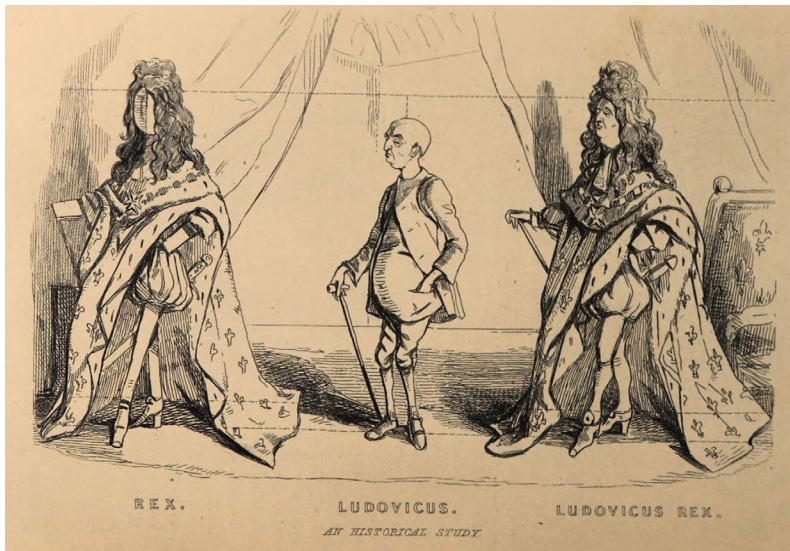


# 1 Einleitung: *Do barbers and cobblers make the gods that we worship?*

In einer populären und vielfach wiederabgedruckten Karikatur aus dem Jahr 1840 hat William M. Thackeray – bezogen auf das Genre des Herrscherporträts<sup>1</sup> – 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 heißt“,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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‘.<sup>10</sup> 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.“<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.“<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

Der an der überlieferten antiken Praxis, zumal der Apelles-Antigonos-Episode,<sup>15</sup> 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 Asklepieion 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 [...].<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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 [...]“.<sup>18</sup> 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“. <sup>19</sup> 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 <sup>20</sup> – die Ähnlichkeitsrelation von Kunstwerk und Wirklichkeit bleibt aber dennoch verbindlich. <sup>21</sup> 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*). <sup>22</sup> 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. <sup>23</sup>

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.<sup>24</sup>

Im selben Sinne berichtet auch „Michelangelos Bauchredner“<sup>25</sup> 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*.<sup>26</sup> Für Michelangelo, der die vergängliche phänotypische Kontingenz real existierender Körper rundheraus leugnet,<sup>27</sup> 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,<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Abgesehen von Michelangelos radikalem Konzept „absoluter Idealisierung“, die das „Band der Referentialität“<sup>30</sup> zwischen Naturvorbild und Kunstwerk souverän zerreißt, und einigen weiteren manifesten Beispielen blieb tatsächlich weit eher das hnlichkeitspostulat 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 Portrtbegriffs. 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“.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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“.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> Dabei fällt das Gesicht nicht nur „als Medium von Ausdruck, Selbstdarstellung und Kommunikation“<sup>41</sup> mit der Maske ineins, was letztlich die von Robert Ezra Park oder Erving Goffman für die Soziologie beschriebene Theorie interaktiven Sozialtheaters fortschreibt,<sup>42</sup> 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.“<sup>43</sup> 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“<sup>44</sup> 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“.<sup>45</sup> 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“.<sup>46</sup> 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.“<sup>47</sup> 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“.<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup> 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“.<sup>50</sup> 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.“<sup>51</sup> 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“,<sup>52</sup> bei der die Pose fast immer „über die Ähnlichkeit mit der Person siegte“.<sup>53</sup> 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,<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup>

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“. <sup>56</sup> 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. <sup>57</sup>

<sup>56</sup> Deutsch von Martina Kempfer; zit. nach Beyer 2002, 77.

<sup>57</sup> 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“. <sup>58</sup> 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. <sup>59</sup> 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.“<sup>60</sup> 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?<sup>61</sup>

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“<sup>62</sup> 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“. <sup>63</sup> Die Bilder von (Herrscher-)Gesichtern sollen hierzu zwar mit Valentin Groebner als „Ich-Plakate“ und „Aufmerksamkeitsmaschinen“, <sup>64</sup> aber gerade nicht als bloße „Instrumente für simulierte Ähnlichkeiten“, nicht als bloße „Identifikationsfiktionen“ <sup>65</sup> begriffen werden. Es soll also gerade nicht nur nach der „Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei“ <sup>66</sup>, 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. <sup>67</sup>

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“.<sup>68</sup> 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.