

Maximilianum Primi
Romanorum Imperatoris
Archiducis Austriae Effigies.

Jörges Bellin

HERALDISCHE GESICHTER

Zur Funktionalisierung von
Ähnlichkeit in habsburgischen
Herrscherporträts um 1500
und in den Anfängen
der Porträtgenese



Jörg Bellin

HERALDISCHE GESICHTER


Jörge Bellin

HERALDISCHE GESICHTER

Zur Funktionalisierung von
Ähnlichkeit in habsburgischen
Herrscherporträts um 1500
und in den Anfängen
der Porträtgenese

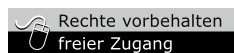
Jörg Bellin. Studium der Kunstgeschichte und Neueren und Neuesten Geschichte an der Humboldt-Universität sowie der Freien Universität zu Berlin. Von 2013 bis 2016 Doktorand in der DFG-Forschungsgruppe 1986 *Natur in politischen Ordnungsentwürfen: Antike–Mittelalter–Frühe Neuzeit* an der Ludwig-Maximilians-Universität München im kunsthistorisch-mediävistischen Teilprojekt von Prof. Dr. Ulrich Pfisterer und Prof. Dr. Beate Kellner: *Herrschernatur(en). Verkörperungen von Herrschaft im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit*. Von 2017 bis 2019 wissenschaftlicher Koordinator und Geschäftsführer der DFG-Forschungsgruppe 1986. 2019 bis 2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Forschungsgruppe im kunsthistorischen Teilprojekt von Prof. Dr. Ulrich Pfisterer *Herrschernatur(en). Der ‚Fürst der Sinne‘ in der Frühen Neuzeit*. Forschungsschwerpunkte: Politische Ikonographie in Mittelalter und Früher Neuzeit, Repräsentationstheorie, Geschichte des Porträts in Theorie und Praxis, Geschichte der Körperbilder, Sepulkralkunst.

ORCID®

Jörg Bellin  <https://orcid.org/0000-0002-3112-1951>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1098-6
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1098>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/ Universitätsbibliothek, 2024
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Jörg Bellin

Umschlagillustration: Bernhard Strigel: Maximilian mit Schaubе, Baret und Schriftstück, Öl auf Holz, um 1515 (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 2110); Peter Flötner (?): Karl V. mit seinen Geschwistern Ferdinand I. (Avers), 1532 (München, Staatliche Münzsammlung, Inv.-Nr. 11/495). Abbildungsnachweise: siehe Abb. 22 und Abb. 117a+b.

ISBN 978-3-98501-121-6 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-120-9 (PDF)

Für meinen „Lebensmenschen“ R.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	ix
1 Einleitung: <i>Do barbers and cobblers make the gods that we worship?</i>	1
2 Standpunkte der Forschung	19
2.1 Wappen und Körper – das Porträt als paraheraldische Repräsentationsform	19
2.2 Zwischen Skylla und Charybdis oder Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte	26
3 <i>Heraldische Gesichter</i> – Habsburgische Herrscherporträts um 1500	37
3.1 Der physiognomische Marker oder Die ‚Nase des Reiches‘ wird rehabilitiert	37
3.2 Des Kaisers <i>imagines verae</i>	47
3.3 Ähnlichkeit als <i>Conditio sine qua non</i> : Die Kryptoporträts Maximilians I.	87
3.4 Das autorisierte Bildformular als ‚physiognomisiertes Wappen‘ – heraldische Individualität und Familienähnlichkeit	99
3.5 Geschlechterübergreifendes <i>Branding</i> – Habsburgische Frauenporträts nach 1500	130
3.6 Zusammenfassung: <i>Corporate Identity</i> als <i>Corporeal Identity</i>	140

4	Die Grenzen der Ähnlichkeit? Albrecht Dürers Porträt Maximilians I. von 1519	149
4.1	<i>... do führet ich ihn wieder weg</i> oder Ein Meisterwerk wird verschmäht	149
4.2	Dürers Porträts – die ähnlichsten Bildnisse des Kaisers?	163
4.3	Zu viel des Guten? oder Die ‚Nase des Reiches‘ als Monstrosität	176
4.4	<i>In memoriam Maximiliani</i> – Zur Frage der Porträtgenese, Bestimmung und Auftraggeberschaft	182
4.5	Zusammenfassung: Lomazzo 2.0?	196
5	Zur Frage der Ähnlichkeit in der frühen Porträtgenese	199
5.1	Standpunkte neuerer Forschung	199
5.2	Die zweite Inkunabel autonomer Porträtgeschichte oder Das Ringen um Lebendigkeit und <i>similitudo</i>	211
5.3	Paris–Prag–Wien: Ein Paragone der Ähnlichkeit?	231
5.4	Ikon und Porträt – Säkularisierte Ikonen?	279
6	Schlussbetrachtung oder Die ‚Geburt‘ des Porträts aus dem Geist der politischen Semiotik	297
	Bibliografie	309
	Primärliteratur	309
	Sekundärliteratur	311
	Abbildungsnachweise	339

Danksagung

Die vorliegende Untersuchung ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die an der Ludwig-Maximilians-Universität in München im Rahmen der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft großzügig finanzierten Forschungsgruppe 1986 „Natur in politischen Ordnungsentwürfen: Antike–Mittelalter–Frühe Neuzeit“ entstanden ist. Mein besonderer Dank gilt deshalb der DFG sowie den Mitgliedern der Forschungsgruppe, deren vielfältige, fach- und epochenübergreifende Reflektionen zu einem politisch funktionalisierten Naturbegriff die eigene Untersuchung immer wieder inspiriert haben.

Danken möchte ich überdies meinem Doktorvater, Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, für seine Geduld, sein Vertrauen, seine Ermutigung und seine Anregungen. Ich betrachte all das nicht als Selbstverständlichkeit. Ebenso möchte ich der Zweitgutachterin, Prof. Dr. Christine Tauber, sehr herzlich für die Begleitung des Projektes und ihre kritischen Anregungen danken. Für Zuspruch, Ermutigung und kritische Diskussion möchte ich außerdem Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger meinen Dank aussprechen. Ein besonderer Dank gilt überdies meinen Eltern, die mich stets unterstützt haben, sowie der „Wissenschafts-WG“ in der Münchner Theresienstraße, namentlich Bernhard Seidler, Dr. Maximilian Wick, Tilman Piwon, Gerald Wiedmann, Hristo Konstantinopoulos und Yilmaz Mehmet Ali, die mir fachlich, kulinarisch, menschlich und organisatorisch eine große Stütze waren. Ich werde die gemeinsame Zeit nicht vergessen. Danken möchte ich weiter Dr. Maria Heilmann, Johannes und Franziska Kleybolte, Manuel Szerencsés, Charlotte Gornik, Ilka Staudt, Fehed Anane, Marie-Kristin Schrat, Martin Engelmeier, Friederike Huth, Eckhart Brockop, Lutz Müller sowie Katharina, Bastian, Max und Xavi Bender – für ihre Freundschaft, ihren Zuspruch, zahlreiche gute Stunden, Getränke und Gespräche wie auch ihre assoziierte Teilhabe an der „Wissenschafts-WG“.

Schließlich möchte ich Dr. Maria Effinger von der Universitätsbibliothek Heidelberg herzlich für ihre Geduld und Hilfe sowie dem Beirat von arthistoricum.net für die Aufnahme in das Publikationsprogramm „PublizierenPLUS“ danken, dessen Team – Bettina Müller, Frank Krabbes, Iris Matzner und Daniela Jakob – hervorragende Arbeit geleistet hat.

Berlin, den 01.04.2023

1 Einleitung: *Do barbers and cobblers make the gods that we worship?*

In einer populären und vielfach wiederabgedruckten Karikatur aus dem Jahr 1840 hat William M. Thackeray – bezogen auf das Genre des Herrscherporträts¹ – einen Dualismus satirisch zugespitzt, der für die Beschäftigung nicht nur mit dieser Spezialform des Porträts, sondern mit der Gattung als solcher stets von grundlegender Bedeutung gewesen ist (Abb. 1). Es handelt sich dabei um „jenes große Thema, welches

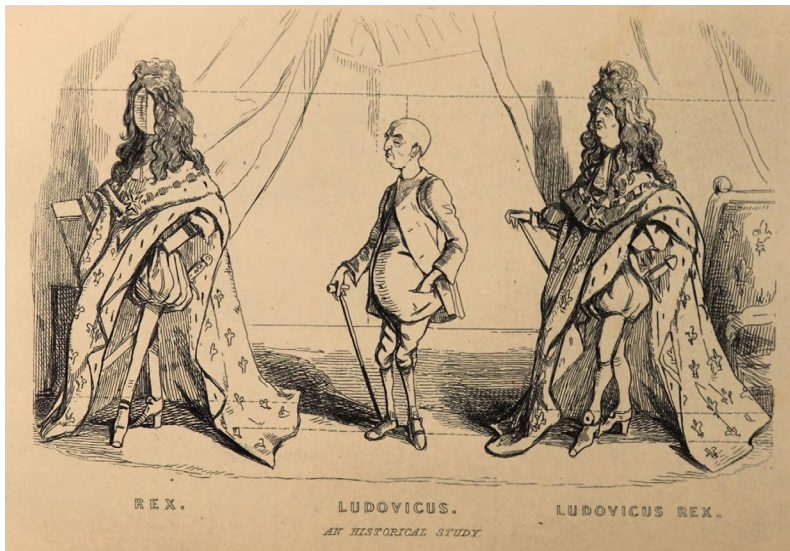


Abb. 1 William M. Thackeray: Karikatur auf Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV., Zeichnung, 1840 (zuerst erschienen in: *The Paris Sketch Book. By Mr. Titmarsh, with numerous designs by the author, on copper and wood. Vol. II, London 1840*).

- 1 Die vorliegende Untersuchung sieht bewusst davon ab, den Begriff zu gendern. Das hat vor allem inhaltliche Gründe: Die folgenden Darlegungen beziehen sich auf die frühe und früheste Genese des ähnlichen Porträts, die sich wesentlich an Herrschern vollzog. Es wäre nicht nur irreführend, sondern vielfach falsch, die Interpretationen, die vor allem aus der Analyse von Herrscherdarstellungen gewonnen werden, sprachlich unterschiedslos auch für die Porträts von Herrscherinnen geltend zu machen. Dass es dabei Ausnahmen bzw. Adaptionen geben konnte, zeigt das Kapitel zu habsburgischen Frauenporträts (Kap. 3.5), das jedoch im Rahmen dieser Arbeit einen bemerkenswerten Sonderfall darstellt, der sich nicht ohne Weiteres generalisieren lässt. Eine gesonderte Untersuchung zur Entwicklung der spezifischen Ähnlichkeitsrelation von Herrscherinnenporträts ab etwa 1350 wäre zweifellos aufschlussreich, ist jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

2 Einleitung



Abb. 2 Hyacinthe Rigaud: Porträt Ludwigs XIV., Öl auf Leinwand, 1701 (Paris, Musée du Louvre, Inv. 7492).

Verrechnung zwischen Ähnlichkeit und höherer Auffassung heißt², um die Frage nach der Referentialität solcher Porträts, nach Realitäten und Fiktionen, Ähnlichkeit und Idealisierung, nach dem Verhältnis von ‚Natur‘ einerseits und ‚zurechtgemachter Natur‘ andererseits.³ Thackeray stellte diese „Verrechnung“ am Beispiel eines der berühmtesten und wirkmächtigsten Herrscherporträts überhaupt an – Hyacinthe Rigauds *portrait d'apparat* Ludwigs XIV. von 1701 (Abb. 2) – und ließ an dem Ergebnis

2 Burckhardt 1918, 266.

3 Vgl. dazu den Sammelband von Gadebusch Bondio/Kellner/Pfisterer 2019 zu „Macht der Natur – gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit“.

wenig Zweifel: Für ihn stand offensichtlich außer Frage, dass es allein die von „Barbieren und Flickschustern“ – und Künstlern wie Rigaud – ‚(zurecht)gemachte Natur‘, mithin die Fiktion und das flickende Beiwerk vermochten, aus dem kläglichen, defizitären, letztlich erbarmungswürdigen ‚Real-Louis‘ den imposanten, strahlenden und anbetungswürdigen *Ludovicus Rex* zu komponieren, der im rechten Bildfeld erscheint. Auch Thackerays Beschreibung der in seine *Meditations on Versailles* eingefügten Karikatur bringt diese Verwandlung pointiert zum Ausdruck:

In Louis, surely, if in any one, the majesty of kinghood is represented. But a king is not every inch a king, for all the poet may say; and it is curious to see how much precise majesty there is in that majestic figure of Ludovicus Rex. In the plate opposite, we have endeavoured to make the exact calculation. The idea of kingly dignity is equally strong in the two outer figures; and you see, at once, the majesty is made out of the wig, the high-heeled shoes, and cloak, all fleurs-de-lis bespangled. As for the little lean, shriveled, paunchy old man, of five feet two, in a jacket and breeches, there is no majesty in him at any rate; and yet he has just stepped out of that very suit of clothes. Put the wig and shoes on him, and he is six feet high; – the other fripperies, and he stands before you majestic, imperial, and heroic! Thus do barbers and cobblers make the gods that we worship: for do we not all worship him? Yes; though we all know him to be stupid, heartless, short, of doubtful personal courage, worship and admire him we must; and have set up in our hearts, a grand image of him, endowed with wit, magnanimity, valour, and enormous heroical stature.⁴

Thackerays Karikatur und seine eingängige Beschreibung können geradezu als emblematisches Bildprogramm samt mitgelieferter *subscriptio* einer weit verbreiteten Annahme der mit Herrscherbildnissen befassten Porträtforschung gelten. Zugleich präfiguriert sie in äußerst zugespitzter Form Ernst Kantorowicz' etwa 100 Jahre später erschienene Studie über die „zwei Körper des Königs“ und deren spezifisches Verhältnis in den Diskursen und Repräsentationen der Macht.⁵ Wie später bei Kantorowicz im Hinblick auf eine – zunehmend säkularisierte – politische Theologie des Mittelalters umfassend dargelegt, liegt auch bei Thackeray die Vorstellung vom Herrscher als *gemina persona* zugrunde, einer Person also, die zwei Körper in sich vereint: einen individuellen, kontingenten, natürlichen Körper, der sterblich und vor allem mangelhaft ist („body natural“), sowie einen überindividuellen, unsterblichen, buchstäblich staatstragenden Amtskörper („body politic“), der als idealtypische Konstruktion, als Ergebnis eines

4 Thackeray 1868, 291.

5 Vgl. Kantorowicz 1992, wo auch Kantorowicz auf Thackerays Karikatur zu sprechen kommt (424). Vgl. zu Thackeray, Kantorowicz und der Karikatur auch die Interpretation von Horn 2010, 133–140; außerdem Burke 1992, 124f, sowie Meister 2012, 5–7, die Thackerays Werk ebenfalls in quasi-programmatischem Sinne heranziehen.

4 Einleitung

umfassenden Staats-Theaters,⁶ als eine *creatio ex erratis* erscheint. Dass dieser Gedanke bereits im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nicht fremd war, lässt sich mit Kantorowicz etwa an dem französischen Legisten Pierre Grégoire zeigen, der bemerkte, dass der König nicht selbst die Dignität sei, sondern die Person der Dignität ‚nur‘ spiele, wozu insbesondere die äußeren Akzessorien, das Beiwerk, rituelle und zeremonielle Usancen beitragen.⁷ Wiederum etwa 100 Jahre später äußerte sich auch Blaise Pascal über das äußerst prekäre Fundament einer *condition royale*: Für Pascal vermochte es allein die Zerstreuung (*divertissement*) des Königs in Permanenz, denselben vor der schwindelerregenden Leere der Selbstreflexion und damit auch der Einsicht zu bewahren, dass selbst er – obschon König – ein Mensch voller Elend sei.⁸ Was Kantorowicz als ein elaboriertes ideologisches Konstrukt mittelalterlicher und dann frühneuzeitlicher Theologen und Kronjuristen freigelegt hat, bereits bei Grégoire als eine Inszenierungsleistung beschrieben wird und bei Pascal als ein umfassendes Ablenkungsmanöver – eine *creatio ex avocatione* – erscheint, führt Thackeray pointiert auf das dissimulative Können von Schneidern, Schustern, Friseuren und – ließe sich ergänzen – Visagisten, Goldschmieden und eben Porträtisten zurück.

Wenn Thackeray dies gerade an Rigauds Gemälde und damit zugleich an einer Art Superlativ des Herrscherporträts expliziert, so handelt er implizit auch von der Macht solcher Bilder, die überhaupt erst – mit Louis Marin zu sprechen – den König *machen* in dem Sinn, dass er ohne sie tatsächlich jener unterscheidungslos gewöhnliche Mensch Pascals oder Thackerays wäre.⁹ Erst das Herrscherporträt mit seiner persuasiven, auratisierend-fiktionalen Logik und seinem zeichenhaften Fetisch-Charakter kreiert demnach aus dem letztlich nur allzumenschlichen Ludwig den *Ludovicus Rex* als ebenso phantasmatisches wie überzeugendes ‚Absolut der Macht‘.¹⁰ Die Aufgabe des Porträts ist es nach dieser Lesart gerade nicht, eine perfekte Nachahmung des realen Königs (im Sinne klassischer Mimesis), sondern eine Vorstellung des vollkommenen, ‚absoluten‘ Königs zu produzieren. Der Akt der Repräsentation im Bilde setzt für Marin eine grundlegende Dissoziation voraus: „Die Spaltung zwischen dem König der Repräsentation und in der Repräsentation und dem ‚real-wirklichen‘ Menschen führt dazu, daß der erste seine Legitimation ausschließlich in einem transzendenten Prinzip der Autorisation ohne natürliche Begründung, völlig arbiträr, findet.“¹¹ Der von Marin

6 Zum grundsätzlich theatralischen Charakter jedweder Interaktion vgl. Goffman 1958; zum politischen Leben als einem organisierten Spektakel und der politischen Organisation als „theatre state“ grundlegend Geertz 1980. Vgl. zum ‚absolutistischen Staatstheater‘ auch Burke 1992, 6–8.

7 Pierre Grégoire: *De republica* 6, c. 3, Nr. 7: „Docendus est itaque princeps separatim prius se ipsum cognoscere, postea dignitatem quam gerit. Nam ipse non est dignitas: sed agit personam dignitatis.“ Zit. nach Kantorowicz 1992, 424, Anm. 359.

8 Vgl. Pascal *Pensées* 1897, Fragment Nr. 138 und 142; Deutsch zuletzt: Pascal 2016, 108 und 110 f.

9 Vgl. Marin 1981, 12: „Le roi n’est vraiment roi, c’est-à-dire monarque, que dans des images.“

10 Ebd., 7–22 („Introduction. Les trois formules“).

11 Vgl. Marin 1997, 234: „[...] la scission entre le Roi de représentation et en représentation et l’homme ‘réel-véritable’ est telle que le premier ne trouve sa légitimation que par un principe

beschriebene Vorgang ist sehr treffend als eine – buchstäblich zu begreifende – „Dynamo-Logik“ des Königsporträts beschrieben worden, eine Logik, deren Wirkungen und Effekte sich auch als eine ‚Prothetik der Macht‘ begreifen lassen.¹² Thackeray führt auch das vor: Der ‚Rigaud-Louis‘ ist gegenüber seinem Urbild nicht nur beträchtlich größer und imposanter, er besitzt auch wohlgeformte Beine, die erheblich von den klapprigen Stelzen des gealterten und mit einem Gehstock versehenen ‚Real-Louis‘ abweichen. Dasselbe gilt – cum grano salis – auch für das Antlitz, dessen originaler, argwöhnisch-stupider, listig-verschlagener Ausdruck in einen nonchalant-majestätischen, dessen Hakennase in ein nahezu perpendikuläres Profil und dessen Doppelkinn zu einem zwar fliehenden, aber durchaus stattlichen Hals transformiert wird. Zieht man den Vorhang beiseite, wie es in Thackerays Karikatur tatsächlich geschieht, verbirgt sich dahinter nicht nur nichts Besonderes, sondern ein geradezu abstrus gewöhnlicher Mensch. Man wohnt einer *revelatio* unter negativem Vorzeichen bei, die Michel de Montaigne in seinen *Essais* als eine durch Nahsicht verursachte Ernüchterung gegenüber den Großen der Welt beschrieben hat: „Es gibt Menschen, welche von der Welt bewundert worden sind, denen Ehefrauen und Bedienten nicht einmal etwas Merkwürdiges angesehen haben; wenige Männer sind von ihren Hausgenossen bewundert worden.“¹³

Als Kronzeugen solcherart dissimulativer, wo nicht gar das Naturvorbild vollständig negierender Techniken des Herrscherporträts werden in der Forschung ebenso obligatorisch wie exemplarisch einerseits – für die Porträttheorie – Giovanni Paolo Lomazzo und dessen *Trattato dell'arte de la Pittura* von 1584 und andererseits – für die Kunstpraxis – Michelangelo bemüht, der bei der Anfertigung der Grabplastiken des Giuliano und Lorenzo de' Medici für die Neue Sakristei in San Lorenzo im Hinblick auf die hier interessierende Ars-Natura-Dialektik einen besonders radikalen Standpunkt eingenommen hatte.¹⁴

Der an der überlieferten antiken Praxis, zumal der Apelles-Antigonos-Episode,¹⁵ orientierte *locus classicus* zu einer dissimulativen Theorie des Herrscherporträts bei Lomazzo lautet:

transcendant d'autorisation sans fondement naturel, parfaitement arbitraire.“ Übers. nach Beyer, Vera 2006, 54.

12 Vgl. dazu Setton 2006, 217–244. Zum Gedankenbild des Prothetischen vgl. Berger 2000, 98–147.

13 In der deutschen Übersetzung Montaigne 1794, 54 f. Im französischen Original Montaigne *Essais* 1834 [1580], 472: „Tel a esté miraculeux au monde, auquel sa femme et son valet n'ont rien veu seulement de remarquable; peu d'hommes ont esté admirez par leurs domestiques [...]“

14 Vgl. zu Lomazzo: Baader 1999, 307–315, sowie Spanke 2004, 104–109. Zu Michelangelo und dessen durch Niccolò Martelli überliefertem Standpunkt vgl. Preimesberger 1999c, 247–253, sowie zu Lomazzo und Michelangelo: Müller, Matthias 2009, 106–108.

15 Ein von Apelles geschaffenes Porträt im Asklepion von Kos soll den einäugigen König Antigonos im Dreiviertel-Profil gezeigt haben, um die abbildliche Dokumentation dieses Makels zu vermeiden. Vgl. Plinius: *Naturalis historia* XXXV, 90; Strabo: *Geographika* XIV, 657; Quintilian: *Institutio Oratoria*, 2, 13, 12. Siehe auch Alberti 2002 [1435], 130 f.

Des Weiteren will der Kaiser, wie jeder König und Fürst, vor allem Majestät und einen Ausdruck, der ihm bis zu einem solchen Grad gemäß ist, dass er Adel und Würde auszustrahlen scheint, auch wenn er von Natur nicht so beschaffen ist. Deswegen empfiehlt es sich, dass der Maler in den Gesichtern Erhabenheit und Majestät vergrößert und die natürlichen Mängel verbirgt, so wie es auch, wie man sieht, die antiken Maler getan haben, die die natürlichen Unvollkommenheiten immer zu verschleiern und zu verstecken pflegten [...].¹⁶

Dieser Passus und einige ähnlich lautende Stellen bei Lomazzo haben die Forschung immer wieder dazu verleitet, die in Frage stehende ‚Macht der Natur‘ schlechthin als ‚Ohnmacht‘ zu begreifen, der das Herrscherporträt Abhilfe schafft, insofern es dem als defizitär verstandenen Referenten eine zweite, verbesserte, (zurecht)gemachte Natur als Korrektiv und Angleichung an das Ideal entgegensetzt.¹⁷ Dass dabei jedoch auch für Lomazzo das in keiner mir bekannten Definition des Porträtbegriffs fehlende Ähnlichkeitsgebot zwischen Signifikat und Signifikant, Referent und Bildnis verbindlich bleibt, wird dabei gerne übersehen. So zielt denn auch Lomazzos allgemeine Definition des Bildbegriffs *ritratto* ausdrücklich auf den Brauch, „nach der Natur zu malen, d. h. Bilder der Menschen anzufertigen, die ihnen so ähnlich sind, dass sie, wer auch immer sie sehen mag, als diese erkannt werden [...]“.¹⁸ In nahezu wörtlichem Rekurs auf die in der *Poetik* des Aristoteles dargelegte Mimesis-Theorie beschreibt Lomazzo die Zielsetzung der Malerei im Allgemeinen und der Porträtkunst im Besonderen als unmittelbares und zugleich lustvolles Wiedererkennen der Wirklichkeit in der zweiten

16 Lomazzo *Trattato dell'arte* 1974 [1584], 376: „Secondariamente l'imperatore, sopra tutto, sí come ogni re e principe, vuol maestà et haver un'aria a tanto grado conforme, sí che spiri nobiltà, e gravità; ancora che naturalmente non fosse tale. Conciosia che al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare et anco nascondere le imperfezioni naturali con l'arte [...].“ Übers. nach Baader 1999, 310. Im Sinne einer generellen Anweisung an den Maler auch Alberti: „[...] ma sempre si serva alla vergogna e alla pudicitia. Le parti brutte a vedere del corpo, e l'altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde o con la mano.“ Alberti 2002 [1435], 130.

17 In einem ganz ähnlichen Sinne, wenn auch weniger notorisch, wird gerne auch auf André Félibien und seine Schrift *Le portrait du Roy* von 1663 hingewiesen, in der er in „besonders eindrücklicher Sprachform und inhaltlicher Zuspitzung“ die „herrschafts- und bildtheoretischen Normen, nach denen das Herrscherbildnis kein Individuum, sondern einen Idealtypus herrschaftlicher Majestät zu zeigen hätte“, dargelegt habe. Vgl. Müller, Matthias 2009, 109, sowie Félibien 1671. Gerade im Hinblick auf Félibiens Text muss jedoch daran erinnert werden, dass er nur scheinbar von Kunst und konkreten Bildern, tatsächlich jedoch vom Mysterium absolutistischer Macht handelt und mithin ein ausgeklügelt panegyrischer Text ist, der kaum zwingend etwas über die Bilder aussagt. Vgl. dazu etwa Germer 1997, 225: „Im *Portrait du Roi* wollte er kein Bild lesbar machen, sondern das – Bild und Sprache übersteigende – Myterium der Herrschaft evozieren.“

18 „L'uso del ritrarre dal naturale, cioè di far le imagini de gl'uomini simili a loro, sí che da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi [...].“ Lomazzo *Trattato dell'arte* 1974 [1584], 374. Übers. nach Baader 1999, 308.

Wirklichkeit des Kunstwerks, weshalb etwa Gesichter so zu formen seien, dass der Abgebildete von anderen erkannt wird, „mit dem größten Genuss, welchen das Auge und der Intellekt nicht nur des Weisen, sondern auch des Unwissenden empfinden kann“. ¹⁹ Zwar grenzt Lomazzo das Herrscherporträt ausdrücklich von reinen Erinnerungsbildern ab, die ausschließlich auf die getreue Nachahmung der wirklichen Erscheinung gerichtet seien, und setzt damit tatsächlich bis zu einem gewissen Grad einer „Ästhetik der Erinnerung“ eine „Ästhetik der Repräsentation“ entgegen ²⁰ – die Ähnlichkeitsrelation von Kunstwerk und Wirklichkeit bleibt aber dennoch verbindlich. ²¹ Grundvoraussetzung des von Lomazzo sogenannten *ritratto intellettuale* ist die Fähigkeit des Künstlers, den Darzustellenden so ähnlich wie möglich abbilden zu können (*quanto più si possa simile a la persona*). ²² Er gelangt so im Hinblick auf das Herrscherporträt zu einer Kompromisswendung, die dem Porträtmaler letztlich nur sehr zaghafte Eingriffe zugesteht, wie er wiederum am Bildnis des Kaisers expliziert:

Wenn daher ein Kaiser missgestaltet ist, darf der Maler nicht diese ganze Missgestalt im Porträt ausdrücken; ist er zu blass, hat er mit ein wenig Lebhaftigkeit in der Farbe nachzuhelfen, jedoch auf solche Weise und mit solchem Temperament, dass das Porträt nicht seine Ähnlichkeit verliert, und dass der Mangel der Natur vorsichtig mit dem Schleier der Kunst überdeckt wird. ²³

Anders Michelangelo. Nahm er doch, wie uns Niccolò Martelli in einem vielzitierten Brief überliefert, als er für die Neue Sakristei zu Florenz

[...] die hohen Herren des gesegneten Hauses Medici zu skulptieren hatte, [...] weder vom Herzog Lorenzo noch vom Herrn Giuliano das Vorbild genau so wie die Natur sie porträtiert und zusammengesetzt hatte, sondern er gab ihnen

19 Lomazzo *Idea* 1973 [1590], 269: „E quindi ella viene a formar il volto ond’egli è da gli altri conosciuto, co’l maggior diletto che possa sentir l’occhio e l’intelletto, non pur del savio, ma ancor de gli ignoranti [...]“. Übers. nach Manegold 2004, 122. Aristoteles hatte eine epistemologische Ursache der Naturnachahmung darin erkannt, „dass [etwas] zu erkennen nicht nur für Philosophen höchste Lust ist, sondern genauso auch für alle anderen [...]. Sie empfinden nämlich deshalb Freude beim Anschauen von Bildern, weil sie beim Betrachten zugleich erkennen und erschließen, was das jeweils Dargestellte ist, etwa dass es sich bei dem Dargestellten um diesen oder jenen handelt.“ Aristoteles *Poetik* 2008, 6 [= *Poetik*, 1448b10–b15].

20 Spanke 2004, 107.

21 Vgl. hierzu auch Manegold 2004, 121–123.

22 Lomazzo *Trattato dell’arte* 1974 [1584], 17.

23 „Onde s’uno imperatore è sproporzionato, non deve il pittore esprimere tutta quella sproporzione nel ritratto; e se sarà troppo scolorito, hà d’aiutarlo con un poco di vivacità di colore; ma di tal modo e con tal temperamento che’l ritratto non perda la similitudine e che’l difetto de la natura si cuopra accortamente co’l velo de l’arte.“ Lomazzo *Trattato dell’arte* 1974 [1584], 37. Dt. von Kornelia Bittmann, zit. nach Spanke 2004, 107. So auch Alberti im Rekurs auf Plutarch (*Perikles* 3, 2): Alberti 2002 [1435], 130 f.

eine Größe, eine Proportion, eine Schicklichkeit, eine Grazie, einen Glanz, was ihnen, wie er meinte, mehr Lob bringen würde, wobei er sagte, dass heute in tausend Jahren niemand Kenntnis davon geben könne, dass sie anders gewesen seien, sodaß die Leute, indem sie sie betrachteten, davon in Erstaunen versetzt würden.²⁴

Im selben Sinne berichtet auch „Michelangelos Bauchredner“²⁵ Giorgio Vasari von dessen Abscheu, jemanden lebensähnlich und also *al naturale* darzustellen. Eine Ausnahme von dieser Regel habe er lediglich bei seinem intimen Freund Tommaso de' Cavalieri gemacht – und auch dies nur, weil dieser bereits von Natur aus mit unendlicher Schönheit (*d'infinità bellezza*) begnadet war, d. h. ein Idealbild *ex se*.²⁶ Für Michelangelo, der die vergängliche phänotypische Kontingenz real existierender Körper rundheraus leugnet,²⁷ hatte das Herrscherporträt offenbar tatsächlich keine mimetischen Qualitäten im Sinne eines getreuen Nachzeichnens der äußeren Natur als vielmehr rhetorische, auf Transpersonalität und -historizität gerichtete Elemente zur Anschauung zu bringen. Natur erscheint hier in der Tat als wesentlich fehlerhaftes und mit den Mitteln der Kunst zu optimierendes Akzidens.

Michelangelos radikaler Standpunkt und einige weitere, notorisch referierte Beispiele, die ebenfalls in eine von Natur und Ähnlichkeit entkoppelte Richtung des Herrscherporträts weisen,²⁸ werden in der Forschung gerne als *Pars pro toto* für das gesamte Genre genommen, um daraus eine allgemeine Regel abzuleiten. Dabei wird die Diskussion um das Herrscherporträt und seine *Ars-Natura*-Dialektik in unzulässig einseitiger Weise verkürzt. Es erscheint mindestens gewagt, aus den – gleichfalls meist einseitig verkürzt dargestellten – Gedankengängen eines Lomazzo oder der Praxis eines Michelangelo und einer Handvoll ähnlicher Fälle, „die dem Fürstenbildnis gewissermaßen ein transpersonales, überindividuelles ‚Zeichensystem‘ einschreiben“,

24 Brief des Niccolò Martelli vom 28. Juli 1544, in: Vasari: 1962, 993f: „[...] avendo in quella a scolpire i signori illustri della felicissima casa de' Medici, non tolse dal Duca Lorenzo né dal Sig. Giuliano il modello appunto come la natura gli aveva effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proporzione, un decoro, una grazia, uno splendore, qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognizione che fossero altrimenti, di modo che le genti in loro stessi, mirandoli, ne rimarrebbero stupefatti.“ Übers. nach Preimesberger 1999c, 247. Zu Michelangelos von 1519/20 bis 1534 anhaltenden Arbeiten an der Medici-Kapelle siehe Nova 1984, 36–97; zu den Grabskulpturen des Giuliano und Lorenzo de' Medici siehe Acidini Luchinat 2010, 158–186.

25 Die schöne Metapher vom „Bauchredner Michelangelos“ findet sich bei Burioni 2013.

26 Vgl. Vasari 1881, 271f.

27 Vgl. Preimesberger 1999c, 248.

28 Apelles, der Antigonos, Piero della Francesca, der Federico da Montefeltro so ins Profil dreht, dass das fehlende Auge nicht zu sehen ist; Isabella d'Este und Lucrezia Borgia, die notorisch unzufrieden mit ähnlichen Porträts ihrer Person waren und idealisierende Nachbearbeitung forderten. Zu Apelles und Federico vgl. etwa Müller, Matthias 2009, 107; zu Isabella und Lucrezia siehe Pope-Hennessy 1966, 164f.

zu folgern, dass „in den Fürstenbildnissen das Mittel der Stilisierung und damit der Entfernung beziehungsweise Loslösung von der Ähnlichkeit gegenüber der individuellen Gestalt geradezu ein ehernes Gebot“ war.²⁹ Abgesehen von Michelangelos radikalem Konzept „absoluter Idealisierung“, die das „Band der Referentialität“³⁰ zwischen Naturvorbild und Kunstwerk souverän zerreißt, und einigen weiteren manifesten Beispielen blieb tatsächlich weit eher das Ähnlichkeitspostulat nicht nur für Lomazzo „ehernes Gebot“. *Similitudo* – und damit eben auch eine dem Porträt stets abverlangte Anerkennung der Natur – war und blieb die *Conditio sine qua non* des Porträtbegriffs. Die Aufgabe des Körperbildes als Porträt war stets die Wiedergabe einer historisch einmaligen, wiedererkennbar dargestellten und in diesem Sinne individuellen Person. Es bedient sich hierzu der „Mimesis im Sinne von Ähnlichkeit, die seit dem Quattrocento zu einem Superlativ und Basisaxiom wurde, das die visuelle Kultur der Zeit bestimmte“.³¹

Auch kann der immer wieder erneuerte Verweis auf die ganz grundsätzliche Dissoziation zwischen ‚Individuum‘ und ‚Amt‘ und damit letztlich die „zwei Körper des Königs“, deren politisch-staatstragende Komponente mit der zu vernachlässigenden Individualität auch stets die physische Erscheinung in den Hintergrund treten lässt, nicht überzeugen:

In the political portrait of a ruler, the embodiment of power triumphs over individuality. The human is not to be celebrated, nor the complexity and contradiction of his or her individuality captured; rather, the image of the politician or regent is put to instrumental use. In this respect, it is possible to speak of a rhetorical politics of the portrait, in which the representation of individuality fuses with the representation of power. As a result, the meticulous attention devoted to the specific composition of a human being's physiognomic appearance becomes secondary and yields to a functionalized political application of the image. [...] The effectiveness of a portrait of a ruler is partially based on an imaginary space and discourse that is constructed beyond its visibility.³²

Dass sich in einem Herrscherporträt immer auch ein „imginrer Raum“ auftut, mithin eine „Repräsentation der Macht“ und eine „politisch funktionalisierte Anwendung des Bildes“ stattfindet, ist völlig unbestritten; dass damit jedoch zugleich die tatsächliche „Sichtbarkeit“ und „physiognomische Erscheinung“ letztlich bedeutungslos werden oder doch allemal in den Hintergrund treten müssen, bleibt mindestens

29 So Müller, Matthias 2009, 107.

30 Preimesberger 1999c, 248.

31 Posselt, Christina 2013, 29.

32 Budelacci/Hermann 2014, 244f.

diskussionswürdig. Dasselbe gilt auch für die allgemeine Behauptung, Menschen im Mittelalter und der Renaissance seien

[...] nicht durch Bilder ihrer Gesichter identifiziert [worden]. Dafür wurden diese Bilder auch nicht hergestellt. Porträts wurden gemalt, um die Abgebildeten in theatralischen Verkleidungen und suggestiven Posen zu zeigen und zu verwandeln. [...] Für die Zeitgenossen signalisierten diese Bilder nicht Individualität und Authentizität, sondern die besonderen Fähigkeiten derjenigen, die sie herstellen, vervielfältigen und an neue Verhältnisse adaptieren konnten. Bilder von Gesichtern waren deswegen wirksam, weil sie etwas Bestehendes nicht einfach wiedergaben, sondern es verwandelten und vervielfältigten. Authentizität qua Gesichtsbild funktioniert immer nur retroaktiv. Nie, könnte man sagen, sind die gemalten Gesichter aus der Vergangenheit ihren Gegenständen aus Fleisch und Blut so ähnlich gewesen wie im Nachhinein.³³

Die vorliegende Arbeit geht im Gegenteil davon aus, dass Identifizierung und Authentifizierung sehr wohl auch über Bilder des Gesichts geschahen und keineswegs nur retroaktiv funktionierten, sondern tragende Elemente des Herrscherporträts wie überhaupt der frühen Porträtgenese im ausgehenden Mittelalter und sogar zwei ihrer entscheidenden Impulse waren.

Martin Warnke hat die schwierige Aufgabe, vor die sich der als *Conterfetter* tätige „Hofkünstler“ zumal seit dem 15. Jahrhundert gestellt sah, nachdem die Entwicklung hochmimetischer, täuschend lebensechter Darstellungsmöglichkeiten bis zur Perfektion getrieben und zugleich das autonome, gemalte Bildnis zum „wichtigste(n) Medium höfischer Kunstpolitik“ geworden war, als ein „äußerst janusköpfiges Unterfangen“ beschrieben.³⁴ Der Porträtmaler hatte demnach stets einem doppelten Anspruch zu genügen, der seine Tätigkeit zu einem gewagten Equilibrium machte: Galt es doch, die Dargestellten sowohl gegen eine „veristische Vereinzelnung“ (also eine hemmungslose Wiedergabe der Natur) wie auch gegen eine „typologische Verallgemeinerung“ (d. h. völligen Verzicht auf Wiedergabe der Natur) zu schützen.³⁵ Der Porträtist war in diesem Sinne stets ein ‚Doppelagent‘, ein ‚Diener zweier Herren‘ (eines realen und eines idealen) – und das Ergebnis seines Schaffens folglich ein Zwitterwesen, das im Modus der Mediation operierte und vorgeblich entgegengesetzte Pole in eine – notorisch heikle – Balance zu bringen hatte.³⁶ Eine bloß mimetische Qualität des Bildnisses

33 Groebner 2015, 56f.

34 Warnke 1996, 270.

35 Ebd.

36 Hierfür stehen dann wiederum einige immer wieder referierte Beispiele der manifesten Ablehnung von Ähnlichkeit, siehe Anm. 28; zu derartigen Irritationen im Kontext von Brautreisen und dynastischer Heiratspolitik vgl. Warnke 1996, 279 ff.

ist der Darstellung der Herrschenden danach ebenso wenig angemessen wie eine vollständige Auslöschung personaler Identität und Individualität durch die gänzlich zügellose Verwendung von typisierenden Schemata und anonymen Standards, weil sie die immer auch gewünschte Kenntnisnahme des jeweils konkreten Herrschers weitgehend unterminiert hätte.³⁷ Das Herrscherporträt hätte folglich immer jene von Burckhardt nur recht kryptisch apostrophierte, aber nicht näher bestimmte „Verrechnung zwischen Ähnlichkeit und höherer Auffassung“ zu leisten. Warnkes Einschätzung ist hier hervorzuheben, weil sie, anders als viele Einlassungen zum Herrscherporträt, „Ähnlichkeit“ als Kategorie und konstitutives Element des Genres nicht einfach beiseite schiebt oder gleich ganz ausblendet – und so dem Standpunkt von Lomazzo entspricht.

Demgegenüber hat Hans Belting im Zusammenhang von Körper und Körperbild in einem grundsätzlichen Sinne von der „Machtergreifung des Bildes“ gegenüber dem real existierenden Körper, von einem „alten ikonischen Impuls“ gesprochen, „der sich immer schon im Widerspruch zur vorgefundenen Defizienz des Körpers befand. Bilder erschienen dabei kompetenter, als es Körper selbst sein können.“ Es handele sich dabei um den „alten Konflikt zwischen Körper und Bild“, den die real existierenden Körper immer schon verloren hätten, weil sie den Bildern nicht genügten, „denen sie ausgeliefert und an denen sie gemessen wurden“.³⁸ Auch und gerade im Hinblick auf das Herrscherporträt entspricht Beltings Einschätzung durchaus dem, was als weitgehend einhellige *communis opinio* der Forschung bezeichnet werden kann, wo der unperfekte Real-Körper im beschriebenen Sinne fast immer hinter dem Blendwerk der Repräsentation, der weitgehend unpersönlichen politischen Ikone zu verschwinden droht. Im Folgenden wird insbesondere zu zeigen sein, dass die ‚Realität des Körpers‘ einerseits und ‚Repräsentation‘ andererseits, dass „Ähnlichkeit“ und „höhere Auffassung“ im frühen Herrscherporträt tatsächlich gar kein Gegensatzpaar bildeten und sogar sehr wirkungsvoll amalgamierten.

Zu dem verbreiteten Ähnlichkeits-Verdikt mag in der jüngeren musealen, kultur- und bildwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Gesicht, die eine wahre Hochkonjunktur hatte und hat, auch die weitgehende Synonymisierung von „Gesicht“ und „Maske“ beigetragen haben – insofern sie den Eindruck erwecken kann, dass die Frage nach Natur und Ähnlichkeit ein letztlich zu vernachlässigendes Kriterium ist, da sich ohnedies alles in Masken und sozialen Rollen auflöst. Die „Geschichte des Gesichts“ – die immer auch eine Geschichte des Porträts, der Bild-Gesichter ist – erscheint dann vor allem als eine Geschichte der Maske und Maskerade.³⁹ Der Titel einer Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Wien aus dem Jahr 2009

37 Ebd., 271.

38 Belting 2002, 36.

39 Belting 2013.

hat diese Tendenz ebenso reißerisch wie publikumswirksam zum Ausdruck gebracht: „Wir sind Maske“ – Masken überall und nichts als Masken.⁴⁰ Dabei fällt das Gesicht nicht nur „als Medium von Ausdruck, Selbstdarstellung und Kommunikation“⁴¹ mit der Maske ineins, was letztlich die von Robert Ezra Park oder Erving Goffman für die Soziologie beschriebene Theorie interaktiven Sozialtheaters fortschreibt,⁴² sie sind auch vereint in ihrem grundsätzlichen Bildsein: „Gesicht und Maske lassen sich beide als Bild verstehen, das auf einer Oberfläche erscheint, ob auf der natürlichen Haut oder auf einer Nachahmung aus leblosem Material.“⁴³ Hans Belting hat solche Parallelen zwischen Gesicht und Maske in einer „Tour d’horizon von den neolithischen Anfängen anthropomorpher Gesichtsmasken bis zu virtuellen Morphing-Prozessen an der Schwelle zum 21. Jahrhundert“⁴⁴ untersucht und dabei – wie zuvor bereits der Katalog zur Wiener Ausstellung – eine Art Geburt des Porträts aus dem Geiste der Maske beschrieben. Das Porträt hat demnach die viel ältere objekthafte Maske ersetzt, das *Maskengesicht* trat an die Stelle der *Gesichtsmaske*, nachdem die westliche Kultur „seit der Antike keine Masken mehr hervorgebracht [hatte], mit denen sie sich identifiziert hätte“.⁴⁵ Die objekthafte Maske war fortan die Ausnahme, während das Gesicht immer wichtiger wurde, „welches als Zeichenträger und Ausdrucksträger ohne Konkurrenz blieb und die sozialen Rollen der Maske auf sich zog“.⁴⁶ Auf diese Weise sei die einstige Trennung zwischen Gesicht und Maske entfallen, „wie sie gegenüber Trägermasken bestanden hatte, die sich ein Tänzer oder Schauspieler aufsetzte. Es wurde kein Artefakt, wie es die künstliche Maske war, mehr benötigt, um ein Gesicht darzustellen. Und doch gibt es ein solches Artefakt, wenn wir das Porträt als europäische Maske ansehen: Es ist eine Maske, die nicht von Schauspielern aufgeführt, sondern stillgelegt wurde als Träger und Anlass von Erinnerung: von Erinnerung an das Gesicht.“⁴⁷ Und – hier schließt sich der Kreis – der „Platzhalter“ des Gesichts ist seit dem 15. Jahrhundert das Porträt – „auf diese Weise kehrte die *Maske als Porträt* in die europäische Kultur zurück“.⁴⁸

Gerade die Formulierung von der „Erinnerung an das Gesicht“, also dem dokumentarisch-naturalistischen Antrieb des Porträts, zeigt jedoch, dass sich mit der porträtwissenschaftlichen Masken-Theorie gar kein grundsätzliches Ähnlichkeits-Verdikt verbindet. Das Porträt als „Maske der Erinnerung“, als auf Dauer gestellte Form der Memoria, sowie der Abdruck, die Totenmaske und der Totenkult als Vorläufer,

40 AK Wien/Mailand 2009.

41 Weigel 2013, 10.

42 Vgl. Park 1926 sowie Goffman 1958.

43 Belting 2013, 26.

44 Gerstl 2013, 298.

45 Belting 2013, 119.

46 Ebd.

47 Belting 2013, 119.

48 Belting 2013, 120.

Anregungen und Impetus auch für das ‚indexikalische Porträt‘ spielen eine durchaus prominente Rolle.⁴⁹ Für Belting ist jede (künstlerische, indexikalische) Übertragung eines Gesichts auf ein Artefakt per se eine Maske – im ganz basalen Sinne der Überführung auf ein Trägermedium – und diese *Maske als Porträt* „dazu bestimmt, soziale Rollen an dem natürlichen Gesicht einer Person darzustellen“.⁵⁰ Belting erkennt sogar ausdrücklich keinen Widerspruch zwischen der Rollenbestimmung des Porträts auf der einen und dem Naturalismus seiner Abbildungsleistung auf der anderen Seite: „Es gab [...] keinen Widerspruch zwischen dem privaten Anliegen, ein *natürliches Gesicht* wiederzugeben, und dem kollektiven Anliegen, ein *Rollengesicht* zu zeigen, dessen Träger damit seinen Platz in der Gesellschaft anzeigte. Der Erfolg des Porträts bestand darin, ein Spiegelbild der Gesellschaft zu bieten, auch wenn es diese immer an einer einzelnen Person vorführte.“⁵¹ Um eben dieses „natürliche Gesicht“, um das Vorführen „an einer einzelnen Person“ und die nach wie vor unentschiedene Frage nach deren Zweck und Funktion soll es im Folgenden gehen. Es wird dabei allerdings zu zeigen sein, dass das „Anliegen, ein *natürliches Gesicht* wiederzugeben“, durchaus nicht vor allem „privater“ Natur war und sogar in hohem Maße mit dem „Rollengesicht“ koinzidierte. Auch erkennt Belting eine durch diesen Dualismus dem Porträt dann eben doch wieder grundsätzlich eingeschriebene „Spannung zwischen Norm und Natur, [...] Rolle und Gesicht“,⁵² bei der die Pose fast immer „über die Ähnlichkeit mit der Person siegte“.⁵³ Diesen grundsätzlichen Dualismus und den supponierten Sieg der Pose will die vorliegende Untersuchung gerade nicht gelten lassen. Wenn demnach in der Forschung vielfach physiognomisch-individuelle Merkmale im Herrscherporträt überhaupt nur im Zusammenhang des „Privatporträts“ anerkannt werden, in dem die Wiedererkennbarkeit und Erinnerbarkeit einer nahestehenden Person in gleichsam privater, intimer Anschauung garantiert werden sollte und das so – als reines „Erinnerungsbild“ im Sinne Lomazzos – folglich vom „Rollengesicht“ entbunden werden konnte,⁵⁴ wird im Folgenden von einer anderen Annahme ausgegangen. Bereits die fließenden Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem in Mittelalter und Früher Neuzeit – und dies umso mehr im höfischen Kontext – lassen fraglich erscheinen, ob es ein im engeren Sinne „privates“ Porträt des Herrschers überhaupt gab.⁵⁵

49 Vgl. dazu Ferrino-Pagden 2009; Belting 2013, 44–55, 99–110 und 124–127; zur Totenmaske und dem Totenkult als Impetus der Porträtgenese vgl. insbesondere Olariu 2015 und Olariu 2014, 383–399. Zum indexikalischen Porträt der Renaissance vor allem Kohl 2012.

50 Belting 2013, 127.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd., 129.

54 Vgl. etwa Müller, Matthias 2009, 105 f. Zum „Privatporträt“ allgemein und ausführlich Dülberg 1990.

55 Vgl. zu den fließenden Grenzen des Privaten und Öffentlichen im Mittelalter etwa Moos 1998. Vgl. auch Kemperdick 2006, 32: „Eine derartige, ganz persönliche Funktion blieb für das Porträt des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit indes eine Ausnahme. Tafelbilder wandten sich potentiell an ein größeres Publikum, selbst wenn es sich um ‚Privatporträts‘ handelte.“



Abb. 3 Pisanello (Antonio di Puccio Pisano):
Bildnis des Leonello d'Este, Tempera auf Holz, 1441
(Bergamo, Accademia Carrara, Pinacoteca,
Inv.-Nr. 58MR00010).

Dass zudem auch Beispiele überliefert sind, bei denen Herrscher offenbar auch in offiziellen Bildnissen mit einer auf Ähnlichkeit beruhenden Abbildungsleistung des Porträts rechneten, zeigt etwa der Fall des Markgrafen von Ferrara, Leonello d'Este. Dieser ließ sich in einem von seinem Vater veranlassten Künstlerwettstreit 1441 zweimal porträtieren. Zu dem Wettstreit berufen wurden Pisanello und Gentile Bellini, wie aus einem Gedicht des Ulisse degli Aleotti und einem Dialog des Angelo Decembrio hervorgeht. Den Sieg trug Gentile Bellini davon, weil er, so Ulisse, als „ein neuer Phidias in unsrer blinden Welt: / Lebendig machte er sein wahres Bildnis, / wie es das Urteil väterlicher Liebe dann beschied, / so daß er erster ward, und Pisanello zweiter“.⁵⁶ Von Interesse ist jedoch vor allem Leonellos eigener Kommentar zu den Porträts, den Angelo Decembrio überliefert:

Du wirst Dich erinnern, daß kürzlich ein Pisaner und ein Venezianer, die besten Maler unserer Zeit, auf verschiedene Weise uneins waren über die Darstellung meiner Züge. Der eine machte mich zu dünn, der andere malte mich fahl statt dünn. Was kaum mit meinen Wünschen überein ging. Es gelang mir nicht, sie zu Übereinstimmung zu bringen.⁵⁷

⁵⁶ Deutsch von Martina Kempster; zit. nach Beyer 2002, 77.

⁵⁷ Zit. nach Beyer 2002, 77.

Abb. 4 Pisanello
(Antonio di Puccio
Pisano): Leonello
d'Este, Marchese
von Ferrara,
Bronze-Medaille,
um 1441 - 44
(Washington, National
Gallery of Art, Acc.-No.
1957.14.598.a).



Da sich nur das Bildnis Pisanellos erhalten hat (Abb. 3), ist ein Abgleich mit dem Porträt Bellinis leider unmöglich. Dennoch zeigt die überlieferte Bemerkung sehr deutlich, dass auch ein Fürst der beginnenden Frühen Neuzeit „mit kritischem Blick die Frage nach der Ähnlichkeit und damit nach der Wiedererkennbarkeit seiner individuellen Züge stellte“, wie Matthias Müller einräumt, um gleich darauf einzuschränken, der „unverkennbar offizielle, typisierte Charakter des Markgrafenporträts, so wie es für Pisanellos Variante überliefert ist, läßt es andererseits aber geraten erscheinen, dem markgräflichen Wunsch nach einer Wiedergabe seiner Individualität nicht allzu große Bedeutung beizumessen“.⁵⁸ Dass Pisanellos Porträt auch einen unverkennbar offiziellen Charakter hat, ist zweifellos richtig und wurde immer wieder herausgestellt. Es korrespondiert einerseits sehr weitgehend mit den Porträtmedaillen, die Pisanello in der Folgezeit für Leonello gefertigt hat (Abb. 4), und transportiert andererseits einen allegorischen Gehalt, der vor allem an Leonellos Frisur dargelegt wurde.⁵⁹ Die feinen, blonden Locken sind demnach als Namensbild zu lesen, indem das Löwenhafte der ‚Mähne‘ auf den *leone*, also den Löwen, und damit zugleich auf Leonello verweist und so einen gängigen Topos der Herrscherpanegyrik bedient. Zugleich sei die exotisch

58 Müller, Matthias 2009, 103 f.

59 Vgl. dazu Beyer 2002, 77 f.

anmutende Haartracht mit ihrem hinten streng zusammengefassten Haar ein typologisches Element der Darstellung von *Condottieri*, da sich das Haar auf diese Weise der Form des Helms anpasste, den der Heerführer im Kampf trug. Leonello wäre also in zwei Eigenschaften porträtiert worden: „als Edelmann und als *Condottiere*. In jedem Falle aber scheint es ihm auch und besonders um größtmögliche Ähnlichkeit gegangen zu sein.“⁶⁰ Auch in diesem Fall ist der Widerspruch zwischen „Ähnlichkeit“ und „höherer Auffassung“ (Burckhardt) nur ein scheinbarer.

Natürlich sind auch die Berichte über die geschilderte Begebenheit eines Künstlerwettstreits mit Vorbehalt zu genießen – schon die topischen Elemente (der Paragone alias Zeuxis und Parrhasius, „Phidias“ und die *vivacità* der Bilder), aber auch das Fehlen von Bellinis Referenzobjekt mahnen zur Vorsicht. Gleichwohl möchte die vorliegende Untersuchung die von Leonello eingeforderte Wiedererkennbarkeit und damit zugleich die Frage nach physiognomischer Ähnlichkeit und deren Funktionalisierung ernst nehmen und erneut zur Diskussion stellen.

Die folgenden Überlegungen gingen dabei von einer Betrachtung des erhaltenen Bestandes an europäischen Herrscherporträts aus, als deren Resultat sich schon bei einem nur kursorischen Überblick mit Adolf Reinle nicht selten eine Verwunderung darüber einstellte, was

[...] von den Betroffenen in einer für uns erstaunlichen Weise geduldet [wurde], wo es doch um Enthüllung des Innersten ging. Hat Franz I. von Frankreich nicht das Füchsische in Clouets Bildnissen erkannt, Heinrich VIII. nicht seine Brutalität in den Bildern Hans Holbeins des Jüngeren, Papst Paul III. nicht das Verschlagene in seinem Bildnis mit den Nepoten von Tizian?⁶¹

Es wird im Weiteren allerdings ausdrücklich nicht um mit den Werken – mehr oder weniger lose – assoziierte Emotionen, Affekte oder Charaktereigenschaften gehen, sondern um eine phänotypisch aufgefasste Kontingenz des Körperlichen und vor allem des Antlitzes als *dem* neuralgischen Zentrum des Porträts. Selbst das berühmte Herrscherporträt Rigauds, das als ein „dynamo-logisches“ Paradigma seiner Gattung gelten kann, zeigt ja neben all den Zeichen, Attributen, Insignien, neben „wit, magnanimity, valour, and [an] enormous heroical stature“ offenbar die durchaus realistische Ausführung des von der opulenten Allongeperücke eingefassten, wie aus schwarzem Grund auftauchenden Königsantlitzes, das – nach dem Wort der Historikerin Hatton – „naturgetreu bis hin zu den müden Augen und der nach der Zahnoperation von 1685 eingefallenen Mundpartie“⁶² gestaltet ist (Abb. 2). Nach einer so verstandenen ‚Macht der Natur‘

60 Beyer 2002, 78.

61 Reinle 1984, 152.

62 Hatton 1972, 101.

soll im Folgenden gefragt werden. Die Ausführungen werden sich hierzu exemplarisch mit der Bild- oder richtiger Bildnis-Politik der Habsburger um 1500, insbesondere jener Kaiser Maximilians I., befassen und – von hier ausgehend – die früheste Genese des Porträts im 14. Jahrhundert an den Höfen in Paris, Prag und Wien in die Untersuchung einbeziehen. Es wird dabei vor allem eine Entwicklung nachzuvollziehen sein, die Horst Bredekamp als eine „Bildpolitik des Körpers“ beschrieben hat, als eine auf „Ostentation“ beruhende „Technik, die Politik vom Einsatz und der Symbolisierung des eigenen Körpers her zu gestalten“. ⁶³ Die Bilder von (Herrscher-)Gesichtern sollen hierzu zwar mit Valentin Groebner als „Ich-Plakate“ und „Aufmerksamkeitsmaschinen“, ⁶⁴ aber gerade nicht als bloße „Instrumente für simulierte Ähnlichkeiten“, nicht als bloße „Identifikationsfiktionen“ ⁶⁵ begriffen werden. Es soll also gerade nicht nur nach der „Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei“ ⁶⁶, sondern nach einer bildpolitisch funktionalisierten Kontingenz des Körperlichen als einem – möglicherweise effizienten – Teil der politischen Semiotik gefragt werden. Dabei soll eine für den Gegenstand dieser Betrachtung sehr bedeutsame und keineswegs abschließend beantwortete Frage die nachfolgenden Ausführungen leiten, die Martin Warnke wie folgt beschrieben hat:

There is a fundamental difference between saying that portraiture owes its development to a continuous and historically ascertainable process of individuation, and saying that only from a certain point in time was portraiture used as a medium for viewing individual characteristics vividly recorded and painted. This leads to the technical, but also difficult, question, as to how and why individuality was painted from a certain moment onwards, how and why people wanted to see and show it unmistakably in a painting, and how and why people felt for centuries that a generalized portrayal was an appropriate representation, although in all probability people were in reality no less individual than in later times. ⁶⁷

Auch Gustav Künstler konstatierte in diesem Zusammenhang bereits vor gut 45 Jahren, dass „bisher von der Forschung wenig danach gefragt worden [ist], was die frühen persönlichen Bildnisse bezweckt oder gar bedeutet haben mögen, obwohl davon

63 Bredekamp 2014, 10 und 105.

64 Vgl. Groebner 2015.

65 Ebd., 12.

66 Müller, Matthias 2009. Für einen abbildlichen Realismus und Naturalismus als vor allem „rhetorische Mittel“ ohne eigentlichen Realitätsbezug, für eine Individualisierung ohne *similitudo* und eine Porträtähnlichkeit, die kaum je sich selbst meint, ist in einem ganz ähnlichen Sinne immer wieder auch Martin Büchsel eingetreten. Vgl. dazu Büchsel 2002, Büchsel 2005 sowie Büchsel 2009.

67 Warnke 1998, 83.

Schlüsse auf Art und Rang von vermuteten Vorbildern sowie das Problem der Porträt-treue weitgehend abhängen“.⁶⁸ Trotz bedeutender neuerer Ansätze, die vor allem im Kapitel zur frühen Genese des nachantiken Porträts behandelt werden, ist das von Warnke und Künstler beschriebene Desiderat der Forschung zur Frage nach dem Zweck der frühen Porträtentwicklung keineswegs obsolet. Die vorliegende Untersuchung wird sich dem Problem physiognomischer Ähnlichkeit im (Herrscher-)Porträt und der mit ihr verbundenen Frage nach der Zweckbestimmung und Sinnstiftung solcher Porträts erneut zuwenden und sie dabei vor allem als einen Faktor der politischen Semiotik, als ein initial und genuin politisches Phänomen begreifen.

Hierzu werden im folgenden Kapitel zunächst jene Standpunkte der Forschung skizziert, die den gedanklichen Ausgangspunkt der eigenen Untersuchung wesentlich geprägt haben. Es handelt sich dabei einerseits um die Frage nach dem Zusammenhang von Wappen und Porträt, des Porträts als einer paraheraldischen Repräsentationsform, und andererseits um die Frage nach der Ähnlichkeit als einer schwierigen, aber doch grundlegenden Kategorie der Porträtgeschichte und -theorie. Daran werden sich im Sinne von Fallbeispielen ein Kapitel zu habsburgischen Porträts um 1500 sowie zu einem der prominentesten Herrscherporträts dieser Zeit – dem Porträt Maximilians I. von Albrecht Dürer (Abb. 125) – anschließen, um schließlich in einem letzten Kapitel die frühe europäische Porträtgenese um und nach 1350 in den bis dahin entwickelten Sinnzusammenhang einzuordnen.

2 Standpunkte der Forschung

2.1 Wappen und Körper – das Porträt als paraheraldische Repräsentationsform

Michel Pastoureau hat 1985 in einem Vortrag und einem daraus hervorgegangenen kurzen Aufsatz von einer „l’effervescence emblématique“ (also einem „emblematischen Sprudeln“) in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gesprochen und dabei insbesondere auf die „heraldischen Ursprünge der Porträtmalerei“ hingewiesen.⁶⁹ Ausgehend von einer Krise und Umgestaltung der mittelalterlichen Heraldik erblickt er im Herrscherporträt der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein Novum, das mit einer gleichzeitigen beachtlichen Vermehrung an personalisierenden Emblemen, Devisen und anderen Repräsentationszeichen korreliert.⁷⁰ Pastoureau begreift insbesondere die Diversifizierung und Ausdifferenzierung der Wappen durch Zimier und andere Beizeichen als Folgeerscheinungen einer regelrechten „Sklerose des heraldischen Systems“, als Krise eines traditionellen Hauptmediums der Repräsentation personaler Identität, in deren Verlauf die Wappen ihre Eindeutigkeit und damit auch ihr ursprüngliches Identifikationspotential einbüßten.⁷¹ Das neuartige ‚realistische‘

69 Pastoureau 1985. Vgl. zusammenfassend auch Slanička 2002, 313f, sowie Perkinson 2009, 20–22.

70 Vgl. dazu ausführlich für Burgund Slanička 2002, insb. Kap. 6 („Devisen und Fürstenporträt“), 309–332.

71 Pastoureau 1985, 109: „La vogue de ces éléments accessoires de la composition héraldique est la conséquence d’une certaine sclérose du système des armoiries. Parvenu à pleine maturité à la fin du XIII^e siècle, celui-ci commence d’être mal supporté et de se figer. Les armoiries ne traduisent plus, comme ce fut le cas auparavant, la personnalité de celui qui en fait usage mais seulement son identité, son appartenance à un groupe familial et même, dans les régions où existent les brisures, sa place au sein de ce groupe.“ Auch Werner Paravicini hat das zugrunde liegende Verhältnis von Gruppe und Person, Kollektiv und Individuum im Rahmen einer den Forschungsstand resümierenden Abhandlung über die Repräsentation durch Wappen im Mittelalter dialektisch gefasst und dabei zugleich einen gewisse Rhythmik konstatiert: „Das persönliche Zeichen steht gleichsam dialektisch, nämlich in Konkurrenz zum gemeinsamen Banner der Kampfgruppe am Anfang der heraldischen Entwicklung, tritt aber nach zwei Generationen zurück. Es bleibt ein Bedarf, der zu immer neuen Formen der Individualisierung zwingt. Diese Formen folgen gleichsam in Wellen aufeinander: Differenzierung im Wappenbild, Ausformung des Oberwappens und von allerlei Paraheraldica, insbesondere von sogenannten ‚Badges‘ und Devisen.“ Paravicini 1998, 360. Vgl. dazu auch Pastoureau 1990 und Pastoureau 1993. Zur Geschichte der Heraldik etwa Scheibelreiter 2009.

Fürstenporträt war demnach kein isoliertes Phänomen, sondern eines von mehreren „paraheraldischen“⁷² Zeichensystemen, in denen sich adelige Identität artikulierte und unter denen die Herrscher fortan wählen konnten. Das Aufkommen des Porträts müsse deshalb analog zu anderen Systemen untersucht werden, die dazu dienten, Personen zu individualisieren – analog zur Anthroponymie (Namen, Monogramme, Initialen etc.), Heraldik und Emblemik.⁷³ Auch das neuartige Porträt ist in diesem Kontext für Pastoureau ein stark formalisierter Code, ein hochtechnisches Darstellungssystem, dessen „réalisme“ nicht eigentlich einen Fortschritt der Abbildungsleistung, sondern eine neue Form symbolischer Repräsentation darstellt, die sich zu den anderen Formen identitätssichernder Zeichensysteme gesellt.⁷⁴ So zeugten die ersten erhaltenen Porträts von Fürsten und Dynasten zunächst von einer politischen und symbolischen Rolle: Sie sind für Pastoureau „echte Zeichen der Macht, selbst da, wo sie behaupten, das Individuum und nicht den Prinzen oder den König zu zeigen“; sie sind „Zeichen der Würde, sogar der Funktion“, deren Recht nicht jedem zukam.⁷⁵

In eine ganz ähnliche Richtung argumentierte danach auch Hans Belting im Rahmen seiner 2001 erschienenen *Bild-Anthropologie*.⁷⁶ Im Kapitel zu „Wappen und Porträt: Zwei Medien des Körpers“ diskutiert Belting eingehend Parallelen zwischen der Heraldik und dem gemalten Porträt, die vor allem auf „Aspekte von Körper und Medium“ abzielen und neben der Materialität des Trägermediums die anthropologische Dimension des *Körperzeichens* ins Blickfeld rücken. Das neuartige Porträt erscheint dabei in mehr als einer Hinsicht als Variante oder Ausläufer des heraldischen Zeichensystems. Während Belting zunächst kritisch darauf hinweist, dass die Geschichte des neuzeitlichen Porträts „meist als die Geschichte eines Bildes geschrieben worden [ist], an dem man die Ähnlichkeit mit einem lebenden Modell abgelesen hat“, diese Ähnlichkeit jedoch ein sehr

72 Pastoureau 1985, 109.

73 Ebd., 113: „Parmi toutes les questions que soulèvent l'apparition puis la diffusion (vers 1360–vers 1420) de ces portraits individualisés – problèmes du droit au portrait, du support et du contexte d'énonciation, des techniques de représentation, etc. – l'une me semble avoir été totalement négligée: celle du lien de ces portraits nouveaux avec les autres systèmes de représentation chargés d'individualiser un personnage: le nom, les armoiries, les badges, les devises [...]. Pour se faire représenter, le prince a désormais le choix entre différents systèmes, entre différents codes: l'anthroponymie (le nom est un système de représentation, et ses dérivés – chiffres, monogrammes, etc. – le sont également), l'héraldique, l'emblématique, le portrait. La 'panoplie' complète emblématisant un prince doit dorénavant puiser des éléments dans ces quatre domaines.“

74 Ebd., 114. „[...] le portrait est un code, un système de représentation fortement technicisé. Ce que nous appelons 'réalisme' [...] n'est nullement un progrès. C'est simplement une nouvelle forme de représentation symbolique qui prend place parmi d'autres formes de représentation symbolique.“

75 Ebd.: „Enfin, que les premiers portraits conservés soient ceux de princes et de dynastes témoignent de leur rôle politique et symbolique: ce sont de véritables signes du pouvoir, même lorsqu'ils prétendent montrer l'individu et non pas le prince ou le roi. Le portrait est une marque de dignité, voire de fonction. Le droit au portrait n'appartient pas à tout le monde.“

76 Belting 2001, Kap. „Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers“, 115–142.

„dehnbarer und unsicherer Begriff“ sei,⁷⁷ geht er zunächst von einer ganz grundlegenden materiellen Parallele aus: Sowohl Wappen wie auch Porträt besitzen eine Tafel als Bildmedium, der Wappenschild erscheine schon insofern als Pedant und „Vorläufer“. Anders als im Falle des Porträts handelt es sich beim Wappenschild allerdings „nicht um ein *Körperbild*, sondern um ein *Körperzeichen* in heraldischer Abstraktion [...], welches nicht ein Individuum, sondern den Träger einer familialen oder territorialen Genealogie auszeichnete, einen Standeskörper also definierte“. Darin tue sich eine Differenz auf, „aus welcher das Porträt im Widerspruch zum und als Gegenpart des Wappens seinen Impuls gewonnen haben mag“.⁷⁸ Auf einen genuinen Zusammenhang weise überdies die Tatsache, dass dieselben Maler in beiden Medien tätig waren: als Porträtisten und als *schilderer*, so verschieden die Aufgaben im Einzelnen auch waren.

Porträttafel und Wappenschild ähneln sich jedoch vor allem deshalb, weil beide „Medien des Körpers“ sind, beide treten an die Stelle eines Körpers, „dessen Präsenz sie zeitlich und räumlich erweiterten“.⁷⁹ Fundamental unterschieden ist jedoch der Körperbegriff, insofern der Wappenschild auf den genealogischen, die Porträttafel dagegen auf den individuellen Körper zielt, das Wappen mit heraldischen Zeichen, das Porträt mit physiognomischer Verdoppelung operiert.⁸⁰ So seien Wappen und Porträt zwar sowohl im Hinblick auf ihren grundsätzlichen Körperbezug wie auch im Hinblick auf ihre Medialität vereint – als bemalte Holztafeln sind Wappen und Porträt dasselbe –, sie gehen jedoch als Darstellung so weit auseinander, dass sie geradezu gegeneinander zeugten. Dieser Gegensatz verwirklicht sich nicht nur in einem Gegeneinander von Bild und Zeichen, sondern auch in ihrem spezifischen Gebrauch und ihrer jeweiligen Aufgabe der Repräsentation. Zwar existierten Wappen und Porträt lange neben- und miteinander, sie waren jedoch – in der „Zeit ihres historischen Gegenspiels“ – zugleich konkurrierende „Medien des Körpers“ und besaßen einen je eigenen intermedialen Sinn.⁸¹ Belting verdeutlicht dies an der um 1250 entstandenen Naumburger Stifterfigur des Grafen Dietmar (*DITMARUS COMES OCCISUS*; Abb. 5): Dietmar trägt den Schild, der damals noch als Waffe diente, schützend vor seinem Körper; zugleich zeigt der Schild ein „zweites, mediales Gesicht, an dem man ‚Rang und Namen‘ [...] des Besitzers ablesen kann“. Der Wappenschild dient so als „Zweitkörper“⁸² und „offizielles Gesicht“, hinter dem sich (noch) „das echte Gesicht des Körpers verbirgt“. Zwar gehen die Naumburger Figuren der Entstehung des autonomen Porträts lange voraus, sie zeugten jedoch bereits nachdrücklich von dem komplexen Verhältnis zwischen Körper, Bild und Medium, das dann „auch im Porträt ein Motor der Entwicklung gewesen ist“.⁸³

77 Ebd., 115.

78 Ebd.

79 Ebd., 116.

80 Ebd.

81 Ebd., 117.

82 Vgl. dazu Seitter 1982, 299 f.

83 Belting 2001, 117.



Abb. 5 Stifterfigur des Grafen Dietmar
(DITMARUS COMES OCCISVS),
um 1250 (Naumburg, Dom).

Dass der genuine Zusammenhang von Wappen und Porträt lange nicht erkannt wurde, liegt nach Belting vor allem daran, dass sich kaum Wappentafeln erhalten haben, weil sie im „Zeitalter der Kunst“ und der Kunstsammlungen nicht als Werke von Künstlern, sondern als „eine Seitenlinie der Bildüberlieferung“ betrachtet wurden.⁸⁴ So hätten sich denn auch in erster Linie solche Beispiele erhalten, die in physischer Verbindung mit jener neuen Gattung standen, die dem Wappen schließlich den Rang ablaufen sollte: dem Porträt. Ein berühmtes Beispiel ist Albrecht Dürers Bildnis des Hieronymus Holzschuher von 1526, dessen Schiebendeckel das Allianzwappen der durch Heirat verbundenen Familien des Dargestellten ziert und dass auf diese Weise „den genealogischen Anspruch des physiognomischen Porträts“ erweitert (Abb. 6).⁸⁵ Zugleich aber tragen Wappen und Porträt eine Körperreferenz in sich, „deren Sinn ebenso verschieden, wenn auch aufeinander bezogen, ist wie ihr Resultat“. Das Wappen war „Zeichen einer Familie“ und „Ausweis einer Genealogie, die von Körpern getragen wurde“, das Porträt dagegen zeichnete innerhalb der genealogischen Reihe „den lebenden Träger des Namens in seinem sterblichen Körper als Person

84 Ebd., 129.

85 Ebd., 120. Ein ähnliches, sehr frühes Beispiel ist das sog. *Wilton-Diptychon*, das Richard II. von England Ende des 14. Jahrhunderts in Auftrag gegeben hat und das in geöffnetem Zustand den frommen Stifter in Anbetung der Himmelskönigin, in geschlossenem aber zwei heraldische Tafeln – ein Wappenschild mit Zimier und eine Tafel mit der Devise Richards, einem weißen Hirschen – zeigt. Siehe dazu Belting 2001, 130. Vgl. dazu mit zahlreichen weiteren Beispielen Dülberg 1990, 31–45, und zu den ‚Themen‘ der Deckel (Wappen, Devisen, Motti, Embleme, Vanitas-Darstellungen): 107–168.



Abb. 6 Albrecht Dürer: Porträt Hieronymus Holzschuher mit Deckel, Öl auf Holz, 1526 (Berlin, Gemäldegalerie, Ident.-Nr. 557E).

aus“.⁸⁶ Dieser trägt jedoch in seiner Physiognomie auch den genealogischen Standeskörper an sich, gleich wie der Dargestellte sowohl einen individuellen wie auch familiären Namen besaß. Man könne geradezu von den „zwei Körpern“ sprechen, die beide auf je eigene Weise zur visuellen Praxis einer Rechtsnachfolge gehören: Das Zeichen (Wappen) „war auf ein transkörperliches Erbrecht bezogen, das Bildnis auf den lebenden Körper und als solches mit einer anderen Art von Evidenz ausgestattet“.⁸⁷ Beide verweisen in ihrem Körperbegriff kontrapunktisch aufeinander, „echter Körper und gemalter oder skulptierter Zweitkörper [...] standen in einem vielfältigen Geflecht von Verweisen“, traten aber zugleich „in einen symbolischen und ästhetischen Gegensatz. Ein Gesicht, das im Porträt erscheint, ist Teil des natürlichen Körpers, [...] [s]eine Repräsentation steht, anders als das heraldische ‚Gesicht‘ des Wappens, unter

⁸⁶ Belting 2001, 130 und 121.

⁸⁷ Ebd.

dem Impuls einer körperhaften Mimesis“.⁸⁸ Das zunächst adelige Gesicht des Porträts, das sich zeigt und blickt, erinnert sowohl an ein Recht wie auch eine Lebenszeit, es lädt den Betrachter zum genealogischen Blick ein und besitzt Distinktionspotenzial: „Die Physiognomie besitzt in der Körperanalogie einer adeligen Familie die Evidenz einer sozialen Auszeichnung [...]“.⁸⁹ Erst die bürgerlichen Porträts der frühen Realisten in der flämischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts hätten dann den Körper aus der sozialen Hierarchie befreit und die *Körperbeschreibung* tendenziell zu einer *Subjektbeschreibung* gemacht.⁹⁰ Zunächst jedoch, das gilt es festzuhalten, war das frühe Porträt – wie zuvor das Wappen – ein adeliges Prärogativ. Als aufeinander verweisende, dann einander ablösende Elemente jener „identitätssichernden Zeichensysteme“ (Pastoureau) existierten Wappen und Porträt zunächst als zwei ‚Gesichter‘ der Macht nebeneinander, aber sie gingen doch „im Personenbegriff so weit auseinander, daß sie zu einem Ausgleich drängten, in dem das physiognomische Bildnis, erweitert um die rhetorische Bildsprache der Renaissance, als Sieger auf dem Feld blieb.“⁹¹

Den Befunden von Pastoureau und Belting sind – im Sinne einer Vorgeschichte – die Arbeiten Brigitte Bedos-Rezak an die Seite zu stellen, die eine Reihe von gründlichen Studien zu den Modi der Selbst-Darstellung im 11. und 12. Jahrhundert, vor allem in der Form des Siegels, vorgelegt hat.⁹² Wie sie dabei zeigen konnte, war das Siegel ein, wenn nicht *das* Hauptmedium der Repräsentation individueller Identität vor dem Spätmittelalter. Seine Wirksamkeit und Autorität beruhten nicht auf visueller Ähnlichkeit, sondern zu großen Teilen – und analog zur Theorie und Praxis der Reliquien – auf dem Konzept von Berührung und Abdruck, also des physischen Kontaktes zwischen Abbild und Urbild, Bild und Original. Siegel setzten dabei vor allem auf die konventionalisierte Repräsentation normativer Identität, ihre Autorität speiste sich aus der Würde und Majestät des Amtes und nicht aus der Wiedergabe der körperlichen Merkmale des Individuums:

Seal iconography thus necessarily rested upon clichéd portraits. Particularized portraits, too closely identified with one person or another, would not have achieved cultural relevance because they did not signify conventionality. As a result, the semiotic principle at work in seal imagery tended to thwart individualized references – as distinguished from references to persons in their official capacity.⁹³

88 Ebd., 124f.

89 Ebd.

90 Ebd., 127.

91 Ebd., 141.

92 Bedos-Rezak 2000; Bedos-Rezak 2006a; Bedos-Rezak 2010; Bedos-Rezak 2012.

93 Bedos-Rezak 2005, 55.

Dieses System allerdings brach – ähnlich der „Sklerose des heraldischen Systems“ bei Pastoureau – im 13. Jahrhundert zusammen, als der Siegelgebrauch ubiquitär wurde und die schlichte Zahl der in Zirkulation befindlichen Exemplare überhandnahm, die Siegel mithin ihre ursprüngliche Distinktions- und Identifikationskraft einbüßten. „That contact between the sealing person’s body and the seal, which had originally been so important a factor in establishing the seal’s authority, thus came to be displaced by the relationship between image and image.“⁹⁴

Mit Pastoureau, Belting und Bedos-Rezak geht die vorliegende Untersuchung zunächst einmal grundsätzlich davon aus – und das eint sie mit den Arbeiten Stephen Perkinsons zur frühen Porträtgenese am französischen Hof des 14. Jahrhunderts⁹⁵ –, dass das Auftauchen und die fortschreitende Inanspruchnahme des Porträts als eines repräsentativen Zeichens der Person tatsächlich ein Novum, ein neuartiges „Zeichen der Macht, der Würde, sogar der Funktion“⁹⁶ war und im Kontext spätmittelalterlicher Repräsentations- und Zeichensysteme, Visualisierungsstrategien und Bildpraktiken untersucht werden muss. Hierzu zählte neben anderen identitätsstiftenden Repräsentationsformen – und zugleich als ein Hauptmedium dieser Repräsentation – die Heraldik. In dieses System, das nicht-mimetisch funktionierte, trat seit der Mitte des 14. Jahrhunderts mit dem Porträt und seiner auf einer körperhaften Mimesis beruhenden Zeichensprache ein neuer *Player*, ein *Gamechanger*. Dabei ist das Porträt als „Körperbild“ zwar grundsätzlich vom Wappen als einem „Körperzeichen“ – oder richtiger: Körperschaftszeichen – unterschieden, wie Belting präzisiert hat, kommt diesem jedoch auch in einem funktionalen Sinne näher, als seine Ausführungen vermuten lassen.

Wie Pastoureau in seiner konzisen Analyse gehen also auch die folgenden Überlegungen von einem zunächst gleichberechtigten Nebeneinander verschiedener identitätsstiftender, aufeinander verweisender Zeichensysteme und der Genese des autonomen individuellen Porträts im Zusammenhang dieser sich krisenhaft ausdifferenzierenden zeichen- und bildhaften Repräsentationsformen aus. Gerade das lange „historische Gegenspiel“ von Wappen und Porträt, das Belting als ein Nebeneinander „zweier Medien des Körpers“ und der Identitätssicherung beschrieben hat, zweier ‚Gesichter‘ der Macht, deren ganz unterschiedlicher Personenbegriff sie zu einem Ausgleich drängte, macht dies exemplarisch deutlich. Das neuartige individualisierende Porträt und der ihm eigene „Impuls einer körperhaften Mimesis“ hat nicht einfach die älteren Zeichensysteme ersetzt, ist keineswegs sogleich alternativlos als ‚Platzhirsch‘ personaler Repräsentation auf dem Felde geblieben, sondern trat zunächst als ein neuer Modus neben die anderen, althergebrachten oder nahezu gleichzeitig auftauchenden nicht-mimetischen Modi und Ausdrucksformen personaler Identität (darunter auch

94 Ebd., 54.

95 Vgl. Perkinson 2009, insb. 18–23.

96 Siehe Anm. 75.

die Devisenmode⁹⁷), um sich dann im ausgehenden 14. Jahrhundert zunehmend als deren bevorzugtes Medium zu etablieren.

Zugleich wird zwar mit Pastoureau davon ausgegangen, dass auch das neue Porträt ein formalisierter „Code“, ein „hochtechnisches Darstellungssystem“ und damit eine neue Form symbolischer Repräsentation war, dass jedoch – und das unterscheidet den eigenen Ansatz grundlegend – der „réalisme“ der Abbildungsleistung durchaus als Fortschritt betrachtet werden muss und nicht nur nicht mit jenem symbolischen Gehalt konfligiert, sondern für die (politisch-symbolische) Zweckbestimmung des Porträts sogar konstitutiv war. Dass auch Belting in seinem Beitrag gleich eingangs diesen „réalisme“ des Porträts – verstanden als ein Bild, „an dem man die Ähnlichkeit mit einem lebenden Modell“ abliest – als Gegenstand seiner Überlegungen verwirft, weil diese Ähnlichkeit ein sehr „dehnbarer und unsicherer Begriff“ sei, dürfte symptomatisch für eine dilemmatische Situation sein, die Rudolf Preimesberger pointiert beschrieben hat: Demnach ist Ähnlichkeit ein „traditionell dem Porträt verbundener Grundbegriff und insofern wohl auch gattungstheoretischer Stolperstein jeder Beschäftigung mit diesem“.⁹⁸ Aber obwohl sie „ein unendlich schwieriges, kaum zu bewältigendes, ja man darf wohl vermuten aporetisches Problem“ ist,⁹⁹ bleibt sie doch als „ehedem gattungsbestimmendes und im Gewand neuerer Begrifflichkeit immer noch mitbestimmendes Kriterium wohl kaum entbehrlich“.¹⁰⁰

Da die vorliegende Untersuchung ganz wesentlich vom Problem physiognomischer Ähnlichkeit handelt, ist der „gattungstheoretische Stolperstein“ in der Tat kaum entbehrlich. Der folgende Abschnitt behandelt deshalb Ähnlichkeit als problematische Kategorie der Porträtgeschichte wie auch der eigenen Untersuchung.

2.2 Zwischen Skylla und Charybdis oder Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte

Das Problem der Ähnlichkeit lässt sich als eine, wenn nicht *die* gefährvolle ‚Meerenge‘ der Porträtforschung beschreiben, wenn man als Skylla und Charybis ihr andauerndes Fokussieren auf die widerstreitenden, regelrecht unversöhnlichen Gegensatzpaare von Ähnlichkeit versus Idealität, Individualität versus Typus, Authentizität versus Inszenierung, *ritrarre* versus *imitare*¹⁰¹ etc. unterstellt, das gerade im Hinblick auf das

97 Vgl. dazu vor allem Slanička 2002.

98 Preimesberger 1999b, 128.

99 Preimesberger 1999a, 18.

100 Preimesberger 1999b, 128.

101 So die berühmte Unterscheidung in Vincenzo Dantis *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno* von 1567, die im

Herrscherporträt bereits eingangs beschrieben wurde. Robert Suckale hat die Problematik und die ihr zugrundeliegende mangelnde gedankliche und terminologische Trennschärfe deutlich markiert, als er bemerkte, dass sich leider gerade auf dem Felde der Porträtstudien zeige,

[...] daß das Begriffsinstrumentarium unseres Faches und – untrennbar davon – die gängigen Betrachtungsweisen zu wenig differenziert sind; d. h. sie sind der Komplexität der Verhältnisse nicht gemäß und genügen für eine angemessene Analyse nicht. ‚Realismus vs. Idealisierung‘, ‚Individuum vs. Typus‘ sind zu grobe Alternativen; die vielen Zwischenstufen und Übergänge fehlen.¹⁰²

Damit geht zugleich sehr häufig das Denkmuster eines vielfach frappierend strikten *Entweder–Oder* einher, wie an einem weiteren konkreten Beispiel aus der Forschung kurz gezeigt werden soll. In seinem der französischen Hofkunst unter Karl V. gewidmeten Buch *Stil und Erinnerung* von 2004 hat Bernd Carqué im Hinblick auf die früheste Porträtentwicklung deren neuartige naturalistische Abbildungsleistung, die bis dahin weitgehend gängige Münze in der Forschung war, energisch bestritten und dabei den retrospektiven Stil dieser Hofkunst betont.¹⁰³ Indem Carqué auf die visuellen Formen des 13. Jahrhunderts zurückblickt, beschreibt er den „konservativen“ Stil der Hofkunst unter Karl V. vor allem als den Versuch der neuen französischen Könige aus dem Hause der Valois, an ihre kapetingischen Vorgänger (insbesondere an Philipp IV.) anzuknüpfen und so in der Repräsentation eine Kontinuität zu behaupten, die die eigene, noch sehr fragile Herrschaft zu legitimieren vermag. Dieser Aspekt seiner Interpretation hat Einiges für sich.¹⁰⁴ Zugleich jedoch widerspricht Carqué energisch der in seinen Augen durchweg irrigen, wenn auch verbreiteten Deutung, die in den Bildnissen Karls V. eine bedeutende Frühform des physiognomisch individualisierten Porträts erkennt; er selbst versteht die nur scheinbaren naturalistischen Tendenzen dieser Bildnisse „zunächst einmal als eine Erweiterung des Typenspektrums“, allenfalls kombiniert mit einer naturalistischeren Wiedergabe von Details, und deshalb „nicht als

Zusammenhang mit Michelangelos eingangs skizzierten Kunstdenken steht. Das Gegensatzpaar von „ritrarre“ und „imitare“ bei Danti ist sowohl für die Geschichte des Nachahmungsbegriffs wie auch der ihm im Ähnlichkeitspostulat eng verbundenen Bewertung des Porträts von zentraler Bedeutung. Dabei steht „ritrarre“ für die kopierend verdoppelnde Nachbildung (also reine Ähnlichkeit) und „imitare“ für ein an Platon und Aristoteles geschultes, der *idea* verpflichtetes Darstellen der Körper, die in der Wirklichkeit fast immer unvollkommen und von der Kunst zur „perfezione“ zu führen sind. Siehe Danti *Trattato delle perfette proporzioni* 1960 [1567]; vgl. dazu auch Preimesberger 1999d, 273–287.

102 Suckale 2003, 193.

103 Carqué 2004.

104 So war Karl etwa auch „one of the first French princes to note the political importance of the great ruler Charlemagne“ in legitimatorisch-identifikatorischer Absicht. Vgl. dazu Fields-Crow 1994, 27f.

Mittel der physiognomischen Individualisierung, sondern als zeichenhaft verstandene Bedeutungsträger“.¹⁰⁵ Abgesehen davon, dass die vorliegende Untersuchung mit der älteren Forschung sehr wohl einen neuartigen, identitätsstiftenden „réalisme“ der Abbildungsleistung in diesen Bildnissen erkennt, der jedoch vorerst erklärungsbedürftig bleibt, soll hier und für jetzt nur mit Renate Prochno gefragt werden, warum sich eigentlich eine Tendenz zu physiognomischer Individualisierung und die Auffassung vom Porträt als „zeichenhaft verstandener Bedeutungsträger“ in diesem Fall wie auch in vielen ähnlich gelagerten Fällen derart kategorisch ausschließen sollten.¹⁰⁶ Die eigenen Überlegungen gehen mit Carqué zwar davon aus, dass die „Frage der Porträthaftigkeit der Köpfe“ sich „innerhalb eines visuellen Systems [stellt], das auch dort, wo es sich naturalistischer Bildmittel bediente, auf einen genuin symbolischen Funktions- und Bedeutungszusammenhang hin ausgerichtet war“,¹⁰⁷ sie glauben jedoch, dass genau diese neuen naturalistischen Mittel ein bedeutendes, wenn nicht das bedeutendste Element eines mit dem neuartigen Porträt verbundenen Funktions- und Bedeutungszusammenhangs waren. Die vorliegende Arbeit setzt genau hier an und wird am Herrscherporträt und dessen Funktionalisierung physiognomischer Ähnlichkeit darzulegen versuchen, dass die vermeintlichen Gegensatzpaare nicht nur nicht unvereinbar sind, sondern tatsächlich zusammengelesen werden können und müssen. Mit Klaus Niehr, der die Frage an einem anderen Gegenstand differenziert erörtert hat, wird von einer Simultaneität ausgegangen, die „Porträt“ und „Typus“, Ähnlichkeit und Topik, ‚Individualität‘ und Bedeutung gerade „nicht als Gegensätze oder Positionen [versteht], die auf der chronologischen Stufenleiter nur nacheinander angeordnet werden können“¹⁰⁸ oder sich gleich ganz ausschließen, sondern die auf vielfältige – und oftmals subtile – Weise amalgamieren und gleichermaßen in ihr Recht treten.

Gleichzeitig verdeutlicht das Beispiel und dessen einseitig-apodiktischer Umgang mit der Frage nach „physiognomischer Individualisierung“ bzw. einer auf Ähnlichkeit beruhenden Relationalität solcher Porträts auf der einen und ihrer davon entkoppelten Rolle als „Bedeutungsträger“ auf der anderen Seite den vermutlich zähesten und erbittertsten ‚Grabenkampf‘ der Porträtforschung. Wenn Carqué den Porträts Karls V. neuartige naturalistische Tendenzen weitgehend abspricht, um sie dann als „zeichenhaft verstandene Bedeutungsträger“ zu deuten bzw. Ersteres regelrecht ausschließen zu müssen scheint, *weil* er Zweiteres für gegeben ansieht, zeigt dies erneut die tief wurzelnde Annahme einer grundsätzlichen Unvereinbarkeit im Hinblick auf die als *Skylla* und *Charybdis* bezeichneten Gegenpole der Porträtforschung. Dass er damit auch und gerade im Hinblick auf das Herrscherporträt keineswegs allein ist, hat bereits die Einleitung dieser Untersuchung deutlich gemacht. Es scheint mithin für

105 Carqué 2004, 332.

106 Siehe Prochno 2005.

107 Carqué 2004, 327.

108 Niehr 1998, 81. Niehr hat seine differenzierte und deshalb hervorzuhebende Untersuchung an einem einzelnen Werk, dem sog. *Gothaer Liebespaar* des Hausbuchmeisters, entwickelt.

einen großen Teil der mit dem (Herrscher-)Porträt und zumal der Frage nach Ähnlichkeit versus höherer Auffassung befassten Porträtforschung ein stillschweigendes Übereinkommen zu sein, dass jemand, der in einem der Punkte „A“ sagt, keineswegs auch „B“ sagen könne.

In einer bewusst simplifizierenden Gegenüberstellung hat vor gut 20 Jahren Andreas Köstler in diesem Sinne die beiden Extrempositionen der Porträtforschung skizziert, indem er Gottfried Boehms Darstellung in *Bildnis und Individuum*¹⁰⁹ von 1985 mit Luca Giulianis kurz danach erschienener Untersuchung *Bildnis und Botschaft*¹¹⁰ kontrastierte.¹¹¹ Während Boehm schon im Untertitel seines Buches („Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance“) überaus deutlich an Jakob Burckhardt anknüpft und dessen „Position bis ins Extrem“ steigert, geht es bei Giuliani um alles, „nur nicht um eine erst gesetzte und dann interpretierte Ähnlichkeit des Bildnisses mit den Portraitierten, die für dessen Individualität einstehe. Physiognomie wird hier nicht als vom Individuum, sondern von außenstehenden Normen geformt verstanden; Ähnlichkeit mit dem Dargestellten bildet hier ein fast zu vernachlässigendes Akzidenz.“¹¹² Zwischen diesen beiden Positionen seien jedenfalls die meisten Einlassungen zum Thema „Bildnis“ zu verbuchen. An Köstlers Einschätzung kann mit wenigen Ausnahmen auch heute festgehalten werden, wenn es um die brisante Frage nach Ähnlichkeit versus Idealität, Individualität versus Typus etc. im Porträt geht: Die Forschung positioniert sich zu weiten Teilen standhaft – geradezu einer Eigengesetzlichkeit folgend – zwischen der Skylla einer beinahe metaphysisch-numinosen Überbetonung des „Individuellen“ auf der einen Seite, wobei Ähnlichkeit in der Tradition Burckhardts als ein – wenn auch zu vernachlässigender – Indikator fungieren kann, und der Charybis einer generellen Leugnung solcher „Individualität“ im Porträt auf der anderen Seite, wobei auch Ähnlichkeit als Kategorie dann weitgehend ausscheidet und zumal das Herrscherporträt als regelrechter Modellfall figuriert. In beiden Fällen ist der Individualitätsdiskurs dennoch konstitutiv mit der Frage nach Ähnlichkeit sowie den mimetischen Qualitäten des Porträts verbunden.

Das „schwierige Problem der Porträtähnlichkeit“, also die Frage danach, „welche sichtbare Beziehung [...] zwischen dem porträtierten Menschen und seiner Darstellung im Porträt“ besteht, hat bereits Hermann Deckert 1929 eingehend problematisiert.¹¹³ Seine Lösung ist wiederum bezeichnend: Er stufte die Frage nach der Ähnlichkeit als „völlig müßig“ und letztlich nachrangig für die eigentlich entscheidende Frage danach ein, was das Abbild eines Menschen überhaupt zu einem „Porträt“ macht. Obschon auch Deckert von der Maßgabe ausgeht, „daß jedes Porträt *Darstellung* ist und daß jedes Porträt *Abbildungscharakter* hat“, „immer Porträt eines bestimmten Menschen“

109 Boehm 1985.

110 Giuliani 1986.

111 Köstler 1998, II.

112 Ebd.

113 Deckert 1929, 272 ff.

ist, wird es doch „vom Porträtmodell nur soweit bestimmt, wie es den Dargestellten in seiner Besonderheit trifft“. ¹¹⁴ Dennoch findet das Porträt seine Erfüllung nicht in diesem „Repräsentationscharakter“, sondern in einem Surplus: Es realisiert sich erst im Individualitätspostulat, dem gerade nicht ein eng gefasster Begriff von Ähnlichkeit genügt, der nach weit verbreiteter Meinung „in der Übereinstimmung ähnlicher Züge bei sonstiger Verschiedenheit“ und also darin besteht, „daß gewisse bestimmte Züge des Modells im Porträt getreu abgebildet sind“, ¹¹⁵ sondern die Darstellung eines „bestimmten Menschen als Individualität“ erfordert. Und spätestens hier schaut uns auch durch Deckerts Text wiederum Jakob Burckhardt an. Richtig verstandene Porträtähnlichkeit muss nach Deckert jedenfalls „etwas ganz anderes sein [...] als eine Übereinstimmung in einzelnen Zügen“, was sich schon daran zeige, „daß wir das Porträt eines Unbekannten mit völliger Sicherheit als Porträt erkennen können, obwohl hier jede Kontrolle fehlt. In dem Porträt eines Unbekannten muß also auch jene Beziehung von Modell zu Porträt sichtbar sein, als welche die spezifische Porträtähnlichkeit ist.“ ¹¹⁶ Diese erfüllt sich aber erst durch „die Objektivierung der erfahrenen Individualität durch den Künstler“ und so gewissermaßen in dem Scherzwort Max Liebermanns, der auf die Beschwerde eines Porträtierten einst geantwortet haben soll: „Wissen se, det Porträt is ähnlicher als Sie!“ ¹¹⁷

Im Folgenden soll genau diese Sichtweise entkoppelt werden, die eine erstaunlich lange und zähe Tradition hat und einerseits im Individualitätsdiskurs und -mythos seit dem 19. Jahrhundert sowie andererseits im Mimesisdiskurs und der damit verbundenen „Legende vom Künstler“ seit der Renaissance wurzelt: ¹¹⁸ Ein Porträt wird nicht erst durch einen letztlich anachronistischen Begriff von „Individualität“ zu einem

114 Ebd., 263 f.

115 Ebd., 273.

116 Ebd., 274.

117 Ebd., 274 u. 276. Zu dem porträttheoretischen Topos und der ihm eigenen „Übersteigerungswendung“ eines „Ähnlicher-als-der-Porträtierte-sich-selbst“-Konzepts vgl. ausführlich Spanke 2004, insb. 96–101.

118 Vgl. zur „Legende vom Künstler“ Kris/Kurz 1934: „Die Bewertung, die der Leistung des bildenden Künstlers zukommt, scheint stets in irgendeinem – zuweilen auch nur in einem fernen und dem Bewußtsein entzogenen – Zusammenhang mit dem Vergleiche zwischen Kunstwerk und Naturgebilde zu stehen. Dieser Vergleich erfolgt von zwei entgegengesetzten Standpunkten aus.“ Der hier wirkmächtige Standpunkt ist jener, der dem Künstler im Sinne der bei Platon und im Neuplatonismus verankerten *idea*-Lehre die Aufgabe stellt, „das Vorbild der Natur zu übertreffen und gleichsam als ihr Verbesserer, in seinem Werke ein Ideal der Schönheit zu verwirklichen“ (69). Dies hat im Hinblick auf das Porträt und der ihm auferlegten Verpflichtung zur Ähnlichkeit zu einer anhaltenden und wohl auch die modernen Einlassungen noch immer mitbestimmenden kunst- und gattungstheoretischen „Ablehnungswendung“ geführt, die sich stets in der Formel von der „Kunst als besserer Natur“, als erfülltem ‚Soll‘ verdichtete: Spanke 2004, 96 f. Vgl. zur traditionellen Ablehnung des Porträts als ‚nur‘ abbildender Mimesis, die sich als bloße Leibesverdoppelung selbst diskreditiert, auch Preimesberger 1999a, 18, sowie Preimesberger 1999b und Gaier/Kohl/Saviello 2012, 22.

Porträt – und auch nicht durch die Absicht eines Künstlers, diese „Individualität“ zu visualisieren. Nicht die solcherart verstandene „spezifische Porträtähnlichkeit“ und die „Objektivierung der erfahrenen Individualität durch den Künstler“ bestimmen den Porträtcharakter eines Abbildes. Das Bild eines Menschen mit Identifikationsanspruch wird also nicht erst durch das moderne anthropologische Konzept intrinsischer „Individualität“ und einer diesbezüglichen Interpretationsleistung des Künstlers zu einem „Porträt“.¹¹⁹ Demgegenüber vertritt die vorliegende Untersuchung die Auffassung, dass ein Abbild sehr wohl als Porträt anzusprechen ist, wenn es von der Absicht getragen wird, gewisse bestimmte – und nur in diesem Sinne „individuelle“ – physiognomische Züge des Modells im Bilde getreu wiederzugeben, den Menschen in seiner körperhaften Kontingenz ins Bild zu setzen und insofern einen bestimmten Menschen – sei es auch rein phänotypisch – zu meinen und zu bezeichnen.¹²⁰ Und es lässt sich von Ähnlichkeit tatsächlich auch da sprechen, anders als Deckert insinuierte, wo verschiedenen Bildern eines Menschen etwas Bestimmtes gemeinsam ist, wo bestimmte, einprägsame Züge und physiognomische Eigenheiten einen bestimmten Menschen unverkennbar machen sollen und so als ‚Marker‘ der Wiedererkennung fungieren. Bereits der in Ton überführte Schattenriss des Butades wäre demnach ein Porträt: ein in porträtmäßiger Absicht geschaffenes Abbild eines bestimmten Menschen in seinem körperlichen So-Sein.¹²¹

Wenn Ähnlichkeit als ein „aporetisches Problem jeglicher [...] Beschäftigung mit Begriff und Sache des Porträts“ (Preimesberger) u. a. darin besteht, dass der Betrachter des Porträts eines längst verstorbenen Menschen aufgrund der zeitlichen Distanz den Grad der Ähnlichkeit nicht am lebenden Modell bemessen kann, kann er dies sehr wohl im Hinblick auf verschiedene Bilder dieses Menschen und also durch den Vergleich dieser Bilder und der ihnen eignenden (physiognomischen) Ähnlichkeiten. Dabei tritt die häufig tatsächlich aporetische Frage, ob ein bestimmter Mensch wirklich genau so ausgesehen hat, exakt diese Nase hatte etc. – dort, wo das nicht an Quellen verifiziert werden kann – in den Hintergrund. Mit Georgia Summers Wright lassen sich unter dieser Maßgabe die Kriterien für ein „Porträt“ und dessen „Ähnlichkeit“ hinsichtlich

119 Vgl. zu der Problematik auch Spanke 2004, 31.

120 Vgl. dazu etwa die puristische Position Max Kemmerichs, der das Porträt als ein Bild definierte, das „eine ganz bestimmte Persönlichkeit möglichst ähnlich, d. h. so, wie sie wirklich aussah, wiedergeben“ will und der den Leib als regelrechten Statthalter des Individuums begreift. Kemmerich 1906, 533, sowie Kemmerich 1907 und 1909. Gleichlautend auch Delbrück 1912, der das Porträt ebenfalls „als ähnlich beabsichtigte Darstellung eines bestimmten Menschen“ und „Ähnlichkeit“ als einen „Naturalismus der äusseren Form und des Ausdrucks“ definierte, wobei die „äussere, anatomische Aehnlichkeit“ zunächst „durch einzelne Korrekturen am Typus“ erreicht werde – „z. B. setzt der Künstler in ein typisches Gesicht eine individuelle Nase, einen persönlichen Mund“ (VII).

121 Die Butades-Legende ist einer der Ursprungsmythen einer Erfindung des Porträts als Erfindung der Malerei: Nach Plinius d. Ä. hat der Töpfer Butades aus Sikyon zuerst ein Porträt aus Ton geschaffen, indem er einen Schattenriss zu Hilfe nahm, den seine Tochter von einem geliebten jungen Mann angefertigt hatte, der in die Fremde ging. C. Plinius Secundus d. Ä.: Nat. Hist. XXXV, 151. Vgl. dazu auch Beyer 2002, 17.

der hier interessierenden überkommenen Abbilder längst verstorbener Herrscher und Herrscherinnen wie folgt bestimmen: „they must be securely identified, they must have been produced during the lifetime of the patron, *and there must be two or more that resemble one another*“ (Hervorhebung, J. B.)¹²² – also im Hinblick auf jene Relation, die Brigitte Bedos Rezak als „relationship between image and image“ beschrieben und von dem nicht-mimetischen Repräsentationsmodus des Siegels abgesetzt hat.

Nach Deckert – aber man könnte hier auch Burckhardt, Boehm, Guiliani und viele andere nennen – macht das Vorhandensein solcher Züge und erscheinungsmäßigen ‚Marker‘ eine Darstellung des Menschen noch lange nicht zu einem Porträt, weil – so Deckert – blaue Augen, eine kurze Nase oder ein breiter Mund die postulierte „Individualität“ in nichts bezeichneten.¹²³ Es ging jedoch in frühen Porträts und insonderheit in Herrscherporträts schlicht nicht um eine solche anachronistisch missverstandene „Individualität“, wie im Weiteren zu zeigen sein wird. Folgerichtig charakterisiert Deckert das „Repräsentationsporträt“ als eines, in dem nicht ein Mensch „intim“, individuell dargestellt wird, „sondern als Repräsentant von jemandem oder von etwas“ figuriert: „als‘ König, als‘ Glied der Gesellschaft [...] oder ‚als‘ Charakter“. Solche Bilder repräsentierten den Menschen „als einen, der selbst schon etwas repräsentiert“.¹²⁴ D’accord! Aber ist die Porträtforschung deshalb davon entbunden, nach der Rolle und Funktion physiognomischer Ähnlichkeit im Repräsentationsporträt zu fragen? Und sind sie deshalb weniger Porträts, wenn sie doch von dem Bemühen getragen sind, diesen Menschen oder Herrscher – nach Harald Kellers puristischer Definition des Bildnisses – als „einmaligen, unverwechselbaren Menschen durch seine besonderen physiognomischen Eigentümlichkeiten, überhaupt durch sein Antlitz“ zu kennzeichnen?¹²⁵ Auch Deckert geht ja – und er steht hier nur stellvertretend für alle anderen mir bekannten Definitionen des Porträtbegriffs¹²⁶ – grundsätzlich von der Überzeugung aus, „daß jedes Porträt *Darstellung* ist und daß jedes Porträt *Abbildcharakter* hat“, dass es immer „die bestimmte Erscheinung eines bestimmten Menschen“ darstellt.¹²⁷ Die

122 Summers Wright 2000, 117.

123 Deckert 1929, 274.

124 Ebd., 281.

125 Keller, Harald 1939, 229.

126 Neben Kemmerich und Delbrück (siehe Anm. 120) seien beispielhaft genannt: Lexikon der Kunst, Bd. 1, 558 [Hervorhebungen im Original]: „Bildnis oder Porträt (frz. portrait [porträ]), von lat. protrahere «hervorziehen», früher auch *Konterfei* (lat. Contrafacere «nachmachen»), bez. im Unterschied zum *Bild* schlechthin die abbildende, gestaltende und deutende Darstellung eines *bestimmten* Menschen in seiner anschaul. Erscheinung, d. h. in dem den Sinnen direkt faßbaren Ausdruck seiner sozialen und geistigen Wesenheit.“; Waetzoldt 1908, 122–130, unterscheidet „zwischen der Wirkung eines in erster Linie als mehr oder weniger ähnliches Ebenbild empfundenen Porträts und der eines anderen Porträts, in dem sich der typische Kern einer individuellen Seelenhaftigkeit offenbart“ (122), was er als Steigerung vom „abbildmäßigen Prinzip“ hin „zur bildmäßigen Auffassungs- und Darstellungsweise“ (123) versteht. Vgl. dazu ausführlich für den Nürnberger Raum auch Schmidt, Sebastian 2018, 30–44.

127 Deckert 1929, 263.

vorliegende Untersuchung ist davon überzeugt, dass blaue Augen, eine kurze Nase oder ein breiter Mund, dass also die Darstellung der „bestimmten Erscheinung eines bestimmten Menschen“ nicht nur eine „generelle Ähnlichkeit“ meint, die lediglich „die Zugehörigkeit dieses Menschen zu einem bestimmten körperlichen und physiognomischen Typus“ konstatiert,¹²⁸ sondern bereits vollumfänglich mit der Porträtabsicht korreliert und insofern ein hinlängliches Kriterium des Porträts ist. Seine Eigenart und Ästhetik zeigt sich ganz wesentlich in jener „Grundbedingung des Porträts, die sie [...] von den anderen Spielarten gestalterischen und künstlerischen Tuns, die sie von den anderen Arten des Darstellens und von den anderen Aufgaben und Gattungen der bildenden Kunst abhebt: die von seinem Hersteller zweifelsfrei intendierte Beziehung zwischen dem Porträt und seinem menschlichen ‚Original‘.“¹²⁹ Das Hauptcharakteristikum einer spezifischen Mimesis des Porträts beruht – mit anderen Worten – auf einer „Logik der Ähnlichkeit, die sich maßgeblich aus dem Postulat der Identifizierung und der Wiedererkennbarkeit [...] speist“.¹³⁰ Die so verstandene Ähnlichkeit kristallisiert sich, historisch gesehen, zunächst einmal an Gesicht und Körper heraus, also der äußeren Erscheinung eines Menschen, die wiederum als Ausdrucksträger eines Inneren (etwa im Sinne der Physiognomik) verstanden werden konnte. „Ähnlichkeit, wie auch immer sie geartet sein mag, ist Prämisse und Grundverfasstheit des Porträts.“¹³¹

Für Deckert kann eine „eigentümlich geformte lange Nase gerade die Familienzugehörigkeit eines Menschen bezeichnen, jene Ähnlichkeit von sonst ganz verschieden aussehenden Mitgliedern der Familie, die alle die gleiche Nase geerbt haben. Wie könnte ein typisches Merkmal, das lediglich durch diese Nase besonders charakterisiert wäre, das Porträt *eines* der Mitglieder dieser Familie sein? Das hieße ja: ein Porträt genüge für alle Familienmitglieder (– oder es genüge schließlich allein die eingerahmte Familiennase).“¹³² Davon abgesehen, dass Deckert hiermit eine sehr wichtige Funktion des frühen und also Herrscherporträts anspricht, ohne diese als Mehrwert und möglichen Antrieb zu erkennen – nämlich physiognomische Familienähnlichkeit und z. B. ‚eine bestimmte Nase bei sonstiger Verschiedenheit‘ im Rahmen einer porträthaften politischen Semiotik zu funktionalisieren –, wird im Weiteren von genau diesem limitierten Porträtbegriff ausgegangen: Wenn von „Individualität“ die Rede ist, wird damit ausschließlich eine an den Körper und zumal das Gesicht gekoppelte Bezeichnung und Kenntlichmachung eines bestimmten Menschen in identitätsstiftender Absicht, ein physiognomischer ‚Ausweis der Person‘ und nicht jene metaphysisch-numeriche, intrinsische, moderne Individualität gemeint sein, die in der Nachfolge Jakob Burckhardts die Porträtforschung so nachhaltig geprägt hat. Stattdessen soll es um Identität gehen, für deren Konstituierung im Bild physiognomische Ähnlichkeit

128 Ebd., 274.

129 Preimesberger 1999a, 17.

130 Kohl/Gaier/Saviello 2012, 17.

131 Ebd., 18.

132 Deckert 1929, 274.

und Wiedererkennbarkeit ab einem bestimmten Zeitpunkt offenbar ein durchaus tragfähiges Konzept und Zeichensystem war, dessen Sinn es zu erfassen gilt.

Mit dem Aufkommen und der zunehmenden Indienstnabe des Porträts verknüpft sich deshalb auch nicht die traditionelle – ebenfalls von Burckhardt geprägte – Annahme, die im Porträt einen bildhaften Indikator, mithin einen ‚Kronzeugen‘ der vermeintlichen – „wie mit einem Zauberschlage“¹³³ sich ereignenden – Umwälzungen in den Individualitätskonzepten und damit verbundenen Repräsentationsstrategien vom Mittelalter zur Renaissance und geraden Weges in die Moderne erkennt.¹³⁴ Mit Stephen Perkinson glaubt auch die vorliegende Arbeit nicht an jene „introduction of physiognomic likeness as a visual symptom“, die den „triumph of the self-conscious individual of the Renaissance over the anonymity and corporate identities of the Middle Ages“ sinnfällig markiert und geradezu beweist.¹³⁵ Stattdessen sollen Porträtgenese und -funktion im Hinblick auf eine „growing reliance on references to the embodied identities of [...] subjects“¹³⁶ untersucht und als eine Repräsentationsform kenntlich gemacht werden, die Ähnlichkeit – und also den Körper bzw. das Antlitz der Herrschenden – in eine ‚Grammatik des Politischen‘ einschreibt.

Dabei stützt sich die vorliegende Untersuchung auch auf eine Forschungsrichtung, die erst vor einigen Jahren begonnen hat, deutlich zu machen, dass das Konzept

133 Burckhardt hatte die „Darstellung des Individuums“ mit einer der Porträtentwicklung inhärenten „Geschichte der Ähnlichkeit, des Vermögens und des Willens, diese hervorzubringen“, verknüpft (Burckhardt 1933, 316). Mit der „Entdeckung der Welt und des Menschen“, dem jähren und frühlinghaften „Erwachen der Persönlichkeit“ (Burckhardt 1930, 95) war demnach auch in der Porträtauffassung alles „wie mit einem Zauberschlage anders seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts. Durch eine geheimnisvolle Strömung, welche in Italien zuerst die florentinische, im Norden zuerst die flandrische Kunst gleichzeitig ergriff, kam damals die Kraft und der Wille empor, die ganze Lebenswahrheit darzustellen“ (Burckhardt 1933, 320). Zu der Tatsache, dass spätere Kunsthistoriker dieses Deutungsmuster weit mehr strapaziert haben als Burckhardt selbst, vgl. Warnke 1998, 81f. Zu erinnern wäre etwa an das von Werner Kaegi überlieferte Bonmont Burckhardts: „Ach wisse sie, mit dem Individualismus, i glaub ganz nimmi dra; aber ich sag nit; si han gar e Fraid.“ Zit. nach Burke 1995, 393, der das zähe Amalgam aus Renaissance-Individualismus und Porträt ebenfalls kritisch absteckt. Dass jedoch mindestens ein Teil dieser „Fraid“ fortwirkt, sieht man etwa daran, dass noch die große „Dürer, Cranach, Holbein“-Schau in Wien und München titelgebend die „Entdeckung des Menschen“ im deutschen Porträt um 1500 zelebrierte und so Burckhardts eingängige Formulierung von der „Entdeckung der Welt und des Menschen“ nahezu wortgetreu und publikumswirksam fortschrieb (AK Wien/München 2011). Im Bereich der Geschichtswissenschaft siehe auch Dülmen 2001.

134 Obschon es vor einigen Jahren sogar zum überraschenden Versuch einer teilweisen Rehabilitation des Burckhardtschen Renaissance-Individuums kam, die allerdings wenig überzeugen kann. Vgl. Biow 2015.

135 Perkinson 2009, 6. Dass überdies das Individuum längst und in vielfältiger Weise auch im Mittelalter entdeckt wurde, darf an dieser Stelle als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden. Vgl. dazu etwa Gurjewitsch 1994, Aertsen/Speer 1996 sowie, für die bildende Kunst und zur Frage nach dem „Individuum ohne Bildnis“, Reudenbach 1996.

136 Perkinson 2009, 20.

der Ähnlichkeit (*similitudo*) tatsächlich von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Kunstproduktion und den Kunstdiskurs in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit war, aber doch als Kategorie der Kunst- und Porträtgeschichte „weitgehend umschifft oder marginalisiert wurde“. ¹³⁷ Dabei konnte gezeigt werden, dass sich der Begriff der Ähnlichkeit – ebenso wie das ihm eng verbundene Konzept der Mimesis ¹³⁸ – zwar aufgrund seiner historischen Volatilität und Wandelbarkeit einer bündigen Definition entzieht, so auch in keinem der kunsthistorisch gängigen Lexika als Lemma auftaucht und in nahezu allen Veröffentlichungen zum Porträt – obschon als „Stolperstein“ stets präsent – für heikel erachtet oder ganz ausgeklammert wird, sich diese Leerstelle jedoch aus historischer Perspektive nicht bestätigen lässt, weil zahlreiche Quellen „die herausragende Bedeutung der ‚Ähnlichkeitsfrage‘ von Aristoteles bis hin zu Foucault und Deleuze vor Augen führen“. ¹³⁹ Zugleich ist das Problem der Ähnlichkeit aufs Engste mit Fragen der Bildgebung verbunden und wirft „auf sehr grundsätzlicher Ebene Fragen nach historisch unterschiedlichen Bildverständnissen, Techniken der Bildproduktion, Aspekten des ‚Stils‘ und auch der Bildlogik auf“. ¹⁴⁰ Dabei wird gerade im Porträt die „wiedererkennbare Ähnlichkeit der äußeren Gestalt“ spätestens im Quattrocento „zum ‚springenden Punkt‘ der latenten Präsenzbehauptung [...]“. Sie belebt das Bild auf vielfältige Weise und garantiert den engen Konnex zur Wirklichkeit in der Erzeugung des Eindrucks von Anwesenheit und Authentizität. Man könnte auch von der ‚Autorität der Ähnlichkeit‘, die zugleich eine ‚Autorität der Authentizität‘ ist, sprechen“. ¹⁴¹

Genau hierum wird es im Folgenden gehen: Ähnlichkeit und die aus ihr resultierende Wiedererkennbarkeit sollen nicht marginalisiert, sondern als eine zentrale Kategorie der Porträtgeschichte und -funktion ernstgenommen werden und am Beispiel des Herrscherporträts, mit dem die spätmittelalterliche Porträtgeschichte zugleich beginnt, als eine *Technik der Bildproduktion*, der eine bestimmte *Bildlogik* entspricht, kenntlich gemacht werden. Diese Bildlogik beruht ganz wesentlich auf einer *Autorität der Ähnlichkeit und Authentizität* und lässt sich zugleich, im Sinne des vorangehenden

137 Vgl. dazu den instruktiven, das Feld öffnenden Sammelband von Gaier/Kohl/Saviello 2012, insbesondere den einleitenden Beitrag der Herausgeber über „Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte“, 11–28, hier 11.

138 Vgl. zum ähnlich gelagerten Problemfeld der Mimesis und den ebenfalls pluralen Formen der Nachahmung, die eine Einordnung auch dieses Begriffes schwer macht: Rosen 2003, 242.

139 Kohl/Gaier/Saviello 2012, 12 f. Das zeigt auch der 1999 erschienene Band *Porträt*, der nicht nur in der Einleitung die Problematik eingehend erörtert, sondern auch anhand des analysierten Quellenmaterials detailliert darlegt. Vgl. Preimesberger/Baader/Suthor 1999.

140 Kohl/Gaier/Saviello 2012, 13.

141 Ebd., 21. Genau das betont auch Alberti in seinem berühmten Diktum von der „quasi-göttlichen Macht“ der Vergegenwärtigung durch das Porträt, die sich als wiederkannte Ähnlichkeit manifestiert: „Wenn sich in einem Vorgang [d. h. in einem Historienbild] ein Gesicht eines bekannten oder würdigen Mannes befindet, zieht dieses bekannte Gesicht sofort alle Blicke der Betrachter auf sich, selbst wenn darin andere Figuren zu sehen sind, die jenes an künstlerischer Vollendung und Liebreiz übertreffen. Daraus ersieht man, welche Wirkung das enthält, was nach der Natur dargestellt ist.“ Alberti 2002 [1435], 159.

Kapitels und einer Überschneidung von Wappen und Porträt, als ein *Körperbild von quasi-heraldischer Funktionalität* beschreiben. Dies soll in einem nächsten Schritt zunächst an dem Fallbeispiel habsburgischer Herrscherporträts um 1500, zumal der Porträtgenese und des Porträtgebrauchs unter Maximilian I., untersucht werden. Dabei wird auf einen Begriff „bildhafter Ähnlichkeit“ Bezug genommen, den Klaus Rehkämper mittels der „Prototypentheorie“, wie sie in Anlehnung an Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit von Eleanor Rosch entwickelt wurde,¹⁴² definitivisch zu umgrenzen versucht hat.¹⁴³ Demnach gibt es zwar für Ähnlichkeit „keine eindeutigen oder absoluten Kriterien. Die entscheidende Frage lautet jedoch: Muss es diese geben, damit der Begriff Ähnlichkeit in einer Theorie von Nutzen sein kann?“¹⁴⁴ Rehkämper verneint dies und betrachtet die Vorstellung, dass sich jeder Begriff scharf definieren lassen muss, als „ein platonisches Erbe, das es zu überwinden gilt“.¹⁴⁵ Ein Bild sei seinem Denotat mehr oder weniger ähnlich, „weil es mehr oder weniger korrekt und mehr oder weniger vollständig dessen Eigenschaften darstellt“.¹⁴⁶ Die entgegengesetzte Auffassung, dass ein Bild seinem Gegenstand absolut ähnlich sein muss, lehnt Rehkämper ab. Ähnlichkeit meint demnach eine semantische Beziehung zwischen Bild und Gegenstand und lässt sich mittels eines Prototyps (in unserem Falle also z. B. des Herrschers in seinem körperlichen So-Sein oder auch eines danach geschaffenen Bildes, das in der Folge als ‚Archetyp‘ dient) definieren. Dabei gilt, „je näher der Abstand zum Prototyp, desto größer die Ähnlichkeit“. Rehkämper gelangt so zu einer relativen Wesensbestimmung bildhafter Ähnlichkeit, die sich auch die folgenden Ausführungen zu eigen machen: „Definitionen zeigen scharfe Grenzen auf. Dies ist im Falle der Ähnlichkeit nicht zu leisten und sollte aber auch nicht angestrebt werden. Ähnlichkeit ist ein Begriff mit einer internen Struktur, bei der sich die als ähnlich bewerteten Objekte um einen Prototyp herum gruppieren. Graduelle Abstufungen sind möglich.“¹⁴⁷ Als eine mögliche Ausnahme im Hinblick auf die hier behandelten Objekte sind allenfalls jene Porträts zu diskutieren, die ihren Gegenstand in einem ganz und gar ‚Realen‘, „auch historisch ‚Realen‘, jenseits von Simulacren und Simulation, zu verankern“ scheinen und mit Evidenzstrukturen operieren, „deren Kausalverhältnisse ein Höchstmaß an Unmittelbarkeit suggerieren“.¹⁴⁸ Jeanette Kohl hat diese Porträts als „indexikalisch“ beschrieben: Sie versuchen ihren Gegenstand bzw. Referenten unter Zuhilfenahme von Abdruckverfahren (Verwendung von Toten- oder Lebendmasken) tendenziell „vollkommen ähnlich“ zu machen, eine maximal kongruente äußere Ähnlichkeit zu generieren.

142 Vgl. Rosch 1973 sowie Rosch/Mervis 1975.

143 Rehkämper 2005 sowie Rehkämper 2002.

144 Rehkämper 2005, 238.

145 Ebd.

146 Ebd., 238 f.

147 Ebd., 241.

148 Kohl 2012, 186 f.

3 Heraldische Gesichter – Habsburgische Herrscherporträts um 1500

3.1 Der physiognomische Marker oder Die ‚Nase des Reiches‘ wird rehabilitiert

Die Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel verwahrt eine undatierte kolorierte Zeichnung, die einer um 1550 entstandenen Bilderhandschrift entstammt und den Habsburger Maximilian I. zu Pferd zeigt (Abb. 7).¹⁴⁹ Sie steht am Beginn der nachfolgenden Darlegungen, weil sie geeignet scheint, einen ihrer grundlegenden Gedanken anschaulich zu machen.

Das Blatt zeigt den Kaiser hoch zu Ross, sowohl der Reiter wie auch das Pferd sind von einer aufwendig dekorierten und geradezu fantastisch anmutenden Rüstung nahezu vollständig verhüllt. Allein ein kleiner Spalt zwischen dem mit Pfauenfedern versehenen Helm des Kaisers und dem Mund und Kiefer verdeckenden oberen Brechrand der Rüstung gewährt dem Betrachter einen Blick auf den unverhüllten Herrscherkörper. Aus diesem Spalt nun ragt, deutlich akzentuiert und gleichsam den imposanten Bogen des geharnischten Pferdekopfes wiederholend, die adlergleiche Nase des Herrschers hervor, die in Anlehnung an ein Buch über Federico da Montefeltro, das von der ‚Nase Italiens‘ handelt,¹⁵⁰ als die ‚Nase des Heiligen Römischen Reiches‘ bezeichnet werden kann. Die einleitende These der folgenden Ausführungen lässt sich dahingehend konkretisieren, dass bereits dieses markante physiognomische Detail für die meisten zeitgenössischen Betrachter ausgereicht haben dürfte, um den Dargestellten

149 Herzog August Bibliothek: Cod. Guelf. I.II.2 Aug. 2°, Blatt 13v. Da die Handschrift Abbildungen von Kaiser Karl V. in älteren Jahren, nach der Schlacht bei Mühlberg (1547) enthält, scheint eine Entstehungszeit des undatierten Werkes in den 1550er Jahren plausibel. Ich danke Dr. Christian Heitzmann (Leiter der Abteilung Handschriften) für die freundliche Auskunft. Siehe außerdem Schmidt-Glintzer 1998, 260, Nr. 29, wo zweifellos zutreffend Tizians berühmtes Reiterbildnis *Karl V. nach der Schlacht bei Mühlberg* (Museo del Prado, Madrid) als Vorlage für die entsprechende Illustration in der Bilderhandschrift genannt wird. Vgl. auch den Katalogeintrag in AK Wetzlar 2002, 312, Nr. 809 (Hans Joachim Spiegelhalter), der die Handschrift allerdings nur grob ins „16. Jahrhundert“ datiert.

150 Roeck/Tönnesmann 2005.



Abb. 7 Unbekannter Künstler: Maximilian I. zu Pferd, um 1555, kolorierte Zeichnung aus einer Bilderhandschrift (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.11.2 Aug 2°, folio 13r).

zutreffend als Kaiser Maximilian zu identifizieren. Zwar wird die Richtigkeit dieser Identifikation durch ein mehrteiliges Wappen auf dem kunstvoll gearbeiteten Geliger des Pferdes zusätzlich abgesichert, das Wappen geht jedoch einerseits im ornamentalen Reichtum dieses Rüstungsteiles nahezu unter und kann es überdies, so die eigentliche Hypothese, mit der sozusagen barrierefreien Lesbarkeit und naturalisierten Semiotik der ihrerseits heraldisch funktionalisierten Nase des Habsburgers letztlich nicht aufnehmen.

Dieselbe ‚Nase des Reiches‘ kommt auch in einer Entwurfszeichnung Hans Burgkmairs d. Ä. von 1510 zur Darstellung, hier gewissermaßen im Modus einer *revelatio*: Das Blatt, das als frühe Skizze Burgkmairs zu jenem „Epitaphium“, einem von Maximilian vor dem Chor der Augsburger Klosterkirche St. Ulrich und Afra geplanten monumentalen Reiterstandbild, erkannt wurde,¹⁵¹ zeigt den Entwurf eines vollständig geharnischten Reiters in Rück-, Vorder- und Seitenansicht (Abb. 8). Um wen es sich bei dem wehrhaften Streiter handelt, verdeutlichen dann die drei Detailstudien des Helmes, die Burgkmair am oberen rechten Rand des Blattes ausführte. Die mittlere zeigt die erwähnte ‚Enthüllung‘ und gibt bei geöffnetem Visier den Blick des Beschauers auf die ‚Nase des Heiligen Römischen Reiches‘ frei; dass es sich dabei um den Kopf des Kaisers handelt, macht nicht nur die auch hier als unmissverständlicher physiognomischer

151 Vgl. Anzelewsky 1965.



Abb. 8 Hans Burgkmair d.Ä.: Entwurf zum Reiterstandbild Maximilians I., datiert 1510 (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

Marker dienende Nase des Kaisers ersichtlich, sondern hält Burgkmair auch handschriftlich fest. Die zweizeilige Beischrift über den Helmstudien, deren Eigenhändigkeit bislang nicht in Frage gestellt wurde, hatte Anzelewsky als *maximilianus • 1510 / kaysers diesen (?) kopf* gelesen.¹⁵² Richtig aber ist wohl die hier vorgeschlagene Lesart als *kaysers guter kopf*, mit der ausschließlich die mittlere Helmstudie bezeichnet ist, die den Blick auf den Herrscher und hier zumal auf dessen Nase freigibt. Das Kriterium für einen in diesem Zusammenhang „guten Kopf“ erschließt sich dabei eigentlich nur im Hinblick auf die Markanz und physiognomisch eingängige Wiedererkennungsqualität, die ikonische Suggestivität dieses Habsburger-Hauptes, auf die auch Burgkmair abzuheben scheint.

Wie sehr nun diese Nase tatsächlich geeignet war, als ein einschlägiges und sozusagen primäres Identifikationsmerkmal zu fungieren, belegen auch verschiedene literarische Porträts, in denen die markante Nasenbildung ausdrücklich thematisiert wird.¹⁵³ Der Hofhistoriograph Joseph Grünpeck beschrieb Maximilians mittig hervorkragende

152 Ebd., 299.

153 Vgl. hierzu und im Folgenden Metzger 2011, hier 22. Metzger stützt sich auf die ausführlichen Darlegungen bei Halper 1970.

Nase ebenso explizit¹⁵⁴ wie der Nürnberger Humanist Christoph Scheurl, der sie als *ein gepogne adlerische nasen* kennzeichnete.¹⁵⁵ Im Jahr 1499, während des Schweizer Krieges, war es dieselbe markante Nase des Herrschers, die es dem Ritter Götz von Berlichingen erlaubte, seinen Herrn und Kaiser trotz geschickter Tarnung zutreffend zu identifizieren. Er berichtet:

[...] und stieß der Kayser in der Nacht auch zu uns; der hett ein kleines grünes altes Röcklein an und ein grünes Stuz=Käpplein, und ein grossen grünen Huth darüber, daß Ihn keiner für einen Kayser gefangen oder angesehen hett, ich aber als ein junger kandt Ihn bey der Nassen, daß Ers war, dann ich hett Ihn davor, wie gemeldt, uf etlich Reichs=Tägen [...] gesehen.¹⁵⁶

In seiner 1668 in Nürnberg gedruckten Überarbeitung des Fuggerschen „Ehrenwerkes“ des Hauses Österreich berichtet schließlich auch Sigmund von Birken eine bezeichnende Anekdote: Maximilian sei von den Bürgern einer Reichstadt *sein Conterfaet oder Bildnis* als Gastgeschenk in unterschiedlichen Techniken verehrt worden – *in Holz geschnitten / mit Farben eingeschmelzt / in Metall und Gyps gegossen und in wachs pussirt*.¹⁵⁷ Zunächst gefielen diese dem Kaiser offenbar sehr gut, sodass er sich seinerseits generös zeigte und mit Geschenken bedankte. Als die Bürger jedoch *aus geldgeitz / des dings zuviel machten / und immer einer nach dem andern ihn damit anbettelte / ward er endlich darob unlustig / und sagte: Seht / durch Gott / wol fromme und gute Spiegelmacher gibt es in dieser Stadt! Ein jeder / der eine grosse Nase nachmachen kann / der komt / und will uns damit dienen*.¹⁵⁸ Ob die Anekdote nun tatsächlich so stattgefunden hat oder nicht, sie zeigt doch einmal mehr, dass die Nase des Kaisers auch noch im ausgehenden 17. Jahrhundert als prägendes, mithin bildbestimmendes Charakteristikum der maximilianischen Physiognomie und Ikonografie wahrgenommen wurde.

Christof Metzger hat jedenfalls zu Recht darauf hingewiesen, dass solche Berichte deutlich erkennen lassen, „wie differenziert ein Antlitz, ja die gesamte körperliche Erscheinung schon im frühen 16. Jahrhundert gesehen und beschrieben wurde“¹⁵⁹ – ein Befund, der auch durch zeitgenössische ‚erkennungsdienstliche‘ Praktiken und deren nicht-ikonische Möglichkeiten der Identifikation durch Steckbriefe, Ausweise und behördliche Registrierungsstrategien grundsätzlich bestätigt wird, wie sie Valentin Groebner für das ausgehende Mittelalter eingehend erörtert hat.¹⁶⁰

154 Grünpeck *Historia* 1838 [1508–1515], 97: „[...] nasum a summo deductiorem et ab imo eminentiorem“.

155 Vgl. Metzger 2011, 22.

156 *Lebens-Beschreibung Herrn Gözens von Berlichingen von ihm selbst geschrieben*, hg. von Verono Franck von Steigerwald, Nürnberg 1731, 35 f.

157 Birken 1668, 1386. Vgl. dazu Eisenbeiß 2017, 25 f.

158 Birken 1668, 1386.

159 Metzger 2011, 23.

160 Groebner 2004.

Dass dabei nicht nur, aber eben auch eine bestimmte Nasenform sehr bewusst wahrgenommen und kritisch beurteilt wurde und diese Beurteilung zugleich diskursiven Schwankungen unterlag, lässt sich beispielhaft an ihrer zunehmend ambivalenten symbolisch-indexikalischen Indienstnahme durch die zeitgenössische physiognomische Traktatistik sowie – damit zweifellos zusammenhängend – durch die Bildkünste verdeutlichen. Es wird sich dabei u. a. zeigen, dass von einer einfachen Analogiebildung von der Art ‚Adlernase gleich kaiserliche Majestät‘, von einer selbstredend positiv besetzten Assoziationskette ‚Jupiter–Adler–Kaiser–Herrscher‘, durchaus nicht die Rede sein kann,¹⁶¹ obschon die pseudo-aristotelischen *Physiognomonica* die aquiline Hakennase tatsächlich den Großgesinnten zuschrieb.¹⁶² So enthält etwa das zeitgenössische, äußerst erfolgreiche und in zahlreichen, leicht voneinander abweichenden Ausgaben erschienene sogenannte Augsburger *Complexionsbüchlein*¹⁶³ ein mehr als eindeutiges physiognomisches Verdikt: In der Ausgabe von 1512 werden entschieden die charakterlichen Defizite von Menschen mit einer in der Mitte aufgebogenen Nase *als ain habich* beschworen und Habsucht, Boshaftigkeit, Unkeuschheit und Lügenhaftigkeit mit dieser Nasenform assoziiert.¹⁶⁴ Diese Beurteilung deckt sich nicht nur mit den physiognomischen Lehren akzeptierter und eifrig exzerpiert mittelalterlicher Autoritäten wie Albertus Magnus oder Michael Scotus,¹⁶⁵ sondern auch mit einer gegen Ende des 15. Jahrhunderts einsetzenden Popularisierung bildnerischer Gestalttypologisierung, deren physiognomische Semantik im Hinblick auf die Hakennase mit denselben grundsätzlich negativen Assoziationen befrachtet war. Es ließe sich in diesem Zusammenhang etwa an das im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zuerst im Medium der Grafik aufkommende und dann im frühen 16. Jahrhundert äußerst populäre Motiv des „Ungleichen Paares“ erinnern, dessen früheste Beispiele – die Kaltnadelstiche des Hausbuchmeisters von 1475/80 (Abb. 9 und 10) – bereits die fortan standardisierte Habicht-Nase als faziales Stigma zeigen, das physiognomisch einwandfrei die unkeusche, ungestüme und *auff zeitlich gut*¹⁶⁶

161 So etwa Müller, Mathias F. 2010, 2; im Sinne eines ähnlich selbstverständlichen Assoziationszusammenhangs auch Andres 1999, 151f. Mathias F. Müller verweist in diesem Zusammenhang auch auf Suetons Biografie des Julius Cäsar, die diesem eine Adlernase zuordnet. Zwar wird tatsächlich mehreren Kaisern eine gebogene Nase attestiert, dem Julius Cäsar allerdings gerade nicht. Siehe Sueton: *De vita Caesarum*, Buch 1, Kap. 45.

162 „Die mit einer Hakennase, die von der Stirn abgesetzt ist, sind großgesinnt; siehe die Adler.“ Aristoteles *Physiognomonica* 1999, 26 [= *Physiognomonica* 811 a35].

163 Zu den verschiedenen Ausgaben dieses äußerst populären Physiognometriktraktates, als dessen Autor stets Bartolomeo della Rocca Cocles figuriert, das aber im Wesentlichen auf Michael Scotus‘ um 1230 entstandenen *Liber physiognomiae* basiert, vgl. Reißer 1997, 56–61.

164 Rocca Cocles *Complexion* 1512, unpag. 6v (= BSB München: Res/Anthr. 2582): „Item ain auffgebogen naß in der mitte als ein habich / bedeüt ainen menschen der da aufsetzig ist auff zeitlich gut / lügenhaftig / unstät / unkeüsch / ungestüm / guter vernunftt bößhaftig / mag wol grob speiß essen.“

165 Vgl. dazu Reißer 1997, 62.

166 Siehe Anm. 164.

Abb. 9 Hausbuchmeister:
Junge Frau mit altem Mann,
„Ungleiches Paar“, Kaltnadel,
1475–80 (Amsterdam,
Rijksprentenkabinet,
Obj.-Nr. RP-P-OB-933).



vertrauende Lasterhaftigkeit desjenigen Pendants veranschaulicht und zugleich diskreditiert, das die Zuneigung des ungleichen Anderen nur zu erkaufen vermag. Wird die jeweilige Geschlechterrolle vertauscht, wechselt zuverlässig auch die Habicht-Nase ihren Besitzer bzw. ihre Besitzerin.¹⁶⁷ In ganz ähnlicher Weise verdeutlicht auch die einschlägige Tradition der Judas-Ikonografie, dass das physiognomische Nasen-Verdikt in der Bildpraxis der Zeit wie selbstverständlich zur Anschauung gelangte: Auch hier wird der lügen- und boshafte Erzverräter geradezu notorisch mit der offenbar als adäquat empfundenen Hakennase als gestalttypologischem Erkennungsmerkmal dargestellt.¹⁶⁸

167 Das Thema der ‚Ungleichen Liebe‘ hat eine lange literarische Tradition, die bis in die Antike zurückreicht, dann verschiedentlich bereits in der Buchmalerei wieder auftaucht, aber erst durch die Stiche des Hausbuchmeisters und deren Reproduktionsstiche des Israhel van Meckenem rasche Verbreitung findet. Diese Tradition setzt sich bis zu Hans Baldung (zwei Varianten des Themas) und Lucas Cranach d. Ä. (mindestens acht Varianten) fort. Vgl. Stewart 1978; Hess 1996, 43–47, sowie Reißer 1997, 266–269 und Abb. 75–83.

168 Vgl. etwa, um nur zwei prägnante Beispiele zu nennen, Leonardo da Vincis um 1495 entstandene Vorstudie zum Judas des Abendmahls sowie – nordalpin – die *Gefängennahme Christi* aus Hans Holbeins d. Ä. *Grauer Passion* (1494/1500). Siehe Reißer 1997, Abb. 140, sowie Holbein *Graue Passion* 2016, Abb. 11 und 32. Vgl. auch die Zusammenstellung von Judas-Darstellungen bei Raynaud-Teychenné 2010, 4, sowie die Darstellungstradition in den *Bibliae pauperum*, etwa in einer aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts stammenden Version (=Württembergische Landesbibliothek: Cod. theol. et. phil. fol.279, Blatt 6r) und einem Bamberger Exemplar von etwa



Abb. 10 Hausbuchmeister: Junger Mann mit alter Frau, „Ungleiches Paar“, Kaltadel, 1475–80 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Obj.-Nr. RPP-OB-932).

Diese eklatant negativ besetzte Deutung der hervorkragenden Habicht-Nase erfährt nun zwar nicht im Rahmen einer späteren Ausgabe des *Complexionsbüchleins* eine aufschlussreiche physiognomische Kehrtwende, wie Christof Metzger vor einigen Jahren nahegelegt hat,¹⁶⁹ die sich an seine Ausführungen knüpfende Frage, ob mit einem solchen Wandel der Beurteilung wohl „des Kaisers und aller Habsburger Zier nicht länger diskreditiert werden“¹⁷⁰ sollte, lässt sich gleichwohl positiv beantworten. Die ungleich frappierendere, weil jetzt ausdrücklich an Maximilians Nasenform gekoppelte Um- bzw. Aufwertung findet sich nicht in den unterschiedlichen Ausgaben des

1462/63 (=BSB München: Ink B-502, Blatt 10r). Die physiognomische Stigmatisierung durch die gebogene Habicht-Nase findet sich in habitualisierter Weise auch bei den Schergen im Rahmen von *Ecce Homo*-Darstellungen und kontrastiert auch hier wirkungsvoll mit dem gestalttypologischen Ebenmaß der Figur Christi. Vgl. dazu Reißer 1997, 261–263 sowie 269, Abb. 71–74 und 84–85.

169 Vgl. Metzger 2011, 24 und Anm. 14, wo der Autor eine Kehrtwende in der Beurteilung der mittig vorkragenden Hakennase innerhalb der verschiedenen Ausgaben des *Complexionsbüchleins* feststellt, weil die Augsburger Ausgabe von 1546 ein explizites Lob dieser Nasenform enthalte, die nunmehr einem witzigen, getreuen und frommen Menschen wohl anstehe. Tatsächlich aber bezieht sich dieser Merkmalskatalog darin auf all jene, deren *naß lang ist, unnd undersich hanget*, wohingegen die, deren *naß inn der mitt vast erhebt ist*, auch weiterhin verlogen, schnöde, unstet, unkeusch, leichtgläubig und grob sind. Vgl. Rocca Cocles *Phisionomy* 1546, Kap. VII: *Von den nasen und naßlöchern*, Augsburg 1546 (=BSB München: VD16 C 4457).

170 Metzger 2011, 24.

Complexionsbüchleins, sondern in dem nicht minder populären, zu erst 1522 in Frankfurt in lateinischer Sprache, dann 1523 in Straßburg auf Deutsch erschienenen Physiognomietraktat des Johannes Indagine.¹⁷¹

Dort bringt der Autor in dem die Nase betreffenden Kapitel zunächst die *gebogne krumme nasen* in hergebrachter Weise mit spöttischen Menschen in Verbindung, betont dann jedoch, dass *soliche krumme habychs nasen* bei den Persern eine besondere Zierde gewesen seien. König Xerxes etwa habe *seiner krummen nasen grossen rhum und eer erlangt*, sei von Art kühn und streitbar, ein spöttischer Herr, aber doch

großmütig gewesen. Es werde überhaupt *bis uff den heutigen tag (...) keiner zu irem* (der Perser, J. B.) *könig erwölt/ er sey dann sonderlich wol (gemelterweyß) benaset*.¹⁷² Dass auch diese Einschätzung sich an der Bildüberlieferung verifizieren lässt und zugleich an dieser orientiert, zeigen beispielhaft Münzdarstellungen persischer Herrscher, die tatsächlich in nahezu stereotyper Weise ausgesprochen *wol benaset* dargestellt wurden (Abb. 11–13).¹⁷³ Wird die Habicht-Nase also bereits hier graduell aufgewertet und als Kennzeichen individueller ebenso wie monarchisch-dynastischer Distinktion und Auserwähltheit kenntlich gemacht, so erfolgt in einem weiteren Schritt die endgültige Nobilitierung, gibt Johannes doch ausdrücklich zu bedenken:

Wo aber am oberen teyl einer gebognen krummen nasen / wie erst gemelt / ein erhebter bühel ist (als in dem großmechtigen Keyser Maximiliano / löblicher



Abb. 11 König Darayan (Dareios) II., Drachme, Silber, 1. Jahrhundert v. Chr. (München, Staatliche Münzsammlung).

171 Es handelt sich bei diesem Werk um „die früheste für ein breites Leserpublikum gedachte kompensiöse Zusammenstellung charakterologischer Semantik“ im deutschsprachigen Raum. Der Traktat stützt sich auf die gängigen physiognomischen Quellen – Galen, Albertus Magnus, Michael Scotus, das pseudo-aristotelische *Secretum secretorum* und nicht zuletzt auch auf das *Complexionsbüchlein* –, enthält jedoch immer wieder auch eigenmächtige Ergänzungen und Kommentare, die zeigen, „daß bei Indagine ein Interesse bestand, als verständiger Physiognom zu gelten, der nicht nur Quellenmaterial lieferte, sondern eine von der Kenntnis der Materie zeugende Auswahl“. Reißer 1997, 62.

172 Indagine *Physiognomey* 1523, unpag. 61 f. (=BSB München: Res/2 Anthr. 7); siehe auch Reißer 1997, 61–73, und Teilabdruck des Traktats im Abbildungsteil.

173 Vgl. zu den Münzen Klose/Müseler 2008, 56 (Nr. 4/4d und Nr. 4/10e) und 61 (Nr. 4/39a), außerdem zu den jeweiligen Herrschern 48–50 und 54 f.



Abb. 12 König Ardashir II., Sohn des Darayan, Drachme, Silber, 1. Jahrhundert v. Chr. (München, Staatliche Münzsammlung).



Abb. 13 König Nambad (Namopat), Sohn des Ardashir II., Drachme, Silber, 1. Jahrhundert n. Chr. (München, Staatliche Münzsammlung).

gedechtniß / ersehen) da ist ein ander urteyl zu fellen. Dann die selbigen menschen seind der mererteyl freyer handt und großmütig / wolberedt / und dabey hochfertig.¹⁷⁴

Wenn der Autor also geradezu spitzfindig betont, dass die von ihm beschriebene Ausnahme nur da zu machen sei, wo eine gebogene, krumme Nase sich im oberen Teil nochmals hügelig aufwirft, wie sie das eben bei dem großmächtigen Kaiser Maximilian getan habe, macht dies nur umso deutlicher, wie sehr Johannes daran gelegen war, eine Art Schlupfloch zu schaffen, durch das eine ganz bestimmte Nase – eben die ‚Nase des Reiches‘ – dem physiognomischen Verdikt entkommen konnte. Es kann jedenfalls keine Rede davon sein, dass die aquilinen Züge des Kaisers gleichsam per se „prädestiniert (waren), über das Individuelle gleichzeitig den Idealtypus des Herrschers aufzurufen“ oder dass die Hakennase ohne weiteres „als Signum königlicher Gesinnung“ galt.¹⁷⁵ Nur vier Jahre nach dem Tod des Kaisers 1519 entstanden und unter dem noch gänzlich ungebrochenen Eindruck der maximilianischen Bildpolitik stehend, die die Gesichtszüge – und das heißt nicht zuletzt auch: die Nase des Herrschers – so publik gemacht hatte wie „kaum eines Menschen Bildnis aus vorphotographischer Zeit“ (Alphons Lhotsky), unternimmt Johannes’ Traktat vielmehr den Versuch, die Nase des Kaisers auch theoretisch zu rehabilitieren. Bemerkenswert ist daran nicht nur, dass er sich mit seiner Beurteilung nicht allein gegen die physiognomische und bildnerische

174 Indagine *Physiognomey* 1523, unpag. 62. Vgl. dazu auch Eisenbeiß 2017, 267.

175 Madersbacher 2000, 369.



Abb. 14 Monogrammist AA: Totenbildnis Maximilians I., 1519 (Graz, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum).

Tradition stellt, die die Habichtsnase nahezu einhellig negativ beurteilt hatte, sondern vor allem auch der Umstand, dass er mit seiner offenkundig bemühten Aufwertung und Ehrenrettung auf ein singuläres Faktum reagiert. Dieses ist die nicht zu leugnende, weil im Bilde auf vielfältige Weise lancierte und für damalige Verhältnisse geradezu omnipräsente ‚Nase des Reiches‘, deren längst emblematischer Prägnanz auch im berühmten Totenbildnis des Monogrammistens AA ein regelrechtes Denkmal gesetzt worden ist (Abb. 14). Vice versa bedeutet dies aber auch, dass auf eine ja immerhin mögliche Korrektur dieser Nase im Bildnis – im Sinne der gängigen

physiognomischen Theorie, aber auch der späteren, an den rhetorischen Stilmitteln der *dissimulatio* und des *decorum* geschulten Porträttheorie eines Lomazzo – offenbar bewusst verzichtet worden ist und stattdessen die individuelle Hakennase als einprägsamstes Element der tatsächlichen äußeren Erscheinung des Herrschers immer wieder bildprägend eingesetzt und als ein regelrechtes ‚Wappenorgan‘ instrumentalisiert worden ist. Wie wirkungsvoll und ubiquitär dies im Falle Maximilians geschehen ist, zeigt sich auch daran, dass sich die physiognomische Theorie der Existenz dieser wohl prominentesten Nase ihrer Zeit – und also gerade nicht umgekehrt das Porträt der Theorie – anpasste. Porträtwahrheit und Ähnlichkeit sind hier nicht im Kielwasser der Physiognomik, wie für die allgemeine Porträtentwicklung in der Forschung verschiedentlich vermutet, sondern geradezu *gegen* sie in ihr Recht getreten.¹⁷⁶

176 Vgl. dazu für das 12. und 13. Jahrhundert auch Sauerländer 2003 sowie Sauerländer 2006, 4f und 9–14. Zur gegenteiligen Annahme eines katalysierenden, sich wechselseitig beflügelnden Verhältnisses von physiognomischer Theorie und veristischer Porträtentwicklung im 13. und 14. Jahrhundert etwa jüngst Monnet 2021, 214; zu Physiognomik und Renaissanceporträt Andres 1999 sowie im Zusammenhang von Hans Burgkmairs druckgraphischen Arbeiten im unmittelbaren Umfeld des maximilianischen Hofes Leitch 2009, 153f.

3.2 Des Kaisers *imagines verae*

Maximilians aquiline Nase aber ist nun ihrerseits ein lediglich besonders markanter Teil dessen, was Daniel Spanke im Hinblick auf die Gestaltungspraxis der byzantinischen Ikone als eine „Ikonographie der Gesichtszüge, eine Prosopographie, die einzelne Teile in ihrer Beschreibbarkeit“ festlegt, beschrieben hat.¹⁷⁷ Um eine so verstandene „Prosopographie“ soll es im Folgenden auch bezogen auf die maximilianischen Porträts gehen: Dabei ist die Nase des Herrschers nur ein, wenn auch besonders prägnantes Element eines – anders als im Falle der Ikone – an den realen Körper des Referenten gebundenen und in diesem Sinne individualisierten Bildformulars, das von Maximilian selbst initiiert, autorisiert und geradezu ubiquitär und in unterschiedlichen Bildmedien lanciert worden ist. In diesem Kontext kommt einer Gruppe von Herrscherporträts besondere Bedeutung zu, die bis vor einigen Jahren vor allem mit dem Namen des Bernhard Strigel von Memmingen verbunden war und die im Wesentlichen zwei offizielle Porträttypen oder „Erscheinungsformen“¹⁷⁸ des Maximilianbildes hervorbrachte, die kurz nach dem Beginn der Alleinherrschaft Maximilians im Jahre 1493 bis mindestens 1515 in Serie produziert wurden.¹⁷⁹ Es handelt sich hierbei einerseits um das frühere *Hüftbild im Harnisch* mit Krone, Szepter und Schwert, von dem Anja Eisenbeiß 18 überkommene Exemplare – darunter auch Teilkopien, die nach Maximilians Tod entstanden – eruiert hat,¹⁸⁰ die zwar in den Einzelheiten der gezeigten Insignien, der Rüstungsteile und des Landschaftsausblicks variieren, sich aber dennoch deutlich als Wiederholungen nach einem – wahrscheinlich verlorenen – Archetypus zu erkennen geben (Abb. 15–18). Zu dieser frühen Erscheinungsform des Maximilianporträts tritt ab etwa 1505 ein zweiter Porträttyp hinzu, von dem sich immerhin sechs Versionen erhalten haben: *Maximilian mit Schauben, Barett und Schriftstück*¹⁸¹ – eine Bildfindung, der unzutreffend immer wieder ein „intim-privater“

177 Spanke 2004, 449 f.

178 Anja Eisenbeiß schlug den Begriff der „Erscheinungsformen“ als „Behelfsterminus“ in Abgrenzung zum Begriff der „Porträttypen“ vor, weil dieser „immer schon bestimmte Funktionen der darunter subsumierten Porträts impliziert“. Eisenbeiß 2017, 100. Ich sehe den Begriff des „Porträttyps“ allerdings weniger kritisch oder vorbelastet, weshalb im Weiteren beide Begriffe verwendet werden.

179 Die lange Zeit einschlägige Annahme, dass Strigel als bevorzugter Hofporträtist anzusehen und federführend auch an der Konzeption des ersten Porträttyps, der Hüftbilder im Harnisch, beteiligt gewesen sei, hat Anja Eisenbeiß aus plausiblen Gründen in Zweifel gezogen. Ob nun aber Strigel diesen Typus zuerst entwickelt hat oder möglicherweise nur ein Kopist unter anderen war, ist für die folgenden Darlegungen nicht entscheidend, da sie gerade von einer konstitutiven Austauschbarkeit der jeweiligen Künstlerhand ausgehen. Vgl. zu Strigels fragwürdiger Stellung bei Hofe sowie im Hinblick auf die Hüftbilder im Harnisch ausführlich: Eisenbeiß 2017, 30–49.

180 Vgl. den Katalog ebd., 270–281.

181 Eisenbeiß hat unter der Kategorie „Maximilian in Schauben mit Barett“ insgesamt 12 Exemplare ausfindig gemacht. Darunter allerdings auch die frühe Tafel von 1504 in Berlin (Abb. 52), spätere



Abb. 15 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch, Öl auf Pergament über Holz, 1496/99 (Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. 1988/1493).



Abb. 16 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch, Öl auf Holz (München, Bayrische Staatsgemädesammlungen – Augsburg, Inv.-Nr. WAF 1081).



Abb. 17 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch, Öl auf Holz, 1507 (Ehemals Straßburg).



Abb. 18 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch mit kaiserlicher Mitrakrone, Öl auf Holz (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 922).

Charakter attestiert worden ist (Abb. 19–22).¹⁸² Dass es sich jedoch auch bei diesem zweiten Typus um eine gleichermaßen repräsentative Bildfindung handelt, darüber informieren unmissverständlich bereits die Schriftstücke in der Hand des Regenten. Nicht nur lehnt sich dieses auf die Regierungsgeschäfte verweisende Attribut an eine hochoffizielle Bildfindung Rogier van der Weydens für den Burgunderherzog Philipp den Guten von etwa 1470 an (Abb. 23),¹⁸³ sondern es wird der ikonologische Gehalt in zwei Exemplaren der Reihe durch den Inhalt der Schriftstücke auch ausdrücklich thematisiert. Das Berliner Exemplar zeigt auf der Schriftrolle vier Verse eines Gedichtes in der ersten Person Singular (Abb. 19 und 24), das von Kriegsführung und Einung des Reiches handelt und das Maximilian – den zu supponierenden Verfasser der Zeilen – als tatkräftigen Restaurator des Reiches, durch die in Ich-Form abgefassten Zeilen jedoch zugleich als *rex litteratus* ausweist.¹⁸⁴ In einem weiteren Exemplar dieser Reihe, das kompositorisch eine Mittelstellung zwischen Hüftbildnis und Schaubenvariante einnimmt und das sich heute im Louvre befindet (Abb. 21), gibt sich der Brief als Bittschreiben eines „armen Dienstmannes“ zu erkennen, der den Regenten in einer persönlichen Angelegenheit um Rat und Hilfe ersucht.¹⁸⁵ Mit der zweiten Bildfindung wird also nicht in erster Linie der streitbare Ritter und *miles christianus* der *Hüftbilder im Harnisch*, sondern der volksnahe *rex doctus et iustus* adressiert – „wehrhaft nach Außen und im Inneren durch kluges und bedächtiges Urteil alle Angelegenheiten und Streite zum Besten wendend“.¹⁸⁶ Beide Porträttypen schreiben sich gemeinsam einem *arma et leges-* bzw. *arma et litterae-*Konzept ein, das zwei ‚Gesichter‘ des Herrschers im Hinblick auf seine *virtutes* ausformuliert.¹⁸⁷

Kopien, das kaiserliche Familienbildnis Strigels (Abb. 90) sowie Teilkopien nach diesem. Siehe ebd., Katalogteil, 281–290.

- 182 Vgl. zur lange Zeit einschlägigen Interpretation des zweiten Typus als Darstellung des „Privatmanns“: Baldass 1913/14, 271 und 277; Otto 1964, 67; Stange 1970, 212–215, sowie Zsellér 2017.
- 183 Vgl. zu den Porträts der Burgunderherzöge Borchert 2008, zum Schriftstück als Ausweis kluger Regierungstätigkeit: 75. Zur habsburgischen Adaption burgundischer Vorbilder siehe Matthews 2003, 47–76; Eichberger 2002b sowie Prochno 2006.
- 184 Der Text des Gedichtes lautet: „[...]m hett mich fir nicht / [...] fil krieg ich verricht / [...] des reichs gelider / [...]a mir gantz wider / [...]gt es als darnider.“ Zit. nach Eisenbeiß 2017, 248.
- 185 „Als armer dienstman bitt von meiner ersagten tren (?) wegen va(n) euch Rat vnd hilp als [...]“. Zit. nach ebd., 286, Nr. 201 (Dokumentationsteil). In einer weiteren Version, die vermutlich vor der Pariser entstanden ist und sich heute im Upton House, Warwickshire, befindet (Inv.-Nr. NT 446803), liest sich der Inhalt des Briefes wie folgt: „Als armer dienstman bitt vo(n) meinez ersagten (?) sun (?) wegen vo(n) eüch Rat und hilff als [...]“. Zit. nach ebd., 242; siehe auch 287, Nr. 202 (Dokumentationsteil).
- 186 Ebd., 242. Zu Maximilian als „Miles christianus und Bewahrer der Christenheit“ in den Hüftbildern im Harnisch ausführlich ebd., 164–195.
- 187 Zu dem Konzept ausführlich und angewandt auf Federico da Montefeltro: Brink 1998 sowie Brink 2000. Zur Interpretation der Strigel-Porträts im Rahmen eines *arma et leges-*, *arma et litterae-*Konzeptes vgl. Bellin 2011, 111–137. Vgl. dazu auch die von Johannes Stabius verfasste *Clavis* zur „Ehrenpforte“ von 1515, in der er auch vom *ornat* zweier österreichischer Erzherzöge handelt und die vestimentäre Bedeutung wie folgt aufschlüsselt: „Und bey dem geharnaschten



Abb. 19 Bernhard Strigel: Maximilian I. mit Schaube, Baret und Schriftstück, Öl auf Holz, um 1505 (Kreuzlingen, Sammlung Kisters).



Abb. 20 Kopie nach Bernhard Strigel: Maximilian I. mit Schaube, Baret und Schriftstück, Öl auf Holz, späteres 16. Jahrhundert (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 828).



Abb. 21 Bernhard Strigel (?): Maximilian I. mit Schaube, Baret und Schriftstück, Öl auf Holz, ca. 1506-1508 (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. INV 2073).



Abb. 22 Bernhard Strigel: Maximilian mit Schaube, Baret und Schriftstück, Öl auf Holz, um 1515 (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 2110).

Abb. 23 Kopie nach Rogier van der Weyden: Philipp der Gute von Burgund, Öl auf Holz, nach 1460 (Antwerpen, Musée Royal des Beaux Arts, Acc.-No. CA1450).

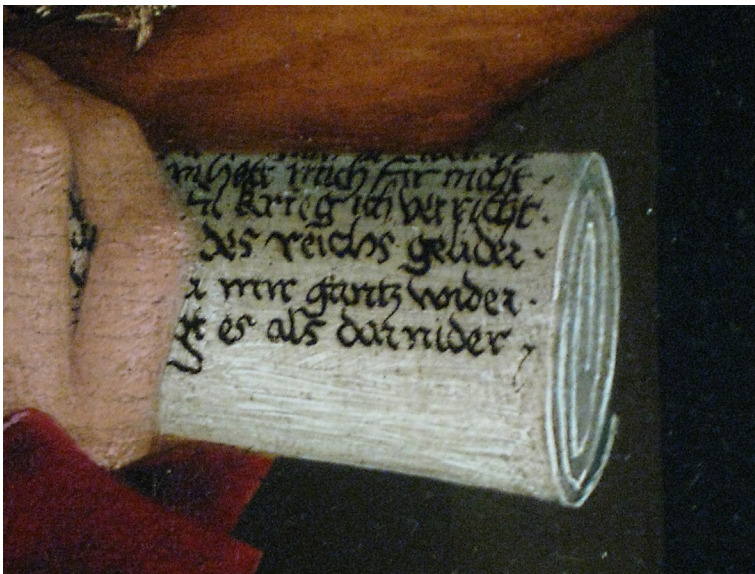


Abb. 24 Detail von Abb. 19 mit dem Schriftstück in der Hand des Regenten (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. 2110).



Abb. 25 Brunozyklus der Kölner Kartause: Die redende Leiche, 1489, Aufnahme vor der Zerstörung (Ehemals Köln, Kartause).

Im Weiteren soll jedoch sowohl im Hinblick auf diese Porträts wie auch die Bildnisse des Herrschers in anderen Medien nicht eine umfassende Deutung der jeweiligen Bildinhalte,¹⁸⁸ sondern vor allem deren funktionale Bedeutung im Hinblick auf die Physiognomie des Herrschers, ihre ikonisch-heraldischen Qualitäten im Zusammenhang einer ostentativen „Bildpolitik des Körpers“¹⁸⁹ im Zentrum der Analyse stehen. Während nämlich die auf Charaktereigenschaften, Rollen und vorbildliche *virtutes* alludierenden ‚ikonologischen Gesichter‘ in den unterschiedlichen Erscheinungsformen des Herrscherporträts nicht unerheblich changieren,¹⁹⁰ bleibt sich das physiologische Gesicht des Herrschers im Hinblick auf seine prägenden Elemente in den unterschiedlichen Porträtformen weitgehend gleich. Zugleich aber lässt sich an den gemalten Porträtvarianten und unter Einbeziehung weiterer medialer Erscheinungsformen des Herrscherbildes – zumal der maximilianischen Münz- und Medaillenprägung – eine zunehmende Fokussierung auf die äußere Gestalt des Dargestellten, eine progredierende Markanz und Relevanz von dessen Gesichtszügen als zentralem

wirdet angetzaigt handthabung der gerechtigkeit / auch land und leut in frid und rwe vor den pösen zubehalten. Und dann bey der klaidung on harnasch, die gerechtigkeit lieb zuhaben und gerecht urtail / dem armen als dem reichen zusprechen und zuverordnen.“ Chmelarz 1886 [1970], Tafel 4.

188 Das hat zuletzt Eisenbeiß 2017 ausführlich getan.

189 Bredekamp 2014, 10.

190 Vgl. zu den variablen, zum Teil auch ungewöhnlichen „Erscheinungsformen“ des Maximilianporträts Eisenbeiß 2017, 263 f.



Abb. 26 Brunozyklus: Detail mit dem betenden Maximilian I.

Bildinhalt, eine wachsende Autorität der Ähnlichkeit erkennen, um deren zugrundeliegende Bildlogik es im Folgenden gehen soll. Die Porträts operieren dabei einerseits im Modus einer fortschreitenden physiognomischen Zuspitzung und andererseits einer medienübergreifenden „Vernetzung“, die im Falle Maximilians „entscheidende Weichen für den weiteren Bildnisgebrauch“ stellte.¹⁹¹

Eine koordinierte Herstellung von Bildern der eigenen Person lässt sich für Maximilian zwar erst nach dem Tod seines Vaters, Kaiser Friedrichs III., und also mit dem Beginn seiner Alleinherrschaft nach 1493 rekonstruieren. Mit dem 1489 angebrachten Bruno-Zyklus,¹⁹² der einst den kleinen Kreuzgang der Kölner Kartause

schmückte, besitzen wir jedoch ein sehr frühes Beispiel des Maximilianporträts, das sowohl im Hinblick auf seine physiognomische Durchbildung wie auch durch sein Nebeneinander von Porträt und Wappen im gegebenen Zusammenhang von Interesse ist (Abb. 25 und 26). Unter den elf Szenen der Bruno-Legende sind in einem Streifen unterhalb der Bilder zwischen Textblöcken die elf Stifter kniend und betend sowie begleitet von ihren Wappen wiedergegeben. Dazu gehören neben Maximilian, der zweimal nahezu identisch dargestellt ist, sein Vater, Kaiser Friedrich III., und sein Sohn Philipp von Burgund, außerdem die Könige von Frankreich und Polen, vier Kurfürsten sowie zwei Herzöge von Jülich und Kleve.¹⁹³ Werner Beutler hat in der Krönung Maximilians zum römisch-deutschen König im Jahre 1486 den unmittelbaren Anlass für die hochrangige Stiftung erkannt, weil nur zu diesem Zeitpunkt Verbindungen zwischen allen Dargestellten bestanden.¹⁹⁴ Zudem trägt Maximilian in den Porträts eine einbügelige Lilienkrone, die ihn in seiner neuen Königswürde ausweist; eine solche überfängt auch den Wappenschild mit dem einköpfigen Königsadler neben ihm. Der

191 Eisenbeiß 2017, 78. Die folgenden Ausführungen schließen sich immer wieder an Anja Eisenbeiß' Untersuchung zu den Porträts Maximilians I. an, die nicht nur die jüngste, sondern auch gründlichste Arbeit zu diesem Thema ist, fokussieren allerdings ausschließlich auf Aspekte physiognomischer Ähnlichkeit und die Frage ihrer Funktionalisierung und kommen in dieser Hinsicht auch zu differierenden Ergebnissen.

192 So die Chronik der Kartause. Siehe Zehnder 1990, 246.

193 Vgl. dazu Beutler 1990.

194 Ebd., 293–296.

Habsburger hat schulterlanges, hier leicht gewelltes Haar, das über den Augen, in der Mitte der Stirn gerade abgeschnitten ist, wie dies auch in den späteren Porträts stets der Fall sein wird. Das gilt auch für das Gesicht des Herrschers: Die Bildnisse des Bruno-Zyklus zeigen alle auch späterhin prägenden Elemente mit einer in diesem relativ kleinen Format durchaus beachtlichen Schärfe und Durchbildung. Dazu gehören neben der kräftig vorkragenden Nase und dem später als „Habsburger-Kinn“ apostrophierten *Prognathismus inferior* auch die schweren, deutlich akzentuierten Augenlider, die die Augen leicht geschlossen erscheinen lassen. Anja Eisenbeiß hat zurecht darauf hingewiesen, dass Maximilians Züge an das Porträt seines Vaters, Friedrichs III., im Stift Vorau erinnern, das ihn mit dem steirischen Erzherzogshut zeigt und nach 1452 entstanden sein dürfte (Abb. 27).¹⁹⁵ Beide Porträts einende Elemente sind neben der schmalen Gesichtsform die betonten Augenlider, der fest geschlossene Mund, die nach unten gezogenen Mundwinkel, die beiden Dargestellten etwas Mürrisches verleihen, sowie die Progenie des Unterkiefers, wobei Friedrichs Unterlippe etwas schmaler ausfällt.¹⁹⁶ Dieses frühe Porträt Maximilians zeigt also nicht nur im Hinblick auf seine Gesichtszüge bereits alle markanten Elemente der späteren, dann eindeutig unter seiner eigenen Ägide geschaffenen Porträts, sondern scheint sich graduell auch an das Porträt des Vaters anzulehnen und so eine Familienähnlichkeit oder -identität zu visualisieren, deren funktionaler Gehalt im Weiteren immer wieder begegnet wird. Oder wie Belting es ausgedrückt hat: „Die Physiognomie besitzt in der Körperanalogie einer adeligen Familie die Evidenz einer sozialen Auszeichnung [...]“.¹⁹⁷ Zugleich jedoch veranschaulicht dieses frühe Bildnis durch das Zusammenspiel von individualisiertem *Körperbild* (Porträt) und abstrahierendem *Körperzeichen* (Wappen), deren jeweils identische Bekrönung mit der Lilienkrone beide wie gleichberechtigt in einen Dialog stellt, das von Belting beschriebene „historische Gegenspiel“ dieser „zwei Medien des Körpers“, die lange nebeneinander existierten. Sie zeugen hier jedoch gerade nicht wirklich gegeneinander, sondern fungieren gleichermaßen als Träger und Ausweis einer familialen Genealogie, insofern das *Körperbild* – wie das *Körperzeichen* – im gegebenen Kontext nicht allein den Körper eines Individuums, sondern bereits mit der prononcierten physiognomischen Familienähnlichkeit – analog zum Wappen – zugleich auch einen „Standeskörper“ definiert.¹⁹⁸

Eine „durchdachte, in sich kohärente Porträtproduktion in größerem Stil“¹⁹⁹ und damit zugleich eine von Maximilian selbst initiierte, koordinierte und autorisierte politische Indienstnahme des eigenen Bildes beginnt gleichwohl erst Mitte der 1490er

195 Zur strittigen Datierung des Vorauer Porträts und mit guten Gründen für die Frühdatierung um 1452 siehe Schäffer 1991.

196 Vgl. Eisenbeiß 2017, 103.

197 Belting 2001, 125.

198 Ebd., 115.

199 Eisenbeiß 2017, 101.

Abb. 27 Friedrich III.
mit dem steirischen Erz-
herzogshut, nach 1452
(Vorau, Augustiner-
Chorherrenstift).



Jahre einerseits mit den *Hüftbildern im Harnisch* (Abb. 15–18) und andererseits mit den maximilianischen Münz- und Medaillenprägungen, die nicht nur eng aufeinander abgestimmt waren, sondern vermutlich auch nahezu zeitgleich in Gang gesetzt wurden. Anja Eisenbeiß ist der Ansicht, dass sich „kaum mehr wird klären lassen, ob die Planungen für Münz- und Tafelbild parallel vorangetrieben wurden oder das eine dem anderen vorausging“. ²⁰⁰ Die vorliegende Untersuchung präferiert eine leichte zeitliche Vorrangstellung der gemalten Hüftbilder, die noch zu erläutern sein wird.

Als weitgehend unstrittig kann dagegen die Vorrangstellung dieser Porträtgruppe im Hinblick auf eine vom Herrscher autorisierte und nach Kräften lancierte Politik des eigenen Bildes gelten – daran lässt schon die schiere Zahl an Wiederholungen,

200 Ebd., 83.

aber auch die Tatsache der medienübergreifenden Vernetzung dieses Porträttyps kaum einen Zweifel. Gerade diese Vorrangstellung hat jedoch bei modernen Kunsthistorikern – auch und gerade im Abgleich mit Dürers Maximilianporträt von 1519 (Abb. 125) – immer wieder für Kopfschütteln und eine gewisse Fassungslosigkeit gesorgt, stehen doch den Hüftbildern, „deren Vitalität eingefroren wurde in den Bildchiffren höfisch-kaiserlicher Tradition und Distinktion“,²⁰¹ diesen „nüchternen, nur die Physiognomie wiedergebenden Porträts des Hofmalers Bernhard Strigel [...] die großartigen Bildnisse von Dürer klar entgegen“.²⁰² Mit Dürers Porträt wird sich die Untersuchung ausführlich in einem gesonderten Kapitel zu den „Grenzen der Ähnlichkeit“ befassen,²⁰³ weshalb an dieser Stelle nur der Hinweis auf die „nüchternen, nur die Physiognomie wiedergebenden Porträts“ aufgegriffen werden soll. Die mit offensichtlicher Geringschätzung verbundene Bemerkung trifft tatsächlich einen wesentlichen Aspekt und wohl auch Antrieb dieser Porträts, ohne ihn freilich als Eigenwert wahrzunehmen. Im Folgenden soll es um genau diese ‚nüchterne Physiognomie‘ und ihre funktionale Einbindung in die maximilianische Bildpolitik gehen.

In den genannten Einschätzungen der *Hüftbilder im Harnisch* (Abb. 15–18) wird zweifellos auch auf eine Strenge dieser Porträts Bezug genommen, auf die zurecht auch Anja Eisenbeiß hingewiesen hat: Maximilians Gesicht ist nahezu unbewegt, ihm eignet eine Strenge, Klarheit und Glätte, die sich nicht nur in den Gesichtszügen, sondern etwa auch an der Behandlung der Haare zeigt, deren kompakte Blockhaftigkeit malerisch nur minimal differenziert wird.²⁰⁴ Im Hinblick auf die Physiognomie des Dargestellten dominieren zwar auch in den Hüftbildern jene prägenden Elemente, die bereits an dem Porträt des Bruno-Zyklus kenntlich gemacht wurden: Neben der beherrschenden ‚Nase des Reiches‘ sind dies die – relativ dezente – Progenie des Unterkiefers, das blockartig volle, blond-braune, schulterlange, über den Augen gerade abgeschnittene Haar sowie die schweren, halb geschlossenen Augenlider. Gleichwohl sind die Gesichtszüge hier, darauf macht Eisenbeiß im Abgleich mit dem Porträt des Bruno-Zyklus aufmerksam, in ihrer physiognomischen Prägnanz gemildert, weshalb sie mit Karsten Temme, der dies an den „Schablonenbildnissen“ Kardinal Albrechts von Brandenburg aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. erörtert hat, auch für die Hüftbilder eine „Ent-Differenzierung“ und „Ent-Individualisierung“ geltend macht.²⁰⁵ Temme hatte das zumal an Cranachs ‚Kopie‘ nach Dürers *Kleinem Kardinal* von 1519 verdeutlicht (Abb. 28 und 29): Darin folgt Cranach zwar der Komposition Dürers sehr weitgehend (sogar die Position des Monogramms wird beibehalten), vereinfacht, reduziert, glättet und verjüngt jedoch die Physiognomie des Dargestellten gegenüber Dürers Vorlage beträchtlich. Damit geht eine Monumentalisierung und

201 Müller, Matthias 2009, 122.

202 AK Wien 2003a, 470 (Mathias F. Müller).

203 Siehe Kap. 4: „Die Grenzen der Ähnlichkeit? Albrecht Dürers Porträt Maximilians I. von 1519“.

204 Vgl. Eisenbeiß 2017, 103 f.

205 Zum „Schablonenbildnis“ siehe Temme 1997, 202–219.



Abb. 28 Lucas Cranach d.Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kupferstich, 1520 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1929/76).



Abb. 29 Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg („Der kleine Kardinal“), Kupferstich, 1519 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. ADürer AB 3.164).

Schematisierung einher, die nach Temme die Version Cranachs vor allem in ihrer Eignung als „Schablone“ steigert und nicht zunächst – wie in der Forschung vielfach geschehen – qualitativ, als Ausdruck einer nachgeordneten Stellung des Porträtisten Cranach zu bewerten ist.²⁰⁶ Im Zuge dieser reduktionistischen Schematisierung überführte Cranach den „eckigen Körperkontur in schönlinige Rundungen und gleicht den kantigen Schädel einer gefälligeren Eiform an“.²⁰⁷ Zudem wird die Altersangabe der Inschrift unter der Kardinalsbüste korrigiert und Albrecht jetzt korrekt als 30-Jähriger angesprochen. Während der Kardinal aber inschriftlich zutreffend gealtert ist, trifft auf seine Physiognomie das Gegenteil zu: „Er erscheint jünglingshaft-glattwangig. Das Gesicht wurde aus dem Licht gerückt, womit das geordnet-abgestufte Licht-Schatten-Relief Dürers geglättet wurde. Auch die glatt herunterhängenden Haare vermitteln einen weniger lebhaften Charakter.“²⁰⁸ Die charakteristischen Züge der

206 Vgl. Temme 1997, 195–198. Vgl. dazu Eisenbeiß 2017, 104.

207 Ebd.

208 Fastert 2002, 290.

Albrecht-Physiognomie – die lange, breite, markante, tropfenförmig geformte Nase, das Doppelkinn, der schmale, verkniffen wirkende Mund, die dezent vorgeschobene Unterlippe, der wulstige Brauenbogen – werden zwar auch von Cranach ins Bild gesetzt, aber das Ganze wurde doch einer eklatanten Verjüngung und Straffung, einer glättenden Einpassung ins Schematische und „Ent-Differenzierung“ unterzogen. Und genau diese standardisierte und gefällig geglättete Schablone habe anschließend die Wiedererkennung des autorisierten Kardinalsporträts in ganz unterschiedlichen Bildzusammenhängen sichergestellt. Anders als bei Cranach, so wieder Eisenbeiß, folgen die *Hüftbilder im Harnisch* diesem letzten Schritt allerdings gerade nicht, da sie stets als Ganzes wiederholt werden.²⁰⁹

Dass den Hüftbildern sowohl im Hinblick auf den Bildaufbau als Ganzem wie auch die Physiognomie Maximilians im Besonderen tatsächlich eine sehr konkrete Schablonenhaftigkeit eignet, hat der Befund einer Infrarotfotografie an dem Augsburger Exemplar eindrücklich belegt (Abb. 30): Das gesamte Gemälde wurde unter Zuhilfenahme einer Lochpause nach einer Vorlage übertragen. Die Pauspunkte erstrecken sich dabei bis auf Elemente der Hintergrundgestaltung, erfassen aber auch den Harnisch und insbesondere die Gesichtszüge des Kaisers bis hin zu deren Faltenverlauf.²¹⁰ Gleichwohl unterscheiden sich die unterschiedlichen Exemplare in ihrer konkreten Ausgestaltung bestimmter Bildelemente durchaus erheblich: Dies betrifft etwa die Füllung des Bildfeldes rechts, das einen Landschaftsausblick oder auch ein schwarzes Feld mit oder ohne Inschrift zeigen kann, die stoffliche Ausführung des Umhangs, die Form der Vlieskollane und des Szepters (Kreuzblumen- oder Lilienszepter) sowie die Art und Ausführung von Krone und Harnisch (Krone mit oder ohne Mitra, kugelige Harnischbrust mit palmettenförmigen Graten oder Riefelharnisch). Eisenbeiß hat diese Abweichungen minutiös beschrieben und darin „Strategien der Bildaktualisierung“ erkannt, die es erlaubten, das in seiner Schablonenhaftigkeit weitgehend festgefügte *Hüftbild im Harnisch* in seiner Bildaussage dennoch an bestimmte Situationen und Kontexte anzupassen und – vor allem im Hinblick auf die Gewandung und Insignien des Herrschers – zeitgemäß zu aktualisieren (so markiert die einbügelige Krone die Königs-, die Mitravariante dagegen die Kaiserwürde und entsprechen die unterschiedlichen Harnischformen in ihrer Gestaltung dem Übergang von der spätmittelalterlichen Plattnerkunst zu jener der Renaissance nach 1500).²¹¹ Die Hüftbilder wurden aber auch insofern ‚individualisiert‘, als sie sich inschriftlich – bei jenen Exemplaren, die das schwarze Bildfeld statt des Landschaftsausblicks zeigen – an die jeweiligen

209 Vgl. Eisenbeiß 2017, 105.

210 Vgl. dazu Schawe 2001, 26 f, Abb. auf S. III, Kat.-Nr. 122. Vgl. zu dieser Vervielfältigungspraxis bei Cranach auch Bünsche 1998, 61–64, sowie zu Pauspunkten in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts Taubert 1975. Zur Praxis einer solchen Porträtproduktion in der Werkstatt des Matthias Wertinger und dem Verhältnis von Original, Replik und Kopie vgl. Weniger 2010.

211 Vgl. Eisenbeiß 2017, Kap. „Strategien der Bildaktualisierung“, 131–140, sowie Kap. „Altertümlichkeit als Argument“, 146–155.

Abb. 30 Infrarot-
photographie von
Abb. 16 (Bayrische
Staatsgemädesamm-
lungen - Augsburg,
WAF 1081), Doerner
Institut (Foto: Bruno
Hartinger, 1999).



Adressaten richten konnten, wie die ausführliche Inschrift des Straßburger Exemplars zeigt (Abb. 17), die zugleich den Einsatz der Hüftbilder im Rahmen einer herrscherlichen Geschenk- und Gabenkultur indiziert.²¹² Neben der ausführlichen, aber vermutlich später aufgesetzten Inschrift des im Zweiten Weltkrieg verbrannten Straßburger Exemplars gibt auch Sebald Bühelers *Straßburger Chronik* von 1588 Aufschluss über einen derartigen Bildnisgebrauch. Das Straßburger Porträt war demnach ein Geschenk

212 Vgl. ebd., Kap. „Erweiterung der Bildaussage“, 121–130. Zum Wortlaut der Inschrift siehe ebd., 273.

Maximilians infolge mehrfach gewährter Gastfreundschaft durch die Johanniter, wurde 1507 an den Komtur der Straßburger Kommende auf dem Grünenwörth, Erhard Kienig, übergeben und sollte daselbst *zu einer gedechtnüss* in dem Gemach aufgehängt werden, in dem der Herrscher genächtigt hatte.²¹³ Im gegebenen Zusammenhang von Interesse ist auch die Information, dass es sich bei den Zuwendungen Maximilians neben weiteren Geschenken – *vill gehürn von seltsamen hürtzen, röhen und gemssen* – tatsächlich um *zwo schöne gemolte dafflen* handelte, *uff der einen war Jer. Majt. bildtnüss contervet, uff der andern die wapen gemolt Jeres Majt. Königreich*. Wappen und Porträt existierten also auch hier nicht nur nebeneinander, sondern bildeten ursprünglich eine Art Diptychon jener zwei Medien des Herrscherkörpers, die kontrapunktisch aufeinander verwiesen. Zugleich jedoch will bei dieser Art der Präsentation der von Belting geltend gemachte symbolische und ästhetische Gegensatz von mimetisch-körperlichem Porträt und zeichenhaft-flächigem Wappen nicht greifen,

ist doch das Porträt gerade nicht auf eine ausgesprochen lebensnahe Wiedergabe des individuellen Körpers ausgerichtet, und auch der Bildraum ist nicht als ein der Wirklichkeit nachempfundenes Zimmer mit Aussicht konzipiert. In seiner Strenge, Klarheit und Unveränderlichkeit mutiert das Porträt seinerseits zum Zeichen, ohne dabei als überpersönlicher Typus des Herrscherbildes mißverstanden zu werden. Die charakteristische Physiognomie läßt keinen Zweifel an der Identität des Dargestellten aufkommen: ein zeitloses Bild des Königs, der nur Maximilian heißen kann.²¹⁴

Die Hüftbilder als die früheste autorisierte Erscheinungsform des Maximilianporträts changieren in diesem Sinne zwischen Typus und Individuum: Das ganze Bild ist Typus und Schablone, aber aus dem Typus geht auch das Individuum in seiner phänotypisch aufgefassten Identität hervor. Ähnlichkeit mit dem Dargestellten ist zweifellos intendiert, tritt aber nicht mit einer irgendwie ‚fotorealistischen‘ Porträtabsicht auf, sondern führt die charakteristische Physiognomie des Herrschers in ihren Kernelementen *als* Bildzeichen – und insofern selbst als Typus – in die maximilianische politische Ikonografie ein. Die Prägnanz der Gesichtszüge erscheint gegenüber dem Porträt des Bruno-Zyklus etwas zurückgenommen und wurde in ein – mit dem

213 Böheler *Chronik* 1887 [1588/1594], 68: „Anno 1507 jar, uff S. Jacobs des heiligen apostels tag, do schickte mier bruder Erhart Kienig von Etlingen disser zeit commentter zu S. Johann zum grienen werd alhie zu Strassburg, die Römische Kay. Majt. Maximilianus namlich mit einem eignen botten von Costentz herab, als der Reichstag aldo gewesen, einen brieff und schickte mier vill gehürn von seltsamen hürtzen, röhen und gemssen, und darbey zwo schöne gemolte dafflen, uff der einen war Jer. Majt. bildtnüss contervet, uff der andern die wapen gemolt Jeres Majt. Königreich, und schrib mier Jer. Majt.: Ich solte die selbigen hencken in das gemach darin Jer. Majt. gelegen were, zu einer gedechtnüss, darinen sie noch hangen.“ Vgl. zur Inschrift und Chronik auch Baldass 1913/14, 267 f.

214 Eisenbeiß 2017, 127.

ganzen Bildentwurf gegebenes – schablonenhaftes, zeitloses Schema eingepasst, aber alle prägenden physiognomischen Merkmale des neuen Königs werden auch hier deutlich markiert und dann seriell in Umlauf gesetzt. Im Kontext einer nun von Maximilian selbst autorisierten Bildpolitik schreiben die Hüftbilder das herrscherliche Antlitz als zeichenhaftes Schema gewissermaßen initial in jene „Autorität der Ähnlichkeit“²¹⁵ ein, die sich im Weiteren als ein wesentliches *Movens* der maximilianischen Porträtproduktion erweisen wird. Die Strenge und Nüchternheit dieser Porträts steht dem nicht entgegen, sondern steigert sogar die zeichenhaft-semantische Qualität. Dasselbe gilt auch für die Tatsache, dass in den Hüftbildern auf eine überzeugende räumliche und anatomische Disposition offenbar kein besonderer Wert gelegt wurde.²¹⁶ Diese Bildnisse waren nie als künstlerische Meisterwerke oder Unikate geplant, sondern von Anfang an – und analog zum Wappen – als seriell zu vervielfältigende politische Zeichen, die zwar graduell in zeitlos-schematisierte Formen überführt wurden, aber dennoch physiognomisch zu argumentieren beginnen.

Dem korreliert die für diese Porträtgruppe anzunehmende Herstellungspraxis und die damit verbundene Frage der Zuschreibung der unterschiedlichen Hüftbilder. Eisenbeiß hat gezeigt, dass eine Kopienkritik kaum das eine verbindliche Vorbild rekonstruieren und sich auch keine kontinuierliche Verbesserung ausmachen lässt: So werden auch offenkundige Schwächen der Porträts stets wiederholt und scheint sich z. B. keiner der beteiligten Maler die Frage gestellt zu haben, wie der über die rechte Schulter gelegte, stofflich stets exquisit ausgeführte Mantel sich dort eigentlich über der Schulter hält. Auch eine bis in alle Details stets gleichbleibende Physiognomie, wie man sie bei einer seriellen Fertigung in nur einer Werkstatt vielleicht erwarten dürfte, lässt sich nicht konstatieren.²¹⁷ Es wird deshalb mit Eisenbeiß davon auszugehen sein, dass zwar „verbindliche Vorlagen in Gestalt von Pausen existiert haben, doch konnten einzelne Motive davon unabhängig verändert oder in wenigen Fällen auch gänzlich neu konzipiert werden“.²¹⁸ An der Herstellung der Hüftbilder im Harnisch waren also vermutlich unterschiedliche Maler und Werkstätten als – in einem recht weitgehenden Sinne – lediglich ausführende Organe beteiligt.

Nach alledem liegen die Qualitäten der Hüftbilder, gerade im Vergleich zu den zeitgleich entstehenden Münzbildnissen, für Eisenbeiß weniger in ihrer Personalisierung als vielmehr in einer „Brillanz der Farben“ und Opulenz der Materialitäten – „Glanz,

215 Kohl/Gaier/Saviello 2012, 21.

216 Eisenbeiß verweist zurecht auf die tatsächlich wenig überzeugende Raumkonzeption der Hüftbilder, „die den im Dreiviertelprofil gezeigten Kopf Maximilians auf einem annähernd ins strenge Profil gedrehten Körper zwischen zwei bildparallel geführten Steinbrüstungen vor einem neutralen Grund einspannt. Lediglich das den Körper hinterfangende Ehrentuch und eine über die vordere Brüstung gebreitere Textilie, deren Verhältnis zum Mantel Maximilians vage bleibt, setzen einen Akzent in diesem streng komponierten Bildraum, der sonst keinerlei Assoziation an einen der Realität nachempfundenen Lebensraum weckt“. Eisenbeiß 2017, 44.

217 Ebd., 108.

218 Ebd.

Pracht und die schiere Lust an der Oberfläche der sichtbaren Welt“, das seien zugleich die Stichworte einer Forschungsrichtung, die die vermeintliche Entdeckung der Individualität in der Renaissance zunehmend verdrängt habe.²¹⁹ Und das gelte schließlich auch für die Hüftbilder: „Nicht eine bis ins letzte Detail überzeugende Anatomie des Körpers oder die Individualität des Herrschers sind hier von Interesse, sondern seine glanzvolle Erscheinung.“²²⁰

Die vorliegende Arbeit stimmt mit vielen der Ergebnisse von Anja Eisenbeiß überein, sie weicht jedoch – das dürfte deutlich geworden sein – in ihrer Einschätzung der Bedeutung einer auf den Körper bzw. das Antlitz des Herrschers bezogenen Personalisierung bereits in den Hüftbildern davon ab. Wenn das Inkarnat Maximilians in seiner Helligkeit geradezu mit den blitzenden Schlaglichtern auf seiner Rüstung konkurriert und so bedeutungsvoll in jene „Brillanz der Farben“ integriert wird, wenn überdies die ganze Figur, aber vor allem das hell leuchtende Antlitz von dem es stets foliierenden und dadurch auszeichnenden Ehrentuch besonders abgehoben und so regelrecht in den Fokus des Betrachters gedrängt wird, ist der Kopf des Herrschers in seiner physiognomisierten Zeichenhaftigkeit schon koloristisch und kompositorisch als ein zentrales Bildmotiv und zugleich als tragendes Element bildimmanenter Personalisierung akzentuiert. Dennoch, das ist unbedingt richtig, konkurriert dieses Antlitz in den Hüftbildern noch mit der betonten Opulenz und Magnifizienz der Materialitäten und Insignien, muss sich gegen diese behaupten und droht so tendenziell aus dem Blick zu geraten.

Dass sowohl die Strenge und Nüchternheit wie auch die wenig überzeugende räumliche und anatomische Disposition dieser Porträtgruppe nicht gegen die hier vorgeschlagene Lesart sprechen, wurde bereits gesagt. Dasselbe gilt jedoch auch für ihre ‚Schablonenhaftigkeit‘ und die damit einhergehende Schematisierung und Einpassung ins Typische, die in der Forschung immer wieder als ein Hauptargument gegen Ähnlichkeit und deren Bedeutung im Herrscherporträt angeführt wurde. Das soll im Folgenden an jener – das Kapitel eröffnenden – „Ikonographie der Gesichtszüge“, an jener „Prosopographie, die einzelne Teile in ihrer Beschreibbarkeit“ festlegt, verdeutlicht werden.²²¹ Daniel Spanke hat damit im Hinblick auf die Gestaltungspraxis der klassischen Ikone die Schaffung eines Bildformulars gemeint, das einzelne, prägnante und unterscheidbare Elemente der Physiognomie der jeweiligen heiligen Personen in ihrer Beschreibbarkeit festlegt und in erster Linie Lesbarkeit und Wiedererkennbarkeit intendiert. Was sich dabei im Zusammenhang der Ikonentheorie und -praxis als eine *Typisierung durch Individualisierung* beschreiben lässt, gilt auch für die Individualität des maximilianischen Bildformulars. Henry Maguire hat das Gestaltungsprinzip der

219 Ebd., 120. Sie verweist diesbezüglich auf Jardine 1999 und Belozerskaya 2002.

220 Eisenbeiß 2017, 120 f.

221 So Spanke 2004, 449 f.

Ikone in Anlehnung an einen Passus aus Johannes von Damaskus' *Dialetica* wie folgt beschrieben:

The same logic also controlled the Byzantine approach to portraits of their saints; the images had to be just detailed enough to define and distinguish each saint from the others, but not so burdened with extraneous detail that the definition would be too narrow.²²²

Wenn etwa Christusbilder in aller Regel eine lange, schmale Nase, langes, mittig gescheiteltes, im Nacken zusammenlaufendes Haar, ein Vollbart, große Augen und ein insgesamt länglich-schmales Gesicht ausweisen, das von Ernst und Hoheit kündet, so gewährleistet auch und gerade diese Form individualisierter Typik, diese physiognomisch-chiffrenartige ‚Gesichtsschreibung‘ (*prosopon graphain*), die zweifelsfreie und zuverlässig-immediate Wiedererkennbarkeit des Gottessohnes. Nach demselben Muster entwickelten sich auch für die meisten anderen Heiligen solche, den Porträtcharakter glaubhaft machenden Prosopographien, die zwar im Laufe der Jahrhunderte kleineren Abwandlungen unterlagen, aber doch deutlich von dem Bestreben zeugen, die betreffenden Heiligen physiognomisch zu vereindeutigen und in dieser Besondere zu kanonisieren, um auch auf diesem Wege die Lesbarkeit und Wiedererkennbarkeit der Bilder wirkungsvoll zu garantieren. Auch das Bildformular des Apostels Petrus, um nur ein weiteres Beispiel anzuführen, ist auf diese Weise entstanden und sich über die Jahrhunderte nahezu gleichgeblieben. Es sind genau diese Formen einer körperlich und vor allem physiognomisch individualisierenden Vereinzelung, von denen bereits der gelehrte Abt und Bilderfreund Theodoros Studites im späten 8. Jahrhundert handelte, als er am Beispiel des Petrus die Darstellungsabsicht und -praxis der Ikone – und nur um diese geht es gerade – beschrieb:

Petrus zum Beispiel wird nicht auf der Ikone dargestellt, insofern er ein vernunftbegabtes Wesen ist, sterblich, mit Vernunft und Verstand ausgestattet. Denn das kennzeichnet nicht nur Petrus, sondern auch Paulus und Johannes und alle anderen, die zur selben Gattung gehören. Man malt Petrus vielmehr dank jener bestimmten Eigenschaften, die er zusätzlich zur allgemeinen Definition besitzt, zum Beispiel die krumme Nase, das gekräuselte Haar, die wohlgefällige Hautfarbe, die schönen Augen und was es sonst noch an besonderen Kennzeichen seines Aussehens gibt, durch die er sich besonders von [...] anderen der Spezies unterscheidet.²²³

222 Maguire 1996, 15–40, hier 47; vgl. dazu auch Spanke 2004, 449 f.

223 Theodoros Studites: *Patrologia Graeco-Latina* 99, 405 AB. Übers. nach Schönborn 1984, 209 f. Vgl. dazu auch Kartschoke 1992, 15 f.

Dieser Passus zeigt nicht nur, dass „die Annahme der modernen Porträtforschung, ‚Ähnlichkeit‘ sei ein spezifisch neuzeitliches Konzept, in der Tat ein Missverständnis“ ist,²²⁴ sondern kann auch den von der jüngeren Forschung erkannten „influx of Byzantine artefacts“ auf die europäische Kunst seit dem 13. Jahrhundert und insbesondere deren „powerful effect on the rise of modern portraiture“ seit dem beginnenden 15. Jahrhundert erklären helfen.²²⁵ Neben den von Alexander Nagel geltend gemachten historischen, theoretischen und typologisch-kompositorischen Gründen, die einen genuinen Zusammenhang von Ikonen- und Porträtmalerei nahelegen,²²⁶ dürfte auch der von Theodoros beschriebene Darstellungsmodus der Ikonenmalerei, der eine phänotypisch aufgefasste Individualität erst positiv setzt und dann in der Fortschreibung – in einer Ähnlichkeitsrelation von Bild zu Bild – kodifiziert, nicht unmaßgeblich zu der auch um 1500 gültigen Auffassung beigetragen haben, es handle sich um kostbare Beispiele antiker Porträtmalerei, um authentische visuelle Dokumentationen und also „wahre Abbilder“ der heiligen Personen.²²⁷ Der Ikone eignet eine ‚Grammatik‘ physiognomischer Besonderung und Vereindeutigung, die in ganz ähnlicher Weise auch die Hüftbilder im Harnisch prägt. Die „typologische Ähnlichkeit von Heiligenporträt und profanem Bildnis“ lässt sich auch als die Säkularisierung eines individualisierenden sakralen Gestaltungsprinzips auffassen und liefert insofern ebenfalls „Anhaltspunkte für den ‚Mehrwert‘ des Porträts, dessen Kraftpotenzial in der Beziehung von Darstellung und Dargestelltem begründet liegt“.²²⁸ Hier geht es also vor allem um ein bereits in der Ikonenmalerei angelegtes, positiv konnotiertes Prinzip, das auf einem Konzept der Ähnlichkeit beruht. Die Ikone konnte dann auch insofern vorbildgebend sein, weil ihr ein besonderer Sinn für physiognomische Differenzierung eingeschrieben ist, der das in seiner Bestimmtheit vereinzelt und folglich vereindeutigte Antlitz neben anderen Formen der Identifizierung (Namensnennung, Attribute etc.) als ‚Ausweis der Person‘ und effizientes Distinktionsmittel funktionalisiert – und dabei auf ebenso einprägsame wie plakative Art wirksam wird.²²⁹

224 Spanke 2004, 54.

225 Nagel 2008, 421. Zum Gedanken einer nicht so sehr durch eine Wiedergeburt der Antike als vielmehr durch eine „constructive transformation of the Christian pictorial tradition“ geprägten Renaissance vgl. auch Maniura 2003, 99. Vgl. dazu im Zusammenhang der frühesten Porträtdenise ausführlich Kap. 5.4 dieser Untersuchung.

226 Nagel weist neben der zeitlichen Koinzidenz von in großer Zahl (im Vorfeld und nach dem Fall Konstantinopels 1453) nach Europa gelangten Ikonen und dem Aufschwung der autonomen Porträtmalerei im selben Zeitraum, der konkreten Verbindung beider Formen im Devotions-Diptychon, einer regelrechten antiquarischen „icon vogue“ unter Humanisten, Prälaten und Fürsten und dem vorbildgebenden „zoom effect“ der als Halbfigur oder Büste gestalteten Ikonen auch auf die entscheidende Rolle von Porträts sowohl in der Kunsttheorie und deren kolportierten Ursprüngen des Bildermachens (Plinius, Alberti) wie auch im Zusammenhang des religiösen Kultes (*verae imagines*) hin. Nagel 2008, 421–423.

227 Ebd.

228 Zitzlsperger 2016, 170.

229 Dazu ausführlich im Zusammenhang der frühesten Porträtentwicklung Kap. 5.4 dieser Untersuchung zu „Ikon und Porträt“.

So erkannte etwa Hans Berstl die formalästhetische Eigenart der orthodoxen Bildkunst im „tendenziösen Wesen des Plakats“. ²³⁰ Das Plakat will suggestiv werben, indem es seinen Gegenstand mit einprägsamen und klar abgesteckten Ausdrucksmitteln ins Bild setzt. Die relativ einfache Komposition, der monumentale Stil, die prägnante Verdichtung auf die dargestellte Person bzw. das ‚Produkt der Kampagne‘ prägen den Plakatstil und die Ikone gleichermaßen. ²³¹ Eine ganz ähnliche Darstellungsweise bestimmt aber auch die hier behandelten Hüftbilder Maximilians und wird offenbar nicht zuletzt deshalb eingesetzt, um den intendierten Effekt einer vom Herrscher auf die Bilder übertragenen Unverwechselbarkeit zu erzeugen. Auch diese Bilder partizipieren grundsätzlich „an den formalen wie inhaltlichen Qualitäten der Ikonomalerei, deren Aufgabe es war, ein streng formalisiertes, seriell reproduzierbares und zugleich wiedererkennbares Bildnis“ der dargestellten Person zu schaffen. ²³² Während dies jedoch der Forschung bislang eher als ein weiterer Beleg dafür diente, phänotypisch aufgefasster Individualität im Herrscherporträt eine Absage zu erteilen oder doch immerhin keine tragende Rolle zuzuerkennen, begreift die vorliegende Arbeit genau diese Individualität als eine wichtige, an die Kontingenz des Herrscherkörpers gebundene Bedeutungskategorie und ein wirkungsvoll naturalisiertes „Argument“. ²³³ So sehr auch immer die hier behandelten Porträts Maximilians von einer „geradezu penetranten, tiefgekühlten Formelhaftigkeit“ ²³⁴ geprägt sind, sie argumentieren dennoch entschieden mit einer bildpolitisch funktionalisierten „Ikonographie der Gesichtszüge“, einer „Prosopographie“, die einzelne, markante und deshalb in hohem Maße einprägsame Elemente zu einem autorisierten Bildformular fügt, das sich als ein an den konkreten Herrscherkörper, zumal sein Antlitz gebundenes, ebenso formelhaftes wie individuelles Herrschaftszeichen fortschreibt. Im Unterschied zur Ikone sind diese Elemente keine imaginierten, allenfalls anhand vager schriftlicher Belege konstruierten, ²³⁵ nicht bloße „Fiktion des Aussehens eines Individuums“, ²³⁶ sondern rekurrieren auf die tatsächliche, unperfekte Kontingenz des Herrscherkörpers. Während also im Falle der klassischen Ikone – nolens volens – „nicht ‚die Natur‘ als Summe von jeweils sichtbaren Naturdaten, sondern die ideenhafte Hypostase“ ²³⁷, mithin eine „Ähnlichkeit als Nicht-Ähnlichkeit“ ²³⁸ maßgebliche Instanz der Mimesis ist, werden

230 Berstl 1920, 95.

231 Vgl. zu den formalästhetischen Stilmitteln der Ikone auch Onasch 1968, 41.

232 So Müller, Matthias 2009, 117, im Hinblick auf die Wittenberger Kurfürstenporträts des Lucas Cranach d. Ä.

233 Vgl. zu „Individuality as Argument“: Warnke 1998.

234 Müller, Matthias 2009, 123.

235 „Das ‚Bildsein‘ der Ikone ist auf die sprachliche, begriffliche Dimension festgelegt, auf ihre *graphie* als Synonym des Bildes, die sich in Ikonographien niederschlägt, in denen die entscheidenden Merkmale abgelegt sind.“ Spanke 2004, 55.

236 Kohl 2016, 191.

237 Spanke 2004, 57.

238 Kogl 2016, 191.

hier genau diese „sichtbaren Naturdaten“, wird die „Kennzeichnung eines einmaligen, unverwechselbaren Menschen durch seine besonderen physiognomischen Eigentümlichkeiten, überhaupt durch sein Antlitz“²³⁹ zu einer bedeutungsvollen semiotischen Instanz.

Neben einer so verstandenen *Typisierung durch Individualisierung* verbindet die klassische Ikone mit diesen Porträtreihen aber auch der für beide konstitutive Filiationsmechanismus: Wie sich die Ikone in ihrem Bildsein gerade in der Vervielfältigung realisiert, die dieses Bildsein nicht mindert, sondern potenziert, so waren auch diese Herrscherporträts nie als Unikate oder ‚Kunstwerke‘ konzipiert. Der bildliche Prototyp, mag dieser nun von Strigel oder einem anderen Maler stammen, ist auch hier von Anfang an auf Reproduktion angelegt. Auch diese Personalbilder pflanzen sich fort, ohne ‚ihr Gesicht zu verlieren‘, auch sie geben sich weiter, bleiben sich gleich.²⁴⁰ Zugleich reduziert auch hier die Wiederholung nicht das Bildsein dieser Tafeln, sondern potenziert es durch eine auf möglichst weitgehende Omnipräsenz ausgerichtete Distribution und Vernetzung des Herrscherbildes, wie die gleichzeitig betriebene maximilianische Münzprägung eindrucksvoll lehrt.²⁴¹

So wurde das *Hüftbildnis im Harnisch* für das Münzbild Maximilians nahezu deckungsgleich adaptiert und war in diesem Medium natürlich in besonderer Weise dazu geeignet, einer möglichst breiten Öffentlichkeit das autorisierte Abbild buchstäblich ‚einzuprägen‘ (Abb. 31–36).²⁴² Durch die zeitgleich betriebene Vernetzung von unterschiedlichen Medien und Gattungen war tatsächlich so etwas wie eine Massenverbreitung plakativer Art, eine „Einprägsamkeit en gros“²⁴³ gewährleistet: „Wenn [...] die Straßburger Johanniter ein Königsbildnis erhielten, das sie nahezu deckungsgleich auf den Guldinern in ihrem Geldbeutel wiederfinden konnten, so muss ihnen klar gewesen sein, dass das königliche Präsent einen Wert garantieren sollte, der kein exklusiver, sondern ein öffentlicher war – ‚a contract between the ruler and his subjects‘ (Luke Syson).“²⁴⁴ Münzen eigneten sich hierzu aber auch deshalb besonders gut, weil auch sie „von der Vorstellung abgeleitet [waren], gestempelte Wiederholungen ‚wahrer

239 Keller 1939, 229.

240 Dass die nahezu identische Reproduktion gemalter Herrscherporträts, die nach 1500 auch in der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. gängige Praxis war, zugleich progressiv zu denken ist und im Sinne eines ‚medialen Paragone‘ auf die zeitgleiche Pluralisierung der Medien – zumal die Herausforderungen durch die neuen druckgrafischen Techniken – reagierte, hat vor wenigen Jahren Matthias Müller deutlich gemacht. Vgl. Müller, Matthias 2016.

241 Vgl. dazu Eisenbeiß 2017, Kap. 2b: „Die Haller Münze und die Vernetzungen des Herrscherbildes“, 78–85.

242 Zu dem in der Forschung immer deutlicher erkannten Konnex von Münzbild und Porträtentwicklung grundlegend Schmidt, Peter 2005 sowie Pfisterer 2013.

243 So der Titel von Anja Eisenbeiß’ Dissertation. Zur Vernetzung über die hier behandelten Medien – Gemälde und Münze – hinaus: Eisenbeiß 2017, 83–86.

244 Madersbacher 2000, 369.



Abb. 31 Konrad Koch: Königsguldiner Maximilians I., 1495 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 188194).



Abb. 32 Benedikt Burkart: Königsguldiner Maximilians I., ohne Jahr [1500/1501] (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 20ba).



Abb. 33 Benedikt Burkart: Doppelschauguldiner König Maximilians I., 1505 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 671bβ).



Abb. 34 Ulrich Ursentaler: Kaiserguldiner Maximilians I., nach 1508 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 183117).



Abb. 35 Ulrich Ursentaler: Schauguldiner Maximilians I., 1516 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 674bβ).



Abb. 36 Schaumünze auf den verstorbenen Kaiser in der Schaubenvariante mit Barett, 1519 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 683bβ).



Abb. 37 Tiberius, As, stadtrömische Prägung (Staatliche Museen, Berlin, Münzkabinett, Ident.-Nr. 18217667).



Abb. 38 Nero, Aureus, 66/67 n. Chr. (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. RÖ 5530).

Bilder‘ zu sein“.²⁴⁵ Neben den byzantinischen Heiligenporträts und ihren Filiationen wurden insbesondere antike Kaisermünzen als *imagines verae*, „als zuverlässige und glaubwürdige Quelle für die Kenntnis der Gesichter der Geschichte“²⁴⁶ betrachtet und übten eine bedeutende Faszination nicht nur auf die europäischen Humanisten seit Petrarca, sondern in geradezu statusrelevanter Weise auch auf geistliche und weltliche Würdenträger aus.²⁴⁷ Die besondere Bedeutung der Kaisermünzen, ihre zugleich lebensnahe, autoritative und authentifizierende Aura hat Johannes Helmrath pointiert beschrieben:

Gerade das (Kaiser-) Münzporträt trug die Aura der *vera imago*, des besonders authentischen, gleichsam atmenden Bildes, zugleich die Aura des Imperialen [...]. Das Kaiserbild als Eyecatcher, als ‚visueller Topos‘, als Objekt von Kult und Memoria ist natürlich bereits antike Praxis, und seine häufigste und authentischste Performance sind die Münzen. Ihr Profilporträt im Kreis besitzt unmittelbaren Wiedererkennungswert – und stiftet dauerhafte Erinnerung, es evoziert sozusagen per se Prominenz und Autorität.²⁴⁸

Zugleich gilt für die Kaisermünze – weit mehr noch als für die Ikone –, dass ihre vielfach geradezu unverblümt präzise Wiedergabe in hohem Maße individualisierter, unverwechselbarer und keineswegs makelloser Physiognomie und Leiblichkeit im

245 Bredekamp 2010, 192.

246 Zu dieser Wahrnehmung der antiken Münzen als *imagines verae* in der antiquarischen Literatur der Renaissance ausführlich Chiaï 2013, hier 226.

247 Zur nordalpinen Faszination vgl. etwa Cunnally 1999, Chap. 5: „Promiscue Omnia Mercantur: Nummomania Spreads to the North“.

248 Helmrath 2013, 305 f.



Abb. 39 Galba, Sesterz, 68 n. Chr.
(Wien, KHM, Münzkabinett,
Inv.-Nr. RÖ 5867).



Abb. 40 Vespasian, Aureus, 80/81
n. Chr. (Wien, KHM, Münzkabinett,
Inv.-Nr. RÖ 87995).

kleinsten Format einen frappierenden Eindruck nicht nur auf die frühhumanistischen, sondern auch die Sammler und Betrachter um 1500 gemacht haben muss. In numismatischen Traktaten wird der staunenswerte Realismus dieser Münzen jedenfalls immer wieder hervorgehoben.²⁴⁹ Zugleich wird sich der ‚Realismus-Effekt‘ insbesondere im Zusammenhang einer – aus der Sammlungspraxis resultierenden – „Faszination der Serie“,²⁵⁰ also in der vergleichenden Betrachtung der Reihe als einer „*Historia Augusta* in Metall“²⁵¹ eingestellt haben. Das Individuum dürfte gerade bei dieser Form der Betrachtung und also angesichts einer Serie von im kleinsten Format physiognomisch ungemein differenzierten Gesichtern mindestens erscheinungsmäßig gar nicht mehr so *ineffabile* erschienen sein, sondern vielmehr die von identitätsstiftender physiognomischer Singularität getragene Individualisierungsleistung dieser Kaiserbilder, ihr mitunter erstaunlicher ‚Mut zur Imperfektion‘ so überzeugend und authentisch angemutet haben, dass die verbreitete Annahme, es handle sich um allenthalben ‚wahre‘ Abbilder der antiken Herrscher, auch dadurch nicht unmaßgeblich begründet gewesen sein wird (Abb. 37–40). Die in der Nachfolge Petrarca immer wieder betonte paränetische Funktion der Kaisermünzen hat dann nicht nur einen ideellen, auf Amtsführung, Charaktereigenschaften und herrscherliche *virtutes* der Dargestellten zielenden Gehalt, sondern lässt sich – bezogen auf deren Abbildungsleistung – auch in der spezifischen Art der Darstellung, in den verblüffenden mimetischen Qualitäten, der Meisterschaft und Raffinesse physiognomischer Differenzierung, kurz: in der Autorität der ihnen zugeschriebenen Ähnlichkeit und Lebenswahrheit erkennen.²⁵²

249 Vgl. Chiai 2013, insb. 224–228.

250 Helmrath 2007.

251 Helmrath 2013, 306.

252 Vgl. dazu auch Chiai 2013, 220.

Die berühmte, von Petrarca mit dem Überreichen von verschiedenen antiken Kaisermünzen an Kaiser Karl IV.²⁵³ verbundene Aufforderung, seine antiken Vorgänger „nachzuahmen und zu bewundern“ (*Cesar quibus successisti; ecce quos imitari studeas et mirari*), wäre dann nicht ausschließlich auf deren Taten und herrscherliche Tugenden anzuwenden, die vor allem die Kaiserviten Suetons überlieferten, sondern auch auf ein wörtlich zu nehmendes „Nach-ihrer-Form-und-ihrem-Bilde-Gestalten“ (*ad quorum formulam atque imaginem te componas*), zumal Petrarca kurz vorher in derselben Passage ausdrücklich eine der Münzen hervorhebt, die das Gesicht des Kaisers Augustus zeigte, das „beinahe zu atmen schien“ (*Augusti Caesaris vultus erat pene spirans*) und so explizit die Lebendigkeit und Lebenswahrheit dieses Münzbildes in den Vordergrund rückt.²⁵⁴ Der Ausdruck des „gleichsam atmenden Kaiserantlitzes“ steht nun zwar eindeutig in der Tradition des seit der Antike wirksamen Lobtopos von der scheinbaren Lebendigkeit der Bildwerke,²⁵⁵ die vorliegende Untersuchung möchte jedoch mit Frank Fehrenbach neben einem zu engen ekphrastischen ein in der Darstellung selbst begründetes Bedeutungsfeld unterstellen, innerhalb dessen die Rede von *imagines spirantes* gerade nicht ein bloßer „zum sprachlichen Klischee sedimentierter Topos“ ohne jede „explikative Kraft“ ist, sondern eine spezifische Abbildungs- und Ausdrucksqualität, eine im Mimesisdiskurs präfigurierte und als solche wahrgenommene „Analogiebeziehung zwischen Kunst und der Sphäre des Organischen“ beschreibt.²⁵⁶

Dass jedenfalls auch Maximilian und seine humanistischen Berater sowohl die antiken Kaiser²⁵⁷ wie auch deren Münzbilder lebhaft beschäftigten, zeigt eindrucksvoll das ausufernd angelegte *Kaiserbuch* des maximilianischen Rats Konrad Peutinger.²⁵⁸ Das unvollendet gebliebene Hauptwerk Peutingers hat ihn drei Jahrzehnte lang beschäftigt und war als eine „imperiale Amtsgenealogie“²⁵⁹ von Julius Caesar bis zu dem gegenwärtig

253 Zur antiken Münze im Kontext einer sowohl humanistischen wie auch fürstlichen Geschenk- und Gabenkultur der Renaissance ausführlich Cunnally 1994. Zur Renaissance-Medaille als „sozialer Währung“ grundlegend Pfisterer 2008, 221–257.

254 Petrarca: *Epistulae de rebus familiaribus et variae*, XIX, 3; „[...] aliquot sibi aureas argenteasque nostrorum principum effigies minutissimis ac veteribus literibus inscriptas, quas in delitiis habebam, dono dedi, in quibus et Augusti Caesaris vultus erat pene spirans. Et ‚ecce‘ inquam Cesar quibus successisti; ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formulam atque imaginem te componas, quos preter te unum nulli hominum daturus eram“. Vgl. dazu auch Chiai 2013, 220: „Der Ausdruck *vultus erat pene spirans* setzt den Akzent auf die Kunstqualität der auf den darauf [auf den Münzen, J. B.] angebrachten Porträts, die aufgrund der präzisen Wiedergabe der Gesichtszüge der Dargestellten dem Betrachter als atmend (*spirantes*) erscheinen konnten.“

255 Vgl. dazu den konzisen Überblick zum Topos der „Lebendigkeit“ von Fehrenbach 2011a.

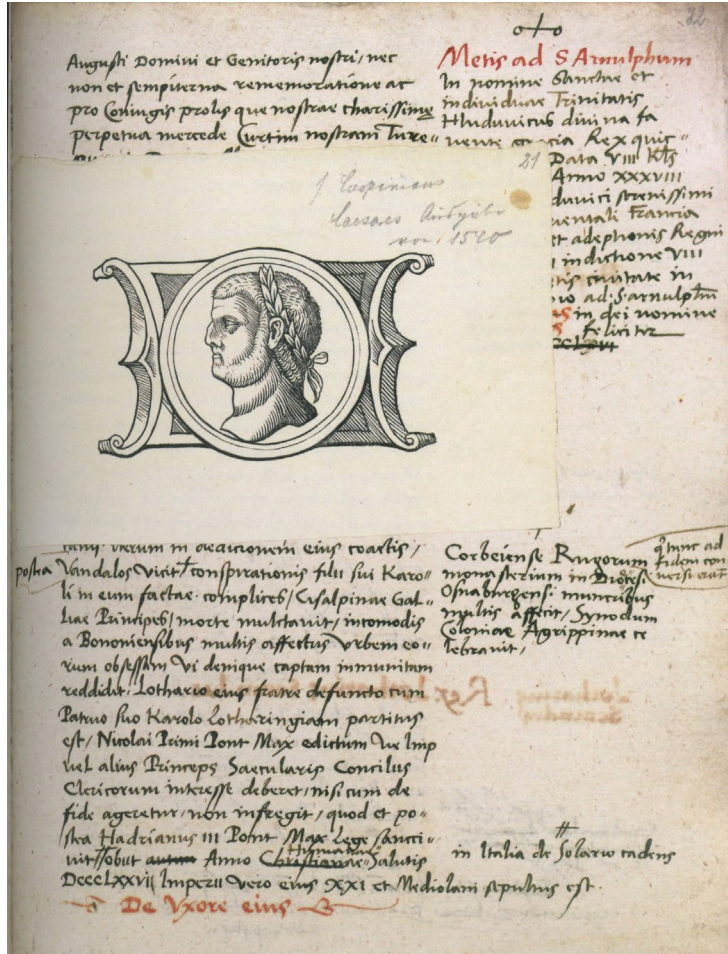
256 Fehrenbach 2011a, 273.

257 Vgl. dazu Deuchler 1983, der die maximilianische Repräsentation im Hinblick auf ihre antiken und christlichen Spiegelungen untersucht hat und dabei zumal die vorbildgebenden Kaiserviten Suetons in den Blick nimmt.

258 Vgl. dazu Leitch 2009, 151 f, sowie Posselt, Bernd 2016.

259 Schauerte 2012a, 44.

Abb. 41 Konrad Peutinger: Kaiserbuch, Konzept des 2. Teils (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2° Cod 145a, Blatt 22r: König Ludwig der Deutsche, mit eingebundenem Holzschnitt von Burgkmair d.Ä.).



regierenden Maximilian konzipiert. Dabei sollten die Texte zu den jeweiligen Kaisern mit Porträts versehen werden, mit deren Herstellung Hans Burgkmair d. Ä. um 1505/09 beschäftigt war.²⁶⁰ Ebenso wie die auf eingehendem Quellenstudium beruhenden Texte Peutingers sollten auch diese Bildnisse in erster Linie zuverlässig, historisch evident und also authentisch sein – und wurden deshalb nach der Vorlage antiker Münzen gestaltet, die ja als besonders ‚wahre Bilder‘ galten und von denen der Großteil aus Peutingers eigener Sammlung stammte (Abb. 41). Von den über hundert Porträts nach Münzbildern, die Burgkmair schuf, haben sich nur wenige Exemplare erhalten, die schließlich in anderen Texten Verwendung fanden, so etwa in einer Neuauflage von Suetons Kaiserviten von 1489, die Peutinger besaß.²⁶¹ Die erhaltenen Exemplare

260 Vgl. West 2016.

261 Ebd., 120.



Abb. 42 Nero, Sesterz, 66 n. Chr. (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. RÖ 5606).



Abb. 43 Hans Burgkmair d.Ä.: Bildnis Kaiser Neros für das *Kaiserbuch* (Studienbibliothek Dillingen, V, 1462, vor Blatt 225).

machen gleichwohl deutlich, mit welcher Lust am physiognomischen Detail, mit welcher Akribie in der Kennzeichnung eines „einmaligen, unverwechselbaren Menschen durch seine besonderen physiognomischen Eigentümlichkeiten“²⁶² Burgkmair dabei zu Werke ging (Abb. 42–45). Das Thema dieser Kopien scheint in erster Linie die den Originalen zugrundeliegende physiognomische Differenzierung und phänotypische Einmaligkeit der Dargestellten zu sein, die nach der Vorlage der Münz-Effigies – und also der „Autorität der Authentizität“ gehorchend – möglichst getreu in den Holzschnitt überführt wurde.²⁶³ In diesem Medium erhält die phänotypische Einmaligkeit eine geradezu emblematische Prägnanz und durch die Hell-Dunkel-Modellierung der Schraffuren zugleich einen Zug ins Schematische, scheint aber dennoch an Volumen und Körperlichkeit zu gewinnen. Der Leib bzw. das Antlitz werden sowohl in den antiken Originalen wie auch in Burgkmairs gleichzeitig schematisierten *und* zugespitzten Kopien tatsächlich als ‚Statthalter des Individuums‘ aufgefasst.²⁶⁴

Die den antiken Kaisermünzen unterstellte Authentizität und Ähnlichkeit, die offenbar auch für Burgkmair und Peutinger ausschlaggebend war, wollte Maximilian in besonderer Weise auch auf das eigene Münzbild angewandt wissen. Das zeigt die in der Forschung vielfach thematisierte, im Kontext der Entstehung der Münzbilder jedoch ungewöhnlich dicht belegte penible Oberaufsicht des Herrschers, der nach

262 Keller, Harald 1939, 229.

263 In diesem Sinne auch Leitch 2009, 152: „The idea that authenticity was guaranteed by these medal portraits was reinforced by Burgkmair’s artistic method; for the *Kaiserbuch* portraits, he was inclined to copy and kept artistic invention to a minimum. Even in profile, Burgkmair’s heads carry features of individuals, giving definition to noses, foreheads, necks, eyes, and, to some degree, hairstyles. Some chins are strong, others weakly droop or bulge; mouths and noses are subject to the same unflattering scrutiny characteristic of Roman portraiture of the Republican period.“

264 Siehe Anm. 120.



Abb. 44 Galba, Sesterz, 68 n. Chr. (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. RÖ 5867).



Abb. 45 Hans Burgkmair d.Ä.: Bildnis Kaiser Galbas für Peutingers *Kaiserbuch* (Studienbibliothek Dillingen, V, 1462, vor Blatt 264).

eigenem Bekunden keinen Brief hat ausgehen lassen, *es was die sach klain oder groß*, ohne ihn vorher gelesen und gegebenenfalls korrigiert zu haben.²⁶⁵ Im Kontext der Entstehung eines neuen, autorisierten Münzbildes tritt Maximilian jedoch besonders deutlich als ein Herrscher in Erscheinung, der nicht nur „Modell“, sondern zugleich auch „Modelleur“ war.²⁶⁶

Erste Prägungen Maximilians mit seinem eigenen Konterfei sind ab 1495, also etwa gleichzeitig mit der Entstehung der ersten Hüftbilder, bekannt. Zugleich geht mit Maximilians Münzproduktion ein Wandel der Funktion vom Zahlungsmittel zu einer herrscherlichen Gnaden- und Geschenkpraxis einher, innerhalb derer Maximilian zumal die silbernen Großmünzen, die „Guldiner“, *uns zu eern und gedechtnuss* zu verschenken pflegte, was der an dem Straßburger Hüftbild aufgezeigten Praxis entspricht.²⁶⁷ Eine

265 Weiß-Kunig 1775, 71. Vgl. zur straffen, zentralisierten Organisation am literarischen *gedechtnus*-Werk, also den ‚autobiografischen‘ Schriften Maximilians, etwa Wehmer 1962, 252, der Maximilian als „Autor und Lektor, Korrektor und Bildredakteur, Verlagshersteller und Verleger in einer Person“ beschreibt. Dazu ausführlich auch Müller, Jan-Dirk 1982, 65–74. Zu „Maximilian’s Artworld“ und der konsequenten ‚Intendantur‘ des Herrschers in allen Bereichen der Repräsentation auch Silver 2008, 1–40. Im *Weisskunig* ist auch das Münzwesen ausdrücklich Teil der umfassenden *lernung* des jungen Königs, von dem berichtet wird, dass er „was in der munz gar kunstreich, dann er betrachtet selbs die nutzperkait, die ime daraus kumen möcht, und in seiner regirung hat diser kunig die allerpest munz von silber und gold schlagen lassen uber alle ander kunig, und kein kunig hat ime geleichen mugen mit seiner munz; das ist allain kumen aus seiner kunst und erfahrung. [...] Was kuniglich und erlich gemuet hat diser kunig in allen seinen sachen gehabt, das sich dann auch in seiner hohen und gueten munz erschinen und geoffenbart hat.“ Weiß-Kunig 1775, 84.

266 Vgl. dazu ausführlich Eisenbeiß 2017, Kap. 2a: „Vom Modell zum Modelleur“, 65–77.

267 JAK II (1884), Reg. 1267 (17. April 1517): *daz wir dieselben phening den botschaften, den Spaniern und andern erlichen leuten uns zu eern und gedechtnuss verschenken und an unsern herbergen zuletzt geben wollen*. Vgl. zu Maximilian I. und dem Aufkommen der Medaille nördlich der Alpen

erste Version des sogenannten Königsguldiners von 1495 stammt von dem Haller Stempelschneider Konrad Koch (Abb. 31). Auf dem Avers erscheint das *Hüftbild im Harnisch* für das Münzbild adaptiert, das Revers zeigt eine Wappenkombination mit dem nimbierten Königsadler in deren Zentrum – hier bilden also Porträt und Wappen buchstäblich ‚zwei Seiten derselben Medaille‘.²⁶⁸ Nachdem Koch *zwen der grossen mustergulden auf der kgl. Mt. Slag* an die Regierung abgeliefert hatte, kam die Prägung jedoch nicht über einige Musterstücke hinaus, wohl auch, weil Koch kurz darauf verstarb. Im Hinblick auf die Physiognomie Maximilians, die ansonsten recht undifferenziert und schematisch-grob ausfällt, dominiert bei Koch vor allem der wuchtige Nasenkontur. Auch wirkt der Herrscher, verglichen mit der ersten Hoheit und Strenge der gemalten Hüftbilder, beinahe einfältig. Insgesamt hat Kochs Guldiner etwas beinahe Karikatureskes, das selbstverständlich nicht intendiert war. Vielleicht war neben Kochs Tod aber auch das ein Grund, warum diese erste Version des Königsguldiners über einige Musterstücke nicht hinaus kam. Die Arbeit wird dann jedenfalls erst 1500 durch den Goldschmied Benedikt Burkart wieder aufgenommen – und hier zeigt sich Maximilian dann tatsächlich als ein Münzherr, „der die Gestalt seines Porträts nicht nur kontrolliert, sondern eigenhändig Verbesserungen vornimmt“.²⁶⁹ Im Vorfeld hatte Maximilian die Innsbrucker Kanzlei mehrfach angewiesen, man solle ihm *die gemäl von unserm auch unser vordern gemahel vnd ander angesicht, welche der Maler in Schwaz in Händen habe, unverzüglich schicken*.²⁷⁰ Hans von Mackowitz hat diesen Maler als Hans Maler aus Schwaz identifiziert, der mit der Anfertigung von Kopien nach ihm zugesandten Vorlagen betraut gewesen sei und dem Mackowitz auch einige der Hüftbilder zuschreibt.²⁷¹ Bei dem Bildnis der eigenen Person, das Maximilian

Winter 2013; zur Geschichte solcher Schaumünzen vgl. auch Cook 1995. Zur herrscherlichen Geschenk- und Gabenkultur unter Maximilian im Hinblick auf die Münzen Eisenbeiß 2017, 79–81. Zur Geschichte der maximilianischen Münzprägung ausführlich und grundlegend Egg 1971, hier 17 f.

268 Dass das Konzept der *Hüftbilder im Harnisch* gerade in der Münze nicht voraussetzungslos, mithin keine originäre Erfindung Maximilians war, hat die Forschung deutlich gemacht: Egg verweist als mögliches Vorbild auf eine Brabanter Münze von 1487, die Maximilian als Herzog von Burgund bekannt gewesen sein dürfte (Egg 1971, 18 mit Abb.); Eisenbeiß hält das Vorbild des Onkels, Erzherzog Sigmunds von Tirol, für maßgeblich, dessen Münzbild im Harnisch ganz ähnlich gestaltet ist. Maximilian, der Sigmund 1490 als Herzog von Tirol ersetzt hatte, habe sich so „der heimischen Tradition und damit deren legitimierender Autorität“ angeschlossen. Eisenbeiß 2017, 83 [Abb. bei Egg 1971, 12 f]. Die Darstellung des Herrschers im Harnisch war zudem auch in anderen Kontexten bereits habsburgische Tradition: So ließ sich Maximilians Vater, Friedrich III., in der Wappenwand der Georgskapelle in Wiener Neustadt von 1453 geharnischt darstellen, der seinerseits auf den Revers des ersten Reitersiegels Rudolfs IV. von 1359 zurückgegriffen haben dürfte, mutet doch die ganze Wappenwand wie eine monumentale Übertragung des Reitersiegels in Stein an. Vgl. dazu mit weiteren Beispielen Eisenbeiß 2017, 113–115.

269 Eisenbeiß 2017, 81.

270 JAK II (1884), Reg. 621 vom 29. Juni 1500 sowie Reg. 623 und 624 vom 3. und 8. Juli 1500.

271 Mackowitz 1960, 35 ff, sowie Eisenbeiß 2017, 80 ff.

ausdrücklich anforderte, kann es sich nach Mackowitz nur um eines der Hüftbilder gehandelt haben. Erich Egg dagegen erkannte in dem betreffenden Maler den zwischen 1498 und 1512 in Schwaz tätigen Niclas Reiser.²⁷² Lässt sich nun auch nicht zweifelsfrei belegen, dass es sich bei dem angeforderten Porträt Maximilians um eines der Hüftbilder gehandelt hat, so ist es doch immerhin wahrscheinlich²⁷³ – diese Praxis korrespondiert nicht nur mit der die maximilianische Bildnisproduktion insgesamt auszeichnenden „Vernetzung“, auch die augenscheinliche Angleichung von Hüft- und Münzbild spricht dafür.²⁷⁴

Der Stempelschneider Burkart legte jedenfalls im Oktober 1500 einen neuen Musterguldiner vor, an dessen Wappenseite Maximilian nichts zu beanstanden hatte, jedoch an seinem *Bildniss einen Abgang* bemerkte, weshalb man ihm unverzüglich das alte Stempelen und einen weiteren Guldiner der jetzt geplanten Serie zukommen lassen sollte.²⁷⁵ Am 4. Dezember übersandte die Innsbrucker Raitkammer Maximilian dann erneut einige Probeguldiner, die nach seinen Korrekturwünschen neu gestaltet worden waren, sowie den alten beanstandeten Stempel, damit er beides miteinander vergleichen konnte.²⁷⁶ Auch das neue Münzporträt erhielt jedoch nicht das königliche Plazet, stattdessen erging der neuerliche Befehl, einen weiteren Stempel zu schneiden und die an einem der Probestücke eigenhändig mit Tinte eingezeichneten Änderungen sorgsam zu beachten, da *die Nasen etwas zu hoch, daz Angesicht zu lanngkh und die Pruchst zu dickh und die Wuesty zu gros ist.*²⁷⁷ Dass es nun jedoch vor allem Maximilians Interesse für „harmonische Proportionen“ war,²⁷⁸ das die wiederholten Korrekturen veranlasst hat, scheint aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. So lassen bereits die Münzprägungen eine gegenüber den Hüftbildern im Harnisch präzisierende Zuspitzung auf die markante Physiognomie des Dargestellten erkennen. Trotz des viel kleineren Formats, aber begünstigt durch die strenge Profilstellung *all'antica* „with its more sharply

272 Egg 1966, 32. Eisenbeiß schließt sich eher Eggs Auffassung an, vgl. Eisenbeiß 2017, 13.

273 Ebd., 83.

274 Eine ganz ähnliche Vernetzung, hier vor allem bezogen auf die äußerst markanten Züge seiner unverwechselbaren Physiognomie, lässt sich bereits für Maximilians Onkel und Vorgänger im Amt des Herzogs in Tirol, Sigmund „den Münzreichen“, attestieren. Vergleicht man etwa Sigmunds „Sechser“ von 1482 sowie dessen Halbgoldiner von 1484 mit dem gemalten Porträt eines Tiroler Hofmalers von 1490/96, so zeigt sich auch hier eine frappierende physiognomische Prägnanz und Kongruenz, die ein einheitliches, autorisiertes – an den konkreten Herrscherkörper gekoppeltes – Bildformular erkennen lässt. Zu diesem Bildformular gehört die hohe, kahle Stirn, die ausladend gebildeten Wangenknochen, die leichte Progenie, die zusammengezogenen Augenbrauen und abfallenden Mundwinkel, die in ihrem Zusammenspiel einen argwöhnischen und strengen Ausdruck des Gesichts bewirken, das voluminöse Nackenhaar und die spitze, relativ kleine ‚Stupsnase‘. Das Porträt findet sich in AK Innsbruck 1969, Abb. 14, die Münzen bei Egg 1971, 12 f.

275 JAK II (1884), Reg. 638.

276 Ebd., Reg. 639.

277 Ebd., Reg. 645.

278 So Eisenbeiß 2017, 82.

defined und individualized silhouette“²⁷⁹ wird die charakteristische Erscheinung von Maximilians Antlitz in Burkarts Guldiner beträchtlich schärfer akzentuiert (Abb. 32). Zudem ist Maximilians akribische Observanz, nicht zuletzt dort, wo es um Bilder der eigenen Person ging, auch in anderem Kontext eindrücklich belegt: So musste ein von Albrecht Dürer geschaffener Widmungsholzschnitt zu Conrad Celtis' *Quattuor libri amorum* von 1502 überarbeitet werden, weil er die offenbar geforderte physiognomische Präzision vermissen ließ (Abb. 46 und 47).²⁸⁰ Mit der Korrektur der bei Dürer eklatanten mimetischen Unschärfen – der merkwürdig aufgedunsenen, nahezu kreisrunden, letztlich unbestimmt bleibenden ‚Mond-Gesichter‘ der Dargestellten – wurde Hans Burgkmair d. Ä. beauftragt, der sich als ‚Holzschnitt-Korrektor‘ bereits einen gewissen Ruf erarbeitet hatte.²⁸¹ Hierzu entfernte Burgkmair zwei annähernd quadratische Stücke mit den Häuptern der Dargestellten aus Dürers Holzstock und ersetzte sie durch neue Köpfe, die jetzt deutlich von dem Bemühen zeugen, selbst in diesem äußerst kleinen Format – und im Falle Maximilians noch durch die en face-Darstellung erschwert – die charakteristischen und markanten Elemente der Physiognomie pointiert herauszuarbeiten. Das betrifft bei Maximilian insbesondere die markante ‚Nase des Reiches‘, die ihre Eigenart und aquiline Krümmung nun selbst im Miniaturformat und en face zu erkennen gibt, aber auch die Form und den Ausdruck des Gesichtes, das jetzt wie bei den Hüftbildern schmalere und zugleich ernster, erhabener, majestätischer erscheint.²⁸²

In ganz ähnlicher Weise wird es sich auch mit Burkarts Guldiner verhalten haben, dessen Prägung erst nach einjährigem Vorlauf und mehrfachen eigenhändigen Korrekturen Maximilians zustandekam. Indem fortan Münzbild und gemaltes Hüftbild einander gegenseitig stützten, bekräftigten und beglaubigten, wird einerseits die Frage der Authentizität auf ein neues Fundament gestellt und ein „Konzept der autorisierten Vorbildern folgenden Bildproduktion“²⁸³ ersichtlich, die bereits im Zusammenhang einer ikonischen Gestaltungspraxis expliziert wurde. Zugleich aber zeigt sich andererseits, wie sehr Maximilian seit den späten 1490er Jahren um ein physiognomisch differenziertes, naturalistisches und in diesem Sinne charakteristisches Porträt seiner Person bemüht war.²⁸⁴ Burkarts Guldiner setzt sich darin nicht nur bedeutend von Kochs vorgängiger Version ab, sondern hat auch gegenüber den Hüftbildern – nicht allein bedingt durch die Profilstellung – an gefälliger Glättung eingebüßt und damit zugleich an physiognomischer Prägnanz, Durchbildung und sogar Lebendigkeit (im Sinne einer skulpturalen, körperlich-räumlichen Tiefe) gewonnen. Burkarts Münzbild

279 Schapiro 1973, 46.

280 Dazu Luh 2011, 62 f, und Eisenbeiß 2017, 85.

281 Vgl. dazu Falk 1968, 20.

282 Zudem wurde der in Dürers Holzschnitt geradezu intim wirkende Blickkontakt zwischen Herrscher und Dichter beseitigt und für eine angemessene Distanz gesorgt. Vgl. dazu Luh 2001, 58.

283 Eisenbeiß 2017, 84.

284 Ebd.



Abb. 46 Albrecht Dürer: Conrad Celtis überreicht Maximilian I. sein Werk, Widmungsbild zu den *Quattuor libri amorum* des Conrad Celtis, Holzschnitt, Nürnberg 1502 (New York, Metropolitan Museum of Art, Acc.-No. 31.54.59).



Abb. 47 Dürers Widmungsbild nach der Überarbeitung durch Hans Burgkmair d. Ä., 1508 (Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Rar. 585, 3v).

setzt den Herrscher im kleinsten Format markanter, einprägsamer und – wenn man so will – unverblümt ins Bild und dürfte sich darin auch an den zwar unerreichten, aber doch vorbildlichen antiken Münzbildern orientiert haben. Auch lassen die Münzen in dieser Hinsicht eine progredierende Entwicklung erkennen, wie sich an späteren Prägungen zeigt, die jetzt auch die Progenie, die bei Burckhart nur im Ansatz als ein etwas unvermittelt vorspringendes Kinn begegnet, anatomisch korrekt durch einen deutlichen Vorwärtsdrang der Unterlippe akzentuieren (Abb. 34–36).

In einen solchen Prozess physiognomischer Zuspitzung und Präzisierung fügt sich schließlich auch der zweite, jetzt sicher mit Bernhard Strigel zu verbindende Porträttyp *Maximilian mit Schube, Baret und Schriftstück* (Abb. 19–22). Auch diese neue Erscheinungsform des Maximilianporträts – neben den bereits beschriebenen inhaltlichen Konnotationen im Rahmen eines *arma et leges*-Konzepts – vor allem dazu geschaffen, nicht nur die vorausgehenden Hüftbilder im Harnisch, sondern zugleich auch ihr wahrscheinliches Vorbild physiognomisch zu schärfen und zu korrigieren. Dieses Vorbild dürfte in dem italienischen Bildentwurf des Mailänder Hofmalers

Ambrogio de Predis von 1502 zu erblicken sein (Abb. 48).²⁸⁵ Der Italiener war im Gefolge der Bianca Maria Sforza, zweite Gemahlin Maximilians I. und Nichte des in Mailand regierenden Lodovico il Moro, 1493 nach Innsbruck gelangt und hielt sich dort bis Juli 1494 auf. Er war während dieser Zeit vor allem als Porträtist gefragt, zudem dürften Zeichnungen der Mitglieder der königlichen Familie entstanden sein, nach denen de Predis – zurück in Mailand – Tafelbilder herstellte. 1494 soll er gemeinsam mit Francesco Galli und Accino da Lecco außerdem Münzen für Maximilian herstellen und 1498 fertigt er mit seinem Bruder Tapisserien für den Innsbrucker Hof.²⁸⁶

Das Porträt von 1502 ist das einzige signierte Werk des Italieners und zeigt Maximilian mit Schube und Baret im strengen Profil nach links vor einem leicht fluoreszierenden, dunkelbraunen Bildgrund – „eine Ikonographie, die für italienische Fürstenbildnisse vor allem im mittleren 15. Jahrhundert charakteristisch und bis in die 1470er Jahre verbreitet ist“.²⁸⁷ Wie im Falle der Münzbildnisse erscheint auch de Predis' Bildfindung schon durch die strenge Profilstellung gegenüber den Hüftbildern physiognomisch geschärft: Die ‚Nase des Reiches‘ ist jetzt, noch weit mehr als in den Hüftbildern, geradezu bildbeherrschend in Szene gesetzt, das Haar teilt sich zwar wie bei diesen in zwei Blöcke, ist jedoch anatomisch korrekt durch deren Auftreffen auf der Schulter des Dargestellten motiviert, auch bildet es keine kompakte Masse mehr, sondern ist feinmalerisch beträchtlich detaillierter durchgebildet. Vorbildlich dürfte de Predis' Porträt für die Bildfindung Bernhard Strigels vor allem durch die Verwendung des bereits im Münzbild erprobten, aber bis dahin nicht im gemalten Porträt vorhandenen Vollprofils und der diesem eigenen Möglichkeiten gesteigerter physiognomischer Präzisierung und Markanz gewirkt haben.²⁸⁸ Da aber im Weiteren gerade nicht die Bildfindung des Ambrogio de Predis zum autorisierten Bildformular und als solches der maximilianischen Vervielfältigungspraxis zugeführt wurde, darf davon ausgegangen werden, dass Maximilian zwar die Darstellung im Vollprofil und etwa seine monumental ins Bild gesetzte Nase sowie die neuartige Darstellung mit Schube und Baret durchaus gefallen haben werden, er jedoch zugleich auch in diesem *Bildnis einen Abgang*²⁸⁹ gefunden haben muss. Vergleicht man daraufhin die Bildfindung Strigels mit der des Mailänders, fallen vor allem zwei gravierende Unterschiede auf: Die strenge Profilstellung wird beibehalten, der neue Porträttyp aber dem bereits autorisierten und medienübergreifend lancierten *Hüftbild im Harnisch* angeglichen: Wie bei diesem ist der Herrscher nun zwischen zwei Brüstungen eingespannt, auch die Hintergrundgestaltung mit dem folierenden Ehrentuch, dem Landschaftsausblick sowie die Wiedergabe in halber Figur unter Beibehaltung der Dreiviertelstellung des

285 Vgl. hierzu und im Folgenden Eisenbeiß 2017, 206–216. Vgl. auch Polleross 2012, 107, sowie zu Ambrogio de Predis: Shell 1998a.

286 Vgl. dazu Malaguzzi Valeri 1913–23, Bd. 3, 8, sowie Eisenbeiß 2017, 207.

287 Ebd., 207. Zur Ikonografie auch Shell 1998b.

288 In einem ähnlichen Sinne Eisenbeiß 2017, 209 f.

289 Siehe Anm. 275.

Abb. 48 Ambrogio de Predis: Porträt Maximilians I., Öl auf Eichenholz, 1502 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 4431).

Oberkörpers partizipieren an der im öffentlichen Bildgedächtnis bereits fest verankerten Autorität des älteren Porträttyps. Zugleich aber wird das neben der Nase prägnanteste Merkmal der maximilianischen Physiognomie, der *Prognathismus inferior*, jetzt deutlich herausgearbeitet.²⁹⁰ Damit ist eine weitere Zuspitzung auf die physiognomische Eigentümlichkeit des Herrschers verbunden, die sich auch in Relation zu den *Hüftbildern im Harnisch* deutlich erkennen lässt, die die Progenie zwar nicht verstecken, aber doch schon durch die Dreiviertelstellung des Kopfes weniger prononciert zur Geltung bringen. Ganz anders bei de Predis: Hier wird die Mund- und Kinnpartie in nahezu vollständig idealtypische Formen überführt und insofern entindividualisiert. Gleichzeitig sind einige Züge des Porträts, die ganz besonders ‚individuell‘ anmuten – etwa das fliehende Kinn und die Lidgestaltung samt der malerisch delikate auslaufenden Krähenfüße – tatsächlich wiederkehrende Motive im Œuvre des Italieners, wie bereits Ludwig von Baldass



290 Auch in diesem Punkte kann eine physiognomische ‚Kehrtwende‘ bei Johannes Indagine zumindest in Betracht gezogen werden, die dann auch das „Habsburger-Kinn“ zu rehabilitieren gesucht hätte: Während das Augsburger *Complexionsbüchlein* von 1512 darüber Auskunft gibt, dass „ain lang kyn bezaichnet ainen zornigen menschen der nymand getrawet“, schlägt Indagine auch in diesem Punkte versöhnlichere Töne an, indem er jene, deren Kinn „gebogen und krum / darzu scharpff oder spitzig“ ist, zwar auch weiterhin „zu zorn geneygt“ sein lässt, aber zugleich auch als „kün und freydig“ beschreibt, wie das bereits „obgesagt ist von der naßen“. Er nennt Maximilian zwar diesmal nicht persönlich, aber verweist doch auf das Nasen-Kapitel, in dem die eigentümliche Nase des Herrschers expressis verbis einer Neubewertung unterzogen wurde. Dass Indagines sehr knapp gehaltene Ausführungen zum Kinn ausgerechnet von zwei paarweise angeordneten Herren mit geradezu absurd ausgeprägter Progenie begleitet sind, scheint diese Lesart zusätzlich zu bekräftigen. Vgl. Cocles 1512, unpag. 8r, sowie Indagine *Physiognomey* 1523, unpag. 65.



Abb. 49 Profilbildnis Maximilians I. Zeichnung, um 1500/05 (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. KdZ 10).

erkannt hat.²⁹¹ Es dürfte insofern mit de Predis' Bildnis – „ungeachtet des gegenüber dem Harnisch der Hüftbilder größere Nähe suggerierenden Kostüms“ – tatsächlich „kaum ein psychologisierendes Individualporträt gemeint sein, als vielmehr eine Übersetzung des Herrscherbildes ins Italienische“.²⁹² Dass dabei das Retuschieren der Progenie sehr bewusst geschehen sein könnte, lässt eine Zeichnung mit dem Profilbildnis Maximilians vermuten, die heute im Berliner Kupferstichkabinett verwahrt wird (Abb. 49). Diese zeigt zumal im Hinblick auf den Unter-

kiefer des Monarchen – anders als de Predis' Porträt – einen deutlichen Zug nach vorne, die Progenie ist also eindeutig markiert. Die Zuschreibung des Blattes ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden. In seinem Dürermonogramm mit der Aufschrift *1507 maximilian* hat bereits Baldass einen Besitzvermerk statt einer Signatur erkannt.²⁹³ Die Zeichnung selbst ordnet er als italienische Arbeit nach Ambrogio de Predis ein. Kataloge führen sie zum Teil auch als eigenhändige Arbeit des Italieners.²⁹⁴ Das Berliner Kupferstichkabinett führt sie als *venezianisch*, wobei vor allem der Dürersche Besitzvermerk und die Ähnlichkeit zu dessen Maximilianporträt im 1506 in Venedig gemalten *Rosenkranzfest* ins Feld geführt wurde (Abb. 50 und 51). Die

291 Vgl. Baldass 1913/14, 261.

292 Eisenbeiß 2017, 208: „Für eine solches Bildverständnis spricht die in Italien gegenüber dem Norden weitaus üblichere Ikonographie der Büste ohne Wiedergabe von Armen und Händen, vor allem aber die vom Münzbild herkommende, ihrerseits Distanz schaffende Würdeformel des strengen Profils sowie der Verzicht auf einen herrscherlichen Ornat und die Präsentation von Insignien.“

293 Baldass 1913/14, 263.

294 Vgl. etwa AK Berlin/New York 2011, 264–267, Nr. 107 (Andrea Bayer).



Abb. 50 Albrecht Dürer: Rosenkranzfest, Öl auf Holz, 1506 (Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. O 1552).



Abb. 51 Detail aus dem „Rosenkranzfest“ mit dem Porträt Maximilians I.



Abb. 52 Maximilian I. mit Schauben und Barett, Öl auf Holz, nach 1504 (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Ident.-Nr. 2111).

Entsprechungen zu dem Berliner Blatt sind tatsächlich ziemlich groß, das zeigt sich etwa an der Haartracht, aber auch dem weitgehend entsprechenden Gesichtskontur. Zudem ist auch bei Dürer das Vorschieben der Unterlippe infolge der Progenie deutlich akzentuiert und erscheint gegenüber der Berliner Zeichnung sogar gesteigert. Daneben wird das Blatt auch im Zusammenhang eines weiteren gemalten autonomen Porträts

in der Schaubenvariante rezipiert, das sich im Besitz der Berliner Gemäldegalerie befindet (Abb. 52). Dieses steht der Zeichnung ebenfalls sehr nah und wurde lange als das erste, nach dem italienischen Bildentwurf ausgeführte Maximilianporträt des Bernhard Strigel angesehen, weshalb Fedja Anzelewsky auch die Berliner Zeichnung Strigel gab.²⁹⁵ Das gemalte Porträt steht jedoch schon stilistisch den Schaubenvarianten Strigels, aber auch den anderen Porträts des Künstlers so fern, dass sich die Zuschreibung kaum halten lässt.²⁹⁶ Durch Dürers Besitzvermerk auf der Zeichnung, aber auch stilistische Eigentümlichkeiten des Berliner Porträts inspiriert, verortete Wilhelm Köhler den unbekanntem Maler der Tafel in Dürers Umfeld.²⁹⁷

295 Anzelewsky 1991, 199.

296 Es sei nur auf die feinmalerisch exquisite Behandlung von Pelz und Haar hingewiesen, die sich bei Strigel in dieser Form nicht findet und die tatsächlich eher an den Dürer-Umkreis denken lässt, den Köhler favorisiert. Vgl. Bock/Grosshans 1996, 43. Auf eklatante stilistische Unvereinbarkeiten hatte auch bereits Baldass 1913/14, 265 f, aufmerksam gemacht.

297 Vgl. Bock/Grosshans 1996, 43.



53a



53b

Abb. 53a und 53b Gian Marco Cavalli: Schaupfennig mit dem Bildnis Maximilians I. mit Barett und Harnisch (Avers) und Friedrich III. (Revers), o.J. [1506] (Wien, KHM, Münzkabinett).

Wie immer dem sei, mag die Zeichnung nun de Predis zugehören oder als ein mögliches Vorbild gedient haben, ohne von ihm geschaffen zu sein,²⁹⁸ die „Darstellung des in eine Schabe oder einen vornehmen Rock gekleideten Herrschers mit langem, wallendem Haar und Barett im strengen Profil“ jedenfalls entspricht „einer in Italien häufiger begegnenden Erscheinungsform des Maximilianporträts“.²⁹⁹ Und die Bildfindung des Ambrogio de Predis weicht gerade im Hinblick auf die eingängige Markanz des „Habsburger-Kinns“ entschieden davon ab, was neben der Anpassung an den Autorität stiftenden Referenzpunkt der älteren Hüftbilder zu einer Überarbeitung des neuen Bildentwurfs durch Bernhard Strigel nicht unmaßgeblich beigetragen haben könnte. Bevor aber die Strigelsche Bildfindung im Kontext einer progredierenden maximilianischen „Bildpolitik des Körpers“ näher betrachtet werden soll, ist darauf hinzuweisen, dass mit dem Schaupfennig des 1506 in der Haller Münze tätigen Mantuaners Gian Marco Cavalli auch der neue italienische Bildentwurf in die herrscherliche autoritäts- und authentizitätsstiftende medienübergreifende Bildvernetzung einbezogen wurde (Abb. 53a).³⁰⁰ Auf diese Weise im Norden publik gemacht, wird Maximilians Interesse und Wohlgefallen an der neuen Erscheinungsform des Herrscherbildes nachdrücklich belegt. Auch der Schaupfennig kombiniert jedoch die neue mit der älteren, autoritätsherrschenden Bildfindung, insofern er Maximilian einerseits mit Barett und andererseits im Harnisch zeigt, der durch die Hüftbilder geläufig war. Außerdem kombiniert der Schaupfennig das Porträt Maximilians mit jenem seines Vaters, Kaiser Friedrichs III., auf dem Revers (Abb. 53b). Letzteres ist im gegebenen

298 Ausdrücklich abgelehnt hat dies nur Friedrich Winkler. Vgl. Winkler 1936–39, Bd. 2, Anhang Taf. XIX links (unpaginiert).

299 Eisenbeiß 2017, 211.

300 Vgl. ebd., 209–212.

Zusammenhang auch deshalb interessant, weil es sich physiognomisch durch eine deutlich wiedergegebene Habsburger-Progenie auszeichnet, während das Bildnis Maximilians dieselbe (noch) vermissen lässt und sich darin eng an das Porträt des Ambrogio de Predis anlehnt.

Erich Egg hat hinsichtlich einer zusammengehörigen Gruppe maximilianischer Münzprägungen einen Wandel der Auffassung und Erscheinungsform konstatiert, der von der Adaption der Hüftbilder, die die Würde des Königs und Kaisers „durch die Insignien dokumentiert, zum intimen Porträt [führt], das unter Verzicht auf alle Würdezeichen sich völlig der Renaissancemedaille angleicht und die Plastik des Kopfes betont“.³⁰¹ Sieht man dabei einmal von der vermeintlichen ‚Intimität‘ ab, die auch den Sinngehalt des neuen Porträtstyps verfehlt, trifft Egg doch einen wesentlichen Punkt der maximilianischen Bildnisproduktion: Sie zeichnet sich in besonderer Weise durch eine fortschreitende Konzentration auf die Physiognomie des Herrschers aus, die in dem Moment auf alle weiteren Attribute verzichten kann, da das in ikonischer Weise individualisierte, auf Einprägsamkeit und Wiedererkennbarkeit angelegte Merkmalsbündel für eine immediate Identifizierung vollauf ausreicht und so jede weitere Bezeichnung überflüssig macht. Nun haben zwar die obigen Ausführungen zu den Hüftbildern gezeigt, dass auch dieser Porträtstyp bereits entschieden physiognomisch argumentiert, der neue Porträtstyp jedoch, den Strigel sehr wahrscheinlich in Anlehnung an die italienische Bildfindung schuf, erreicht gerade auch in der Fokussierung auf die „Plastik des Kopfes“ gegenüber den Hüftbildern eine neue Stufe und dürfte nicht zuletzt durch eben diese, vom Herrscher selbst intendierte Fokussierung auch veranlasst gewesen sein. Zugleich ließe sich, nimmt man den Progress einer mit zunehmender Durchbildung und Markanz verbundenen Konzentration auf die herrscherliche Physiognomie als möglichen Maßstab, auch die oben kurz berührte Frage nach der zeitlichen Abfolge von Hüftbild im Harnisch und Münzbild zugunsten des Ersteren entscheiden. Die Hüftbilder hätten dann das Feld physiognomischer Identifizierung erprobt, konnten sich jedoch noch nicht allein auf deren Effektivität und Autorität verlassen, was angesichts der Tatsache, dass die Erprobung mit Maximilians Regierungsantritt in eins fiel, kaum verwundern kann. Mit dem Münzbild wird dann das Feld weiter bereitet, um in den Strigel-Porträts mit Schaub und Baret in gewisser Weise einen Abschluss zu finden.³⁰² Dabei setzen auch sie die ältere ‚wahre Ikone‘ als Identität und Autorität stiftenden Referenzpunkt nicht einfach außer Kraft, sondern wurden diesem zunächst in der Binnengestaltung und kompositorisch recht weitgehend angeglichen. Drei der erhaltenen Exemplare sind überdies als eine Mittelbildung aus Hüftbild und Schaubenvariante

301 Egg 1971, 39.

302 So wird etwa in den Münzen die Progenie ebenfalls nicht vollständig unterschlagen, erscheint jedoch auch hier deutlich weniger prononciert als in Strigels Bildfindung.

anzusprechen: Sie zeigen Maximilian mit Schube, Barett und Schriftstück, geben ihn jedoch wie die Hüftbilder ins Dreiviertelprofil gewendet wieder (Abb. 21). Der neue Porträttyp wurde insgesamt freier gehandhabt als das schematisch und kompositionell weitgehend festgefügte *Hüftbild im Harnisch*, wie die späteste, um 1515 entstandene Version zeigt, die Maximilian vor einer einfachen Brüstung und einem monochrom schwarzen Bildgrund wiedergibt und im gegebenen Kontext als ein Finalpunkt der intendierten Konzentration auf die Physiognomie des Dargestellten gelten kann (Abb. 22).

Die früheste Form des von Strigel geschaffenen neuen Porträttyps dürfte – wie das nächste Kapitel ausführlich darlegen wird – in der Kreuzlinger Tafel und der nach dieser oder einem anderen Vorbild geschaffenen Replik des späten 16. Jahrhunderts zu erkennen sein (Abb. 19 und 20).³⁰³ Maximilian ist gegenüber den Hüftbildern gealtert, deren Archetypus gut zehn Jahre früher zu datieren ist. Durch die Drehung ins Vollprofil treten nun alle prägenden Elemente der maximilianischen Physiognomie mustergültig in Erscheinung, das gilt auch und besonders für die Progenie. Zudem wird das Gesicht wiederum durch seine Helligkeit sowie durch eine gegenüber den Hüftbildern beträchtlich erhöhte Nahsicht akzentuiert. Auch das follierende Ehrentuch in seiner gegenüber den Hüftbildern vereinfachten, monochrom gefalteten Ausgestaltung drängt den Kopf des Herrschers zunehmend bildbeherrschend in den Vordergrund. Zudem erscheint das Gesicht des Herrschers als das feinmalerische Glanzstück des Porträts: Während Strigel die malerische Raffinesse des italienischen Bildentwurfs weder im Hinblick auf die Haar- noch die stoffliche Gestaltung erreicht bzw. gar nicht erst anstrebt und auch hinsichtlich anderer Elemente von einer mindestens unglücklichen Ausführung gesprochen werden muss – man beachte etwa die merkwürdig ungestalteten Finger der rechten Hand –, wird dem Gesicht des Herrschers eine Differenzierung und malerische Qualität zuteil, die es auch auf diese Weise als das zentrale Thema des Bildes kenntlich macht.³⁰⁴ Da Strigel in zahlreichen Werken seines an Porträts reichen Schaffens im Hinblick auf die genannten Unzulänglichkeiten weitaus bessere Ergebnisse erzielt hat, darf zumindest vermutet werden, dass es bei diesen Herrscherporträts um solche ‚Nebensächlichkeiten‘ nicht vorrangig ging.³⁰⁵ Zugleich kommt eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Physiognomie des Dargestellten auch bei jenen Exemplaren zum Tragen, die als eine Mittelbildung aus

303 Sowohl die Art und Form des Schriftstücks wie auch die räumliche Disposition des Fenster- ausblicks variiert zwischen Kreuzlinger Tafel und Replik.

304 Vgl. auch Eisenbeiß 2017, 254: „Im Zuge der Umformung des Herrscherbildes haben sich nicht allein die im Kreuzlinger Porträt so auffälligen individualisierten, belebten und natürlich anmutenden Gesichtszüge zu einem charakteristischen Kontur verfestigt, auch der Maximilian umgebende Bildraum wurde zunehmend auf das Porträt hin konzentriert, so daß nicht mehr das Bild als Ganzes, sondern vielmehr Büste und Kopf des Kaisers als zeichenhafte Formel erscheinen.“

305 Vgl. etwa die zahlreichen Bildbeispiele bei Otto 1964, Abb. 134–153.

Hüftbild und Schaubenvariante angesprochen wurden (Abb. 21): Hierzu trägt eine nochmals gesteigerte Nabsicht bei, zugleich wird jedoch auch die Progenie deutlicher markiert und ist auch hier die malerische Durchgestaltung des Antlitzes gegenüber den Hüftbildern gesteigert.

Dem geschilderten Prozess fügt sich schließlich die späteste Bildfindung Strigels ein, die um 1515 entstanden sein dürfte und den Herrscher nun vom ‚Ballast‘ der Hintergrundgestaltung fast vollständig befreit und sein einprägsam-markantes Antlitz vor schwarzem Grund regelrecht erstrahlen lässt (Abb. 22). Auch wird gegenüber der Kreuzlinger Tafel (Abb. 19) nicht nur die Nahansichtigkeit nochmal deutlich erhöht, sondern auch die Kinnpartie zusätzlich geschärft, indem der Mund jetzt – infolge der herrscherlichen Progenie – geöffnet wiedergegeben ist. Die gleichsam vollendete Zuspitzung unterstreicht zusätzlich auch der Inhalt des Schriftstücks, das in diesem Exemplar, wie wir bereits sahen, mit einem in der ersten Person Singular verfassten Gedicht versehen ist und damit die Fokussierung auf den Herrscher – als dem zu supponierenden Verfasser – komplettiert.³⁰⁶ Und genau hier knüpft – sowohl im Sinne der Zuspitzung wie auch der medienübergreifenden Vernetzung – eine Schaumünze an, die 1519 auf den gerade verstorbenen Kaiser geprägt wurde (Abb. 36): Sie betont, ja überzeichnet dessen physiognomische Eigenheiten in einer Weise, die keinen Zweifel daran lässt, dass die konkretisierte Physis des Herrschers – über die autorisierten Repräsentationsstrategien zu Lebzeiten hinaus – ein nachgerade selbstverständliches und positiv konnotiertes Element auch der Memorialpraxis wurde.

Das Antlitz des Herrschers in seiner phänotypischen Einmaligkeit gerät also im Prozess der Zuspitzung mehr und mehr zu einem ‚Markenzeichen‘, das eine von sonstigen Attributionen weitgehend unabhängige, d. h. unmittelbare Wiedererkennbarkeit erst ermöglicht und in zunehmendem Maße ins Zentrum der maximilianischen, an den konkreten Herrscherkörper gebundenen Bildpolitik rückt, die überdies, das dürften die Ausführungen deutlich gemacht haben, der energischen Bildregie des Herrschers selbst unterstand. In der Porträtgenese unter Maximilian I. wird so eine Entwicklung deutlich fassbar, die Dieter Kartschoke bereits für eine frühere Entwicklungsstufe der Darstellung physiognomischer Individualität geltend gemacht hat:

Die Authentizität der Ikone wie das nicht durch Attribute in den Rang der Repräsentation gehobene Bild des Kaisers beziehen ihren Wert gerade aus dem Zitat des Individuellen, aus der eklatanten Normabweichung [...]. Das individuelle Merkmal dient der Identifikation in durchaus positiver, porträtmäßiger Absicht.³⁰⁷

306 Siehe Anm. 184.

307 Kartschoke 1992, 20 f.

Wenn es richtig ist, dass Königsbilder des 12. und 13. Jahrhunderts ein allenfalls *pathognomischer Verismus* kennzeichnet, der in diametral entgegengesetzter, also negativer Absicht und unter der Maßgabe in Szene gesetzt wurde, dass „nur der Tyrann [...] sein eigenes Gesicht“ trägt,³⁰⁸ hat sich jedenfalls ein bedeutender Wandel der Herrscherporträtauffassung vollzogen, innerhalb derer das „Zitat des Individuellen, der eklatanten Normabweichung“ in positiver und quasi-heraldischer Weise funktionalisiert erscheint. Dies kann in besonderer Weise auch an einer bedeutenden Seitenlinie der Porträtgeschichte verdeutlicht werden, die eine durch Ähnlichkeit bewirkte Wiedererkennbarkeit der Bilder untereinander, die Schaffung eines an den Phänotyp (oder einen porträtmäßigen ‚Archetypus‘) des Dargestellten gebundenen und gleichbleibend wiederholten physiognomischen Bildformulars als Bedingung ihrer Möglichkeit voraussetzt: dem höfischen Identifikations- oder Kryptoporträt.

3.3 Ähnlichkeit als *Conditio sine qua non*: Die Kryptoporträts Maximilians I.

Die von Maximilian I. existierenden Identifikations- oder Kryptoporträts³⁰⁹ sind eng mit den zuvor behandelten Porträttypen, zumal der Erscheinungsform nach Bernhard Strigel, verknüpft, weil sie einerseits zum Teil vom selben Maler geschaffen wurden und andererseits die Kenntnis eines solchen Porträttyps bzw. eines bekannten, möglichst einprägsamen, physiognomisch identifizierbaren Bildformulars zwingend voraussetzen. Das Kryptoporträt kann nur dann funktionieren, wenn ein bestimmter, in seiner Einmaligkeit gekennzeichnete und als solcher wiedererkennbarer Mensch in einem gegebenen (religiösen, mythologischen etc.) Bildzusammenhang auftaucht und vom Betrachter mit dieser bestimmten Persönlichkeit verbunden werden kann, die er entweder persönlich oder deren Konterfei er kennt. Alberti hat den Vorgang solcher Wiedererkennung im größeren Zusammenhang von Bildwerken als ein energisches In-den-Bann-Ziehen des Betrachters durch das Porträt beschrieben und daran die unvergleichliche Wirkmacht dessen expliziert, „was nach der Natur dargestellt ist“.³¹⁰ Das Konzept der Ähnlichkeit jedenfalls ist hier die *Conditio sine qua non* gattungsmäßiger Funktionalität. Zugleich ist in der Forschung mit einem dieser Kryptoporträts des Bernhard Strigel, jenem des *Kreuzaltars*, der um 1506 entstanden sein dürfte, die Frage der Entstehung auch des zweiten Porträttyps und eine Chronologie der

308 Vgl. Büchsel 2003.

309 Zum höfischen Identifikations- oder Kryptoporträt nach wie vor grundlegend: Ladner 1983 sowie Polleross 1988.

310 Vgl. dazu Alberti 2002 [1435], 159 (wie oben Anm. 141).



Abb. 54 Bernhard Strigel: Kreuztragung Kaiser Konstantins vom Kynžvarter Altar, Öl auf Holz, um 1506 (Prag, Nationalgalerie).

Porträtgenese bei Strigel verbunden worden, die die vorliegende Untersuchung so nicht teilt und um die es hier zunächst gehen soll.

So wollte Anja Eisenbeiß in dem von Strigel in den Kreuzaltar integrierten Kryptoporträt Maximilians (Abb. 54) die erste und also initiale Ausprägung des neuen Porträttyps erkennen, nach der in der Folge die autonomen Porträttafeln geschaffen wurden (Abb. 19 und 20).³¹¹ Da sowohl die Provenienz des Werkes und damit sein ursprünglicher Aufstellungsort wie auch dessen Auftraggeberschaft – trotz verschiedener Vorschläge der Forschung³¹² – im Unklaren bleiben, beschränkt Eisenbeiß ihre Überlegungen ausdrücklich auf die „Stellung und Erscheinungsform des Herrscherbildes im narrativen Kontext der Kreuzlegende und das sich damit eröffnende, gegenüber dem autonomen Porträt erweiterte Bedeutungsspektrum“.³¹³ Da es hier jedoch nicht vorrangig um diesen narrativen Kontext geht, den Eisenbeiß und davor bereits Hans A. Pohlsander³¹⁴ eingehend dargelegt haben, sondern um die Frage nach der Genese des Strigelischen Porträttyps

311 Vgl. dazu und im Folgenden Eisenbeiß 2017, Kap. 3b „In der Gesellschaft der Heiligen“, 117–130.

312 Vgl. dazu Otto 1958, 6, und Madersbacher 1993, 29, die das Werk ursprünglich in der römischen Basilika San Paolo fuori le mura verorten und für ein mögliches Geschenk des angehenden Kaisers Maximilian an Papst Julius II. halten.

313 Ebd., 218 f.

314 Vgl. Pohlsander 1998.

mit Schaubé und Baret, muss eine summarische Zusammenfassung an dieser Stelle genügen: Der Kreuzaltar dürfte im Zusammenhang mit Maximilians Romzug von 1508, der ihm die Kaiserkrone einbringen sollte, entstanden sein und fügt sich nahtlos in die auch sonst in der maximilianischen Repräsentation und Gedankenwelt vielfach anzutreffende Idee einer *Imitatio Christi* sowie in dessen – ebenfalls messianisch konnotierte – Kreuzzugsideologie.³¹⁵ Bereits Lukas Madersbacher hat Maximilians Nähe zu Konstantin als das eigentliche Thema des Kreuzaltars beschrieben.³¹⁶ Das Porträt des zeitgenössischen Regenten neben dem Bild des ersten christlichen Kaisers, so Eisenbeiß, „dürfte folglich [...] dazu dienen, der Idee eines maximilianischen Kaisertums Kontur zu verleihen“.³¹⁷ Dazu wird von Strigel die geläufige Ikonografie zur Kreuzlegende um jene Tafel mit der Kreuztragung erweitert, die auch das Maximilianporträt enthält und deren Motiv ansonsten der Heraklius-Legende vorbehalten ist. Maximilian erscheint darin nicht allein als Bildnis unter die Bilder der legendären, teils heiligen Gestalten versetzt, sondern nimmt aktiv am Geschehen teil: Er schreitet dem das Kreuz schulternden ersten christlichen Kaiser voran und schirmt ihn zugleich gegen die sich ihnen am Stadttor entgegenstellenden Personen ab. Auf diese Weise vermag Konstantin das Stadttor ungehindert zu durchqueren. Auffällig ist dabei insbesondere die für Strigels Arbeiten charakteristische, sprechende Geste der rechten Hand, die Eisenbeiß als Zeigegestus interpretiert, mit dem Maximilian den Weg in die Stadt weist.³¹⁸ Im Hinblick auf die hier vorrangig interessierende Genese des von Strigel geschaffenen zweiten Porträttyps bestimmen nun einerseits dieser Zeigegestus und andererseits der mit der Tafel der Kreuztragung und Maximilians aktiver Teilhabe am Heilsgeschehen programmatisch verbundene messianische Ideengehalt die von Eisenbeiß vorgeschlagene Vorrangstellung des Kryptoporträts,³¹⁹ das dann nahezu identisch in die Kreuzlinger Tafel überführt worden sei (Abb. 19). Diese korrespondiert dem Porträt in der Kreuztragung nach Eisenbeiß sowohl was den programmatischen

315 Zu Maximilian als „Caesar Divus: Leader of Christendom“ ausführlich Silver 2008, 109–148.

316 Madersbacher 1993, bes. 28 ff.

317 Eisenbeiß 2017, 223.

318 Ebd., 222.

319 Nicht ganz unberechtigt stellt sich Eisenbeiß die Frage, ob das vorliegende Beispiel überhaupt zutreffend als „Kryptoporträt“ anzusprechen ist, weil die eigentlich gattungsbestimmende Identifikation mit einer Person des Heilsgeschehens gar nicht stattfindet: „Da die gewählte Ikonographie ohne direkte Vorbilder bleibt, kann das Porträt Maximilians schwerlich als Kryptoporträt interpretiert werden, fehlt doch eine vertraute Identifikationsfigur, in deren Gestalt Maximilian sich im Bild spiegeln könnte. Stattdessen findet sich sein Porträt ganz selbstverständlich und niemand anderen außer ihn selbst verkörpernd in der Gesellschaft des ersten christlichen Kaisers, als habe der zeitgenössische Regent schon immer einen festen Platz in dessen Leben eingenommen.“ Ebd., 225. Der Einfachheit halber wird jedoch der Begriff Kryptoporträt beibehalten, obschon es sich genau genommen um ein Porträt handelt, das unvermittelt in das Heilsgeschehen versetzt wurde, ohne dabei mit einer der konkreten anderen Personen identifiziert zu werden.

Gehalt angeht wie auch hinsichtlich des Zeigegestus, der nun aus dem Fenster weise, „ohne daß ihm ein sichtbares Gegenüber antworten würde“.³²⁰

Beginnen wir mit dem Zeigegestus: Eisenbeiß irritiert dieser Gestus offenbar in der Kreuzlinger Tafel, weil er unvermittelt und demnach auf kein sich erschließendes Ziel gerichtet ist. Das würde dann eine Filiation nach dem Kryptoporträt wahrscheinlich machen, weil sich der Gestus hier szenisch nachvollziehbar als Fingerzeig durch das Stadttor Jerusalems erschließt. Betrachtet man die Bewegung des rechten Armes jedoch nicht als Zeigegestus, sondern als klassischen Sprech- und Lehrgestus, was die vorliegende Arbeit favorisiert, löst sich dieser scheinbare Widerspruch auf. Auch dann fehlte Maximilian zwar in der Kreuzlinger Tafel ein Gegenüber im Bilde, aber es ließe sich doch der Betrachter des Porträts als universaler Ansprechpartner mühelos unterstellen. Auf einen Sprechgestus deutet nicht nur der bereits besprochene Inhalt der Schriftstücke in zwei Exemplaren des Strigelschen Porträttyps hin (Abb. 21 und 22), der Maximilian einerseits als gelehrten Verfasser von Gedichten – als Orator und *rex litteratus*³²¹ – und andererseits als Rat gewährenden und Recht sprechenden Regenten ausweist,³²² sondern auch eine lange ikonografische Tradition. Der lehrende Christus der frühchristlichen Kunst trägt üblicherweise eine Schriftrolle oder ein Buch in der linken und vollführt mit der angewinkelten rechten Hand die sprechende bzw. Lehrgeste (Abb. 55).³²³ Als ein solcherart Lehrender, Dozierender und Anweisung Gebender erscheint Maximilian auch im *Weisskunig* immer wieder, etwa in dem Holzschnitt der *lernung*, die das Kapitel *Wie der Jung Weyß Kunig die sibem freyen kunst in kurtzer zeit lernet* begleitet (Abb. 56).³²⁴ Der Holzschnitt lehnt sich dabei nicht nur eklatant an das Motiv des „Christus unter den Schriftgelehrten“ an, sondern zeigt auch exakt die sprechende Geste, mit der der junge König hier den Disput der Gelehrten im Vordergrund anleitet. Der Holzschnitt ebenso wie die Kreuzlinger Tafel korrespondieren darin zugleich einer mittelalterlichen Darstellungstradition, die Gelehrte bei der Disputation zeigt (Abb. 57).³²⁵ Und auch in der Kreuztragung mit dem Maximilianporträt steht die für Strigel so charakteristische sprechende Geste der rechten Hand tatsächlich für das Sprechen, den Disput (Abb. 54): So wie sich Helena, die an der über ihrem Schleier getragenen Krone erkennbar ist, am linken Bildrand in einem mit derselben sprechenden Geste untermalten, offenbar friedlichen Gespräch mit einem

320 Ebd., 231.

321 Siehe Anm. 184.

322 Siehe Anm. 185.

323 Vgl. dazu Fischer 1995, 162. Zum Sarkophag von Taşkasap siehe Grabar 1963, 127. Vgl. auch den sprechenden Gestus in der Darstellung der vier Apostel mit Christusmedaillon auf einer Elfenbeintafel des 5. Jahrhunderts (Paris, Louvre) bei Volbach 1976, Tafel 65, Nr. 124. Paris, Louvre

324 Weiß-Kunig 1775, 63, Holzschnitt Nr. 29.

325 Zur Tradition der Gelehrtendarstellung im Mittelalter ausführlich Hülsen- Esch 2006.



Abb. 55 Sarkophag von Taşkasap mit dem lehrenden Christus (Istanbul, Archäologisches Museum).



Abb. 56 „Wie der Jung Weyß Kunig die sieben freyen kunst in kurtzer zeit lernet“, Holzschnitt aus dem Weisskunig von 1775 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. G 5539 Folio (RES), S. 62b).

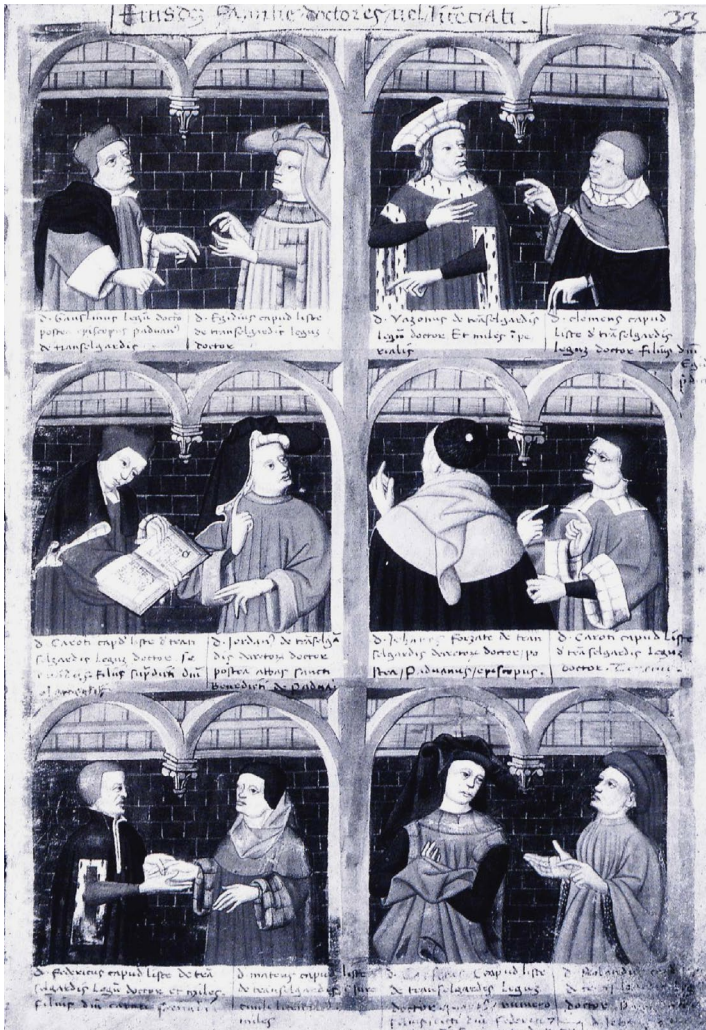


Abb. 57 Gelehrte im Disput, aus: *De viris illustribus familiae Transeldorum et Capitis Listae*, 1434–40 (Padua, Biblioteca Civica, ms. B.P. 954, fol. 33r).

graubärtigen Mann in Schube befindet, ist auch Maximilian mit seinem Gegenüber in ein solches verwickelt und nicht etwa in ein förmliches Handgemenge, wie Eisenbeiß' Beschreibung der Szene glauben macht.³²⁶ Der Gestus der rechten Hand ist so betrachtet auch in der Kreuzlinger Tafel und den sich daraus ableitenden Filiationen des neuen Porträttyps also keineswegs unvermittelt, sondern zeigt den gelehrten und gerechten Herrscher, der im Begriff ist, mit seinen Untertanen zu sprechen oder der

326 Vgl. Eisenbeiß 2017, 222: „Viel eher möchte man die Hand mit dem Maximilian zugewandten Mann verbinden, der sich ihm dann nicht allein in den Weg stellen, sondern ihn handgreiflich am Durchschreiten des Tores zu hindern suchte, wozu sich auch der hinter seiner Schulter auftauchende, mit weit geöffnetem Mund auf Maximilian einschreiende Kopf fügt, der durch seine Typisierung an einen Christus verhöhnenden Schergen in Szenen der Passion erinnert.“

bereits (Recht, ein Gedicht etc.) gesprochen hat.³²⁷ Neben der offenbar gewünschten Akzentuierung der herrscherlichen Progenie als einem bildpolitisch effizienten physiognomischem ‚Marker‘ dürfte der geöffnete Mund der späten Berliner Tafel von 1515 also auch durch ein solches Sprechen motiviert sein, zumal Maximilian hier jenes Gedicht in der Linken hält, das in der ersten Person Singular von seinen Taten und der Einung des Reiches handelt (Abb. 22 und 24). Maximilian erscheint demnach als ein Herrscher, der aus seinen in gereimter Form verfassten *res gestae* vorträgt oder im Begriff ist, aus diesen vorzutragen.

Eisenbeiß' zweites Argument für eine zeitliche Vorrangstellung ist programmatischer Natur, wobei die an dem Kryptoporträt in seinem szenischen Zusammenhang sicherlich richtig entwickelte Interpretation gewissermaßen auf die Kreuzlinger Tafel übertragen wird.³²⁸ Den messianischen Gehalt, der sich im Kryptoporträt aus dem narrativen Kontext erschließt, erkennt Eisenbeiß auch in der Kreuzlinger Tafel wieder, und zwar vor allem in zwei Motiven: Einerseits zielt das von Maximilian in der Kreuzlinger Tafel getragene Barett ein Medaillon, das eine offenbar gekrönte und in Anbetung niederknieende Person vor einer himmlischen Erscheinung zeigt, bei der es sich entweder um Maria mit dem Christusknaben oder eine Pietà handeln könnte (Abb. 19). Das Thema der Anbetung sei so gleichsam dem Körper des Regenten selbst eingeschrieben. Und andererseits setze sich die beobachtete Motivik auch am Dekor der Schauben fort. Dabei wird aus dem in eine Buzine blasenden – offenkundig ungeflügelten – Putto im Schaubendekor des Unterarms bei Eisenbeiß ein von religiösen Darstellungen her vertrauter musizierender Engel, der dort in aller Regel Geschehnisse der Heilsgeschichte oder heilige Personen begleitet bzw. von deren Erscheinen kündigt. Sie verweist recht willkürlich auf verschiedene zeitgenössische Beispiele und folgert dann:

So liegt es nahe, auch im Kreuzlinger Porträt den Musikanten der Schauben samt seinem hell und laut schallenden Instrument gemeinsam mit der Anbetungsszene der Hutbrosche und dem Erscheinen des Herrschers im Porträt zu sehen, der ja die Kleidungs- und Schmuckstücke trägt. Strigel hätte Maximilian folglich nicht wie in den Altarprogrammen als am sakralen Tun aktiv Beteiligten oder [...] in der Art eines Kryptoporträts in das Heilsgeschehen hinein versetzt, sondern präsentiert ihn als dessen Träger, wodurch den Herrscher auch in dem aus dem narrativen Kontext gelösten autonomen Porträt die nobilitierende Aura des Heiligen umgibt, die nun gleichsam über sein Bildnis gegossen ist.³²⁹

327 Auch Eisenbeiß interpretiert den zweiten Porträttyp von Strigel im Sinne einer Anlehnung an die Tradition der Gelehrtendarstellung, kommt aber – wie gezeigt – beim Porträt des Kreuzaltars zu einem anders lautenden Ergebnis. Vgl. zur Interpretation des zweiten Porträttyps als Gelehrtendarstellung: Eisenbeiß 2017, 246 f.

328 Vgl. ebd., 231–233.

329 Eisenbeiß 2017, 233.

Nun scheint freilich nicht nur die Umdeutung des in eine Buzine stoßenden Putto in einen geflügelten Verkündigungengel fraglich, sondern macht auch die Tatsache, dass es sich bei diesen religiös-messianischen Elementen um in ganz unterschiedlichen Kontexten immer wiederkehrende Motive der maximilianischen Repräsentation handelt, mindestens zweifelhaft, warum diese Programmatik im vorliegenden Fall eine zeitliche Vorrangstellung des Kryptoporträts gegenüber der autonomen Tafel begründen sollte. Noch gravierender, scheint mir, spricht die – ja von Eisenbeiß selbst detailliert als „Vernetzung“ beschriebene – Filiationspraxis der maximilianischen Bildnisproduktion dagegen, innerhalb derer ein physiognomisch fortschreitend präzisiertes Bildformular zunächst autorisiert und – vor allem im autonomen Porträt – verbreitet wird, um dann in einer von weiteren Attributionen weitgehend unabhängigen Form nicht nur für sich zu stehen, sondern potentiell auch in anderen Kontexten auftreten zu können. Die vorliegende Arbeit geht jedenfalls davon aus, dass der neue Porträttyp zuerst in der autonomen Tafel entwickelt wurde und eine gewissermaßen ‚feste‘ Gestalt erhielt, um von dort aus als – nicht zuletzt physiognomische – Chiffre in andere Bildzusammenhänge wandern zu können. Selbst die von Eisenbeiß beschriebene ikonografische Neuerung im Kreuzaltar Strigels (Abb. 54) könnte dann auch dadurch motiviert gewesen sein, dass eine Szene zu entwickeln war, die es erlaubte, Maximilian nach Art des autonomen Porträts – also als Sprechenden mit der charakteristischen Geste der rechten Hand – in Erscheinung treten zu lassen.

Als solcher taucht Maximilian dann auch im Salemer Altar Strigels von 1507/08 auf, hier nun eindeutig im Sinne des Identifikationsporträts (Abb. 58): Der Herrscher ist als einer der Heiligen Drei Könige in das biblische Bildgeschehen integriert und wird auch jetzt mit der charakteristischen Geste der rechten Hand wiedergegeben, die nun jedoch durch das Überreichen eines kostbaren Pokals motiviert ist. Offenbar war es Strigel aber auch hier wichtig, das so charakteristische Motiv in den neuen Kontext mit aufzunehmen. Als vor allem physiognomische Bildchiffre wurde Maximilian von Strigel schließlich auch in einen *Marietod* überführt, den dieser kurz nach dem Tod des Kaisers für den Wiener Bischof Georg Slatkonja anfertigte (Abb. 59). Hier übernimmt Maximilian die Aufgabe eines Heiligen, indem er den Stifter dem Wohlwollen der Gottesmutter anempfiehlt. Die Physiognomie folgt auch in diesem Fall – wie zuvor beim Kynžvarter und Salemer Altar – der durch die autonomen Tafeln des zweiten Porträttyps inaugurierten, unverkennbaren physiognomischen Prägnanz.

Neben den genannten Kryptoporträts, die von Strigel selbst geschaffen wurden, taucht Maximilian auch in einer ganzen Reihe weiterer religiöser Bildwerke auf. Im Apostelaltar der Franziskanerkirche in Schwaz von Hans Maler (1521/24) ist Maximilian auf der Tafel mit dem *Martyrium des Apostels Andreas* in ganzer Figur und mit Schauben, Barett, Schriftstück und der charakteristischen sprechenden Geste sowie physiognomisch eindeutig markiert dargestellt, obschon die Nase die typische Höckrigkeit etwas vermissen lässt (Abb. 60). Dieses Kryptoporträt setzt zweifellos die Kenntnis des Strigelischen Porträttyps voraus. Zugleich erschließt sich auch hier – wie



Abb. 58 Bernhard Strigel: Anbetung der Könige, rechter Innenflügel des Salemer Marienaltars, 1507/08 (Kloster und Schloss Salem).



Abb. 59 Bernhard Strigel: Marientod, um 1520, 1947 verbrannt (ehemals Straßburg, Musée des Beaux-Arts).



Abb. 60 Hans Maler: Die Marter des Apostels Andreas, Tafel vom Apostelaltar der Franziskanerkirche in Schwaz, 1521/24 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm264).



Abb. 61 Jörg Breu d. Ä.: Der Heilige Florian und der Apostel Paulus vom Melker Altar, 1502 (Melk, Stiftssammlungen).

beim Kreuzalter Strigels – keine eindeutige Identifikation mit einer Person des heiligen Geschehens, wodurch tatsächlich „der Wunsch, dem Werk ein wiedererkennbares, eingängiges Maximilianbild einzufügen und somit die Erinnerung an den jüngst verstorbenen Herrscher wachzuhalten“, hier stärker gewesen sein dürfte „als eine inhaltliche Aufladung des Porträts“. ³³⁰ Ein weiteres Beispiel findet sich im Melker Altar des Jörg Breu d. Ä. von 1502, in dem wiederum die von den autorisierten Porträttypen und den Münzbildern festgeschriebenen Kernelemente der maximilianischen Physiognomie keinen Zweifel an der Identifikation zulassen. Maximilian tritt hier als heiliger Florian auf, der im Harnisch und zugleich mit einem Barett auf dem Kopf dargestellt ist, wodurch sich Assoziationen zu beiden authentifizierenden ‚Ikonen‘ des autorisierten Herrscherbildes einstellen (Abb. 61). ³³¹ Als König Salomon wiederum ist Maximilian in den Wandmalereien des Kreuzgangs im Bozener Dominikanerkloster in Szene gesetzt: Obwohl in eine Schube gekleidet, setzt dieses Porträt nicht zwingend die Kenntnis der zwei Porträttypen voraus und identifiziert den Dargestellten zwar auch attributiv durch die Krone auf seinem Haupt, vor allem jedoch physiognomisch und reduziert die Darstellung dabei auf seine grundlegendsten, ganz und gar schematisch aufgefassten ‚Marker‘ bzw. Erkennungszeichen (Nase, Haare, Schube), was offenbar völlig zureichend war, um eine Wiedererkennung effektiv zu gewährleisten (Abb. 62). ³³² Nicht allein in der Gesellschaft Konstantins des Großen wie in Strigels Kreuzaltar, sondern als dieser selbst, ist Maximilian schließlich in ein Tafelbild des Sebastian Scheel von 1510 eingefügt und wohnt dort der wunderbaren Heilung ‚seiner‘ besessenen Tochter am Grab des gerade beigetzten Antonius von Padua bei (Abb. 63). ³³³ Wiederum ist die physiognomische Kennzeichnung eher grob, rein typisierend durch bestimmte Kernelemente realisiert und weicht in seiner aufgedunsenen Fleischlichkeit sogar beträchtlich von den bekannten Porträttypen ab – nichtsdestotrotz ist der konstantinische Maximilian auch hier nicht nur durch Krone und Schube, sondern auch durch die individualisierende Typik der Physiognomie hinlänglich zu identifizieren.

Es ließen sich zahlreiche weitere Kryptoporträts Maximilians diskutieren, die Friedrich Polleross eruiert, aber selbst mit einem Fragezeichen versehen hat. ³³⁴ Hier ging

330 Eisenbeiß 2017, 265. Vgl. zum Apostelaltar auch Löcher 1997, 312–315.

331 Vgl. Polleross 1988, Teil II, 379.

332 Vgl. dazu auch Eisenbeiß 2017, 247. Vgl. die Abb. bei Eisenbeiß 2017, Abbildungsteil, Abb. 209: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5046> (abgerufen am 31.10.2019).

333 Vgl. Polleross 1988, Teil I, 64, sowie AK Tirol/Trentino 2000, 417 (Leo Andergassen).

334 Polleross 1988, Teil II, 381–384, nennt überdies Martin Schaffers um 1512 entstandenen Altar des Klosters Heiligenkreuzthal (Nürnberg, Germanischen Nationalmuseum) mit Maximilian als zweitem König der Anbetung (?) [Nr. 194]; Maximilian als Alphäus (?) in Ulrich Funks Mitteltafel des Sippenaltars aus der Franziskanerkirche in Schwaz von 1515/20 [Nr. 221]; Friedrich III. und Maximilian I. als heilige Leopold und Oswald (?) im Stiftsmuseum Seitenstetten [Nr. 226]; Maximilian als Cleophas (?) in Sebastian Scheels Altar der Heiligen Sippe aus Annaberg (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum) von 1517 [Nr. 228]; Maximilian und Friedrich der Weise

Abb. 62 Maximilian I. als König Salomo im Kreuzgang des Bozener Dominikanerklosters, Fresko, 1504 (Bozen, Dominikanerkloster und Kirche St. Salvator).



Abb. 63 Sebastian Scheel: Wunder am Grab des Heiligen Antonius, 1510 (Brixen, Diözesanmuseum).





Abb. 64 Kopf der Kolossalstatue Konstantins, um 315 n. Chr. (Rom, Kapitolinische Museen).

es jedoch vor allem darum, eine Art der Porträtgenese kenntlich zu machen, die von einem vom herrscherlichen Antlitz in seiner Kontingenz abgeleiteten Bildformular ausgeht, das autorisiert und dann nach Kräften publik gemacht wird, um dann als eine vor allem physiognomisch determinierte und durch die authentifizierende Autorität der ‚wahren‘ Vor-Bilder gestützte Chiffre der Ähnlichkeit auch in ganz anderen Kontexten eine immediate Wiedererkennbarkeit

überhaupt erst zu ermöglichen. Wie wirkungsvoll gerade Maximilian in dieser Hinsicht verfuhr, zeigen auch die zahlreichen Identifikations- oder Kryptoporträts, deren große Mehrzahl nicht vom Herrscher selbst in Auftrag gegeben wurde, die aber seine ostentative Bildpolitik des eigenen Körpers voraussetzen, die zugleich eine funktionale *Conditio sine qua non* der Gattung ist.

Zum nächsten Kapitel dieser Untersuchung, das vom autorisierten Bildformular als einem ‚physiognomisierten Wappen‘ handelt, soll eine letzte Beobachtung am Kreuzaltar Strigels überleiten (Abb. 54). Maximilian erscheint dort nicht nur räumlich und in einem handlungsaktiven Sinne mit dem ersten christlichen Kaiser vereint, diese Einheit wird auch physiognomisch untermauert: Nur Maximilian und Konstantin zeigen die kräftig auskragende ‚Nase des Reiches‘. Dies entspricht zwar auch der Konstantins-Ikonografie, wie die berühmte römische Kolossalstatue exemplarisch zeigt (Abb. 64),

als Heilige Könige in einem Tafelbild des Jan Swart (Kapstadt, Privatbesitz) [Nr. 230]; sowie Maximilian als Heiliger Georg in Daniel Hopfers Radierung von 1519 [Nr. 233].

dürfte hier aber zugleich auch eine gestalttypologische Überblendung bezeichnen, deren bildpolitischen Funktionszusammenhang das folgende Kapitel näher zu bestimmen sucht.

3.4 Das autorisierte Bildformular als ‚physiognomisiertes Wappen‘ – heraldische Individualität und Familienähnlichkeit

Den bildpolitischen Zweck eines am Beispiel Maximilians beschriebenen Zuschnitts auf die einmalige Physiognomie des Dargestellten durch autorisierte Bildformulare kann eine Werkgruppe des ausgehenden 14. Jahrhunderts verdeutlichen, die in der Forschung vermutlich ebenso oft als eine Frühform des wiedererwachenden Naturalismus und einer neuartigen Aufmerksamkeit für individuelle Merkmale der menschlichen Physiognomie im Bildnis wie auch als Musterbeispiel einer dem Herrscherporträt unterstellten Unähnlichkeit und Idealisierungstendenz aufgefasst wurde.³³⁵ Es handelt sich dabei um die berühmten, in den 1370er Jahren von der Parler-Werkstatt hergestellten Bildnisbüsten Kaiser Karls IV. und seiner Familie sowie weiterer höfischer Honoratioren im Triforium des Prager Veitsdomes (Abb. 65–68). Robert Suckale hat in einem – auch für die vorliegende Untersuchung – grundlegenden Aufsatz gezeigt, dass bei diesen Büsten zwar keineswegs eine auf unbedingte Naturnähe ausgehende Bildabsicht im Vordergrund stand, sich an ihnen aber dennoch ein neuartiger Naturalismus zeigt, der sich vor allem in dem als ähnlich beabsichtigten Herrscherporträt mit einer dezidiert bildpolitischen Funktion verbindet.³³⁶ Suckales Aufsatz ist auch deshalb hervorzuheben, weil er die weiter oben beschriebene ‚Meerenge‘ der Porträtforschung subtil umschiffet und dem allzu oft schablonenartig angewendeten Dualismus und seiner vielfach strikten Logik eines *Entweder–Oder* am Beispiel dieser herausragenden Werke spätmittelalterlicher Porträtplastik eine ausgesprochen differenzierte Analyse entgegensetzt, die die vorhandenen Zwischenstufen und Übergänge wahr- und ernst nimmt. Zumal die Büste Karls IV. (Abb. 65) wird dabei als ein Werk erkennbar, in dem die obligatorischen Antipoden der Porträtforschung wirkungsvoll verschmelzen: Die Büste des Kaisers verkörpert ein bildpolitisch hocheffizientes *Sowohl-als-auch*,

335 Vgl. hier stellvertretend für eine positive Einschätzung im Hinblick auf die neuerartige Individualisierungsleistung dieser Porträts, zumal der Büste Karls IV., etwa Sommers Wright 2000, 125–129, Wammetsberger 1967, 85; unentschieden bis ablehnend Herzogenberg 1978, 325 f.; eher ablehnend bzw. der nur scheinbaren pyhsiognomischen Individualisierung keine grundlegende bildpolitische Funktion beimessend etwa AK Köln 1978, 655 (Jaromír Homolka), sowie Müller, Matthias 2009, 109 f.

336 Vgl. Suckale 2003.



Abb. 65 Parler-Werkstatt: Triforienbüste Karls IV., um 1374 (Prag, Veitsdom).

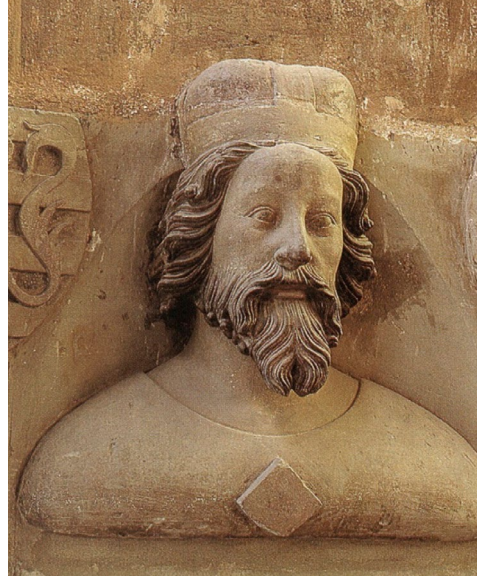


Abb. 66 Parler-Werkstatt: Triforienbüste Wenzels von Luxemburg, um 1374 (Prag, Veitsdom).

in dem nicht allein, aber eben auch das Konzept der Ähnlichkeit als ein tragfähiges Element der politischen Semiotik in Erscheinung tritt. Es handelt sich also bei diesem und anderen Porträts Karls keineswegs um „einen eindeutigen Fall des Wechsels vom Typischen zum Individuellen und eine klare Demonstration des epochalen Wandels vom ‚Idealismus zum Realismus‘“. Vielmehr gelte es zu fragen, ob nicht „hinter den ‚individuellen‘ Porträts Karls ähnliche programmatische Absichten stecken wie hinter der Antlitzgestaltung seiner Vorgänger, nur eben ganz andere Absichten?“³³⁷ Die Antwort gibt Suckale am Ende seiner Darlegungen:

Kaiser Karl IV. geht bei der Konzeption seiner Darstellung im Bildnis bereits von der Existenz des individuellen Porträts aus, behält jedoch die Vorstellung vom Kaiserbildnis als Bedeutungsträger bei. Er dreht sozusagen den Spieß um und macht seine persönliche physiognomische Erscheinung zum Ausgangspunkt eines dichten Bedeutungsnetzes, d. h. er erhebt sein Antlitz zur herrscherlichen Idealphysiognomie, zum Bild des Weisen, Mildten und Guten. Unter Bezug auf die [...] Begriffsantithese [der Porträtforschung, J. B.] kann man zugespitzt sagen: seine Bildnisse sind individuell, nicht realistisch! Karls Antlitz wird zum Vorbild, ja zur Norm.³³⁸

337 Ebd., 193.

338 Ebd., 203.



Abb. 67 Parler-Werkstatt: Triforienbüste der Anna von Schweidnitz, um 1374 (Prag, Veitsdom).



Abb. 68 Parler-Werkstatt: Triforienbüste des Erzbischofs Johann Očko von Vlašim, um 1374 (Prag, Veitsdom).

Nur in einem Punkt geht die vorliegende Untersuchung vielleicht noch einen Schritt weiter: Auch Suckale unterstellt gewissermaßen noch eine Bipolarität, einen Dualismus von Ähnlichkeit bzw. individualisiertem Porträt auf der einen und der älteren Auffassung vom kaiserlichen Bildnis als „Bedeutungsträger“ auf der anderen Seite. Ähnlichkeit ist jedoch selbst ein solcher neuartiger Bedeutungsträger – und sogar ein sehr entscheidender.

Wenn Suckale allerdings bemerkt, dass Karl den Spieß gewissermaßen umgedreht habe, trifft seine Analyse einen eminent wichtigen Punkt: Karl IV. nahm seine kontingente physiognomische Erscheinung, auf die literarische Zeugnisse ebenso wie osteologische Untersuchungen klare Rückschlüsse erlauben,³³⁹ zum Ausgangspunkt einer Idealisierung, die die markanten Züge seines Antlitzes – die ausufernd hohe Stirn, die fast medusenhaft hervortretenden Augen, die ausgeprägten Wangenknochen, die eigentümliche Form der Nase, der leicht zurücktretende Unterkiefer und die hoch-ovale Grundform des Schädels – mit den Normen und Idealen einer an der antiken Rhetorik geschulten Hofpanegyrik amalgamiert. Als Haupteigenschaften besagter Normen und Ideale begegnen etwa bei dem kaiserlichen Hofpoeten Heinrich von Mügeln immer wieder die herrscherlichen Tugenden der *milte*, Weisheit und *hilaritas*. Gerade Letztere, die immerwährende Heiterkeit, wird als ein zentrales Kennzeichen der ihr zugrundeliegenden herrscherlichen Weisheit herausgestellt: *die milde seines*

339 Rosario 2000, 14–17, sowie Bogade 2005, 36–40. Vgl. dazu ausführlich Kap. 5.3 dieser Untersuchung.

*louwen mut stets lachen tut.*³⁴⁰ Nach der biblischen Maßgabe, dass sich im Antlitz des Weisen dessen Weisheit spiegelt – *Sapientia hominis lucet in vultu eius* (Eccl 8,1) –, wird die *hilaritas* nicht nur der Triforienbüste Karls, sondern auch vielen anderen Porträts des Kaisers durch ein mildes, überlegenes Lächeln eingeschrieben.³⁴¹ Aber dieses Lächeln und dessen Konnotationen begegnen in einer als ähnlich beabsichtigten Darstellung des kaiserlichen Antlitzes, was sie elementar von der „Antlitzgestaltung“ der meisten seiner Vorgänger unterscheidet. Das Porträt des Herrschers gerät auf diese Weise zu einer äußerst kunstvollen Synthese aus personaler Individualisierung bei gleichzeitig nicht unbeträchtlicher Typisierung und Stilisierung – „seine Bildnisse sind individuell, nicht realistisch!“³⁴² Die Büste Karls ist damit zugleich ein sehr frühes und anschauliches Beispiel für das, was zuvor als Verfahren einer *Typisierung durch Individualisierung* beschrieben wurde: Das kaiserliche Antlitz ist hier ebenso Typus wie Individuum, beide zusammen bilden ein bildpolitisch hocheffektives Amalgam. Oder anders ausgedrückt: Der Typus wird jetzt dem Individuum eingeschrieben, es wird selbst Typus – was diese Herrscherdarstellungen in fundamentaler Weise von früheren unterscheidet, in denen das Individuum mehr oder weniger vollständig im Typus aufgehoben ist und so gewissermaßen gar nicht existiert.

In einem weiteren Schritt sei dann jedenfalls dieser völlig neuartige, individuelle Bildnistyp „zum Vorbild, ja zur Norm“³⁴³ erhoben und auf die Büsten der Personen königlichen Ranges und – mit feinen Abstufungen des Ähnlichkeitsgrades – auch auf die Bischöfe und sogar den Hofkünstler Peter Parler übertragen worden, die allesamt als Ableger des neuen kaiserlichen Bildformulars – als dem bildpolitischen „Zentrum und Ausgangspunkt“ des gesamten Arrangements³⁴⁴ – erscheinen. In der Parler-Werkstatt wurde also ein ganz neuer Typus des Kaiserporträts entwickelt, der mit seiner in hohem Maße *individualisierten Typik* stets auf das Herrscherhaus bzw. den Herrscher selbst verwies und in der Folge zuerst einem exklusiven Personenkreis als nobilitierende Würdeformel zukam, um sich schließlich als eine Art an das Herrscherporträt gebundenes „Zeitgesicht“ im weiteren luxemburgischen Einflussbereich zu verbreiten.³⁴⁵ Karls Antlitz übernimmt damit gewissermaßen heraldische Funktionen: Wie das Wappen als „heraldisches Körperzeichen“ gestattet auch Karls Porträt als „Körperbild“,³⁴⁶ das selbst zu einem Zeichen wird, „die Ansprüche eines einzelnen oder eines Kollektivs, Zugehörigkeit, Ab- und Ausgrenzung nach innen und außen zu signalisieren“³⁴⁷ und so die Zuordnung zu einem Haus, einer *gens* ebenso

340 Vgl. Suckale 2003, 200.

341 Ebd.

342 Ebd., 203.

343 Ebd.

344 Ebd., 204.

345 Ebd. | Zum Begriff des „Zeitgesichtes“ vgl. Zanker 1982.

346 Belting 2003.

347 Eisenbeiß 2006, 99.



Abb. 69 Jörg Muskat: Maximilian I., Bronzebüste, um 1500 (Kunsthistorisches Museum, Wien, Kammer, Inv.-Nr. 5486).

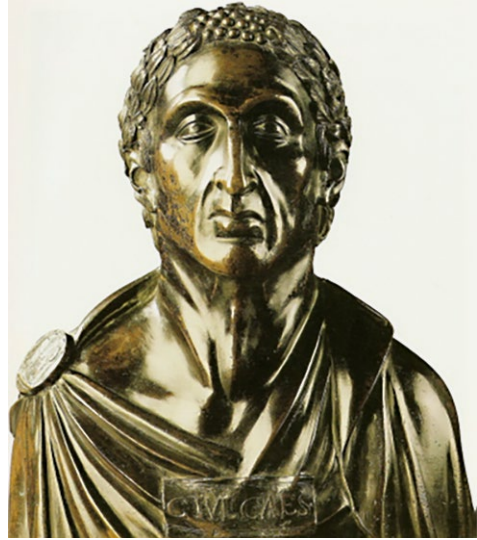


Abb. 70 Jörg Muskat: Julius Caesar, Bronzebüste, um 1509 (Badisches Landesmuseum, Karlsruhe).

wie Verwandtschafts-, Gunst- und Protektionsverhältnisse, in jedem Fall aber Nähe zum Herrscher und der regierenden Familie wirkungsvoll auszudrücken. Der eigene Herrschaftsbereich wird so auch physiognomisch abgesteckt: Durch den steten Rückbezug auf den Kaiser als Archetypus erfüllt das an die physiognomische Singularität des Kaiserantlitzes rückgebundene Bildnis – ähnlich dem Wappen – hoheitliche Funktionen und ist selbst zu einem „Bedeutungsträger“ geworden.³⁴⁸

Derartige Übertragungsvorgänge lassen sich nun auch für das Maximilianporträt und dessen ebenso physiognomisch durchgebildetes wie zeichenhaft funktionalisiertes Bildformular in vielfältiger Weise aufzeigen. So machen etwa die Gesichtszüge einer Julius Caesar darstellenden Bronzebüste von der Hand des Jörg Muskat deutliche Anleihen bei eben jener Porträtbüste desselben Künstlers, die Maximilian zeigt (Abb. 69 und 70). Letztere ist bereits um 1500 entstanden und geht somit der Caesar-Büste zeitlich voraus, die zu den seit 1509 hergestellten Bronzeköpfen römischer Caesaren für das Grabmal Maximilians gehört.³⁴⁹ Vergleicht man nun die Büste des ersten römischen

348 Vgl. dazu für Burgund in eine ähnliche Richtung argumentierend Slanička 2002, 313–317, sowie für die französische Hofkunst des 14. Jahrhunderts und das frühe Porträt: Perkinson 2007, 145–148, und Perkinson 2009, 85–134. Perkinsons detaillierte Untersuchungen werden in Kap. 5.1 dieser Untersuchung ausführlich thematisiert.

349 Zu den Caesarenbüsten des Grabmals vgl. etwa Egg 1974, 52–54, sowie Knitel 1987, 99–III; zu Muskats Büste Maximilians und deren Entstehungsgeschichte siehe auch Eisenbeiß 2017, 39, 50–52.



Abb. 71 Gaius Iulius Caesar, Denar, 44 v. Chr. (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. RÖ 2421).



Abb. 72 Gaius Iulius Caesar, Dupondius (?), um 38 v. Chr. (Staatliche Museen, Berlin, Münzkabinett, Ident.-Nr. 18217363).

Kaisers mit der römisch-antiken Darstellungskonvention des Caesar-Porträts, wird deutlich, dass Muskats Kopf davon abweicht und offenbar bewusst dem Maximilianporträt angeglichen wurde. So geriet insbesondere die Nase des ersten römischen Kaisers zu einer im Ansatz aquilin-höckrigen ‚Nase des Reiches‘, obschon Caesar in der tradierten Ikonografie – zumal auf den zu seinen Lebzeiten entstandenen Münzporträts (Abb. 71 und 72) – mit nahezu perpendikulärem Profil oder sogar leicht einwärts gebogener Nasenkrümmung dargestellt wurde und auch Sueton nichts von einer Adlernase zu berichten wusste.³⁵⁰ Auch die Holzschnitt-Kopie Burgkmairs für Peutingers *Kaiserbuch*, die wiederum nach einem antiken Original aus Peutingers Sammlung und also im direkten Umfeld Maximilians entstand (Abb. 73),³⁵¹ zeigt kein Anzeichen einer aquilinen Nasenkrümmung, was umso bemerkenswerter ist, da die als Vorbild zugrundeliegende Münze offenbar auch als Vorlage für die Muskat-Büste gedient hat. Maximilian stellt sich demnach nicht nur formal in die Reihe der großen antiken Imperatoren, sondern macht diese tendenziell dem eigenen Bilde gleich und ordnet sie auf diese Weise unter. Die zeitliche Abfolge wird auf den Kopf gestellt: Im Porträt folgt nicht etwa Maximilian dem großen Julius Caesar nach, sondern dieser hat physiognomisch seinem Vor-Bild zu folgen.³⁵²

350 Vgl. Sueton: *Divus Iulius*, 45. Zu den Münzporträts des Gaius Iulius Caesar vgl. etwa Kampmann 2011, 35–37. Vgl. auch etwa die Büste von Tusculum-Turin, die ebenfalls noch zu Lebzeiten Caesars entstanden sein dürfte, bei Schweitzer 1948, 92 und 105 f, Abb. 153, Kat.-Nr. G 15.

351 Vgl. dazu Posselt, Bernd 2016 sowie West 2016.

352 Vgl. dazu Eisenbeiß 2017, 226 f und 268, die darauf hinweist, dass „die eigentümliche Praxis, nicht sich in die Tradition der Vorgänger einzureihen, sondern den Vorgängern die eigene Person als Exempel vorzustellen“, auch ein prägendes Element der zeitgenössischen Panegyrik war.



Abb. 73 Hans Burgkmair d. Ä.: Bildnis des vergöttlichten Caesar, Holzschnitt für Conrad Peutingers *Kaiserbuch*, 1505/09 (Studienbibliothek Dillingen, V, 1462, vor Blatt 1 unten).

Eine ganz ähnliche Adaption findet auch an dem Bronzestandbild Rudolfs I. statt, das zu den 40 Statuen gehört, die nach der ursprünglichen Planung das Grabmal Maximilians flankieren sollten. Auch Rudolf, der 1273 als erster Habsburger den römisch-deutschen Königsthron bestieg, wurde dem Nachfahren anverwandelt, auch ihm wurden postum zentrale Elemente der vom Maximilianporträt energisch in Szene gesetzten Habsburger-Physiognomie zuteil oder doch diese Elemente in immerhin zugespitzter Weise akzentuiert. Anja Eisenbeiß hat auf diesen Umformungsprozess aufmerksam gemacht, an dessen Beginn eine von Maximilian 1508 in Auftrag gegebene Kopie des Hans Knoderer nach der Grabplatte Rudolfs im Dom zu Speyer steht, die im Weiteren als Vorlage für die Bronzeplastik des Vorfahren am eigenen Grabmal dienen sollte (Abb. 74 und 75).³⁵³ Auch hier kommt also zunächst jene „Autorität der Authentizität“ für wahr erachteter Vorbilder zum Tragen, der offenbar auch die Statue Rudolfs im Zusammenhang des Maximiliangrabmals teilhaftig werden sollte. Dem ist jedoch vorzuschicken, dass die prononcierte Adlernase, die das Grabbild Rudolfs heute zeigt, eine spätere Zutat ist: Ein Teil des Kinns, Nase und Mund waren zerstört und wurden im 19. Jahrhundert – historisierend im Sinne einer supponierten Habsburger-Physiognomie – ergänzt (Abb. 76).³⁵⁴ Knoderers Temperabild dagegen gibt den Zustand der Grabplatte vor der Restaurierung wieder. Dabei ließe sich zunächst die vom Vorbild auffällig abweichende Schrägstellung von Rudolfs Kopf u. a. dadurch erklären, dass es Knoderer und also seinem Auftraggeber ganz wesentlich auch

353 Ebd., 268 f.

354 Vgl. dazu Keller, Harald 1939, 264 f, sowie Körkel-Hinkfoth 1996, 162. Dort auch zur strittigen Frage der Porträtthaftigkeit der Grabfigur im Zusammenhang der *Steirer Reimchronik* des Ottokar aus der Gaal, der berichtet, dass das Grabmal bereits zu Lebzeiten geschaffen wurde und der Bildhauer nach seiner Fertigstellung noch einmal zum König reiste, weil er vernommen hatte, dass der König inzwischen gealtert sei. Die tatsächlich hinzugekommenen Falten habe der Bildhauer schließlich am Grabbild ergänzt. Siehe Ottokars Reimchronik 1890, Vers 39125–39233. Im Sinne eines negativen Befundes zur Porträtthaftigkeit des Grabbildes Keller, Harald 1939, 265 f, sowie Büchsel 2003, 123–125; zu einem teilweise positiven Befund kam Bauch, Kurt 2011 [1976], 98; so auch unter Berücksichtigung eines osteologischen Befundes von 1900: Körkel-Hinkfoth 1996, 164.



Abb. 74 Grabplatte Rudolfs I., gest. 1291, Zustand nach der Restaurierung im 19. Jahrhundert (Speyer, Dom).



Abb. 75 Hans Knoderer: Kopie nach dem Rudolfgrab, Tempera, 1508 (Wien, Albertina).



Abb. 76 Grabplatte Rudolfs I, Detailansicht (Speyer, Dom).



Abb. 77 Gilg Sesselschreiber: Bronzestatue König Rudolfs I. vom Maximiliangrab, um 1516/17 (Innsbruck, Hofkirche).

um die Physiognomie des Ahnen gegangen sein muss, die in der eigentlich richtigen en face-Darstellung kaum angemessen hätte ‚notiert‘ werden können. Auffallend und im gegebenen Zusammenhang von besonderem Interesse sind dann jedoch vor allem zwei Beobachtungen: zum einen die lange, im Vergleich zum heutigen Zustand der Grabplatte regelrecht überlängte, dezent gebogene Nase Rudolfs und zum anderen die Betonung der Unterlippe, so als wäre bereits Knoderer tendenziell „daran gelegen gewesen, die habsburgische Physiognomie zu verstärken“. ³⁵⁵ Das hatte auch bereits Harald Keller vermutet, der diese Eigentümlichkeiten ebenfalls weniger auf eine getreue Kopie des Speyrer Grabmals zurückführte, als auf den Versuch, den königlichen Ur-ahnen Maximilian zu verähnlichen. Demnach hätte die Grabfigur einst einen „langen, geraden gotischen Nasenrücken und anstatt der aufgeworfenen Unterlippe noch seinen dünnen, zusammengepreßten [...] Mund“ besessen. ³⁵⁶ Vergleicht man daraufhin jedoch Knoderers Kopie mit der dann 1516/17 für das Grabmal gegossenen Bronzeplastik, als deren Vorlage sie ja eigens angefertigt worden war, wird eine Angleichung an das Maximilianporträt vollends augenscheinlich (Abb. 77): Die ‚Nase des Reiches‘ ist nun mustergültig ausgeprägt und zeigt *am oberen teyl* geradezu penetrant jenes *erhebt bühel*,

³⁵⁵ Eisenbeiß 2017, 269.

³⁵⁶ Keller, Harald 1939, 264 f, Anm. 164. Dass Rudolf jedoch eine zumindest markante Nase gehabt haben dürfte, wird aus einer mittelalterlichen Erzählung ersichtlich: „Auf den Zuruf eines Mannes hin, er könne wegen der langen Nase des Königs nicht vorbeigehen, drückt Rudolf lachend mit der Hand seine Adlernase auf die andere Seite.“ Siehe Treichler 1971, 106; diese Erzählung wird in verschiedenen Quellen überliefert.



Abb. 78 Jörg Kölderer: Farbige gefasste Nachzeichnung (?) nach der Bronze-statue Rudolfs I. vom Maximiliangrab (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8329 Han.).

das später Johannes Indagine in seinem physiognomischen Traktat nobilitieren wird.³⁵⁷ Auch die Unterlippe drängt jetzt entschieden nach vorne und erscheint gegenüber der Speyrer Grabplastik, aber auch gegenüber Knoderers Kopie erheblich akzentuiert. In ebenfalls hohem Maße ‚vermaximilianisiert‘ erscheint Rudolf schließlich auch in einer Zeichnung des Hofmalers Jörg Kölderer, in der Vinzenz Oberhammer nicht einen Entwurf, sondern eine Nachzeichnung nach der bereits gegossenen Statue erkennen

357 Eine Angleichung dieser Art kann auch für eine ganze Reihe weiterer Bronze-standbilder des Maximiliangrabs in Erwägung gezogen werden, müsste jedoch im Einzelfall mit der porträthaften Darstellungskonvention der jeweils Bezeichneten, wenn es eine solche gibt, abgeglichen werden. So zeigen jedenfalls auch Theoderich, Chlodwig, Gottfried von Bouillon, Graf Albrecht von Habsburg, der Hl. Leopold, Leopold III., Friedrich mit der leeren Tasche, Albrecht II., Ferdinand der Katholische, Philipp der Gute und Friedrich III. im Ansatz oder deutlich ausgeprägt die aquiline Nasenkrümmung. Unter den Damen zeigt sie sich – weniger dominant, aber doch vorhanden – etwa bei Johanna der Wahnsinnigen, Elisabeth von Ungarn, Margarete von Österreich und Bianca Maria Sforza. Siehe die Abbildungen bei Oberhammer 1935, Abb. 219–315.



Abb. 79 Hans Burgkmair d.Ä.: Kaiser Friedrich III., Öl auf Holz, Ende 15./1. Drittel 16. Jahrhundert, nach einem verlorenen Original von 1468 [?] (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 4398).



Abb. 80 Hans Burgkmair d.Ä.: Kaiserin Eleonore von Portugal, Öl auf Holz, Ende 15./1. Drittel 16. Jahrhundert, nach einem verlorenen Original von 1468 [?] (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 4399).

wollte (Abb. 78).³⁵⁸ Wenn dem so ist, hätte Kölderer die Assimilation an das maximilianische Herrscherbild bereits derart internalisiert, dass die Zeichnung gleichsam wie von selbst nicht den königlichen Ahnen, sondern Kölderers Dienstherrn vorstellt.³⁵⁹

Ein solcher Angleichungsvorgang lässt sich auch mit Blick auf die Hans Burgkmair d. Ä. zugeschriebenen Porträts von Maximilians Eltern, Kaiser Friedrich III. und Eleonore von Portugal, wahrscheinlich machen (Abb. 79 und 80). Ob diese Porträts tatsächlich nach verlorenen Originalen von 1468 entstanden sind, wie in der Forschung,³⁶⁰ aber auch im Kunsthistorischen Museum, wo sie ausgestellt sind, zu lesen ist, scheint mir

358 Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 8329 Han. Vgl. dazu Oberhammer 1935, 170f, Abb. 59.

359 Das würde freilich auch dann gelten, wenn es sich bei Kölderers kolorierter Zeichnung doch um einen Entwurf zur Skulptur Rudolfs handelt.

360 Vgl. Dornik-Eger 1966, 75 f. Dabei wird die Altersangabe in der rechten oberen Ecke der Tafel („Aetatis 53“) zugleich als Entstehungsjahr des vermuteten friderizianischen Originals genommen, das folglich im Jahr 1468 entstanden wäre.



Abb. 81 Bernhard Strigel: Maximilian I. im Kaiserornat, Öl auf Holz, nach 1508 (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Leihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. Gem 136).

aus mehreren Gründen fraglich. Die Bildnisse, die im Auftrag Maximilians nach dem Tod Friedrichs – also zwischen 1495 und 1510 – entstanden sein dürften, lehnen sich an die autorisierten Porträttypen, zumal die *Hüftbilder im Harnisch* (Abb. 15–18), schon durch die für diese verbindliche, „Zugehörigkeit und Legitimität signalisierende Komposition“³⁶¹ an. Das gilt beim Friedrichsportrait für die Hintergrundgestaltung mit Fensterausblick und Ehrentuch, das Arrangement von Szepter und Schwert und den auf der vorderen Brüstung abgelegten rechten Arm, aber auch die pelzverbrämte goldbrokatene Schaub mit floralem Ziermuster, die vom zweiten Porträttyp Maximilians bekannt ist (Abb. 19 und 20). Wie beim zweiten Porträttyp wird auch im Friedrichsportrait, anders als bei Eleonore, die strenge Profilstellung gewählt, sodass bestimmte Elemente der Familienphysiognomie – die Höckrigkeit der Nase, die Progenie, die

361 Eisenbeiß 2017, 118.



Abb. 82 Anonym: Kaiser Friedrich III., nach einem offiziellen Kaiserporträt [?], Öl auf Holz, um 1510 [?] (Wien Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 4397).

schweren Brauenbögen und Augenlider – deutlich zur Geltung kommen. Dasselbe gilt auch für ein weiteres Porträt Friedrichs im Kunsthistorischen Museum in Wien, das dort ebenfalls für eine Kopie nach einem verlorenen offiziellen Staatsporträt Friedrichs gehalten wird (Abb. 82), aber dem einzigen *Hüftbild im Harnisch*, das auf die Hintergrundgestaltung vollkommen verzichtet und Maximilian stattdessen vor monochromem Bildgrund wiedergibt (Abb. 81), in vielem so nahe kommt, dass auch hier eher an eine Abhängigkeit von der maximilianischen Bildfindung zu denken ist. Diese besondere Form des Hüftbildes dürfte nach der Kaiserdeklaration Maximilians 1508 entstanden sein, zeigt den Dargestellten in einem prunkvollen schwarzen Harnisch und mit einer kaiserlichen Mitrakrone, einem Mantel und Schwert, die ihre jeweiligen Pendants in den anderen Hüftbildern an Opulenz, Magnifizienz und kunstvoll ornamentierter Durchgestaltung weit übertreffen. Das korrespondiert in hohem Maße mit dem Friedrichporträt, weshalb die Annahme einer gemeinsamen Konzeption bzw.



Abb. 83 Standfigur der Wappenwand, um 1450 (Wiener Neustadt, St.-Georgs-Kathedrale).

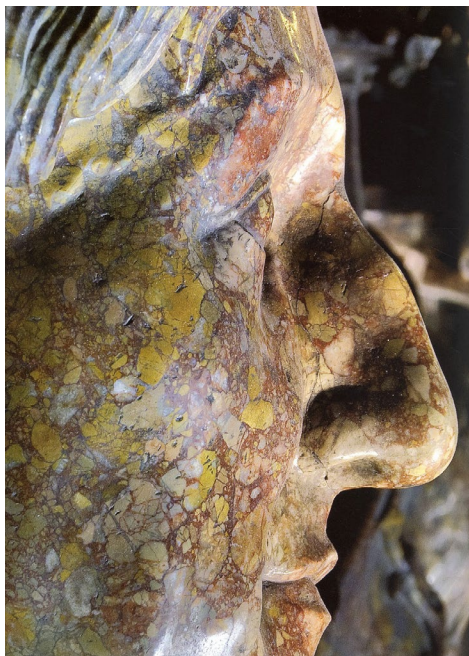


Abb. 84 Niclas Gerhaert van Leyden: Liegefigur vom Grabmal Friedrichs III., Detail, um 1470 (Wien, Stephansdom).



Abb. 85 Mailändisch: Friedrich III., Öl auf Holz, um 1500 (Wien, KHM, GG 4429).



Abb. 86 Bertoldo di Giovanni: Porträtedaille Friedrichs III., 1469 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 637bβ).

einer Gestaltung des väterlichen Bildes nach dem des Sohnes auch hier zu erwägen ist.³⁶² Beide Porträts hätten dann, im Auftrag Maximilians entstanden, „das dynastische Moment und die Übertragung der Kaiserwürde vom Vater auf den Sohn besonders betont“³⁶³ und diese zugleich familienphysiognomisch akzentuiert: Friedrichs Haupt wird wiederum in der prononcierenden Profilstellung gegeben, die Hakennase ist ausgeprägter als in dem Burgkmair-Porträt und der Mund infolge der – allerdings wie bei den Hüftbildern nicht übermäßig akzentuierten – Progenie jetzt leicht geöffnet.

Was nun jedoch die Physiognomie Friedrichs betrifft, ergeben die erhaltenen Porträts ein sehr uneinheitliches Bild³⁶⁴: Schon die wenigen sicher zu Lebzeiten Friedrichs entstandenen Bildnisse – das Erzherzogsporträt aus Stift Vorau (Abb. 27), die Standfigur der Wiener Neustädter Wappenwand (Abb. 83), aber auch die Liegefigur des Grabmals, an dem Niclas Gerhaert van Leyden seit 1463 arbeitete (Abb. 84) – ergeben keinen einheitlichen Befund: Während das Vorauer Bildnis nur eine ganz leichte Wölbung der langen schmalen Nase und kaum etwas von der Progenie erkennen lässt, gilt dies auch für die weitgehend idealisierten Formen der Standfigur in der Wappenwand. Die Grabfigur dagegen zeigt eine deutlich ausgeprägte Hakennase, aber ebenfalls eine nur sehr zurückhaltend angedeutete Progenie.³⁶⁵ Zieht man aber weiter ein Profilbildnis Friedrichs zu Rate, dessen Entstehung im Mailänder Kunstkreis um 1500 vermutet wird (Abb. 85), sowie ein ebensolches Brustbild im Profil, das im Kunsthistorischen Museum als eine Kopie des späten 16. Jahrhunderts geführt wird und Friedrich mit einer Spangenkrone darstellt (Abb. 88), so zeigt das Mailänder Porträt wiederum eine sehr dezente Nasenwölbung, das Bildnis mit Spangenkrone dagegen eine deutliche Ausprägung, die der Liegefigur des Grabmals, aber auch dem Porträt mit der Mitrakrone (Abb. 82) korrespondiert. Beide Bildnisse lassen nun jedoch eine gewaltige Progenie des Unterkiefers erkennen, die die der anderen Porträts deutlich übertrifft. Das Mailänder Porträt korrespondiert darin – aber auch vestimentär – seinerseits mit einer Porträtmedaille, die Bertoldo di Giovanni 1468/69 wohl im Zusammenhang mit Friedrichs zweitem Romzug schuf (Abb. 86), wie auch mit dem Bildnis Friedrichs auf dem von Gian Marco Cavalli für Maximilian geschaffenen Schaupfennig von 1506 (Abb. 53b). Während das Mailänder Porträt und Cavallis Schaupfennig folglich als postume Bildnisse anzusprechen sind, lässt die Medaille des Bertoldo vermuten, dass es in Italien bereits eine Tradition des Friedrichs-porträts gab, die in der physiognomischen Kennzeichnung beträchtlich über die wenigen unter Friedrich selbst entstandenen Porträts hinausging, die dieses Merkmal weitgehend verschweigen. Im

362 Vgl. dazu auch Eisenbeiß 2017, 160.

363 Ebd., 160f.

364 So auch Dornik-Eger 1966, 83: „Überblickt man die Reihe der Bildnisse, so ergeben sie, ebenso wie die literarischen Berichte der Zeitgenossen, keinen eindeutigen Befund.“

365 Das gilt auch für die graphischen Porträts: „In der Zeit nach 1470 bis zu Friedrichs Tode entsteht eine erstaunlich große Anzahl graphischer Werke, die jedoch den Herrscher meist nicht, und wen, dann nur knapp individualisieren.“ Dornik-Eger 1966, 78.

Reich scheint also eine Akzentuierung in bedeutendem Ausmaß erst nach dem Tod Friedrichs unter Maximilian stattgefunden zu haben. So wird Friedrich zwar bereits Träger des *Prognathismus inferior* als dem familienphysiognomisch „dominierende[n], mendelnde[n] Merkmal“³⁶⁶ gewesen sein, offensiv ins Bild gesetzt wird dieses Merkmal allerdings erst unter seinem Sohn. Dabei ist auch nicht entscheidend, ob die unter Maximilian entstandenen Porträts das tatsächliche Aussehen Friedrichs richtiger wiedergeben als die zu dessen Lebzeiten geschaffenen, sondern im gegebenen Kontext vor allem der Umstand, dass die Familienphysiognomie nun betont und einer bewusst inszenierten Bildpolitik des genealogischen Familienkörpers eingeschrieben wird.

Mit der Spangenkronen taucht Friedrich auch in einem um 1505 entstandenen Tiroler Flügelaltar als einer der Heiligen Drei Könige auf (Abb. 87),³⁶⁷ wo er eine muster­gültig ausgeprägte Hakennase sowie einen Unterkiefer mit deutlichem Drang nach vorne, aber keine so ungestüm vorgeschobene Unterlippe wie im Mailänder (Abb. 85) und dem späteren Profilbildnis mit der Spangenkronen (Abb. 88) zeigt. Letzteres dürfte seinerseits nach der Vorlage des Tiroler Kryptoporträts entstanden sein, wenn nicht beide auf ein verlorenes friderizianisches Original mit der spezifischen Form der Spangenkronen zurückgehen, was in diesem Fall wahrscheinlich sein dürfte.³⁶⁸ So lässt etwa die Tatsache, dass Maximilian 1513 *etliche grosse silberne Pfennige zu kayser Fridrichs hochloblicher gedechtnuss begrebnuss* im nun vollendeten Grabmal des Stephansdomes in Auftrag gab,³⁶⁹ die dann von Bernhard Beheim d. J. und Ulrich Ursentaler ausgeführt wurden und die Friedrich nach dem bekannten Bildformular ebenfalls im strengen Profil mit der Spangenkronen zeigen (Abb. 89), ebenso wie der Umstand, dass Maximilian sich hierzu vorab ein Bildnis seines Vaters schicken ließ, das in einem Behälter in der Innsbrucker Hofburg aufbewahrt wurde,³⁷⁰ in diesem Fall tatsächlich eher an ein unter Friedrich entstandenes und insofern von diesem autorisiertes Herrscherporträt denken. Auf eine klare Abhängigkeit der Darstellungen untereinander und damit zugleich auf einen einenden Archetypus deuten schon die erheblichen Analogien im Hinblick auf das Alter und den mürrischen Blick des Dargestellten, aber auch die spezifische Gestaltung der jeweils geradezu ornamental aufgefassten Ohrmuschel sowie die Detailformen der Spangenkronen hin. Die Kopie des ausgehenden 16. Jahrhunderts (Abb. 88) hätte dann freilich die längst als ein positiv konnotiertes Distinktionsmittel etablierte Habsburger-Physiognomie und zumal die Progenie in

366 Ebd., 82.

367 In derselben Weise taucht Friedrich auch als einer der Heiligen Drei Könige in einer Anbetung des Meisters von Frankfurt auf, die ebenfalls um 1500 als sehr freie Kopie nach Hugo van der Goes' *Monforte-Altar* von 1470 entstanden sein dürfte. Hier ist die Spangenkronen allerdings zu einem orientalisierenden Kopftuch umgedeutet. Vgl. AK Wiener Neustadt 1966, 399, Nr. 232, Bildtafel 12.

368 So auch Dornik-Eger 1966, 79.

369 Siehe JAK II (1884), LXII, Reg. 1123 (15. Oktober 1513) und LXIII, Reg. 1126 (11. November 1513). Vgl. zu der Schaumünze Egg 1971, 45 f.

370 Vgl. Egg 1971, 45.



Abb. 87 Meister der Habsburger: Anbetung der Heiligen Drei Könige, um 1505/08, Malerei auf Tannenholz, Fragment (Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4870).



Abb. 88 Kopie des späten 16. Jahrhunderts: Friedrich III. mit der Spangenkrone, Öl auf Holz (Wien, KHM, Inv.-Nr. GG 2769).



Abb. 89 Ulrich Ursentaler: Schaupfennig auf Friedrichs III. Beisetzung im Stephansdom in Wien, 1513 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 5aβ).

einer Weise akzentuiert, die der tatsächlich horrenden und zeitgenössisch verbürgten Ausprägung dieses Erbmerkmals bei Karl V. nahekommt.³⁷¹ In die typisch vernetzende, medienübergreifende Bildnisproduktion wäre jedenfalls auch das Porträt mit der Spangenkrone erst unter Maximilian einbezogen worden.

Ein weiteres bedeutsames Dokument des sich auch physiognomisch artikulierenden genealogisch-dynastischen Bewusstseins ist das berühmte Familienbildnis Bernhard Strigels, das im Anschluss an die Wiener Doppelhochzeit von 1515 und die daraus resultierende Verbindung zwischen den Habsburgern und dem jagellonischem Königshaus entstand (Abb. 90).³⁷² Das Gruppenporträt zeigt den Kaiser mit seiner ersten, zum Zeitpunkt seiner Entstehung bereits dreißig Jahre toten Gattin Maria von

371 Siehe dazu unten Anm. 382.

372 Bei der Wiener Doppelhochzeit am 22. Juli 1515 wurde Ludwig II., König von Böhmen, Kroatien und Ungarn, mit Maximilians Enkelin Maria von Habsburg und dessen Enkel Ferdinand (I.) mit Anna von Ungarn, der Schwester Ludwigs, vermählt. Vgl. zu dem Familienbildnis, dessen zeitgeschichtlichem Kontext sowie zu dem 1520 von Strigel als Pendant geschaffenen Familienbildnis des Johannes Cuspinian: Ankwicz-Kleehoven 1959, 190–196, sowie Thümmel 1980 und Eisenbeiß 2017, 32–37, 46–48 und 252–255.



Abb. 90 Bernhard Strigel: Familie des Kaisers Maximilian I., Öl auf Lindenholz, nach 1515 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 832).

Burgund, zwischen ihnen ihr 1506 verstorbener Sohn Philipp der Schöne, König von Kastilien und León, und darunter bzw. vorne die Enkel Maximilians, die späteren Kaiser Ferdinand I. und Karl V., sowie König Ludwig II. von Böhmen und Ungarn, den Maximilian 1515 adoptiert hatte. In diesem Gruppenporträt zitiert sich Strigel mehrfach nahezu wörtlich selbst: Die Darstellung Maximilians im strengen Profil



Abb. 91 Bernhard Strigel: König Ludwig II. von Böhmen und Ungarn als Knabe, Öl auf Lindenholz, nach 1515 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 827).

ist sehr weitgehend nach dem Bildformular des von ihm geschaffenen autorisierten Porträttyps gestaltet und nur der Kaiser ist in dieser Weise wiedergegeben und dadurch wie in „denkmalhafte[r] Zeitlosigkeit“ vom übrigen Personal abgesetzt.³⁷³ Wiederum wird die enge Anbindung an die autorisierten Porträttypen auch kompositorisch akzentuiert: Das Bildpersonal ist wie bei diesen zwischen zwei Brüstungen mit hinterem Landschaftsausblick eingespannt und Maximilian wie dort von einem Ehrentuch hinterfangen. Die mit der Wiederholung nach einem bereits vorhandenen, autorisierten Vorbild auch hier verbundene Authentifizierung kommt aber auch beim übrigen Bildpersonal zum Tragen, „komponiert Strigel sein Gruppenbild doch aus existierenden, möglicherweise während eines Aufenthaltes in Wien anlässlich des dort 1515 tagenden Kongresses entstandenen Porträts, denen er Arbeiten anderer Maler zugesellt“.³⁷⁴ Diese Vorbilder hat Lukas Madersbacher zweifellos zutreffend in Strigels autonomem Porträt Ludwigs II. im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 91), für Philipp den Schönen in einem Porträt des Juan de Flandes (Abb. 92) und für Karl (V.) in den Bildnissen aus der Werkstatt des Bernard van Orley (Abb. 93) erkannt.³⁷⁵ Die

373 Eisenbeiß 2017, 253.

374 Ebd., 252.

375 Rosenauer 2003, 492, Nr. 256 (Lukas Madersbacher).



Abb. 92 Juan de Flandes (?): Philipp der Schöne, Öl auf Eichenholz, um 1500 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3872).



Abb. 93 Bernard van Orley: Jugendbildnis Karls (V.), Öl auf Holz, um 1516 (Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Inv.-Nr. 84479).

hochstilisierte Inszenierung und Künstlichkeit des Bildes, die Madersbacher ausdrücklich hervorhebt, dürfte zumindest zum Teil auch durch diese Porträt-Assemblage begründet sein.

Der genealogisch-dynastische Gehalt des Gruppenbildnisses, der durch die Darstellung der Familie im konkreten politisch-zeitgeschichtlichen Kontext per se aufgerufen ist, wird neben den geradezu zärtlich anmutenden, inkludierenden Gesten der Dargestellten – Maximilian schließt den kleinen Ferdinand in seinen Arm, Philipp legt die rechte Hand auf die Schulter seines Sohnes Karl, der seinerseits Ludwig am Oberarm berührt – aber auch hier wiederum familienphysiognomisch untermauert und akzentuiert. Anders als im Bildnis des Juan de Flandes (Abb. 92) wird Philipp jetzt eine zumindest im Ansatz ausgebildete Hakennase sowie eine durch die deutlich vorgeschobene Unterlippe akzentuierte Progenie zuteil. Zusammen mit Maximilian und Karl bildet Philipp gleichsam ein Dreieck sich zuspitzender habsburgischer Familienphysiognomie, die – wenn man so will – bei Karl zur vollsten Blüte gelangt. Auch Karls Nase ist etwas höckriger als in der Porträtvorlage und selbst die Progenie, die



Abb. 94a Bernhard Strigel: Johannes Cuspinian und seine Familie, „Cuspinian-Diptychon“, Öl auf Lindenholz, 1520 (Memmingen, Strigel-Museum).

schon bei Bernard van Orley kräftig ausgeprägt ist, wird zusätzlich betont, indem die Unterlippe nun die untere Zahnreihe freilegt und der Mund noch weiter geöffnet ist, was jedoch zeitgenössischen Beschreibungen von Karls Physiognomie durchaus entspricht.³⁷⁶ Jedenfalls hätte Strigel entweder gleich selbst in sozusagen vorausweisendem Gehorsam die physiognomische Markanz gesteigert oder aber er ist von Maximilian dazu veranlasst worden – sehr bewusst ins Bild gesetzt worden wäre sie in beiden Fällen.

Im gegebenen Kontext von Interesse ist auch die Erweiterung, die das Familienbildnis nach dem Tod Maximilians im Auftrag des kaiserlichen Rats Johannes Cuspinian erfuhr. Das Bildnis wurde dabei von Strigel zu einem Diptychon umgearbeitet und

376 Siehe unten Anm. 382.

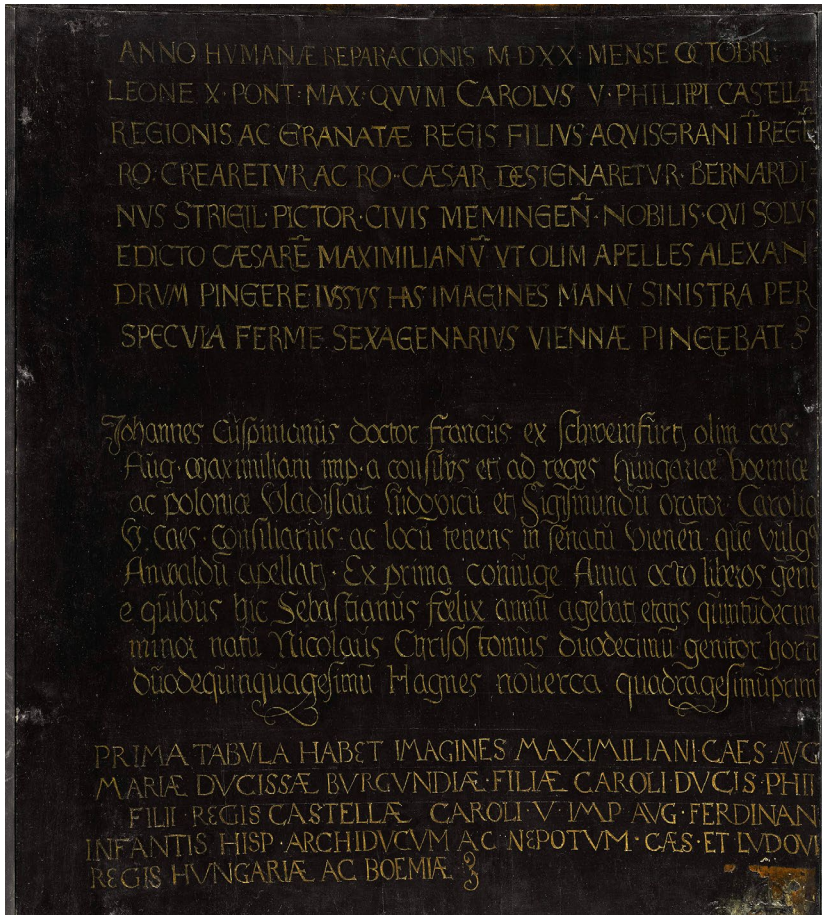


Abb. 94b Bernhard Strigel: Rückseite des Cuspinian-Familienbildnisses mit der ausführlichen Inschrift, 1520 (Memmingen, Strigel-Museum).

um ein dem kaiserlichen Vorbild kompositorisch und inhaltlich sehr weitgehend korrespondierendes Familienbildnis des Cuspinian erweitert (Abb. 94a). Zugleich wurde nicht nur Strigel auf dessen Rückseite inschriftlich zum maximilianischen „Apelles“ nobilitiert (Abb. 94b),³⁷⁷ sondern das gesamte neue Arrangement auch mit einer ausgesprochen sakralen Weihe versehen. Hierzu wurde das kaiserliche Familienbildnis auf seiner Rückseite um eine Darstellung der Heiligen Sippe (Abb. 95) sowie – analog zu den Tafeln Cuspinians und der Heiligen Sippe – um inschriftliche Bezeichnungen

377 „Anno humanae reparacionis MDXX mense Octobri [...] Bernardinus Strigil pictor civis Memingen(sis) nobilis, qui solu(s) edicto caesare(m) Maximilianu(m) ut olim Apelles Alexandrum pingere iussus, has imagines manu sinistra per specula ferme sexagenarius Viennae pingebat.“ Zit. nach Thümmel 1980, 100. Zum vor allem topischen Charakter dieser Nobilitierung vgl. Eisenbeiß 2017, 46–49.



Abb. 95 Bernhard Strigel: Heilige Sippe, Öl auf Lindenholz, nach 1515 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 6411).

erweitert, die Maximilian zu Cleophas, dem leiblichen Bruder Josephs, und die kaiserlichen Familienmitglieder zu dessen Angehörigen (Maria Cleophae, Simon Zelotes etc.) werden lassen.³⁷⁸ Von Interesse ist jedoch wiederum vor allem die Physiognomie der Dargestellten: So muss nach dem Ausweis von Strigels Gemälde auch die Heilige Sippe eine ausgeprägte Neigung zur Progenie gehabt haben. Sowohl Anna und Joachim wie auch Maximilian-Cleophas' Bruder Joseph und Zacharias, der Vater Johannes des Täufers, wurden mit dem habsburgischen Erbmerkmal ausgestattet (Zacharias zudem mit einer prächtigen Hakennase). Selbst Maria bleibt von einer leichten Neigung zum Prognathismus nicht verschont. Auf diese Weise wurden die Habsburger zwar inschriftlich zu nahen Verwandten Christi, erscheinungsmäßig jedoch wurde die Heilige Sippe der kaiserlichen Familie eingemeindet bzw. buchstäblich *einverleibt*. Die maximilianische Bildnispolitik hatte insofern ganze Arbeit geleistet und gab

³⁷⁸ Ich folge, was die Entstehungsgeschichte des gesamten Arrangements im Auftrag Cuspinians angeht, ebd., 252–255.

auch nach dem Tod des Herrschers den Ton vor. Die damit entschieden verknüpfte quasi-heraldische Funktionalisierung der herrscherlichen Physiognomie machte als ein positiv besetztes – und offenkundig sowohl von Strigel wie auch Cuspinian durch und durch internalisiertes – physiognomisches Adelsprädikat selbst vor der Heiligen Familie nicht Halt.

Den Gedanken einer sich sowohl ikonografisch wie auch physiognomisch-ikonenhaft artikulierenden Nachfolge und Familienzugehörigkeit – einer dynastischen Legitimation, die sich nicht zuletzt körperlich materialisiert – drückt auch ein kleines Alabasterrelief von 1529, das Maximilian I. mit seinem Enkel und Amtsnachfolger Karl V. vereint, geradezu programmatisch aus (Abb. 96).³⁷⁹ Die Profilbüsten beider Herrscher sind einander direkt gegenübergestellt, beide tragen Barett und Schaubе, ihre Herrschaftstitel kommen allein in der Inschrift und der Kollane des Ordens vom goldenen Vlies zur Anschauung, die Karl V. als neuen Ordenssouverän ausweist. Beider Mund ist infolge der Progenie weit geöffnet – wie um diesem ohnehin markanten Element der Habsburger-Physiognomie zusätzlichen Nachdruck zu verleihen –, das Haar ist identisch, nur die Nase Karls ist etwas zierlicher, zeigt jedoch ebenfalls aquiline Züge.³⁸⁰ Während aber der bereits verstorbene Maximilian denkmalhaft-statisch dargestellt ist und seine Büste ein kompaktes, regelmäßiges Dreieck ausbildet, scheint sich Karl in lebendiger Aktion zu befinden.³⁸¹ Der Kragen seiner Schaubе kommt beinahe waagrecht aus der senkrechten Rahmenleiste hervor, der Kopf scheint sich energisch nach vorne zu bewegen, auf den Großvater zu, bleibt aber leicht unter der Augenhöhe seines Gegenübers, zu dem sich Karl folglich in leichter Aufsicht verhält. Der Enkel schaut bewegt zu seinem Vorgänger auf, der in seiner reglosen Monumentalität wie ein Bild im Bilde anmutet. Karl erhebt sich nicht über den großen toten Vorfahren, sondern wendet sich diesem mit sprechender Dramatik zu, als sei er im Begriff, eine Ikone um Beistand zu bitten. Zugleich und vor allem aber drückt sich die genealogische ebenso wie die direkte Amtsnachfolge durch jene Bildpolitik des Körpers bzw. Antlitzes aus, durch die Ostentation physiognomischer Familienähnlichkeit, wobei gerade einem devianten Merkmal – und als solches wurde die Progenie

379 Vgl. zu dem Alabasterrelief auch AK Wien 2000, 319 (Rudolf Distelberger) sowie Eisenbeiß 2017, 269.

380 Erwägen ließe sich hier freilich auch eine umgekehrte Angleichung, da der amtierende Kaiser Karl V. von dem vererbten *Prognathismus inferior* tatsächlich ausgesprochen stark betroffen war (siehe unten Anm. 382). Dann wäre in dem kleinen Relief dieses ohnehin markante Element der Habsburger-Physiognomie im Zuge der Angleichung auch bei Maximilian über Gebühr strapaziert worden. Dazu würde auch passen, dass die Nase Maximilians ein wenig von ihrer auskragenden Dominanz eingebüßt hat, weil die Nase Karls zwar nach Ausweis seiner Porträts ebenfalls eine gewisse Höckrigkeit, aber nicht die ‚ausufernde‘ Markanz der maximilianischen besaß.

381 Vgl. zu dieser Interpretation den Katalogbeitrag in AK Wien 2000, 319 (Rudolf Distelberger).

mindestens bei Karl nachweislich wahrgenommen³⁸² – ein besonderes, weil zeichenhaft-heraldisch besonders wirksames Potenzial zukommt. Dem schließt sich – sowohl im Sinne einer familiären wie auch einer Amts-Generalogie – eine Radierung Christoph Bockstorfers von 1531 an, die links Karl V. und rechts Ferdinand I. zeigt (Abb. 97).³⁸³ Letzterer ist im Jahr der Entstehung der Radierung zum römisch-deutschen König gewählt und in Aachen gekrönt worden, hatte also Karl in dieser Funktion abgelöst. Anders als Maximilian in dem kleinen Alabasterrelief ist Karl V. in Bockstorfers Darstellung jedoch in Aktion wiedergegeben und scheint dem jüngeren Bruder energisch die Grundsätze der Regierungskunst darzulegen. Das verdeutlichen sowohl die sprechende Geste der linken Hand des Kaisers wie auch seine geradezu krampfhaft geschlossene rechte, die auf dem Kissen vor ihm liegt und das Moment der lebhaften Rede wirkungsvoll unterstreicht. Auch die Darstellungen von Adam und Eva in den Bogenzwickeln der Scheinarchitektur deuten in diese Richtung: Die über Ferdinand angeordnete Eva mit der Schlange versinnbildlicht die Versuchung zur Sünde, die nicht nur die Notwendigkeit von Herrschaft überhaupt bedingte, sondern auch die Herrschenden selbst beständig bedroht – und von deren Gefahren Karl energisch zu berichten scheint. Auch das Medaillon zwischen Karl und Ferdinand mit der emblematischen Darstellung eines Adlers, der eine bzw. *die* Schlange (des Sündenfalls) tötet,

382 Dass die in besonderem Maße ausgeprägte Progenie Karls V. als deviant und gleichsam als Behinderung wahrgenommen wurde, zeigt etwa der Bericht des venezianischen Gesandten Gasparo Contarini an die Signoria vom November 1525, der die körperliche Erscheinung Karls umfassend thematisiert: „E di statura mediocre, non molto grande, nè piccolo, bianco di culore più presto pallido che rubicondo, del corpo ben proporzionato, bellissima gamba, buon braccio, il naso un poco aquilino, ma poco, gli occhi avari, l’aspetto grave, non però crudele nè severo, nè in lui altra parte del corpo si può incolpare, ecetto il mento, anzi tutta la mascella inferiore, la quale è tanto larga, et tanto lunga, che non pare naturale di quel corpo, ma pare posticcia, onde avviene che non può, chiudendo la bocca, congiungere li denti inferiori con li superiori, ma gli rimane spazio della grossezza d’un dente, onde nel parlare, massime nel finire della clausula, balbutisce qualche parola, la quale spesso non s’intende molto bene.“ (= „und auch den übrigen Teilen des Körpers kann man nichts nachsagen, mit Ausnahme des Kinns, vielmehr scheint der ganze Unterkiefer, der so breit und so lang ist, für diesen Körper nicht natürlich zu sein, sondern erscheint wie angesetzt. Daher kommt es, dass er – wenn er den Mund schließt – die unteren Zähne nicht mit den oberen verbinden kann, sondern es bleibt eine Lücke von der Größe eines Zahnes, so dass er, wenn er spricht, besonders aber beim Beenden des Satzes, einige Worte stammelt, welche man oft nicht sehr gut versteht.“ Dt. von Kay Peter Jankrif). Siehe Contarini *Relazione* 1970 [1525], 60. Vgl. dazu auch den bei Fernández Álvarez 1999, 172, wiedergegebenen Bericht des Hofhistoriographen Alonso de Santa Cruz. Zu einer positiven Umwertung des bei Karl V. geradezu katastrophal ausgeprägten Erbmakels sowie dessen teilweiser *dissimulatio* in den Porträts Tizians und durch den Vollbart, den sich Karl wachsen ließ, vgl. Bodart 2011, 92–144. Zu einem vor allem auch kompositorischen Rückgriff Karls auf die Bildfindungen des Großvaters in seinen frühen graphischen Bildnissen vgl. Wohlfeil 2002. Zum gehäuften Auftreten des Prognathismus inferior als „one of the best known examples of a facial genetic trait“ unter europäischen Adelfamilien vgl. etwa Wolff/Wienker/Sander 1993.

383 Vgl. zu der Radierung Hollstein 1957, 133, sowie Bartsch 1808, 534f.



Abb. 96 Unbekannter Künstler: Maximilian I. und Karl V., Alabaster, Augsburg 1529 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. Kunstammer, 4405).



Abb. 97 Christoph Bockstorfer: Kaiser Karl V. und sein Bruder König Ferdinand I., Radierung, um 1531 (New York, Metropolitan Museum of Art, Acc.-No. 17.26).



Abb. 98 Veit Kels (zugeschrieben): Modell zu einer „Dreikaisermedaille“, Eichenholz, 1536 (Wien, KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. 4405).



Abb. 99 Dreikaisertaler, wohl 1564–1580 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 207ba).

ist als – eben auch politisch aufzufassender – Kampf zwischen Gut und Böse zu deuten.³⁸⁴ Einig und verbunden sind beide Habsburger jedoch nicht nur durch die in den genannten Motiven anklingende Herrschaftsauffassung und die Amtsgenealogie, die die von beiden getragene Vlieskollane als zum burgundisch-habsburgischen Bildtopos geronnenen Amtssymbol visualisiert, sondern vor allem durch die auch hier offensiv zur Schau gestellte physiognomische Einträchtigkeit und längst positiv konnotierte Abnormität als Ausweis dynastischer Distinktion. Hierher gehört auch ein dem Veit Kels zugeschriebenes Buchsbaum-Medaillon, das die Profilporträts von Maximilian I., Karl V. und Ferdinand I. hintereinander staffelt und vermutlich im Auftrag des Kaufbeurener Patriziers und Humanisten Georg Hörmann 1536 als Modell für eine „Dreikaisermedaille“ entstanden ist (Abb. 98).³⁸⁵ Obwohl die Porträts der drei Habsburger individualisierende Abweichungen, mithin eine persönliche Note und Porträtabsicht keineswegs vermissen lassen, wirken sie in ihrer Replikation suggestierenden Staffelung doch wie ‚aus einer Form gestürzt‘. Diese Form ist einerseits in dem von Strigel maßgeblich ausformulierten Porträttyp mit Schube, Baret und Ordenskollane im strengen Profil, vor allem jedoch in einer Filiation dessen zu erblicken, was sich als *heraldische Individualität* und Bildpolitik des – keineswegs makellosen – Körpers der *gens* beschreiben lässt. Dabei geraten die ‚Nasen des Reiches‘ nicht einfach identisch, verweisen aber deutlich auf die dynastische Zugehörigkeit; auch die

384 Vgl. zur vor allem glaubensgeschichtlichen Ausdeutung der Motive Adler und Schlange etwa Lurker 1983 sowie zu ihren Interpretationen in der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts die zahlreichen Beispiele bei Henkel 1996, Sp. 629–650 sowie 758–780.

385 Siehe dazu den Katalogbeitrag in AK Wien 2003b, 439, Nr. VI.9 (Sabine Haag). Vgl. auch Krause 2014, 188.



Abb. 100 Dreikaisertaler, ca. 1612–1619
(Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr.
MK 447ba).

Augen sind jeweils individuell gestaltet, gleichen sich aber in dem Starrend-Hervortretenden sowie der Schwere der Lider; und schließlich ist auch die Missbildung der Kiefer keineswegs dieselbe, sie markiert die Dargestellten dennoch als jeweils eindeutig „habsburgisch“.³⁸⁶ Diese Herrscher sind auch vereint in ihrer auf das Antlitz bezogenen Abweichung von der Norm, die Individualitätserfahrung ist hier ganz offenbar nicht mehr „grundsätzlich Defizienzerfahrung“, wie das Walter Haug für das 14. und 15. Jahrhundert nahelegen wollte.³⁸⁷ Wie nachhaltig dabei die maximilianische Bildpolitik des eigenen Körpers wirkte, zeigen die

im Jahrhundert nach Maximilians Tod dann tatsächlich immer wieder geprägten Dreikaisertaler mit ihrer teilweise fast überzeichnenden, jedenfalls schonungslos-offensiven Wiedergabe devianter Habsburger-Individualität, die die Dargestellten offenbar mindestens ebenso sehr aus- und bezeichnete wie die von ihnen getragenen Kronen und namensnennenden Legenden (Abb. 99 und 100).

Wenn überdies auch bereits der junge kaiserliche Enkel Ferdinand 1521 in einem Porträt des Hans Maler mit einem infolge der Progenie so weit geöffneten Mund auftritt, dass beide Zahnreihen entblößt sind (Abb. 101), und dieses Porträt – abgesehen von der Vlieskollane – wiederum auf alle weiteren Attributionen verzichtet, macht das eine Einschätzung mehr als plausibel, die Gerald D. Hart im Hinblick auf habsburgische Münzporträts und deren immer wieder frappierend unverblümete physiognomische Kennzeichnung in einem kleinen Aufsatz zum „Habsburg jaw“ beschrieben hat:

If it was considered good politics to appear on coinage, then the kings could have insisted on the use of a frontal view which would have rendered the prognathism less apparent. [...] The coin styles suggest that the Habsburgs were neither depressed by, nor ashamed of, their abnormality [...].³⁸⁸

386 In dieser Hinsicht sind auch die Münzprägungen Ferdinands I. aufschlussreich, die die Bildfindungen Maximilians unter Berücksichtigung der physiognomischen Eigenheiten Ferdinands weitgehend kopieren und offenkundig ebenfalls als aus ‚einer Form gestürzt‘ betrachtet werden sollten. Vgl. die Abb. in AK Wien 2003b, 391–399.

387 Haug 1988, 295. In ähnlichem Sinne ja auch Belting 2002, 36.

388 Hart 1971, 603.



Abb. 101 Hans Maler: Erzherzog Ferdinand von Österreich, Öl auf Holz, 1521 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 831).

Mehr noch: Gerade diese abnormen Merkmale und Eigentümlichkeiten wurden, wie die bisherigen Ausführungen deutlich gemacht haben, sehr bewusst und offensiv ins Bild gesetzt, um dann als Zeichen der Distinktion und quasi-heraldische Chiffren der politischen Semiotik einverleibt zu werden. Tatsächlich war sogar gerade die „frontal view“, von der Hart als einer möglichen Form dissimulativer Verschleierung spricht, zu vermeiden, weil sie dem intendierten, positiv konnotierten Einsatz des eigenen Körpers bzw. Antlitzes weniger Möglichkeiten der Entfaltung bot, wie am Beispiel der maximilianischen Porträtgenese gezeigt wurde. In leichter Abwandlung des schönen Titels eines Aufsatzes von Alois Hahn, der von der Identifikation durch das Antlitz im Mittelalter handelt – „Wohl dem, der eine Narbe hat“³⁸⁹ – lässt sich im hier gegebenen Kontext einer bildpolitischen Indienstnahme des herrscherlichen Antlitzes sagen: „Wohl dem, der eine solche Nase, ein solches Kinn hat!“

Noch der letzte spanische Habsburger, Karl II., der aufgrund seiner ausgeprägten körperlichen und geistigen Degeneration den Beinamen „der Verhexte“ erhielt, dürfte in diesem Sinne nicht allenthalben „ashamed“ über seine Habsburger-Physiognomie gewesen sein (Abb. 102). Matthias Müller hat sich zuletzt mit den Porträts des jungen

389 Vgl. Hahn 2006, zum Antlitz insb. 346–348.



Abb. 102 Juan Carreño de Miranda:
Karl II. von Spanien, Öl auf Leinwand,
1685 (Wien, Kunsthistorisches Museum,
Inv.-Nr. GG 1714).

Karl als „idealbildlichem Körper des kranken Königs“ beschäftigt und dabei in erster Linie deren idealisierende, dissimulierende, „transzendierende“ Aspekte betont. Aber auch Müller kommt – gewissermaßen von der porträthafter Evidenz genötigt – nicht ganz umhin, die emblematische Prägnanz der auch in den Bildnissen Karls II. ersichtlich selbstbewusst ausgestellten Habsburger-Physiognomie anzuerkennen, wenn er abschließend bemerkt, dass zu der „idealen, transzendenten Körperlichkeit [...] letztlich auch die wenigen Züge einer erkennbar natürlichen Körperlichkeit“ passen.³⁹⁰ Dazu gehöre insbesondere „die dynastisch ererbte Progenie, die sich in einem ausgeprägt vorstehenden Unterkiefer manifestierte“ und bereits bei seinen Vorfahren „geradezu zu einem Charakter- und Markenzeichen für die erfolgreich regierenden Könige und Kaiser aus dem Hause Habsburg“ geworden war.³⁹¹ Dass sich die Effektivität einer solchen Bildpolitik, die sich des eigenen zugleich als eines dynastischen Körpers bedient, jedoch nicht auf die „Könige und Kaiser aus dem Hause Habsburg“ beschränkte, soll im folgenden Kapitel an habsburgischen Frauenporträts nach 1500 verdeutlicht werden.

390 Müller, Matthias 2019, 277.

391 Ebd.

3.5 Geschlechterübergreifendes *Branding* – Habsburgische Frauenporträts nach 1500

Wie bewusst eine nicht zuletzt physiognomisch aufgefasste Identität im Anschluss an die maximilianische Bildpolitik in Szene gesetzt und als in positivem Sinne wirkmächtig erachtet wurde, lässt sich insbesondere an Porträts von Frauen aus dem Hause Habsburg zeigen, die nach 1500 entstanden. Dagmar Eichberger hat jüngst im Zusammenhang der Visualisierungsstrategien der Margarete von Österreich, Maximilians Tochter und Regentin der burgundischen Niederlande, von einem regelrechten „Branding“ gesprochen und dabei bewusst einen Begriff verwendet, der „in der Wirtschaft für eine enge Koppelung von Produkt, Marke, Unternehmen und Konsument verwendet“ wird.³⁹² Eichberger bedient sich also ebenso wie vor ihr Larry Silver im Hinblick auf die maximilianischen Repräsentationsformen³⁹³ der Terminologie moderner Wirtschafts- und Werbekommunikation, um die intendierten Effekte von Margaretes Bildnisgebrauch zu charakterisieren. Der Begriff „Branding“ mag dabei zunächst anachronistisch anmuten, er bezeichnet jedoch die politisch-dynastische Bildpraxis, die sich in der Nachfolge Maximilians auch bei Frauen aus dem Hause Habsburg entwickelt, durchaus zutreffend. Zwar kann im Hinblick auf Porträts nur bedingt von einer Ware bzw. einem Firmenprodukt gesprochen werden, wie Eichberger selbst einschränkt, die Porträts Margaretes von Österreich zeigen gleichwohl deutlich, dass sie „ganz gezielt einen standardisierten Bildnistypus entwickeln ließ, der über einen hohen Wiedererkennungswert verfügte und sie in der Öffentlichkeit als wichtiges Mitglied des Hauses Habsburg-Burgund kennzeichnete“.³⁹⁴ Während die Kinder- und Jugendporträts Margaretes kein solch einheitliches, später dann offenbar sehr bewusst gesteuertes Bild zeigen und „die Identifizierung ihrer Person weniger über die Physiognomie der Dargestellten erfolgte als über die im Bild verwendeten Inschriften, Wappen und Attribute“ (Abb. 103 und 104),³⁹⁵ änderte sich dies bereits während der Zeit ihrer ersten Statthalterschaft in den Niederlanden seit 1506 und dann insbesondere seit 1516/17, nachdem sie von ihrem Bruder Karl (V.) erneut zur Regentin der Niederlande bestellt worden war.³⁹⁶ Eines der frühesten Bildnisse Margaretes, das von ihr selbst in Auftrag gegeben worden sein dürfte, ist eine um 1505 entstandene Porträtmedaille (Abb. 105). Diese argumentiert

392 Eichberger 2016, 114.

393 Silver 2008: „Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor“.

394 Eichberger 2016, 114.

395 Ebd., 108. Vgl. zu den Kinder- und Jugendporträts auch Eichberger 2002, 29–33, sowie AK Mechelen 2005, 118 f, Abb. 19 und 20b.

396 Die Angaben zum Beginn der zweiten Statthalterschaft schwanken in der Literatur zwischen 1516 und 1519. Während Wiesflecker 1516 nennt, präferiert Tamussino 1517. Eichberger gibt die eigentliche Ernennung mit dem 1. Juli 1519 an. Vgl. Wiesflecker 1991, 295; Tamussino 1995, 310; Eichberger 2016, 111.



Abb. 103 Jean Hey: Prinzessin Margarete als zukünftige Königin von Frankreich, 1490/91 (New York, Metropolitan Museum of Art, Acc.-No. 1975.1.130).



Abb. 104 Anonym (süd-niederländisch): Prinzessin Margarete von Österreich, 1493/97 (Privatsammlung; Foto: Jochen Bayer, Basel).



Abb. 105 Porträtmedaille Margaretes, um 1505 (Wien, KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 2478bß).



Abb. 106 Niederländischer Künstler: Erzherzogin Margarete von Österreich als Witwe, um 1506 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 5615).



Abb. 107 Bernard van Orley und Werkstatt:
Margarete in Witwentracht, um 1518
(Bourg-en-Bresse, Musée de Brou).



Abb. 108 Bernard van Orley und Werkstatt:
Margarete in Witwentracht, um 1518
(Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts).

nun zwar sowohl in der Umschrift (*MARGARITA CAESARIS MAXIMILIANI FILIA*) wie auch im Hinblick auf eines der ihr beigegebenen Attribute (das burgundische Schlageisen und Andreaskreuz) ausgesprochen genealogisch, aber noch recht zurückhaltend familienphysiognomisch, indem etwa die Unterlippe zwar betont, aber noch nicht deutlich als Progenie markiert ist.³⁹⁷ Spätestens 1506 ließ Margarete dann einen Bildtyp schaffen, der „alle Kennzeichen eines offiziellen Porträts“³⁹⁸ besitzt und der sie, nach dem frühzeitigen Tod ihres Gatten Philibert II. von Savoyen, in Witwentracht zeigt. Aufschlussreich ist der Vergleich einer frühen, um 1506 entstandenen Version (Abb. 106) mit jenen Exemplaren aus der Werkstatt des Bernard van Orley, die seit etwa 1518 produziert wurden (Abb. 107 und 108). Während die frühe Version eines anonymen niederländischen Malers zwar die fortan kanonisierte und zweifellos autorisierte Form des Witwen-Porträts zeigt, ist die Physiognomie Margaretes ebenfalls noch wenig prägnant herausgebracht und geradezu unauffällig.³⁹⁹ Insbesondere die

397 Zu Margaretes ausgeprägt genealogischem Denken, das sie mit ihrem kaiserlichen Vater, aber auch mit Karl V. teilte, sowie zur Dokumentation und öffentlichen Zurschaustellung des Familienverbands als einem wesentlichen Element ihrer Repräsentationsbemühungen ausführlich Eichberger 2002, 145–152.

398 Eichberger 2016, 112.

399 Vgl. dazu AK Wien 2000, 127, Nr. 28.

Abb. 109 Conrad Meit: Margarete in Witwentracht, Birnbaum, 1518 (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 420).



Progenie erscheint auch hier retuschenhaft geglättet und lediglich durch eine etwas vollere Unterlippe angedeutet, während Nase und Augen bereits ein typischeres, von den späteren Versionen aus der Orley-Werkstatt bekanntes Gepräge zeigen. Die beiden besterhaltenen Versionen von Orleys variieren zwar Handhaltung und Attribut der Regentin, haben jedoch identische Maße und zeigen zumal

im Hinblick auf die Physiognomie Margaretes derartig große Übereinstimmung, dass wie im Falle der für die Hüftbilder im Harnisch belegten Vervielfältigungspraxis auch hier von der Verwendung einer Pause ausgegangen werden kann.⁴⁰⁰ Was die Physiognomie Margaretes angeht, so fällt gegenüber der Version von 1506 insgesamt eine gesteigerte Markanz und Akzentuierung prägender Elemente auf, allen voran der Progenie, die nun durch den leicht geöffneten Mund und die jetzt deutlich vorgeschobene Unterlippe unverkennbar in Szene gesetzt wird, was letztlich nur auf ausdrücklichen Wunsch der Auftraggeberin geschehen sein kann und auch in diesem Fall den Wunsch nach einer, gegenüber den frühen Porträts, physiognomisch zunehmend eindeutigen Kennzeichnung erkennen lässt. Zudem begegnet das autorisierte, jetzt eindeutig auch physiognomisch argumentierende Witwen-Porträt Margaretes dann ebenfalls – wie am Beispiel des Vaters gezeigt – in unterschiedlichen religiösen und allegorischen Bildzusammenhängen als Identifikationsporträt.⁴⁰¹ Überdies waren auch diese Bildnisse, wie unter dem Schlagwort der „Vernetzung“ beschrieben, Teil „eines größeren strategischen Plans“⁴⁰² visueller Kommunikation, wie die etwa zur selben Zeit entstandene Birnbaum-Büste von der Hand des Conrad Meit erkennen lässt (Abb. 109). Dass auch bei dieser offenbar großer Wert auf die korrekte Wiedergabe der physiognomischen Eigentümlichkeiten der Auftraggeberin gelegt wurde, macht

400 Eichberger 2016, 112.

401 Vgl. dazu mit Bildbeispielen Eichberger 2002, 42–53.

402 Eichberger 2016, 112.



Abb. 110 Kopie nach Jan Cornelisz Vermeyen; Maria von Ungarn in Witwentracht, Öl auf Holz, um 1530 (New York, Metropolitan Museum of Art, Acc.-No. 1982.60.26).

bereits die Zahlungsanweisung der Regentin vom 5. Januar 1518 deutlich: *pour deux visages de bois à notre semblance* („zwei Gesichter aus Holz, uns ähnlich gestaltet“).⁴⁰³ Die Büste geht in der ungeschminkten Akzentuierung dieser Eigenheiten, auch dies wiederum vergleichbar mit den Münzprägungen Maximilians und dem zweiten Porträttyp des Bernhard Strigel, noch einmal über die Porträts des Bernard van Orley hinaus: Die Nase ist ausgeprägter knollig wiedergegeben und weist jetzt überdies eine kleine höckerartige Erhebung in ihrer Mitte auf, die Progenie ist in der vollplastischen Form noch unmissverständlicher herausgebracht, der Mund leicht geöffnet, die untere Zahnreihe entblößt, auch Form und Schwere der Augenlider erinnern an den Vater.⁴⁰⁴ Weil zudem durch die Büstenform sowohl die Hände als auch jegliche sonstigen Attribute – abgesehen von der unverändert beibehaltenen Witwentracht als gleichsam vestimentärem Marker⁴⁰⁵ – entfallen, ist auch hier eine Zuspitzung auf die Physiognomie der Dargestellten als zentralem Bildinhalt nahezu vollkommen. Da die Büste für mehrere Jahre im *petit cabinet* bzw. *studiolo* Margaretes neben zahlreichen weiteren Kunstobjekten und Sammlungsstücken aufbewahrt wurde, scheint es sich zwar um ein vergleichsweise „privates Objekt“⁴⁰⁶ gehandelt zu haben, dieser Eindruck ist jedoch wiederum bereits im Hinblick auf die fließenden Grenzen zwischen Privatem

403 Ebd.

404 Vgl. zur physiognomisch detaillierten Ausarbeitung der Buchsbaumbüste auch Beck 2006 und Beck folgend Eichberger 2016, 112.

405 Vgl. Eichberger 2002, 33–35.

406 Eichberger 2016, 113.



Abb. III Kopie nach Tizian: Maria von Ungarn, um 1548 (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Inv.-Nr. Pe 243).

und Öffentlichem im Bereich des Höfischen um 1500 zu relativieren.⁴⁰⁷ Auch der gut dokumentierte Umstand, dass Margarete gerade im *studiolo* einen nicht geringen Teil der nicht nur in ihren Augen hochkarätigsten Tafelbilder und zahlreiche weitere äußerst qualitätvolle Objekte versammelte, unterstreicht den in hohem Maße repräsentativen Charakter des Studierzimmers.⁴⁰⁸ Zudem konnte bereits Wolfgang Liebenwein zeigen, dass das *studiolo* durchaus repräsentative Funktionen erfüllte, für hohe Gäste offenstand und als eine Art „Thesaurus“ diente, der sowohl den Bildungsstand wie auch die weise Regierungstätigkeit der Herrscher bzw. Herrscherinnen sinnfällig vor Augen führte.⁴⁰⁹

Der von Margarete geprägte, medienübergreifend lancierte und in zunehmendem Maße familienphysiognomisch argumentierende Bildnistyp ist dann im bereits bekannten Modus bildpolitischer Filiation auf ihre Nachfolgerin im Amt als Statthalterin der Niederlande, Maria von Ungarn, übergegangen. Auch Maria ließ sich nach dem Tod ihres Gatten, König Ludwigs II. von Ungarn (gest. 1526), in der von Margarete her bekannten Witwentracht porträtieren (Abb. 110 und 111); auch ihr Porträt fand

407 Vgl. dazu ausführlich Moos 1998.

408 Vgl. Eichberger 2002, 109–112 sowie 366 und 372–388. Neben van Eycks *Arnolfinihochzeit* und *Brunnenmadonna* befanden sich dort etwa Werke von Joos van Cleve (so auch dessen Maximilianporträt mit zwei Nelken), Karl V. und Ferdinand I. darstellende Porträts des Jan Vermeyen, ein Porträt der Maria von Ungarn, Boschs *Heiliger Antonius*, Sittows *Lesende Madonna*, Memlings *Marienpieta mit Engeln*, ein Diptychon mit Karl dem Kühnen, 32 Tafelchen des Juan de Flandes, mehr als 150 Medaillen und Schaumünzen u. a. m.

409 Vgl. Liebenwein 1977, Kap. III und IV.



Abb. 112 Hans Krell: Bildnis der Maria von Ungarn, 1524 (Bamberg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 3564).

eine medienübergreifende Verbreitung, und während auch ihre Jugendbildnisse nur sehr zaghaft und zurückhaltend die markanten Elemente der Familien-Physiognomie zu erkennen geben (Abb. 112 und 113),⁴¹⁰ kommt diese in späteren Darstellungen ebenfalls prononciert zur Geltung. Deutlich erkennen lassen dies etwa das Profilbildnis eines Spielsteins aus dem Umkreis des Hans Kels d. Ä. von 1535/40 (Abb. 114),⁴¹¹ das um 1540 entstandene Porträt eines anonymen niederländischen Meisters⁴¹² sowie Leone Leonis ganzfiguriges Bronzestandbild von 1553 (Abb. 115) und seine kurz danach entstandene Büste der Regentin.⁴¹³ Überdies verdient eine von Ludwig Neufahrer 1530/40

410 Zum Bildnis des Hans Maler vgl. Moraht-Fromm 2016, 167, Nr. 29, sowie zu dem Werk des Hans Krell: Löcher 2005, 68, Abb. 16.

411 Vgl. dazu den Katalogeintrag in AK Wien 2003b, 404f, Nr. V.7 (Sabine Haag).

412 Niederländischer Meister (Guillaume Scrots?): *Königin Maria als Witwe*, 1537–40 (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 6961). Vgl. den Katalogeintrag in AK Budapest 2005, 256, Kat.-Nr. VII-2 (Zsuzsa Urbach).

413 Zu Leonis plastischen Porträts der Maria von Ungarn vgl. Estella 2012, Abb. 45, 46 und 49, sowie Estella 2011, Kap. I: *From Medallist to Sculptor*. Zu der Büste siehe auch AK Wien 2000, 324, Nr. 361 (Rudolf Distelberger).



Abb. 113 Hans Maler:
Erzherzogin Maria von
Ungarn, 1520 (London,
Society of Antiquaries).



Abb. 114 Umkreis des Hans Kels d. Ä.: Spielstein
mit dem Porträt der Maria von Ungarn, 1532
(Wien, Kunsthistorisches Museum, Kammer).



Abb. 115 Leone Leoni: Maria von Ungarn, Bronze-
figur (Ausschnitt), 1553–64 (Madrid, Museo del
Prado, Inv.-Nr. E000263).



Abb. 116a und 116b Ludwig Neufahrer: Medaille auf Maria von Ungarn, ohne Jahr [1530/40] (Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. 2646bß).

geschaffene Medaille in dieser Hinsicht Beachtung (Abb. 116 a und 116 b), zeigt sie doch nicht nur auf dem Avers die Progenie Marias in unvergleichlich starker Ausprägung, sondern überdies auf dem Revers eine barbusige weibliche Figur, die als Maria Magdalena oder eine Personifikation der Patientia gedeutet wurde,⁴¹⁴ die jedoch zugleich auch ein Kryptoporträt der umseitig Dargestellten ist, wie der wuchtige Unterkiefer, die massiven Wangenknochen und der eklatante Überbiss unschwer erkennen lassen. Eine ähnliche physiognomische Tendenz der Zuspitzung zeigen auch die beiden Witwenporträts, deren späteres physiognomisch viel offensiver argumentiert (Abb. 111) und vor allem im Hinblick auf die Progenie eine eklatante Akzentuierung zeigt.⁴¹⁵

Gemeinsam mit ihren Brüdern Karl V. und Ferdinand I. und gleichsam in schönster physiognomischer Familien-Eintracht kommt Maria von Ungarn schließlich auch auf einer dem Peter Flötner zugeschriebenen Medaille von 1532 zur Darstellung (Abb. 117a und 117b).⁴¹⁶ Zwar ist nicht ganz klar, ob die Gestaltung des Revers mit dem äußerst markanten Profilbildnis Marias und der gravierten Damaszierung, aber ohne Wappen oder Namensnennung, auch dem vollendeten Zustand der Medaille entsprechen hätte,⁴¹⁷ zieht man jedoch die Beredtheit der *heraldischen Gesichter* in Betracht,

414 Vgl. dazu AK München/Wien/Dresden 2013, Nr. 202, 287 (Sebastian Schmidt).

415 Vgl. zum späteren Bildnis des Rijksmuseums: Thiel 1977, 648 [A4463].

416 Vgl. den Katalogeintrag in AK München/Wien/Dresden 2013, 217, Nr. 123 (Heinz Winter).

417 Eine andere Version der Medaille, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, ist um ein bislang nicht bestimmbares Wappen mit doppelschwänzigem, steigendem Tier als Teil der ornamentalen Damaszierung der Rückseite mit dem Porträt der Maria von Ungarn ergänzt (KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. 733bß), das bei der gezeigten Version der Staatlichen Münzsammlung München entfällt. Siehe: <https://www.khm.at/de/object/ebiafz1f78/> (abgerufen am 22.01.2022).



Abb. 117a und 117b Peter Flötner (?): Karl V. mit seinen Geschwistern Ferdinand I. (Avers) und Maria von Ungarn (Revers), 1532 (München, Staatliche Münzsammlung, Inv.-Nr. 11/495).

ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, dass der Künstler die Tautologie des Avers – aus Titulatur, Namenskürzel *und* Familienphysiognomie – auf der Rückseite nicht wiederholen wollte, weil die Physiognomie der Dargestellten für sich stehen konnte und also kein Bedarf bestand, die dynastische Zugehörigkeit – über das physiognomische „Branding“ hinausgehend – auszuweisen.⁴¹⁸

Den eklatant politisch-dynastischen Implikationen einer solcherart funktionalisierten Familienähnlichkeit fügen sich zwei das Kapitel abschließende, anekdotisch gefärbte

418 Es ließe sich der Katalog an habsburgischen Frauenporträts, die in unmittelbarer Nachfolge Maximilians I. mit einer bildpolitisch aufgefassten Familienähnlichkeit argumentieren, mühelos erweitern. So etwa um Isabella von Österreich, die um ein Jahr jüngere Schwester Karls V., die bereits als Kleinkind mit eindrucksvoller Progenie dargestellt wurde. Besonders frappierend etwa in dem berühmten niederländischen Triptychon des Kunsthistorischen Museums in Wien, das den zweijährigen Karl (V.) mit der kleinen Isabella und seiner älteren Schwester Eleonore vereint und dabei den eklatanten Prognathismus der Kinder als physiognomisch-dynastische ‚Insignie‘ regelrecht in Konkurrenz zu den über den Köpfen der Kinder angebrachten Wappen treten lässt [<https://www.khm.at/de/object/16026d60ff/>; abgerufen am 14.01.2020]. Vgl. dazu auch die Porträts der jungen Isabella bei Matthews 2003, Abb. 66–68, wobei insbesondere das Porträt eines anonymen niederländischen Meisters (Abb. 68) verdeutlicht, wie wenig „ashamed“ auch die Frauen des Hauses Habsburg über ihre physische Abnormität waren, die offensichtlich mit dynastischem Stolz und Bewusstsein ‚getragen‘ und ‚vorgewiesen‘ wurde. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht auch die Bildnisse der Anna von Böhmen und Ungarn (1503–1547), Gemahlin Ferdinands I., die – obschon aus dem Hause der Jagellonen – ebenfalls mit sozusagen progredierender Progenie dargestellt wurde. Vgl. etwa die Porträts Annas von Hans Maler bei Krause 2016, Nr. 5 (1519; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), Nr. 7 (1520; Privatbesitz) und Nr. 14 (1521; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), die in der kurzen Zeitspanne ihrer Entstehung eine bemerkenswert progressive Akzentuierung der ‚Habsburger-Lippe‘ erkennen lassen.

Berichte ein, die – so fraglich ihr Wahrheitsgehalt auch immer sein mag – doch immerhin die Langzeitwirkung einer von Maximilian I. energisch etablierten ‚Politik der Ähnlichkeit‘ bezeugen. So ließ dem Abbé de Brantôme zufolge Eleonore von Kastilien, Schwester Karls V., die Grabmäler der Burgunderherzöge in der Kartause von Champmol einzig zu dem Zweck öffnen, um ihre Gesichtszüge mit denen ihrer Vorfahren abzugleichen. Als sie den Inhalt inspiziert hatte, stellte sie angeblich zufrieden fest, dass der auch ihr und ihrem Bruder eigene „Habsburger-Kiefer“ nicht aus der österreichischen Linie, sondern von ihren burgundischen Vorfahren stammte.⁴¹⁹ Obschon sowohl die Authentizität der Erzählung wie auch die ihr zugrundegelegte dynastische Herleitung des physiognomischen Erbmerkmals höchst zweifelhaft sind, bezeugt die Anekdote doch eindrücklich, mit welcher Selbstverständlichkeit die spezifische Familien-Physiognomie auch im 17. Jahrhundert als ein schlagender Beweis rechtmäßiger habsburgischer Herrschaft in Burgund figurieren konnte, deren Legitimität während des 16. Jahrhunderts einen wiederkehrenden Streitpunkt mit der Valois-Dynastie darstellte.⁴²⁰ Dasselbe gilt auch für eine Anekdote, die von Karls Tochter Johanna von Österreich handelt: Sie soll als spanische Regentin in den 1550er Jahren die Angewohnheit gehabt haben, am Beginn von Audienzen mit ausländischen Botschaftern ihren Schleier zu lüften, um dann die – offenkundig rhetorische – Frage zu stellen: „Bin ich nicht die Prinzessin?“ Auch in diesem Fall fungieren also die bloßen markanten Gesichtszüge der Regentin als ebenso hinlänglicher wie augenscheinlich-unzweifelhafter Ausweis ihrer politisch-dynastischen Legitimation.⁴²¹

3.6 Zusammenfassung: *Corporate Identity* als *Corporeal Identity*

Auch die Porträts habsburgischer Herrscherinnen und anekdotische Berichte solcher Art stützen folglich den vom maximilianischen Bildgebrauch nahegelegten Schluss, dass sich spätestens seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert der dynastische Machtanspruch der Habsburger auch durch eine funktionalisierte (Familien-)Physiognomie artikulierte, deren kontingente Gestalt quasi-heraldisch instrumentalisiert wurde und sich dann als ‚Hausmarke‘ fortschrieb. Die für Maximilian geltend gemachte „Genealogy as Ideology“ kommt so auch auf dieser Ebene zum Tragen.⁴²² Es lässt sich dabei geradezu von der *Physiognomie als Insignie* sprechen, die – einmal positiv gesetzt – in

419 Vgl. dazu Bourdeilles 1990 [1665], 369.

420 Vgl. dazu Matthews 2003, 34.

421 Vgl. dazu Prescott 1885, Bd. I, 87, sowie Matthews 2003, 35 f.

422 Vgl. zu Maximilians ausufernden genealogischen Unternehmungen und zu diesen Repräsentationsformen als einer „Genealogy as Ideology“ ausführlich Silver 2008, 41–76.

zunehmendem Maße als Distinktionsmittel und genealogisches Adelsprädikat figuriert. Auf die eingangs zitierte Frage Martin Warnkes, „as to how and why individuality was painted from a certain moment onwards, how and why people wanted to see and show it unmistakably in a painting“,⁴²³ lässt sich demnach für die hier beschriebenen Tendenzen habsburgischer Bildpolitik antworten: Weil sie den Körper selbst als einen natürlichen Zeichenträger entdeckt hatte. Die naturalisierte Kontingenz des Körpers, seine physiognomischen Besonderheiten und markanten Alleinstellungsmerkmale *als* Herrschaftszeichen ersetzen bis zu einem gewissen Grad die herkömmlichen, abstrakt-generalisierenden Attribute legitimer Sukzession und Macht und werden zu einem effizienten Teil der politischen Semiotik. Das *Corpus naturale* des Herrschers als zugleich individualisierte *und* (in seiner Individualität) typisierte, als konkrete *und* (in ihrer Konkretion) symbolische Form expandiert und ist zu einem integralen Bestandteil des *Corpus politicum* und seines Zeichenregimes geworden. Der bildgewordene Ausdruck dieser Expansion ist eine naturalisierte Argumentation im Bildnis, eine *Corporate Identity*, die sich als *Corporeal Identity* realisiert. Das realistische Abbild „als Ausdruck verdichteter Herrschaftsidentität“⁴²⁴ bewirkt eine bildpolitisch effiziente Verschmelzung der „zwei Körper“: Die „Spaltung zwischen dem König der Repräsentation und in der Repräsentation und dem ‚real-wirklichen‘ Menschen“, von der Louis Marin gesprochen hat, kann für die hier behandelten Porträts so kategorisch nicht geltend gemacht werden, verfolgen sie doch mitnichten ein ausschließlich „transzendente(s) Prinzip der Autorisation ohne natürliche Begründung“.⁴²⁵ Oder anders: Der „alte ikonische Impuls“, „der sich immer schon im Widerspruch zur vorgefundenen Defizienz des Körpers befand“,⁴²⁶ hat dann keine Geltung mehr, wenn dieser Körper selbst – mitsamt seiner einprägsamen Defizienz – zu einer Ikone erhoben wird. Ein so verstandenes Natur-Argument, eine an das Konzept der Ähnlichkeit gebundene *Corporeal Identity* und deren quasi-heraldische Funktionalisierung waren ein bedeutender Aspekt einer porträthaften „Hermeneutik des Gesichts“⁴²⁷ und müssen als ein entscheidender und sehr bewusst instrumentalisierter Faktor neben

423 Warnke 1998, 83.

424 Slanička 2002, 331.

425 Marin 1997, 234.

426 Belting 2002, 36.

427 So der Titel eines 2016 erschienenen Sammelbandes, in dem der hier vorgestellte Aspekt einer naturalisierten Argumentation im Bildnis allerdings ebenfalls neben allegorisch-überpersönlichen Tendenzen des Porträts und der ‚Individualität als bloßer Illusion‘ beinahe verschwindet. Vgl. Fleckner/Hensel 2016. So macht der Herausgeber Uwe Fleckner in seinem einleitenden Beitrag, der sich der „Physiognomie einer schwierigen Gattung“ (also des Porträts) zuwendet, nachgerade programmatisch deutlich: „Die zentrale Aufgabe eines Porträts besteht also paradoxerweise keineswegs im Hervorbringen von Ähnlichkeit; jedenfalls dann nicht, wenn wir Ähnlichkeit als – möglichst weitgehende – visuelle Übereinstimmung von Mensch und Bild definieren.“ Fleckner 2016, 17. Eine Ausnahme bildet der Beitrag von Grzęda 2016 zum Porträt Rudolfs IV. von 1359–65.

die immer auch, aber eben nicht allein und ausschließlich wirksamen allegorisch-transzendierenden, dissimulativ-,dynamo-logischen‘ Qualitäten des Herrscherporträts gestellt werden.

Darin stimmt die vorliegende Untersuchung auch mit Ergebnissen der neueren Porträtforschung überein, die an anderem Bildmaterial und mit Blick auf andere Regionen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die hier entwickelte – in hohem Maße intentionale – Bildpolitik des Herrscherkörpers auf je eigene Art bestätigen. Dazu gehört die Arbeit von Christine Tauber zu „Manierismus und Herrschaftspraxis“, die die Kunstpolitik am französischen Königshof unter Franz I. untersucht und dabei auch dessen „Porträtspolitik“ eingehend gewürdigt hat.⁴²⁸ Nach der verheerenden Niederlage Franz’ I. gegen die kaiserlichen Truppen in der Schlacht bei Pavia (1525), die einem militärischen *Point of no return* gleichkam, lässt sich demnach auch kulturpolitisch „eine kategoriale Neuorientierung in der königlichen Imagebildung“ feststellen, die auch die „Bildnispolitik“ umfasste und nicht zuletzt darin bestand, dass der französische König von nun an ein betont realistisches – also dem Ähnlichkeitsprimat verpflichtetes – und insofern „unverwechselbares Gesicht“ erhielt.⁴²⁹ Hierzu wurde von Jean Clouet ein Bildformular geschaffen, das mit seiner charakteristischen Prosopographie der Gesichtszüge ebenfalls in hohem Maße auf Wiedererkennbarkeit angelegt war: „Die *facies* des Königs ist einmalig und muß identisch bleiben, um die Kontinuität der auch bildlich legitimierten Machtausübung zu garantieren.“⁴³⁰ Auch hier wird das Porträt des Königs nach der „Clouet-Formel“ im Folgenden gezielt lanciert und verbreitet, blieb dabei jedoch quasi-monopolistisch an die vom König autorisierte Clouet-Werkstatt gebunden. Als Multiplikator diente vor allem das Medium der Zeichnung, wie heute noch erhaltene Alben mit Nachzeichnungen belegen, die neben der Darstellung des Königs auch die der Mitglieder seines engsten höfischen Umfelds reproduzierten.⁴³¹

An Taubers Untersuchung schließt sich bis zu einem gewissen Grad die Arbeit von Lisa Mansfield zu Franz I. und dessen „image-makers“ an.⁴³² Mansfield beschreibt darin einen im europäischen Machtgefüge – zumal zwischen Franz I., Karl V. und Heinrich VIII. ausgetragenen – „competitive interruler visual dialogue“,⁴³³ innerhalb dessen auch der Körperlichkeit dieser Herrscher – den Nasen, Beinen oder vom Schambeutel eher exponierten als versteckten Geschlecht – eine herausgehobene bildpolitische Signifikanz zukam.⁴³⁴ Auch Mansfield stellt dabei einen Umbruch in der Herrscherporträtauffassung fest, der sich in der französischen Renaissance „from

428 Tauber 2009, insb. 30–50.

429 Ebd., 30 f.

430 Ebd., 31. In diesem Sinne bereits Jollet 1997, 48.

431 Tauber 2009, 38.

432 Mansfield 2016.

433 Ebd., 72.

434 Vgl. dazu auch und im Folgenden auch die Rezension des Buches von Tauber 2017.

a fixation on the representation of realism with the primary function of posterity“ hin zu einem „communicative social instrument geared towards an unprecedented level of recognition of the king’s physical appearance in his own time“ vollzogen habe. Die Hauptaufgabe des königlichen Porträts sei es fortan gewesen, „to promote and disseminate their power as an embodiment of their likeness“. ⁴³⁵ Die vorliegende Arbeit stimmt mit Mansfield vor allem darin überein, dass auch sie Ähnlichkeit als eine bildpolitische Signifikante ernst nimmt und insofern „Wiedererkennbarkeit als Machtdemonstration“ ⁴³⁶ operationalisiert. Während sie die französische Porträtkultur unter Franz I. allerdings vor allem als „kommunikatives und performatives Ausgleichsprodukt zwischen dem Künstler, dem Porträtierten und dem supponierten Betrachter“ ⁴³⁷ beschreibt, kommt die eigene Untersuchung für die maximilianische Porträtproduktion zu dem Schluss, dass die *agency* – um ein modernes Schlagwort aufzugreifen – eindeutig auf Seiten des Herrschers situiert. Die ausführenden Künstler treten dabei vor allem als Instrumente und ausführende Organe einer vom Herrscher selbst orchestrierten Bildpolitik in Erscheinung. Darauf wird im abschließenden Kapitel dieser Arbeit, das von der frühen Porträtgenese im 14. Jahrhundert handelt, zumal im Hinblick auf das von Stephen Perkinson entwickelte Interpretationsmodell zurückzukommen sein.

Eine weitere Überschneidung ergibt sich in der neueren Forschung auch mit jener besonderen Erscheinungsform des Bildnisses in der italienischen Renaissance, die Jeanette Kohl als „indexikalisches Porträt“ beschrieben hat. ⁴³⁸ Diese Porträts sind „indexikalisch“, ⁴³⁹ weil sie unter Zuhilfenahme von Lebend- oder Totenmasken versuchen, das Bildwerk dem Referenten der Tendenz nach „vollkommen ähnlich“ zu machen und insofern Ähnlichkeit zur obersten Maxime und Hauptaufgabe eines damit verbundenen Porträtschaffens erheben. Kohls Ausgangsfrage war dabei auch für diese Untersuchung von grundlegender Bedeutung:

Wie lassen sich skulptierte Porträts der Renaissance, die klar eine indexikalische Grundlage haben und in hohem Maße auf einer unmittelbaren Replik des menschlichen Gesichtes beruhen, in ihren deiktischen, materiellen und bedeutungshaften Qualitäten näher fassen und welche Rolle spielten sie in ihrem kulturellen Umfeld? ⁴⁴⁰

435 Mansfield 2016, 8 und 10. Vgl. zur „*élaboration d’une physionomie mémorable*“ bei Franz I. auch Zerner 2015.

436 So Tauber 2017 in ihrer Rezension von Mansfields Buch.

437 Tauber 2017.

438 Kohl 2012.

439 Zur Herleitung des „Index“-Begriffes aus der linguistischen Semiotik Charles Sanders Peirce’ siehe Kohl 2016, 183–189.

440 Ebd. 190.



Abb. 118 Orsino Benintendi (?): Totenmaske des Lorenzo de' Medici, 1492, Stuck und Gips (Florenz, Museo degli Argenti, Palazzo Pitti).

Die von Kohl untersuchte Tendenz in der italienischen Herrscherporträtauffassung, die eine erscheinungsmäßige Individualität und Wiedererkennbarkeit energisch in den Vordergrund rückt, entspricht zunächst einmal grundsätzlich zeitgleichen Visualisierungsstrategien, wie sie sich im Bereich des Heiligenkultes zeigen. Diese hat Urte Krass ausführlich untersucht und dabei gezeigt, dass auch diese Strategien zum Teil auf dem indexikalischen Verfahren des Abdrucks, der Totenmaske, beruhen, was einerseits eine der Berührungsreliquie entsprechende Nähe zum Heiligenleib herstellte und sich andererseits in das bereits eingehend gewürdigte Konzept einer Autorität der Authentizität fügt.⁴⁴¹ Dem entspricht auch im Herrscherporträt des Quattrocento die Verwendung von Lebend- oder Totenmasken, deren skulpturale Endprodukte auf diese Weise zu „indexikalisch verfassten Repräsentanten äußerlicher Ähnlichkeit und typischer Kennzeichen des Individuums, zu Ausweisdokumenten und ‚Passbildern‘ *avant la lettre*“ werden.⁴⁴² Obschon also Abdruckverfahren in der künstlerischen Praxis der Zeit eine wichtige Rolle spielten, gilt dies für die kunsttheoretischen Schriften des 15. Jahrhunderts gerade nicht, was im Wesentlichen besagter „Legende vom Künstler“, also den zeittypischen Nobilitierungsversuchen und der damit verbundenen Abkehr vom Begriff eines bloßen Kunsthandwerks zuzuschreiben ist.⁴⁴³

441 Vgl. Krass 2012 sowie Krass 2016.

442 Kohl 2016, 193.

443 So betont etwa Alberti zwar ausdrücklich die anzustrebende „*verisimilitudine*“ statuarischer Werke, erwähnt dabei jedoch das Verfahren des Abdrucks mit keinem Wort: „Diejenigen indes, die ich aufgezählt habe, streben – wenn auch mit je verschiedenen Techniken – doch alle gemeinsam demselben Ziel zu: Die Werke, die sie in Angriff nehmen, sollen – soweit das in ihrer Macht



Abb. 119 Benintendi-Werkstatt (?): Büste des Lorenzo de' Medici, bemalte Terracotta, spätes 15. Jh./frühes 16. Jh. (Washington, National Gallery of Art, Acc.-No. 1943.4.92).



Abb. 120 Agnolo Bronzino und Werkstatt: Porträt des Lorenzo de' Medici, 1555–65 (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890/865).

Die so erzeugten „Index-Bildnisse“ und die mit ihnen verbundene „Vervielfältigung als „Multiples““ erweisen sich als eigenständige Werke skulpturaler Repräsentation herausragender Individuen und schließen an die antik-römische Praxis hochgradig veristischer Ahnenbildnisse an, von denen Plinius in seiner eifrig rezipierten *Naturgeschichte* berichtet.⁴⁴⁴ Jedenfalls deutet sich auch für diese Herrscherbildnisse, zumal jene der Medici, eine Herstellungspraxis an, nach der – analog zur beschriebenen Praxis nach existierenden Pausen unter Maximilian – bestimmte Werkstätten mit der Produktion dieser Bildnisse nach Masken beauftragt waren und sogar ein herrscherliches Monopol hierfür besaßen (das gilt in Florenz insbesondere für die Werkstatt des Verrocchio und jene der Benintendi).⁴⁴⁵ Dies soll an einem Beispiel kurz nachvollzogen werden: So hat sich eine Totenmaske des 1492 verstorbenen Lorenzo il Magnifico erhalten (Abb. 118), nach deren Vorlage im Weiteren nicht nur farbig gefasste Terracotta-Büsten (Abb. 119), sondern später offenbar auch – darauf weist Kohl nicht hin – gemalte autonome Porträts entstanden (Abb. 120).⁴⁴⁶ Damit wird auch hier eine im Konzept

liegt – dem Betrachter so erscheinen, dass er den Eindruck gewinnt, sie seien den tatsächlichen Körpern in der Natur vollkommen ähnlich.“ Alberti 2000 [1435], 145. Vgl. Kohl 2016, 192.

444 Kohl 2016, 193. Plinius: *Naturalis Historia*, XXXV, 158.

445 Kohl 2016, 194 f.

446 Ebd., 195–197.

der Ähnlichkeit gründende Authentifizierungsstrategie deutlich, die nach einem gegebenen, autorisierten Bildformular (hier der Lebend- oder Totenmaske) operiert und sich in der Filiation und medienübergreifenden Vernetzung erfüllt. Kohl hat die Büste des Lorenzo im Zusammenhang einer „Re-Etablierung der Machtposition der Medici in prekären politischen Zeiten“ verortet:⁴⁴⁷ Nach der Rückkehr aus dem Exil 1512 bestand demnach Bedarf an einer Glorifizierung der Heroen der Familie, in deren Kontext auch die Büste des längst verstorbenen Lorenzo situiert. „Die Ähnlichkeit des Verstorbenen, durch Verlebendigung des Vorbildes der Totenmaske generiert, dient hier einer Affirmation von Macht und politisch konnotierter Familiengeschichte; sie hat in ihrem quasi-dokumentarischen Charakter autoritative wie die Geschichte beglaubigende Funktion.“⁴⁴⁸ Damit sind wesentliche Aspekte erneut benannt, die auch die Analyse der maximilianischen Bildpolitik ersichtlich werden ließ: Ähnlichkeit als eine an den Herrscherkörper gebundene Affirmation der Macht, die sich dann auch im erweiterten Kontext der Familiengeschichte als autoritative, nicht zuletzt physiognomische Beglaubigung realisiert.

In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich auch von dem jungen Karl (V.) solche lebensgroßen Terrakotta-Büsten in mehreren Versionen erhalten haben, die alle ähnliche Maße aufweisen.⁴⁴⁹ Diese sind zwar nicht nach einer Lebendmaske, sondern vermutlich nach einer heute verlorenen Bildnisbüste des Conrad Meit gearbeitet, das am besten erhaltene Exemplar in Gent (Abb. 121) zeigt jedoch ebenfalls einen so erstaunlichen Porträtrealismus, dass dieser auch bei der Anfertigung der Büsten handlungsleitend gewesen sein dürfte. Zugleich korrespondieren sie mit jenen gemalten Porträts Karls, die um 1516/17 in der Werkstatt des Bernard van Orley entstanden⁴⁵⁰ und von denen sich ebenfalls mehrere Versionen erhalten haben (Abb. 93), wurden also wiederum in eine medienübergreifende Vernetzung des Herrscherbildes einbezogen. Die Porträts van Orleys sind vermutlich im Zusammenhang mit Karls Krönung zum König von Spanien im Jahr 1516 entstanden, weshalb die Büsten diesen tatsächlich vorausgehen könnten, wenn man die Inauguration Karls zum Regenten der Niederlande 1515 als gut begründeten Anlass nimmt, derartige Porträtbüsten an offiziellen Orten des niederländischen Herrschafts-territoriums aufzustellen.⁴⁵¹

Während also auch das „indexikalische Porträt“ in besonderer Weise für eine Porträtauf-fassung steht, die die „Repräsentation und das Reale unmittelbar zu verknüpfen“⁴⁵² sucht und so ein Maximum an Ähnlichkeit anstrebt, wird sich das nächste Kapitel

447 Ebd., 198.

448 Ebd.

449 Vgl. dazu AK Wien 2000, 131 f, Nr. 37 (Till Holger Borchert).

450 Ebd., 132.

451 Ebd.

452 Kohl 2016, 189.



Abb. 121 Nach Conrad Meit (?): Porträtbüste Karls (V.), um 1515/16, polychromierte Terrakotta, (Gent, Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 1983-E).

dieser Untersuchung den möglichen Grenzen solcher Ähnlichkeit zuwenden und – nun wiederum an einem maximilianischen Beispiel – die Frage erörtern, ob es nicht tatsächlich immer wieder auch ein ‚Zu-viel-des-Guten‘ geben konnte. Damit zugleich stellt sich die Frage, ob Lomazzo – unter der eingangs deutlich gemachten Prämisse, dass Ähnlichkeit auch im Herrscherporträt als Grundvoraussetzung anzustreben ist – einen richtigen Punkt nicht insofern trifft, als es damit, gerade wenn es um gewissermaßen heikle Elemente einer jeweiligen Herrscherphysiognomie zu tun war, unter Umständen auch nicht zu genau genommen werden durfte.

4 Die Grenzen der Ähnlichkeit? Albrecht Dürers Porträt Maximilians I. von 1519

Während im Vorangehenden gezeigt wurde, dass und wie entschieden in habsburgischen Porträts um 1500 das Antlitz des Herrschers und in deren Folge auch der Herrscherinnen in seiner naturgegebenen Kontingenz zu einem quasi-heraldischen Gegenstand zeichenhafter Bildpolitik wurde und als bedeutendes Element einer porträthaften „Hermeneutik des Gesichts“ zu reflektieren ist, sollen im Folgenden die möglichen Grenzen einer Indienstnahme des herrscherlichen Phänotyps, also die Grenzen der Ähnlichkeit diskutiert und an einem konkreten Beispiel nachvollzogen werden. Dabei wird sich zeigen, dass gewisse, sensible Formen der *dissimulatio*, wie später von Lomazzo ausgeführt, eine zaghafte Glättung oder Schematisierung bzw. Typisierung unter Umständen durchaus geboten war. Das ist jedoch nicht mit der verbreiteten Auffassung zu verwechseln, nach der Ähnlichkeit als Kategorie der (Herrscher-) Porträtgenese überhaupt ausscheidet und innerhalb derer ein – von wenigen Kronzeugen und einem einseitig verkürzt interpretierten Lomazzo abgeleitetes – Abweichen vom Ähnlichkeitsprimat als ehernes Gesetz beschrieben wurde. Die vorliegende Untersuchung will mitnichten behaupten, dass es ein solches Abweichen nicht immer wieder gegeben hat. Das hat es zweifellos, nicht nur bei Michelangelo, es lässt sich daraus jedoch keine das Ähnlichkeitspostulat negierende Norm ableiten. Zugleich dürfte das mitunter geforderte Abweichen, Unterschlagen und Beschönigen subtiler zu denken sein, als dies in den allermeisten Fällen geschehen ist. Dem soll im Folgenden in Gestalt des zweifellos berühmtesten Bildnisses nachgegangen werden, das von Maximilian I. existiert: dem Porträt Albrecht Dürers von 1519 (Abb. 125).

4.1 ...do führet ich ihn wieder weg oder Ein Meisterwerk wird verschmät

Wenn uns auch heute noch die Gesichtszüge Kaiser Maximilians so vertraut erscheinen wie sonst „kaum eines Menschen Bildnis aus vorphotographischer Zeit“ (Alfons Lhotsky), liegt das – neben der schieren Zahl an Porträts in nahezu allen Medien – doch



Abb. 122 Albrecht Dürer: Porträtzeichnung Maximilians I., 1518; eigenhändig beschriftet und datiert, das ligierte Künstlermonogramm von späterer Hand; schwarze Kreide, Farbkreiden, mit weißer Kreide gehöht (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4852).



Abb. 123 Augsburger Formschneider (?)
nach Albrecht Dürer: Holzschnitt-Porträt Maximilians I., um 1518/19 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1934/483).

weniger an den bislang beschriebenen, autorisierten Porträttypen als vielmehr an dem Erfolg, der dem Maximilianporträt Albrecht Dürers beschieden war, das „das Aussehen des Dargestellten bis heute wie kein anderes festgeschrieben hat“.⁴⁵³ Hierzu gehören weiter die nach Dürers Zeichnung geschaffenen Holzschnitt-Porträts (Abb. 123), die Maximilians Konterfei „in zahlreichen Auflagen von insgesamt drei nachgeschnittenen Stöcken – durchaus auch im modernen Sinne – popularisiert ha[ben]“,⁴⁵⁴ sowie eine weitere gemalte Version in Nürnberg, die jedoch stark in Mitleidenschaft gezogen ist (Abb. 124). Alle drei Werke gehen schließlich auf eine Kreidezeichnung zurück, die Dürer während des Augsburger Reichstags 1518 nach dem Leben gefertigt und mit einem ausführlichen Kommentar versehen hat (Abb. 122):

Das ist keiser maximilian den hab ich albrecht durer zw Awgspurg hoch oben
auff der pfaltz in seinem kleinen stüble künterfett do man czahlt 1518 am
mandag noch Johannis tawffer.⁴⁵⁵

453 Schauerte 2016, 97.

454 Ebd.

455 Vgl. dazu AK Wien 1959, 128 f., Nr. 418; Rupprich 1956–69, Bd. I, 290, Nr. 60; AK Wien 2012, 292, Nr. 75; Schauerte 2012b, 181.

Abb. 124 Albrecht Dürer: Porträt Maximilians I., um 1518/19 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 169).



Abb. 125 Albrecht Dürer: Porträt Maximilians I., Öl auf Holz, 1519 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 825).

Der genaue Zeitpunkt der Porträtsitzung war demnach der 28. Juni 1518 und Ort des Geschehens ein dem Kaiser zugewiesenes *stüble* der bischöflichen Residenz neben dem Augsburger Dom.⁴⁵⁶ Ob Dürer dabei in kaiserlichem Auftrag, auf eigene oder die Veranlassung des Nürnberger Rates hin tätig wurde, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit eruieren.⁴⁵⁷ Er hielt sich jedenfalls von Juni bis September 1518 in Begleitung von Lazarus Spengler und Kaspar Nützel, beide Mitglieder des größeren Rats der Stadt Nürnberg, in Augsburg auf⁴⁵⁸ und schuf neben der Porträtzeichnung des Kaisers im Verlauf dieser Wochen auch Zeichnungen einer Reihe anderer hoher Herren – neben dem Reichskanzler Albrecht von Brandenburg etwa Kardinal Matthäus Lang von Wellenberg, Graf Philipp zu Solms-Lich und Jakob Fugger der Reiche⁴⁵⁹ –, was doch eher an Auftragsarbeiten und nicht unbedingt an eine reine „Good-Will-Tour“ für Nürnberger Interessen⁴⁶⁰ denken lässt. Die in geradezu kalligraphischer Schönschrift verfasste, ausführlich beglaubigende Beischrift – das Künstlermonogramm ist von späterer Hand – enthält jedenfalls nicht nur wertvolle Informationen, sondern macht bereits auch etwas anderes deutlich: Für Dürer muss es sich bei der in Augsburg gewährten Porträtsitzung und also der Möglichkeit, den Kaiser *ad vivum* zu zeichnen, um einen großen Augenblick gehandelt haben, dessen Bedeutung und Relevanz im Folgenden näher zu beschreiben sein wird.⁴⁶¹

Dem Erfolg von Dürers Porträt, der sich zeitgenössisch vor allem an der raschen Entstehung und Verbreitung der unterschiedlichen Holzschnitt-Versionen ablesen lässt,⁴⁶² korrespondiert in gewisser Weise die überschwängliche Begeisterung, die die moderne Kunstgeschichtsschreibung dem Porträt Dürers – auch und gerade im Abgleich mit der „geradezu penetranten, tiefgekühlten Formelhaftigkeit“⁴⁶³ der autorisierten Porträttypen – immer wieder entgegengebracht hat. Dabei wurde es zweifellos zurecht sowohl als herausragende Leistung des Porträtisten Dürer⁴⁶⁴ wie auch als das ausdrucksvollste und komplexeste Porträt beschrieben, das von Maximilian existiert.

456 Vgl. dazu auch Rebel 1996, 310. Zum Augsburger Reichstag von 1518 als einem Katalysator der „Etablierung neuer Bildnisgattungen“ – im Holzschnitt wie in der Medaille – vgl. Schauerte 2016.

457 An eine reine „Gelegenheitsarbeit“, wie Mathias F. Müller im AK Wien 2003a, 470, vermutete, ist aus im Weiteren darzulegenden Gründen wohl kaum zu denken.

458 Das geht aus einem Schreiben der Caritas Pirckheimer vom 3. September 1518 hervor, laut dem der Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler, der Ratsherr Kaspar Nützel und der *fast vistrlich vnmnd ingeniosus* Albrecht Dürer in Augsburg zugegen waren. Vgl. Rebel 1996, 504, Anm. 10. Ob Dürer selbst Teil der offiziellen Reichstagsgesandtschaft Nürnbergs war, wie immer wieder behauptet wurde, bleibt jedoch unklar. Jedenfalls waren Spengler und Nützel in brisanter diplomatischer Mission zugegen und es erscheint tatsächlich mindestens fraglich, ob Dürer auf dieser hochpolitischen Ebene tätig geworden ist. So Schauerte 2016, 97.

459 Zu den genannten Zeichnungen siehe Winkler 1936–39, Bd. 3: Dürers Zeichnungen 1510–1520, Nr. 568–571 und Bd. 4: Dürers Zeichnungen 1520–1528, Nr. 911.

460 Rebel 1996, 310.

461 Dazu auch ebd., 310, sowie Lubert 2005, 166, Schauerte 2012b, 181, sowie Schauerte 2016, 97.

462 Vgl. dazu AK Schloss Tirol 2019, 155–158, Kat.-Nr. 1–3 (Christof Metzger).

463 Müller, Matthias 2009, 123.

464 AK Wien 2003a, 470 (Mathias F. Müller).

Es sei allein einem „glückliche[n] Geschick“ zu danken, „daß dieser Kaiser [...] kurz vor Beendigung seiner Laufbahn von der gewaltigsten deutschen Künstlerhand im Bilde wiedergegeben wurde“. ⁴⁶⁵ Dürer habe „mit seinen Kaiserbildnissen nicht nur bis zur Gegenwart die Vorstellungen vom Aussehen Maximilians beherrscht, sondern auch die zwei künstlerisch und inhaltlich vollendetsten Abbilder geschaffen [...]“. ⁴⁶⁶ Es sei „diese würdevoll-einfache Erscheinung [...], die unsere Vorstellung vom ‚letzten Ritter‘ bestimmt. Dürers Porträtkunst wurde einmal mehr zum Präger und Träger des historischen Bildgedächtnisses“. ⁴⁶⁷ Vom psychologischen Interesse der nach dem Leben gearbeiteten Zeichnung ausgehend, habe Dürer auch „in dem offiziellen Bildnis des obersten staatlichen Repräsentanten dessen persönlich-charakteristisches Leben eingefangen [...]“. Aufgrund seiner Meisterschaft stellte Dürer daher eher den seelischen Zustand Maximilians und nicht so sehr die imperiale Aura des Porträtierten dar [...]. ⁴⁶⁸ Der heutige Betrachter könne sich jedenfalls glücklich schätzen, „mit der Kunstauffassung und der technischen Perfektion der malerischen Mittel des Wiener Gemäldes das authentischste Bildnis des Kaisers zu besitzen.“ ⁴⁶⁹

Die in alledem zum Ausdruck kommende Glücksempfindung beim Anblick von Dürers Porträt haben zur Zeit seiner Entstehung jedoch offenbar nicht alle Betrachter in gleichem Maße geteilt. So berichtet Dürer im Tagebuch der niederländischen Reise – offensichtlich gekränkt und enttäuscht – unter dem 6. Juni 1521 von seiner Audienz bei der Tochter des Kaisers und regierenden Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich:

Ich bin auch bey frau Margareth gewest und hab sie mein kayser sehen lassen und ihr den schencken wollen, aber da sie ein solchen mißfall darinnen hett, do führet ich ihn wieder weg. ⁴⁷⁰

Dass es sich bei *mein kayser* nur um ein Bildnis handeln kann, wurde nie bezweifelt. Während aber das Gros der Forschung darin das Wiener Porträt Dürers erkannt hat, wollte Gerd Unverfehrt vor einigen Jahren in der nach Dürers Entwurf von Hans Krafft d. Ä. ausgeführten, schweren silbernen Dedikationsmedaille auf den neuen Kaiser Karl V. den Gegenstand der erfolglosen Geschenkwendung erblicken (Abb. 126). ⁴⁷¹ Diese hätte Karl von der Stadt Nürnberg auf dem ersten Reichstag unter seiner Führung in Hundert Exemplaren überreicht werden sollen. Da sie jedoch einen

465 Stegmann 1901, 133.

466 Baldass 1913/14, 283.

467 Rebel 1996, 311.

468 AK Wien 2003a, 472 (Mathias F. Müller).

469 Ebd.

470 Lange/Fuhse 1893, 169 f.

471 Vgl. zu der Dedikationsmedaille auch Mende 1983, 50–57 u. 182–186, sowie AK München/Wien/Dresden 2013, 201f, Nr. 100 (Hermann Maué).



Abb. 126 Hans Krafft nach einer Vorlage Dürers: Medaille auf Kaiser Karl V., 1521 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MedK6).

eklatanten Fehler aufwies – Karl ist noch jugendlich-bartlos dargestellt, hatte sich zu diesem Zeitpunkt aber bereits den charakteristischen Vollbart wachsen lassen –, habe die Stadt Nürnberg auf die Übergabe der Medaille verzichtet und dann auch Margarete das Geschenk ausgeschlagen.⁴⁷² Auch lasse der Umstand, dass Dürer das verschmähte Geschenk wenig später dem Schwiegersohn des Tommaso Bombelli um *ein weiß englisch Tuch* vermachte, daran zweifeln, dass es sich um das Wiener Gemälde gehandelt haben könnte.⁴⁷³

Demgegenüber wird hier an der Annahme festgehalten, dass das in Betracht zu ziehende Bildnis doch die Wiener Tafel war, die Dürer in den Niederlanden mit

sich führte, um sie als memoriale Geschenkzuwendung entweder dem kaiserlichen Enkel und Amtsnachfolger Karl V. – gleichsam der Idealfall – oder aber der Tochter Margarete zu übergeben, die Dürer ausdrücklich als Fürsprecherin bei *könig Carl* gewinnen wollte.⁴⁷⁴ Dabei zugleich an ein besonders kunstvolles „Probestück“ zu denken, dass Dürers Fähigkeiten auch bei den Nachfolgern des gerade verstorbenen Kaisers erneut unter Beweis gestellt hätte, um sich so das Haus Habsburg als ebenso rühmlichen wie lukrativen Auftrag- und Geldgeber auch fürderhin gewogen zu erhalten, erscheint in hohem Maße plausibel.⁴⁷⁵ Jedenfalls erscheint es nicht weniger hypothetisch, dass

472 Hans Krafft d. Ä. hatte bereits 167 Medaillen hergestellt, wie aus der entsprechenden Abrechnung hervorgeht („Item 257 gulden landß H. Kraft fur einen grossen Stampf zu dicken pfennigen Kayser Karl effigiem und seine lender gestempft. Nemlich 150 fl. fur den Stampf und 107 fl. macherlon von 167 stucken der eins pey 13 löten wigt“). 1537 ließ die Stadt einen Großteil der Medaillen einschmelzen, besaß aber nach Ausweis eines Verzeichnisses von 1613 noch 24 Medaillen samt Prägestempel. Vgl. dazu AK München/Wien/Dresden 2013, 201f, Nr. 100 (Hermann Maué).

473 Unverfehrt 2007, 182. Zu Dürers Tauschgeschäft siehe Lange/Fuhse 1893, 175.

474 So schreibt Dürer im Zusammenhang eines weiteren Geschenks – seiner Passions-Folge – an Margarethe: „Item madonna Margaretha, die zu Prüssel nach mir geschickt und mir zugesagt, sie woll meine fürderin sein gegen könig Carl, und hat sich sonderlich ganz tugentlich gegen mir erzeugt. Hab jhr mein gestochnen Passion geschenckt (...)“ Vgl. Rupprich 1956–69, Bd. 1, 155, Z. 61–65.

475 Zumal ein wichtiger und durchaus pragmatischer Zweck der Reise in die Niederlande für Dürer auch darin bestand, Karl V. zur Fortsetzung der von Kaiser Maximilian als „Leibgeding“ gewährten Zahlung von 100 Gulden jährlich zu bewegen, was mit dem kaiserlichen Erlass vom 4. November 1520 an den Nürnberger Rat, der die Zahlung nach dem Tod Maximilians umgehend eingestellt hatte, auch gelang. Vgl. dazu Rupprich 1956–69, Bd. 1, 84, Nr. 31 und 88–94, Nr. 33–39; Schmid 2003, 432f und 472f: „Möglicherweise spielte auch die Absicht eine Rolle, Aufträge von Karl V., von Erzherzogin Margarethe oder von Personen aus deren Umfeld zu erhalten.“ (472); Unverfehrt

Dürer, nachdem der Rat der Stadt Nürnberg von einer Überreichung der Dedikationsmedaille an Karl V. aufgrund eklatanter darstellungsbedingter Fehler abgesehen hatte, nun selbst und also eigenmächtig diese Medaille ausgibt und – nachdem Margarete dieselbe verschmät hatte – das Stück dem Schwiegersohn des Tommaso Bombelli im Tausch für besagten Stoff überlässt. Zwar erscheint der Tausch gegen das Gemälde in der Tat noch unvorteilhafter, er lässt sich jedoch zwanglos mit Dürers im niederländischen Tagebuch mantraartig wiederkehrenden Klage zusammenbringen, während der gesamten Reise übervorteilt worden zu sein:

Ich hab in allen meinen machen, zehrungen, verkaufen und ander handlung nachthail gehabt im Nederland, in all mein sachen, gegen großen und niedern ständen, und sonderlich hat mir frau Margareth für das ich ihr geschenckt und gemacht hab, nichts geben.⁴⁷⁶

Zieht man weiter in Betracht, dass Dürer im selben Zuge der Tochter des Tommaso Bombelli, einem Seidenhändler aus Genua und Zahlmeister Margaretes, eine Trinitätsdarstellung schenkte, dass er für seine verkauften Ölgemälde während der Reise zwischen acht und 30 Gulden einnahm⁴⁷⁷ und dass das englische Wolltuch eine durchaus begehrte Ware war, von der eine etwa 20 Meter lange Bahn in Italien zwischen fünf und 15 Dukaten kostete,⁴⁷⁸ ist der Tausch des Gemäldes – mit dem Dürer nun, nota bene, eine große Enttäuschung verband – gegen besagtes Tuch zwar immer noch ausgesprochen unvorteilhaft, aber nicht ganz so bodenlos, wie er prima vista erscheint: Nimmt man für einen Gulden einen heutigen Gegenwert von etwa 70 Euro, hätte ein Ölgemälde Dürers zwischen 560 und 2100 Euro gekostet. Demgegenüber hätte eine 20 Meter lange Stoffbahn des englischen Wolltuchs in Italien – setzt man etwa 80 Euro für einen Golddukat an – zwischen 400 und 1200 Euro gekostet. Da Dürer jedoch kaum eine zwanzig Meter lange Bahn erhalten haben wird, käme man für ein, sagen wir, zwei Meter langes Stück zumindest noch auf einen Gegenwert von 40 bis 120 Euro. Auch die gegenüber der Medaille vergleichsweise große Sperrigkeit des Gemäldes als Teil von Dürers Gepäck während der länger als ein Jahr währenden Reise spricht nicht gegen das Wiener Gemälde. Dürer führte sowohl Gemälde wie auch Graphiken und Zeichnungen in großer Zahl mit sich und finanzierte die Reise

2007, 106. Zur Interpretation von Dürers Selbstbildnis von 1500 (München, Alte Pinakothek) als ein ‚Widmungsgeschenk‘, in dem sich höchster antiquarisch-humanistischer Anspruch mit dem Ausweis technischer Virtuosität verband und das ebenfalls sehr pragmatisch darauf abgezielt haben könnte, sich die Gunst hochrangiger Auftraggeber (Maximilian I., Friedrich III. von Sachsen) zu sichern, vgl. Schmidt, Sebastian 2010. Zu einer „pragmatischen Deutung“ aller drei Selbstbildnisse als äußerst aufwendiger Muster- bzw. „Probestücke“, die der Etablierung Dürers am florierenden Nürnberger Porträtmarkt dienen sollten, vgl. Eser 2011.

476 Lange/Fuhse 1893, 175. Vgl. dazu auch Baldass 1913/14, 282, Anm. 4.

477 Vgl. Schmid 2003, 474 und 476.

478 Vgl. dazu Ashtor 1984.

zu einem guten Teil durch deren Verkauf.⁴⁷⁹ „Er hatte in Nürnberg ganze Bündel graphischer Blätter und wohl auch Gemälde in Fässer und Pakete verpackt, für deren Transport er ein Zollprivileg des Bamberger Bischofs erwirkt hatte.“⁴⁸⁰

Wenn demnach auch weiterhin in Dürers Gemälde der wahrscheinliche Gegenstand der erfolglosen Zuwendung erblickt werden kann, was auch im Hinblick auf eine vermutete Genese der verschiedenen Porträt-Versionen noch zu erhärten sein wird, stellt sich weiter die Frage, warum das heute zurecht als eine Meisterleistung Dürerscher Porträtkunst erscheinende Werk bei Margarete solchen *mißfall* erregt haben könnte. Für die harsche Ablehnung, auf die das Gemälde am niederländischen Hofe stieß, sind unterschiedliche Erklärungen ins Feld geführt worden, die zugleich auch die Schwierigkeiten moderner Betrachter noch einmal verdeutlichen, sich diese Zurückweisung zu erklären. Gustav Glück etwa machte Margaretes Vorliebe für ein bestimmtes Bildformat geltend: Sie habe „ihr Leben lang keine Vorliebe für große Gemälde [gehabt], deren sie nur ganz wenige besaß; ihre volle Neigung galt kleinen, höchst fleißig ausgeführten Bildchen“.⁴⁸¹ Wenn Glück direkt im Anschluss jedoch ausführt, dass Margarete bei den wenigen von ihr selbst in Auftrag gegebenen Bildnissen „neben der Porträtähnlichkeit sorgsamer Ausführung den Vorzug [...] vor großartiger Auffassung“⁴⁸² gegeben habe, so müsste doch das Missfallen gerade an Dürers tatsächlich „höchst fleißig ausgeführtem“ Porträt, das die „großartige Auffassung“ gerade nicht überstrapaziert, doch mindestens erstaunen. Ludwig von Baldass dagegen wollte den Grund für die Ablehnung des Werkes ausdrücklich nicht in einer mangelnden Porträtähnlichkeit, sondern in einem von Franz Wickhoff geltend gemachten, „auf künstliche neue italienisierende Arrangements eingeschult[en]“ und – wie Baldass ergänzt – „modernen [...], aufs Bewegete gerichteten“ Geschmack Margaretes erkennen.⁴⁸³ Matthias F. Müller wiederum mutmaßte, dass Dürer den Menschen und dessen persönlich-charakteristisches Leben wohl doch zu sehr in den Vordergrund gestellt habe.⁴⁸⁴

Wird sich die Frage, warum Margarete Dürers Bildnis so entschieden ablehnte, auch kaum mehr letztgültig klären lassen, eines scheint doch bislang zu wenig erwogen worden zu sein: Dass Dürers Bildnis die vom Kaiser selbst initiierte, autorisierte und nach Kräften lancierte Tradition des Herrscherbildes sprengte und wie ein Fremdkörper in die – nicht nur Margarete vertraute – Bildwelt einbrach. So sehr uns heute das Porträt Dürers als Inbegriff des Maximilianbildes erscheinen mag, mindestens ebenso sehr dürfte die Sehgewohnheit der Zeitgenossen von den zwei Porträttypen geprägt worden sein, mit denen sich diese Untersuchung ausführlich beschäftigt hat (Abb. 15–22). Das sorgt zwar bei modernen Betrachtern immer wieder für Fassungslosigkeit, dennoch wurden

479 Vgl. Schmid 2003, 471.

480 Ebd., 474.

481 Glück 1905, 227.

482 Ebd., 228.

483 Baldass 1913/14, 282 und Anm. 5. Vgl. dazu Wickhoff 1907, 11.

484 AK Wien 2003a, 472 (Mathias F. Müller).

genau diese „nüchternen, nur die Physiognomie wiedergebenden Porträts des Hofmalers Bernhard Strigel“⁴⁸⁵ als autorisierte und in der Folge authentifizierende Bildformulare der vernetzenden maximilianischen Bildpolitik zugeführt. Und von genau diesen Porträts dürfte auch Margaretes Erwartungshaltung bzw. Sehgewohnheit nicht unmaßgeblich geprägt gewesen sein, zumal sie nach dem Ausweis eines 1523/24 für sie erstellten Inventares gleich mehrere davon besaß und an prominenter Stelle verwahrte bzw. ausstellte.⁴⁸⁶ So dürfte sich in der zu einer Porträtgalerie ausgestalteten *première chambre* der Mechelner Residenz unter den 31 dort aufgehängten Bildnissen neben zahlreichen anderen Porträts nächster Familienangehöriger – darunter Friedrich III., die Burgunderherzöge, Karl V. und Ferdinand (I.) – auch eines der Porträts befunden haben, die Strigel als autorisierten zweiten Porträttyp mit Schaub, Baret und Schriftstück geschaffen hatte.⁴⁸⁷ In der Bibliothek befanden sich zwei weitere Porträts des Vaters, bei denen es sich, der Beschreibung des Inventars nach zu urteilen, um beide offiziellen und autorisierten Porträttypen – also den Strigel-Typ und das ältere Hüftbild im Harnisch – gehandelt haben wird.⁴⁸⁸

Wenn folglich auch in einer die Sehgewohnheiten Margaretes herausfordernden und als unautorisiert empfundenen Umformung des Herrscherbildes ein möglicher Grund für ihre ablehnende Haltung vermutet werden darf, stellt sich weiter die Frage, was Dürers Porträt von den zwei autorisierten Porträttypen so sehr unterscheidet, dass es eine solch strikte Ablehnung begründet haben kann. Eine nähere Bestimmung dieser Differenz verspricht nicht nur Aufschluss darüber, was Dürer ‚falsch‘ gemacht haben könnte, sondern kann auch die Frage beantworten helfen, was ein Herrscherporträt der Zeit – auch und gerade im Hinblick auf dessen Ähnlichkeitsrelation – zu leisten hatte, um als gelungen zu gelten, oder was es – vice versa – nicht durfte, wenn es nicht als ein möglicher Regelverstoß wahrgenommen werden wollte.

Dass es ein falsches Format war und also Margaretes Vorliebe für Miniatur-Bildnisse in der Art eines Jan van Eyck – aber auch der kleinformatigen Strigel-Bildnisse – ausschlaggebend für eine so harsche Form der Zurückweisung gewesen sein könnte, dass man sich Dürers Porträt nicht einmal als Geschenk gefallen lassen wollte, wird jedenfalls

485 Ebd., 470.

486 Vgl. zu der Porträtgalerie Margaretes ausführlich: Eichberger 2002, 153–166.

487 Paris, Bibliothèque nationale de France, CCC 128, fol. 59r und 59v: [1523–24]: „Item, ung aultre tableau de la portraiture de l’empereur Maximilien, père de Madame, que Dieu pardoint, habillé d’une robe de drapt d’or, fouree de martre, a ung bonnet noir sur son chief, pourtrant le colier de la Thoison d’or, tenant un role ten sa main dextre.“ Zit. nach Eichberger 2002, 153, Anm. 27.

488 Lille, Archives municipales, B 3507: [1516]: „[...] ung petit tableau du chief de l’Empereur, portant robe et bonnet de cramoisy et une letter en sa main – autre tableau plus grant de l’empereur, habillé en son accoustrement imperial.“. Zit. nach Eichberger 2002, 167, Anm. 90. Die hier angesprochene Purpurfarbe von Schaub und Baret korrespondiert mit zwei der erhaltenen Versionen des zweiten Porträttyps (Abb. 21 und 22). Die Hüftbilder sind tatsächlich fast doppelt so groß wie die meisten Versionen des Strigel-Typs, auch kann mit der „kaiserlichen Aufmachung/Gewandung“ eigentlich nur eines der Hüftbilder gemeint sein. Dass Margarete keines dieser seriengefertigten Porträts besessen haben sollte, ist überdies mehr als unwahrscheinlich.

kaum angenommen werden können.⁴⁸⁹ Ebenso wenig vermag der vermeintlich „italienisierende“, „moderne“ und „aufs Bewegte gerichtete Geschmack“ Margaretes zu überzeugen. Dagegen spricht schon das Inventar mit seiner Fülle an Bildwerken nordalpiner – zumal flämischer, zum Teil aber auch ‚deutscher‘ – Provenienz. Wichtiger scheint da schon der Hinweis, dass Dürer allzu sehr „den Menschen“ in den Vordergrund gerückt habe. Darunter soll hier allerdings gerade nicht die Absicht verstanden werden, „im Bildnis des obersten staatlichen Repräsentanten dessen persönlich-charakteristisches Leben“ und also „den seelischen Zustand Maximilians“ einzufangen,⁴⁹⁰ nicht die schon in der Zeichnung vermeintlich handlungsleitende „Herausarbeitung der Persönlichkeit des Herrschers mit spontanstem Zeichenstrich: seiner Würde, seiner geistigen Größe, seines einnehmenden Wesens“,⁴⁹¹ sondern eine – gerade im Vergleich zu den autorisierten Porträttypen – tatsächlich erheblich gesteigerte Wirklichkeitsnähe, die auch und gerade physiognomisch ungemein detaillierte und minutiös-feinmalerische Akribie und Durchgestaltung von Dürers Porträt.

Die mit einer spezifischen Form von psychologisierender Einfühlungsästhetik verbundene Interpretation von Dürers Werk als ein ‚Seelen-Bildnis‘ des alternden Herrschers hat bereits Matthias Müller als ein modernes Missverständnis gekennzeichnet.⁴⁹² Dass es sich auch bei Dürers Porträt um ein hochgradig repräsentatives, keineswegs den seelischen Zustand des Kaisers in den Vordergrund stellendes Werk handelt, zeigt danach bereits die in Augsburg 1518 entstandene Zeichnung (Abb. 122), die „als sogenannte Schulterbüste in der Art römischer Kaiser [...] einem hochoffiziellen Bildnistyp folgt“.⁴⁹³ Die erhaltenen Holzschnitt-Versionen verleihen dem dann auch durch die Titulatur deutlichen Ausdruck, indem sie den eigentlich postumen Ehrentitel römischer Kaiser adaptieren: *Imperator Caesar Divus Maximilianus Pius Felix Augustus* (Abb. 123).⁴⁹⁴ Der hochoffizielle Charakter artikuliert sich im ausgeführten Gemälde schließlich auch in der langen, gleichermaßen panegyrischen wie die Memorialfunktion des Bildes betonenden Inschrift in lateinischer Majuskel sowie durch das kaiserliche Wappen mit der umgebenden Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies und

489 Dürers Porträt mit seinen 74 × 61,5 cm ist in der Tat größer als zum Beispiel die zum Vergleich heranzuziehenden Porträts der Burgunderherzöge, die eher kleinformig gehalten sind (zwischen 21 × 14 cm und etwa 42 × 30 cm), aber ihrerseits kein einheitliches Maß zeigen. Vgl. zu den Porträts der Burgunderherzöge etwa Borchert 2008 sowie Kat.-Nr. 1, 3, 18, 19 im AK Bern/Brügge 2008.

490 AK Wien 2003a, 472 (Mathias F. Müller).

491 AK Schloss Tirol 2019, 156 (Christof Metzger).

492 Vgl. Müller, Matthias 2009. Zu Dürers Porträt (auch im Abgleich mit Strigels Werken): 118–123. Ganz so weit ist freilich auch Mathias F. Müller nicht gegangen: Auch für ihn zeigte sich „die zugängliche Innenwelt des Kaisers nur andeutungsweise“ und blieb der „eigentliche Charakter des Porträtierten“ verschleiert. „Auch in diesem Bildnis wurde Maximilian letztlich inszeniert, wodurch jegliche Motivation zur Suche nach dem wahren Selbst des Kaisers zwangsläufig scheitern muss.“ AK Wien 2003a, 472 (Mathias F. Müller).

493 Müller, Matthias 2009, 118.

494 Vgl. dazu AK Nürnberg 1971, 141, Nr. 259.

der kaiserlichen Mitrakrone (Abb. 125).⁴⁹⁵ Dem steht jedoch eine erstaunlich individualisierende physiognomische Durchbildung in Dürers Porträt gegenüber: „In auffälligem Kontrast zu diesem offiziellen Habitus steht nun die Binnengestaltung des kaiserlichen Porträts, das erstaunlich individuelle Züge zu besitzen scheint, die auch von den ansonsten vorherrschenden majestätischen Gesichtszügen nicht überlagert werden.“⁴⁹⁶ Weil Müller diese „Individualität“ jedoch vor allem als eine „Illusion der Malerei“ begreift und sie also stets nur dem Anschein nach vorhanden ist, kommt er mit Annette Weber⁴⁹⁷ auch für das Maximilian-Porträt zu dem Schluss, dass nicht der „seelische Zustand“ des Herrschers vorrangiger Bildgegenstand war, „sondern die durch Dürers künstlerisches Vermögen auf illusionistische Weise zur Anschauung gebrachte Idealität des humanen, kultivierten und vernunftbegabten Imperators. [...] Im Alten Reich war ein solches Herrscherporträt, bei dem die tradierten Würdeformeln und Regententopoi mit den Mitteln eines künstlerisch-ästhetischen Illusionismus in eine lebendig-individuelle, ja beseelte Figur verwandelt wurden, etwas vollkommen Neues.“⁴⁹⁸ Jedenfalls sei es genau diese „außergewöhnliche, innovative Leistung der Malerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts“ gewesen, die dann auch das drastische Missfallen in den Niederlanden erregte:

Die Fähigkeit zur lebensnahen, beseelten, gewissermaßen psychologisierenden Darstellung von Menschen. In den Augen der burgundischen Hofleute schien dieser Kunstgriff, angewandt auf ein Herrscherporträt, die Gefahr in sich zu

495 Die komplette Inschrift lautet:

POTENTISSIMUS • MAXIMUS • ET • INVICTISSIMUS • CAESAR • MAXIMILIANUS • QVI • CUNCTOS • SUI • TEMPORIS • REGES • ET • PRINCIPES • IVSTITIA • PRUDENCIA • MAGNANIMITATE • LIBERALITE • PRÆCIPVE • VERO • BELLICA • LAVDE • ET • ANIMI • FORTIDVDINE • SVPERAVIT • NATVS • EST • ANNO • SALVTIS • HUMANÆ • M • CCC • LIX • DIE • MARCII • IX • VIXIT • ANNOS • LIX • MENSES • IX • DIES • XXV • DECESSIT • VERO • ANNO • M • D • XIX • MENSIS • IANVARIJ • DIE • XII • QUEM • DEUS • OPT • MAX • IN • NVMERUM • VIVENCIVM • REFERRE • VELIT.

(=„Der allergroßmächtigste und unüberwindlichste Kaiser Maximilian, der bei seinen Zeiten die meisten Könige und Fürsten in Vernunft, Schicklichkeit, Weisheit und Mannheit, vor allem aber an Kriegeruhm und Festigkeit übertroffen. Ist geboren den 9. Tag des Monats März [tatsächlich am 22. März] im Jahr des Heils 1459, hat gelebt 59 Jahre, 9 Monat und 25 Tag, ist mit Tod verschieden den 12. Tag des Monats Januar im Jahr 1519. Der Allmächtige geruhe der Seele seine göttliche Barmherzigkeit gnädiglich mitzuteilen.“). Zit. nach AK Wien 2012, 292, Nr. 77.

496 Müller, Matthias 2009, 118 f.

497 Annette Weber hat dies in ihrer Untersuchung zu den venezianischen Dogenporträts des 16. Jahrhunderts vor allem am Beispiel des ebenfalls äußerst naturalistisch und lebensnah anmutenden Porträts des Dogen Leonardo Loredan von Giovanni Bellini (1501/02) erörtert und dabei gezeigt, dass auch dieses Porträt zugleich voller Typen- und Schemabildung ist. Vgl. Weber 1993. Dürer war von Bellinis Kunst in der Tat zunächst tief beeindruckt und bemerkte noch während des zweiten Venedig-Aufenthaltes (1505–07), in dessen Verlauf seine Begeisterung aber offenbar abflaute, dass Bellini unter den zeitgenössischen venezianischen Malern – zumal im Vergleich mit dem von ihm geringgeschätzten Jacopo de' Barbari – noch der *best im Gemäl* sei. Brief an Willibald Pirckheimer vom 7. Feb. 1506. Siehe Lange/Fuhse 1893, 22.

498 Müller, Matthias 2009, 122.

bergen, den porträtierten Fürsten, König oder Kaiser tatsächlich allzu sehr zu individualisieren und zu ‚vermenschlichen‘ und damit den in der Person des Herrschers verkörperten überindividuellen Typus des von Gottes Gnaden und in seiner Stellvertreterschaft agierenden Regenten aufzulösen.⁴⁹⁹

Dürer hätte demnach also ein psychologisierendes Bildnis geschaffen, aber nicht einen „seelischen Zustand“ porträtiert: Das Psychologisierend-Seelenhafte ist ein Kunstgriff, eine künstlerische Inszenierungsleistung, die keine intrinsische „Individualität“ meint, sondern als ein suggestives Element fungiert, das eine bestimmte Botschaft zur Anschauung bringt: Maximilian als vergeistigter Humanisten-Kaiser. Die scheinbare Individualität erweist sich als ein Element der Idealisierung, das so lebensnahe Bildnis als ein Rollenporträt.

Dem ist eine Lesart nahe verwandt, die das Porträt Dürers in den Melancholie-Diskurs der Zeit einschreibt und so einer humoralpathologischen Deutung zuführt.⁵⁰⁰ Maximilian erscheint dabei in erster Linie als „der von Schwermut heimgesuchte *Staatskünstler*“.⁵⁰¹ Dürer, der sich nachweislich intensiv mit der Temperamentenlehre und zumal der *complexio melancholica* befasst hat, setzte danach auch Maximilian als obersten Melancholiker des Reiches ins Bild.⁵⁰² Der Kaiser wäre in diesem Fall nach einer Maßgabe gestaltet, die Dürer selbst in der *Lehre für menschliche Proportion* beschrieben hat:

Item wüerstw die ding, dafan jch oben gesagt hab, fleisig prawchen, so hastw daraws gar leichtlich zw machen allerley gestalt der menschen sy seien ja fan welchen complexionen sy wollen: melancoli, flegmatici, colerici oder sangwinus. Dan man

499 Ebd.

500 So zuletzt etwa Eva Michel in der Fernseh-Dokumentation „Ich – Albrecht Dürer“ (von Stefanie Appel, 2013).

501 So Rebel 1996, 309: „Ja, in der Verkörperung des schmerzlichen Kampfs zwischen zwei Realitäten mochte ihm (Dürer, J. B.) der Kaiser so etwas wie ein lebender Inbegriff der ‚Melencolia‘ vorgekommen sein. Und wirklich: Zeitlebens litt Maximilian unter einem widrigen Horoskop. Er sah sich selbst als Melancholiker. (...) Dürer wird auf eigene Art über ihn nachgedacht haben. Für ihn war er wahrscheinlich der von Schwermut heimgesuchte *Staatskünstler*.“

502 Dürers Melancholie-Begriff beschäftigt die Forschung vor allem im Hinblick auf seinen Meisterstich *Melencolia I*, wird aber auch zur Interpretation einer Reihe anderer Werke (Selbstbildnisse, Christus als Schmerzensmann, Vier Apostel) herangezogen. Vgl. zu der ausufernden Forschungsdiskussion um Dürers rätselhaften Stich den Überblick bei Schuster 1991, 15–83, sowie kritisch zur Logik der anhaltenden Debatte: Büchsel 2010. Zu Dürers Beschäftigung mit den vier Komplexionen und insbesondere dem *humor melancholicus*: Giehlow 1903/04, 63–68. Zum Erlanger gezeichneten *Selbstbildnis* von 1491/92 im Zusammenhang mit dem „Christus als Schmerzensmann“ von 1493/94 vgl. Grote 1965, 151, sowie AK Wien 2003a, 121–129, Nr. 5 und 6 (Heinz Widauer). Zur Melancholie in Dürers Porträts auch Smith 1973, 65–81. Zum *Selbstbildnis als Melancholiker* (um 1516) mit seinem innerbildlichen und inschriftlichen Hinweis auf die Milz, die nach antiker Überlieferung organischer Ausgangspunkt der Melancholie war, vgl. AK Wien 2003a, 232 (Matthias Mende). Zur Beschäftigung Dürers mit der Temperamentenlehre und einer Deutung der Kupferstich-Porträts Willibald Pirckheimers (1524) und Philipp Melanchthons (1526) als Choleriker respektive Melancholiker ausführlich: Fastert 2004.

kan woll ein bild machen, dem der Saturnus oder Venus zw den awgen her aws seint, und sunderlich jm gemell der farben halben, also mit andern dingen awch.⁵⁰³

Im Zusammenhang der Melancholie wurden auch Dürers *Vier Apostel* und seine Porträtkunst der Jahre 1524–26 diskutiert.⁵⁰⁴ Eine unmittelbare Verbindung zwischen dem humanistischen Melancholie-Diskurs, Dürer und Maximilian hatte zudem bereits Karl Giehlow hergestellt:⁵⁰⁵ Ausgehend von einem Herkules-Gutachten Konrad Peutingers für Maximilian vom März 1514, das eine mögliche Abstammung des Kaisers vom „Hercules Aegypticus“, dem Sohn des Osiris, und dabei eingehend auch dessen melancholische Erkrankung erörtert, der er nach Ausweis der Aristoteles zugeschriebenen Schrift der *Problemata* zum Opfer gefallen ist, vermutete Giehlow auch für den *Melencolia*-Stich von 1514 und Dürers auch sonst greifbare – von Ficino und Agrippa von Nettesheim über Willibald Pirckheimer vermittelte – Beschäftigung mit der Temperamenten-Lehre, dass sie vor allem „dem Bestreben entsprang, einem Interesse Maximilians I. zu willfahren“.⁵⁰⁶ Dürers Stich wäre dann eine Art humanistisches Trostblatt, das die neue Auffassung von einer saturnisch erregten edlen Melancholie zum Inhalt hat, umso mehr als sie auch dem Kaiser, der sich als Abkömmling des melancholischen Herkules empfand, „sympathisch erscheinen“ musste.⁵⁰⁷ Der Stich sei also ein – „unter Berücksichtigung des Interesses des Kaisers“ entstandener – bis ins letzte Detail mit Pirckheimers Hilfe ausgeklügeltes Werk „über die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Seelenlebens“ und „die Frage nach der geheimnisvollen Grenze zwischen Genie und Wahnsinn“.⁵⁰⁸

Übertragen auf das Maximilianporträt hieße dies, dass Dürer von Anfang an, also schon während er im Augsburger *stüble* die Kohlezeichnung nach dem Leben fertigte, den Kaiser so darzustellen beabsichtigte – oder gar vom Kaiser selbst dazu

503 Rupprich 1956–69, Bd. 3, 277, Z. 70.

504 Vgl. zu den *Complexionen* im Zusammenhang mit dem Porträt des Hans Kleberger von 1526 und dessen Charakterisierung als Choleriker: Rebel 1990, 49–51. Zu Dürers Porträtkunst des Jahres 1526 in Verbindung mit den *Vier Aposteln* vgl. Tanaka 1981. Die *Vier Apostel* hatte bereits Johann Neudörffer 1547 mit den vier Temperamenten in Verbindung gebracht. Vgl. Neudörffer 1875 [1547], 132. Die Deutung ist später insbesondere von Panofsky aufgegriffen worden: Panofsky 1943, 235, sowie Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, 367 f. Zur Einbindung des *humor melancholicus* im Ehebildnis des Johannes Cuspinian von Lucas Cranach d. Ä. vgl. Koeplin 1973 sowie zu Hans Baldung Griens „Saturn“ und allgemeiner zur physiognomisch-humoralpathologischen Theorie im Werk Dürers und Baldungs: Suckale 1977.

505 Vgl. Giehlow 1903/04. Zur Bedeutung der Astrologie im Denken Maximilians vgl. auch Weisskunig 1888, 62, fol. 116a, Kap. XXII: *Wie der jung weyß kunig lernet die kunst des sternsehens* und den zugehörigen Holzschnitt *Des jungen w(eiß) k(unig) ascendenten in seiner geburt* (63). Vgl. dazu auch Tersch 1999 sowie Fastert 2004, 263 f.

506 Giehlow 1903/04, 68. / Marsilio Ficinos zwischen 1482 und 1489 geschriebener Melancholietraktat *De vita triplici*, „der aus dem Verhalten des saturnischen humor melancholicus ebensosehr die höchste, sybillinische Geistestätigkeit, wie die traurigste Gemütsentfremdung ableitet“ (ebd.), lag seit 1496 auch in deutscher Übersetzung vor.

507 Giehlow 1903/04, 60.

508 Ebd., 78.

veranlasst worden wäre⁵⁰⁹ –, dass ihm *der Saturnus [...] zw den awgen her aw* schaut. Es hieße weiter, auch die von Ficino ausführlich beschriebene Janusköpfigkeit des *humor melancholicus*, derer sich Dürer und der Kaiser gleichermaßen bewusst waren,⁵¹⁰ auch bezogen auf dies Herrscherporträt in Rechnung zu ziehen. Beides soll nicht völlig ausgeschlossen werden und es kann durchaus sein, dass Dürer auch die edle Melancholie des gelehrten und kultivierten Kaisers mit darzustellen beabsichtigte. Zugleich aber setzte das bereits bei der Zeichnung nach dem Leben, nach der alle daraus abgeleiteten Porträts exakt gearbeitet sind, eine so absichtsvolle und vorgängige Intention voraus, die doch mindestens fraglich erscheint. Auch wäre daran zu erinnern, dass für Dürer wie für die von ihm zu Rate gezogenen *Fisycy* die Natur eines Menschen – will sagen dessen Komplexion oder Temperament – aus einer Vermessung der konkreten Erscheinung zu ermitteln ist: *Also kummt aus der Messung, daß die Natur aus der Gestalt des Menschen kunntlich wirdet.*⁵¹¹ Zwar muss sich nach Dürers Dafürhalten auch und gerade der Porträtmaler mit den *fir complexen* und *obern eingiessungen* auskennen,⁵¹² aber die eigentliche Charakterdeutung erfolgt konsekutiv, sie ergibt sich erst aus dem Naturstudium und nicht umgekehrt: „Nicht die Temperamentenlehre ist Dürers Lehrmeisterin, sondern die Natur, die ihrerseits jedoch durch das Raster dieser Lehre gesehen wird [...].“⁵¹³ Die natürliche Gestalt also enthält und enthüllt das Temperament des Dargestellten und wird diesem gerade nicht – als eigenmächtige Zutat des Malers – nachträglich eingeschrieben:

Dy natur gibt dy worheit dieser ding. Dorum sich sy fleissig an, richt dich nach den combleggsen, wy oben gesagt, und ge nit jn deinem gut geduncken, noch das dw das besser van dir selbs wolst finden. Dw wirdest ferfür. Dan warhafftig steckt dy kunst jn der natur. Wer sy raws kann reissen, der hat sy.⁵¹⁴

Erst die an der Wirklichkeit geschulte Messung und exakte Beobachtung befähigt dann auch zur Invention ‚temperamentvoller‘ Figuren: *Item durch Messen magst du erfinden zu machen allerlei Gestalt der Menschen, zornig oder gutig, erschrocken oder freudenreich und dergleichen, wie dann die Zufäll kummen.*⁵¹⁵ Sollte Maximilian also

509 Dass es derartige Wünsche von Seiten der Auftraggeber offenbar geben konnte, zeigt ein Passus aus Dürers Entwürfen zum *Lehrbuch der Malerei*: „So dann einer zu dir kumbt vnd will von dir haben ein vntreuß Saturnisch oder Martialisch bild oder eins, das Venerem anzeyg, das lieblich holtzelig sol sehen, so würdestu auß den for gemelten leren, so du der geubt bist, leychtlich wissen, was maß vnd art du darzu brauchen solt.“ Rupprich 1956–69, Bd. 3, 296. Vgl. dazu auch Rebel 1990, 61.

510 Dazu ausführlich Giehlow 1903/04, 57–68, sowie Schuster 1991, 275–277.

511 Lange/Fuhse 1893, 220. Vgl. dazu auch Suckale 1977.

512 „Dan zw der underschid mancherley bildnus, dy recht zw machen, tut not van mancherley art der complexion jn menschen ab zw machen.“ Rupprich 1956–69, Bd. 3, 117. Vgl. dazu auch Suckale 1977 und Rebel 1990, 53–55.

513 Fastert 2004, 255.

514 Rupprich 1956–69, Bd. 3, 286.

515 Lange/Fuhse 1893, 291.

dennoch auch als Melancholiker erscheinen, so schließt das gerade kein exaktes, nah am Referenten verbleibendes ‚Abmachen‘ (*so viel das möglich ist*⁵¹⁶) aus, sondern setzt es nach Dürers Auffassung gerade voraus.

Auch Müllers Deutung von Dürers Porträt als einem psychologisierenden Bildnis des gelehrten und kultivierten ‚Humanisten-Kaisers‘, dessen nur scheinbar seelenvolle Individualität mit den Mitteln eines künstlerischen Illusionismus erzeugt wird, hat durchaus etwas für sich. Sie korrespondiert zumindest mit der für die zwei autorisierten Porträttypen geltend gemachten Deutung im Rahmen eines *arma-et-litterae*-Konzeptes, nach der Maximilian im zweiten Porträttyp (Abb. 19–22) als *rex litteratus*, als gelehrter Herrscher in Erscheinung tritt. Es kann auch nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass sowohl der scheinbar allzu ‚seelenvolle Humanisten-Fürst‘ wie auch der ‚Imperator melancholicus‘ in den Niederlanden und speziell bei Margarete, die die Strigel-Porträts als offizielle Gestalt ihres Vaters internalisiert haben dürfte, für Irritationen und die folgende Ablehnung des Porträts gesorgt haben könnten. Dennoch verfolgt die vorliegende Untersuchung einen anderen Ansatz, der auch in diesem Fall die Ähnlichkeitsrelation, den physiognomischen Porträtrealismus von Dürers Werk in den Vordergrund rücken möchte. Dabei wird ausdrücklich an einige von Müllers Überlegungen angeschlossen, aber ein ganz anderer Akzent gesetzt, indem „Individualität“ wiederum nicht als bloße „Illusion“, sondern im Sinne einer mimetischen Abbildungsleistung ernst genommen wird. Mit Müller wird zwar an der grundsätzlichen Einschätzung festgehalten, dass Dürers Porträt durchaus nicht den „seelischen Zustand“, die „Persönlichkeit des alternden, kränkelnden und etwas lebensmüden Fürsten“⁵¹⁷, also vor allem eine anachronistisch aufgefasste intrinsische Individualität in Szene setzt, zugleich aber soll die Frage nach der Lebenswahrheit und Ähnlichkeitsrelation beim Wort genommen und danach gefragt werden, ob in Dürers Porträt nicht tatsächlich das „authentischste Bildnis des Kaisers“⁵¹⁸ vermutet werden darf. Hieraus wird sich dann im Weiteren ein neuer Vorschlag auch im Hinblick auf die Frage ergeben, warum das Porträt bei Margarete solchen *missfall* ausgelöst haben könnte.

4.2 Dürers Porträts – die ähnlichsten Bildnisse des Kaisers?

Zunächst einmal gilt es sich die von Dürer in der kalligraphisch vollendeten Beischrift geschilderte Situation im Augsburger *stüble* zu vergegenwärtigen, an deren Richtigkeit nie gezweifelt worden ist. Zieht man jedoch nur den Faktor Zeit in Betracht,

516 Siehe Anm. 547.

517 Stegmann 1901, 136.

518 AK Wien 2003a, 472 (Mathias F. Müller).

deutet bereits die zwar exakte, aber doch „skizzenhafte Ausführung“⁵¹⁹ der Zeichnung darauf hin, dass Dürer nicht allzu viel Zeit gewährt worden sein kann,⁵²⁰ zumal die Porträtsitzung bereits am ersten Tag nach der Anreise Maximilians am 27. Juni stattfand und doch wohl vermutet werden darf, dass der Kaiser auch noch mit anderen, potenziell wichtigeren Dingen beschäftigt gewesen sein dürfte. Ob es Dürer dann aber in der knapp bemessenen Zeit wirklich darum zu tun gewesen sein kann, etwas anderes als zunächst einmal das tatsächliche Erscheinungsbild des Kaisers aufs Papier zu bringen, darf aus guten Gründen bezweifelt werden. Vielmehr deutet bereits die eher zügige Art, mit der Dürer die Schauben, das Barett und die Haare „mit flüssigen Linien rasch umreißt“,⁵²¹ während er die physiognomischen Elemente des kaiserlichen Antlitzes – Gesichtskontur, Nase, Mund und Augen – präzise notiert und zum Teil auch nachzieht, auf das Gegenteil hin (Abb. 122). Die folgenden Überlegungen gehen schon deshalb von der Annahme aus, dass es sich bei Dürers Zeichnung und den aus ihr hervorgegangenen Arbeiten, zumal dem Wiener Gemälde, zunächst einmal um Werke handelt, die physiognomisch nah am Referenten operieren – und das genau diese erheblich gesteigerte Wirklichkeitsnähe zu Irritationen geführt haben kann, die die prima vista rätselhafte Ablehnung des Porträts durch Margarete zu erklären vermag. Das Gemälde wäre dann – auch und gerade im Abgleich mit den autorisierten Porträttypen – als ‚skandalös‘ empfunden worden, weil es den Bogen der auch im Herrscherporträt geforderten Referentialität überspannt hätte. Hierbei soll zunächst Dürers Porträtauffassung weiter expliziert und dabei zugleich in ein Verhältnis zum kaiserlichen Auftraggeber gesetzt werden.

In seinen Entwürfen zur Einleitung für das *Lehrbuch der Malerei* hat Dürer ihre Aufgaben präzise umrissen. Nachdem er zunächst den Sehsinn nobilitiert und über das Gehör stellt, weil sich das Gesehene *vns glawblicher vnd bestendiger* einpräge,⁵²² kommt er auf die Malerei selbst zu sprechen und beschreibt ihre Hauptaufgaben wie folgt:

Es ist awch nit zw verwerffen, daz jch beschreib, das zum gemell dinstlich ist. Dan durch malen mag angetzeigt werden das leiden Christi vnd würt geprawcht jm dinst der kirchen. Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben.⁵²³

519 Ebd., 470.

520 Vgl. dazu auch Rebel 1996, 310.

521 Eisenbeiß 2017, 54.

522 Zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer europäischen Hierarchie der Sinne und der allmählichen Um- und Aufwertung des *visus* zum *principe dei sensi* bei Leonardo da Vinci vgl. Fehrenbach 2011b.

523 Albrecht Dürer: *Entwürfe zur Einleitung für das Lehrbuch der Malerei* [1512], Manuskript. London 5230, fol. 20r–20v. Zit. nach Rupprich 1956–69, Bd. 2, 109, Z. 31–35 und 47–52.

Die Malerei hat also zwei grundlegende Aufgaben zu erfüllen: Sie dient dem christlichen Glauben, indem sie das biblische Geschehen evident vor Augen stellt, und sie dient der Memoria der Menschen, indem sie ihr Aussehen (*dy gestalt*) über den Tod hinaus bewahrt.⁵²⁴ Der Gedanke des perpetuierenden Bewahrens könnte Dürer durch die ganz ähnlich lautende Formulierung bei Alberti bekannt gewesen sein.⁵²⁵ Damit stellt sich erneut die weiter oben in anderem Zusammenhang bereits thematisierte Frage, ob es sich bei Dürers Bemerkung um einen rein ekphrastischen und insofern hohlen kunstliterarischen Topos aus zweiter Hand handelt oder aber dem Anspruch, *dy gestalt der menschen* zu bewahren, eine Bildpraxis und -auffassung korreliert, durch die sich das seiner Aussage eindeutig zugrundeliegende Ähnlichkeitsprimat bestätigen lässt. Damit zugleich verbunden ist die Frage, ob eine durchaus gängige Prämisse im Hinblick auf Dürers Porträtkunst tatsächlich so apodiktisch zutrifft, wie sie etwa Johann Konrad Eberlein formuliert hat:

Das Vorbild der Natur war für ihn auch in der Bildnismalerei das Material, das erst in Kunst umzusetzen war. [...] Der Ähnlichkeitscharakter beruhte nicht auf dem Gedanken des Trompe-l'Œil, sondern auf der Schaffung einer in das jeweilige Medium eingebetteten künstlerischen Fiktion, die aus den Elementen des in der Skizze festgehaltenen Vorbildes ein Bild formte, das zugleich als ähnlich und als ideal zu lesen war.⁵²⁶

Auch hier artikuliert sich, wenn auch subtil, die bereits eingehend erörterte porträtwissenschaftliche Gegensatzpaarung von *ähnlich* versus *ideal*, *ritrarre* versus *imitare*, insofern das ‚nur‘ Ähnliche dem stets unterstellten idealen Gehalt offenbar unter keinen Umständen genügen kann, Idealisierung also unvermittelte Ähnlichkeit tendenziell ausschließt.

Sowohl Dürers wie auch ein allgemein zeitgenössischer Porträtbegriff wird bereits auf einer sprachlich-semantischen Ebene fassbar. Alfred Stange und nach ihm Kurt

524 Vgl. zu dem Anspruch, die Gestalt der Menschen nach ihrem Tod zu bewahren, für die Porträtmalerei in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden im 15. und 16. Jahrhundert auch Kemperdick 2006, bei dem dann allerdings auch wieder die typisierenden Elemente, der in jedem Porträt im Sinne des *ogni pittore dipinge sé* präsenste Maler und Ähnlichkeit als „ein relatives Kriterium“ im Vordergrund stehen.

525 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, 2. Buch, 25: „Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presnti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono.“ (=„Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesenden Menschen gegenwärtig macht; vielmehr lässt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit vielem Genuss wiedererkannt werden.“). Zit. nach Alberti 2002 [1435], 100–101. Dürer hat zwar erst 1523 ein eigenes Exemplar von Albertis Traktat erworben, dieser dürfte ihm aber auch bereits vorher in Nürnberg zugänglich gewesen sein (ebd., 173).

526 Eberlein 2012, 74.

Löcher haben darauf im Zusammenhang mit Dürers großformatigen *Kaiserbildnissen* von 1511/13 aufmerksam gemacht, verraten sie doch einen erstaunlich subtilen Sinn für Differenzierung im Hinblick auf eine supponierte Porträtwahrheit (Abb. 127).⁵²⁷ Dürer hat beide Bildnisse im Auftrag des Nürnberger Rates für die Heilumskammer im Schopperschen Haus am Hauptmarkt geschaffen; eines zeigt Karl den Großen, den Gründer des Heiligen Römischen Reiches, das andere Kaiser Sigismund, der 1423 der Stadt Nürnberg die prestigeträchtigen Reichskleinodien „auf ewige Zeiten, unwiderrufflich und unanfechtbar“ zur Aufbewahrung übergeben hatte. Löcher hat den Zweck des Auftrags sicherlich zutreffend beschrieben:

Die Kaiserbilder sind geschaffen für das eigene Bewußtsein des reichsstädtischen Rates, aber sie sind auch Apell. Nicht um die Reichskleinodien als Ganzes ging es bei dem Auftrag, sondern um die Reichsinsignien und den Ornat – um den Kaiser, der sie stiftete, und um seinen Nachfolger, der sie der Stadt Nürnberg in dauerhafte Verwahrung gab. Der Beweggrund, dem die Bilder ihr Entstehen verdanken, ist politischer Natur. Sie sind gemalter Anspruch, Rechtfertigung gegenüber konkurrierenden Ansprüchen.⁵²⁸

Interessant sind nun im Zusammenhang einer bestimmten Porträtauffassung und der Frage nach Authentizität und angestrebter Porträtwahrheit zumal die diesen Bildnissen beigegebenen In- und Beischriften. Im Bildnis Karls des Großen lesen wir *Karolus Magnus imp(er)avit Annis 14* und auf dem Rahmen die gereimte, umlaufende Beischrift:

Dis ist der gstat und biltnus gleich / Kaiser Karlus, der das Remisch reich /
den Teitschen under tenig macht / Sein kron und klaidung hoch geacht /
Zaigt man zu Nurenberg alle jar / Mit andern haltum offenbar.

Kaiser Sigismund wird ebenfalls inschriftlich bezeichnet – *Sigismu(n)d imp(er)avit Annis 28* – und auf dem Rahmen ist umlaufend zu lesen:

Dis bildt ist kaiser Sigmunds gstat / Der dieser stat so manig falt / Mit sunder
gnaden was genaigt / Fil haltums, das man jarlich zaigt. / Das bracht er her gar
offenbar / Der klain zal fuer und zwainczig jar M CCCC.⁵²⁹

Der Verfasser der Verse bleibt zwar anonym,⁵³⁰ wichtiger ist im gegebenen Zusammenhang jedoch ohnedies ihr Inhalt: Er trifft eine gezielte Unterscheidung im Hinblick

527 Vgl. Stange 1957 sowie Löcher 1982. Vgl. dazu auch Wood 2008, 149–155.

528 Löcher 1982, 316.

529 Beide Inschriften zit. nach ebd., 307 f.

530 Löcher 1982, 309, hält Dürers Beteiligung nicht für ausgeschlossen, zumal er sich gerade in dieser Zeit auch als Dichter versuchte. Auch ließe sich an Willibald Pirckheimer denken, der zur Zeit

Abb. 127 Albrecht Dürer: Links: Karl der Große, Öl auf Holz, 1511/13 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 167); rechts: Albrecht Dürer: Kaiser Sigismund, Öl auf Holz, 1511/13 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 168).



Abb. 128 Albrecht Dürer: Entwurf für die Heiltumstafeln/Kaiserbilder, aquarellierte Federzeichnung, 1510 (London, Courtauld Institute of Art, Inv.-Nr. PG 253).



auf den Grad der Authentizität und Porträtwahrheit beider Gemälde. Während die Darstellung Karls lediglich dessen *gestalt und biltnus gleich*, der Porträtstatus also zweifelhaft ist, wird bei Sigismunds Bildnis dieser Status nicht nur bestätigt, sondern sogar eine umfassende Substitution attestiert, indem das Bild *kaiser Sigmunds gestalt* nicht nur wiedergibt, sondern *ist*.⁵³¹ Die sprachliche Differenzierung reagiert dabei offenbar auf ein ganz bestimmtes Dilemma: Dürer konnte für das Porträt Karls des Großen auf kein authentifizierendes, für wahr befundenes Vor-Bild zurückgreifen, weil es ein solches schlicht nicht gab. Die Darstellung Karls war damit kein „Porträt“ im engeren, an das Ähnlichkeitsprimat gebundenen Sinne, sondern – nolens volens – eine Erfindung des Künstlers, eine Imagination, deren Makel mangelnder Wahrheit offenbar lebhaft empfunden wurde. Das Bildnis Karls ist allenfalls ein Annäherungswert, ein Vorstellungsbild, kommt lediglich seiner *gestalt und biltnus gleich*. Während Dürer die in den Augen der Zeit von Karl dem Großen geschaffenen und in Nürnberg verwahrten Reichsinsignien samt Krönungsornat exakt – und das heißt porträtmäßig – *abconterfett* hat, war dies für das Bildnis des Herrschers nicht zu leisten. Dessen Darstellung ist so in der Tat „mehr Kaiserbild als Kaiserbildnis“.⁵³² Die Authentizität war also nur im Hinblick auf die Reichsinsignien stringent zu gewährleisten und offensichtlich auch Teil des an Dürer ergangenen Auftrags, wie sich anhand einer erhaltenen aquarellierten Entwurfszeichnung Dürers zu den Kaiserbildern verdeutlichen lässt (Abb. 128). Neben grundsätzlichen kompositionellen Änderungen – Karl ist im Entwurf im Dreiviertelprofil gegeben, Sigismund wendet sich ihm wie in Devotion zu; Karl ist als Kniestück, Sigismund (wie von seinen fünf Wappen herabgedrückt) als Hüftbildnis unterhalb des großen Amtsvorgängers ausgeführt – sind hier vor allem die Wappen und Insignien von Interesse. Bei der Zuordnung der Wappen unterläuft Dürer im Entwurf ein Fehler, indem er auch Karl dem Großen den erst unter Sigismund eingeführten kaiserlichen Doppeladler zuteilwerden lässt. Analog dazu muss der Entwurf auch „noch ohne Rücksicht auf die Reichskleinodien und vor allen weitergehenden historischen Studien entstanden sein“.⁵³³ Im Entwurf trägt Karl einen goldbrokatenen Mantel mit Hermelinbesatz und eine gotische Bügelkrone, in seinen Händen ein Lilienszepter und den Reichsapfel. Sigismund dagegen ist mit einem blättergeschmückten Schapel und einem Mantel ohne Hermelinbesatz gegeben, trägt die Kollane des von ihm gestifteten Drachenordens sowie in seinen Händen ebenfalls Szepter und Reichsapfel. Dass Dürer folglich erst nach der

der Auftragserteilung an Dürer im Nürnberger Rat saß und vermutlich sowohl auf die Wahl des ausführenden Künstlers wie auch „auf das Bildkonzept und die Inschriften der Kaiserbilder eingewirkt hat“ (320). Vgl. zu Dürers literarischen Ambitionen auch Rebel 1996, 326–333.

531 Dem korrespondieren die Verse, die gemeinsam mit dem Wappen auch die Rückseiten der Tafeln zieren. Bei Karl dem Großen heißt es *Dis ist keiser Karlus gestalt*, während bei Sigismund ein substitutives *Dis bildung ist keiser Sigmund* vermerkt wurde, womit wiederum die größere Modellnähe und Authentizität des Sigismundporträts gegenüber der Darstellung Karls betont wird. Vgl. dazu Stange 1957, 16 f. Vgl. zur Frage der Authentizität auch Schmidt, Sebastian 2018, 35–39.

532 Löcher 1982, 323.

533 Ebd., 322.

Abb. 129 Albrecht Dürer:
Kompositionsentwurf Karls des
Großen im Ornat und mit den
Reichsinsignien, aquarellierte
Federzeichnung, 1510 (Wien,
Albertina, Inv.-Nr. 3125).



Fertigstellung des Entwurfs Gelegenheit hatte oder die konkrete Anweisung erhielt, die Reichsinsignien porträtmäßig zu erfassen, zeigt eine Reihe weiterer vorbereitender Federzeichnungen. Dabei handelt es sich um eine um 1510 entstandene Darstellung einer männlichen Standfigur in dem nun exakt erfassten kaiserlichen Ornat und den ebenso minutiös porträtierten Reichsinsignien (Abb. 129). Die Zeichnung wurde von Dürer beschriftet (*Das is des heiligen grossen Keiser Karelis habitus*) und dürfte wohl als Kompositionsentwurf gedient haben.⁵³⁴ Ihr sind weitere Zeichnungen an die Seite zu stellen, die eine ebenso exakte und bis in Einzelheiten sachgetreue Darstellung der oktogonalen Reichskrone sowie des Reichsschwertes und des Reichsapfels zeigen (Abb. 130–132).⁵³⁵

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Die Zeichnung mit der heute in Wien verwahrten Reichskrone ist die erste exakte Darstellung überhaupt. Vgl. dazu Rosenthal 1970, der lediglich eine vorgängige, zumindest ansatzweise sach-

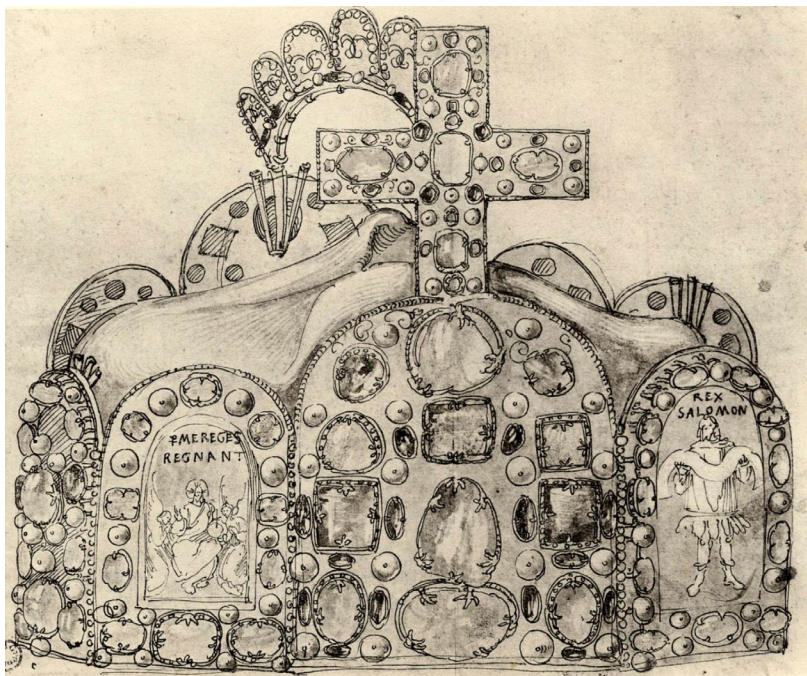


Abb. 130 Albrecht Dürer: Die Reichskrone, aquarellierte Federzeichnung, 1510 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hz2574).

Die gleichsam unanfechtbare Authentizität des sogar maßstabsgerecht aufgenommenen Reichsschwertes hält Dürer in seiner Zeichnung wiederum auch schriftlich fest: *Daz ist keiser Karls schwert, awch dy recht gros, vnd ist dy kling eben als lang, als der strick, domit daz papier awfffen punden ist.*⁵³⁶ Das Schwert wird auf diese Weise, wie Christopher

getreue Darstellung in einem Holzschnitt zum Nürnberger Heiltumsbuch von 1487 ermitteln konnte und daraus folgerte, dass die mit Julius von Schlosser als höchstes „Herrschersymbol Europas in einem Zeitraum von fast acht Jahrhunderten“ betrachtete Reichskrone erst um die Jahrhundertwende von einflussreichen Nürnberger Kreisen ‚promotet‘ wurde. Er versuchte zudem aus einem Querschnitt der bis 1520 auf Königs- und Kaiserdarstellungen gezeigten Kronenformen eine vordem gültige, offizielle Reichskrone zu rekonstruieren. Zwar bleibt dieser Rekonstruktionsversuch hypothetisch (vgl. dazu Petersohn 1993, 88), die grundlegende Tendenz von Rosenthals Aufsatz aber scheint sich in der Forschung nach und nach durchzusetzen. Vgl. dazu Mentzel-Reuters 2004, der auf der Grundlage einer umfassenden Erörterung zu ganz ähnlichen Ergebnissen gelangt. Auch Petersohn betont, dass bis ins 16. Jahrhundert neben der „Reichskrone“ immer auch andere „Reichskronen“ möglich waren (94).

536 Zit. nach Stange 1957, 14. Vgl. auch Thausing 1876, 367. Nach Thausing befand sich früher auch eine Darstellung der Handschuhe unter diesen Blättern. Die Zeichnung eines Handschuhs hat sich in einer Kopie im Budapester Kupferstichkabinett erhalten. Vgl. dazu auch Winkler 1936–39, Bd. 2 (1937), 153 und Tafel XXV, sowie Stange 1957, 14, der eine ganze Reihe weiterer vorbereitender Zeichnungen vermutet, die nicht erhalten sind.

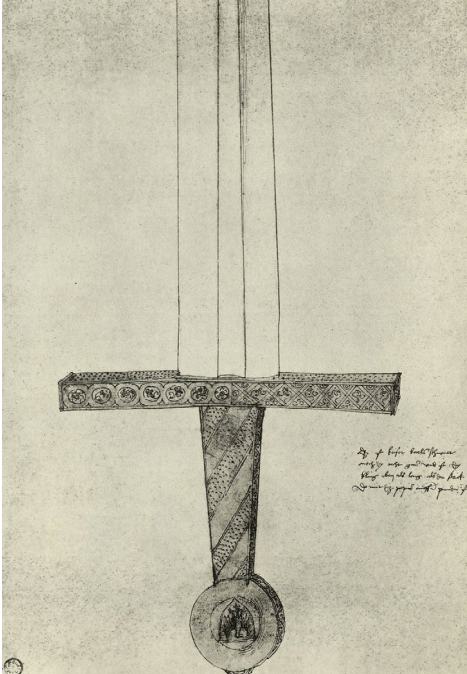


Abb. 131 Albrecht Dürer: Das Reichsschwert, Feder, mit Wasserfarben leicht ausgetuscht, 1510 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

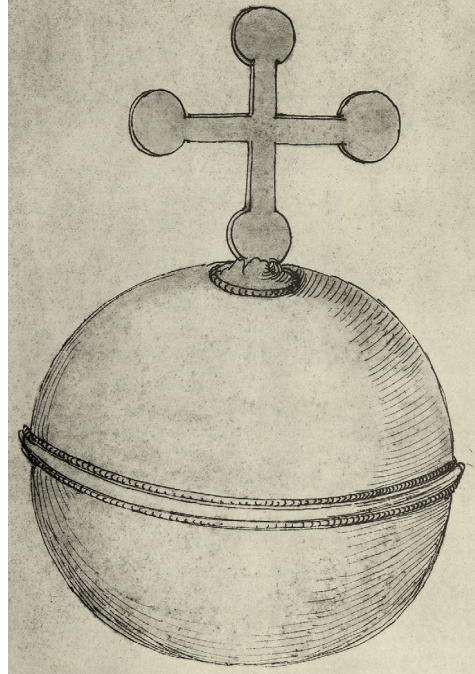


Abb. 132 Albrecht Dürer: Der Reichsapfel, Feder, mit gelber Wasserfarbe ausgetuscht, 1510 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

Wood bemerkte, mit einer geradezu indexikalisch-trigonometrischen Entsprechung zum Körper des Betrachters erfasst, „ultimately closing the gap between the modern subject and the vanished body of the emperor“.⁵³⁷

Während also bei dem ‚Porträt‘ Karls des Großen Authentifizierung im Wesentlichen über den Ornat und die Insignien, also vestimentär und gegenständlich erfolgte, Dürer sich aber ansonsten gezwungen sah, einen kaiserlichen Idealtypus zu schaffen, behauptet das Porträt Sigismunds, einen dokumentarischen Wert zu besitzen, der sich nur im Hinblick auf ein authentifizierendes, für wahr gehaltenes Vorbild erschließt. Thausing und Stange vermuteten die Porträtvorlage in einem heute verlorenen Bildnis, das bereits 1430, also noch zu Lebzeiten Sigismunds für die Nürnberger Heiltumskammer entstand und das Dürer dann getreu kopierte.⁵³⁸ Löcher erwog als Vorbild eines der Kryptoporträts des Kaisers und bemerkte, dass sich zwar eine eindeutige Vorlage nicht mehr nachweisen lasse, diese jedoch „die Charakteristika der kaiserlichen

537 Wood 2008, 151. Auch Stange bemerkte diesbezüglich, dass solche Beischriften bezeichnend seien „für Dürers sorgfältig genaues Arbeiten und seine Einschätzung einer Zeichnung, eines Bildes dem Objekt gegenüber“. Stange 1957, 14.

538 Thausing 1876, 368; Stange 1957, 14–16. Später argumentierte auch Kurt Löcher in dieser Richtung, vgl. Löcher 1997, 206 f.

Physiognomie bis an die Grenze des Karikierenden geführt haben [muss]“ – und es sei sicher, „daß Dürer ihr getreu folgte“. ⁵³⁹ Derselben Ansicht war bereits Thausing:

Der Kopf ist individuell bis zur Ueberladung und stimmt zu dem Bildnisse Sigismunds auf dem großen Kaisersiegel seiner Bullen. Dies und die eigenthümliche Bügelkrone und die Königstracht mit grünem Unterleide lassen auf ein älteres authentisches Porträt schließen, das Dürer noch vorgelegen hat [...]. Ein wenig ansprechendes, wo nicht abstoßendes Bild, als diene es zum Contrast gegen die edlen großen Züge Kaiser Karls; weniger ein Pendant als eine Folie, gleich wie der Fuchs neben dem Löwen. ⁵⁴⁰

Sieht man einmal von Thausings Wertung ab, so lässt sich durch den Vergleich von Dürers Porträt mit der Goldbulle Sigismunds von 1433 (Abb. 133) tatsächlich mindestens eine der Vorlagen wahrscheinlich machen. Das Porträt folgt der Bulle nicht nur im Hinblick auf den Ornat (bis hin zur Mantelschließe und den Ornamenten auf Mantelsaum und Stola), auch das Kreuzblumen-Szepter, der von einem Kreuz bekörnte Reichsapfel, die Haar- und Bartracht (zumal der mittig gespaltene Knebelbart) und die Prominenz der kaiserlichen Nase (die auf der Bulle allerdings etwas mehr in die Breite geht) finden sich weitgehend übereinstimmend auch in Dürers Porträt. Die Bulle dürfte jedenfalls eine den antiken Kaisermünzen im Zusammenhang von Peutingers *Kaiserbuch* analoge Funktion als vorbildhafte *imago vera* erfüllt haben. Nimmt man weiter das früher Antonio Pisanello zugeschriebene Porträt Sigismunds in Wien, das jetzt einem anonymen böhmischen Meister gegeben wird und ebenfalls in das Jahr 1433 datiert (Abb. 134), ⁵⁴¹ kommt man Dürers physiognomisch scheinbar überakzentuierter Wiedergabe doch in nahezu allen – auch ‚heiklen‘ – Gestaltungsmerkmalen (dem geöffneten, die Zahnreihen entblößenden Mund, dem Schielen, den hageren, knochigen Gesichtszügen) immerhin so nahe, dass sich der Eindruck des Karikierenden verliert. ⁵⁴²

539 Löcher 1982, 325.

540 Thausing 1876, 368. Auch Wölfflin mochte Dürer mit Blick auf das Sigismundporträt nur aufgrund der engen „Bindung durch eine Portraitvorlage entschuldigen“. Wölfflin 1908, 259. Friedländer erkannte in beiden Porträts Idealdarstellungen, denen gegenüber nur „die mit Treue und Genauigkeit wiedergegebenen Insignien stärker“ zu fesseln vermögen. Friedländer 1921, 168. Auch Wilhelm Waetzoldt sah Dürer nur durch den „heraldisch-historiographische[n] Charakter“ der Kaiserbilder entschuldigt, der Dürer grundsätzlich „eine enge Bindung im Inhaltlichen wie Formalen“ auferlegte. Waetzoldt 1938, 261. Gleichlautend auch Rebel 1996, 311: „Dürer scheint die Aufgabe ohne Begeisterung ausgeführt zu haben [...]. Sie sind Fleißarbeiten der Insignien- und Ornatschilderung, ansonsten befremden sie doch heutige Betrachter etwas mit ihrem Schematismus. Alte Vorlagen erlaubten Dürer kaum eigene Formbildungen [...]“.

541 Zur Zuschreibung an Pisanello vgl. Fischer/Planiscig 1933.

542 Inwiefern auch für das Bildnis Karls des Großen eine solche Vorlage anzunehmen ist, muss offenbleiben. Die subtile und ganz offenbar bewusst eingesetzte semantische Differenzierung in den



Abb. 133 Goldene Bulle
Kaiser Sigismunds, 1433–37
(Luxemburg, Musée National
d’Histoire et d’Art, Münzkabinett,
Inv.-Nr. 2005-069/001).



Abb. 134 Böhmis (vormals Pisanello zu-
geschrieben): Kaiser Sigismund, Pergament
auf Holz, 1433 (Wien, Kunsthistorisches
Museum, GG 2630).

Die feine Nuancierung im Hinblick auf die Authentizität und *wahrheit* der Abbilder, die sich in Dürers Kaiserbildnissen nachdrücklich artikuliert, hat jüngst auch Sebastian Schmidt als ein Merkmal nicht nur der Dürerschen, sondern ganz allgemein der Nürnberger Porträtkunst um 1500 kenntlich gemacht.⁵⁴³ Auch Schmidt zieht dabei – wie vor ihm Thomas Frangenberg mit Blick auf die florentinische Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts – vom historischen Sprachgebrauch „Rückschlüsse auf zeitgenössische Kunstwerke und auf die Perzeptionsinteressen“.⁵⁴⁴ Sowohl die allgemeine Praxis beglaubigender und das Porträt historisierender Beischriften, die als Mindestinformation Namensnennung, Altersangabe und Datierung des Bildnisses enthalten, wie auch der offizielle Sprachgebrauch in der Freien Reichstadt – etwa in der Form von Ratserlassen – zeigen danach unzweifelhaft, dass unter den zeitgenössischen Porträt-Termini *contrafactur*, *abcontrafehung* oder *contrafet* stets – und das

Beischriften legt jedenfalls das Fehlen eines solchen authentifizierenden Vorbilds nahe. Stange 1957, 16, erinnert etwa an Conrad Celtis’ Stadtbeschreibung *De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae libellus* von 1502, in der er auch erwähnt, dass der große Saal des Nürnberger Rathauses mit Bildern deutscher Kaiser und Könige ausgeschmückt gewesen sei: „Da wird sich sicherlich auch ein Bild Karls des Großen gefunden haben.“ Zu Celtis’ *Norimberga* vgl. etwa Arnold 1988.

543 Vgl. Schmidt, Sebastian 2018.

544 Frangenberg 1990, 11; vgl. dazu Schmidt, Sebastian 2018, 33.

gilt im selben Maße für die nachahmende Wiedergabe eines Menschen wie auch einer Stadt, einer Landschaft oder eines Tieres – eine grundsätzlich zu erzielende Ähnlichkeit mit der äußeren Erscheinung gemeint gewesen ist. Schmidt resümiert, „dass Porträtdarstellungen, die unmittelbar vor dem Modell studiert wurden, oder die anhand vorbildgetreuer Reproduktion(en) bis auf ein entsprechend authentisches Bild zurückverfolgt werden konnten, im Nürnberger Sprachgebrauch um 1500 als ‚Konterfei‘ galten“.⁵⁴⁵

Eine so verstandene abbildliche Naturtreue wird von Dürer auch in seinen kunsttheoretischen Schriften immer wieder eingefordert. In seinen *Vier Büchern von menschlicher Proportion* beschreibt er eingehend, wie *ein jedlichs Glied sunderlich wolbeträchtlich geschickt gemacht wirdet in den allerkleinsten Dingen als in den größten*.⁵⁴⁶ Der Künstler müsse nur *gar fleißlich aller solcher Ding* beachten und dementsprechend ein Jegliches gestalten:

Und also fleißig soll die Stirn, Backen, Nasen, Augen, Mund und Kinn mit ihrem Ein- und Ausbiegen und sunderlichen Gestalten gezogen werden, auf daß das allermindest Dinglein nit hingelassen werde [...] und die allerkleinsten Runzelein und Ertlein nit ausgelassen, so viel das möglich ist.⁵⁴⁷

Auch in der *Unterweisung der Messung* beschäftigt sich Dürer ausführlich mit der exakten Wiedergabe eines zu Porträtierenden und konstruiert 1514/15 für all jene, *die yemand wollen ab Conterfeten, vnd die irer sach nit gewiß sind*,⁵⁴⁸ einen Apparat zur perspektivischen Erfassung, der durch einen für die Edition von 1525 geschaffenen Holzschnitt bekannt ist (Abb. 135).⁵⁴⁹ Nun muss man zwar mit Katherine Crawford Luber nicht gleich annehmen, dass Dürer bei diesem Holzschnitt auch die konkrete Situation der Porträtsitzung im Augsburger *stüble* 1518 vor Augen stand oder gar in dem Porträtisten des Blattes ein Selbstbildnis Dürers während ebendieser Sitzung vermuten,⁵⁵⁰ aber er darf doch immerhin als ein weiterer Beleg für eine Porträtaufassung gelten, die ihr grundsätzliches Ziel in einer möglichst exakten, hier geradezu ingenieursmäßig betriebenen Nachbildung der Wirklichkeit erkennt. Ein Gleiches gilt auch für ähnlich gelagerte Fälle, bei denen der Einsatz maschineller Unterstützung diskutiert wurde. So erwog Peter Frieß auch für die Zeichnungen Holbeins d. J. den

545 Ebd., 39.

546 Lange/Fuhse 1893, 223.

547 Ebd., 223 f. Vgl. dazu auch Anzelewsky 2006.

548 Dürer *Unterweisung* 1908 [1525], 181.

549 Ebd., 179–181. Dürer dürfte hierfür aus oberitalienischen Quellen geschöpft haben. Lomazzo führt den Apparat auf Bramantino zurück, doch wird er auch bei Leonardo in gleicher Weise beschrieben. Auch Alberti dürfte er bekannt gewesen sein. Vgl. dazu AK Nürnberg 1971, 352, Nr. 641.

550 Crawford Luber 2005, 166.

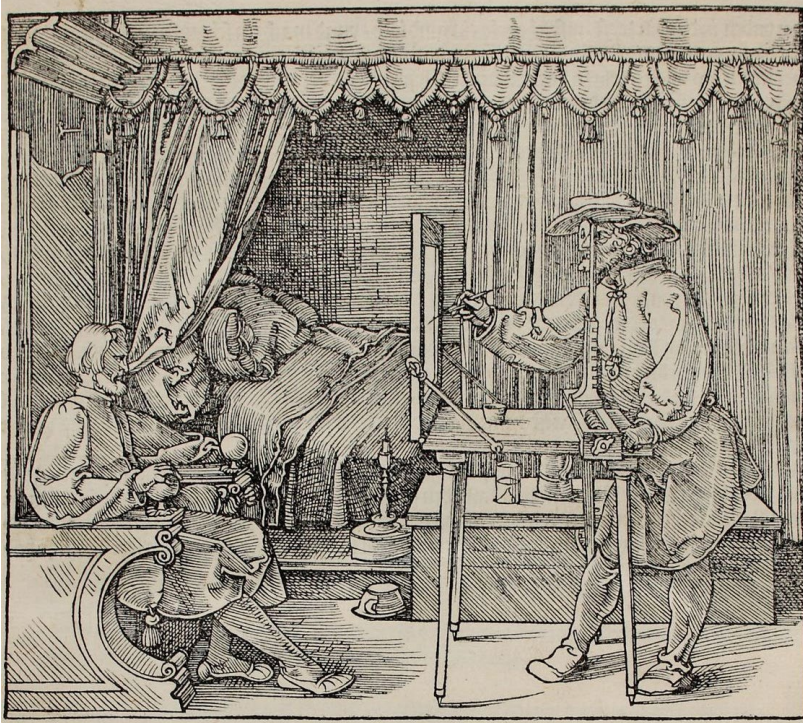


Abb. 135 Albrecht Dürer: Der Maler zeichnet ein sitzendes Modell, Holzschnitt aus Dürers Unterweisung der Messung, Nürnberg 1525 (Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, VD16 D 2856, Bl. 88v).

Einsatz einer Perspektivmaschine, geht allerdings ebenfalls zu weit, wenn er „den Drang nach einem bisher unbekanntem Persönlichkeitsrealismus im Portrait“ gewissermaßen per se an den „stetigen Fortschritt der Maschinenteknik“ koppelt.⁵⁵¹ Richtig ist aber sicherlich, dass derartige Maschinen dabei helfen konnten, „den Ausdruck im Portrait durch größere Abbildungstreue zu steigern oder bei der Vorbereitung der Zeichnung Zeit zu sparen“.⁵⁵² Auch für die Cranach-Werkstatt und deren ebenfalls seriell produzierte Porträts der sächsischen Kurfürsten hat danach Bernd Bünsche die Verwendung einer Perspektivmaschine nahegelegt.⁵⁵³ Dass eine solche Apparatur tatsächlich auch bei der Porträtsitzung eines Herrschers zum Einsatz kam, darf jedoch bezweifelt werden. Dürer selbst wies ausdrücklich darauf hin, dass der zu Porträtierende sich während der Prozedur nicht bewegen darf, weshalb ihm im Zweifelsfalle das Haupt anzuleinen sei, *auf das er stet vnuerrückt halt biß das du all notstrich tuest*. Das angeleinte Haupt

551 Frieß 1993, insb. 62–68, hier 62.

552 Ebd.

553 Bünsche 1998.

Maximilians lässt sich jedenfalls schwerlich denken, gleichwohl beweist schon die reine Existenz derartiger Maschinen einen dem Porträt stets abverlangten Anspruch auf Ähnlichkeit, Authentizität und mimetische Abbildungstreue.

4.3 Zu viel des Guten? oder Die ‚Nase des Reiches‘ als Monstrosität

Nach alledem jedenfalls dürfte klar sein, dass es Dürer auch bei seiner *ad vivum* ausgeführten Kohlezeichnung des Kaisers und den danach geschaffenen Porträts sicherlich in erster Linie darum zu tun war, den Kaiser zunächst einmal so genau wie möglich und d. h. in seiner kontingenten, einmaligen Gestalt zu erfassen. Dies umso mehr, als Dürer die Erfahrung in durchaus lebhafter Erinnerung gewesen sein dürfte, dass ein von ihm geschaffenes Bildnis Maximilians aufgrund eklatanter physiognomischer Unschärfen überarbeitet werden musste. Das hat der Fall des von Hans Burgkmair d. Ä. überarbeiteten Widmungsholzschnitts für Conrad Celtis' *Quattuor libri amorum* von 1502 gezeigt (Abb. 46 und 47). Als Dürer diesen Holzschnitt schuf, war er längst ein arrivierter Porträtmaler, der Kaiser hatte ihm jedoch bis dahin nie Modell gesessen.⁵⁵⁴ Auch scheint Dürer keine sonderlich gute Vorlage besessen zu haben, andernfalls wäre das aufgedunsene ‚Mondgesicht‘ Maximilians kaum zu erklären. Vielleicht auch hatte es Dürer im Medium des Widmungsholzschnitts schlicht nicht auf Porträtähnlichkeit abgesehen oder hielt diese nicht für geboten. Auch ist der Auftraggeber der Optimierung nicht zweifelsfrei zu ermitteln, es dürfte jedoch wahrscheinlich sein, dass entweder Celtis die Korrektur veranlasste oder der Herrscher selbst von seinem Vetorecht Gebrauch machte.⁵⁵⁵ Dürer wird die Maßnahme jedenfalls nicht verborgen geblieben sein und es gehört nicht viel Vorstellungskraft dazu, zu glauben, dass er sie als Rüge und Memento für potentielle neue Aufträge dieser Art aufgefasst haben wird. Die Darstellung Maximilians im *Rosenkranzfest* von 1506⁵⁵⁶ jedenfalls scheint diese Annahme

554 Vgl. dazu auch Silver 2012, 93.

555 Silver 2012, 93, sieht die Korrektur vom „engsten Beraterkreis um Maximilian“ veranlasst. Leitch 2009, 152f, dagegen vermutet, „that Maximilian also had a hand in Burgkmair's alteration“. Und Kurt Mühlberger lässt die Frage zwar offen, hält es aber ebenfalls für wahrscheinlich, dass die Korrektur auf Maximilians Wunsch hin erfolgte (AK Wien 2012, 187, Nr. 32).

556 Zum *Rosenkranzfest* und seiner Geschichte vgl. etwa AK Prag 2006. Zu dem Werk im Zusammenhang der Briefe Dürers an Willibald Pirckheimer siehe Rebel 1996, 218–235. Zur technischen Untersuchung der Unterzeichnung und dem Einfluss der venezianischen Malerei auf Dürers Gestaltung: Crawford Luber 2005. Zum politischen Gehalt des Werkes in der Gegenüberstellung von *sacerdotium* (Julius II. und kirchliche Würdenträger) und *imperium* (Maximilian I. und sein Gefolge) sowie zur Rosenkranzbruderschaft vgl. Schauerte 2012, 135ff, und Lübbecke in AK Prag 2006, 16.

insofern zu bestätigen, als sich Dürer jetzt offenbar sehr bewusst an dem 1502 zuerst von Ambrogio de Predis erprobten Schema orientierte (Abb. 48),⁵⁵⁷ das Strigel dann in die autorisierte Porträtfassung überführte (Abb. 19–22). Dass Dürer auch das Münzbild Maximilians als Vorlage gedient haben könnte, hat Thomas Schauerte erwogen.⁵⁵⁸ Das Porträt im *Rosenkranzfest* mutet jedenfalls, anders als das Papstporträt – die einzigen Figuren im reinen Profil –, wie eine in das Gemälde eingefügte Schablone an.⁵⁵⁹ Zwar lässt sich auch für das Porträt der zweiten Hauptfigur, dem zur Rechten Mariens auf seinen Rosenkranz wartenden Papst Julius II., zumindest ein vages Vorbild in der von Thausing und Wölfflin geltend gemachten Medaille von der Hand des Cristoforo Foppa, genannt Caradosso, erkennen (Abb. 136),⁵⁶⁰ die Ähnlichkeitsrelation bleibt jedoch eher unbestimmt.⁵⁶¹ Dürers Julius fehlt die Massigkeit des Medaillenbildnisses, das wie zerknittert wirkende Ohr scheint ebenfalls eigene Zutat, die an den Schläfen unterbrochene Tonsur und zumal der stechende, zugleich feste und machtbewusste Blick stimmen dagegen mit Caradossos Münzbild überein, scheinen jedoch um einen Aspekt der Verschlagenheit angereichert.⁵⁶² Während Dürer also das Papstbildnis relativ frei handhabt, erlaubt er sich derartige Freiheiten beim Porträt des Kaisers nicht mehr, das jetzt wie eine nach den autorisierten Formularen in den neuen Bildzusammenhang eingefügte Porträt-Schablone wirkt.



Abb. 136 Cristoforo Foppa, genannt Caradosso: Papst Julius II, Bronzemedaille, 1506 (Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Ident.-Nr. 18243424).

- 557 Vgl. zu der vermuteten Abhängigkeit des Maximilianporträts im *Rosenkranzfest* vom Bildentwurf des Ambrogio de Predis auch Thausing 1876, 352, sowie Stegmann 1901, 133.
- 558 Die Entstehung nach dem Vorbild von Münzen vermutet Schauerte 2012b, 136.
- 559 Das Gemälde enthält eine Reihe weiterer Porträts, von denen als gesichert gelten können: Dürer selbst (rechts im Hintergrund mit dem *cartellino*), der Architekt Hieronymus von Augsburg (am rechten Bildrand hinter Maximilian mit einem Winkelmaß), von dem sich auch die Porträtzeichnung Dürers erhalten hat, die als Vorbild gedient haben wird (vgl. Winkler 1936–39, Nr. 382) und Burkhard von Speyer (hinter Julius II., vom Engel bekränzt), von dem Dürer 1506 auch ein autonomes Porträt geschaffen hat, das im *Rosenkranzfest* weitgehend getreu wiederholt wird (vgl. Anzelewsky 1991, Nr. 97). Dazu auch Lübbecke in AK Prag 2006, 17.
- 560 Vgl. Thausing 1876, 261, und Wölfflin 1984, 156.
- 561 Schauerte 2012, 136, spricht dem Bildnis Julius II. sogar jede Ähnlichkeit zu seinem Referenten ab, was sicherlich zu weit geht.
- 562 Auch Stegmann 1901, 134, erkannte im Maximilianporträt „ein viel individuelleres Gepräge“ als in jenem Julius II.

Wäre es nach alledem verwunderlich, wenn Dürer, als er 1518 endlich die Möglichkeit hatte, den Kaiser nach dem Leben zu zeichnen, zunächst und vor allem darum bemüht gewesen wäre, dessen *gestalt* – also die Gesichtszüge und physiognomischen Charakteristika des Herrschers – so genau und detailliert wiederzugeben, *so viel das möglich ist*? In Erinnerung an die sicherlich unliebsame Holzschnitt-Episode und folglich auch daran, wieviel Wert von Seiten des Kaisers und dessen engerem Kreis auf die korrekte Wiedergabe seiner äußeren Erscheinung gelegt wurde, hätte es Dürer jedenfalls aus guten Gründen zunächst einmal darum gehen müssen. Gesteht man dann aber der Zeichnung zu, dass Dürers – schon situationsbedingter, aber auch in der persönlichen Erfahrung und Porträtauffassung begründeter – Antrieb nur die exakte Erfassung des Referenten gewesen sein kann, so trifft dies auch auf den Holzschnitt und die Gemälde – zumal im Hinblick auf die Physiognomie des Kaisers – zu. Bereits Thausing und Stegmann haben darauf aufmerksam gemacht, dass sich Zeichnung und Holzschnitt offenbar Strich für Strich entsprechen.⁵⁶³ Später legte dann Vinzenz Oberhammer nahe, dass Dürer die Zeichnung nicht nur als Studie, sondern als Pause oder als Vorlage für eine Pause bei der Herstellung der nachfolgenden Porträt-Versionen verwendete.⁵⁶⁴ Das konnte schließlich Katherine Crawford Luber anhand gemäldetechnischer Untersuchungen bestätigen: Sowohl die Holzschnitt-Versionen wie auch die gemalte Nürnberger und Wiener Fassung weichen nicht nur augenscheinlich kaum von der Zeichnung ab, sondern sie hat offenbar tatsächlich als Pause gedient und wurde sowohl in den Holzschnitten wie auch in den beiden gemalten Versionen exakt wiederholt.⁵⁶⁵ Die Führung des Gesichtskonturs, Detailformen von Nase, Augen, Brauenbögen, Falten und Haar stimmen in allen vier Arbeiten minutiös überein (Abb. 137 und 138), zudem konnte Crawford Luber entsprechende Einstiche bzw. Pauspunkte im Papier der Kreidezeichnung nachweisen. Es ist demnach also sehr wahrscheinlich, dass auch Dürer einen Transferprozess verwendete, wie er bereits bei den *Hüftbildern im Harnisch* zum Einsatz kam und wie ihn auch Vasari in seinem 1550 als Einleitung zu den *Viten* herausgegebenen Traktat zu künstlerischen Techniken beschrieben hat: Die Zeichnung wurde durch einen Stichel mit winzigen Pauspunkten versehen und vermutlich über ein kohlebeschichtetes Durchschussblatt auf die Holztafel (Wiener Variante und Holzschnitt) bzw. die Leinwand (Nürnberger Gemälde) übertragen.⁵⁶⁶ Bezogen auf die Physiognomie des Herrschers steht dann aber gerade nicht Idealisierung oder höhere Auffassung,

563 Thausing 1884, 152; Stegmann 1901, 138.

564 Oberhammer 1969, 7.

565 Crawford Luber 2005, 152–157.

566 Vgl. Vasari 1907 [1550], 215 und 231. Vielleicht wurde die Kohleschicht auch direkt auf die Rückseite der Zeichnung aufgetragen. Da der Zeichnungsträger jedoch später auf eine zusätzliche Unterlage aufgebracht wurde, ist die Rückseite nicht mehr zugänglich. Vgl. dazu Crawford Luber 2005, 226, Anm. 10. Zum Einsatz der Pause in der frühniederländischen Zeichenkunst auch Ketelsen 2008. Siehe auch Anm. 210 dieser Arbeit.

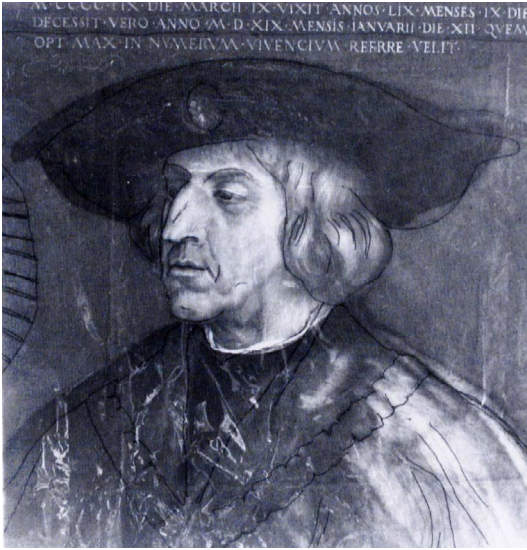


Abb. 137 Wiener Gemälde (Abb. 125), fotografiert mit Nachverfolgungs-Overlay der Nürnberger Tafel (Abb. 124).



Abb. 138 Dürers Porträtzeichnung (Abb. 122), fotografiert mit Nachverfolgungs-Overlay der Nürnberger Tafel (Abb. 124).

sondern die exakte Übertragung des im Augsburger *stüble* Gesehenen und in Form der Zeichnung Notierten im Vordergrund. Damit ist zugleich der unschätzbare Wert, den diese Zeichnung nach dem Leben für Dürer besessen haben muss, noch einmal unterstrichen, hätte sie doch fortan als eine in höchstem Maße authentische, unbezweifelbare Vorlage für potentielle Folgeaufträge dienen können, die freilich mit dem Tod des Kaisers obsolet wurden.

Matthias Müller hat mit Blick auf Dürers Wiener Porträt resümiert, dass „sich die burgundischen Hofleute mit ihrer konservativen Erwartungshaltung allenfalls an der markant herausgearbeiteten ‚Habsburgernase‘ des verstorbenen Kaisers erfreuen [konnten], die auch bei Dürer das am stärksten entindividualisierte Element im Porträt Maximilians verkörpert“.⁵⁶⁷ Die vorliegende Arbeit möchte jedoch genau das Gegenteil wahrscheinlich und also den Vorschlag machen, dass man sich gerade an dieser Nase nicht erfreut haben könnte, weil sie tatsächlich das am wenigsten „entindividualisierte“, mithin ähnlichste und allzu exakt erfasste Element in Dürers Maximilianporträt ist – und folglich genau hier der Bogen der grundsätzlich geforderten Referentialität überspannt worden sein könnte. Gerade diese Nase ist von Dürer offenkundig bereits während der Porträtsitzung und dann in den daraus hervorgehenden Arbeiten mit einer so unerhörten Detailfreude und Akribie aufgefasst und

567 Müller, Matthias 2009, 123.



Abb. 139 Albrecht Dürer: Porträtzeichnung Maximilians I. (Abb. 122), Detail mit der Nase des Herrschers.



Abb. 140 Albrecht Dürer: Wiener Porträt Maximilians I. (Abb. 125), Detail mit der Nase des Herrschers.

ausgearbeitet worden, dass sie einen nahezu monströsen Zug erhält (Abb. 139 und 140). Während die Nase des Herrschers also auch sonst stets ein – vom Kaiser selbst eingefordertes und bildpolitisch offensiv lanciertes – Kernelement des autorisierten Herrscherbildes im Sinne eines physiognomisch aufgefassten ‚Wappenorgans‘ ist, wird sie nur bei Dürer in so minutiöser und differenzierter Durchbildung als eine regelrechte Nasenlandschaft ins Bild gesetzt.⁵⁶⁸ Dass sich Dürer jedoch genau diese Nase während der Porträtsitzung im Augsburger *stüble* ausgedacht haben sollte, also in der bereits geschilderten Situation gerade diese Nase, von der jedermann wusste, dass sie ein gefordertes Kernelement des Maximilianporträts ist, „entindividualisiert“ haben soll, um dann seine ungeheuer differenzierte Nasenlandschaft kreativ hervorzubringen, während eine andere Nase vor ihm saß, scheint nicht nur höchst unwahrscheinlich, sondern kann wohl ausgeschlossen werden.

Während sich also sowohl Strigel wie auch alle andere Porträtisten an das Konzept einer ihrerseits uneingeschränkt kenntlich machenden *Typisierung durch Individualisierung* halten, das eine überbordende Genauigkeit physiognomischer Durchbildung weder erfordert noch überhaupt als wünschenswert erscheinen lässt, hat es Dürer

⁵⁶⁸ Lediglich das Totenbildnis des Monogrammistens AA (Abb. 14) zeigt eine im Ansatz ähnlich detaillierte Durchbildung der Nase des gerade verstorbenen Kaisers, kommt darin jedoch ebenfalls nicht an Dürers Akribie heran.

auch und gerade im Hinblick auf dieses Kernelement ‚zu gut gemeint‘, was – so der Vorschlag – zu den Irritationen in den Niederlanden entscheidend beigetragen haben könnte.

Was aber unterscheidet nun Maximilians Nase bei Dürer von den bekannten und autorisierten ‚Nasen des Reiches‘? Robert Lehmann-Nitsche hat sich in einem kleinen Aufsatz mit einer sehr seltenen Nasenform beschäftigt, die mit dem medizinisch-anatomischen Fachterminus *Sulcus medialis apicis nasi* bezeichnet wird.⁵⁶⁹ Dieser meint eine Nasenbildung, bei der die Nasenspitze gespalten erscheint, weil die medialen vorderen Teile des Nasenspitzenknorpels so stark ausgeprägt sind, dass sie auseinanderweichen. Dabei kann auch nur die Nasenscheidewand durch eine mediale Furche geteilt erscheinen, wird diese Furche allerdings größer und länger, so schneidet sie bis in die Nasenspitze ein. Diese seltene Nasenform macht Lehmann-Nitsche nun vor allem an einem prominenten Bildwerk kenntlich:

Das [die Teilung der vorderen Nase, J. B.] kann so stark werden, daß die Nasenspitze semmelartig halbiert erscheint und beinahe eine ‚Opernguckernasenspitze‘ zustande kommt; dann haben wir einen *Sulcus medialis apicis nasi* vor uns. Eine solche Nase hat auch der Kaiser Maximilian I. auf dem berühmten Bilde von Albrecht Dürer in der Kaiserlichen Gemälde-Galerie zu Wien. Als ich das Bild zum ersten Male sah, glaubte ich an eine Übertreibung von seiten des Künstlers, denn auch die *Crura lateralia* des *Cartilage alaris major* [also die seitlichen Knorpel der Nasenflügel, J. B.] sind stark markiert. Wenn man aber die Photographie Fig. 3 [die Fotografie eines Mannes mit ähnlicher Nasenbildung, J. B.] damit vergleicht, wird man die Möglichkeit einer so starken Ausbildung zugeben müssen.⁵⁷⁰

Ist aber nun davon auszugehen, dass sich Dürer gerade diese besondere und seltene Nasenbildung – zusammen mit der bei ihm besonderen Form der Höckrigkeit, des *erheben bühels*, der aus den medialen Nasenknorpeln regelrecht herauswächst – im Moment der Porträtsitzung ausgedacht bzw. abweichend vom Original gestaltet haben könnte? Wohl eher nicht. Dürer hat es nach der hier vorgeschlagenen Lesart im Gegenteil diesmal besonders gut machen wollen und hat den Gradmesser dieses ‚Gutmachens‘ nach den vorhergehenden Erfahrungen eigentlich folgerichtig vor allem in der exakten Erfassung der äußeren Erscheinung erblickt – und es schließlich ‚zu gut gemacht‘, sodass sich immerhin denken lässt, dass gerade diese Nase in den Augen solcher Betrachter, die den eher heraldisch-typisierenden Einsatz des Physiognomischen in den autorisierten Porträts gewohnt waren, ebenfalls als eine „Übertreibung“ erscheinen und besagtes Missfallen erzeugen konnte. Dürer hat dann tatsächlich allzu sehr „den Menschen“

569 Lehmann-Nitsche 1915.

570 Ebd., 603.

dargestellt, aber nicht im Sinne eines psychologisierenden ‚Seelen-Bildnisses‘, sondern indem er die Eigenart der kaiserlichen Physiognomie allzu schonungslos und genau ins Bild setzte: Das Haar ist ergraut und entbehrt der blockartig-blonden Fülle der autorisierten Porträts, Gesichtshaut und Augenlider haben sich der Schwerkraft ergeben und – nicht zuletzt – die ‚Nase des Reiches‘ erscheint beinahe als eine Monstrosität. Wenn Sebastian Schmidt im Zusammenhang von Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* von den „eigentlich ausschlaggebenden Bestrebungen“ spricht, „die in der Erbringung ultimativer Nachweise des eigenen Könnens zu suchen sind“, ⁵⁷¹ trifft dies auch auf Dürers Porträts nach der Augsburger Zeichnung zu, mit denen er so wahre und detailliert durchgebildete Konterfeis schuf, dass die autorisierten Porträttypen daneben blass, leblos und in hohem Maße schematisiert erscheinen. Dürer dürfte damit zugleich die Hoffnung verbunden haben, dass seine meisterhaften Porträts die alten autorisierten Erscheinungsformen des Maximilianbildes abzulösen vermögen, hat dabei jedoch sowohl die Persistenz andersartig geprägter Sehgewohnheiten wie auch die Anforderungen falsch eingeschätzt, die im Hinblick auf das Ähnlichkeitsgebot an das Herrscherporträt zu stellen waren.

4.4 *In memoriam Maximiliani* – Zur Frage der Porträtgenese, Bestimmung und Auftraggeberschaft

Die vorliegende Untersuchung möchte abschließend die unterschiedlichen Porträtversionen Dürers hinsichtlich ihrer Chronologie, Genese und möglichen Auftraggeberschaft in den Blick nehmen und dabei zugleich sondieren, inwieweit die vermutete Entstehungsgeschichte die bislang vorgeschlagene Interpretation zu stützen vermag. Die Deutung der beiden gemalten Porträts (Abb. 124 und 125) ist in der Forschung bisher meist von deren materialer Beschaffenheit – das Wiener Porträt ist in Ölfarben auf Lindenholz, die Nürnberger Version dagegen in Wasserfarben auf Leinwand ausgeführt ⁵⁷² – sowie dem schlechten Erhaltungszustand, der „trostlose[n] Ruinenhaftigkeit“ ⁵⁷³ des Nürnberger Exemplars ausgegangen. Dabei blieb Hans Stegmanns Interpretation, der in der Nürnberger Version eine „Studie“, ein bereits im Hinblick auf die Materialwahl weniger kostbares *modello* zum Wiener Gemälde erkannte, lange Zeit unangefochten. ⁵⁷⁴ Bei der Nürnberger Fassung handelt es sich demnach um Dürers „Atelierexemplar“, worauf sowohl Material, Technik und Komposition – das

571 Schmidt, Sebastian 2018, 15.

572 Vgl. dazu sowie zum Zustand vor der Restaurierung im Jahr 1900: Stegmann 1901, 139.

573 Ebd., 136.

574 Vgl. dazu auch AK Wien 2012, 292 (Karl Schütz).

übergroße Wappen, Änderung der Handhaltung und Gewandung – wie auch die in deutscher Sprache verfasste Inschrift hindeuten, die auf einem separaten Pergamentstreifen auf die Grundierung aufgeklebt wurde. Diese Lesart ist erst 2005 von Katherine Crawford Luber durch Infrarotreflektografien beider Gemälde in Zweifel gezogen worden.⁵⁷⁵ Die Untersuchungen ergaben für beide Gemälde die bereits beschriebene exakte Wiederholung nach der Augsburger Zeichnung. Überdies weist Crawford Luber auf das unterschiedliche Alter des Dargestellten in beiden Versionen hin: Während Dürer im Wiener Porträt das fortgeschrittene Alter Maximilians betont, zeigt das Nürnberger Exemplar „a more youthful, dark-haired Emperor“.⁵⁷⁶ Zugleich wurde auch die Position des Dargestellten im Bild geändert; während Maximilian im Wiener Gemälde die rechte Hand auf den unteren Bildrand legt und so die ganze Figur in größere Nähe zum Betrachter rückt, gibt das Nürnberger Bild den Kaiser fast in halber Länge und entrückt ihn auf diese Weise in eine hieratischere Position. Weiter sind auch die Amtssymbole unterschiedlich betont: Im Nürnberger Bild sind Wappen und Ordenskollane bedeutungsschwer und eigentlich überproportioniert in Szene gesetzt, während in dem Wiener Gemälde die Ordenskollane über der Brust des Kaisers gänzlich entfällt und auch das Wappen in seiner Prominenz zurücktritt. Zudem zeigt die Infrarotreflektografie, dass die Ordenskollane in der Unterzeichnung des Nürnberger Gemäldes initial erheblich schmaler gestaltet und höher angeordnet war, wie dies auch in der Augsburger Zeichnung und dem Holzschnitt der Fall ist. Crawford Luber folgert daraus durchaus schlüssig, „that Dürer’s adaptation of the size of the chain in the Nuremberg painting called for a stronger emphasis on the symbols indentifying the sitter as Emperor, whereas such considerations were not prominent at any point during the production of the Vienna painting.“⁵⁷⁷ Dürer habe mit den beiden Versionen zwei auch in funktionaler Hinsicht unterschiedliche Arten von Porträt geschaffen. Bereits die deutsche versus lateinische Inschrift in beiden Varianten deute darauf hin, dass Maximilian im Wiener Porträt als „humanist scholar“ dargestellt sei, wohingegen die volkssprachliche Inschrift des Nürnberger Bildes sich eher an eine breite Reichsöffentlichkeit wendet. Crawford Luber kommt dann zu einer Interpretation, die wir bereits im Hinblick auf das Wiener Gemälde kennen und die auch die Interpretation der autorisierten maximilianischen Porträttypen lange bestimmte: Die Nürnberger Bildfindung „presents Maximilian as Emperor and accentuates the office over the man. The Vienna painting, on the other hand, is a portrait first of Maximilian the individual. [...] Dürer’s creation of two functionally different portraits, one presenting the private, the other the public, man is not without precedent.“⁵⁷⁸ Anhand der unterschiedlichen Funktionen der Porträts gelangt Crawford Luber abschließend

575 Crawford Luber 2005, 152–164.

576 Ebd., 157.

577 Ebd., 160.

578 Ebd.

auch zu einem Datierungsvorschlag. Das Wiener Gemälde ist demnach nach dem Tod des Kaisers entstanden, aber vermutlich noch von diesem bestellt worden. Nicht zu entscheiden sei dagegen, ob zuerst das Wiener Gemälde oder der Holzschnitt entstand, beide seien jedoch wahrscheinlich zusammen in Auftrag gegeben worden, „one for his private use, the other for distribution in his Empire“. ⁵⁷⁹ Für das Nürnberger Exemplar schließlich mache schon die Verwendung von Leinwand als Bildträger, die sonst selten bei Dürer vorkomme, eine Entstehung während der niederländischen Reise von 1520–21 wahrscheinlich, weil in den Niederlanden die Verwendung von Leinen in „more common use“ gewesen sei. Ganz konkret könnte das Gemälde dann als ein „processional banner“ im Kontext der Königskrönung Karls V. 1520 in Aachen gedient haben., der Dürer beiwohnte. ⁵⁸⁰

Crawford Lubers Vorschlag zur konkreten Funktion des Nürnberger Porträts als ein „Prozessionsbanner“ während der Aachener Krönungsfeierlichkeiten Karls ist natürlich rein spekulativ – und soll hier nicht weiterverfolgt werden. An den im Hinblick auf unterschiedliche Bildfunktionen entwickelten Dualismus von individualisierendem ‚Privatporträt‘ einerseits und hieratisch-idealisiertem ‚Staatsporträt‘ andererseits soll jedoch im Weiteren teilweise angeknüpft, Crawford Lubers Deutung jedoch mit der älteren Forschungsmeinung und zumal mit eigenen Überlegungen zu einer möglichen Bildgenese zusammengeführt werden. Von der älteren Forschung wird dabei die Ansicht übernommen, dass das Nürnberger Bildnis dem Wiener vorausgeht. Die vorliegende Untersuchung erkennt darin jedoch nicht nur eine „Studie“ zum Wiener Gemälde, sondern mit Crawford Luber eine eigenständige Bildfindung. Diese ist jedoch, so die erste Hypothese, nicht erst in den Niederlanden, sondern bereits 1518, sehr bald nach der Porträtsitzung im Augsburger *stüble* und also noch zu Lebzeiten des Kaisers entstanden. ⁵⁸¹ Sie wäre in diesem Sinne sowohl Vorarbeit wie auch autonomer Porträtentwurf. Sie wurde dann jedoch, so die zweite Hypothese, aufgrund sich entscheidend ändernder Rahmenbedingungen verworfen – und diese einschneidende Änderung war der plötzliche Tod des Kaisers im Januar des Jahres 1519. Das Wiener Gemälde wäre dann als postume Bildfindung anzusprechen und setzt voraus, dass der bisherige Bildentwurf von Dürer mit dem Tod des Kaisers für obsolet erachtet wurde. Und dem schließt sich – drittens – die Hypothese an, dass weder das Nürnberger noch das Wiener Porträt Auftragsarbeiten waren, sondern sich der ursprüngliche Auftrag nur auf die Herstellung eines Holzschnittporträts bezog und vom Kaiser selbst ausging.

579 Ebd., 167.

580 Ebd., 168.

581 Zuletzt hat Christof Metzger sogar dafür plädiert, dass die Nürnberger Version noch in Augsburg, also während des Reichstags entstanden ist, das Wiener Gemälde dagegen zu Beginn des Jahres 1519. Vgl. AK Schloss Tirol 2019, 156 (Christof Metzger). Da die vorliegende Untersuchung nicht in einem der Gemälde den Gegenstand von Dürers Auftrag in Augsburg erkennt, hält sie jedoch eine so zeitnahe Entstehung der Nürnberger Fassung für unwahrscheinlich.

Die erste und die zweite Hypothese gehören zusammen: Dürer schuf mit der Nürnberger Bildfindung ein in hohem Maße repräsentatives, bis zu einem gewissen Grad ‚zeitloses‘ Porträt Maximilians, dem zwar physiognomisch ebenfalls die detaillierte Augsburger Zeichnung zugrunde liegt, das aber doch die Merkmale des Alters in eine überzeitliche Sphäre hebt. Dürer hielt sich also nach den geschilderten Erfahrungen strikt an die physiognomischen Vorgaben des Referenten, aber beabsichtigte zugleich, ein Porträt zu schaffen, das sowohl der zeitenthobenen Aura eines lebenden Oberhauptes des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation angemessen wie auch dazu geeignet hätte sein können, die bis dahin gültigen, d. h. autorisierten und deshalb offiziellen Porträttypen abzulösen. Sowohl die ‚Verjüngungskur‘ wie auch die Betonung der Amtssymbole lässt sich in diesem Sinne deuten. Dürer hätte Maximilian dann in der Nürnberger Fassung tatsächlich so, „wie er im Leben, und zwar in seinen besten Jahren, auftrat“⁵⁸², dargestellt. Dies korrespondiert den autorisierten Porträttypen, zumal dem *Hüftbild im Harnisch*, das ebenfalls ein gleichbleibend ‚zeitloses‘ Erscheinungsbild des Herrschers präsentiert und zugleich in der Wiederholung auf Dauer stellt. Diese Bilder hätte Dürer freilich in der Genauigkeit und Meisterschaft der naturgetreuen Wiedergabe, von der er berechtigt annehmen durfte, dass sie auf des Kaisers Sympathie trifft, deutlich zu übertreffen gesucht. Mit dem plötzlichen Ableben des Kaisers aber änderten sich die Vorzeichen grundlegend – und das tat auch die Bildfindung, die Dürer jetzt für angemessen hielt. Bei der Wiener Fassung hätte dann die bereits bekannte Maßgabe, dass das *gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben* zu bewahren habe, ausschließlicher gegolten. Die Memorialfunktion überwiegt im Angesicht des Todes die im Hinblick auf das lebende Reichsoberhaupt angemessene Überzeitlichkeit, die alterslose Erscheinungsform weicht dem Menschen, wie er Dürer noch kurz vor seinem Tod vor Augen stand. Das *Corpus mysticum* wird gewissermaßen auf ein Minimum beschränkt, die Distanz zum Betrachter ein Stück weit aufgehoben. Das Porträt des Herrschers gehorcht kaum mehr einer „Dynamo-Logik“ im Sinne Marins,⁵⁸³ obschon diese im panegyrischen Gehalt der Inschrift und dem von Krone und Ordenskollane umfängenen Wappen noch immer zum Ausdruck kommt, sondern ist zu einem in erster Linie exakt registrierenden ‚Dokument‘ geworden. Dürers Porträt erscheint so gewissermaßen als eine virtuose Vorstufe zum Totenbildnis des Monogrammisten AA (Abb. 14), dessen weitgehend schonungsloser Realismus ebenfalls immer wieder hervorgehoben wurde,⁵⁸⁴ der jedoch hinter Dürers technischer Meisterschaft weit zurückbleibt. Beide Porträts dienen nicht einer idealisierenden

582 Eisenbeiß 2017, 58.

583 Setton 2006.

584 Auch das Totenbildnis besitzt eine präzise Unterzeichnung, die bei einer gemäldetechnischen Untersuchung zutage trat, und dürfte deshalb mit einem ähnlich hohen Wirklichkeitsanspruch entstanden sein. Vgl. dazu AK Wien 2012, 380f, Nr. 127 (Gernot Mayer). Vgl. zu dem Totenbildnis auch AK Wien 2002, 142–146, Nr. 66 (Helga Hensle-Wlasak) sowie AK Wien/München 2011, 29–30, Nr. 3 (Christof Metzger).

Verherrlichung des Dargestellten, sondern dokumentieren die Würde eines konkreten Menschen im Angesicht des Todes, dessen Gestalt es zu memorieren gilt. Auch das prominenteste Attribut, der Granatapfel, deckt beide Bedeutungsspektren ab: In der von Johannes Stabius verfassten *Clavis* zum 1515 vollendeten Riesenholzschnitt der *Ehrenpforte* wird der *Margranopfel* vor allem als ein Tugend- und Fürstensymbol gekennzeichnet, das Maximilian schon in seiner Jugend erwähnte und das für *verporgen schicklichait* und *mildigkeit* steht.⁵⁸⁵ Der um 1555 entstandene Fuggersche *Ehrenspiegel des Hauses Österreich* ergänzt die Bedeutung um eine historisch-heraldische Dimension: Der Granatapfel sei von Maximilian als persönliche Devise in Erinnerung an das 1492 von Ferdinand von Aragon eroberte Königreich Granada, dem letzten muslimischen Herrschaftsbereich in Spanien, und damit zugleich als Zeichen der habsburgischen Thronfolge in den spanischen Reichen gewählt worden.⁵⁸⁶ In einer ähnlich heraldischen Funktion taucht der Granatapfel in einer von Jörg Kölderer gestalteten Wappenseite des Tiroler Fischereibuches von 1504 auf, wo ein Früchte tragender Granatapfelstrauch das von zwei Greifen gehaltene und bekrönte Königswappen mit der Vlieskollane zwischen dem habsburgischem Bindenschild und dem Tiroler Adler hinterfängt.⁵⁸⁷ Während diese historisch-heraldische Bedeutung vor allem der Nürnberger Bildfindung in hohem Maße entspricht, möchte man in der Wiener

585 „[...] helt einer zu der obern seitten Margranopfel Kaiser Maximilian diuiss oder librey, die sein Maiestat ir in der iugent erwellet, vnd bedewtet souil, Wiewol ein Marggranopfel auswendig nit sonder lieblich besliessung, noch suessen geruch hat, so ist er doch inwendig mit vil edler mildigkät vnd wolgemachten kornern begabet, dergleichen verporgen schicklichait mildigkeit mit der zeit nacheinander teglich zu pflanntzen vnd zu offenwaren.“ Zit. nach Schauerte 2001, *Clavis* IV, 25–V, 3, 475, Abb. auf S. 374. Vgl. zur Interpretation des Granatapfels als Zeichen von Freigebigkeit und Überfluss in Dürers Porträt auch Musper 1965, Nr. 35.

586 „Wie konig Ferdinandus von Arragonia vnd Sicilien sampt seiner koniglichen wurde gemahel fraw Eilsabeth, konigen zu Castel vnd Legion, bey siben jaren vor der stat granata gelegen vnd konig Bauduelem von Granaten mit krieg angefochten, Da sagt der loblich kaiser: Nun wollen wir die Granatöpfel vnserm geliebten Schweher vnd Schwiger zu Eern, vnd gueter gedechtnus dises götlichen vnd eerlichen sigs, für vnser librey vnser lebenlang fueren. Dann zu gleich wie dieselben Granatöpfel von Natur saur erwachsen, vnd aber von den menschen mit guter geschicklichait lieblich vnd suesz gemacht werden. Also wollen wir auch allen menschen, so von natur vil bose wart an inen haben, mit vnserm Erbern vnd erlichen leben satzungen vnd ordnungen, zu bessern tugenden, Ein exemple stellen, vnd hat der werd kaiser solche librey in dem schonen vnd wolgezierten Eernwerck die Eernporten genant, vast zierlich inseriren vnd verleiben lassen.“ Fugger *Ehrenspiegel* 1555, fol. 314v–fol. 315. Vgl. zu der „historischen Deutung“ auch AK Wien 2012, 294 (Karl Schütz). Zum Granatapfel-Motiv in der ‚Ehrenpforte‘ auch Schauerte 2001, 178f: Dort wird der Granatapfel vor allem im Stammbaum über dem Hauptportal prominent in Szene gesetzt. Die näheren Familienmitglieder tragen jeweils einen Granatapfel in der Hand, alle Vorfahren erwachsen aus einer fortlaufenden Granatapfelranke in der Art der Wurzel Jesse. Der Granatapfel dürfte hier auch in einem antiken Sinne als Fruchtbarkeitssymbol aufzufassen sein. Vgl. zur antiken Symbolik: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 2, Stuttgart 1967, Sp. 866.

587 Vgl. dazu Eisenbeiß 2017, 61.

Fassung auch für den Granatapfel einen Bedeutungswandel unterstellen. Das Attribut ist in der christlichen Symbolik nämlich auch „als Christus- und Mariensymbol sakral besetzt“ und versinnbildlicht Unsterblichkeit und Auferstehung.⁵⁸⁸ Auch ein gestalttypologischer Zusammenhang kommt durchaus in Frage: Der Granatapfel mit seiner spröden, markanten Hülle (seiner *auswendig nit sonder lieblich besliessung*), aber fruchtbaren Fülle in seinem Inneren entspräche dann in einem ganz basalen Sinne dem Erscheinungsbild des Herrschers im Porträt, was auch durch die angleichende Farbgebung von Granatapfel und Inkarnat akzentuiert wird. Wenn das Totenbildnis des Monogrammistens AA (Abb. 14) sicherlich zutreffend im Zusammenhang einer *ars moriendi* und damit „als visueller Beleg für das vorbildhafte Sterben des Kaisers gewertet“ wurde,⁵⁸⁹ kann das *cum grano salis* auch für Dürers Wiener Porträt gelten, das den Kaiser als einen Menschen zeigt, der seinem Tod gefasst ins Auge blickt, wobei „das Greisenhafte des schon vom Todesengel umschwebten Mannes“⁵⁹⁰ zweifellos positiv konnotiert ist.⁵⁹¹

Zugleich aber bedeutete der Tod des Herrschers, dass ein neues offizielles ‚Staatsporträt‘ – wie es noch die Nürnberger Fassung projektierte (Abb. 124) – schlicht auch deshalb obsolet geworden war, weil es den Kaiser nicht mehr gab, der allein es hätte autorisieren können. Auch ist keineswegs abwegig, dass sich Dürer gerade mit der neuen Wiener Bildfindung, die die konkrete Gestalt des Hingeschiedenen gleichsam aufs Haar und für alle Zeiten konserviert, durchaus berechtigte Hoffnungen machen konnte, dass gerade dieses Porträt im Sinne einer familiären Memoria in den Niederlanden Anklang finden würde. Die hier vorgeschlagene Interpretation lautet also dahingehend, dass Dürer die Wiener Version bewusst im Hinblick auf die niederländische Reise bzw. die habsburgisch-burgundischen Anverwandten als ein besonders kunstvolles „Probestück“ schuf, um sich deren Gunst auch fürderhin zu erhalten. Dafür sprechen auch kompositorische Elemente: Das Wiener Gemälde „mit der auf den untersten Bildrand aufgelegten Hand und mit dem ansonsten neutralen Hintergrund“ ruft offensichtlich „die große altniederländische Tradition in der Porträtmalerei etwa eines Jan van Eyck [auf], in der seit dem 15. Jahrhundert schon alle Burgunderherzöge porträtiert worden waren“.⁵⁹² Dürer verwendet also ein „offenbar sehr bewusst eingesetzte[s] retrospektive[s] Kompositionsschema“, was sich als ein möglicher Hinweis darauf lesen lässt, dass es „ursprünglich für die höfisch-dynastische Ahnengalerie in einer der burgundischen Residenzen bestimmt war.“⁵⁹³ Zieht man daraufhin etwa das Rogier van der Weyden gegebene Porträt Karls des Kühnen von 1460 vergleichend

588 Vgl. den Artikel „Granatapfel“ im LCI, Bd. 2, Freiburg 1990, 198f, sowie Schauerte 2001, 179.

589 AK Wien 2012, 381 (Gernot Mayer).

590 Stegmann 1901, 137.

591 Vgl. dazu auch die Untersuchung von Sahn 2006 zu Dürers Aufzeichnungen im Kontext der spätmittelalterlichen Autobiografie und *ars moriendi*.

592 AK Wien 2003a, 472 (Mathias F. Müller).

593 Ebd.



Abb. 141 Rogier van der Weyden (Werkstatt): Herzog Karl der Kühne, Öl auf Holz, ca. 1460 (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 545).

zu Rate (Abb. 141), erscheint eine bewusste Adaption Dürers in der Tat sowohl im Hinblick auf die Gesamtkomposition wie auch das nahezu identische Arrangement der Hände wahrscheinlich.⁵⁹⁴ Während Dürer in der Nürnberger Fassung eine vorbereitende Handstudie mit dem Granatapfel (Abb. 142) nahezu unverändert wiederholt,

⁵⁹⁴ Vgl. auch das um 1450 postum entstandene Porträt Johanns Ohnefurcht (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 540). Hier ruhen die Hände des Burgunderherzogs allerdings nicht auf dem Bildrahmen, sondern auf einer Art Brüstung bzw. Lehne, über die eine heraldisch verzierte Stoffbahn und das gestickte Herzogswappen gebreitet sind. Vgl. die Abb. bei Prevenier/Blockmans 1986, 204, Abb. 17. Zu den vielfältigen Formen des Kulturtransfers zwischen den Häusern Habsburg und Burgund siehe etwa Eichberger 2002b sowie zu der mit Maximilian I. beginnenden Adaption des burgundischen Porträttyps Matthews 2003, 47–76, sowie Prochno 2006.

Abb. 142 Albrecht Dürer:
Handstudie mit Granatapfel,
bezeichnet von fremder
Hand „1519“ und Dürer-
Monogramm, schwarze
Kreide (Wien, Albertina,
Inv.-Nr. 26332).



findet im Wiener Gemälde die eklatante Angleichung an den burgundischen Porträttyp statt. Zudem könnte die Übertragung der in deutscher Sprache und Frakturschrift gegebenen Inschrift im Nürnberger Exemplar⁵⁹⁵ in eine dem Latein des Wiener Bildes adäquate Renaissancekapitalis als ein Hinweis in dieser Richtung schon deshalb gelesen werden, weil Margarete und Karl der deutschen Sprache kaum mächtig waren. Dieselbe Inschrift scheint zwar insofern gegen eine Datierung des Nürnberger Gemäldes in die Lebenszeit des Kaisers zu sprechen, weil auch sie seinen bereits erfolgten Tod vermeldet, da sie jedoch später separat aufgebracht wurde, kann aus ihr letztlich überhaupt kein Anhaltspunkt für die Datierung des Gemäldes, sondern ebenso gut eine spätere Nutzbarmachung des eigentlich obsolet gewordenen Bildes abgeleitet werden.

Für die These, dass Dürer das Wiener Gemälde im Hinblick auf einen burgundischen Adressatenkreis schuf, ließe sich im Hinblick auf dessen Porträtrealismus neben einer durch das Ableben des Kaisers gerechtfertigten dokumentarischen Funktion jedenfalls auch eine mögliche Form des Paragone annehmen, indem Dürer also

595 „Der Allergrosmechtigist vnüberwindlichist Kayser Maximilian der in vernunft schicklichkeit Weisheit vnd manheit / bey seinen Zeiten meniglich vbertroffen Auch merkliche grosse sachen vnd getatten gevbt hat · Ist geborn den xix tag / Des monats marcy Im MCCCClviiiij·Jar · hat gelegt Lviiiij·Jar·ix monat vnnd xxv tag · Vnnd ist mit tod ver / schiden Zu Welß seiner Mayestat erblannd Den · xix tag / des monats January in dem MCCCCC·xix Jar·/ Der Allmechtig geruche der Seele sein gotliche Barmhertzigkeit gnedigklichen mitzuteylen.“ Siehe Löcher 1997, 213–215, hier 213.

zugleich in einen Wettstreit mit der flämischen Malerei und ihrem ‚epidermischen Realismus‘ tritt. Auch diesen übertrifft er, was die physiognomisch detaillierte Durchbildung betrifft, was dann jedoch möglicherweise ‚des Guten zu viel‘ war. Wäre Dürers niederländische Geschenkzuwendung tatsächlich die Nürnberger Fassung gewesen, wie Karl Schütz mutmaßt,⁵⁹⁶ was die vorliegende Untersuchung aus den genannten Gründen für unwahrscheinlich hält, hätte er damit in den Niederlanden vielleicht eher reüssiert, weil es dem autorisierten maximilianischen Porträt-Kanon und den davon bestimmten Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen zumindest in einigen Punkten mehr entsprochen hätte als das Wiener ‚realistische Manifest‘.

Bleibt abschließend die These vom Holzschnitt-Porträt als dem eigentlichen Gegenstand der Augsburger Porträtsitzung und Maximilian als dessen Auftraggeber. Ich folge in diesem Punkt Stegmann, der einen Auftrag des Kaisers schon darum für wahrscheinlich hielt, da dieser „ja auf seinen Nachruhm im Bilde und insbesondere den [...] weiter Verbreitung fähigen Holzschnitt großen Wert legte“⁵⁹⁷, bis zum Jahr 1518 aber kein offizielles und also autorisiertes Porträt im Holzschnitt in Auftrag gegeben hatte. Auch Thomas Schauerte hat in diesem Sinne vermutet, „dass nicht die Gemälde, wohl aber der Holzschnitt Anlass für die Augsburger Begegnung gewesen sein könnte“.⁵⁹⁸ Es entspreche einerseits „Maximilians Kontrollbedürfnis über seine Memoria, noch zu Lebzeiten ein letztgültiges, offizielles Bildnis im Massenmedium Holzschnitt ausgeben zu lassen; vor allem aber gäbe es sonst keinen plausiblen Grund, warum Dürer ausgerechnet in dem Moment, als sich die kaiserliche mit seiner eigenen Memoria unauflöslich und mit einer gewissen Breitenwirkung hätte verbinden lassen, auf sein Monogramm verzichtet haben sollte.“⁵⁹⁹ Auch lässt sich ein solcher Auftrag zwanglos in eine allgemeine Entwicklung einordnen, die etwa Sabine Fastert beschrieben hat:

Während des Reichstages in Augsburg 1518 brach in Deutschland ein förmliches Bildnisfieber aus. In den politisch zunehmend unruhigen Zeiten spielte die Autoritätsstiftung durch Bilder der eigenen Person eine immer wichtigere Rolle. Das grafische Porträt, innerhalb der historischen Entwicklung die jüngste Form der Gattung [...], bot bislang ungeahnte Möglichkeiten der Selbstdarstellung und Propaganda.⁶⁰⁰

596 Vgl. AK Wien 2012, 294 (Karl Schütz). Schon die Tatsache, dass das Bild mit Dürers Nachlass in den Besitz Willibald Imhoffs gelangte, schließt die These eigentlich aus. Auch sein unfertiger Zustand, die aufgeklebte Inschrift und die Tatsache, dass Dürer das Bild nicht signiert hat, lässt kaum an die Nürnberger Fassung als Gegenstand der Mechelner Geschenkzuwendung denken. Vgl. dazu auch Löcher 1997, 214.

597 Stegmann 1901, 137.

598 Schauerte 2012b, 181.

599 Ebd.

600 Fastert 2002, 284.

Dem fügt sich wiederum Schauertes Beurteilung des Augsburger Reichstags als eines regelrechten Katalysators für die „Etablierung neuer Bildnisgattungen“ ein.⁶⁰¹ Damit sind die Medaillenkunst sowie der Holzschnitt und der Kupferstich gemeint, deren Erzeugnisse im Umfeld des und im Anschluss an den Reichstag von 1518 vielfach zugleich mit einer bis dahin ungewohnten „physiognomischen Annäherung“⁶⁰² einhergehen.

Es lässt sich jedenfalls in der Tat kaum vorstellen, dass gerade der um seine *gedechtnus* so energisch und zugleich innovativ bemühte Maximilian, der im neuartigen Medium des Holzschnitts bereits Triumphzüge hatte aufführen und einen monumentalen *arcus triumphalis* errichten lassen, an deren Realisierung Dürer maßgeblich beteiligt war,⁶⁰³ diese Möglichkeit nicht erkannt und also ungenutzt gelassen haben sollte. Zudem ist in der Forschung zuletzt davon ausgegangen worden, dass die früheste Version des Holzschnitt-Porträts, das in drei Varianten und einer späteren Kopie auf uns gekommen ist,⁶⁰⁴ noch zu Lebzeiten des Kaisers, wahrscheinlich sogar noch während des Augsburger Reichstags bzw. in dessen unmittelbarer Folge entstanden ist. Danach wären die Umriss des Kopfes und die Detailformen des Gesichts vermutlich noch vor Ort nach der Zeichnung Dürers auf den Druckstock gepaust worden, um dann vom ausführenden Künstler – entweder einem anonymen Augsburger Formschneider oder Jost de Negker (Abb. 143) – geschnitten zu werden.⁶⁰⁵ Die Pauspunkte der

601 Schauerte 2016. Vgl. zum „multimedialen Herrscher“ und der „Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt“ im gegebenen Zeitraum – zumal im Zusammenhang der Wittenberger Kurfürstenporträts Lucas Cranachs d. Ä. – auch Müller, Matthias 2016: Diese ebenfalls in Serie produzierten Bildnisse erweisen sich einerseits in mancher Hinsicht als Analogon zum Porträtkonzept Maximilians I. (132) und andererseits als Gemälde, die sich der Herausforderung durch die neuen Medien stellen und dabei als „in ihrem künstlerischen Konzept singuläre Porträtform [erweisen], in der Elemente und Charakteristika des gemalten und gedruckten, des Büsten- und des Medaillenporträts auf neuartige Weise zusammengeführt wurden“ (134).

602 Ebd., 94.

603 Vgl. zu Maximilians Holzschnitt-Triumphzug Michel 2012. Zur *Ehrenpforte* ausführlich Schauerte 2001. Zur intermediären Konstellation beider Werke zwischen Aufführung und ‚Gedechtnus‘: Velten 2011. Zur medialen Entgrenzung und performativen Teilhabe außerdem Werner 2012. Zum „Papier-Kaiser“ auch Silver 2012. Zu Dürer im Dienst des Kaiserhofes ausführlich AK Bremen 2003. Zu Dürers „Triumphwagen“ zuletzt Brisman 2016.

604 Neben der gezeigten Version (Abb. 123) sind dies die sicher mit Jost de Negker zu verbindende Version in Gold und Schwarz (um 1518/19; vgl. AK Schloss Ambras 2019, 155, Kat. 1) sowie eine Variante des Hans Weiditz, die im Verlauf des Jahres 1519 entstanden sein dürfte und Maximilian unter eine Art Triumphbogen-Architektur versetzt, auf deren Säulen zwei Greifen Symbole der kaiserlichen Autorität halten (die Kaiserkrone über dem doppelköpfigen Reichsadler, das burgundische Feuereisen und Andreaskreuz; New York, Metropolitan Museum of Art, No. 1975.653.108; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/404575> [abgerufen am 20.04.2021]). Ein Jahr später, 1520, erschien zudem eine Adaption Lucas van Leydens als Radierung, die den Ausschnitt um Arme und Hände erweitert und Maximilian hinter eine Brüstung vor Architekturkulisse versetzt (New York, Metropolitan Museum of Art, No. 19.53; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336250> [abgerufen am 19.04.2021]). AK Schloss Ambras 2019, 154–158, Kat. 1–3 (Christof Metzger).

605 Ebd. 156



Abb. 143 Jost de Negker nach Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I., Holzschnitt von zwei Stöcken in Gold und Schwarz, 1518/19 (Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein).

Zeichnung fänden darin also eine weitere Erklärung, was den späteren Einsatz durch Dürer bei der Herstellung seiner Gemälde selbstverständlich nicht ausschließt. Auch die Verwendung des eigentlich postumen Ehrentitels *Divus* steht einer Entstehung des ersten Holzschnitt-Porträts zu Lebzeiten Maximilians nicht entgegen, begann doch seine Divinisierung schon vor 1500, wie eine humanistische Allegorie von 1496 zeigt, die ihn als immerhin halbgöttlichen *Hercules Germanicus* feiert (Abb. 144). Auch ein Buchholzschnitt aus Sebastian Brants *Varia carmina* von 1498 richtet sich ausdrücklich *ad divum Maximilianu[m]*, der mit der Kreuzfahrerfahne und in voller Rüstung vor den Toren Jerusalems steht (Abb. 145).⁶⁰⁶

Neben der skizzierten allgemeinen Tendenz eines druckgraphischen „Bildnisfiebers“ im Zusammenhang des Augsburger Reichstags, Maximilians besonderer Vorliebe für das neue Medium, dem Argument des fehlenden Dürer-Monogramms und der vermutlich zeitnahen Entstehung der ersten Holzschnitt-Version spricht schließlich

606 Vgl. ebd., 154 sowie 158–161, Nr. 4 und 5 (Erwin Pokorny); zum „Caesar Divus“ ausführlich auch Silver 2008, 109–148.



Abb. 144 Hercules Germanicus, Wappen des Janus Tolophus, Nürnberg um 1493 oder 1500 [?] (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1948/224).



Abb. 145 Maximilian vor Jerusalem, Buchholzschnitt aus Sebastian Brants *Varia Carmina*, Basel 1498 (Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Inkunabeln, 158 E 12, fol. 77r).

auch der unten gerade abschließende Büstenausschnitt der Zeichnung für einen Auftrag in dieser Richtung. Dieses formale Element ist ein typisches Merkmal auch der Porträtstiche Dürers, die im Anschluss an den Augsburger Reichstag entstehen und deren Reihe *Der kleine Kardinal* von 1519 eröffnet (Abb. 29). Auch dieses Porträt geht auf eine Zeichnung zurück, die Dürer in Augsburg von dem Reichskanzler, Kurfürst Albrecht von Brandenburg, nach dem Leben schuf (Abb. 146). Sie wurde anschließend ebenfalls nahezu identisch in den Kupferstich überführt, wobei der Ausschnitt gegenüber der Zeichnung leicht zum Brustbild verkürzt wurde.⁶⁰⁷ Der Anlass der

607 Ich erkenne anders als Fastert 2002, 287, beim Vergleich von Zeichnung und Stich keine gravierenden Eingriffe und Modifikationen physiognomischer Art. Einiges kommt durch die stärkeren Licht-Schatten-Effekte im Stich schärfer heraus, die anderen minimalen Abweichungen würde ich allerdings weniger mit einem bewussten Akt des Eingreifens als vielmehr technisch, durch die Übertragung in den Stich, erklären. Vergleicht man die Zeichnung in der Albertina und den Stich, erkenne ich weder, dass die Nase im Stich gegenüber der Zeichnung „stark stilisiert“ wurde, noch auch wurden die Tränensäcke bedeutend „akzentuiert“ oder legt sich „jetzt die Stirn in Falten“. Zudem sind auch die Mundwinkel bereits in der Zeichnung



Abb. 146 Albrecht Dürer: Porträtzeichnung Kardinal Albrechts von Brandenburg, schwarze Kreide, 1518 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4853).

Porträtsitzung mit Albrecht wird jedenfalls sehr wahrscheinlich der konkrete Auftrag zu dem Porträtstich gewesen sein, für den Dürer nach eigenem Bekunden außerordentlich gut bezahlt wurde.⁶⁰⁸ Ein ebensolcher Auftrag dürfte so auch vom Kaiser ausgegangen sein. Zieht man weiter in Betracht, dass die Porträtsitzung mit Maximilian bereits am Tag nach dessen Ankunft in Augsburg stattfand, legt das eine Dringlichkeit nahe, die ebenfalls an einen konkreten Auftrag denken lässt.⁶⁰⁹

Der zeitgleich entstandene Porträtstich des Albrecht von Brandenburg ist im Zusammenhang der Maximilianporträts aber auch noch in einer anderen Hinsicht aufschlussreich (Abb. 29). Der physiognomische Wahrhaftigkeitsanspruch der Abbildung wird unterhalb des Dargestellten durch einen vierzeiligen, auf Vergil alludierenden Hexameter beglaubigt: SIC OCVLOS SIC ILLE GENAS SIC ORA FEREBAT ANNO ETATIS SVE XXIX. M.D.X.IX (=„So trug jener Augen, Wangen und Mund

„nach oben gerichtet“. Dieser Eindruck wird allein durch die im Stich verstärkte Hell-Dunkel-Modellierung erzeugt.

608 Rupprich 1956–69, Bd. 1, 85–87. Zu der ungewöhnlich hohen Bezahlung von 200 Goldgulden und zwanzig Ellen Damast, die Mende mit dem gleichzeitig in Auftrag gegegeben Entwurf zu einer Medaille erklärt, vgl. Schoch/Mende/Scherbaum 2002, 223.

609 Vgl. Schauerte 2016, 97.

im 29. Jahr seines Lebensalters 1519“).⁶¹⁰ Die Inschrift dürfte freilich von Albrecht und seinem humanistischen Beraterstab festgelegt worden sein, sie taucht fortan auch auf dessen Schaumünzen und in weiteren Stichen Albrechts auf und diente in diesem Fall wohl zunächst und vor allem als Ausweis für die humanistische Bildung des Kardinals.⁶¹¹ Dass Albrecht dann jedoch mit seiner in Bezug auf „Augen, Wangen und Mund“ allzu genauen Darstellung in Dürers Stich nicht glücklich gewesen sein kann, belegt die bereits geschilderte Überarbeitung durch Lucas Cranach d. Ä. unmissverständlich. Zwar ließ Albrecht die von Dürer gedruckten 200 Exemplare ausgehen – er hatte sie Albrecht Ende des Jahres 1519 zusammen mit der gestochenen Platte ausgehändigt –, beauftragte dann jedoch seinen Hofkünstler Cranach mit jenem zweiten Bildnisstich (Abb. 28). Hier kam es dann zu besagter „Ent-Differenzierung“ und „Ent-Individualisierung“⁶¹², die in den Augen des Auftraggebers offenbar den an ein Herrscherporträt zu stellenden Anforderungen besser gerecht wurde, als es Dürers gleichsam unvermittelte Version tat. Cranach war so der Burgkmair des Jahres 1520, nun freilich unter umgekehrtem Vorzeichen: Hatte es Dürer 1502 im Zusammenhang des maximilianischen Widmungsholzschnitts an physiognomischer Akkuratess mangeln lassen, weshalb dieser überarbeitet wurde, scheint er es im Albrechtporträt – wie im Wiener Gemälde Maximilians – ‚zu gut‘, soll heißen: ‚zu genau‘ gemacht zu haben.

Aber auch das sollte ihm offenbar eine Lehre sein: Als er im Zuge des Nürnberger Reichstages 1522/23 erneut die Gelegenheit bekam, Albrecht von Brandenburg nach dem Leben zu zeichnen (Abb. 147), um auf dieser Grundlage wiederum einen Porträtstich – den *großen Kardinal* von 1523 (Abb. 148) – anzufertigen, ging er etwas behutsamer vor und nahm nun eine gewisse Glättung und Korrektur gleich selbst vor. Obschon die individuellen Züge der kurfürstlichen Physiognomie – das Doppelkinn, die spezifisch-einmalige Form der Nase, das ‚Glupschäugige‘ – auch in der jetzt strengen Profilstellung akzentuiert in Erscheinung treten, ist doch eine gewisse Abmilderung und Glättung zu erkennen: „Vor allem der Kontur des Gesichts wurde modifiziert. Stirnmuskulatur, Kinn und Doppelkinn erscheinen stilisiert und in geometrische Grundformen transformiert.“⁶¹³ Auch werden nicht mehr – nach Dürers eigener Maßgabe – *die allerkleinsten Runzelein und Ertlein nit ausgelassen*, sondern etwa die kleine Warze an der kurfürstlichen Nasenspitze, die die Zeichnung genau erfasst, im Stich durch eine an Antigonos gemahnende Wendung des Kardinals ins Profil nach rechts verborgen. Zugleich hat auch eine Verjüngung bereits stattgefunden, ist das ‚Glupschäugige‘ etwas abgemildert und der gesamte Kopf durch den Kardinalshut in gefälligeren Formen

610 Vgl. dazu auch Fastert 2002, 287f, sowie Hinz 2006, 20, Anm. 21. Das Zitat entstammt Vergils *Aeneis* (III, 490): Andromache meint in Ascanius ihren getöteten Sohn Astyanax wiederzuerkennen: *sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat*. Aus den Händen bei Vergil, die im Albrecht-Stich nicht zu sehen sind, werden folgerichtig *genae* (die Wangen).

611 Vgl. dazu Temme 1997; Fastert 2002, 288; Hinz 2006, 20 und Anm. 22.

612 Temme 1997, 195f.

613 Fastert 2002, 296.



Abb. 147 Albrecht Dürer: Porträtzeichnung Kardinal Albrechts von Brandenburg, Silberstift auf Papier, 1523 (Paris, Musée du Louvre, Cabinet dessins, Inv.-Nr. 18589, Recto).



Abb. 148 Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, „der große Kardinal“, Kupferstich, 1523 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1930/1442).

überführt. Aber auch das war offenbar nicht genug: Wenn Dürer sich in der Folge auch am brandenburgischen Hof dennoch nicht dauerhaft als bevorzugter Porträtist etablieren und „Cranach den Wettstreit mit Dürer um die Gunst Albrechts eindeutig für sich entscheiden“⁶¹⁴ konnte, dürfte das auch daran gelegen haben, dass Dürer auch jetzt nicht ganz aus seiner Haut konnte und trotz der erkennbaren, aber subtilen Eingriffe doch grundsätzlich an seiner Auffassung festhielt, dass das Porträt *dy gestalt der menschen* zu beachten und zu bewahren habe, während Cranach in seinen Porträts der vom Auftraggeber offenbar gewünschten Schematisierung weit umfassender willfahrte.

4.5 Zusammenfassung: Lomazzo 2.0?

Das Kapitel fragte nach den möglichen Grenzen der Ähnlichkeit im Herrscherporträt und suchte durch eine möglichst differenzierte Analyse und an einem konkreten Beispiel – dem Porträt bzw. den Porträts Albrecht Dürers – nicht nur deutlich zu

614 Ebd., 297.

machen, dass es solche Grenzen durchaus gab, sondern auch, wie sie im konkreten Fall ausgesehen haben könnten. Dabei hat nicht nur die ‚Nase des Reiches‘ noch einmal eine prominente Rolle gespielt, sondern wurde am Beispiel Dürers auch eine Porträtauffassung weiter expliziert, die einen grundsätzlichen Ähnlichkeitsprimat auch für das Herrscherporträt um 1500 ersichtlich werden lässt. Zugleich aber zeigten die Ausführungen an einem äußerst prominenten und vieldiskutierten Werk, dass dieser Primat – bezogen auf das Herrscherporträt – tatsächlich ein heikles Thema, ein Äquilibrium sein und der Bogen überspannt werden konnte, wenn die für eine effiziente Bildpolitik des Körpers zwar geforderte, aber doch durch die beschriebenen Formen einer *Typisierung durch Individualisierung* hinlänglich gewährleistete Indienstnahme der herrscherlichen Physiognomie mimetisch überstrapaziert wurde. Damit verbanden sich weiter Interpretationsvorschläge im Hinblick auf die Datierung, Porträtgenese und Auftraggeberschaft von Dürers Porträt, die die vorgeschlagene Lesart des Wiener Gemäldes als ein Regelverstoß, als ein Porträt, dass es aus nachvollziehbaren Gründen mit der physiognomischen Durchbildung ‚zu gut‘ gemeint hat, weiter erhärten und eine teilweise neue Deutung dieser Werke zur Diskussion stellen konnten.

Aber, so ließe sich fragen, ergibt sich aus alledem nicht ein Bild, das dem von Lomazzo geforderten Gebot der *dissimulatio*, mit der sich die Untersuchung eingangs beschäftigt hat, weitgehend entspricht? Lomazzo 2.0? Ja und nein. Wenn darunter ein Lomazzo verstanden wird, der am grundsätzlichen Ähnlichkeitsprimat auch im Hinblick auf das Herrscherporträt letztlich nicht rüttelt und der nur relativ zaghafte Eingriffe und Dissimulationen empfiehlt und für geboten hält, wenn man also die Beschönigung und das Verbergen bei Lomazzo subtiler auffasst, als das vielfach geschieht, dann kommen die hier entwickelten Ergebnisse ihm in diesem Punkt tatsächlich recht nahe. Sie unterscheiden sich jedoch elementar in ihrer grundsätzlichen Auffassung von der Ähnlichkeit als einem sehr bewusst eingesetzten und hocheffizienten Teil der politischen Semiotik. Ähnlichkeit ist hier nicht nur eine – mehr oder weniger lästige – *Conditio sine qua non* des Porträts, etwas, das man halt berücksichtigen muss, wenn von einem Bild sinnvoll als Porträt gesprochen werden soll, sondern wird im Zusammenhang der hier entwickelten Aspekte einer „Bildpolitik des Körpers“ zu einem integralen Bestandteil der Argumentation, zu einem Herrschaftszeichen, das die von Lomazzo für das Herrscherporträt eingeforderte *maestà*, *nobilità* und *gravità* buchstäblich am eigenen, kontingenten Körper zelebriert. Dieser Gedanke findet sich als Möglichkeit weder bei Lomazzo noch in jener Forschung, die ihn immer wieder einseitig verkürzt gelesen und als Kronzeugen für ein grundsätzliches Abweichen von der Ähnlichkeit im Herrscherporträt als einem ehernen Gebot genommen hat.

5 Zur Frage der Ähnlichkeit in der frühen Porträtgenese

Die folgenden Kapitel schließen nicht chronologisch an die vorhergehenden an, sondern richten den Blick unter Maßgabe der bisherigen Ergebnisse dieser Untersuchung auf die frühe Porträtgenese in Europa im 14. Jahrhundert, die wesentlich eine Genese des Herrscherporträts war. Mit den Triforienbüsten des Prager Doms aus der Werkstatt des Peter Parler ist diese Frühzeit bereits begegnet (Abb. 65–68): Robert Suckale beschrieb an diesen eine neuartige Porträtauffassung, die Ähnlichkeit nicht nur anstrebt und in das Herrscherporträt integriert, sondern auch bereits bildpolitisch instrumentalisiert. Auch geht die vorliegende Untersuchung mit Anton Legner von einer nach wie vor virulenten Problemstellung aus, die er 1978 im Hinblick auf diese Frühzeit des Porträts wie folgt beschrieben hat: „Zu den interessantesten Problemen der Kunst der [...] Epoche gehört die Frage nach dem Bildnis- und Ähnlichkeitswert der Dargestellten, der Lebenden und der Verstorbenen.“⁶¹⁵ Zudem sind gerade für diese Epoche neben Suckales differenzierter Analyse zu einer einzelnen Werkgruppe zuletzt weitere, umfassende Untersuchungen erschienen, die sich genau dieser Problemstellung erneut angenommen und mit neuen Antworten auf die schwierige Frage verbunden haben, die im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht: „as to how and why individuality was painted from a certain moment onwards“⁶¹⁶ Deshalb wird es im Folgenden zunächst um diese Antworten gehen, bevor der eigene Ansatz im Hinblick auf die nachantike ‚Geburtsstunde‘ des Porträts fruchtbar gemacht werden soll.

5.1 Standpunkte neuerer Forschung

In einer Reihe von Aufsätzen⁶¹⁷ und vor allem seinem 2009 erschienenen Buch *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*⁶¹⁸ hat Stephen Perkinson einen in vielerlei Hinsicht bemerkenswerten Beitrag zu der hier in Frage

615 Legner 1978, 217.

616 Warnke 1998, 83.

617 Perkinson 2005; Perkinson 2007; Perkinson 2008; Perkinson 2012 und Perkinson 2013.

618 Perkinson 2009.

stehenden Frühgeschichte des Porträts geleistet. Perkinson realisiert sein Anliegen – *Rethinking the Origins of Portraiture*, so der Titel eines Aufsatzes von 2007 – am Beispiel der Porträtgenese am französischen Königshof seit dem späten 13. Jahrhundert und dann vor allem im 14. Jahrhundert, deren Entwicklung in der ersten Inkunabel autonomer Porträtmalerei des ausgehenden mittelalterlichen Abendlandes, der Tafel mit dem Porträt Johanns II. von Frankreich, kulminiert (Abb. 149). Während die bisherige Forschung zu dieser Tafel, so Perkinson in der Einleitung seines Buches, „a relatively recent interpretation“ sei – „one that tells us more about nineteenth- and twentieth-century interests than those of its makers and original audience“⁶¹⁹, verortet er sowohl den *Jehan roy de France* (so die Inschrift der Tafel) wie auch die übergreifende Frage nach der frühen Genese des selbstständigen Porträts „within the context of late medieval representational systems (particularly heraldic codes) and social practices“.⁶²⁰ Er knüpfte dabei ebenfalls vor allem an die gedanklichen Vorarbeiten von Michel Pastoureaux, Hans Belting und Brigitte Bedos-Rezak an.⁶²¹ Zugleich setzt sich Perkinson kritisch von einigen neueren Interpretationsmodellen zur französischen Hofkunst des 14. Jahrhunderts ab – vor allem dem bereits skizzierten Ansatz Bernd Carqués⁶²² und jenem Wolfgang Brückles⁶²³ – und formuliert eine Kritik an beiden, die sich die eigene Untersuchung uneingeschränkt zu eigen machen möchte: „In particular, both seem to set aside an important facet of the images that emanated from the fourteenth-century French courts: their growing reliance on references to the embodied identities of their subjects“.⁶²⁴

Auch Perkinson geht wie Pastoureaux und Belting von einem Nebeneinander verschiedener identitätsstiftender, aufeinander verweisender Zeichensysteme und der Genese des individualisierten Porträts im Kontext dieser zunächst gleichberechtigten, sich dann krisenhaft ausdifferenzierenden zeichen- und bildhaften Repräsentationsformen aus. Er verortet die früheste Porträtgenese deshalb eingehend im komplexen Raum dieser identitätsstiftenden Zeichen- und Repräsentationssysteme des Mittelalters, wobei das neuartige Porträt und mit ihm das Konzept physiognomischer Ähnlichkeit auch bei ihm nicht sogleich als alternativlose Hauptausdrucksform personaler Repräsentation auftritt, sondern sich zunächst nur als ein neuer Modus neben die anderen, althergebrachten oder nahezu gleichzeitig aufkommenden Modi und semiotischen

619 Ebd., 18.

620 Ebd.

621 Ebd., 17–23.

622 Carqué 2004.

623 Brückle 2005: Brückle interpretiert die in Frage stehenden Bildnisse vor allem im Rahmen einer politischen Geistesgeschichte: Die künstlerische Patronage sowohl der kapetingischen Könige wie auch ihrer Nachfolger aus dem Hause Valois entspringt bei ihm dem Bemühen, einer politischen Ideologie Ausdruck zu verleihen. Die Bildnisse der Zeit sind demnach vor allem Emanationen und Symptome einer neuen, an Aristoteles geschulten Auffassung von Regierungstätigkeit, die eine Verschiebung zu fortschreitend säkularen Konzepten des Königtums bewirkt habe.

624 Perkinson 2009, 20.

Ausdrucksformen der Personalität gesellt, um sich dann in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zunehmend als deren bevorzugtes Medium zu etablieren.

Perkinson setzt sein Anliegen dann geradezu paradigmatisch um: Er verortet zunächst die Begriffe „likeness“ (der im Englischen sowohl für Ähnlichkeit wie auch Porträt steht) und „representation“ in der mittelalterlichen Bildtheorie (etwa Villard de Honnecourts Unterscheidung von *contrefaire* und *portraiture*),⁶²⁵ der optischen, physiognomischen und Reliquien-Theorie (das Schweißstuch der Veronika)⁶²⁶ und schreitet von dort zur Untersuchung der Indienstnahme physiognomischer Ähnlichkeit im Porträt des Königs und anderer politisch wichtiger Personen im 13. und frühen 14. Jahrhundert in Frankreich.⁶²⁷ Dabei bestätigt seine äußerst vielschichtige, quellen- und medienreiche Analyse die von Pastoureau nur recht allgemein skizzierte Hypothese auf beeindruckende Weise: Die französischen Könige und Mächteliten hatten einen sowohl flexiblen wie auch anpassungsfähigen Apparat von „interlocking semiotic systems“⁶²⁸ zu ihrer Verfügung, der neben Inschriften, Heraldik, Gesten, Maßeinheiten und Materialitäten auch gut etablierte und allgemein verständliche visuelle Zeichen umfasste, die den sozialen und beruflichen Status der Dargestellten signalisierten. Die Kombination einiger oder all dieser Zeichensysteme erlaubte eine in hohem Maße individualisierte und klar identifizierbare Repräsentation der Person – zu der seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert auch physiognomische Ähnlichkeit beitragen konnte, aber nicht musste.⁶²⁹ Die Möglichkeit einer eindeutigen Bezeichnung der Person resultierte also nicht erst aus der körperhaften Mimesis, ihr kam zunächst nicht einmal eine Vorrangstellung zu – sie war zunächst nur ein neuartiges Zeichen unter anderen.

Das änderte sich nach Perkinson im Verlauf des 14. Jahrhunderts, das sich in fortschreitendem Maße auf die Wiedergabe und Darstellung physiognomischer Individualität verließ, wie er vor allem an Schriftzeugnissen – zumal dem höfischen Roman – nachweist.⁶³⁰ Diese Texte machen für Perkinson einen „shift“ vor allem insofern deutlich, als sie den wachsenden Glauben demonstrieren, dass die äußere Erscheinung einer

625 Die spätere Unterscheidung von *ritrarre* und *imitare* bei Vincenzo Danti erstaunlich präzise vorwegnimmt: *Contrefaire* meint bei Villard die reine Mimesis der Oberfläche, *portraiture* die wahre, essentielle, ideelle Repräsentation eines Subjekts, weit entfernt von einer Zeichnung ‚nach dem Leben‘ in unserem Verständnis. Vgl. Perkinson 2009, 54–61.

626 Perkinson 2009, Chap. 1: „The Discourse of Likeness in the Late Middle Ages“, 27–84.

627 Ebd., Chap. 2: „Representing the Royal Body in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries“, 85–134.

628 Ebd., 133.

629 So im Anschluss an Perkinson zuletzt auch Monnet 2021, 215. Neben den neuartigen individuellen Gesichtszügen und körperlichen Besonderheiten bis hin zu Makeln waren zahlreiche weitere Zeichensysteme gleichzeitig in Gebrauch: „Inscription, Devise, Titulatur, Datum, Insignien, Krone, Kleidung, Umfeld, Körperhaltung, Blickrichtung und Kopfdrehung wurden inszeniert und kombiniert. Jedes dieser Indizien steuert etwas zur Identifizierung der Person bei [...]“

630 Perkinson 2009, Chap. 3: „The Vocabulary of Likeness at the Late Fourteenth-Century French Court“, 135–188.

Person mindestens einige ihrer essentiellen inneren Qualitäten enthüllt und insofern bedeutsam und aussagekräftig ist.⁶³¹ Und ebendiese Entwicklung hatte dann einen eminenten Einfluss auch auf die bildenden Künstler und die von ihnen vorangetriebene Porträtentwicklung, insofern sie bestrebt waren, den neuartigen Erwartungen gerecht zu werden und dementsprechend ihre Fähigkeit, physiognomische Ähnlichkeit im Bild hervorzubringen, fortlaufend zu perfektionieren, weil ebendiese Ähnlichkeit von ihren höfischen Patronen und Auftraggebern jetzt geschätzt, gefordert und sowohl als eine intellektuelle wie auch mechanisch-handwerkliche Errungenschaft angesehen wurde.⁶³²

Der Betonung von Stil- und Formfragen bei Carqué und von programmatisch-ideologischen Erwägungen bei Brückle setzt Perkinson also bewusst „the role of the ‚creators‘“⁶³³ entgegen, die in der Standardforschung zu dieser Periode und diesen Bildnissen weitgehend unberücksichtigt geblieben sei. Dabei hätten stets die Auftraggeber im Fokus gestanden, „implicitly seeing the immensely powerful political figures of the period as having driven the representational strategies deployed in their own images“.⁶³⁴ Zwar gibt auch Perkinson gleich zu bedenken, dass es töricht wäre, die Bedeutung dieser Auftraggeber „in shaping the art of their day“ zu leugnen, aber sein Buch möchte dennoch „some degree of agency to the image-makers“ zurückgeben, könne doch die „inclusion of physiognomic references in images [...] in part be explained as a product of the image-makers’ intensely felt need to demonstrate their loyal memory of, and thus devotion to, the lords on whom they depended for their livelihoods – indeed, for their lives“.⁶³⁵ Perkinson interpretiert also das neuartige höfische Porträt, wie er im vierten Kapitel ausführlich darlegt, vor allem im Rahmen einer höfischen Gaben-Kultur, als die Hervorbringung von Künstlern, die sich der Patronage durch den König und andere Machteliten dadurch zu versichern suchten, dass sie Aufmerksamkeit erregten – und zwar durch ihre hervorragenden Fähigkeiten als naturalistische „image-makers“ sowie ihr intellektuelles Vermögen, neue Bilder durch „memory“ und „innovation“ hervorzubringen. Dieselbe Fähigkeit hätten die Künstler in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch durch extrem detaillierte und naturalistische Abbildungen von Pflanzen und Tieren und das Arbeiten in unterschiedlichen Medien demonstriert.⁶³⁶ Als kognitive Gedächtnis- und malerische Innovationsleistung hervorgebrachte physiognomische Ähnlichkeit im Porträt und deren zunehmende Perfektionierung diene den Künstlern demnach vor allem als ein Zeichen ihrer Loyalität und als eine Möglichkeit der Schmeichelei gegenüber ihren „patrons“. Die Fähigkeit, die Gesichtszüge derselben wieder in Erinnerung zu rufen und kreativ zu reproduzieren sei als ein Zeichen von Respekt und Liebe aufgefasst

631 Vgl. dazu etwa auch Kartschoke 1992.

632 Perkinson 2009, Chap. 4: „Likeness, Loyalty, and the Court Artist“, 189–277.

633 Ebd., 19.

634 Ebd.

635 Ebd.

636 Vgl. dazu für die Lombardei um 1400 auch Grzęda 2013.

worden und habe den Herrscher zugleich veranlasst, die entsprechenden Künstler weiter zu beschäftigen. Dabei leugnet Perkinson zwar die Rolle der Patrone, Empfänger und Auftraggeber in der Serie von Transaktionen nicht, die die fertigen Kunstwerke hervorbrachten, aber der Impetus, was die Form und das Aussehen der Bildwerke betrifft, liegt bei ihm doch eindeutig auf Seiten der Künstler, ist wesentlich deren Agenda unterstellt: „Physiognomic likeness came to play a crucial role in these exchanges, manifesting both artistic talent and powerfully inscribed memories of the iconographic codes associated with the person one hoped to flatter.“⁶³⁷ Das habe schließlich eine progressive Entwicklung in Gang gesetzt, die letztlich im hyperrealistischen Porträt der flämischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts resultiert. Gleichwohl erfüllten auch die frühen Bildnisse denselben Zweck, nur unter Maßgabe verschiedener Sehgewohnheiten und Erwartungen der Rezipienten: “[L]ate fourteenth-century images that function in part through physiognomic likeness may look crude in comparison to the works by slightly later artists such as Jan van Eyck [...] but the original viewers of these images would have found the representation of certain salient features to be an entirely satisfactory method of imitating appearances.“⁶³⁸ Die Künstler der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mussten also die Erscheinung eines Subjekts gar nicht in ihrer Ganzheit und en détail reproduzieren, um denselben Effekt zu erzeugen. Man könnte nach dem Vorhergehenden auch sagen: Auch sie arbeiteten unter der Maßgabe einer vollauf hinlänglichen *Typisierung durch Individualisierung*. Die perfekte Reproduktion und Kreation, das machten Textquellen immer wieder deutlich, blieb ein Prärogativ Gottes – ein System, an dem auch die flämische Malerei festhielt und das paradigmatisch etwa in Jan van Eycks Wahlspruch *als ich can* (= „so gut ich kann“) zum Ausdruck kommt.⁶³⁹ Deshalb müssten van Eycks Bildnisse – ebenso wie all die anderen Meisterwerke des Verismus im 15. Jahrhundert – eher als logische Fortsetzung der im 14. Jahrhundert begonnenen künstlerischen Strategien des Naturalismus, denn als Indikator eines radikal neuen, sich vom Vorangehenden vehement absetzenden Zeitalters betrachtet werden.⁶⁴⁰

Im Epilog kehrt Perkinson schließlich zur Tafel des *Jehan roy de France* zurück, mit der er seine Untersuchung auch eröffnet hatte (Abb. 149).⁶⁴¹ Dabei weist er noch einmal auf grundlegende Schwächen hin, die die bisherige Forschung zu dieser Tafel bestimmte und die vor allem durch allzu moderne Vorstellungen vom Porträt und einem damit einhergehenden „synchronic sophism“ (Georges Didi-Huberman) begründet sind. Zielführender sei es, mit dem Werk selbst zu beginnen und durch eine genaue Beobachtung der Art und Weise, „in which it crystallizes a broad array of traditional late medieval representational modes and concerns“, ein besseres Verständnis

637 Ebd., 272.

638 Ebd.

639 Ebd., 274. Zu van Eyck und seinem Wahlspruch ausführlich AK Wien 2019.

640 Perkinson 2009, 277.

641 Ebd., Epilogue: „A Reconsideration of Jehan roy de France“, 278–303.

dafür zu entwickeln, wofür dieses Gemälde tatsächlich bestimmt war. Perkinson untersucht die Tafel deshalb in einer Weise, die Didi-Huberman als „particularity“⁶⁴² der Bilder beschrieben hat – „in a sense, the manner in which the image achieves its act of representation“.⁶⁴³ Aber auch Perkinson präsentiert dann – aufgrund verschiedener Variablen und einem deshalb notwendig hypothetischen Charakter der Interpretation – kein eindeutiges Ergebnis, sondern eher verschiedene mögliche Szenarien. Diese fächern sich hauptsächlich nach zwei jeweils möglichen Grundannahmen auf, die die Tafel entweder als während Johanns Lebenszeit oder postum entstanden und sie entweder als autonomes Porträt oder als Teil eines Ensembles betrachten. Die Haupt- und zugleich plausibelsten Szenarien lassen sich wie folgt zusammenfassen: Einerseits die These, dass die Tafel als Erinnerung an den abwesenden König fungierte, entweder in der Zeit seiner englischen Gefangenschaft (1356–1360) oder nach seinem Tod, und dass das intendierte Publikum auf einen kleinen intimen Kreis um Johanns Sohn, den späteren Karl V., beschränkt war. Die Tafel wäre dann vermutlich noch zu Lebzeiten Johanns entstanden und als autonomes Porträt anzusprechen. Und andererseits die These, dass die Tafel Teil eines Quadriptychons war, das in drei Inventaren der königlichen Besitzungen von 1380⁶⁴⁴, 1400⁶⁴⁵ und 1416⁶⁴⁶ beschrieben wird und das neben Johann II. auf den drei anderen Tafeln seinen Sohn Karl V., dessen Onkel Kaiser Karl IV. und König Edward III. von England zeigte. Die Tafel wäre dann unter Karl V. von Frankreich, also postum entstanden und keine autonome Porträttafel, sondern Teil dieses Ensembles gewesen.

In seiner Rezension von Perkinsons Buch hat Julian Gardner darauf aufmerksam gemacht, dass dieser einen wichtigen materialen Befund nicht berücksichtigt, der in seinen Augen offenbar eher für zweite Annahme spricht: Der Rahmen der Tafel zeigt auf der Rückseite eine gemalte Marmor-Imitation, „which implies at least occasional visibility and has functional implications, not least concerning portability and

642 Vgl. Didi-Huberman 1998.

643 Perkinson 2009, 285.

644 „Ungs tableaux de boys cloans, de quatre pieces, y a paint en l'un de Roy qui à present est, l'Empereur son oncle, le roy Jehan son père, et Edoart roy d'Angleterre“ (= „A folding set of wood panels, in four pieces, and there is painted on one the present king, the emperor his uncle, the king John his father, and Edward king of England“). Inventar der Besitzungen König Karls V., 10. April 1380. Siehe Labarte 1879.

645 „Premièrement uns tableaux de bois cloans de quatre pièces et y a painct en l'un le roy Charles le Quint, le roy Jean son père, l'empereur son oncle et Edouart roy d'Angleterre“ (= „Firstly, a painting on wood composed of four panels on which are painted the king Charles V, King John his father, the Emperor his uncle and Edward King of England“). Inventar für Karl VI, 1400. Siehe Henwood 2004, hier 232, no. 1217. Vgl. auch Gardner 2012, 132.

646 „Item, quatre tableaux de peintures, ployans, esquelz sont auf vif les visages du roy Charles, de l'Empereur, du roy Jehan et de Edouart, roy d'Angleterre“ (= „Item, four panels of wood, folding, on which there are the faces au vif of the king Charles, of the emperor, of king John, and of Edward, king of England“). Inventar der Besitzungen des Jean de Valois, duc de Berry, 1416. Siehe Guiffrey 1894–96.



Abb. 149 Anonym: Porträt Johans II. von Frankreich, gen. der Schöne, „Jehan roy de France“, Öl auf Holz, 1350–1375 (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 2490).



Abb. 150 Prager oder Wiener Meister: Porträt Rudolfs IV. von Österreich, gen. der Stifter, Öl auf Holz, um 1360–65 (Wien, Dom- und Diözesanmuseum, Prot.-Nr. L-11).

access“.⁶⁴⁷ Auch sei der Rahmen in der Tiefe der Tafel ausgeschnitten worden – eine Technik, die sowohl im italienischen Trecento wie auch später in den Niederlanden angewandt wurde und die die Frage nahelege, ob es sich nur um einen inneren Rahmen handelt, der ursprünglich von etwas Imposanterem umgeben war. „Was it originally freestanding“, fragt Gardner, „part of a folding quadriptych, like that recorded [...]“⁶⁴⁸

Die vorliegende Arbeit hält aufgrund der bis auf Weiteres uneindeutigen Quellenlage und Variablen wie auch der materialen Befunde beide Interpretationen für möglich. Auch der Materialbefund Gardners lässt sich auf eine autonome Tafel anwenden und spräche dann ebenfalls für deren „portability“, auch könnte eine solche autonome Tafel einst imposanter gerahmt gewesen sein. Möglich scheint zudem, dass die Tafel ursprünglich autonom war und erst unter Johans Nachfolger, seinem Sohn Karl V., zu jenem Quadriptychon erweitert wurde, war Karl doch nachweislich bestrebt, neben

647 Gardner 2012, 134.

648 Ebd., 132.

militärischen auch diplomatische Formen eines möglichen Ausgleichs mit England im Kontext des Hundertjährigen Krieges zu sondieren und sich hierzu der Hilfe seines kaiserlichen Onkels, Karls IV., zu versichern, was sich auch in „Bildergesten der Freundschaft und Allianz zwischen Prag und Paris“ eindrücklich niederschlug.⁶⁴⁹

Auch die Frage nach der Auftraggeberschaft und der konkreten Funktion der Tafel muss einstweilen offenbleiben. Zwar legt die spätere Überlieferung in den Inventaren tatsächlich nahe, dass sie nur einem kleinen Kreis von Menschen in der Nähe des Königs zugänglich war und dann einer quasi-privaten, familiären Form der Memoria gedient hätte,⁶⁵⁰ ob damit jedoch zugleich die ursprüngliche Zweckbestimmung richtig benannt ist – zumal dann, wenn man eine diplomatische, transhöfische Initiative mit ihr verbindet –, erscheint ebenso fraglich wie die Schlussfolgerung, dass diese „paintings had little function, once painted and delivered; and they came to rest in odd places“.⁶⁵¹ Nicht nur der mobile Charakter des Objekts und die Tatsache, dass auch das in Frage stehende Quadryptichon zusammenklappbar, also mobil war, spricht gegen die Bestimmung, „to rest in odd places“, auch das *petite estudes* im Hôtel de St.-Pol, in dem das Inventar von 1380 das Quadriptychon verortet, ist alles andere als ein „odd place“: Das Hôtel war nicht nur eine der Hauptresidenzen während der Regierungszeit Karls V. – er hatte den Gebäudekomplex schon als Dauphin renoviert und ausgebaut und Zeit seines Lebens eine besondere Zuneigung bekundet –, sondern auch das *estudes*, also das Studierzimmer, im bereits beschriebenen Sinne ein herausgehobener Ort der Repräsentation, an dem ganz besondere Objekte verwahrt und ganz besondere – hochstehende, privilegierte – Gäste empfangen wurden.⁶⁵² Überdies war Karl V. seit seiner frühesten Regierungszeit energisch darum bemüht, Wege ausfindig zu machen, „in which images of himself and his deceased relatives could be used to make political statements“⁶⁵³ – und in dieser Richtung werden auch die frühen (autonomen) Tafeln zu interpretieren sein.

Perkinsons differenzierte Analyse hat in mehr als einer Hinsicht die vorliegende Untersuchung inspiriert. Das gilt etwa für deren subtile Verortung der Porträtgenese im übergreifenden Kontext mittelalterlicher Zeichensysteme der Personalität und die präzise Situierung der Begriffe „likeness“ und „representation“ im zeitgenössischen Diskurs, denen schwerlich etwas hinzugefügt werden kann. Vor allem jedoch

649 Vgl. dazu Perkinson 2009, 298. Vgl. außerdem Hedeman 1991, 99–102 und 128–133, sowie Slanička 2008. Vgl. dazu auch Martindale 1988, 33, der aufgrund der Tatsache, dass auch Edward III. dargestellt ist, eine Entstehung des Quadriptychons nach dem Frieden von Brétigny zwischen Johann II. und Edward III. im Jahr 1360 annimmt.

650 Vgl. dazu Perkinson 2009, 299–301; Martindale 1988, 33 f.

651 Martindale 1988, 33.

652 Vgl. Perkinson 2009, 299. Zum *studiolo* und seiner Bedeutung allgemein vgl. Liebenwein 1977, insb. Kap. III und IV.

653 Perkinson 2009, 298.

für Perkinsons grundsätzliche Auffassung vom neuartigen personalen Repräsentationsmodus des höfischen Porträts und dessen „growing reliance on references to the embodied identities of [...] subjects“.⁶⁵⁴ Der eigentlich neue Interpretationsansatz Perkinsons, also die Verortung der initialen Porträtgenese im Kontext einer höfischen Gaben-Kultur, die das Porträt als ein proaktives Zeichen der Loyalität, Innovationskraft, Liebe und Devotion der Künstler gegenüber ihren Patronen begreift und so weitgehend deren Regie überantwortet – kurz: die Wende hin zu einer „agency“ der ‚image-makers‘ – wird im Folgenden jedoch gerade nicht geteilt. Stattdessen wird die „agency“ zurück in die Hände der Auftraggeber, der Herrscher und Machteliten gelegt. Dabei soll der *Impetus* nicht bestritten werden, den die fortschreitende Akzeptanz und Wertschätzung des Porträts durch diese Patrone und Machteliten für die Entwicklung und Perfektionierung des naturalistischen Porträtschaffens durch die Künstler gehabt haben wird, aber der *Impuls* wird doch mit der älteren Forschung eher bei den Auftraggebern und – im Sinne der bisherigen Ergebnisse dieser Arbeit – in einer von diesen bewusst angestoßenen bildpolitischen Semiotisierung des eigenen Körpers gesehen. Mit Wolfgang Brückle werden also diese frühen Porträts zwar vor einem politischen Hintergrund interpretiert, aber nicht vor allem als Ausdruck eines „politischen Aristotelismus“ aufgefasst, der sich dann auch in diesen Bildern artikuliert hätte.⁶⁵⁵ Wie Brückle gehen auch die folgenden Überlegungen von einer diesen Bildern teilweise inhärenten Säkularisierungstendenz aus, aber sie bedürfen keines ‚aristotelischen Überbaus‘, um sich in dieser Hinsicht ‚auszusprechen‘. Auch wird im Weiteren nicht die französische Hofkunst im Zentrum der Analyse stehen, sondern das Phänomen zunächst an der zweiten Inkunabel autonomer Porträtmalerei im spätmittelalterlichen Abenland, der Wiener Tafel mit dem Porträt Rudolfs des Stifters (Abb. 150), erörtert. In einem weiteren Schritt soll dann die frühe Porträtgenese im Hinblick auf eine geografisch-bildpolitische Achse aus Prag, Wien und Paris oder – personell gefasst – aus Karl IV., Rudolf dem Stifter und Karl V. als ein neuartiger Repräsentationsmodus kenntlich gemacht werden, der sich als ein interhöfischer Paragone der Entdeckung und politischen Indienstnahme des herrscherlichen Körpers und Antlitzes beschreiben lässt.

Dem sind allerdings zunächst weitere Untersuchungen zu dieser Frühzeit des Porträts vorzuschicken, die Mateusz Grzęda in den letzten Jahren vorgelegt hat und die das geografische Spektrum vor allem um den zentral- und osteuropäischen Raum erweitert haben. Grzęda hat sich ebenfalls in mehreren Aufsätzen⁶⁵⁶ und vor allem in seiner 2020 auf Polnisch erschienenen Dissertation *Zwischen Norm und Natur. Die Anfänge des Porträts in Mitteleuropa (um 1350–1430)*⁶⁵⁷ eingehend mit dieser ‚Geburtstunde‘ befasst

654 Ebd., 20.

655 Brückle 2005 (siehe Anm. 623).

656 Grzęda 2012; Grzęda 2013; Grzęda 2014; Grzęda 2016; Grzęda 2017 und Grzęda/Walczak 2017.

657 Grzęda 2020.

und dabei zugleich einen anderen Akzent als Perkinson gesetzt. Auch Grzęda begreift das Phänomen nicht als einen abrupten Wechsel „from ‚medieval‘ conventionalism to ‚early modern‘ realism“, auch er untersucht die Anfänge des Porträts „in the context of various cultural, social and artistic phenomena of a supra-regional and supra-national nature“. ⁶⁵⁸ Der geografische Schwerpunkt ergibt sich dabei stimmig aus dem Umstand, „that in the scholarship of this region, the problem was either treated superficially, or taken up in detailed, particular, and thus fragmented studies, failing to offer a broader perspective“. ⁶⁵⁹ Zugleich stimmt mit dem eigenen das hauptsächliche Anliegen von Grzędas Studie, „to investigate the circumstances under which the individualized or mimetically accurate portrait became desirable as a means of artistic expression of the individual’s identity“, ⁶⁶⁰ in hohem Maße überein. Allerdings – und das unterscheidet die Ansätze wieder grundlegend – geht es bei Grzęda dann gerade nicht in erster Linie um diese Porträts als „realistic likenesses of individuals, documenting their real appearance“: Das Anliegen seines Buches ist nicht eine „alleged similarity of these portraits to specific historical figures [...], but the tension that arises as a result of the demand to show personal identity of a man in relation to the norms recorded in his or her social role versus the desire to perpetuate the face of the individual“. ⁶⁶¹ Grzędas Untersuchung liegt die eingangs beschriebene Position Beltings zugrunde, die das Porträt als eine Maske begreift, die das „Rollengesicht“ des Dargestellten mit dem „natürlichen Gesicht“ zwar in gewisser Weise vereint, woraus jedoch eine „Spannung zwischen Norm und Natur, [...] Rolle und Gesicht“ resultiert, ⁶⁶² die für Belting fast immer einen Sieg der Pose „über die Ähnlichkeit mit der Person“ nach sich zieht. ⁶⁶³ Grzęda selbst erkennt zwar ausdrücklich keinen grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem frühen physiognomisch personalisierenden Porträt und seiner gleichzeitigen Funktion, eine Norm oder Rolle zu visualisieren, aber geht doch wie Belting von einer inhärenten Spannung zwischen beiden Anforderungen aus. ⁶⁶⁴

Während Perkinsons Untersuchung mit der ersten Inkunabel der autonomen spätmittelalterlichen Porträtgenese und deren in der Forschung nach wie vor unentschiedenen Beurteilung einsetzt und dann auch schließt, beginnt Grzędas Untersuchung mit dem zweiten ‚Wiegenbild‘, dem Porträt Rudolfs des Stifters (Abb. 150). Auch dessen Status und Funktion sind in der Forschung noch immer weitgehend ungeklärt. Darauf folgt auch bei Grzęda zunächst ein Kapitel, das den Begriff der „Repräsentation“ und dessen Wandel im Spätmittelalter eingehend erörtert, dabei sowohl schriftliche Zeugnisse wie

658 Ebd., 311.

659 Ebd.

660 Ebd.

661 Ebd., 311 f.

662 Belting 2013, 127.

663 Ebd., 129.

664 Grzęda 2020, 312.

auch Bildwerke thematisiert und sowohl die Transsubstantiationslehre, die Optik, die mittelalterliche Lehre von den inneren Sinnen wie auch die Bildtheologie der *icones verae* und Villards Unterscheidung von *contrefaire* und *portraiture* in die Betrachtung einbezieht. Dabei gelingt es auch Grzęda zu zeigen, dass die physiognomisch-naturalistische Auffassung – und also Ähnlichkeit – eine zunehmend bedeutende Rolle für die Bezeichnung personaler Identität auch im weltlichen Bereich zu spielen begann.⁶⁶⁵ Dem schließen sich verschiedene Fallbeispiele zu Porträts von „members of the ruling elite associated with courtly centres of power in Central Europe“ an,⁶⁶⁶ darunter ein Kapitel zu den Porträts Kaiser Karls IV. und zu der Wiener Tafel Rudolfs des Stifters, die das Auftauchen des individualisierten Porträts in der Bildpropaganda beider Herrscher als „paramount to establishing a new paradigm of representation in this part of the continent“ kennzeichnen – „a paradigm, in which the individually treated face begins to appear on an equal footing with other means of identification“.⁶⁶⁷ Darauf folgt schließlich ein weiteres Kapitel mit separaten Fallstudien aus dem osteuropäischen Raum (Władysław Jagiełło, Kuno von Falkenstein, Kazimierz Wielki, Kaiser Sigismund), die jeweils die konkreten Umstände der Entstehung dieser frühen Porträts behandeln und dabei ebenfalls vor allem die „inherent tension“ thematisieren, „that occurs between the individual’s desire to fulfill the norms inscribed in his or her social role, and the aspiration to commemorate the individual visage“.⁶⁶⁸

Im Lichte seiner Untersuchung kommt Grzęda zu einer Einschätzung, die Ähnlichkeit und ihre jeweiligen Abstufungen durchaus differenziert beschreibt, aber dabei vor allem von dem Gedanken besagter Spannung zwischen Norm und Natur getragen wird:

[...] physiognomic individualization emerges as a means of visual persuasion, a new element of the rhetoric of the image. The purported mimicry of the portraits here discussed appears not as an end in itself, but as a consequence of reflection on how to express the identity of the individual portrayed. The natural countenance is treated not as a subject of a meticulous procedure aimed at documenting the appearance of the sitter, but as a starting point for a visual staging of the individual, undertaken by the artist in order to present the social role immanently inscribed in that sitter’s personality.⁶⁶⁹

Im Anschluss an Suckales Interpretation der Prager Triforienbüsten kennzeichnet Grzęda etwa die Porträts Karls IV. als nicht realistisch – „instead, they seem to be reduced to a standardized physiognomic type proper only to that particular monarch – they are, in fact, an intermediate form between the images of his actual facial features and idealized

665 Ebd., Kap. 1, 27–69.

666 Ebd., 312.

667 Ebd.

668 Ebd.

669 Ebd.

representations“.⁶⁷⁰ Andere Bildwerke, die näher an eine „real consolidation of human appearance“ heranreichten – etwa die Tafel mit Rudolf dem Stifter –, hätten dagegen vor allem memorialen Zwecken gedient: „to perpetuate them [the sitters, J. B.] as they appeared in life, by presenting their natural faces in a commemorative context, while also depicting them as mortals who humbly fulfilled their God-given honours and duties“.⁶⁷¹

Im Hinblick auf die Funktion und Bedeutung dieser frühesten autonomen Porträts schließlich betont Grzęda die Form der Schulterbüste, die sich an die Darstellung der „most virtuous individuals, that is, the saints“ anschließt, deren Bildformel zunächst exklusiv von den Machteliten adaptiert worden sei.⁶⁷² Zudem deute „their small size and lack of traces“ auf bewegliche Objekte hin, „intended for occasional display alternated with being hidden away“, was sie mit der liturgischen Präsentationspraxis der Ikone und deren Postulat der Realpräsenz verbindet: „It seems likely that the panel portraits of rulers were perceived in a similar way – their creation could be linked with the desire to represent persons of high importance, making absent rulers present“.⁶⁷³

Auch mit Grzędas Untersuchung eint die vorliegende Arbeit vor allem der grundsätzliche Versuch, die Umstände und Antriebe kenntlich zu machen, die das individualisierte und der Tendenz nach mimetisch akkurate Porträt als ein „new paradigm of representation“ hervorbrachten. Grzędas umfassenden Ausführungen zu Repräsentations- und Ähnlichkeitsbegriff im Mittelalter, deren bild- und geistesgeschichtlicher Einbettung und der Beschreibung eines Wandels, die den Darlegungen Perkinsons in ihrem Ergebnis entsprechen, hat die eigene Untersuchung nichts Neues hinzufügen. Eine Verbindung zur Ikonentheorie und vor allem -gestaltungspraxis wurde bereits im Kapitel zur maximilianischen Bildnispolitik dargelegt und ist im Hinblick auf die nachantike Frühzeit des ähnlichen Porträts weiterzuerfolgen. Auch die mögliche Memorialfunktion solcher Porträts wurde bereits im Kontext von Dürers Wiener Gemälde ausführlich thematisiert, wird aber bei der Interpretation der frühen Porträtgenese nicht im Vordergrund stehen. Vor allem jedoch wird gerade nicht von jener grundsätzlichen Spannung zwischen „Norm und Natur, Rolle und Gesicht“ ausgegangen, die immer erst zu vermitteln und auszusöhnen wäre. Die eigene Arbeit begreift stattdessen Ähnlichkeit und also „physiognomic individualization“ – anders als Grzęda – tatsächlich bis zu einem gewissen Grad als ein „end in itself“, als eine Bildpolitik des konkretisierten Herrscherkörpers, die nicht erst dadurch wirksam wird, dass der Künstler ihr eine soziale Rolle oder Norm einschreibt (Rolle und Norm sind vielmehr mit dem privilegiert lancierten Gesicht des Herrschers zugleich gegeben), sondern als ein Zeichen eigenen Rechts normatives ebenso wie Auszeichnungs- und Distinktionspotenzial besaß.

670 Ebd.

671 Ebd., 313.

672 Ebd.

673 Ebd.

5.2 Die zweite Inkunabel autonomer Porträtgeschichte oder Das Ringen um Lebendigkeit und *similitudo*

„Das älteste selbstständige Bildnis der deutschen Kunst“⁶⁷⁴ gibt der Forschung seit seiner Entdeckung zu Beginn des 20. Jahrhunderts zahlreiche Rätsel auf (Abb. 150). Sowohl Auftraggeber- und Urheberschaft wie auch der genaue Zeitpunkt der Entstehung und die ursprüngliche Funktion dieser „mysterious panel“⁶⁷⁵ liegen weitgehend im Dunkeln. Weniger rätselhaft sind demgegenüber die attributiven politischen Konnotationen, mithin die ikonografische Botschaft des Porträts, seit sie Hermann Fillitz als „Postulat auf die Würde des Erzherzogs“⁶⁷⁶ beschrieben und in den historischen Kontext des von Rudolf gefälschten *Privilegium maius* und der darin angemaaßten habsburgischen Sonderrechte eingeordnet hat. Wenn Fillitz jedoch zugleich ausführt, dass die Tafel „in einer langen Reihe der mittelalterlichen Herrscherporträts, die nicht im Sinne des letztlich erst mit dem Humanismus zu verbindenden unabhängigen Porträts verstanden werden dürfen, sondern als politische Aussagen gewissermaßen als Dokumente dienten“,⁶⁷⁷ dann haben sich die Gemeinsamkeiten mit der vorliegenden Untersuchung auch bereits erschöpft. Die politische Aussage ist unbestritten, aber es wird doch mit Grzęda davon ausgegangen, dass weder Kategorien des Renaissance-Humanismus noch der Hinweis auf die mittelalterliche Bildtradition der Tafel auch nur ansatzweise gerecht werden.⁶⁷⁸ Bereits die Tatsache, dass es sich um eine autonome Tafel handelt, die ein – entweder noch lebendes oder gerade verstorbenes – Individuum zeigt, war Mitte des 14. Jahrhunderts etwas so zweifellos Neues, dass Fillitz’ Einschätzung schon deshalb nicht verfängt. Etwas völlig Neues war jedoch auch die Art der Darstellung, weshalb ein visueller Befund zur maltechnischen Beschaffenheit der Tafel hier den Anfang machen soll, bevor die zahlreichen dunklen Punkte im Zusammenhang der Entstehung dieses Porträts zu erörtern sein werden.

Michael Viktor Schwarz hat das Bildnis vor wenigen Jahren in zwei Aufsätzen als eine „Pionierleistung der europäischen Malerei“⁶⁷⁹ beschrieben und dabei zugleich auf eklatante Schwierigkeiten maltechnischer Natur aufmerksam gemacht, die in der späteren kunsthistorischen Forschung zu Fehlinterpretationen wesentlich beitrugen: „Obwohl Gründungswerk einer verbreiteten Bildform, ist die Wiener Tafel der Lektüre nicht leicht zugänglich. In dem Maß, in dem sich Porträts etablierten und ihre Erscheinung perfektioniert wurde, traten die experimentellen Züge der Rudolf-Tafel als

674 Wilde 1933, 36.

675 Grzęda 2016, 123.

676 Fillitz 1983, 102.

677 Ebd.

678 Vgl. Grzęda 2016, 133.

679 Schwarz 2017 und Schwarz 2015.

Mängel zutage und führten zu Fehldeutungen.⁶⁸⁰ Das Gros der Interpreten folgte dabei einer Lesart, die bereits Thomas Ebendorfer in seiner *Chronica Austriae* von 1463 vorgezeichnet hatte, als er – offenkundig irritiert und von der neuartigen Darstellungsweise überfordert – eine adäquate Beurteilung der ungewöhnlichen Tafel der Medizin anheimstellte:

Unweit seines Mausoleums habe ich seine Züge auf einem Gemälde gesehen: breites Gesicht, teilweise bläulich infolge von Galle, mit großen Augen, mittelgroßem Mund, Kinn und Wangen von einem dunklen, wenn auch schütterten Bart überzogen – was dies alles bedeuten mag, überlasse ich dem Urteil der Ärzte.⁶⁸¹

Obschon Ebendorfer sein interpretatorisches Scheitern gewissermaßen selbst eingestand, habe seine Bildbetrachtung doch die Weichen bis in die Gegenwart gestellt und auch viele moderne Betrachter in dem Dargestellten einen Kranken, „einen leidenden, zumindest melancholischen Mann“ erkennen lassen – eine Deutungsweise, die bereits beim Wiener Gemälde Dürers begegnet ist.⁶⁸² Auch habe der frühe Tod des Herzogs am 27. Juli 1365 mit nur 25 Jahren dieser Lesart eine trügerische Plausibilität verliehen. Schwarz dagegen erkennt den entscheidenden Beweggrund für die Wahrnehmung des Dargestellten als krank oder beeinträchtigt in der konkreten malerischen Ausführung und Gestaltungsweise des Porträts: Einerseits der graubraune Teint, der schon bei Ebendorfer als eine durch die Vorherrschaft eines der Kardinalsäfte verursachte Hautverfärbung und so als Krankheitssymptom gedeutet wurde, der jedoch tatsächlich nichts über die Gesundheit des Modells aussagt, sondern der Inkarnatfarbe entspricht, die auch „den italienischen Malern der Zeit dazu diente, Köpfe und Leiber durch Aufhellung zu modellieren und das zu erzeugen, was man *rilievo* nannte – Plastizität“.⁶⁸³ Andererseits dürften vor allem die merkwürdig „verschobenen oder auseinanderfallenden“ Gesichtszüge der Interpretation vom todkranken, beeinträchtigten Herzog Vorschub geleistet haben, die jedoch bei genauerem Hinsehen aus der Verwendung unterschiedlicher Perspektiven resultieren: Während die Nase nahezu im Profil erscheint, sind die Mund-Kinn-Region im Dreiviertelprofil, der Gesamtumriss und die Augen dagegen im Halbprofil wiedergegeben. Schwarz folgert: „Offenbar arbeitete der Künstler auf Ähnlichkeit hin, indem er einzelne Regionen und Aspekte des Kopfes genau festhielt. Was unterblieb, war, dass er die Resultate zu einer Gesamtstruktur

680 Ebd., 239.

681 „Ipsius alias apud suum mausoleum physionomiam in pictura conspexi: latam faciem partim lividam habere ex colera, oculos grandes, os mediocre, mentum et genas nigra barba suffusas licet rara – que quid designent, pronostico medicorum committo.“ Ebendorfer *Chronica Austriae* 1967 [1464], 289. Übersetzung nach Schwarz 2015, 28.

682 Lhotsky 1965, 107; in diesem Sinne auch Niederstätter 2001, 170.

683 Schwarz 2017, 239.

zusammenführte.⁶⁸⁴ Eine solch stimmige Zusammenführung sei aber erst einer späteren Malergeneration um Jan van Eyck in den Niederlanden gelungen. Hat man nun aber diese zeitbedingten Darstellungsprobleme richtig identifiziert, „wird es möglich wahrzunehmen, wie der Maler alle Mittel aufbot, um den Fürsten lebendig und gegenwärtig vor Augen zu stellen“.⁶⁸⁵

Die Tafel wäre so als das erste überlieferte Werk anzusprechen, das auf einem autonomen Bildträger das späterhin, zumal in den Niederlanden, obligatorische und verlebendigende Dreiviertelprofil erprobt hat – eine „Pionierleistung“, die den damit betrauten Maler noch vor teilweise unüberwindliche Schwierigkeiten stellte. Dazu gehört auch die problematische Darstellung der Erzherzogskrone zusammen mit dem wie unverbunden wirkenden Kronenbügel samt *Globus cruciger* in dessen Scheitelpunkt: Während der textile Erzherzogshut mit seinen Zacken flächig und wie dem Bild aufgelegt und sein Ornament „in Faksimilequalität“ erscheint, versucht der Kronenbügel die Dreiviertelstellung so gut wie möglich zu meistern. Die Schwierigkeiten sind dabei sowohl am Bügel selbst wie auch an den gefassten Edelsteinen und dem *Globus cruciger*, der in voller Frontalität gegeben ist, deutlich zu erkennen. „Demgegenüber sprechen das seidige Haar, die langen Wimpern, der schimmernd blonde Schnurrbart sowie der Härchen für Härchen gestutzte Wangenbart von Eleganz und Schönheit“,⁶⁸⁶ aber auch dem offenbar entschieden naturalistischen Wollen des Malers. Die damit zugleich angestrebte Präsenz des Herrschers wird neben dem ausgeprägten *rilievo* auch durch den geöffneten Mund intensiviert, den Schwarz als Sprechakt deutet:

Wer die Züge als von Krankheit gezeichnet, entrückt oder melancholisch liest oder gar an das Bildnis eines Toten denkt, liegt so falsch wie nur möglich: Der Dargestellte will im Vollbesitz seiner Möglichkeiten und mit Körper und Stimme anwesend erlebt werden.⁶⁸⁷

Die vorliegende Untersuchung stimmt nur in einem Punkt nicht mit Schwarz' Einschätzung überein: Ob Rudolf tatsächlich als Sprechender dargestellt ist und nicht eher auch im Hinblick auf dieses Element der Rudolfs-Physiognomie von einem Ringen um größtmögliche Ähnlichkeit ausgegangen werden muss, scheint zumindest fraglich. Zieht man nämlich die anderen Porträts Rudolfs zu Rate – etwa die Liegefigur des Grabmals (Abb. 151) oder die Standfigur vom südlichen Fürstenportal des Stephansdoms (Abb. 152), beide relativ sicher zu Lebzeiten des Herzogs entstanden – so zeigt

684 Schwarz 2017, 240 f.

685 Ebd. 241. Vgl. auch ebd., 242: „Nur was uns zugewandt ist und zwei Augen zeigt, wird als Gesicht lebendig, zugleich ist das Gesicht das Lebendige schlechthin: ‚Identifikationsoberfläche und Gefühlsmaschine‘ – so eine Charakterisierung der Aufgabe von Gesichtern in der Werbefotografie.“ Dazu auch Groebner 2015, 17.

686 Schwarz 2017, 241.

687 Ebd. gleichlautend auch Schwarz 2015, 28 f.



Abb. 151 Liegefiguren vom Grabmal Rudolfs IV. und der Katharina von Luxemburg, um 1365 (Wien, Stephansdom).

sich auch an der Figur des Fürstenportals der geöffnete Mund und – im Falle des Grabmals – mindestens eine über die untere hinausragende Oberlippe bei ebenfalls angedeuteter Öffnung des Mundes, was doch eher an ein prägendes Element der herzoglichen Physiognomie – konkret an einen leichten Rückbiss des Unterkiefers bei gleichzeitig markanter Ausprägung des Kinns – als an einen Akt des Sprechens denken lässt. Diese physiognomische Lesart der Liegefigur des Herzogs wird überdies von dem Gisant der Katharina von Luxemburg, Gemahlin Rudolfs und Tochter Kaiser Karls IV., bekräftigt: Im Rahmen des gemeinsamen Grabmals ist sie mit einer deutlichen Progenie des Unterkiefers dargestellt, die noch ihre Standfigur von der Westfassade des Stephansdoms, die wenige Jahre früher entstanden sein dürfte, allenfalls durch eine leichte Vorwölbung der Unterlippe angedeutet hatte (Abb. 153). Der von Schwarz für das autonome Porträt Rudolfs geltend gemachte visuelle Befund, der einen vehement

Abb. 152 Sog. Herzogs-
Werkstatt: Rudolf IV.,
Standfigur vom südlichen
Fürstenportal, 1359/65
(Wien, Stephansdom,
Singertor).



naturalistisch-lebensnahen Impetus des Werkes betont, bleibt davon freilich unberührt: Auch die hier vorgeschlagene physiognomisch-phänotypische Lesart, die nicht von einem Sprechakt des Herzogs, sondern einer quasi-heraldischen Indienstnahme des konkreten Herrscherkörpers ausgeht, fügt sich mühelos in dessen Interpretationsansatz.

Seine Einschätzung der Rudolfstafel hat Schwarz dann auch vor dem Hintergrund der französischen Inkunabel autonomer Porträtentwicklung, dem Bildnis Johanns des Guten (Abb. 149), weiter konkretisiert. Diese gibt den französischen König in der strengen Profilstellung wieder, die sowohl in der Tradition des antiken Münzporträts wie auch der Stifter- und Orantenfiguren seit Giotto steht,⁶⁸⁸ aber zugleich den Vorteil besitzt,

688 Ebd., 31, und Schwarz 2017, 241f.

„dass in der Silhouette Ähnlichkeit optisch objektivierbar ist. Semiotisch gesprochen sind Profilbildnisse indexikalisch [...] mit ihren Vorbildern verknüpfte Abbilder.“⁶⁸⁹ Dies umso mehr, da den Profilbildnissen vielfach ein Schattenriss oder eine auf ähnliche Weise gewonnene Silhouette zugrunde gelegen habe, die dann „nach Augenmaß mit Binnenelementen gefüllt“ worden sei.⁶⁹⁰ Während jedenfalls die Tafel mit Johann dem Guten auf diese Weise zustande gekommen sein dürfte, sei ein ähnlicher Einsatz von Hilfsmitteln auch bei dem Rudolphsporträt wahrscheinlich. Zwar deuteten die geschilderten maltechnischen Probleme eher darauf hin, dass der Maler nach Augenmaß verfuhr, die Tafel also „ein nichtobjektiviertes, nichtindexikalisches Bild“ ist, daran lasse jedoch ein materialer Befund zweifeln: Der Kopf ist nicht direkt auf die Tafel gemalt worden, sondern auf ein darüber gelegtes ungrundiertes Pergamentblatt, auf dem die Züge des Dargestellten vorgezeichnet wurden.⁶⁹¹ Diese Vorzeichnung nun könnte unter ähnlichen Bedingungen geschaffen worden sein, wie sie bereits Alberti 1435 beschrieben⁶⁹² und auch Dürer mit seiner oben geschilderten Apparatur visualisiert und anempfohlen hat, woraus Schwarz schließt:

Am besten ist das Wiener Porträt in seinen Eigenarten und seiner Zwischenstellung zu erklären, wenn man annimmt, Rudolfs reales Gesicht sei durch einen knapp davor platzierten, mit durchsichtigem Pergament bespannten

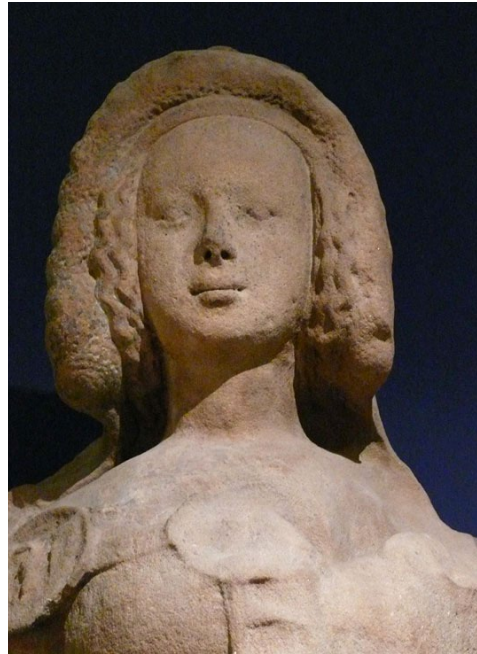


Abb. 153 Sog. Herzogswerkstatt: Katharina von Luxemburg, Standfigur von der Westfassade des Stephansdoms, 1359/65 (Wien, Belvedere, Inv.-Nr. Lg 1909/Dauerleihgabe Wien Museum).

689 Schwarz 2015, 31.

690 Ebd., 33.

691 Ebd. Zu der technischen Untersuchung der Tafel und ihren Befunden siehe Feuchtmüller 1981, 43–49 (Peter Halbgebauer).

692 Alberti beschrieb ein Verfahren, dass es erlaube, sowohl Gesichter wie auch räumliche Gebilde objektiv ähnlich zu erfassen: „Es ist ein Tuch, das aus feinstem Faden lose gewoben ist, nach Belieben gefärbt, mit etwas dickeren Fäden in eine beliebige Anzahl von parallelen Quadraten eingeteilt und über einen Rahmen gespannt. Dieses Tuch nun bringe ich zwischen dem Körper, der dargestellt werden soll, und dem Auge so an, dass der Sehkegel das lose Gewebe des Tuches durchdringt.“ Alberti 2002 [1435], 115. Übersetzung nach Schwarz 2015, 33.

Rahmen nachgezeichnet worden, und zwar von einem Künstler, dessen Auge die Merkmale mobil und einzeln abtastete, statt sie von ein und demselben Punkt aus zu fixieren: Index des Porträtierten und ‚eyeballed‘ zugleich.⁶⁹³

So sehr nun freilich diese Deutung den eigenen Überlegungen zu einer grundsätzlichen Ähnlichkeitsrelation des Herrscherporträts auch bereits für diese Frühzeit entgegenkäme, so zweifelhaft muss sie jedoch einstweilen bleiben. Ergab doch der technische Befund tatsächlich, dass das gesamte Gemälde auf besagtem ungründertem Pergament ausgeführt wurde, das sich über die komplette Fichtenholztafel spannt.⁶⁹⁴ Zudem zeigt die durch Infrarotaufnahmen sichtbar gemachte Unterzeichnung nur bei den Haarlocken und beim Bart Rudolfs eine detaillierte Durchführung, während weitere Unterzeichnungen im Gesichtsbereich fehlen, woraus Arthur Saliger im Gegenteil schloss, „daß der Dargestellte nicht Model saß“.⁶⁹⁵ Nun ist zwar auch letztere Annahme nicht per se zwingend, der indexikalische Befund aber lässt sich ebenfalls nur sehr schwer erhärten. Das von Schwarz im Hinblick auf die Evidenz des visuellen, maltechnischen Befundes beschriebene Ringen des ausführenden Malers um Verlebendigung und Verähnlichung bleibt aber auch davon unberührt und in hohem Maße plausibel. Für einen energisch verfolgten Ähnlichkeitsprimat spricht auch eine andere Beobachtung Arthur Saligers, der den Aspekt der Mimesis des Porträts selbst herausstellte, als er im Abgleich mit dem gut erhaltenen Schädel aus dem Rudolfsgrab und also im Sinne eines osteologischen Befundes zumal die stark ausgeprägten Augenhöhlen und das ungewöhnlich vorspringende Kinn betonte⁶⁹⁶ – beides Elemente, die sowohl die Porträttafel wie auch die Standfigur vom südlichen Fürstenportal in besonderer Weise prägen (Abb. 150 und 152).⁶⁹⁷

Neben der Tafel mit Johann dem Guten kommt Schwarz in seinen Beiträgen schließlich auch auf die anderen großen ‚Player‘ der frühen Porträtgenese zu sprechen. Das ist einerseits Johanns Sohn, König Karl V. von Frankreich, und andererseits Kaiser Karl IV. aus dem Hause Luxemburg. Während Karl V. noch weit zahlreicher als etwa Rudolf „Porträtstatuen seiner Person anfertigen und über die Kirchen und Schlösser von Paris und Umgebung verteilen“ ließ, habe Kaiser Karls „erster Auftritt als Statue“ am Stephansdom in Wien und also im Zusammenhang der rudolfinischen – ebenso

693 Ebd., 34.

694 Feuchtmüller 1981, 43–49 (Peter Halbgebauer), sowie Hauk/Saliger 1987, 3 (Arthur Saliger).

695 Ebd., 3.

696 Feuchtmüller 1981, 14.

697 In diesem Sinne auch Grzęda 2016, 131: „Common features also include the general shape and proportions of the face, the half-opened mouth and the characteristically as if a bit swollen areas above the eyes. All of these features, although more conventionally represented, are also noticeable on the archduke’s cenotaph. It must therefore be emphasized that the »portrait like« character of the panel portrait is closely related to the activity of the highly qualified workshop of sculptors (the so-called Ducal Workshop or »Herzogswerkstatt«) [...]“

magnifizienten wie innovativen – Bildpolitik stattgefunden (Abb. 154).⁶⁹⁸ Nun sei das Herrscherporträt zwar keine Erfindung des 14. Jahrhunderts, aber es habe sich in diesem Zeitraum doch quantitativ und qualitativ in elementarer Weise zugespitzt – und das „besonders früh und effektiv im Bildgebrauch am Wiener Herzogshof“.⁶⁹⁹ In diesem Sinne zieht Schwarz auch die in der Forschung immer wieder vermutete Herkunft des Malers der Rudolfstafel und seines Know-hows aus dem kaiserlichen Prag in Zweifel:

Von dort ist weder etwas über eine selbstständige Porträttafel bekannt noch gibt es integrierte Bildnisse, die vergleichbare experimentelle Merkmale zeigen. Entweder handelt es sich um Profile, wie sie auch in Frankreich und Italien noch lange üblich blieben, oder um weitgehend perfekt ins Halbprofil gedrehte Idealköpfe, die mit individuellen Zügen (nur) angereichert sind. Signalfunktion haben z. B. [bei Karl IV., J. B.] der gestutzte Vollbart, die hohe Stirn und die knollige Nase.⁷⁰⁰

Obschon die vorliegende Untersuchung gerade diese individualisierende Typik für ein prägendes und hinlänglich wirkungsvolles Element auch und gerade der frühen physiognomischen Bezeichnung im Bilde und dieses verähnlichende ‚Bezeichnen‘ für die eigentliche „Pionierleistung“ hält, kommt bei der Rudolfstafel gleichwohl eine besondere, weil besonders innovative Experimentierfreude und effektvolle Verlebendigungsabsicht zum Tragen. Zu Recht weist Schwarz auch darauf hin, dass der erste „Auftritt“ Karls IV. als Statue etwa zehn Jahre vor den skulpturalen Porträts des Kaisers in Prag am Stephansdom in Wien stattgefunden hat (die Triforienbüste im Veitsdom datiert um 1374, Abb. 65, der thronende Karl vom Altstädter Brückenturm noch einige Jahre später, Abb. 155). Mit Helga Wammetsberger ließe sich sogar eine teilweise Angleichung des kaiserlichen Bildes an dasjenige Rudolfs – und also eine im Zusammenhang der Prager Triforienbüsten bereits beschriebene ‚Wanderung‘ bzw. Übertragung der Herrscher-Physiognomie – erwägen.⁷⁰¹ So zeigt zwar auch Karl IV. in seinen Porträts verschiedentlich einen leichten Unterbiss samt leicht geöffnetem Mund,⁷⁰² beides scheint jedoch an der Figur von St. Stephan ebenso akzentuiert wie die überlängte Gesichtsform, die von dem breiteren, fleischlich aufgepolsterten Gesicht der unter Karls Ägide entstandenen Porträts abweicht, was eine tendenzielle Anverwandlung indizieren könnte. Auch die korrespondierenden Standmotive der Skulpturen des Herzogs und des Kaisers (Abb. 152 und 154) sowie Rudolfs die kaiserliche Würde simulierender Erzherzogshut lassen sich in dieser Richtung verstehen.

698 Schwarz 2015, 36.

699 Ebd.

700 Ebd., 34.

701 Wammetsberger 1967, 81.

702 Vgl. dazu Fajt 2016a, 286.



Abb. 154 Sog. Herzogswerkstatt:
Kaiser Karl IV., Standfigur vom Südwest-
pfeiler des Hohen Turms von St. Stephan,
Kalksandstein, um 1359/65
(Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 567).



Abb. 155 Skulptur des thronenden Karl IV. vom
Altstädter Brückenturm der Prager Karlsbrücke,
vor 1380 (Prag, Dombauhütte St. Veit).

Gleichwohl wird auch beim kaiserlichen Porträt der Ähnlichkeitsprimat und also die Porträtabsicht im Vordergrund gestanden haben: Vergleicht man die Wiener Skulptur mit den physiognomischen ‚Markern‘ und Charakteristika der teils früher, teils nahezu gleichzeitig unter Karls Ägide in Prag geschaffenen und insofern autorisierten kaiserlichen Porträts, dürfte die Wiener Skulptur entweder die Kenntnis von Karls realem Erscheinungsbild oder aber die Kenntnis solcher Bildnisse und ihres ebenso typisierten wie individualisierten Merkmalsbündels voraussetzen. Das zugleich längliche und breite Gesicht, die hohe Stirn (obschon in Wien von der Krone verdeckt), die markanten Wangenknochen, der leicht konkav gebogene Nasenrücken (wenn auch das typisch Knollige der Prager Karlsporträts fehlt), die Barttracht (in Wien nicht gestutzt, sondern ornamental in zwei Strängen auslaufend), die hochgezogenen Brauen und relativ großen, weit geöffneten, medusenhaft-starrenden Augen – das alles entspricht doch immerhin so weitgehend den autorisierten Porträts Karls IV. (Abb. 65 und 155), dass eine gezielte Porträtabsicht, d. h. die Orientierung der Wiener Skulptur an Karls tatsächlichem Erscheinungsbild, wahrscheinlich ist.⁷⁰³

Die Wiener Tafel ist so zwar eine „Pionierleistung“, an der ein besonders frühes und experimentierfreudiges Ringen um Ähnlichkeit und Verlebendigung auf exemplarische Weise evident wird. Dennoch sollen daraus im Weiteren nicht zunächst Fragen einer möglichen Vorrangstellung für die gesamteuropäische Porträtentwicklung abgeleitet werden, sondern die Bemühungen am Herzogshof ‚lediglich‘ als eine besonders ambitionierte und innovative Erscheinungsform in einem grundsätzlich korrespondierenden Kontext betrachtet werden, der sich als ein bildpolitischer Paragone der Entdeckung und fortschreitenden Funktionalisierung des konkreten Herrscherkörpers *als* Herrschaftszeichen zwischen Paris, Prag und Wien entfaltete. So wird etwa auch Karl IV. in der um 1376/78 entstandenen Votivtafel des Jan Očko von Vlašim im verlebendigten Dreiviertelprofil dargestellt, während der Stifter im unteren Bildsegment im strengen Profil erscheint (Abb. 156). Der Verlebendigung Karls durch das Dreiviertelprofil im oberen Segment korrespondiert die Behandlung seines geradezu blühenden Inkarnats und der bereits meisterhafte Einsatz des *rilievo*, auch und gerade im Kontrast zu der offenkundig idealtypischen, ritterlich-‚marmornen‘ Figur seines Sohnes, Wenzels IV., der Karl direkt gegenüber im rechten Bildfeld kniet und wie dieser die *Maria Dexiokratusa* in ihrer Mitte anbetet. Offenbar war dem Maler auch hier daran gelegen, Karl IV. in einer Weise darzustellen, die den von ihm selbst in Auftrag gegebenen Bildnissen in ihrem Ähnlichkeitsanspruch gleichkommt und sie im Hinblick auf deren Verlebendigung sogar übertrifft. Das Gesicht Karls erscheint auf diese Weise – mehr noch als das Gesicht des Heiligen Adalbert im unteren Bildsegment, das im Halbprofil gegeben ist, und das Gesicht des diesen anbetenden Stifters, die ebenfalls

703 Zu Karls Erscheinungsbild und physiognomischen Charakteristika ausführlich im folgenden Kap. 5.3 dieser Untersuchung.



Abb. 156
Prager Meister (?):
Votivbild des Jan
Očko von Vlašim,
Tempera auf mit
Leinwand überzo-
genem Tannenholz,
1376–78 (Prag,
Nationalgalerie,
Inv.-Nr. O 84).

farblich-feinmalerisch in hohem Maße verlebendigt erscheinen – als das eigentliche, auch koloristisch in besonderer Weise akzentuierte ‚Zentrum‘ der Votivtafel. Zudem ist auch dieses Bild in Tempera auf mit Leinwand überzogenem Tannenholz gemalt, was dem materialen Befund der Rudolftafel entspricht. Auch zwischen dieser und dem Prager Votivbild lässt sich folglich ein paragonales Ringen um Ähnlichkeit und Verlebendigung vermuten, das Thema des folgenden Kapitels ist. Zuvor jedoch sind die ‚blinden Flecken‘ der Rudolftafel hinsichtlich ihrer Funktion sowie Urheber- und Auftraggeberschaft zu erörtern.

Im Hinblick auf die Funktion der Tafel hat die Forschung zuletzt nachdrücklich für eine kommemorativa Zweckbestimmung plädiert. Schwarz hat dabei ganz konkret an die Chorherren von St. Stephan gedacht, die auf diese Weise den Gründer ihres Kapitels in ehrendem Angedenken hielten. Schon die Person des Thomas Ebendorfer weist auf das Allerheiligenkapitel und die Universität – ebenfalls eine Gründung Rudolfs –, zugleich aber sei Ebendorfers Angabe, er habe das Porträt *apud suum mausoleum* gesehen,⁷⁰⁴ stets überinterpretiert worden. Anderslautend berichtet eine Quelle aus dem 17. Jahrhundert, die Tafel sei an der unteren Südwand der Chorapsis unterhalb von Inschriften *angeheftet* gewesen, darunter auch eine Inschrift die Rudolf als Gründer des Kapitels nennt (*fundatore huius praepositure*),⁷⁰⁵ woraus Schwarz schließt:

Wenn das Porträt mit Bedacht dazugehängt wurde, dann wohl aus dem Grund, damit es dort den Chorherren ihren Wohltäter über die in Stein gegrabenen Worte hinaus vergegenwärtigte. Da eine kleinformatige Bildtafel per se beweglich ist, heißt das nicht, dass das Bildnis für diesen Platz geschaffen worden sein muss. Aber die Umstände zeigen: Es war, was es ist – ein Besitztum des Kapitels, und seine Funktion zielte auf den Kreis der 24 Chorherren. Entweder war die Tafel ein Geschenk Rudolfs oder sie wurde mit seiner Zustimmung angefertigt, sei es im Auftrag des Kapitels oder seines Propstes, der zugleich Kanzler der Universität war. [...] Der Kontakt zwischen Betrachter und Bild soll eng sein und zugleich das Bild authentisch: So lässt sich der Versuch verstehen, das künstlerisch animierte Bild [...] mit dem indexikalisch objektivierten Bild zusammenzuführen.⁷⁰⁶

Zugleich mit den Auftraggebern vermutet Schwarz so auch den Urheber der Tafel im Wiener Kreis um Rudolf IV. Demnach könnte es sich um denselben Künstler gehandelt

704 Siehe Anm. 681.

705 Siehe Della Massa 1889 [1685], 6: „Unter diesen Inschriften war des genannten Rudolph Bildniß angeheftet, das jetzt in der Heilthumkammer vehrwahrt ist.“

706 Schwarz 2015, 37f.

haben, der laut Schriftquellen den 1384 unter Albrecht III. berufenen Theologen, Astronomen und Mathematiker Heinrich von Langenstein in einer *tabula picta* festgehalten hat, die dann zusammen mit anderen Professorenporträts den Apostelchor des Stephansdoms schmückte.⁷⁰⁷

Neben Schwarz hat in jüngerer Zeit auch Mateusz Grzęda die These vom kranken, vom Tod gezeichneten Herzog der Wiener Tafel zurückgewiesen und in dem Porträt ebenfalls „something more than a conventional, physiognomic type duplicated on an independent panel“ gesehen.⁷⁰⁸ Er geht jedoch nicht von einem Bildnis nach dem Leben aus, sondern betrachtet die Tafel „rather as a result of a kind of artist’s strategy using various accessible sources in order to achieve a credible likeness“, wobei ihm sein Gedächtnis, eine Porträtzeichnung oder andere erreichbare Bilder Rudolfs behilflich gewesen sein mögen.⁷⁰⁹ In diesem Punkt kommt Grzęda also Perkinsons allgemeiner Deutung der frühen Porträtgenese zumindest nahe. Wie Schwarz glaubt auch Grzęda nicht, dass die von Ebendorfer berichtete Aufhängung der Tafel *apud suum mausoleum* etwas über ihre ursprüngliche Funktion aussagt, die Tafel also nicht – wie Jochen Luckhardt vermutete – als ein postumes gemaltes Epitaph fungierte.⁷¹⁰ Wahrscheinlicher sei, „that it was placed here only after his sudden death in 1365 as a kind of artifact and reminder of the Archduke“.⁷¹¹ Zudem geht auch Grzęda – wie Schwarz und vor diesem eine Reihe weiterer Kunsthistoriker⁷¹² – von einem kommemorativen Zusammenhang der Entstehung der Tafel aus, hat jedoch anders als Schwarz in einem Aufsatz von 2016 auch einen diplomatischen Kontext erwogen, der dem der Tafel mit Johann dem Guten weitgehend entsprechen würde, wenn man diese als Teil jenes Quadriptychons im Hôtel de St.-Pol betrachtet, das dann „undoubtedly in connection with Charles V’s diplomatic activity“ stand.⁷¹³ Da die spätere Aufbewahrung und Rezeption der Tafel zudem eine eher intime, private Anschauung durch einen engen Zirkel um Karl V. vermuten lasse, kommt Grzęda zu einem Schluss, der der Einschätzung von Andrew Martindale, dass nämlich solche Porträts „had little function once painted and delivered“,⁷¹⁴ aber teilweise auch Perkinsons Beurteilung entspricht:

707 Ebd., 38. Zu der in Schriftquellen erwähnten Tafel des Heinrich von Langenstein: Lhotsky 1941–45, II, 35. Vgl. zu den Professoren-Bildnissen auch Bauch, Kurt 1967, 97 und 121, sowie Hauk/Saliger 1987, 5 (Arthur Saliger).

708 Grzęda 2016, 131.

709 Ebd.; gleichlautend auch Grzęda 2014, 330.

710 Luckhardt 1980 verband die Tafel dabei zugleich mit der „Zwei-Körper-Lehre“: Das Porträt über dem Grabmal habe demnach beide Körper – den politischen ebenso wie den natürlichen – reflektiert.

711 Grzęda 2016, 134.

712 Vgl. dazu Oettinger 1952, Bauch, Kurt 1967, 101ff, sowie Künstler 1972.

713 Grzęda 2016, 133 f.

714 Martindale 1988, 33.

As such small, portable portraits did not have another function than to memorialize an important event (as, for example, a political alliance or coronation), perpetuate distinguished person by means of his or her likeness and, simply engage curiosity.⁷¹⁵

In seiner 2020 erschienenen Dissertation hat Grzęda diese Einschätzung jedoch insofern revidiert, als zwar der kommemorative Zusammenhang bestehen bleibt, aber die bereits weiter oben angedeuteten formalen sowie liturgischen und bildtheologischen Aspekte jetzt stärker in den Vordergrund rücken:

According to the hypothesis set out in the book, this image (created in all probability during the archduke's life or immediately after his death), before it was hung in the chancel of St. Stephen's cathedral in Vienna, had been used during the liturgy as a movable piece of equipment to commemorate the founder of the church.⁷¹⁶

Grzędas Einschätzung steht nun also der von Schwarz näher, obschon dieser keinen liturgischen Zusammenhang im engeren Sinne erwogen hat. Diese liturgische Verwendung hat Grzęda auch anhand der Befunde der technischen Untersuchungen der Tafel weiter zu untermauern gesucht. Während die im Jahr 1933 erfolgte Untersuchung ergab, dass Tafel und Rahmen zusammengehören und aus einem Stück gefertigt sind,⁷¹⁷ konnte eine Restaurierung im Jahr 1998 diagonale Einschnitte an allen vier Ecken der Tafel nachweisen, was zu der Schlussfolgerung führte, dass der Rahmen entweder nachträglich um die Tafel gesetzt oder diese zu einem ungewissen Zeitpunkt von ihm befreit worden sein muss.⁷¹⁸ Außerdem war die Rückseite der Tafel einst von einer zusätzlichen Holzschicht bedeckt, die jedoch während der Restaurierung von 1933 entfernt wurde, weil man sie für eine spätere Zutat hielt.⁷¹⁹ Daraus und aus dem kleinen, portablen Format der Tafel (sie misst 39 × 22 cm bzw. 45 × 30 cm mit Rahmen) schließt Grzęda, dass der „present state of the panel's preservation does not fully resemble its original character“.⁷²⁰ Grzęda verbindet damit nun einerseits seine These, dass derartige Objekte nicht zum Aufhängen, sondern bewegliche, dreidimensional ansichtige Werke waren, die ähnlichen beweglichen Kultobjekten in Kirchen – also etwa Ikonen – entsprechen, und andererseits die Annahme, dass die einst aufgeleimte rückseitige Holztafel im 14. Jahrhundert kaum unbemalt zu denken sei.⁷²¹ Das belegten

715 Grzęda 2016, 134.

716 Grzęda 2020, 313.

717 Vgl. dazu Wilde 1933.

718 Vgl. dazu Mairinger 1998.

719 Dazu Wilde 1933, 38, und Feuchtmüller 1981, 10.

720 Grzęda 2016, 126.

721 Ebd.

tschechische Tafeln aus dem 14. Jahrhundert, die der Rudolfstafel technisch sehr nahe kommen und deren polychrome Rückansicht sich erhalten hat. Diese zeigen etwa illusionistisch aufgefasste Fenster, Marmor- oder Porphyrimitationen. Auch entsprechen diese Praxis vielen frühen Porträts, die auf ihrer Rückseite immer wieder Marmorimitationen, aber auch Wappen, Embleme oder Mottos zeigen, die die vorderseitig dargestellten Individuen dann auch zeichenhaft repräsentieren.⁷²²

Überdies verdiene die Inschrift auf dem Rahmen des Porträts Beachtung: Sie entspreche ganz ähnlich gestalteten Inschriften, die über den heute verlorenen Kaiserporträts in der Prager Burg angebracht waren, die Karl IV. bald nach seiner Kaiserkrönung 1355 anfertigen und vermutlich in einem an die Audienzhalle angrenzenden Raum der Burg aufhängen ließ.⁷²³ Über diesen mehr als 100 Tafeln, die 1541 durch Feuer zerstört wurden und eine imperiale Amtsgenealogie bis in mythische Vorzeiten vor Augen stellten, waren der Rudolfstafel korrespondierende Inschriften in derselben gotischen Schrifttype über weißem Grund auf die Wand gemalt, die jeweils Namen und Titel der Dargestellten nannten (Abb. 157). Schon im Hinblick auf diese typologische Kongruenz sei deshalb wahrscheinlich, dass die Prager Tafelbilder „have provided a compositional model for the anonymous author of Rudolf’s portrait [...] adapted to the form of a small and portable panel“.⁷²⁴ Dabei kommt Grzęda auch auf die ungewöhnliche Technik der Tafel – Tempera auf einer mit ungründertem Pergament überspannten Holztafel – zu sprechen und weist auf deren Wurzeln in der byzantinischen Malerei, aber auch auf Exemplare in Italien (im 12. und 13. Jahrhundert) sowie im deutschsprachigen Raum (seit der Mitte des 13. Jahrhunderts) hin.⁷²⁵ Im tschechisch-böhmischen Kunstkreis sei die Technik dann im 14. Jahrhundert vereinzelt anzutreffen. Bei der eher klein dimensionierten Rudolfstafel schließlich sei in diesem Zusammenhang davon auszugehen, „that its author was particularly concerned about the panel’s resistance and the smoothness of its surface. [...] Parchment might also have been considered particularly suitable for making precise under-drawings, which were discovered through infrared investigation under Rudolf’s hair and beard“.⁷²⁶ Das zusammen mit der noch ungewöhnlicheren Verwendung eines dunklen Hintergrunds statt des traditionell verwendeten Goldgrunds – wie in der Tafel Johanns des Guten – spreche einerseits für eine offensichtlich angestrebte „impression of three-dimensionality“,⁷²⁷ zugleich jedoch sei die in der Wiener Tafel damit verbundene Maltechnik von in das Inkarnat eingearbeiteten Glanzlichtern ein spezifisches Charakteristikum der Prager Malerei des unter Karl IV. tätigen

722 Vgl. dazu ausführlich Dülberg 1990.

723 Vgl. dazu etwa Clemens 2001, 77 ff. Zur strittigen Lokalisierung der Tafeln ausführlich Ersek 2018.

724 Grzęda 2016, 128.

725 Dazu etwa Stange 1930, 125–181 und 131ff, sowie Straub 1984, 147 f.

726 Grzęda 2016, 129.

727 Ebd.

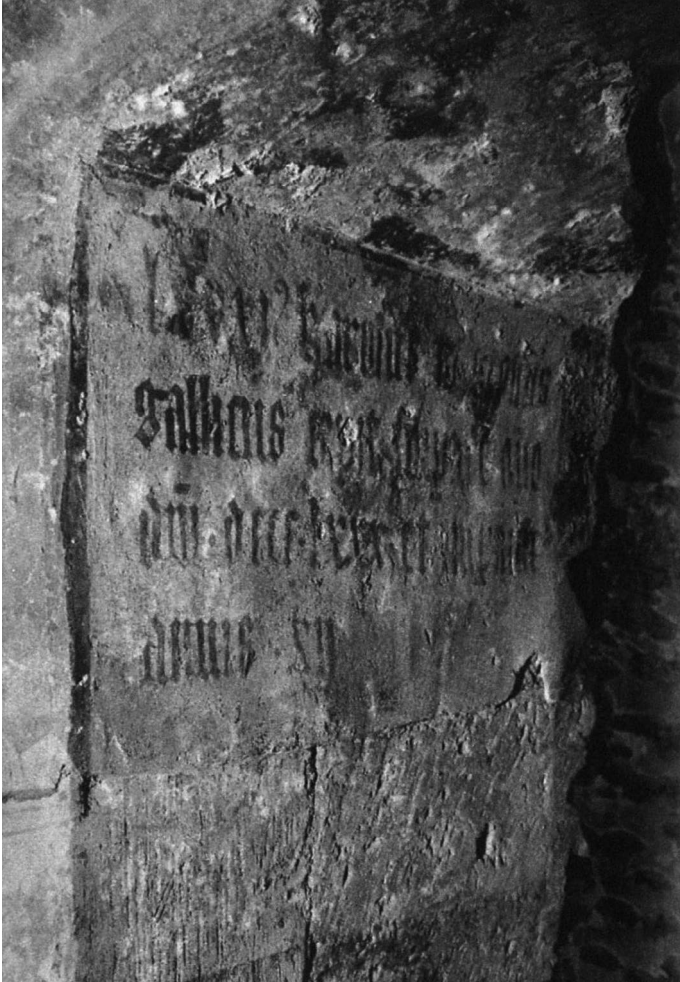


Abb. 157 Inschrift über den verlorenen Kaiserporträts der Prager Burg, nach 1355.

Meisters Theoderich und dessen Werkstatt.⁷²⁸ Dieses Ringen um die dritte Dimension sei nun zwar ganz allgemein ein Phänomen der spätmittelalterlichen visuellen Künste, eines ihrer innovativen Zentren in der Mitte des 14. Jahrhunderts sei jedoch Prag gewesen – wo Grzęda deshalb auch „the origin of the anonymous author of Rudolf’s portrait“ vermutet.⁷²⁹ Dasselbe illusionistische Ringen um Dreidimensionalität zeigt sich etwa in den ebenfalls *en trois quarts* gegebenen Porträts des Luxemburger-Stammbaums auf Burg Karlstein (Abb. 158), der wie die Kaiserporträts bald nach Karls

728 Ebd. Eine stilistische Ableitung der Rudolfstafel von der Prager Hofkunst und deren führendem Meister Theoderich hat auch die ältere Forschung nahezu einhellig präferiert: In diesem Sinne Wilde 1933, Bauch, Kurt 1967 und Künstler 1972.

729 Grzęda 2016, 129.

Abb. 158

Luxemburger-Stamm-
baum: Kaiser Karl IV.,
Nachzeichnung aus dem
Codex Heidelbergensis
(nach dem Original
von Nikolaus Wurmser
von Straßburg [?] von
1356/57), um 1571
(Prag, Nationalgalerie,
Nr. AA 2015, fol. 53r).





Abb. 159 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Heiliger Johannes der Täufer, Kohlezeichnung auf Putz, 1362/63 (Burg Karlstein, Heilig-Kreuz-Kapelle).

Kaiserkrönung entstanden sein dürfte, sowie in den Wandmalereien des kleinen und großen Turms.⁷³⁰ Besonders erhellend sei in dieser Hinsicht auch der Vergleich der Rudolfstafel mit jenen Zeichnungen, die sich auf den Wänden der Heilig-Kreuz-Kapelle im großen Turm von Burg Karlstein erhalten haben (Abb. 159)⁷³¹:

All of the figures were suggestively represented in half-profiles, their strong plasticity and three-dimensionality is, however, accomplished by means of light and shade – as seen for example on a drawing of St. John the Baptist. The remarkable *chiaroscuro* effect of these drawings was achieved by contrasting dark lines of charcoal with white chalk, accentuating illuminated parts of the face.⁷³²

730 Ebd., 129 f.

731 Vgl. Hlaváčková 1998.

732 Grzęda 2016, 130.

Abb. 160 Sekretsiegel Kaiser Karls IV., ab 1355 (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Best. H.01.01 (Privilegien), Nr. 208).



Überdies geht Grzęda – anders als Schwarz – von der Existenz autonomer Porträttafeln auch im Prager Kunstkreis um Karl IV. aus. In dieser Richtung lasse sich etwa ein um 1355, also wiederum im Zusammenhang mit der Kaiserkrönung entstandenes persönliches bzw. Sekretsiegel Karls deuten, das den Luxemburger in einer äußerst ungewöhnlichen Weise wiedergibt (Abb. 160): Der individualisierte Kopf erscheint im Profil und ist von einem rechteckigen Rahmen umgeben, „thus making the impression of the individual panel painting ‚pasted‘ on a seal“.⁷³³ Das Siegel wiederum lässt sich, darauf hat Milada Studničková hingewiesen, mit einem Bericht des 16. Jahrhunderts über einen Prager Buchmaler namens Pavel verbinden, der 1533 im Besitz von vier Porträttafeln gewesen sein soll, von denen eine Kaiser Karl IV. darstellte.⁷³⁴

Das alles lässt nach Grzęda jedenfalls vermuten, dass erst der Prager Kontext mit seiner künstlerischen Praxis und seinen ästhetischen Konditionen auch eine Tafel wie diejenige Rudolfs möglich machte. Zugleich aber legten gerade ihre Besonderheiten – „the high plasticity of Rudolf’s head and its positioning in half-profile within darkness,

733 Ebd. 134. Ob es sich bei der Darstellung tatsächlich um ein Porträt Karls handelt, verbleibt allerdings weitgehend im Bereich des Hypothetischen. Etwa die spitze lange Nase, aber auch die Kopfbedeckung des Dargestellten, die eher an einen Turban erinnert, lassen berechtigt daran zweifeln. Posse 1909–1913 etwa erkannte in der Darstellung die Nachbildung einer „länglich viereckige[n] Gemme, darstellend einen bärtigen Kopf mit Barret“ (Bd. 2, 1910, 5, Nr. 6, sowie Bd. 5, 1913, 42, Nr. 17). Allerdings ist die rechteckige Einrahmung so prominent ins Bild gesetzt und diese Gemmenform zugleich so unüblich, dass der Eindruck bestehen bleibt, dass hier tatsächlich auf eine rechteckige autonome Porträttafel alludiert werden soll, die ein Herrscherporträt (wenn auch nicht zwingend das Porträt Karls IV.) zeigt. Vgl. zu den Siegeln Karls IV. etwa auch Volkert 1978.

734 Studničková 1989, 222.

as if opposite to the light“ – den Schluss nahe, „that the author of Rudolf’s portrait did not limit himself to fulfill the needs of the patron, but rather was active in conceiving of the work and was capable of submitting [...] his own compositional solutions“. ⁷³⁵ Das entspricht dann wieder bis zu einem gewissen Grad Perkinsons Einschätzung, die von einem vor allem künstlerisch angetriebenen Progress der Porträtentwicklung und einer katalysierenden *agency* der Künstler ausgeht. ⁷³⁶

Die vorliegende Arbeit hat nun im Hinblick auf die konkrete Funktion, die Auftraggeber- und Urheberschaft sowie den genauen Zeitpunkt der Entstehung der Tafel keine neue Hypothese anzubieten. Nach Lage der Dinge und ohne neue Quellen scheinen die genannten Deutungen und Vorschläge das Spektrum des Möglichen bis auf Weiteres zutreffend abzustecken. Der Maler der Tafel mag dem Wiener oder – etwas wahrscheinlicher – Prager Kunstkreis entstammen, die Tafel noch zu Lebzeiten Rudolfs oder unmittelbar nach dessen Tod entstanden sein; auch mag sie sehr früh und offensiv Möglichkeiten porträtthafter Verlebendigung und Verähnlichung erprobt haben, die auch an den Höfen in Prag und Paris virulent waren, oder aber die dort entwickelten Möglichkeiten und Tendenzen aufgegriffen und in einem Akt der *aemulatio* zu übertreffen gesucht haben. Ein kommemorativer Zusammenhang der kleinen, portablen Tafel ist durchaus plausibel, ob dieser dann jedoch im konkreten Fall von den Chorherren St. Stephans, einer interhöfisch-diplomatischen Bildergeste, durch einen liturgischen Zusammenhang oder von Rudolf selbst veranlasst wurde, lässt sich kaum entscheiden. Wichtig scheint jedoch vor allem ein bestimmtes ‚Klima‘, ein diese Porträttendenzen begünstigender Bedarf, eine Atmosphäre, für die das lebhaft Ringen der Rudolfstafel ein regelrechtes Programmbild liefert. Ob das jedoch eine Vorrangstellung begründet oder nicht, will im gegebenen Zusammenhang weniger wichtig erscheinen als die Tatsache, dass sie als ein selbstevidentes Zeugnis dieses Ringens überhaupt existiert. Mag die Tafel nun von Rudolf selbst beauftragt worden sein oder nicht, sie korreliert doch in so hohem Maße mit den gleichzeitigen Bestrebungen des Herzogs auf dem Gebiet der Herrschaftsrepräsentation und dabei insbesondere der Porträtentwicklung und bildpolitischen Akzentuierung der eigenen Person, dass ihre bloße Existenz und die Tatsache ihres Ringens an diesem ganz bestimmten Gegenstand schwerlich ohne diese Impulse, ohne diese Atmosphäre, ohne diesen herrschaftlichen Drang zum eigenen Bilde zu denken sein wird. Nicht weniger als vier Mal dürften Rudolf IV. und seine Gemahlin Katharina von Luxemburg, die Tochter Kaiser Karls IV., im und am Wiener Stephansdom „im Schmuck der arrogierten pfälzerzherzoglichen Insignien verewigt [worden] sein – in Skulpturen von außerordentlicher Qualität“. ⁷³⁷ Die Forschung geht bei diesen Skulpturen seit einiger Zeit nahezu einhellig von einer Entstehung oder

735 Grzęda 2016, 130.

736 Vgl. dazu insbesondere Grzęda 2014.

737 Wolfinger 2018, 84.

mindestens Planung unter Rudolf aus.⁷³⁸ Und genau diese Insignien – der angemaaßte Erzherzogshut samt dem Rudolf nicht zustehenden kaiserlichen Kronenbügel – sind auch in der Tafel als ikonografisch beherrschendes Element und folglich als ein offensives politisches Postulat in Szene gesetzt, was auf den hohen Stellenwert schließen lässt, der diesem Attribut seitens des Auftraggebers zukam – ganz gleich, ob dieser nun Rudolf selbst oder eine dem Hofe nahestehende Person oder Körperschaft war. Schon die arrogierten Insignien machen jedenfalls deutlich, wie sehr die Tafel auf die rudolfische Herrschaftsrepräsentation bezogen und letztlich von dieser abhängig ist.

Bei einem begünstigenden, katalysierenden ‚Klima‘ denkt die vorliegende Untersuchung also nicht zunächst an eine allgemeine Tendenz naturalistischer Wirklichkeitsbemächtigung, ein generelles Streben der Künstler hin zur Natur und Lebenswahrheit, sondern im konkreten Fall an eine von den Höfen und Herrschern entschieden angestoßene Entwicklung, an einen Bedarf, den nicht die Künstler proaktiv geweckt haben, sondern dem sie lebhaft ringend nachzukommen suchten. Wen stellen die frühesten Porträts dar? Sie stellen Herrscher dar – und sie tun dies nahezu gleichzeitig an allen wichtigen Höfen Europas. Warum tun sie das? Weil die bisher ausreichenden Formen personaler Repräsentation ins Wanken geraten waren und ihr Identifikations-, Distinktions- und Auszeichnungspotenzial ein Stück weit eingebüßt hatten; zugleich aber wohl auch, weil sich Herrschaft im gegebenen Zeitraum, wie Brückle ausführlich dargelegt hat, graduell säkularisierte und damit zugleich zu neuen Formen der Selbstdarstellung herrscherlicher Autorität und einer tendenziell „profanierte[n] Staatsrepräsentation“ führte.⁷³⁹ Ebenso dürften Krisensymptome in den politischen Biografien der in Frage stehenden Herrscher eine Rolle gespielt haben, wie zu zeigen sein wird. Wer waren schließlich die in den meisten Fällen wahrscheinlichen Auftraggeber der frühen Porträts? Es waren Herrscher in Paris, Prag, Wien und andernorts. Es ist diese gleichzeitige Bewegung hin zu einer neuen Repräsentationsform, die auf dem Prinzip einer heraldisch funktionalisierten Ähnlichkeit, Wiedererkennbarkeit und auszeichnenden Verlebendigung beruhte, der das folgende Kapitel als einem interhöfischen Paragone der Ähnlichkeit nachgeht.

5.3 Paris–Prag–Wien: Ein Paragone der Ähnlichkeit?

Das Kapitel wählt einen Einstieg, der die grundsätzliche Frage nach Ähnlichkeit und Verlebendigung in diesen frühen Porträts noch einmal an einem konkreten Beispiel erörtert, das Bernd Carqué als eines seiner ‚schlagenden‘ Argumente im Hinblick auf

738 Vgl. dazu Begrich 1965, 13–18; Kosegarten 1960; Kosegarten 1965; Kosegarten 1966 sowie Schmidt, Gerhard 1977/78.

739 Brückle 2005, 153–165.

die von ihm vertretene These bemühte, dass die naturalistischen Tendenzen in den Bildnissen dieser Zeit „nicht als Mittel der physiognomischen Individualisierung, sondern als zeichenhaft verstandene Bedeutungsträger“ aufzufassen sind.⁷⁴⁰ Während die Forschung zur Hofkunst Karls V. von Frankreich zuvor nahezu einhellig die Porträtähnlichkeit und stupende Wirklichkeitsnähe der Darstellungen des Königs herausgestellt hat,⁷⁴¹ lehnt Carqué sie als eine grundsätzlich aporetische Kategorie ab und verdeutlicht dies an verschiedenen Bildbeispielen, darunter auch die Miniaturen des *Livre du sacre*, dem Krönungsbuch Karls V. von 1365 (Abb. 161–163).



Abb. 161 Maître du Livre du sacre de Charles V: Der Erzbischof von Reims segnet den König, um 1365 (London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 43r).

740 Carqué 2004, 332.

741 Vgl. etwa Sherman 1969. Außerdem die Rezension zu Sherman von Schmidt 1971, der ergänzend und korrigierend vor allem auf Fragen der Typen- und Stilgeschichte eingeht.



Abb. 162 Maître du Livre du sacre de Charles V: Die Bischöfe von Reims und Beauvais erheben den König im Schlafgemach, um 1365 (London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 44v).



Abb. 163 Maître du Livre du sacre de Charles V: Der König empfängt das Sceptre de Charlemagne und die Main de Justice, um 1365 (London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 58r).

Im Hinblick auf diese Miniaturen und ihren nur vermeintlichen Realismus weist Carqué zunächst auf Eigentümlichkeiten ihres Erscheinungsbildes hin, die sie mit älteren Vorlagen in der Art des französischen Ordo von 1250 verbinden (Abb. 164). Dazu zähle vor allem „die sorgsam vermiedene Tiefenräumlichkeit der Szenen, die blockhafte Geschlossenheit der Figurengruppen und die strenge Isolierung der liturgischen Gebärden“ – Elemente, die „auf eine zeichenhaft verstandene Bildordnung“ hinweisen.⁷⁴² So werde im *Livre du sacre* etwa der Ort des Geschehens – die Kathedrale von Reims – nur in den ersten beiden Miniaturen als tabernakelartige Abbréviatur vergegenwärtigt (Abb. 161), während bei der Bilderfolge zur Weihe und Krönung der Königin das schlichtere und altertümliche Schema des erzbischöflichen Palais vom Beginn des Königszyklus als Hinweis auf die Kathedrale wieder auftaucht (Abb. 162). Im weiteren Verlauf weist dann allein der Altar den Ort der sakralen Handlung aus, dessen von Bild zu Bild veränderte Ausstattung ebenso wie die variierende Zusammensetzung der Zuschauergruppen zeige, „daß die Einheit des Ortes und des Handlungsrahmens nicht in der Darstellungsabsicht des Buchmalers lag“.⁷⁴³ Anders stelle sich jedoch der Realitätsbezug im Fall der Ornate dar, deren Detailgenauigkeit mögliche Vorbilder wie den Ordo von 1250 weit übertrifft. Der *habit royal* etwa sei den Rubriken des Ordo und den Darstellungen der Majestätssiegel entsprechend exakt erfasst. Ähnliches gelte auch für die Insignien, wenn etwa an Stelle des traditionellen Langzepters der *Sceptre de Charlemagne* erscheint, den Karl V. hatte anfertigen lassen, um „dem genealogischen Kontinuitätspostulat des *Reditus regni Francorum ad stirpem Karoli Magni* Ausdruck zu verleihen.“⁷⁴⁴ Überhaupt sei der Maître du Livre du sacre gerade dort, „wo die Objekte selbst eine dezidiert symbolische Funktion besaßen, in besonderem Maße auf ihre wirklichkeitsgetreue Darstellung bedacht“ gewesen.⁷⁴⁵ Überdies müssten die heraldischen Farben, die der Meister einsetzte, als „das Medium symbolischer Repräsentation schlechthin gelten, denn sie gaben den Rang, die genealogische Abkunft und dynastische Zugehörigkeit, kurz: die politisch-soziale und historische Identität ihrer Träger zu erkennen“.⁷⁴⁶ Nach alledem stelle sich deshalb auch die Frage der Porträtthaftigkeit der Köpfe „innerhalb eines visuellen Systems, das auch dort, wo es sich naturalistischer Bildmittel bediente, auf einen genuin symbolischen Funktions- und Bedeutungszusammenhang hin ausgerichtet blieb“.⁷⁴⁷ Gäbe es nämlich diesen Bezugsrahmen nicht, wäre man völlig außerstande, einen Großteil des dargestellten Personals überhaupt identifizieren zu können. In den Huldigungsszenen etwa ließen sich die weltlichen und geistlichen Pairs ohne den Wappenbesatz ihrer Gewänder kaum zutreffend benennen. Die physiognomischen Merkmale seien „durchweg zu unbestimmt, als daß sie zur

742 Carqué 2004, 325. In ähnlichem Sinne zuvor bereits Sherman 1969, 36 f.

743 Ebd.

744 Ebd., 325 f.

745 Ebd., 326.

746 Ebd., 327.

747 Ebd., 327.

Abb. 164 Ordo von 1250
(Paris, Bibliothèque nationale
de France, MS Lat. 1246,
fol. 5v).



Identifizierung beitragen. Die Gesichtsschemata der Bischöfe entsprechen einander, die der übrigen sind austauschbar und kehren auch an den anderen Figuren wieder. Vor allem aber begegnen sie wortwörtlich in verschiedenen Codices des *Maître du Livre du sacre*⁷⁴⁸, lassen sich insofern also einer Manier des Meisters zuschreiben. Nur in einem Falle – nämlich dem des Königs – scheine der *Maître* den von der kunsthistorischen Forschung verliehenen Titel eines Porträtisten zu Recht zu tragen (Abb. 162):

Denn dieser weist, zumindest auf den ersten Folia, einen Profilkopf auf, der durch seine geringfügig vergrößerten Dimensionen und eine ungewöhnlich plastische Modellierung hervorsticht. Während der Buchmaler die dunkleren Töne des Inkarnats sonst sparsam eng am Kontur und der Binnenzeichnung der Gesichter anlegt, hat er sie hier stärker verriepen und der Physiognomie durch flächige Schattenlagen ein größeres Volumen verliehen.⁷⁴⁹

Dem folgt jedoch auf dem Fuße ein umfassendes ‚Aber‘:

Allerdings wird Karl V. auf den übrigen Miniaturen ebenfalls in einem größeren, schematisierenden Zeichen- und Malduktus gegeben. Zudem entspricht sein Kopftypus dort dem anderer Figuren. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, daß auch die scheinbar so charakteristische Profillinie der ersten Folia

748 Ebd. In diesem Sinne auch Sherman 1969, 36: „The bystanders not only lack identity and meaningful gestures, but also seldom focus their interest on the main action. Instead, full attention is given to careful description of their costume, consistent with the illustrative purpose of the illumination.“

749 Ebd., 327 f.

mehrfach wiederkehrt – so an den Gestalten der Bischöfe oder an verschiedenen Zuschauern. Mithin sind es nicht physiognomische, sondern maltechnische Merkmale, die Karl V. besonders hervorheben. Der höhere ‚Realitätsgrad‘ aber erweist sich als gesteigerte Sorgfalt der Ausführung, die an das Anspruchsniveau der Tafelmalerei gemahnt.⁷⁵⁰

Carqués Beurteilung dieser Miniaturen wurde hier so ausführlich dargelegt, weil sich an ihr zahlreiche Aspekte der in Frage stehenden Ähnlichkeitsrelation und Verlebendigung im Rahmen jener verbreiteten *Entweder-Oder*-Haltung der Forschung paradigmatisch verdeutlichen lassen. Die eigene Interpretation stimmt mit Carqués Einschätzung nur überein, insofern auch er bei der Darstellung des Königs – gleichsam schweren Herzens – eine Ausnahme macht, um sie dann jedoch sogleich in sein Deutungsschema von der völlig untergeordneten Rolle der Individualisierung und Naturalisierung in diesen frühen Bildnissen einzupassen.

Beginnen wir aber zunächst mit Carqués Einschätzung der Miniaturen hinsichtlich ihres altertümlichen Erscheinungsbildes, das er in älteren Vorlagen wie dem Ordo von 1250 vorgebildet sieht. Dabei soll die „zeichenhafte Bildordnung“, die Carqué auch für die Miniaturen des *Livre du sacre* geltend macht, gar nicht in Abrede gestellt werden. Dass sich diese Miniaturen allerdings kaum von jenen des Ordo (Abb. 164) unterscheiden würden, was etwa die Tiefenräumlichkeit und die Geschlossenheit der Figurengruppen angeht, ist bereits nicht mehr nachzuvollziehen. Man ist geneigt zu sagen: Wenn sich diese Miniaturen in den genannten Punkten kaum unterscheiden sollen, dann gibt es auch keinen Unterschied zwischen Giotto und Cimabue. Zwar sind die Figurengruppen im *Livre du sacre* durchaus noch immer weitgehend geschlossen, aber ihre Differenzierung, Belebung und Lösung von der Bildfläche, mithin der Versuch, eine Tiefenräumlichkeit zu gewinnen, doch gegenüber dem Ordo so unabweislich, dass auf die architektonischen Elemente, etwa die jeweils bedeutende tiefenräumliche Erstreckung des Altars, gar nicht mehr gesondert hingewiesen werden müsste. Auch eine Isolierung und damit Hervorhebung der liturgischen Handlungen findet zwar in der Tat noch immer statt, aber ist doch schwerlich mit der des Ordo und seiner auch architektonischen Separierung in unterschiedliche Bildfelder zu vergleichen; von der vollständig fehlenden physiognomischen Differenzierung und gänzlich schematischen Auffassung des Bildpersonals im älteren Ordo einmal ganz zu schweigen.

Anders verhält es sich nach Carqué mit der vestimentären und attributiven Detailgenauigkeit, die deshalb zustande kommt, weil diese Elemente ganz wesentlich „die politisch-soziale und historische Identität ihrer Träger“ zu erkennen geben. D'accord!

750 Ebd., 328. Vgl. dazu auch Sherman 1969, 36, die in den Darstellungen Karls auf den ersten Folia des Buches ebenfalls die besten Porträts erkannte. Sie vermutete überdies, dass die schlechteren Porträts „less capable painters“ ausgeführt haben könnten, was sich jedoch nur schwer verifizieren lassen wird.

Darin entfalte sich jedenfalls ein „genuin symbolische[r] Funktions- und Bedeutungszusammenhang“, der dann aber auch im Hinblick auf die Frage nach der Porträthaftigkeit der Köpfe geltend zu machen sei. Auch damit ist die vorliegende Untersuchung einverstanden, gerade weil sie – wie Pastoureau, Perkinson, aber auch Grzęda – von einem Nebeneinander verschiedener identitätsstiftender, aufeinander verweisender Zeichensysteme und der Genese des individualisierten Porträts im übergreifenden Kontext dieser zunächst gleichberechtigten, sich dann krisenhaft ausdifferenzierenden zeichen- und bildhaften Repräsentationsformen ausgeht. Bei Carqué schließt jedoch dieser „symbolische Funktions- und Bedeutungszusammenhang“, dessen heraldische Elemente folgerichtig betont werden, einen möglichen, ergänzenden Porträtrealismus und naturalistischen Antrieb physiognomischer Kennzeichnung gerade aus. Das wird deutlich, wenn er dann einerseits die mangelnde physiognomische Differenzierung und Austauschbarkeit des Figurenpersonals hervorhebt, das sich in den meisten Fällen nur heraldisch-vestimentär identifizieren lässt, und andererseits an der Figur des Königs dargelegt, dass dieser zwar ein gesteigerter Realitätsgrad zukommt, der sich jedoch nicht physiognomisch, sondern vor allem durch maltechnische Mittel realisiert; auch das jedoch nur in den ersten Folia des *Livre du sacre*, zudem kehre auch die „scheinbar so charakteristische Profillinie“ des Königs dann vereinzelt bei anderen Figuren wieder.

Die eigene Interpretation geht dem gegenüber ja grundsätzlich davon aus, dass man in diesem Fall – wie auch in vielen ähnlich gelagerten Fällen – nicht nur „A“ und gleichzeitig „B“ sagen *kann*, sondern sogar *muss*. Mit der von Carqué zugestandenen maltechnischen und bedeutungsperspektivischen Akzentuierung des königlichen Hauptes stimmt die vorliegende Untersuchung völlig überein. Sie lässt sich nahtlos mit dem an der Rudolfstafel beschriebenen Ringen um verlebendigende Auszeichnung des herrscherlichen Antlitzes zusammenbringen. Unzutreffend dagegen ist die Einschätzung, dass der König nicht zugleich auch physiognomisch akzentuiert und insofern vom übrigen Figurenpersonal abgesetzt wird, das seinerseits zwar nicht völlig undifferenziert dargestellt ist, aber hierin gegenüber dem König doch deutlich abfällt. In diesem Punkt korreliert die eigene Auffassung mit derjenigen Perkinsons: „The faces of those figures are individualized, and at times particular features are consistently ascribed to the same individual in different scenes – this is especially true of the king, whose features vary only slightly from miniature to miniature.“⁷⁵¹ Dass dabei die physiognomische Durchbildung und maltechnische Verlebendigung gerade in den frühen Folia besonders ausgeprägt ist, die den König zudem durch die strenge Profilstellung vom sonstigen Bildpersonal abheben, steht dem nicht entgegen (Abb. 161 und 162). Allein der Karl aufrichtende Bischof in Folio 44v (Abb. 162) erscheint wie dieser im Profil, ist dem Porträt des Königs jedoch sowohl feinmalerisch wie auch bedeutungsperspektivisch untergeordnet. Auch ist darauf hinzuweisen, dass der König in anderen Miniaturen bereits durch den vollzogenen Akt bzw. die liturgische Handlung und die

751 Perkinson 2009, 253.

Attribute so unzweifelhaft ausgewiesen und ausgezeichnet ist, dass die physiognomische Identifikation graduell in den Hintergrund treten konnte, obgleich auch hier die prägenden physiognomischen Merkmale – insbesondere die spezifisch überlängte Nasenform – unzweideutig beibehalten werden. Und schließlich spricht auch der Umstand, dass einige wenige Figuren eine ähnliche Profillinie wie der König zeigen, ohne dabei freilich ununterscheidbar zu sein – so etwa der genannte Bischof (Abb. 162) oder eine der Begleitpersonen hinter dem Schwerträger in Folio 58r (Abb. 163) –, nicht gegen den Befund, dass der König physiognomisch in besonderer Weise be- und ausgezeichnet ist. Sie entspricht einerseits dem möglichen, partiellen Übertragungsvorgang, der ‚Wanderung‘ des herrscherlichen Antlitzes, die Suckale an den Triforienbüsten Kaiser Karls IV. und anderer höfischer Honoratioren im Prager Veitsdom vorgeführt hat. Andererseits gilt es sich aber auch noch einmal ganz grundsätzlich zu vergegenwärtigen, dass wir uns hier mit einer sehr frühen Form der Porträthaftigkeit solcher Köpfe – und zudem im kleinen Format der Miniatur – befassen, es also ganz falsch wäre, einen gleichsam fotorealistischen oder doch immerhin den Anspruch der späteren Porträtmalerei an diese Miniaturen anzulegen – abgesehen davon, dass auch sie an jener vollauf hinlänglichen *Typisierung durch Individualisierung* partizipieren.

Das Entscheidende jedoch ist: Auch wenn man eine zugleich maltechnisch verlebendige *und* physiognomisch akzentuierende Auszeichnung des Königs im *Livre du sacre* anerkennt, schließt das ein „visuelle[s] System“, einen „genuin symbolischen Funktions- und Bedeutungszusammenhang“⁷⁵² mitnichten aus. Vielmehr wurde das naturalistisch aufgefasste königliche Antlitz „als Ausdruck verdichteter Herrschaftsidentität“⁷⁵³ in dieses „visuelle System“ integriert und entfaltet darin selbst „eine dezidiert symbolische Funktion“,⁷⁵⁴ insofern der individualisierte und malerisch verlebendigte Königskopf selbst zu einem „zeichenhaft verstandene[n] Bedeutungsträger“⁷⁵⁵ wird. Oder, wie die vorliegende Arbeit an anderer Stelle ausführte: Das *Corpus naturale* des Herrschers als zugleich individualisierte *und* (in seiner Individualität) typisierte, als konkrete *und* (in ihrer Konkretion) symbolische Form expandiert und ist zu einem integralen Bestandteil des *Corpus politicum* und seines Zeichenregimes geworden. So wie der vestimentäre und der Realismus der Insignien, den Carqué ausdrücklich anerkennt, „die politisch-soziale und historische Identität ihrer Träger“⁷⁵⁶ zu erkennen gibt, tut dies nun auch das individualisierte Königshaupt, das selbst zu einer Insignie geworden ist und als ein herrschaftliches Prärogativ zunächst nur dem König zukam. Deshalb ist auch die gegenüber dem Königsporträt abfallende physiognomische Differenzierung und Trennschärfe beim übrigen Bildpersonal nicht erstaunlich oder gar kontraindizierend, sondern Kernelement einer mit der neuen Repräsentationsform

752 Carqué 2004, 327.

753 Slanička 2002, 331.

754 Carqué 2004, 326.

755 Ebd., 332.

756 Ebd., 327.

verbundenen Semiotik.⁷⁵⁷ Wenn es also richtig sein sollte, dass in Königsbildern des 12. und 13. Jahrhunderts „nur der Tyrann [...] sein eigenes Gesicht“ trägt,⁷⁵⁸ um noch einmal Martin Büchsels These aufzugreifen, so trägt jetzt nur der König sein eigenes, verlebendiges Gesicht als ebenso identifizierendes wie distinguierendes quasi-heraldisches Bildzeichen.⁷⁵⁹

Eine so verstandene Expansion des natürlichen Herrscherkörpers als bildpolitisches Argument hat jedenfalls zeitgleich sowohl in Paris wie auch in Prag und Wien stattgefunden. Wer dabei von wem beeinflusst wurde, also die Frage der Vorrangstellung, ist im Einzelnen schwer zu entscheiden. Wie wir sahen, hat Michael Viktor Schwarz eine solche partielle Vorrangstellung – zumindest für das gemalte autonome Porträt – für den Wiener Herzogshof gegenüber Prag geltend machen wollen, Grzęda dagegen geht von einer Ausrichtung Rudolfs nach dem luxemburgischen Vorbild des kaiserlichen Schwiegervaters aus. Für Karl IV. schließlich ist – auch und gerade im Zusammenhang seines zweiwöchigen ‚Staatsbesuchs‘ in Frankreich von 1378⁷⁶⁰ – immer wieder eine recht weitgehende Anlehnung an das französische Vorbild erwogen und auch wahrscheinlich gemacht worden. Karl hatte nicht nur „im Umkreis der französischen Königsfamilie, der königlichen Residenzen und des Hofes seine Jugend verbracht, lesen und schreiben gelernt“⁷⁶¹ und war familiär aufs Engste mit dem französischen Königshaus verbunden,⁷⁶² auch die beschwerliche Paris-Reise 1378, ein letzter Besuch der Sainte-Chapelle und seiner Reliquienschatze, damit zugleich seine letzte Reverenz an Ludwig den Heiligen, „verdeutlicht die Verbundenheit des Luxemburgers mit der französischen ‚religion royale‘, die auch seine Herrschaftsauffassung prägte“.⁷⁶³ Auf eine so verstandene Vorbildfunktion der Valoisdynastie⁷⁶⁴ ist in der Forschung immer wieder hingewiesen worden, obschon etwa Martin Bauch zu bedenken gibt, dass auch auf prämyslidischer Seite Vorbilder für eine sakral fundierte Königsherrschaft, für ostentative Religiosität, Heiligenverehrung und Reliquiensammlung existierten.⁷⁶⁵

757 In diesem Sinne auch Sherman 1969, 31: „Not unexpectedly, individual portrait characterization is limited to Charles V.“

758 Vgl. Büchsel 2003.

759 Jollet 1997, 100, hat das auch für die spätere Entwicklungsstufe nach 1500 im Zusammenhang der von Franz I. von Frankreich initiierten Bildnispolitik geltend gemacht: „[...] le fait de pouvoir être ainsi reconnu, identifié par tous, c’est l’apanage du roi.“

760 Vgl. zur Paris-Reise Autrand 1994, 779–805; Šmahel 2006, Šmahel 2014, Šmahel 2016 sowie Monnet 2021, 90–103.

761 Slanička 2008, 481.

762 König Johann II. war in erster Ehe mit Karls Schwester Jutta von Luxemburg verheiratet und Karls erste Gemahlin, Blanche von Valois, war eine Tochter Johanns II. und Schwester Karls V. von Frankreich.

763 Slanička 2008, 481.

764 Ebd., 482. Vgl. dazu etwa auch Machilek 1978, 87 f.

765 Vor allem in der Person König Wenzels II. sowie Karls Mutter Elisabeth. Vgl. Bauch, Martin 2016, 80.

Zugleich jedoch dürften bestimmte – auch repräsentative – Analogien auch aus analogen Herausforderungen resultieren, vor die sich beide Dynastien gestellt sahen: Der politische Kontext, „in dem beide Herrscherhäuser sich etablieren mussten und ihre Machtansprüche zu sichern und auszubauen versuchten“, ⁷⁶⁶ war in vielem vergleichbar. Neben zahlreichen weiteren frappierenden Entsprechungen in den persönlichen und politischen Biografien – so etwa die nicht zufällige Namensgleichheit Karl/Charles ⁷⁶⁷ und die von beiden energisch bemühte Königsimago vom weisen, gerechten und gelehrten Herrscher –, die František Šmahel ausführlich beschrieben hat, ⁷⁶⁸ gehört dazu auch „ihr sorgfältig konstruiertes und verbreitetes königliches Bild“ ⁷⁶⁹ als zentrale Strategie ihrer Selbstbehauptung. Sie antworteten damit auch auf den krisenhaften Kontext zur Zeit ihrer Thronanwärterschaft und die erheblichen Anfechtungen ihrer Legitimität während der frühen Regierungsjahre. ⁷⁷⁰ Bei Karl (V.) von Frankreich ist diese Krisenzeit sowohl von der Gefangennahme seines Vaters, Johanns des Guten, nach dessen verheerender Niederlage gegen die Engländer 1356 bei Poitiers wie auch vom Pariser Aufstand des Etienne Marcel und der Grande Jacquerie von 1358 geprägt. ⁷⁷¹ Karl setzte daraufhin eine Ordnungspolitik in Gang, „die dem krisengeschüttelten Frankreich noch die nächsten hundert Jahre als Korsett“ diente. ⁷⁷² Ähnliches galt aber auch für den Luxemburger Karl, der diese Anfangszeit seiner Regierung in seiner Autobiografie als bewusste Entscheidung an einem Scheideweg beschrieben hat, die ihn nicht nur zu einem wahren christlichen Leben, sondern auch zu einer Gerechtigkeit liebenden und deshalb gottgefälligen Herrschaft befähigt habe. ⁷⁷³ Auch Karls Ordnungspolitik und zumal die Goldene Bulle von 1356, die die Königswahl teilweise neu regelte, erscheinen als Reaktion auf die verworrenen politischen Zustände des Doppelkönigtums, innerhalb dessen er sich gegen Ludwig den Bayern durchzusetzen hatte. Die in der Bulle erfolgte Erhebung des böhmischen Königs zum *primus inter pares* der Kurfürsten setzte die Etablierung der Luxemburgerdynastie in den Erblanden gewissermaßen im Reich fort. ⁷⁷⁴

Simona Slanička hat im Zusammenhang dieser Kongruenzen „Bildergesten der Freundschaft und Allianz zwischen Prag und Paris“ untersucht und dabei vor allem im

766 Slanička 2008, 482.

767 Der ursprünglich Václav/Wenzel genannte Luxemburger und spätere Karl IV. übernahm diesen Namen von seinem französischen Valoistaufpaten Charles de Valois. Vgl. Slanička 2008, 482.

768 Šmahel 2006, 18–149.

769 Slanička 2008, 482.

770 Ebd.

771 Vgl. dazu ausführlich Autrand 1994, 195–245 und 273–356, sowie Šmahel 2006, 70–84.

772 Slanička 2008, 483. Vgl. dazu ausführlich auch Schneidmüller 2011.

773 Vgl. dazu Schlotheuber 2005 und Slanička 2008, 483. Zur Vita Karls als „Ego-Dokument“ vgl. auch Paravicini-Ebel 2007 sowie als „Selbstzeugnis“ einer selbstbewussten und gottesfürchtigen Persönlichkeit Happs 2013. Zu Karls mühsamem politischen Aufstieg vgl. Seibt 1978, 154–163, sowie Monnet 2021, 43–53.

774 Vgl. zur Goldenen Bulle und der mit ihr etablierten Königswahl: Johannes 2008; Slanička 2008, 483; Schneidmüller 2011 sowie Monnet 2021, 61–71.

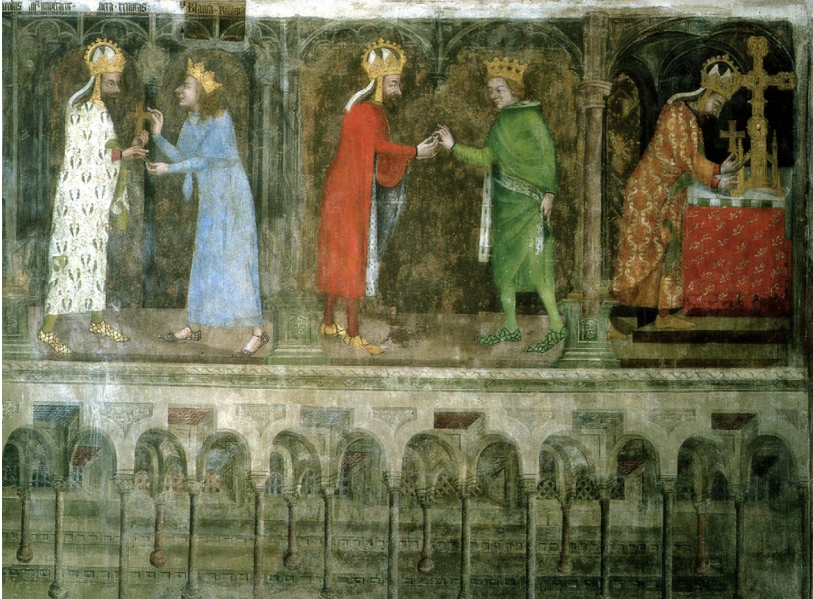


Abb. 165 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Reliquienszene, Fresko, 1361/62–64 (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).

Hinblick auf die beiden Herrscherhäuser gemeinsame *religion royale* nach 1350 ge- deutet.⁷⁷⁵ Sie realisierte sich bei den Valois vor allem durch die vielgestaltige Legenden- bildung um Ludwig IX. den Heiligen,⁷⁷⁶ auf den die junge Dynastie „als legitimierenden Ursprung ihrer Herrschaftsansprüche zurückgriff“, beim Luxemburger als eine grund- sätzlich „religiöse Aura der Monarchie, in der sich [...] Karl IV. sonnte“,⁷⁷⁷ aber auch in einer dem französischen Ludwigs kult vergleichbaren Verehrung des eigenen p̄emyslidischen Hausheiligen Wenzel, über den Karl sogar eine neue Vita verfasste,⁷⁷⁸ sowie der „Verwandlung Prags in das sakrale Zentrum des Reichs [...] als attraktive Alternative zu den religiösen Zeremonien des Pariser Königshofs“.⁷⁷⁹

Die zweifellos prominenteste dieser „Bildergesten“ – und zugleich eines der frü- hesten Beispiele der offiziellen kaiserlichen Porträtstrategie⁷⁸⁰ – ist die Reliquienszene an der Südwand der Marienkapelle im Kleinen Turm von Burg Karlstein (Abb. 165),

775 Slanička 2008.

776 Und zuvor bereits in der Königsgrablege von St. Denis, in der bereits seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die sakrale Legitimation um eine reichspolitische Komponente erweitert und eine betont dynastische Argumentation ausgespielt wurde. Vgl. dazu Albrecht 2002, bes. 175–182 und 201–221; Leistenschneider 2008, bes. 29–60, sowie zum „Taktieren mit den Toten“ in der französischen Königsgrablege nach 1500 vgl. Blunk 2011.

777 Slanička 2008, 483 f.

778 Siehe Wenzelslegende 1956 [1355–1361].

779 Fajt 2019, 59.

780 Vgl. dazu AK Prag/Nürnberg 2016, 377 (Jiří Fajt).

die hier jedoch nicht hinsichtlich der mit ihr verknüpften „Königsreligion“ – das hat Slanička ausführlich getan⁷⁸¹ –, sondern wiederum im Zusammenhang der Frage nach einer bildpolitisch funktionalisierten Porträthaftigkeit der Köpfe betrachtet werden soll.

Bemerkenswert ist zunächst einmal, dass die porträtierten Herrscher der Reliquienszene in Lebensgröße stehend bzw. sich aufeinander zubewegend dargestellt sind – also auch hier der naturalistischen Verlebendigung der Herrscherkörper eine tragende Rolle zukommt – und dass die Hierarchie zwar durch rangunterscheidende Kronen und Gewänder visualisiert, „aber sonst durch keine zusätzlichen Hoheits- und Demutsgesten der dargestellten Personen [...] unterstrichen“ wird.⁷⁸² Die mit Karl IV. Abgebildeten sollten offenbar „quasi als Ebenbürtige, Freunde und Verwandte, also womöglich als Familienmitglieder gezeigt“⁷⁸³ und nicht, wie Helga Wammetsberger meinte, „zu Lehnslenten und Untertanen“ gemacht werden.⁷⁸⁴ Dabei ist die Identifikation von Karls jeweiligem Gegenüber in der Forschung kontrovers diskutiert worden. Während in seinem Vis-à-vis der mittleren Szene ein griechisch-zypriotischer König aus dem französischen Haus der Lusignan erkannt wurde (Abb. 166),⁷⁸⁵ hat man die Figur der linken Szene früher – zweifellos irrig – mit Blanche von Valois, der ersten Gemahlin Karls IV., und dann wahlweise mit König Johann II. oder dessen Sohn Karl (V.) identifiziert (Abb. 167).⁷⁸⁶ Mit der Mehrzahl der Forscher erkennt auch die vorliegende Untersuchung in dem Dargestellten den französischen Dauphin Karl. Das dargestellte Ereignis dürfte demnach eine Begegnung zwischen Kaiser und

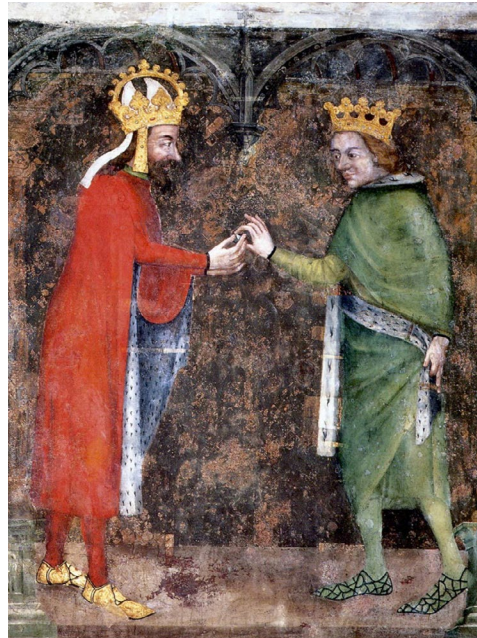


Abb. 166 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Mittlere Reliquienszene (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).

781 Slanička 2008, 487–490.

782 Ebd., 487 f.

783 Ebd., 488.

784 Wammetsberger 1967, 81.

785 Vgl. dazu gleichlautend Dvořáková/Menclová 1965, 77–81; Wammetsberger 1967, 81, sowie Slanička 2008, 488.

786 Dvořáková/Menclová 1965, 80, Wammetsberger 1967, 81, und Stejskal 1998 und 2003 sprachen sich für den Dauphin, also Karl (V.), aus; für Johann II. plädierten Homolka 1997 und Royt 2003, 65 f.



Abb. 167 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Linke Reliquienszene (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).



Abb. 168 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Rechte Reliquienszene, 1361/62–64 (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).

Dauphin sein, die im Winter 1356/57 in Metz stattfand.⁷⁸⁷ In deren Verlauf übergab Karl (V.) dem kaiserlichen Onkel ein Geschenk seines Vaters, König Johanns des Guten, bei dem es sich um zwei Dornen aus der in der Saint-Chapelle aufbewahrten, von Ludwig dem Heiligen aus dem Orient zurückgebrachten Krone Christi sowie um ein kleines, heute in Wien aufbewahrtes Reliquienkreuz aus Holz handelte.⁷⁸⁸ Letzteres wird dann in der dritten Szene von Karl in ein goldenes Reliquiarkreuz eingelegt (Abb. 168). Neben diesem zeitgeschichtlichen Indiz spricht aber auch die physiognomische Kennzeichnung für den Dauphin: Die Profillinie und zumal die Akzentuierung der langen, spitzen Nase, aber auch der ‚stechende‘ Blick entsprechen so weitgehend den unter Karl V. geschaffenen Porträts (Abb. 161 und 169–172), aber auch der zeitgenössischen Beschreibung in Christine de Pizans *Le livre des faits et bonnes moeurs du roi Charles V le Sage*,⁷⁸⁹ dass kaum an der Absicht des ausführenden Malers

787 Vgl. zu der Begegnung in Metz ausführlich Šmahel 2014, 62–82.

788 Vgl. Stejskal 1998, 23.

789 Christines Schrift ist zwar sehr weitgehend topisch-eulogisch gefärbt, betont aber etwa die lange Nase, die hohe Stirn und die ausgeprägten Wangenknochen des Regenten, die auch die Porträts prägen: „De corsage estoit hault et bien formé, droit et lé pat les espauls, et haingre par les flans. Gros bras et beaulz membres avoit, si correspondens au corps qu’il convenoit; le visage de beau tour, un peu longuet, grant front et large avoit, sorcilz en archiez, les yeulz de belle forme,



Abb. 169 Bible de Jean de Vaudetar, Dedikationsbild, 1372 (Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, ms. 10 B 23, fol. 2).



Abb. 170 Jean d'Orléans: Karls V. von Frankreich, Detail vom „Parement de Narbonne“, ca. 1375–80 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. MI 1121, Recto).



Abb. 171 Jean de Liège (?): Stifterfigur Karls V. vom Palais du Louvre, 1370–80 (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 1377).



Abb. 172 Maître de la Bible de Jean de Sy: Porträt Karls V. in einer Urkunde, die Apanage des Herzogs von Orléans betreffend, Paris 1367 (Paris, Archives nationales de France, Sign. J 358, no. 12).

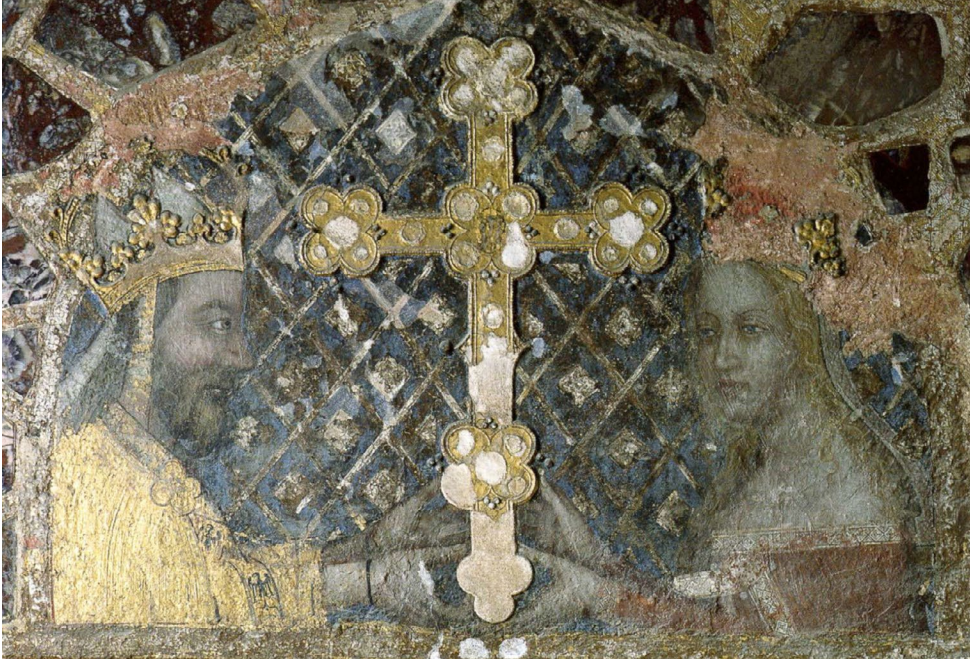


Abb. 173 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Doppelbildnis Kaiser Karls IV. und der Anna von Schweidnitz, Fresko, 1361/62–64 (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, früher Katharinenkapelle, Westwand über dem Eingang).

bzw. dem Auftrag Karls IV., ein Porträt des Neffen zu schaffen, noch an dem wahrscheinlichen Vorhandensein einer französischen Porträtvorlage gezweifelt werden kann.⁷⁹⁰

Karl selbst dagegen tritt in der Gestalt auf, die bereits im Zusammenhang des Luxemburger-Stammbaums von 1356/57 für die Malerei festgelegt worden sein dürfte (Abb. 158) und sich gleichzeitig mit der Reliquienszene auch in dem kaiserlichen Doppelbildnis mit seiner zweiten Gemahlin, Anna von Schweidnitz, in der Supraporta der Katharinenkapelle im Kleinen Turm von Burg Karlstein zeigt (Abb. 173), dann jedoch vor allem in der Skulptur physiognomisch geschärft und in die dritte Dimension überführt wurde (Abb. 65 und 155). Sein Erscheinungsbild entspricht

bien assis, chastains en couleur et arreztez en regart, hault nez assez et bouche non trop petite et tenues levres. Assez barbu estoit et ot un pou les os des joes haulz, le poil ne blont ne noir, la charneure clere brune; la chiere ot assez pale, et croy que ce, et ce qu'il estoit moult maigre, lui estoit venu par accident de maladie et non de condicion propre.“ Pizan *Livre du roi Charles* 1936–40 [1404], 48f.

⁷⁹⁰ In diesem Sinne auch Stejskal 1998, 23f: Insbesondere das Porträt des *Parement de Narbonne* (Abb. 170) komme dem der Reliquienszene so nahe, dass es auf der Hand liege, „daß ein ähnliches Porträt dem Kaiser aus Paris geschickt wurde, so daß es dem Maler als Vorlage zur Verfügung stehen konnte.“

dabei nicht nur der zeitgenössischen Beschreibung des italienischen Chronisten Matteo Villani in seiner *Istorie di Matteo Villani, cittadino fiorentino, che continua quelle di Giovanni suo fratello* von 1355,⁷⁹¹ sondern auch den Ergebnissen zweier osteologischer Untersuchungen des Schädels und der Gebeine Karls von 1928 und 1976. Im Zuge der ersten Untersuchung konnte Jindřich Matiegka nicht nur die Beschreibung Villanis bestätigen, sondern kam auch ausführlich auf die Bildnisse Karls zu sprechen:

Von den zeitgenössischen plastischen Bildnissen Karls IV. ist die Büste im Triforium des St. Veitsdoms bekannt und die Figur, die am Altstädter Turm der Karlsbrücke sitzt. Die Büste zeigt ihn mit relativ breitem Gesicht, mit kleiner und breiter Stupsnase und mit markantem Unterkiefer. Auch einige gemalte Bildnisse haben sich erhalten. Auf dem Motivbild des Jan Očko von Vlašim ist das Gesicht Karls IV. wiedergegeben mit dunkelbraunen (fast schwarzen) Haaren, mit braunem Barthaar, braunen Augen, mit breitem Gesicht und mit gerader, relativ langer, im unteren Teil breiter Nase. Ähnlich dargestellt ist Karl IV. in der Malerei der Wenzelskapelle des St. Veitsdom.⁷⁹²

Im Abgleich mit diesen Bildzeugnissen kam Matiegka dann zu dem Schluss, dass vor allem die Triforienbüste (Abb. 65) dem Charakter von Karls Schädel in besonderem Maße entspricht.⁷⁹³

Im Jahr 1976 vermaß dann Ernst Vlček Gebeine und Schädel Karls erneut, glich die Ergebnisse jedoch vor allem mit den Profilbildnissen Karls ab, also dem Bildnis der Supraporta der Katharinenkapelle sowie den Bildnissen der Reliquienszene (Abb. 173 und 165). Des Weiteren bezog Vlček auch die Votiftafel des Jan Očko von Vlašim in die Betrachtung ein (Abb. 156) und gelangte schließlich zu dem Ergebnis, dass sich durch den Vergleich der Knochenuntersuchung mit den Text- und Bildquellen die authentische Physiognomie des Kaisers relativ zuverlässig ermitteln lässt, die von Vlček später auch graphisch rekonstruiert wurde (Abb. 174):

Vor allem der markante Haaransatz (Stirnglatze), die Form der Augenöffnungen, der Augenweichteile sowie der Augenlider, die Gestalt der Augenbrauen, des Weiteren die Form des Nasenrückens, ihre Spitze und die Form der Nasenflügel.

791 „Secondo che noi comprendiano da coloro che conversavano intorno all' imperadore, la sua persona era di mezzana statura, ma piccolo secondo gli Alamanni, gobetto, premendo il collo e'l viso innanzi, non disordinamente, di pelo nero, di viso larghetto, gli occhi grossi e le gote rilevante in colmo, la barba nera, e'l capo calvo dinanzi.“ (= „[...] er war von mittelgroßer Gestalt, nach Ansicht der Deutschen von eher kleinem Wuchs, leicht gebeugt, Hals und Angesicht ein wenig vorgereckt, schwarzhaarig, mit großen sanft blickenden Augen und vollen Wangen, schwarzem Bart und vorn kahlem Kopf.“) Zit. nach Scheffler 1910, 325. Übersetzung nach Fajt 2016a, 286. Vgl. dazu auch Rosario 2000, 14–17, sowie Bogade 2005, 36 f.

792 Siehe Matiegka 1932, 8. Übersetzung nach Bogade 2005, 39.

793 Matiegka 1932, 22.

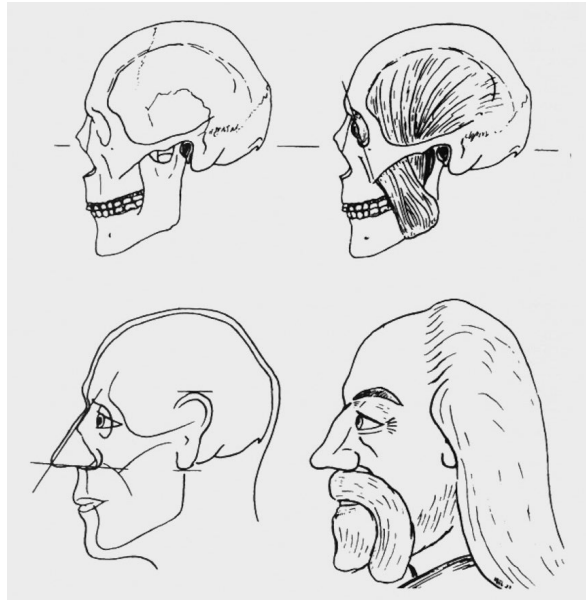


Abb. 174 Graphische Rekonstruktion von Karls Erscheinung durch den Abgleich von Schädel und Profilbildnissen (nach Ernst Vlček: *Tělesné vlastnosti Karla IV.*, in: V. Vaněček: *Karolus Quartus*, Praha 1984, S. 483).

Die zweite verwendete Methode war die übereinanderliegende Fotomontage der Knochen Karls IV. aus der Seitenansicht mit dem strengen Profil des Kaisers, festgehalten durch zeitgenössische Maler in den Malereien auf Karlstein. Beide Abbildungen, sowohl aus der Katharinenkapelle, als auch aus der Marienkapelle stimmen mit dem Umriss des Schädelknochens überein, d. h. Form und Gestalt der Stirnwölbung, Form und Einschnitt der Nase, die oberen Teile der verknöcherten Nase, die Position der Augäpfel und die Mundöffnung.⁷⁹⁴

Wenn demnach der Ähnlichkeitsanspruch der Porträts auch auf dieser Ebene als verifiziert angesehen werden kann, kommt er in besonderer Weise auch in den ganzfigurigen Reliquienszenen (Abb. 165-168) im Zusammenhang der von Villani beschriebenen gebeugten Haltung mit vorgerecktem Hals (*gobetto, premendo il collo e'l viso innanzi*) zum Ausdruck.⁷⁹⁵ Beides rührte von einer Turnierverletzung her, die sich Karl 1350 zugezogen hatte, als ihn eine Turnierlanze des Gegners am Kinn traf, woraus ein gebrochener Unterkiefer (und möglicherweise auch die Fehlstellung und der leicht geöffnete Mund), zerschmetterte Halswirbel und beschädigtes Knochenmark resultierten.⁷⁹⁶ Karl erholte sich von diesen eigentlich tödlichen Verletzungen erstaunlich rasch und empfand seine Rekonvaleszenz als ein Zeichen der göttlichen Gnade, die

794 Vlček 1979, 84 ff. Übersetzung nach Bogade 2005, 40.

795 Siehe Anm. 791.

796 Sein Unterkiefer wurde mit Gold- und Silberdrähten geschient und die Wirbelsäule durch Aufhängen an den Haaren gerichtet. Vgl Fajt 2016a, 286.



Abb. 175 Prager Papst Urban-Reliquienkreuz, nach 1368, Detail vom unteren Längsarm (Prag, Domschatz St. Veit).

sich einzig mit der eigenen Auserwähltheit erklären ließ.⁷⁹⁷ Wenn nun aber die Porträts der Karlsteiner Reliquienzenen ebenso wie etwa das Prager Reliquienkreuz, das Karl nach 1368 anfertigen ließ, um darin ein Stück vom Lendentuch Christi zu verwahren, das er in Rom von Papst Urban V. erhalten hatte (Abb. 175),⁷⁹⁸ also auch in diesem Punkt – anders als etwa die Prager Hofchronisten, die den Unfall verschwiegen bzw. zu verschweigen hatten⁷⁹⁹ – der Wahrheit entsprechen und Karl bucklig mit typischem Rundrücken sowie bedeutend vorgeneigtem Kopf darstellen, ist es doch gemeinsam mit Villanis Beschreibung und den osteologischen Befunden mehr als nur wahrscheinlich, dass dieser Wahrhaftigkeit auch im Hinblick auf das Antlitz Karls nachzukommen war. Und dass diesen Ähnlichkeitsprimat kaum jemand anderes veranlasst haben wird als der Herrscher selbst, der offenbar nicht nur sehr genau darauf achtete, „welches Bild von seiner Person er vermittelte“,⁸⁰⁰ sondern überdies großen Wert auf leichte Wiedererkennbarkeit legte. Dabei setzte auch Karl IV. – wie gleichzeitig Karl V. von Frankreich und später Maximilian I. – gezielt eine medienübergreifende Vernetzung des autorisierten und konkretisierten Herrscherbildes in Gang:

Derselben kumulativen Logik und Ästhetik folgend wie bei seinen Kronen und seiner Reliquienverehrung, förderte oder bestellte er während seiner gesamten Regierungszeit Dutzende Porträts in Handschriften, an Denkmälern, in seinen Residenzen und auf Siegeln.⁸⁰¹

Gerade am Beispiel der Siegelgenese – und also wiederum im kleinsten Format – lässt sich tatsächlich sehr präzise nachvollziehen, dass und wie sehr Karls offizielle Porträtstrategie nach 1355 vom bewussten Einsatz der eigenen Erscheinung geprägt war und dabei Ähnlichkeit in zunehmendem Maße als ein Herrschaftszeichen eigenen Rechts funktionalisiert wurde.⁸⁰² Während Karl als Markgraf von Mähren 1344 noch als Ritter in voller Rüstung ohne Gesicht erscheint (Abb. 176), sich damit ebenso wie mit seinem Siegel als König von Böhmen von 1346 (Abb. 177) aufs Engste an das väterliche Vorbild anlehnt (Abb. 178 und 179), und noch im römisch-deutschen Königssiegel aus demselben Jahr das ältere Herrschaftszeichen seines Kontrahenten um die Königswürde, Ludwigs des Bayern, adaptiert (Abb. 180 und 181), weicht der „gotisch geschwungene, ideal schöne Jüngling“ nach der Kaiserkrönung 1355 „einem bärtigen

797 Ebd.

798 Vgl. zu dem Reliquienkreuz etwa Rosario 2000, 111f, sowie Bogade 2005, 96f. Dass Urban V. wie Karl ebenfalls eminent bucklig und mit dem vorgereckten Kopf dargestellt ist, dürfte neben kompositorischen Gründen wiederum auch eine bewusste Angleichung an das Erscheinungsbild des Kaisers indizieren.

799 Ebd.

800 Monnet 2021, 212.

801 Ebd., 212 f.

802 Vgl. dazu auch Wammetsberger 1967, 79.



Abb. 176 Siegel Karls als Markgraf von Mähren, 1344 (Gipsabdruck der Siegelsammlung Lepsius; Weimar, Anna-Amalia-Bibliothek).

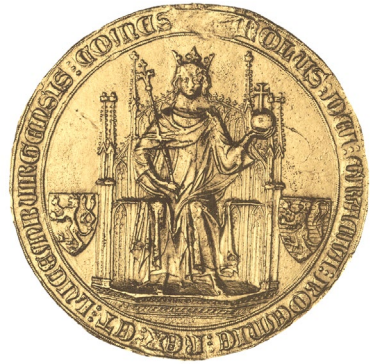


Abb. 177 Siegel Karls als König von Böhmen, 1346 (Koblenz, Staatsarchiv).



Abb. 178 Jugendsiegel Johanns von Luxemburg, 1310 (Luxemburg, Archiv).

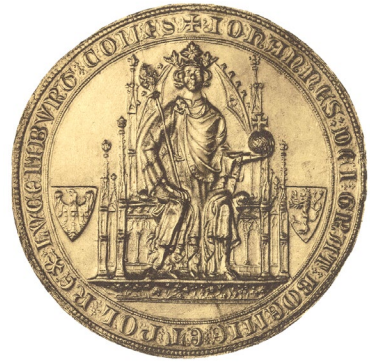


Abb. 179 Siegel Johanns von Luxemburg als König von Böhmen (Lüttich, Archiv).



Abb. 180 Römisch-deutsches Königssiegel Karls, 1346 (Dresden, Hauptstaatsarchiv).



Abb. 181 Königssiegel Ludwigs des Bayern, 1324 (Dresden, Hauptstaatsarchiv).



Abb. 182 Kaisersiegel Karls IV., 1355
(Gipsabdruck der Siegelsammlung Lepsius;
Weimar, Anna-Amalia-Bibliothek).



Abb. 183 Siegel der Goldenen
Bulle Kaiser Karls IV., 1355
(Stuttgart, Hauptstaatsarchiv).

Mann mittleren Alters“,⁸⁰³ dessen Körper an Volumen und Plastizität gewinnt und bereits die typisch ausgeprägten Wangenknochen andeutet (Abb. 182), um schließlich auf dem Siegel der Goldenen Bulle gewissermaßen den Herrscher selbst in Erscheinung treten zu lassen (Abb. 183):⁸⁰⁴ Hier sind nun nahezu alle prägenden Elemente der kaiserlichen Physiognomie versammelt und im kleinsten Format en face offensiv ins Bild gesetzt, die ganze Figur gerät „zu einer Gestalt von organisch lebendiger Körperlichkeit“. ⁸⁰⁵ Das kaiserliche Antlitz tritt als *Körperbild* gleichberechtigt neben die älteren attributiven, kompositionellen und heraldischen Bildformeln und Herrschaftszeichen; der physiognomisch noch weitgehend unbestimmte herrscherliche Idealtypus der früheren Siegel ist dem Kaiser in seinem physiognomischen So-Sein gewichen, die – vergleichsweise schematisch aufgefasste – Mitra-Krone überhört „in derart majestätischer Weise das Haupt des Kaisers, daß das menschliche Individuum zum Kraftzentrum einer es umgebenden leeren Fläche werden kann“. ⁸⁰⁶ Der für die künstlerischen Ausdrucks- und Repräsentationsformen unter Karl IV. beschriebene Progress „von der Nachahmung zum Kaiserstil“⁸⁰⁷ kommt auch in dieser abbildlichen Hinwendung zur eigenen Person zum Ausdruck: „Kaiserstil“ ist auch – bezogen auf die Darstellung des Herrschers – Porträtstil. Das Sekretssiegel von 1355 (Abb. 160), das einen markanten Profilkopf auf eine rechteckige Tafel versetzt und wie ein Bildprogramm für Karls fortan gültige Porträtstrategie anmutet, findet sich im Siegel der

803 Ebd.

804 Zu den Siegeln vgl. den Katalog bei Posse 1909–1913, Bd. 1 (1909), 26f, sowie Bd. 2 (1910), 3 f.

805 Wammetsberger 1967, 79. Vgl. zum Wandel in der Siegelauffassung auch Monnet 2021, 217.

806 Ebd., 80.

807 Dazu ausführlich Fajt 2016b sowie Fajt 2019, Kap. II. „Die Genese des neuen künstlerischen Stils in Prag 1350–60“, 145–310. Zu Vielfalt und Vorbildern der künstlerischen Repräsentation und Stilsprache bis 1350 vgl. Hörsch 2006 und Hörsch 2016.

Goldenen Bulle exemplarisch umgesetzt (Abb. 183): Sowohl in seiner Plastizität wie auch physiognomischen Differenzierung ist der kaiserliche Kopf zum Hauptmedium verdichteter Herrschaftsidentität geworden – ein Vorgang, der sich in analoger Weise auch unter Karl V. beobachten ließ. Wenn dabei eine Anlehnung des Kaisers an das französische Vorbild aus vorgenannten Gründen nicht unwahrscheinlich ist, so ging Karl IV. doch zugleich auch so eigene Wege, dass die Frage der Vorrangstellung gegenüber der Simultaneität, mit der der neuartige porträthafte Repräsentationsmodus an beiden Höfen in Erscheinung trat, an Gewicht verliert.

Während Michael Viktor Schwarz dann eine solche teilweise Vorrangstellung für Rudolf IV. gegenüber dem Prager Hof nahelegen wollte, hat die Forschung ansonsten nahezu unisono eine umgekehrte Abhängigkeit, eine energische rudolfinische *imitatio regis* hervorgehoben, die sich auf vielfältige Weise sowohl in seinen politischen wie auch repräsentativen Ambitionen und Unternehmungen artikulierte.⁸⁰⁸ In der Wiener Rudolfstafel ist diese *Imitatio* im Attribut des Erzherzogshutes mit dem königlichen Kronenbügel und *Globus cruciger* als ein unmissverständlicher „Beleg der anmaßenden politischen Haltung Herzog Rudolfs“⁸⁰⁹ bereits begegnet, insofern sich diese Insignie zwar einerseits von antiken Strahlen- und staufischen Zackenkronen herleiten mag,⁸¹⁰ sie jedoch andererseits so zweifellos auf die Reichskrone, aber auch die einbügeligen Hauskronen des kaiserlichen Schwiegervaters alludiert (Abb. 184 und 185), dass eine Orientierung an deren Vorbild handlungsleitend gewesen sein wird.⁸¹¹ Neben dem Gebrauch arrogierter königlicher Insignien pflegte der Habsburger jedoch auch sonst einen anspruchsvollen königlichen Habitus, was sich schon an der spezifischen Gestaltung seiner Urkunden mit ihren präntiösen Arengen, langen Zeugenreihen und der am Reichsoberhaupt orientierten Verwendung einer Ordinalzahl in der Intitulatio zeigt.⁸¹² Immer wieder bezeichnete sich Rudolf als ein *fürtrêfenlich gelid des keyserlichen houptes*,⁸¹³ betonte auf diese Weise seine *wirdicheit* unter Bezugnahme auf die *majestas* des Reichsoberhauptes⁸¹⁴ und postulierte im Text des von ihm gefälschten *Privilegium maius*, dass er in seinem Herrschaftsgebiet agieren könne wie der Kaiser.⁸¹⁵ Ein Gleiches gilt für seine umfangreiche Stiftungstätigkeit – darunter

808 Zur „fürstlichen Majestät“ ausführlich Begrich 1965; zu den Fälschungen des *Privilegium maius* und Rudolfs daraus abgeleitete *maiestas* auch Sauter 2003, 157–185; zur *imitatio regis* ausführlich Wolfinger 2018, insb. 477–481.

809 Hauk/Saliger 1987, 4 (Arthur Saliger).

810 So Begrich 1965, 22–24.

811 Ebd.

812 Vgl. Wolfinger 2018, 478.

813 So in einer Urkunde für die Stadt Aarau vom 21. Juni 1363. Vgl. Sauter 2003, 316.

814 Vgl. Begrich 1965, 7–11, und Sauter 2003, 182–184.

815 Vgl. zum *Privilegium maius*, seiner Datierung und seiner Bedeutung als Reaktion auf die Goldene Bulle Karls IV., vor allem jedoch auf eine für die Habsburger ungünstige politische Gesamtsituation ausführlich Wolfinger 2018, 562–655.



Abb. 184 Wiener Reichskrone, nach 960
(Wien, Schatzkammer, Inv.-Nr. WS XIII 1).



Abb. 185 Votivbild des Jan Očko von Vlašim,
1376–78, Detail mit Kaiser Karl IV. (Prag, National
galerie).

das Allerheiligenkapitel in St. Stephan –, die aller Welt seine Gottesfurcht und somit eine fundamentale Herrschertugend demonstrierte, zugleich jedoch „in einen frommen Wettstreit mit dem kaiserlichen Schwiegervater“ trat.⁸¹⁶ Dieselbe Anlehnung ist auch für Rudolfs Reliquien- und Heiligenverehrung ins Feld geführt worden: Ein besonders schlagendes Beispiel für eine so verstandene Reliquienpolitik, die bewusst mit derjenigen des Kaisers konkurrierte, sind das Melker Kreuz sowie die Melker Mauritiuslanze, die Rudolf als österreichische Gegenstücke zum Reichskreuz und zur Reichslanze inszenierte.⁸¹⁷

Wenn demnach weitreichende Formen der Nachahmung durch Rudolf kaum von der Hand zu weisen sind, hat Lukas Wolfinger doch zu Recht darauf hingewiesen, dass man sich gleichwohl hüten müsse, das Ganze ins Psychologische zu wenden und in Karl einen – freudianisch missverstandenen – „Übervater“⁸¹⁸ Rudolfs erkennen zu wollen. Tatsächlich nämlich wird es ihm weniger um eine Imitatio des Schwieger- oder eben „Übervaters“ gegangen sein, „sondern einerseits um die Übernahme erfolgreicher herrschaftlicher Strategien, andererseits um *imitatio regis* bzw. *imperatoris* in einem allgemeineren Sinne. Er agierte wie ein König bzw. wie das Reichsoberhaupt, um die

816 Ebd., 479. Vgl. auch Feuchtmüller 1978.

817 Feuchtmüller 1978, 381, sowie Wolfinger 2018, 479.

818 So Moraw 1996, 115.

königliche Qualität seiner Dynastie zu demonstrieren, ihren gefährdeten Rang zu sichern und um sich selbst als Thronanwärter zu etablieren.⁸¹⁹ Wenn sich demnach die herzogliche *imitatio regis vel imperii* sicherlich zutreffend in vielen Punkt eher „auf das allgemeine, als überzeitlich gedachte Ideal des Königs und seiner Herrschaft – und damit auf einen Typus“⁸²⁰ bezog, so trifft dies auf die rudolfinische Hofkunst und vor allem deren Porträtstrategie nur unter der Maßgabe zu, dass auch sie diesem Typus sehr entschieden das Individuum einschrieb bzw. das Individuum selbst zum Typus machte und insofern mit den neu erprobten bildpolitischen Herrschaftsstrategien korrespondierte, die sich zeitgleich oder wahrscheinlich kurz vorher an den Königshöfen in Paris und Prag etabliert hatten. Hier war die Bildchiffre des weitgehend individualisierten Königsantlitzes und -körpers als identitätsstiftendes, auszeichnendes und unmittelbar eingängiges Herrschaftszeichen neben den älteren oder gleichzeitigen Repräsentationsformen der politischen Semiotik zugeschlagen worden. Wenn sich Rudolf also auch in diesem Punkt an die monarchischen Vorbilder angelehnt haben dürfte und dann ebenfalls unverhohlen als er selbst ins Bild trat, zeigt das nicht nur erneut seine weitreichenden Ambitionen, sondern korreliert auch mit dem ausgeprägten Sendungsbewusstsein, das die erzherzogliche Herrschaftsinszenierung in geradezu ausufernder Weise prägte.⁸²¹

Die hier vorgeschlagene Lesart der frühesten Porträtentwicklung an den genannten Höfen lässt sich demnach als ein interhöfischer Paragone der Ähnlichkeit und Verlebendigung, der ‚Entdeckung‘ und Semantisierung des eigenen kontingenten Antlitzes und Körpers als Herrschaftszeichen beschreiben, wobei die neue Repräsentationsform als ein herrscherliches Prärogativ zunächst vor allem dem König bzw. Kaiser selbst zukam und von diesen auch maßgeblich initiiert wurde. In beiden Fällen vollzog sich diese ‚Entdeckung‘ als ein Krisensymptom – und diese Krise betraf in einem übergeordneten Sinne sowohl die althergebrachten Repräsentationsmodi personaler Identität wie auch, auf einer persönlich-politischen Ebene, die jeweils prekäre Stellung beider Dynastien und Regenten. Dass dabei zugleich auch partielle Säkularisierungstendenzen in der Macht-, Staats- und Herrschaftsauffassung eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben werden, lässt sich etwa an einer Miniatur des *Avis aus Roys*, einem um 1350 für Ludwig von Anjou entstandenen Fürstenspiegel, exemplarisch verdeutlichen (Abb. 186). Nicht nur ist die Darstellung eines völlig nackten Königskörpers ohne Vorbild in der mittelalterlichen Ikonografie, sondern

819 Wolfinger 2018, 479 f. Vgl. dazu auch Begrich 1965, 6, die die fürstliche Repräsentation der Zeit insgesamt vor allem „als Geschichte der ‚imitatio regni vel imperii‘“ kennzeichnet.

820 Wolfinger 2018, 481.

821 Vgl. dazu etwa im Hinblick auf den von Rudolf ausgiebig zelebrierten ‚Allerheiligen-Geburtsmythos‘, aber auch sein besonderes Ingenium und seine geistlichen Kompetenzen und Qualitäten, die ihn als von Gott gesandten Heilsbringer ausweisen, ausführlich Wolfinger 2018, 482–561.

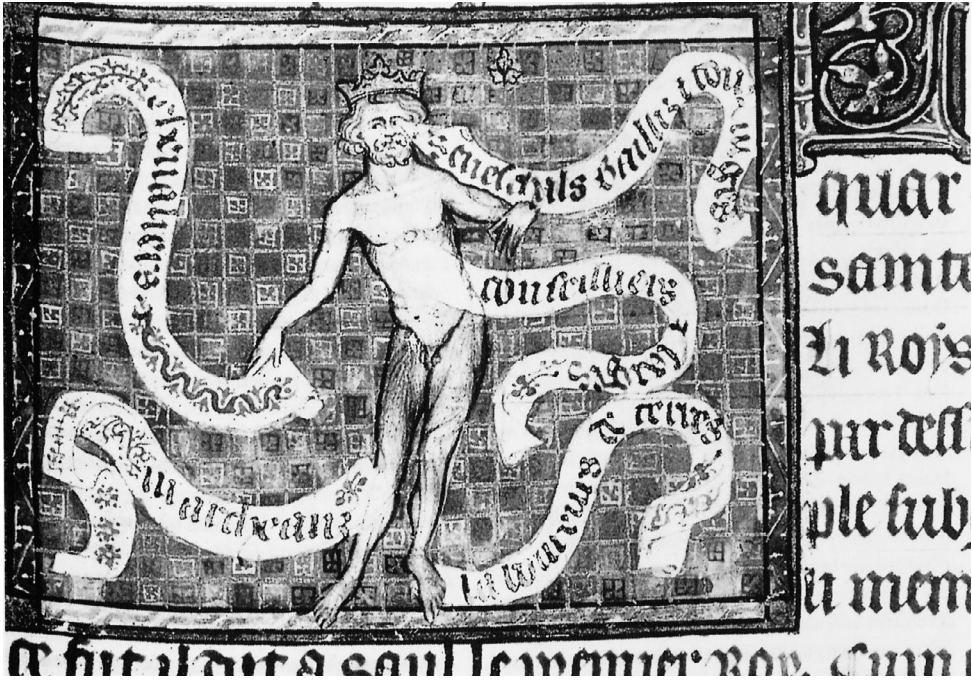


Abb. 186 Miniatur mit nacktem König, aus: *Avis aus roys* (Buch I, Kap. 1), um 1350 (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 456, fol.5r).

die Allegorie auch „die erste Verbildlichung des Staates als Körperschaft“:⁸²² Die einzelnen Glieder der nackten, bekrönten Figur werden durch Beischriften „als Teile des irdischen *corpus rei publicae*“⁸²³ ausgewiesen und führen die Verwaltungs- und Justizbeamten, die Streitkräfte und Ratgeber sowie die Landarbeiter und Händler auf, während der Geistlichkeit kein eigener Körperteil zukommt. Die Allegorie visualisiert dabei einerseits die zuerst von John Salisbury im *Policraticus* formulierte Staat-Körper-Metapher,⁸²⁴ macht jedoch andererseits zugleich auch eine neuartige Form der Verschmelzung deutlich: Der bis auf die Krone entblößte Königskörper inkorporiert den Staatskörper, das *Corpus naturale* des Herrschers ist das *Corpus politicum*. Die intrikate Dichtomie der politischen Theologie des Mittelalters, die Ernst Kantorowicz so eindrücklich beschrieben hat,⁸²⁵ die „Spaltung zwischen dem König der Repräsentation und in der Repräsentation und dem ‚real-wirklichen‘ Menschen“,⁸²⁶ die Louis Marin voraussetzte, ist hier tendenziell aufgehoben, weil sich der Staatskörper mit dem natürlichen Königskörper deckt. Und die Verschmelzung ist dann gewissermaßen perfekt,

822 Brückle 2005, 229.

823 Ebd.

824 Vgl. dazu etwa Camille 1997, 68–72; Logemann 2011, 108, sowie Musolf 2015, 173 f.

825 Kantorowicz 1992.

826 Marin 1997, 234. Übersetzung nach Beyer, Vera 2006, 54.



Abb. 187 Anbetung der Könige, Detail mit Karl IV. als drittem König, um 1365 (Burg Karlstein, Kreuzkapelle).

wenn dieser Königskörper auch noch sein eigenes Gesicht, seinen eigenen Kopf trägt, was er unmittelbar nach der Entstehung der Miniatur des *Avis aus Roys* dann ja auch tut, wie im Vorangehenden gezeigt wurde. Das „Prinzip der Autorisation“ ist nun keineswegs mehr „ohne natürliche Begründung, völlig arbiträr“, ⁸²⁷ vielmehr hat sich das Herrscherantlitz die monarchische Repräsentation tatsächlich *einverleibt*.

Von Paris und Prag aus diffundierte das neuartige *Körperbild als Herrschaftszeichen* dann relativ zügig und ergriff zeitgleich nicht nur den äußerst ambitionierten österreichischen Erzherzog, sondern sehr bald auch die

dem jeweiligen ‚Staatsoberhaupt‘ nahestehenden Machteliten, wie am Beispiel der *Très Riches Heures* des Jean de Valois, Duc de Berry, von 1411/16 sowie der Porträtstrategie des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein am Ende dieses Kapitel veranschaulicht werden soll. Die Diffusion fand jedoch auch als jene ‚Wanderung‘ des autorisierten und individualisierten Bildformulars statt, die die Physiognomie des Herrschers als nobilitierende Würdeformel auf die Gesichter der Familienangehörigen wie auch der höfischen Machteliten übertragen konnte, wie Robert Suckale gezeigt hat. Diesen an die physiognomische Singularität des Herrscherantlitzes rückgebundenen Porträts wird eine zeichenhafte, quasi-heraldische Funktionsweise eingeschrieben, die das Herrscherporträt als ein auf Wiedererkennbarkeit angelegtes, ohne Weiteres lesbares Herrschaftszeichen aber auch für sich erfüllt. Auch diese frühesten Bildnisse diffundierten sogleich in andere bildliche Kontexte und waren dort als Identifikationsporträts von den zuvor geschaffenen autorisierten und individualisierten Porträts abhängig, weil eine aus Ähnlichkeit resultierende Wiedererkennbarkeit hier – wie bereits im Zusammenhang der maximilianischen Kryptoporträts beschrieben – als *Conditio sine qua non* gattungsmäßiger Funktionalität zu gelten hat. Suckale ging in diesem Zusammenhang sogar so weit zu fragen, ob „vielleicht das Interesse des Kaisers am



Abb. 188 Melchisedek, Antiphonar von Vyšehrad, um 1360, (Voraus, Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstifts, cod. 259, Bd. 3, fol. 8r).

Identifikationsporträt überhaupt der Anlaß [war], die individualisierende Porträtgestaltung seiner selbst einzuführen?⁸²⁸ Dass dieses Interesse *der* Anlass war, glaubt die vorliegende Untersuchung nicht, dass es jedoch *ein* Anlass, ein begünstigender Faktor war, insofern das Identifikationsporträt die „individualisierende Porträtgestaltung“ eben zwingend voraussetzt, weil es nur mit ihr und durch sie funktionieren kann, wurde bereits ausführlich thematisiert.

Bereits in dem tympanonförmigen Wandbild der Supraporta der Katharinenkapelle (Abb. 173) treten Karl IV. und Anna von Schweidnitz nicht nur als sie selbst, sondern ikonologisch zugleich auch als Konstantin und Helena beim Akt der Kreuzauffindung in Erscheinung;⁸²⁹ überdies taucht Karl in der Kreuzkapelle der Burg in der nordöstlichen Fensternische als einer der Heiligen Drei Könige auf (Abb. 187).⁸³⁰ Von Burg Karlstein aus diffundierte das Porträt dann gewissermaßen weiter: So dürfte Karl auch im Antiphonar von Vyšehrad von 1360 gemeint sein, wo er auf fol. 8r in der Initiale S des Wortes *sacerdos* vermutlich als biblischer König Melchisedek auftritt

828 Suckale 2003, 193.

829 Vgl. dazu Wammetsberger 1967, 89; Chadraba 1978; Ladner 1983, 90; Reinle 1984, 144; Polleross 1993, 23, sowie Bogade 2005, 74.

830 Vgl. dazu Neuwirth 1896, 75; Colman 1955, 185–187; Wammetsberger 1967, 89, sowie Bogade 2005, 75f.

Abb. 189 Melchisedek, aus: Missale des Johann von Neumarkt, nach 1364 (Prag, Bibliothek des Domkapitels von St. Veit, cim. 6, fol. 83r).



(Abb. 188).⁸³¹ In dem nach 1364 entstandenen Missale seines Kanzlers Johann von Neumarkt hat man den Kaiser gleich zweimal erkennen wollen: einmal wiederum in der ‚Verkleidung‘ des Melchisedek⁸³² und ein zweites Mal gar in einer Überblendung mit der thronenden Figur Christi (Abb. 189 und 190).⁸³³ Beide Identifikationen lassen sich jedoch physiognomisch-gestalttypologisch nur zum Teil verifizieren bzw. setzen eine relativ weitgehende Typisierung des Individuellen voraus. Während der Melchisedek des Missale im Hinblick auf die Haar- und Bartracht, den hohen Brauenbogen und die akzentuierten Wangenknochen am physiognomischen Merkmalsbündel der Karlporträts partizipiert, ist diese Lesart beim thronenden Christus rein physiognomisch kaum zwingend, obschon sich der leicht geöffnete Mund, der Kinnbart und die ebenfalls akzentuierten Wangenknochen noch immer in dieser Richtung deuten lassen. Dass eine Überblendung mit dem Kaiser dennoch beabsichtigt gewesen sein

831 Vgl. dazu Wammetsberger 1967, 89; Machilek 1978, 100; Ladner 1983, 91; Suckale 2003, 20, sowie Bogade 2005, 71f.

832 In diesem Sinne Rosario 2000, 92; Bogade 2005, 72f.

833 Vgl. dazu Chadraba 1967, 74; Wammetsberger 1967, 89; Polleross 1988, Teil I, 80, Bogade 2005, 73, sowie Monnet 2021, 222.



Abb. 190 Christus zwischen Petrus und Paulus, aus: Missale des Johann von Neumarkt, nach 1364 (Prag, Bibliothek des Domkapitels von St. Veit, cim. 6, fol. 184r).

dürfte, machen im Falle Christi vor allem die Attribute wahrscheinlich: Die Sphaira in der Linken und das Szepter in der Rechten wie auch die typische doppelspitziige Mitra zusammen mit dem Kronenbügel alludieren so unmissverständlich auf das kaiserliche Siegel (Abb. 183) und die kaiserliche Kronenform in anderen Porträts (Abb. 156, 166–168 und 173), dass auch hier offenbar der Kaiser gemeint war und – wenn auch nicht vor allem physiognomisch – dargestellt wurde.⁸³⁴ Das gilt auch für eines der Fresken im Kreuzgang der 1372 geweihten Kirche des Prager Emmausklosters, das eine Passage aus dem Alten Testament wiedergibt, in der Elija Wasser aus einem Brunnen von der Witwe Sarepta erhält (1. Kön 17,8–16; Abb. 191).⁸³⁵ Der Darstellung des Propheten sind auch hier Karls typisierte Züge eingezeichnet, Haar- und Barttracht entsprechen den kaiserlichen Porträts. Dass es sich tatsächlich um ein Identifikationsporträt handeln dürfte, unterstreicht zudem die gebeugte, den Kopf vorreckende Haltung Elijas, die der Beschreibung von Karls Gestalt durch Villani ebenso entspricht wie seiner Darstellung in der Reliquienszene auf Burg Karlstein (Abb. 165)

⁸³⁴ Vgl. dazu Bogade 2005, 73, und Bogade 2006, 188 f.

⁸³⁵ Vgl. dazu Stejskal 1964; Wammetsberger 1967, 83; Monnet 2021, 221 f.

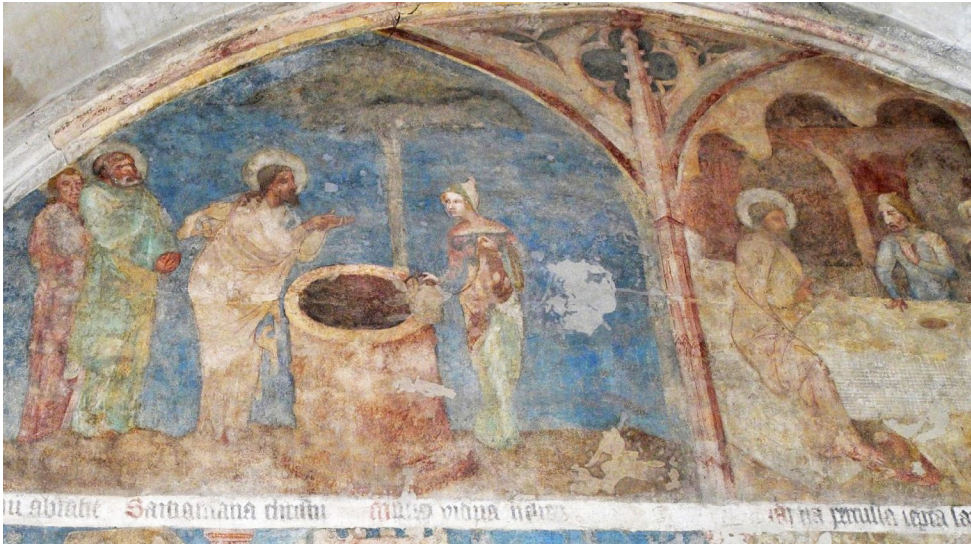


Abb. 191 Elija erhält Wasser von der Witwe Sarepta, Fresko, um 1372 (Prag, Emmauskloster).

und auf dem Prager Reliquienkreuz (Abb. 175). Überdies findet sich die Überblendung von Karl/Elija auch in der Grabrede, die Erzbischof Jan Očko von Vlašim nach Karls Tod im Veitsdom hielt, in der nicht nur Karl mit Elija, sondern auch dessen Sohn Wenzel mit Elijas Schüler und sprituellen Sohn Elischa vergleicht.⁸³⁶ Eine weitere solche abbildliche Überblendung findet sich in einem Werk außerhalb der Kronlande, das der eifrige kaiserliche Gefolgsmann Dietrich von Schulenburg 1375 für den Brandenburger Dom, dem er als Bischof vorstand, herstellen ließ: Die Christusfigur der Marienkrönungsgruppe des von Dietrich beauftragten und vermutlich von böhmischen Künstlern geschaffenen Hochaltarretabels ähnelt tatsächlich auffallend den Gesichtszügen des Kaisers.⁸³⁷ Ein weiteres und zugleich sehr frühes Identifikationsporträt wurde schließlich im mittleren König des sogenannten *Morgan-Diptychon* erkannt (Abb. 192), das möglicherweise im Zusammenhang von Karls Romzug und Kaiserkrönung 1355 als ein diplomatisches Geschenk an Papst Innozenz VI. entstand, der in dem Petrus der zweiten, den Marientod darstellenden Tafel vermutet wird.⁸³⁸

Nach Ausweis der erhaltenen Bildzeugnisse haben offenbar vor allem Karl IV. und sein nahes Umfeld diese Form der ‚Wanderung‘ des kaiserlichen Antlitzes offensiv und vielfältig genutzt, während für Karl V. von Frankreich bislang nur wenige Identifikationsporträts eruiert und für Rudolf IV. bislang überhaupt keine in Anspruch

836 Siehe Vlašim *Grabrede* 1882 [1378]; vgl. außerdem Monnet 2021, 221.

837 Vgl. dazu Suckale 2003, 200, sowie grundlegend zu dem Retabel die Studie von Nissen 1929 mit einer – wenn auch schlechten – Abbildung (Tafel 2).

838 Vgl. dazu Rosario 2000, 110f; Suckale 2003, 202; Bogade 2005, 76f; AK Prag/Nürnberg 2016, 329 (Wilfried Franzen), sowie Fajt 2019, 159.



Abb. 192 Prager Maler (?): Morgan-Diptychon, mit Leinwand überzogenes Eichenholz, linker Flügel, 1355–60 (New York, The Morgan Library & Museum, Inv.-Nr. AZ022.1–2).



Abb. 193 Jean de Limbourg (?): Anbetung der Heiligen Drei Könige, Miniatur aus *Petites Heures de Jean de Berry*, um 1390 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 18014, fol. 42v).

genommen wurden. Karl V. kann immerhin in dem jüngsten, zuhinterst stehenden heiligen König einer Anbetungsszene aus den *Petites Heures* des Jean de Berry von 1375–90 erkannt werden (Abb. 193);⁸³⁹ ebenso könnte es sich bei zwei Darstellungen in den *Très Belles Heures de Notre Dame*, die Jean de Berry seit 1380/90 schaffen ließ, um Identifikationsporträts handeln: In der Miniatur zur Anbetung der Könige wäre er analog zu den *Petites Heures* als hinterster König gegeben;⁸⁴⁰ außerdem hat ihn Annik Lavaure vor einigen Jahren in der Miniatur mit dem lehrenden Christus im Tempel⁸⁴¹ in dem Christus zunächst sitzenden Zuhörer mit langer, höckriger Nase, blauem Gewand und Krone erkennen wollen.⁸⁴²

Eine auch geografische Diffusion des Herrscherantlitzes und damit zugleich ein sozusagen physiognomisches Markieren des eigenen Herrschaftsbereiches, das Karl V. von Frankreich vor allem durch seine Statuenpolitik in und um Paris realisierte (vgl.

839 Polleross 1988, Teil II, 368, Nr. 021, dagegen plädiert für Karl VI.

840 Bibliothèque nationale de France, nal. 3093, fol. 49v. Siehe: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84496839/f68.item> (abgerufen am 19.11.2022).

841 Bibliothèque nationale de France, nal. 3093, fol. 61v. Siehe: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84496839/f80.item> (abgerufen am 19.11.2022).

842 Vgl. Lavaure 2018.

etwa Abb. 171), lässt sich neben den statuarischen Werken (Abb. 65 und 155) und den Siegeln (Abb. 183) im Falle Karls IV. auch am Beispiel seiner Bildpolitik in der freien Reichsstadt Nürnberg verdeutlichen. Die für Karl *vornemste und baz gelegenste stat des richs*⁸⁴³ wurde jüngst noch einmal eindringlich als Karls „Hauptstadt“ im Reich und als „Gegenstück zur Residenzstadt Prag“ in dessen „bipolarer, auf das Reich und Böhmen orientierter Herrschaftskonzeption“ beschrieben.⁸⁴⁴ Auch hier hatte Karl jedoch zu Beginn seiner Herrschaft mit erheblichen Widerständen zu kämpfen: Nach seiner Wahl zum römisch-deutschen König 1346 musste er die Stadt, die „als Tor zum Reich“ galt, erst mühsam für sich vereinnahmen, nachdem es 1348 zu einem antiluxemburgischen Aufstand der Wittelsbacher-Partei gekommen war, der sich über ein Jahr hinzog.⁸⁴⁵ Während dieser Unruhen unternahm Karl nichts gegen die Stadt, baute jedoch in deren Folge die Nürnberger Burg als sicheren kaiserlichen Stützpunkt aus und trat ab 1352 als Stifter der Nürnberger Frauenkirche und ihres Kapitels hervor, die er als Pendant zur Karlsteiner *capella regia* mit ihrem hochbedeutenden Reliquienschatz als *nova capella regia civitatis Nürembergensis* errichten ließ und mit einer ähnlich kostbaren Ausstattung an Reliquien versah.⁸⁴⁶ Im Rahmen einer so verstandenen Vereinnahmung der Stadt unternahm Karl überdies konsequent Schritte, die „die zentrale Position Nürnbergs in der Sphäre der künstlerischen Repräsentation der kaiserlichen Majestät formieren und festigen sollten“.⁸⁴⁷ Jiří Fajt hat diese Formierung vor allem als einen Export des nach 1355 in Prag und zumal auf Burg Karlstein entwickelten realistischen „Kaiserstils“ in der Malerei beschrieben. Als eine Art Gegenstück zu den Prager Hofmalern – erst Nikolaus Wurmser von Straßburg, dann Meister Theoderich – und ihrem innovativen Realismus wurde in Nürnberg der ortsansässige Sebald Weinschröter zum kaiserlichen Hofmaler bestellt.⁸⁴⁸ Voraussetzung hierfür dürfte u. a. gewesen sein, dass sich Weinschröter in besonderem Maße am neuen Prager Stil orientierte, wie Fajt anhand motivischer und stilistischer Kongruenzen ausführlich dargelegt hat.⁸⁴⁹ Weinschröter wird dann in Nürnberg auch als ‚Porträtist‘ tätig: Nach der Geburt des kaiserlichen Sohnes und Thronfolgers Wenzel am 26. Februar 1361 in der Nürnberger Kaiserburg und seiner anschließenden Taufe am 11. April in der Pfarr- und Ratskirche St. Sebald samt außerordentlich prunkvollen Feierlichkeiten, die Karl u. a. für eine

843 Mit diesen Worten verlieh Karl seinem besonderen Verhältnis zur Reichsstadt Nürnberg 1366 Ausdruck. Siehe Huber 1877, Nr. 4437.

844 Fajt 2019, 26–33 und 63. Nürnberg war neben Prag der Ort von Karls häufigsten, oft mehrere Wochen andauerndem Aufenthalt, insgesamt 52 Besuche sind urkundlich erwähnt (ebd., 26). Vgl. zu Nürnberg als „Nebenhauptstadt“ auch Monnet 2021, 158–162.

845 Fajt 2019, 33 f.

846 So in einer Urkunde vom 25. April 1361 über die Verleihung der Pfründe an der Nürnberger Kapelle an Johann Saxo. Zitiert nach Fajt 2019, 58, Anm. 146. Zum Ausbau der Kaiserburg und der Stiftung der Frauenkirche ebd., 44–59.

847 Ebd., 63.

848 Hierzu vor allem im Zusammenhang der schriftlichen Überlieferung: ebd., 63–79.

849 Ebd., 120–141.

194



Abb. 194 und 195
Sebald Weinschröter:
Kaiser Karl IV. (?) in
der Taufszenen (links)
und Kaiser Karl IV. (?)
in der Geburtsszenen
(rechts), Wenzel-Zyklus,
Fresko, 1361–65,
Zustand um 1943
(ehemals Nürnberg,
Moritzkapelle).

Heiliumsschau der Reichskleinodien und anderer kostbarer Reliquien und damit zugleich zur Inszenierung der „Geburt seines Sohnes im Kontext der christozentrischen höfischen Frömmigkeit“ nutzte,⁸⁵⁰ fand das bedeutende Ereignis künstlerischen Ausdruck auch in den Wandmalereien des 1944 zerstörten *Wenzel-Zyklus* der St. Moritz-Kapelle am Nordrand des Friedhofs von St. Sebald, die Weinschröter vermutlich direkt im Anschluss an die Feierlichkeiten schuf. Im sogenannten Wenzelsbild taucht Karl IV. mehrfach im Zusammenhang der Geburt (Abb. 194), Taufe (Abb. 195) und

850 Ebd., 85. Die christologisch-messianische Überhöhung der Geburt Wenzels, die die sakralen Qualitäten des kaiserlichen Nachwuchses ausgiebig inszenierte und in Feierlichkeiten zelebrierte, die zu den prunkvollsten in Karls gesamter Regierungszeit gehörten, sind dabei auch als bewusste Reaktion auf die königlichen Ambitionen und sakralen Herrschaftsinszenierungen Rudolfs IV. und also im Kontext der dynastischen Konkurrenz zwischen Habsburgern und Luxemburgern zu verstehen. Karl wollte seinem Sohn die Nachfolge im Reich sichern „und der junge Habsburger war auf dem Weg zu diesem Ziel – vorerst jedenfalls – der größte Stolperstein. Folgerichtig dürfte sich der Kaiser in seiner Inszenierung Wenzels auf die Selbstdarstellung Rudolfs IV. bezogen haben – um sie zu übertrumpfen.“ Vgl. dazu ausführlich Wolfinger 2018, 692–728, hier 728. Zur diesbezüglichen Inszenierung Rudolfs ebd., 482–561.



195

Einschulung Wenzels auf und wird dabei „durch die markante Physiognomie erkennbar, die von seinen offiziellen Porträts auf Karlstein oder von der Votivtafel des Johann Očko von Vlašim bekannt ist“.⁸⁵¹ Der Kaiser war also fortan in seiner Residenzstadt im Reich auch während seiner Abwesenheit nicht nur idealiter und zeichenhaft, sondern gleichsam *in persona* präsent. In eine ganz ähnliche Richtung weist schließlich auch ein 1370/80 entstandenes Fenster der 1363 von dem kaiserlichen Rat Conrad Waldstromer d. Ä. gestifteten Nürnberger Marthakirche, das Karl physiognomisch mit dem im strengen Profil gegebenen biblischen König David überblendet.⁸⁵²

Bleibt abschließend jene Form der Diffusion, die sich als ein relativ zügiges Aufgreifen der neuartigen königlich-kaiserlichen Porträtstrategien durch die den Herrschern nahestehenden bzw. diesen nacheifernden Machteliten darstellt. Das Beispiel des Habsburgers Rudolf lässt sich dabei als eine besonders immediate Adaption der naturalisierten

851 Ebd., 112.

852 Vgl. dazu Meyer-Eisfeld 2000, 24, sowie Suckale 2003, 201, Abb. 9.



Abb. 196 Jean de Limbourg (?): Januar-Szene, Miniatur aus *Très Riches Heures des Jean de Berry*, 1411/12–16 (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1v).

Bildnispolitik durch einen besonders ambitionierten Kronprätendenten begreifen. In Frankreich zeigt sich ein solches Aufgreifen exemplarisch in den *Très Riches Heures* des Jean de Berry, dem jüngeren Bruder Karls V., und hier insbesondere in der berühmten Januar-Szene, die die Brüder Limbourg zwischen 1411 und 1416 schufen (Abb. 196).⁸⁵³ Diese Darstellung eines höfischen Banketts, vermutlich des herzoglichen

853 Millard Meiss gab die Januar-Szene sowie die Monatsbilder April, Mai und August Jean de Limbourg (Meiss 1974, Bd. 1, 190–192), während Raymond Cazelles den Maler vorsichtiger mit

Abb. 197 Jean de Limbourg (?): Porträt des Jean de Berry, Detail aus der Januar-Szene der *Très Riches Heures*.



Neujahrsempfangs,⁸⁵⁴ ist nicht nur deshalb von Interesse, weil ihr das Porträt des Auftraggebers eingefügt wurde (Abb. 197), sondern auch, weil sich an ihr die bisher behandelten Kernelemente und -funktionen der herrscherlichen Porträtstrategien in ihrem historischen und repräsentationellen Kontext in paradigmatischer Weise nachvollziehen lassen.

Dass es sich bei der herzoglichen Darstellung um ein Porträt handelt, dass die unverwechselbaren Gesichtszüge des Auftraggebers ins Bild zu setzen beabsichtigte, ergibt sich bereits aus einem Vergleich mit einer anderen Darstellung des Herzogs durch die Brüder Limbourg in den *Petites Heures de Jean de Berry* von etwa 1412 (Abb. 198)⁸⁵⁵ sowie dem Gisant des Herzogs in der Krypta der Kathedrale von Bourges, den Jean de Cambrai entweder noch zu Lebzeiten des Herzogs oder kurz nach dessen Tod 1416 schuf (Abb. 199).⁸⁵⁶ Die Darstellungen entsprechen sich sowohl im Hinblick

„Limbourg B“ identifizierte (Cazelles 1988, 220f).

854 Vgl. Cazelles/Rathofer 1988, 14; Stirnemann 2005, 114; Franke 2010, 58f.

855 Meiss 1974, Bd. 2, 405, fig. 162, gibt auch diese Miniatur dem Jean de Limbourg.

856 Vgl. zu dem Gisant im Zusammenhang der herzoglichen Physiognomie und Erscheinung Cazelles/Rathofer 1988, 200; zu Jean de Cambrai als „sculpteur de Jean de France“ vgl. Erlande-Brandenburg 1980.



Abb. 198 Jean de Limbourg (?): Jean de Berry bricht zu einer Pilgerreise auf, Miniatur aus *Petites Heures de Jean de Berry*, ca. 1412 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 18104, fol. 288v).

Abb. 199 Jean de Cambrai: Gisant vom Grabmal Jean de Berry, um 1416 (Bourges, Krypta der Kathedrale).



auf einzelne physiognomische Merkmale – die stumpfe, knollige Nase, der fleischige Mund, die breiten, voluminösen Wangen, die markante Kinnschuppe und der massive Halsansatz – wie auch der allgemeinen Form des Gesichtskonturs.⁸⁵⁷ Denselben realistischen Anspruch hat die Forschung auch für die „architektonischen Porträts“ in den unterschiedlichen Szenen der *Très Riches Heures* geltend gemacht.⁸⁵⁸ Auch ist der Herzog nicht die einzige Figur mit ausgesprochen differenzierten, unterscheidbaren Gesichtszügen, was in der Forschung zu einer ganzen Reihe weiterer Identifikationen und zur Deutung der Miniaturen als eines regelrechten „Familien-Albums“⁸⁵⁹ geführt hat, was hier jedoch ebenso wenig wie die Frage der „architektonischen Porträts“ im Einzelnen rekapituliert werden soll.⁸⁶⁰ Was hier interessiert, ist das Porträt des Herzogs und Auftraggebers: Denn abgesehen von der Frage weiterer Identifikationen und einem für die Miniaturen insgesamt geltend zu machenden Realitätsanspruch erfährt das Haupt des Herrschers auch hier eine ganz besondere Auszeichnung und Distinktion. Nur der Herzog wird im strengen Profil wiedergegeben, das seinen markanten Gesichtskontur nicht nur in besonderer Weise zur Geltung bringt, sondern auch bereits die autonome Porträttafel seines Vaters, Johanns II. (Abb. 149), sowie einige der Darstellungen Karls V. im *Livre du sacre* (Abb. 161 und 162) auszeichnet. Zudem ist der

857 Zur Identifikation der Darstellung in der Januarszene mit Jean de Berry zuerst Henri d'Orléans 1900, 60. Vgl. dazu auch Perkinson 2008, 142 f.

858 Vgl. zusammenfassend Perkinson 2008, 152–155.

859 So Bourdin 1982, II.

860 Vgl. dazu auch Durrieu 1904, 131f; Cazelles/Longnon 1969, Kommentar zu Tafel 2; Cazelles 1988, 220f; Stirnemann 2005 sowie Perkinson 2008, 155–160. Die Identifikationen kritisch sah Meiss 1974, 190.

Kopf des Herzogs gegenüber dem sonstigen Bildpersonal bedeutungsperspektivisch akzentuiert, wie dies auch beim König im *Livre du sacre* der Fall war, und wie dort bildet auch hier das Antlitz des Herrschers einen feinmalerischen Höhepunkt physiognomischer Differenzierung und Akkuratess. Überdies wird das Herzogshaupt durch den hinter ihm aufgehängten, hell schimmernden Wandschirm ausgezeichnet, der ihn in pragmatischer Hinsicht vor der Hitze des dahinter lodernenden Feuers schützt, aber den Kopf zugleich wie ein überdimensionierter Nimbus oder der Goldgrund in der Porträtafel seines Vaters foliiert. Auch dürfte der solcherart medaillonartig eingefasste Kopf auf antike und zeitgenössische Darstellungen des Monats Januar alludieren, die den ebenfalls kreisförmig gerahmten doppelköpfigen Gott Janus zeigen, und der Herrscher folglich die Rolle des Monats-Gottes in bildtypologischer Identifikationsabsicht einnehmen.

Obschon also ein frappierender Realismus der physiognomischen Durchbildung auch das übrige Bildpersonal bereits ergriffen hat, ist das bildpolitische Zentrum der Januar-Szene auch in diesem Fall das auf vielfältige Weise nobilitierte Porträt des Herzogs als Herrschaftszeichen. Die fulminant bebilderten *Très Riches Heures* lassen sich auch insofern als ein „testament of the artistic trends of the last quarter of the fourteenth century“⁸⁶¹ und die „bibliophilic jealousy and [...] manuscript patronage of Jean“⁸⁶² auch in puncto Porträt als bewusster Wettstreit mit bzw. Anschluss an den königlichen Bruder und dessen Bildnispolitik begreifen. Zudem tritt der noch neue Repräsentationsmodus hier besonders deutlich – im Sinne Pastoureaus – als ein paraheraldisches Zeichen unter anderen in Erscheinung.⁸⁶³ Auch diese Szene bedient sich eines „wide array of signs to denote the identity of an individual“⁸⁶⁴ – Zeichen, die gleichermaßen dazu dienten, die Identifikation durch den Betrachter im Rahmen eines visuellen Systems abzusichern, das „naturalistic portraiture [...] not automatically preferred over other methods of representation“.⁸⁶⁵ In der Januarminiatur sind in geradezu exemplarischer Weise zahlreiche zeichenhafte Objekte und Medien visueller Kommunikation versammelt, „mit denen ein Staatswesen, ein Hoheitsgebilde oder Herrschaftsträger seine öffentliche Präsenz“ manifestiert.⁸⁶⁶ Dazu zählen insbesondere die „politische Kleidersprache“,⁸⁶⁷ die Heraldik und die zeitgenössische Devisenmode:

861 AK Nijmegen 2005, 376 (Marie-Thérèse Goussset).

862 Vgl. dazu Wieck 2005.

863 Pastoureaux 1985. Vgl. dazu, bezogen auf die Januarminiatur, auch Slanička 2009, 86. Vgl. zur „Sprache der Dinge“ in der Januarminiatur, zu den Tapisserien, den Goldschmiedearbeiten und anderem Kunsthandwerk und deren Realitätsbezug zur französisch-burgundischen Hofkunst auch Franke 2010.

864 Perkinson 2008, 158.

865 Ebd., 169.

866 Slanička 2009, 86. Vgl. zur komplexen „Sprache der Dinge“ in der Januarminiatur, zu den Tapisserien, den Goldschmiedearbeiten und anderem Kunsthandwerk und deren Realitätsbezug zur französisch-burgundischen Hofkunst im 14. und 15. Jahrhundert auch Franke 2010.

867 Slanička 2009, 91.

Der Herzog ist in ein kostbares, bodenlanges Gewand gekleidet, dessen strahlendes heraldisches Blau der französischen Monarchie mit Goldstickereien durchwirkt ist. Die gesamte Figur wird von einem Baldachin überfangen, der mit dem Wappen des Herzogs, goldenen Lilien auf blauem Grund, sowie dessen Devisen – den heraldischen Tieren Schwan und Bär – verziert ist:

Die Zeichen seiner öffentlichen *persona* strahlen richtiggehend aus seinem Kopf aus, der vor dem runden, goldenen Feuerschutz als medaillenartiges Porträt [...] zu sehen ist, was zusätzlich durch den Baldachin des Kamins und den gemalten, imaginären Stoffbaldachin darüber überhöht und in den Raum expandiert wird.⁸⁶⁸

Beide Devisen-Tiere bekrönen zusätzlich Bug und Kiel des goldenen, schiffsförmigen Tafelaufsatzes vor dem Herzog. Neben diese heraldischen und paraheraldischen Zeichen der Person, neben den „Realismus der Kleiderzeichen“ und die visuelle Politik der Heraldik und Devisen, die Simona Slanička eingehend im Zusammenhang des armagnakisch-burgundischen Bürgerkriegs gedeutet hat,⁸⁶⁹ ist effektiv das *Körperbild als Herrschaftszeichen* und „Ausdruck verdichteter Herrschaftsidentität“⁸⁷⁰ getreten. Während jedoch Stephen Perkinson auch diese Miniaturen und ihren herrscherlichen Ähnlichkeitsprimat im Rahmen der von ihm favorisierten künstlerischen Gaben-Kultur als „proof of a close bond of loyalty between the presenter and the recipient, between courtier and sovereign“⁸⁷¹ interpretiert und also ebenfalls einer durch die *estrangeté* ihrer künstlerischen Erzeugnisse Aufmerksamkeit und Gunst heischenden *agency* der Künstler zuschlägt, mithin die Porträtabsticht im konkreten Fall als „visual surplus inserted into the images by the Limbourgs“⁸⁷² begreift, hält die vorliegende Untersuchung auch hier an einer *agency* des Auftraggebers fest: Jean de Berry hat sich demnach den neuartigen Repräsentationsmodus energisch zu eigen gemacht, um sich auch in diesem Punkte – und in bewusster Anlehnung an und Überbietung von Vater und Bruder – nicht nur als er selbst, sondern zugleich als Prinz von königlichem Geblüt auszuweisen.

Ein analoger Schritt vom komplexen mittelalterlichen „semantic system that used signs, such as coats of arms, costume, colour, and so forth, as basic forms of identification“ hin zu mehr und mehr „individualized physiognomies of influential personalities“ als an die konkrete Erscheinung gebundenem und gleichzeitig zeichenhaftem Träger dieser Identifikation, mithin „a more profound binding of the individual with the idea of

868 Vgl. dazu Cazelles/Rathofer 1988, 14, sowie Perkinson 2008, 143.

869 Slanička 2002 und 2009.

870 Slanička 2002, 331.

871 Perkinson 2008, 161.

872 Ebd., 173.

power⁸⁷³ lässt sich im Heiligen Römischen Reich an der Bildnispolitik des kurfürstlichen Erzbischofs von Trier, Kuno von Falkenstein, exemplarisch nachvollziehen.⁸⁷⁴ Nicht nur decken sich auch hier die erhaltenen Bildnisse des Erzbischofs untereinander (Abb. 200–203), sondern lassen sich ebenfalls umstandslos mit einer ausführlichen zeitgenössischen Beschreibung – der *Limburger Chronik* des Tilemann Elhen von Wolfhagen, die zwischen 1378 und 1402 entstand – zusammenbringen.⁸⁷⁵ Dabei ist die Beschreibung der Chronik, die „in ihrer Konkretheit über alle Topik und über alles Typische hinausgeht“,⁸⁷⁶ zugleich ein besonderes Beispiel für die gesteigerte Aufmerksamkeit, die man der körperlichen Erscheinung und insbesondere der Physiognomie im späten 14. Jahrhundert entgegenbrachte. Eine der „steckbriefliche[n] Personalbeschreibung“⁸⁷⁷ der *Limburger Chronik* korrespondierende physiognomische Aufmerksamkeit zeichnet aber auch die Bildnisse Kunos aus.⁸⁷⁸ Das trifft sicherlich in besonderem Maße auf die Grabfigur des Erzbischofs in St. Kastor in Koblenz zu (Abb. 201), die „alle anderen, mehr schematisierenden [Bildnisse] [...] in der angestrebten Genauigkeit der individuellen und physiognomischen Darstellung“ übertrifft,⁸⁷⁹ prägt jedoch auch alle anderen, wenn auch schematischeren Bildnisse, wie sich besonders deutlich an einem Siegel Kunos – und also wiederum im kleinsten Format – zeigen

873 Grzęda 2017, 1.

874 Vgl. zu den Porträts Kunos von Falkenstein grundlegend: Ronig 1978. Auf die neuartige Entwicklung zur Porträtähnlichkeit hatte am Beispiel Kunos bereits Keller, Harald 1939, 350f, aufmerksam gemacht.

875 „Item nu saltu wißen phyzonmien unde gestalt hern Conen vurgenant, want ich in dicke gesehen unde geprufet han in sime wesen unde in mancher siner manirunge. He was ein herlich stark man von libe unde wol gepersoniret unde groß von allem gelune, unde hatte ein groß heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit pußenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefsen etzlicher maße dicke; di nase was breit, mit gerumeden naselochern, di nase was ime mitten nider gedrucket; mit eime großen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte auch ein groß brost unde rodelfare under sinen augen, unde stont uf sinen beinen als ein lewe, unde hatte gutliche geberde gen sinen frunden, unde wanne daz he zornig was, so pußeden unde floderten ime sine backen unde stonden ime herlichen unde wislichen unde nit obel. Want der meister Aristoteles spricht in dem virden buche Ethicorum: ‘Non irasci, in quibus oportet, insipientis esse’. Daz heißet also: Wer nit umb not zorn enhait, daz enist nit eins wisen rait.“ Elhen von Wolfhagen *Chronik* 1883 [1378–1402], 51. Eine Übersetzung in modernes Deutsch findet sich bei Ronig 1978, 213 f.

876 Ronig 1978, 213. Zu einer Interpretation der erscheinungsmäßigen Personalbeschreibungen der *Limburger Chronik* im Zusammenhang der zeitgenössischen, an *meister Aristoteles* geschulten Physiognomik siehe Haubrichs 2002. Vgl. dazu sowie zu Elementen mittelalterlicher Herrscher-topik in der Beschreibung Kunos auch Grzęda 2017, 6–10.

877 Clemen 1930, 198.

878 Die Frage, ob Tilemanns Beschreibung nicht selbst vor allem von den zahlreichen offiziellen Porträts des Erzbischofs bestimmt wird, muss zwar letztlich offenbleiben, erscheint jedoch keineswegs abwegig. Vgl. dazu Grzęda 2017, 10: „It is therefore justified to suspect that the manner in which he perceives the archbishop resembles the official image created by Kuno himself.“

879 Ronig 1978, 211.

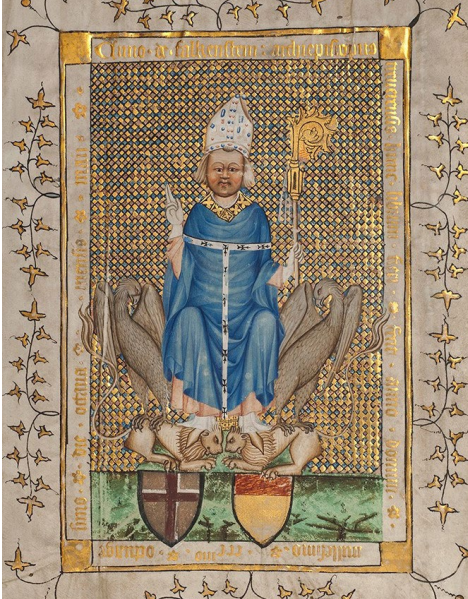


Abb. 200 Falkenstein-Werkstatt: Dedikationsporträt des Kuno von Falkenstein, Trierer Perikopenbuch, ca. 1380 (Trier, Domschatz, Hs. 6, fol. 2v).



Abb. 201 Liegefigur Kunos vom Grabmal des Erzbischofs, ca. 1388 (Koblenz, St. Kastor).



Abb. 202 Standfigur Kunos von Falkenstein vom „Schönen Brunnen“ in Nürnberg, 1385–96 (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum).



Abb. 203 Porträt Kunos bei der Anbetung Christi am Kreuz, Tympanon des Wandgrabmals, Wandmalerei, um 1388 (Koblenz, St. Kastor).



Abb. 204 Bildnis Kunos von Falkenstein, Siegelabdruck, um 1380 (Koblenz, Hauptstaatsarchiv, Urkunde vom 20. Oktober 1383).

lässt (Abb. 204): Das runde und *breit antlitze mit pußenden backen*, die breite Nase *mit gerumeden naselochern* und der *bescheiden mont mit glefsen etzlicher maße dicke* der Limburger Chronik⁸⁸⁰ ebenso wie die plakativ abstehenden Segelohren, die das Grabbild anatomisch korrekt und viel organischer zeigt (Abb. 201), gehorchen hier zwar ganz und gar der ins Schematische überführenden *Typisierung durch Individualisierung* – die „steckbriefliche“ Porträtabsicht bleibt davon aber unberührt, weil sich alle genannten Elemente der kurfürstlichen Physiognomie sowohl mit der Beschreibung der Chronik wie auch den übrigen Bildnissen decken. Dasselbe gilt für die Standfigur vom Nürnberger *Schönen Brunnen*, die ebenfalls eine recht weitgehend schematisierte, ‚geglättete‘ Darstellung bietet, aber doch mit dem typisch „runden Gesicht, der hohen Stirn, dem krulligen Haar“⁸⁸¹ und der Nase, die *was ime mitten nider gedruket* (Abb. 202 und 206), so eindeutig die physiognomischen Kernelemente Kunos aufruft, dass die Nürnberger Tradition der Deklaration der unbenannten Figur als der „Trierer“ angesichts der hohen Übereinstimmung mit den übrigen Porträts Kunos kaum verwundert. Während die anderen Figuren des Brunnens – etwa der „Kölner“ und der „Sachse“ – mit den fraglos erfundenen Herrscherdarstellungen – so etwa Karl der Große oder König Artus – „eine regelrechte Typenreihe bilden“ (Abb. 205–207), unterscheidet sich Kuno von diesen elementar und steht „trotz gewisser typischer Merkmale [...] am Ende dennoch als Individuum da“.⁸⁸² Typus und Porträtabsicht, Idealisierung und Naturalismus, *ritarre* und *imitare* schließen sich auch in diesem Fall nicht aus.

880 Siehe Anm. 875.

881 Ronig 1978, 212.

882 Ebd., 213.



Abb. 205 Heinrich Beheim (?): Der Kurfürst von Köln und Karl der Große (fälschlich Gottfried von Bouillon) vom „Schönen Brunnen“, Schilfsandstein, 1385–96, (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.264 und Pl.O.265).



Abb. 206 Heinrich Beheim (?): Der Kurfürst von Sachsen und Kuno von Falkenstein, Erzbischof von Trier, vom „Schönen Brunnen“, Schilfsandstein, 1385–96 (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.263 und Pl.O.259).

Fragt man schließlich nach der Rolle, die die individualisierte Physiognomie im Rahmen von Kunos Bildpropaganda spielte, so ist sie auch hier zunächst einmal „comparable to the function it played in the apparatus of representation of contemporary secular rulers, such as Charles V, the king of France, and [...] Charles IV“.⁸⁸³ Zu Letzterem stand Kuno zu Beginn seiner Regierungszeit ab 1362 zunächst in einem gespannten, später jedoch in einem guten Verhältnis. Der Kaiser unterstützte Kuno bei seinem langwierigen Streit mit der Stadt Trier (1364–1377), dieser wiederum den Kaiser bei der Wahl des jungen Wenzel zum römisch-deutschen König im Jahr 1376.⁸⁸⁴ Kunos Bildpolitik ist nun jedoch vor allem deshalb interessant, weil sich an ihr eine bestimmte Form typologisch kompilierender Werkgenese beschreiben lässt, die aus unterschiedlichen

883 Grzęda 2017, 10.

884 Vgl. dazu Ronig 1978, 211.



Abb. 207 Heinrich Beheim (?): Kopf der Standfigur des König Artus vom „Schönen Brunnen“, Schilfsandstein, 1385–96 (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.251).



Abb. 208 Kaisersiegel Ludwigs des Bayern, 1338, in Gebrauch von 1314–47 (Frankfurt am Main, Stadtarchiv).

Vorbildern, Quellen und Bildtraditionen schöpft, um die Darstellung des Erzbischofs bildpolitisch maximal aufzuladen, wie vor allem an der Darstellung im Trierer Perikopenbuch gezeigt werden kann, die Kuno „in full majesty of his power“⁸⁸⁵ wiedergibt (Abb. 200). Bereits 1907 hat Stephan Beissel darauf hingewiesen, dass sich die Darstellung eng an das Kaisersiegel Ludwigs des Bayern anlehnt (Abb. 208), woran angesichts der Übernahme der auf zwei Löwen stehenden Adler zur jeweils Rechten und Linken des Dargestellten kaum gezweifelt werden kann.⁸⁸⁶ Ob sich das Motiv auch in seiner ikonografischen Aussage auf Kuno übertragen lässt, die bei Ludwig dem Bayer im Zusammenhang von dessen Konflikt mit Welfen und Anjou gedeutet wurde, deren Emblematik jeweils den Löwen enthält,⁸⁸⁷ ist allerdings kaum anzunehmen. Wahrscheinlicher ist, dass die Adler auf Kunos herausragende politische Rolle als Kurfürst des Heiligen Römischen Reiches alludieren, während auch die Löwen – einerseits als „animal *par excellence* suitable for a sovereign ruler“ und andererseits „connected with the biblical description of Solomon’s throne“⁸⁸⁸ – positive Assoziationen wecken sollen.

Neben dieser Adaption des kaiserlichen Siegels dürfte sich die Darstellung Kunos aber auch am mittelalterlichen *Codex Egberti* von 980/93 und also an einem Vorgänger

885 Grzęda 2017, 10.

886 Beissel 1907, 164.

887 Vgl. dazu etwa Hillebrand 1997.

888 Grzęda 2017, 11f, hier 12.

Abb. 209
Dedikationsbildnis
Egberts von Trier
aus dem Codex
Egberti (Trier,
Stadtbibliothek,
Ms. 24).



im Amt des Erzbischofs von Trier orientiert haben. Im Dedikationsporträt des Kodex sitzt Egbert auf einem Faldistorium, die Füße ruhen auf einem Suppedaneum und der Kopf ist von einem rechteckigen Nimbus umgeben, während Egbert mit der Rechten das Buch entgegennimmt, das ihm der Mönch Keraldus überreicht (Abb. 209). Christine Beier hat in diesem Zusammenhang bemerkt, dass die gesamte Komposition der Szene nahelegt, dass die Dedikation selbst weit weniger wichtig war als die Darstellung des Auftraggebers, der wie Kuno in voller Amtsmajestät erscheint. In diesem Sinne sei dann aber auch das Porträt des Amtsnachfolgers im Perikopenbuch zu deuten: „Die Verwendung eines von Kaisern benutzten Siegeltyps als Vorlage unterstreicht die Funktion der Handschrift als Symbol für die geistliche Hoheit des Trierer Erzbischofs, aus der durch die Kurfürstenwürde auch eine beachtliche weltliche Macht erwuchs.“⁸⁸⁹

889 Beier 2003, 51. Vgl. dazu auch Grzęda 2017, 13.

Während die Anlehnung Kunos an die genannten Vorbilder und eine damit einhergehende, möglichst umfassende typologisch-machtpolitische Aufladung der Darstellung sicherlich zutreffend beschrieben wurde, unterscheidet sich sein Dedikationsbild in einem Punkt doch grundlegend von den Vorlagen – und das ist die intendierte Porträthaftigkeit der Darstellung, das In-Erscheinung-Treten des Erzbischofs *in persona*. Diese Porträtabsticht fügt der kompilierenden Werkgenese einen weiteren Aspekt hinzu und kann als buchstäbliche Einverleibung der neuartigen kaiserlichen Porträtstrategie betrachtet werden, die Karl IV. ganz wesentlich in Gang gesetzt hatte. Die physiognomisch differenzierte und am kaiserlichen Vorbild orientierte Darstellung Kunos partizipiert auch insofern an der weltlichen Macht, als sie deren neuartigen Porträtrealismus *als* Herrschaftszeichen adaptierte. Insofern stimmt die vorliegende Untersuchung zwar mit Mateusz Grzęda überein, wenn er auch im Zusammenhang der Liegefigur von Kunos Grabmal (Abb. 201) die „remarkably individualized sculpted physiognomy“ hervorhebt und als „innovative addition that supplements a codified system of signs, symbols and references, including the tomb type, the costume, insignia, and so forth“ beschreibt.⁸⁹⁰ Seine Schlussfolgerung allerdings, dass nämlich die neue Porträthaftigkeit „does not bare any ostensible semantic value, but rather signals the connection of the individual person of Kuno with his archbishopric position“, teilt sie gerade nicht. Die individualisierte Physiognomie als ostentative Bildpolitik des eigenen Körpers ist vielmehr selbst zu einem Kernelement der politischen Semantik geworden und besitzt darin einen Wert, der über den bloßen Zusammenhang von Individuum und Amt bedeutend hinausgeht.

Wenn der neuartige Porträtrealismus also gerade nicht einen „genuin symbolischen Funktions- und Bedeutungszusammenhang“⁸⁹¹ ausschließt, so schließen auch die im Ansatz geschilderten Säkularisierungstendenzen der Herrschaftsauffassung eine gleichzeitig entschieden sakrale Fundierung dieser Herrschaft und ihrer innovativen Bildstrategien nicht aus. Eine grundsätzliche „Ablösung von der sakralen Sphäre der Herrschaftslegitimation“⁸⁹² steht weder bei der Allegorie der *Avis aus Roys* (Abb. 186) noch auch bei Karl V. oder Karl IV. im Vordergrund. Im Gegenteil: Die traditionellen sakralen Legitimationsgrundlagen werden nicht nur nicht geleugnet, sondern sowohl in Paris wie auch in Prag so exzessiv bemüht und als *religion royale* zelebriert, dass das folgende Kapitel einer sakralen Fundierung auch im Hinblick auf den neuartigen Porträtrealismus nachgehen möchte. Das abschließende Kapitel handelt von *Ikon und Porträt* und schlägt damit zugleich einen Bogen zu den Überlegungen, die bereits im Zusammenhang der maximilianischen *icones verae* – dort vor allem im Hinblick auf eine physiognomisch individualisierende und auch insofern ikonische Darstellungspraxis – und dann im Laufe der Untersuchung als *Typisierung durch Individualisierung* immer wieder begegnet sind.

890 Grzęda 2017, 15.

891 Carqué 2004, 327.

892 Brückle 2005, 230.

5.4 Ikon und Porträt – Säkularisierte Ikonen?

Auf einen genuinen Zusammenhang der Sphären von Ikon und Porträt und damit zugleich auf einen byzantinischen neben dem obligatorischen antiken Referenzpunkt hat für den hier interessierenden Zeitraum der frühesten Porträtgenese in einem grundlegenden Aufsatz von 1978 vor allem Anton Legner aufmerksam gemacht.⁸⁹³ Unmittelbar anschaulich wird die tiefe Symbiose beider Phänomene demnach bereits in den Edelsteinikonostasen in Prag und Karlstein und hier insbesondere im kaiserlichen Doppelbildnis der Supraporta der kleinen Katharinenkapelle (Abb. 210):

Die Bilder der Irdischen – Brustbilder, der Kaiser im offiziellen Profil, die Kaiserin dagegen in der lebendigen Porträtansicht des Dreiviertelprofils, beide das Reliquienkreuz darbietend – erscheinen hier, einbezogen in die spiritualisierte Materie der Edelsteinwände, ganz entsprechend wie die Ikonen der Muttergottes und der Heiligen im Triptychon des Tommaso da Modena an der großen Ikonostase der Heiligkreuzkapelle über den Edelsteinwänden der Heiligen Stadt Jerusalem. Ikon und Porträt zugleich, erfahren die Bildnisse in der karolinischen Edelsteinwand [...] eine höchste konkrete und kultisch ästhetische Präsenz. Etwas von griechisch-byzantinischer Bildauffassung wird hier spürbar.⁸⁹⁴

Wie sehr sich abendländische und byzantinische Frömmigkeitsauffassung zu dieser Zeit in Böhmen berührten, zeigten überdies die zahlreichen Neuauflagen alter, orthodoxer Ikonenbilder, deren Adaption „nicht kontinuierlich Überkommenes“ tradiert, sondern „gegenüber der konventionellen Gotik eine wiederaufgenommene Spezies [bildet], die nicht angesiedelt ist in der abendländischen Bildtheologie des Mittelalters [...], sondern vielmehr im griechischen Bild, wie es in Rom seit der byzantinischen Eroberung in den zahlreich gewordenen griechischen Gemeinden Verehrung fand [...]“.⁸⁹⁵ Dem korrespondieren die unterschiedlichen Komponenten von Karls „Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit“, die Franz Machilek in ihren vielfältigen Erscheinungsformen beschrieben hat.⁸⁹⁶ Ein bedeutender künstlerischer Ausdruck dieser ostentativen Frömmigkeit und damit zugleich von Karls „Hang zur Demonstration der Sakralität des Kaisertums“⁸⁹⁷ sind die bereits beschriebenen Identifikationsporträts, die „auf

893 Legner 1978b. Vgl. auch Legner 1978a, 169–171.

894 Legner 1978b, 217. Vgl. zu „Spiegelungen aus Byzanz“ in der Karlsteiner Heiligkreuzkapelle sowie zu einer Art Paragone der Lebendigkeit zwischen den berühmten Heiligenbildern des Meisters Theoderich und den byzantinischen Vorbildern auch Schellewald 2013: „Während der byzantinische Heilige im Goldgrund aufgehoben, mit diesem in eins gesetzt ist, nimmt der westliche Heilige dezidiert vor dem Grund seinen Platz ein. Der Grund ist die Referenz an die Ikone, an dem zugleich Differenz ausgehandelt ist“ (30).

895 Ebd.

896 Machilek 1978.

897 Ebd., 100.



Abb. 210 Katharinenkapelle mit dem kaiserlichen Doppelbildnis (Abb. 173), 1361/62–64, die Wände sind goldverfugt und mit Edelsteinen inkrustiert (Burg Karlstein, Marienkapelle, früher Katharinenkapelle).

ambivalente Weise sowohl Heiligenbilder wie Porträts⁸⁹⁸ sind und Karl nicht nur konkret als neuen David, Melchisedek oder Konstantin, sondern in einem übergreifenden Sinne als Priesterkönig, als *rex sacerdos* in Erscheinung treten lassen.⁸⁹⁹ Karls damit verbundene Frömmigkeitsauffassung hat Rudolf Chadraba als eine *devotio antiqua* der zeitgenössischen *devotio moderna* mit ihren neuen, prononciert verinnerlichten Frömmigkeitsformen gegenübergestellt.⁹⁰⁰ Die Welt, die Karl IV. dabei „um sich bauen, malen und skulptieren ließ“, spiegelt auch für Bertalan Kéry die „konservative, stark ausgeprägte Religiosität wider, die auch dazu geeignet war, seine machtpolitischen Ideale zu glorifizieren“.⁹⁰¹ Es ist dieser geistesgeschichtliche Kontext, innerhalb dessen sich, wie jüngst auch Pierre Monnet feststellte, das neuartige Sich-Zeigen und Wiedererkennen ereignete, weshalb nicht nur die schiere Zahl der von Karl IV. erhaltenen Porträts, ihre Anbringungsorte und ihre spezifische Machart von Bedeutung sind,

898 Suckale 2003, 200.

899 Zum *rex sacerdos* vgl. Machilek 1978, 100.

900 Chadraba 1969, 64f.

901 Kéry 1972, 27f.



Abb. 211 Reliquiar-Diptychon der Despoten von Epirus, 1367/84 (Cuenca, Diözesanmuseum).

sondern auch die Art und Weise, wie sie speziell im 14. Jahrhundert Fragen nach Person, Ähnlichkeit und Individualisierung aufwarfen. Das Bild, das diese Porträts vom König und Kaiser vermitteln, ist auch im Licht der per definitionem christlichen Tradition der Königsdarstellung zu verstehen, die immer durch Genealogie und Heiligenverehrung untermauert wird.⁹⁰²

Diese Verehrung artikulierte sich im 14. Jahrhundert auch in den alten und neuen Ikonen, die – so wieder Legner – vor allem in drei Regionen besondere Verbreitung und Beliebtheit erfuhren: „in Italien (in Siena vor allem, Florenz und Venedig), im Bereich der französischen Krone (am Pariser Hof König Karls V. und an den Höfen seiner Brüder im Berry und in Burgund) und eben in Böhmen“.⁹⁰³ Niemals seien die Bezüge und Wechselbeziehungen in der Geschichte von Ikon und Porträt „so komplex und differenziert gewesen als eben in dieser Phase, in der sich [...] das veristische Bildnis herauskristallisiert hat“.⁹⁰⁴ Gerade der Abgleich dieser Bildnisse mit byzantinischen und russischen Ikonen derselben Zeit lasse auch die Ursachen der neuen Bildnisauffassung zutage treten. Ein solches Beispiel ist das *Diptychon von Cuenca*, ein zwischen 1367 und 1384 entstandenes Reliquiar der Despoten von Epirus, das Maria und Christus umgeben von Heiligen zeigt, die vor sich jeweils eine kleine Reliquiennische besitzen (Abb. 211). Das Werk ist Ikonostase und Reliquientafel

902 Monnet 2021, 213f.

903 Legner 1978b, 217.

904 Ebd. 221f.



Abb. 212 Altarwand der Heiligkreuzkapelle, 1360, Weihe 1365 (Burg Karlstein, Großer Turm).

zugleich, Ikonen und Reliquien bilden in ihm „konsistente Stoffheiligkeiten“.⁹⁰⁵ Das korrespondiert sowohl der Darstellungsweise wie auch der Form nach mit den – bereits von Friedrich Schlegel beschriebenen – „gräcisieren Gemälde[n]“⁹⁰⁶ des Meisters Theoderich in der Ikonostase der Karlsteiner Heiligkreuzkapelle, die in ähnlicher Weise Reliquiensepulkra in sich aufnimmt (Abb. 212). Auch eine russische Ikone

905 Ebd. 226.

906 Zit. nach Legner 1978a, 169 f.



Abb. 213 Christus Pantokrator-Ikone mit dem Stifter Johann (Detail), Tempera auf Holz, um 1363 (St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. I-515).



Abb. 214 Theodoros Synadenos und seine Frau Eudokia Synadene, 1328–1344 (Oxford, Bodleian Library, Lincoln College Cod. gr. 35, fol. 8r).

des Christus Pantokrator von 1363 mit ihrer Darstellung des in Anbetung knienden Stifters Johann am rechten unteren Bildrand (Abb. 213)⁹⁰⁷ oder bereits die byzantinischen Stifter-„Porträts“ im Lincoln College Typikon von 1328–44 (Abb. 214)⁹⁰⁸ bezeichnen demnach „geradezu paradigmatisch die allgemeine Bewußtseinsituation zwischen Ikon und Porträt“ und entsprechen dabei frappierend der etwa zeitgleich in Paris, Prag und Wien erreichten Bildnisstufe.⁹⁰⁹ Das lehrt auch der Vergleich einer Vera Ikon-Darstellung am *Altar von Schloss Tirol* von 1370/72 (Abb. 215) mit der nur wenige Jahre jüngeren Wiener Tafel mit Rudolf dem Stifter (Abb. 150), der

[...] in der gemeinsamen künstlerischen Entstehungssphäre auch die gemeinsame Quelle der Ähnlichkeiten von sakralen Ikonen und weltlichen Porträts bewußt [macht]. Wie das Christusanlitz Züge der literarischen apokryphen

907 Vgl. die Gesamtansicht der Ikone in der Online-Sammlung der Eremitage in St. Petersburg: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/or.+paintings/486530> (abgerufen am 21.02.2021).

908 Vgl. zu den Porträts im Lincoln College Typikon etwa Spatharakis 1976, 190–207, sowie zu den elementaren Einflüssen von Kirche und Familie im selben Manuskript Hennessy 2008.

909 Legner 1978b, 226 und 231.



Abb. 215 Vera Ikon-Darstellung am Altar von Schloss Tirol, 1370/72 (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).

Ähnlichkeit besitzt und ‚wie nach dem Leben gemacht‘ erscheint, so entsteht das lebensnahe Bildnis Rudolfs – die erste Porträttafel mit dem Einzelbildnis in der Größe etwa eines Mumienporträts oder einer Ikonentafel – aus derselben Tendenz eines neugearteten Wirklichkeitssinnes.⁹¹⁰

Beiden Phänomenen – Ikon und Porträt – liege dieselbe „Tendenz zur Individualisierung des Bildes, zu seiner Vermenschlichung, zu seiner Verleiblichung, zur wirklichen Erscheinung“ zugrunde,⁹¹¹ weil sich beide in dieser Epoche „in der Gemeinsamkeit derselben Bildsphäre [befinden], die angesiedelt ist [...] zwischen Verismus und Verklärung“.⁹¹²

Der das Feld fulminant öffnenden Analyse Legners lässt sich ein Aufsatz von Alexa Sand von 2006 an die Seite stellen, der sich mit der Verbindung von sakralem Kontext und frühem Porträt im Hinblick auf „vision and the portrait of Jean le bon“ beschäftigt und dabei vor allem Bildgattungen in die Betrachtung einbezieht, die bereits Legner besonders gewürdigt hatte: das Stifter- und das Adorationsbildnis.⁹¹³ Dabei geht auch

910 Ebd., 231.

911 Ebd.

912 Ebd., 234. Vgl. zu dem Retabel aus Schloss Tirol im aufschlussreichen Zusammenhang von Kult und politischer Propaganda etwa Wolf, Norbert 2001.

913 Sand 2006 und Legner 1978b, 217 und 220.

Sand von einer Fragestellung aus, die mit der eigenen korreliert: „What do we mean when we talk about ‚portraiture‘ in the middle of the fourteenth century, and what relation does this bear to representational practices and categories in play at the time of the portrait’s creation, sometime around 1350?“⁹¹⁴

Während die Tafel mit Johann dem Guten (Abb. 149) seit den 1990er Jahren im Louvre mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als ein „type, an archetype even“ und gleichsam logischer Ausgangspunkt für die nachfolgende Porträtentwicklung präsentiert wird, sei sie zur Zeit ihrer Entstehung „in fact an oddity“ gewesen – eine Kuriosität, deren „strangeness“ es ernst zu nehmen und „in relation to works of its own time“ zu untersuchen gelte.⁹¹⁵ Mit Andrew Martindale sei insbesondere zu fragen, ob die Porträtentwicklung im 14. Jahrhundert nicht – entgegen der vorherrschenden Auffassung – eher „as a point of arrival rather than one of departure or rapid transit“ zu begreifen ist.⁹¹⁶ Es geht Sand also vor allem um die „preconditions for a portrait like that of Jean le Bon“, um eine Verortung im „context of the particular visual practices, habits, and assumptions“ und insofern im Rahmen dessen, was Michael Baxandall „the period eye“ nannte.⁹¹⁷

Dabei geht auch Sand grundsätzlich davon aus, dass die Tafel mit Johann II. „engages with physiognomic verisimilitude“, die gerade vor dem Hintergrund von Bildnissen, die sich traditionell eher auf zeichenhafte visuelle Codes – etwa Heraldik oder Kleidersymbolik – verließen, „exceptionally striking“ wirke. Dennoch seien auch für diese kuriose Tafel „several varieties of contemporary visual practices“ relevant gewesen.⁹¹⁸ Eine dieser Praktiken war das Stifterbild, das auch Wolfgang Brückle im Zusammenhang der statuarischen Bildnispolitik Karls V. von Frankreich ausführlich behandelt und dabei eine Entwicklung „vom Stifterbildnis zum Staatsporträt“ beschrieben hat.⁹¹⁹ Das dezidiert ‚politische Porträt‘ emanierete, so lässt sich sagen, also auch insofern aus einer religiösen Bindung heraus. Eine ebensolche Bedeutung kommt nach Sand auch dem Adorationsbildnis zu: Gerade solcher Vorbilder, die das lebende, individualisierte Subjekt bereits Jahrzehnte vor den offiziellen Porträtstrategien in Paris, Prag und Wien ins Bild und zugleich in eine „special visual relationship to the sacred“ setzten, dürfte sich demnach auch der Maler der Tafel mit Johann dem Guten bewusst gewesen sein.⁹²⁰ Eines der frühesten und zugleich herausragendsten Werke dieser Art ist Simone Martinis berühmtes Altarbild mit dem heiligen Ludwig von Toulouse und dem zu seiner Linken in Anbetung knienden und von Ludwigs Hand die Krone Neapels empfangenden Bruder Robert von Anjou, das um 1317 entstanden

914 Sand 2006, 59.

915 Ebd., 59 f. Vgl. dazu ausführlich aber auch auch Perkinson 2005 sowie Perkinson 2009, 1–26.

916 Martindale 1988, 9.

917 Sand 2006, 60. Zum „period eye“ Baxandall 1988.

918 Sand 2006, 60 f.

919 Brückle 2005, 124–165.

920 Sand 2006, 61 f.

Abb. 216a Simone Martini: Der heilige Ludwig von Toulouse krönt Robert von Anjou, um 1317 (Neapel, Museo Nazionale di Cappodimonte).



ist (Abb. 216a).⁹²¹ Mit diesem Gemälde sah das frühe 14. Jahrhundert „the distinct emergence of the dramatic presentation of a single donor in intimate relation to the saints“.⁹²² Robert erscheint in strenger Profilstellung vor einem raumnegierenden und das ganze Altarbild in eine sakral-überzeitliche Sphäre hebenden Goldgrund (Abb. 216b). Er ist gegenüber dem 1317 kanonisierten, en face und in voller Amtsmajestät thronenden Bruder bedeutungsperspektivisch verkleinert dargestellt. Robert sieht zu diesem auf, der ihm – ohne den Blick zu erwidern – die weltliche Krone auf das Haupt setzt, während er selbst die himmlische von zwei Engeln empfängt.

921 Vgl. zur ikonografischen Einordnung der Tafel auch Gardner 1978 sowie zu Aspekten ihrer Entstehung Enderlein 1995. Zu Roberts „self-presentation as political instrument“ Weiger 2017.

922 Sand 2006, 63.

Abb. 216b Detail mit dem kniend anbetenden Robert von Anjou im strengen Profil.

Die Sphären der Dargestellten sind auf diese Weise zugleich getrennt und vereint.

Betrachtet man die Tafel mit Johann dem Guten vor dem Hintergrund von Martinis Altarbild, ist es tatsächlich schwierig, in dem Porträt Roberts nicht eine mögliche Inspirationsquelle für das etwa 35 Jahre später entstandene, erste autonome Profilporträt vor Goldgrund zu erkennen.⁹²³

Die Analogie ist natürlich besonders präsent in der strengen Profilstellung *all'antica*, die in beiden Fällen nicht nur eine



besondere Schärfe der physiognomischen Kennzeichnung erlaubt, sondern überhaupt eine exzeptionelle und schon deshalb distinktive Bildformel war, die der Figur per se und sozusagen gegen die herrschenden sakralen Bildkonventionen „the value of the unique or the opposed“⁹²⁴ verleiht. In vielen italienischen Gemälden des Trecento ist es gerade der Gegensatz von frontal gegebenem Heiligen und dem Stifter im Dreiviertelprofil zusammen mit der hierarchisierenden Bedeutungsperspektive, der die unterschiedlichen sozialen und spirituellen Rollen und Sphären der Dargestellten kennzeichnet. Stifter im strengen Profil dagegen waren zu Beginn des 14. Jahrhunderts seltene Ausnahmen und akzentuieren – sehr früh etwa bei Giotto (Abb. 217) – die Beziehung der Dargestellten zueinander „by visually reinforcing physical connection between the donor and the saint“.⁹²⁵ Das strenge Profil, das schon durch seine Anlehnung an antike Münzbilder und Kameen, die sowohl Johan II. wie auch Karl V. und Kaiser Karl IV. leidenschaftlich sammelten, „an expressly political mode of representation“ war,⁹²⁶ ist in beiden Fällen jedenfalls ein offenbar bewusst eingesetztes Novum. Auch in italienischen Münzen und Medaillen, denen in der Forschung verschiedentlich

923 Ebd., 65.

924 Schapiro 1973, 38.

925 Sand 2006, 65.

926 Ebd., 66.



Abb. 217 Giotto di Bondone: Weltgericht, Detail: Enrico Scrovegni übergibt ein Modell der Kapelle, Fresko, um 1305 (Padua, Cappella degli Scrovegni).

eine mögliche Vorbildrolle attestiert wurde, findet eine Revitalisierung der antiken Bildformel durch lebende Potentaten erst im ausgehenden 14. Jahrhundert statt. Das früheste Exemplar, die Medaille Francesco I. da Carrara (Abb. 218), die sein Sohn in Auftrag gab, als Francesco noch lebte, aber Gefangener des Gian Galeazzo Visconti war, legte zudem einen ähnlichen Anlass der Entstehung nahe, wie er auch für die Tafel Johanns II. im Hinblick auf seine englische Gefangenschaft vermutet wurde. Beide Fälle deuten demnach auf eine Verbindung zwischen Abwesenheit und dem physiognomischen Porträt im strengen Profil im Kontext visueller Praktiken des 14. Jahrhunderts: „The profile deals in absence, and by extension in its corollary, desire.“⁹²⁷

Diese Sehnsucht, die dem Altarbild Martinis nach Sand ebenso eignet wie der Tafel Johanns des Guten, interpretiert sie im Weiteren als „face-to-face visual encounter with God“ und also im Zusammenhang der zeitgenössisch leidenschaftlich diskutierten Frage nach der Möglichkeit einer *visio dei*, die Carolyn Walker Bynum als „last major eschatological controversy of the Middle Ages“ beschrieben hat.⁹²⁸ Die Frage habe nicht nur Johann II. und Robert von Anjou lebhaft beschäftigt, die als zwei der entschiedensten Gegner der päpstlichen Doktrin Johannes' XXII. auftraten, nach der selbst den Heiligen die *visio dei* bis zum Jüngsten Gericht versagt sei, sondern auch „many forms of artistic expression in this period, portraiture among them“, durchzogen.⁹²⁹

Der virulenteste Ausdruck dieser Sehnsucht war der Kult um das ‚wahre Antlitz‘ Christi, insbesondere in Form der Tuchreliquie der Veronika und deren zahllosen Adaptionen.⁹³⁰ Gerade darin erscheine die visionäre Sehnsucht „temporalized, that is, placed into the realm of physiological, material visual perception“. ⁹³¹ Zwar gäben die *vera icon*-Darstellungen Christus frontal wieder, dennoch seien auch die Profildarstellungen von Robert und Johann konstitutiv mit dem Diskurs über Vision und Absenz verbunden. Bei Martinis Altarbild, weil Roberts Blick ihn von der hieratisch-unbewegten Figur des heiligen Bruders trennt, durch die Profilstellung aber zugleich auch vom Blick des Betrachters: „We see the signifier – the painted image of the saint. Does Robert see the signified itself?“, fragt Sand. Dasselbe gelte jedenfalls auch für Johann II., dessen Blick nicht auf den Betrachter, sondern auf etwas gerichtet ist, das der Betrachter nicht sehen kann. Auch das subtile Lächeln Johanns, der konzentrierte Blick und die klerikal-gelehrtenhafte Gewandung sprächen für einen Akt wahrnehmender Erkenntnis: „Like Robert, but more so, Jean sees, and as viewers we are not privileged to know what, or how he sees. That is the point. His privileged vision [...] has on some level to do with his identity as king. Part of the politics of his portrait is the politics of vision, spiritual vision in particular.“⁹³² Sand veranschaulicht den unterstellten Zusammenhang mit der *visio* dann weiter an Devotionsdarstellungen in bebilderten Handschriften der Zeit – dem



Abb. 218 Porträtmedaille des Francesco I. da Carrara, 1390 (Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Obj.-Nr. 18228098).

928 Walker Bynum 1995, 277.

929 Sand 2006, 67.

930 Vgl. dazu insbesondere Wolf, Gerhard 2002.

931 Ebd.

932 Ebd., 68.

Psalter und Stundenbuch der Yolande de Soissons und dem Stundenbuch der Jeanne d'Evreux – und resümiert schließlich:

I began by asking what we mean when we talk about portraiture in the fourteenth century. Now, I can offer this: we mean, at least in part, representations that depict individuals not so much in their own character as in their relationship to the sacred, a relationship imagined in visual terms. The depiction of this relationship in the portrait of Jean le Bon is an important aspect of its engagement with the fourteenth century period eye. The portrait of Jean le Bon is a hybrid, and like all deliberate hybrids, it surprises and delights while at the same time it mystifies: its complexity proceeds from a widely cast web of allusion. On the one hand, in its very subject as well as in its reference to political portraiture in medals and coins, the portrait of Jean le Bon calls upon traditions of patron portraits often associated, in France at least, with the royal family, and more specifically, the Capetians after Louis IX. At the same time, its quotation of formal devices such as the gold ground and even the relatively small size of the panel upon which it is painted connect it to the emerging genre of devotional altarpieces.⁹³³

Auch mit Sands subtilem Deutungsversuch ist sich die vorliegende Untersuchung in vielen Punkten einig, nur ihre letztlich entscheidende Wendung zur *visio dei* als gewissermaßen kausalem Impuls der frühen Porträtentwicklung mag sie nicht nachvollziehen. Weit eher möchte sie annehmen, dass die sakrale Fundierung, die unzweifelhaft ist, nicht nur tief in den visuellen und religiösen Praktiken der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verankert, insofern eine zeitgenössische Selbstverständlichkeit und so auch für die früheste Porträtgenese mitentscheidend war, sondern zugleich auch – pointiert gesprochen – als eine Art Feigenblatt dieser Genese fungierte: Wie der Goldgrund in Martinis Altarbild und der Tafel mit Johann dem Guten foliiert die zunächst noch nahezu durchgängig sakrale Einbindung des In-Erscheinung-Tretens der Herrscher selbst, macht sozusagen der Goldgrund der religiösen Fundierung die herrscherliche Epiphanie initial möglich. Das Ringen um Lebendigkeit und Wahrheit, das in den religiösen Bildern, den Ikonen, selbst ausgetragen wurde und das sie gleichsam in der Zeit und Physiologie zu verankern suchte,⁹³⁴ bildete eine Art legitimatorisches Einfallstor für die säkularisierte Ikone des Herrscherporträts. Die vorliegende

933 Ebd., 73.

934 Ein weiteres Symptom dieses zeitgenössischen Ringens und zudem eines, das den Malvorgang selbst thematisiert, sind die zahlreichen Darstellungen, die von der Entstehung eines Heiligen- oder Selbstbildnisses handeln. Irene malt das ‚wahre‘ Antlitz Christi, Thamar malt ein Madonnenbild, Marcia ihr Selbstbildnis etc. Darin wird nicht nur ein „Prozeß der Emanzipation des Bildes“ fassbar, sondern zeigen sich auch die „Wechselbeziehungen zwischen der Herstellung eines Marien- oder Christusbildes und dem Abkonterfeien des eigenen, menschlichen Bildnisses in

Abb. 219
Wenzelskapelle,
Altarwand mit
der Wenzels-
statue, 1367/72
(Prag, Veitsdom).



Untersuchung geht also davon aus, dass diese Herrscher sehr wohl „in their own character“ in Erscheinung zu treten beabsichtigten, hierzu aber zunächst noch die „relationship to the sacred, a relationship imagined in visual terms“ erforderlich und zugleich eine Selbstverständlichkeit im Sinne des „period eye“ war. Es soll demnach eine Art Geburt des Porträts aus dem legitimierenden Geist der Ikonostase vorgeschlagen werden. Wenn dabei die Porträts Kaiser Karls IV. auch ganz konkret aus den prachtvollen Karlsteiner und Prager Edelsteinikonostasen hervorgehen, ist dieser Zusammenhang ganz unmittelbar gegeben. Der *rex* und die *regia sacerdos* des kaiserlichen Doppelbildnisses der Katharinenkapelle (Abb. 173), der Kaiser der Reliquienszenen (Abb. 165–167) und der Herrscher als einer der Heiligen Drei Könige (Abb. 187), aber auch die kaiserlichen Adoranten im Kontext des böhmisch-*řemyslidischen* ‚Staatsheiligtums‘ der Wenzelskapelle im Prager Veitsdom (Abb. 219) machen die sakrale

derselben Malstube“ sowie „die Gleichartigkeit der materiellen Entstehungsweise von Marienbild und Bildnis, von Ikon und Porträt“. Legner 1978, 220, mit Bildbeispielen aus französischen Handschriften.



Abb. 220 Wenzelsstatue, um 1367 (Prag, Veitsdom, Wenzelskapelle).

Einbindung des verlebendigt-individualisierten Kaiserantlitzes und damit zugleich eine legitimierende *humilitas* dieser frühen Inkorporierungen in besonders schlagender Weise deutlich. Nicht zufällig dürfte dabei auch die fiktive Wenzelstatue einerseits physiognomische Anleihen beim wahren Antlitz Christi,⁹³⁵ andererseits aber auch – mit seinem hohen Haaransatz, ausgeprägten Augenhöhlen, konturierten Brauenbögen und schweren Augenlidern – bei der ebenfalls wahren säkularisierten Ikone des Kaiserporträts machen (Abb. 220–222). Auch die Tatsache, dass die Statue des heiligen Wenzel die in den Stephansdom und also ebenfalls prononciert sakral eingebundene Stifterfigur Rudolfs IV. nahezu wörtlich zitiert (Abb. 223 und 224),⁹³⁶ dürfte in

935 Vgl. dazu auch AK Prag/New York 2006, 222 (Jiří Fajt).

936 Ebd. Wie ein solcher Übertragungsprozess konkret ausgesehen haben kann, verdeutlicht eine um 1360/65 entstandene Zeichnung eines Prager (?) Künstlers mit der thronenden Muttergottes und dem heiligen Wenzel, dessen Darstellung ebenfalls von der Stifterfigur Rudolfs inspiriert worden sein dürfte. Vgl. AK Prag/New York 2006, 224, Kat.-Nr. 73.

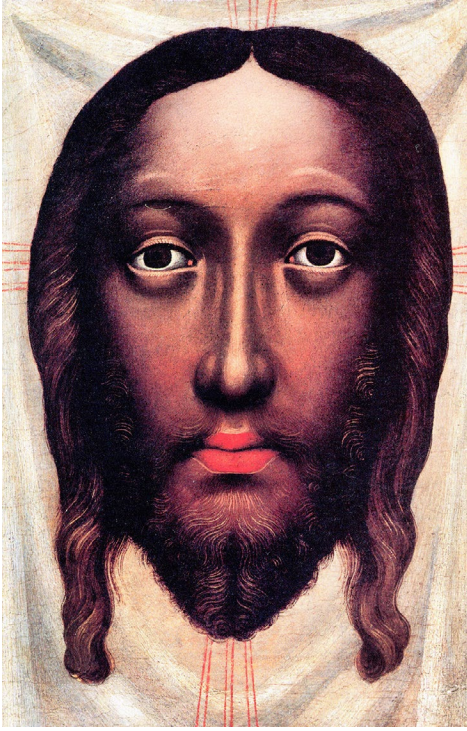


Abb. 221 Vera Ikon, um 1370/80 (Nürnberg, St. Sebald).



Abb. 222 Parler-Werkstatt: Triforienbüste Karls IV., um 1374 (Prag, Veitsdom).

diesem Zusammenhang kein Zufall sein und macht noch einmal die interhöfischen, aber auch diejenigen Transferprozesse zwischen Porträt und Heiligenbild im Kontext der frühen Porträtentwicklung fassbar.

Ein weiteres Adorationsbildnis, in dem sich der Verehrende „konterfeien und selbst in das Bild einbringen“ ließ,⁹³⁷ ist die Miniatur des die Gottesmutter anbetenden Habsburgers Ernst I., genannt der Eiserne (Abb. 225). Die dezidiert physiognomische Kennzeichnung des Erzherzogs im strengen, antiken Profil erfährt auch hier eine entschieden sakrale Weihe, die sich bis in die vom Heiligenbild übertragene Inkarnatfarbe realisiert. Ein frühes Beispiel dieser Art ist auch das Wanddenkmal aus Bronnbach an der Tauber, das um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und nur den Dargestellten mit der physiognomischen Schärfe des strengen Profils wiedergibt, während seine Gemahlin ins Dreiviertelprofil gewendet und physiognomisch weitgehend unbestimmt aufgefasst ist (Abb. 226). Ein letztes Beispiel entstammt noch einmal dem Kunstkreis des französischen Hofes und zeigt den in Anbetung knienden

937 Legner 1978, 217.



Abb. 223 Wenzelsstatue, um 1367 (Prag, Veitsdom, Wenzelskappelle).



Abb. 224 Sog. Herzogs-Werkstatt: Stifterfigur Rudolfs IV., 1359/65 (Wien, Stephansdom, Singertor).

Jean de Berry, der von seinen Schutzheiligen – dem heiligen Andreas und Johannes dem Täufer – der auf der gegenüberliegenden Seite thronenden Gottesmutter empfohlen wird (Abb. 227). Auch hier ist der Herzog im distinktiven und die sakrale Bildtradition bis zu einem gewissen Grad negierenden strengen Profil *all'antica* vor schwarzem Grund und „with quite a degree of physiognomic specificity“⁹³⁸ wiedergegeben. Er knüpft damit an eine Entwicklung an, die mit der ‚seltsamen‘ Tafel seines Vaters, Johanns des Guten, begann und sich danach in Frankreich vor allem in illuminierten Handschriften verfolgen lässt, in denen – wie im *Livre du sacre* oder den *Très Riches Heures* – „male subjects, and particularly those with close ties to Jean, begin to appear with some regularity in Books of Hours and other devotional manuscripts, very

938 Sand 2006, 73.

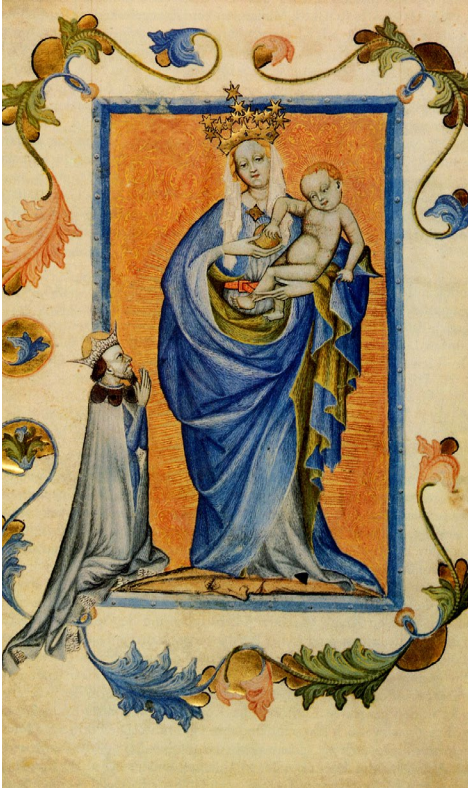


Abb. 225 Erzherzog Ernst I. von Österreich, genannt der Eiserne, kniet vor der heiligen Maria mit Kind, aus den Predigten des Aurelius Augustinus, 1415 (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. N. 89, fol. 1v).



Abb. 226 Wanddenkmal aus Bronnbach an der Tauber, Mitte 14. Jahrhundert (Frankfurt am Main, Liebighaus).

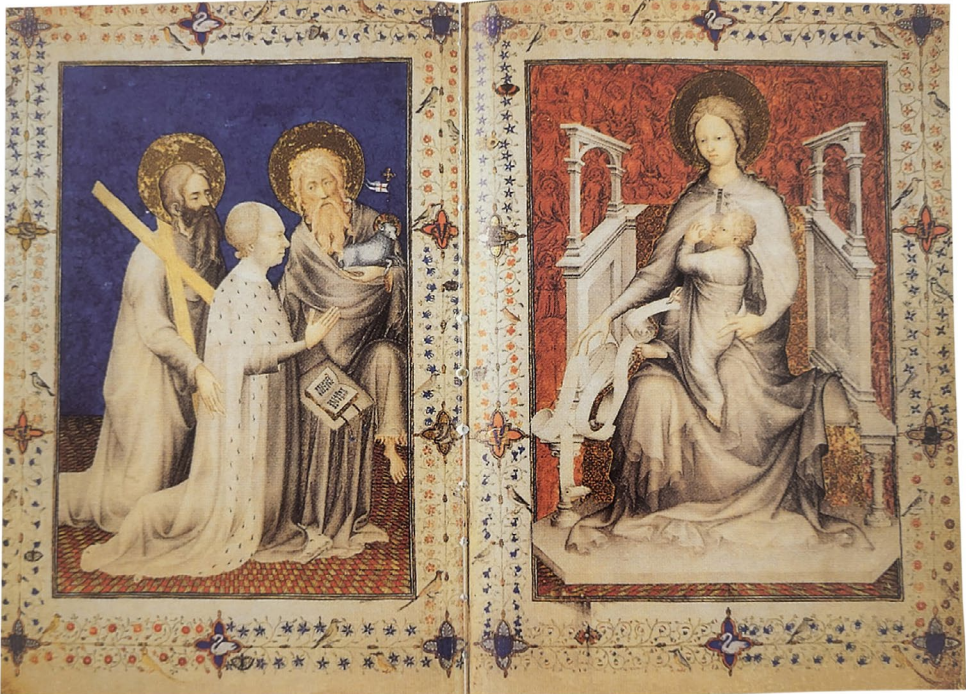


Abb. 227 Jacquemart de Hesdin: Jean de Berry wird von dem hl. Andreas und Johannes dem Täufer der thronenden Gottesmutter empfohlen, aus den *Très Belles Heures de Jean de Berry*, um 1390 (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 11060-1, fol. 10/11).

often in profile, very often with highly individualized faces“.⁹³⁹ Alexa Sand hat auch die Darstellung Jean de Berrys vor allem in den Zusammenhang eines „engagement with vision and visibility“⁹⁴⁰ gestellt, was im Hinblick auf eine legitimierende sakrale Einbindung und die wechselseitige Durchdringung von Ikon und frühem Porträt, der verschmelzenden Sphären des religiösen und des säkularen lebensnahen Bildnisses zweifellos richtig ist. Gleichwohl geht die eigene Interpretation weder im Falle des Profilporträts Johanns des Guten vor Goldgrund noch auch bei der Darstellung des vor der Gottesmutter knienden Sohnes von einem vorrangig visionären Gehalt, sondern von einer sakral fundierten politischen Stoßrichtung, vom individualisierten Herrscherantlitz als einer neuen bildpolitischen Repräsentationsform aus, die zunächst sakral eingebunden bleibt, aber doch zugleich als ein Zeichen eigenen Rechts und quasi-heraldisches Adelsprädikat figuriert.

939 Ebd., 73f.

940 Ebd., 73.

6 Schlussbetrachtung oder Die ‚Geburt‘ des Porträts aus dem Geist der politischen Semiotik

Auf die berühmte, eingangs besprochene Karikatur William M. Thackerays zurückkommend (Abb. 1), ließe sich nach den vorangehenden Überlegungen metaphorisch und etwas zugespitzt sagen, dass gerade die mittlere Darstellung des – im satirischen Zusammenhang – erbarmungswürdig gewöhnlichen, defizitär-allzumenschlichen und insofern despektierlich aufgefassten ‚Real-Louis‘ tatsächlich eine sehr bedeutende Errungenschaft der politischen Ikonografie des 14. Jahrhunderts und damit zugleich ein bedeutender Anstoß zur nachantiken (Wieder-)Entdeckung des ähnlichen Porträts war. Die Arbeit hat zu zeigen versucht, dass Ähnlichkeit im Herrscherporträt nicht nur als hocheffizientes Element einer bildpolitisch funktionalisierten „Hermeneutik des Gesichts“, sondern dass sich die spätmittelalterliche ‚Geburtsstunde‘ des Porträts – insofern diese Genese wesentlich eine solche des Herrscherporträts war – auch aus einem Geist der politischen Semiotik begreifen lässt. Sie kann insofern tatsächlich nicht in erster Linie als „Ergebnis eines neuen Wirklichkeitssinnes, sondern eines veränderten Begriffes institutioneller Repräsentanz“⁹⁴¹ beschrieben werden. Hier ist, um im Bilde zu bleiben, der kontingente, imperfekte ‚Real-Louis‘ Thackerays als ein neues, positiv ge- und besetztes Herrschaftszeichen der politischen Ikonografie einverleibt worden. Die *Corporate Identity* als *Corporeal Identity*, die zunächst am Beispiel der maximilianischen und der dieser nachfolgenden habsburgischen Bildnispolitik eingehend untersucht wurde, hat hier ihren Ursprung. Dass eine so verstandene politische Funktionalisierung und Instrumentalisierung der konkreten herrscherlichen Physiognomie aber zugleich auch ihre Grenzen haben konnte und sich insofern durchaus einer bestimmten – wenn auch subtileren als der gewöhnlichen – Lesart von Lomazzos *dissimulatio* einschreibt, weil der geforderte Bogen physiognomischer Kennzeichnung und damit zugleich einer vollauf hinlänglichen *Typisierung durch Individualisierung* zwar in bester Absicht, aber dennoch überspannt werden konnte, ist an dem prominenten Beispiel von Albrecht Dürers

941 Sauerländer 2003, 121. In einem ganz ähnlichen Sinn jüngst auch Monnet 2021, 214: „Die vermehrte Ähnlichkeit von Königsporträts im 14. und 15. Jahrhundert erklärt sich also weniger durch eine generell vermehrte Wertschätzung von Individualität als durch einen Wandel der Politik und der Symbolik in der Darstellung von Königum.“

meisterhaftem Porträt Maximilians I. von 1519 erörtert worden, das auf eine *prima vista* unerklärliche Ablehnung am niederländischen Hof der kaiserlichen Tochter stieß.

Mit alledem möchte die vorliegende Untersuchung nicht sagen, dass sie eine letztgültige Erklärung oder *den* Schlüssel zu der wahrlich komplexen, schwierigen, die ganze Untersuchung leitenden Frage gefunden hätte, „as to how and why individuality was painted from a certain moment onwards“. ⁹⁴² Viel eher ging es ihr darum, einen am Konzept der Ähnlichkeit orientierten Erklärungsansatz stark zu machen, der in der Forschung vielfach – und zumal im Hinblick auf das Herrscherporträt – marginalisiert oder gleich ganz ausgeblendet worden ist. Dass dennoch selbstverständlich auch „barbers and cobblers“, ⁹⁴³ mithin die vielfältigen allegorisch-transzendierenden, dissimulativ-, dynamo-logischen Qualitäten und Transmissionen des Herrscherporträts maßgeblichen Anteil an dem strahlend-opulenten, zeichenhaft und attributiv maximal aufgeladenen *Ludovicus Rex* bzw. ‚Rigaud-Louis‘ haben, steht völlig außer Frage. ⁹⁴⁴ Nur befindet sich dieser eben gerade nicht in einem grundsätzlichen Widerspruch zum defizitären ‚Real-Louis‘, der als ähnlich intendiertes Abbild im Verlauf des 14. Jahrhunderts zu einem Kernelement verdichteter Herrschaftsidentität und als solches ein bedeutender Teil der visuell-zeichenhaften Systeme der Herrschaftsrepräsentation wurde.

Im Zusammenhang der „gemalten, gestochenen, gemeißelten und ziselierten Bilder Karls IV.“ hat Pierre Monnet jüngst festgestellt, dass sie alle auf die gleiche Weise funktionieren: „Sie verweisen auf ein Individuum, das in jedem der Porträts wiedererkennbar ist, aber [zugleich] Zeichen in sich trägt und bei sich hat, die über seine Person hinausgehen, sei es ein Bart wie der Karls des Großen, der Habit eines Heiligen, das Attribut eines Propheten oder die Insignie eines biblischen Königs.“ ⁹⁴⁵ Auf ebendiese Weise funktionierten zeitgleich aber auch die Porträts in Paris, Wien, Trier und dann später – mit zunehmender Konzentration auf das Individuum als bildpolitischem „Kraftzentrum“ – die indexikalischen Herrscherporträts des italienischen Quattrocento, die Bildnispolitik Maximilians I. und seiner habsburgischen Nachkommen wie auch die Porträtstrategien am französischen Hof unter Franz I.

Dabei ist sich die vorliegende Untersuchung durchaus bewusst, dass sie einerseits selektiv verfahren musste und andererseits verschiedene Aspekte, Phänomene und mögliche

942 Warnke 1998, 83.

943 Thackeray 1868, 291.

944 Vgl. dazu etwa auch Monnet 2021, 213: „Ebenso wie heute ist auch im Mittelalter ein Porträt in erster Linie ein Ebenbild, das über seinen Abbildcharakter hinaus auch eine räumliche und soziale Funktion hat und insofern Abbildung, Vorstellung und Repräsentation in einem ist. Es liefert eine mehr oder weniger getreue Wiedergabe eines Gesichts, vermittelt aber zugleich eine ideelle und symbolische Vorstellung, mit deren Hilfe es eine Erinnerung in Gegenwart und Zukunft aktualisiert und reaktiviert.“ Sieht man einmal von der unzulässigen Verallgemeinerung ab – keinesfalls besitzt bereits im Mittelalter jedes Porträt ebenbildlichen Abbildungscharakter –, trifft die Aussage zweifellos auf die Porträts Karls IV. zu, von denen Monnet in der betreffenden Passage handelt.

945 Monnet 2021, 215.

Abb. 228 Kopf- und Brustpartie der Effigies Eduards III., gest. 1377, nach der Nachkriegsrestaurierung vor 1951 (London, Abteikirche von Westminster, Undercroft Museum).



Erklärungsansätze unberücksichtigt geblieben sind, die teils ergänzend hätten ins Feld geführt werden können, zum Teil aber auch in eine andere Richtung als der hier vorgeschlagenen weisen. So hat etwa Dominic Olariu die früheste Porträtgenese vor dem Hintergrund sich verändernder Bestattungspraktiken und neuer Einbalsamierungstechniken im 12. und 13. Jahrhundert sowie einer damit einhergehenden Konservierung und neuen Sichtbarkeit des Leichnams interpretiert.⁹⁴⁶ Auch hier kommen dezidiert indexikalische Verfahren des Abdrucks – zumal der Totenmaske – ins

Spiel, die zwar auch in dieser Untersuchung als Bildnisse, die mit dem Anspruch absoluter Ähnlichkeit auftreten, begegnet sind, denen jedoch im Hinblick auf die ‚Geburtsstunde‘ des Porträts im gegebenen Zusammenhang kein entscheidender Impuls eingeräumt wurde. Olarius Untersuchung, die einen dominanten byzantinischen Einfluss auch auf die neuartige Sichtbarkeit der Physiognomie der Toten und mit der Funeralpraxis zugleich eine wiederum religiöse Fundierung des neuartigen Realitätssinnes geltend macht, kann insofern aber auch als bedeutender Teil einer Vorgeschichte zu den abbildlichen Ähnlichkeits- und Individualisierungstendenzen betrachtet werden, die die vorliegende Arbeit im Zusammenhang der politischen Repräsentation für das 14. und frühe 16. Jahrhundert hat herausstellen wollen.

In diesem Zusammenhang ist auch das erstaunliche, nicht nur Kantorowicz in seiner kapitalen Studie zu den „zwei Körpern des Königs“ maßgeblich inspirierende Phänomen der englischen und dann auch französischen Königseffigies nicht begegnet, die zuletzt vor allem Kristin Marek in den sakralen Kontext einer „Monarchosomatologie“ gestellt und im Hinblick auf die damit verbundene Praxis der königlichen Exequien gewissermaßen als einen dritten, „heiligen Körper“ des Königs – nicht als ein bloßes Substitut für den unansehnlichen Leichnam – gedeutet hat.⁹⁴⁷ Gerade diese der Tendenz nach ebenfalls ‚absolut‘ ähnlichen funeralen *Körperdoubles* (Abb. 228),

946 Vgl. Olariu 2014 und Olariu 2015.

947 Vgl. dazu nach wie vor grundlegend Schlosser 1993 [1938]; Marek 2009 und Marek 2010

deren erstes 1327 bei den Bestattungsfeierlichkeiten Eduards II. von England zum Einsatz kam und deren Gebrauch zunächst „ein höchst exklusives, ausschließlich königliches Privileg [war], das selbst vom hohen Adel nicht beansprucht werden durfte“, ⁹⁴⁸ hätten die im Zusammenhang von Ikon und Porträt beschriebene, entschieden sakrale Fundierung des neuen, individualisierten Herrscherbildes, aber auch dessen zunächst prärogativen Gebrauch zusätzlich bekräftigen können.

Dass dabei die neuartige Repräsentationsform des Porträts und mit ihr die Entdeckung des eigenen, kontingenten Körpers als Herrschaftszeichen nicht völlig voraussetzungslos, vielmehr tief in den visuellen Praktiken und Sehgewohnheiten ihrer Entstehungszeit verankert war, hat die Untersuchung ebenfalls vor allem an dem genuinen Konnex von Ikon und Porträt deutlich gemacht. Sie hätte aber auch andere Tendenzen der Individualisierung, der Verleiblichung, Verweltlichung und ‚Verselbstung‘ – etwa im Hinblick auf textbasierte Ego-Dokumente des Mittelalters ⁹⁴⁹ oder den scholastischen Individuationsdiskurs ⁹⁵⁰ – stark machen können. Das ist aber einerseits in der Forschung bereits ausführlich geschehen und stand andererseits auch nicht im Zentrum der vorliegenden Untersuchung, die keine umfassende Geschichte der Individualisierungsformen des Spätmittelalters schreiben, sondern das Porträt als einen nicht zuletzt politischen Ausdruck derselben kenntlich machen wollte.

Auch wurde der Zusammenhang von physiognomischer Theorie und Porträt kaum bemüht, weil die vorliegende Untersuchung der Überzeugung ist, dass sich das ähnliche Porträt eher gegen die Physiognomik als in deren Kielwasser etablierte, ⁹⁵¹ wie am



Abb. 229 Arnolfo di Cambio: Reliefbüste Papst Bonifaz' VIII., um 1300 (Rom, Palazzo Apostolico).

948 Marek 2009, 55. Zu den Effigies im Zusammenhang mit der Verwendung von Totenmasken Olariu 2014, 255–261. Zur „Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs“ nach wie vor grundlegend Schlosser 1993 [1938].

949 Vgl. dazu ausführlich etwa Schmolinsky 2012.

950 Vgl. dazu die Beiträge in dem hervorragenden Sammelband von Aertsen/Speer 1996.

951 Siehe Anm. 176.



Abb. 230 Arnolfo di Cambio: Gisant Bonifaz' VIII., um 1300 (Rom, S. Pietro).

Beispiel der maximilianischen Bildnispolitik und deren nachträglicher Nobilitierung durch die physiognomische Traktatistik gezeigt wurde. In eben diesem Sinne hat Willibald Sauerländer in einem grundlegenden Aufsatz gezeigt, dass die Physiognomik im 12. und 13. Jahrhundert vor allem einer pathognomisch-gestalttypologischen Denunziation und Diffamierung diene und die königliche Reaktion auf die Physiognomisierung der anderen Gesichter gerade eine „Entphysiognomisierung des Königsbildes“ war.⁹⁵² Insofern äußerte sich zwar in der Physiognomik nach 1200 „ein neues Bedürfnis nach der Unterscheidung von Gesichtern“, aber gerade jene Merkmale, „die sich dem zukünftigen ‚ähnlichen‘ Porträt zu nähern scheinen“, zeigen die „Visage des Feindes“, die Gesichter der „Anderen“ in vor allem pejorativer Absicht.⁹⁵³ Das spätere Herrscherporträt mit seinem neuartigen Ähnlichkeitsprimat hatte sich insofern weniger mit der als gegen die Physiognomik zu konstituieren.

Zudem sind einige weitere, besonders frühe Beispiele eines möglicherweise bereits dezidiert physiognomischen In-Erscheinung-Tretens ausgelassen worden, so etwa die päpstliche Bildnispolitik Bonifaz VIII. (Abb. 229 und 230), die als eine potentielle Frühform des bildpolitisch instrumentalisierten Ähnlichkeitsprimats zeitlich noch vor derjenigen Roberts von Anjou situiert.⁹⁵⁴ Sie hätte allerdings der hier vorgeschlagenen Lesart keinen grundsätzlich anderen oder neuen Aspekt hinzugefügt, aber diese um

952 Sauerländer 2003, 117. Dazu auch Büchsel 2003 mit seinem bereits bekannten Diktum, dass nur der Tyrann sein eigenes Gesicht hatte.

953 Sauerländer 2003, 121.

954 Vgl. zu den Porträts Bonifaz VIII. etwa Gardner 1983 sowie Paravicini Bagliani 2009.



Abb. 231a Grabmal der Isabella von Aragón, 1271 (Cosenza, Kathedrale).

eine besonders frühe und besonders innovative päpstliche Bildnispolitik bereichern können. Eine noch frühere und deshalb umso frappierendere Erscheinungsform des Porträts mit vermutlich indexikalischem Ähnlichkeitsanspruch ist die Statue der Isabella von Aragón als Adorantin im Rahmen ihres Grabmals in der Kathedrale von Cosenza von 1271 (Abb. 231a), die Olariu bei seiner Interpretation der „genèse de la représentation ressemblante de l’homme“ als einen besonders frühen Beleg der Verwendung von Totenmasken bereits im Spätmittelalter herangezogen hat.⁹⁵⁵ Isabella, die Gattin König Philipps III. von Frankreich, war 1271 nach einem Sturz vom Pferd verstorben und anschließend in Cosenza begraben worden, wo die Figur ihres Grabmonuments einerseits durch die geschlossenen Augen und andererseits durch die deutlich sichtbare Deformierung ihrer rechten Wange (Abb. 231b), die nach Olariu vom letalen Sturz herrührte, die Verwendung einer Totenmaske und also der Abformung ihres konkreten Aussehens nach dem Unfall indiziert. Sie fügt sich damit jedoch zugleich als ein besonders frühes Beispiel in das an späteren Adorationsbildnissen, aber auch an den Prager und Karlsteiner Ikonostasen beschriebene sakrale Eingebettetsein

955 Olariu 2014, 269–278.



Abb. 231b Detail der Statue Isabellas mit deformiertem Gesicht.

der frühesten ähnlichen Porträts bzw. deren initialem Auftreten in einem nahezu ausnahmslos religiösen Kontext.

Überhaupt ist das Grabbild als ein monumentaler Ausdruck dezidiert memorialer und dynastischer Bildnispolitik und dabei zugleich als ein kapitaler Hauptschauplatz frühester abbildlicher Individualisierungsbemühungen in der vorliegenden Untersuchung nur vereinzelt begegnet. Ein besonders frühes Beispiel und wiederum ein solches, das einen bedeutenden päpstlichen Beitrag im Zuge der nachantiken Wiederentdeckung des Porträts dokumentiert – der freilich Anlass für eine gesonderte Untersuchung böte –, ist die Liegefigur des toten Clemens IV. in Viterbo (Abb. 232). An dieser Skulptur hat bereits Harald Keller einen bemerkenswerten Progress der naturnahen Auffassung beschrieben: Zwar sei sie ohne die vorangehende dekorative Bauplastik französischer Kathedralen kaum denkbar, vollziehe jedoch „den entscheidenden Schritt vom symmetrisch-ornamentalen Gedankenbild der Gotik, wie es in der versteckten Welt der Masken lebte, vom hohen Idealtyp, wie ihn die Gewandfiguren der Kathedralen prägten, zur eindringlichen Wirklichkeitsbeobachtung“.⁹⁵⁶ Auch hier

956 Keller, Harald 1939, 279.



Abb. 232 Pietro Oderisi: Liegefigur Papst Clemens IV. von dessen Grabmal, 1272 (Viterbo, San Francesco).



Abb. 233 Tino da Camaino: Kopf der Sitzstatue Heinrichs VII. vom Grabmal in Pisa, nach 1313 (Pisa, Dom).

lässt sich der Befund osteologisch stützen: So ergab eine Graböffnung im Jahr 1885, dass das Stirnbein des Papstes tatsächlich auffallend stark ausgeprägt ist – ganz so, wie es auch die Plastik zeigt.⁹⁵⁷ Dem offenbar intendierten Naturalismus des päpstlichen Grabbildes korreliert im frühen 14. Jahrhundert – auf der säkularen Seite der Macht – das Grabmal Heinrichs VII., des ersten Luxemburgers auf dem römisch-deutschen Thron, das Tino da Camaino nach 1313 im Dom zu Pisa schuf (Abb. 233),⁹⁵⁸ weitere 40 Jahre später das Grabmal Roberts von Anjou in Santa Chiara in Neapel (Abb. 234)⁹⁵⁹ und dann – noch einmal 20 Jahre später – die in der Forschung immer wieder gewürdigte Porträtentwicklung der französischen Grabplastik unter Karl V. in St. Denis (Abb. 235).⁹⁶⁰ Kurt Bauch hat die Liegefiguren Johanns II. und Philipps VI., die Karl V. direkt nach seinem Regierungsantritt 1364 bei André Beauneveu in Auftrag

957 Ebd.

958 Zur Rekonstruktion des Grabmals zuletzt etwa Dan 2019 sowie zu „alten Fakten und neuen Funden“ Herzner 2005.

959 Vgl. dazu im Zusammenhang dynastischer Memoria und Legitimationsstrategien Michalsky 2000a und Michalsky 2000b.

960 Vgl. dazu etwa Leistenschneider 2008, 192–207.

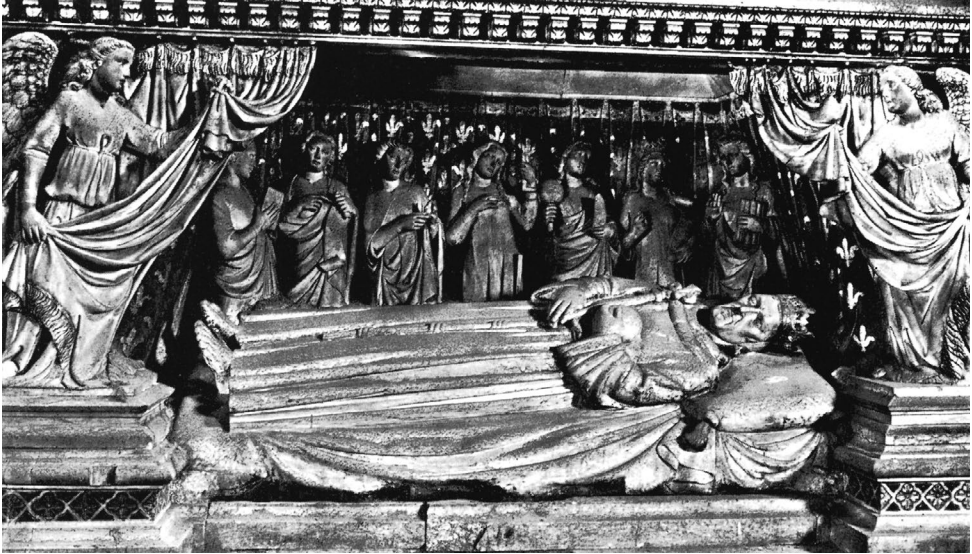


Abb. 234 Pacio und Giovanni Bertini: Gisant vom Grabmal Roberts von Anjou, 1343–45, Zustand vor 1943, Detailansicht (Neapel, Santa Chiara).



Abb. 235 André Beauneveu: Gisants Johanns II. und Philipps VI., nach 1364 (Paris, St. Denis).



Abb. 236 André Beauneveu: Gisants Karls V. und der Jeanne de Bourbon, nach 1364 (Paris, St. Denis).

gab, als Darstellungen beschrieben, deren Körper und Antlitze „ohne Wohlgestalt und Adel“ zu sein scheinen: „Sie wirken direkt und ohne Abstand gesehen, aber getroffen, wiedererkennbar.“ Jedenfalls sei zuvor „eine so kraß bildnishafte Schilderung wohl noch nicht vorgekommen, frei von allen Konventionen in jeder einzelnen Form beobachtet, nur daß dies nicht von Alter, Krankheit und Sterben gezeichnete Tote sind, sondern Figuren mit dem Aussehen Lebender“.⁹⁶¹ Die Entwicklung setzt sich in der Liegefigur des Auftraggebers selbst fort (Abb. 236), die Karl V. zugleich mit den Gisants seines Vaters und Großvaters von Beauneveu schaffen ließ⁹⁶² und deren „packenden Porträtkopf“ nicht nur für Gerhard Schmidt ein „bis dahin unerhörter Realismus“ auszeichnet.⁹⁶³

Hier hat wiederum vor allem Bernd Carqué eine andere Sichtweise vorgetragen. Auch im Falle dieser Gisants erweise sich nämlich – wie zuvor bereits beim *Livre du sacre* – „der vielbeschworene ‚Realismus‘ seit der Jahrhundertmitte [...] angesichts

961 Bauch, Kurt 2011 [1976], 217 f.

962 Vgl. dazu Sherman 1969, 66ff, sowie Leistenschneider 2008, 193–197. Es handelt sich bei dem Grabbild Karls V. um den ersten Gisant eines französischen Königs, der bereits zu Lebzeiten gefertigt wurde. Vgl. dazu auch Carqué 2004, 293.

963 Schmidt, Gerhard 1992, 82 ff.

vielfältiger Anleihen bei Werken des 13. Jahrhunderts als ein fragwürdiger Ansatzpunkt formgenetischer Begründungen“.⁹⁶⁴ Es ist bezeichnend, dass Carqué bei seiner eigenen Argumentation dann überhaupt nicht auf die Physiognomie der Dargestellten eingeht, sondern verschiedene Formen der Adaption und bildpolitischen Anlehnung an Gestaltungsprinzipien statuarischer Bildwerke der kapetingischen Vorgänger – zumal jener Ludwigs IX. und Philipps IV. – und einer von hier ausgehenden Typenprägung vor allem im Hinblick auf formale Qualitäten wie der Gewand- und Körperauffassung expliziert. Der dabei gewonnene Befund, dass der „Königstypus und [...] die Stilmerkmale der Hofkunst Philipps IV. einen wichtigen Bezugspunkt der Kunstaufträge Karls V.“ darstellten, weil beide Monarchen „auf das engste mit der intensiv betriebenen Memoria Ludwigs des Heiligen verbunden“ waren,⁹⁶⁵ soll wiederum gar nicht bestritten werden und macht einen wichtigen legitimatorisch-retrospektiven Aspekt der Bildpolitik unter Karl V. kenntlich. Warum es jedoch nicht möglich sein sollte, dass damit zugleich ein neuartiger Realismus der erscheinungsmäßigen Kennzeichnung, mithin eine auch entschieden naturalisierte Bildnispolitik einherging, bleibt auch hier unverständlich. Legt man einen ‚absoluten‘ und insofern völlig anachronistischen Realismus-Begriff zugrunde, dann hat Carqué mit seiner Einschätzung durchaus Recht, „daß naturalistische Details noch keinen ‚Realismus‘ im Sinne einer weltanschaulichen wie stilistischen Grundhaltung ausmachen“.⁹⁶⁶ Betrachtet man die Bildwerke allerdings unter einer weniger anachronistischen Maßgabe und die „naturalistischen Details“, die sich zu einem als ähnlich beabsichtigten Porträt fügen, als eine ebenso vollwertige wie innovative Errungenschaft, so lässt sich mit Kurt Bauchs differenzierter Einschätzung dieser Gisants sagen, dass zwar das Bildnis in dieser Zeit „noch nicht rein“ auftrat und deshalb „eine bloß physiognomische Beurteilung unzulänglich“ bleiben muss, dass jetzt aber dennoch „Fragen dieser Art eine Hauptrolle zu spielen“ beginnen.⁹⁶⁷ Dass dabei, anders als Bauch im Hinblick auf die Gisants Johanns II. und Philipps VI. meinte, selbstverständlich auch „Konventionen“ weiterhin eine bedeutende Rolle spielten, ändert nichts an dem energischen Auftreten einer neuen „Hauptrolle“, die als bildpolitisch initiierte und instrumentalisierte Ähnlichkeit im Zentrum dieser Untersuchung stand.

964 Carqué 2004, 319.

965 Ebd., 300.

966 Ebd. 320.

967 Bauch, Kurt 2011 [1976], 221.

Bibliografie

Primärliteratur

- Alberti 2000 [1435]** Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei/De statua. De pictura. Elementa picturae, hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.
- Alberti 2002 [1435]** Leon Battista Alberti: Della Pittura – Über die Malkunst, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Aristoteles *Physiognomica* 1999** Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von Hellmut Flashar, Bd. 18: Opuscula, Teil 6: Physiognomica, übers. und kommentiert von Sabine Vogt, Berlin 1999.
- Aristoteles *Poetik* 2008** Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von Hellmut Flashar, Bd. 5: Poetik, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2008.
- Augsburger Complexionsbüchlein 1512**
In disem biechlein wirt erfunden von complexion der mensch(e)n zu erlernen leiblich vn(d) menschlich natur ir sitten. geberden vnd naiglichait zu erken(n)en vn(d) urtaylen, Augsburg: Johann Schönsperger 1512.
- Birken 1668** Spiegel der Ehren des Hoehst-loeblichsten Kayser- und Koeniglichen Erzhauses Oesterreich oder Ausführliche GeschichtSchrift von Desselben, und derer durch Erwählungs-, Heurat-, Erb- und Glücks-Fälle ihm zugewandter Käyserlichen HöchstWürde [...] Erstlich vor mehr als C Jahren verfasst durch [...] Johann Jacob Fugger. Nunmehr aber [...] Aus dem Original neu-üblicher ümgesetzt, [...] aus alten und neuen Geschichtsschriften erweitert [...] durch Sigmund von Birken, Nürnberg 1668.
- Bourdeilles 1990 [1665]** Pierre de Bourdeilles, abbé de Brantôme: Les Dames galantes [1665], hrsg. und eingeleitet von Maurice Rat, Paris 1990.
- Büheler *Chronik* 1887 [1588/1594]** Sebald Bühelers Straßburger Chronik, mit einer Zusammenfassung von M. L. Schnéégans, in: Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace 2, Série 13 (1887), 41–150.
- Contarini *Relazione* 1970 [1525]** Luigi Firpo (Hg.): Relazione di Gasparo Contarini ritornato ambasciatore da Carlo V, letta in seno, novembre 1525, in: Relazioni di ambasciatori Veneti al senato, tratte dalle migliori edizioni disponibili e ordinate cronologicamente a cura di Luigi Firpo, Vol. II: Germania (1506–1554), Turin 1970.
- Danti *Trattato delle perfette proporzioni* 1960 [1567]** Vincenzo Danti: Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni, di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno (1567), in: Paola Barocchi (Hg.): Trattati d'Arte del Cinquecento, Bd. 1, Bari 1960.
- Della Massa 1889 [1685]** Testarello della Massa [1889]: Johann Mathias Testarello della Massa [1685]: Kurze doch Eigentliche Beschreibung darinnen gründlich angeführt wird auf waß weiße die kayserliche Residenz: vnd haubtsatt Wienn in Oesterreich Anfänglich zum christlichen Glauben bekkert, in: Wiener Dombauvereinsblatt, IX. Jahrgang (1889), 2. Serie, Nr. 1 und 2.

- Dürer *Unterweisung* 1908 [1525]** Albrecht Dürer's *Unterweisung der Messung*, hrsg. von Alfred Peltzer, München 1908.
- Ebendorfer *Chronica Austriae* 1967 [1464]** Thomas Ebendorfer: *Chronica Austriae*, hrsg. von Alphons Lhotsky (=Monumenta Germaniae Historica, *Scriptores Rerum Germanicarum*, Bd. 13), Berlin/Zürich 1967.
- Elhen von Wolfhagen *Chronik* 1883 [1378–1402]** Die Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen (=Monumenta Germaniae Historica, *Deutsche Chroniken*, IV, I), hrsg. von Arthur Wyss, Hannover 1883.
- Félibien 1671** André Félibien: *Le portrait du Roy* [Paris 1663], in: ders.: *Recueil de descriptions de peintures et autres ouvrages fait pour le Roy*, Paris 1671, 85–112.
- Jean le Févre *Cronique* 1881** *Cronique de Jean le Févre, Seigneur de Saint-Rémy*, transcrite d'un manuscrit appartenant à la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer, Bd. 2, hrsg. von François Morand (=Publications de la Société de l'Histoire de France 204), Paris 1881.
- Fugger *Ehrenspiegel* 1555** Johann Jakob Fugger: *Ehrenspiegel des Hauses Österreich* (Buch I–VI), Augsburg 1555 (=BSB Cgm 895).
- Grünpeck *Historia* 1838 [1508–1515]** Joseph Grünpeck: *Historia Friderici IV. et Maximiliani I.*, in: Joseph Chmel: *Österreichischer Geschichtsforscher I*, Wien 1838.
- Indagine *Physiognomey* 1523** Johannes Indagine: *Die Kunst der Chiromantzey [...] Physiognomey [...] Natürlichen Astrologey [...] Complexion eines yeglichen menschen [...]*, Frankfurt am Main 1523.
- Lomazzo *Idea* 1973 [1590]** Giovanni Paolo Lomazzo: *Idea del tempio della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio 1590, in: ders.: *Scritti sulle Arti*, Bd. I, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973.
- Lomazzo *Trattato dell'arte* 1974 [1584]** Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* (1584), Milano: Paolo Gottardo Pontio 1585, in: ders.: *Scritti sulle Arti*, Bd. II, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974.
- Montaigne 1794** Michel de Montaigne: *Von der Reue*, in: Michael Montaigne's *Gedanken und Meinungen über allerley Gegenstände*, Bd. 5, ins Deutsche übertragen von J. J. C. Bode, Berlin 1794.
- Montaigne *Essais* 1834 [1580]** *Essais de Michel de Montaigne, avec des notes de tout les commentateurs*, Paris 1834.
- Neudörffer 1875 [1547]** Johann Neudörffer: *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*, hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner, Wien 1875.
- Ottokars Reimchronik 1890** *Monumenta Germaniae Historica: Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters* 5,2: *Ottokars Österreichische Reimchronik. Teil 2. Nach den Abschriften Franz Lichtensteins* herausgegeben von Joseph Seemüller, Hannover 1890.
- Pascal *Pensées* 1897** Blaise Pascal: *Pensées et Opuscules*, hrsg. von Léon Brunschvicg, Paris 1897.
- Pascal 2016** Blaise Pascal: *Pensées/Gedanken*, hrsg. und kommentiert von Philippe Sellier, aus dem Franz. übers. von Sylvia Schiewe, Darmstadt 2016.
- Pizan *Livre du roi Charles* 1936–40 [1404]** Christine de Pizan: *Le livre des faits et bonnes moeurs du roi Charles V*, hrsg. von Suzanne Solente, 2 Bde., Paris 1936–40.
- Rocca Cocles *Complexion* 1512** Bartolomeo della Rocca Cocles: *In disem biechlein wirt erfunden von Complexion der menschen zu erlernen leiblich und menschlich natur ir sitten, geberden und naiglichait zu erkennen und urtaylen*, Augsburg 1512.
- Rocca Cocles *Phisionomy* 1546** Bartolomeo della Rocca Cocles: *Phisionomy und Chiromancy*, Augsburg 1546.

- Thackeray 1868** The Works of William Makepeace Thackeray in twenty-two Volumes, vol. 13: The Paris Sketch Book, London 1868.
- Vasari 1881** Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte de Giorgio Vasari pittore Aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bd. VII, Florenz 1881.
- Vasari 1907 [1550]** Giorgio Vasari: Vasari on Technique, übers. von Louisa S. Maclehorse, New York 1907.
- Vasari 1962** Giorgio Vasari: La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, curata e commentata da Paola Barocchi, Vol. III, Mailand/Neapel 1962.
- Vlašim Grabrede 1882 [1378]** Jan Očko von Vlašim: Sermo factus per dominum Johannem archiepiscopum Pragensem post mortem imperatoris Caroli IV. (Rec pražského arcibiskupa Jana Ocka z Vlašimi pri pohrbu císaře Karla IV.), hrsg. von Josef Emler (= Fontes rerum Bohemicarum 3), Prag 1882, 423–432.
- Wenzelslegende 1956 [1355–1361]** Die St. Wenzelslegende Kaiser Karls IV., hrsg. von Anton Blaschka, Wien ²1956.
- Weiß-Kunig 1775** Der Weiß-Kunig: eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, herausgegeben aus dem Manuscripte der kaiserl. königl. Hofbibliothek von Marx Treitzsaurwein auf dessen Angaben zsetragen, nebst d. von Hannsen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten, Wien 1775.
- Weisskunig 1888** Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. Zusammen gestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, hrsg. von Alwin Schultz, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 6 (1888).

Sekundärliteratur

- Acidini Luchinat 2010** Cristina Acidini Luchinat: Michelangelo. Der Bildhauer, übers. von Petra Kaiser und Martina Kempfer, Berlin/München 2010
- Achnitz 2006** Wolfgang Achnitz: Mittelalterliche Wappen als Zeichen, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Bd. 11 (2006), Heft 2: Wappen als Zeichen, 3–6.
- Aertsen/Speer 1996** Jan A. Aertsen/Andreas Speer (Hgg.): Individuum und Individualität im Mittelalter, Berlin/New York 1996.
- AK Bern/Brügge 2008** Susan Marti/Till-Holger Borchert/Gabriele Keck (Hgg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur, Stuttgart 2008.
- AK Berlin/New York 2011** Stefan Weppelmann/Keith Christiansen (Hgg.): Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, München 2011.
- AK Bremen 2003** Mathias F. Müller/Anne Röver-Kann (Hgg.): Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I. Der Triumph des römisch-deutschen Kaiserhofes, Bremen 2003.
- AK Budapest 2005** Orsolya Réthelyi (Hg.): Mary of Hungary: the queen and her court 1521–1531, Budapest 2005.
- AK Eisenach 1998** Ingo Sandner (Hg.): Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998.
- AK Innsbruck 1969** Maximilian I., hrsg. vom Kulturreferat des Landes Tirol, redigiert von Erich Egg, Innsbruck 1969.
- AK Innsbruck 1992** Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Hg.): Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen, Innsbruck 1992.
- AK Innsbruck 1996** Manfred Leithe-Jasper (Hg.): Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker

- Bronzeguß 1500–1650. Von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl, Innsbruck 1996.
- AK Innsbruck 2012** Sabine Haag (Hg.): Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance, Wien 2012.
- AK Köln 1978** Anton Legner (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 3 Bde., Köln 1978.
- AK London 2008** Lorne Campbell/Miguel Falomir/Jennifer Fletcher/Luke Syson (Hgg.): Renaissance Faces. Van Eyck to Titian, London 2008.
- AK Mecheln 2005** Dagmar Eichberger/Yvonne Bleyerveld (Hgg.): Women of Distinction. Magret of York – Magret of Austria, Turnhout 2005.
- AK München/Wien/Dresden 2013** Martin Hirsch/Ulrich Pfisterer et al. (Hgg.): Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, Berlin/München 2013.
- AK Nijmegen 2005** Rob Dückers/Pieter Roelofs (Hgg.): The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400–1416, Gent 2005.
- AK Nürnberg 1971** Germanisches Nationalmuseum (Hg.): Albrecht Dürer, 1471–1971, München 1971.
- AK Nürnberg/Köln 1978/1979** Ferdinand Seibt (Hg.): Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, München 1978.
- AK Paris 1981/82** Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, les notices du cat. ont été rédigées par Daniel Alcouffe, Paris 1981.
- AK Paris 1998** Marie-Claude Bianchini (Hg.): L'Art au temps des rois mudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285–1328, Paris 1998.
- AK Potsdam/Warschau 2013** Jiří Fajt/Markus Hörsch/Susanne Jäger (Hgg.): Europa Jagellonica: Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen 1386–1572, Potsdam 2013.
- AK Prag 1998** Jiří Fajt (Hg.): Magister Theodoricus – Hofmaler Kaiser Karls IV.: die künstlerische Ausstattung der Sakralräume auf Burg Karlstein, Prag 1997.
- AK Prag 2006** Olga Kotková (Hg.): The Feast of the Roses Garlands 1506–2006, Prag 2006.
- AK Prag/New York 2006** Jiří Fajt (Hg.): Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München 2006.
- AK Prag/Nürnberg 2016** Jiří Fajt/Markus Hörsch (Hgg.): Kaiser Karl IV. 1316–2016, Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung, Prag 2016.
- AK Schloss Ambras 1992** Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Mailand 1992.
- AK Schloss Tirol 2019** Lukas Madersbacher/Erwin Pokorny (Hgg.): Maximilianus. Die Kunst des Kaisers, Berlin/München 2019.
- AK Tirol/Trentino 2000** Gert Amann/Leo Andergassen (Hgg.): circa 1500. Leonhard und Paola: Ein ungleiches Paar; De ludo globi: Vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches, Katalog zur Landesausstellung 2000 „Mostra storico“, Mailand 2000.
- AK Wetzlar 2002** Georg Schmidt-von Rhein (Hg.): Kaiser Maximilian I. – Bewahrer und Reformator, Ramstein 2002.
- AK Wien 1959** Franz Unterkircher (Hg.): Maximilian I. 1459–1519, Wien 1959.
- AK Wien 2000** Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Mailand 2000.
- AK Wien 2002** Wilfried Seipel (Hg.): Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II., Wien 2002.
- AK Wien 2003a** Klaus Albrecht Schröder/Marie Luise Sternath (Hgg.): Albrecht Dürer, Wien 2003.
- AK Wien 2003b** Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Mailand 2003.
- AK Wien 2012** Eva Michel/Marie Luise Sternath (Hgg.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Wien/München 2012.
- AK Wien 2019** Sabine Haag et al. (Hgg.): Jan van Eyck „als ich can“, Wien 2019.
- AK Wiener Neustadt 1966** Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt, hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Wien 1966.

- AK Wien/Mailand 2009** Sylvia Ferrino-Pagden (Hg.): *Wir sind Maske*, Mailand/Wien 2009.
- AK Wien/München 2011** Sabine Haag/Christiane Lange/Christof Metzger/Karl Schütz (Hgg.): *Dürer Cranach Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Wien 2011.
- Albrecht 2002** Stephan Albrecht: *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, München/Berlin 2002.
- Andres 1999** Katharina Andres: *Antike Physiognomie in Renaissanceporträts (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 341)*, Frankfurt a. M. 1999.
- Ankwicz 1916** Hans von Ankwicz: *Bernhard Strigel in Wien*, in: *Kunst und Kunsthandwerk 19* (1916), 281–310.
- Ankwicz-Kleehoven 1959** Hans von Ankwicz-Kleehoven: *Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian*, Graz 1959.
- Anzelewsky 1965** Fedja Anzelewsky: *Ein unbekannter Entwurf Hans Burgkmairs für das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians*, in: *Festschrift für Peter Metz*, hrsg. von Ursula Schlegel und Claus Zoege von Manteuffel, Berlin 1965, 295–304.
- Anzelewsky 1991** Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Text- und Tafelband*, Berlin 1991.
- Anzelewsky 2006** Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürers Suche nach dem Schönen und die Definition des Hässlichen in seinem theoretischen Werk*, in: Michael Roth (Hg.): *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Berlin 2006, 69–72.
- Arnold 1988** Klaus Arnold: *Konrad Celtis und sein Buch über Nürnberg*, in: Stella P. Revard (Hg.): *Acta conventus Neo-Latini Guelferbytani*, Binghamton 1988, 7–15.
- Ashor 1984** Eliyahu Ashor: *Die Verbreitung des englischen Wolltuches in den Mittelmeerländern im Spätmittelalter*, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 71, Heft 1 (1984), 1–29.
- Augustyn/Söding 2010** Wolfgang Augustyn/Ulrich Söding (Hgg.): *Original–Kopie–Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (=Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26)*, Passau 2010.
- Autrand 1994** Françoise Autrand: *Charles V: le Sage*, Paris 1994.
- Baader 1999** Hannah Baader: *Giovan Paolo Lomazzo: Das Porträt als Zeichensystem (1584)*, in: Preimesberger/Baader/Suthor 1999, 307–315.
- Baldass 1913/14** Ludwig von Baldass: *Die Bildnisse Kaiser Maximilians I.*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 31* (1913/14), 247–334.
- Baldass 1914** Ludwig von Baldass: *Hans Burgkmairs Entwurf zu Jörg Erharts Reiterbildnis Kaiser Maximilians I.*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 31* (1913/14), 359–362.
- Baldass 1923** Ludwig von Baldass: *Der Künstlerkreis Maximilians I.*, Wien 1923.
- Banker 2014** James R. Banker: *Piero della Francesca. Artist & Man*, Oxford 2014.
- Barbieri 2007** Guiseppa Barbieri: *Alter deus. La riflessione di Alberti sullo status della pittura*, in: Roberto Cardini/Mariangela Regoliosi (Hgg.): *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, Firenze 2007, 575–583.
- Bartsch 1808** Adam von Bartsch: *Le peintre graveur*, Bd. 8, Wien 1808.
- Bauch, Kurt 1967** Kurt Bauch: *Bildnisse des Jan van Eyck*, in: ders.: *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, 79–122.
- Bauch, Kurt 2011 [1976]** Kurt Bauch: *Das mittelalterliche Grabbild: figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York 2011.
- Bauch, Martin 2016** Martin Bauch: *Der fromme Herrscher. Heiligenverehrung und ostentative Religiosität als Mittel zur Machtfestigung und Herrschaftslegitimierung*, in: *AK Prag/Nürnberg 2016*, 79–85.
- Baxandall 1971** Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanistic observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition. 1350- 1450*, Oxford 1971.

- Baxandall 1988** Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1988. [Deutsch: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, übers. von Hans Günter Holl, Berlin 1990].
- Beck 2006** Jens Ludwig Beck: *Conrad Meit – Bildhauer der Renaissance. „desgleichen ich kein gesehen“*, in: Renate Eikelmann (Hg.): *Conrad Meit. Bildhauer der Renaissance*, München 2006, 27–35.
- Bedos-Rezak 1993** Brigitte Bedos-Rezak: *Form and Order in Medieval France. Studies in Social and Quantitative Sigillography*, Aldershot 1993.
- Bedos-Rezak 1992** Brigitte Bedos-Rezak: *Ritual in the Royal Chancery: Text, Image, and the Representation of Kingship in Medieval French Diplomas*, in: Heinz Durchardt (Hg.): *European Monarchy: Its Evolution and Practice from Roman Antiquity to Modern Times*, Stuttgart 1992, 27–40.
- Bedos-Rezak 2000** Brigitte Bedos-Rezak: *Medieval Identity. A Sign and a Concept*, in: *American Historical Review* 105, No. 5 (2000), 1488–1533.
- Bedos-Rezak 2005** Brigitte Bedos-Rezak: *L'Individu, c'est l'autre. Signes d'identité et principes d'altérité au XII^e siècle*, in: dies./Dominique Iogna-Prat (Hgg.): *Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris 2005, 43–57.
- Bedos-Rezak 2005** Brigitte Bedos-Rezak: *Replica: Images of Identity and the Identity of Images in Prescholastic France*, in: Jeffrey Hamburger/Anne-Marie Bouché (Hgg.): *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2005, 46–64.
- Bedos-Rezak 2006** Brigitte Bedos-Rezak: *„Difformitas“. Invective, Individuality, and Identity in Twelfth-Century France*, in: Hahn/Melville/Röcke 2006, 251–271.
- Bedos-Rezak 2010** Brigitte Bedos-Rezak: *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden 2010.
- Bedos-Rezak 2012** Brigitte Bedos-Rezak: *Image as Patron. Convention and Invention in Fourteenth-century France*, in: Binski/New 2012, 216–236.
- Begrich 1965** Ursula Begrich: *Die fürstliche „Majestät“ Herzog Rudolfs IV. von Österreich. Ein Beitrag zur Geschichte der fürstlichen Herrschaftszeichen im späten Mittelalter (=Wiener Dissertationen aus dem Gebiet der Geschichte)*, Wien 1965.
- Beier 2003** Christine Beier: *Buchmalerei für Metz und Trier im 14. Jahrhundert. Die illuminierten Handschriften aus der Falkenstein-Werkstatt*, Langwaden 2003.
- Beissel 1907** Stephan Beissel: *Das Evangelienbuch des Kurfürsten Kuno von Falkenstein im Dom zu Trier (1380)*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 20 (1907), 163–172.
- Bellin 2011** Jörg Bellin: *Zu den Strigel-Portraits Maximilians I.*, unpub. Magisterarbeit, Humboldt-Universität Berlin 2011.
- Bellin 2019** Jörg Bellin: *Heraldische Individualität? Über die Macht der Natur in habsburgischen Herrscherporträts um 1500*, in: Gadebusch Bondio/Kellner/Pfisterer 2019, 81–133.
- Bellin/Pfisterer 2022** Jörg Bellin/Ulrich Pfisterer (Hgg.): *Körperbilder der Macht in Europa 1300–1800. Beiträge zu einer Ikonographie des Politischen in Aktion*, Berlin/Boston 2022.
- Belozerskaya 2002** Marina Belozerskaya: *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge 2002.
- Belting 1990** Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Belting 2001** Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Belting 2002** Hans Belting: *Körper und Körperbild*, in: Jan Gerchow (Hg.): *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Ostfildern-Ruit 2002, 35–38.
- Belting 2003** Hans Belting: *Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers*, in: Büchsel/Schmidt 2003, 89–100.
- Belting 2010** Hans Belting: *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010.
- Belting 2013** Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.

- Belting/Kruse 1994** Hans Belting/Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.
- Berger 2000** Harry Berger Jr.: Second-World Prosthetics. Supplying Deficiencies of Nature in Renaissance Italy, in: Peter Erickson/Clarke Hulse (Hgg.): Early Modern Visual Culture. Representation, Race, and Empire in Renaissance England, Philadelphia 2000.
- Berstl 1920** Hans Berstl: Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei, Bonn/Leipzig 1920.
- Beutler 1991** Werner Beutler: Die elf Stifter des spätmittelalterlichen Brunozyklus für die Kölner Kartause. Eine Spurensuche, mit einem Beitrag von Manfred Huiskes, in: Werner Schäfke (Hg.): Die Kölner Kartause um 1500. Eine Reise in unsere Vergangenheit, Aufsatzband, Köln 1991, 291–328.
- Beyer 2000** Andreas Beyer (Bearb.): Bildnis, Fürst und Territorium (=Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 2), München 2000.
- Beyer 2002** Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München 2002.
- Beyer, Vera 2006** Vera Beyer: Geheimnisse des Glaubens an Bilder, in: Beyer/Voorhoeve/Haverkamp 2006, 49–68.
- Beyer/Voorhoeve/Haverkamp 2006** Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/Anselm Haverkamp (Hgg.): Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006.
- Biewer 2003** Ludwig Biewer: Wappen als Träger von Kommunikation im Mittelalter: Einige ausgewählte Beispiele, in: Spieß 2003, 139–154.
- Binski/New 2012** Paul Binski/Elizabeth A. New: Patrons and Professionals in the Middle Ages (=Harlaxton Medieval Studies XXII), Donington 2012.
- Biow 2015** Douglas Biow: On the Importance of Being an Individual in Renaissance Italy: Men, their Professions, and their Beards, Philadelphia 2015.
- Blockmans/Borchert et al. 2013** Wim Blockmans/Till-Holger Borchert et al. (Hgg.): Staging the Court of Burgundy. Proceedings of the Conference „The Splendour of Burgundy“, Turnhout 2013.
- Blunk 2011** Julian Blunk: Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit, Köln et al. 2011.
- Bock/Grosshans 1996** Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, bearb. von Henning Bock u. a., Redaktion Rainald Grosshans, Berlin 1996.
- Bodart 2004** Diane Bodart: Verbreitung und Zensurierung der Königlichen Porträts im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 2004.
- Bodart 2011** Diane Bodart: Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, Paris 2011.
- Boehm 1985** Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.
- Boehm 2014** Gottfried Boehm: Der lebendige Blick. Gesicht–Bildnis–Identität, in: Boehm/Budelacci et al. 2014, 15–31.
- Boehm/Budelacci et al. 2014** Gottfried Boehm/Orlando Budelacci et al. (Hgg.): Gesicht und Identität – Face and Identity, Paderborn 2014.
- Bogade 2005** Marco Bogade: Kaiser Karl IV. Ikonographie und Ikonologie, Stuttgart 2005.
- Bogade 2006** Marco Bogade: Die Porträts Kaiser Karls IV. – eine Einführung, in: Consilium medii aevi 9 (2006), 175–191.
- Borchert 2008** Till-Holger Borchert: Das Bildnis Karls des Kühnen, in: AK Bern/Brügge 2008, 72–81.
- Borchert 2013** Till-Holger Borchert: Some Thoughts about Form and Function in Early Flemish Portraits, in: Blockmans/Borchert et al. 2013, 201–214.
- Bourdin 1982** Saint-Jean Bourdin: Analyses des 'Très Riches Heures' du duc de Berry: identification des personnages figurant dans l^e calendrier, Dourdan 1982.
- Bredenkamp 2010** Horst Bredenkamp: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt a. M. 2010.

- Bredenkamp 2014** Horst Bredenkamp: Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt, Berlin 2014.
- Brink 1998** Claudia Brink: Die zwei Gesichter des Federico da Montefeltro, in: Köstler/Seidl 1998, 119–142.
- Brink 2000** Claudia Brink: Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, München/Berlin 2000.
- Brisman 2016** Shira Brisman: Relay and Delay: Dürer's Triumphal Chariots in the Era of the Post, in: *Art History* 39/3 (2016), 436–465.
- Brown 2011** Beverly Louise Brown: Die Bildniskunst an den Höfen Italiens, in: AK Berlin/New York 2011, 26–47.
- Brückle 2005** Wolfgang Brückle: Civitas terrena: Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380, München 2005.
- Budelacci/Hermann 2014** Orlando Budelacci/Alex Hermann: "Yes, We Can" – Power, Trust and the Rhetoric of the Image, in: Boehm/Budelacci et al. 2014, 237–249.
- Burckhardt 1930** Jakob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, in: ders.: Gesamtausgabe, 14. Bde., Stuttgart/Leipzig/Berlin 1924–1934, Bd. 5, hrsg. von Werner Kaegi, 1930.
- Burckhardt 1933** Jakob Burckhardt: Die Anfänge der neuern Porträtmalerei [1885], in: ders.: Gesamtausgabe, hrsg. von Emil Dürr, Bd. 14: Vorträge, Stuttgart 1933, 266–281.
- Burioni 2013** Matteo Burioni: Der Bauchredner Michelangelos. Giorgio Vasari und das Kunstgespräch, in: Michael Diers/Lars Blunck/Hans Ulrich Obrist (Hgg.), *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2013, 52–70.
- Burke 1992** Peter Burke: *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/London 1992.
- Burke 1995** Peter Burke: The Renaissance, Individualism and the Portrait, in: *History of European Ideas* 21/3 (1995), 393–400.
- Büchsel 2002** Martin Büchsel: Die wachsame Müdigkeit des Alters. Realismus als rhetorisches Mittel im Spätmittelalter, in: *artibus et historiae* 46 (2002), 21–35.
- Büchsel 2003** Martin Büchsel: Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht: Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland, in: Büchsel/Schmidt 2003, 123–140.
- Büchsel 2005** Martin Büchsel: Realität und Projektion. Eine offene Methodendiskussion. Einleitung, in: Büchsel/Schmidt 2005, 9–31.
- Büchsel 2007** Martin Büchsel: Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose, Mainz 2007.
- Büchsel 2009** Martin Büchsel: Emotion und Wiedererkennbarkeit im Porträt der frühen niederländischen Kunst, in: *Städel-Jahrbuch* 20 (2009), 91–104.
- Büchsel 2010** Martin Büchsel: Albrecht Dürers Stich *Melencolia, I*. Zeichen und Emotion. Die Logik einer kunsthistorischen Debatte, Paderborn 2010.
- Büchsel/Schmidt 2003** Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hgg.): *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003.
- Büchsel/Schmidt 2005** Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hgg.): *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin 2005.
- Bünsche 1998** Bernd Bünsche: Die Verwendung von Lochpausen bei der Anfertigung der Fürstenporträts durch Lucas Cranach den Älteren, in: AK Eisenach 1998, 61–64.
- Camille 1997** Michael Camille: The image and the self: unwriting late medieval bodies, in: Sarah Kay/Miri Rubin (Hgg.): *Framing Medieval Bodies*, Manchester/New York 1997, 62–99.
- Campe/Schneider 1996** Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hgg.): *Geschichten der Physiognomik. Text–Bild–Wissen*, Freiburg i. B. 1996.
- Carqué 2004** Bernd Carqué: Stil und Erinnerung, Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 192), Göttingen 2004.
- Cazelles 1988** Raymond Cazelles: *Illuminations of Heaven and Earth: The Glories of the 'Très Riches Heures du Duc de Berry'*, New York 1988.

- Cazelles/Longnon 1969** Raymond Cazelles/
Jean Longnon: *The Très Riches Heures of
Jean, Duke of Berry*, New York 1969.
- Cazelles/Rathofer 1988** Raymond Cazelles/
Johannes Rathofer: *Das Stundenbuch des
Duc de Berry: Les Très Riches Heures*,
München 1988.
- Chadraba 1967** Rudolf Chadraba: *Der
Triumph-Gedanke in der böhmischen
Kunst unter Karl IV. und seine Quellen*,
in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der
Friedrich-Schiller-Universität Jena*,
Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche
Reihe 16 (1967), 63–78.
- Chadraba 1969** Rudolf Chadraba: *Kaiser
Karl IV. devotio antiqua*, in: *Mediaevalia
Bohemica* 1 (1969) 51–68.
- Chadraba 1978** Rudolf Chadraba: *Der „zweite
Konstantin“. Zum Verhältnis von Staat
und Kirche in der karolinischen Kunst
Böhmens*, in: *Umění* 26 (1978), 505–520.
- Chiai 2013** Gian Franco Chiai: *Imagines
Verae? Die Münzporträts in der antiqua-
rischen Forschung der Renaissance*, in:
Peter/Weisser 2013, 219–236.
- Chmelar 1886 [1970]** Die „Ehrenpforte“
des Kaisers Maximilian I. Nachdruck
der 1885–1886 bei Adolf Holzhausen,
Wien, erschienenen Ausgabe, erläutert
von Eduard Chmelar, in: *Jahrbuch der
kunsthistorischen Sammlungen des aller-
höchsten Kaiserhauses* 4 (1886), 289–319,
Graz 1970.
- Clemen 1930** Paul Clemen: *Die gotische
Monumentalmalerei der Rheinlande*,
Düsseldorf 1930.
- Clemens 2001** Evamarie Clemens: *Luxemburg–
Böhmen, Wittelsbach–Bayern, Habsburg–
Österreich und ihre genealogischen Mythen
im Vergleich*, Trier 2001.
- Colsman 1955** Gudrun Colsman: *Die Denk-
male der deutschen Kaiser und Könige
im 14. Jahrhundert*, 2. Bde., Diss. masch.,
Göttingen 1955.
- Cook 1995** B.J. Cook: *Showpieces. Medallie
Coins in Early Modern Europe*, in: *The
Medal* 26 (1995), 3–25.
- Courajod 1888** Louis Courajod: *Les origines
de la Renaissance en France au XIV^e & au
XV^e siècle*, Paris 1888.
- Courtine 1996** Jean-Jacques Courtine:
*Körper, Blick, Diskurs. Typologie und
Klassifizierung in der Physiognomik des
Klassischen Zeitalters*, in: *Campe/Schneider
1996*, 211–244.
- Crawford Luber 2005** Katherine Crawford
Luber: *Albrecht Dürer and the Venetian
Renaissance*, Cambridge 2005.
- Cunnally 1994** John Cunnally: *Ancient Coins
as Gifts and Tokens of Friendship during
the Renaissance*, in: *Journal of the History
of Collections* 6/2 (1994), 120–143.
- Cunnally 1999** John Cunnally: *Images of the
Illustrious. The Numismatic Presence in
the Renaissance*, Princeton 1999.
- DaCosta Kaufmann 2008** Thomas DaCosta
Kaufmann: *Repräsentieren, Replizieren,
Reproduzieren: Herrscherporträts der
Renaissance*, in: Martina Minning (Hg.):
*Drei Fürstenbildnisse. Meisterwerke der
„representatio maiestatis“ der Renaissance*,
Dresden 2008, 8–25.
- Dan 2019** Naoki Dan: *New reconstruction of
Tino di Camaino's tomb of Henry VII in the
Cathedral of Pisa*, Sonderdruck aus: *Geijutsu
bunka [Annual review of Tohoku Society
for Arts and Cultures]* 24 (2019), 111–150.
- Deckert 1929** Hermann Deckert: *Zum Begriff
des Porträts*, in: *Marburger Jahrbuch für
Kunstwissenschaft* 5 (1929), 261–282.
- Delbrück 1912** Richard Delbrück: *Antike
Porträts*, Bonn 1912.
- Deuchler 1983** Florens Deuchler: *Maximilian I.
und die Kaiserviten Suetons. Ein spätmittel-
alterliches Herrscherprofil in antiken und
christlichen Spiegelungen*, in: ders. (Hg.):
*Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien.
Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern
1983, 129–149.
- Didi-Huberman 1998** Georges Didi-
Huberman: *The Portrait, the Individual,
and the Singular: Remarks on the Legacy
of Aby Warburg*, in: Luke Syson/Nicholas
Mann (Hg.): *The Image of the Individual:
Portraits in the Renaissance*, London 1998,
165–185.
- Di Monte 2014** Michele Di Monte: *Having
the Face. The Portrait in Person*, in:
Boehm/Budelacci et al. 2014, 123–141.

- Dornik-Eger 1966** Hanna Dornik-Eger: Kaiser Friedrich III. in Bildern seiner Zeit, in: AK Wiener Neustadt, 64–86.
- Dülberg 1990** Angelica Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.
- Dülmen 2001** Richard von Dülmen (Hg.): Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln et al. 2001.
- Durrieu 1904** Paul Durrieu: Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry, Paris 1904.
- Dvořáková/Menclová 1965** Vlasta Dvořáková/Dobroslava Menclová: Karlštejn, Praha 1965.
- Eberlein 2012** Johann Konrad Eberlein: Das Porträt im Werk Dürers, in: AK Wien 2012, 69–79.
- Egg 1966** Erich Egg: Zur maximilianischen Kunst in Innsbruck, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 46 (1966), 30–32.
- Egg 1971** Erich Egg: Die Münzen Kaiser Maximilians I., Innsbruck o. J. [1971].
- Egg 1974** Erich Egg: Die Hofkirche in Innsbruck: Das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. und die Silberne Kapelle, Innsbruck/Wien/München 1974.
- Eichberger 2002a** Dagmar Eichberger: Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, Turnhout 2002.
- Eichberger 2002b** Dagmar Eichberger: Habsburg und das kulturelle Erbe Burgunds, in: Till-Holger Borchert (Hg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530, Gent 2002, 184–195.
- Eichberger 2014** Dagmar Eichberger: Official portraits and regional identities. The case of Emperor Maximilian I (1459–1519), in: Herbert Karner/Ingrid Ciulisová/Bernardo J. García (Hgg.): The Habsburgs and their Courts in Europe (1400–1700). Between Cosmopolitanism and Regionalism (= Palatium e-Publication 1), 2014, 100–114. <http://www.courtresidences.eu/index.php/publications/e-Publications/> (abgerufen am 20.05.2020).
- Eichberger 2016** Dagmar Eichberger: Branding. Porträtkunst und Visualisierungsstrategien am Beispiel Margaretes von Österreich, Regentin der Burgundischen Niederlande, in: Eva-Bettina Krems/Sigrid Ruby (Hgg.): Das Porträt als kulturelle Praxis, Berlin/München 2016, 108–119.
- Eisenbeiß 1998** Anja Eisenbeiß: Ein Fürbittebild von 1519 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Überlegungen zur Synthese von Intercessio und herrscherlicher Selbstdarstellung bei Maximilian I., in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 35 (1998), 78–104.
- Eisenbeiß 2006** Anja Eisenbeiß: Wappen und Bilder im Diskurs, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Bd. 11 (2006), Heft 2: Wappen als Zeichen, 98–120.
- Eisenbeiß 2017** Anja Eisenbeiß: Einprägsamkeit en gros. Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt, Diss. Heidelberg 2017. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5046/> (abgerufen am 20.11.2017)
- Eisenbeiß 2019** Anja Eisenbeiß: Ein Herrscher formt sein Bild. Die Porträts Kaiser Maximilians, in: AK Schloss Tirol 2019, 28–39.
- Enderlein 1995** Lorenz Enderlein: Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 30 (1995), 135–149.
- Erlande-Brandenburg 1980** Alain Erlande-Brandenburg: Jean de Cambrai, sculpteur de Jean de France, duc de Berry, in: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot 63 (1980), 143–186.
- Ersek 2018** Annamaria Ersek: Between Place and Function: Notes on the Portrait Galleries in Charles IV's Residences of Karlstein and Prague, in: Stephan Hoppe/Krista De Jonge/Stefan Breiting (Hgg.): The Interior as an Embodiment of Power. The Image of the Princely Patron and its Spatial Setting (1400–1700), 2018, PALATIUM e-Publications, 1–15. <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/398> (abgerufen am 13.06.2020).
- Eser 2011** Thomas Eser: Dürers Selbstbildnisse als „Probestücke“. Eine pragmatische

- Deutung, in: Andreas Tacke/Stefan Heinz (Hgg.): Menschenbilder: Beiträge zur Altdeutschen Kunst, Petersberg 2011, 159–176.
- Estella 2011** Margarita M. Estella: Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance, Farnham 2011.
- Estella 2012** Margarita M. Estella: Los Leoni al servicio de María de Hungría, in: Stephan F. Schröder (Hg.): Leone & Pompeo Leoni, Madrid/Turnhout 2012, 46–55.
- Fajt 2003** Jiří Fajt (Hg.): Court Chapels of the High and late Middle Age and Their Artistic Decoration/Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba, Praha 2003.
- Fajt 2009** Jiří Fajt: Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, München 2009.
- Fajt 2016a** Jiří Fajt: Karl IV. – seine Persönlichkeit, sein Aussehen – Realität versus Fiktion, in: AK Prag/Nürnberg 2016, 286.
- Fajt 2016b** Jiří Fajt: Die neue Hofkunst – von der Nachahmung zum Kaiserstil, in: AK Prag/Nürnberg 2016, 139–148.
- Fajt 2019** Jiří Fajt: Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV., 1346–1378, München 2019.
- Falk 1968** Tilman Falk: Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers, München 1968.
- Falomir 2008** Miguel Falomir: The Court Portrait, in: AK London 2008, 66–79.
- Fastert 2002** Sabine Fastert: Wahrhaftige Abbildung der Person? Albrecht von Brandenburg (1490–1545) im Spiegel der zeitgenössischen Bildpropaganda, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 97 (2002), 284–300.
- Fastert 2004** Sabine Fastert: Individualität versus Formel. Zur Bedeutung der Physiognomik in den graphischen Porträts Albrecht Dürers, in: Frank Büttner/Gabriele Wimböck (Hgg.): Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes, Münster 2004, 227–260.
- Fehrenbach 2011a** Frank Fehrenbach: Art. „Lebendigkeit“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, 273–278.
- Fehrenbach 2011b** Frank Fehrenbach: Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance, in: Horst Bredekamp (Hg.): Sehen und Handeln, Berlin 2011, 141–154.
- Fernández Álvarez 1999** Manuel Fernández Álvarez: Karl V.: Herrscher eines Weltreichs, München 1999.
- Ferrino-Pagden 2009** Sylvia Ferrino-Pagden: Die Maske der Erinnerung, in: AK Wien/Mailand 2009, 57–63.
- Feuchtmüller 1978** Rupert Feuchtmüller: Die „Imitatio“ Karls IV. in den Stiftungen der Habsburger, in: AK Nürnberg/Köln 1978/1979, 378–386.
- Feuchtmüller 1981** Rupert Feuchtmüller: Rudolf der Stifter und sein Bildnis, Wien 1951.
- Fields-Crow 1994** Jennifer L. Fields-Crow: Controlling Images: Portraits of Charles V as Representations of His Political Agenda in Fourteenth Century France, in: Athanor 12 (1994), 27–33.
- Fillitz 1983** Hermann Fillitz: Zum Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich, in: Florens Deuchler (Hg.): Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, Bern 1983, 99–103.
- Fischer 1989** Helmut Fischer: Die Ikone. Ursprung–Sinn–Gehalt, Freiburg/Basel/Wien 1989.
- Fischer/Planiscig 1933** Otto Fischer/Leo Planiscig: Zwei Beiträge zu Pisanello, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 54 (1933), 5–15.
- Fleckner 2016** Uwe Fleckner: Von Angesicht zu Angesicht. Physiognomie einer schwierigen Gattung, in: Fleckner/Hensel 2016, 1–21.
- Fleckner/Hensel 2016** Uwe Fleckner/Titia Hensel (Hgg.): Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung, Berlin 2016.
- Franzenberg 1990** Thomas Franzenberg: Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts (=Frankfurter Forschungen zur Kunst 16), Berlin 1990.

- Franke 2010** Birgit Franke: Die Januarminiatur der „Très Riches Heures“. Die Sprache der Dinge in den Bildern und vor den Bildern, in: Barbara Stollberg-Rilinger/Thomas Weißbrich (Hgg.): Die Bildlichkeit symbolischer Akte, Münster 2010, 55–90.
- Friedländer 1921** Max J. Friedländer: Albrecht Dürer, Leipzig 1921.
- Frieß 1993** Peter Frieß: Kunst und Maschine: 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur, München 1993.
- Gadamer 1986** Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke, Bd. 1: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode; Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1986.
- Gadebusch Bondio/Kellner/Pfisterer 2019** Mariacarla Gadebusch Bondio/Beate Kellner/Ulrich Pfisterer (Hgg.): Macht der Natur – gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit (= Micrologus Library 92), Florenz 2019.
- Gaier/Kohl/Saviello 2012** Martin Gaier/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hgg.): Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 2012.
- Gardner 1978** Julian Gardner: Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 39 (1976), 12–33.
- Gardner 1983** Julian Gardner: Boniface VIII as a patron of sculpture, in: Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma „La Sapienza“ (1983), 513–527.
- Gardner 2003** Julian Gardner: Likeness and/or Representation in English and French Royal Portraits c. 1250 – c. 1300, in: Büchsel/Schmidt 2003, 141–152.
- Gardner 2012** Julian Gardner: Rezension zu Perkinson 2009, in: The Art Bulletin 94/1 (2012), 134.
- Geertz 1980** Clifford Geertz: Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali, Princeton 1980.
- Germer 1997** Stefan Germer: Kunst–Diskurs–Macht. Die intellektuelle Karriere des André Félibien, München 1997.
- Gerstl 2013** Doris Gerstl: Rezension zu Belting 2013, in: Journal für Kunstgeschichte 17/4 (2013), 298–304.
- Giehlow 1903/04** Karl Giehlow: Dürers Stich „Melencolia I“ und der maximilianische Humanistenkreis, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vielfältigende Kunst (1903/04): Bd. 26, Nr. 2 (1903), 29–41; Bd. 27, Nr. 3 (1904), 6–18; Bd. 27, Nr. 4 (1904), 57–78.
- Giuliani 1986** Luca Giuliani: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik, Frankfurt a. M. 1986.
- Glück 1905** Gustav Glück: Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXV (1905), 227–237.
- Goffman 1958** Erving Goffman: The Presentation of Self in Everyday Life, New York 1958.
- Grabar 1963** André Grabar: Sculptures Byzantines de Constantinople, Paris 1963.
- Gramaccini/Schurr 2012** Norberto Gramaccini/Marc Carel Schurr (Hgg.): Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen (=Neue Berner Schriften zur Kunst 13), Bern 2012.
- Grevers 1997** Joana Grevers: Gesichter und ihre Nasen in Kunsttheorie und Kunstwerken, Diss., München 1997.
- Groebner 2004** Valentin Groebner: Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter, München 2004.
- Groebner 2015** Valentin Groebner: Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine, Frankfurt a. M. 2015.
- Gronert 1996** Stefan Gronert: „Bild-Individualität“. Die „Erasmus“-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren, Basel 1996.
- Grote 1965** Ludwig Grote: Dürer. Biographisch-kritische Studie, Genf 1965.
- Grzęda 2012** Mateusz Grzęda: The Birth of Portraiture in Poland? The Face of King Ladislas II Jagiello on his Tomb in Cracow, in: Marjeta Ciglenečki/Polona Vidmar (Hgg.): Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives, Maribor 2012, 129–139.

- Grzęda 2013** Mateusz Grzęda: Fantasia and Ritrarre: Portraiture in Lombardy c. 1400, in: Serena Romano/Denise Zau (Hgg.): *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330–1402 ca.)*, Rom 2013, 413–435.
- Grzęda 2014** Mateusz Grzęda: From ‚Ymago‘ to ‚Imago contrefacta‘: The Depiction of Reality in Central Europe in the Late Middle Ages, in: *Umění* 62 (2014), Nr. 3, 318–333.
- Grzęda 2016** Mateusz Grzęda: „Das älteste selbstständige Bildnis der deutschen Kunst“. A Reconsideration of the Portrait of Rudolf IV, in: *Fleckner/Hensel* 2016, 123–140.
- Grzęda 2017** Mateusz Grzęda: Representing the Archbishop of Trier: Portraits of Kuno von Falkenstein, in: *Journal of Art Historiography* 17 (2017): Reconsidering the Origins of Portraiture, 1–17.
- Grzęda 2020** Mateusz Grzęda: *Między normą a naturą. Początki portretu w Europie Środkowej (około 1350–1430)*, Kraków 2020.
- Grzęda/Walczak 2017** Mateusz Grzęda/Marek Walczak: Reconsidering the origins of portraiture: instead of an introduction, in: *Journal of Art Historiography* 17 (2017): Reconsidering the Origins of Portraiture, 1–35.
- Guiffrey 1894–96** Jules Guiffrey: *Inventaires de Jean, Duc de Berry (1401–1416)*, 2 Bde., Paris 1894–96.
- Gurjewitsch 1994** Aaron Gurjewitsch: *Das Individuum im europäischem Mittelalter*, München 1994.
- Hahn 2006** Alois Hahn: Wohl dem, der eine Narbe hat: Identitäten und ihre soziale Konstruktion, in: Günter Burkhardt (Hg.): *Die Ausweitung der Bekenntniskultur: neue Formen der Selbstthematisierung?*, Wiesbaden 2006, 339–360.
- Halper 1970** Elisabeth Halper: *Die Charakteristik Kaiser Maximilians I. in den zeitgenössischen und späteren Geschichtsquellen*, unpub. Diss., Graz 1970.
- Happes 2013** Julian Happes: *Die Vita Caroli Quarti. Selbstzeugnis eines spätmittelalterlichen Herrschers. Karl IV. als selbstbewusste und gottesfürchtige Persönlichkeit*, Hamburg 2013.
- Hart 1971** Gerald D. Hart: The Habsburg jaw, in: *Canadian Medical Association Journal*, Vol. 104 (1971), 601–603.
- Haskins 1927** Charles H. Haskins: *The Renaissance of the 12th Century*, Cleveland (NY) 1927.
- Hatton 1972** Ragnhild Hatton: *Louis XIV. and his world*, London 1972.
- Haubrichs 2002** Wolfgang Haubrichs: *Habitus corporis. Die Leiblichkeit als Problem einer historischen Semantik des Mittelalters. Ein Beispiel physiognomischer Körperdarstellung in der Limburger Chronik*, in: Klaus Ridder/Otto Langer (Hgg.): *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur: Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*, 18. bis 20. März 1999, Berlin 2002, 27–30.
- Hauk/Saliger 1987** Waltraut Hauk/Arthur Saliger: *Dom- und Diözesanmuseum Wien*, Wien 1987.
- Heck 2002** Kilian Heck: *Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit (=Kunstwissenschaftliche Studien 98)*, München/Berlin 2002.
- Hedeman 1991** Anne D. Hedeman: *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274–1422*, Berkeley/Los Angeles 1991.
- Hegener 1996** Nicole Hegener: *Angelus Politianus enormi fuit naso*, in: *Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance (= Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, hrsg. von Gunter Schweikhart, Bd. 1)*, Köln 1996, 85–122.
- Helmrath 2007** Johannes Helmrath: *Bildfunktionen der antiken Kaisermünze in der Renaissance oder die Entstehung der Numismatik aus der Faszination der Serie*, in: Kathrin Schade/Detlef Rößler (Hgg.): *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche*

- Transformation der griechisch-römischen Antike, Münster 2007, 77–97.
- Helmbrath 2013** Johannes Helmbrath: Transformationen antiker Kaisermünzen in der Renaissance. Einige Thesen, in: Peter/Weisser 2013, 301–318.
- Henkel 1996** Arthur Henkel (Hg.): *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart et al. 1996.
- Hennessy 2008** Cecily Hennessy: The Lincoln College Typikon: The Influences of Church and Family, in: John Lowden/Alix Bovey (Hgg.): *Under the Influence: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, Brepols 2008, 97–109.
- Henri d'Orleans 1900** Henri d'Orleans, Duc d'Aumale: *Chantilly: Le cabinet des livres: manuscrits*, vol. I, Paris 1900.
- Henwood 2004** Philippe Henwood: Les collections du trésor royal sous le règne de Charles VI (1380–1422): *L'inventaire de 1400*, Paris 2004.
- Herzner 2005** Volker Herzner: Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII. in Pisa - alte Fakten und neue Funde, in: ders./Jürgen Krüger (Hgg.): *Oben und unten – Hierarchisierung in Idee und Wirklichkeit der Stauferzeit*, Speyer 2005, 163–183.
- Hess 1996** Daniel Hess: *Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt a. M. 1996.
- Herzogenberg 1978** Johanna von Herzogenberg: Die Bildnisse Kaiser Karls IV., in: AK Nürnberg 1978, 324–334.
- Hilger 1969** Wolfgang Hilger: *Ikonographie Kaiser Ferdinands I. 1503–1564* (= Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs, Bd. 3), Wien 1969.
- Hilger 1974** Wolfgang Hilger: *Ikonographie Ferdinands I. Ein Beispiel zu Methode und Praxis der modernen Personenikonographie*, in: *Renaissance in Österreich. Geschichte – Wissenschaft – Kunst*, hrsg. von der Kulturabteilung des Amtes der niederösterreichischen Landesregierung, Horn 1974, 26–33.
- Hilger 2003** Wolfgang Hilger: „Das Bild vom König und Kaiser“ – Anmerkungen zu Verbreitung und Wirkungsgeschichte von Herrscherdarstellungen am Beispiel Ferdinands I., in: AK Wien 2003b, 231–241.
- Hillebrand 1997** Eugen Hillebrand: *Ecce sigilli faciem: Das Siegelbild als Mittel politischer Öffentlichkeitsarbeit im 14. Jahrhundert*, in: Konrad Krimm/John Herwig (Hgg.): *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie*. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier, zum fünfundsiebzehnten Geburtstag, Sigmaringen 1997, 53–77.
- Hinz 2006** Berthold Hinz: *Des Kardinals Bildnisse – vor allem Dürers und Cranachs*, in: Andreas Tacke (Hg.): *Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen*, Bd. 2: *Essays*, Regensburg 2006, 19–28.
- Hirdt 1981** Willi Hirdt: *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1981.
- Hirst 1981** Michael Hirst: *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
- Hlaváčková 1998** Hana Hlaváčková: *The Drawings on the Walls of the Chapel of the Holy Cross in the Great Tower*, in: AK Prag 1998, 206–215.
- Holbein Graue Passion 2016** Hans Holbein d. Ä., *Die Graue Passion: Staatst Galerie Stuttgart*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Staatst Galerie Stuttgart, Stuttgart 2016.
- Hollstein 1957** Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts: ca. 1400–1700, Bd. IV: *Beischlag–Brosamer*, hrsg. von Tilman Falk, Amsterdam 1957.
- Homolka 1997** Jaromír Homolka: *Poznámky ke karlštejským malbám*, in: *Umění* 45 (1997), 122–140.
- Horn 2010** Eva Horn: *Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers: zur Struktur des modernen Herrscherbildes*, in: Alexander Honold/Ralf Simon (Hgg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2010, 129–159.
- Hörsch 2006** Markus Hörsch: *Vielfalt der Anfänge künstlerischer Repräsentation*, in: AK Prag/New York 2006, 24–39.
- Hörsch 2016** Markus Hörsch: *Die künstlerische Repräsentation der frühen Jahre – Vorbilder und Vielfalt der bildkünstlerischen*

- Stilsprache bis 1350, in: AK Prag/Nürnberg 2016, 133–138.
- Huber 1877** Alfons Huber: Die Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. 1346–1378 (=Regesta imperii VIII), aus dem Nachlass von Johann Friedrich Böhmner, Innsbruck 1877.
- Huguenin 2012** Angela Fabienne Huguenin: Hässlichkeit im Porträt. Eine Paradoxie der Renaissancemalerei, Hamburg 2012.
- Hülßen-Esch 2006** Andrea von Hülßen-Esch: Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter, Göttingen 2006.
- Jansen 1988** Dieter Jansen: Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks (=Dissertationen zur Kunstgeschichte 28), Köln/Wien 1988.
- Jardine 1999** Lisa Jardine: Der Glanz der Renaissance. Ein Zeitalter wird entdeckt, München 1999 [Originalausgabe London 1996].
- Jarošová/Kuthan/Scholz 2008** Markéta Jarošová/Jiří Kuthan/Stefan Scholz (Hgg.): Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437), Prag 2008.
- Jenkins 1947** Mariana Jenkins: The State Portrait. Its Origin and Evolution (=Monographs on Archeology and Fine Art, Vol. III), ohne Ort, 1947.
- Johannes 2008** Klaus-Frédéric Johannes: Die Goldene Bulle und die Praxis der Königswahl 1356–1410, in: Archiv für mittelalterliche Philosophie und Kultur 14 (2008), 179–199.
- Jollet 1997** Étienne Jollet: Jean & François Clouet, Paris 1997.
- Kampmann 2011** Ursula Kampmann: Die Münzen der römischen Kaiserzeit, Regenstein 2011.
- Kantorowicz 1992** Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs: eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart 1992.
- Kartschoke 1992** Dieter Kartschoke: „Der ain was grä, der ander was chal“. Über das Erkennen und Wiedererkennen physiognomischer Individualität im Mittelalter, in: Johannes Janota et al. (Hgg.): Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger, Bd. 1, Tübingen 1992, 1–24.
- Keller, Hagen 2012** Hagen Keller: Identitäten und Individualität in den Krisenerfahrungen des europäischen Hochmittelalters (11./12. Jahrhundert), in: Frühmittelalterliche Studien 46 (2012), 221–240.
- Keller, Harald 1939** Harald Keller: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), 229–356.
- Kemmerich 1906** Max Kemmerich: Malerische Portraits aus dem deutschen Mittelalter vom achten bis etwa zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 29 (1906), 532–552.
- Kemmerich 1907** Max Kemmerich: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland, München 1907.
- Kemmerich 1909** Max Kemmerich: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland, München 1909.
- Kemperdick 2006** Stephan Kemperdick: Die Gestalt der Menschen nach ihrem Tod bewahren. Bildnismalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, in: ders. (Hg.): Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, München/New York et al. 2006, 19–37.
- Kéry 1972** Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund. Ikonographie, Wien 1972.
- Ketelsen 2008** Thomas Ketelsen: „Wie in die Luft gezeichnet“. Zum Einsatz der Pause in der frühniederländischen Zeichenkunst, in: Uta Neidhardt (Hg.): Festschrift zum 80. Geburtstag von Annaliese Mayer-Meintschel, Dresden 2008, 121–127.
- Klibansky/Panofsky/Saxl 1964** Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art, London 1964.
- Klose/Müseler 2008** Dietrich O. A. Klose/Wilhelm Müseler: Statthalter, Rebellen, Könige. Die Münzen aus Persepolis

- von Alexander dem Großen bis zu den Sassaniden, München 2008.
- Knitel 1987** Otto Knitel: Die Giesser zum Maximiliangrab. Handwerk und Technik, Innsbruck 1987.
- Koeplin 1973** Dieter Koeplin: Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502, Basel 1973.
- Kohl 2012** Jeanette Kohl: „Vollkommen ähnlich“. Der Index als Grundlage des Renaissanceporträts, in: Gaier/Kohl/Saviello 2012, 181–206.
- Kohl/Gaier/Saviello 2012** Jeanette Kohl/Martin Gaier/Alberto Saviello: Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte, in: Gaier/Kohl/Saviello 2012, 11–28.
- Körkel-Hinkfoth 1996** Regine Körkel-Hinkfoth: Das Grabmal Rudolfs von Habsburg im Speyrer Dom, in: Kunst + Architektur in der Schweiz (=Art + architecture en Suisse; Arte + architettura in Svizzera) 47 (1996), Heft 2: Die Kunst der Habsburger (=L'art des Habsbourg; L'arte degli Asburgo), 161–168.
- Körner 1997** Hans Körner: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997.
- Kosegarten 1960** Antje Kosegarten: Plastik am Wiener Stephansdom unter Rudolf dem Stifter, phil. Diss., Freiburg 1960.
- Kosegarten 1965** Antje Kosegarten: Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1965), 74–96.
- Kosegarten 1966** Antje Kosegarten: Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolfs des Stifters, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 20 (1966), 47–78.
- Köstler 1998** Andreas Köstler: Das Portrait. Individuum und Image, in: Köstler/Seidl 1998, 9–14.
- Köstler/Seidl 1998** Andreas Köstler/Ernst Seidl (Hgg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln/Weimar/Wien 1998.
- Kranz 2016** Annette Kranz: „Das mein Gstalt in Gedehtnus bleib/wann absterb der zergenglich Leib“. Positionen der Porträtmalerei der Renaissance in Nürnberg und Augsburg, in: Wolfgang Meighörner (Hg.): Nur Gesichter? Porträts der Renaissance, Innsbruck 2016, 94–116.
- Krass 2012** Urte Krass: Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento, Berlin/München 2012.
- Krass 2016** Urte Krass: Heilige im Reich der Unähnlichkeit. Zum Phänomen des mit Porträtzügen beliebigen Heiligenbildes in der ersten Hälfte des Cinquecento, in: Gaier/Kohl/Saviello 2012, 147–164.
- Krause 2014** Stefan Krause: „zum staeten Andenken diesen dem Herze Oesterreichs unvergeßlichen Kaisers“ – Zur Rezeption Kaiser Maximilians I., in: Sabine Haag/Matthias Pfaffenbichler et al. (Hgg.): Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier, Regensburg 2014, 185–202.
- Krause 2016** Stefan Krause: Die Porträts des Malers Hans Maler – Bestandskatalog, in: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen (2016), 50–137.
- Kretschmar 2014** Marthe Kretschmar: Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der frühen Neuzeit, Berlin 2014.
- Kris/Kurz 1934** Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934.
- Künstler 1972** Gustav Künstler: Das Bildnis Rudolfs des Stifters, Herzog von Österreich, und seine Funktion, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 16 (1972), 5–15.
- Künstler 1974** Gustav Künstler: Vom Entstehen des Einzelbildnisses und seiner frühen Entwicklung in der flämischen Malerei, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 27 (1974), 20–64.
- Labarte 1879** Jules Labarte: Inventaire du mobilier de Charles V, Roi de France, Paris 1879.
- Ladner 1983** Gerhard B. Ladner: Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Florens Deuchler (Hg.): Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, Bern 1983, 78–97.
- Lange/Fuhse 1893** Konrad von Lange/Franz Fuhse (Hgg.): Dürers schriftlicher Nachlaß: auf Grund der Originalhandschriften und

- theilweise neu entdeckter alter Abschriften: mit einer Lichtdrucktafel und 8 Textillustrationen, Halle 1893.
- Laube/Zäh 2016** Reinhard Laube/Helmut Zäh (Hgg.): Gesammeltes Gedächtnis. Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert, Luzern 2016.
- Lavaure 2018** Annik Lavaure: Des crypto-portraits de Charles V?, in: *Rivista d'arte* 7 (2018), 381–390.
- Legner 1967** Anton Legner: Das Bronnbacher Wanddenkmal im Liebig-Haus, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*, Freiburg 1967, 27–42.
- Legner 1978a** Anton Legner: Wände aus Edelstein und Gefäße aus Kristall, in: *AK Köln* 1978, Bd. 3, 169–182.
- Legner 1978b** Anton Legner: Ikon und Porträt, in: *AK Köln* 1978, Bd. 3, 216–235.
- Lehmann-Nitsche 1915** Robert Lehmann-Nitsche: Der Sulcus medialis apicis nasi, in: *Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie*, Bd. 17, H. 3 (1915), 603–604.
- Leistenschneider 2008** Eva Leistenschneider: Die französische Königsgrablege Saint-Denis. Strategien monarchischer Repräsentation 1223–1461, Weimar 2008.
- Leitch 2009** Stephanie Leitch: Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print, in: *The Art Bulletin* 91/2 (2009), 134–159.
- Leitch 2010** Stephanie Leitch: Mapping Ethnography in Early Modern Germany: New Worlds in Print Culture, New York 2010.
- Lhotsky 1941–45** Alphons Lhotsky: Die Geschichte der Sammlungen, Wien 1941–45.
- Lhotsky 1965** Alphons Lhotsky: Die Wiener Artistenfakultät 1365–1497, Wien/Köln 1965.
- Liebenwein 1977** Wolfgang Liebenwein: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.
- Loh 2009** Maria H. Loh: Renaissance Faciality, in: *Oxford Art Journal* 32 (2009), 343–363.
- Löcher 1982** Kurt Löcher: Dürers Kaiserbilder. Nürnberg als Hüterin der Reichsinsignien, in: Rudolf Pörtner (Hg.): *Das Schatzhaus der deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum. Unser Kulturerbe in Bildern und Beispielen*, Düsseldorf et al. 1982, 305–330.
- Löcher 1997** Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, unter Mitarbeit von Carola Gries bearb. von Kurt Löcher, Ostfildern-Ruit 1997.
- Löcher 2005** Kurt Löcher: Hans Krell – Court Painter to King Louis II of Hungary and his Consort, Mary of Hungary, in: Orsolya Réthelyi et al. (Hgg.): *Mary of Hungary. The Queen and Her Court 1521–1531*, Budapest 2005, 68–78.
- Logemann 2011** Cornelia Logemann: Herrschaft als Rollenspiel. Allegorische Darstellungsverfahren im Spätmittelalter, in: Anja Rathmann-Lutz (Hg.): *Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Zürich 2011, 103–136.
- Luckhardt 1980** Jochen Luckhardt: Das Porträt Erzherzogs Rudolf IV. von Österreich bei seinem Grabmal. Versuche zur Deutung eines dualistischen Grabbildes, in: Anton Legner (Hg.): *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Bd. 5: Resultatband, Köln 1980, 75–86.
- Luh 2001** Peter Luh: Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte, Frankfurt a. M. 2001.
- Lurker 1983** Manfred Lurker: Adler und Schlange: Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker, Tübingen 1983.
- Machilek 1978** Franz Machilek: Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: *AK Nürnberg/Köln* 1978/1979, 87–101.
- Mackowitz 1960** Heinz von Mackowitz: Der Maler Hans von Schwaz, Innsbruck 1960.
- Madersbacher 2000** Lukas Madersbacher: Maximilian – ein neues Bild des Herrschers?, in: *AK Tirol/Trentino* 2000, 368–371.
- Maguire 1996** Henry Maguire: *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton 1996.

- Mairinger 1998** Franz Mairinger: Das Bildnis Herzog Rudolfs IV. des Stifters, technischer Aufbau des Bildträgers und Rahmens, in: Restauratorenblätter 19 (1998), 65–67.
- Malaguzzi Valerie 1913–23** Francesco Malaguzzi Valeri: La corte di Lodovico il Moro, 4 Bde. Mailand 1913–23.
- Manegold 2004** Cornelia Manegold: Wahrnehmung Bild Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim 2004.
- Maniura 2003** Robert Maniura: The Icon is Dead, Long Live the Icon: The holy image in the Renaissance, in: Antony Eastmond/Liz James (Hgg.): Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack, Aldershot 2003, 87–103.
- Mann/Syson 1998** Nicholas Mann/Luke Syson (Hgg.): The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, London 1998.
- Mansfield 2016** Lisa Mansfield: Representations of Renaissance Monarchy. Francis I and the imagemakers, Manchester 2016.
- Marchenko 2014** Svetlana Marchenko: Masks and Faces, in: Boehm/Budelacci et al. 2014, 271–293.
- Marek 2009** Kristin Marek: Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit, München 2009.
- Marek 2010** Kristin Marek: Erscheinungsweisen bildlicher Präsenz: Körper, Verkörperung und Repräsentation am Grabmal, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): Grabmal und Körper – zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit. Tagungsband erschienen in kunsttexte.de 4 (2010), II Seiten, www.kunsttexte.de.
- Marin 1981** Louis Marin: Le portrait du roi, Paris 1981.
- Marin 1997** Louis Marin: Le corps-de-pouvoir et l'Incarnation à Port-Royal et dans Pascal ou de la figurabilité de l'absolu politique, in: ders.: Pascal et Port-Royal, hrsg. von Alain Cantillon et al., Paris 1997.
- Marin 2005** Louis Marin: Das Porträt des Königs, aus dem Franz. von Heinz Jatho, Berlin 2005.
- Martindale 1988** Andrew Martindale: Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait, The Fourth Gerson Lecture held in the aula of the University of Groningen on May 26, 1988.
- Matiegka 1932** Jindřich Matiegka: Tělesné pozůstatky českých králů a jejich rodin v hrobce svatovítského chrámu v Praze, Praha 1932 (=Die körperlichen Überreste der böhmischen Könige und ihrer Familien in der Krypta der Kathedrale St. Veit in Prag), 1932.
- Matthews 2003** Paul G. Matthews: Masks of Authority: Charles V and state portraiture at the Habsburg courts, c. 1500–1533, Diss. Clare Hall 2003. <https://doi.org/10.17863/CAM.15879> (abgerufen am 06.04.2021).
- Meiss 1974** Millard Meiss: French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries, 2 Bde., New York 1974.
- Meister 2012** Jan Bernhard Meister: Der Körper des Princeps. Zur Problematik eines monarchischen Körpers ohne Monarchie, Stuttgart 2012.
- Mende 1983** Matthias Mende: Dürer-Medaillen: Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer, Nürnberg 1983.
- Mentzel-Reuters 2004** Arno Mentzel-Reuters: Die goldene Krone: Entwicklungslinien mittelalterlicher Herrschaftssymbolik, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 60 (2004), 135–182.
- Metzger 2010** Christof Metzger: „Wie man den Menschen erkennen soll“ – Neue Überlegungen zu den Charakterstudien Hans Schaufelins. Mit einem technologischen Anhang von Monika Strolz, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 12 (2010), 9–40.
- Metzger 2011** Christof Metzger: Eine Glaubensfrage. Auf der Suche nach der Wahrheit im Bildnis der Dürerzeit, in: AK Wien 2011, 21–48.
- Meyer-Eisfeld 2000** Ursula Meyer-Eisfeld: Die Glasmalerei in der St. Martha-Kirche zu Nürnberg. Ein Führer durch die Inhalte, Nürnberg 2000.
- Michalsky 2000a** Tanja Michalsky: „Quis non admireretur eius sapientiam...?“

- Strategien dynastischer Memoria am Grab König Roberts von Anjou, in: Wilhelm Maier et al. (Hgg.): *Grabmäler: Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, Berlin 2000, 51–73.
- Michalsky 2000b** Tanja Michalsky: *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000.
- Michel 2012** Eva Michel: „Zu Lob und ewiger Gedechtnus“. Albrecht Altdorfers „Triumphzug“ für Kaiser Maximilian I., in: AK Wien 2012, 48–65.
- Monnet 2021** Pierre Monnet: Karl IV. Der europäische Kaiser, aus dem Französischen von Birgit Lamerz-Beckschäfer, Darmstadt 2021.
- Moos 1998** Peter von Moos: Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus, in: Gert Melville/Peter von Moos (Hgg.): *Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne*, Köln/Weimar/Wien 1998, 3–86.
- Moos 2004** Peter von Moos (Hg.): *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, Köln 2004.
- Moos 2004a** Peter von Moos: Einleitung. Persönliche Identität und Identifikation vor der Moderne. Zum Wechselspiel von sozialer Zuschreibung und Selbstbeschreibung, in: Moos 2004, 1–42.
- Moraht-Fromm 2016** Anna Moraht-Fromm: *Von einem, der auszog... Das Werk Hans Malers von Ulm, Maler zu Schwaz, Ostfildern* 2016.
- Moraw 1996** Peter Moraw: Das Reich und Österreich im Spätmittelalter, in: Wilhelm Brauner/Lothar Höbelt (Hgg.): *Sacrum Imperium. Das Reich und Österreich 996–1806*, Wien et al. 1996, 92–130.
- Moritz 2010** Arne Moritz (Hg.): *Ars imitatur naturam*. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Münster 2010.
- Morris 1972** Colin Morris: *The Discovery of the Individual 1050–1200*, London 1972.
- Musper 1965** Theodor Musper: Albrecht Dürer, Köln 1965.
- Müller, Jan-Dirk 1982** Jan-Dirk Müller: Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I., München 1982.
- Müller, Jan-Dirk 2002** Jan-Dirk Müller: Literatur und Kunst unter Maximilian I., in: AK Wetzlar 2002, 141–151.
- Müller, Mathias F. 2007** Mathias F. Müller: Der antiquarische Repräsentationsstil in Süddeutschland und den Niederlanden während der Regierungszeit Kaiser Maximilians I., in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, Jg. 59, Nr. 3 (2007), 1–24.
- Müller, Mathias F. 2010** Mathias F. Müller: Die Ikonographie Kaiser Maximilians I. im Tafelbild und auf Münzen und Medaillen, in: *Unser Neustadt*, Folge 1/2 (2010), 1–13.
- Müller, Mathias F. 2011a** Mathias F. Müller: Das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I unter dem Blickwinkel von Porträt und Andenken. Pantheon des Hauses Österreich – Basilika Austria, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, Jg. 63, Nr. 1/2 (2011), 2–15.
- Müller, Mathias F. 2011b** Mathias F. Müller: Die künstlerische Arbeitsteilung am Hofe Kaiser Maximilians I. Anmerkungen und Ergänzungen zum Problem Jörg Kölderers als Hofmaler, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, Jg. 63, Nr. 3 (2011), 15–22.
- Müller, Mathias F. 2012** Mathias F. Müller: Augsburg Renaissance, Rinascimento alla Moderna: die stiltheoretischen Grundlagen der Kunstpatronanz Kaiser Maximilians I. besonders am Beispiel des projektierten Reiterdenkmals für Augsburg, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 104 (2012), 7–47.
- Müller, Mathias F. 2013** Mathias F. Müller: „Nach konst sein ding muss haben art“. Maximilians Mäzenatentum im Dienst von Dynastie und Reich, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, Jg. 65, Nr. 1/2 (2013), 6–16.
- Müller, Matthias 2009** Matthias Müller: Die Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei. Zum Verhältnis von Individualität,

- Typus und Schema in Regentenporträts der beginnenden Frühen Neuzeit, in: Oliver Auge/Ralf Gunnar Werlich/Gabriel Zeilinger (Hgg.): Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbild und Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450–1550), Ostfildern 2009, 103–127.
- Müller, Matthias 2016** Matthias Müller: Der multimediale Herrscher. Die Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt in der Frühen Neuzeit, in: Eva-Bettina Krems/Sigrid Ruby (Hgg.): Das Porträt als kulturelle Praxis, Berlin/München 2016, 120–138.
- Müller, Matthias 2019** Matthias Müller: Der idealbildliche Körper des kranken Königs. Die Staatsporträts des jungen Karls II. von Spanien als Erfindung eines charismatischen Rollenbildes für einen schwachen Regenten, in: Gadebusch Bondio/Kellner/Pfisterer 2019, 255–278.
- Musolf 2015** Andreas Musolf: Metaphorische Diskurstraditionen und aktueller Sprachgebrauch: Fallbeispiel *corps politique* – *body politic* – *Staatskörper*, in: Franz Lebsanft/Angela Schrott (Hgg.): Diskurse, Texte, Traditionen. Modelle und Fachkulturen in der Diskussion. Bonn 2015, 173–186.
- Nagel 2008** Alexander Nagel: Icons and Early Modern Portraits, in: Miguel Falomir (Hg.): El retrato del Renacimiento, Madrid 2008, 421–425.
- Neuwirth 1896** Joseph Neuwirth: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, Prag 1896.
- Niederstätter 2001** Alois Niederstätter: Österreichische Geschichte, Bd. 6: 1278–1411: die Herrschaft Österreich: Fürst und Land im Spätmittelalter, Wien 2001.
- Nikolaou 1993** Theodor Nikolaou: Die Ikonentheologie als Ausdruck einer konsequenten Christologie bei Theodoros Studites, in: Orthodoxes Forum. Zeitschrift des Instituts für orthodoxe Theologie der Universität München, 7. Jg. (1993), 23–54.
- Niehr 1998** Klaus Niehr: Mimesis, Stilisierung, Fiktion in spätmittelalterlicher Porträtmalerei. Das sog. Gothaer Liebespaar, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 25 (1998), 79–104.
- Nissen 1929** Robert Nissen: Die Plastik in Brandenburg a. H. von ca. 1350–ca. 1450, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1929), 61–99.
- Nova 1984** Alessandro Nova: Michelangelo. Der Architekt, Stuttgart/Zürich 1984.
- Oberhammer 1935** Vinzenz Oberhammer: Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 1935.
- Oberhammer 1969** Vinzenz Oberhammer: Die vier Bildnisse Maximilians I. von Albrecht Dürer. Beobachtungen über die Arbeitsweise des Künstlers, Innsbruck 1969.
- Oettinger 1952** Karl Oettinger: Wiener Hofmaler um 1360–1380. Zur Entstehung des ersten deutschen Porträts, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 6 (1952), 137–154.
- Oexle 1995** Otto Gerhard Oexle: Memoria als Kultur (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121), Göttingen 1995.
- Oexle 1995a** Otto Gerhard Oexle: Memoria als Kultur, in: Oexle 1995, 9–78.
- Oexle/Hülßen-Esch 1998** Otto Gerhard Oexle/Andrea von Hülßen-Esch (Hgg.): Die Repräsentation der Gruppen. Texte–Bilder–Objekte, Göttingen 1998.
- Olariu 2009** Dominic Olariu (Hg.): Le portrait individual: réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e–XV^e siècles, Bern 2009.
- Olariu 2014** Dominic Olariu: La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle, Bern 2014.
- Olariu 2015** Dominic Olariu: Das andere Porträt. Die Ursprünge des mittelalterlichen Bildnisses, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hgg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, Bd. 1: Mittelalter, Paderborn 2015, 383–399.
- Onasch 1968** Konrad Onasch: Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung, Leipzig 1968.

- Otto 1964** Getrud Otto: Bernhard Strigel, München 1964.
- Panofsky 1943** Erwin Panofsky: Albrecht Dürer, Princeton 1943.
- Paravicini 1998** Werner Paravicini: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter, in: Oexle/Hülse-Esch 1998, 327–390.
- Paravicini Bagliani 2009** Agostino Paravicini Bagliani: Boniface VIII en images: vision d'Église et mémoire de soi, in: Olariu 2009, 65–81.
- Paravicini-Ebel 2007** Anke Paravicini-Ebel: Die Vita Karls IV., ein „Ego-Dokument“?, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 63 (2007), 101–109.
- Park 1926** Robert Ezra Park: Behind our masks, in: The Survey 56/3 (1926), 135–139.
- Pastoureau 1985** Michel Pastoureau, Michel: L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV^e siècle, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France (1985), 108–115.
- Pastoureau 1990** Michel Pastoureau: Le cimier: un bilan, in: Le cimier. Mythologie, rituel, parenté des origines au XVI^e siècle (Académie internationale d'heraldique, VI^e Colloque), Brüssel 1990, 349–360.
- Pastoureau 1993** Michel Pastoureau: Traité d'heraldique, Paris 1993.
- Perkinson 2005** Stephen Perkinson: From „Curious“ to Canonical: *Jehan Roy de France* and the Origins of the French School, in: The Art Bulletin 87/3 (2005), 507–532.
- Perkinson 2007** Stephen Perkinson: Rethinking the Origins of Portraiture, in: Gesta 46/2 (2007), 135–157.
- Perkinson 2008** Stephen Perkinson: Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Très Riches Heures, in: Quaerendo 38 (2008), 142–174.
- Perkinson 2009** Stephen Perkinson: The likeness of the king: a prehistory of portraiture in late medieval France, Chicago 2009.
- Perkinson 2012** Stephen Perkinson: Likeness, in: Studies in Iconography 33 (2012), 15–28.
- Perkinson 2013** Stephen Perkinson: Portraits & Their Patrons: Reconsidering Agency in Late Medieval Art, in: Colum Hourihane (Hg.): Patronage. Power & Agency in Medieval Art, Princeton 2013, 257–274.
- Petersohn 1993** Jürgen Petersohn: „Echte“ und „falsche“ Insignien im deutschen Krönungsbrauch des Mittelalters? Kritik eines Forschungsstereotyps, Stuttgart 1993.
- Peter/Weisser 2013** Ulrike Peter/Bernhard Weisser (Hgg.): Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance (= Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike, Bd. 3), Mainz/Ruhpolding 2013.
- Pfisterer 2008** Ulrich Pfisterer: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.
- Pfisterer 2013** Ulrich Pfisterer: Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen, in: AK München/Wien/Dresden 2013, 15–27.
- Pohlsander 1998** Hans A. Pohlsander: Four Altar Panels by Bernhard Strigel: Some Historical and Philological Perspectives, in: Quidditas. Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association 19 (1998), Article 4.
- Polleross 1988** Friedrich B. Polleross: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2. Bde., Worms 1988.
- Polleross 1993** Friedrich Polleross: Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info 4/1 (1993), 17–36.
- Polleross 2000** Friedrich Polleross: Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische Dreifaltigkeit im Porträt, in: Beyer 2000, 189–218.
- Polleross 2012** Friedrich B. Polleross: Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I. im Porträt, in: AK Wien 2012, 100–115.
- Pope-Hennessy 1966** John Pope-Hennessy: The Portrait in the Renaissance, London 1966.
- Porte 1883** Wilhelm Porte: Judas Ischarioth in der bildenden Kunst, Berlin 1883.
- Posse 1909–1913** Otto Posse: Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806, 5 Bde., Dresden 1909–1913.

- Posselt, Bernd 2016** Bernd Posselt: Das Kaiserbuch, in: Laube/Zäh 2016, 108–117.
- Posselt, Christina 2013** Christina Posselt: Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte, Köln 2013.
- Praske 2005** Tanja Praske: Bildstrategien unter Philipp IV. dem Schönen (1285–1314) und Karl V. dem Weisen (1364–1380). Das französische Königsbild im Wandel, in: Büchsel/Schmidt 2005, 147–170.
- Preimesberger 1999a** Rudolf Preimesberger, Einleitung, in: Preimesberger/Baader/Suthor 1999, 13–64.
- Preimesberger 1999b** Rudolf Preimesberger: Caius Plinius Secundus d. Ä.: Ähnlichkeit (77 n. Chr.), in: Preimesberger/Baader/Suthor 1999, 134–144.
- Preimesberger 1999c** Rudolf Preimesberger: Niccolò Martelli: Michelangelo über Ähnlichkeit, in: Preimesberger/Baader/Suthor 1999, 247–253.
- Preimesberger 1999d** Rudolf Preimesberger: Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – „imitare“ statt „ritrarre“ (1567), in: Preimesberger/Baader/Suthor 1999, 273–287.
- Preimesberger/Baader/Suthor 1999** Rudolf Preimesberger/Nicola Suthor/Hannah Baader (Hgg.): Porträt (=Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Berlin 1999.
- Prescott 1855** William H. Prescott: History of the Reign of Philip the Second, King of Spain, 3. Bde., London 1855.
- Prevenier/Blockmans 1986** Walter Prevenier/Wim Blockmans: The Burgundian Netherlands, übers. von Peter King und Yvette Mead, Cambridge/London/New York 1986.
- Prochno 2005** Renate Prochno: Rezension zu Carqué 2004, in: Concilium medii aevi 8 (2005), 1063–1071. <https://cma.gbv.de/dr,cma,008,2005,1,12.pdf> (abgerufen am 20.02.2020).
- Prochno 2006** Renate Prochno: Die Inszenierung der Herzöge von Burgund in ihren Portraits und ihre habsburgische Nachfolge, in: Jean-Marie Cauchies/Heinz Noflatscher (Hgg.): Pays bourguignons et autrichiens (XIV^e–XVI^e siècles): une confrontation institutionnelle et culturelle, Neuchâtel 2006, 171–189.
- Prochno 2012** Renate Prochno: Bildnisse Karls des Kühnen, in: Gramaccini/Schurr 2012, 15–48.
- Raynaud-Teychenné 2010** Jeanne Raynaud-Teychenné: Judas: le disciple tragique, Toulouse 2010.
- Rebel 1990** Ernst Rebel: Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger, Stuttgart 1990.
- Rebel 1996** Ernst Rebel: Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996.
- Rehkämper 2002** Klaus Rehkämper: Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation, Wiesbaden 2002.
- Rehkämper 2005** Klaus Rehkämper: Ist der Begriff der bildhaften Ähnlichkeit wirklich undefinierbar?, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Köln 2005, 242–250.
- Rehm 2002** Ulrich Rehm: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung (=Kunstwissenschaftliche Studien 106), München/Berlin 2002.
- Reinhardt 2002** Volker Reinhardt: Jacob Burckhardt und die Erfindung der Renaissance. Ein Mythos und seine Geschichte (= Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Heft 8), Bern 2002.
- Reinle 1984** Adolf Reinle: Das stellvertretende Bildnis, Zürich/München 1984.
- Reißer 1997** Ulrich Reißer: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance: der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1997.
- Reudenbach 1996** Bruno Reudenbach: Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter, in: Aertsen/Speer 1996, 807–818.
- Riemann 1980** Konrad Riemann: Maltechnische Untersuchungen an Gemälden von Lucas Cranach d. Ä., in: Zeitschrift für Bildende Kunst 28 (1980), 115–118 und 151–152.

- Roeck/Tönnesmann 2005** Bernd Roeck/
Andreas Tönnesmann: Die Nase Italiens.
Federico da Montefeltro, Herzog von
Urbino, Berlin 2005.
- Ronig 1978** Franz J. Ronig: Die Bildnisse
Kunos von Falkenstein: Typ oder Porträt?,
in: AK Köln 1978, Bd. 3, 211–215.
- Rosario 2000** Iva Rosario: Art and Propa-
ganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378,
Woodbridge 2000.
- Rosch 1973** Eleanor Rosch: On the Internal
Structure of Perceptual and Semantic
Categories, in: Timothy E. Moore (Hg.):
Cognitive Development and the Acquisi-
tion of Language, New York 1973.
- Rosch/Mervis 1975** Eleanor Rosch/Carolyn
B. Mervis: Family resemblances: Studies
in the internal structure of categories, in:
Cognitive Psychology 7 (1975), 573–605.
- Rosen 2003** Valeska von Rosen: Art. „Nach-
ahmung“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.):
Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen,
Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar
2003, 240–244.
- Rosenauer 2003** Artur Rosenauer (Hg.): Spät-
mittelalter und Renaissance (=Geschichte
der bildenden Kunst in Österreich 3),
München et al. 2003.
- Rosenthal 1970** Earl E. Rosenthal: Die
„Reichskrone“, die „Wiener Krone“ und
die „Karls des Großen“ um 1520, in: Jahr-
buch der Kunsthistorischen Sammlungen
in Wien. Bd. 66, NF 30 (1970) 7–48.
- Royt 2003** Jan Royt: The Dating and Icono-
graphy of the so-called Relics Scenes in the
Chapel of Our Lady at Karlštejn Castle/
K datování a ikonografii tzv. Ostatkových
scén v kapli Panny Marie na Karlštejně, in:
Fajt 2003, 64–67/354–356.
- Rupprich 1956–69** Dürers schriftlicher Nach-
laß, 3. Bde., hrsg. von Hans Rupprich,
Berlin 1956–69.
- Sahm 2006** Heike Sahm: Vom Sterben berich-
ten. Aufzeichnungen Dürers im Kontext
der spätmittelalterlichen Autobiographie
und der „ars moriendi“, in: Michael
Roth/Uta Barbara Ullrich (Hgg.): Dürers
Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild
der Renaissance, Berlin 2006, 45–50.
- Sand 2006** Alexa Kristen Sand: Vision and
the Portrait of Jean le Bon, in: Yale French
Studies 110 (2006), 58–74.
- Sand 2014** Alexa Kristen Sand: Vision,
Devotion, and Self-Representation in Late
Medieval Art, Cambridge 2014.
- Sauerländer 2003** Willibald Sauerländer:
Phisionomia est doctrina salutis. Über
Physiognomik und Porträt im Jahrhundert
Ludwigs des Heiligen, in: Büchsel/Schmidt
2003, 101–122.
- Sauerländer 2006** Willibald Sauerländer:
The Fate of the Face in Medieval Art, in:
Charles T. Little (Hg.): Set in Stone. The
Face in Medieval Sculpture, New Haven/
London 2006, 3–17.
- Sauter 2003** Alexander Sauter: Fürstliche
Herrschaftsrepräsentation. Die Habsburger
im 14. Jahrhundert (=Mittelalter-Forschun-
gen 12), Ostfildern 2003.
- Schäffer 1991** Roland Schäffer: Das Vorauer
„Kaiserbild“ Friedrichs III. Zur Datierung
und Deutung, in: Blätter für Heimat-
kunde 65 (1991), 30–38.
- Schapiro 1973** Meyer Schapiro: Words and
Pictures. On the Literal and the Symbolic
in the Illustration of a Text, Den Haag/
Paris 1973.
- Schauerte 2001** Thomas Schauerte: Die
Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.:
Dürer und Altdorfer im Dienst des Herr-
schers, München 2001.
- Schauerte 2012a** Thomas Schauerte: Der
Kaiser stirbt nie: Transitorische Aspekte
der maximilianischen gedechtnus, in:
AK Wien 2012, 36–47.
- Schauerte 2012b** Thomas Schauerte: Dürer.
Das ferne Genie, Stuttgart 2012.
- Schauerte 2016** Thomas Schauerte: Erz und
Papier. Der Augsburger Reichstag von
1518 und die Etablierung neuer Bildnis-
gattungen, in: Birgit Ulrike Münch/
Andreas Tacke et al. (Hgg.): Von kurzer
Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunst-
zentren der Vormoderne (=Kunsthisto-
risches Forum Irsee 3), Petersberg 2016,
90–102.
- Schawe 2001** Martin Schawe (Hg.): Staats-
galerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in
der Katharinenkirche, München 2001.

- Scheel 2014** Johanna Scheel: Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis (=Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 14), Berlin 2014.
- Scheffler 1910** Willy Scheffler: Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292–1519), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 33 (1910), 222–232, 318–338, 424–442 und 509–524.
- Scheibelreiter 2006** Georg Scheibelreiter: Wappen und adeliges Selbstverständnis im Mittelalter, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 11 (2006), Heft 2: Wappen als Zeichen, 7–27.
- Schellewald 2013** Barbara Schellewald: Spiegelungen aus Byzanz. Die Heiligkreuzkapelle Karls IV. und die Ikone, in: Manuela De Giorgi/Anette Hoffmann/Nicola Suthor (Hgg.): *Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog*, Festschrift für Gerhard Wolf, München 2013, 19–32.
- Schlosser 1993 [1938]** Julius von Schlosser: Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs, ein Versuch [1938], hrsg. von Thomas Medicus, Berlin 1993.
- Schlosser 1993** Julius von Schlosser: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs. Ein Versuch, hrsg. von Thomas Medicus (= *Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie*), Berlin 1993.
- Schlotheuber 2005** Eva Schlotheuber: Die Autobiographie Karls IV. und die mittelalterlichen Vorstellungen vom Menschen am Scheideweg, in: *Historische Zeitschrift* 281 (2005), 561–591.
- Schmid 2003** Wolfgang Schmid: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500, Trier 2003.
- Schmidt, Gerhard 1971** Gerhard Schmidt: Rezension zu Sherman 1969, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1971), 72–88.
- Schmidt, Gerhard 1977/78** Gerhard Schmidt: Die Wiener „Herzogswerkstatt“ und die Kunst Nordwesteuropas, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 30/31 (1977/78), 179–206.
- Schmidt, Gehrard 1992** Gerhard Schmidt: Beiträge zu Stil und Œuvre des Jean de Liège [zuerst 1971, Nachtrag 1990], in: ders. (Hg.): *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, 2. Bde., Wien/Köln 1992, 77–101.
- Schmidt, Peter 2003** Peter Schmidt: Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter, in: *Büchsel/Schmidt* 2003, 219–232.
- Schmidt, Peter 2005** Peter Schmidt: Mittelalterliche Münzen und Herrscherporträt. Probleme der Bildnisforschung, in: Klaus Grubmüller/Markus Stock (Hgg.): *Geld im Mittelalter. Wahrnehmung – Bewertung – Symbolik*, Darmstadt 2005, 52–90.
- Schmidt, Sebastian 2010** Sebastian Schmidt: „dan sy machten dy vürtrefflichen künstner reich“. Zur ursprünglichen Bestimmung von Albrecht Dürers Selbstbildnis im Pelzrock, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2010), 65–82.
- Schmidt, Sebastian 2018** Sebastian Schmidt: *Abbild | Selbstbild. Das Porträt in Nürnberg um 1500*, Wiesbaden 2018.
- Schmidt-Glitzner 1998** Helwig Schmidt-Glitzner (Hg.): *A Treasure House of Books. The Library of Duke August Brunswick-Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1998.
- Schmolinsky 2012** Sabine Schmolinsky: *Sich schreiben in der Welt des Mittelalters. Begriffe und Konturen einer mediävistischen Selbstzeugnisforschung*, Bochum 2012.
- Schneider 2003** Rolf-Michael Schneider: *Gegenbilder im römischen Kaiserporträt: Die neuen Gesichter Neros und Vespasians*, in: *Büchsel/Schmidt* 2003, 59–76.
- Schneidmüller 2011** Bernd Schneidmüller: *Monarchische Ordnungen – Die Goldene Bulle von 1356 und die französischen Ordnonnanzen von 1374*, in: Johannes Fried/Olaf B. Rader (Hgg.): *Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends*, München 2011, 324–335.
- Schoch/Mende/Scherbaum 2001** Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk*, Bd. 1: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kalmadelblätter*, bearb. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München/London/New York 2001.

- Schoch/Mende/Scherbaum 2002** Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, bearb. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München/London/New York 2002.
- Schönborn 1984** Christoph Schönborn: Die Christus-Ikone. Eine theologische Hinführung, Schaffhausen 1984.
- Schuster 1991** Peter-Klaus Schuster: Melencolia I – Dürers Denkbild, Bd. 1, Berlin 1991.
- Schwarz 2015** Michael Viktor Schwarz: Magnifizienz und Innovation: Rudolf IV. im Bild, in: ders./Heidrun Rosenberg (Hgg.): Wien 1365, eine Universität entsteht, Wien 2015, 28–41.
- Schwarz 2017** Michael Viktor Schwarz: Eine Pionierleistung europäischer Malerei: Das Bildnis Rudolfs des Stifters, in: Johanna Schwanberg (Hg.): Dom Museum Wien – Kunst, Kirche, Gesellschaft, Berlin/Boston 2017, 239–247.
- Schweitzer 1948** Bernhard Schweitzer: Die Bildniskunst der römischen Republik, Leipzig 1948.
- Scott 2010** Jennifer Scott: The Royal Portrait. Image and Impact, London 2010.
- Seibt 1978** Ferdinand Seibt: Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1346–1378, München 1978.
- Seitter 1982** Walter Seitter: Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hgg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a. M. 1982, 299–312.
- Setton 2006** Dirk Setton: Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik“ des Königsporträts, in: Beyer/Voorhoeve/Haverkamp 2006, 217–244.
- Shell 1998a** Janice Shell: Ambrogio de Predis. Milan, c. 1455 – Milan, after 1500, in: Francesco Porzio (Hg.): The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490–1530, Mailand 1998, 123–130.
- Shell 1998b** Janice Shell: Leonardo and the Lombard Traditionalists, in: Francesco Porzio (Hg.): The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490–1530, 65–91.
- Sherman 1969** Claire Richter Sherman: The Portraits of Charles V of France (1338–1380), New York 1969.
- Silver 2003** Larry Silver: The face is familiar: German Renaissance portrait multiples in print and medals, in: Word & Image 19 (2003), 6–21.
- Silver 2008** Larry Silver: Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor, Princeton 2008.
- Silver 2012** Larry Silver: Der Papier-Kaiser. Burgkmair, Augsburg und das Bild des Kaisers, in: AK Wien 2012, 91–99.
- Slanička 2002** Simona Slanička: Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johanns ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 182), Göttingen 2002.
- Slanička 2008** Simona Slanička: Karl IV. und Charles V. – Bildergesten der Freundschaft und Allianz zwischen Prag und Paris im 14. Jahrhundert, in: Markéta Jarošová et al. (Hgg.): Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger, 1310–1437 (= Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium 8), Prag 2008, 481–501.
- Slanička 2009** Simona Slanička: Das Loch in der Hose des Wildschweinjägers. Kleidersymbolik in den „Très Riches Heures du duc de Berry“ und der französische Bürgerkrieg, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): Kleidung im Bild: zur Ikonologie dargestellter Gewandung, Emsdetten/Berlin 2010, 83–98.
- Šmahel 2006** František Šmahel: Cesta Karla IV. do Francie, Praha 2006.
- Šmahel 2014** František Šmahel: The Parisian summit, 1377–78: Emperor Charles IV and King Charles V of France, Prag 2014.
- Šmahel 2016** František Šmahel: Die letzte Ausstrahlung der kaiserlichen Majestät: Die Reise Karls IV. nach Paris und seine Prager Pompa funebris, in: AK Prag/Nürnberg 2016, 247–252.
- Smith 1973** Alistair Smith: Dürer as a Portraitist, in: Charles R. Dodwell (Hg.): Essays on Dürer, Manchester 1973.

- Spanke 2004** Daniel Spanke: Porträt–Ikone–Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004.
- Spatharakis 1976** Iohannis Spatharakis: The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts, Leiden 1976.
- Spieß 2003** Karl-Heinz Spieß (Hg.): Medien der Kommunikation im Mittelalter (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Bd. 15), Wiesbaden 2003.
- Squatriti 1988** Paolo Squatriti: Personal appearance and physiognomics in early medieval Italy, in: *Journal of Medieval History* 14 (1988), 191–202.
- Stange 1930** Alfred Stange: Deutsche romanische Malerei, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 7 (1930), 125–181.
- Stange 1957** Alfred Stange: Zwei neuentdeckte Kaiserbilder Albrecht Dürers, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20 (1957), 1–24.
- Stange 1970** Alfred Stange: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittlerrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, hrsg. von Norbert Lieb, München 1970.
- Stegmann 1901** Hans Stegmann: Albrecht Dürers Maximilianbildnisse, in: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum* (1901), 132–146.
- Stejskal 1964** Karel Stejskal: The Work of the Court Painters in the Emmaus Monastery, in: Vlasta Dvořáková et al. (Hgg.): *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378*, London 1964, 101–113.
- Stejskal 1998** Karel Stejskal: Die Wandzyklen des Kaiser Karls IV. Bemerkungen zu Neudatierungen und Rekonstruktionen der im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen, *Umění* 46 (1998), 19–41.
- Stejskal 2003** Karel Stejskal: Ještě jednou o datování a atribucích karléžských maleb, in: *Fajt* 2003, 343–350.
- Stewart 1978** Alison G. Stewart: Unequal lovers. A study of unequal couples in Northern Art, New York 1978, 1–45.
- Stirnemann 2005** Patricia Stirnemann: The King of Illuminated Manuscripts: The *Très Riches Heures*, in: *Ak Nijmegen* 2005, 113–119.
- Straub 1984** Rolf E. Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei, in: Hermann Kühn et al. (Hgg.): *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, 131–259.
- Studničková 1989** Milada Studničková: Příspěvek k ikonografii císaře Karla IV. a Zikmunda Lucemburského, in: *Umění* 37 (1989), 221–222.
- Suckale 1977** Robert Suckale: Haben die physiognomischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung?, in: Friedrich Piel/Jörg Träger (Hgg.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, 357–369.
- Suckale 2003** Robert Suckale: Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger, in: Büchsel/Schmidt 2003, 191–204.
- Summers Wright 2000** Georgia Summers Wright: The Reinvention of the Portrait Likeness in the Fourteenth Century, in: *Gesta* 39/2 (2000), 117–134.
- Tamussino 1995** Ursula Tamussino: Margarete von Österreich: Diplomatin der Renaissance, Graz 1995.
- Tanaka 1981** Hidemichi Tanaka: Dürers Porträtkunst im Jahre 1526 und die „Vier Apostel“. Eine Interpretation basierend auf dem Ausdruck der „Vier Temperamente“, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 34 (1981), 217–226.
- Tauber 2009** Christine Tauber: Manierismus und Herrschaftspraxis: Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I, Berlin 2009.
- Tauber 2017** Christine Tauber: Rezension zu Mansfield 2016, in: *Francia-Recensio* (2017/2), Frühe Neuzeit–Revolution–Empire (1500–1815), heruntergeladen über recensio.net (Zugriff am 20.04.2021).
- Taubert 1975** Johannes Taubert: Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts, in: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 15 (Miscellanea in Memoriam Paul Coremans 1908–1965), 1975, 384–401.
- Temme 1997** Karsten Temme: Der Bildnisgebrauch Kardinal Albrechts von Brandenburg

- (1490–1545). Funktion, Themen, Formen, unpubl. Diss., Berlin 1997.
- Tersch 1999** Harald Tersch: Die schwermütigen Betrachtungen des Kometen – Politik und Emotion im „Weißkunig“, in: Klaus Arnold (Hg.): Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bochum 1999, 63–91.
- Thausing 1876** Moritz Thausing: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876.
- Thausing 1884** Moritz Thausing: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig ²1884.
- Thiel 1977** Pieter J. J. van Thiel et al. (Hgg.): All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue, Amsterdam/Maarssen 1977.
- Thümmel 1980** Hans Georg Thümmel: Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76 (1980), 97–110.
- Thümmel 1988** Hans Georg Thümmel: Die Ikone im Westen, in: *Annuario historiae conciliorum. Internationale Zeitschrift für Konziliengeschichtsforschung* 20 (1988), 354–367.
- Treichler 1971** Willi Treichler: Mittelalterliche Erzählungen und Anekdoten um Rudolf von Habsburg, Frankfurt a. M. 1971.
- Unferveht 2007** Gerd Unferveht: Da sah ich viel köstlich Dinge: Albrecht Dürers Reise in die Niederlande, Göttingen 2007.
- Velten 2011** Hans Rudolf Velten: Triumphzug und Ehrenpforte im Werk Kaiser Maximilians I.: intermediale Konstellationen zwischen Aufführung und „gedechtnus“, in: Katja Gvozdeva/Hans Rudolf Velten (Hgg.): *Medialität der Prozession*, Heidelberg 2011, 247–269.
- Vlček 1979** Ernst Vlček: Karel IV., jeho tělesné vlastnosti a zdravotní stav, in: *Staletá Praha* 9 (1979), 79–91.
- Volbach 1976** Wolfgang Fritz Volbach: Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz ³1976.
- Volkert 1978** Wilhelm Volkert: Die Siegel Karls IV., in: *AK Nürnberg/Köln*, 308–312.
- Vowinckel 2011** Annette Vowinckel: Das relationale Zeitalter: Individualität, Normalität und Mittelmaß in der Kultur der Renaissance, München 2011.
- Waetzoldt 1908** Wilhem Waetzoldt: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908.
- Waetzoldt 1938** Wilhelm Waetzoldt: Dürer und seine Zeit, London ⁴1938.
- Walker Bynum 1980** Caroline Walker Bynum: Did the Twelfth Century Discover the Individual?, in: *Journal of Ecclesiastical History* 31 (1980), 1–17.
- Walker Bynum 1995** Carolyn Walker Bynum: *The Resurrection of the Body in Western Christianity 200–1336*, New York 1995.
- Wammetsberger 1967** Helga Wammetsberger: Individuum und Typ in den Porträts Kaiser Karls IV., in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Heft 1 (1967), 79–93.
- Warnke 1996** Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln ²1996.
- Warnke 1998** Martin Warnke: Individuality as Argument. Piero della Francesca's Portrait of the Duke and Duchess of Urbino, in: *Mann/Syson* 1998, 80–96.
- Warnke 2011** Martin Warnke: Triviale Herrscherbildnisse: Zur Entwicklung politischer Popularität, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 38 (2011), 7–24.
- Weber 1993** Annette Weber: Venezianische Dogenportrats des 16. Jahrhunderts (=Centro Tedesco di Studi Veneziani 10), Sigmaringen 1993.
- Weigel 2013** Sigrid Weigel: Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses, in: Sigrid Weigel (Hg.): *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013, 7–29.
- Weiger 2017** Katharina Weiger: The Portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?, in: *Journal of Art Historiography* 17 (2017), 1–16.

- Weniger 2010** Matthias Weniger: Original, Replik, Kopie – zur Porträtproduktion in der Werkstatt von Hans Wertinger, in: Augustyn/Söding 2010, 297–308.
- Werner 2012** Elke Anna Werner: Mediale Entgrenzungen: Visuelle Strategien performativer Teilhabe bei der „Ehrenpforte“ und dem „Triumphzug“ Kaiser Maximilians I., in: Erika Fischer-Lichte/Matthias Warstat/Anna Littmann (Hgg.): Theater und Fest in Europa, Tübingen 2012, 240–250.
- Wescher 1938** Paul Wescher: Über ein Bildnis Kaiser Sigismunds, in: Die Graphischen Künste NF 3 (1938), 1–2.
- West 2016** Ashley D. West: Die Illustrationen für das Kaiserbuch: Die Caesarenköpfe Hans Burgkmairs d. Ä., in: Laube/Zäh 2016, 118–122.
- Wickhoff 1907** Franz Wickhoff: Dürer-Studien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale 1 (1907), 1–12.
- Wieck 2005** Roger S. Wieck: Bibliophilic Jealousy and the Manuscript Patronage of Jean, Duc de Berry, in: AK Nijmegen 2005, 121–134.
- Wiesflecker 1971–86** Hermann Wiesflecker: Kaiser Maximilian I.: das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5 Bde., Wien/München 1971–86.
- Wiesflecker 1981** Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I.: das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Bd. 4: Gründung des habsburgischen Weltreiches. Lebensabend und Tod. 1508–1519, München 1981.
- Wiesflecker 1991** Hermann Wiesflecker: Maximilian I., Wien/München 1991.
- Wilde 1930** Johannes Wilde: Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF 4 (1930), 213–222.
- Wilde 1933** Johannes Wilde: Das Bildnis Herzog Rudolfs IV., in: Kirchenkunst. Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst 5 (1933), 36–41.
- Winkler 1936–39** Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde. Berlin 1936–39.
- Winter 2013** Heinz Winter: Maximilian I. und das Aufkommen der Medaille nördlich der Alpen, in: AK München/Wien/Dresden 2013, 29–34.
- Wohlfeil 2002** Rainer Wohlfeil: Grafische Bildnisse Karls V. im Dienste von Darstellung und Propaganda, in: Alfred Kohler (Hg.): Karl V. 1500–1558: neue Perspektiven seiner Herrschaft in Europa und Übersee, Wien 2002, 21–56.
- Wolf, Gerhard 2002** Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.
- Wolf, Norbert 2001** Norbert Wolf: Das Retabel aus Schloß Tirol im Kontext von Kult und politischer Propaganda, in: Hartmut Krohm/Klaus Krüger (Hgg.): Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, Wiesbaden 2001, S. 111–124.
- Wolff/Wienker/Sander 1993** G. Wolff/T. F. Wienker/H. Sander: On the genetics of mandibular prognathism: analysis of large European noble families, in: The Journal of Medical Genetics 30 (1993), 112–116.
- Wolfinger 2018** Lukas Wolfinger: Die Herrschaftsinszenierung Rudolfs IV. von Österreich. Strategien–Publikum–Rezeption, Wien/Köln/Weimar 2018.
- Wood 2008** Christopher Wood: Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art, Chicago 2008.
- Wölfflin 1908** Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, München 2¹⁹⁰⁸.
- Zanker 1982** Paul Zanker: Herrscherbild und Zeitgesicht, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 2/3 (1982), 307–312.
- Zehnder 1990** Frank Günter Zehnder: Katalog der Altkölner Malerei, mit einem Anhang zu Pigmentanalysen von Hermann Kühn und dendrochronologischen Untersuchungen von Josef Bauch, Dieter Eckstein und Peter Klein (=Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11), Köln 1990.
- Zerner 2015** Henri Zerner: Le grand roi François: Élaboration d'une physiognomie memorable, in: Bruno Petey-Girard/Magali

Vène/Michèle Bimbenet-Privat (Hgg.):
François I^{er}: pouvoir et image, Paris 2015,
46–62.

Zitzlsperger 2002 Philipp Zitzlsperger:
Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und
Herrscherporträts. Zum Verhältnis von
Bildnis und Macht, München 2002.

Zitzlsperger 2008 Philipp Zitzlsperger:
Dürers Pelz und das Recht im Bild.
Kleiderkunde als Methode der Kunstge-
schichte, Berlin 2008.

Zitzlsperger 2016 Philipp Zitzlsperger: Über
die Kraft der Bilder: Sakrale und profane
Porträts im Zeitalter von Trient, in:
Eva-Bettina Krems/Sigrid Ruby (Hgg.):
Das Porträt als kulturelle Praxis, Berlin/
München 2016, 154–176.

Zsellér 2017 Enikó Zsellér: Die Künstler-
familie Strigel. Studien zur spätgotischen
Malerei in Memmingen, Petersberg 2017

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** William Makepeace Thackeray: The works of William Makepeace Thackeray: in twenty-two volumes, vol. 13: The Paris sketch book of Mr. M. A. Titmarsh; and The memoirs of Mr. Charles J. Yellowplush, London 1868, Abb. zwischen S. 290 und 291 (Scan 332). © München, Bayerische Staatsbibliothek – P.o.angl. 429 ue-13/NC – Non commercial-license, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10750572?page=332>
- Abb. 2** Louis XIV, roi de France, portrait en pied en costume royal von Rigaud, Hyacinthe, 1659–1743–1701–Louvre, France/CC BY-NC-SA, https://www.europeana.eu/de/item/2063621/FRA_280_006
- Abb. 3** Aus: Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München, 2002, S. 76, Abb. 41.
- Abb. 4** Pisanello: Leonello d'Este, 1407–1450, Marquess of Ferrara 1441 [obverse], c. 1440/1443–National Gallery of Art, Washington–Samuel H. Kress Collection–Accession Number 1957.14.598.a– Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44324.html>
- Abb. 5** Aus: Holger Kunde (Hg.): Der Naumburger Meister, Ausst.-Kat., Bd. 2, Petersberg 2011, S. 927.
- Abb. 6** Aus: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Abb. 7** © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 1.11.2 Aug 2°, folio 13r.
- Abb. 8** Aus: Georg Schmidt-von Rhein (Hg.): Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformier, Ausst.-Kat. Wetzlar, Ramstein 2002, S. 312, Nr. 809.
- Abb. 9** Meester van het Amsterdamse Kabinet: Jonge vrouw en oude man, 1475–1480. © Rijksmuseum, Amsterdam – Public Domain, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34141>
- Abb. 10** Meester van het Amsterdamse Kabinet: Jongeman en oude vrouw, 1475–1480. © Rijksmuseum, Amsterdam – Public Domain, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34142>
- Abb. 11–13** Aus: Dietrich O. A. Klose/Wilhelm Müseler: Statthalter, Rebellen, Könige. Die Münzen aus Persepolis von Alexander dem Großen bis zu den Sassaniden, München 2008, Farbtafel 8 (Kat.-Nr. 4/4d und 4/10e) und Farbtafel 9 (Kat.-Nr. 4/39a).
- Abb. 14** Aus: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Abb. 15** Aus: Hans Schadek (Hg.): Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498, Ausst.-Kat. Stadtarchiv Freiburg, Freiburg im Breisgau 1998, S. 462.
- Abb. 16** © München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Nutzung mit freundlicher Genehmigung durch das Fotoarchiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/ Gabriele Göbl.
- Abb. 17** © Musées de la ville de Strasbourg
- Abb. 18** Maximilian I. (1459–1519), Bildnis in halber Figur im goldenen Harnisch von Bernhard Strigel (Künstler)–Kunsthistorisches Museum, Austria–CC BY-NC-SA., https://www.europeana.eu/de/item/15502/GG_922
- Abb. 19** Aus: Stephan Füssel: Der Theuerdank von 1517: Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Eine kulturhistorische Einführung, Köln 2003, S. 35.
- Abb. 20** Kaiser Maximilian I. (1459–1519) von Bernhard Strigel (Künstler)–Kunsthistorisches Museum, Austria–CC BY-NC-SA., https://www.europeana.eu/de/item/15502/GG_828
- Abb. 21** Bernhard Strigel: Portrait de l'empereur Maximilien I^{er} (1459–1519), portant le

- collier de la Toison d'or, 1475–1525. © 2017 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec – Nutzung für wissenschaftliche Zwecke gestattet (u. a. ausdrücklich Dissertationen), <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065053>
- Abb. 22** Bernhard Strigel: Kaiser Maximilian I. (1459–1519) mit einer Schriftrolle, um 1515. © Staatliche Museen zu Berlin/Gemäldegalerie/Foto: Jörg P. Anders. Nutzung mit freundlicher Genehmigung durch Dr. Stephan Kemperdick (Kustos für altniederländische und altdeutsche Malerei), Gemäldegalerie Berlin.
- Abb. 23** Aus: Brigitte de Patoul/Roger Van Schout (Hgg.): Les Primitifs flamands et leur temps. La Renaissance du livre, Tournai 2000. S. 136.
- Abb. 24** Foto des Verfassers
- Abb. 25** © Rheinisches Bildarchiv Köln: rba_mf011903
- Abb. 26** © Rheinisches Bildarchiv Köln: rba_mf031199
- Abb. 27** © Institut für Realienkunde – Universität Salzburg
- Abb. 28** Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof und Kurfürst von Mainz, 1520. © Albertina, Wien/Public Domain–gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1929/76\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1929/76]&showtype=record)
- Abb. 29** Kardinal Albrecht von Brandenburg (Der kleine Kardinal) von Albrecht Dürer–Herzog Anton Ulrich-Museum, Germany–CC BY-NC-SA., https://www.europeana.eu/de/item/89/item_RNE7QSMAN4UWRXPRIPNC35GIOB6TMZVF
- Abb. 30** © München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner Institut (Foto: Bruno Hartinger, 1999), Nutzung mit freundlicher Genehmigung durch Dr. Mirjam Neumeister/Sammlungsleiterin Flämische Barockmalerei–Staatsgalerien: Aschaffenburg und Neuburg a. d. Donau.
- Abb. 31** Konrad Koch: Guldiner Maximilian I., 1495. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID19745>
- Abb. 32** Benedikt Burkart: Guldiner Maximilian I., um 1501. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID19752>
- Abb. 33** Benedikt Burkart: Guldiner Maximilian I., 1505. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID36813>
- Abb. 34** Ulrich Ursentaler: Kaiserguldiner Maximilians I., nach 1508. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID19764>
- Abb. 35** Ulrich Ursentaler: Schauguldiner Maximilians I., 1516. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID36816>
- Abb. 36** Schaumünze Maximilian I., 1519. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID36825>
- Abb. 37** Gaius Iulius Caesar (Octavianus), seit 27 v. Chr. Augustus, Tiberius, Ident. Nr. 18217667. © Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett/Foto: Dirk Sonnenwald/CC BY-NC-SA, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2364986&viewType=detailView>
- Abb. 38** Nero, Aureus, 66–67 n. Chr.. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID57640>
- Abb. 39** Galba, Sesterz, 68 n. Chr.. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID57977>
- Abb. 40** Divus Vespasianus, Aureus, 80–81 n. Chr.. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID811>
- Abb. 41** Aus: Reinhard Laube/Helmut Zäh (Hgg.): Gesammeltes Gedächtnis. Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert, Luzern 2016, S. 113.
- Abb. 42** Nero, Sesterz, 66 n. Chr.. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID57716>
- Abb. 43** Aus: Reinhard Laube/Helmut Zäh (Hgg.): Gesammeltes Gedächtnis. Konrad

- Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert, Luzern 2016, S. 123.
- Abb. 44** Galba, Sesterz, 68 n. Chr.
© KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&id=ID57977>
- Abb. 45** Aus: Reinhard Laube/Helmut Zäh (Hgg.): Gesammeltes Gedächtnis. Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert, Luzern 2016, S. 125.
- Abb. 46** Albrecht Dürer: Conrad Celtis Presenting His Book to Maximilian I, 1502.
© The Metropolitan Museum of Art/OA-Open Access, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388471>
- Abb. 47** Hans Burgkmair d. Ä.: Widmungsholzschnitt „Quatuor Libri Amorum“, 1508.
© Bayrische Staatsbibliothek, Sig. Rar. 585, 3v./CC BY-NC-SA, http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00007950/image_10
- Abb. 48** Aus: Eva Michel/Marie Luise Sternath (Hgg.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Wien/München 2012, S. 147.
- Abb. 49** Ambrogio de Predis (?): Profilbildnis Maximilians I.. © Foto: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz. Foto: Jörg P. Anders/CC BY-NC-SA, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=946380&viewType=detailView>
- Abb. 50** Aus: Michael Imhof: Dürer. Meisterwerke im Großformat, Petersburg 2012, S. 61.
- Abb. 51** Farbdiasammlung, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte. Foto: Peter H. Feist/CC BY SA 4.0, https://rs.cms.hu-berlin.de/ikb_mediathek/pages/view.php?ref=15091
- Abb. 52** Albrecht Dürer (Umkreis): Kaiser Maximilian I. (1459–1519), nach 1504.
© Staatliche Museen zu Berlin/Gemäldegalerie/Foto: Jörg P. Anders. Nutzung mit freundlicher Genehmigung durch Dr. Stephan Kemperdick/Kustos für altniederländische und altdeutsche Malerei/Gemäldegalerie Berlin.
- Abb. 53a und 53b** Aus: Erich Egg: Die Münzen Kaiser Maximilians I., Innsbruck o. J. [1971], S. 45.
- Abb. 54** Aus: Eva Michel/Marie Luise Sternath (Hgg.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Wien/München 2012, S. 42, Abb. 4.
- Abb. 55** Aus: André Grabar: Sculptures Byzantines de Constantinople, Paris 1963, Planche IX.
- Abb. 56** Weiß-Kunig 1775, S. 62b. Universitätsbibliothek Heidelberg [Sign. der Vorlage: G 5539 Folio (RES)], Heidelberger historische Bestände – digital/Public Domain, <https://doi.org/10.11588/diglit.1418#0093>
- Abb. 57** Aus: Andrea von Hülsen-Esch: Gelehrte in Gruppen, oder: das Gruppenporträt vor der Erfindung des Gruppenporträts, in: Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hgg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003, S. 184, Abb. 9.
- Abb. 58** © Bildarchiv Foto Marburg/Lala Aufsberg
- Abb. 59** Aus: Getrud Otto: Bernhard Strigel, München 1964, Abb. 85.
- Abb. 60** © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm264. Leihgabe BStGS WAF. Foto: M. Runge
- Abb. 61** Melker Altar – Florian Paulus. Wikimedia Commons/Fotograf/Urheber: Uoaeit/Public Domain – gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melker_Altar_-_Florian_Paulus.JPG?uselang=de
- Abb. 62** © Fotoarchiv des Amtes für Bau- und Kunstdenkmäler, Landesdenkmalamt, Autonome Provinz Bozen – Südtirol
- Abb. 63** Aus: Gert Amann/Leo Andergassen (Hgg.): circa 1500. Leonhard und Paola: Ein ungleiches Paar; De ludo globi: Vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches, Katalog zur Landesausstellung 2000 „Mostra storico“, Mailand 2000, Abb. S. 302.
- Abb. 64** Constantinus I – Palazzo dei Conservatori. Wikimedia Commons/Foto: Jean-Pol GRANDMONT (2011)/CC BY-SA 3.0, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:o_Constantinus_I_-_Palazzo_dei_Conservatori_\(2\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:o_Constantinus_I_-_Palazzo_dei_Conservatori_(2).JPG)
- Abb. 65** Aus: Bruno Klein (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3, München 2007, S. 39.

- Abb. 66** Aus: Klára Benešová/Ivo Hlobil (Hg.): Peter Parler & St Vitus's Cathedral 1356–1399, Prag 1999, S. 99, Abb. 16.
- Abb. 67** Aus: Klára Benešová/Ivo Hlobil (Hg.): Peter Parler & St Vitus's Cathedral 1356–1399, Prag 1999, S. 95, Abb. 3.
- Abb. 68** Aus: Robert Suckale: Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger, in: Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hgg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003, S. 197, Abb. 5.
- Abb. 69 und 70** Aus: Eva Michel/Marie Luise Sternath (Hgg.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Wien/München 2012, S. 368 und S. 177.
- Abb. 71** Röm. Republik: Röm. Republik: C. Iulius Caesar und M. Mettius, 44 v. Chr. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?lang=de&cid=ID54531>
- Abb. 72** Röm. Republik: Münze C. Iulius Caesar (Octavianus), um 38 v. Chr. © Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Foto: Dirk Sonnenwald/CC BY-NC-SA. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2364741&viewType=detailView>
- Abb. 73** Aus: Reinhard Laube/Helmut Zäh (Hg.): Gesammeltes Gedächtnis. Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert, Luzern 2016, S. 120.
- Abb. 74** Aus: Hans Körner: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997, S. 129, Abb. 97.
- Abb. 75** Aus: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.): Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten, Ulm 1999, S. 175.
- Abb. 76** Aus: Hans Körner: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997, S. 130.
- Abb. 77** Aus: Vinzenz Oberhammer: Die Bronzestatuen am Grabmal Maximilians I., Innsbruck 1955, S. 31.
- Abb. 78** © Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8329 HAN MAG, S. 6., https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2839447&order=1&view=SINGLE
- Abb. 79** Hans Burgkmair d. Ä.: Kaiser Friedrich III. (1415–1493), nach einem verlorenen Original von 1468. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/716e1b8c6c/>
- Abb. 80** Hans Burgkmair d. Ä.: Eleonore von Portugal (1434/1437–1467), Kaiserin, Halbfigur, nach einem verlorenen Original von 1468. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/7fd804295e/>
- Abb. 81** © Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
- Abb. 82** Kaiser Friedrich III. (1415–1493), Bildnis im Profil, nach einem offiziellen Kaiserporträt, Halbfigur. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/80537a945c/>
- Abb. 83** Wiener Neustadt Georgskapelle – Wappenwand. Wikimedia Commons/CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wiener_Neustadt_Georgskapelle_-_Wappenwand_1.jpg
- Abb. 84** Aus: Stefan Roller: Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Petersberg 2011, S. 27.
- Abb. 85** Mailand: Kaiser Friedrich III. (1415–1493), Profilbildnis. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/fa2431bf9d/>
- Abb. 86** Bertoldo di Giovanni: Kaiser Friedrich III., 1469. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?id=ID36779>
- Abb. 87** © Belvedere, Wien/Foto: Johannes Stoll
- Abb. 88** Anonym: Kaiser Friedrich III. (1415–1493) mit der Spangenkrone, Brustbild, Kopie aus dem 16. Jh., © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/aeteaa32d1/>
- Abb. 89** Ulrich Ursentaler: Kaiser Friedrich III., 1513. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?id=ID31867>
- Abb. 90** Bernhard Strigel: Familie des Kaisers Maximilian I. (1459–1519), nach 1515. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/cd63a3eec3/>

- Abb. 91** Bernhard Strigel: König Ludwig II. von Böhmen und Ungarn als Knabe (1506–1526), nach 1515. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/ff1418e8cc/>
- Abb. 92** Juan de Flandes (?): Philipp „der Schöne“ (1478–1506), um 1500. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/6081594975/>
- Abb. 93** Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Bd. 2: Katalog, Mailand 2003, S. 322, Kat.-Nr. I.26.
- Abb. 94a und 94b** © Strigel-Museum/Stadt Memmingen
- Abb. 95** Bernhard Strigel: Heilige Sippe, nach 1515. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.khm.at/de/object/8c3039bd58/>
- Abb. 96** Kaiser Maximilian I. und Kaiser Karl V., datiert 1529. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.khm.at/de/object/dr2bd9c90/>
- Abb. 97** Christoph Bockstorfer: Emperors Charles V and Ferdinand I, ca. 1531. © The Metropolitan Museum of Art/OA–Public Domain, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393749>
- Abb. 98** Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Mailand 2003, S. 439.
- Abb. 99** Dreikaisertaler, wohl 1564–1580. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?id=ID159700>
- Abb. 100** Dreikaisertaler, ca. 1612–1619. © KHM Wien, Münzkabinett/CC BY-NC-SA, <https://www.ikmk.at/object?id=ID159940>
- Abb. 101** Hans Maler: Erzherzog Ferdinand von Österreich, 1521. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/4588e674d3/>
- Abb. 102** Juan Carreño de Miranda: Karl II. von Spanien, 1685. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/941e1aaba/>
- Abb. 103** Jean Hey: Margaret of Austria, ca. 1490. © The Metropolitan Museum of Art/Robert Lehman Collection, 1975/OA– Open Access, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459072?ft=jean+hey&offset=0&pp=40&pos=1>
- Abb. 104** Aus: Dagmar Eichberger/Yvonne Bleyerveld (Hgg.): Women of Distinction. Magret of York – Magret of Austria, Turnhout 2005, S. 143, Kat.-Nr. 48.
- Abb. 105** Aus: Sabine Haag/Dagmar Eichberger/Annemarie Jordan Geschwend (Hgg.): Frauen. Kunst und Macht, Ausst.-Kat. Wien/Innsbruck, Wien 2018, S. 95, Abb. 2.7.
- Abb. 106** Anonym: Erzherzogin Margarete (1480–1530), Brustbild als Witwe, nach 1506. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/229754d779/>
- Abb. 107 und 108** Aus: Dagmar Eichberger: Branding. Porträtkunst und Visualisierungsstrategien am Beispiel Margaretes von Österreich, Regentin der Burgundischen Niederlande, in: Eva-Bettina Krems/Sigrid Ruby (Hgg.): Das Porträt als kulturelle Praxis, Berlin/München 2016, S. 109, Abb. 1 und 2.
- Abb. 109** Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Mailand 2000, S. 127, Nr. 29.
- Abb. 110** Copy after Jan Cornelisz Vermeyen: Mary (1505–1558), Queen of Hungary. © The Metropolitan Museum of Art/The Jack and Belle Linsky Collection, 1982/OA– Open Access, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437884>
- Abb. 111** Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Ausst.-Kat. Bonn/Wien, Mailand 2000, Kat. 48.
- Abb. 112** Hans Krell: Maria, Königin von Ungarn (1505–1558), 1524. © Staatsgemäldesammlungen–Staatsgalerie in der Neuen Residenz Bamberg/CC BY-SA 4.0, <https://www.sammlung.pinakothek.de/artwork/ovx09EpG2V>
- Abb. 113** Aus: Stefan Krause: Die Porträts des Malers Hans Maler – Bestandskatalog, in: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen (2016), S. 73, Nr. 8.
- Abb. 114** Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der

- Habsburgermonarchie, Mailand 2003, S. 404, Nr. V.7.
- Abb. 115** Aus: Erich Lessing: Die Niederlande, München 1985, S. III.
- Abb. 116a und 116b** Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Mailand 2000, S. 140.
- Abb. 117a und 117b** Peter Flötner (?): Karl V. mit seinen Geschwistern Ferdinand I. und Maria von Ungarn, 1532. © Staatliche Münzsammlung München/Foto: Nicolai Kästner. Nutzung mit freundlicher Genehmigung durch Dr. Martin Hirsch (Oberkonservator und Stellvertretender Sammlungsdirektor).
- Abb. 118** Aus: Stefan Weppelmann/Keith Christiansen (Hgg.): Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, München 2011, S. 183, Kat. 56.
- Abb. 119** Orsino Benintendi/Andrea del Verrocchio (?): Lorenzo de' Medici, possibly 1513/1520. © National Gallery of Art, Washington/OA–Open Access/Public Domain, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12189.html>
- Abb. 120** Aus: Carlo Falciani/Antonio Natali (Hg.): Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici, Florenz 2010, S. 145, Nr. II.17b.
- Abb. 121** Aus: Wilfried Seipel (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Ausst.-Kat. Bonn/Wien, Mailand 2000, S. 133, Nr. 37.
- Abb. 122** Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I. (1459–1519), 1518. © Albertina, Wien/Public Domain–gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[4852\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[4852]&showtype=record)
- Abb. 123** Augsburger Meister (?) nach Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I., Holzschnitt, um oder nach 1519. © Albertina, Wien/Public Domain–gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1934/484\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1934/484]&showtype=record)
- Abb. 124** © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm169/Foto: J. Musolf
- Abb. 125** Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I., 1519. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/5d44ee6f2c>
- Abb. 126** Aus: Martin Hirsch/Ulrich Pfisterer et al. (Hgg.): Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, Berlin/München 2013, S. 202, Nr. 100.
- Abb. 127** Aus: Thomas Schauerte (Hg.): Dürer und das Nürnberger Rathaus. Aspekte von Ikonographie, Verlust und Rekonstruktion (=Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 1), Petersberg 2013, S. 54.
- Abb. 128** Aus: Giulia Bartum: Albrecht Dürer and his Legacy, London 2002, S. 169. Abb. III.
- Abb. 129** Albrecht Dürer: Karl der Große, 1510. © Albertina, Wien/Public Domain–gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[3125\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[3125]&showtype=record)
- Abb. 130–132** Aus: Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Band II.: 1503–1510, Berlin 1937, Nr. 505, 506 und 507.
- Abb. 133** Goldene Bulle Kaiser Sigismunds. © Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg, Münzkabinett/CC0–Public Domain, <https://collections.mnha.lu/object/mnha00126/>
- Abb. 134** Böhmisches (vormals Pisanello): Kaiser Sigismund (1368–1437), 1433. © KHM-Museumsverband/CC BY-NC-SA 4.0, <https://www.khm.at/de/object/oid8bae291/>
- Abb. 135** Albrecht Dürer: Vnderweysung der messung mit dem zirckel vñ richtscheyt in Linien eben vnnd gantzen corporen durch Albrecht Duerer zů samen getzogē [...] mit zů gehoerigen figuren in truck gebracht. © Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, VDI6 D 2856/Public Domain Mark 1.0, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bvo09009894-1>
- Abb. 136** Foppa, Caradosso: Julius II., 1506. © Foto: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Foto: Reinhard Saczewski/CC BY-NC-SA. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2377526&viewType=detailView>

- Abb. 137 und 138** Aus: Katherine Crawford Luber: *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge 2005, S. 155, Abb. 83 und 84.
- Abb. 139** Siehe Abb. 122.
- Abb. 140** Siehe Abb. 125.
- Abb. 141** Prometheus-Bildarchiv/© bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin/Foto: bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders
- Abb. 142** Albrecht Dürer: Die Hände Kaiser Maximilians I. mit einem Granatapfel (Studie für das Bildnis Kaiser Maximilians I.), 1519. © Albertina, Wien/Public Domain – gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[26332\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[26332]&showtype=record)
- Abb. 143** Jost de Negker nach Albrecht Dürer: Bildnis Kaiser Maximilian I., 1518/19. © Stiftung Schloss Friedenstein Gotha/Foto: Lutz Ehardt/CC BY-NC-SA, <https://thue.museum-digital.de/object/98>
- Abb. 144** Anonym: König Maximilian als Hercules Germanicus, um 1493 oder 1500 (?). © Albertina, Wien/Public Domain – gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1948/224r\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1948/224r]&showtype=record)
- Abb. 145** Aus: Lukas Madersbacher/Erwin Pokorny (Hgg.): *Maximilianus. Die Kunst des Kaisers*, Berlin/München 2019, S. 159, Kat.-Nr. 4.
- Abb. 146** Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490–1545), 1518. © Albertina, Wien/Public Domain – gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[4853\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[4853]&showtype=record)
- Abb. 147** Albrecht Dürer: Portrait du cardinal Albrecht de Brandebourg, archevêque de Mayence, daté 1523. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Michel Urtado – Nutzung für wissenschaftliche Zwecke gestattet (u. a. ausdrücklich Dissertationen), <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo20108543>
- Abb. 148** Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1523. © Albertina, Wien/Public Domain – gemeinfrei, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1930/1442\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1930/1442]&showtype=record)
- Abb. 149** Anonym: Johannes II. der Gute (1319–1364), . © 2017 RMN-Grand Palais (Louvre Museum)/Michel Urtado – Nutzung für wissenschaftliche Zwecke gestattet (u. a. ausdrücklich Dissertationen), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10061370>
- Abb. 150** Aus: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Abb. 151** Aus: Arthur Saliger: *Der Stephansdom zu Wien*, Florenz/Graz 1992, S. 40.
- Abb. 152** Aus: Heinrich Klotz: *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1, München 1998, S. 401, Abb. 378.
- Abb. 153** Kateřina Lucemburská (1342–1395). Wikimedia Commons/Author: vlastní fotka/CC BY 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KatkaLuc_Stephansdom.jpg
- Abb. 154** Kaiser Karl IV., vom Südwestpfeiler des Hohen Turms von St. Stephan, 1360–65. © Wien Museum/Foto: Birgit und Peter Kainz/CC BY 4.0, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/14-kaiser-karl-iv-vom-suedwestpfeiler-des-hohen-turms-von-st-stephan/>
- Abb. 155** Aus: Jiří Fajt/Markus Hörsch (Hgg.): *Kaiser Karl IV. 1316–2016, Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung*, Prag 2016, S. 287.
- Abb. 156** Aus: Jiří Fajt (Hg.): *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, München et al. 2006, S. 127, Kat.-Nr. 33.
- Abb. 157** Aus: Mateusz Grzęda: „Das älteste selbstständige Bildnis der deutschen Kunst“. A Reconsideration of the Portrait of Rudolf IV, in: Uwe Fleckner/Titia Hensel (Hgg.): *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, Berlin 2016, S. 129, Abb. 4.
- Abb. 158** Aus: Jiří Fajt/Markus Hörsch (Hgg.): *Kaiser Karl IV. 1316–2016, Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung*, Prag 2016, S. 408, Nr. 8.7.
- Abb. 159** Aus: Jiří Fajt/Markus Hörsch (Hgg.): *Kaiser Karl IV. 1316–2016, Erste*

- Bayerisch-Tschechische Landesausstellung, Prag 2016, S. 145, Abb. 133.
- Abb. 160** © Institut für Stadtgeschichte; Frankfurt a. M., Best. H.01.01 (Privilegien), Nr. 208. Nutzung mit freundlicher Genehmigung durch Dr. Michael Matthäus/Leiter der Alten Abteilung.
- Abb. 161** © British Library Board, Cotton Tiberius B.VIII, fol. 43r.
- Abb. 162** © British Library Board, Cotton Tiberius B.VIII, fol. 44v.
- Abb. 163** © British Library Board, Cotton Tiberius B.VIII, fol. 58r.
- Abb. 164** Aus: Bernd Carqué: Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 192), Göttingen 2004, Abb. 42.
- Abb. 165–168** Aus: Iva Rosario: Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378, Woodbridge 2000, Abb. 8–11.
- Abb. 169** Aus: Bernd Carqué: Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 192), Göttingen 2004, Abb. 120.
- Abb. 170** Jean d'Orléans: Le Parent de Narbonne (MI 1121, Recto). © Autre RMN-Grand Palais (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques) – Thierry Le Mage/Nutzung für wissenschaftliche Zwecke gestattet (u. a. ausdrücklich Dissertationen), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20111524>
- Abb. 171** Charles V, roi de France (RF 1377). © 1981 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – Photographie Inconnu/Nutzung für wissenschaftliche Zwecke gestattet (u. a. ausdrücklich Dissertationen), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10093744>
- Abb. 172** Aus: Jiří Fajt: Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV., 1346–1378, München 2019, S. 185, Abb. 178.
- Abb. 173** Aus: Iva Rosario: Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378, Woodbridge 2000, Abb. 14.
- Abb. 174** Aus: Iva Rosario: Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378, Woodbridge 2000, S. 16, Abb. 2.
- Abb. 175** Aus: Iva Rosario: Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378, Woodbridge 2000, Abb. 40.
- Abb. 176–182** Aus: Otto Posse: Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806, 4 Bde., Dresden 1909–1913 [Bd. 1 (1909), Tafel 48: Nr. 6, Tafel 49: Nr. 2, Tafel 50: Nr. 5; Bd. 2 (1910), Tafel 1: Nr. 1, 3 und 5, Tafel 3: Nr. 4].
- Abb. 183** © Hauptstaatsarchiv Stuttgart (H 51 U 589) – Public Domain, via Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goldene_Bulle_Nahaufnahme.jpg
- Abb. 184** Reichskrone. Wikimedia Commons/Urheber: Aiwok/CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reichskrone_1.JPG?uselang=de
- Abb. 185** Charles IV-John Ocko votive picture-fragment. Wikimedia Commons/Public Domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_IV-John_Ocko_votive_picture-fragment.jpg
- Abb. 186** Aus: Wolfgang Brückle: Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380, München 2005, S. 229, Abb. 126.
- Abb. 187–190** Aus: Iva Rosario: Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378, Woodbridge 2000, Abb. 19, 34, 33 und 32.
- Abb. 191** Frescos in the Cloister of Emmaus Monastery (Prague). Wikimedia Commons/GFreihalter/Prag 2018/CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prag_Emmauskloster_Fresken_387.jpg
- Abb. 192** Aus: Jiří Fajt/Markus Hörsch (Hgg.): Kaiser Karl IV. 1316–2016, Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung, Prag 2016. S. 330, Nr. 4.2.a.
- Abb. 193** Quelle: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 2813, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvtb8449684q/f92.item.zoom>
- Abb. 194 und 195** Aus: Jiří Fajt: Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV., 1346–1378,

- Ausst.-Kat., München 2019, S. 110, Abb. 86 und S. 111, Abb. 88.
- Abb. 196** Aus: Pia Maria Grüber (Hg.): „Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel“: Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, München 1994, S. 112, Abb. 19.
- Abb. 197** Aus: Jean Dufournet: Die „Très Riches Heures“ von Jean, Duc de Berry, Paris 1995, S. 13.
- Abb. 198** Quelle: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, MS lat. 18104 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449684q/f586.item>
- Abb. 199** Aus: Jan Bialostocki (Hg.): Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Berlin 1972, Abb. 202a.
- Abb. 200** © Amt für kirchliche Denkmalpflege Trier, Foto: Rita Heyen
- Abb. 201 und 202** Aus: Franz J. Ronig: Die Bildnisse Kunos von Falkenstein: Typ oder Porträt?, in: Anton Legner (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 3, Köln 1978, S. 212 und 213.
- Abb. 203** Prometheus-Bildarchiv: Phoenix-Mz., Institut für Kunstgeschichte, Universität Mainz, Foto: Klaus T. Weber, 2008
- Abb. 204** Aus: Franz J. Ronig: Die Bildnisse Kunos von Falkenstein: Typ oder Porträt?, in: Anton Legner (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 3, Köln 1978, S. 214.
- Abb. 205** © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 206** © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 207** © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 208** Aus: Otto Posse: Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806, 4 Bde., Dresden 1909–1913, Bd. 1 (1909), Tafel 51, Nr. 1.
- Abb. 209** Aus: Rolf Toman (Hg.): Die Kunst der Romanik: Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996, S. 403.
- Abb. 210** Aus: Alain Erlande-Brandenburg: Triumph der Gotik 1260–1380, München 1988, S. 338.
- Abb. 211** © Rheinisches Bildarchiv Köln, Helmut Buchen: rba_coo1048
- Abb. 212** Aus: Jiří Fajt/Jan Royt: Magister Theodoricus. Hofmaler Kaiser Karls IV. Die künstlerische Ausstattung der Sakralräume auf Burg Karlstein, Prag 1997, S. 29, Abb. 31.
- Abb. 213** Aus: Anton Legner: Ikon und Porträt, in: Anton Legner (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 3 Bde., Köln 1978, Bd. 3, S. 225.
- Abb. 214** Aus: Iohannis Spatharakis: The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts, Leiden 1976, Abb. 146.
- Abb. 215** Foto des Verfassers
- Abb. 216a und 216b** Aus: Pierluigi Leone de Castris: Simone Martini, Mailand 2003, S. 139 und 145.
- Abb. 217** Aus: Anna Derbers/Marl Sadona (Hgg.): The Usurer's Heart. Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua, University Park (PA) 2008, Tafel 40.
- Abb. 218** Porträtmedaille Francesco I. da Carrara, 1390. © Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett – Public Domain Mark 1.0, <https://ikmk.smb.museum/object?id=18228098>
- Abb. 219** Aus: Jiří Fajt (Hg.): Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München 2006, S. 143.
- Abb. 220** Aus: Jiří Fajt (Hg.): Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München 2006, S. 223.
- Abb. 221** Aus: Jiří Fajt (Hg.): Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München 2006, S. 389.
- Abb. 222** Siehe Abb. 65
- Abb. 223** Aus: Jiří Fajt (Hg.): Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München 2006, S. 223.
- Abb. 224** Siehe Abb. 152.
- Abb. 225** Aus: Eva Irblich (Hg.): Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst, Wien 1996, S. 83, Abb. 14.

- Abb. 226** Aus: Anton Legner: Ikon und Porträt, in: Anton Legner (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 3, Köln 1978, S. 226.
- Abb. 227** Aus: Susie Nash (Hg.): „No Equal in Any Land“. André Beauneveu. Artist to the Court of France and Flanders, Ausst.-Kat-Brügge, London 2007, S. 184f, Abb. 93.
- Abb. 228** Aus: Anthony Harvey/Richard Mortimer (Hgg.): The funeral Effigies of Westminster Abbey, Woodbridge 1994, Tafel I.
- Abb. 229** Aus: Joachim Poeschke (Hg.): Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik, München 2000, Tafel 81.
- Abb. 230** Aus: Joachim Poeschke (Hg.): Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 2: Gotik, München 2000, Tafel 79.
- Abb. 231a und 231b** © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 232** Aus: Joachim Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik, München 2000, S. 103, Abb. 31.
- Abb. 233** Aus: Johannes Tripps: Restauratio imperii. Tino da Camaino und das Monument Heinrichs VII. in Pisa, in: Michael Viktor Schwarz (Hg.): Grabmäler der Luxemburger, Luxemburg 1997, Tafel VII.
- Abb. 234** Aus: Erwin Panofsky: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln 1993, Abb. 399.
- Abb. 234** Aus: Susie Nash (Hg.): „No Equal in Any Land“. André Beauneveu. Artist to the Court of France and Flanders, Ausst.-Kat-Brügge, London 2007, S. 34, Abb. 5.
- Abb. 236** Aus: Susie Nash (Hg.): „No Equal in Any Land“. André Beauneveu. Artist to the Court of France and Flanders, Ausst.-Kat-Brügge, London 2007, S. 30, Abb. 3.

Für Jakob Burckhardt gehörte „die Frage, wie weit Porträt? wie weit Ideal? [...] zu den anmutigsten Fragen der italienischen Kunstgeschichte“. Sie ist tatsächlich nicht nur ein zentrales Problem der italienischen, sondern der gesamteuropäischen Porträtgenese und ihrer Erforschung. Gerade im Hinblick auf Herrscherbildnisse wurde dabei der für Begriff und Sache des Porträts elementare Aspekt physiognomischer Ähnlichkeit (*similitudo*) immer wieder marginalisiert, trat das „Individuum“ hinter „Typus“, „Ideal“ und „höherer Auffassung“ zurück. Die vorliegende Untersuchung setzt diesem nur scheinbaren Gegensatz ein am Konzept der *similitudo* orientiertes Interpretationsmodell entgegen, das die nachantike ‚Wiederentdeckung‘ der Ähnlichkeit als einen ebenso bedeutenden wie effektiven Faktor der politischen Semiotik begreift.