



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Berufsporträts von Goldschmieden in der frühen Neuzeit. Entstehung und Entwicklung des Porträttyps

Verfasserin

Mag. Julia Kosch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Caecilie Weissert

Inhalt

1.	Einleitung	5
2.	Historischer Kontext	10
2.1.	Niederlande	10
2.2.	Deutschland	12
2.3.	Italien.....	13
2.4.	Niederlande – Deutschland – Italien: historische Voraussetzungen, Parallelen und Unterschiede.....	15
3.	Die Porträts	17
4.	Die Auftraggeber.....	25
4.1.	Goldschmiede.....	29
5.	Begriffseingrenzung	31
5.1.	Was definiert ein Porträt?.....	31
5.2.	Das Berufsporträt	34
5.3.	Definition Berufsporträt.....	35
6.	Entwicklung.....	39
6.1.	Attribute in Porträts	43
6.2.	Der Ring als Attribut	45
6.2.1.	Der Ring im Goldschmiedeporträt	46
6.2.2.	Unterschiedliche Bedeutungen des Rings	50
6.3.	Gildenbilder.....	56
6.3.1.	Gilden	56
6.3.2.	Die Malergilde	57
6.3.3.	Die Goldschmiedegilde und der Hl. Eligius	58
6.3.4.	Ein Goldschmied in seiner Werkstatt	60
6.3.5.	Vom Gildenbild zum Berufsbild	65
6.4.	Hausbücher	67
6.5.	Die artes mechanicae in der Kathedrankunst.....	69
6.6.	Goldschmiedeerzeugnisse im Bild und in Wirklichkeit	74
6.7.	Entwicklung in Italien	76

6.7.1. Lorenzo Lottos Goldschmied in drei Ansichten.....	79
6.8. Weitere Entwicklung nördlich der Alpen.....	83
7. Conclusio.....	85
Abbildungen.....	88
Literatur	96
Abstract	101
English Abstract	102

1. Einleitung

Die frühe Neuzeit ist geprägt von tiefgreifenden Veränderungen, die das über Jahrhunderte tradierte Feudalsystem des Mittelalters ablösen. Gesellschaftliche und politische Umwälzungen führen dazu, dass der landbesitzende Adel an Einfluss verliert, während die Bedeutung der Städte als Handelszentren stetig steigt. Mit dem Aufstieg der Städte einher geht der Aufstieg des Bürgertums. Nachdem Individuen seit Jahrhunderten höchstens untergeordnet als Stifter in Gemälden dargestellt werden konnten, werden sie nun erstmals wieder für sich alleine porträtwürdig. Und nicht lange nachdem die ersten Mitglieder des Adels in Porträts festgehalten worden sind, entdecken auch bürgerliche Schichten dieses Medium für sich.

Die frühe Neuzeit kann als die Epoche der Porträts gelten. Während autonome Bildnisse einzelner Personen in der Zeit davor noch eine Ausnahme darstellten, nimmt die Anzahl der Porträts im 15. und 16. Jahrhundert in ganz Europa rasant zu.¹ Die zu dieser Zeit erstmals entwickelten Typen und Muster sind so stark, dass sie bis ins 20. Jahrhundert die Porträtmalerei prägen. Das Brustbild im Dreiviertelprofil, sitzende Figuren und repräsentativ ganzfigurig Stehende sind nur die Hauptkategorien von Porträttypen, die in der Renaissance entwickelt und in den folgenden Jahrhunderten weitertradiert werden. Während zwischen dem 5. und 15. Jahrhundert autonome Porträts selbst von Herrschenden eine Ausnahme und von Privatpersonen gänzlich undenkbar gewesen sind, entsteht nun eine reiche Porträttradition. Dabei wird in den Niederlanden ein vollkommen neuer Porträttyp erfunden: das bürgerliche Berufsporträt.

In diesem Klima von gesellschaftlichen Veränderungen und neuem Selbstbewusstsein lassen sich Bürger nun nicht nur in Bildnissen darstellen, sondern präsentieren auch stolz ihren Beruf. Unter den frühesten Berufsporträts von

¹ Syson 2008, S. 13.

Handwerkern stechen sofort die Bildnisse von Goldschmieden heraus. Als eine der wohlhabendsten und einflussreichsten Berufsgruppen jeder Stadt lassen sie sich besonders oft in Porträts darstellen. Das hohe gesellschaftliche Ansehen ihres Berufs führt auch dazu, dass er eine wichtige Rolle in ihren Bildnissen spielt. Mit Attributen wie Ringe weisen sie auf ihr Handwerk hin, zeigen ihre Fertigkeiten und identifizieren sich als Mitglieder dieser besonders bedeutenden Handwerks Gilde.

Um einen Eindruck von dem Umfeld zu geben, in dem sich die ersten Berufsporträts entwickeln, beginne ich diese Arbeit mit einem kurzen historischen Überblick über die Gebiete, die für die Entstehung des Bildtypus´ am wichtigsten sind: die Niederlande als Zentrum der künstlerischen Entwicklung nördlich der Alpen und Entstehungsort der ersten Berufsporträts und Italien und Deutschland, wo der Typus des Berufsporträts von Goldschmieden in den großen Handelszentren bald nach den ersten niederländischen Beispielen ebenfalls aufgenommen und weiterentwickelt wird. Nach diesem historischen Überblick werden die in dieser Arbeit näher untersuchten Berufsporträts vorgestellt. Um einen Eindruck von den Bildnissen zu geben, die in den folgenden Kapiteln immer wieder erwähnt werden und um eine Grundlage für alle folgenden Untersuchungen zu schaffen, sollen hier ihre wichtigsten Merkmale und Charakteristika zusammenfassend besprochen werden. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den Auftraggebern von Porträts in der frühen Neuzeit im Allgemeinen und Goldschmieden im Besonderen. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Werke von Castelfranchi Vegas² und Harbison³ für die gesellschaftlichen Strukturen der Städte, die Position der bürgerlichen Auftraggeber und das Verhältnis zwischen Auftraggebern und Künstlern interessant. In ihrem Buch über den Augsburger Maler Christoph Amberger geht Kranz⁴ ausführlich auf die sozialen und politischen Umfeld der Auftraggeber ein und untersucht auch die besondere Stellung der Goldschmiede unter diesen. Nachdem so die Porträts vorgestellt und die Goldschmiede als Auftraggeber besprochen worden sind, wende ich mich mit dem nächsten Kapitel dem

² Castelfranchi Vegas 1994.

³ Harbison 1995.

⁴ Kranz 2004.

eigentlichen Problem des Berufsporträts als neuen Typus in der Porträtmalerei der frühen Neuzeit zu.

Für die Definition des Berufsporträts sind die Autoren Ainsworth und Christiansen⁵ und Löcher⁶ besonders wichtig. Sie stellen zwei unterschiedliche Modelle zur Definition vor, die jeweils zu sehr verschiedenen Ergebnissen führen. Basierend auf diesen Definitionen werden hier zunächst in einer Klassifikation drei verschiedene Typen des Berufsporträts unterschieden, um schließlich - darauf aufbauend - eine neue Definition vorzuschlagen.

Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit der Entwicklung des Berufsporträts. Um der Entstehung des Porträttyps nachzugehen, werden hier zunächst einige charakteristische Elemente betrachtet und mögliche Vorläufer untersucht. Als Erstes gehe ich dabei auf den Ring als wichtigstes Attribut im Goldschmiedeporträt ein und beschäftige mich mit dem Problem der unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten. Anhand einiger Beispiele wird gezeigt, dass der Ring als Attribut im Porträt eine Vielzahl unterschiedlicher Bedeutungen haben kann und die Aussage oft erst aus dem Kontext, oder durch zusätzliche Quellen ganz erschlossen werden kann. Ausführlich bespricht Kathke⁷ Attribute und deren Funktionen in Porträts, während auch Schneider in seinem Werk „Porträtmalerei. Hauptwerke der europäischen Bildniskunst“⁸ auf die Bedeutung von Symbolen und Attributen eingeht.

Gildenbilder als Vorbilder für die Darstellung von Handwerkern bei der Arbeit bilden das nächste Kapitel, wobei dem Gemälde *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* von Petrus Christus eine besonders bedeutende Rolle für die weitere Entwicklung zukommt. Hier sind wiederum Ainsworth und Christiansen⁹ als wichtige Autoren zu nennen. Darüber hinaus beschäftigt sich auch van der Velden in

⁵ Ainsworth und Christiansen 1998.

⁶ Löcher 1985.

⁷ Kathke 1997.

⁸ Schneider 1992.

⁹ Ainsworth 1994; Ainsworth und Christiansen 1998.

„Defrocking Saint Eloy: Petrus Christus' 'Vocational Portrait of a Goldsmith'“¹⁰ ausführlich mit dem Gemälde von Petrus Christus und dessen Bedeutung für die Gildenbilder und Goldschmiedeporträts. In diesem Zusammenhang ist auch die traditionelle Ikonographie des Heiligen Eligius, dem Gildenpatron der Goldschmiede, zu untersuchen. Seine Darstellungen, besonders die als Handwerker in der Werkstatt, sind in den Gildenhallen präsent und beeinflussen so natürlich die Goldschmiede bei den Gestaltungswünschen für Gildenbilder und Porträts. Ausgehend von den Gildenbildern entwickeln sich Berufsporträts, die Handwerker bei ihrer täglichen Arbeit zeigen. Gildenbilder stellen aber nicht die einzigen profanen Darstellungen von Handwerkern bei der Arbeit dar. Auch in den Hausbüchern wohltätiger Bruderschaften und als Stifterdarstellungen in der Kathedraalkunst finden sich Abbildungen von Goldschmieden bei der Arbeit. Löcher behandelt in „Nürnberger Goldschmiede in Bildnissen“¹¹ die Tradition der Hausbücher, ohne dabei aber auf die besondere Bedeutung dieser Darstellungsform für die Berufsporträts einzugehen. Während die Goldschmiedekunst bei exemplarischen Darstellungen der Handwerke in der sakralen Skulptur kaum vorkommt, ist sie im Zusammenhang mit Stiftungen dieser sehr wohlhabenden Gilde häufiger zu sehen.

Nach der Untersuchung der wichtigsten Einflüsse auf die Entwicklung der Berufsporträts im Raum nördlich der Alpen, handelt das folgende Kapitel von der Entwicklung in Italien, die, aufbauend auf den ersten niederländischen Bildnissen, eine Reihe eigener Beispiele hervorbringt. In diesem Zusammenhang ist es besonders interessant, die Verbindungen zwischen Italien und den Niederlanden zu untersuchen, um festzustellen, wie sich die niederländische Idee des Berufsbilds eines Goldschmiedes in Italien fortgesetzt hat. Mit dem kulturellen Austausch zwischen diesen beiden Ländern beschäftigt sich Castelfranchi Vegas in ihrem Buch „Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance“¹². Sie belegt die intensiven Verbindungen zwischen den wichtigsten italienischen und niederländischen Zentren

¹⁰ van der Velden 1998.

¹¹ Löcher 1985.

¹² Castelfranchi Vegas 1994.

und den Einfluss, den einzelne Künstler auf die Malerei des jeweils anderen Landes haben. Durch die engen wirtschaftlichen Beziehungen der großen Handelsstädte kommt es zu einem regen Austausch, über den auch die Idee des Berufsporträts von den Niederlanden nach Italien gekommen sein kann.

Da die italienischen Goldschmiedeporträts innerhalb der gesamten Entwicklung des Berufsporträts zeitlich sehr früh anzusiedeln sind, wird nach diesem Blick auf die italienischen Bildnisse wieder die weitere, spätere Entwicklung nördlich der Alpen beleuchtet. Dieses Kapitel setzt sich besonders mit den Berufsporträts auseinander, die in der Nachfolge der Gildenbilder entstehen und diesen Typus bis weit in das 16. Jahrhundert weiterführen.

2. Historischer Kontext

2.1. Niederlande

Am Ende des 14. Jahrhunderts haben die Burgunderherzöge im Gebiet der heutigen Niederlande ein zusammenhängendes Gebiet aus einzelnen Grafschaften und Herzogtümern geschaffen, das sie zu einem eigenständigen Königreich ausbauen wollten. Karl V. dehnt das Territorium aus und kann die Niederlande schließlich zu souveränen Fürstentümern erheben.¹³ Obwohl der Adel natürlich der herrschende Stand ist, beginnt seine tatsächliche Macht innerhalb des Landes schon im 14. Jahrhundert langsam zu schwinden. Der Wert von Landbesitz verringert sich gegenüber Einkünften aus dem Handel und die Familien des Hochadels verlieren an Bedeutung.¹⁴ Gleichzeitig entwickeln sich einige Städte zu international wichtigen Handelszentren. Zusammen mit dem Aufstieg der Städte gewinnen auch deren Bürger an Bedeutung und Einfluss.

Die wichtigsten Handelsstädte der Region sind Brügge und später auch Antwerpen. Durch seine günstige Lage ist Brügge schon im 14. Jahrhundert für den Handel der gesamten Nordseeregion besonders wichtig und festigt schließlich als Umschlagplatz für Waren aus dem Süden und Norden seinen Rang als bedeutendste Handelsmetropole. Wichtige Händlerfamilien wie die Portinari, Arnolfini oder Medici stehen in enger Verbindung mit Brügge und unterhalten dort Niederlassungen.¹⁵ Als Philipp der Gute 1430 beschließt, seine Hochzeit mit Isabella von Portugal in Brügge zu feiern, gibt er damit dem Aufstieg der Stadt noch einen weiteren Impuls. Das extravagante Fest dauert eine Woche lang und versammelt Adelige, aber auch Künstler und Kaufleute aus dem ganzen Land in Brügge.¹⁶ Der Wohlstand der Stadt sowie ihr Status als bedeutende internationale Handelsstadt verleihen den Feierlichkeiten einen besonderen Rahmen. Auch nach 1430 wählt der

¹³ Schunicht-Rawe und Lüpkes 2002, S. 326.

¹⁴ Wilson 1998, S. 32.

¹⁵ Wilson 1998, S. 21.

¹⁶ Wilson 1998, S. 16.

burgundische Hof häufig Brügge als Schauplatz wichtiger Ereignisse und Festlichkeiten.

Neben dieser wirtschaftlichen Bedeutung war Brügge aber auch ein kulturelles Zentrum. Jan van Eyck, sicherlich einer der wichtigsten Maler der frühen Neuzeit, verbringt einen großen Teil seines Lebens in der Stadt. Direkt nach der großen Hochzeit von Philipp dem Guten zieht er von Lille nach Brügge.¹⁷ Dort trifft er auf wichtige Auftraggeber und schafft einige seiner bedeutendsten Werke. Brügge beherbergt nicht nur den Hof, sondern auch große internationale Handelsniederlassungen. Die prosperierende Stadt zieht Kaufleute aus ganz Europa ebenso an wie Künstler, die in den wohlhabenden Bürgern aufgeschlossene Auftraggeber finden. Jan de Leeuw etwa ist in Brügge sehr erfolgreich als Goldschmied tätig und wird später sogar Vorsitzender der Goldschmiedegilde.¹⁸ Ebenso wie van Eyck lebt und arbeitet auch Gerard David in Brügge. Obwohl die Identität seines Goldschmiedes nicht restlos geklärt werden kann, liegt die Annahme nahe, dass es sich um seinen Schwiegervater Jacop Cnoop d.J. handelt. Auch er nimmt verschiedene offizielle Posten in der Goldschmiedegilde von Brügge ein.¹⁹ Ein weiterer Maler, der sich in Brügge niederlässt, ist Adriaen Isenbrant. Neben den bisher besprochenen Goldschmieden gibt uns sein *Mann mit Goldwaage* einen Eindruck von dem Stand der wohlhabenden Händler der Stadt. Zusätzlich zu diesen schon genannten Künstlern arbeiten mit Petrus Christus, Hans Memling und Jan Provost noch drei weitere der wichtigsten Maler der Renaissance nördlich der Alpen in Brügge.

Ab dem späten 15. Jahrhundert verliert Brügge jedoch seine wirtschaftliche Vormachtstellung. Antwerpen wird zur neuen Schnittstelle des Handels.²⁰ Spätestens im 16. Jahrhundert wird Antwerpen endgültig nicht nur zu der Handelsstadt der Niederlande, sondern auch zum Zentrum des künstlerischen

¹⁷ Wilson 1998, S. 30.

¹⁸ Harbison 1991, S. 24.

¹⁹ Van Miegroet 1989, S. 133.

²⁰ Schunicht-Rawe und Lüpkes 2002, S. 375.

Geschehens. In den 1560ern arbeiten 300 Maler und Bildhauer und 124 Gold- und Silberschmiede in der Stadt.²¹

2.2. Deutschland

Das Heilige Römische Reich, das im 10. Jahrhundert unter den Ottonen aus dem karolingischen Ostfränkischen Reich hervorgegangen ist, umfasst um 1400 bereits das Gebiet des heutigen Deutschlands, Belgiens, Luxemburgs und der Niederlande sowie Teile von Frankreich, Polen, Norditalien und der späteren österreichischen Habsburgergebiete. Nach einer Zeit der Expansionspolitik und vermehrter kriegerischer Auseinandersetzungen kommt es ab der Mitte des 15. Jahrhunderts wieder zu einer ruhigeren Phase. Schon wenig später erschüttert allerdings die Reformationsbewegung das Reich. Das Heilige Römische Reich bildet keinen einheitlichen Staat im heutigen Sinn und auch keinen zusammengehörigen Machtbereich wie etwa das französische Königreich. Es besteht aus einer Vielzahl geistlicher und weltlicher Herrschaftsgebiete, deren Fürsten relativ unabhängig agieren können.

Was die künstlerische Entwicklung betrifft, sind ähnlich wie in den Niederlanden auch hier die großen Handelszentren entscheidend. In Städten wie Nürnberg oder Augsburg tritt seit Beginn der frühen Neuzeit die Kirche als wichtigster Auftraggeber von Kunstwerken zurück.²² Das Großbürgertum und die Höfe übernehmen diese Rolle und fördern damit den Aufschwung der profanen Kunst.

²¹ Smith 2004, S. 28.

²² Forssman 1985, S. 2.

2.3. Italien

Ebenso wie in den Niederlanden sind auch in Italien die großen Handelsstädte die bestimmenden kulturellen Zentren. Ähnlich wie Brügge und Antwerpen spielen hier Florenz und Venedig in wirtschaftlicher und künstlerischer Hinsicht eine entscheidende Rolle.

In den Handelsmetropolen Italiens bilden sich schon im Mittelalter kommunale Stadtregierungen, die sich aus Mitgliedern der städtischen Oberschicht zusammensetzen. Im republikanischen Venedig werden der Doge und die Mitglieder der Räte zwar in einem komplizierten Wahlverfahren gewählt, politische Macht ist aber ausschließlich auf wenige adelige Familien beschränkt. Florenz wird von einer gewählten Versammlung aus Mitgliedern der städtischen Oberschicht regiert, bis sich die Medici im Lauf des 15. Jahrhunderts beginnen gegen andere Familien durchzusetzen und Schritt für Schritt eine Familiendynastie aufbauen. Während Florenz und Venedig so von einer Versammlung regiert werden, stehen andere italienische Gebiete, wie etwa Mailand, unter der dynastischen Herrschaft einzelner Adelsfamilien. Ähnlich wie in Deutschland, aber anders als in den Niederlanden, ist das Gebiet des heutigen Italien in der Renaissance in einzelne lokale Machtzentren unterteilt.

Während sich in den niederländischen Zentren eine starke bürgerlich-städtische Kultur entwickelt, ist die Situation in Italien etwas anders. Obwohl die bürgerliche Oberschicht aus wohlhabenden Händlern in Italien sehr stark ist, bildet sich eine andere Porträtauffassung heraus. In den Niederlanden werden die Städte zwar mit gewisser Autonomie von einer Bürgervertretung regiert, das ganze Gebiet ist aber trotzdem als Teil des römischen Reichs der Habsburgischen Herrschaft und deren Statthaltern unterstellt. In diesem Klima entwickelt sich das bürgerliche Porträt mit besonderen Ausformungen wie dem Berufsporträt. Zur gleichen Zeit sind die bedeutendsten Handelsstädte Italiens eigenständige Gebiete, regiert von kommunalen Versammlungen. Ohne sich gegen einen herrschenden Hof abgrenzen zu müssen, haben die italienischen Porträts der Zeit weitaus höfischeren Charakter.

Hier will sich das städtische Patriziat höfischen Vorbildern annähern, während die gleiche Schicht in den Niederlanden sich dagegen abheben will.

Der Humanismus ist für die italienische Kultur der frühen Neuzeit von entscheidender Bedeutung. Er beeinflusst nicht nur die philosophischen Strömungen und Antikenrezeption, sondern ist auch entscheidend für viele weitere Bereiche des städtischen Lebens. Das soziokulturelle Selbstverständnis der Bürger und Machthaber, das Bild von Gelehrten und die Auffassung von Kunst sind von dieser Strömung geprägt. Der Humanismus in Italien würdigt die individuelle Leistung einzelner Künstler und bezieht deren Kunst in die geistige Strömung mit ein. Durch den engen Kontakt zwischen Künstlern und Gelehrten erlangen Maler eine neue soziale Stellung.²³ Sie sind Künstler, während ihre Kollegen im nördlichen Europa noch Handwerker bleiben.

²³ Castelfranchi Vegas 1994, S. 35.

2.4. Niederlande – Deutschland – Italien: historische Voraussetzungen, Parallelen und Unterschiede

Zwischen Italien und den Niederlanden entwickelt sich im Lauf des 15. Jahrhunderts ein intensiver künstlerischer Austausch.²⁴ Boehm argumentiert, dass sich die Porträtkunst der Niederlande grundlegend von der italienischen in der Auffassung des Dargestellten unterscheidet.²⁵ Obwohl sich in beiden Regionen fast zeitgleich das Interesse an Porträtmalerei entwickelt, gibt es besonders im 15. Jahrhundert noch große Unterschiede in der Malerei. Später rücken die regionalen Schulen durch gegenseitigen Austausch und gegenseitige Beeinflussung näher zueinander. Auch im 16. Jahrhundert spielt die lokale Tradition sowohl in Italien als auch in den Niederlanden eine wichtige Rolle. Auftraggeber und Künstler sind sich nun aber anderer Möglichkeiten bewusst und ziehen diese auch mehr in Betracht.²⁶ Niederländische Maler verwenden schon im 15. Jahrhundert Ölfarben für detailgenaue Porträts, in Italien wird noch länger Tempera verwendet, bis sich schließlich auch dort Ölfarben durchsetzen.²⁷

Neben solchen technischen und gestalterischen Verschiedenheiten hält Castelfranchi Vegas noch einen entscheidenden sozialen Unterschied fest: Sie betont den „soziokulturellen Hintergrund“ der Maler.²⁸ Als Künstler verehrt, stehen sie in engem Zusammenhang mit dem Humanismus. Während, abgesehen von Porträts, der Großteil der italienischen Kunstwerke der frühen Neuzeit für geistliche Institutionen entsteht, gibt es in Deutschland und in den Niederlanden viel öfter private Auftraggeber.²⁹ Politische und soziale Umwälzungen verändern in Italien im Lauf des 16. Jahrhunderts auch die Kunst. In vielen Gebieten verlieren die bisher herrschenden Adeligen und das hohe Bürgertum an Macht und Einfluss. Zur gleichen Zeit entwickelt sich auch unter den bisher sozial nicht so hochstehenden

²⁴ Castelfranchi Vegas 1994, S. 7.

²⁵ Boehm 1985, S. 54.

²⁶ Syson 2008, S. 14.

²⁷ Syson 2008, S. 14.

²⁸ Castelfranchi Vegas 1994, S. 35.

²⁹ Harbison 1995, S. 33.

Schichten der Wunsch nach Porträts.³⁰ In Italien sowie in den Niederlanden werden die Kaufmänner und Handwerker der Handelsstädte zur neuen bürgerlichen Oberschicht.³¹ Während in den Niederlanden Berufsbilder schon seit dem 15. Jahrhundert üblich gewesen sind, entstehen nun auch in Italien Bildnisse von Handwerkern mit deutlichen Hinweisen auf ihre Arbeit. Diese Entwicklung wird allerdings nicht allgemein gutgeheißen. Eine Diskussion zu dem Thema, wer porträtiert werden sollte, wie Mitglieder welcher sozialen Gruppe dargestellt werden dürften und was eine Person darstellungswürdig macht, entsteht.³²

³⁰ Castelnovo 1988, S. 72.

³¹ Castelfranchi Vegas 1994, S. 35.

³² Castelnovo 1988, S. 74.

3. Die Porträts

Die Bildnisse, die in dieser Arbeit näher untersucht werden, sind mehr als nur einfache Porträts. Sie alle sollen nicht nur eine individuelle Person mit allen ihren Charakterzügen, Merkmalen und Eigenschaften darstellen, sondern noch einen Schritt weiter gehen. Seit der Wiederentdeckung der Porträtkunst in der frühen Neuzeit arbeiten Maler an Bildnissen, die den Auftraggeber und Betrachter hinsichtlich verschiedener Kriterien überzeugen. Ein Porträt soll den Dargestellten möglichst genau und naturnah wiedergeben, besonders aussagekräftig oder auch repräsentativ sein. Um diese Ergebnisse zu erreichen, können an erster Stelle physiognomische Merkmale und Gesichtsausdrücke eingesetzt werden. Darüber hinaus spielen aber auch Kleidung und Schmuck eine wichtige Rolle. Während die frühesten Porträts noch ganz reduziert und auf die Person des Dargestellten konzentriert sind, kommen in späteren Bildnissen noch mehr zusätzliche Elemente hinzu. Indem die Haltung der Porträtierten variiert und im Hintergrund mehr als nur eine einfarbige, undifferenzierte Fläche gezeigt wird, werden die anfänglichen Porträttypen weiterentwickelt. Der Ausblick in eine Landschaft, aber besonders auch der Einblick in einen Innenraum mit all seinen Möbeln und Objekten kann sehr viel Aussage transportieren. Ebenso wichtig sind die Gesten der Dargestellten und ihre Attribute. Für das Thema der Goldschmiedeporträts sind natürlich die Gegenstände, mit denen sich die Handwerker abbilden lassen, besonders bedeutend. Während die Kleidung allgemeine Hinweise auf ihren sozialen Rang innerhalb der städtischen Gesellschaft gibt, verweisen sie mit ihren Attributen dezidiert auf ihren Berufsstand.

Die frühesten hier behandelten Bilder sind die beiden Porträts von van Eyck (Abb. 1, Abb. 2). Bei dem Dargestellten des ersten Gemäldes handelt es sich um den wohlhabenden Goldschmied Jan de Leeuw aus Brügge. Über die Identität des Mannes mit dem blauen Turban wissen wir nichts. Beide Bilder sind in ihrem Aufbau sehr ähnlich. Sie zeigen das Brustbild eines Mannes im Dreiviertelprofil vor dunklem Hintergrund. Beide Männer haben ihre Körper leicht nach links gedreht; während

aber de Leeuw seinen Blick gegen die Körperachse und direkt zum Betrachter wendet, blickt der Dargestellte des zweiten Porträts nicht aus dem Bild heraus, sondern geradeaus. Dieser Blick in eine unbestimmte Ferne erzeugt einen weniger momenthaften und stärker kontemplativen Eindruck. Beide halten einen kleinen Goldring in ihrer rechten Hand hoch. Obwohl die Geste ähnlich ist, wandelt van Eyck die Haltung der Hand und der Finger ab. Während einmal die linke Hand beinahe ganz hinter der rechten verschwindet, ruht sie bei dem anderen Bild prominent im Bildvordergrund auf dem Rahmen. So wird die Aufmerksamkeit etwas von der Hand mit dem Ring, die bei de Leeuw allein im Vordergrund sichtbar ist, abgelenkt. Der auffallendste Unterschied zwischen den beiden sonst so ähnlich gekleideten Dargestellten sind ihre Kopfbedeckungen. Wo de Leeuw eine einfache schwarze Kappe trägt, springt dem Betrachter auf dem zweiten Bild sofort die blaue Sendelbinde als auffälligstes Merkmal ins Auge.

Obwohl wir keine Informationen zur Identität des Mannes mit dem blauen Turban haben, können wir anhand der Parallelen zum de Leeuw Porträt erkennen, dass es sich hier ebenfalls um einen Goldschmied handelt. Da wir bei einem Bild genau über die Identität und die Rolle des Abgebildeten Bescheid wissen, liefert es uns eine gute Grundlage für weitere Überlegungen. Van Eyck wählt 1436 einmal den hochgehaltenen goldenen Ring für die Darstellung eines Goldschmiedes. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass er mit der gleichen Geste wieder einen Goldschmied auszeichnet. Auf das Problem der Ringe als Attribute und deren Auslegung werde ich in den folgenden Kapiteln näher eingehen.

Van der Velden versucht über diese Betrachtungen hinaus die Identität des Manns mit dem blauen Turban weiter einzugrenzen.³³ Er geht davon aus, dass nur sehr hochstehende Handwerker die Möglichkeit und den Wunsch hatten, sich porträtieren zu lassen.³⁴ Anhand einer Übersicht der führenden Persönlichkeiten der Goldschmiedegilde und Abrechnungen des burgundischen Hofes kann er einige

³³ van der Velden 1998, S. 261.

³⁴ van der Velden 1998, S. 261.

mögliche Kandidaten bestimmen. Eindeutige Belege, die für einen von ihnen sprechen, gibt es allerdings nicht. Auch ohne mehr über die Identität des Mannes mit dem blauen Turban zu wissen, können wir aber feststellen, dass beide Männer eindeutig der gleichen gesellschaftlichen Schicht angehören. Selbst wenn der Ring nicht wäre, könnten wir durch ihre Kleidung auf einen vergleichbaren gesellschaftlichen Rang rückschließen. Ihre Kleidung ist beinahe ident. Beide tragen ein schwarzes Wams ohne weiteren Schmuck außer einer schmalen Pelzverbrämung am Kragen. Hätte nicht Jan de Leeuw auch Pelzbesatz an den Ärmeln, wo der unbekannte Mann keine hat, könnte man meinen, sie wären tatsächlich vollkommen ident gekleidet. Nur die Kopfbedeckungen sind auffallend unterschiedlich.

Die Tatsache, dass van Eyck in anderen Porträts die Hände gar nicht zeigt, legt nahe, dass er es in diesen besonderen Fällen aus einem bestimmten Grund tut. Pächt argumentiert, sie wären notwendig, um die Attribute des Dargestellten zu präsentieren.³⁵ In anderen Porträts, wie etwa bei Margareta van Eyck, sehen wir allerdings auch Hände ohne offensichtliche Funktion. Dennoch sind die Hände zweifellos wichtige Elemente der hier besprochenen Porträts. Auch bei dem Porträt von Gerard David (Abb.3) spielen die Hände des Dargestellten eine entscheidende Rolle. Wir sehen einen Mann mittleren Alters in Dreiviertelansicht vor einem undifferenzierten dunkelblauen Hintergrund, auf den er einen Schatten wirft. Im Gegensatz zu den beiden Dargestellten auf van Eycks Porträts ist er etwas auffälliger gekleidet. Während die beiden Goldschmiede von van Eyck ausschließlich gedeckte, dunkle Farben zeigen, trägt dieser Mann ein leuchtend rotes Wams unter einer ärmellosen Weste mit breitem Pelzbesatz. Mit der Präsentation von Attributen geht David noch einen Schritt weiter als van Eyck. Wo van Eycks Goldschmiede nur einen kleinen Ring hochhalten, zeigt der Dargestellte bei David zusätzlich noch weitere Werkstücke. In seiner rechten Hand hält er einen goldenen Ring mit blauem Stein zwischen Zeigefinger und Daumen, mit der linken hält er einen Zylinder, auf dem weitere vier Ringe stecken. Sie haben alle die gleiche Form und Fassung, aber

³⁵ Pächt 1989, S. 109.

unterschiedliche Steine. Der Mann selbst trägt einen verzierten Goldring am Zeigefinger seiner linken Hand. Dieser hat als Einziger keinen Stein, scheint aber eine Inschrift oder ein Symbol zu zeigen. Betrachtet man dieses Bild zusammen mit van Eycks Porträt des Goldschmieds Jan de Leeuw, liegt die Vermutung nahe, dass sich David an van Eycks Bildschöpfung orientiert hat, als er sich mit einer ähnlichen Aufgabe konfrontiert sah. Beide Männer wenden sich leicht nach links und zeigen ihr Gesicht im Dreiviertelprofil. Während Jan de Leeuw aber mit lebendigem Ausdruck den Betrachter direkt anblickt, schaut Davids Goldschmied an Maler und Betrachter vorbei, geradeaus in die Ferne. Auffallend ist das Motiv des kleinen Goldrings, den beide Männer in ihrer rechten Hand hochhalten. Obwohl die Handhaltung leicht verändert ist, scheint die Geste als Hinweis auf den Beruf des Dargestellten eindeutig von van Eyck übernommen zu sein. Um den Verweis aber noch zu unterstreichen, hält Davids Goldschmied auch in seiner linken Hand noch deutlichere Attribute.

Bei dem Dargestellten handelt es sich möglicherweise um Davids Schwiegervater, dem wohlhabenden Goldschmied Jacob Cnoop d. J.³⁶ Obwohl es keinen direkten Hinweis auf die Identität des Mannes gibt, ist eine Identifizierung mit Jacob Cnoop d. J. als sehr wahrscheinlich. Cnoop hatte wiederholt hohe offizielle Positionen in der Goldschmiedegilde von Brügge inne und gilt als wohlhabender und bekannter Handwerker.³⁷ Das Bildnis könnte anlässlich einer offiziellen Ernennung entstanden sein. Der Zusammenhang mit einem Amt in der Goldschmiedegilde würde einen möglichen Grund für die starke Betonung des Berufs liefern. Allerdings haben wir schon andere Berufsbilder gesehen, die ohne besonderen Anlass den Dargestellten mit seinem Beruf zeigen.

In Italien entsteht um 1510 das erste bekannte Berufsporträt eines Goldschmiedes. Lorenzo Lotto stellt in *Porträt eines Juweliers* einen Mann dar, der an einer Brüstung sitzt und mehrere Ringe präsentiert (Abb. 4). In seiner linken

³⁶ Van Miegroet 1989, S. 133.

³⁷ Van Miegroet 1989, S. 133.

Hand hält er eine Schachtel mit Ringen, in seiner rechten einen einzelnen Ring, den er anscheinend gerade aus der Schachtel genommen hat. Hinter ihm öffnet sich ein Landschaftsausblick mit leicht bewölktem Himmel und Bäumen auf einem Hügel. Der Mann wird vorsichtig mit dem Mailänder Goldschmied Gian Piero Crivelli identifiziert, der sich gleichzeitig mit Lotto um 1510 in Rom aufgehalten hat und mit dem Maler bekannt gewesen ist.³⁸ Es kann nicht ganz geklärt werden, ob das Porträt während Lottos Romaufenthalt oder eher kurz danach entstanden ist und ob es tatsächlich Gian Piero Crivelli darstellt. Entscheidend ist aber, dass es zweifellos einen Goldschmied mit einem eindeutigen Hinweis auf seinen Beruf zeigt.

Dieses Bildnis ist das erste bekannte Berufsporträt eines Goldschmiedes in Italien. Es greift den niederländischen Typus auf, verbindet ihn aber mit italienischen Elementen. Der Mann ist entsprechend der zeitgenössischen italienischen Mode gekleidet. Die Komposition des Bildes greift auf klassische italienische Vorbilder, wie etwa Bellinis Porträts, zurück. Während die niederländischen und deutschen Porträts zum größten Teil einen einfarbigen Hintergrund haben oder den Blick in einen Innenraum freigeben, sehen wir hier einen Landschaftsausblick. Auch die deutlich sichtbare Balustrade im Vordergrund ist ein italienisches Element. Anders als bei früheren Porträts grenzt sie aber den Bildraum nicht streng zum Raum des Betrachters hin ab. Der Goldschmied legt seine linke Hand über die Brüstung und überbrückt so die Barriere.

1516, nur wenige Jahre nach Lottos Goldschmied, entsteht das *Porträt eines Juweliers* von Franciabigio (Abb. 5). Ganz ähnlich wie bei Lotto sehen wir auch hier einen Mann in schwarzer Kleidung an einer Balustrade vor einem Landschaftsausblick sitzen. Er ist nicht so frontal auf den Betrachter ausgerichtet, sondern mehr zur Seite gedreht, ansonsten dem Goldschmied von Lotto aber sehr ähnlich. Obwohl die Position der Hände variiert ist, hält auch er in sehr ähnlicher Haltung einen Ring in seiner rechten und ein weiteres Objekt in seiner linken Hand. Um was es sich bei dem sehr flachen, dunklen Gegenstand mit glatter Oberfläche,

³⁸ Pallucchini und Mariani Canova 1975, S. 91.

tatsächlich handelt, lässt sich nicht genau feststellen. Wie bei Lotto liegen auch hier weitere einzelne Ringe auf der Brüstung. Mit seinem Porträt eines Edelsteinschneiders schafft Jacopo Pontormo 1517-18 ein weiteres italienisches Berufsporträt (Abb. 6). Anders als bei Lotto und Franciabigio sitzt der Dargestellte hier nicht an einer Balustrade in der Landschaft, sondern an einem Holztisch vor dunklem Hintergrund. Mit einem blauen Wams, Pelzkragen und braunem Mantel ist er etwas aufwändiger gekleidet als die anderen beiden Goldschmiede. Während die Goldschmiede bei Lotto und Franciabigio ebenso wie bei den niederländischen Vorgängern von van Eyck und David ihre fertigen Produkte präsentieren, sehen wir diesen Mann gerade bei der Arbeit. In seiner rechten Hand hält er einen Gravierstichel, am Tisch vor ihm liegt das Werkstück, an dem er gerade arbeitet. Aufgrund des Werkzeuges wird der unbekannte Mann als Edelsteinschneider bezeichnet. Selbst wenn es sich bei ihm tatsächlich nicht um einen Goldschmied, sondern um den Vertreter einer eigenen Berufsgruppe handelt, steht er als Edelsteinschneider der Goldschmiedezunft sehr nahe.

Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts schafft Amberger mit seinen Bildnissen von Cornelius Groß und Thomas Beurlin (Abb. 7, Abb. 8) zwei weitere Porträts von Goldschmieden. Beide Männer sind in traditioneller Porträtpose halbfürig sitzend dargestellt. Anders als bei van Eyck unterscheiden sich diese beiden Goldschmiede in Haltung und Kleidung stark voneinander. Beurlin trägt ein langärmeliges rotbraunes Wams mit offenem Stehkragen, sodass man darunter ein weißes feingefältes Hemd, das am Hals mit einer Schleife locker geschlossen ist, und ein Stück eines roten Brusttuchs sieht. Über diesen Kleidungsstücken trägt er eine ärmellose Schube mit breitem Pelzkragen. Groß ist weitaus schlichter gekleidet. Das einheitliche Schwarz seines Wams wird nur am Halsausschnitt von einem schmalen Streifen Weiß unterbrochen. Beurlin trägt, am unteren Bildrand gerade noch sichtbar, einen aufwändig gestalteten Ring an seinem linken Ringfinger. Darüber hinaus hält er in der linken Hand eine verzierte silberne Schmuckschatulle und in der rechten einen mit drei Edelsteinen besetzten Goldring. Groß hält in seiner rechten Hand ein silbernes Medaillon knapp über dem Bildrand.

Das Werkstück ist aufwändig mit kleinen Putti und Blumenranken verziert. Leider ist nicht eindeutig erkennbar, um was es sich bei dem Medaillon genau handelt. Es könnte eine große Schnalle, aber ebenso ein Anhänger oder der Deckel eines Gefäßes sein. Kranz erkennt darüber hinaus den metallenen Knauf eines Degens zwischen linkem Unterarm und Oberkörper.³⁹ Die dunkle Kleidung des Mannes hebt sich nur wenig vom undifferenzierten dunklen Hintergrund ab, sodass Gesicht und Hand als wichtigste Ausdrucksträger besonders hervortreten. Weit mehr als bei Beurlin nutzt Amberger hier die Lichtregie, um auf wenige wichtige Teile des Bildes besonders hinzuweisen.

Ein weiteres hier relevantes Bild ist Anthonis Mors Porträt von Steven van Herwijck aus 1564 (Abb. 9). In dieser Untersuchung ist es das letzte in einer Reihe von Goldschmiedeporträts, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit den Porträts von van Eyck begonnen hat. Der Bildausschnitt ist bereits weitaus größer geworden, van Herwijck ist bis zum Knie an einem Tisch sitzend zu sehen. Anders als die anderen Goldschmiede hält er keines seiner Erzeugnisse in der Hand, sondern deutet auf eine Ansammlung von Objekten auf dem Tisch vor ihm. Dort sehen wir neben den üblichen Ringen auch die Rohmaterialien, aus denen er Schmuck herstellt, auf einem schwarzen Samttuch und ein goldverziertes Schmuckkästchen im Hintergrund.

Ähnlich wie die hier vorgestellten Goldschmiedeporträts sind auch Berufsporträts von verwandten Berufen aufgebaut. Die Geldwechsler von Brügge haben keine eigene Gilde, sondern gehören der Eligiusgilde der Goldschmiede an.⁴⁰ Durch dieses Nahverhältnis in politischer und organisatorischer Hinsicht ergeben sich natürlich auch in der Kunst der beiden Berufsgruppen viele Zusammenhänge. Das Porträt *Mann mit Goldwaage* von Adriaen Isenbrant (Abb. 10) stammt vermutlich aus diesem Umfeld. Über die Identität des Mannes wissen wir nichts. Anhand seiner Kleidung können wir ihn aber eindeutig der gehobenen Handwerker-

³⁹ Kranz 2004, S. 249.

⁴⁰ Schabacker 1974, S. 89.

oder Händlerschicht seiner Stadt zuordnen. Darüber hinaus erlauben uns die Informationen über den Künstler und sein Werk, den Mann als Bürger von Brügge anzusehen. Das Gewand aus dunklem Stoff mit breitem Pelzbesatz und darunter sichtbarem rotem Wams sowie der schwarze Hut ähneln dem Goldschmied von Gerard David. Die einzelnen Elemente der Kleidung sind sehr ähnlich, der Gesamteindruck aber ein ganz anderer. Durch die ärmellose Weste bei David überwiegt das rote Wams, bei Isenbrant sieht man unter dem langärmeligen Übergewand nur sehr wenig von dem gleichen roten Kleidungsstück. In einer Hand hält der Dargestellte eine filigrane Waage, mit der er anscheinend Goldmünzen abwägt. Obwohl er gerade dabei ist, eine weitere Münze auf die dreieckige Waagschale zu legen, blickt er nicht auf die Waage hinunter, sondern nach vorne. Auf dem mit grünem Stoff bespannten Tisch vor ihm liegen einige weitere Münzen. Die Münzen lassen keinen Zweifel daran, dass der Beruf des Mannes mit Geld zu tun hat. Der Unbekannte könnte Bankier oder Geldwechsler sein⁴¹ oder aber auch ein Händler, der sich nicht mit seinen Waren, sondern lieber mit Goldmünzen als dem Ergebnis seiner Geschäfte zeigen will.

Neben diesen Bildnissen gibt es noch eine Reihe von Darstellungen von Handwerkern, die nicht in traditionellen Posen für ein Porträt posieren, sondern vom Maler bei ihrer täglichen Arbeit festgehalten werden. Es entsteht ein Eindruck von Unmittelbarkeit und Spontanität, als könnten wir die Personen unbemerkt in ihrem beruflichen Umfeld beobachten. Eines der wichtigsten dieser Bilder ist *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* von Petrus Christus (Abb. 11). Auch Quinten Massys' *Der Geldwechsler und seine Frau* von 1514 gehört zu dieser Gruppe von Bildern (Abb. 12).

⁴¹ Wilson 1998, S. 196.

4. Die Auftraggeber

Die Personen, die sich in Porträts verewigen lassen, gehören zur Oberschicht ihrer Gesellschaft. Es sind jedoch keineswegs nur Adelige, die sich so darstellen lassen. Obwohl die zwei frühesten bekannten Bildnisse Herrscher zeigen (Johann der Gute, Rudolf der Stifter), wurde die Bildgattung bald von Adelligen genauso wie von wohlhabenden Bürgern aufgegriffen. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts waren dennoch die Höfe die wichtigsten Zentren des Kunstschaffens. Erst ab dem zweiten Jahrhundertviertel beginnt auch die nichthöfische Kunst eine immer größere Rolle zu spielen.⁴² Während die Darstellung in Bildnissen lange ein Privileg des Adels gewesen ist, beanspruchen nun in der frühen Neuzeit erstmals auch Bürgerliche diese Medien für sich. In der Erfindung des bürgerlichen Bildnisses liegt eine bewusste Machtdarstellung und auch Provokation gegenüber dem Adel mit seinem bisherigen „Darstellungsmonopol“.⁴³

Der Übergang vom Mittelalter zur Renaissance ist gekennzeichnet von sozialen Veränderungen. Zusammen mit dem Aufstieg der Städte kommen auch deren Bürger zu neuer Geltung. Sie gewinnen politisch und sozial an Bedeutung und können durch Handwerk und Handel zu großem Wohlstand gelangen. Diese Entwicklung stellt das Bürgertum auf eine neue Ebene. Die Gesellschaft der Städte der frühen Neuzeit ist prinzipiell in die großen Gruppen Adel, Geistlichkeit und Bürgertum unterteilt. Innerhalb dieser Gruppen gibt es aber natürlich noch weitere Unterscheidungen, die für den Status der Betroffenen von großer Bedeutung sind. So setzt sich das Bürgertum aus der urbanen Elite der Patrizier, anderen Händlern und Handwerkern und weitgehend mittellosen Arbeitern zusammen. Die tatsächliche Trennung zwischen den einzelnen sozialen Gruppen ist aber längst nicht so eindeutig, wie solche Auflistungen es erscheinen lassen. In vielen Fällen verschwimmen die Grenzen. Jeder Einzelne

⁴² Harbison 1995, S. 11.

⁴³ Belting 2003, S. 94.

versucht sich deutlich nach unten hin abzugrenzen und nach oben hin aufzuschließen. Seit dem 14. Jahrhundert kann das städtische Patriziat stetig seinen Reichtum ebenso wie seine Unabhängigkeit ausbauen und damit seine soziale Position stärken.⁴⁴

Privilegien und Güter, die bisher dem Adel vorbehalten waren, werden nun auch für wohlhabende Bürger zugänglich, verändern deren Lebensstandard und lassen so die klaren Unterschiede zwischen Adel und Bürgertum verschwimmen. Besonders wohlhabende Kaufleute, aber auch reichgewordene Handwerker haben die nötigen Mittel und das Selbstbewusstsein, ihren Status repräsentativ auszudrücken. Die steigende Zahl von Kleiderordnungen im ausgehenden 15. und im 16. Jahrhundert zeigt uns, dass diese Entwicklung als Problem angesehen und Maßnahmen dagegen erdacht wurden.⁴⁵ Um die klare Lesbarkeit der Umwelt zu bewahren, werden genaue Vorschriften zu Schnitt, Stoff, Verzierungen und Schmuck der Kleidung erlassen. In den Niederlanden scheint sich Philipp der Gute dieser Entwicklung bewusst gewesen zu sein. Während seiner gesamten Regierungszeit versucht er die Position des Adels zu stärken und sie stärker gegen das wohlhabende Bürgertum abzugrenzen.⁴⁶ Er gründet den ausschließlich dem Hochadel vorbehaltenen exklusiven Orden des Goldenen Vlieses und fördert Literatur, die höfische Ideale hochhält.⁴⁷ Gleichzeitig drängt jedoch auch das urbane Patriziat zu Annäherungen an den Adel. Während die Kluft zwischen der adeligen Oberschicht und dem einfachen Volk in den vorherigen Jahrhunderten unüberwindbar schien, gerät nun die althergebrachte Ordnung durcheinander. Soziale Umwälzungen brechen die strenge Klassenordnung auf und ermöglichen neue Zusammensetzungen. Während das Leben am Land noch weiterhin von den feudalen Strukturen bestimmt ist, gibt es in den Städten Veränderungen. Es ist nicht verwunderlich, dass die alte Oberschicht diese Entwicklung als Bedrohung empfindet und mit

⁴⁴ Wilson 1998, S. 25.

⁴⁵ Krause 2008, S. 71.

⁴⁶ Wilson 1998, S. 25.

⁴⁷ Wilson 1998, S. 34.

Mitteln wie Kleider- und Luxusordnungen und anderen Vorschriften versucht, die klaren Klassenunterschiede auch weiterhin aufrechtzuerhalten.

Van Eyck war während vieler Jahre seines Schaffens durchaus im höfischen Umfeld tätig. Er war „valet de chambre“ im Palast des Herzogs in Brügge, später offizieller Gesandter des Hofes auf diplomatischen Missionen und führt dennoch den Großteil seiner Werke für bürgerliche Auftraggeber aus.⁴⁸ Auch am Beispiel Ambergers sieht man deutlich, wie sehr die Porträtmalerei im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen schon zu einem bürgerlichen Medium geworden ist. Von seinen 49 erhaltenen Porträts zeigen allein 26 Kaufleute und deren Ehefrauen.⁴⁹ Eine weitere wichtige Gruppe sind die Goldschmiede, die selbst oft auch als Händler tätig waren. Andere Auftraggeber gehören zu humanistischen und akademischen Berufsgruppen wie Schreiber, Ärzte oder Juristen.⁵⁰

Auch wenn uns jegliche weitere Informationen über die Dargestellten fehlen, könnten wir von einem gewissen Wohlstand der Kunden von Porträtmalern ausgehen. Bis auf wenige Ausnahmen geht ein Porträt auf den konkreten Auftrag einer einzelnen Privatperson zurück, die dem Künstler einen vorher vereinbarten Preis bezahlt. Ohne eine gesicherte materielle Grundlage ist ein Porträtauftrag kaum möglich.⁵¹ Das 15. und 16. Jahrhundert bringen große wirtschaftliche Erfolge für viele Handelsstädte. Ein Vermögenszuwachs innerhalb der bürgerlichen Oberschicht, die mit Handel und Handwerk ihr Geld verdient, ist die Folge.

Am Beispiel von Christoph Ambergers Bildnissen lassen sich das Umfeld und die Stellung von bürgerlichen Auftraggebern von Porträts besonders gut beobachten, da wir über ausführliche Informationen zu den Dargestellten verfügen. 28 von Ambergers 49 erhaltenen Porträts zeigen Mitglieder der

⁴⁸ Castelfranchi Vegas 1994, S. 34.

⁴⁹ Kranz 2004, S. 123.

⁵⁰ Kranz 2004, S. 123.

⁵¹ Kranz 2004, S. 123.

Augsburger Kaufleutestube oder der sozial noch höher stehenden Herrenstube. Beachtet man nur die als Augsburger Bürger gesicherten Personen, gehören sogar 80% der Dargestellten einer der beiden Stuben an.⁵² Diese Informationen zeigen uns, die Porträtmalerei ist eindeutig Sache der städtischen Elite und diese besteht zum größten Teil aus Händlern und Kaufleuten. Die erhaltenen Daten zur Besteuerung der Bürger geben einen guten Eindruck von Wohlstand und Besitzverhältnissen. Weniger als ein Prozent der gesamten Bevölkerung der Stadt hat den höchsten Steuersatz von 100 Gulden zu bezahlen. In die Gruppe dieser Reichsten fallen schon fünf von Ambergers Auftraggebern. Zwei seiner drei porträtierten Goldschmiede haben eine Steuerlast von 10-50 Gulden zu tragen. Auch diese Gruppe macht nicht mehr als zwei Prozent der Bevölkerung aus.⁵³

⁵² Kranz 2004, S. 125.

⁵³ Kranz 2004, S. 127.

4.1. Goldschmiede

Goldschmiede gehören in der frühen Neuzeit zu einer gehobenen Klasse von Handwerkern und nehmen innerhalb der Hierarchie der Handwerkszünfte einen besonders hohen Rang ein. Ähnlich wie Maler arbeiten auch Goldschmiede nicht an Gebrauchsgütern und alltäglichen Waren, sondern stellen Luxusgüter her, die für einen großen Teil der Bevölkerung unerschwinglich sind. Einblicke in Inventare zeigen uns aber, dass wohlhabende Sammler für Goldschmiedearbeiten weitaus höhere Summen bezahlen als für Gemälde.⁵⁴ So können einige Goldschmiede zu hohem Ansehen und Reichtum aufsteigen. Die Steuerdaten von Augsburg zeigen uns auch, dass ihr Handwerk verglichen mit anderen besonders einträglich ist. Goldschmiede genießen einen hohen gesellschaftlichen Rang, sie verfügen über ein höheres Einkommen als die meisten anderen Handwerker und können fast ausschließlich Mitglieder der reichen Oberschicht zu ihren Kunden zählen. Wohlhabende Bürger können sich einzelne Schmuckstücke leisten, Adelige haben aber die nötigen Ressourcen, um Luxusgüter in großer Zahl anfertigen zu lassen. Goldschmiedearbeiten, und dabei besonders Schmuckstücke, werden für den eigenen Nutzen gesammelt, aber auch häufig als Geschenke und Gunstbeweise weitergegeben.⁵⁵ Sie sind zusammen mit Kleidung das beste Mittel, um auf den ersten Blick einen Eindruck von Rang und Wohlstand zu signalisieren. In Zeiten von strengen Kleiderordnungen kann schon das Tragen einer bestimmten Art von Kette eine eindeutige Aussage sein.

Während etwa Tischler oder Schneider zwar durchaus auch wohlhabende Kunden haben können, setzt sich der meiste Teil ihrer Kundschaft aus der großen Mittelschicht zusammen. Auch diese Handwerker können erlesene Luxusgegenstände produzieren, die meisten von ihnen verdienen ihr Geld aber mit routinehaften Arbeiten und Gebrauchsgegenständen. Die Kunstgegenstände

⁵⁴ Castelfranchi Vegas 1994, S. 195.

⁵⁵ Wilson 1998, S. 29.

von Goldschmieden haben dagegen einen so hohen Wert, dass sie nur einer kleinen Gruppe wohlhabender Käufer zugänglich sind. Goldschmiede sind zwar Handwerker, sie produzieren aber nicht nur für den täglichen Gebrauch und ausschließlich für Kunden der Oberschicht. Eine ähnliche Rolle kommt nur den Malern zu, wobei diese aber weniger hoch bezahlt sind und erst viel später als die Goldschmiede ihre soziale Stellung in Berufsporträts ausdrücken. Goldschmiede scheinen sich besonders häufig in Porträts darstellen zu lassen. Einerseits versetzt ihr Beruf sie finanziell in die Lage, solche Bilder in Auftrag zu geben, andererseits bringt er auch so viel soziales Ansehen und gesellschaftliches Prestige, dass sie durchaus selbstbewusst den Wunsch haben, sich darstellen zu lassen.⁵⁶

⁵⁶ van der Velden 1998, S. 261.

5. Begriffseingrenzung

5.1. Was definiert ein Porträt?

„Von einem autonomen Portrait kann aber erst die Rede sein, wenn es sein eigenes Thema bildet und auf einem eigenen [...] Medium erscheint.“⁵⁷ Nach dieser Definition von Belting ist ein Bild erst dann ein Porträt, wenn es die Darstellung einer individuellen Person zum Hauptzweck hat und außerdem für sich alleine als selbstständiges Objekt steht. In der Renaissance, an der Grenze vom 15. zum 16. Jahrhundert, tritt das Porträt erstmals als eigenständige Bildgattung auf. Neben dem Einzelporträt entstehen auch andere Gattungen wie das Gruppenporträt, Idealbildnisse, Personifikationen und allegorische Bildnisse.⁵⁸ Um die Art von Bildnismalerei, die als neue Errungenschaft der Renaissance gilt, genau zu verstehen, muss man sie von anderen auf den ersten Blick ähnlichen Bildgattungen abgrenzen. Schon im Mittelalter gibt es Darstellungen einzelner Personen mit mehr oder weniger charakteristischen Gesichtszügen - handelt es sich dabei auch um Porträts? Solche Darstellungen können, etwa in Stifterbildnissen, reale Zeitgenossen zeigen oder für historische Persönlichkeiten ebenso wie biblische und legendäre Gestalten stehen. In manchen Fällen sind sie auch als Personifikationen (z.B. Tugend, Kirche etc.) zu verstehen.⁵⁹ Individuelle Züge, die auf eine bestimmte Person zu deuten scheinen, werden nur verwendet, soweit sie nötig sind, um bestimmte Eigenschaften oder Aussagen der Personifikation zu transportieren. Auffallend ist auch, dass solche Personifikationen oft Kleidung, Attribute oder Gesten zur Identifizierung benötigen, während besonders die frühen Porträts mit ihren sehr engen Bildausschnitten fast ganz auf solche Hilfsmittel verzichten.

Boehm legt drei Grundcharakteristika von Porträts fest, durch die sich die Bildgattung definieren und gegenüber anderen abgrenzen lässt:⁶⁰

⁵⁷ Belting 2003, S. 89.

⁵⁸ Boehm 1985, S. 19.

⁵⁹ Boehm 1985, S. 21.

⁶⁰ Boehm 1985, S. 26 - 28

Erstens schwankt der Ausdruckswert der Charaktermerkmale und Affekte der dargestellten Personen „um ein mittleres Maß“.⁶¹ Der Porträtierte zeigt keine extremen Gefühlsregungen wie Lachen oder Weinen, die einen grotesken, maskenhaften Charakter vermitteln und schnell weg von einem individuellen Porträt etwa zur allgemeinen typenhaften Darstellung „eines Lachenden“ führen könnten. Das zweite Charakteristikum des Porträts steht in engem Zusammenhang mit dem eben beschriebenen ersten. Ebenso wie ein Porträt nicht zu viel Affekt zeigen darf, darf es auch nicht zu weit ins Gegenteil führen und zu wenig Persönlichkeit transportieren. Während starker Affekt das Porträt zu einer Karikatur, zur Darstellung eines bestimmten grotesken Typs anstatt eines Individuums macht, führt die Zurücknahme jeglicher charakteristischer Merkmale zur Idealisierung. Wiederum wird nicht mehr ein bestimmter Mensch dargestellt, sondern ein Idealbild eines Typus'. Das dritte Grundprinzip ist die Ähnlichkeit des Dargestellten mit dem Original.⁶² Obwohl wir als Betrachter natürlich den „originalen“ dargestellten Menschen nicht kennen, können wir anhand seines Porträts vermuten, ob es ihm ähnlich ist, und wie er tatsächlich ausgesehen hat.⁶³ Obwohl gerade die Gattung Porträt auf den ersten Blick nicht viel mit der Darstellung von Handlung zu tun hat, erklärt Boehm den Zusammenhang von Charakter und Handlung zum vierten Grundprinzip und Erkennungsmerkmal des Porträts.⁶⁴ Haltung, Gestik, Kleidung und Attribute des Porträtierten deuten eine Handlung an, die zwar oft nicht im Gemälde dargestellt wird, aber dennoch als Möglichkeit stattzufinden scheint. Ein Blick, eine Handgeste, eine Drehung des Oberkörpers lassen eine potentielle Handlung anklingen, die für den Betrachter zwar nicht konkret im Porträt festgehalten wurde, die er aber aus dem Gesehenen heraus erahnen kann.⁶⁵ In etwas späteren Porträts wird aus dieser möglichen oft eine tatsächliche Handlung. So ist etwa Tizians Jacopo de Strada im Moment des Porträts gerade dabei, eine Skulptur zu untersuchen. Besonders in der niederländischen Porträtmalerei spielen detailliert wiedergegebene Gegenstände

⁶¹ Boehm 1985, S. 26.

⁶² Boehm 1985, S. 28.

⁶³ Boehm 1985, S. 28.

⁶⁴ Boehm 1985, S. 28.

⁶⁵ Boehm 1985, S. 29.

und die Umgebung des Dargestellten eine wichtige Rolle. Es fällt jedoch auf, dass gerade bei den frühesten Porträts diese Merkmale weitgehend zurückgenommen sind. Während später Gesten, Kleidung und Attribute unverzichtbare Bestandteile eines Porträts werden, zeigen viele der frühesten Porträts den Dargestellten in einem engen Bildausschnitt ohne zusätzliche Gegenstände. Die Hände sind nicht sichtbar, der Hintergrund ist neutral; einzig die Kleidung gibt dem Betrachter Hinweise auf die Identität und soziale Stellung des Porträtierten.

5.2. Das Berufsporträt

Betrachtet man Porträts der frühen Neuzeit, stellt man fest, dass viele Dargestellte nicht einfach nur sich selbst präsentieren, sondern auch verschiedene Attribute zeigen. Diese Gegenstände sind nicht zufällig ins Bild integriert; sie transportieren zusätzliche Aussagen über den Dargestellten. Oft sieht man Papierstücke mit erklärenden Aufschriften, Rosenkränze oder Blumen. In anderen Fällen halten die Porträtierten aber auch Gegenstände, die dem Betrachter mehr über seinen Beruf sagen sollen. Nicht nur Kleriker und Adelige, sondern nun auch Bürger können ihren Stand präsentieren. Die Bildnisse des neuen Bürgertums in der frühen Neuzeit versuchen nicht, sich den Anschein von Adel zu geben, sondern betonen mit noch nie dagewesenem Selbstbewusstsein ihren sozialen Rang. Schneider sieht diese Porträts als „Würdigung des gesellschaftlich exponierten Individuums.... [das] souveräne Handlungskompetenz demonstriert.“⁶⁶ Diese Handlungskompetenz entsteht durch den Beruf, der wichtigstes Statusmerkmal und Identifikationsmittel ist. In einer Zeit, in der das gesamte gesellschaftliche Leben einer Stadt von der Organisation der Gilden und Kammern bestimmt ist, kommt dem Beruf eine entscheidende Rolle zu. Durch diesen reiht sich ein Handwerker nicht nur in die Struktur seiner Gilde ein, sondern zeigt auch zugleich sein eigenes Können. Allein die Tatsache, ein Porträt von sich anfertigen lassen zu können, spricht schon für den Wohlstand des Dargestellten. Der Hinweis auf den Beruf gibt zusätzliche Angaben zu seinem sozialen Status.

⁶⁶ Schneider 1992, S. 6.

5.3. Definition Berufsporträt

Ainsworth und Christiansen definieren ein Berufsporträt, oder „occupational portrait“ als „a likeness in which the sitter is shown engaged in his profession“⁶⁷. Nach dieser Definition muss der Dargestellte tatsächlich gerade *bei der Ausübung* seines Berufes gezeigt sein. Auf Bildern wie dem *Mann mit Goldwaage* von Isenbrant trifft diese Beschreibung eindeutig zu. Obwohl wir nicht sagen können, was genau sein Beruf ist, sehen wir ihn eindeutig bei dessen Ausübung. Er präsentiert die Waage nicht wie ein passives Attribut, sondern ist aktiv dabei, Goldmünzen abzuwägen. Folgt man dieser Definition von Ainsworth und Christiansen, handelt es sich bei dem *Mann mit Goldwaage* zweifellos um eines der frühesten Berufsporträts der Renaissance.⁶⁸ Nur sehr wenige frühe Bildnisse zeigen tatsächlich einen Menschen direkt bei der Ausübung seines Berufes. Ein Beispiel ist der *Geldwechsler und seine Frau* (1515) von Quinten Massys oder das darauf basierende Bild von van Reyerswaele (1538) und *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* (1449) von Petrus Christus. Auch das Porträt eines Schneiders von Moroni aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört zu dieser Kategorie.

Wenn nur diese Art von Bildern Berufsporträts sind, wie ordnet man dann aber Bildnisse wie die Goldschmiede Jan van Eycks ein? Die beiden dargestellten Männer halten zwar einen Ring, sind aber eindeutig nicht bei irgendeiner Tätigkeit abgebildet. Wir wissen, dass es Goldschmiede sind, haben aber außer den präsentierten Ringen keinen Hinweis auf ihre Arbeit. Anstatt wie bei den oben genannten Porträts eine Aktion zu zeigen, wird hier passiv präsentiert. Die Ringe haben eher den Charakter von Attributen als von tatsächlichen Werkstücken. Dass es sich bei diesem Unterschied nicht nur um eine Frage von Zeit und inzwischen stattgefundener Entwicklung handelt, zeigen uns Porträts wie Ambergers Cornelius Groß von 1544. Auch mehr als 100 Jahre nach van Eycks Porträts wählt der Maler noch die gleiche Darstellungsweise. Groß ist nicht bei seiner Arbeit zu sehen,

⁶⁷ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 194.

⁶⁸ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 194.

sondern hält ein einzelnes fertiges Schmuckstück in der Hand. Andere Porträts wie Ambergers *Thomas Beurlin* (1530-40) oder Anthonis Mors *Steven van Herwijck* (1564) stellen eine Zwischenstufe dar. Die Porträtierten halten zwar nicht nur ein einzelnes Werkstück, sind aber auch nicht direkt bei der Arbeit gezeigt: Groß hantiert mit einem Ring und einer Schmuckschatulle, van Herwijck deutet auf eine Sammlung von zwei Ringen, Steinen und wertvollen Materialien vor ihm, während im Hintergrund ein Schmuckkästchen zu sehen ist. Beide präsentieren also mehrere ihrer Werkstücke, ohne aber an ihnen zu arbeiten. Der Ring und die Schatulle beziehungsweise die zwei Ringe, die Edelmetalle und das Schmuckkästchen stellen mehrere Stufen des Fertigungsprozesses eines Schmuckstückes dar.

Auf Bildnisse dieser Art zielt Löcher mit seiner Definition von Goldschmiedebildnissen ab, die man daran erkennen kann, dass „...der Dargestellte ein Zeugnis seiner Kunst vorweist und - wenigstens überwiegend – eine Blickverbindung mit dem Betrachter eingeht.“⁶⁹ Mit dieser Beschreibung fasst Löcher den Begriff weiter als Ainsworth und Christiansen: Der Dargestellte muss nicht direkt bei seiner Tätigkeit zu sehen sein, sondern nur einen Hinweis auf seinen Beruf liefern. Es reicht schon, wenn er, wie im Fall der Bilder van Eycks, einen seiner Ringe hält. Neben dem Werkstück betont Löcher aber auch die Blickverbindung zwischen Porträtiertem und Betrachter als wichtiges Element eines Berufsporträts. Warum ist der Blickkontakt ausschlaggebend? Von den zehn hier betrachteten Männern blicken fünf (van Eyck *Jan de Leeuw*, Franciabigio *Porträt eines Juweliers*, Amberger *Thomas Beurlin*, Amberger *Cornelius Groß*, Mor *Steven van Herwijck*) aus dem Bild zum Betrachter und fünf (van Eyck *Mann mit blauem Turban*, David *Porträt eines Goldschmieds*, Isenbrant *Mann mit Goldwaage*, Lotto *Porträt eines Juweliers*, Pontormo *Porträt eines Edelsteinschneiders*) an jedem Gegenüber vorbei zu einem unbestimmten Punkt in der Ferne. Von den zwei Goldschmieden von van Eyck nimmt nur einer direkten Blickkontakt auf. Ist daher der *Mann mit blauem Turban* kein Goldschmiedeporträt? Auch Davids Porträt - durch seine Attribute ganz eindeutig das Bildnis eines Goldschmieds - stellt keine Verbindung zwischen

⁶⁹ Löcher 1985, S. 170.

Dargestelltem und Betrachter her. Unter den Berufsporträts, die Menschen direkt bei der Arbeit zeigen, findet sich kein einziges, in dem es eine Blickverbindung gibt. Bei dieser Art von Bildnissen ergibt sich das Fehlen eines direkten Blicks schon durch das Motiv selbst. Man kann nicht einen Mann bei seiner Arbeit zeigen und ihn gleichzeitig in Blickkontakt zum Betrachter setzen. Dazu müsste er schließlich seine Arbeit unterbrechen und aufblicken. Alles was diese besonderen Bilder ausmacht, das spontane Moment und das Gefühl, einen Einblick in die tägliche Routine des Handwerkers zu bekommen, geht somit verloren. Löcher schließt mit seiner Definition also genau die Porträts aus, die Ainsworth und Christiansen als Berufsporträts ansehen.

Streng genommen könnte man sogar zwischen drei Typen von Berufsporträts unterscheiden. In der ersten Gruppe gibt es die Bildnisse, die einen Handwerker oder Geschäftsmann bei seiner Arbeit zeigen. Sie versuchen den Eindruck einer spontanen Momentaufnahme aus dem Arbeitsleben des Porträtierten zu vermitteln. Zu dieser Kategorie gehören eindeutig Bilder wie Isenbrants *Mann mit Goldwaage* oder Petrus Christus' *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt*. Die zweite Gruppe setzt sich aus Bildnissen wie van Eycks *Goldschmieden* oder Ambergers *Goldschmied Cornelius Groß* zusammen. Hier sehen wir Handwerker nicht bei ihrer Arbeit, sondern ruhig ein einziges Werkstück präsentierend. Diese Bilder haben durch das Fehlen jeglicher Aktion einen weitaus kontemplativeren Charakter. Zwischen diesen beiden Typen von Porträts steht noch eine dritte Gruppe, die einen Hinweis auf die Arbeit der Dargestellten liefert, sie aber dennoch nicht direkt dabei zeigt. Ambergers *Der Goldschmied Thomas Beurlin* und Anthonis Mors *Steven van Herwijck* können zu dieser Kategorie gezählt werden. Die Porträtierten präsentieren nicht nur ein einzelnes Werkstück, sondern zeigen mehrere Elemente ihrer Arbeit gleichzeitig. Besonders deutlich weist Steven van Herwijck neben den fertigen Erzeugnissen seiner Arbeit auf die Ansammlung von Edelmetallen und Schmucksteinen auf seinem Tisch. Wir sehen hier also sowohl die Halberzeugnisse als auch die fertigen Schmuckstücke, zu denen diese verarbeitet werden. Ohne den Goldschmied tatsächlich bei der Arbeit zu zeigen, gibt uns

Anthonis Mor einen Einblick in dessen Handwerk, indem er mehrere Stufen des Fertigungsprozesses nebeneinander darstellt. Aus den verschiedenen Rohmaterialien auf dem schwarzen Samt stellt der Handwerker Schmuckstücke wie die daneben liegenden Ringe her. Im Hintergrund sehen wir sogar eine Schatulle, in der seine fertigen Erzeugnisse aufbewahrt werden können. Auch Ambergers *Thomas Beuerlin* hält neben einem Ring eine kleine Schmuckschatulle. Ohne differenzierten Hintergrund (etwa ein Einblick in die Werkstatt), Werkzeuge und weitere Hinweise auf seine Tätigkeit gehört er aber eindeutig nicht in die Reihe der Goldschmiede bei der Arbeit. Ähnlich wie Steven van Herwijck *präsentiert* er verschiedene Elemente seines Handwerks, *arbeitet* aber im Moment des Porträts nicht mit ihnen. Eine Tätigkeit wird angedeutet, aber nicht ausgeführt. Somit stehen diese Bildnisse ikonographisch zwischen den Goldschmieden bei der Arbeit und den Porträts mit einem rein passiv präsentierten Attribut.

Obwohl also eine genaue Unterscheidung zwischen den verschiedenen Darstellungstypen möglich scheint, muss man sich die Frage stellen, ob so eine Klassifizierung in diesem Zusammenhang auch sinnvoll ist. Verschiedene Maler einigen sich mit ihren Auftraggebern auf verschiedene Arten der Darstellung. Entscheidend ist jedoch, dass sie alle mit einem deutlichen Hinweis auf ihren Beruf porträtiert werden wollen. Aus diesem Grund werde ich im Folgenden den Begriff Berufsporträt nicht nur auf die von Ainsworth und Christiansen vorgeschlagene Definition⁷⁰ beschränken, sondern ihn auf *alle Bildnisse anwenden, die einen Dargestellten deutlich als Vertreter seines Berufsstandes porträtieren*.

⁷⁰ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 194.

6. Entwicklung

Berufsporträts sind zu Beginn ihrer Entwicklung ein rein nördliches Phänomen. Ausgehend von den Niederlanden finden sie sich im Lauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in den großen Handelsstädten des deutschsprachigen Raums. In Italien setzt sich diese Entwicklung erst etwas später durch.

Während im Spätmittelalter die Bedeutung der Städte steigt, werden auch deren Bewohner wichtiger für das gesamte gesellschaftliche Gefüge. Ein Wandel der sozialen Stellung geht einher mit gehobener wirtschaftlicher und politischer Bedeutung. Neben den Händlern sind es in erster Linie die Handwerker der Städte, die an Akzeptanz und Legitimation gewinnen. Obwohl so im tatsächlichen Alltag handwerkliche Berufe einen hohen Stellenwert einnehmen, werden diese unter dem Einfluss des Humanismus weitgehend nicht als bildwürdig betrachtet.⁷¹ Geistigen Leistungen wird mehr Respekt entgegengebracht als körperlicher Arbeit. Zunächst finden sich Handwerksdarstellungen nur in bestimmten Zusammenhängen. Sie werden hauptsächlich bei der Illustration von biblischen Szenen oder im Zusammenhang mit Gilden und den Schutzpatronen der jeweiligen Berufe dargestellt.

Goldschmiede haben den sozialen Rang und auch die nötigen finanziellen Mittel, um sich in Porträts darstellen zu lassen. Verschiedene Beispiele⁷² zeigen uns, dass es eine ganze Reihe von Porträts von Goldschmieden in der frühen Neuzeit gibt, in denen die Dargestellten zwar als wohlhabende Bürger ihrer Stadt, aber nicht dezidiert als Goldschmiede abgebildet werden. Auch Albrecht Dürer stellt seinen Vater im Porträt von 1490 als frommen Bürger mit Rosenkranz und nicht als Goldschmied dar. Ohne Bildinschriften oder zusätzliche Quellen könnten wir heute nicht mehr feststellen, wer auf diesen Bildnissen dargestellt ist. Neben diesen

⁷¹ Kathke 1997, S. 104.

⁷² Vgl. Hans Holbein d.Ä. *Bildnis des Goldschmieds Jörg Seld*, 1497, Bayonne, Musée Bonnat; Ambrosius Holbein *Bildnis des Goldschmieds Jörg Schweiger*, Basel, Kunstmuseum Basel; Christoph Amberger *Jörg Zörer*, 1531, Madrid, Museo del Prado

Porträts entwickelt sich aber im 15. Jahrhundert eine zweite Bildtradition, in der die Handwerker durch Attribute im Porträt eindeutig als Goldschmiede ausgezeichnet werden. Beide Typen bestehen gleichzeitig und entwickeln sich parallel zueinander. Am Beispiel von Christoph Amberger sehen wir, dass sogar im Oeuvre eines Künstlers beide Darstellungsarten nebeneinander vorkommen können. Je nach Wunsch des Auftraggebers und/oder Funktion des Bildes zeigt er Goldschmiede mit ihren charakteristischen Attributen oder einfach als wohlhabende Bürger. Während Cornelius Groß und Thomas Beurlin in Berufsporträts eindeutig als Goldschmiede gezeigt sind, wird der Goldschmied Jörg Zörer ohne jeglichen Hinweis auf seinen Beruf wiedergegeben.

Die frühesten bekannten Berufsporträts von Goldschmieden sind die beiden Bildnisse von Jan van Eyck. Mit diesen Porträts führt van Eyck einen neuen Typus in der Porträtmalerei ein und schafft eine Grundlage für die weitere Entwicklung. Ebenso wie diese ersten Bildnisse stammt mit Gerard Davids *Bildnis eines Goldschmieds* auch der früheste Nachfolger des neuen Typus' im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aus Brügge. Zwar kein Bildnis eines Goldschmieds, aber dennoch auch ein frühes Berufsporträt aus ähnlichem Umfeld, ist Adriaen Isenbrants *Mann mit Goldwaage* von 1510-20. Die niederländische Handelsmetropole mit ihren Verbindungen nach ganz Europa bildet ein kulturelles Zentrum, von dem ausgehend sich Neuerungen schnell verbreiten. Schon bald nach den ersten niederländischen Beispielen finden sich ähnliche Bildnisse auch in Italien. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören dort Berufsbilder, wie etwa der Juwelenschneider von Pontormo, jedoch eher zu den Ausnahmen. Fast zur gleichen Zeit wie Pontormos Bildnis entstehen auch das *Porträt eines Edelsteinschneiders* (1516) von Franciabigio und *Porträt eines Juweliers* (ca. 1510) von Lorenzo Lotto. Diese Bildnisse führen den bis dahin noch nicht bekannten Typus des Goldschmieds mit einem oder mehreren seiner Ringe in Italien ein.⁷³

⁷³ McKillop 1974, S.147.

Anhand der erhaltenen Werke lässt sich die Verbreitung des Typs der Berufsporträts gut rekonstruieren. Wir können feststellen, wo und wann die ersten Berufsporträts entstehen und wie sie in der Folge von anderen Künstlern aufgegriffen und weitergeführt werden. Während wir so zwar die Ausbreitung seit den ersten Berufsporträts gut nachverfolgen können, ist es weitaus schwieriger, den Ursprung des Porträttyps festzumachen. Warum werden ab dem 15. Jahrhundert Handwerker in Porträts mit Attributen ihres Berufs dargestellt und woher stammt diese Ikonographie? Attribute, die für den Betrachter zusätzliche Informationen transportieren, finden sich in der Malerei schon im Mittelalter. Nun werden diese aber erstmals benutzt, um in Porträts eindeutig den Beruf des dargestellten Goldschmieds hervorzuheben. In den folgenden Abschnitten werde ich der Frage nachgehen, woher dieser Darstellungstyp kommt, und wie er sich entwickelt hat.

Es gibt verschiedene Elemente im Berufsporträt, die den Typus prägen und die auf unterschiedliche Quellen zurückgeführt werden können. Was fast alle Goldschmiedeporträts miteinander verbindet, ist der Ring. Mit nur zwei Ausnahmen (Jacopo Pontormo *Porträt eines Edelsteinschneiders*, Christoph Amberger *Cornelius Groß*) haben alle hier besprochenen Goldschmiede zumindest einen Ring bei sich. Bei einigen, wie bei Anthonis Mor *Steven van Herwijck* liegen mehrere Ringe neben anderen Gegenständen auf einem Tisch, bei anderen werden ein einziger (Jan van Eyck *Jan de Leeuw, Mann mit blauem Turban*) oder eine Sammlung von Ringen (Gerard David *Bildnis eines Goldschmieds*, Lorenzo Lotto *Porträt eines Juweliers*, Franciabigio *Porträt eines Juweliers*) als wichtigste Attribute im Bild präsentiert. Der Edelsteinschneider und Cornelius Groß stechen dadurch hervor, dass sie als Einzige keinen Ring bei sich haben. Bei dem Mann von Pontormo erklärt sich diese Abweichung möglicherweise aus seiner Tätigkeit. Wenn er tatsächlich auf das Schneiden von Edelsteinen spezialisiert war, gehört er damit zwar ebenfalls in die Reihe der Schmuck und Wertgegenstände herstellenden Handwerker, fertigt aber selbst keine Ringe an. Cornelius Groß zeigt statt des Ringes zwar ein kunstvoll verziertes Medaillon, weist damit aber genauso auf seinen Berufsstand hin wie die anderen Goldschmiede mit ihren Schmuckstücken. Möglicherweise war er bekannt

für seine Kunstfertigkeit bei diesen filigranen Arbeiten, weist mit dem Medaillon auf einen besonderen Auftrag hin oder wollte den traditionellen Typus des Goldschmiedebildnisses variieren. Wir wissen nicht, warum sich Maler und Modell gegen den traditionellen Ring entscheiden. Wichtig ist jedoch, dass selbst wenn kein Ring im Bild ist, ein anderer Gegenstand als Attribut fungiert und kein Zweifel an der handwerklichen Tätigkeit des Porträtierten besteht.

6.1. Attribute in Porträts

Seit dem späteren Mittelalter sollen sowohl eigenständige als auch in andere Darstellungen integrierte Bildnisse Individuen darstellen und charakterisieren. Mit Hilfe von physiognomischen Merkmalen werden Andeutungen zu der Wesensart des Dargestellten gemacht. Im Lauf des 12. und 13. Jahrhunderts wird eine Reihe antiker Texte – hauptsächlich über arabische Übersetzungen – für das westliche Mittelalter wieder zugänglich. Zu diesen gehören auch Texte über Physiognomik.⁷⁴ Basierend auf antiken Theorien über den Zusammenhang zwischen äußerer Erscheinung und Seele eines Menschen, widmet man sich auch in der Renaissance der Deutung und Bedeutung von Physiognomien.⁷⁵ Neben Charaktereigenschaften einer Person kann ein Porträt aber noch weitaus mehr Information für den Betrachter beinhalten. Kleidung, Umgebung, Haltung, Accessoires - alle diese Elemente transportieren eine Aussage, die von den Betrachtern verstanden werden soll. Wir dürfen nicht vergessen, dass selbst spontan wirkende Einblicke in das tägliche Leben und scheinbare Momentaufnahmen tatsächlich sorgfältig komponierte Bildnisse sind. Ein Porträt ist stets das Ergebnis einer Übereinkunft zwischen Maler und Auftraggeber, jedes Detail ist geplant und beabsichtigt.⁷⁶

Innenräume dienen oft dazu, die Lebensumstände des Porträtierten zu veranschaulichen und einen Eindruck von dessen Beschäftigung, Interessen und Wertvorstellungen zu geben. Bestimmte Gegenstände dienen als Statussymbole, bezeugen einen gewissen gesellschaftlichen Stand oder betonen die Bildung des Dargestellten. Andere Symbole gehören eher zu einer ethisch-moralischen Ebene. Sie bringen den Dargestellten mit bestimmten Idealen und Tugenden in Verbindung.⁷⁷ Aber auch ohne einen ganzen Innenraum wiederzugeben, ist es möglich, mit einzelnen Attributen Aussagen über den Porträtierten zu machen. Vor einem neutralen Hintergrund können gezielt in Szene gesetzte Gegenstände

⁷⁴ Sauerländer 2003, S. 101.

⁷⁵ Syson 1998, S. 10.

⁷⁶ Schneider 1992, S. 20.

⁷⁷ Schneider 1992, S. 25.

besonders herausstechen. Indem das Modell einen bestimmten Gegenstand in seinen Händen hält, verleiht er ihm besondere Bedeutung. Wenn das Objekt nicht einfach nur auf einem Tisch liegt, sondern vom Porträtierten selbst getragen wird, steht es in einem weitaus näheren persönlichen Verhältnis zu ihm.⁷⁸ Solche Attribute sollen meistens den Status des Dargestellten ausdrücken oder bestimmte Ansprüche unterstreichen. Neben eindeutigen Hinweisen auf Rang und Wohlstand gibt es aber auch Attribute, die nicht so einfach zu lesen sind.

Die Beigabe von Attributen stammt ursprünglich aus der Tradition der Heiligendarstellungen. Um für den Betrachter deutlich zu machen, um wen es sich handelt, wird ein Gegenstand, der auf bestimmte Tugenden, Episoden aus der Vita oder aus dem Martyrium anspielt, hinzugefügt.⁷⁹ Porträts der frühen Neuzeit sollen neben ihrer repräsentativen Funktion auch gesellschaftliche Normen und Werte des Dargestellten vermitteln.⁸⁰ Um das zu erreichen, werden der reinen Darstellung einer Person oft aussagekräftige Attribute hinzugefügt. Kathke nennt vier Funktionen von Attributen in Porträts: Erstens können sie, ähnlich wie Stifterattribute in religiösen Darstellungen, auf eine bestimmte Leistung oder Errungenschaft anspielen. Die zweite Gruppe weist auf den Stand oder Beruf des Modells hin, während die dritte durch Gebetsbücher, Rosenkränze etc. ein gläubiges, gottesfürchtiges Leben ausdrückt. Die vierte Gruppe besteht aus „redenden Attributen“ wie lesbar beschriebenen Zetteln oder Briefen.⁸¹ Für unsere Untersuchung ist natürlich der zweite Typ von Attributen besonders interessant.

⁷⁸ Campbell 1990, S. 128.

⁷⁹ Kathke 1997, S. 90.

⁸⁰ Hirschfelder 2012, S. 107.

⁸¹ Kathke 1997, S. 91.

6.2. Der Ring als Attribut

Ein Blick auf zeitgenössische Bildnisse zeigt uns, dass Schmuck zur Darstellung von Reichtum und gesellschaftlichem Rang in Porträts dient.⁸² Dank der strengen Kleiderordnung und Luxusgesetzgebung können Betrachter aus der Art des getragenen Schmucks, der Anzahl der Ringe und der Länge der Ketten viel über den Stand des Dargestellten herauslesen.

Ringe gehören in der Renaissance zu den meistgetragenen Schmuckstücken. Sie sind ein Zeichen von Stand, Reichtum und Würde, bekommen aber mit dem Aufschwung des Handels und des Bürgertums als Wappen, Kaufmanns- und Handwerkszeichen zum Siegeln von Briefen und Verträgen noch zusätzliche Bedeutung.⁸³ Rohmann stellt am Beispiel der Fugger eine gewisse Rangordnung der Schmuckstücke fest. Alle Personen der ersten Generation werden im Ehrenbuch der Fugger mit einem oder mehreren Ringen dargestellt, um den von Anfang an vorhandenen wirtschaftlichen Erfolg der Familie zu zeigen. Bereits Hans Fugger und seine zwei Frauen tragen Goldringe, aber noch keinen weiteren Schmuck. Erst in den folgenden Generationen kommen auch Ketten und andere Schmuckstücke dazu.⁸⁴

Die Kleiderordnung regelt in frühneuzeitlichen Städten nicht nur Material und Schnitt der erlaubten Gewänder, sondern auch den Schmuck, der getragen werden darf. Goldketten sind für gewöhnlich Patriziern vorbehalten, wobei es genaue Unterscheidungen nach Länge, Gewicht und Wert gibt.⁸⁵ Es fällt auf, dass ein Großteil der porträtierten Goldschmiede Ringe präsentiert, keiner jedoch eine Kette. Auch in den Einblicken in Goldschmiedewerkstätten, die wir in Bildern wie *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* oder in den Hausbüchern der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen bekommen, sehen wir unter all den Objekten und

⁸² Rohmann 2004, S. 61.

⁸³ Chadour 2003, Sp. 856.

⁸⁴ Rohmann 2004, S. 61.

⁸⁵ Rohmann 2004, S. 61.

Schmuckstücken keine einzige Kette. Möglicherweise sind Ketten so sehr Luxusgut, dass einfache Goldschmiede sie nicht auf Vorrat herstellen. Ein Goldschmied, zu dessen Kunden zwar durchaus wohlhabende Kaufleute, aber kaum Mitglieder des exklusiven Patriziats zählen, verkauft weitaus mehr Ringe und Gebrauchsgegenstände als Ketten. Allerdings stellt Wilckens anhand von Nürnberger Bildnissen des 16. und 17. Jahrhunderts fest, dass die Kleiderordnung vielfach überschritten wird. Auch reiche Kaufleute, die nicht dem Patriziat angehören, tragen lange Ketten und aufwändige Kleidung.⁸⁶ Dennoch scheint der Ring das bevorzugte Symbol für die Goldschmiedekunst zu sein.

6.2.1. Der Ring im Goldschmiedeporträt

Um sich im Porträt eindeutig als Goldschmied auszuweisen, zeigen sich die Dargestellten mit Attributen, die auf ihren Beruf hinweisen. Betrachten wir die hier besprochenen Berufsporträts und klammern dabei mit Pontormos Edelsteinschneider und Isenbrants Mann mit Goldwaage die beiden nicht klar identifizierbaren Personen aus, kommen wir insgesamt auf acht eindeutige Goldschmiedeporträts.

Von den acht hier besprochenen Goldschmieden lassen sich sieben mit zumindest einem Ring darstellen. Auch in der Goldschmiedewerkstatt von Petrus Christus (*Petrus Christus Ein Goldschmied in seiner Werkstatt*) fehlen die Ringe nicht. Ein Ring ist nicht immer so auffällig im Vordergrund zu sehen wie etwa bei den Bildern Jan van Eycks, spielt aber doch bei allen diesen Porträts eine Rolle. Wenn es darum geht, das Goldschmiedehandwerk zu repräsentieren, ist der Ring also die erste Wahl. Bei van Eyck ist er das einzige Attribut im Bild: Beide Männer halten jeweils einen einzelnen Goldring in ihrer rechten Hand. Bei David, Lotto und Franciabigio wird die Aussagekraft des einzelnen Ringes von van Eyck durch das

⁸⁶ Wilckens 1985, S. 87.

Präsentieren einer ganzen Kollektion noch verstärkt. Davids Goldschmied übernimmt anscheinend diese Geste der rechten Hand, hält aber zusätzlich noch eine Stange mit vier weiteren Ringen in der anderen Hand. Damit streicht er seinen Beruf noch deutlicher hervor. Während ein einzelner Ring noch nicht zwangsläufig auf einen Goldschmied hinweisen muss, ist dieses Zeichen weitaus eindeutiger. Der Zylinder mit nebeneinander aufgesteckten Ringen lässt keinen Zweifel offen. Der Mann hält hier nicht seinen eigenen Verlobungsring, sondern zeigt eine Auswahl seiner Produkte. Genau so könnte er fertige Erzeugnisse in seiner Werkstatt aufbewahren oder einem Kunden zur Auswahl zeigen. Ein Blick auf Petrus Christus' überaus interessantes Bild eines Goldschmieds in seiner Werkstatt zeigt uns, dass Ringe in einer Goldschmiedewerkstatt genau so aufbewahrt und ausgestellt werden. Auf einem Regal an der Wand sind einige fertige Werkstücke sowie weitere Rohmaterialien zu sehen. Darunter befindet sich auch eine mit rotem Stoff ausgeschlagene Schatulle, in der drei weiße Zylinder mit Ringen liegen. Selbst die weiße Farbe ist gleich wie bei Davids Goldschmied. Alle vier Ringe auf der Stange bei Gerard David und auch der fünfte, der auf den leeren Platz gehört, sind von der gleichen Machart; sie unterscheiden sich nur in der Farbe ihrer Steine.

Ambergers *Thomas Beurlin* und *Anthonis Mors Steven van Herwijck* zeigen Ringe nicht für sich allein stehend, sondern im Kontext ihrer täglichen Arbeit. Anders als die meisten Goldschmiede hält Thomas Beurlin nicht nur einen Ring, sondern dazu auch gleich eine Schmuckschatulle. Er zeigt damit die ganze Bandbreite seines Könnens, das sich über kunstvolle Gebrauchsgegenstände hin bis zu wertvollen Schmuckstücken erstreckt. Darüber hinaus weist er auch gleich darauf hin, dass er sowohl Gold als auch Silber meisterhaft zu verarbeiten versteht. Neben diesen handwerklichen Aspekten könnte die Schatulle aber auch ein Hinweis auf seine Tätigkeit als Händler sein. Beurlin ist nicht nur ein einfacher Handwerker, er handelt auch mit Goldschmuck. Natürlich bewegen wir uns hier auf rein spekulativer Ebene, aber er könnte den Ring gerade zur genaueren Untersuchung aus der Schatulle genommen haben oder ihn zum Verkauf verpacken. Auch Steven van Herwijck hat zwei Ringe auf dem Tisch vor sich liegen. Anders als bei den

anderen Goldschmiedeporträts mit Ringen sieht man bei ihm aber auch verschiedene Rohmaterialien und im Hintergrund sogar ein kleines Schmuckkästchen. Somit zeigt uns der Maler hier den ganzen Werkprozess von den einzelnen Steinen und Edelmetallen zu den fertigen Ringen und der Schatulle, in der sie aufbewahrt werden.

Vergleicht man die beiden Goldschmiedeporträts von Amberger findet man deutliche Unterschiede zwischen den Darstellungsweisen. Beurlin hält einen Ring sowie eine Schmuckschatulle und trägt zusätzlich auch selbst einen Ring. Somit wird hier überaus deutlich auf den Beruf des Dargestellten hingewiesen. Er verlässt sich nicht wie etwa van Eyck auf ein einzelnes Attribut, das möglicherweise auch noch falsch gedeutet werden könnte, sondern macht eindeutig klar, worum es hier geht. Dennoch springen die Schmuckstücke beim Betrachten des Bildes nicht ins Auge. Das überaus lebendig charakterisierte Gesicht zieht die Blicke auf sich, das strahlend weiße Hemd und der auffällige Pelzkragen dominieren den mittleren Bereich des Bildes. Die weniger klar herausgearbeiteten Hände verschwinden am unteren Bildrand und besonders der Goldring sticht farblich kaum hervor. Wir sehen zwar einen Goldschmied mit einer ganzen Reihe von Attributen, könnten sie aber auf den ersten Blick fast übersehen. Ganz anders geht Amberger bei dem etwas späteren Porträt von Cornelius Groß vor. Hier nutzt er das Licht, um alle Aufmerksamkeit auf das Gesicht und die eine sichtbare Hand des Dargestellten zu konzentrieren. Die dunkle Kleidung und der Hintergrund heben sich kaum voneinander ab. Das weiße Hemd gehört zwar genauso wie bei Beurlin zum Gewand, ist jedoch nur dezent unter dem dunklen Wams zu sehen. In dieser sehr reduzierten Darstellung treten alle weniger wichtigen Elemente in den Hintergrund. Das Gesicht als entscheidender Ausdrucksträger tritt hervor, der schmale weiße Streifen des Hemdes leitet den Blick über den dunklen Mittelteil weiter nach unten zur Hand, die als einziges weiteres Element beleuchtet wird. In der so betonten Hand hält Groß ein einzelnes Schmuckstück. Er braucht nicht wie Beurlin oder der unbekannte Goldschmied von David eine ganze Reihe von Attributen. Die dramatische Lichtregie führt den Blick des Betrachters direkt zu dem kunstvollen Medaillon, das seinen Beruf und sein Können demonstriert.

Ein Blick in die Werkstatt eines Goldschmieds auf Bildern wie dem *Goldschmied in seiner Werkstatt* von Petrus Christus zeigt uns, womit sich diese Handwerker beschäftigen. Auch ältere Darstellungen des Heiligen Eligius wie der Stich des Balaam Meisters oder das Wandgemälde in der Kathedrale von Bayeux geben einen Eindruck von der täglichen Arbeit eines Goldschmieds. Auf dem Stich bearbeiten der Heilige und zwei Werkstattgehilfen verschiedene kleinere Werkstücke, während ein dritter Draht zieht. In Bayeux sehen wir, wie Eligius einen Kelch herstellt. Erst in Petrus Christus' Tafelbild wird der Goldschmied zusammen mit Schmuck gezeigt, wobei aber auch hier andere Erzeugnisse einen großen Teil des Raums beanspruchen. Neben Glasvasen mit kunstvollen Goldverzierungen und verschiedenen Rohmaterialien nimmt der eigentliche Schmuck nur wenig Platz auf den Regalen ein. Neben drei Perlenansteckern und einer langen Schnur mit verschiedenen Perlen sehen wir eine kleine Kiste mit Ringen. Obwohl also nur in einer von diesen drei Goldschmiededarstellungen Ringe überhaupt eine Rolle spielen, werden sie bei der Mehrheit der Berufsporträts als Attribute gewählt. Offensichtlich gilt der Ring als eindeutiges Zeichen für einen Goldschmied. Jeder der Dargestellten könnte so wie Cornelius Groß eine filigrane Goldarbeit halten oder kunstvoll verzierte Gebrauchsgegenstände wie den Kelch aus Bayeux oder die Glasgefäße von Petrus Christus bei sich haben. Dennoch wählt der Großteil der Porträtierten Ringe zur Präsentation ihres Handwerks. Alle besprochenen Goldschmiede halten eines oder mehrere ihrer Erzeugnisse demonstrativ hoch oder deuten zumindest darauf, einige von ihnen tragen zusätzlich aber auch selbst Schmuck.

6.2.2. Unterschiedliche Bedeutungen des Rings

Viele Attribute können auf unterschiedliche Weise gedeutet werden und sind von dem Zusammenhang, in dem sie stehen, abhängig. Kontext, geographischer Raum und Epoche bestimmen die Interpretation eines Symbols.⁸⁷ Der Ring steht als Attribut in Porträts natürlich nicht allein für das Handwerk der Goldschmiede; Er hat eigentlich eine ganz andere Bedeutung. Weit mehr als nur das Zeichen eines Berufsstands hat der Ring schon vor den ersten Goldschmiedeporträts eine lange Tradition in der Ikonographie der Bildnismalerei: Ein goldener Ring ist das Symbol von Verlobung und Ehe.⁸⁸

Ringe gelten schon seit der Antike als Zeichen der Liebe. In Porträts der Renaissance können sie für Ehe, Verlobung und Liebe stehen. Susan Foister zeigt am Beispiel des Porträts von Sir Henry Lee von Anthonis Mor, dass Ringe (hier auch in Zusammenhang mit der Farbe Rot) für Liebe und Treue stehen können.⁸⁹ Vergleicht man dieses Bild mit Mors Porträt von Steven van Herwijck, fällt sofort auf, dass Ringe in beiden Bildnissen eine prominente Stellung einnehmen. Während Sir Henry Lee insgesamt sechs Ringe trägt und einen davon mit einer Geste besonders betont, weist auch Steven van Herwijck auf die zwei Ringe vor ihm. Hier finden wir also den Ring in seinen unterschiedlichen Bedeutungen im Werk eines einzelnen Malers: bei Sir Henry Lee, als Symbol von Liebe und Treue, bei Steven van Herwijck als Zeichen für die Goldschmiedekunst. Anthonis Mor und seine Kunden kannten zweifellos die verschiedenen Bedeutungen des Attributs und wussten sie je nach Bedarf einzusetzen.

In einem Porträt von Lorenzo Lotto deutet Humfrey den scheinbar achtlos auf den Tisch geworfenen Ring neben einem Brief, Rosenblättern und einer Eidechse als Zeichen einer enttäuschten Liebe.⁹⁰ Auch wenn diese Auslegung ohne

⁸⁷ Campbell 1990, S. 132.

⁸⁸ Löcher 1985, S. 170.

⁸⁹ Foister 2008, S. 140.

⁹⁰ Humfrey 1997, S. 108.

weitere Belege Vermutung bleiben muss, sehen wir, dass der Ring eindeutig wieder in Zusammenhang mit Liebe gesehen wird und auch hier ein Maler den Ring gezielt in gänzlich verschiedenen Zusammenhängen einsetzt.

Am Beispiel von Rogier van der Weydens Porträt von Francesco d'Este (Abb. 14) schlägt Kantorowicz eine weitere Funktion von Ringen in Porträts vor: Bei großen Turnieren werden die Sieger oft mit wertvollen Ringen ausgezeichnet.⁹¹ Der Hammer und der Ring im d'Este Porträt könnten als Hinweise auf Turniersiege gesehen werden. Turniere sind in der frühen Neuzeit beliebte Ereignisse, die zu bestimmten Feiern und Festtagen öffentlich abgehalten werden. Allerdings sind sie fest im höfischen Leben verankert. Während Bürger zwar als Zuschauer anwesend sind, können sie unmöglich selbst antreten. Selbst wenn der Ring bei Francesco d'Este also tatsächlich für Siege in Tournieren steht, kann er im bürgerlichen Porträt nicht die gleiche Bedeutung haben.

Schon im Mittelalter wird das Austauschen von Ringen zwischen Mann und Frau zu einem festen Bestandteil der Ehezeremonie.⁹² In vielen Doppelbildnissen werden Eheleute mit Goldringen zum Zeichen ihrer Verbindung dargestellt. Bei solchen Doppelporträts und Verlobungsbildern ist die Bedeutung des Rings noch weitgehend klar. Schwierig wird es bei den für sich allein stehenden Männerporträts. Handelt es sich hier um Ehemänner und Verlobte? Wollen sie auf ihren Berufsstand hinweisen?

Eine Verlobung wurde in der frühen Neuzeit üblicherweise mit der Übergabe von Schmuck und/oder Geld besiegelt. In dem Doppelporträt von Jörg Breu (Abb. 15) hält der Bräutigam einen goldenen Ring in der Hand, als würde er ihn der Frau zu seiner Linken zum Zeichen der Verlobung anbieten. Die gleiche Ikonographie findet sich auch in einer Reihe weiterer Doppelporträts wie etwa in Wolgemuts Bildnissen von Hans VI und Ursula Tucher (Abb. 16 + 17). Auch Dürer wählt den

⁹¹ Kantorowicz 1940, S. 177.

⁹² Chadour 2003, Sp. 856.

gleichen Typ als er 1499 ein weiteres Doppelporträt für die Familie Tucher schafft (Abb. 18). Bei genauerer Betrachtung des Gemäldes von Breu kann man feststellen, dass die beiden Hälften des Doppelporträts nicht ganz zueinander passen. Mann und Frau sind in unterschiedlich großen Bildausschnitten und Maßstäben gezeigt. An den verschiedenen Größenverhältnissen erkennt man, dass hier zwei einzelne Porträts nachträglich (vermutlich nach der Eheschließung) zu einer Tafel zusammengefügt worden sind.⁹³ Ohne sein Gegenüber ist aber das Männerbildnis mit Ring einigen Goldschmiedeporträts sehr ähnlich. Erst durch den Kontext wird vollkommen klar, worum es sich bei diesem Porträt handelt. Besonders schwierig ist die Unterscheidung bei den frühesten Goldschmiedeporträts. Hätten wir nicht die originale Inschrift am Rahmen von van Eycks Porträts von Jan de Leeuw, könnten wir kaum feststellen, um wen es sich handelt. Stellt man nun den Mann aus Breus Doppelporträt dem *Mann mit blauem Turban* von van Eyck gegenüber, scheint es auf den ersten Blick keinen großen Unterschied, der eine Identifizierung als Goldschmied oder Bräutigam rechtfertigt, zu geben. Ohne jeden weiteren Hinweis könnte der Mann mit dem Goldring ebenso gut auf eine Hochzeit anspielen und Coloman Helmschmid auf das Goldschmiedehandwerk.

Wenn wir aber annehmen, dass van Eycks Mann ebenfalls ursprünglich Teil eines als Doppelporträt angelegten Verlobungsbildes war, müsste seine Ehefrau auf der hierarchisch niederen rechten Seite (zur linken des Mannes) gewesen sein. Es gibt wenige Ausnahmen, bei denen diese Ordnung nicht eingehalten wird.⁹⁴ Ein männliches Porträt als selbständiges Bildnis ist in der Malerei der frühen Neuzeit nichts Ungewöhnliches und auch die Ausrichtung zur linken Seite hin kommt häufig vor.⁹⁵ Bürgerliche Frauen werden aber selten alleine ohne männliches Gegenüber als porträtwürdig betrachtet.⁹⁶ Wenn sich ein Mann im Porträt also zur linken Seite wendet, ist es sehr wahrscheinlich, dass dieses Bildnis nicht als Doppelporträt angelegt worden ist. Für ein eigenständiges Porträt sind beide Ausrichtungen

⁹³ Hinz 1974, S. 148.

⁹⁴ Hirschfelder 2012, S. 102.

⁹⁵ Vgl. die Goldschmiedeporträts von van Eyck, David und Isenbrant.

⁹⁶ Hirschfelder 2012, S. 105.

gleichbedeutend, sobald es sich aber um eine Tafel eines Diptychons handelt, spielt die Ausrichtung eine wichtige Rolle. Während Coloman Helmschmid sich in Richtung seiner Frau dreht und ihr den Ring anzubieten scheint, nimmt der Mann mit der blauen Sendelbinde nicht den geringsten Bezug auf ein mögliches Gegenüber. Er wendet sich mit Blick und Haltung sogar dezidiert ab. Aus diesem Grund kann van Eycks *Mann mit blauem Turban* nicht als Teil eines Verlobungsporträts gesehen werden.

Kann es trotzdem ein - vielleicht für sich allein stehendes - Verlobungsporträt sein? Das *Porträt eines Mannes mit Ring* von Francesco del Cossa (Abb. 19) wirft in dieser Hinsicht weitere Fragen auf. Auch hier sehen wir einen Mann mit Goldring, diesmal in seiner linken Hand, der sich von einem möglichen Gegenüber im Doppelporträt abwendet. Ruhmer bringt das Bildnis spekulativ mit einem Goldschmied in Verbindung.⁹⁷ In einem späteren Stich wird es als Selbstporträt von Francesco Francia, der als Maler und Goldschmied ausgebildet war, bezeichnet.⁹⁸ Da das Bildnis mittlerweile aber Francesco del Cossa zugeschrieben wird, fällt die Verbindung zu dem Goldschmied Francia weg und die Identifizierung mit einem Handwerker ist wieder ungewiss. Christiansen und Weppelmann sehen das Bildnis eher im höfischen Umfeld.⁹⁹ Ähnlich wie bei Francesco d'Este könnte es sich auch hier bei dem Ring um eine besondere Auszeichnung handeln. Er kann der Ehrenpreis eines Turniersiegs sein oder als Zeichen für eine bestimmte Position am Hof dienen. Allerdings tritt der Dargestellte hier in direkten Kontakt mit dem Betrachter und hält diesem den Ring demonstrativ entgegen. Wird damit eine Übergabe angedeutet? Der direkte Blickkontakt zusammen mit der Geste des über die Balustrade Reichens stellt einen direkteren Bezug zum Betrachter her, als es die anderen Goldschmiedeporträts tun. Das Porträt bekommt so einen appellativen Charakter. Christiansen und Weppelmann sehen in dieser auffordernden Geste einen Akt der Übergabe.¹⁰⁰ Möglicherweise

⁹⁷ Ruhmer 1959, S. 76.

⁹⁸ Ruhmer 1959, S. 76.

⁹⁹ Christiansen und Weppelmann 2011, S. 275.

¹⁰⁰ Christiansen und Weppelmann 2011, S. 276.

handelt es sich hier um ein Verlobungsporträt, das unabhängig von einem Gegenstück geschaffen worden ist, um es der zukünftigen Braut zu übergeben.

In Analogie zu Bildern wie dem *Porträt eines Mannes mit römischer Münze* von Memling hat der Ring hier weniger den Charakter eines „statusdefinierenden Beiwerks“¹⁰¹, sondern scheint mehr ein Mittel zu einer bestimmten Aussage zu sein. Wenn das Porträt tatsächlich eher aus dem höfischen als dem bürgerlichen Umfeld kommt, steht der Ring mit größter Wahrscheinlichkeit nicht für ein Handwerk, sondern für eine Errungenschaft oder Position am Hof. Wie bei den beiden Beispielen von Lotto und Franciabigio öffnet sich auch hier der Hintergrund zu einer Landschaft. Nun ist diese allerdings weitaus detaillierter und weitläufiger. Was bei Lotto und Franciabigio nur eine Hügelreihe mit einigen Bäumen ist, ist bei del Cossa ein Ausblick in eine Küstenlandschaft mit Felsformationen, einem See, Bergen und einer befestigten Stadt am anderen Ufer. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Landschaft von sehr kleinen Figuren belebt ist und ein Schiff über den See fährt. Die Menschen im Hintergrund verleihen dem Porträt eine leichte narrative Ebene. Für ein Berufsporträt, das in erster Linie den Status des Dargestellten über seinen Beruf in einem repräsentativen Porträt betonen soll, sind solche Figuren untypisch.

Alle diese Beispiele zeigen uns, wie schwierig es ist, den Ring als Attribut in Porträts eindeutig zu interpretieren. Als Symbol kann er für viele verschiedene Aussagen stehen, die sich erst aus dem Kontext erschließen. In einigen Porträts, wie etwa dem Doppelporträt von Jörg Breu, ergibt sich dieser Kontext aus der Verbindung mit dem Bildnis der Braut und ist so für einen Betrachter leicht zu erkennen. Steht ein Mann mit Ring seiner Verlobten gegenüber, handelt es sich zweifellos um ein Ehe- oder Verlobungsbildnis. Haben wir jedoch das Porträt eines Mannes mit Ring für sich alleine stehend, wird die Deutung schwieriger. Bei Jan de Leeuw wissen wir zweifelsfrei, dass es sich um ein Goldschmiedeporträt handelt, weil eine Inschrift seine Identität belegt. Bei van Eycks Porträt des unbekanntes Mannes mit einem Ring können wir nur durch Analogien auf die Bedeutung des

¹⁰¹ Christiansen und Weppelmann 2011, S. 276.

Attributs schließen. Die Haltung der beiden Dargestellten, ihre Kleidung, die auf einen ähnlichen sozialen Rang schließen lässt, und besonders die Art, wie sie beide in ihrer rechten Hand einen Ring präsentieren, legt eine enge Verbindung zwischen den beiden Porträts nahe. Der Rückschluss von einem gesicherten Goldschmiedeporträt auf ein anders ist zwar sehr überzeugend, kann aber ohne weitere Quellen nie eindeutig belegt werden. Der Ring als Attribut ist sehr vieldeutig. Auch van Eycks Porträts, die immerhin die Tradition der Goldschmiedeporträts erst begründen, könnten ohne die zusätzlichen Informationen, die wir haben, nicht klar gedeutet werden. Erst mehrere Ringe machen die Aussage klarer. Van Eycks Männer könnten noch, wenn wir nichts Weiteres über sie wüssten, für verschiedene Deutungen stehen. In dem Moment, in dem David aber zu dem Motiv des einzelnen Rings noch weitere Schmuckstücke hinzufügt, wird die Intention klar.

Bei David (und in der Nachfolge auch bei Lotto und Franciabigio) wird die Aussagekraft des einzelnen Ringes von van Eyck durch das Präsentieren einer ganzen Kollektion verstärkt. Auf den ersten Blick scheint David den Typus des Goldschmiedeporträts stark an van Eyck anzulehnen. Der Bildausschnitt, die Haltung, die leichte Drehung des Körpers nach links und besonders die Geste der rechten Hand sind sehr ähnlich. Er übernimmt natürlich das wesentliche Motiv des Ringes, führt es aber um einen entscheidenden Schritt weiter. An den nachfolgenden Goldschmiedeporträts erkennen wir, dass die Künstler sich des Problems der Mehrdeutigkeit des Ringes bewusst sind und es mit weiteren oder anderen Attributen umgehen. Lotto und Franciabigio folgen dabei dem Ansatz von David und fügen zu dem einzelnen Ring noch eine Kollektion weiter hinzu. Amberger wählt einmal eine kleine Schatulle als Ergänzung zum Ring und ersetzt ihn einmal ganz durch ein Medaillon, während Anthonis Mor mit Halberzeugnissen, fertigen Ringen und einem Schmuckkästchen ganz klar den Prozess der Fertigung und damit das Handwerk des Dargestellten betont. Auch Pontormo geht mit seinem *Porträt eines Edelsteinschneiders* einen ähnlichen Weg.

6.3. Gildenbilder

6.3.1. Gilden

Wie alle Handwerker ihrer Zeit waren auch die Goldschmiede Teil des Gildensystems und konnten ihren Beruf in einer Stadt nur als Mitglied der Goldschmiedegilde ausüben. Der Heilige Eligius, selbst Goldschmied der Merowingerkönige im ausgehenden 6. Jahrhundert und später Bischof von Tours ist der Patron der Gilde. Verschiedene Darstellungen des Heiligen in seiner Werkstatt geben uns einen guten Einblick in die Arbeitsweise der frühneuzeitlichen Goldschmiede (Abb. 11). Um ihre Mitglieder zu unterstützen und den Handel zu regulieren, bestimmen Gilden alle Aspekte des Handwerks. So unterliegt etwa die Aufnahme neuer Mitglieder strengen Kontrollen, sodass nie zu viele Handwerker eines Gewerbes in einer Stadt tätig sind. Die Gilden machen bindende Vorgaben für die Ausbildung von Lehrlingen, regeln die Voraussetzungen zum Erlangen der Meisterwürde, die Beschaffung von Rohmaterial und die geschäftlichen Beziehungen zu anderen Gilden. Gleichzeitig sorgen sie auch für ihre Mitglieder, indem sie verletzte Handwerker unterstützen, Witwen helfen und Gedenkgottesdienste abhalten lassen.¹⁰² Die Gilde bleibt für einen Handwerker sein ganzes Leben lang ein bestimmendes Instrument. Sie reguliert alle Aspekte des Handwerks, ist aber auch gleichzeitig eine politische Organisation. Wenn ein Handwerker in seiner Stadt politisch aktiv werden möchte, kann er das nur über Positionen in seiner Gilde erreichen. Repräsentanten aller Gilden sitzen in den Stadtregierungen, um die Interessen ihrer Mitglieder zu vertreten.

Berichte über die Märkte von Brügge und Antwerpen zeigen uns, dass das Luxussegment im 15. und 16. Jahrhundert stetig an Bedeutung gewinnt. Im ausgehenden 15. Jahrhundert errichten beide Städte gesonderte überdachte Bereiche nur für den Verkauf von Schmuck, Tapisserien und Bildern während der

¹⁰² Smith 2004, S. 24.

Märkte. Der „Pand“ (Niederländisch: Geschäftslokal, Räumlichkeiten) von Antwerpen steht nur den Mitgliedern der städtischen Lukas-, Eligius- und Nikolausgilde (Maler, Goldschmiede und Juweliere, Wandteppichweber) zur Verfügung.¹⁰³ Diese Entwicklungen zeigen uns einerseits, dass die Handwerksgruppen des Luxussegments für die Wirtschaft der Städte wichtiger werden. Während Malerei und Goldschmiedekunst bis zum 15. Jahrhundert noch einzelne Handwerksberufe unter vielen anderen waren, steigen sie jetzt zu kulturell und wirtschaftlich entscheidenden Zünften auf. Andererseits sehen wir auch, wie eng die Goldschmiede und Maler miteinander verbunden sind. Zusammen mit den Tapissierewebern teilen sie sich einen gesonderten Verkaufsraum, bedienen ungefähr das gleiche Kundensegment und sind zum Teil sogar in einer Gilde vereint.¹⁰⁴ Dieses Nahverhältnis hat auch Auswirkungen auf die Entwicklung der Berufsporträts bei Malern und Goldschmieden.

6.3.2. Die Malergilde

Der Heilige Lukas als Patron der Maler ist sicher einer der bekanntesten Gildenpatrone. Der Legende nach malte er selbst das erste Porträt der Jungfrau Maria, während sie für ihn Modell saß, und begründete somit eine Tradition von Marienporträts, die alle auf dieses erste Abbild zurückgehen sollen. Der malende Evangelist Lukas liefert natürlich ein perfektes Identifikationsmotiv für alle Maler. Rogier van der Weyden greift das Thema in seinem *Der Heilige Lukas zeichnet die Madonna* auf, geht aber mit der Identifikation noch einen Schritt weiter, indem er dem malenden Lukas seine eigenen Züge verleiht.¹⁰⁵ Wir wissen nichts über den ursprünglichen Aufstellungsort des Bildes, eine weitverbreitete Theorie besagt aber, dass es für die Kapelle der Lukasgilde in der Brüsseler Kirche angefertigt wurde.

¹⁰³ Smith 2004, S. 27.

¹⁰⁴ Ainsworth 1994, S. 96.

¹⁰⁵ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 140.

Es kann nicht ganz geklärt werden, ob van der Weyden sich tatsächlich selbst in dem Evangelisten porträtiert hat. Doch allein die Möglichkeit zeigt uns, wie sich Maler mit ihrer Gilde und deren Patron identifizieren können. In einem gewissen Sinn handelt es sich hier also nicht nur um ein sakrales Gemälde, sondern auch um ein Berufsporträt. Wenn van der Weyden dem Heiligen Lukas seine Gesichtszüge verliehen hat, zeigt er sich in diesem Bild bei seiner eigenen Arbeit. Durch die Identifizierung mit Lukas in dem Moment, in dem dieser die Madonna porträtiert, stellt er das Bild zwar auf eine höhere Ebene, es bleibt aber dennoch zugleich die einfache Darstellung eines Malers bei der Arbeit. Selbst wenn es sich nicht um ein Selbstporträt handelt, steht der Heilige für die Malergilde und macht das Gemälde somit zu einem Berufsporträt der gesamten Gilde.

6.3.3. Die Goldschmiedegilde und der Hl. Eligius

Ähnlich verhält es sich auch mit der Gilde der Goldschmiede und deren Patron. Der Heilige Eligius war ein französischer Goldschmied am Hof der ottonischen Könige unter Chlothar II und seinem Nachfolger Dagobert I. Nachdem er den König mit seinen Goldschmiedearbeiten überzeugt hatte, war er auch als Münzmeister und Berater tätig. Der Legende nach erlangte er das Vertrauen des Königs, als er aus dem ihm übergebenen Gold gleich zwei „sellae“ (lat. Thron, Stuhl, Sattel) statt einem fertigte.¹⁰⁶ Eligius wurde von Frankreich und Flandern ausgehend bald in weiten Teile Europas als Patron der Goldschmiede, Hufschmiede und aller anderen metallverarbeitenden Handwerker verehrt. Seit dem 13. Jahrhundert finden sich seine Darstellungen als Handwerkspatron. Man kann sie in drei Typen unterscheiden: Der Erste stellt den Heiligen als Bischof mit Mitra und Stab dar. Eine zweite Variante gibt ihn als Hufschmied in Arbeitskleidung am Amboss wieder. Für unsere Überlegungen zu Berufsbildern ist aber die dritte Darstellungstradition die Wichtigste. Sie zeigt Eligius als Goldschmied in seiner Werkstatt.¹⁰⁷ Kleidung,

¹⁰⁶ Werner 2004, S. 123.

¹⁰⁷ Werner 2004, S. 123.

Umgebung und Werkzeuge deuten nicht auf seinen Status als heiliger Bischof hin, sondern weisen ihn als bürgerlichen Handwerker aus. Natürlich gibt es auch zwischen diesen drei Gruppen Mischtypen, die Elemente mehrerer ikonographischer Traditionen vereinigen.

Am häufigsten wird der Heilige Eligius als Bischof in seinem Ornat dargestellt. Er hält nur als Attribut einen Hammer in der Hand, ist aber nicht tatsächlich bei der Arbeit. Zu dieser traditionellen Ikonographie gibt es allerdings eine ganze Reihe von Ausnahmen, die für die Entwicklung des Berufsporträts, und besonders des Porträts von Goldschmieden bei der Arbeit, von Bedeutung sind. Während in der monumentalen Tafelmalerei das Motiv des Eligius als Bischof vorherrscht, gibt es in Buchillustrationen auch andere Varianten. Bei Einzeldarstellungen des Heiligen wird meist das repräsentativere Motiv bevorzugt, Szenen aus seiner Vita ermöglichen es dem Künstler aber auch Einblicke in das tägliche Leben des Goldschmieds zu geben. Eines dieser Beispiele ist ein dem Balaam Meister zugeschriebener Stich, der den Heiligen in seiner Werkstatt zeigt (Abb. 20).¹⁰⁸ Anders als bei späteren Darstellungen sieht man Eligius hier zwar in seiner Werkstatt, jedoch nicht als Goldschmied, sondern im Bischofsornat in der Mitte thronend. Er beugt sich etwas zur Seite und schlägt von seinem Thron aus mit einem Hammer auf ein Werkstück neben ihm. Abgesehen von dieser Abweichung zeigt der Stich einen sehr interessanten Einblick in den Betrieb einer Schmiedewerkstatt. Eine Wandmalerei in der Kathedrale von Bayeux (Abb. 21) zeigt zwei Szenen aus dem Leben des Heiligen. Während er in der zweiten schon geweiht als Bischof dargestellt ist, sehen wir ihn in der ersten als zeitgenössischen Goldschmied. Er sitzt auf einer Bank und bearbeitet einen kunstvollen Kelch.

Zu Eligius' Attributen gehören eine Vielzahl an Gegenständen, von denen aber nur wenige tatsächlich auf seine Tätigkeit als Goldschmied anspielen und so für uns interessant sind. Zu diesen gehören hauptsächlich der Goldschmiedehammer und das Wirkeisen als seine Werkzeuge sowie Becher und Pokal als Werkstücke, an

¹⁰⁸ van der Velden 1998, S. 244.

denen er arbeitet.¹⁰⁹ Interessant für unsere Untersuchung ist, dass er nur mit Gebrauchsgegenständen, nie aber mit Schmuck dargestellt wird. Schmuck, und insbesondere Ringe, sind die wichtigsten Erzeugnisse von Goldschmieden; dennoch wird deren Gildenpatron nicht mit diesen Produkten gezeigt.

6.3.4. Ein Goldschmied in seiner Werkstatt

Besonders sticht hier das Bild *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt (Möglicherweise der Hl. Eligius)* von Petrus Christus hervor. Wie auch schon van der Weyden bei *Der Heilige Lukas zeichnet die Madonna* lässt der Maler hier sakrale und profane Ebenen schwimmen. Einerseits sehen wir einen Goldschmied bei der Arbeit, andererseits einen Heiligen mit seinen Attributen. Wie bei van der Weydens Bild wissen wir auch hier nichts Bestimmtes über den ursprünglichen Aufstellungsort, eine Aufhängung in einer Gildenhalle wäre aber möglich.¹¹⁰ Generell geht man davon aus, dass das Bild ursprünglich aus der Goldschmiedegilde von Antwerpen stammt, da es im 19. Jahrhundert von einem Antwerpener Goldschmied verkauft worden ist.¹¹¹ Schabacker stellt aber auch die Gildenhalle der Goldschmiede von Brügge als mögliche Provenienz in den Raum.¹¹² Bedenkt man alle Umstände, scheint diese Theorie auch sehr wahrscheinlich. Da die Antwerpener Goldschmiede in engem Zusammenhang mit der Malergilde stehen und zeitweise sogar in diese eingegliedert gewesen sind, würden sie kaum einen Maler aus Brügge mit einem Gemälde für ihre Gilde beauftragen.¹¹³

Für keine der beiden Vermutungen gibt es absolute Beweise. Entscheidend ist jedoch, dass - egal in welcher Stadt - das Bild auf jeden Fall im Bereich der

¹⁰⁹ Werner 2004, S.124.

¹¹⁰ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 150.

¹¹¹ van der Velden 1998, S. 248.

¹¹² Schabacker 1974, S. 86.

¹¹³ Ainsworth 1994, S. 96.

städtischen Goldschmiedevereinigung gesehen wird.¹¹⁴ Der große Maßstab des Bildes (100,1 x 85,8 cm) spricht für eine Aufhängung in öffentlichem Kontext. Aufgrund ihres (vermuteten) Zusammenhangs mit den jeweiligen Gilden werden Bilder wie *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* auch als Gildenbilder bezeichnet. Upton beschreibt das Bild als „obviously and unashamedly an advertisement for the goldsmith’s trade.“¹¹⁵ Ainsworth und Christiansen sehen in diesen Bildnissen die Anfänge der Berufsporträts, die einen Handwerker bei der Arbeit zeigen.¹¹⁶ Reine Genredarstellungen und Alltagsszenen sind in der frühen Neuzeit nicht üblich. Die Rechtfertigung, einen Heiligen abzubilden, macht es Malern wie van der Weyden oder Petrus Christus aber trotzdem möglich, einen Handwerker bei seiner Arbeit in einem Bildnis festzuhalten. Seit bei einer Restaurierung 1992 der Heiligenschein als spätere Zugabe erkannt und wieder entfernt worden ist, bestehen aber immer größere Zweifel an der Identität des Mannes.¹¹⁷ Ainsworth und Christiansen weisen darauf hin, dass die Heiligenfiguren von niederländischen Malern der Zeit häufig ohne Heiligenschein dargestellt werden und dass das Fehlen eines solchen in diesem Bild daher nichts zu bedeuten hat.¹¹⁸ Van der Velden argumentiert dagegen, dass der Heilige Eligius meist in seinem Ornat als Bischof und nicht als einfacher Handwerker gezeigt wird.¹¹⁹ Allerdings gibt es durchaus auch einige Darstellungen des Heiligen als Huf- und Goldschmied.¹²⁰ Ainsworth stellt fest, dass die Unterzeichnung besonders bei dem Gesicht des Goldschmieds sehr detailliert ist, und schließt so auf ein Porträt nach einer realen Person.¹²¹ Möglicherweise werden hier auch beide Ebenen verbunden, indem sich ein hochrangiger Goldschmied als sein Gildenpatron darstellen lässt.¹²² Da aber außer dem nicht originalen Heiligenschein rein gar nichts Offensichtliches auf einen Heiligen hindeutet, scheint es fraglich, ob diese Konstellation hier vorliegt. In so einem Fall wäre der Heilige

¹¹⁴ Upton 1990, S. 33.

¹¹⁵ Upton 1990, S. 33.

¹¹⁶ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 140.

¹¹⁷ van der Velden 1998, S. 243.

¹¹⁸ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 150.

¹¹⁹ van der Velden 1998, S. 244.

¹²⁰ Werner 2004, S. 123.

¹²¹ Ainsworth 1994, S. 100.

¹²² Upton 1990, S. 33.

wohl eindeutiger als solcher zu erkennen, damit Betrachtern klar wird, dass hier eine individuelle Person als Heiliger Eligius porträtiert wird und es sich nicht einfach nur um das Porträt eines Goldschmieds handelt. Bei *Der Heilige Lukas zeichnet die Madonna* ist der kniende Maler zwar genauso wenig als Heiliger gekennzeichnet wie der Goldschmied in Petrus Christus' Bild, aus dem Kontext wird aber unmissverständlich klar, um wen es sich handelt. Die Szene mit der Madonna und dem malenden Evangelisten ist so bekannt, dass es nicht nötig ist, den sakralen Charakter noch zusätzlich zu betonen. Van der Weyden verzichtet auf Attribute wie den Heiligenschein, um den zeichnenden Evangelisten zu einer Identifikationsfigur für zeitgenössische Maler zu machen. Bei dem *Goldschmied in seiner Werkstatt* verhält es sich aber anders. Es gibt keinen sakralen Kontext, der auf den Heiligen hinweisen könnte.

Auch seine beiden Kunden liefern uns keine weiteren Hinweise zur ursprünglichen Intention des Bildes. Obwohl der Mann an seiner Kette eindeutig das Wappen des Herzogs von Geldern trägt, ist weder er noch die Frau an seiner Seite identifizierbar.¹²³ Friedländer geht davon aus, dass es sich bei den Dargestellten trotz des Wappens nicht um ein bestimmtes Paar, sondern um die Repräsentation eines idealen Hochzeitspaars handelt.¹²⁴ Upton sieht in dem Bild eine Werbung für die Goldschmiedegilde, die besonders die Rolle des Goldschmieds für das Sakrament der Ehe in der Kirche betont.¹²⁵ Ainsworth stellt diese Theorie in Einklang mit der Vermutung, dass es sich bei dem Goldschmied um den Gildepatron handelt.¹²⁶ Sowohl ein hochrangiges Mitglied der Gilde als auch der Gildepatron selbst könnten in einem so repräsentativen Bild dargestellt sein. Ohne weitere Hinweise wird vermutlich nicht zu klären sein, um wen es sich tatsächlich handelt.

¹²³ Friedländer 1967, S. 82.

¹²⁴ Friedländer 1967, S. 82.

¹²⁵ Upton 1990, S. 33.

¹²⁶ Ainsworth 1994, S. 96.

Kann, wie Ainsworth und Christiansen¹²⁷ argumentieren, Petrus Christus' Bild *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* als Wegbereiter der Berufsporträts gelten? Da van Eyck schon mehr als zehn Jahre vor Petrus Christus' Bild und fast gleichzeitig mit van der Weydens *Der Heilige Lukas zeichnet die Madonna* sein Porträt des Goldschmieds Jan de Leeuw geschaffen hat, gab es eindeutig auch vor diesen Gildenbildern schon Bestrebungen, Personen in Verbindung mit ihren Berufen darzustellen. Da die beiden Typen aber so grundverschieden sind, muss man über eine parallele Entwicklung nachdenken. Van Eyck schafft das vermutlich erste Berufsporträt; *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* aber ist ein weiterer entscheidender Schritt in der Evolution des Berufsporträts, die in der frühen Neuzeit einsetzt. Während van Eyck einem klassischen Porträt das Attribut des Ringes hinzufügt, geht Petrus Christus weiter. Er begnügt sich nicht mit einem einzelnen Schmuckstück, sondern zeigt den Goldschmied in seiner voll ausgestatteten Werkstatt samt Werkstücken, Werkzeug und Kunden. Die Vielzahl der kunstvoll gefertigten Gegenstände im Bild sind Werbung für das Goldschmiedehandwerk und das Können seiner Meister. Die Objekte präsentieren die Qualität und Bandbreite der Goldschmiedearbeiten, die von Schmuck über wertvolle Gebrauchsgegenstände bis zu sakralen Objekten reicht.

Steht das Gemälde von Petrus Christus tatsächlich in Zusammenhang mit der Gildenhalle, ließe sich auch dadurch das neue Interesse an der genauen Wiedergabe einer Werkstatt im Bild erklären. Ein spezifisch für die Ausstattung der Gildenhalle geschaffenes Werk kann andere Schwerpunkte setzen als ein Porträt für den privaten Kontext und ganz andere Ansprüche haben als ein rein sakrales Gemälde (selbst wenn der Dargestellte ein Heiliger ist). Van der Velden geht davon aus, dass das Bild in einem öffentlichen Kontext gestanden ist; es könnte ursprünglich in der Gildenhalle oder auch in der Werkstatt eines Goldschmiedes gehangen sein.¹²⁸ Durch diese Art von Aufstellungsort bekommt das Bild eine andere Funktion als

¹²⁷ Ainsworth und Christiansen 1998, S. 140.

¹²⁸ van der Velden 1998, S. 261.

etwa in einem privaten Wohnhaus. Wir wissen, dass Porträts selbst im eigenen Heim oft nicht für alle Besucher sichtbar aufgehängt waren, sondern in Kisten aufbewahrt oder mit Flügeln verschlossen worden sind. Darüber hinaus genügt ein Blick auf beliebige zeitgenössische Porträts, um zu erkennen, dass diese durchwegs von weitaus kleinerem Format sind. Wenn *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* also tatsächlich für einen anderen Kontext geschaffen worden ist, könnte das den neuen Bildtyp erklären. Da das Bild nicht nur der privaten Betrachtung dienen soll, kann es weit mehr erzählen und zeigen als ein schlichtes Porträt. Petrus Christus kombiniert Elemente aus dem Gildenbild von van der Weyden mit privaten Berufsporträts wie denen von van Eyck. Die öffentliche Funktion gibt ihm Möglichkeit weit über die traditionelle Darstellungsweise hinauszugehen. Er schafft damit eine neue Bildform, die alltägliche, genrehafte Elemente mit einer symbolhaften Ebene und Porträtdarstellung verbindet.

Da uns *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* so viele Rätsel aufgibt, fällt es schwer, seine Bedeutung für die Entwicklung der Berufsporträts genau festzulegen. Ist der Dargestellte ein Heiliger, ein bestimmter Goldschmied oder steht er beispielhaft für alle Goldschmiede der Gilde? Wird hier eine Szene aus der Heiligenvita erzählt oder handelt es sich um eine alltägliche Situation im Arbeitsleben eines Handwerkers? Ist das Bild für einen sakralen, privaten oder öffentlichen Kontext bestimmt? Alle diese Fragen können nur mit Vermutungen beantwortet werden. Fest steht dennoch, dass dieses Gemälde wegweisend für die Entwicklung von Porträttypen wie Isenbrants *Mann mit Goldwaage* oder Massys *Geldwechsler und seine Frau* ist. Ein weiterer wichtiger Zwischenschritt in der Entwicklung stellt vermutlich auch ein heute verlorenes Bild von van Eyck dar. Von *Mann mit seinem Sekretär* kennen wir nur mehr den Titel und eine kurze Beschreibung aus dem 19. Jahrhundert: Es zeigt zwei Personen, anscheinend einen Herrn und seinen Sekretär, die an einem Tisch sitzen und sich mit ihrer Buchführung beschäftigen.¹²⁹ Wenn es sich bei dem Dargestellten Herrn etwa um einen

¹²⁹ Ainsworth 1994, S. 100.

Kaufmann handelt, ist auch er bei einer Tätigkeit gezeigt, die zur Ausübung seines Berufs gehört.

6.3.5. Vom Gildenbild zum Berufsbild

Bildnisse, in denen sich Menschen mit ihren Berufen präsentieren, setzen schon mit den einfachen Porträts von van Eyck ein. Durch die Gildenbilder erhält diese Darstellungstradition einen neuen Impuls. Die ersten Berufsporträts und Gildenbilder wie *Der Heilige Lukas zeichnet die Madonna* oder *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* entstehen fast gleichzeitig. Während sich die beiden Bildtypen parallel entwickeln, beginnt in den folgenden Jahrzehnten der Typ des Gildenbilds auch in das Berufsporträt einzufließen und dieses nachhaltig zu verändern. Zu der ursprünglichen Form des einfachen Porträts mit einem aussagekräftigen Attribut kommen nun größere Variationsmöglichkeiten hinzu. Erst die Gildenbilder machen es möglich, dass sich ein Bürger stolz bei seiner täglichen Arbeit darstellen lassen kann. Zuvor wurde diese Art von Darstellungen alleine nicht als bildwürdig angesehen. Durch die Entwicklung der Porträtmalerei in der frühen Neuzeit können sich zwar auch Bürgerliche in Bildnissen festhalten lassen, Szenen aus dem täglichen Leben eines Menschen sind aber trotzdem noch nicht üblich. Nur im Kontext einer Heiligenvita oder in biblischen Erzählungen kann es solche Darstellungen geben. Der heilige Goldschmied Eligius wird durchaus bei der Arbeit in seiner Werkstatt gezeigt, ebenso wie andere Handwerkspatrone. In der niederländischen Malerei der frühen Neuzeit werden bei solchen Szenen mit Heiligen sogar häufig die Heiligenscheine weggelassen, um den Eindruck von unmittelbarer Wirklichkeit zu steigern. Obwohl so den sakralen Themen der Anschein von Realität verliehen wird, bleibt das tatsächlich reale Geschehen zunächst noch im Hintergrund. Erst über die Gildenbilder finden Handwerksszenen Einzug in die profane Malerei. Es ist verständlich, dass Gilden bei Abbildungen ihres Patrons besonderen Wert auf das für sie so wichtige Handwerk legen und aus diesem Grund Darstellungen wählen, die den Heiligen als Handwerker zeigen. So können sich die Gildenmitglieder mit

dem Heiligen als Handwerker, so wie sie selbst solche sind, identifizieren. In ihren eigenen Porträts nehmen sie die Formensprache der Gildenbilder auf, sodass sich der Bildnistyp des Handwerkers bei der Arbeit langsam auch im privaten Porträt etabliert.

6.4. Hausbücher

Neben den Darstellungen des Gildenpatrons gibt es noch andere Anregungen für Berufsporträts, die Handwerker bei der Arbeit zeigen. Aus Nürnberg ist ein Hausbuch der Mendelschen Zwölfbruder-Stiftung erhalten, das interessante neue Impulse zur Darstellung von Goldschmieden liefert. Die Stiftung ist bereits 1388 von einem Nürnberger Kaufmann ins Leben gerufen worden und sollte stets jeweils zwölf notleidenden Handwerkern Unterkunft und Verpflegung garantieren.¹³⁰ Das Hausbuch hält ab 1425 alle aufgenommenen Brüder mit ihrem Beruf und eventuellen ehemaligen offiziellen Ämtern sowie ihrem Sterbedatum fest. Das Besondere an der Nürnberger Chronik ist aber, dass sie als Bilderchronik geführt ist: Für jeden aufgenommenen Handwerker gibt es ein Bild, das ihn bei seiner Arbeit zeigt. So sehen wir den Goldschmied Staffelstein auf einem dreibeinigen Hocker an einem Amboss sitzend, wie er einen Becher treibt (Abb. 22). Auf der Werkbank vor ihm steht ein weiteres Gefäß. Nach dem Vorbild der Mendelschen Stiftung wird im 16. Jahrhundert eine weitere Zwölfbruderstiftung von Matthäus Landauer in Nürnberg gegründet. Auch hier sollen die aufgenommenen Brüder mit den wichtigsten Informationen in Abbildungen festgehalten werden (Abb. 23 + 24).¹³¹ Gegenüber dem Mendelschen Hausbuch gehen die Darstellungen aber noch einen Schritt weiter. Hier werden die Handwerker nicht allein mit einigen Werkzeugen gezeigt, sondern in ihren Werkstätten dargestellt, die zugleich zur Straße hin offene Verkaufsräume sind. Der Betrachter blickt wie ein möglicher Kunde von der Straße her durch den offenen Laden in die Werkstatt hinein. Wir sehen hier die gleiche Art von Ladengeschäft wie schon beim *Goldschmied in seiner Werkstatt* von Petrus Christus, nur aus einer anderen Perspektive. Während wir bei Christus zusammen mit dem Handwerker und seinen Kunden in der Werkstatt waren und das Geschehen auf der Straße nur in dem kleinen Spiegel sehen konnten, befinden wir uns jetzt ebendort auf der Straße und sehen so durch den offenen Laden hinein, wie es bei Christus die beiden Männer im Spiegel tun. Die beiden Goldschmiede des

¹³⁰ Löcher 1985, S. 167.

¹³¹ Löcher 1985, S. 168.

Landauer Hausbuchs arbeiten an einem Becher, beziehungsweise an einem kleinen Schmuckstück. Auf ihren Werkbänken und in Regalen im Hintergrund sehen wir Werkzeug und weitere Erzeugnisse wie Becher und Pokale. Beide Handwerker haben außerdem kleine Schauvitriolen auf ihrem aufgeklappten Laden ausgestellt. Die Auswahl der Gegenstände mit Ringen, Pokalen und einem Perlenstrang ähnelt sehr den Objekten in Petrus Christus' Werkstatt.

Diese kleinen Abbildungen zeigen uns, dass Darstellungen von Goldschmieden bei der Arbeit als „Ladenstücke“¹³² schon im 15. Jahrhundert auch außerhalb des Zusammenhangs mit Gildenbildern und dem Gildenpatron vorhanden sind. Sie bilden eine Zwischenstufe zwischen Eligiusbildern und personalisierten Berufsporträts. Die Hausbuchbilder haben keinerlei Porträtcharakter, durch das Hinzufügen von persönlichen Informationen über den Dargestellten bekommt aber dennoch jede Abbildung eine individuelle Bedeutung. Obwohl die dargestellten Männer nach allgemeinen Typen gestaltet sind, bemüht sich der Text, mit kurzen persönlichen Angaben dennoch jeden Einzelnen als Individuum zu erfassen. Allein die Tatsache, dass für jeden Bruder eine eigene Seite mit seinem Bild angefertigt wird, zeigt, dass sie nicht nur als jeweils allgemeine Darstellungen eines Handwerks gemeint ist.

Die Hausbücher stehen in der Tradition der Darstellungen der Gildenpatrone ebenso wie der Entwicklung der Berufsporträts von Handwerkern bei der Arbeit. Während die einen Bilder einen nicht näher individualisierten Handwerksheiligen zeigen, bilden Berufsporträts mit möglichst viel Detailgenauigkeit eine reale Person ab. Die Nürnberger Hausbücher dagegen zeigen bestimmte Personen bei der Arbeit, ohne dabei aber tatsächlich porträthaft vorzugehen.

¹³² Kathke 1997, S. 105.

6.5. Die artes mechanicae in der Kathedralkunst

Darstellungen von Handwerkern bei der Arbeit finden sich nicht nur im Zusammenhang mit Gilden und Hausbüchern. Noch bevor sich in der Malerei selbstständige Handwerksdarstellungen entwickelt haben, gibt es solche schon in anderen Medien. In der Buchmalerei werden in Kalenderzyklen häufig handwerkliche Tätigkeiten in ihrem Zusammenhang mit den Jahreszeiten dargestellt.¹³³ Da das Schmiedehandwerk aber unabhängig vom Ablauf der Monate das ganze Jahr über betrieben werden kann, spielt es in Kalenderdarstellungen keine Rolle. Eine weitere Tradition von Darstellungen der artes mechanicae hat sich in der Kathedralskulptur entwickelt. Dort werden die mechanischen Künste als Gegensatz zu den artes liberales an Portalen dargestellt. Die ersten dieser Darstellungen finden sich in Frankreich. An der Kathedrale von Reims werden im nördlichen Querschiff an der Laibung der Fensterrose die drei Söhne Kains als Vertreter der ersten Handwerkskünste gezeigt. Zwischen Töpfer und Landarbeiter sehen wir hier einen Schmied mit Hammer und Amboss.¹³⁴ Bei solchen allgemeinen Darstellungen werden die Goldschmiede oft übergangen, da sie nicht zur Gruppe der ursprünglichen handwerklichen Arbeiter zählen. Während Schmiede, ähnlich wie Bauern, Zimmerleute oder Weber, zur Grundversorgung notwendige Arbeit leisten, gehören Goldschmiede in das Luxussegment. Sie produzieren Güter, die für das tägliche Leben nicht notwendig, sehr teuer und nur für einen kleinen Teil der Bevölkerung zugänglich sind. Innerhalb der Handwerksghilden verschafft ihnen das zwar eine besonders hohe Stellung, in Darstellungen der wichtigsten Berufe sind sie aber aus demselben Grund oftmals nicht vertreten.

Eine andere Tradition von Handwerksdarstellungen an Kathedralen geht auf Stiftungen von Gilden zurück. Sowohl in der Skulptur als auch bei der Ausstattung von Glasfenstern bekommen private Stifter ebenso wie städtische Vereinigungen die Gelegenheit, mit einer Spende für ihr Seelenheil zu sorgen

¹³³ Seibert 2004, Sp. 702.

¹³⁴ Brandt 1927, S. 307.

und sich zugleich für alle zukünftigen Betrachter sichtbar als Stifter verewigen zu lassen. Hier finden sich schon von Gilden in Auftrag gegebene Darstellungen ihres Handwerks, lange bevor ähnliche Motive in Gemälden festgehalten werden. Um sich als Stifter zu präsentieren, wählen die Gilden Motive, die ihren Beruf eindeutig und für alle Betrachter leicht erkennbar darstellen. Meist sieht man einen oder zwei Handwerker mit wenigen Attributen bei typischen Tätigkeiten. Diese Darstellungen sind direkte Vorläufer der Gildenbilder. Im Gildenbild wird die Szene in einen ausformulierten Innenraum wie die Werkstatt, den Kontor oder den Laden des Handwerkers versetzt und mit einer Vielzahl weiterer Gegenstände belebt. Neben einem charakteristischen Werkzeug und dem wichtigsten Erzeugnis, die zur Wiedererkennung des Berufs notwendig sind, sehen wir zusätzliche Geräte und andere Produkte. Bei so detailreichen Darstellungen wie Petrus Christus' *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* können sogar noch weitere Figuren im Bild vorkommen, während bei Massys' *Der Geldwechsler und seine Frau* zu den Berufsattributen auch verschiedene Zeichen von Wohlstand und Frömmigkeit dazukommen. Bei den späteren Gildenbildern und deren Nachfolgern wird die Szene also zwar ausgebaut und mit weiteren Details bereichert, der Grundtypus bleibt aber der gleiche.

Von Frankreich ausgehend finden sich ähnliche Darstellungen auch im deutschsprachigen Raum. Im Freiburger Münster scheint es etwa Gildenfenster gegeben zu haben, von denen heute allerdings nur mehr Medaillons mit den Gildenwappen erhalten sind.¹³⁵ In Chartres sehen wir am Nordportal eine Reihe von Handwerkern, darunter auch Goldschmiede.¹³⁶ Bei den Handwerksdarstellungen an Kathedralen handelt es sich oft um Stiftungen der jeweiligen Zünfte. So stiftet etwa in Chartres neben den adeligen und geistlichen Würdenträgern auch jede in der Stadt vertretene Zunft zumindest ein Glasfenster. Auf solchen Stiftungen sind die Patrone oder anonyme Vertreter der Gilden bei Tätigkeiten dargestellt, die für ihr Handwerk repräsentativ sind.

¹³⁵ Brandt 1927, S. 317.

¹³⁶ Seibert 2004, Sp. 702.

So können sich die Gilden „kollektive religiöse Memoria“¹³⁷ schaffen, die sie für alle Kirchenbesucher sichtbar als fromme Stifter zeigen und gleichzeitig für die Mitglieder der Gilde als Identifikationsfiguren dienen. Da es sich hier um Stiftungen der Gilden handelt, sind die Goldschmiede wieder stark vertreten. Als eine der reichsten Gilden können sie zusammen mit den Tuch- und Pelzmachern jeweils fünf Fenster – mehr als alle anderen Gilden – stiften.¹³⁸ Auch die Geldwechsler sind mehrmals präsent. In einem Fenster des südlichen Obergardens sieht man Vertreter dieses Berufs, die gerade mit einer Waage Münzen abwägen.¹³⁹ Diese Tätigkeit erinnert an Isenbrants *Mann mit Goldwaage* und unterstützt so die Vermutung, dass es sich auch bei diesem unbekanntem Mann um einen Geldwechsler handelt. Obwohl es sich hier einmal um die Stiftung einer französischen Gilde und einmal um das private Porträt eines niederländischen Kaufmannes handelt, könnten die Attribute in beiden Fällen die gleiche Bedeutung haben. Sowohl in Frankreich als auch in den Niederlanden spielen Geldwechsler natürlich für den internationalen Fernhandel eine wichtige Rolle. Die wichtigsten Währungen der frühen Neuzeit wie der niederländische Gulden oder der florentiner Goldflorin werden international anerkannt und gelten als sehr stabil, da sie ihren Wert auf ihrem tatsächlichen Goldgehalt begründen. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl regionaler Münzprägungen, die meist nur in einem sehr begrenzten Gebiet anerkannt und gehandelt werden. Wenn sie also verschiedene Währungen bewerten und gegeneinander eintauschen wollen, müssen Geldwechsler die Münzen abwägen, um ihren Wert vergleichen zu können. Obwohl es wenig vergleichbare Darstellungen von Geldwechslern gibt, können wir so eine Analogie vermuten. Als unverwechselbares Zeichen ihres Berufes wählen die Geldwechsler von Chartres einen Mann, der gerade dabei ist, Münzen mit einer Waage abzuwägen. Ganz ähnlich stellt sich auch der unbekannte Mann in Isenbrants Porträt dar. Diese Attribute gemeinsam mit dem engen Zusammenhang mit der Entwicklung der Berufsporträts der Goldschmiede, die

¹³⁷ Kurmann-Schwarz und Kurmann 2001, S. 106.

¹³⁸ Brandt 1927, S. 311.

¹³⁹ Kurmann-Schwarz und Kurmann 2001, S. 187.

ja mit den Geldwechslern in einer Gilde vereint sind, sprechen überzeugend für eine Identifizierung als Geldwechsler.

Während ihr Status die Goldschmiede von Darstellungen der Urhandwerke ausschließt, bringt er in einem anderen Zusammenhang wieder eine besonders markante Repräsentation. Interessant ist hier wieder zu sehen, was für Darstellungsformen und Attribute gewählt werden, um das Goldschmiedehandwerk darzustellen. Da es sich um Glasfenster handelt, die zum Teil im Obergarten nur aus großer Entfernung gesehen werden können, muss die Darstellung des jeweiligen Handwerks gut lesbar und eindeutig zu erkennen sein. Solche Handwerksdarstellungen der Gilden stehen den späteren Gildenbildern in ihrer Intention nahe. Jede Gilde steuert einen Beitrag zum Bau der Kathedrale bei und bekommt dafür die Gelegenheit, sich und ihre Stiftung an der Kathedrale zu verewigen.

Anders verhält es sich bei allgemeinen Darstellungen der artes mechanicae, die nicht von den einzelnen Gilden in Auftrag gegeben, sondern Teil eines gesamten Konzepts sind. Solche Zyklen finden sich zuerst in Italien. Am Dogenpalast von Venedig ist das achtseitige Kapitell einer Säule mit Darstellungen von sieben Handwerken und dem Beruf des Notars geschmückt.¹⁴⁰ Hier ist auch die Goldschmiedekunst vertreten (Abb. 25). Wie wir schon bei den Eligiusdarstellungen gesehen haben, wird der Goldschmied nicht mit einem Schmuckstück, sondern beim Bearbeiten eines Bechers gezeigt.

Die Darstellungen der artes mechanicae in der Skulptur und Glasmalerei liefern uns schon frühe Beispiele für Darstellungen von Goldschmieden bei der Arbeit. Besonders dann, wenn es sich um von Gilden gestiftete Arbeiten handelt, verfolgen sie ähnlich Ziele wie die späteren Gildenbilder. Auch schon in der mittelalterlichen Kathedralkunst nutzen die Gilden diese Möglichkeit, um ihren Beruf repräsentativ darzustellen und ihre Bedeutung im städtischen Gefüge zu betonen. Upton nennt Petrus Christus' Gildenbild eine Werbung für das Handwerk

¹⁴⁰ Brandt 1927, S. 318.

der Goldschmiede.¹⁴¹ Ganz genau so kann man die Darstellungen der einzelnen Berufe in der Skulptur und den Glasfenstern der Kathedralen interpretieren. Auch hier betonen die Goldschmiede schon allein mit der hohen Anzahl von gestifteten Darstellungen ihren Status innerhalb der Gilden und bewerben die Kunstfertigkeit ihrer Meister. Während die niederländischen Gildenbildern aber im rein profanen Kontext der Gildenhallen stehen, sind diese Darstellungen nur in Verbindung mit einem sakralen Element möglich. Erst durch ihre fromme Stiftung erwerben sich die Gilden das Recht, ihren Beruf öffentlich darstellen zu können. Wo später der Selbstzweck der Darstellung des Handwerks genügt, bedarf es hier noch einer Rechtfertigung über den sakralen Kontext.

¹⁴¹ Upton 1990, S. 33.

6.6. Goldschmiedeerzeugnisse im Bild und in Wirklichkeit

Bei der Analyse der Goldschmiedeporträts sticht immer wieder der Ring als besonders wichtiges Element für die Charakterisierung des Berufs hervor. Zeitgenössische Handwerksdarstellungen zeigen aber oft andere Werkstücke. So ist etwa der Gildenpatron der Goldschmiede, der Hl. Eligius als Goldschmied, meist mit goldenen Schalen und Bechern, aber nie mit einem Ring dargestellt. Auch in den Hausbüchern der Zwölfbruderstiftungen sehen wir Goldschmiede hauptsächlich bei der Arbeit an wertvollen Gebrauchsgegenständen, nicht an Schmuck. Lediglich in der Ausstellungsvitrine des Pangraz Storchel ist ein kleines Schmuckstück zu sehen. Der Goldschmied selbst arbeitet an einem kleinen Gegenstand, der sowohl ein Schmuckstück als auch das Zierelement eines Gebrauchsgegenstandes sein könnte.

Schon diese Beobachtungen zeigen uns, dass Goldschmiede durchaus nicht nur Schmuck herstellen. In Nürnberg ist etwa während des ganzen 16. Jahrhunderts sowohl ein Goldring mit Stein als auch ein Buckelpokal als Meisterstück, an dem die Gesellen ihr Können beweisen müssen, vorgeschrieben.¹⁴² Als Bekrönung von solchen Pokalen werden oft kleine Skulpturen am Deckel angebracht. In Dürers Zeichnung von seinem Vater sehen wir den Goldschmied mit einer solchen Statuette (Abb. 13). Diese Figuren führen fast zwangsläufig zu einer Beschäftigung mit anderen Kunstgattungen. In vielen Fällen orientieren sich die Handwerker bei der Gestaltung der Statuetten an Zeichnungen, aber besonders an Skulpturen und kleinen Bronzen zeitgenössischer Künstler.¹⁴³ Neben den wertvollen Gebrauchsgegenständen wie Bechern und Pokalen fertigen Goldschmiede aber auch andere Kunstgegenstände aus Gold wie kleine Hausaltäre oder Kassetten an.¹⁴⁴ Während die kirchlichen Aufträge im Raum nördlich der Alpen ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts immer stärker zurückgehen, nehmen private Anschaffungen zu.¹⁴⁵ Richtet man sich nach den heute noch erhaltenen Werken,

¹⁴² Forssmann 1985, S. 6.

¹⁴³ Forssmann 1985, S. 10.

¹⁴⁴ Forssmann 1985, S. 5.

¹⁴⁵ Pechstein 1985, S. 25.

scheinen die Goldschmiede der frühen Neuzeit in erster Linie Becher, Humpen, Pokale und andere Trinkgefäße hergestellt zu haben. Dieser Eindruck stimmt auch mit den Darstellungen des Goldschmiedehandwerks und dessen Patron überein. Aber selbst von den Trinkgefäßen sind hauptsächlich die besonders aufwändigen und kunstvollen heute noch vorhanden. Die überwiegende Mehrheit der goldenen Trinkgefäße sind weitaus einfachere und alltagtauglichere Gegenstände gewesen. Pechstein stellt fest, dass die prunkvollen Objekte, die ursprünglich die Minderheit dargestellt haben, tatsächlich kaum benutzt worden sind, sondern hauptsächlich als Schaustücke und Sammlungsobjekte verwahrt worden und so auch heute noch erhalten sind.¹⁴⁶ Einfachere Trinkgefäße, aber auch Leuchter, Teller oder Besteck kommen täglich zum Einsatz, bis sie abgenutzt sind und wieder eingeschmolzen werden. Auch Schmuck kommt schneller wieder aus der Mode und wird zu neuen Formen umgearbeitet.

Das Goldschmiedehandwerk ist also weitaus vielfältiger als es beim Betrachten der Darstellungen auf den ersten Blick erscheint. Während Gebrauchsgegenstände wohl zu den häufigsten Arbeiten zählen, stellen Schmuckstücke einen ideell wichtigen Aspekt des Handwerks dar. Ainsworth betont im Zusammenhang mit Petrus Christus' *Ein Goldschmied in seiner Werkstatt* die Rolle von Ringen als Werkstücke mit großem symbolischen Wert.¹⁴⁷ Sie stehen für Liebe, Verlobung, Hochzeit, sind aber auch Zeichen besonderer Leistungen, Gunstbeweise oder Identitätsmerkmale.

¹⁴⁶ Pechstein 1985, S. 28.

¹⁴⁷ Ainsworth 1994, S. 98.

6.7. Entwicklung in Italien

An dieser Stelle werde ich einen Blick auf die Entwicklung der Goldschmiedebildnisse in Italien werfen, bevor ich zu der weiteren Entwicklung nördlich der Alpen zurückkehre. Die italienischen Bilder, die hier besprochen werden, liegen alle zeitlich sehr nahe beieinander. Sie sind im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (zwischen 1510 und 1518) entstanden und folgen somit direkt auf die ersten niederländischen Beispiele dieses Typs. Sämtliche Berufsporträts des deutschsprachigen Raums sind erst später entstanden. Im 15. und 16. Jahrhundert kommt es zu einem regen kulturellen Austausch zwischen Italien und den Niederlanden. Während italienische Einflüsse in den Niederlanden aufgegriffen werden, kommen auch niederländische Maler nach Italien und beeinflussen die dort ansässigen Künstler.¹⁴⁸ Neben diesem direkten Austausch zwischen den Malern spielen aber auch wirtschaftliche Beziehungen eine wichtige Rolle. Kaufleute reisen durch ganz Europa und die größten Händlerfamilien haben Niederlassungen in allen wichtigen Zentren, die natürlich stets in engem Kontakt miteinander stehen. So geht etwa die Vorliebe für niederländische Bildteppiche in Florenz auf florentiner Kaufleute zurück, die sich in Brügge niedergelassen haben, dort die Wandteppiche kennengelernt und diese Mode schließlich auch in ihrer Heimatstadt eingeführt haben.¹⁴⁹

Die ersten niederländischen Berufsporträts stammen aus Brügge, die ersten italienischen Beispiele finden sich in Florenz und Venedig, beides bedeutende Handelsstädte mit Verbindungen ins nördliche Europa. Es ist wohl kein Zufall, dass die ersten niederländischen Berufsbilder in der nicht nur wirtschaftlich, sondern auch kulturell bedeutendsten Stadt des Landes entstehen und in Italien schon wenig später gerade in Florenz und Venedig auftauchen. Über die intensiven Handelsbeziehungen zwischen diesen Städten kommt es auch zu einem regen Austausch von künstlerischen Ideen.

¹⁴⁸ Castelfranchi Vegas 1994, S. 13.

¹⁴⁹ Castelfranchi Vegas 1994, S. 194.

Das erste bekannte Goldschmiedeporträt in Italien ist das *Porträt eines Juweliers* von Lorenzo Lotto. Wenige Jahre nach Lottos Porträt entsteht das *Porträt eines Juweliers* von Franciabigio. Obwohl die Haltung des Dargestellten etwas variiert wird, ähnelt das Bildnis dennoch in großen Zügen dem Porträt von Lotto. In beiden Fällen sehen wir einen Mann in schwarzer Kleidung an einer steinernen Balustrade vor einem Ausblick in eine hügelige Landschaft. Obwohl Franciabigio seinen Goldschmied mehr zur Seite dreht und ihn weniger frontal präsentiert als Lotto, hält er auch hier einen Ring in seiner rechten Hand und einen weiteren Gegenstand in seiner linken. McKillop geht der Frage nach, ob auf beiden Porträts der gleiche Mann dargestellt sein könnte.¹⁵⁰ Ob die beiden Goldschmiede genug Ähnlichkeit aufweisen, um ein und dieselbe Person zu sein, lässt sich allerdings schwer feststellen. Es gibt keine Quellen, die auch nur die Identität eines der beiden Porträtierten zweifelsfrei belegen oder auf eine Verbindung zwischen Lotto, Franciabigio und einen bestimmten Goldschmied hinweisen. Obwohl sich diese Vermutung nicht belegen lässt, ist es eine interessante Theorie, die zeigt in welchem engem Zusammenhang die beiden Bildnisse gesehen werden. Für Florenz ist der Goldschmied mit Ringen als Attribute ein völlig neuer Typ in der Porträtmalerei. Die Verbindung zu Lotto über einen berühmten Goldschmied soll zumindest eine mögliche Erklärung für das Auftauchen von Berufsporträts in Florenz sein.¹⁵¹

Pontormo variiert den Typus. Sein Edelsteinschneider sitzt vor dunklem Hintergrund an einem Holztisch. Auch seine Kleidung unterscheidet ihn von den früheren Beispielen. Er präsentiert nicht seine Attribute an einer Balustrade in der Landschaft, sondern scheint eher in einem Innenraum an seinem Arbeitstisch zu sitzen. Dadurch wirkt dieser Handwerker viel mehr als die anderen so, als wäre er gerade aktiv bei der Arbeit. Costamagna stellt dieses Porträt in die Nachfolge von Raffael und Andrea del Sarto, stellt aber fest, dass Pontormo als wesentliche

¹⁵⁰ McKillop 1974, S. 52.

¹⁵¹ McKillop 1974, S. 52.

Neuerung die Goldschmiedewerkzeuge einführt.¹⁵² Er führt dieses neue Element auf den Einfluss von Raffaels *Papst Leo X mit den Kardinälen Giuliano de' Medici und Luigi de' Rossi* zurück. Pontormo soll die stillebenhaften Elemente am Tisch vor dem Papst gesehen haben und daraufhin sein Porträt mit dem Werkstück vervollständigt haben.¹⁵³ Diese Interpretation macht Pontormo zum „Erfinder“ des Berufsporträts in Italien, ohne weiter auf die Bedeutung dieser Entwicklung einzugehen. Darüber hinaus werden damit die Goldschmiedeporträts von Lotto und Franciabigio völlig übergangen. Pontormos Porträt setzt sich zwar in einigen Aspekten von den vorherigen Berufsporträts ab, steht aber dennoch in einer Tradition, die schon früher begonnen hat.

Kann man die drei italienischen Goldschmiedeporträts als eine geschlossene Gruppe betrachten? Da wir bei allen drei Porträts nichts Gesichertes über deren Auftraggeber wissen und sie auch geographisch nicht genau einordnen können, fällt es schwer, weitere Rückschlüsse zu ziehen. Lotto und Franciabigos Darstellungen des Themas stehen einander sehr nahe. Gehen sie beide auf niederländische Beispiele zurück? Sowohl zeitlich gesehen als auch dem Typ nach kommen die Bilder von van Eyck und David in Frage. Castelfranchi Vegas stellt fest, dass in Florenz wie auch in Venedig schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts niederländische Einflüsse eine bedeutende Rolle spielen.¹⁵⁴ Besonders in der Porträtmalerei nehmen italienische Maler auch einige niederländische Anregungen auf. Vergleicht man Davids Porträt mit den Bildnissen von Lotto und Franciabigio stechen sofort einige Parallelen ins Auge. Schon bei van Eyck finden wir den Ring in der rechten Hand des Dargestellten, David fügt zu diesem Attribut aber noch die Stange mit weiteren Ringen in der linken Hand hinzu. Die italienischen Goldschmiedebildnisse scheinen genau auf diesem Typ aufzubauen. Der Ring in der rechten Hand bleibt weitgehend gleich, in der linken wird lediglich die Stange durch eine Schatulle ersetzt. Lotto greift einen niederländischen Typus auf und „übersetzt“ ihn in ein italienisches Porträt. Der Bildausschnitt ist weiter, eine Balustrade trennt den Dargestellten vom Betrachter und schafft somit zugleich

¹⁵² Costamagna 1994, S. 138.

¹⁵³ Costamagna 1994, S. 138.

¹⁵⁴ Castelfranchi Vegas 1994, S. 153 und 194.

mehr Raum. Darüber hinaus wird der dunkle Hintergrund zu einem Landschaftsausblick. Dieses Element geht in der venezianischen Malerei schon auf Bellini zurück und wird auch hier wieder eingesetzt.¹⁵⁵

Das Bildnis Pontormos unterscheidet sich eindeutig von den vorherigen Porträts von Lotto und Franciabigio. Stellt es daher einen eigenen Abschnitt in der Entwicklung der italienischen Berufsbilder dar oder steht es doch in Zusammenhang mit seinen Vorgängern? Der Typus des Goldschmieds mit seinen Attributen kommt entweder aus Venedig (Lotto) oder direkt aus dem Raum nördlich der Alpen nach Florenz. McKillop vermutet Norditalien als eine mögliche Einflussgegend.¹⁵⁶ Was das Bildnis von Franciabigio betrifft, lässt sich dieser venezianische Einfluss leicht erkennen. Bei Pontormos Porträt ist es schon weitaus schwieriger, es genau einzuordnen. Interessant ist, dass die italienischen Beispiele in sehr engem zeitlichen Zusammenhang stehen. Sie sind alle innerhalb von 10 Jahren, zwischen 1510 und 1520 entstanden. Nach dieser Welle finden sich Berufsporträts in Italien erst wieder in den 1570er Jahren mit Malern wie Moroni.

6.7.1. Lorenzo Lottos Goldschmied in drei Ansichten

Dieses Porträt (Abb. 26) nimmt eine ganz besondere Stellung unter den Porträts ein. Es zeigt auf einem Bildnis drei Mal den gleichen Mann in unterschiedlichen Ansichten: einmal en face mit nur leicht nach links gedrehtem Gesicht, einmal im Profil von rechts und einmal im verlorenen Profil von links. Er hält eine Schachtel mit Ringen in der Hand und trägt einen Ring mit Stein am kleinen Finger seiner linken Hand. Obwohl wir den dargestellten Mann nicht identifizieren können, weist er sich durch die präsentierten Ringe eindeutig als Goldschmied aus.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Castelfranchi Vegas 1994, S. 188.

¹⁵⁶ McKillop 1974, S. 52.

¹⁵⁷ Humfrey 1997, S. 110.

Der Handwerker in bürgerlicher Kleidung im Brustbild mit einem Attribut als Zeichen seines Berufs entspricht durchaus dem traditionellen Typus des Berufsbilds. Lotto wählt sogar die Kollektion von Ringen (wie schon bei seinem früheren *Porträt eines Juweliers*, aber auch bei Gerard David und Franciabigio) und stellt das Bild somit in dieser Hinsicht ganz in die Tradition der Goldschmiedeporträts. Warum entscheidet sich Lotto dann aber für diese außergewöhnliche Darstellungsform? Humfrey vermutet darin einen Bezug zum Paragone - Diskurs.¹⁵⁸ Die Diskussion dreht sich um die Gegenüberstellung von Skulptur und Malerei und die Frage, welche Kunstgattung die überlegene ist. Während ein Maler besser in der Lage ist, Farben und Oberflächen natürlich wiederzugeben, kann nur ein Bildhauer ein Objekt von allen Seiten zeigen.¹⁵⁹ Mit diesem Porträt liefert Lotto einen neuen Beitrag zur Diskussion der Humanisten und Künstler seiner Zeit. Indem er in einem einzigen Bild eine Person von vorne, rechts und links gleichzeitig zeigt, widerlegt er das Hauptargument für die Überlegenheit der Skulptur. Als Maler braucht er keine plastische Figur, um dem Betrachter mehrere Ansichten des Models zu zeigen, er kann sie in ein einziges Bild integrieren. Besonders interessant ist die Anspielung im Zusammenhang mit diesem Porträt. Dank der erhaltenen Rechnungsbücher von Lorenzo Lotto wissen wir, dass er viel Wert auf Schmuck und Goldschmiedearbeiten legte und auch mit einigen Goldschmieden persönlich befreundet war.¹⁶⁰ In diesem Zusammenhang wird der unbekannte Handwerker vorsichtig mit Bartolomeo Carpan, einem Goldschmied aus Treviso, der eine Werkstatt in Venedig hat und ein Freund von Lotto ist, identifiziert.¹⁶¹ Diese Identifizierung ist zwar durchaus möglich, lässt sich aber nicht belegen. Als Goldschmied ist der porträtierte Handwerker genauso Vertreter einer plastischen Kunstgattung wie ein Bildhauer. Auch er schafft dreidimensionale Objekte, die ein Betrachter von allen Seiten anschauen kann. Humfrey und auch Brown et al. vermuten daher in diesem Porträt eine - möglicherweise sehr persönliche - Anspielung auf den Paragone zwischen Lotto,

¹⁵⁸ Humfrey 1997, S. 110.

¹⁵⁹ Brown et al. 1997, S. 177.

¹⁶⁰ Humfrey 1997, S. 110.

¹⁶¹ Brown et al. 1997, S. 176; Humfrey 1997, S. 110.

dem Maler, und Carpan, dem Goldschmied.¹⁶² Nahezu jedes klassische Handwerk schafft dreidimensionale Objekte. Goldschmiede beschäftigen sich aber (wie oben erwähnt) anders als die meisten anderen Handwerker nicht nur mit der Herstellung von dreidimensionalen Gegenständen, sondern auch mit vollplastischen Figuren, wie sie etwa auf den Deckeln von Pokalen oder Kassetten angebracht werden. Damit kommen sie dem Bereich der Bildhauer sehr nahe.

Das Porträt *Goldschmied in drei Ansichten* fällt auffällig aus der Entwicklungsreihe der Goldschmiedeporträts heraus. Es entsteht etwa 20 Jahre nach Lottos erstem Berufsporträt eines Handwerkers und verfolgt offenbar eine ganz andere Absicht. Das *Porträt eines Juweliers* aus den Jahren um 1510 soll einen Handwerker mit aussagekräftigen Attributen als Vertreter seiner Berufsgruppe darstellen. Eine gewisse repräsentative Haltung und die selbstbewusste Zurschaustellung seiner Werke unterstreichen den Anspruch des Porträts. Hier wird ein erfolgreicher Mann gezeigt, der, durchaus stolz auf seine Stellung und seinen Beruf, sich selbst darstellen will. Der *Goldschmied in drei Ansichten* hingegen zielt in erster Linie auf den künstlerischen Effekt der Dreidimensionalität ab. Hier ist zwar ein Goldschmied mit seinen Attributen dargestellt, man kann aber trotzdem nicht von einem klassischen Berufsporträt sprechen. Interessant ist, dass Lotto um 1530 schon auf einen etablierten Kanon von Goldschmiedattributen zurückgreifen kann, während er 20 Jahre früher bei seinem ersten Berufsporträt eines Goldschmiedes eine für Italien völlig neue Bildtradition umsetzt. Um den Handwerker zu charakterisieren, wählt Lotto die inzwischen schon traditionellen Attribute des Goldschmieds, geht mit der Wahl des Bildtyps aber einen ganz anderen Weg. Dieses Bildnis ist mehr als das klassische Privatporträt eines Handwerkers, der sich mit seinem Berufsstand präsentieren will, und kann daher nicht in die Reihe der Entwicklung der Berufsporträts eingegliedert werden. Obwohl Lotto hier andere Absichten als bei seinem *Porträt eines Juweliers* verfolgt, verzichtet er doch nicht auf die Attribute eines Goldschmiedes. Er könnte den Mann ohne jegliche Hinweise auf seinen Beruf in drei Ansichten zeigen und damit einen interessanten Beitrag

¹⁶² Brown et al. 1997, S. 176; Humfrey 1997, S. 110.

zum Paragone liefern. Stattdessen verknüpft er jedoch diesen Kunstgriff mit einer klassischen Berufsdarstellung. Die demonstrative Einbindung des Berufs könnte wiederum im Sinne von Humfrey und Brown et al. als Hinweis auf einen persönlichen Paragone - Diskurs zwischen Lotto und dem Goldschmied, der als Vertreter eines plastischen Handwerks möglicherweise die Seite der Bildhauer vertritt, gedeutet werden.¹⁶³ Allerdings wählt Lotto trotzdem den klassischen Ring als Zeichen der Goldschmiedekunst und nicht etwa eine plastische Figur. Diese würde zwar besser in den Paragone passen, wäre aber weniger eindeutig zu interpretieren.

Trotz des Hinweises auf die Goldschmiedekunst ist dieses Porträt eher in einem humanistischen Kontext zu sehen als in einem beruflichen. Es nimmt eine Sonderstellung ein, die für sich alleine untersucht werden muss und über den Rahmen dieser Arbeit hinausführt.

¹⁶³ Brown et al. 1997, S. 176; Humfrey 1997, S. 110.

6.8. Weitere Entwicklung nördlich der Alpen

Die von van der Weyden und Petrus Christus in den 1430ern und 1440ern begonnene Entwicklung setzt sich so bis weit in das 16. Jahrhundert fort. Während beim *Goldschmied in seiner Werkstatt* noch viele symbolhafte beziehungsweise sakrale Elemente bestimmend sind, kann Isenbrant über ein halbes Jahrhundert später den Darstellungstyp schon ganz auf eine profane Ebene stellen. Bei ihm bestehen keine Zweifel mehr: Der Dargestellte ist ein konkreter Kaufmann, der hier bei seiner täglichen Arbeit gezeigt wird. Während bei dem älteren Bild noch verschiedene Interpretationsmöglichkeiten und Deutungsebenen offen bleiben, handelt es sich hier zweifellos um das Berufsporträt eines Bürgers der Stadt. Dank Vorläufern wie Petrus Christus' Bild ist die alltägliche Tätigkeit eines wohlhabenden Bürgers darstellungswürdig geworden. In derselben Tradition stehen auch Porträts wie Holbeins Kaufmann *Georg Gize* oder Gossarts *Bildnis eines Kaufmannes*. Auch *Ein Geldwechsler und seine Frau* von Massys geht auf die Gildenbilder zurück. Durch die enge Verbindung zwischen Geldwechslern und Goldschmieden kommt es zweifellos zu einem Austausch von Gestaltungsideen für Berufsporträts. Anders als die dreifigurige Szene des *Goldschmieds in seiner Werkstatt* beruht dieses Bild vermutlich stärker auf dem verlorenen Bild von van Eyck *Ein Mann mit seinem Sekretär*. Obwohl wir wenig über dieses Bild wissen, können wir anhand nachfolgender Bilder wie dem von Massys oder auch von den *Zwei Steuereintreibern* von Reymerswaele vorsichtig auf das von van Eyck zurückschließen.

Was bei dem Kaufmann von Isenbrant eine selbstbewusste Zurschaustellung seines Berufes und auch seines Reichtums ist, wird bei van Reymerswaele schon wieder zur Sozialsatire.¹⁶⁴ Marinus van Reymerswaeles Bilder wie *Ein Geldwechsler und seine Frau* (Abb. 27) oder *Zwei Steuereintreiber* gehen auf die ersten Gildenbilder zurück, steigern jedoch die Darstellung ins Karikaturhafte.¹⁶⁵ Der Typus

¹⁶⁴ Schabacker 1974, S. 91.

¹⁶⁵ Schabacker 1974, S. 90.

der Berufsporträts, der von Petrus Christus ausgegangen und von Malern wie Massys mit seinem *Geldwechsler und seiner Frau* geprägt worden sind, haben bei van Reymerswaele bereits einen negativen Beigeschmack. Er porträtiert nicht mehr stolze Kaufleute, sondern karikiert deren Geldgier. Während bei Petrus Christus, Isenbrant oder Massys Geld noch als wichtiges Attribut am Tisch liegt und mit andächtigem Ernst behandelt wird, sind es bei Reymerswaele schon umstürzende Münzberge. Die Dargestellten drücken nicht mehr beruflichen Stolz und Ernst aus, sondern nur mehr skrupellose Geldgier.

7. Conclusio

Der Typus des Berufsporträts wird in der Forschung sehr unterschiedlich definiert und interpretiert. Um einen Überblick über das Spektrum an möglichen Gestaltungsformen zu geben, werden die Bildnisse hier in drei Gruppen unterteilt. Die Porträts der ersten Gruppe zeigen einen Handwerker bei seiner täglichen Arbeit. Die Dargestellten des zweiten Typs präsentieren passiv ein Attribut, während die des dritten Typs mit einigen Gegenständen eine Aktion andeuten, ohne aber tatsächlich bei der Arbeit gezeigt zu sein. Aufbauend auf diesen Beobachtungen wird für die vorliegende Arbeit eine umfassendere Definition vorgeschlagen: Unter dem Titel Berufsporträts sind alle Bildnisse zusammengefasst, die einen Dargestellten deutlich als Vertreter seines Berufsstandes porträtieren.

Die Entwicklung des Berufsporträts von Goldschmieden beginnt im frühen 15. Jahrhundert in den Niederlanden mit van Eycks Porträts *Jan de Leeuw* und *Mann mit blauem Turban*. In der direkten Nachfolge dieser Bildnisse steht Gerard David, der den von van Eyck vorgebildeten Typus aufnimmt und um ein entscheidendes Element erweitert. Während van Eycks Goldschmiede nur einen einzelnen Ring als Zeichen ihres Berufs präsentieren, fügt David eine Kollektion weiterer Ringe hinzu. Mit dieser Erweiterung überwindet er alle Probleme, die durch die Vieldeutigkeit des Ringes entstehen und positioniert seinen Goldschmied klar und deutlich als Vertreter seines Handwerks. Während das Attribut des einzelnen Ringes in einem Porträt ohne weitere Hinweise oft nicht eindeutig interpretiert werden kann, lassen der Vergleich mit anderen Goldschmiedebildnissen und die nachfolgende Entwicklung trotzdem klare Schlüsse zu. Betrachtet man van Eycks Goldschmiedeporträts für sich alleine, könnten sie vielleicht noch als Verlobungsbilder gedeutet werden. Sieht man sie aber im Kontext der weiteren Entwicklung, wird klar, dass es sich hier nur um Berufsporträts handeln kann. Besonders die direkt auf van Eyck folgenden Porträts von David und Lotto zeigen, wie zeitgenössische Künstler das Vorbild verstanden und weitergeführt haben.

Schon bald nach diesen ersten niederländischen Bildnissen finden sich auch die ersten Berufsporträts von Goldschmieden in Italien. Obwohl sie in ihrer Ausgestaltung eindeutig italienische Porträts sind, weisen die Grundelemente auf ein niederländisches Vorbild hin. Der halbfigurig wiedergegebene Handwerker mit einem einzelnen Ring in der rechten und einer Kollektion weiterer Ringe in der linken Hand geht auf David und über diesen auf van Eyck zurück. Anhand der Parallelen zwischen den einzelnen Porträts lässt sich eine kontinuierliche Entwicklung ablesen.

Neben diesen italienischen Berufsporträts setzt sich die Entwicklung auch nördlich der Alpen fort. Hier bilden sich zwei unterschiedliche Haupttypen heraus: das Berufsporträt eines Handwerkers unmittelbar bei der Arbeit und das Berufsporträt eines Handwerkers, der passiv Attribute präsentiert. Wie schon oben erwähnt, gibt es auch noch eine dritte Mischform, die Einflüsse aus beiden Varianten vereint. Während der erste Typ stark von Gildenbildern beeinflusst ist, geht der zweite direkt auf van Eyck und David zurück. Gildenbilder zeigen den Gildenpatron, ebenso wie die Abbildungen in Hausbüchern und Stifterdarstellungen in Kathedralen einen anonymen Goldschmied zeigen, der repräsentativ für das gesamte Handwerk steht. Alle Mitglieder der Gilde können sich mit dieser Darstellung identifizieren. Ausgehend von solchen allgemeinen Abbildungen eines Handwerkers bei seiner täglichen Arbeit entwickeln sich schließlich auch Porträts in dieser Form. Im Lauf des 16. Jahrhunderts wird dieser Typus weitergeführt und verändert. Während Isenbrant oder Massys zunächst noch in der Nachfolge von Petrus Christus' Gildenbild Geschäftsleute konzentriert und stolz bei ihrer Arbeit zeigen, wird der Typus bei Reymerswaele bereits zur Sozialkritik.

Während so die Berufsporträts, die auf Gildenbilder und andere Darstellungen von Handwerkern bei der Arbeit zurückgehen, weiterentwickelt werden, findet auch die Tradition des ersten Typs Fortsetzung. Die ruhig präsentierenden Bildnisse in der Nachfolge von van Eyck werden im frühen 16. Jahrhundert in der italienischen Malerei aufgegriffen und beeinflussen in

Deutschland noch zur Jahrhundertmitte die Goldschmiedeporträts von Amberger. Die detailreichen Bildnisse von Handwerkern bei ihrer Arbeit sind also nicht eine Weiterentwicklung des ursprünglichen Typs, sondern stellen eine parallele Entwicklung dar. Jede der beiden Varianten geht auf eigene Vorbilder zurück, verarbeitet andere Einflüsse und wird auf unterschiedliche Art rezipiert.

Abbildungen



Abb. 1: Jan van Eyck, Jan de Leeuw, 1436, 24,5 x 19 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum
Quelle: www.bilddatenbank.khm.at



Abb. 2: Jan van Eyck, Mann mit blauem Turban, 22 x 17 cm, Sibiu, Brukenthalmuseum
Quelle: www.brukenthalmuseum.ro

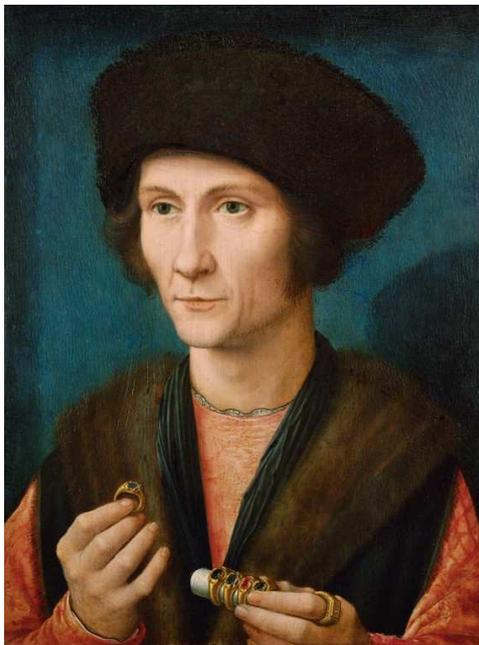


Abb. 3: Gerard David, Bildnis eines Goldschmieds, 1505-10, 29,7 x 22,5 cm Wien, Kunsthistorisches Museum
Quelle: www.bilddatenbank.khm.at



Abb. 4: Lorenzo Lotto, Porträt eines Juweliers, um 1510, 79 x 66 cm, Malibu, J. Paul Getty Collection
Quelle: www.wikipaintings.org



Abb. 5: Franciabigio, Porträt eines Juweliers, 1516, 70 x 52 cm, Simonstone near Burnley, Lancashire, Sammlung Trude Rosenberg
 Quelle: Mckillop 1974, Abb. 61.



Abb. 6: Jacopo Pontormo, Porträt eines Edelsteinschneiders, 1517-18, 70 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre
 Quelle: www.louvre.fr

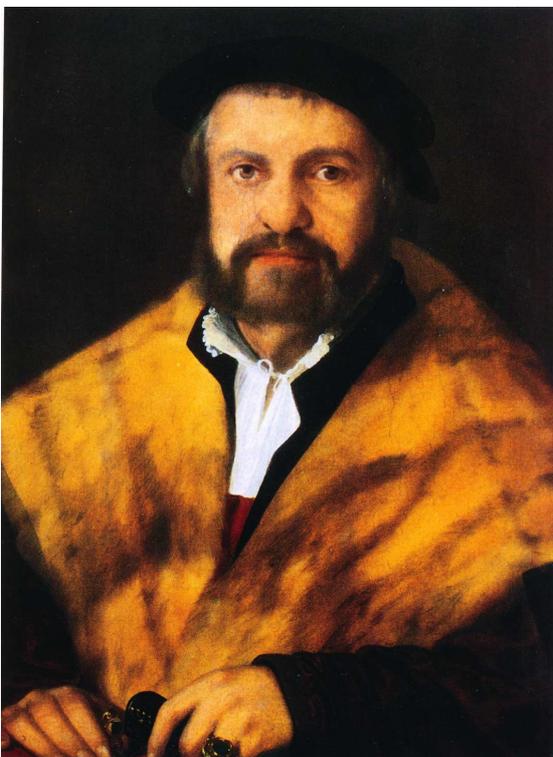


Abb. 7: Christoph Amberger, der Goldschmied Thomas Beurlin, 1530-40, 53 x 38,5 cm, Augsburg, Staatsgalerie
 Quelle: Kranz 2004, Abb. 67.



Abb. 8: Christoph Amberger, der Goldschmied Cornelius Groß, 1544, 53,4 x 43 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi
Quelle: Kranz 2004, Abb. 80.



Abb. 9: Anthonis Mor van Dashorst, Steven van Herwijck, 1564, 118 x 89 cm, Den Haag, Mauritshuis
Quelle: www.mauritshuis.nl



Abb. 10: Adriaen Isenbrant, Mann mit Goldwaage, 1510-20, 50,8 x 30,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art
Quelle: www.metmuseum.org



Abb. 11: Petrus Christus, Ein Goldschmied in seiner Werkstatt (mögl. Hl. Eligius), 1449, 98 x 85,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art
Quelle: www.metmuseum.org



Abb. 12: Quinten Massys, Der
Geldwechsler und seine Frau, 1514, Paris,
Músee du Louvre
Quelle: www.louvre.fr



Abb. 13: Albrecht Dürer, Bildnis
Albrecht Dürer d. Ä., 1486, 28,4 x
21,2 cm, Wien, Albertina
Quelle: www.albertina.at

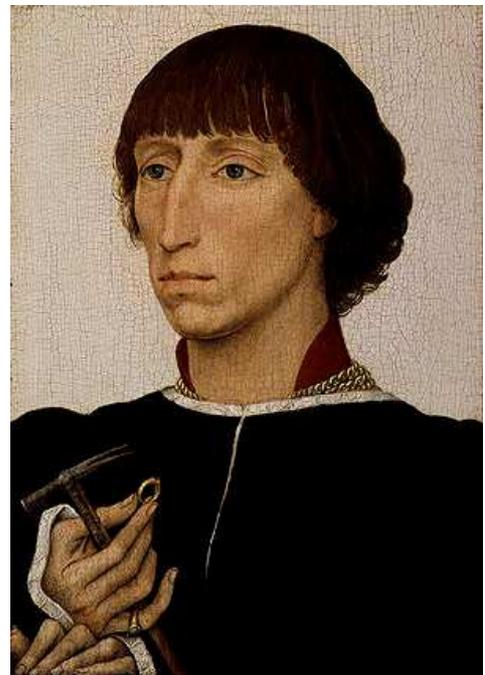


Abb. 14: Rogier van der Weyden,
Francesco d'Este, um 1460, 29,8 x 20,3
cm, New York, Metropolitan Museum of
Art
Quelle: www.metmuseum.org



Abb. 15: Jörg Breu, Bildnis des Coloman Helmschmid und der Agnes Breu, 1500 – 1505, 38 x 47,4 cm, Lugano, Sammlung Thyssen – Bornemisza

Quelle: Hinz 1974, S.160.



Abb. 16: Michael Wolgemut, Hans VI Tucher, 1481, 28,5 x 21 cm, Nürnberg, Museum Tucherschloss

Quelle: Hess und Eser 2012, S. 350.



Abb. 17: Michael Wolgemut, Ursula Tucher, 1478, 29,2 x 22,7 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Quelle: Hess und Eser 2012, S. 351.



Abb. 18: Albrecht Dürer, Bildnisdyptichon von Hans XI und Felicitas Tucher, 1499, 29,7 x 24,7 cm und 29,8 x 24,4 cm, Weimar, Schlossmuseum
 Quelle: Hirschfelder 2012, S. 109.



Abb. 19: Francesco del Cossa, Porträt eines Mannes mit Ring, 1472-77, 38,5 x 27,2 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
 Quelle: Christiansen und Weppelmann 2011, S. 275.



Abb. 20: Meister von Balaam, Hl. Eligius in seiner Werkstatt, 1450-60, 11,5 x 18,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet
 Quelle: Van der Velden 1998, S. 245.

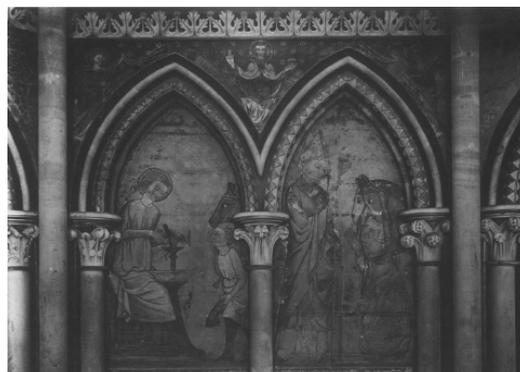


Abb. 21: Szenen aus dem Leben des Hl. Eligius, Bayeux, Cathédrale Notre Dame
 Quelle: Van der Velden 1998, S. 247.



Abb. 22: Staffelstein, Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, 1431, Nürnberg, Stadtbibliothek
Quelle: Löcher 1985, S.167.



Abb. 23: Pangraz Storchel, Hausbuch der Landauer Zwölfbrüderstiftung, 1521, Nürnberg, Stadtbibliothek
Quelle: Löcher 1985, S.168.

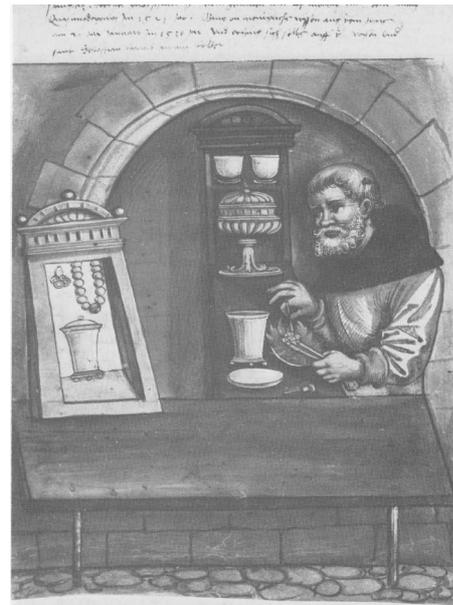


Abb. 24: Cuncz Rott, Hausbuch der Landauer Zwölfbrüderstiftung, 1534, Nürnberg, Stadtbibliothek
Quelle: Löcher 1985, S.168.



Abb. 25: Goldschmied, Dogenpalast, Venedig
Quelle: Brandt 1927, S. 312.



Abb. 26: Lorenzo Lotto, Ein Goldschmied in drei Ansichten, um 1530, 52 x 59 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien
Quelle: www.bilddatenbank.khm.at



Abb. 27: Marinus van Reymerswaele, Der
Geldwechsler und seine Frau, 1539, 83 x 97
cm, Madrid, Museo del Prado
Quelle: www.museodelprado.es

Literatur

Ainsworth 1994

Maryan W. Ainsworth, Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges, New York 1994.

Ainsworth/Christiansen 1998

Maryan W. Ainsworth/Keith Christiansen (Hg.), From Van Eyck to Breugel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art, New York 1998.

Belting 2003

Hans Belting, Wappen und Portrait. Zwei Medien des Körpers, in: Hans Büchsel, Peter Schmidt (Hg.), Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz am Rhein 2003, S. 89 – 100.

Berenson 1957.

Bernard Berenson, Lorenzo Lotto, Köln 1957.

Berti 1973

Luciano Berti, L'opera completa del Pontormo, Mailand 1973.

Böhm 1985

Gottfried Böhm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.

Borchert 2005

Till-Holger Borchert, Hans Memling Portraits, Stuttgart 2005.

Brandt 1927

Paul Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter, Leipzig 1927.

Brown et al. 1997

David Brown et al. (Hg.), Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance, New Haven/London 1997.

Campbell 1990

Lorne Campbell, Renaissance Portraits, New Haven/London 1990.

Campbell 2008

Lorne Campbell, Quinten Massys – Bildnis des Peter Gillis, in: Campbell et al., Die Porträtkunst der Renaissance, Stuttgart 2008, S. 168.

Castelfranchi Vegas 1994

Liana Castelfranchi Vegas, Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart / Zürich 1994.

Castelnuovo 1988

Enrico Castelnuovo, Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988.

Chadour 2003

Anna B. Chadour, Der Ring, in: Norbert Angermann (Hg.), Lexikon des Mittelalters, Band VII, München 2003, Sp. 855 – 857.

Christiansen/Weppelmann 2011

Keith Christiansen/Stephan Weppelmann (Hg.), Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Porträtkunst, Berlin 2001.

Costamagna 1994

Philippe Costamagna, Pontormo, Mailand 1994.

Dülberg 1990

Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990.

Foister 2008

Susan Foister, Identität, Attribute, Allegorie, in: Campbell et al., Die Porträt-Kunst der Renaissance, Stuttgart 2008, S. 115 - 143.

Forssman 1985

Erik Forssman, Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst, in: Gerhard Bott (Hg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700, München 1985, S. 1 – 24.

Friedländer 1933

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Elfter Band, Die Antwerpener Manieristen, Berlin 1933.

Friedländer 1967

Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting 1. The van Eycks, Petrus Christus, Leyden 1967.

Harbison 1991

Craig Harbison, Jan van Eyck. The Play of Realism, London 1991.

Harbison 1995

Craig Harbison, Eine Welt im Umbruch, Köln 1995.

Hinz 1974

Berthold Hinz, Studie zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, Marburger Jahrbuch zur Kunstwissenschaft, Vol. 19, 1974, S. 139 – 218.

Hirschfelder 2012

Dagmar Hirschfelder, Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation, in: Daniel Hess/Thomas Eser (Hg.), Der frühe Dürer, Nürnberg 2012, S. 101 – 116.

Humfrey 1997

Peter Humfrey, Lorenzo Lotto, New Haven / London 1997.

Kantorowicz 1940

Ernst Kantorowicz, The Este Portrait by Rogier van der Weyden, Journal of the Warburg und Courtauld Institutes, Vol. 3, No. 3 / 4 (Apr. – Jul., 1940), S. 165 – 180.

Kathke 1997

Petra Kathke, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997.

Kemperdick 2006

Stephan Kemperdick, Das frühe Porträt, Basel 2006.

Kranz 2004

Annette Kranz, Christoph Amberger - Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts, Regensburg 2004.

Krause 2008

Stefan Krause, Die Porträts von Hans Maler – Studien zum frühneuzeitlichen Standesporträt, phil. Diss. (ms), Wien 2008.

Kurmann-Schwarz/Kurmann 2001

Brigitte Kurmann-Schwarz/Claude Kurmann, Chartres. Die Kathedrale, Regensburg 2001.

Löcher 1985

Kurt Löcher, Nürnberger Goldschmiede in Bildnissen, in: Gerhard Bott (Hg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700, München 1985, S. 167 – 190.

Mann/Syson 1998

Nicholas Mann/Luke Syson (Hg.), The Image of the Individual – Portraits in the Renaissance, London 1998.

McKillop 1974

Susan Regan McKillop, Franciabigio, Berkeley/Los Angeles/London 1974.

Nigro 1994

Salvatore S. Nigro, Pontormo. Paintings and Frescoes, New York 1994.

Pächt 1989

Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989.

Pallucchini/Mariani Canova 1975

Rodolfo Pallucchini/Giordana Mariani Canova, L'opera completa del Lotto, Mailand 1975.

Pechstein 1985

Klaus Pechstein, Zur Nürnberger Goldschmiedekunst der Renaissance, in: Gerhard Bott (Hg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700, München 1985, S. 25 – 36.

Pope-Hennessy 1966

John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance . Princeton 1966.

Rohmann 2004

Gregor Rohmann, Das Ehrenbuch der Fugger, Augsburg 2004.

Ruhmer 1959

Eberhard Ruhmer, Francesco del Cossa, München 1959.

Sauerländer 2003

Willibald Sauerländer, Phisionomia est doctrina salutis. Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwig des Heiligen, in: Hans Büchsel, Peter Schmidt (Hrsg.), Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz am Rhein 2003, S. 101 – 121.

Schabacker 1974

Peter H. Schabacker, Petrus Christus, Utrecht 1974.

Schneider 1992

Norbert Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670, Köln 1992.

Schunicht-Rabe/Lüpkes 2002

Anna Schunicht-Rabe/Vera Lüpkes (Hg.), Handbuch der Renaissance – Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich, Köln 2002.

Seibert 2004

Jutta Seibert, Mechanische Künste (artes mechanicae), in: Kirschbaum et al. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 701 – 703.

Smith 2004

Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance*, London 2004.

Syson 2008

Luke Syson, Zeugnis von Gesichtern, Gedenken an Seelen, in: Campbell et al., *Die Porträtkunst der Renaissance*, Stuttgart 2008, S. 14 – 31.

Upton 1990

Joel Morgan Upton, *Petrus Christus. His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, Pennsylvania 1990.

Van der Velden 1998

Hugo van der Velden, Defrocking St. Eloy: Petrus Christus' "Vocational Portrait of a Goldsmith", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 26, No. 4 (1998), pp. 242-276.

Van Miegroet 1989

Hans J. Van Miegroet, *Gerard David*, Antwerpen 1989.

Werner 2004

Friederike Werner, Eligius, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom/Wien u.a. 2004, S. 122 - 127.

Wilckens 1985

Leonie von Wilckens, Schmuck auf Nürnberger Bildnissen und in Nürnberger Nachlaßinventaren, in: Gerhard Bott (Hg.), *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700*, München 1985, S. 87 – 105.

Wilson 1998

Jean C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, Pennsylvania 1998.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Problem von Berufsdarstellungen in Porträts der frühen Neuzeit. Ausgehend von Jan van Eycks Bildnis des Goldschmieds Jan de Leeuw entwickelt sich eine eigenständige Porträttradition von Goldschmieden und anderen Handwerkern, die mit einem klaren Hinweis auf ihren Beruf dargestellt werden. Dies kann auf zwei Arten geschehen, so dass zwei Haupttypen unter den Berufsporträts unterschieden werden können. Der direkt auf Jan van Eycks Bildschöpfung beruhende erste Typ zeigt einen Goldschmied mit einem Attribut, meistens einem Ring, den er im Porträt präsentiert. Während der Ring als einzelnes Attribut auf viele Arten gedeutet werden kann, wird seine Bedeutung als Hinweis auf die Goldschmiedekunst durch zusätzliche Gegenstände wie Werkzeug oder Schmuckschatullen klar. Der zweite Typ begnügt sich nicht damit, den Beruf mit einem einzelnen Attribut anzudeuten, sondern zeigt den Handwerker direkt bei seiner täglichen Arbeit. Diese Form geht auf Gildenbilder und Darstellungen von Goldschmieden in der Kathedralkunst zurück.

Die Entwicklung, die in den Niederlanden mit Jan van Eycks Goldschmieden ihren Anfang nimmt, verbreitet sich im Lauf des 16. Jahrhunderts über die großen Handelszentren nach Italien und Deutschland, wo beide Typen aufgegriffen und weiterentwickelt werden.

English Abstract

This paper deals with the emergence and development of occupational portraits in the renaissance. Starting with Jan van Eyck's portrait of the goldsmith Jan de Leeuw a new tradition in portraiture evolves, where artisans are depicted together with a clear reference to their trade. From very early on two main types can be distinguished. The first type shows a goldsmith in conventional portraiture position, presenting an attribute (generally a ring). As a single ring may lead to ambiguous interpretations, additional attributes are introduced in many cases. The second type depicts an artisan occupied with his daily chores. While the first goes directly back to van Eyck's portraits, the second type has other origins. Pictures for guild halls and depictions of the goldsmiths' patron saint influence portraits of goldsmiths at their work.

Starting with van Eyck the development of occupational portraits spreads quickly from the Netherlands to Italy and Germany. During the 16th century both portrait types lead to new creations.

Lebenslauf Julia Kosch

PERSÖNLICHE DATEN

Geburtsdatum	08. Juli 1987
Geburtsort	Wien
Nationalität	Österreich

AUSBILDUNG

2005 - 2012	Studium an der Universität Wien <ul style="list-style-type: none">○ Kunstgeschichte○ Internationale Betriebswirtschaft Spezialisierungen: International Marketing International Management
Juli 2009	Summer University, University of Cambridge, UK
1997 – 2005	Gymnasium Brg 19 Billrothstr. 26-30, Wien

SPRACHEN

Englisch	fließend
Spanisch	fließend
Italienisch	Grundkenntnisse