© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Abb. 1: Marx Reichlich, Bildnis eines jungen Mannes, Privatbesitz, 1512, © New York, Christie's.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

UT RHETORICA PICTURA

Ein kleiner Beitrag zur Frühgeschichte „sprechender Hände“ im Porträt*

Lukas Madersbacher

ABSTRACT

In the early phase of the autonomous portrait its communicative aspirations were still limited. In the 15th century it was quite common to show the sitter praying or handling with objects, but not gesticulating as a speaking person. This performative capability only opened up in the 16th century. The portrait of a young man with blond curls that recently reappeared on the art market and presented here is one of the very first such *speaking portraits*.
As can be inferred from two versions of it preserved in private ownership, it originally originated from Tyrol. Stylistically the panel belongs to the group of works around the portrait of the canon Gregor Angrer of Brixen (1519) in the Ferdinandeum and may be attributed to Marx Reichlich. Its date 1512 makes it the earliest of this group of portraits. Compared to other early examples of *speaking portraits* a similarity occurs. The hand of the sitter raised in the moment of the speech recurs in other portraits in closely related form. In the case of Jan Gossaert or Titian such gestural formulas have been interpreted as a consequence of the adoption of ancient rhetoric theory by renaissance humanism and have been related to the catalogue of gestures, which Quintilian outlined in his *Institutiones Oratoriae*. In the present case, however, such a reference to rhetoric theory must remain hypothetical, not least because we know nothing about the sitter and the context of the commission of the picture.

Dass wir der Andringlichkeit von Bildern heute in einer Intensität und Fülle ausgesetzt sind wie in keiner Zeit zuvor, ist ein ebenso gerne bemühter wie berechtigter Gemeinplatz. Umso schwerer fällt es, die Macht der Bilder in der historischen Distanz zu ermessen. Dies gilt insbesondere für die Gattung des Porträts. Wir sind daran gewöhnt, dass in Werbung, Politik und Unterhaltung alle medialen Möglichkeiten und psychologischen Finessen aufgeboten werden, uns über Bildnisse von Menschen anzusprechen. Im geschichtlichen Rückblick muss diese Erwartungshaltung jedoch relativiert werden.
In der Frühzeit des Porträts war dessen kommunikative Potenz noch vergleichsweise bescheiden. Der Dargestellte präsentierte sich in einem nach Geschlecht und Stand eng abgesteckten Rahmen. Für individuelle Selbstmitteilung war wenig Raum. Zwar gestalteten sich die Anfänge des autonomen Porträts im 15. Jahrhundert durchaus unterschiedlich: Während in Italien lange noch das Profil dominierte, zielte das niederländische Porträt schon früh auf eine dialogische Zuwendung an den Betrachter. Bereits Jan van Eyck brachte auch die Hände mit ins Spiel, um dem Dargestellten die Möglichkeit zu eröffnen, sich mit einem Gegenstand hantierend durch sein Tun zu äußern. Eine elementare Möglichkeit der Artikulation aber blieb dem Bildnis des 15. Jahrhunderts noch weitgehend verschlossen: die Gestik als performative Sprechhandlung. Es gibt nur sehr wenige Beispiele autonomer Bildnisse, in denen erste Ansätze zu erkennen sind, das gestische Moment der Kommunikation zu erfassen.

* Ein Nachtrag zur letztjährigen Ausstellung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum: „Nur Gesichter? Porträts der Renaissance“.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Abb. 2: Bayerischer Meister, Bildnis eines jungen Mannes, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, um 1490, © Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Das rätselhafte, wohl von einem bayerischen Künstler Ende des 15. Jahrhunderts geschaffene Portrait eines jungen Mannes in der Sammlung Thyssen (Abb. 2) ist vielleicht das erste dokumentierte Beispiel dafür.[1] Selbst Albrecht Dürer, der in seinen Skizzen die Ausdruckskraft von Händen so eingehend studierte, nutzte diese Möglichkeit noch nicht für seine autonomen Porträts. In den Niederlanden schufen jedoch Jan Gossaert (Abb. 8) und Joos van Cleve, in Italien Raffael erste Bildnisse, die über *sprechende Hände* tatsächlich eine neue Dimension der Suggestion von dialogischer Kommunikation zwischen Modell und Betrachter eröffnen. Und auch Kaiser Maximilian scheint sich für diese neue Option bildnishafter Mitteilung interessiert zu haben: Einer der Porträt-Typen, die nahezu seriell aus der Werkstatt Bernhard Strigels hervorgingen, zeigt den Kaiser mit einer Urkunde in der Linken, die Rechte zu einem Weise-Gestus erhoben, als ob er sich anschicken würde, eine Ansprache zu halten.[2]

Auch das Porträt, das hier vorgestellt werden soll, gehört zu den ganz frühen autonomen Bildnissen, in denen der Porträtierte vermittels einer Geste sprechend gezeigt ist. Die mittelgroße Tafel (54,3 x 37,8 cm) präsentiert einen jungen blondlockigen Mann und ist mit 1512 datiert (Abb. 1).[3] Das Bildnis ist der Forschung zwar schon seit 1928 bekannt, als es im New Yorker Kunsthandel angeboten wurde. Da es kurz darauf jedoch wieder in Privatbesitz verschwand, hat es in der einschlägigen Literatur kaum Beachtung gefunden.[4] So kommt dem Auftauchen des Porträts in der letztjährigen Herbstauktion Alter Meister bei Christie's in New York der Charakter einer Wiederentdeckung zu.[5] Seine nachweisbare Provenienz reicht

---

1 Lübbeke, Isolde: The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Painting 1350–1550, London 1991, S. 314ff. – Borchert, Till-Holger (Hg.): Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, Ausstellungskatalog, Brügge, Groeningemuseum, Stuttgart 2010, S. 384, Kat.-Nr. 202 (Stephan Kemperdick). – Söding, Ulrich: Jan Gossaerts „Mann mit dem roten Barett" im Currier Museum of Art. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen der niederländischen Italienfahrer, in: Weigel, Thomas/Kusch-Arnhold, Britta/Syndikus, Candida (Hg.): Die Virtus in Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance. Festschrift für Joachim Poeschke zum 65. Geburtstag, Münster 2014, S. 185–225, 202.

2 Vgl. die Porträts Maximilians in Kreuzlingen, Sammlung Kisters; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 828; Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 2110; Christie's, Old Master & British Paintings, Sale 1537, London, 8. Juli 2014, Lot 9. – Eisenbeiß, Anja: Einprägsamkeit en gros. Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt (phil. Diss.), Heidelberg 2005, S. 281–288. Vgl. auch Strigels Porträt des Georg Thannstetter, Sammlung Liechtenstein, Inv.-Nr. GE712.

3 Die Holzart konnte aufgrund der dichten Parkettierung der Rückseite leider nicht festgestellt werden.

4 Kuhn, Charles Louis: A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections, Cambridge (Mass.) 1936, S. 60, Kat.-Nr. 239. Kuhn weist das Bild einem schwäbischen Meister zu.

5 Die Tafel war 1934 anlässlich der Versteigerung der New Yorker Sammlung Mrs. Benjamin (Madeleine S.) Stern letztmalig dokumentiert worden. Collection of the Late Mrs. Benjamin Stern, American Art Association, Anderson Galleries Inc., New York 1934, April 4–7, Lot 835. Anschließend

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

leider nicht vor 1928 zurück. Es sind indes zwei Varianten dokumentiert, die Aufschluss über die Herkunft geben. 1929 veröffentlichte Ludwig Baldass ein angeblich nur ihm bekanntes Foto eines Bildes in Südtiroler Privatbesitz, das offenkundig denselben blonden jungen Mann zeigt (Abb. 3).[6] Zudem existiert von letzterem noch eine weitere Variante (18./19. Jahrhundert?), die sich ebenfalls in Tiroler Privatbesitz erhalten hat (Abb. 4). Wenn auch das Verhältnis dieser in Form und Farbigkeit im Detail abweichenden Varianten zum vorliegenden Bildnis nicht eindeutig ist, so darf doch auf eine übereinstimmende Herkunft aus dem Tiroler Raum geschlossen werden. Zumal auch der Stil des Bildes in diese Richtung weist, was bereits Ernst Buchner 1953 erkannte.[7]

Das Porträt lebt von der Reduktion auf elementare Mittel. Die Büste des jungen Mannes kommt ohne jedes Beiwerk aus. Die Kleidung ist schlicht, es fehlen Attribute sozialer Distinktion. Wir dürfen auf einen einfachen Bürger schließen, den keine vordergründigen Repräsentationsansprüche leiteten. Die Art wie er seinen bescheidenen Rock trägt, hat eine durchaus legere Note. Die Falten des Gewandes sind ungeordnet, der Aufschlag scheint wie zufällig auseinander gefallen. Die Asymmetrie der Schultern suggeriert Bewegung. Die zurückhaltende

Abb. 3: Bildnis eines jungen Mannes, ehem. (?) Tirol, Privatbesitz, © Innsbruck, Leopold-Franzens-Universität, Institut für Kunstgeschichte.

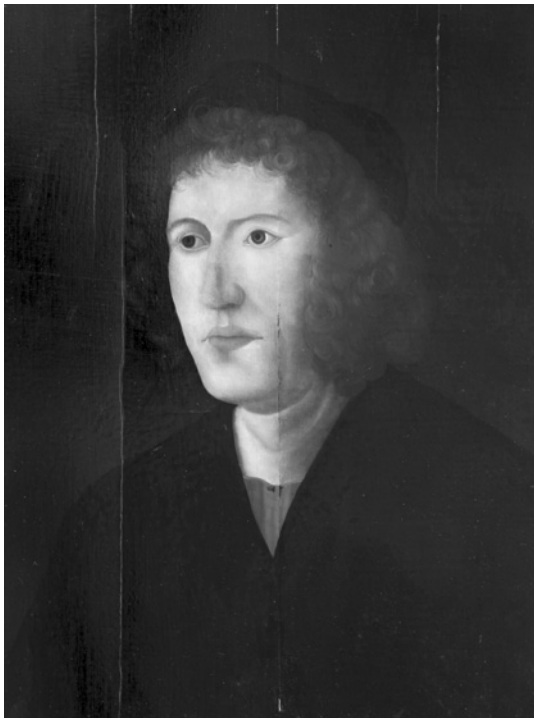

Abb. 4: Bildnis eines jungen Mannes, Tirol, Privatbesitz, © Lukas Madersbacher.

gelangte sie in die eigentlich auf europäische Grafik spezialisierte Sammlung von L. V. Randall in Montreal, deren Erben das Bild im vorigen Jahr schließlich bei Christie's zur Auktion brachten. Auktionskatalog Christie's, Old Masters, Sale 12109, New York, 26. Oktober 2016, Lot 52.

6 Baldass, Ludwig: Studien zur Augsburger Portraitmalerei des 16. Jahrhunderts, in: Pantheon 4 (1929), S. 393–401, 397.

7 Buchner, Ernst: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 120f. Buchner spricht von einem „Spätwerk eines im 15. Jahrhundert groß gewordenen Meisters".

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Aufmachung hat den Effekt, die Person auf ihren individuellen Kern zu konzentrieren. Der von blonden Locken gerahmte, dimensional etwas überbetonte Kopf und die vor die Brust gehobene linke Hand gewinnen so an Ausdruckskraft. Offenkundig sucht der Mann Kontakt zu einem Gegenüber. Die Gebärde der Hand lässt keinen Zweifel, dass wir uns die Momentaufnahme eines Gesprächs vorstellen sollen. Die ungewöhnliche Tatsache, dass er mit der Linken und nicht mit der Rechten gestikuliert, ließe sich durch die Annahme erklären, dass er sich einer zweiten, einst zugehörigen Bildnis-Tafel zuwandte. Wohl kaum dürfen wir aber – wie vorgeschlagen[8] – vom Diptychon eines Ehepaares ausgehen. Denn der Platz der Ehefrau wäre zur Linken des Mannes, nicht zu seiner Rechten. Somit verbleibt der Gesprächspartner, an den sich der junge Mann richtet, in der Potentialität des außerbildlichen Raumes.

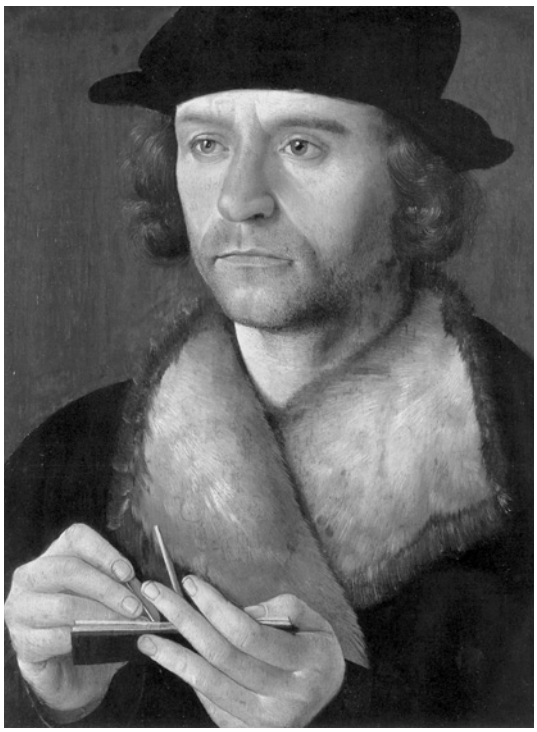

Abb. 5: Marx Reichlich, Bildnis eines Mannes mit Wachstafelbuch, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, um 1515, © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

Sucht man die genannten Charakteristika innerhalb der Zeit zu vergleichen, so drängt sich die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandene Reihe von Bildnissen rund um das Porträt des Brixner Domherrn Gregor Angrer auf, deren Zuschreibung an Marx Reichlich ich – Vinzenz Oberhammer und Erich Egg folgend – vertrete. Schon die anzunehmende Tiroler Provenienz des Bildes und seine Datierung müssen nahezu zwangsläufig zu einem solchen Bezug führen. Scheint Marx Reichlich doch der einzige ausgewiesene Porträtist gewesen zu sein, der am Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts überhaupt im Tiroler Raum tätig war.[9]
Auch die formale Zusammenschau erbringt ein hohes Maß an Übereinstimmung. Stellt man Reichlichs Bildnis eines Mannes mit Wachstafelbuch im Ferdinandeum (Abb. 5), das Gelehrtenbildnis der Sammlung Borromeo (Abb. 6) oder das Domherrnporträt in St. Louis gegenüber[10], so erweist sich der Grad der Verwandtschaft. Zwar ist der Bildausschnitt im gegenständlichen Fall geringfügig größer gewählt, doch sind Anspruch und Bildanlage vergleichbar: Die äußere Aufmachung reduziert sich auf Elementares, fokussiert auf den etwas überbetonten Kopf und die unvermittelt aus dem Gewand auftauchende Hand.
Die asymmetrische Ponderation der Schultern und der

8 Auktionskatalog Christie's (wie Anm. 5). Lot. 52.

9 Die Identifikation des *Meisters des Angrerbildnisses* mit Marx Reichlich wurde von Vinzenz Oberhammer zunächst nur mündlich vorgeschlagen. Vgl. Egg, Erich: Marx Reichlich und der Meister des Angrerbildnisses, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 14 (1960), S. 1–18, 16. – Madersbacher, Lukas: Marx Reichlich und der Meister des Angrerbildnisses (phil. Diss.), Innsbruck 1994, S. 117ff. – Ders.: Marx Reichlich, in: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik, 1498–1998, Ausstellungskatalog, Augustiner-Chorherrenstift Neustift, Bozen–Lana 1998, S. 255–269, 261. – Ders.: Bildnis oder Maske? Brixen im Spiegel einer neuen Bildgattung, in: circa 1500, Ausstellungskatalog, Landesausstellung Tirol–Südtirol–Trentino, Milano 2000, S. 368–391.

10 Madersbacher: Bildnis (wie Anm. 9), S. 388ff.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

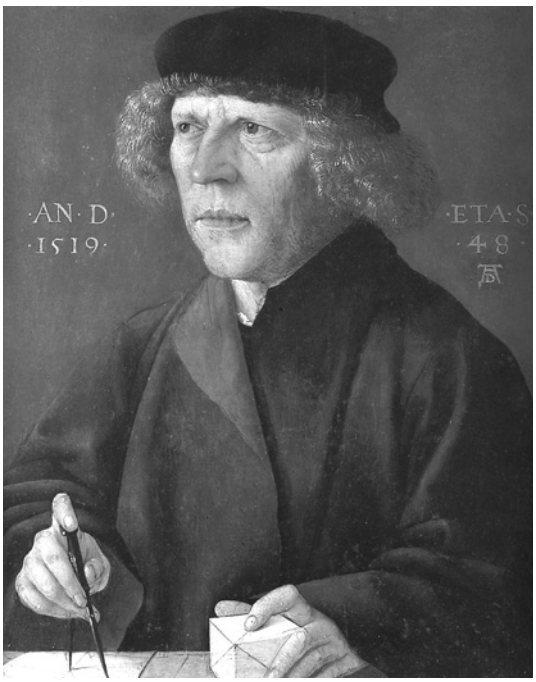

Abb. 6: Marx Reichlich, Bildnis eines Gelehrten (Sebastian Sprenz?), Isola Bella, Sammlung Borromeo, 1519, © Lukas Madersbacher.

diagonal auseinandergefallene Mantelaufschlag, unterstützen den momenthaften Eindruck. Auch das Haar, das in grafisch gehöhten Strähnen unter der Kappe hervorquillt und das Gesicht etwas perückenhaft rahmt, sowie der tonige Kolorismus entsprechen dem Charakter von Reichlichs Porträts. Zwar gibt es auch graduelle Differenzen. Die Modellierung der Gesichtszüge ist im gegenständlichen Fall von dichterem Duktus geprägt als wir dies von den späteren Porträts kennen, doch scheint dieser Eindruck durch die späteren Übermalungen resp. Retuschen mitbedingt. Wenn die räumliche und anatomische Durchbildung der Hand nicht ganz das Niveau der anderen Bildnisse erreicht, so mag dies daran liegen, dass sie einem anderen Zweck dient. Denn die Linke des Mannes ist eben nicht hantierend an einen Gegenstand gebunden, sondern im freien Spiel einer sprechenden Geste begriffen, für deren Darstellung es wenig Präzedenz in der Porträtkunst gab. Schließlich entspricht die malerische Formulierung dieser Hand mittels strichelnder, quer zur Richtung der Finger gesetzter Pinselzüge wiederum der Charakteristik Reichlichscher Modellierung.

Auch seinem kommunikativen Anspruch nach ist das Porträt den späteren Bildnissen Marx Reichlichs vergleichbar. Wie diese zielt es nicht alleine darauf, die äußere Gestalt der dargestellten Person abzubilden, sondern dieser Möglichkeiten individueller Selbstäußerung und -deutung zu eröffnen, wie man sie mit dem Kriterium der *Okkasionalität* beschreiben könnte, das Gottfried Böhm in Rückgriff auf Hans-Georg Gadamer in die Porträtforschung eingeführt hat.[11] Die Lebensnähe von Reichlichs Bildnissen bei gleichzeitigem Verzicht auf attributive Äußerlichkeit bietet sich dem Betrachter als Herausforderung dar, nicht das „was", sondern das „wer" dieser Menschen zu erfassen.[12] Und zweifellos war die Darstellung der Hände ein wesentliches Mittel, individuelle Selbstäußerung erfahrbar zu machen. Wenn der junge Mann diesen Anspruch im gegenständlichen Fall in Form eines Gespräches einlöst, das er mit einem fiktiven Gegenüber führt, so nimmt er damit zwar eine Sonderstellung in der Reihe der übrigen Bildnisse des Künstlers ein, doch legen auch Marx Reichlichs sakrale Historienbilder Zeugnis von besonderem Interesse an gestischer Kommunikation ab. Das Spektrum *sprechender Hände*, das er z. B. am Neustifter Jakobus-Stephanusaltar (Abb. 7) entfaltete, stellt dies eindrucksvoll unter Beweis und hält durchaus auch verwandte Formulierungen bereit.

---

11 Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 149f.: „Okkasionalität besagt, daß die Bedeutung sich aus der Gelegenheit, in der sie gemeint wird, inhaltlich fortbestimmt, so daß sie mehr enthält als ohne diese Gelegenheit. So enthält das Porträt eine Beziehung auf den Dargestellten, in die man es nicht erst rückt, sondern die in der Darstellung selber ausdrücklich gemeint ist und sie als Portrait charakterisiert."

12 Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 35.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Abb. 7: Marx Reichlich, Königin Lupa mit dem Leichnam des hl. Jakobus (Detail), Jakobus- und Stephanusaltar, München, Alte Pinakothek, 1506, © Lukas Madersbacher.

Ebenso aussagekräftig sind die Parallelen, die das Porträt außerhalb von Reichlichs Œuvre findet. Denn der Vergleich mit anderen frühen Beispielen *sprechender Bildnisse* erbringt ein überraschendes Ergebnis: Wir treffen diesen Gestus der Hand in verwandten Formulierungen in auffälliger Häufung an. Vergleichbare Rednerhände finden sich in den mutmaßlichen Selbstporträts von Jan Gossaert (um 1520, Abb. 8) und Joos van Cleve (nach 1531, London, Royal Collection), Tizians Porträt des Pietro Bembo (um 1540, Abb. 9) oder Hieronymus Cocks posthumem Bildnis des Rogier van der Weyden (Abb. 10). Noch zahlreicher werden die Belege schließlich im 17. Jahrhundert.[13]
In all diesen Fällen ist die gleiche Gebärde, wenn auch in unterschiedlichen Ansichtsrichtungen, gegeben. Sie präsentiert sich mit abgewinkeltem Arm, die Hand geöffnet, mit der Handfläche nach oben, den Daumen etwas abgespreizt, die Finger sukzessive – zum kleinen Finger hin zunehmend – gekrümmt. Und wir dürfen aus dieser Übereinstimmung wohl den Schluss ziehen, dass wir es mit einer gestischen Formel zu tun haben, die zum Repertoire des frühneuzeitlichen autonomen Bildes gehörte.

In der Frage nach den Voraussetzungen derartiger formelhafter Rednergesten hat die Forschung auf die textlichen Quellen verwiesen, die die intensivierte Rezeption der antiken Rhetorik durch den Humanismus zugänglich gemacht hatte. Konkret sei es die Neuaneignung von Quintilians *Institutiones Oratoriae* gewesen, die ab 1470 häufig gedruckt wurden und weite Verbreitung erfuhren.[14] in der die neue gestische Beredsamkeit des Bildnisses im 16. Jahrhundert eine Grundlage gehabt hätte.[15]
Im Unterschied zu den übrigen klassischen Autoren der Rhetorik, die das Thema der Gebärde gar nicht oder nur beiläufig behandeln, hebt Quintilian deren eminente Bedeutung für die Rede hervor. Und bezeichnender Weise bemüht er in diesem Zusammenhang auch den Vergleich mit der Malerei: „Um … über das Gebärdenspiel zu sprechen, … welch ausschlaggebende Rolle es beim Redner spielt, geht schon hinreichend aus der Tatsache hervor, dass es so vieles auch ohne Worte kennzeichnet. … Kein Wunder, dass diese Gebärden … stark auf den Geist wirken, da ja ein Gemälde, ein Werk, das schweigt …, so tief in unsere innersten Gefühle eindringen kann,

13 Vgl. Söding: Gossaert (wie Anm. 1), S. 199ff. – Larsson, Lars Olof: „… Nur die Stimme fehlt!". Porträt und Rhetorik in der frühen Neuzeit, Kiel 2012, S. 14f., 54ff.

14 Ward, John O.: Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages, in: Rhetorica 13 (1995), S. 231–284. – Classen, Carl Joachim: Antike Rhetorik im Zeitalter des Humanismus (= Beiträge zur Altertumskunde 182), Leipzig 2003, S. 153–175.

15 Vgl. v. a. Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München–Berlin 2002, S. 33ff.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Abb. 8: Jan Gossaert, Selbstbildnis, Manchester (New Hampshire), Currier Museum of Art, um 1520, © Manchester (New Hampshire), Currier Museum of Art.

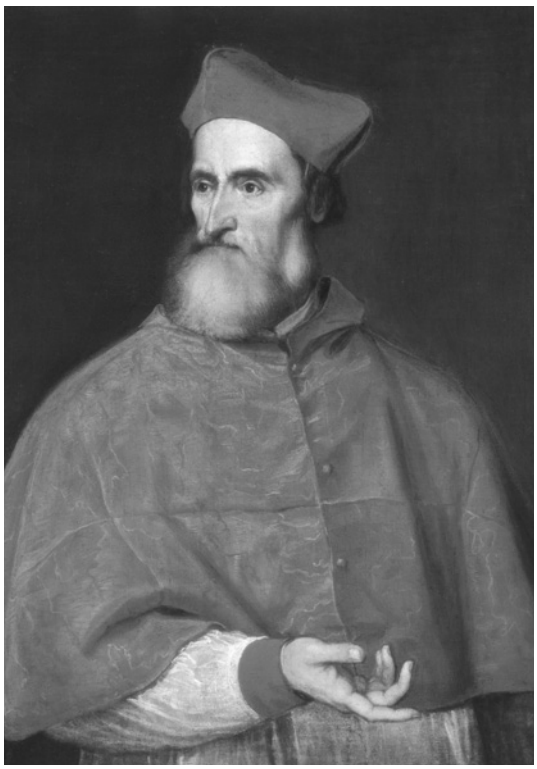

Abb. 9: Tizian, Bildnis Pietro Bembo, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, um 1540, © Washington, National Gallery of Art.

dass es ist, als überträfe es selbst die Macht des gesprochenen Wortes" (XI 3, 65–66).[16] Zur Veranschaulichung dieser Macht der Körpersprache, beschreibt Quintilian in der Folge rund vierzig Gesten, die er für die Rede empfiehlt, um gewisse Bedeutungs- und Ausdrucksgehalte zu erzielen; ein Katalog rhetorischer Gestik, der für die gesamte neuzeitliche Theorie zum Referenzrahmen werden sollte.[17]

Versucht man den Abgleich der Rednerhand unseres blonden Jünglings mit diesem Gebärdenkatalog, so wird man in der Tat fündig. Sie stimmt weitgehend mit der Beschreibung jener Geste überein, die Quintilian empfiehlt, um eine gleichmäßig ablaufende Rede zu begleiten: „Den Arm ruhig vorstrecken, während die Schultern entspannt sind und die Finger sich beim Heben der Hand entfalten" (XI 3, 84)[18]. Verbindliche Eindeutigkeit hat diese Identifikation natürlich nicht. Auch die Anweisung der *Institutiones* für eine der bescheidenen Rede angemessene Gebärde (XI 3, 96–97) ließe sich auf den Gestus des Porträts beziehen: „Sehr passend für eine bescheidene Redeweise ist auch die Gebärde, die ersten vier Finger leicht nach

16 Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Rahn, Helmut, zweiter Teil, Buch VII–XII, Darmstadt [3]1995, S. 635.

17 Maier-Eichhorn, Ursula: Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XV, Bd. 41), Frankfurt a. M.–Bern–New York–Paris 1989. Rehm: Sprache (wie Anm. 15), S. 370ff.

18 Quintilianus: Redner (wie Anm. 16), S. 641.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

Abb. 10: Hieronymus Cock, Bildnis Rogier van der Weyden, in: Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies, Antwerpen 1572, © London, British Museum.

oben gerichtet zusammenzuschließen, die Hand nicht weit vom Mund oder der Brust angezogen und sie dann nach unten und ein wenig vorgestreckt zu lockern."[19] Entsprechende Bezüge wurden denn auch für die genannten Bildnisse Gossaerts und Tizians hergestellt. Besonders naheliegend ist dieser Konnex im Fall des von Tizian porträtierten Pietro Bembo.[20] War der humanistische Kardinal doch selbst Theoretiker der Rhetorik, zwar Ciceronianer, doch sicher auch mit Quintilian im Detail vertraut.[21] Andererseits wird man sich natürlich hüten müssen, hinter jeder mit Quintilians Gebärdenkatalog verwandten Geste einen direkten Zusammenhang zu vermuten.

Es scheint vielmehr, als habe sich früh schon ein gewisses Typenrepertoire verfestigt, das zwar eine Wurzel in Quintilian gehabt haben mag, sich aber bildhaft verselbständigte. Ansonsten wäre die Formelhaftigkeit der Wiederholung wohl schwer zu erklären.

Welche Schlüsse dürfen wir nun für das Bildnis des blondgelockten Mannes ziehen? Zunächst gilt es den innovativen Anspruch dieses Porträts zu bekräftigen. Es lässt sich kaum ein früheres autonomes Porträt namhaft machen, das sich einer vergleichbar sprechenden Geste bediente. Diese neue Dimension bildhafter Kommunikation muss in der Entstehungszeit umso offenkundiger gewesen sein, weshalb wir davon ausgehen dürfen, dass Wahl und Ausgestaltung der Geste vorsätzlich und präzise kalkuliert wurden. Dieses Anspruchsniveau will andererseits jedoch nicht ganz zu dem unprätentiösen Auftritt des jungen Mannes passen. Es fehlt jeder Hinweis auf ein Motiv seiner Mitteilsamkeit. Es ist offenbar kein Intellektueller, auch kein Träger eines Amtes oder einer öffentlichen Funktion, der uns hier entgegentritt. Kein Attribut verweist auf den Zusammenhang seiner gestischen Äußerung. Auch ein Selbstbildnis haben wir nicht vor uns. Nicht nur, dass ein solches mit der Zuschreibung an Marx Reichlich, der 1512 schon über fünfzig Jahre alt gewesen sein muss, unvereinbar wäre. Es fehlt auch das konstitutive Merkmal für Selbstdarstellungen nach dem Spiegelbild: der direkte Blick.

Diese Beobachtungen nähren die Vermutung, dass die Initiative für den zukunftsweisenden Modus dieses Porträts weniger auf Seiten des Auftraggebers, denn auf Seiten des Künstlers zu suchen ist. Zumal der

---

19 Quintilianus: Redner (wie Anm. 16), S. 645.

20 Larsson: Stimme (wie Anm. 13), S. 54f. Eine andere Zuordnung innerhalb Quintilians Gestenkatalog findet Bembos Gebärde bei: Burke, Peter: The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication, Cambridge 1987, S. 157f.

21 Classen: Rhetorik (wie Anm. 14), S. 18ff. Vgl. auch: Raffini, Christine: Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione. Philosophical, Aesthetic, and Political Approaches in Renaissance Platonism, New York–Washington 1998, S. 80ff. – Rhein, Gudrun: Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Mit einer kommentierten Neuübersetzung, Köln 2008, S. 111f.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.zobodat.at

kommunikative Ansatz offenkundig den späteren Porträts Reichlichs entspricht, die ihre suggestive Wirkung eben besonders dann entfalten, wenn das Modell in ein Tun versetzt ist, das sich in Auseinandersetzung mit einem Gegenüber denken lässt. Diese Handlung als gestischen Sprechakt zu formulieren, darf man als Finalisierung eines dialogischen Anspruchs deuten. Da eine solche nicht nur in Reichlichs übrigem Porträtwerk beispiellos, sondern auch in der Vorgeschichte der Gattung schwer zu verwurzeln ist, muss die Frage indes offen bleiben, woher die Inspiration für dieses *sprechende Bildnis* kam, und auf welchen Umwegen diese vielleicht aus den Texten Quintilians gespeist gewesen sein könnte.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen

Jahr/Year: 2017

Band/Volume: 10

Autor(en)/Author(s): Madersbacher Lukas

Artikel/Article: Ut Rhetorica Pictura 68-77