

I. Einleitung

Darlegung des Themas und Forschungslage Aufgabenstellung und formale Möglichkeiten

„Das Bildnis hatte im komplizierten Gefüge der sozialen und ständischen Ordnung, in Brauchtum und Recht und kirchlicher Liturgie des späten Mittelalters immer schon seine festgelegten Aufgaben gehabt. Sie konzentrierten sich jedoch zunächst vor allem auf den Stand und die Funktion des Dargestellten, nicht oder jedenfalls doch kaum auf die Darstellung seiner Individualität“¹. Erst in der Renaissance und mit dem Erwachen eines neuen Selbstbewußtseins des Individuums erhielt die Wiedergabe der menschlichen Physiognomie den Charakter einer neuen Bildgattung, die nun eine der wichtigsten Herausforderungen für den Künstler wurde. Allgemein ist jedoch in dieser Zeit zu beobachten, daß die Individualisierung einer Persönlichkeit je nach deren Ranghöhe und Bedeutung immer deutlicher zum Vorschein kommt und dementsprechend für die niederen Stände die Darstellung von Typen überwiegt.

Ab der Renaissance ist die Funktion des Porträts an sich, das individuelle Aussehen einer Person festzuhalten, also einerseits die wirklichkeitsnahe Darstellung mit Memorialcharakter (die das Zufällige einer Momentaufnahme ausschließt) und andererseits auch die Repräsentation und der Geltungsanspruch der betreffenden Person. Je nach Aufgabenstellung überwiegt freilich das eine oder das andere Element; zumeist ist die Vorstellung des Auftraggebers als Vorgabe für den Ausführenden ausschlaggebend, so daß nur in den Details Spielraum für Eigenständiges bleibt. Freilich ist die unterschiedliche Leistung eines bloßen „Gesichtsmalers“ oder eines Porträtisten hohen Ranges relevant für den Aussagewert eines Porträts, das als Kunstgattung besonders seit z. B. van Eyck, Giorgione, Leonardo da Vinci, Tizian, bis zu van Dyck, Gainsborough, Reynolds und Hogarth zu einer hohen Blüte gelangte. Indessen ist aber interessant festzustellen, daß in vielen Fällen die dargestellte Person nicht bezeichnet ist und bis in das 18. Jahrhundert hinein manche Maler ihre Werke nicht signiert haben; so sind z. B. nicht nur manche Mozart-Porträts in der Zuschreibung strittig sondern sogar auch Jugendbildnisse der Kaiserin Maria Theresia².

Der Terminus „Musiker-Porträt“ wird in der vorliegenden Arbeit für Individual- und Standesporträts des Berufsmusikers verwendet; daher werden Musikedarstellungen – also mehr oder minder gesicherte Bildnisse bestimmter Musikerpersönlichkeiten – einzeln oder auch in der Gruppe – erfaßt und nicht generell Porträts von musizierenden Personen, die mit Musikinstrumenten, Notenblättern u. ä. wiedergegeben sind. Darstellungen von Musikliebhabern, im sogenannten „Musikalischen Konversationsstück“³ oder allegorische Darstellungen der Musik, sowie Bildnisse (anonymer) Musizierender im Zusammenhang mit der Allegorie der Fünf Sinne als Bildanlaß für „das Gehör“ wurden hier nicht berücksichtigt.

In dieser Arbeit wird auch untersucht, welche Funktionen die jeweiligen Musikerporträts erfüllen sollten: z. B. Erinnerungsbilder – als Einzelstücke oder als Porträt-Ensembles für Potentaten in den sog. Galerien der „uomini famosi“, bzw. der „viri illustri“ (Porträts berühmter Persönlichkeiten mit Vorbildcharakter) sowie für die Bildnisgalerien berühmter Musiker in musikalischen Institutionen, Memorial- und Freundschaftsbilder für Musikenthusiasten und Kollegen oder Autoren-Porträts, eingefügt in ein Titelkupfer einer bestimmten Komposition. Andererseits ist aber manchmal auch der Musiker als Mitglied des Hofstaates eines Potentaten nur zu dessen Verherrlichung dargestellt. Sinn und Zweck dieser Porträts werden von verschiedenen Seiten her beleuchtet und erforscht, inwiefern sich hier Typen gebildet haben, die von ihrer Funktion abhängen. So wird

¹ vgl. Henny Bock, Bildnistraditionen, in: „Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes“, Ausst.-Kat., Berlin 1980, S. 145.

² vgl. den Katalog zur Ausstellung „Maria Theresia und ihre Zeit“ im Schloß Schönbrunn, Wien 1980: Kat.-Nr. 01,09 und Nr. 01,13.

³ dazu s. Mario Praz, Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America, London 1971, S. 33ff. Zu den diversen „musikalischen Typen“ s. François Lesure, Musik und Gesellschaft im Bild. Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten, Kassel – Basel – Paris – London – New York 1966.

das Porträt auch als allgemein phänomenologisch-kunsttheoretisches Problem zu betrachten sein, ausgehend von grundsätzlichen formalanalytischen Fragen.

Zur bisherigen Forschung ist zu bemerken, daß von musikhistorischer Seite eine Anthologie von Musikerporträts in Beispielen seit der Spätantike in dem Werk von Walter Salmen (zum Teil mit Gabriele Salmen) „Musiker im Porträt“, München (Bände 1 bis 3: 1982–1983) publiziert wurde. Ältere Arbeiten zu dieser Thematik sind: „Naumanns illustrierte Musikgeschichte“ neubearbeitet von Eugen Schmitz (Stuttgart–Berlin–Leipzig, 1926), G. Kinsky, „Geschichte der Musik in Bildern“ (Leipzig 1926) und die umfassenden Musikhistorischen Lexika „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Hg. Friedr. Blume, 1–17, Kassel 1949–68, Suppl. 1973–79), „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“ (Ed. St. Sadie, London 1980ff.), um nur die wichtigsten Quellen zu nennen, neben zahlreichen Aufsätzen zu bestimmten Themen in Fachzeitschriften, Einzeldarstellungen, Biographien etc. (s. angefügte Literaturliste). Von kunsthistorischer Seite wurde bisher die Thematik der Musikerporträts nur in einzelnen Zuschreibungsfragen erörtert, ausgehend von der speziell kunsthistorischen Methode der Stilkritik (Probleme der Autorschaft durch bestimmte Maler und Stecher, sowie der Frage nach der Authentizität eines Porträts bzw. Kopie nach einem älteren Bildnis, bezukommen durch die Kenntnis des Zeitstils). Obwohl in den meisten Fällen eine Autopsie der betreffenden Musikerporträts (aus zeitlichen und ökonomischen Gründen) nicht möglich war, konnten hier doch einige fragliche Zuschreibungen und Identifikationen plausibel gemacht, andere richtig gestellt werden, bzw. auch Mißverständnisse, die manche termini technici an Werken der Graphik mit sich brachten, geklärt bzw. erklärt werden. Als Beispiel sei hier nur auf Folgendes verwiesen: wenn auch viele Stiche nach gemalten Vorlagen angefertigt wurden, so muß das nicht unbedingt der Fall sein, wenn am unteren Rand des betreffenden Blattes „pinx.“ (= pinxit) bei einem Künstlernamen steht, damit ist nämlich der entwerfende Künstler (im Sinne der Autorschaft der Vorlage, also des auch gebräuchlichen „invenit“) und somit der Zeichner gemeint, während der terminus „sculp.“ (= sculpsit) oder „exc.“ (= excudit) den die betreffende Vorlage ausführenden Stecher bezeichnet.

Gestützt auf Vorarbeiten der Musikhistoriker setzt sich die vorliegende Arbeit kritisch mit den überkommenen und als authentisch überlieferten Bildnissen der Musiker (in Malerei und Graphik) sowie mit Datierungsfragen und der Zuschreibung an bestimmte Künstler auseinander. Hierbei kommt, basierend auf der bisherigen Forschungslage die Methode der Kunstgeschichte, speziell die bis dato wenig berücksichtigte Stilkritik, zum Einsatz. Freilich konnte dies angesichts der großen Zahl der Porträts nur in dem Umfang geschehen, wie es die gegebene Zeitspanne und die Möglichkeit deren Erfassung zuließen. Weiterhin wird die gesellschaftliche Funktion dieser Bildnisse untersucht, welche Typen (idealisierende oder realistische, bzw. psychologisierende Auffassungen) zu bestimmten Zeiten bevorzugt auftreten und auch inwiefern die Auftraggeber (soweit bekannt) auf die Ikonographie eingewirkt haben. Schließlich wird die Frage nach den Zusammenhängen des dargestellten Typus mit der speziellen Profession des Dargestellten (z. B. Hofmusiker, Komponist, selbständiger Virtuose oder Musiktheoretiker) untersucht, z. B. ob bestimmte Kompositionsschemata der Bildnisse bzw. Posen für die einzelnen Berufsgruppen charakteristisch sind.

Die hier nach typologischen und funktionalen Kriterien gegliederte Darstellung der Musikerporträts, welche die einzelnen Typen in ihrer Entwicklung verfolgt, basiert auf der Materialsammlung von mehr als 1.000 Porträts (in Malerei und Graphik), da nur durch diese Fülle ein repräsentativer Querschnitt der gängigen Erscheinungsformen gewährleistet ist. Letztlich sind etwa 830 Porträts nach inhaltlichen und formalen Aspekten für die vorliegende Arbeit ausgewählt, beschrieben und nach verschiedenen Kriterien eingeordnet worden, die einen bestimmten Typus ergeben.

Um überhaupt eine Auswertung der vielen Bilddaten nach den oben genannten Kriterien zu ermöglichen, wurde mit Hilfe des Datenbankprogramms Microsoft Access® eine relationale Datenbank erstellt, für die auf dem Gebiet der Kunstgeschichte kein Vorbild greifbar war. Bevor mit deren Aufbau begonnen werden konnte, mußten erst einmal die in der Literatur oft unterschiedlich verwendeten Begriffe (z. B. Gattung, Typus, Funktion usw.) normiert, die Einteilung in ein festes Rastersystem der zuvor in der Fachliteratur nicht einheitlich verwendeten Formbegriffe sowie die strikte Trennung der Bildtypen erarbeitet werden. Hieraus sind letztendlich über 300 normierte Kriterien (zur Erfassung der bildtypischen sowie der personenbezogenen Daten der dargestellten Musiker, Begleitpersonen, Gruppen, Künstler und sonstigen Figuren, ferner der Attribute, Symbole und Inschriften sowie der mit Figuren und Ornamenten geschmückten Rahmungen auf dem Bild bis zu den Standorten, den Literaturquellen und den Veröffentlichungen der gesammelten Porträts) entstanden.

Zwar treffen nicht alle auf jedes Porträt zu, jedoch in ihrer Gesamtheit umfassen sie das vollständige Spektrum der relevanten Daten. In der diesem Buch als CD-Rom beigelegten Datenbank (die dankenswerterweise von Joachim Stein eigens für dieses Projekt geschaffen wurde) sind die erwähnten Kriterien der im Zuge der Materialsammlung gefundenen Musikerporträts – soweit diese hinsichtlich der vorliegenden Arbeit typologisch interessant sind – in 47 relational verknüpften Tabellen erfaßt. Zu deren Eingabe gibt es etliche Formulare mit zum Teil mehreren Unterformularen, zu ihrer Auswertung eine entsprechende Zahl von Abfragen, deren Ergebnisse wiederum in sogenannten Berichten ausgegeben werden können. Allein für die zur reibungslosen Zusammenarbeit all dieser Arbeitsmittel erforderlichen Programme sind mehrere hundert Seiten Quelltext geschrieben worden. Freilich mußten dabei, um sich dem Prinzip der Datenbank anzupassen, manche Vereinfachungen hingenommen werden. (Auch bitte ich um Verständnis, wenn die Kunsthistorikerin die Musikinstrumente dieser Epoche nicht in jedem Fall richtig bezeichnet.)

Die im Text und in der Datenbank verwendeten Porträt-Nummern beginnen mit den vier Anfangsbuchstaben des Nachnamens des Musikers und setzen sich nahtlos mit den drei Anfangsbuchstaben des Vornamens und ggf. mit der Initiale des zweiten Vornamens bzw. dem zusätzlichen Beinamen fort. Die anschließende Numerierung sollte eigentlich – beginnend mit 01 – chronologisch erfolgen, was aber wegen späterer Zusätze öfters nicht durchgehalten werden konnte.

Vor allem an Werken der Graphik, die ja mehrfach weiterverwendet worden sind, sei es unverändert oder in leicht veränderter Form, konnten manche neuen Erkenntnisse gewonnen werden, die im einzelnen an entsprechender Stelle erörtert werden.

Weitere Schwerpunkte der Arbeit sind auch das Verhältnis zwischen den Kunstsparten Malerei und Graphik, die Prioritätsfrage bei bestimmten Porträts, die Umsetzung von dem einen zum anderen Medium sowie ihre wechselseitige Beeinflussung.

Wenn auch hier die Vollständigkeit des Materials zu diesem Zeitabschnitt nicht angestrebt werden konnte, so sei doch auf Schwierigkeiten bei der Beschaffung verschiedener Unterlagen hingewiesen, die dem einen oder anderen Leser fehlen. So konnte fremdsprachige Literatur – vor allem insoweit sie Zeitschriften betrifft – aus praktischen Gründen nur in Maßen berücksichtigt werden. Schriftliche Anfragen zu manchen Porträts und einige Fotobestellungen blieben (auch nach mehrmaligen Anschreiben!) von verschiedenen Institutionen und Privatpersonen unbeantwortet, so daß zu etlichen typologisch wichtigen Porträts keine Photos beigelegt werden können und durch ähnliche ersetzt wurden. Andererseits wurden auch meist Fotowünsche mit der Bitte um ein Belegexemplar erfüllt – was das Interesse an dieser Arbeit erkennen läßt. Die Ausarbeitung des Manuskriptes wurde im März 2004 abgeschlossen.

DANKSAGUNG

Diese Arbeit ist der großzügigen Förderung durch den Fonds für Wissenschaft und Forschung zu verdanken, der die notwendigen Reisen zu verschiedenen Museen, Institutionen der Musikforschung und zu mehreren wichtigen Bibliotheken innerhalb Europas, sowie die Kosten für die Fotos finanzierte; auch ein Teil meiner Arbeitszeit hierfür wurde honoriert. Darüber hinaus hat dieser Wissenschaftsfonds einen großzügigen Beitrag zu den Druckkosten des vorliegenden Buches geleistet. Weiterhin bedanke ich mich aufrichtig bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für die Annahme meines Manuskriptes für die Reihe der „Denkschriften“ in der Philosophisch-Historischen Klasse sowie für die weitere Finanzierung und den Druck dieses Werkes.

Herzlichst gedankt sei Herrn o. Univ.-Prof. Dr. Günter Brucher – dem Patron dieses Forschungsvorhabens – für den wissenschaftlichen Beistand und die Ermunterung bei schwierigen Problemen. Zu großem Dank für die Hilfestellung und Unterstützung bin ich den Musikhistorikern Herrn o. Univ. Prof. Dr. Tilman Seebaß, Innsbruck und ganz besonders Herrn a.o. Univ. Prof. Dr. Theophil Antonicek, Wien, für die Durchsicht des Manuskriptes sowie für die Bemühung, meine Arbeit bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften einzureichen, verpflichtet. Herrn o. Univ.-Prof. Dr. Arthur Rosenauer sei für die kritische Auseinandersetzung mit dieser Arbeit gedankt. Mein Dank gebührt auch Ass. Prof. Dr. Walterskirchen, der mir den Einstieg in die Bibliothek der Musikgeschichte in Salzburg erleichterte. Weiter sei Herrn Univ.-Dozent Dr. Jörg Garms, Österreichisches Kulturinstitut Rom, und seiner Gattin für nützliche Kontakte in Rom (besonders zu Frau Dr. Franca Trinchieri-Camiz, welche mich dankenswerterweise auf wichtige Literatur hinwies) und den raschen Zugang

zur Biblioteca Vaticana ermöglichten, herzlich gedankt. An verschiedenen Institutionen und Bibliotheken hat mir die Hilfsbereitschaft vieler weiterer Damen und Herren die Arbeit erleichtert, wobei nicht alle Personen hier genannt werden können, die ein herzliches Dankeschön verdienen. (Diese werden in dem gegebenen Zusammenhang an der entsprechenden Stelle genannt). Nicht zuletzt danke ich für vielfache Unterstützung und für die Erstellung der Datenbank – die mehrjährige Arbeit in Anspruch nahm – Herrn Dipl. Ing. Joachim Stein, ohne dessen Hilfe diese aufwendige Arbeit nicht möglich gewesen wäre.