie's, London, 6. Juli 2007, Nr. 108.

⁸⁴⁶ Ich danke Herrn Wolfgang Schwahn, Kunstsammlungen der Veste Coburg für die Bereitstellung der Informationen.

⁸⁴⁷ Vgl. Glück, 1934, S. 174ff.

⁸⁴⁸ Vgl. Löcher, 1967, S. 32; Ausst. Kat. Schweinfurt, 1985, S. 96, Nr. 19; Ausst. Kat. Budapest, 2005, S. 156, Nr. I-5.

⁸⁴⁹ Vgl. Mackowitz, 1960, S. 79ff.

Zustand⁸⁵⁰

Das Gemälde ist in den Details, etwa Schmuck, Gewand und Vergoldung, in gutem Zustand. Das Gesicht, vor allem Mund und Nase sind in stärkerem Ausmaß restauriert, ebenso der Hintergrund und die Ränder des Hutes. Der Struktur der Oberfläche des Gemäldes und der Ränder der Holztafel (rückseitig parkettiert) legen nahe, dass der Bildträger nicht original ist. Ultraviolett-Aufnahmen zeigen, dass der Firnis im Hintergrund und im Inkarnat gedünnt wurde.

Literatur

Burlington, Bd. LIII, Nr. CCCIX, London, 1928, Advertisement Supplement, Taf. 9; Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 265, Taf. 53; Ausst. Kat. Indianapolis, 1950; Mackowitz, 1955, S. 77 – 79; Mackowitz, 1960, S. 81, Nr. 15, Abb. 21; Stange, 1966, S. 86; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 15; Löcher, 1985, S. 47; Ausst. Kat. Utrecht/s-Hertogenbosch, 1993, S. 50, Kat. Nr. 32.

Vor nach unten aufgehelltem blauem Grund ist die Porträtierte sitzend in einem Halbporträt dargestellt. Auf ihrem Schoß hält sie mit beiden Händen einen kleinen Hund. Ihr Kleid ist aus grün-goldenem Stoff gefertigt, über den Schultern liegt ein schwarzer Goller. Um den Hals trägt sie an einem dünnen schwarzen Band eine Brosche mit einem goldgefassten grünen Stein und einer Perle. Auf dem Stein sitzt eine Eule, die auf ihrer Brust ein in gold gefasstes rotes Herz trägt. Das Haar der Porträtierten ist über die Ohren gelegt und in eine Goldhaube gesteckt. An dem durch die Haare verdeckten Ohr ist als Anhänger eine kleine Perle zu sehen. Über der Goldhaube trägt Anna ein schwarzes Barett, an dem links ein Medaillon mit goldgefasstem grünem Stein, drei Perlen und den Initialen „AW“ hängt. Am oberen Rand des Bildes ist die Inschrift zu sehen.

Das Gemälde wurde erstmals im Burlington Magazine von 1928 als Werk von Hans Maler veröffentlicht. Das zu diesem Zeitpunkt im Besitz der Kunsthandlung Julius Böhler befindliche Bild wurde beschrieben als „*very notable example of what the early Tyrolese painters could achieve*“.⁸⁵¹ Mackowitz meinte im Jahr 1955, dass Hans Maler für dieses Bild im Jahr 1520 in Vorbereitung der Hochzeit mit Erzherzog Ferdinand I. nach Ungarn gereist sein müsste.⁸⁵² Tatsächlich hat sich Anna jedoch seit 1517 in Innsbruck aufgehalten und wurde dort von Hans Maler porträtiert.⁸⁵³ Stange sah in diesem Bildnis das früheste der Habsburgerporträts von Hans Maler (Kat. Nr. 5 datierte er auf 1523, Kat. Nr. 6 war Stange unbekannt).⁸⁵⁴

Das Bild ist als Gegenstück zu Kat. Nr. 8 anzusehen. Die Verlobung von Anna von Ungarn mit Erzherzog Ferdinand I. wurde erst im Jahr 1520 tatsächlich fixiert. In diesem Zusammenhang dürfte die im Vergleich zu dem Gegenstück Kat. Nr. 8 stärkere Symbolik – Hund, Anhänger mit Eule und Herz - zu deuten sein. Der erwähnte Anhänger könnte als ein Geschenk des Erzherzogs als seine Verlobte zu sehen sein.

⁸⁵⁰ Zustand des Gemäldes anlässlich der Versteigerung bei Christie's, London am 6. Juli 2007 (Sale Nr. 7414, Lot Nr. 0108). Ich danke dem Wiener Büro des Auktionshauses Christie's für die Bereitstellung der Informationen.

⁸⁵¹ Burlington, Bd. LIII, Nr. CCCIX, London, 1928, Advertisement Supplement.

⁸⁵² Vgl. Mackowitz, 1955a, S. 79.

⁸⁵³ Vgl. S. 39ff.

⁸⁵⁴ Vgl. Stange, 1966, S. 86.

Kat. Nr. 8

Vgl. S. 40f, 84f, 109, 127ff, Abb. S. 208

Hans Maler

Porträt Erzherzogin Maria (1505 – 1558)

Am oberen Rand des Bildes in goldener Farbe: „*MARIA* [eine Blume als Trennzeichen] *REGINA*“, darunter am linken Bildrand: „*1520*“, und am rechten Bildrand: „*Anno Aetatis 14*“

1520

Öl auf Pergament auf Holz, 48,5 x 36 cm

London, Society of Antiquaries of London, Inv. Nr. 340

Provenienz

Vermächtnis Thomas Kerrich 1828; nach eigenen Angaben hat Kerrich das Bild am 14. September 1798 „*from Woodburn*“, dem Kunsthändler Samuel Woodburn in London, erworben.

Zustand

Das Bild wurde wiederholt restauriert, die Bildoberfläche ist daher in großen Teilen überarbeitet. Das Pergament ist an einigen Stellen vom Holzgrund gelöst bzw. verzerrt oder gerissen. Im Gesicht wurde eine Lasur aufgetragen, um kleinere abgeriebene Stellen zu verbergen. Ein Großteil des Bildes ist durch vergilbten Firnis beeinträchtigt. Das Gewand ist heute gelblich Rotbraun, ursprünglich jedoch purpur.⁸⁵⁵ Die Beschriftung war ursprünglich in weiß und wurde nachträglich in Gold übermalt. In Infrarotaufnahmen ist eine grobe Unterzeichnung im Bereich des Gesichtes und der Ärmel zu erkennen. Der Rahmen des Bildes soll nach Kerrich original sein.⁸⁵⁶

Literatur

Archaeologia, 1829, S. 450, Nr. 18; Scharf, 1864, S. 326, Nr. XXVI; Glück, 1934, S. 175f; Benesch, 1966, S. 152; Ausst. Kat. Innsbruck, 1969, Nr. 216; Ausst. Kat. Innsbruck, 1992, S. 391, Nr. 208; Ausst. Kat. Utrecht/s-Hertogenbosch, 1993, S. 50f, Nr. 33.

Vor nach unten aufgehelltem Grund ist die Porträtierte in einem Halbporträt (sitzend oder stehend?) nach links gewendet dargestellt. Sie trägt ein purpurfarbenes (heute verfärbtes) Kleid mit ausladenden Ärmeln. Der Brustausschnitt, die Manschetten und die Vorderseite des Rockes sind mit einer breiten Bordüre in Goldbrokat verbrämt. Ihre Schultern sind mit einem schwarzen Goller bedeckt. Im Ausschnitt des Kleides unter dem Goller ist ein goldenes Brusttuch mit geometrischen Mustern und weißem Rand (oder darunter liegendem weißem Hemd) zu erkennen. Um den Hals trägt Maria eine enge goldene Gliederkette, sowie an einem ebenso engen schwarzen Band einen Anhänger mit Rubin und Perle. Das Haar ist über die Ohren gelegt und in eine Goldhaube gesteckt. Über dieser trägt Maria ein rotes Barett mit Gold-, Edelstein- und Perlenbesatz. Am Rand des Barett über der Stirn ist eine Brosche mit einem in Gold gefassten Rubin und Perlen angebracht.

Das Gemälde ist seit Anfang des 19. Jahrhunderts nachweisbar, als es als Vermächtnis an die Society of Antiquaries of London ging.⁸⁵⁷ Glück publizierte das Werk im Jahr 1934 erstmals als Werk Hans Malers.⁸⁵⁸ Mackowitz übersah dieses Bildnis und nahm es nicht in seinen

⁸⁵⁵ Die ursprüngliche Farbe ist an einer durch den Rahmen verdeckten Stelle des Bildes erkennbar.

⁸⁵⁶ Für diese Angaben danke ich Julia Steele, Kuratorin der Society of Antiquaries in London.

⁸⁵⁷ Vgl. Archaeologia, 1829, S. 450, Nr. 18; Scharf, 1864, S. 326, Nr. XXVI.

⁸⁵⁸ Vgl. Glück, 1934, S. 176f.

Oeuvrekatalog auf.⁸⁵⁹ Auch Stange schreibt nicht über das Bildnis, Benesch erwähnt es jedoch im selben Jahr.⁸⁶⁰ 1992 in Innsbruck wurde in diesem Bild das Gegenstück zu Kat. Nr. 7 erkannt. Madersbacher äußerte in diesem Zusammenhang die Vermutung, dass Maria hier jenes reich mit Perlen besetztes Barett aus dem Nachlass von Bianca Maria Sforza trägt, das sie von Kaiser Maximilian als Geschenk erhalten hatte.⁸⁶¹ Nach der Wiederentdeckung des Porträts von Anna von Ungarn (Kat. Nr. 7) konnten im Jahr 1993 in Utrecht beide Bilder erstmals gemeinsam ausgestellt werden.⁸⁶²

Kat. Nr. 9

Vgl. S. 65, 74, 97, Abb. S. 209

Hans Maler

Porträt eines 33jährigen Mannes

Am oberen Bildrand in schwarzer Schrift: „*ALS MAN 1521 ZALT WAS ICH 33 IAR ALT*“
Das letzte "T" ist verkleinert und in den Freiraum des "L" geschoben.

1521

Öl auf Holz, 37,5 x 31,3 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 884

Provenienz

Seit 1772 in der kaiserlichen Galerie nachweisbar.⁸⁶³

Zustand

Das Bild weist entlang der Ober- und Unterkante unbemalte Ränder auf, jener entlang der Unterkante ist durch eine spätere Übermalung abgedeckt. An der linken und rechten Kante reicht die Malschicht bis zur Tafelkante. Entlang aller vier Seiten sind Ritzungen als Angaben für die Bildlichte vorhanden (ca. 7 mm von der Kante entfernt). Die Rückseite des Bildes weist einen vermutlich originalen Anstrich auf (helle Grundierung und dunkelrote Malschicht).⁸⁶⁴

Literatur

Schuchardt, 1851 - 1871, Bd. 2, 1851, S. 138f, Nr. 431; Scheibler, 1887b, S. 30; Friedländer, 1895, S. 412, Nr. 2; Glück, 1905, S. 247; Picot, 1909, S. 31; Weizinger, 1914, S. 145; Mackowitz, 1960, S. 82, Nr. 21.

Vor blauem Hintergrund ist der Porträtierte in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Er trägt ein schwarzes Wams mit schwarzem Pelzbesatz am Kragen, darunter ein weit ausgeschnittenes Wams aus dunkelgrünem (Brokat?) Stoff. Als unterste Schicht ist ein kragenloses, fein gefälteltes weißes Hemd zu erkennen, das am Halsausschnitt mit einer Zierleiste aus geometrischen Mustern in roter Farbe verziert ist. Das bartlose Gesicht des Mannes wurde detailreich beobachtet und mit feinen Abstufungen ausgeführt. Der Gesichtsausdruck ist ernst, der Blick durch die zusammengezogenen Augenbrauen fast

⁸⁵⁹ Vgl. Mackowitz, 1960, S. 79ff.

⁸⁶⁰ Vgl. Benesch, 1966, S. 152; Stange, 1966, S. 83ff.

⁸⁶¹ Vgl. Ausst. Kat. Innsbruck, 1992, S. 392, Kat. Nr. 208 (Lukas Madersbacher).

⁸⁶² Vgl. Ausst. Kat. Utrecht/s-Hertogenbosch, 1993, S. 50f, Kat. Nr. 32 und 33.

⁸⁶³ Das Gemälde wird in den Inventaren von 1772, 1783 (Mechel, S. 249, Nr. 55) und 1886 (Engerth, Bd. III, Nr. 1483) erwähnt; vgl. Kat. Wien, 1991, S. 79.

⁸⁶⁴ Ich bin Herrn Dir. HR Dr. Karl Schütz, Direktor der Gemäldegalerie des KHM, sowie Frau Mag. Monika Strolz, Restauratorin der Gemäldegalerie des KHM, für die zur Verfügung gestellten Informationen zu Dank verpflichtet.

grimmig. Der Mann trägt das Haar in Form der Kolbe. Das schwarze Barett ist mit drei Schmuckknöpfen verziert.

Kat. Nr. 10

Vgl. S. 41f, 122f, Abb. S. 210

Hans Maler

Porträt Erzherzog Ferdinand I. (1503 – 1564)

1521

Öl auf Holz, 25,3 x 20,9 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 831

Provenienz

1520er Jahre, Sammlung von Margarete von Österreich, Mecheln (?)⁸⁶⁵; 1659, Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien (?)⁸⁶⁶; seitdem in den kaiserlichen Sammlungen in Wien nachweisbar.⁸⁶⁷

Zustand

Die Malschicht reicht an allen Seiten bis zur Tafelkante. Es lässt sich nicht sagen, ob das Bild ursprünglich unbemalte Ränder aufwies und geringfügig beschnitten wurde. Rückseitig wurde das Täfelchen mit einer Parkettierung versehen, sodass keine Aussagen über die Beschaffenheit der originalen Rückseite möglich sind.⁸⁶⁸ Entlang des Kinns und der Nase sowie bei den Augen, dem Nacken und am Kragenansatz sind lineare Unterzeichnungen zu erkennen.

Literatur

Glück, 1905, S. 247; Picot, 1909, S. 31; Weizinger, 1914, S. 134; Mackowitz, 1960, S. 81, Nr. 16; Hilger 1969, S. 144, Nr. 6; Hilger, 1997, S. 292f, sowie Abb. 8; Ausst. Kat. Wien, 2000, S. 132, Kat. Nr. 39; Ausst. Kat. Wien, 2003, S. 342f, Nr. III-13.

Vor nach unten aufgehelltem blauem Hintergrund ist der Porträtierte in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Unter der pelzverbrämten Schaubе trägt er ein weit ausgeschnittenes Wams aus Goldbrokat (?). Darunter ist ein weißes gefälteltes Hemd mit kurzem ungemustertem Stehkragen zu erkennen. Um den Hals trägt Erzherzog Ferdinand I. die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies. Zusätzlich ist um den Hals ein dünnes schwarz-blaues Band gelegt, das im Wams verschwindet und vermutlich einen Anhänger trägt. Das Haar ist in Form der Kolbe geschnitten. Der Mund Ferdinands ist wie in zahlreichen Darstellungen Erzherzog Ferdinands I. leicht geöffnet.

⁸⁶⁵ Inventar der Sammlung von Margarete von Österreich, 20. April 1524 bis 21. März 1530: „*Aultre tableau de monseigneur l'archiduc don Fernande, habillé d'une robe de drapt d'or fourè de martres et ung prepoint de satin cramoisy, a une chayne d'or au col, y pendant la thoison.*“, zit. nach JKS, Bd. 3, 1885, Reg. 2979/32(85).

⁸⁶⁶ Inventar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, 14. Juli 1659: *Ein kleines Contrafait von Öhlfarb auff Holcz, desz Kaysers Ferdinandi Primi in einem goldstuckhenen Klaidt, darüber den gulden Flusz, vnndt in einem schwarzen Pelcz. / In einem schwarzen Rämel, 1. Spann 7 Finger hoch vnndt 1½ Spann braith. / Von einem vnbehandten Maister.*“, zit. nach JKS, Bd. 1, 1883, Reg. 495/642. Ein Spann = 20,8 cm; 1 Finger = 2,08 cm, das hier beschriebene Bild mit Rahmen daher 35,4 cm hoch und 31,2 cm breit. Das Porträt Ferdinands I. in Wien misst ohne Rahmen 25,3 x 20,9 cm.

⁸⁶⁷ Das Gemälde wird in den Inventaren von Storffer (Bd. I, 1720, Nr. 158), Mechel (1783, S. 241, Nr. 34) und Engerth (Bd. III, 1886, Nr. 1552) erwähnt; vgl. Kat. Wien, 1991, S. 79.

⁸⁶⁸ Ich bin Herrn Dir. HR Dr. Karl Schütz, Direktor der Gemäldegalerie des KHM, sowie Frau Mag. Monika Strolz, Restauratorin der Gemäldegalerie des KHM, für die zur Verfügung gestellten Informationen zu Dank verpflichtet.

Kat. Nr. 11

Vgl. S. 41f, 122f, Abb. S. 210

Hans Maler

Porträt Erzherzog Ferdinand I. (1503 – 1564)

Am oberen Bildrand in Gold: „*REX FERDINANDVS·Etatis 17·*“, links darunter „1521“

1521

Öl auf Kiefernholz, 24 x 20 cm

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie Georgium, Inv. Nr. 262

Provenienz

Seit 1863 im Gotischen Haus in Wörlitz (Geistliches Kabinett) nachweisbar; nach 1945 in Dessau.

Zustand

Im Zuge einer alten Restaurierung (vermutlich 1. H. 20. Jh.) hat das Bild einen massiven Eingriff erfahren. Die Tafel besteht aus einem Brett, das zur Mitte hin eine etwas konvexe Wölbung aufweist. Rückseitig ist die Tafel bis auf 4,5 mm abgearbeitet worden. Zusätzlich wurde die Tafel (oder nur die umlaufende Leiste) zur Begradigung rückseitig im Abstand von 12 – 18 mm bis knapp über die Tafeloberfläche eingesägt. Darüber hinaus wurde die Tafel rückseitig mit einer 7 mm dicken, aufgeklebten Holzplatte verstärkt. Um die eigentliche Holztafel wurden an allen vier Seiten Holzleisten angeleimt. Die Malschichtträger scheinen links, rechts und unten nachträglich beschnitten worden zu sein, oben dürfte dies nicht der Fall sein. Die Inschrift weist wie die Malschicht eine durchgehende Krakeleebildung auf. Eine Infrarotreflektographie (1999) hat ergeben, dass das Gemälde über einer linearen Vorzeichnung (eventuell mit Feder) angelegt wurde, die auf Schraffuren gänzlich verzichtet. Auf der Höhe des Mundes ist eine vertikal verlaufende Linie zu erkennen. Dies dürfte auf eine Kopie nach einer Vorlage hindeuten.⁸⁶⁹

Literatur

Frimmel, 1891, S. 84; Friedländer, 1895, S. 412f, Nr. 3; Glück, 1905, S. 247; Picot, 1909, S. 30f; Weinzinger, 1914, S. 145; Dessau, Gemäldegalerie, 1929, S. 30, Nr. 262; Mackowitz, 1960, S. 82, Nr. 18; Ausst. Kat. Halle, 1961, S. 79, Nr. 116; Stange, 1966, S. 98; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 18; Hilger 1969, S. 145, Nr. 6a; Klingens/Ziesché, 1996, S. 78, Nr. 262; Hilger, 1997, S. 292.

Das Gemälde gleicht bis auf wenige Details dem Wiener Porträt (Kat. Nr. 10). Der Bildausschnitt ist auf der linken Seite schmaler. Das um den Hals gelegte schwarz-blaue Band ist etwas enger geführt, es ist daher sichtbar, wie es im Wams verschwindet. In den Details wurde das Gemälde weniger fein als das erwähnte Vergleichsbeispiel ausgeführt; hingewiesen sei hier auf die Augenbrauen, die Ränder der Frisur (v. a. im rechten Teil) und das Hemd. Die floralen Muster des Wamses sind weniger deutlich zu erkennen und nur leicht in braun angedeutet. Das Gesicht wirkt schematischer und weniger lebendig.

⁸⁶⁹ Ich danke Margit Schermuck-Ziesché, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, für diese Auskunft und für die Überlassung der Aufnahmen der Infrarotreflektographien. Diese Aufnahmen wurden 1999 von Anke und Jan Großmann, Radebeul bei Dresden durchgeführt.

Kat. Nr. 12

Vgl. S. 41f, 122f, Abb. S. 211

Hans Maler

Porträt Erzherzog Ferdinand I. (1503 – 1564)

Am oberen Rand etwas schräg in das Bild gesetzt: „*·REX FERDINANDVS·Etatis 17·1521·*“
1521

Öl auf Holz, 25,5 x 21 cm

Aufbewahrungsort unbekannt, 1896 gemeinsam mit Kat. Nr. 15 in der Sammlung Kuppelmayr, München nachweisbar

Provenienz1896, München, Sammlung Kuppelmayr⁸⁷⁰**Literatur**

Aukt. Kat. München, 24. – 26. September 1896, S. 83, Nr. 1020 sowie Taf. 23; Picot, 1909, S. 31; Hilger 1969, S. 145, Nr. 6b; Hilger, 1997, S. 292.

Das Gemälde gleicht bis auf die Inschrift dem Wiener Exemplar (Kat. Nr. 10). In der Ausführung erweist es sich jedoch flacher als das Vergleichsbeispiel. So ist das Goldene Vlies an der Collane weniger kraftvoll gestaltet. Ebenso sind die Haare weniger überzeugend durchgestaltet. Das um den Hals gelegte schwarz-blaue Band verläuft in dem vorliegenden Werk wie im Wiener Bild, ist jedoch mit weniger Schwung durchgestaltet. Die florale Musterung des Wamses am Brustausschnitt scheint im Gegensatz zum Dessauer Exemplar eher mit dem Wiener Exemplar vergleichbar zu sein. Die zarte Musterung der Ärmel entspricht wiederum dem Dessauer Bild.

Kat. Nr. 13

Vgl. S. 41f, 114ff, Abb. S. 212

Hans Maler

Porträt Anna von Ungarn (1503 – 1547)

Am oberen Rand des Bildes in Gold: „*·ANNA REGINA·Etatis 17·*“, darüber: „*1521*“
1521

Öl auf Holz, 27,5 x 19,5 cm

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 1919. Das Gemälde wurde während des NS-Regimes aus dem Besitz von Charles Neumann enteignet und ist derzeit Gegenstand eines Restitutionsverfahrens.⁸⁷¹

⁸⁷⁰ Vgl. Aukt. Kat. München, 24. – 26. September 1896, S. 83, Nr. 1020 sowie Taf. 23.

⁸⁷¹ Das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (TLMF) erwarb im Februar 1939 das vorliegende Gemälde über die Galerie Sanct Lucas, Wien im Tauschweg gegen das Gemälde „Inneres der St. Cunera Kirche in Rhenen“ von Peter Saenredam (ehemals Inv. Nr. Gem 679). Im Sitzungsprotokoll des Ausschusses des TLMF vom 17. Februar 1939 heißt es: „*Die Aktion zur Sicherung tirolerischer Kunstwerke aus dem Besitze des rumänischen Juden Neumann konnte nach Abwandern des Hauptstückes, der hl. Barbara von Michael Pacher, wenigstens insofern günstig zu einem gewissen Abschluss gebracht werden, als es gelungen ist, das zweitwichtigste Stück, das Bildnis der Königin Anna von Ungarn, von Hans Maler von Schwaz, eine Perle der Tiroler Bildnismalerei, gegen ein minder wichtiges Bild unserer Galerie, das Kircheninterieur von Saenredam einzutauschen. [...]. Bezüglich des Tausches wurde ein Gutachten des Herrn Generaldirektor Buchner von der Alten Pinakothek in München eingeholt, der den Tausch als für das Museum durchaus günstig und empfehlenswert bezeichnet.*“; zit. nach Sporer-Heis/Gürtler, 2002, S. 69. Frau Dr. Claudia Sporer-Heis, Historische Sammlungen des TLMF, bin ich für die weiterführenden Informationen in diesem Zusammenhang zu Dank verpflichtet.

Provenienz

Bis 1939 Sammlung Charles Neumann; Wien, Galerie Sanct Lukas; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; seit 5. Juli 2002 Gegenstand eines Restitutionsverfahrens.

Zustand

Gemälde und Rahmen wurden vor wenigen Jahren einer Restaurierung unterzogen und befinden sich in gutem Zustand. Der Rahmen des Bildes ist möglicherweise original. Die 6 mm starke Holztafel ist leicht konvex gewölbt. Die Malerei des Bildes wirkt durch den leicht vergilbten Firnis teilweise beeinträchtigt. Die vom Rahmen verdeckten Teile der Malerei zeigen die ursprüngliche, hellere Färbung. Einzelne längere Craquelé-Spuren ziehen sich v. a. im Gesicht durch die Malschicht. Einige kleinere Retuschen und Fehlstellen sind im Gesicht, im Gewand und im Barett feststellbar. Die geometrische Musterung der Goldhaube wurde mit Krapplack und brauner Farbe ausgeführt, die roten Teile des Gewandes mit Krapplack. An Nase und entlang des Kinns ist die Unterzeichnung nachträglich sichtbar geworden.⁸⁷² Die Rückseite zeigt einen roten Anstrich, darauf (teilweise auf Aufklebern) verschiedene Inventarnummern.

Literatur

Ferdinandeum, 1939, S. 60, Nr. 22, Abb. S. 61; Ausst. Kat. Innsbruck, 1950, S. 69, Nr. 197; Mackowitz, 1955a, S. 79; Mackowitz, 1960, S. 82, Nr. 19; Ammann, 1979, S. 43; Sporer-Heis/Gürtler, 2002, S. 68f.

Vor nach unten aufgehelltem blauem Hintergrund ist die Porträtierte in einem Halbporträt nach links dargestellt. Sie trägt ein rotes Kleid mit goldener Verbrämung am Saum des Brustausschnittes und am oberen Teil der Ärmel, darüber einen schwarzen Goller mit Stehkragen. Über den Goller ist in weitem Bogen über die Schultern eine dünne goldene Kette gelegt. An einem dünnen schwarzen Band, das eng um den Hals liegt, trägt Anna von Ungarn die Brosche, mit der sie sich bereits in dem Porträt von 1520 (Kat. Nr. 7) zeigte. Das Haar der Dargestellten ist in einem Bogen über die Ohren gelegt und in eine Goldhaube mit Blütenmuster gesteckt. Über der Goldhaube trägt sie ein schwarzes Samtbarett, an dessen linker Seite vor dem Gesicht die Brosche hängt, die sie (etwas größer) ebenfalls bereits in dem Porträt von 1520 (Kat. Nr. 7) trägt.

Kat. Nr. 14

Vgl. S. 41f, 114ff, Abb. S. 212

Hans Maler

Porträt Erzherzogin Anna von Ungarn (1503 – 1547)

Am oberen Bildrand über die gesamte Breite in Gold: „ANNA-REGINA“, links darunter: „Anno Etatis 20“, rechts darunter: „1523“

1521 (1523?)

Öl auf Holz, 25 x 20,5 cm

Privatbesitz⁸⁷³

⁸⁷² Ich bin Frau Mag. Christina Zenz, Kunstgeschichtliche Sammlungen des TLMF und Frau Ulrike Fuchsberger, Restauratorin des TLMF, zu Dank verpflichtet. Sie haben mir das Gemälde zugänglich gemacht und sind mir mit weiterführenden Informationen zur Seite gestanden.

⁸⁷³ Dem Besitzer des Bildes bin ich zu besonderem Dank verpflichtet, da er mir die Möglichkeit gab, dass Bild im Original zu studieren.

Provenienz

Seit 1863 im Gotischen Haus in Wörlitz (Geistliches Kabinett) nachweisbar; 1931 München, Galerie Fleischmann; 1936, New York, Arnold Seligmann, Rey and Co.; [...]; London, John Derek Ltd.; Privatbesitz.

Zustand

Kuhn hielt das Gemälde für zu stark gereinigt.⁸⁷⁴ Tatsächlich treten im Inkarnat, vor allem an den Augen, der Nase und der entlang der Wange und dem Kinn, die vorbereitenden Unterzeichnungen zutage. Die Nasenlinie ist von der linken Augenbraue bis an die Nasenspitze hinuntergezogen. An der Inschrift sind keine vorgefertigten Linien zu erkennen. Die Rückseite des Bildes ist parkettiert und weist auf Parkettierung und Rahmen einige Händlerzeichen auf; etwa Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, W. S. Budworth, Packers & Shippers, sowie die Nummern 22 und 828.

Literatur

Frimmel, 1891, S. 84ff; Friedländer, 1895, S. 413, Nr. 4; Glück, 1905, S. 247; Picot, 1909, S. 31; Weinzinger, 1914, S. 145; Ausst. Kat. München 1931, S. 13, Kat. Nr. 22; Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 266; Mackowitz, 1955a, S. 79; Mackowitz, 1960, S. 44 sowie 82, Nr. 22; Stange, 1966, S. 98; Löcher, 1967, S. 77; Ausst. Kat. Wien, 2003, Kat. Nr. III.14; Ausst. Kat. Budapest, 2005, S. 156f, Kat. Nr. I-6.

Das Gemälde gleicht bis auf die Inschrift dem Innsbrucker Porträt (Kat. Nr. 13). Leichte Abweichungen sind im Verhältnis der um den Hals gelegten Brosche und der Verzierung des Kleides am Brustausschnitt zu erkennen.

Kat. Nr. 15

Vgl. S. 41f, 114ff, Abb. S. 211

Hans Maler

Porträt Erzherzogin Anna von Ungarn (1503 – 1547)

Am oberen Rand etwas schräg in das Bild gesetzt: „ANNA REGINA·Etatis 17·1521·“

1521

Öl auf Holz, 25,5 x 21 cm

Aufbewahrungsort unbekannt, 1896 gemeinsam mit Kat. Nr. 12 in der Sammlung Kuppelmayr, München

Provenienz1896, München, Sammlung Kuppelmayr⁸⁷⁵Zustand

Das Gemälde ist nur in der Abbildung im Auktionskatalog von 1896 und in zwei weiteren Abbildungen in der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München bekannt (Nr. 262802 und 262803). Eine dieser Münchener Fotografien zeigt das Gemälde in unrestauriertem Zustand. Im Bildträger sind etwa an den Drittelungspunkten zwei vertikale Fugen (Brüche) zu erkennen.

⁸⁷⁴ Vgl. Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 266.⁸⁷⁵ Vgl. Aukt. Kat. München, 24. – 26. September 1896, S. 83, Nr. 1020 sowie Taf. 23.

Literatur

Aukt. Kat. München, 24. – 26. September 1896, S. 83, Nr. 1020 sowie Taf. 23; Picot, 1909, S. 31; Mackowitz, 1955a, S. 79.

Das Gemälde gleicht bis auf die Inschrift dem Innsbrucker Porträt (Kat. Nr. 13). Im Verhältnis der um den Hals gelegten Brosche zur Verzierung des Kleides am Brustausschnitt ähnelt das vorliegende Bildnis eher dem in Privatbesitz befindlichen Exemplar (Kat. Nr. 14) und weniger der Innsbrucker Version. Entlang der Wangen- und Kinnlinie, sowie im Bereich der Augen und der Nase ist die skizzierte Vorzeichnung erkennbar.

Kat. Nr. 16

Vgl. S. 65, 74, Abb. S. 213

Hans Maler

Porträt eines jungen Mannes

Im linken oberen Eck: „HM [ligiert]“, darunter „MZS“, im rechten oberen Eck: „1523“

1523

Öl auf Holz, 28 x 22,9 cm

Schottland, Privatbesitz

Provenienz

London, Bridegwater House, Sammlung Lord Ellesmere; jetzt Schottland, Privatbesitz

Literatur

Gower, 1880 - 1885, 4. Bd., 1884, Nr. 1.; Friedländer, 1895, S. 413, Nr. 5; Picot, 1909, S. 31; Weizinger, 1914, S. 145; Mackowitz, 1960, S. 83, Nr. 26; Stange, 1966, S. 86; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 26.

Der Dargestellte ist vor nach unten aufgehelltem Hintergrund in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Der Ausschnitt des schwarzen Wamses ist gerade geschnitten, die Ärmel leicht gepufft. Unter dem Wams trägt der Porträtierte ein weißes Hemd, dessen Stehkragen mit einem geometrischen Muster verziert ist. Zwei Schnüre verschließen das Hemd am Kragen mit einem locker geknüpften Band. Das Haar ist dunkel (braun) und in Form der Kolbe geschnitten. Der Mund erscheint etwas schief. Das schwarze Barett ist mit mehreren Agraffen verziert.

Gower publizierte dieses Gemälde im Jahr 1884 und sah in den ligierten Buchstaben H und M das Monogramm des Künstlers.⁸⁷⁶ Friedländer schrieb dieses Gemälde im Jahr 1895 Hans Maler zu, der zu dieser Zeit namentlich und geographisch noch nicht eindeutig identifiziert war.⁸⁷⁷ Schon Frimmel hatte einige Jahre zuvor den Maler anhand der porträtierten Personen in Tirol und versuchsweise in Innsbruck lokalisiert.⁸⁷⁸ Friedländer rekonstruierte darauf aufbauend anhand der Inschrift „HM MZS“ den genauen Ort, an dem der Meister gearbeitet haben musste. Analog zu einer Signatur des Ulmer Malers Martin Schaffner (um 1478 – nach 1546)⁸⁷⁹ entschlüsselte Friedländer die Buchstabenfolge auf dem erwähnten Porträt als

⁸⁷⁶ Vgl. Gower, 1880 - 1885, 4. Bd., 1884, Nr. 1.

⁸⁷⁷ Vgl. Friedländer, 1895, S. 413, Nr. 5.

⁸⁷⁸ Vgl. Frimmel, 1891, S. 84f.

⁸⁷⁹ In der Anbetung der heiligen drei Könige von Schaffner (Nürnberg) findet sich auf einem Türsturz im rechten Hintergrund des Bildes die Inschrift: „M.S.M.Z.V.“ („Martin Schaffner Maler zu Ulm“); Martin Schaffner, Anbetung der heiligen drei Könige, um 1512/1514, Tannenholz, Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Gm 267; vgl. Löcher, 1997, S. 440 – 443

„*Maler zu Schwaz*“ Dies war die Stadt, die sich am besten mit den porträtierten Personen in Einklang bringen ließ.⁸⁸⁰ Friedländer sah hinter ihnen jenen Meister Hans, der um 1520 in Schwaz in Tirol nachweisbar war. Er schrieb: „*Die Hypothese wird aufhören Hypothese zu sein, sobald in Schwaz ein Maler Hans nachgewiesen ist, dessen Familien- oder Zuname mit >M< beginnt*“⁸⁸¹ Den Beweis für die Richtigkeit der Hypothese Friedländers erbrachte erst Gustav Glück im Jahr 1905, als er das mit „*HANS MALER VON VLM·MALER ZVO SCHWATZ*“ signierte Porträt Anton Fuggers von 1524 (Kat. Nr. 18) publizierte.⁸⁸²

Kat. Nr. 17

Vgl. 65, Abb. S. 220

Hans Maler

Porträt eines unbekanntes Mannes

Am oberen Bildrand: „*·ALS MAN ·1523 ·ZALT ·WAS ICH* [das "H" ist in die Rundung des "C" geschoben] *·35· IÄR ALT* [das "T" ist etwas kleiner]“

1523

Öl auf Holz (?), Maße unbekannt

Aufbewahrungsort unbekannt, ehem. Paris, Sammlung Èmile Picot

Provenienz1909 in der Sammlung Èmile Picot in Paris nachweisbar.⁸⁸³Literatur

Picot, 1909, S. 31; Mackowitz, 1960, S. 83, Nr. 25.

Vor hellem Hintergrund ist der Mann in einem Brustbild nach halblinks dargestellt. Er trägt einen gerade beschnittenen Vollbart, sein Haar ist in Form der Kolbe geschnitten. Der Mann trägt eine Schube mit breitem Pelzkragen, darunter ein weit ausgeschnittenes dunkles Wams und ein fast ebenso weit ausgeschnittenes weißes Hemd mit Zierleiste am Saum. Am Kopf sitzt ein schwarzes Barett. Über die Identität dieses Mannes sind keine Informationen erhalten.

Kat. Nr. 18

Vgl. S. 51ff, 75ff, 131ff, Abb. S. 214f

Hans Maler

Porträt Anton Fugger (1493 – 1560)

Auf der Rückseite: „*·~ANNO DOMINI M·D·XXIII PRIMA IVLY / ANTONIUS FVGGER / AETATIS SVE ANNORVM XXXI DIERVVM XXI·*“, darunter das Wappen, am unteren Bildrand in kleinerer Schrift: „*·HANS MALER VON VLM·MALER ZVO SCHWATZ·*“

1524

Öl auf Holz, 65 x 59 cm

Derzeit Schloss Münchengrätz/Mnichovo Hradiště (Tschechische Republik), Depot

⁸⁸⁰ Vgl. Friedländer, 1895, S. 419; Friedländer, 1897, S. 365.⁸⁸¹ Zit. nach Friedländer, 1895, S. 420.⁸⁸² Vgl. Glück, 1905, S. 245ff.⁸⁸³ Vgl. Picot, 1909, S. 31.

Provenienz

Zumindest seit Johann Josef Graf Thun (1711 – 1788)⁸⁸⁴ im Besitz der Familie Thun-Hohenstein in Tetschen/Děčín; Inventar von Schloss Tetschen, 1873⁸⁸⁵; seit 1932 Schloss Eulau/Jílové bei Tetschen; 1945 Beschlagnahmung und Deponierung in Schloss Weltus/Veltrusy; seit 2002 Schloss Münchengrätz/Mnichovo Hradiště, Depot.⁸⁸⁶

Literatur

Glück, 1905, S. 246; Picot, 1909, S. 31; Weizinger, 1914, S. 145; Lieb, 1958, S. 292; Mackowitz, 1960, S. 83, Nr. 27; Stange, 1966, S. 86; Löcher, 1967, S. 32; Egg, 1874, S. 67; Křížová, 2005, S. 436 sowie S. 435, Nr. 8.

In nahezu quadratischem Bildausschnitt vor dunklem Hintergrund ist Anton Fugger in einem Halbporträt nach links dargestellt. Sein Blick ist aus dem Bild gerichtet. Er trägt eine weinrot-schwarze Schaubе, darunter ein hochgeschlossenes, jedoch offenes schwarzes Wams und ein weißes gefälteltes Hemd ohne Kragen. Zwischen Wams und Hemd liegt eine weite goldene Gliederkette. Mit seiner linken Hand greift Anton Fugger an den Saum seiner Schaubе (Willensgriff), seine rechte Hand ruht möglicherweise auf dem Knauf eines Degens. Das Haar ist in einer Goldhaube verborgen, sein Vollbart waagrecht und an den Seiten etwas zugespitzt geschnitten. Die Rückseite ist in grünlich-grauer Farbe bestrichen, die Inschrift ist an der senkrechten Mittelachse des Bildes ausgerichtet.

Das von Gustav Glück im Jahr 1905⁸⁸⁷ veröffentlichte Porträt Anton Fuggers kann als eines der Schlüsselwerke von Hans Maler angesehen werden. Trotz der besonderen Stellung im Oeuvre Hans Malers wurde dieses Gemälde bisher nicht eingehend behandelt. Dies mag vor allem daran liegen, dass das Gemälde seit 1945 als verschollen galt und nur die Fotografie der Vorderseite des Bildes in Glücks Aufsatz von 1905 vorhanden war. Mackowitz gab 1960 den Aufbewahrungsort des Bildes fälschlicherweise mit „Wien, Sammlung Graf Thun-Hohenstein“ an.⁸⁸⁸ Stange und Löcher begnügten sich damit, die von Glück publizierte Signatur auf dem Bild zu erwähnen.⁸⁸⁹

Kat. Nr. 19

Vgl. S. 68ff, 87f, Abb. S. 216

Hans Maler

Porträt Moritz Welzer von Eberstain

Am oberen Bildrand: „·DO MAN·M·D·XXIII·ZALT·WAS ICH MARITZ WELLTZR / ·VON EBERSTAIN·XXIII·IAR ALT~“

1524

Tempera auf Holz (Zirbelkiefer), 36 x 30 cm

Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 577

⁸⁸⁴ Auf der Rückseite des Bildes ist im linken unteren Teil das Wappen der Familie Thun-Hohenstein mit der Inschrift „Ioainus Iosephi Comitis de Thun“ appliziert.

⁸⁸⁵ Inventar Schloss Tetschen, 1873, fol. 16v, Nr. 23: „Portrait eines Grafen Fugger, von Hans, Maler von Ulm“. Laut Inventar befand sich das Bild „in den herrschaftlichen Gemächern“ im Südwestflügel des Schlosses, Tetschen, Staatliches Kreisarchiv, Nachlass Franz Anton Thun-Hohenstein (1890 – 1973).

⁸⁸⁶ Ich danke Otto Chmelik vom Staatlichen Kreisarchiv in Tetschen und Sona Svabova, Leiterin des Depots auf Schloss Münchengrätz für diese Informationen.

⁸⁸⁷ Vgl. Glück, 1905.

⁸⁸⁸ Vgl. Mackowitz, 1960, S. 83, Nr. 27.

⁸⁸⁹ Vgl. Stange, 1966, S. 86; Stange, 1967, S. 32.

Provenienz

Stiftung Anton Franz de Paula Graf Lamberg-Sprinzenstein, 1822

Zustand

Die Tafel ist marginal beschnitten, die Malerei befindet sich in gutem Zustand, der Firnis ist etwas nachgedunkelt. Das Rot des Baretts wurde während des Malvorgangs bei den Federquasten ausgespart und mit weiß bemalt. Über diese weiße Malschicht sind mit feinen Strichen die Federn gemalt. Das Schwarz der Schabe ist leicht aufgehellt, um die gleichfarbige Brokatmusterung sichtbar zu machen und die Schabe von dem ebenfalls schwarzen Wams farblich zu unterscheiden. Der Rand der Schabe ist am Hals nachträglich etwas verbreitert worden. Die Falten des Hemdes sind teilweise leicht eingeritzt und mit Farbe nachgezogen. Die Musterung des Hemdkragens ist mit reichlich Krapplack ausgeführt. Im Vergleich mit dem Porträt von Maria Welzer ist bei Moritz Welzer das Gesicht detailreicher und mit feineren Abstufungen gemalt worden. Der Schatten des Bartes und einzelne Bartstoppeln sind sichtbar. Die Rückseite des Gemäldes ist mit einem roten Anstrich überzogen, darauf der große Sammlungsstempel der Akademie-Galerie.

Literatur

Scheibler, 1887b, S. 30; Frimmel, 1891, S. 84 – 87; Friedländer, 1895, S. 413f, S. 6 und S. 419; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 134; Benesch, 1933, S. 246; Mackowitz, 1960, S. 84, Nr. 30; Lieb, Fugger, 1958, S. 464; Stange, 1966, S. 86; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 30; Benesch, 1966, S. 153; Egg, 1974, S. 67; Trnek, 1989, S. 148; Trnek, 1997, S. 73; Madersbacher, 2007, S. 351.

Vor nach unten aufgehelltem blauem Hintergrund ist Moritz Welzer in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Er trägt eine schwarze (Brokat?)Schabe. Unter dieser Schabe ist ein schwarzes Wams mit geöffnetem Kragen erkennbar. Als unterste Schicht trägt Moritz Welzer ein weißes gefälteltes Hemd mit hohem Stehkragen, der mit geometrischen Stickereien verziert ist. Der Kragen des Hemdes ist leicht geöffnet. Das Haar des Dargestellten ist kurz geschnitten, das Baretts sitzt etwas schief auf den Kopf. Der Saum des Baretts ist mit Federquasten geschmückt. Über Wams und Schabe liegt eine doppelte Goldkette, an der ein Medaillon mit zwei gefassten Edelsteinen und einer Perle hängt.

Das Bildnis von Moritz Welzer gehört mit seinem Gegenstück (Kat. Nr. 20) zu den Gemälden, die seit Beginn der Forschung zu Hans Maler als gesicherte Werke angesehen werden. Schon Scheibler erkannte in den 1880er Jahren in seiner ersten kurzen Zusammenstellung der Werke des damals noch anonymen Meisters in den Welzer-Bildnissen stilistische Übereinstimmungen mit den beiden Dresdner Werken (Kat. Nr. 4 und 22) und den zwei Werken im KHM in Wien (Kat. Nr. 9 und 10).⁸⁹⁰ Frimmel erschienen die beiden Bilder so signifikant für den neu entdeckten Meister zu sein, dass er diesem den Notnamen „*Meister der Welzerbildnisse*“ gab.⁸⁹¹ Auch Friedländer nahm sie mit Überzeugung in seinen Oeuvrekatalog auf und nutzte die darin dargestellten Personen, um den anonymen Meister in Schwaz in Tirol zu lokalisieren.⁸⁹²

⁸⁹⁰ Vgl. Scheibler, 1887a, S. 301; Scheibler, 1887b, S. 30.

⁸⁹¹ Vgl. Frimmel, 1891, S. 84

⁸⁹² Vgl. Friedländer, 1895, S. 413f, Kat. Nr. 6 und 7 sowie S. 419.

Kat. Nr. 20

Vgl. S. 68ff, 87f, 1116ff, Abb. S. 216

Hans Maler

Porträt Maria Welzer, geb. Tänzl

Am oberen Bildrand, links und rechts des Hutes der Porträtierten: „*DO MAN·M·D·XXIII·ZALT· / WAS ICH ·MARIA WOELTZERIN / GEPORNE TAENTZ= / LIN·XVIII· IAR ALT* [als Abschluss eine Blüte]“ (Die Inschrift folgt auf der linken Seite aus Platzgründen leicht der Biegung des Baretts.)

1524

Tempera auf Holz (Zirbelkiefer), 36 x 30 cm

Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 578

Provenienz

Stiftung Anton Franz de Paula Graf Lamberg-Sprinzenstein, 1822

Zustand

Die Malerei ist in gutem Zustand, der Firnis etwas nachgedunkelt. Im Blau des Hintergrundes sind kleinere Fehlstellen gekittet, links neben der Kappe von Maria Welzer ist eine leichte Unregelmäßigkeit im Grund des Gemäldes zu erkennen. Das Grün des Kleides wurde nachträglich über dem Gelb aufgetragen (An manchen Stellen schimmert das Gelb durch). Die Musterung des Stoffes ist mit verdünntem Krapplack ausgeführt worden. Die Falten des Hemdes sind an einigen Stellen eingeritzt und mit Farbe nachgezogen worden. Das Gesicht von Maria Welzer ist nicht so detailgenau und fein abgestuft ausgeführt, wie bei Moritz Welzer. Die Rückseite des Gemäldes ist mit einem roten Anstrich überzogen, darauf der große Sammlungstempel der Akademie-Galerie.

Literatur

Scheibler, 1887b, S. 30; Frimmel, 1891, S. 84 – 87; Friedländer, 1895, S. 414, Nr. 7 und S. 419; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 134; Benesch, 1933, S. 246; Mackowitz, 1960, S. 84, Nr. 31; Lieb, Fugger, 1958, S. 464; Stange, 1966, S. 86; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 31; Benesch, 1966, S. 153; Egg, 1974, S. 67; Trnek, 1989, S. 149; Trnek, 1997, S. 73; Dittrich, 2005, S. 340; Madersbacher, 2007, S. 351.

Vor nach unten aufgehelltem blauem Hintergrund ist Maria Welzer in einem Halbporträt nach links mit verschränkten Armen dargestellt. Sie trägt ein Kleid aus gelb-grün gestreiftem, floral gemustertem Stoff mit gebauschten Ärmeln und weitem Ausschnitt. Unter dem Wams trägt die Dargestellte ein weißes, hochgeschlossenes, fein gefälteltes Hemd, dessen Stehkragen mit geometrischen Mustern verziert ist. Um den Hals sind zwei goldene Gliederketten gelegt. Die eine ist etwas kleiner und verschwindet im Ausschnitt des Kleides, die andere, eine deutlich schwerere „Hobelspannkette“ ist breiter über die Schultern gelegt und endet am Saum des Kleides. An ihrem rechten Ringfinger ist ein goldener Ring mit eingefasstem Stein zu erkennen. Auf dem Kopf trägt Maria Welzer ein rotes Baret mit aufwendiger Perlenstickerei (Pelikanmutter mit drei Jungen, zwei davon links, ein kleineres unter dem rechten Flügel). An der Ohrenklappe des Baretts sind in Perlenstickerei die Initialen „*MW*“ zu erkennen. Unter dem Baret trägt die Porträtierte eine Goldhaube (sichtbar links im Eck zwischen Stirn, Baret und Ohrenklappe, sowie rechts unter der anderen Ohrenklappe).

Das Bildnis von Maria Welzer gehört mit seinem Gegenstück Kat. Nr. 19 zu den Gemälden, die seit Beginn der Forschung zu Hans Maler als gesicherte Werke angesehen werden. Schon Scheibler erkannte in den 1880er Jahren in seiner ersten kurzen Zusammenstellung der Werke des damals noch anonymen Meisters in den Welzer-Bildnissen stilistische

Übereinstimmungen mit den beiden Dresdner Bildern (Kat Nr. 4 und 22) und den zwei Werken im KHM in Wien (Kat. Nr. 9 und 10).⁸⁹³ Frimmel erschienen die beiden Bilder so signifikant für den neu entdeckten Meister zu sein, dass er diesem den Notnamen „*Meister der Welzerbildnisse*“ gab.⁸⁹⁴ Auch Friedländer nahm sie mit Überzeugung in seinen Oeuvrekatalog auf und nutzte die darin dargestellten Personen, um den anonymen Meister in Schwaz in Tirol zu lokalisieren.⁸⁹⁵

Kat. Nr. 21

Vgl. 65, Abb. S. 217

Hans Maler

Porträt Wolfgang Tanvelder

Im rechten oberen Eck des Bildes, im heutigen Zustand kaum mehr zu erkennen: „*DO MAN MDXXIII ZALT / WAS ICH WOLFGANG TANVELDER / X[?]XXVI IAR ALT*“

1524

Holz (Pappel?), 35,5 x 30 cm

Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, Inv. Nr. 323

Zustand

Auf die Bitte Friedländers wurde das Bild im Jahr 1895 restauriert. Oben und unten wurden dabei spätere Anstückelungen entfernt, unter einer dunklen Übermalung trat der originale blaue Hintergrund zutage. Auch die heute nur mehr schwer erkennbare Inschrift im rechten oberen Eck kam im Zuge dieser Restaurierung zum Vorschein.⁸⁹⁶

Literatur

Friedländer, 1895, S. 414, Nr. 8; Picot, 1909, S. 31; Weizinger, 1914, S. 134; Mackowitz, 1960, S. 83, Nr. 28; Egg, 1974, S. 67; Egg, 2001, S. 118.

Wolfgang Tanvelder ist vor nach unten aufgehelltem blauem Grund in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Der Ausschnitt des Bildes ist ungewöhnlich eng, das Bild jedoch nicht beschnitten. Der Porträtierte trägt eine braune Schube mit breitem schwarzem Pelzbesatz am Kragen. Darunter ist ein weit ausgeschnittenes rosa-grünes Wams erkennbar. Unter dem Wams trägt Wolfgang Tanvelder ein fein gefälteltes weißes Hemd ohne Kragen. Der Ausschnitt des Hemdes weist eine breite Zierleiste mit Schlingenmustern in gelb auf. Das Gesicht ist bartlos, die Augen sind etwas gesenkt. Die Haare sind kurz geschnitten. Das große schwarze Baretts sitzt schief auf den Kopf. Der Rand des Baretts ist in regelmäßigen, etwas weiteren Abständen eingeschnitten.

⁸⁹³ Vgl. Scheibler, 1887a, S. 301; Scheibler, 1887b, S. 30.

⁸⁹⁴ Vgl. Frimmel, 1891, S. 84

⁸⁹⁵ Vgl. Friedländer, 1895, S. 413f, Kat. Nr. 6 und 7 sowie S. 419.

⁸⁹⁶ Vgl. Friedländer, 1895, S. 414, Nr. 8.

Kat. Nr. 22

Vgl. S. 65, 74, Abb. S. 217

Hans Maler

Porträt Joachim Rehle

Am oberen Bildrand in Gold: „*DO MAN·M·D·XXIII·ZALT·WAS ICH· / IOACHIM REHLE·XXXIII·IASR ALT·*“, unter der Inschrift, links neben dem Hut des Porträtierten in kleinerer Schrift: „*AVFF ADI·*“, rechts neben dem Hut: „*XIII LVIGO·*“

1524

Lindenholz, 33,5 x 28,5 cm

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1902

Provenienz

Laut dem von Raymond Leplat 1722 bis 1728 angelegten Inventar im Jahr 1728 als Werk Albrecht Dürers erworben.⁸⁹⁷

Zustand

Die Grundierung und die Malschicht reichen an den Rand der Tafel, somit ist kein Malrand vorhanden. Die Kanten der Tafel sind rückseitig angephast (abgeschrägt). An den abgeschrägten Seiten des Bildes sind die Reste eines rotbraunen Anstrichs erhalten, der ursprünglich wahrscheinlich die gesamte, heute parkettierte Rückseite bedeckt hat. Die Rückseite des Bildes ist (sicher in Zusammenhang mit der Anbringung des Parketts) geringfügig abgehobelt worden. An den Rändern befinden sich in regelmäßigen Abständen Kerben, die ursprünglich wahrscheinlich zur Befestigung im Rahmen gedient haben.⁸⁹⁸

Literatur

Vischer, 1886, S. 83; Scheibler, 1887b, S. 30; Friedländer, 1895, S. 414f, Nr. 9; Woermann, 1899, S. 616f, Nr. 1902; Picot, 1909, S. 31; Dresden, Katalog, 1912, S. 189, Nr. 1902; Weizinger, 1914, S. 134; Habich, Schaumünzen, 1/1, 1929, S. 60, Nr. 371; Mackowitz, 1960, S. 83, Nr. 29; Ausst. Kat. Halle, 1961, S. 79f, Nr. 117; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 29; Egg, 1974, S. 67; Ausst. Kat. Berlin, 1983, S. 201, Nr. C40; Egg, 2001, S. 118.

Joachim Rehle ist vor nach unten aufgehelltem blauem Hintergrund in einem Brustbild nach links dargestellt. Er trägt eine schwarze Schube mit breitem Kragen, auf dessen äußeren Rand ein Streifen Pelz aufgesetzt ist. Unter der Schube ist ein weit ausgeschnittenes schwarzes Wams zu sehen. Das weiße Hemd unter dem Wams ist fein gefältelt, der Kragen mit mehreren Reihen feiner geometrischer Muster verziert. Der Porträtierte trägt lange buschige Kotletten, das Haar ist kurz geschnitten. Sein Gesicht ist detailreich beobachtet und fein ausgeführt (u. a. Bartstoppeln am Kinn). Die Kopfbedeckung, eine schwarze Kappe trägt mehrere kleine goldene Verzierungen.

⁸⁹⁷ Vgl. Woermann, 1899, S. 616, Nr. 1902.

⁸⁹⁸ Für diese Informationen bin ich Restaurator Axel Börner von den Staatlichen Kunstsammlung Dresden zu Dank verpflichtet.

Kat. Nr. 23

Vgl. S. 65f, Abb. S. 218

Hans Maler

Porträt Hanns Schmidl

Am oberen Rand des Bildes in Schwarz: „*DO MAN·1524·CALT DA WAS ICH / HANNS SCHMIDL·53 IAR ALT*“, auf der Rückseite: „*HANNS SCHMIDL / AT: 53 A^o 1524*.“

1524

Holz, 37 x 30 cm

Tschechische Republik, Schloss Mährisch Sternberg/Šternberk

Provenienz

Schloss Leipnik/Lipnik nad Bečvou, danach Schloss Mährisch Sternberg/Šternberk; 1969 gestohlen; 1977 in Deutschland wiederentdeckt; seitdem wieder Schloss Mährisch Sternberg/Šternberk

Literatur

Pešina, 1962, Nr. 62; Löcher, 1967, S. 34f; Egg, 1974, S. 67; Egg, 2001, S. 118.

Vor hellblauem Hintergrund ist Hanns Schmidl in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Die Ränder seiner hellbraunen Schabe sind mit schmalen schwarzen Streifen verziert. Unter der Schabe trägt er ein schwarzes Wams, das mit einer Schnalle locker verschlossen ist, und ein rotes Hemd. Als unterste Schicht trägt Hanns Schmidl ein weißes Hemd. Sein Haar ist kurz geschnitten, auf dem Kopf trägt er ein schwarzes, pelzgefüttertes Barett. Die Rückseite des Bildes ist mit weinroter Farbe dick bestrichen und trägt eine zusätzliche Inschrift, die verkürzt die Informationen der Worte auf der Vorderseite des Bildes wiederholen.

Kat. Nr. 24

Vgl. 65f, 84, 105, Abb. S. 218

Hans Maler

Porträt Anna Schmidl

Am oberen Rand des Bildes in Schwarz: „*DO MAN·1524 CALT DA WAS ICH / ANNA·SCHMIDLIN·38·IAR ALT*“, auf der Rückseite: „*ANNA SCHMIDLIN / A.T. 38. A: 1524*.“

1524

Holz, 37 x 30 cm

Schloss Mährisch Sternberg/Šternberk (Tschechische Republik)

Provenienz

Schloss Leipnik/Lipnik nad Bečvou, danach Schloss Mährisch Sternberg/Šternberk; 1969 gestohlen; 1977 in Deutschland wiederentdeckt; seitdem wieder Schloss Mährisch Sternberg/Šternberk

Literatur

Löcher, 1967, S. 34f; Egg, 1974, S. 67; Egg, 2001, S. 118.

Vor hellblauem Hintergrund ist Anna Schmidl in einem Brustbild nach links dargestellt. Sie trägt eine schwarze Schabe, deren Kragen mit weißgeschecktem Pelz gefüttert ist. Darunter ist ein hochgeschlossenes, jedoch am oberen Ende offenes schwarzes Kleidungsstück zu sehen. Am Körper trägt Anna Schmidl ein weißes kragenloses Hemd. Um ihren Kopf ist ein weißes Tuch gelegt, das an ihrer linken Seite mit einer Nadel befestigt ist. Das Tuch ist weit in die Stirn gezogen, das Gesicht ist jedoch zur Gänze frei. Die Kinnbinde des Tuches hängt lose herab und verschwindet unter der Schabe. Die Rückseite des Bildes ist mit weinroter

Farbe dick bestrichen und trägt eine zusätzliche Inschrift, die verkürzt die Informationen der Worte auf der Vorderseite des Bildes wiederholen.

Kat. Nr. 25

Vgl. S. 63f, 84f, 105, Abb. S. 219

Hans Maler

Porträt Anna Klammer von Weydach

1524/25

Holz, 36,4 x 29,3 cm

Rotterdam, Museum Boijmans - van Beuningen, Inv. Nr. 1485

Provenienz

Erworben 1929

Literatur

Ausst. Kat. Mainz, 1925, Nr. 144a, Taf. 23; Löcher, 1967, S. 35; Dülberg, 1990, Nr. 76 sowie Abb. 480 und 481.

Anna Klammer von Weydach ist vor nach unten aufgehelltem Hintergrund in einem Halbporträt nach links dargestellt. Sie trägt eine schwarze Schube, der Kragen ist mit hellem Pelz gefüttert. Unter der Schube ist ein weißes Hemd zu erkennen. Ihr Kopf ist mit einem weißen Tuch umhüllt. Die Kinnbinde des Tuches fällt lose über die Schulter herab, die andere bedeckt das Kinn und ist an der sichtbaren linken Seite des Kopfes mit einer Nadel befestigt. Auf der Rückseite des Gemäldes befindet sich das Wappen der Familie Klammer von Weydach.⁸⁹⁹ Die Haltung der Porträtierten wurde während des Malprozesses verändert (in Infrarotaufnahmen sichtbar). Sie nahm ursprünglich eine um 45° gedrehte Position ein. In einem früheren Stadium der Planung verlief der Saum des Tuches oberhalb der Brauen.⁹⁰⁰

Friedländer sah dieses Bild als Werk Hans Malers an, in seinem Katalog von 1895/97 ist es jedoch noch nicht aufgenommen. Boheim identifizierte das Wappen auf der Rückseite des Gemäldes als das der Familie Klammer von Weydach aus Kaufbeuren. Koomen sah in diesem Bild ein von Hans Maler um 1515 geschaffenes Porträt von Katharina Klammer von Weydach. Löcher bestimmte die dargestellte Frau als Anna Klammer von Weydach (1467 – 1527), Tochter des Hans Klammer und Ehefrau Ursula Seyfried aus Tannheim in Tirol. Das Porträt von Anna Klammer von Weydach ist neben dem Porträt von Anna Schmidl eines von nur zwei Porträts von Hans Maler, die bürgerliche Frauen darstellen (Kat. Nr. 24). Aufgrund der Ähnlichkeiten mit dem laut Inschrift im Jahr 1524 entstandenen Porträt von Anna Schmidl datierte Löcher das vorliegende Bildnis in dasselbe Jahr. Das Porträt von Anna Klammer von Weydach scheint jedoch in der Ausführung feinfühlicher zu sein.⁹⁰¹

⁸⁹⁹ Vgl. Siebmacher, 22, S. 92 sowie Taf. 59.

⁹⁰⁰ Kurt Löcher bin ich für die Überlassung dieser Information zu Dank verpflichtet.

⁹⁰¹ Die erwähnten Erkenntnisse sind nicht publiziert; Kurt Löcher bin ich für die Überlassung dieser Information zu Dank verpflichtet.

Kat. Nr. 26

Vgl. S. 65f, Abb. S. 221

Hans Maler

Porträt Hans Nesslinger

Heute nicht mehr sichtbare, zwischen 1980 und 1983 getilgte Inschrift am oberen Rand des Bildes: „*DO MAN·MD·XXVIII·ZALT·WAS ICH HANNS/ NESSLINGER·LXXVI IAR·VND·III·MONAT ALT*“ (Abb. 48)

1524

Holz, 34 x 25,5 cm

Privatbesitz, Auktion Christie's, London, 20. Mai 1993

Provenienz

Richard Weininger, New York; Colnaghi, New York, 1983; Auktion Christie's, London, 20. Mai 1993

Literatur

Ausst. Kat. New York, 1983, Kat. Nr. 18, Taf. XVI; Aukt. Kat. Christie's, London, 20. Mai 1993, Nr. 306.

Hans Nesslinger ist in einem Brustbild nach links vor nach unten aufgehelltem blauem Hintergrund dargestellt. Sein ergrauendes Haar ist in Form der Kolbe geschnitten. Der Dargestellte trägt eine Schube mit breitem braunem Pelzkragen und ein mit dem gleichen Pelz gefüttertes Barett. Unter der Schube trägt er ein hochgeschlossenes Hemd (Wams) das durch sein kräftiges Rot einen starken farblichen Akzent setzt. Unter diesem Hemd ist ein zweites, weißes Hemd zu sehen. Maler hat mit Aufmerksamkeit die durch den nachwachsenden Bart verschatteten Teile des Gesichts dargestellt.

Kat. Nr. 27

Vgl. S. 65, Abb. S. 220

Hans Maler

Porträt eines unbekanntes Mannes im Alter von 36 Jahren

Am oberen Rand des Bildes in Schwarz: *DO MAN·MDXXVIII·ZALT·WAS ICH·XXXVI·IAR / ALT·*“ Das letzte Wort wahrscheinlich aus Platzmangel kleiner unter *"IAR"* angebracht.

1524

Holz, 34,8 x 28,5 cm

Ehemals Kunsthandlung A. S. Drey, München⁹⁰²**Provenienz**

1936, Kunsthandlung A. S. Drey, München

Der Porträtierte ist vor einfarbigem Hintergrund in einem Brustbild nach rechts dargestellt. Er trägt einen Vollbart, das Haar ist in Form der Kolbe geschnitten. Der Mann ist mit einem dunklen, pelzgefütterten Rock und einem pelzgefütterten Barett dargestellt.

⁹⁰² Für den Hinweis auf dieses Bild und für die Überlassung der Abbildung bin ich Kurt Löcher zu Dank verpflichtet.

Kat. Nr. 28

Vgl. S. 43ff, 82f, 122, Abb. S. 222

Hans Maler

Porträt Erzherzog Ferdinand I. (1503 – 1564)

Am oberen Rand des Bildes: „*EFFIG:FERDIN:PRINCIP:ET INFANT:HISPAN: / ARCH:AUSTR: *RO:IMP: [eine Blüte] AN^o:ETAT:SVE·XXI:*“, darunter: „*VICAR:*“

1525

Öl auf Holz, 33 x 23 cm

Florenz, Museo degli Uffizi, Inv. Nr. 1215

Provenienz1796 im Palazzo Pitti in Florenz nachweisbar.⁹⁰³**Literatur**

Vischer, 1885, S. 54; Friedländer, 1895, S. 415, Nr. 10; Glück, 1905, S. 247; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 145; Mackowitz, 1960, S. 84, Nr. 32; Stange, 1966, S. 98; Hilger 1969, S. 145, Nr. 7; Berti, 1980, P739; Hilger, 1997, S. 294, sowie Abb. 10.

Erzherzog Ferdinand I. ist vor nach unten aufgehelltem grünlich-blauem Hintergrund im Profil nach links dargestellt. Sein Oberkörper ist in schräger Ansicht wiedergegeben. Unter einer schwarzen Schube trägt er ein weit ausgeschnittenes Wams, darunter ein weißes gefälteltes Hemd ohne Kragen. Um den Hals trägt Ferdinand an einer dünnen Goldkette das Goldene Vlies. Das Haar trägt er in der Kolbe geschnitten, sein Mund ist leicht geöffnet. Das schwarze Tellerbaretts sitzt schräg auf dem Kopf. Die Krempe des Baretts wird durch zwei goldene Knöpfe fixiert, am Saum über Ferdinands Gesicht hängt eine Brosche aus in Gold gefassten Edelsteinen und Perlen. Um die Krempe des Baretts sind schwarze Bänder gelegt.

Kat. Nr. 29

Vgl. S. 43ff, 82f, 122, Abb. S. 222

Hans Maler

Porträt Erzherzog Ferdinand I. (1503 – 1564)

Am oberen Rand des Bildes: „*EFFIG:FERDIN:PRINCIP:ET INFANT:HISPAN: ARCH./ AVSTR: RO: IMP AN.^o ETAT. SVE XXII / :VICAR: MDXXV*“

1525

Öl auf Holz, 25 x 20 cm

Rovigo, Accademia dei Concordi, Inv. Nr. 296

Provenienz1793 in Rovigo nachweisbar.⁹⁰⁴**Zustand:**

Der Erhaltungszustand des Bildes ist mäßig, der Eindruck wird zusätzlich durch alte Firnissschichten beeinträchtigt. Einige kleinere Fehlstellen sind in der Oberfläche der Farbe festzustellen.⁹⁰⁵

⁹⁰³ Auf der Rückseite des Bildes: „*Palazzo Pitti 12 maggio 1796*“; vgl. Berti, 1980, P793.

⁹⁰⁴ „*Il piccolo ritratto in tavola di Ferdinando Principe, ed Infante di Spagna effigiato in età d'anni XXV. Nel MDXXV. Come dall' iscrizione sovrappostavi, na scritto di dietro il nome del Pittore cosi: HOLBAIN. Sen Fecit A.o 1525.*“; zit. Bartoli, 1793, S. 218.

⁹⁰⁵ Vgl. Fantelli/Lucco, 1985, S. 144, Nr. 333.

Literatur

Vischer, 1885, S. 55; Friedländer, 1895, S. 415, Nr. 11; Glück, 1905, S. 247; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 145; Mackowitz, 1958, S. 84, Nr. 33; Stange, 1966, S. 98; Hilger 1969, S. 145, Nr. 7a; Fantelli/Lucco, 1985, S. 144f, Nr. 333; Hilger, 1997, S. 294, sowie Abb. 11.

Das Bild ist eines von drei nahezu identischen Gemälden (Kat. Nr. 28 und 30). Zur Beschreibung des Bildes vgl. Kat. Nr. 28. Als Unterschied zu den beiden anderen Bildern sei erwähnt, dass in diesem Bild die Kette in das Wams gesteckt ist, wodurch das daran hängende Goldene Vlies nicht sichtbar ist. Die floralen Muster des Wamses sind ebenso nicht erkennbar (überarbeitet?). Das Bild scheint generell das schwächste in dieser Gruppe zu sein. Hier sei vor allem auf die Ausführung des Gesichtes und der Haare, sowie des Barettts hinzuweisen. Auch das Gewand wirkt nicht in dem Maß überzeugend, wie dies in Kat. Nr. 28 der Fall ist. Hierbei darf jedoch nicht der allgemein schlechtere Erhaltungszustand des vorliegenden Werkes unbeachtet bleiben.

Kat. Nr. 30

Vgl. S. 43ff, 82f, 122, Abb. S. 223

Hans Maler

Porträt Erzherzog Ferdinand I. (1503 – 1564)

Um 1525

Holz, keine Maßangaben vorhanden

Aufbewahrungsort unbekannt⁹⁰⁶

Das Bild stimmt mit Kat. Nr. 28 detailgenau überein. Die Kette mit dem Goldenen Vlies ist wie in Kat. Nr. 28 über dem Wams sichtbar. Im Unterschied zu den beiden anderen Bildern ist das vorliegende Werk jedoch zu einem hochrechteckigen Halbporträt erweitert, das mehr von der schwarzen Schauben zeigt. Das vorliegende Bild, zu dem leider nicht mehr als diese Abbildung bekannt ist, scheint malerisch das qualitativste dieser kleinen Gruppe zu sein. Aufgrund der Detailgestaltung (Auge, Haare, etc.) kann es dem Oeuvre Hans Malers zugeschrieben werden.

Kat. Nr. 31

Vgl. S. 4f, 45f, 84f, 102f, Abb. S. 224

Hans Maler

Porträt Anna von Ungarn (1503 – 1547)

Am oberen Rand des Bildes: "*ANNA REGINA*", darunter in kleinerer Schrift und verblasst am linken Bildrand: "*1525*" und am rechten Bildrand: "*Anno Etatis 22*".

1525

Holz (Weißtanne), 34 x 28 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 592A

Provenienz1821 mit der Sammlung des britischen Kaufmannes Edward Solly (1776 – 1848) erworben.⁹⁰⁷

⁹⁰⁶ Für den Hinweis auf dieses Gemälde und die Überlassung der Fotografie bin ich Kurt Löcher zu Dank verpflichtet. Weder Friedländer, Mackowitz noch Hilger erwähnen dieses Werk.

⁹⁰⁷ Vgl. Bock, 1996/98, Bd. 2, S. 74.

Zustand

Es sind keine wesentlichen Fehlstellen in der Malschicht und der Grundierung zu bemerken. Allerdings sind die oberen Malschichten des Inkarnats und des vergoldeten Gewandes berieben. Die Goldauflagen der Halskette sind daher nur noch fragmentarisch erhalten. Im Gewand sind tiefe Kratzer (vor allem am Ärmel links im Bild) zu bemerken. Im Inkarnat und im Hintergrund existieren vereinzelt Retuschen. Die Holztafel ist gut erhalten, die Rückseite der Tafel bedeckt ein vermutlich originaler roter Farbanstrich.⁹⁰⁸ Nach Friedländer ist die Inschrift eventuell erneuert, jetzt golden, vorher etwa goldbraun, nach Form und Inhalt jedoch zuverlässig.⁹⁰⁹

Literatur

Frimmel, 1891, S. 84 – 87; Friedländer, 1895, S. 415f, Nr. 12; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 145; Mackowitz, 1955a, S. 79; Pinder, 1957, S. 309f; Mackowitz, 1960, S. 84, Nr. 34; Stange, 1966, S. 98; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 34; Bock, 1996, S. 74; Ausst. Kat. Wien, 2000, Kat. Nr. 42; Madersbacher, 2007, S. 351.

Anna von Ungarn ist vor nach unten aufgehelltem blauem Grund in einem Halbporträt nach rechts dargestellt. Die Hände sind vor dem Bauch verschränkt, an ihrem linken Ringfinger steckt ein Goldring mit blauem Stein. Sie trägt ein Kleid aus Goldbrokat (?) mit gebauschten Ärmeln. Mehrere, die gesamte Länge der Ärmel entlanglaufende Schlitze, die mit Maschen zusammengebunden sind, lassen das leuchtend rote Futter zutage treten. Unter dem Kleid ist ein enger ausgeschnittenes gefälteltes weißes Hemd mit einem goldbestickten Saum zu sehen. Um den Hals trägt Anna eine mit Perlen und Edelsteinen verzierte Goldkette und an einem dünnen schwarzen Band eine goldene Brosche. In weiterem Bogen über die Schultern gelegt ist eine dünne Gliedergoldkette, die im Hemd verschwindet. Das Haar ist in einem Bogen über die Ohren gelegt und in eine Goldhaube gesteckt, darüber trägt Anna ein schwarzes Ohrenklappenbarett verziert mit Broschen, Agraffen und einer Straußenfeder.

Kat. Nr. 32

Vgl. S. 4f, 45f, 84f, 102f, Abb. S. 224

Hans Maler

Porträt Anna von Ungarn (1503 – 1547)

Am oberen Bildrand: „ANNA.REGINA“, darunter in kleinerer Schrift am linken Bildrand: „1530“, und am rechten Bildrand: „Anno Etatis 27“, am linken Bildrand unter der Inschrift: „HB (ligiert)“

Aufbewahrungsort unbekannt, in den 1820er Jahren im Kabinett Woher in Basel

Provenienz

1824 in Basel nachweisbar.⁹¹⁰

Literatur

Scharf, 1866, S. 81; Friedländer, 1895, S. 416; Mackowitz, 1960, S. 85, Nr. 35.

Bis auf die Inschrift entspricht dieses Bildnis der Berliner Version (Kat. Nr. 31).

⁹⁰⁸ Ich danke Ute Stehr, Restauratorin der Gemäldegalerie, SMB, Berlin und Dr. Rainer Michaelis, Oberkustos der Gemäldegalerie, SMB, Berlin für diese Informationen.

⁹⁰⁹ Vgl. Friedländer, 1895, S. 415f, Nr. 12.

⁹¹⁰ Vgl. Scharf, 1866, S. 81

Kat. Nr. 32a

keine Abbildung vorhanden

Hans Maler (?)

Porträt Anna von Ungarn (1503 – 1547)

Aufbewahrungsort unbekannt, 1866 in der Sammlung Sir John Boileau erwähnt

Provenienz

1866 in der Sammlung Sir John Boileau erwähnt.

Literatur

Scharf, 1866, S. 81.

Beschreibung:

Das Gemälde ist nur durch die Erwähnung bei Scharf, 1866, S. 81 bekannt, in der es heißt, dass dieses Gemälde „*almost a counterpart of the above* [Kat. Nr. 32]“ ist. Scharf beschreibt das Bild als „*a genuine old repetition of some larger picture*“.⁹¹¹

Kat. Nr. 33

Vgl. S. 55f, 75ff, 123f, Abb. S. 225

Hans Maler

Porträt Ulrich Fugger (1490 – 1525)

1525

Holz (Eiche?), 42 x 35 cm

Wien, Liechtenstein Museum, Dauerleihgabe aus deutschem Privatbesitz

Provenienz

Familie Fugger, Babenhausen; Deutschland, Privatbesitz.

Zustand

Die Unterzeichnung des Gemäldes ist an mehreren Stellen des Bildes (Stirn, Nase, Lippen, Augenlidern und Kehlkopf) zu erkennen. Das Gemälde ist auf einem wahrscheinlich einteiligen Holzbrett gemalt. Auf der Rückseite ist in der rechten Hälfte eine vertikale Leimfuge (mit einem Textilstreifen hinterklebt und überstrichen) zu erkennen. Die Rückseite trägt einen dunkelrot-ockerfarbenen (originalen?) Anstrich. An allen vier Seiten der Rückseite finden sich tiefe Einkerbungen (je vier an den Schmal-, je fünf an den Längsseiten) und rüde Bearbeitungsspuren, die als Zeichen einer früheren Montage zu deuten sind. Die Einkerbungen sind jünger als der Anstrich. Die Ränder der Rückseite sind an drei Seiten (oben, unten, links) abgeschrägt, an der rechten Seite ist die Tafel gering beschnitten.⁹¹²

Literatur

Scheibler, 1887b, S. 30; Friedländer, 1895, S. 416, Nr. 13; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 145; Lieb, 1958, S. 4; Mackowitz, 1960, S. 85, Nr. 36; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 36; Egg, 1974, S. 67; Egg, 2001, S. 118.

Ulrich Fugger ist vor nach unten aufgehelltem blauem Grund in einem Brustbild nach links dargestellt. Er trägt eine schwarze Schube, darunter ein weit ausgeschnittenes schwarzes Wams. Der Stoff des Wamses ist floral gemustert (Brokat?), wobei diese Musterung heute nur

⁹¹¹ Vgl. Scharf, 1866, S. 81.

⁹¹² Dem Besitzer des Bildes und Frau Helga Musner, Restauratorin des Liechtenstein Museums in Wien, bin ich zu Dank verpflichtet, da sie mir dieses Bild freundlicherweise zugänglich gemacht bzw. Auskünfte gegeben haben.

mehr sehr undeutlich zu erkennen ist. Der Kragen des weißen Hemdes unter dem Wams ist geöffnet. Ulrich Fugger trägt einen getrimmten Vollbart, sein Haar ist in eine schwarz-goldene Netzhaube gesteckt.

Von diesem Gemälde ging Scheibler aus, als er die erste Zusammenstellung der Werke dieses Meisters fertigte.⁹¹³ Vischer und Frimmel erwähnen das Bild nicht.⁹¹⁴ Friedländer nahm es in seinen Katalog auf und bezeichnete Kat. Nr. 34 als eigenhändige Kopie nach diesem Bild.⁹¹⁵ Weizinger und Mackowitz folgte ihm in dieser Annahme.⁹¹⁶ Lieb sah in Kat. Nr. 34 die erste Version und in dem vorliegenden Bild eine eigenhändige Replik.⁹¹⁷

Kat. Nr. 34

Vgl. S. 55f, 75ff, 123f, Abb. S. 225

Hans Maler

Porträt Ulrich Fugger (1490 – 1525)

Inscription auf der Rückseite (vor Parkettierung): *"DOMINI / MDXXV / ANNO CVRENTE / XXXV / ETATIS"*

1525

Holz, 40,3 x 32,4 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, 1913, Inv. Nr. 14.40.630

Provenienz

1895–1910, Freiherr von Heyl, Darmstadt; 1910 verkauft an Kleinberger, Paris/New York; 1910 verkauft an Benjamin Altmann; Vermächtnis 1913, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Literatur

Friedländer, 1895, S. 416, Nr. 14 und 419; Glück, 1905, S. 246; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 145; Monod, 1923, S. 196f, Abb.; Tietze, 1935, S. 339, Nr. 209; Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 268, Taf. LIV; Wehle/Salinger, 1947, S. 195f; Lieb, 1958, S. 4f; Mackowitz, 1960, S. 47f sowie S. 85, Nr. 37; Stange, 1966, S. 98; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 37; Egg, 1972, S. 130; Egg, 1974, S. 67; Egg/Gstrein/Sternad, 1956, S. 131, Abb; Egg, 2001, S. 118 sowie Abb. S. 117.

Das Gemälde gleicht Kat. Nr. 33 bis auf wenige Details. Vor allem das schmalere Format des vorliegenden Bildes fällt in diesem Zusammenhang auf. Der Gesichtsausdruck scheint etwas weicher zu sein, als in dem Vergleichsbeispiel.

⁹¹³ Vgl. Scheibler, 1887b, S. 30.

⁹¹⁴ Vgl. Vischer, 1885; Frimmel, 1891.

⁹¹⁵ Vgl. Friedländer, 1895, S. 416, Nr. 13.

⁹¹⁶ Vgl. Weizinger, 1914; Mackowitz, 1960, S. 47f, 85, Nr. 37.

⁹¹⁷ Vgl. Lieb, 1958, S. 4f.

Kat. Nr. 35

Vgl. S. 55ff, 75ff, 123f, Abb. S. 226

Hans Maler

Porträt Anton Fugger (1493 - 1560)

1525

Holz (Kiefer), 42,4 x 34 cm

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 1722

Provenienz

1803 aus der Sammlung Graf Lucchesi für Schloss Mannheim erworben; 1937 aus der Staatliche Galerie im ehemaligen Großherzogliche Schloss Mannheim in die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe übernommen.

Literatur

Friedländer, 1895, S. 417, Nr. 16; Glück, 1905, S. 246; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 146; Lieb, 1958, S. 292; Lauts, 1957, S. 44, Nr. 37 sowie Abb. 41; Mackowitz, 1960, S. 85, Nr. 39; Stange, 1966, S. 98; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 39; Egg, 1974, S. 67; Egg/Gstrein/Sternad, 1956, S. 131, Abb; Egg, 2001, S. 118.

Anton Fugger ist vor nach unten aufgehelltem Hintergrund in einem Brustbild nach links dargestellt. Sein Blick folgt dieser Bewegung. Er trägt eine mit dichtem Pelz verbrämte Schube, deren Schließe herabhängt. Darunter sind ein weit ausgeschnittenes rotes Wams und ein weiteres kostbares Wams zu sehen. Dieses hochgeschlossene, jedoch kragenlose Wams ist innen weiß und außen orange, sowie verziert mit schwarzen geometrischen Mustern. An dem Wams sind vier Knöpfe zu erkennen, die jedoch nicht verschlossen sind. Im Ausschnitt des Wamses ist die Brustbehaarung des Porträtierten sichtbar. Das Gesicht wird dominiert durch den dichten, in Form geschnittenen Vollbart. Auf dem Kopf trägt Anton Fugger eine Goldhaube, in die das kurz geschnittene Haar gesteckt ist.

Kat. Nr. 36

Vgl. S. 55ff, 75ff, 123f, Abb. S. 227

Hans Maler

Porträt Anton Fugger (1493 - 1560)

Auf der Rückseite, am oberen Rand: „·ALS ICH WAS·XXXI·IAR·IX·MONAT ALT· / ·DO WAS ICH·ALSO GESTALT·“, darunter das Wappen der Fugger von der Lilie.

1525

Öl auf Holz, 36,3 x 30,5 cm

Allentown, USA, Allentown Art Museum, Samuel H. Kress Collection, 1961, Inv. Nr. 1961.046.000 KG⁹¹⁸

Provenienz

Möglicherweise Besitz der Familie Fugger, Schloss Babenhausen; H. Ball, Boston & New York; Mrs. Katharine Thomas Collection, Boston, 1936; Fredrick H. Stern, New York; Samuel H. Kress Collection, 1952; gift to Allentown Art Museum, 1961.

Zustand

Das Gemälde befindet sich laut Auskunft des Museums in einwandfreiem Zustand.

⁹¹⁸ Ich danke Sofia D. Bakis, Assistant for Collections and Exhibitions, Allentown Art Museum für die ergänzenden Informationen zu Provenienz, Zustand und Literatur zu diesem Gemälde.

Literatur

Benesch, 1933, S. 244; Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 267; Lieb, 1958, S. 294; Ausst. Kat. Washington, 1961; Eisler, 1977, S. 35 – 38, Abb. 3.

Das Gemälde gleicht größtenteils dem Exemplar in Karlsruhe (Kat. Nr. 35). Im Unterschied zu diesem trägt Anton Fugger im vorliegenden Werk keine pelzbesetzte, sondern eine dunkelrot-schwarze Schaub, die mit dem Porträt von 1524 vergleichbar ist (Kat. Nr. 18). Das rote und das gemusterte orange Wams stimmen mit dem Karlsruher Bild überein, wobei das orange Wams nur drei, statt vier Knöpfe aufweist. Im Jahr 1936 war im linken unteren Eck des Bildes, über der Schulter Anton Fuggers das Monogramm „*HB*“ (ligiert) zu sehen (Abb. 1).⁹¹⁹ Dieselbe Künstlersignatur findet sich in dem nur durch eine graphische Reproduktion überlieferten Porträt von Anna von Ungarn (Kat. Nr. 32, vgl. Abb. 2).

Kat. Nr. 37

Vgl. S. 55ff, 75ff, 123f, Abb. S. 226

Hans Maler

Porträt Anton Fugger (1493 - 1560)

Bezeichnet am oberen Rand links: „*MDXXV·AM X TAG·MARCI·*“

1525

Holz, 35 x 28 cm

Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Berlin, Sammlung Richard von Kaufmann

ProvenienzBerlin, Sammlung Wolf; Berlin, Sammlung Richard von Kaufmann⁹²⁰Literatur

Haasler, 1894, S. 54; Friedländer, 1894, S. 475; Friedländer, 1895, S. 417, Nr. 15; Kaufmann, 1901, S. IX, Nr. 56; Glück, 1905, S. 246; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 145; Lieb, 1958, S. 292; Mackowitz, 1960, S. 85, Nr. 38; Stange, 1966, S. 98; Löcher, 1967, S. 77, Anm. 19, Nr. 38; Egg, 1974, S. 67.

Bis auf die Beschriftung gleicht das Bild dem Karlsruher Exemplar (Kat. Nr. 35). Im Gegensatz zu dem Werk in Allentown trägt Anton Fugger hier die Pelzschaube. Die Schließe dieses Kleidungsstück, die in dem Karlsruher Bild deutlich zu sehen ist, fehlt hier. Der Ausschnitt des Bildes ist links und rechts, sowie unten deutlich verringert.

Kat. Nr. 38

Vgl. S. 57f, Abb. S. 228

Hans Maler

Porträt Jakob Fugger (1459 - 1525)

Am oberen Rand des Bildes: "*IACOBVS·FVGGGER·CIVIS AVGVSTAE*"

Um 1525

Holz

Ehemals Hartekamp bei Haarlem/NL, Schloss Hemstede, Sammlung Fr. Dr. von Pannwitz

Literatur

Lieb, 1952, S. 269; Mackowitz, 1960, S.86, Nr. 41.

⁹¹⁹ Vgl. Kuhn, 1936, S. 64, Nr. 267 sowie Taf. LIV.

⁹²⁰ Vgl. Kaufmann, 1901, S. IX, Nr. 56.

Beschreibung

Jakob Fugger ist vor nach unten aufgehelltem Hintergrund im Profil nach rechts dargestellt. Er trägt eine helle Schube und ein weit ausgeschnittenes weißes Hemd. Sein kurz geschnittenes Haar ist in eine Goldhaube gesteckt. Lieb erwähnte im Jahr 1952 ein zweites Bildnis Jakob Fuggers von Hans Maler auf rotem Grund in einer nordamerikanischen Privatsammlung.⁹²¹ Das Gemälde ist orientiert an dem Holzschnitt von Burgkmair d. Ä. (um 1512, Geisberg 506).

Kat. Nr. 39

Vgl. S. 62f, 90ff, 100, Abb. S. 228

Hans Maler

Porträt Matthäus Schwarz (1497 – 1574)

Im linken oberen Eck des Bildes: „*ADI· 20·FEBRVARI·ANNO·1526· / HET·ICH·MATHEVS·SWARTZ· / DIS·GSTALT·ZV·SWATZ· / DA·ICH·WAS·KRAD·29· / IAR·ALT·*“ Auf der Rückseite ein aus vielen Buchstaben zusammengestelltes Zeichen, darüber die Jahreszahl 1526, darunter „*MSAV*“ (Matthäus Schwarz August. Vindelic.).

1526

Holz, 541 x 33 cm

Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R.F.1958-8

Provenienz

1909, Sammlung Charles Mège (1881 – 1958); 1958, Paris, Musée du Louvre, Legat Mlle. Elisabeth Mège

Literatur

Friedländer, 1897, S. 363, Nr. 23 und S. 364f; Migeon, 1909, S. 4f; Picot, 1909, S. 32; Weizinger, 1914, S. 146; Lieb, 1952, S. 64; Lieb, 1958, S. 88; Mackowitz, 1960, S. 51f und S. 86, Nr. 45; Fink, 1963, S. 42 und 76; Egg, 1974, S. 67; Kat. Paris, 1981, S. 33; Campbell, 1990, S. 127 und S. 128, Abb. 152; Lübbecke, 1993, S. 74; Egg, 2001, S. 118; Madersbacher, 2007, S. 542, Nr. 251.

Matthäus Schwarz ist vor nach unten aufgehelltem grün-blauem Hintergrund in einem Halbporträt schräg nach links dargestellt. Matthäus Schwarz spielt eine Laute, an seiner linken Seite ist der Griff eines Degens erkennbar. Am Zeigefinger seiner rechten Hand sind zwei Goldringe mit Edelsteinen erkennbar. Sein fein gefälteltes weißes Hemd mit hohem Kragen ist mit zwei der drei Schnürchenpaare verschlossen, das oberste hängt lose herab. Über dem Hemd trägt Schwarz ein schwarzes Wams mit weitem Ausschnitt und gepufften Ärmeln. Locker über die linke Schulter und den Rücken gelegt ist ein zweites, ebenfalls schwarzes pelzgefüttertes Wams mit gepufften Ärmeln. Um den Hals ist eine Goldkette gelegt, um die sich ein schwarzes Band windet. An dieser Kette hängt ein Medaillon mit dem Wappen der Familie Schwarz, daran das Zifferblatt einer Uhr, eine Sanduhr sowie eine Perle. Das Barett mit breiter Krempe trägt Schwarz schräg auf dem Kopf. Über den Stoff des Barett sind Bänder aus glänzend schwarzem Stoff gelegt, die Krempe ist übergeschlagen und durch Knöpfe fixiert. Unter dem Barett trägt Schwarz eine schwarz gestreifte Goldhaube. Auf der Rückseite des Bildes ist das Wappen der Familie Schwarz zu sehen. Darunter ein aus zahlreichen Buchstaben zusammengestelltes Zeichen, darüber die Jahreszahl 1526, darunter „*MSAV*“ (Matthäus Schwarz August. Vindelic.).

⁹²¹ Vgl. Lieb, 1952, S. 269.

Kat. Nr. 40

Vgl. S. 58f, 78ff, 98ff Abb. S. 229

Hans Maler

Porträt Anton Fugger (1493 - 1560)

1526 (?)

Holz, 59 x 40 cm

Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R.F.2002-28

Provenienz

Ende 19. Jahrhundert, Privatsammlung Rovereto; danach Kunsthandel, Venedig; 1902, Paris, Sammlung Martin Le Roy; Paris, Sammlung Jean Jacques Marquet de Vasselot; 2002 unter Vermittlung von Christie's Frankreich aus einer französischen Privatsammlung durch die Société des Amis du Louvre für das Musée du Louvre, Paris erworben.

Literatur

Friedländer, 1897, S. 363, Nr. 26; Migeon, 1902, S. 4; Picot, 1909, S. 32; Vasselot, Catalogue, Bd. 5, 1909, S. 125ff; Weizinger, 1914, S. 146; Lieb, 1958, S. 292; Mackowitz, 1960, S. 85, Nr. 40, sowie S. 87, Nr. 51; Löcher, 1967, S. 77f, Anm. 19, Nr. 40 und 51; Egg, 1974, S. 67; Foucart-Walter, 2003, S. 20f.

Anton Fugger ist vor nach unten aufgehelltem grünem Hintergrund in einem Halbporträt nach links dargestellt. Die Hände stecken in hellgrauen Handschuhen und sind vor dem Bauch zusammengeführt. In seiner rechten Hand hält er eine Papierrolle. Anton Fugger trägt ein weißes Hemd mit einem niedrigen Kragen, darüber ein weit ausgeschnittenes schwarzes Wams. Über das Wams ist ein schwarzer Umhang, vermutlich eine spanische Kappe (Capa), gelegt. An einem um den Hals getragenen dünnen schwarzen Band hängt ein kleines Utensil (Zahnstocher und Ohrlöffelchen). Der Vollbart ist kurz geschnitten und etwas schütter, das Haar steckt in einer Goldhaube. Über dieser Goldhaube trägt Anton Fugger ein schwarzes Barett. Über diese Krempe sind in regelmäßigen Abständen Streifen eines glänzenden schwarzen Stoffes gelegt. Die Rückseite des Bildes ist in weinroter Farbe gestrichen.⁹²²

Kat. Nr. 41

Vgl. S. 58f, 78ff, 98ff Abb. S. 229

Hans Maler

Porträt Anton Fugger (1493 - 1560)

1525 (?)

Holz (Tanne oder Zirbenholz ?), 58,4 x 40,8 cm

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Inv. Nr. 2088

Provenienz

19. Jh., Besitz der Familie Trubestkoy⁹²³; Kunsthandlung Julius Böhler, München;⁹²⁴ Paris, Sammlung M. Stass; Philadelphia, John G. Johnson Collection.

⁹²² Vgl. Vasselot, Catalogue, Bd. 5, 1909, S. 126.

⁹²³ Vgl. den Sammlerstempel mit dem Wappen der Adelsfamilie Trubetzkoj (Trubetzkoj) auf der Rückseite des Gemäldes (Abb. 168); vgl. Siebmacher 25, S. 23f, sowie Taf. 381. Ich danke Lloyd DeWitt, Assistant Curator, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, für die Überlassung der Fotografie und für die weiterführenden Informationen sowie die Begutachtung des Bildes, das zurzeit im Depot des Museums verwahrt wird.

⁹²⁴ Im Archiv des Philadelphia Museum of Art in Philadelphia wird eine Expertise von Max J. Friedländer vom 8. Juli 1914 verwahrt, in der es heißt: „Verehrter Herr Böhler, Besten Dank für die Photographie. Ihr Bild ist zweifellos von Hans Maler, der um 1520 zu Schwaz lebte. Ich kenne ein Porträt von demselben Dargestellten,

Zustand

Die Maße des Gemäldes sind original, die Rückseite ist mit einer Parkettierung versehen. Die Gestaltung des halblangen Haares wirkt zumindest in den Fotografien nicht überzeugend. Es zeigt eine deutlich geringere Durchgestaltung im Detail als etwa das Porträt Erzherzog Ferdinands I. in Wien (Kat. Nr. 10). Die Anlage der Haare entspricht laut Begutachtung im Museum jedoch dem originalen Zustand. Das Gesicht erscheint überarbeitet, der überzeugendste Teil des Gesichtes von Anton Fugger im vorliegenden Bild ist der Bart (vor allem der rechte Teil). Dies könnte auf einen schlechten Erhaltungszustand im Bereich des Gesichtes zurückzuführen sein.

Literatur

Kuhn, 1936, S. 65, Nr. 271 sowie Taf. LV; Marceau, 1941, S. 44.

Das Gemälde ähnelt detailgenau dem Pariser Exemplar (Kat. Nr. 40). Der einzige Unterschied besteht in der Frisur. Anton Fugger zeigt sich im Gemälde in Philadelphia mit halblangen Haaren, die in der Form der Kolbe geschnitten sind. Die Gestaltung des Gesichtes erscheint im Vergleich mit dem Pariser Bild etwas weniger überzeugend.

auch von Hans Maler, bei Martin Leroy (Publication der Sammlung V Tafel 30). Die beiden Bilder decken sich genau, wie bei diesem meister gleichwertige Repliken des öfteren vorkommen, nur mit dem Unterschied, dass das bei Ihrem Bild herabhängende Haar in dem Exemplar bei Leroy in eine Kappe geborgen ist. Wahrscheinlich ist Ihr Bild auf Tannen- oder Zirbelholz gemalt. Gez. M. Friedländer“. Ich danke Lloyd DeWitt, Assistant Curator, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, für diese Information.

11. Anhang

Hans Maler, Brief an eine Königin (Anna von Ungarn), ohne Datierung,
Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Kunstsachen I, 1550, Nr. 66.⁹²⁵

„Durchleuchtigste künigin / gnedigste frau etc. / Ich bin der underthenigisten zuversicht, Eur. Kün. gnad, sey noch wol ingedenkh, / des zuesagens, so mir dieselb gethon, Nämlich alls ich auf Eur kün. gnaden / erfordern und Begeren 10 pild gemalt und konterfet, darzu ander clain ding / welhes ich nit rait, gemacht hab und als dann Eur kün. gnaden underthenig / lichen angezaigt, das ich von Ainem pild nit minder alls 15 guldin nehmen / müg, auch der bezalung allain von Eur kün. gnad warten wölle, darauf / mir dann dieselb daran zusein, das ich gewislich bezalt werde, zu mermalen / gnediglich zugesagt und mich vertröst hat, deshalben ich sölhe pild gemacht. / Aber gnädigste frau, als angezaigte 10 pild an ainer Suma ander / halb hundert guldin reinisch treffen zumachen, haben mir die herrn nit / mer als hundert guldin daran bezalt. Wie eur kün. gnad wais, stehen mir noch / fünfzig guldin aus. Darzu, gnedigste frau, so clag ich eur kün. gnad, das ich / dardurch meiner werchstat halben zu Schwaz zu grossem nachtail komen / pin und, dieweil ich eur kün. gnad hie gearbait, wol dreimal als vil, alls / angezaigte Suma trifft, versaumbt auch nun zum drittenmal sölher / schuld halben herkomen und das mein dardurch verzert und in schuld mich / geschlagen, die ich dann nit wais zu bezalen, wo ich nit meines ausstenden / Lons entricht würde, und über sölhs das mein eingepüesst, des ich mich / in kainen weg versehen hette sonder zusambt meiner belonung ainer ver / erung mich vertröst. Wiewol ich eur kün. gnaden nach allem meinem / vermügen zu dienen mich gefreüt hab und noch allzeit mit underthenigistem / gehorsamen vleiss ganz geren thuen will. Und bit darauf eur kün. gnad / ganz düemüetiglichen, die welle jetzo gnediglichen daran sein und verfüeg / en, damit ich vor derselben hinzug angezaigter fünfzig guldin, so mir an / meinem lon zubezalen noch aussteen, entricht werde. Thue mich eur kün. / gnaden hierinn mit allem underthenigen und gehorsamen vleiss ganz / düemüetiglichen bevelhen. / Eur. Kün. gnaden, / underthenigister, gehorsamer / Maister hanns maler, Maler zu Schwaz.“

Rückseite/Außenseite: *„Hanns maler von Schwaz“*, in anderer Schrift: *„nichil“*.

Folgende Passagen sind im originalen Brief (von späterer Hand? mit dunklerer, brauner Tinte) unterstrichen: *„10 pild gemalt und konterfet“*, bzw. *„pild nit minder alls 15 guldin“*

⁹²⁵ Der Brief wurde erstmals publiziert von Gustav Glück; vgl. Glück, 1906/07; Glück, 1933, S. 182 - 184.

Dinstagigste Brief
 Eudixische Brief

In dem der vndertunigigen Fürstlichen Erblich und frey notigvol Inydenlych
 durch Fürstgen so mir dieselb gottson Vnlich alle icht die Erblich quaden
 erfunden und dorenen / E pild gemacht und kontentet. Das yri ander etam ding
 welcher Ich mit thait gemacht hat und alle dem Erblich quaden vndertunig
 klingen amperant. Das ich von dierem pild mit yinder alle Eo yildin unnen
 nung. Ching der byaltung allam von mir die quad warten wille. Darauf
 mir dem dieselb. Daran Fürstgen das ich yurlich byalt wurde in normalen
 quachtling Fürstgen und mich vertret. Hat dasselben ich selbs pild gemacht
 über quachtigste Brief alle amperant. E pild an einer Anna dundor
 Galt dundort yildin Fürstgen treffen Fürstgen. Gaben mir die dorenen mit
 mir alle dundort yildin daran byalt. Was mir die quad was. Storn mir notig
 fünfzig yildin. Daz in quachtigste Brief so das ich mir die quad das ich
 dundort mir vorerst hat. In daz way in yri sein wartail können
 ein vnd dundort Ich mir die quad die gearbeitet. Was dundort alle vil. alle
 amperant Anna Erff verfaumt. Mich ein Fürstgen driten mal selb
 stück haben bekommen. und das mein dundort vortret. und in stück mich
 postlagen. die ich dem mit was. Fubergaben. So ich mit meiner aig stunden
 ganz vntret wurde. und über selbs das mein eingepist. So ich mich
 in können was verfürten Gotte. Fürstgen zusammen meiner betomung an der vor
 reing mich vertret. **D**arum ich mir die quaden nach allem meinem
 vortret. In daz way in yri sein wartail können. und die darauf mir die quad
 yri sein wartail können. die wille yri quachtigsten daran sein. und vortret
 in. damit ich vor der selben Fürstgen amperant fünfzig yildin so mir an
 meinem kan Fubergaben nach aig stunden vntret wurde. Das mich Erblich
 quaden Fürstgen mit allem vndertunigen und yri sein wartail können
 Fürstgen betretten.

Erblich quaden
 Vndertunigst
 yri sein wartail können

Maister Ganner maler
 aigler in daz way

Hans Maler, Brief an eine Königin (Anna von Ungarn), ohne Datierung, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Kunstsachen I, 1550, Nr. 66

12. Literaturverzeichnis

Archivalien

Innsbruck, Tiroler Landesarchiv

- Oberösterreichische Kammer, Kopialbücher, Missiven, 1517 und 1521
- Oberösterreichische Kammer, Kopialbücher, Geschäfte vom Hof, 1500 und 1517
- Oberösterreichische Kammer, Raitbuch, 1510
- Kunstsachen I, 1550, Nr. 66

Linz, Oberösterreichisches Landesarchiv

- Herrschaftsarchiv Starhemberg – Diverse Handschriften Hs. 22

Schwaz, Pfarrarchiv

- Raitbuch, 1514 und 1522

Tetschen (Tschechische Republik), Staatliches Kreisarchiv

- Nachlass Franz Anton Thun-Hohenstein (1890 – 1973)
 - Inventar Schloss Tetschen, 1873
 - „Franz Anton Thun-Hohenstein lesend in seinem Arbeitszimmer auf Schloss Eulau“, SW-Fotografie, um 1940

Wien, Österreichische Nationalbibliothek

- Handschriften-, Autographen- und Nachlasssammlung, Hs. 3078, „*Was antzal Silber zu Swatz [...] von dem 1470 Jar bis zu eingang des 1536 Jar aus dem Falckenstainer arzt geschmelzt. Durch weilennnd Jörg Andorffer vnnd seinen Sun Sebatsian Andorffer noch im leben als Silberprenner geprennt worden ist.*“

Abgekürzt zitierten Literatur

Adamoli, 2001

- Antonello Adamoli [u. a.], Un Palazzo sulla via imperiale. Palazzo Fugger, Trient 2001

Aelschker, 1885

- Edmund Aelschker, Geschichte Kärntens von der Urzeit bis zur Gegenwart mit besonderer Rücksicht auf Culturverhältnisse, 2 Bde., Klagenfurt 1885

Agthe, 1987

- Marion Agthe, Das Bild des Hundes in Albrecht Dürers Gesamtwerk. Darstellungen und Deutungsversuche, Bochum 1987

Alberti, 2002

- Leon Battista Alberti, Della Pittura/Über die Malkunst. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002

Ammann, 1979

- Gert Ammann, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Führer durch die Schausammlungen, Innsbruck 1979

Anderson, 1979

- Ruth Matilda Anderson, Hispanic Costume 1480 – 1530 (Printed in Order of the Trustees The Hispanic Society of America), New York 1979

Anzeiger GNM, 1975

- Erwerbungen, Geschenke, Leihgaben 1974, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1975, S. 147 – 172

Anzelewsky, 1971

- Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971

Anzelewsky, 1991

- Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, (2., neubearb. Aufl.), Berlin 1991

Appuhn-Radtke, Fortuna

- Sibylle Appuhn-Radtke, Fortuna, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. X, Lieferung 111 und 112, Sp. 271 – 401

Archaeologia, 1829

Presents to the society since the publication of the twenty-first volume of Archaeologia, in: Archaeologia: or, Miscellaneous tracts relating to antiquity, published by the society of Antiquaries of London, Bd. XXII, London 1829, S. 441 – 454

Archivio Storico Lombardo, 1875

Il Corredo nuziale di Bianca M. Sforza-Visconti sposa dell' Imperatore Massimiliano I., in: Archivio Storico Lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda, Bd. II, Mailand 1875, S. 51 – 74

Aronberg Lavin, 1975

Marilyn Aronberg Lavin, Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art, New York 1975

Augustinus, Gottesstaat

Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat. Aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. Alfred Schröder (Bibliothek der Kirchenväter. Eine Auswahl patristischer Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 1, 16 und 28), 3 Bde., Kempten-München 1911 - 1916

Aukt. Kat. Christie's, London, 20. Mai 1993

Auktionskatalog Christie's, London, 20. Mai 1993

Aukt. Kat., Dorotheum, Wien, 18./19. März 1992.

Auktionskatalog Kunstversteigerung Dorotheum, Wien, 18./19. März 1992

Aukt. Kat. München, 24. – 26. September 1896

Auktionskatalog „Kunst und Kunsthandwerk der Sammlung Kuppelmayr“, J. M. Heberle, München, 24. - 26.9.1896

Aukt. Kat. Christie's, London, 6. Juni 2007

Auktionskatalog „Old Master and British Pictures Day Sale“, London, Christie's, King Street, 6. Juli 2007, Sale Number 7414

Ausst. Kat. Augsburg, 1950

Ausstellungskatalog der Fugger und Welser-Ausstellung, Schaezlerpalais, Augsburg 1950

Ausst. Kat. Augsburg, 1993

Ausstellungskatalog „*lautenschlagen lernen und ieben*“. Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag (Hg. Renate Eikelmann), Städtische Kunstsammlungen, Augsburg 1993

Ausst. Kat. Augsburg, 2003

Ausstellungskatalog „Gold und Silber. Augsburgs glänzende Exportwaren“, Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg 2003

Ausst. Kat. Berlin, 1983

Ausstellungskatalog „Kunst der Reformationszeit“, Berlin (Ost), Staatliche Museen zu Berlin, Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1983

Ausst. Kat. Budapest, 2005

Ausstellungskatalog „Mary of Hungary. The queen and her court 1521 – 1531“, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum; Slovenská národná galéria, Budapest 2005

Ausst. Kat. Dresden, 1971

Ausstellungskatalog „Deutsche Kunst der Dürerzeit“, Albertinum, Dresden 1971

Ausst. Kat. Florenz, 1980

Ausstellungskatalog „Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento“, Palazzo Vecchio, Florenz 1980

Ausst. Kat. Halle, 1961

Ausstellungskatalog „Deutsche Bildnisse 1500 - 1800“, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle an der Saale 1961

Ausst. Kat. Indianapolis, 1950

Ausstellungskatalog „Holbein and his Contemporaries. A loan exhibition of painting in France, the Netherlands, Germany and England“, John Herron Art Institute, Indianapolis 1950

Ausst. Kat. Innsbruck, 1950

Ausstellungskatalog „Gotik in Tirol. Malerei und Plastik des Mittelalters“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1950

Ausst. Kat. Innsbruck, 1969

Ausstellungskatalog „Maximilian I.“, Innsbruck 1969

Ausst. Kat. Innsbruck, 1992

Ausstellungskatalog „Kunst um 1492. Hispania – Austria. Die katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien“, Schloss Ambras, Innsbruck 1992

- Ausst. Kat. Innsbruck, 1996
Ausstellungskatalog „Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguß 1500 - 1650 von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1996
- Ausst. Lienz [u. a.], 2000
Ausstellungskatalog „circa 1500“, Tiroler Landesausstellung, Lienz [u. a.] 2000
- Ausst. Kat. Krems, 1971
Ausstellungskatalog „1000 Jahre Kunst in Krems“, Dominikanerkloster, Krems an der Donau 1971
- Ausst. Kat. Mainz, 1925
Ausstellungskatalog alter Kunst im Kurfürstlichen Schloss, Mainz 1925
- Ausst. Kat. München, 1931
Ausstellungskatalog „Das Bildnis in der deutschen Renaissance (Vorrede Rudolf Heinemann-Fleischmann), München 1931
- Ausst. Kat. New York, 1939
Catalogue of European paintings and sculpture from 1300 - 1800, compiled by George Henry McCall, under the editorship of William R. Valentiner. Masterpieces of art, New York World's Fair, May to October 1939
- Ausst. Kat. New York, 1983
Ausstellungskatalog „The Northern Renaissance“, Colnaghi, New York 1983
- Ausst. Kat. Nürnberg, 1933
Ausstellungskatalog der Veit Stoss-Ausstellung, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1933
- Ausst. Kat. Nürnberg, 1971
Ausstellungskatalog „Albrecht Dürer 1471 – 1971“, Leonie van Wilckens (Red.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971
- Ausst. Kat. Nürnberg, 1985
Ausstellungskatalog „Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700. Goldschmiedearbeiten – Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1985
- Ausst. Kat. Paris, 1991
Ausstellungskatalog „La passion des manuscrits enluminés bibliophiles français: 1280 – 1580“ Bibliothèque Nationale, Paris 1991
- Ausst. Kat. Schweinfurt, 1985
Ausstellungskatalog „Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt“, Altes Rathaus, Schweinfurt 1985
- Ausst. Kat. Utrecht/s-Hertogenbosch, 1993
Ausstellungskatalog „Maria de Hongarije. 1505 – 1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht sowie Noordbrabant Museum, s-Hertogenbosch 1993
- Ausst. Kat. Venedig, 1955
Ausstellungskatalog „Giorgione e i Giorgioneschi“ Catalogo della Mostra a cura di Pietro Zampetti, Palazzo Ducale, Venedig 1955
- Ausst. Kat. Washington, 1961
Ausstellungskatalog „Art Treasures for America from the Samuel H. Kress Collection“, Washington DC, National Gallery of Art 1960
- Ausst. Kat. Wien, 1994
Ausstellungskatalog „Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum“, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994
- Ausst. Kat. Wien, 1996
Ausstellungskatalog „mäßig und gefräßig“ Eine Ausstellung von Anneliese Hürlimann und Alexandra Reininghaus, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1996
- Ausst. Kat. Wien/Ljubljana, 1999
Ausstellungskatalog „Ljubezen in nespamet/Minne und Torheit“, Albertina Wien; Narodna galerija, Ljubljana 1999
- Ausst. Kat. Wien, 2000
Ausstellungskatalog „Kaiser Karl V. (1500 – 1558). Macht und Ohnmacht Europas“, Kunsthistorisches Museum, Wien 2000.
- Ausst. Kat. Wien, 2003
Ausstellungskatalog „Kaiser Ferdinand I. 1503 - 1564. Das Werden der Habsburgermonarchie“ (Hg. Wilfried Seipel), Kunsthistorisches Museum, Wien 2003

- Ausst. Kat. Wien, 2006/07
Ausstellungskatalog „Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei“,
Kunsthistorisches Museum, Wien 2006/07
- Baer, 1912
C. H. Baer, Deutsche Wohn- und Festräume aus sechs Jahrhunderten, Stuttgart 1912
- Bätschmann/Griener, 1997
Oskar Bätschmann und Pascal Griener, Hans Holbein d. J., Köln 1997
- Baldass, 1913
Ludwig Baldass, Die Bildnisse Kaiser Maximilians I, in JKS, Bd. 31, 1913, S. 247 – 334
- Bartoli, 1793
Francesco Bartoli, Le pitture sculture ed architetture della citta di Rovigo, Venedig 1793
- Bartier, 1976
John Bartier, Karl der Kühne, Genf 1976
- Bartsch
Walter L. Strauss (Begr.), John T. Sike (Hg.), The illustrated Bartsch, New York, 1978ff
- Baur, 1994
Franz Baur (Hg.), Hans Sachs in Schwaz. Hans Sachs hat Tradition in Schwaz, Schwaz 1994
- Bauer, 1907
Wilhelm Bauer, Die Anfänge Ferdinands I., Wien [u.a.] 1907
- Baum, 1987
Wilhelm Baum, Sigmund der Münzreiche. Zur Geschichte Tirols und der habsburgischen Länder im
Spätmittelalter, Bozen 1987
- Baumann, 1881 - 1938
Franz Ludwig Baumann, Geschichte des Allgäus von den ältesten Zeiten bis zum Beginne des neunzehnten
Jahrhunderts, Bd. 1 – 4, Kempten 1881 – 1938
- Belting/Kruse, 1994
Hans Belting und Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen
Malerei, München 1994
- Bendel, 1940
Max Bendel, Tobias Stimmer. Leben und Werke, Zürich-Berlin 1940
- Benesch, 1933
Otto Benesch, Beiträge zur oberschwäbischen Bildnismalerei, in: Jahrbuch der preuszischen
Kunstsammlungen, 54. Bd., Berlin, 1933, S. 239 - 254
- Benesch, 1937
Otto Benesch, Die Gemäldesammlung des stiftlichen Museums (Katalog der stiftlichen Kunstsammlungen,
I), Stift Klosterneuburg 1937
- Benesch, 1938
Otto Benesch, Die Tafelmalerie des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts in Österreich, in: Die bildende Kunst
in Österreich, Bd. 3, Von etwa 1250 bis um 1530, Baden, 1938, S. 137 – 148
- Benesch, 1966
Otto Benesch, Die deutsche Malerei von Dürer bis Holbein, Genf 1966
- Berti, 1980
Luciano Berti (Hg.), Gli Uffizi. Catalogo generale, 2. Aufl., Florenz 1980
- Beyschlag, 1803
Daniel Eberhard Beyschlag, Beyträge zur Nördlingischen Geschlechtshistorie die Nördlingischen Familien
und Epitaphien enthaltend, Nördlingen 1803
- Bock, 1966
Gisela von Bock, Perlstickerei in Deutschland bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Bonn 1966
- Bock, 1996/98
Henning Bock (Bearb.), Gesine Asmus (Red.), Gemäldegalerie Berlin. Staatliche Museen zu Berlin, Bd. 1:
200 Meisterwerke, Berlin 1998; Bd. 2: Gesamtverzeichnis, Berlin 1998
- Boehm, 1985
Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen
Renaissance, München 1985
- Boehn, 1923
Max von Boehn, Die Mode. Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert, München 1923

Boehn, 1925

Max von Boehn, Die Mode. Menschen und Moden im Mittelalter. Vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance, München 1925

Bönsch, 2001

Annemarie Bönsch, Formengeschichte europäischer Kleidung (Konservierungswissenschaft. Restaurierung. Technologie, Bd. 1), Wien [u. a.] 2001

Borghero, 1981

Gertrude Borghero (Bearb.), Sammlung Thyssen-Bornemisza. Katalog der ausgestellten Kunstwerke, Villa Favorita, Castagnola 1981

Brant, Narrenschiff, 1944

Sebastian Brant, Das Narrenschiff (Hg. Franz Hirtler), München 1944

Braunstein, 1992

Philippe Braunstein, Un banquier mis a nu. Autobiographie de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsbourg, Paris 1992

Braunstein, 2000

Philippe Braunstein, Annäherungen an die Intimität: 14. und 15. Jahrhundert, in: Georges Duby (Hg.), Geschichte des privaten Lebens. 2. Band: Vom Feudalzeitalter zur Renaissance. Deutsch von Holger Fliessbach, (frz. Originalausgabe: Paris 1985, dt. Erstausgabe: Frankfurt a. M., 1990), Augsburg 2000, S. 497 – 590

Brucher, 2003

Günter Brucher, Architektur von 1430 bis um 1530, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, hg. von Hermann Fillitz im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, hg. von Artur Rosenauer, München [u. a.] 2003, S. 195 - 264

Brunner, 1959

Otto Brunner, Land und Herrschaft. Grundfragen der territorialen Verfassungsgeschichte Österreichs im Mittelalter, 4., veränderte Aufl., Wien-Wiesbaden 1959

Buchheit, 1907

Hans Buchheit, Landshuter Tafelgemälde des XV. Jahrhunderts und der Landshuter Maler Hans Wertinger, genannt Schwabmaler, Leipzig 1907

Buchheit, 1952

Hans Buchheit, Ulmer Bildnisse um 1500, in: Julius Baum zum 70. Geburtstag am 9. April 1952 gewidmet (Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens. Herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung des Württembergischen Landesmuseums), Stuttgart, 1952, S. 124 – 127

Buchner, 1950

Ernst Buchner, Besprechung von: Meister mit Notnamen und Monogrammist. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Unter Mitwirkung von Fachgelehrten bearbeitet, redigiert und herausgegeben von Hans Vollmer, XXXVII. Bd., Leipzig, 1950, in: Zeitschrift für Kunst, 1950, 4. Jg., S. 308 - 322

Buchner, 1953

Ernst Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953

Bulst, 1988

Neithard Bulst, Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung in Deutschland (13. – Mitte 16. Jahrhunderts), in: André Gouron und Albert Rigaudière (Hg.), Renaissance du pouvoir législatif et genèse de l'État (= Publications de la société d'histoire du droit et des institutions des anciens pays de droit écrit, 3), Montpellier 1988, S. 29 – 57

Bulst, 1993

Neithard Bulst, Kleidung als sozialer Konfliktstoff. Probleme kleidungsgesetzlicher Normierungen im sozialen Gefüge, in: Saeculum, Bd. 44, Jg. 1993, S. 32 – 46

Burke, 1984

Peter Burke, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984

Burke, 1996

Peter Burke, Die Geschichte des Hofmann. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996

Burckhardt, 1930

Jacob Burckhardt, Das Porträt in der italienischen Malerei, in: Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 12: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Hg. Heinrich Wölfflin), Stuttgart [u. a.] 1930, S. 141 – 291

Burckhardt, 1933

Jacob Burckhardt, Die Anfänge der neueren Porträtmalerei, in: Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 14: Vorträge (Hg. von Emil Dürr), Stuttgart [u. a.] 1933, S. 316 – 330

Burkhard, 1934

Artur Burkhard, Hans Burgkmair d. Ä., Leipzig 1934

Burkhardt, 1994

Johannes Burkhardt, Handelsgeist und Kunstinteresse in der Fuggergeschichte, in: Johannes Burkhardt (Hg.), Anton Fugger (1493 - 1560). Vorträge und Dokumentation zum fünfhundertjährigen Jubiläum (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 4, 27; Studien zur Fuggergeschichte 36), Weißenhorn 1994, S. 19 – 34

Burlington

The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1903ff

Camille, 2000

Michael Camille, Die Kunst der Liebe im Mittelalter, Köln 2000

Campbell, 1990

Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven-London 1990

Castiglione, 1986

Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann (Übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart), München 1986

Chmelík, 2002

Otto Chmelík, Návštěva u jeho Excelence Františka Thuna. Zámek Děčín v historických fotografiích. Besuch bei seiner Exzellenz Franz Anton. Schloss Tetschen in historischen Ansichten, Děčín 2002

Christensen, 1934

Sigrid Flamand Christensen, Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. XV), Berlin 1934

Cloulas, 1967

Annie Cloulas, Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas, in: Mélanges de la Casa de Velazquez, Bd. 3, 1967, S. 197 – 288

Coreth, 1950

Anna Coreth, Dynastisch-politische Ideen Kaiser Maximilians I., in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchiv, 3. Bd. (Leo Santifaller-Festschrift), Wien 1950, S. 81 - 105

Czeike, 2004

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien, Wien 2004

David, 1947

Henri David, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et co-régent de France de 1392 à 1404. Le train somptuaire d'un grand Valois, Dijon 1947

Dehio Kärnten 2001

Ernst Bacher und Gabriele Russwurm-Biró (Bearb.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Dehio Kärnten. Basierend auf den Vorarbeiten von Karl Ginhart, Dritte, erweiterte und verbesserte Auflage, Wien 2001

Dehio, Wien, 2003

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien, I. Bezirk – Innere Stadt (Bearb. von Günther Buchinger, [u.a.]), Horn-Wien 2003

Delenda, 1996

Odile Delenda, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, Stuttgart-Zürich 1996

Dengel, 1932

Ignaz Philipp Dengel, Eine Beschreibung Tirols aus dem Jahre 1471, in: Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, Heft 12, Jg. 1932. Voltelini-Festschrift, Innsbruck 1932, S. 207 - 232

Dessau, Gemäldegalerie, 1929

Führer durch die Anhaltische Gemäldegalerie, 2. Aufl., Dessau 1929

Destrée, 1930

Jules Destrée, Roger de la Pasture van der Weyden, Paris-Brüssel 1930

Dihle, 1974

Helene Dihle, Nachklänge der spanischen Tracht, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde, Jg. 1974 (16. Bd. D. 3. F. d. „Zeitschrift für Waffenkunde“; 33. Bd. d. Gesamtfolge), S. 1 – 20

Dingens, 1992

Martin Dingens, Der „feine Unterschied“. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft, in: Zeitschrift für Historische Forschung, Bd. 19, 1992, S. 49 – 76

Dittrich, 2005

Sigrid und Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 22), 2. Aufl., Petersberg 2005

Doege, 1903

Heinrich Doege, Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Bücherkunde und Philologie. August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet, Leipzig 1903, S. 429 - 444

Doren, 1924

A. Doren, Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, in: Bibliothek Warburg. Vorträge 1922 – 1923. I. Teil, Leipzig 1924, S. 71 – 140

Dresden, Katalog, 1912

Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden (Herausgegeben von der Generaldirektion der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft), Kleine Ausgabe (Achte Auflage) Dresden-Berlin 1912

Dülberg, 1990

Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990

Dülmen, 1988

Richard van Dülmen, Fest der Liebe. Heirat und Ehe in der frühen Neuzeit, in: Richard van Dülmen (Hg.), Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung, Frankfurt a. M. 1966, S. 67 – 106

Düvel, 1913

Thea Düvel, Die Gütererwerbungen Jacob Fuggers des Reichen (1494 – 1525) und seine Standeserhöhung. Ein Beitrag zur Wirtschafts- und Rechtsgeschichte (Studien zur Fugger-Geschichte, 4. Heft), München-Leipzig 1913

Ebner, 1956

Herwig Ebner, Von den Edlingern in Innerösterreich (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, geleitet von Gotbert Moro, hg. vom Geschichtsverein für Kärnten, 47. Bd.), Klagenfurt 1956

Eder, 1963

Karl Eder, Der steirische Landeshauptmann Siegmund von Dietrichstein (1480 – 1533), (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark, XXI. Bd.), Graz 1963

Egg, 1950

Erich Egg, Hans Reiter, Bildschnitzer in Schwaz, in: Tiroler Heimatblätter, 25. Jg., Heft 7/8, 1950, S. 99 - 102

Egg, 1951a

Erich Egg, Die Fresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz, in: Schwazer Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Schwaz und Umgebung (Schlern-Schriften, 85), Innsbruck 1951, S. 197 - 206

Egg, 1951b

Erich Egg, Aufstieg, Glanz und Ende des Gewerchengeschlechts der Tänzl, in: Hermann Gerhardinger und Franz Huter, Tiroler Wirtschaft in Vergangenheit und Gegenwart. Festgabe zur 100-Jahrfeier der Tiroler Handelskammer, Bd. I: Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Tirols (Schlern-Schriften, 77), Innsbruck 1951, S. 31 – 52

Egg, 1953a

Erich Egg, Sebastian Andorfer (1469 – 1537), in: Schwazer Weihnachtsbote, 1953, S. 11 - 12

Egg, 1953b

Erich Egg, Die Ritter von Friendsberg, in: Schwazer Weihnachtsbote, 1953, S. 7 - 10

Egg, Veit Stoss, 1953c

Erich Egg, Veit Stoss in Tirol, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 16. Bd., 1953, S. 202 - 207

Egg, 1954

Erich Egg, Hans Auslasser, in: Schwazer Weihnachtsbote, 1954, o. S.

Egg, 1958

Erich Egg, Das Wirtschaftswunder im silbernen Schwaz. Der Silber-Fahlerzbergbau Falkenstein im 15. und 16. Jahrhundert. Leobener Grüne Hefte Nr. 31, 1958

Egg, 1962

Erich Egg, Die Kunst der Seidensticker im Umkreis des Innsbrucker Hofes (Schlern-Schriften, 228), Innsbruck 1962

- Egg, 1964
Erich Egg, Schwaz ist aller Bergwerke Mutter, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, 1964, Jg. 16, Heft, 3, S. 3 - 63
- Egg, 1965
Erich Egg, Nürnberger Messingwaren in Tirol, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1965, S. 52 - 59
- Egg, 1969
Erich Egg, Maximilian I. und die Kunst, in: Ausst. Kat. Maximilian I. - Innsbruck, Innsbruck, 1969, S. 93 – 106.
- Egg, 1971
Erich Egg, Schwaz ist aller Bergwerke Mutter, in: Beiträge zur Geschichte Tirols. Festgabe des Landes Tirol zum Elften Österreichischen Historikertag in Innsbruck vom 5. bis 8. Oktober, Innsbruck 1971, S. 259 - 298
- Egg, 1972
Erich Egg, Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck [u. a.] 1972
- Egg, 1973
Erich Egg, Die Kirche Unser lieben Frau in Schwaz als Bergbauunternehmen, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, Jg. 25, Heft 6, Bochum 1973, S. 3 - 12
- Egg, 1974
Erich Egg, Kunst in Schwaz. Zum 75jährigen Stadtjubiläum hg. v. d. Stadt Schwaz, Innsbruck 1974
- Egg, 1985
Erich Egg, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Gestaltung Wolfgang Pfaundler, Innsbruck 1985
- Egg/Gstrein/Sternad, 1986
Erich Egg, Peter Gstrein, Hans Sternad, Stadtbuch Schwaz. Natur-Bergbau-Geschichte, Schwaz 1986
- Egg, 2001
Erich Egg, Kunst in Schwaz. Architektur, Bildhauerei, Malerei, Kunsthandwerk, Fotografie. Überarb. Neuauflage. Fotos v. Walter Graf, Innsbruck 2001
- Ehrenberg, 1899
Hermann Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, Leipzig-Berlin 1899
- Ehrenberg, 1902
Richard Ehrenberg, Grosse Vermögen. Ihre Entstehung und ihre Bedeutung. Die Fugger-Rothschild-Krupp, Jena 1902
- Eisenbart, 1962
Liselotte Constanze Eisenbart, Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 – 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums (= Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, Bd. 32), Göttingen [u. a.] 1962
- Eisler, 1977
Colin Eisler, Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European schools excluding Italian, Oxford 1977
- Endres, 1970
Rudolf Endres, Zur Einwohnerzahl und Bevölkerungsstruktur Nürnbergs im 15. und 16. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 57. Bd., 1970, S. 242 - 271
- Enzenberg, 1958
Sighard Graf Enzenberger, Schloss Tratzberg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Tirols (= Schlern Schriften, 183), Innsbruck 1958
- Enzenberg, 2000
Sighard Graf Enzenberg, Tratzberg. Ein Renaissancejuwel im Inntal, Wien-München 2000
- Evans, 1951
Joan Evans, A History of jewellery. 1100 – 1870, London 1951
- Fantelli/Lucco, 1985
Pier Luigi Fantelli und Mauro Lucco, Catalogo della pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo. Introd. Storica di Antonio Romagnolo, Vicenza 1985
- Feldbauer, 1973
Peter Feldbauer, Herren und Ritter. Mit einer Einleitung in das Gesamtwerk von Michael Mitterauer. Herrschaftsstruktur und Ständebildung. Beiträge zur Typologie der österreichischen Länder aus ihren mittelalterlichen Grundlagen, Bd. 1 (= Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, hg. von Alfred Hoffmann und Michael Mitterauer), Wien 1973

Ferdinandeum, 1939

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Neuerwerbungen, Innsbruck 1939

Feuchtmüller, Herzogenburg, o. J.

Rupert Feuchtmüller, Herzogenburg. Das Stift und seine Kunstschatze, Herzogenburg o. J.

Fink, 1963

August Fink, Die Schwarzschen Trachtenbücher, Berlin 1963

Fischnaler, 1896

C. Fischnaler, Zum Bau des Pfarrkirchthurmes in Schwaz, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 3. F., 40. Heft, Innsbruck 1896, S. 209 - 215

Fischnaler, 1897

C. Fischnaler, Die Weiheurkunde der Schwazer Pfarrkirche, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1897, S. 302 - 304

Floerke, 1905

Hanns Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15. – 18. Jahrhundert, München [u. a.] 1905

Forster, 1986

Dorothea Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck-Wien 1986

Foucart-Walter, 2003

Élisabeth Foucart-Walter, Deux tableaux offerts par la Société des Amis du Louvre: I – Anton Fugger (1493 – 1560) par Hans Maler, in: La Revue du Louvre et des Musées de France, Nr. 5-2003, S. 20 – 21

Frank, 1967 - 1974

Karl Friedrich von Frank, Standeserhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die Österreichischen Erblande bis 1806 sowie kaiserlich österreichische bis 1823 mit einigen Nachträgen zum „Alt-Österreichischen Adels=Lexikon“ 1823 – 1918, 5 Bde., Schloss Senftenberg 1967 – 1974

Frensdorff, 1892

Ferdinand Frensdorff, Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg, 3. Bd., (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert, 22. Bd.), Leipzig 1892

Friedländer, 1894

Max J. Friedländer, Besprechung von: Ernst Haasler, Der Maler Christoff Amberger von Augsburg, Inaugural-Dissertation, Königsberg, 1894, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII. Bd., 1894, S. 474 – 476

Friedländer, 1895

Max J. Friedländer, Hans der Maler zu Schwaz, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII. Bd., Berlin-Stuttgart 1895, S. 411 - 423

Friedländer, 1897

Max J. Friedländer, Hans der Maler zu Schwaz. Nachtrag, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XX. Bd., Berlin – Stuttgart 1897, S. 362 – 365

Friedländer, 1921

Max J. Friedländer, Albrecht Dürer, Leipzig 1921

Friedländer, 1922

Max J. Friedländer, Holzschnitte von Hans Weiditz, Berlin 1922

Friedländer, 1929

Max J. Friedländer, Der Meister des Angrebildnisses, in: Der Cicerone 21, 1929, S. 1 – 6

Friedländer/Rosenberg, 1932

Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lukas Cranach, Berlin 1932

Friedländer, 1967

Max J. Friedländer, Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle (= Max J. Friedländer, Early Netherlandish Paintings, Bd. II), Leyden-Brüssel 1967

Friedländer/Rosenberg, 1979

Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. Aufl., Basel [u. a.] 1979

Frimmel/Klemme, 1887

Theodor Frimmel und Joseph Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 5. Bd., 1887, S. 263 – 338

Frimmel, 1891

Theodor Frimmel, Nachtrag zur Besprechung von: Carl von Lützwow, Katalog der Gemäldegalerie in de k.k. Akademie der bildenden Künste, Wien, 1889, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. Bd., Berlin-Stuttgart 1891, S. 84 - 87

- Fritz, 1968
 Monika Fritz, Kaiser Maximilian I. und Innsbruck (= Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Innsbruck, Nr. 31), Innsbruck 1968
- Fugger, 1668
 Johann Jacob Fugger, Spiegel der Ehren [...] des Erzhauses Österreich, Nürnberg 1668
- Geiger, 1895
 Aloys Geiger, Jakob Fugger (1459 - 1525). Kulturhistorische Skizze, Regensburg 1895
- Geisberg, 1974
 Max Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut: 1500 - 1550. Revised and edited by Walter L. Strauss, 4 Bde., New York 1974
- Gerhardt, 1979
 Christoph Gerhardt, Die Metamorphose des Pelikans. Exempel und Auslegung in mittelalterlicher Literatur. Mit Beispielen aus der bildenden Kunst und einem Bildanhang, (= Trierer Studien zur Literatur, Bd. 1), Frankfurt a. M. [u. a.] 1979
- Gévay, 1843
 Anton von Gévay, Itinerar Kaiser Ferdinand's I. 1521 – 1564, Wien 1843
- Giuliani, 1986
 Luca Giuliani, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der Römischen Republik, Frankfurt am Main 1986
- Glaser, 1924
 Curt Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924
- Glück, 1905
 Gustav Glück, Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 25. Bd., Wien-Leipzig 1905, S. 245 - 247
- Glück, 1906/07
 Gustav Glück, Ein Brief Hans Malers an Anna von Ungarn aus dem K. K. Statthaltereiarhiv in Innsbruck, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 26, 1906/07, S. XXI, Reg. 19456
- Glück, 1910
 Gustav Glück, Ein neugefundenes Jugendwerk Lorenzo Lottos, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission für Kunst- und Historische Denkmale, Wien 1910, S. 212 – 227
- Glück, 1933
 Gustav Glück, Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei (Gustav Glück. Gesammelte Aufsätze, in zwei Bänden herausgegeben von Ludwig Burchard und Robert Eigenberger, 2. Bd.), Wien 1933
- Glück, 1934
 Gustav Glück, Bildnisse aus dem Hause Habsburg II., Königin Maria von Ungarn, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, Bd. VIII, 1934, 173 - 196
- Glück, 1937
 Gustav Glück, Bildnisse aus dem Hause Habsburg III, Kaiser Karl V., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF, Bd. XI, Wien 1937, S. 165 – 178
- Glückselig, 1866
 August Anton Glückselig, Denkwürdigkeiten des Grafenhauses Thun-Hohenstein, Prag 1866
- Gockerell, 1980
 Nina Gockerell, Stickmustertücher, München 1980
- Gower, 1880 - 1885
 Ronald Charles Sutherland Leveson Gower, The great historic galleries of England, 5 Bde., London 1880 – 1885
- Gritsch J., 1951
 Johanna Gritsch, Die Pfarrkirche von Schwaz und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung, in: Schwazer Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Schwaz und Umgebung (Schlern-Schriften, 85), Innsbruck 1951, S. 173 - 196
- Gritsch B., 1951
 Balthasar Gritsch, Kunstgeschichtliche Ährenlese in Schwaz, in: Tiroler Heimatblätter 1951, 26. Jg., Heft 7/9, S. 68 - 72
- Groebner, 1998
 Valentin Groebner, Die Kleidung des Körpers des Kaufmanns. Zum „Trachtenbuch“ eines Augsburger Bürgers im 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Historische Forschung, 25. Bd., 1998, Heft 3, S. 323 – 358

Groebner, 1999

Valentin Groebner, *Inside out: Clothes, Dissimulation, and the Arts of Accounting in the Autobiography of Matthäus Schwarz, 1496 – 1574*, in: *Representations* 66, 1999, S. 100 – 121

Groos, 1996

Ulrike Groos, *Ars musica in Venedig im 16. Jahrhundert* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 108), Hildesheim [u. a.] 1996

Grossmann, 1944

F. Grossmann, *Notes on the Arundel and Imstenraedt Collections*, in: *The Burlington Magazine*, 1944, S. 151 – 154 und S. 173 – 176

Grote, 1964

Ludwig Grote, *Vom Handwerker zum Künstler. Das gesellschaftliche Ansehen Albrecht Dürers*, in: *Festschrift für Hans Liermann zum 70. Geburtstag* (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Bd. 16), Erlangen 1964, S. 26 – 47

Gurjewitsch, 1994

Aaron J. Gurjewitsch, *Das Individuum im europäischen Mittelalter*, München 1994

Haasler, 1894

Ernst Haasler, *Der Maler Christoff Amberger von Augsburg*, Inaugural-Dissertation, Königsberg 1894

Habich, 1910

Georg Habich, *Das Gebetbuch des Matthäus Schwarz* (Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, Jahrgang 1910, 8. Abhandlung), München 1910

Habich, *Schaumünzen*

Georg Habich, *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, 2 Bde., München 1929 - 1934

Hackenbroch, 1979

Yvonne Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, München 1979

Hadeln, 1909

Detlev von Hadeln, *Zum Datum der Bella Tizians*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 32, 1909, S. 69 – 71

Häberlein, 2006

Mark Häberlein, *Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie (1367 - 1650)*, Stuttgart 2006

Härter, 1993

Karl Härter, *Entwicklung und Funktion der Policygesetzgebung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im 16. Jahrhundert*, in: *Ius Commune. Zeitschrift für Europäische Rechtsgeschichte* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Europäisches Rechtsgeschichte, Frankfurt am Main), Bd. XX, 1993, S. 61 – 141

Hammerstein, 1984

Reinhold Hammerstein, *Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen*, in: *Imago Musicae. Internationales Jahrbuch für Musikikonographie*, Bd. 1, 1984, S. 1 – 28

Hampel-Kallbrunner, 1962

Gertraud Hampel-Kallbrunner, *Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreichs*, Wien 1962

Hand, 2004

John Oliver Hand, *Joos van Cleve. The complete paintings*, Yale University Press, New Haven-London, 2004

Hansen, 1957

Henny Harald Hansen, *Knaurs Kostümbuch*, Wien 1957

Hecker, 1919

Max Hecker (Hg.), *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer* (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrag des Vorstandes herausgegeben von Rudolf Schlösser, 34. Bd.), 2. Bd.: Juni 1797 bis December 1820, Weimar 1919

Heiligensetzer, 2003

Georg Heiligensetzer, *Ein Baustein zur Entstehung der Habsburgermonarchie – Die Hochzeit Erzherzog Ferdinands in Linz (1521)*, in: *Ausstellungskatalog Kat. „Kaiser Ferdinand I. (1503 – 1564) – Das Werden der Habsburgermonarchie“*, Wien 2003, S. 67 – 75

Heinemann, 1958

Rudolf J. Heinemann, *Sammlung Schloss Rohoncz. Katalog bearbeitet von Rudolf J. Heinemann*, Castagnola-Lugano 1958

Heinemann, 1971

Rudolf Heinemann (Red.), Sammlung Thyssen-Bornemisza. Villa Favorita, Castagnola, Castagnola (Lugano) [u. a.] 1971

Heinemeyer, 1966

Elfriede Heinemeyer, Zwei gotische Frauenhaarnetze, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, Bd. 8, Jg. 1966, Heft 1, S. 13 – 22

Heinz, 1963

Günther Heinz, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 59 (NF Bd. XXIII), 1963, S. 99 – 224

Heiß, 1971

Gernot Heiß, Königin Maria von Ungarn und Böhmen (1505 – 1558). Ihr Leben und ihre wirtschaftlichen Interessen in Österreich, Ungarn und Böhmen, Univ.-Diss., Wien 1971

Heusinger, 2001

Christian von Heusinger, Karl V. von Gossaert, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 2, Wien 2001, S. 9 – 72

Hibbard, 1980

Howard Hibbard, The Metropolitan Museum of Art, London 1980

Hilger, 1969

Wolfgang Hilger, Ikonographie Kaiser Ferdinands I. (1503 – 1564), Wien 1969

Hilger, 1971

Wolfgang Hilger, Zur Problematik und Zielsetzung der Personenikonographie, in: Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte I. Bd., I. Halbbd. (= Kulturgeschichtliche Perspektiven), Eisenstadt, 1971, S. 52 – 65

Hilger, 1997

Wolfgang Hilger, Hans Maler und seine Habsburgerportraits, in: Der Milde Knabe oder Die Natur eines Berufenen. Ein wissenschaftlicher Ausblick, Oskar Pausch zum Eintritt in den Ruhestand gewidmet. Als Festschrift herausgegeben von Georg Geldner (Mimundus 9, Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen Theatermuseums), Wien [u. a.] 1997, S. 285 - 298

Hilger, 2003

Wolfgang Hilger, „Das Bild vom König und Kaiser“. Anmerkungen zu Verbreitung und Wirkungsgeschichte von Herrscherdarstellungen am Beispiel Ferdinands I., in: Ausstellungskatalog „Kaiser Ferdinand I. (1503 – 1564) – Das Werden der Habsburgermonarchie“, Wien 2003, S. 231 – 241

Hill, 1930

George Francis Hill, A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, 2 Bde., London 1930

Hinz, 1974

Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19. Bd., 1974, S. 139 - 218

Hinz, 1980

Sigrid Hinz, Innenraum und Möbel von der Antike bis zur Gegenwart, 2. Aufl., Berlin 1980

Hipper, 1926

Richard Hipper, Die Beziehung der Faktoren Georg und Christoph Hörmann zu den Fuggern. Ein Beitrag zur Familiengeschichte der Freiherrn von Hermann auf Wain (Familiengeschichtliche Beilage der Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg), Augsburg 1926

Hörmann-Weingartner, 2007

Magdalena Hörmann-Weingartner, Kunsthandwerk der Gotik, in: Paul Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, NF, Bd. 3), 2 Bde., Innsbruck-Wien 2007, S. 549 – 563

Hoffmann, 1990

Helga Hoffmann, Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhunderts. Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1990

Hollstein

Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400 - 1700, Friedrich W. Hollstein (Begr.), Roosendaal 1954ff.

Horchler, 1893

A. Horchler, Die Medaillen der Patricier=Familie Hörmann aus Kaufbeuren, in: Allgäuer Geschichtsfreund, 6. Jg., 1893, S. 111 – 118

- Huizinga, 1924
 Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jh. in Frankreich und in den Niederlanden, München 1924
- Hye, 1969
 Franz Heinz Hye, Die heraldischen Denkmale Maximilians I. in Tirol, in: Der Schlern. Illustrierte Monatshefte für Heimat- und Volkskunde, 43. Jg., 1969, Heft 2/3, S. 56 - 77
- Hye, 2003
 Franz-Heinz von Hye, Der Habsburger-Stammbaum von 1505/06 auf Schloss Tratzberg/Tirol, Innsbruck 2003
- Ilg, 1881
 Albert Ilg, Zur Erforschung der Schwazer Kreuzgang-Gemälde, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 4. Jg., N.F., Wien 1881, S. CXIX - CXXIV
- Irblich, 1996
 Eva Irblich, Zur deutschen Renaissance-Buchkunst (16. Jh.). Genealogie Kaiser Maximilians I. (1493 - 1519), in: Ausstellungskatalog „Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst. Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600“, Wien 1996, S. 137 - 154
- Jäger, 1873
 Albert Jäger, Der Übergang Tirols und der österreichischen Vorlande von dem Erzherzog Sigmund an den römischen König Maximilian von 1478 - 1490, in: Archiv für österreichische Geschichte 51, 1873, S. 297-448
- Jansen, 1907
 Max Jansen, Die Anfänge der Fugger, Leipzig 1907
- Jansen, 1910
 Max Jansen, Jakob Fugger der Reiche. Studien und Quellen I. (Studien zur Fuggergeschichte, 3), Leipzig 1910
- Jaritz, 1993
 Gerhard Jaritz, Kleidung und Prestige-Konkurrenz. Unterschiedliche Identitäten in der städtischen Gesellschaft unter Normierungszwängen, in: Saeculum, Bd. 44, Jg. 1993, S. 8 - 31
- Jenkins, 1947
 Marianna Jenkins, The State Portrait. Its origin and evolution (Published by the College Art Association of America in conjunction with the Art Bulletin; Studies by the Archaeological Institute and the College Art Association, 3; Monographs on archaeology and fine arts, 3), [New York] 1947
- JKS
 Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien (1883 - 1919: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses; seit 1920/21: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien)
- Joachimsen, 1920
 Paul Joachimsen, Aus der Entwicklung des italienischen Humanismus, in: Historische Zeitschrift, 121. Bd. (3. F., 25. Bd.), München-Berlin 1920, S. 189 - 233
- Johnson Collection, 1941
 John G. Johnson Collection. Catalogue of Paintings, Philadelphia 1941
- Jungwirth, 1969
 Helmut Jungwirth, Münzen und Medaillen Maximilians I., in: Ausst. Kat. Maximilian I. - Innsbruck, Innsbruck 1969, S. 65 - 72.
- Karajan, 1855
 Georg Kirchmair's Denkwürdigkeiten (Hg. v. Theodor Georg v. Karajan) (= Fontes rerum austriacarum, Österreichische Geschichtsquellen, 1. Bd., Wien 1855
- Karg, 2002
 Franz A. Karg, Fugger in Tirol, in: Wolfgang Ingenhaeff, Johann Bair (Hg.), Schwazer Silber - vergeudeter Reichtum? Verschwenderrische Habsburger in Abhängigkeit vom oberdeutschen Kapital an der Zeitenwende vom Mittelalter zur Neuzeit. Schwazer Symposium. 1. Internationales Bergbausymposium, Schwaz 2002, S. 103 - 116
- Kat. München, 1999
 Bayerische Staatsgemäldesammlung. Alte Pinakothek, Erläuterung zu den ausgestellten Gemälden. Korrigierte und durch einen Anhang erweiterte Ausgabe, 3. Auflage, München 1999

Kat. Paris, 1981

Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud, Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, Bd. 2, Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris 1981

Kat. Straßburg, 1899

Verzeichnis der städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg, Strassburg 1899

Kat. Straßburg, 1996

Alain Roy und Paula Goldenberg, Les peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts. XVI^e, XVII^e & XVIII^e siècles. Edition les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 1996

Kat. Wien, 1991

Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Mit 2341 Abbildungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Museum (Führer Nr. 40), Verfasst von Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz, Wien 1991

Kathke, 1997

Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997

Kaufmann, 1901

Richard von Kaufmann, Gemälde des XIV. – XVI. Jahrhundert aus der Sammlung von Richard von Kaufmann, Berlin 1901

Kehrer, 1934

Hugo Kehrer, Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse, Berlin 1934

Kellenbenz, 1967

Hermann Kellenbenz, Die Fuggersche Maestrazgopacht (1525 – 1542). Zur Geschichte der spanischen Ritterorden im 16. Jahrhundert (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte R. 4, Bd. 9; Studien zur Fuggergeschichte, herausgegeben von Götz Freiherrn von Pölnitz, Bd. 18), Tübingen 1967

Keller/Goetze, 1871 - 1908

Adalbert von Keller, und Edmund Goetze, Hans Sachs, Bd. 1 - 26, Tübingen 1871 - 1908

Kenner, 1893

Friedrich Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 14. Bd., 1893, S. 37 – 186

Kerkhoff, 1995

Jacqueline Kerkhoff, Madame Marije. Jeugd jaren aan het hof in Mechelen, Wenen en Innsbruck, in: Ausstellungskatalog „Maria van Hongarije. Konigin tussen keizers en kunstenaars“, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, Noordbrabants Museum, s-Hertogenbosch, Zwollen 1995, S. 34 - 41

Kittinger, 1949

Hubert Kittinger, Hofburg, Silberne Kapelle und Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 1949

Klein, 1950

Ruth Klein, Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde, Baden-Baden 1950

Klingen/Ziesché, 1996

Stephan Klingen und Margit Zisché (Bearb.), Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog, Bd. 1, Weimar 1996

Koch, 1747

Ernst August Koch, Neue und vollständigere Sammlung der Reichs-Abschiede, welche von den Zeiten Kayser Conrads II. bis jetzo auf den Teutschen Reichs-Jäger abgefasset worden, sammt den wichtigsten Reichs-Schlüssen so auf dem noch fürwährenden Reichs-Tage zur Richtigkeit gekommen sind, Frankfurt a. M. 1747

König, 1996

Eberhard König, Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d’Eyck, Graz 1996

Koerner, 2002

Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1996

Köstler/Seidl, 1998

Andreas Köstler und Ernst Seidl (Hg.), Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln [u. a.] 1998

Kohler, 2003

Alfred Kohler, Ferdinand I. und Karl V., in: Ausstellungskatalog „Kaiser Ferdinand I. 1503 - 1564. Das Werden der Habsburgermonarchie“ (Hg. Wilfried Seipel), Kunsthistorisches Museum, Wien 2003, S. 15 – 23

Koller/Macho, 1998

Manfred Koller und Elisabeth Macho, Textilreliefs und Perlstickerei, in: Historische Textilien aus dem Sakralbereich. Bedeutung und Nutzung. Erforschung und Konservierung. Herausgegeben von Michael Braunsteiner und Heimo Kaindl (Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte des Benediktinerstiftes Admont, Bd. VII), Admont-Graz 1998, S. 37 – 49

Kornbeck, 1879

C. A. Kornbeck, Zur Geschichte der Familie Greck, in: Württembergische Vierteljahrsschrift für Landesgeschichte, Jg. II, 1879, S. 56 – 60

Koschatzky/Strobl, 1971

Walter Koschatzky und Alice Strobl, Die Dürerzeichnungen der Albertina, Salzburg 1971

Kräftner, 2004

Johann Kräftner (Hg.), Liechtenstein Museum Wien. Die Sammlungen, München [u. a.] 2004

Kranz, 2004

Annette Kranz, Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts, Regensburg 2004

Krause, 2002

Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere, Berlin 2002

Krautwurst, 1993

Franz Krautwurst, Die Fugger und die Musik, in: Ausstellungskatalog „*lauten schlagen und ieben*“. Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag (Hg. Renate Eikermann), Städtische Kunstsammlungen, Augsburg, 1993, S. 41 – 46

Křížová, 2005

Květa Křížová, Nová interiérová instalace na zámku v Děčíně, in: Zprávy památkové péče, 65/2005/5, S. 432 – 436

Krones, 1900

Franz von Krones, Landesfürst, Behörden und Stände des Herzogthums Steier 1283 – 1411 (Forschungen zur Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der Steiermark, Bd. IV, 1. Heft), Graz 1900

Kubinyi, 2005

Andreas Kubinyi, The court of Queen Mary of Hungary and Politics between 1521 and 1526, in: Ausstellungskatalog “Mary of Hungary. The queen and her court between 1521 and 1531”, Budapest 2005, S. 13 – 25

Kuhn, 1936

Charles Louis Kuhn, A Catalogue of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American collections. With an introduction to German painting by Arthur Burkhard, Cambridge Harvard University Press 1936

Kulmer, 1911

Josef Freiherr von Kulmer, Schloss Frauenstein bei St. Veit an der Glan in Kärnten, Graz 1911

Kurzle-Runtscheiner, 1993

Monica Kurzle-Runtscheiner, Glanzvolles Elend. Die Inventare der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558 – 1597) und die Bedeutung von Luxusgütern für die höfische Frau des 16. Jahrhunderts, Wien [u. a.] 1993

Laborde, 1853

M. de Laborde, Notice des Émaux bijoux et objets divers, exposés dans les galleries des Musée du Louvre, Paris 1853

Laimer, 2007

Martin Laimer, Gotische Sakralarchitektur, in: Paul Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, NF, Bd. 3), 2 Bde., Innsbruck-Wien 2007, S. 158 – 198

Langwieser, 1936

Franz Langwieser, Ferdinand I. im Lichte der Diarii des Marino Sanuto. Univ.-Diss., Wien 1936

Lauts, 1957

Jan Lauts, Meisterwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Honef/Rhein 1957

Laver, 2002

James Laver, Costume and Fashion. A concise history, 4. Aufl., London 2002

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie (Hg. v. Engelbert Kirschbaum, S. J. in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann [u. a.], 8 Bde., Rom [u. a.] 1968 – 1976

Le Glay, 1839

Andre Joseph Ghislain Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-bas de 1507 a 1519 (Ouvrages publiés per la société de l'histoire de France, Bd. 17), Paris 1839

Lehrs

Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, 9 Bde., Wien 1908 – 1934

Leithe-Jasper, 1970

Manfred Leithe-Jasper, Der Bergkristallpokal Herzog Philipps des Guten von Burgund – Das „Vierte Stück“ der Geschenke König Karls IX. von Frankreich an Erzherzog Ferdinand II., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 66 (NF Bd. XXX) 1970, S. 227 – 242

Leitner, 1951

Pax Leitner, Die Anfänge des Franziskanerklosters zu Schwaz, in: Schwazer Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Schwaz und Umgebung (Schlern-Schriften 85), Innsbruck 1951, S. 104 - 112

Lexner, 1986

Matthias Lexner, Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, 37. Auflage, Leipzig 1986

Lhotsky, 1971

Alphons Lhotsky, Das Zeitalter des Hauses Habsburg. Die ersten Jahre der Regierung Ferdinands I. in Österreich (1520 - 1527), Wien 1971

Lieb, 1952

Norbert Lieb, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und der frühen Renaissance (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte R. 4, Bd. 1; Studien zur Fuggergeschichte, herausgegeben von Götz Freiherrn von Pölnitz, Bd. 10), München 1952

Lieb, 1958

Norbert Lieb, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte R. 4, Bd. 4; Studien zur Fuggergeschichte, herausgegeben von Götz Freiherrn von Pölnitz, Bd. 14), München 1958

Lieb, 1980

Norbert Lieb, Octavian Secundus Fugger (1549 – 1600) und die Kunst, Tübingen 1980

Lindskog-Wallenburg, 1977

Gudrun Lindskog-Wallenburg, Bezeichnungen für Frauenkleidungsstücke und Kleiderschmuck im Mittelniederdeutschen. Zugleich ein Beitrag zur Kostümkunde (Göteborger Germanische Dissertationsreihe, begründet von Prof. Torsten Dahlberg, Bd. 5), 2., durchgesehene Auflage, Berlin 1977

Löcher, 1962

Kurt Löcher, Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I., München-Berlin 1962

Löcher, 1967

Kurt Löcher, Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 4. Bd., München-Berlin 1967, S. 31 - 84, bes. 32 - 35

Löcher, 1985

Kurt Löcher, Bildnismalerei des späten Mittelalters und der frühen Renaissance in Deutschland, in: Altdeutsche Bilder des Sammlung Schäfer, Schweinfurt 1985, S. 31 - 56

Löcher, 1994/95

Kurt Löcher, Der Maler Hans Krell aus Crailheim in den Diensten des Markgrafen Georg von Brandenburg-Ansbach und König Ludwigs II. von Ungarn, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken, 97. Bd., 1994/95, S. 151 - 186

Löcher, 1995

Kurt Löcher, Hans Schöpfer der Ältere. Ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts, (= Ars Bavarica 73/74, München 1995)

Löcher, 1997

Germanisches Nationalmuseum. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bearb. v. Kurt Löcher unter Mitarbeit von Carola Gries, Stuttgart 1997

Löcher, 2002

Kurt Löcher, Hans Mielich (1516 – 1573). Bildnismaler in München, München-Berlin 2002

Löcher, 2005

Kurt Löcher, Hans Krell. Court painter to king Louis II. of Hungary and his consort, Mary of Hungary, in: Ausstellungskatalog "Mary of Hungary. The queen and her court between 1521 and 1531", Budapest 2005, S. 69 - 78

Loga, 1889

V. v. Loga, Ein Jugendbildnis der Maria von Ungarn, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, 10. Bd., Berlin 1889, S. 209 - 210

Lhotsky, 1941

Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Bd. 2, Die Geschichte der Sammlungen, Wien 1941

Loschek, 1988

Ingrid Loschek, Reclams Mode- und Kostümlexikon, 2. Aufl., Stuttgart 1988

Loschek, 2005

Ingrid Loschek, Reclams Mode- und Kostümlexikon, 5. Aufl., Stuttgart 1988

Lossky, 1951

Boris, Lossky, Die Fresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz in Tirol, Wien 1951

Lotz, 1963

Arthur Lotz, Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichnis der Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhunderts, 2. unveränderte Auflage, Stuttgart-London 1963

Lübbecke, 1991

Isolde Lübbecke, The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Paintings. 1350 – 1550 (Translated from German by Margaret Thomas Will), London 1991

Lübbecke, 1993

Isolde Lübbecke, Bemerkungen zu Musikdarstellungen in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog „*lautenschlagen lernen und ieben*“. Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag. Herausgegeben von Renate Eikelmann, Städtische Kunstsammlungen, Augsburg 1993, S. 71 – 84

Lützwow, 1891

Carl von Lützwow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes (= Geschichte der deutschen Kunst, Bd. IV), Berlin 1891

Lurker, 1973

Manfred Lurker, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1973

Luther, Werke

Dr. Martin Luther's sämtliche Werke, 67 Bde., Erlangen 1826ff

Lutterotti, 1951

Otto von Lutterotti, Grosse Kunstwerke Tirols, Innsbruck 1951

Lutterotti, 1959

Otto von Lutterotti, Das Stadtbild des silbernen Schwaz, in: Festschrift Oswald Trapp. Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols (Schlern-Schriften, 208), Innsbruck 1959, S. 95 - 101

Mackowitz, 1955a

Heinz Mackowitz, Ein Verlobungsbildnis der Königin Anna von Ungarn, in: Tiroler Heimatblätter, Heft 1/3, 1955, S. 77 – 79

Mackowitz, 1955b

Heinz v. Mackowitz, Bildnisse der Maria von Burgund vom Maler Hans zu Schwaz, in: Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Festschrift zum 70. Geburtstag Josef Weingartner's (Schlern-Schriften, Bd. 139), Innsbruck 1955, S. 103 – 110

Mackowitz, 1960

Heinz Mackowitz, Der Maler Hans von Schwaz (Schlern-Schriften 193), Innsbruck 1960

Madersbacher, 1994

Lukas Madersbacher, Marx Reichlich und der Meister des Angreibernbildnisses, Univ.-Diss., Innsbruck 1994

Madersbacher, 2000a

Lukas Madersbacher, Bildnis oder Maske? – Die Gesellschaft Brixens im Spiegel einer neuen Bildgattung; in: Ausstellungskatalog „circa 1500“, Lienz, Schloß Bruck; Brixen, Hofburg Brixen; Besenello, Castel Beseno, Tiroler Landesausstellung 2000, S. 384 – 387

Madersbacher, 2000b

Lukas Madersbacher, Maximilian – ein neues Bild des Herrschers?, in: Ausstellungskatalog „circa 1500“, Tiroler Landesausstellung, Lienz [u. a.] 2000, S. 368 – 371

Madersbacher, 2003

Lukas Madersbacher, Malerei und Bild 1430 bis 1520, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, hg. von Hermann Fillitz im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, hg. von Artur Rosenauer, München [u. a.] 2003, S. 394 - 461

Madersbacher, 2007

Lukas Madersbacher, Spätgotische Malerei und der Übergang zum neuzeitlichen Bild, in: Paul Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, NF, Bd. 3), 2 Bde., Innsbruck-Wien 2007, S. 339 - 352 und 513 - 542

Madrazo, 1889

Pedro de Madrazo, Über Krönungsinsignien und Staatsgewänder Maximilian I. und Karl V. und ihr Schicksal in Spanien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. IX, 1889, S. 446 – 464

Maedebach, 1970

Minni Maedebach (Hg.), Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus fünf Jahrhunderten. 15. - 19. Jahrhundert aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1970

Malermonogramme, 1988

Malermonogramme. I. 15. bis 17. Jahrhundert. Ins Deutsche übertragen von Rudolf Rada, Prag, 1988

Mander, 1991

Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (ca. 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, (München-Leipzig 1906), Neuausgabe Worms 1991

Manz, 1937

Luise Manz, Der Ordo-Gedanke. Ein Beitrag zur Frage des mittelalterlichen Ständegedankens (= Beiheft 33 zur Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte), Stuttgart-Berlin 1937

Marceau, 1941

Henri Marceau, John G. Johnson Collection. Catalogue of Paintings, Philadelphia 1941

Markl, 1896

M. Markl, Die Münzen, Medaillen und Prägungen mit Namen und Titel Ferdinands I., Prag 1896

Megiser, 1612

Hieronymus Megiser, Annales Charinthiae, das ist ein Chronica des löblichen Erzherzogthumbs Khärndten, Leipzig 1612

Meyer, 1902

Christian Meyer (Hg.), Chronik der Familie Fugger vom Jahr 1599, München 1902

Meyer-Landrut, 1997

Ehregard Meyer-Landrut, Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten, München-Berlin 1997

Migeon, 1902

Gaston Migeon, La collection de M. Martin Le Roy, in: Les Arts. Revue mensuelle des musées, collections et expositions, 1902, Nr. 10, S. 2 – 34

Migeon, 1909

Gaston Migeon, Collection de M. Ch. Mège, in: Les Arts. Revue mensuelle des musées, collections et expositions, 1909, Nr. 86, S. 2 – 18

Moltke, 1970

Konrad von Moltke, Siegmund von Dietrichstein. Die Anfänge ständischer Institutionen und das Eindringen des Protestantismus in die Steiermark zur Zeit Maximilians I. und Ferdinands I. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 29), Göttingen 1970

Monod, 1923

François Monod, La Galerie Altman au Metropolitan Museum de New York, in: Gazette des Beaux-Arts, 65. Jg., Bd. 8, 1923, S. 179 – 198

Moraht-Fromm/Westhoff, 1997

Anna Moraht-Fromm und Hans Westhoff, Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts, Ulm 1997

Morsak, 2002

Louis C. Morsak, Die Bedeutung des Schwazer Silbers für die Habsburger an der Wende des Spätmittelalters, in: Wolfgang Ingenhaeff, Johann Bair (Hg.), Schwazer Silber – vergeudeter Reichtum? Verschwenderische Habsburger in Abhängigkeit vom oberdeutschen Kapital an der Zeitenwende vom Mittelalter zur Neuzeit. Schwazer Symposium. 1. Internationales Bergbausymposium, Schwaz 2002, S. 157 - 167

Musper, 1948

Theodor Musper, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, Stuttgart 1948

Nager, 1993

Franz Nager, Das Herz als Symbol, Basel 1993

Nebinger, 1986

Gerhart Nebinger, Die Standesverhältnisse des Hauses Fugger (von der Lilie) im 15. und 16. Jahrhundert, in: Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde, 49. Jg., 1986, Bd. XV / Nr. 9/10, S. 261 – 276

Nebinger/Rieber, 1978

Gerhart Nebinger und Albrecht Rieber, Genealogie des Hauses Fugger von der Lilie. Stammtafeln (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, R. 4, Bd. 17; Studien zur Fuggergeschichte, herausgegeben von Hermann Kellenbenz, Bd. 26), Tübingen 1978

Nieder Korn, 1985

Christine Nieder Korn, Der Hof Maximilians I. und das höfische Leben. Ein Beitrag zur höfischen Kulturgeschichte, Univ.-Diss., Graz 1985

Niehr, 1998

Klaus Niehr, Mimesis, Stilisierung, Fiktion in spätmittelalterlicher Porträtmalerei. Das sog. Gothaer Liebespaar, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 25, 1998, S. 79 – 104

Oberhammer, 1935

Vinzenz Oberhammer, Die Bronzestandbilder des Maximiliansgrabmales in der Hofkirche in Innsbruck, Innsbruck [u. a.] 1935

Oberhuber, 1971-I

Konrad Oberhuber, Raphael and the State Portrait – I: The portrait of Julius II., in: The Burlington Magazine, März 1971, S. 124 – 131

Oberhuber, 1971-II

Konrad Oberhuber, Raphael and the State Portrait – II: The portrait of Lorenzo de' Medici, in: The Burlington Magazine, August 1971, S. 436 – 443

Ogger, 1978

Günter Ogger, Kauf dir einen Kaiser. Die Geschichte der Fugger, München-Zürich 1978

Osten/Vey, 1969

Gert von der Osten und Horst Vey, Painting and sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600. (Translated from the German by Mary Hottinger.) (The Pelican History of Art, Bd. 31), Harmondsworth, Middlesex 1969

Otto, 1964

Gertrud Otto, Bernhard Strigel (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. XXXIII), München-Berlin 1964

Panofsky, 2001

Erwin Panofsky, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen (Übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick), 2. Bde., Köln 2001.

Parthey, 1864

G. Parthey, Deutscher Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, Berlin 1863/64

Pastor, 1905

Antonio de Beatis, Die Reise des Kardinals Luigi d' Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517 bis 1518 (Hg. Ludwig Pastor), Freiburg i. Breisgau 1905

Pešina, 1962

Jaroslav Pešina, Alt-deutsche Meister. Von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach, Hanau 1962

Picot, 1909

Émile Picot, Deux Portraits de Hans Maler, peintre à Schwaz, in: Les Arts. Revue mensuelle des musées, collections et expositions, 1909, Nr. 93, S. 30 – 32

Pinacotheca Fuggerorum

Pinacotheca Fuggerorum S.R.I. Comitum ac Baronum in Khierchperg et Weissenhorn editio nova multis imaginibus avcta Vlmae apvd Ioan. Frid. Gavn, Ulm 1754

Pinder, 1957

Wilhelm Pinder, Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. III, Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Frankfurt-Köln 1957

Pita Andrade, 1992

José Manuel Pita Andrade und María del Mar Borobia Guerrero, Old Masters. Thyssen-Bornemisza Museum, Barcelona [u. a.] 1992

Pliieger, 2007

Cornelia Pliieger, Plastik der Renaissance, in: Paul Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, NF, Bd. 3), 2 Bde., Innsbruck-Wien 2007, S. 595 – 610

Pokorny, 1999

Erwin Pokorny, Törichte Männer und sündige Frauen, in: Ausstellungskatalog „Ljubezen in nespamet/Minne und Torheit, Albertina Wien und Narodna galerija, Ljubljana 1999, S. 21 – 23

Pokorny, 2002/2003

Erwin Pokorny, Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl. Zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I. in Innsbruck, in: J. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 4/5, 2002/2003, S. 31 – 45

Pockstaller, 1874

P. Pockstaller, Chronik der Benediktinerabtei St. Georgenberg, nun Fiecht in Tirol, Innsbruck 1874

Pölnitz, 1999

Götz von Pölnitz, Die Fugger, 6. Aufl., Tübingen 1999

Pölnitz, 1949 - 1951

Götz von Pölnitz, Jakob Fugger, 2 Bde., Tübingen 1949 – 1951.

Pölnitz/Kellenbenz, 1958 – 1986

Götz von Pölnitz, Hermann Kellenbenz (Bearb.), Anton Fugger (Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 13, 17, 20, 22, 29; Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Bd. 6, 8, 11, 13, 20), Bd. 1 – 3/2, Tübingen 1958 – 1986

Pope-Hennessy, 1966

John Pope-Hennessy, The portrait in the Renaissance (A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963), Washington 1966

Porträtgalerie, 1982

Katalog der Gemäldegalerie. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800 (Bearbeiter des Katalogs: Günther Heinz und Karl Schütz), 2. durchgesehene Auflage, Wien 1982

Porträtsammlung, 1932

Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien 1932

Post, 1923/25

Paul Post, Herkunft und Wesen der Schabe, in: Zeitschrift für Historische Waffen- und Kostümkunde, 1. Bd. NF (10. Bd. Gesamtfolge), S. 42 – 47

Prasch, 1624

Daniel Prasch, Epitaphia Augustana Vindelica, Augsburg 1624

Preimesberger/Baader/Suthor, 1999

Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.), Porträt. Mit Beiträgen von Karin Hellwig, Ulrike Müller Hofstede, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Berlin 1999

Preysing, 1992

Maria Preysing, Die Fuggertestamente des 16. Jahrhunderts, Bd. II, Maria Preysing, Edition der Testamente. Mit einer Einführung von Georg Simnacher (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 4, Bd. 25; Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 34), Weißenhorn 1992

RAC

Georg Schöllgen, [u. a.] (Hg.), Reallexikon für Antike und Christentum (Begr. von Franz Joseph Dölger [u. a.], fortgeführt im Auftrag der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Bearbeitet im Franz – Joseph – Dölger - Institut der Universität Bonn), Stuttgart 1950ff

Raff, 1963

Theodor Raff, The Meaning of Titian's Venus of Urbino, in: Pantheon, Bd. 21, 1963, S. 359 – 366

Raiser, 1830

Johann Nepomuk Raiser, Beiträge für Kunst und Alterthum im Oberdonau-Kreise, Augsburg 1829 - 1837

Radinger, 1915

Karl von Radinger, Ulrich Vaist, Bildschnitzer von Landsberg a. L., in: Altbayerische Monatsschrift, Bd. 13, 1915/16, S. 23 - 30

Rauch, 1996

Margot Rauch, Der Georgsaltar Kaiser Maximilians I. und die Sammlung spätmittelalterlicher Bildwerke auf Schloss Ambras, Wien 1996

Reber, 1893

Franz von Reber, Die Bildnisse der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Fickler'schen Inventar von 1598, in: Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München, 1. Bd., Jg. 1913, München 1893, S. 2 – 56

Rechtsgeschichte, 1985

Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (Hg. v. Adalbert Erler, [u.a.]), Bd. 4, Berlin 1985

Reff, 1963

Theodore Reff, The Meaning of Titian's Venus of Urbino, in: Pantheon, XXI, 1963, S. 359 - 366

Reichert, 1985

Klaus Reichert, Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels, Frankfurt am Main 1985

Reitzenstein, 1939

Alexander von Reitzenstein, Ottheinrich von der Pfalz, Bremen-Berlin 1939

Rohmann, 2001

Gregor Rohmann, "Herkommen" als Kostümgeschichte: Die Porträts im Ehrenbuch der Fugger (1542 – 1549), in: Zeitschrift für Waffen- und Kostümkunde, 2001, Heft 1, S. 11 – 26

Rohmann, 2004

Gregor Rohmann, Das Ehrenbuch der Fugger. Darstellung-Transkription-Kommentar (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Reihe 4, Bd. 30; Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 39), 2 Bde., Augsburg 2004

Rosenroman, 1976 - 1979

Guillaume de Lorris und Jean de Meung, Le roman de la rose (Der Rosenroman), Übersetzt und eingeleitet von Karl August Ott (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, Bd. 15), 3 Bde., München 1976 - 1979

Ross, 1971

D. J. A. Ross, Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands (Publication of the Modern Humanities Research Association, Bd. 3), Cambridge 1971

Rowland, 1975

Beryl Rowland, Animals with human faces. A guide to animal symbolism, 2. Aufl., Knoxville 1975

Rubbrecht, 1910

Oswald Rubbrecht, L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg, Brüssel 1910

Rudolf, 2003

Karl Friedrich Rudolf, „Yo el infante – ich, der Infant“. Ferdinand, „Prinz in Hispanien“, in: Ausstellungskatalog „Kaiser Ferdinand I. 1503 - 1564. Das Werden der Habsburgermonarchie“ (Hg. Wilfried Seipel), Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 2003, S. 31 – 51

Rüegg, 1910

Joseph Ferdinand Rüegg, Heinrich Gundelfingen. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Frühhumanismus und zur Lösung der Frage über die ursprüngliche Königsfelderchronik (Freiburger Historische Studien, Fasc. VI.), Freiburg 1910

Rupprich, 1956 - 1969

Hans Rupprich (Hg.), Dürer. Schriftlicher Nachlass, 3 Bde., Berlin 1956 – 1969

Sachs, 1913

Hans Sachs, Der Zahnstocher und seine Geschichte. Eine kulturgeschichtlich-kunstgewerbliche Studie (Kulturgeschichte der Zahnheilkunde in Einzeldarstellungen, hg. von Curt Proskauer, Bd. I), Berlin 1913

Salmen, 1976

Walter Salmen, Musikleben im 16. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern. Begründet von Heinrich Besseler und Max Schneider. Herausgegeben von Werner Bachmann; Bd. II, Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lfg. 9), Leipzig 1976

Schaal, 1964

Richard Schaal, Die Musikinstrumenten-Sammlung von Raimund Fugger d. J., in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 21, 1964, S. 212 – 216

Schaffenrath, 2005

Florian Schaffenrath, Ein Prinz reist durch Tirol. Stephanus Vinandus Pighius, Hercules Prodicus (1587), in: Johann Holzner und Elisabeth Walde (Hg.), Brüche und Brücken. Kulturtransfer im Alpenraum von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Aufsätze und Essays, Wien-Bozen 2005, S. 168 - 182

Scharf, 1864

George Scharf, Catalogue Raisonné of the Pictures in the possession of the Society of Antiquaries at Somerset House (= The Fine Arts Quarterly Review, May 1864), London 1864

Scharf, 1866

George Scharf, Notes on several of the Portraits described in the preceding Memoir, and on some others of the like character, in: Archaeologia. Miscellaneous tracts relating to Antiquity, Bd. XL, London 1866, S. 81 – 88

Schatzkammer, 1991

Rotraud Bauer, Rudolf Distelberger [u. a.], Kunsthistorisches Museum Wien. Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Bildführer, 2. durchgesehene Auflage, Salzburg-Wien 1991

Scheibler, 1887a

Ludwig Scheibler, Ueber altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie in Wien, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, X. Bd., Berlin-Stuttgart 1887, S. 271 - 305

Scheibler, 1887b

Ludwig Scheibler, Die altdeutschen Gemälde auf der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg 1886, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, X. Bd., Berlin-Stuttgart 1887, S. 25 - 30

Scheicher, 1999

Elisabeth Scheicher, Kaiser Maximilian plant sein Grabmal, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 1, Wien 1999, S. 81 - 117

Schiedlausky, 1988

Günther Schiedlausky, „*Ir sült die zende stüren niht mit mezzern*“ Vom Zahnstocher und anderen Utensilien der Körperpflege, in: Kunst & Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde.Sammler.Museen, 6/1988, S. 34 – 43

Schleiden, 1873

Matthias Jacob Schleiden, Die Rose. Geschichte und Symbolik in ethnographischer und kulturhistorischer Beziehung. Ein Versuch, Leipzig 1873

Schlick, 1937

Arnolt Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Mainz, 1511), Mainz 1937

Schmieder, 1868

Pius Schmieder, Zur Symbolik im 14. Jahrhundert, in: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit NF, 15. Bd., Jg. 1868

Schoch, 2001 - 2004

Rainer Schoch (Bearb.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Hg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 3 Bde., München [u. a.] 2001 – 2004

Schrade, 1966

Hubert Schrade, Das Herz in Kunst und Geschichte, in: Das Herz im Umkreis der Kunst, Biberach an der Riss 1966, S. 9 – 62

Schuchardt, 1851 - 1871

Christian Schuchardt, Lucas Cranach der Aeltere – Leben und Werk, 3 Bde., Leipzig 1851 - 1871

Schultes, 2003

Lothar Schultes, Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, hg. von Hermann Fillitz im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, hg. von Artur Rosenauer, München [u. a.] 2003, S. 301 - 366

Schuster, 1983

Peter-Klaus Schuster, *Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit*, in: August Buck (Hg.), Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 4), Wiesbaden 1983, S. 121 – 173

Schütz, 1992

Karl Schütz, Maximilian I. und die Kunst, in: Ausstellungskatalog „Kunst um 1492. Hispania - Austria. Die katholischen Könige. Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien“ (Hg. Artur Rosenauer), Schloss Ambras, Innsbruck 1992, S. 155 - 181

Schütz, 2002

Karl Schütz, Die Entstehung des höfischen Repräsentationsporträts in der Zeit Kaiser Maximilians I., in: Ausstellungskatalog „Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II.“, Schloss Ambras, Innsbruck 2002, S. 16 – 18

Schwarz, 1926

Kaspar Schwarz, Zur Geschichte des Schlosses Friendsberg, in: Tiroler Almanach, 1926, S. 39-74.

Schwarz/Plagemann, 1973

Heinrich Schwarz und Volker Plagemann, Eule, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI, München 1973, Sp. 267 – 321

Schwer, 1934

Wilhelm Schwer, Stand und Ständeordnung im Weltbild des Mittelalters. Die geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Grundlagen der berufsständischen Idee (=Veröffentlichungen der Sektion für Wirtschafts- und Sozialwissenschaft / Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im Katholischen Deutschland, Bd. 7), Paderborn 1934

Schwind/Dopsch, 1895

E. Schwind und A. Dopsch, Ausgewählte Urkunden zur Verfassungsgeschichte Deutsch-Österreichs im Mittelalter, Innsbruck 1895

Seel, 1960

Der Physiologus, übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich-Stuttgart 1960

Seewald, 1951

Hans Seewald, Schwaz. Brand und Wiederaufbau (1809 - 1899), in: Schwazer Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Schwaz und Umgebung (Schlern-Schriften 85), Innsbruck 1951, S. 244 - 255

Siebmacher 8

Die Wappen der Bistümer und Klöster. J. Siebmacher's großes Wappenbuch (Reprografischer Nachdruck von Siebmacher's Wappenbuch), Bd. 8, Neustadt an der Aisch 1976

Siebmacher 22

Otto Titian von Hefner und Gustav Adalbert Seyler, Die Wappen des bayerischen Adels. J. Siebmacher's großes Wappenbuch (Reprografischer Nachdruck von Siebmacher's Wappenbuch), Bd. 22, Neustadt an der Aisch 1971

Siebmacher 25

Der Adel der russischen Ostseeprovinzen (Estland, Kurland, Livland, Oesel) (Reprografischer Nachdruck von J. Siebmacher's Wappenbuch), Bd. 25, Neustadt a. d. Aisch 1980

Siebmacher 28

Die Wappen des Adels in Salzburg, Steiermark und Tirol. J. Siebmacher's großes Wappenbuch (Reprografischer Nachdruck von J. Siebmacher's Wappenbuch), Bd. 28, Neustadt an der Aisch 1979

Siebmacher 29

Der Adel in Kärnten, Krain und Dalmatien. J. Siebmacher's Wappenbuch (Reprographischer Nachdruck von Siebmacher's Wappenbuch, Nürnberg, IV. Bd., 8. Abt., 1879, 2. Abt., 1859 und 3. Abt., 1873), Bd. 29, Neustadt an der Aisch 1980

Siebmacher 30

Die Wappen des böhmischen Adels. J. Siebmacher's großes Wappenbuch (Reprografischer Nachdruck von Bd. IV, 9. Abt. von Siebmacher's Wappenbuch, Rudolf Johann Graf Meraviglia-Crivelli (Bearb.), Nürnberg, 1886), Bd. 30, Neustadt an der Aisch 1979

Sikora, 1906

Adalbert Sikora, Urkunden und Regesten kunstgeschichtlichen Inhalts aus dem Stadtarchiv in Innsbruck, in: Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, NF, 4. Bd., 1. Teil, Wien, 1906, Sp. 169 - 224

Simonfeld, 1895

Henry Simonfeld, Ein venezianischer Reisebericht über Süddeutschland, die Ostschweiz und Oberitalien aus dem Jahr 1492, in: Zeitschrift für Kulturgeschichte (Neue, 4. Folge der Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte), 2. Bd., Weimar, 1895, S. 241 - 283

Skreiner, 1963

Wilfried August Skreiner, Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei, Univ.-Diss., Graz 1963

Söding, 2005

Ulrich Söding, Das Hochaltarretabel für die Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Schwaz, in: Veit Stoss in Österreich. Bedeutende Kunstwerke gefährdet - konserviert - präsentiert, 20, Wien 2005, S. 45 - 47

Söding, 2007

Ulrich Söding, Gotische Skulptur, in: Paul Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol (Kunstgeschichtliche Studien - Innsbruck, NF, Bd. 3), 2 Bde., Innsbruck-Wien 2007, S. 217 - 266

Sombart, 1916 - 1927

Werner Sombart, Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, 3 Bde., München-Leipzig 1916 - 1927

Sporer-Heis/Gürtler, 2002

Claudia Sporer-Heis und Eleonore Gürtler, Restitutionsfälle am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum im Überblick, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Bd. 82/II. Jg. 2002, S. 37 – 168

Stammtafeln, 1987

Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Begründet von Wilhelm Karl Prinz zu Isenberg, fortgeführt von Franz Baron Freytag von Loringhoven. NF, herausgegeben von Detlev Schwennicke, Bd. IX, Familien des Früh- und Hochkapitalismus, Marburg 1987

Stange, 1960

Alfred Stange, Besprechung zu: Heinz v. Mackowitz, Der Maler Hans von Schwaz, Innsbruck, 1960, in: Pantheon, Jg. XX, München 1962, S. 323

Stange, 1966

Alfred Stange, Hans Maler. Neue Funde und Forschungen, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 3. Bd., 1966, S. 83 - 106

Steingräber, 1956

Erich Steingräber, Alter Schmuck. Die Kunst des europäischen Schmuckes, München 1956

Steingräber, 1962

Erich Steingräber, Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 10. Bd., Heft III, Juni 1962, S. 147 – 191

Stetten, 1743 - 1758

Paul von Stetten, Geschichte der Heil. Röm. Reichs Freyen Stadt Augsburg, 2 Bde., Frankfurt-Leipzig 1743 – 1758

Stolz, 1951

Otto Stolz, Überblick über die Geschichte der Besiedelung und der politischen Raumbildung des politischen Bezirkes Schwaz, in: Schwazer Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Schwaz und Umgebung (Schlern-Schriften 85), Innsbruck 1951, S. 75 - 93

Strieder, 1926

Jakob Strieder, Jacob Fugger der Reiche, Leipzig 1926

Strieder, 1956

Peter Strieder, Zur Nürnberger Bildniskunst des 16. Jahrhunderts, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., Bd. VII, 1956, S. 120 – 137

Strieder, 1971

Peter Strieder, Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer, in: Herbert Schade (Hg.), Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende, Regensburg 1971, S. 84 – 100

Stumberger, 1979

Monika Stumberger, Die Welzer. Genealogie und Besitzgeschichte einer steirischen Adelsfamilie, Univ.-Diss., Graz 1979

Suhle, 1950

Arthur Suhle, Die deutsche Renaissance-Medaille. Ein Kultbild aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1950

Tervarent, 1958 - 1964

Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane 1450 – 1600, Dictionnaire d'un langage perdu, 2 Bde., Genf 1958 - 1964

Thausing, 1872

Moriz Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer. Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichnis und einer Reisekarte versehen von Moriz Thausing (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 3), Wien 1872

Thieme-Becker

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907 - 1950

Thürlemann, 2002

Felix Thürlemann, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München [u. a.] 2002

Thun und Hohenstein, 1925

Jaroslav Thun und Hohenstein, Beiträge zu unserer Familiengeschichte, Tetschen 1925

Tietze, 1935

Hans Tietze, Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika, Wien 1935

Tillander, 1995

Herbert Tillander, *Diamond cuts in historic jewellery 1381 – 1910*, London 1995

Tinkhauser, 1879

G. Tinkhauser, *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diözese Brixen mit besonderer Berücksichtigung der Kulturgeschichte und der noch vorhandenen Kunst- und Baudenkmale aus der Vorzeit*, Brixen 1879

Trattner, 2000

Irma Trattner, *Die Tafelmalerei von 1260/70 bis ca. 1430 in Österreich*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, hg. von Hermann Fillitz im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2: *Gotik*, hg. von Günther Brucher, München [u. a.] 2000, S. 529 - 551

Tremmel, 1993

Erich Tremmel, *Musikinstrumente im Hause Fugger*, in: *Ausstellungskatalog „lauten schlagen und ieben“*. Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag (Hg. Renate Eikermann), *Städtische Kunstsammlungen*, Augsburg, 1993, S. 61 – 70

Trnek, 1989

Renate Trnek (Bearbeitung und Zusammenstellung), *Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Illustriertes Bestandsverzeichnis, Wien 1989

Trnek, 1997

Renate Trnek, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Die Sammlung im Überblick, Wien [u. a.] 1997

Troescher, 1966

Georg Troescher, *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, 2 Bde., Berlin 1966

Uhland, 1866

Johann Ludwig Uhland (Hg.), *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Mit Abhandlung und Anmerkungen* (= Johann Ludwig Uhland, *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, 3. Bd.), Stuttgart 1866

Unterkircher, 1999

Franz Unterkircher, *René d'Anjou. Vom liebentbrannten Herzen*, Graz 1999

Van Holst, 1932

Niels van Holst, *Die ostdeutsche Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1932, S. 19 - 43

Vasselot, Catalogue

Jean Jacques Marquet de Vasselot, *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*, 5 Bde., Paris 1906 – 1909

Vavra, 1980

Elisabeth Vavra, *Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung*, in: *Europäische Sachkultur des Mittelalters. Gedenkschrift aus Anlass des zehnjährigen Bestehens des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, *Sitzungsberichte*, 374. Bd.; *Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs*, Bd. 4), Wien 1980, S. 195 – 232

Venturelli, 1996

Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450 – 1630)*, Mailand 1996

Verougstraete/van Schoute, 1989

Hélène Verougstraete und Roger van Schoute, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, *Heure-le-Romain* 1989

Verougstraete/van Schoute, 1998

Hélène Verougstraete und Roger van Schoute, *The origin and significance of marbeling and monochrome paint layers on frames and supports in Netherlandish painting of fifteenth and sixteenth centuries*, in: *Painting techniques. History, materials and studio practice; contributions to the Dublin congress 7 – 11 September 1998*. The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (Hg. Ashok Roy und Perry Smith), London 1998, S. 98 – 100

Vignjević, 1999

Tomislav Vignjević, *Bilder der Minne und Torheit*, in: *Ausstellungskatalog „Ljubezen in nespamet/Minne und Torheit“*, Albertina Wien und Narodna galerija, Ljubljana 1999, S. 9 – 19

Vischer, 1885

Robert Vischer, Neues über Bernhard Strigel, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, 6. Bd., Berlin 1885, S. 38 - 57, 81 - 97

Vischer, 1886

Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886

Völker-Rasor, 1993

Anette Völker-Rasor, Bilderpaare – Paarbilder. Die Ehe in Autobiographien des 16. Jahrhunderts (Rombach Wissenschaft Reihe Historiae, hg. von Wolfgang Reinhard und Ernst Schulin, Bd. 2), Freiburg 1993

Warburg, 1932

Aby Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, in: Gesammelte Schriften (Hg. Bibliothek Warburg), Bd. 1, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Berlin 1932, S. 89 – 126

Warnke, 1985

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985

Warnke/Brink, 2000

Aby Warburg, der Bilderatlas Mnemosyne. Herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink (Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Hg. von Horst Bredekamp [u. a.], 2. Abt., Bd. II.1), Berlin 2000

Weber, 2002

Matthias Weber, Die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548 und 1577. Historische Einführung und Edition (Ius Commune. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte Frankfurt am Main. Sonderhefte. Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte, 146), Frankfurt am Main 2002

Wehle/Salinger, 1947

Harry B. Wehle und Margareta Salinger, The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of early Flemish, Dutch and German paintings, New York 1947

Weitnauer, 1931

Alfred Weitnauer, Venezianischer Handel der Fugger. Nach der Musterbuchhaltung des Matthäus Schwarz, München-Leipzig 1931

Weizinger, 1914

F. X. Weizinger, Hans Maler von Ulm (um 1525), Maler zu Schwaz, Anhang zu: Die Maler-Familie der „Strigel“ in der ehemals freien Reichsstadt Memmingen, in: Festschrift des Münchener Altertums-Vereins zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum, München 1914, S. 133 - 136 sowie S. 145f

Werbow, 1958

Stanley Newman Werbow, Martin Amberg. Der Gewissenspiegel. Aus den Handschriften herausgegeben von Stanley Newman Werbow (Texte des späten Mittelalters, herausgegeben von Wolfgang Stammer und Ernst A. Philippson, mitbegründet von Arno Schirokauer †, Heft 7), Berlin 1958

Wichner, Admont

Jacob Wichner, Geschichte des Benediktiner-Stiftes Admont, 4 Bde., Graz 1874 – 1880

Wierer, 2007

Evi Wierer, Profane Architektur der Gotik, in: Paul Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, NF, Bd. 3), 2 Bde., Innsbruck-Wien 2007, S. 199 – 216

Wiesflecker, 1971-1986

Hermann Wiesflecker, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Bd. I-V, Wien 1971 - 1986

Wiesflecker-Friedhuber, 2005

Inge Wiesflecker-Friedhuber, Kaiser Maximilian I. und die Stadt Innsbruck, in: Heinz Noflatscher und Jan Paul Niederkorn (Hg.), Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Historische Kommission, Archiv für österreichische Geschichte, Bd. 138), Wien 2005, S. 125 - 158

Wilckens, 1959

Leonie von Wilckens, Deutsche Raumkunst in sieben Jahrhunderten, München 1959

Wilckens, 1985

Leonie von Wilckens, Schmuck auf Nürnberger Bildnissen und in Nürnberger Nachlassinventaren, in: Ausstellungskatalog „Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1985, S. 87 – 105

Wilckens, 1997

Leonie von Wilckens, Geschichte der deutschen Textilkunst vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart, München 1997

Winkler, 1936 - 1939

Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. 1 - 4, Berlin 1936 - 1939

Woermann, 1899

Karl Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1899

Wolf, 2007

Christina Wolf, Glasmalerei der Gotik, in: Paul Naredi-Rainer und Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, NF, Bd. 3), 2 Bde., Innsbruck-Wien 2007, S. 543 – 548

Woltmann, 1876

Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Bde., Leipzig 1876

Worms, 1904

Stephen Worms, Schwazer Bergbau im 15. Jahrhundert, Wien 1964

Wunder, 1996

Heide Wunder, Wie wird man ein Mann? Befunde am Beginn der Neuzeit (15. – 17. Jahrhundert), in: Christiane Eifert [u. a.] (Hg.), Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel, Frankfurt a. M. 1996, S. 122 – 155

Zahn, 1970

Peter Zahn, Bibliographische Ergänzungen zu Nürnbergs Bevölkerung im 16. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 57. Bd., 1970, S. 171 - 181

Zander-Seidel, 1990

Jutta Zander-Seidel, Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500 – 1650, München 1990

Zangemeister/Thode, 1896

Karl Zangemeister und Henry Thode, Die Gemälde-Sammlung des Heidelberger Schlosses. Verzeichnis vom Jahre 1685, in: Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Bd. III, Heft 2/3, Heidelberg 1896, S. 192 – 216

Zeibig, 1854

H. J. Zeibig, Der Ausschuss-Landtag der gesammten österreichischen Erblände zu Innsbruck 1518, in: Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen, Bd. 13, Wien 1854, S. 203 – 316

Zimmerische Chronik, 1869

Zimmerische Chronik. Herausgegeben von Carl-August Barack, Bd. 1 – 4, Tübingen 1869

Zimmermann, 1951

Eduard Zimmermann, Kaufbeurer Wappen und Zeichen, umfassend die Landkreise Kaufbeuren und Markt Oberdorf mit den anschließenden Gemeinden Wörishofen, Wiedergeltingen und Unterthingau (= Allgäuer Heimatbücher, Bd. 40), Kempten 1951

Zimmeter, 1930

K. Zimmeter, Das Glasgemälde im Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck, Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum, Innsbruck 1930

13. Abkürzungen

GNM	Germanisches Nationalmuseum
HAN	Handschriften-, Autographen- und Nachlasssammlung
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv
JKS	Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (ab 1883), Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien (1926 – 1998), Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien
KHM	Kunsthistorisches Museum
MAK	MAK – Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst
NF	Neue Folge
NGA	National Gallery of Art
OÖK	Oberösterreichische Kammer
OÖLA	Oberösterreichisches Landesarchiv
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
RPO	Reichspolizeiordnung
SKD	Staatliche Kunstsammlungen zu Dresden
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
TLA	Tiroler Landesarchiv
TLMF	Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
UAK	Universität für angewandte Kunst
V&A	Victoria & Albert Museum