



Frankfurter Meister (?)

Umkreis des Meisters WB (Wolfgang Beurer) (?)

Porträt des Friedrich Faut von Monsperg, 1485

hmf.B0633





Technologischer Befund

Tempera auf Nussbaum¹

H.: 26,1 cm; B.: 22,6 cm; T.: 0,6 cm

Tafel mit vertikalem Faserverlauf, beidseitig bemalt, vorderseitig Portrait, rückseitig Wappen. Malkanten an drei Seiten vorhanden, Unterkante beschnitten. Ursprüngliche Kanten beidseitig leicht angefast. Ursprünglicher Rahmen nicht erhalten.

Portrait

Sehr dünne, helle Grundierung. Die vertikalen Linien des Fensterausschnitts sind vorgeritzt. Malschicht partiell sehr dünn.

Zuerst architektonischer Hintergrund angelegt, danach Landschaft im Fensterausschnitt und Portrait. Landschaft im Vordergrund hell unterlegt mit einer Mischung aus Gelb, Weiß, Schwarz, rotem Farblack und Grün. Formgebung der Landschaft durch gelbe und braune Lasuren, Wege mit erhöhter Gelb- und Weißausmischung. Zum Hintergrund hin wechselt der Grundton der Landschaft zu einem helleren, mit Weiß ausgemischten Blau mit geringem Anteil von rotem Farblack. Im Himmel verläuft der Blauton von sehr hellem Blau am Horizont zu dunklem Blau am oberen Rand. Wolkenformationen mit schnellen weißen Strichen angelegt, teilweise nass in nass mit dunkelblauer Lasur modelliert. Bäume und Sträucher in Braun- und Grüntönen angelegt, Höhungen in zunehmender Gelbausmischung aufgesetzt. Person mit Wanderstab im Vordergrund in abgemischtem Brauntönen mit Anteilen von Schwarz und Weiß angelegt, Hautton mit hohem Weißanteil. Personen im Hintergrund schemenhaft in halbtransparentem, rötlichem Braun.

Innenwände in Grau gestaltet. Der Wandbehang hinter dem Mann ist mit einem Zinnoberrot unterlegt, ausgestaltet mit schwarz abgemischtem, rotem Farblack. Andeutung der Knickfalten des Stoffes mit der gleichen Lasur mit höherem Schwarzanteil. Seitliche Einfassung des Wandbehangs durch zwei grüne Streifen aus gelbgrünem Grundton und dunkelgrüner Lasur. Gewand in dunklen Schwarz- und Grauabstufungen, ebenso die Kopfbedeckung. Gesicht in blassem, deckendem Hautton mit Weiß, Schwarz, Zinnober, rotem Farblack und dunklem Blau. Wangen, Nase und Kinnpartie rosig ausgestaltet. Augenbrauen in hellem Braun modelliert, Lidfalte mit Braun konturiert. Haar in gelbem Ockerton angelegt. Feinmodellierung der Haare mit hellen und dunklen Strichen. Am beschnittenen unteren Rand zwei Fingerspitzen, die einen braunen Stiel mit drei dunkelblauen Blüten halten. Formgebung der Blüten mit schnellen, weißen Strichen.

Wappen

Die Malerei liegt ohne Grundierung auf dem Holz. Pigmente grobkörniger als im Portrait. Wappen auf schwarzem Grund. Zuerst Farbflächen angelegt, dann Konturen und Binnenzeichnungen. Schattierungen mit dunklen Lasuren und schwarzen Schraffuren gesetzt. Wappen in Rot, darauf zwei vom oberen Rand mittig ausgehende, bogenförmig zu den Seiten verlaufende Bänder in Weiß. In den beiden Ecken zwei im gleichen Weiß gestaltete Kugeln. Die Plastizität wird durch schwarze Pinselstriche angedeutet. Unter den Bändern ein vertikal angeordneter Pfeil in hellem Braun mit Spitze nach oben, Pfeilspitze blaugrau. Auf dem Wappen ein Stechhelm, ebenfalls blaugrau. Helmzier und Helmdecke in Rot und Weiß. Auf der Helmzier wiederholen sich die Gestaltungselemente des Schilds in vergleichbarer Farbgebung, aber kleinerem Format. Pfeilspitze wie die darüber angeordneten Bänder in Weiß angelegt.

Zustand

Alter Anobienbefall. Tafel am unteren Rand beschnitten.

Portrait

¹ Bestimmt durch Prof. Dr. Peter Klein, 17.12. 2011, siehe Restaurierungsakten. Bis dahin galt der Bildträger als Rotbuchenholz.

Sehr kleine Fehlstellen in der Malschicht. Zu helle und matte Retuschen auf Gesicht und Wänden. Matte Retuschen auf schwarzgrauem Gewand. Haare verputzt und partiell retuschiert. Grüne Lasur auf den vertikalen Einfassungen des roten Tuchs teilweise verbräunt.

Wappen

Sehr kleine Fehlstellen in der Malschicht. Verputzungen in Helm, Helmzier und den Pfeilen. Reste eines jüngeren Firnisses.

Restaurierungen

1930, Abnahme einer grauen Übermalung auf der Rückseite (Wappen); 1956, Adolf Weber-Scheld.²

Rahmen und Montage

Maße: H.: 30,3 cm; B.: 26,6 cm; T.: 2,6 cm
Moderner Zierrahmen.

Beschriftungen

Rückseite, Bleistift: „B633“.



© Historisches Museum Frankfurt

[K.S.]

Ausstellungen

Metropolitan Museum of Art New York, 2024 (vgl. Lit.)

Quellen

B-Inventar (1879), Nr. 633: 1 | Gemälde auf Holz | Altdeutscher Meister. Männliches Portrait, auf der Rückseite des Bildes steht geschrieben: „Herr von Monsprug wurde gemalt A: 1485“. (die Schrift ist nicht gleichzeitig) | 0,26 [x] 0,23 unten ca 4 cm gekürzt. | desgl. [Vermächtniß der Frau Sänger]

Provenienz

Unbekannt

Verbleib nach 1829

Auf der Auktion der Sammlung Johann Valentin Prehn am 21. September 1829 nicht versteigert oder von den Erben zurückgekauft.

Von Rosina Sänger, geb. Prehn, am 12.11.1850 der Stadt Frankfurt geschenkt. 1877 dem Historischen Museum übergeben.

² Vgl. Prinz 1957, S. 11, 162.



Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 49, Nr. 268: Alter deutscher Meister, „Portrait des von Monsprug; mit der Jahrzahl 1485“, Holz, breit 9 Zoll, hoch 11 Zoll
Bottinelli 1859, Nr. 281 (als altdeutsch); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 15, Nr. 252 (als altdeutsch); Lehmann 1900, S. 79 (als niederrheinisch); Weizsäcker 1904, S. 7 (als nürnbergisch); Holst 1933, S. 99f. und Abb. 2 u. 3 (als oberdeutsch, wohl südlich der Donau); Buchner 1953, S. 16, 22, 46, Nr. 31, 190, Nr. 31, Abb. 32 (als mittelrheinisch); Stange, Bd. 7 (1955), S. 30, Nr. 64, Abb. 63 (als Meister des Maikammerer Altares); Prinz 1957, S. 162f. (als Mittelrheinischer Meister?); Brücker 1963, S. 84 (ohne Künstlernennung); Stange, Kritisches Verzeichnis, Bd. 2 (1970), S. 47, Nr. 147 (als Meister des Maikammerer Altares); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 109f. (als unbekannter Meister); Dülberg 1990, S. 203, Kat. Nr. 93, Abb. 407 u. 408 (als Mittelrheinischer Meister); Wettengl 1996, o.P., Nr. 73 (als Mittelrheinischer Meister); Brinckmann/Kemperdick 2002, S. 355f., Abb. 322 (Bodo Brinckmann) (als Umkreis Wolfgang Beurer (?)); Konrad/Stange 2009, Nr. 147 (Meister des Maikammerer Altars/Straßburg); Schedl 2016, S. 325–328, Abb. 149, 150, Kat. Nr. 81, S. 562–564 (als Frankfurter (?) Meister/Umkreis des Meisters WB (?)); Schedl 2019, S. 283, Anm. 32, S. 295, Tabelle Abb. 8, S. 297, Anm. 87; Ellinghaus 2021, S. 163 (als Frankfurter Meister); AK New York 2024, S. 80f., Kat. Nr. 14 (Joshua P. Waterman) (als Frankfurter Meister)

Kunsthistorische Einordnung

Brustbild eines jungen Mannes im Viertelprofil gegen links. Eine schlichte schwarze Kappe und die schwarze hochgeschlossene Oberbekleidung heben die Blässe des von rötlich-blondem, nackenlangem Haar gerahmten Gesichtes besonders hervor. Die Physiognomie ist grobknochig, der Ausdruck abweisend: Unter den leicht gerunzelten Brauen blicken die braunen Augen kritisch in die Ferne, die Nase ist fleischig, die Wangen wirken jedoch ausgemergelt, wodurch das lange, eckige Kinn umso dominanter hervortritt. Die herabgezogenen Mundwinkel des breiten Mundes mit den fest zusammengepressten, schmalen Lippen lassen den Mann misstrauisch erscheinen. Am unteren Bildrand sind die (sehr dünnen, unkörperhaften) Fingerspitzen seiner rechten Hand zu erkennen, in denen er eine zarte, wohl blau blühende Blume hält, bei der es sich um ein Vergissmeinnicht handeln könnte.³ Der Hintergrund ist als Raumecke ausgebildet, wobei sich die graue Wand links ohne weitere architektonische Rahmung öffnet und den Blick in eine baumbestandene, hügelige Landschaft mit einem Wanderer freigibt. Ein schmales rotes Tuch mit grünen Randstreifen und Liegefallen hinterfängt Kopf und Hals des Dargestellten und hebt einmal mehr sein blasses, ernstes Gesicht hervor.

Auch die Rückseite des hölzernen Bildträgers ist bemalt. Auf schwarzem Grund findet sich hier das Wappen des umseitig Dargestellten: Der Wappenschild zeigt einen weißen Sparren auf Rot, begleitet oben links und rechts von jeweils einer Kugel in Weiß (Silber), unten von einem aufrecht zeigenden gelbem (goldenem) Pfeil. Der Stechhelm ist mit einer geblätternen Helmdecke belegt, deren rote und weiße Ranken das gesamte Bildfeld ausfüllen. Das Helmkleinod in Form eines geschlossenen roten Fluges wiederholt den Schildinhalt.⁴

Doppelseitig bemalte Andachts- oder Porträttafeln mit Wappendarstellungen auf der einen Seite kommen seit etwa 1300 vor, ab dem frühen 15. Jahrhundert gibt es sie regelmäßig in der nordeuropäischen und italienischen Malerei. In dieser Zeit werden die zunächst eher kleinen Wappen immer größer, bis sie – wie im Pohn'schen Falle – die ganze Bildfläche füllen.⁵ Es handelt sich nicht notwendigerweise in jedem Falle um Diptychen zum Klappen. Aus der Beschaffenheit einiger Tafeln, die zum Teil noch ihren originalen Rahmen besitzen und keinerlei Anzeichen für einen Klappmechanismus aufweisen, lässt sich schließen, dass sie auch

³ So auch von Schedl 2016, S. 564, mit Fragezeichen gedeutet.

⁴ Buchner 1953, S. 190 benennt auch Sparren und Kugeln als in Gelb/Gold. Eine korrekte heraldische Beschreibung bereits bei Holst 1933, S. 99.

⁵ Nogueira 2024, S. 26f.

einzelnen vorkamen. Möglicherweise waren sie mit einer Kette an der Wand aufgehängt und konnten je nach Bedarf auf die eine oder andere Seite gedreht werden.⁶

Das Prehn'sche Bild erfuhr im Laufe der Zeit einige Veränderungen: Der originale Rahmen hat sich leider nicht erhalten und die Tafel selbst wurde im unteren Bereich um etwa vier Zentimeter gekürzt. Ernst Buchner mutmaßt, dass der untere Teil der Tafel abgeschnitten wurde, weil die malerische Qualität der Hände späteren Generationen nicht mehr genügte.⁷ Es ließen sich aber auch andere Gründe denken, wie etwa unrestaurierbare Beschädigungen. Zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde zudem das Wappen auf der Rückseite mit einem grauen Anstrich übermalt.⁸ Auf dieser Übermalung las man bis zu deren Abnahme 1930 die Beschriftung „Herr von Monsprug wurde gemalt A: 1485“ (vgl. Quellen)⁹. Es dürfte sich hierbei um die sinngemäße¹⁰ Übertragung einer ursprünglich auf dem entfernten unteren Bildteil¹¹ oder auf dem Rahmen¹² angebrachten Inschrift gehandelt haben.

Bei dem Dargestellten handelt es sich also um einen Vertreter der Frankfurter Familie Faut¹³ von Monsperg (auch Monsberg), konkret wohl um Friedrich Faut von Monsperg, genannt Brun(e).¹⁴ Er war der Sohn des Tuchhändlers Henne Brun, genannt Faut von Monsperg (gest. 1460), der Mitglied in der Patriziervereinigung Frauenstein war, und der Katharina Blum (gest. 1483), ebenfalls aus patrizischem Geschlecht. Geboren wohl nach 1438 und vor 1463, soll sich Friedrich 1477 außerhalb von Frankfurt aufgehalten haben.¹⁵ Über seine Ausbildung sind wir jedoch nicht weiter informiert. Ab einem unbekannten Zeitpunkt war Friedrich Handelsdiener in der von Hans Bromm (gest. 1457) gegründeten, von dessen Schwägern Claus (1428–1474) und Crafft Stalburg (gest. 1484) fortgeführten Stalburgischen Handelsgesellschaft.¹⁶ Diese war wohl die größte in Frankfurt zu jener Zeit und bediente den Handelsverkehr zwischen Lübeck, Frankfurt, über Augsburg, Nürnberg, Straßburg und Basel bis nach Venedig. Transportiert wurden Heringe ebenso wie Pelze und Seide oder Waren aus dem Orient. Friedrich leitete die Niederlassung in Lübeck. Sein Bruder Hans Faut von Monsperg, war Handelsdiener bzw. Geschäftsführer der Niederlassung in Venedig. Bereits seit 1473 liefen die Geschäfte nicht gut, und nach dem Tod von Hans 1485 in Venedig verschlechterte sich die Situation für die Gesellschaft derart, dass zunächst die Filiale in Lübeck geschlossen werden musste. Friedrich „erhielt wegen seiner Bemühungen um die Einziehung der dortigen Ausstände eine besondere Vergütung von 145 Gulden und übernahm zwecks Begründung eines eigenen Geschäftes alle noch vorhandenen Waren und guten Ausstände für 625 Gulden.“¹⁷ Im selben Jahr, in dem sein Bruder starb, soll auch Friedrich sterbenskrank gewesen sein, wie Fichard aus der Tatsache

⁶ Vgl. die Ausführungen in AK New York 2024, S. 69–71, Kat. Nr. 10 (Maryan W. Ainsworth); ebd. S. 72–74, Kat. Nr. 11 (Maryan W. Ainsworth). Vgl. hingegen Dülberg 1990, S. 31–65, die für die Aufbewahrung von Privatporträts im 15. Jahrhundert eine Wandhängung auf Basis von schriftlichem und bildlichem Quellenmaterial ausschließt.

⁷ Buchner 1953, S. 22 u. 46; er nennt als weitere Beispiele das *Bildnis des Ulmer Dombaumeister Moritz Ensinger*, Landesmuseum Mainz, GDKE (ebd. S. 196, Nr. 68 und Abb. 69); das *Bildnis eines Mitglieds der Ulmer Patrizierfamilie Rembold* von einem Ulmer Meister um 1490 in Privatbesitz (ebd. S. 197, Nr. 72 und Abb. 77) und das *Bildnis eines bärtigen Mannes* von Hans Holbein d.Ä. in Privatbesitz (ebd. S. 200, Nr. 90 und Abb. 90).

⁸ Holst 1933, S. 99, nimmt (ohne Angabe von Gründen) an, dass diese Übermalung um 1800 aufgetragen worden war.

⁹ Abweichende Schreibweise bei Prinz 1957, S. 162: „Ao“. Er stützt sich bei seiner Wiedergabe ebenfalls auf den Eintrag im Inventarbuch. Vorherige Autoren folgten Niels von Holst (1933, S. 41) in der Schreibweise „Monspruck“ und der Jahreszahl 1486, die Prinz für einen Übertragungsfehler hält.

¹⁰ Der Wortlaut entspricht nicht den üblichen Beschriftungen altdeutscher Bildnisse, vgl. die zahlreichen Beispiele bei Dülberg 1990.

¹¹ So Holst 1933, S. 99.

¹² Prinz 1957, S. 162.

¹³ Faut abgeleitet von Vogt; um nur einige der in den Urkunden vorkommenden Schreibweisen zu nennen: Fait, Faydt, Foit, Foydt, Foyt, Void, Voit, Fauthen, Fayden, Foiten.

¹⁴ Erstmals identifiziert von Prinz 1957, S. 162. Die Identifizierung wurde nie angezweifelt, obwohl es sich möglicherweise auch um den Bruder Hans handeln könnte, dessen genaues Todesdatum im Jahr 1485 nicht bekannt ist.

¹⁵ Fichard, Johann Karl von: Geschichte der Familien und Geschlechter von Frankfurt, Manuskript, ISG FFM, Bestand S4I, Nr. 80, S. 12, zitiert nach Prinz 1957, S. 162: „in fremden Landen“. Die Eingrenzung des Geburtsjahres errechnet sich, da Friedrich 1463 in einer Quelle als noch minderjährig genannt wird; vgl. ebd.

¹⁶ Zur Stalburgischen Handelsgesellschaft siehe Dietz 1910–1921, Bd. 1, S. 281–286. Zum Handel zwischen Frankfurt und Lübeck, der sich zum Ende des 15. Jahrhunderts auf seinem zweiten Höhepunkt befand, siehe March 1991.

¹⁷ Dietz 1910–1921, Bd. 1, S. 285.



ableitet, dass er am 12 April 1485 sein Testament aufsetzte.¹⁸ In diesem bestimmt er fast 80 Gulden für Kirche und Konvent von St. Katharinen, zu deren Gemeinde die Familie gehörte und wo sich auch das Familiengrab befand.¹⁹ 50 Gulden davon waren allein für die Seelmessen mit Vigilien und Kerzen veranschlagt. Mit etwa 80 Gulden unterstützte der Testator den Bau zahlreicher weiterer Kirchen und Klöster in Frankfurt, die dafür ebenfalls Seelmessen für ihn zu lesen hatten. Etwa 220 Gulden waren als Almosen für Arme und Sieche gedacht; zusätzlich dazu sollte Brot aus dem von ihm hinterlassenen Korn gebacken und kostenlos an Bedürftige verteilt werden, wie auch sein Hausrat an Arme verschenkt werden sollte. 111 Gulden gingen an Freunde und Verwandte, ebenso die unbekannte restliche Summe aus dem Verkauf seines Besitzes. Dass der Bruder Hans nicht im Testament erwähnt wird, mag dafür sprechen, dass er zu diesem Zeitpunkt im April bereits nicht mehr lebte. Allerdings wird auch die wohlhabend mit Claus Humbracht (gest. 1504) verheiratete Schwester Grede (gest. 1501) nicht erwähnt, an deren Kinder allerdings das Haus – gemeint ist sicherlich das Stammhaus der Familie, der Pfuhlhof am Rossmarkt²⁰ – und die Wiesen Friedrichs gehen sollten.

Noch ein weiteres Ereignis fällt in das für Friedrich Faut von Monsperg denkwürdige Jahr 1485: Er wird in die Patriziergesellschaft Frauenstein aufgenommen, eine gesellige Vereinigung angesehener Frankfurter Bürger, die im Haus Frauenstein im Römer ihre Treffen abhielt. Leider ist die Reihenfolge all dieser Ereignisse beziehungsweise ihre Gruppierung um das Datum der Testamentsabfassung nicht bekannt und es stellt sich in unserem Falle vor allem die Frage, zu welchem Zeitpunkt sich Friedrich Faut hat malen lassen. Ist sein Konterfei als Erinnerungsbild und Andenken während seiner Krankheit, den möglichen Tod vor Augen, entstanden oder als selbstbewusste und stolze Inszenierung anlässlich des gesellschaftlichen Aufstiegs in die Frauenstein-Gesellschaft und der Gründung eines eigenen Geschäftes?²¹ Den Memoria-Gedanken, der letztlich allen Porträts der Frühen Neuzeit innewohnt, könnte in unserem Fall die Blume unterstützen, wenn die Deutung als Vergissmeinnicht korrekt ist.

Sollte Friedrich Faut 1485 krank gewesen sein, so genas er wieder, denn er tritt in den folgenden Jahren immer wieder als Käufer von Häusern und Grundstücken in Frankfurt in Erscheinung und heiratete 1490 Margarete Kämmerer von Fulda. Diese Verbindung bescherte ihm die Aufnahme in die noch angesehene Patriziervereinigung Alten Limpurg, weshalb er 1494 das Haus Frauenstein verließ.²² 1516 starb er, ohne männliche Erben zu hinterlassen.

Auch die Frage nach der ausführenden Hand des Porträts ist im Laufe der Zeit unterschiedlich beantwortet worden, wobei es nur selten zu einer ausführlichen Diskussion kam. Die allgemeine Bezeichnung als „altdeutsch“ löste als erster Alfred Lehmann 1900 ab, der eine niederrheinische Herkunft vorschlug.²³ Nur vier Jahre später sprach sich Heinrich Weizsäcker für Nürnberg als Entstehungsort des Porträts aus.²⁴ Eine Lokalisierung im Süden nahm auch Niels von Holst 1933 an, allerdings im oberdeutschen Bereich südlich der Donau.²⁵ Ernst Buchner versetzte den Künstler und seine „herbe und klobige, aber charaktervolle, farbig energische Arbeit“ 1953 an den Mittelrhein.²⁶ Ausschlaggebend hierfür waren für ihn „Zimmerstaffage und Landschaftsblick“, die er als charakteristisches Merkmal für die Malerei am Mittelrhein ansah.²⁷ Alfred Stange folgte ihm 1955 hierin nicht, sondern präferierte ebenfalls eine südliche Herkunft. Er glaubte die Hand des in Straßburg angesiedelten Meisters des Maikammereraltars zu

¹⁸ Prinz 1957, S. 162.

¹⁹ ISG FFM Bestand S1-1004-01, Nr. 691. Der Inhalt des Testamentes paraphrasiert in der Datenbank des ISG: <https://arcinsys.hessen.de/arcinsys/detailAction?detailid=v10687201> (Zugriff 01.08.2024).

²⁰ Später Lit. E. Nr. 231; Batton 1861–1875, Bd. 6, S. 277f. Erst 1491 erwarb Friedrich Faut von Monsperg den nebenliegenden Großen Reifenberg (Lit. E. Nr. 230), vgl. ISG FFM, H.19.01, 493; Batton 1861–1875, Bd. 2, S. 265f.

²¹ Vgl. auch AK New York 2024 S. 81 (Joshua P. Waterman).

²² Körner/Hansert 2003, S. 526.

²³ Lehmann 1900, S. 79.

²⁴ Weizsäcker 1904, S. 7.

²⁵ Holst 1933, S. 99f.

²⁶ Buchner 1995, S. 46.

²⁷ Buchner 1995, S. 46.

erkennen.²⁸ Diese Ansicht wurde auch in späteren (Neu-)Ausgaben nicht geändert.²⁹ Wolfram Prinz schloss sich 1957 hingegen Buchner an.³⁰ Die Lokalisierung am Mittelrhein hat seither Bestand.³¹ Sie wurde nur noch durch eine Eingrenzung auf einen konkreten beziehungsweise einen direkt in Frankfurt tätigen Künstler präzisiert. Bodo Brinkmann wies 2002 explizit auf den am Mittelrhein tätigen, mit dem Monogrammisten WB identifizierten Wolfgang Beurer hin, dem das Monsprug-Porträt „wesentlich näher [steht], als man bislang vermutet hat.“³² Als Vergleich kommen weniger die beiden reiferen, im Städel Museum befindlichen Porträts eines Ehepaares³³, sondern vor allem das mit der Datierung 1487 auch zeitlich nahestehende *Bildnis eines Jerusalemfahrers (Johann von Rückingen?)*³⁴ in Frage (Abb. 1). Die Farbgebung, die sichere Landschaftszeichnung und der charaktervolle Ausdruck des Gesichtes stehen für ihn im Einklang mit Merkmalen des Meisters. Qualitativ abfallende Bereiche wie eine „gewisse Glätte und Strukturlosigkeit in den Gesichtspartien“³⁵, die allerdings teilweise auch durch die starken Verputzungen entstehen, lassen ihn allerdings von einer eigenhändigen Zuschreibung absehen. Michaela Schedl lokalisierte den Porträtisten zuletzt in Frankfurt selbst, ohne ihn allerdings mit einem konkreten Malernamen identifizieren zu können.³⁶

Die für die Tafel verwendete Holzart – Nussbaumholz – hilft nicht bei der lokalen Einordnung. Es wird nicht regelmäßig an einem bestimmten Ort verwendet, sondern scheint sich (fast) überall gelegentlich zu finden.³⁷ Die nicht flächendeckend angegebenen Holzarten sowie die häufig stark schwankenden Zuweisungen zu regionalen Schulen bei den frühen Porträts erschweren obendrein sinnvolle Vergleiche. Die lange Zeit einer dem Meister WB nahestehenden mittelhheinischen Hand gegebenen beiden Porträts von 1490 auf Nussbaumholz, die vor der Spaltung Vorder- und Rückseite einer einzigen Tafel waren, weist Michaela Schedl inzwischen beispielsweise einem in der Schweiz tätigen Künstler zu.³⁸

Unbestritten ist die Bedeutung des Frankfurter Monsperg-Porträts. Es gehört zu den frühesten Bürgerporträts des späten Mittelalters im deutschsprachigen Raum, also in die Zeit, in der sich die Darstellung des Individuums erst herausbildete.³⁹ Zudem ist auch noch der Dargestellte bekannt, was bei den frühen Bildnissen häufig nicht der Fall ist. Stanges Kritik an der Altertümlichkeit und Rückständigkeit des Malers (in seiner Auffassung des Meisters des Maikammerer Altars) ist unberechtigt.⁴⁰ B0633 ist eines der frühesten deutschen Porträts mit einem Fensterausblick. Dieses Hintergrundmotiv hatte Dieric Bouts d.Ä. (um 1415–1475) bei dem *Porträt eines Mannes* 1462 eingeführt, das sich heute in London befindet.⁴¹ „Als anthropologische Metapher umschreibt das Fenster die Schwelle, welche die äußere, sichtbare

²⁸ Stange, Bd. 7 (1955), S. 30, Nr. 64.

²⁹ Stange, Kritisches Verzeichnis, Bd. 2 (1970), S. 47, Nr. 147; Konrad/Stange 2009, Nr. 147.

³⁰ Prinz 1957, S. 162f.

³¹ Dülberg 1990, S. 203, Kat. Nr. 93.

³² Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 355.

³³ Wolfgang Beurer (Meister WB), *Bildnis eines Mannes*, Linde, 44,4 x 32,7 cm, Städel Museum, Inv. Nr. 334; *Bildnis einer Frau*, Holz, Linde, 44,5 x 32,5 cm, ebd. Inv. Nr. 335; Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 346–357.

³⁴ Wolfgang Beurer, *Bildnis eines Jerusalemfahrers (Johann von Rückingen?)*, 1487, Holz, 37,3 x 27,5 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 271a (1934.15a); Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 354f. mit Abb. 321 (Bodo Brinkmann); AK New York 2024, S. 77–79, Kat. Nr. 13 mit Abb.

³⁵ Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 355.

³⁶ Schedl 2016, S. 325–328; Schedl 2019, S. 283, Anm. 32, S. 295, Tabelle Abb. 8, S. 297, Anm. 87.

³⁷ Eine Untersuchung am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg konnte Nussbaumholz in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Köln und am Niederrhein nachweisen (Baum/Fücker/Eckstein 2017). Die Passionstafeln des Meisters der Karlsruher Passion (Staatliche Kunstsammlungen Karlsruhe, Inv. Nr. 2436, 1136, 2180, 1497, 1375) belegen, dass es in der Mitte des 15. Jahrhunderts auch am Oberrhein verwendet wurde (Lauts 1966, S. 188f.). Dies entspricht den Ergebnissen bei Marette 1961, zusammengefasst in Straub 1988 u. Koller 1988, S. 287f.; vgl. auch die übersetzte und annotierte Online-Edition unter <https://marette.smk.dk/index.html> (Wadum et al. 2017).

³⁸ Schedl 2016, S. 327f. Als Mittelhheinisch etwa bei Buchner 1953, S. 50–52, Kat. Nr. 37 u. 38, Taf. 35 u. 36; Dülberg 1990, S. 263, Kat. Nr. 247, Abb. 347, 348.

³⁹ Zur frühen Porträtmalerei im deutschsprachigen Raum siehe AK Basel 2006a; Kemperdick 2011/12; Kranz 2016; Richter 2022.

⁴⁰ Stange, Bd. 7 (1955), S. 30.

⁴¹ Dirk Bouts, *Porträt eines Mannes (Jan van Winckele?)*, 1462, Holz, 31,6 x 20,5 cm, London National Gallery, Inv. Nr. NG943; Betling/Kruse 1994, S. 215f., Kat. Nr. 153 (Christiane Kruse).

Welt der physischen Existenz von der inneren, unsichtbaren Welt der Seele trennt.“⁴² Im deutschsprachigen Raum scheint sich die Raumecke mit Ausblick im Porträt zunächst in Süddeutschland, insbesondere in München und Franken durchzusetzen.⁴³ Diese Tatsache entkräftet im Endeffekt das rein motivische Argument von Ernst Buchner für die regionale Verortung des *Porträt des Friedrich Faut von Monsperg* an den Mittelrhein, wo dieses Kompositionsschema nach seiner Einschätzung besonders bevorzugt wurde.⁴⁴

Der Porträttyp mit Raumangabe und Fensterausblick erhält im deutschsprachigen Raum von Anbeginn an eine besondere Zutat: den hinter dem Porträtierten aufgespannten Wandbehang, der zumeist aus einem auffällig gemusterten Brokatstoff besteht.⁴⁵ In unserem Falle ist es hingegen ein schlichter roter Stoff, bei dem aber die Liegefalten besonders auffallen. Dies verbindet das Pohn'sche Bild mit dem frühesten Patrizierporträt aus Frankfurt, dem *Bildnis Heinrich zum Jungen* von 1477 von einem ebenfalls nicht weiter identifizierbaren Mittelrheinischen Meister (Abb. 2).⁴⁶ Hier füllt das rote Tuch mit zartem goldenem Dekor und Liegefalten den gesamten Hintergrund aus, vor dem sich der 37-jährige Mann im Halbprofil gegen links mit schwarzer Kappe und Blume in seiner linken Hand ganz vergleichbar wie Friedrich Faut von Monsperg präsentiert. Dieselbe Künstlerhand ist in beiden Bildnissen jedoch nicht zu erkennen.

Auf dem Aquarell des Bildersaales im Hause Pohn, das der Nachbarssohn → Carl Morgenstern 1829 während der Vorbesichtigungszeit für die öffentliche Versteigerung der Sammlung schuf, hängt das *Porträt des Friedrich Faut von Monsperg* ganz unten in Bodennähe auf der zentralen Mittelachse der hinteren Schmalwand.⁴⁷ Es wird zur Hälfte von dem frei im Raum stehenden, halbhohen Schrank verdeckt. Niels von Holst diente 1933 unter anderem das Porträt Monspergs von 1485 dazu, die aus dem *Miniaturkabinett* und der großformatigeren Gemäldesammlung bestehende Sammlung Pohns als Beispiel für ein besonders früh aufkeimendes Interesse an alter, insbesondere altdeutscher Kunst im Mittelrheingebiet zu etablieren, das sogar noch vor der stilbildenden Sammeltätigkeit der Gebrüder Sulpiz (1783–1854) und Melchior Boisserée (1786–1851) läge, deren seit 1804 zusammengetragener Gemäldebestand ab 1811 in Heidelberg zugänglich war.⁴⁸ Da wir allerdings kaum je die Erwerbungsdaten der Bilder der Gemäldesammlung wie auch des *Miniaturkabinetts* kennen und insbesondere Letzteres erst nach 1805 überhaupt Gestalt annahm, kann von einer besonders frühen Ausrichtung auf altdeutsche Kunst bei Johann Valentin Pohn nur mit Vorsicht die Rede sein. Altdeutsche Werke machen zudem in der Gesamtheit der Pohn'schen Gemäldebestände (*Miniaturkabinett* und Gemäldesammlung) gerade einmal drei Prozent aus. Das erscheint zur fraglichen Zeit für Frankfurt nichts Außergewöhnliches.⁴⁹

[J.E.]

⁴² Belting/Kruse 1994, S. 215 (Christiane Kruse).

⁴³ Siehe etwa Bayerischer Meister: *Bildnis eines Architekten*, um 1480, Lindenholz, 42,9 x 30,5 cm, Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 1597; AK Basel 2006a, S. 48–51, Kat. Nr. 3 mit Abb.; Richter 2022, S. 39f. mit Abb. 5. Michael Wolgemut, *Levinus Memminger*, um 1485, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 440; Kranz 2016, S. 97f., mit Abb. 2; Richter 2022, S. 41, Abb. 6. Münchner Maler, *Hans Hofer*, um 1485, Nadelholz, 45,1 x 37,2 cm, München Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 12422; Dülberg 1990, Kat. Nr. 97; Bayerische Staatsgemäldesammlungen online, Permalink: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/02LAW6B4yk> (zuletzt aktualisiert am 19.06.2023).

⁴⁴ Buchner 1953, S. 46; wiederholt u.a. von Wettengl 1996, Nr. 73.

⁴⁵ Vgl. Richter 2022, S. 40; sie benennt die Wandbehänge als „Ehrentücher“.

⁴⁶ Mittelrheinischer Meister, *Bildnis Heinrich zum Jungen*, 1477, Pergament auf Holz, 29,8 x 21,2 cm, HMF, Inv. Nr. B0904; Prinz 1957, S. 158–161; Dülberg 1990, S. 202f., Kat. Nr. 92, Abb. 405, 406; AK New York 2024, S. 82–85, Kat. Nr. 15A,B. Das Porträt konnte mit einem Deckel verschlossen werden, der außen das Wappen des Dargestellten zeigte und innen Rankenmalereien trug.

⁴⁷ Carl Morgenstern, *Das Gemäldekabinett des Johann Valentin Pohn*, 1829, aquarellierte Zeichnung, 30,5 x 49,5 cm, HMF B0639; Eichler 1974, S. 273, Nr. Z 36; AK Frankfurt 1999/2000, S. 105, Kat. Nr. 49; Ellinghaus 2021, S. 138; Bildersammlung Pohn online, [B0639](#) (Julia Ellinghaus).

⁴⁸ Holst 1933; zur Sammlung von Sulpiz und Melchior Boisserée siehe Firmenich-Richartz 1916, Heckmann 2003, Gethmann-Siefert 2011.

⁴⁹ Siehe hierzu Ellinghaus 2021, S. 163f. mit Beispielen anderer Frankfurter Sammlungen.



Abb. 1 Wolfgang Beurer: *Bildnis eines Jerusalemfahrers (Johann von Rückingen?)*, 1487, Holz, 37,3 x 27,5 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. Nr. 271a (1934.15a)



Abb. 2 Mittelrheinischer Meister, *Bildnis Heinrich zum Jungen*, 1477, Pergament auf Holz, 29,8 x 21,2 cm, hmf.B0904, © hmf, Horst Ziegenfusz