

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 Schiebedeckel 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* gefahrvolle ‚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 Rehabilitierung 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.