

3 Heraldische Gesichter – Habsburgische Herrscherporträts um 1500

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

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

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

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

150 Roeck/Tönnemann 2005.



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

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

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

151 Vgl. Anzelewsky 1965.



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

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

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

152 Ebd., 299.

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

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

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

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

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

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

155 Vgl. Metzger 2011, 22.

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

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

158 Birken 1668, 1386.

159 Metzger 2011, 23.

160 Groebner 2004.

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

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

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

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

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

165 Vgl. dazu Reißer 1997, 62.

166 Siehe Anm. 164.

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



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

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

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

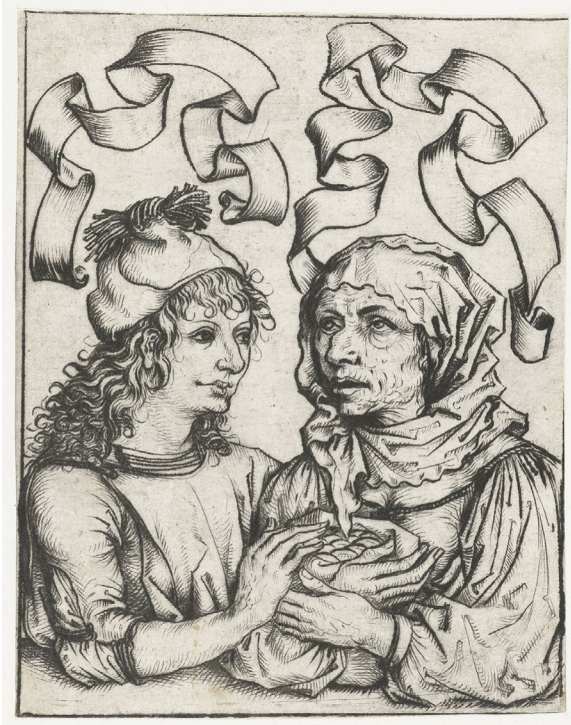


Abb. 10 Hausbuchmeister: Junger Mann mit alter Frau, „Ungleiches Paar“, Kaltadel, 1475–80 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Obj.-Nr. RPP-OB-932).

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

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

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

170 Metzger 2011, 24.

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

175 Madersbacher 2000, 369.



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

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

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

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

3.2 Des Kaisers *imagines verae*

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

177 Spanke 2004, 449 f.

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

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

180 Vgl. den Katalog ebd., 270–281.

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



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



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



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



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

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

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

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



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



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



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



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

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

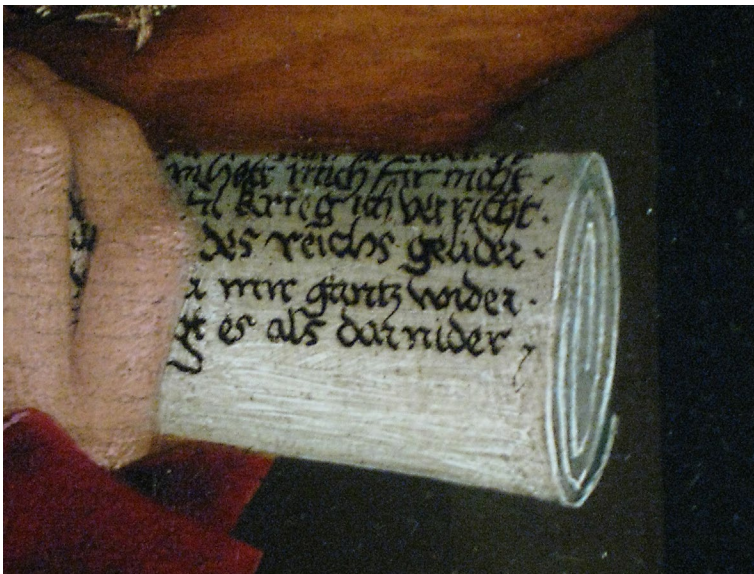


Abb. 24 Detail von Abb. 19 mit dem Schriftstück in der Hand des Regenten (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. 2110).



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

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

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

188 Das hat zuletzt Eisenbeiß 2017 ausführlich getan.

189 Bredekamp 2014, 10.

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



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

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

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

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

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

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

193 Vgl. dazu Beutler 1990.

194 Ebd., 293–296.

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

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

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

196 Vgl. Eisenbeiß 2017, 103.

197 Belting 2001, 125.

198 Ebd., 115.

199 Eisenbeiß 2017, 101.

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



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

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

200 Ebd., 83.

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

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

201 Müller, Matthias 2009, 122.

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

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

204 Vgl. Eisenbeiß 2017, 103 f.

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



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



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

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

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

207 Ebd.

208 Fastert 2002, 290.

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

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

209 Vgl. Eisenbeiß 2017, 105.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

214 Eisenbeiß 2017, 127.

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

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

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

215 Kohl/Gaier/Saviello 2012, 21.

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

217 Ebd., 108.

218 Ebd.

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

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

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

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

220 Eisenbeiß 2017, 120 f.

221 So Spanke 2004, 449 f.

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

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

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

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

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

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

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

224 Spanke 2004, 54.

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

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

227 Ebd.

228 Zitzlsperger 2016, 170.

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

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

230 Berstl 1920, 95.

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

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

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

234 Müller, Matthias 2009, 123.

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

236 Kohl 2016, 191.

237 Spanke 2004, 57.

238 Kogl 2016, 191.

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

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

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

239 Keller 1939, 229.

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

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

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

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

244 Madersbacher 2000, 369.



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



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



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



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



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



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



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



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

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

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

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

245 Bredekamp 2010, 192.

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

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

248 Helmrath 2013, 305 f.



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



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

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

249 Vgl. Chiai 2013, insb. 224–228.

250 Helmrath 2007.

251 Helmrath 2013, 306.

252 Vgl. dazu auch Chiai 2013, 220.

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

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

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

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

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

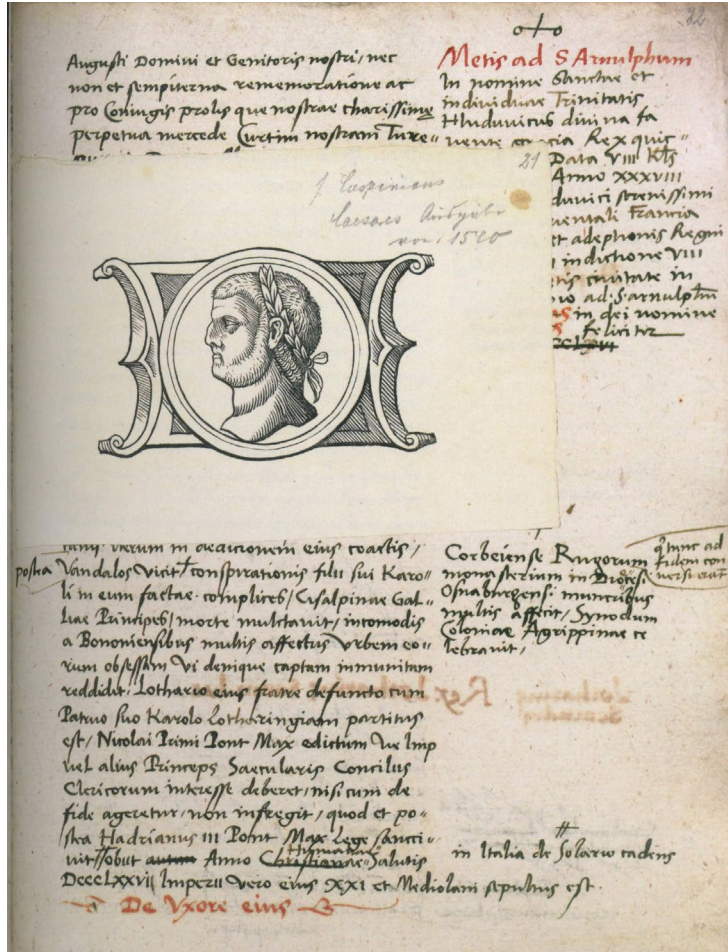
256 Fehrenbach 2011a, 273.

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

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

259 Schauerte 2012a, 44.

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



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

260 Vgl. West 2016.

261 Ebd., 120.



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



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

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

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

262 Keller, Harald 1939, 229.

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

264 Siehe Anm. 120.



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

269 Eisenbeiß 2017, 81.

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

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

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

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

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

273 Ebd., 83.

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

275 JAK II (1884), Reg. 638.

276 Ebd., Reg. 639.

277 Ebd., Reg. 645.

278 So Eisenbeiß 2017, 82.

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

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

279 Schapiro 1973, 46.

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

281 Vgl. dazu Falk 1968, 20.

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

283 Eisenbeiß 2017, 84.

284 Ebd.



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



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

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

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

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

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

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

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

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

288 In einem ähnlichen Sinne Eisenbeiß 2017, 209 f.

289 Siehe Anm. 275.

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

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



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



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

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

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

291 Vgl. Baldass 1913/14, 261.

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

293 Baldass 1913/14, 263.

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



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



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



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

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

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

295 Anzelewsky 1991, 199.

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

297 Vgl. Bock/Grosshans 1996, 43.



53a



53b

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

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

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

299 Eisenbeiß 2017, 211.

300 Vgl. ebd., 209–212.

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

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

301 Egg 1971, 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

306 Siehe Anm. 184.

307 Kartschoke 1992, 20 f.

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

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

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

308 Vgl. Büchsel 2003.

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

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



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

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

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

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

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

313 Ebd., 218 f.

314 Vgl. Pohlsander 1998.

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

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

316 Madersbacher 1993, bes. 28 ff.

317 Eisenbeiß 2017, 223.

318 Ebd., 222.

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

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

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

320 Ebd., 231.

321 Siehe Anm. 184.

322 Siehe Anm. 185.

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

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

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



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



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

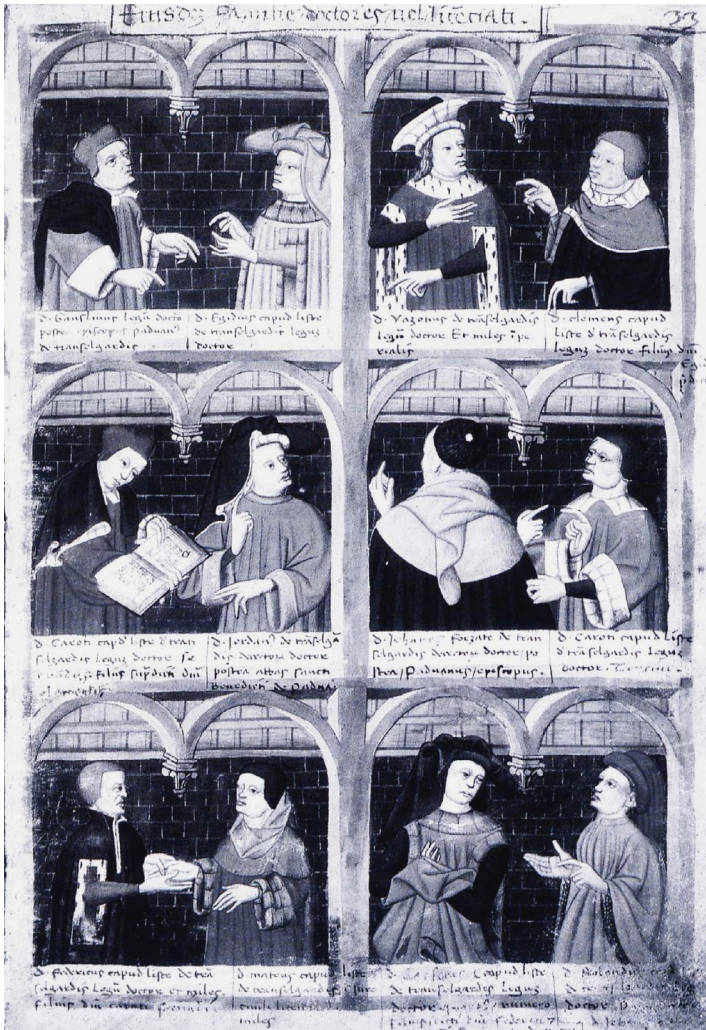


Abb. 57 Gelehrte im Disput, aus: *De viris illustribus familiae Transelgadorum et Capitis Listae*, 1434–40 (Padua, Biblioteca Civica, ms. B.P. 954, fol. 33r).

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

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

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

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

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

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

328 Vgl. ebd., 231–233.

329 Eisenbeiß 2017, 233.

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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

331 Vgl. Polleross 1988, Teil II, 379.

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

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

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

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



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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

336 Vgl. Suckale 2003.



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

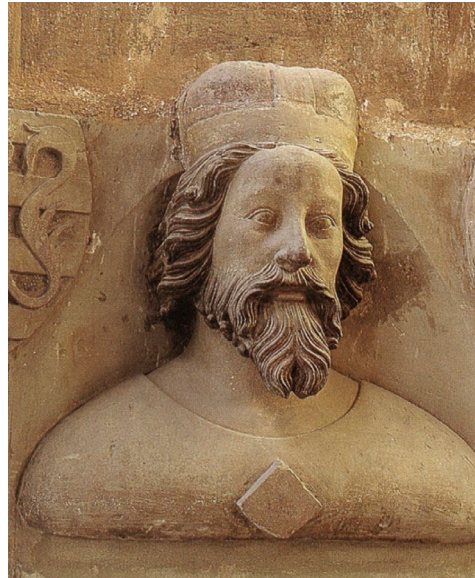


Abb. 66 Parler-Werkstatt: Triforienbüste Wenzels von Luxemburg, um 1374 (Prag, Veitsdom).

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

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

337 Ebd., 193.

338 Ebd., 203.



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



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

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

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

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

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

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

340 Vgl. Suckale 2003, 200.

341 Ebd.

342 Ebd., 203.

343 Ebd.

344 Ebd., 204.

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

346 Belting 2003.

347 Eisenbeiß 2006, 99.



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

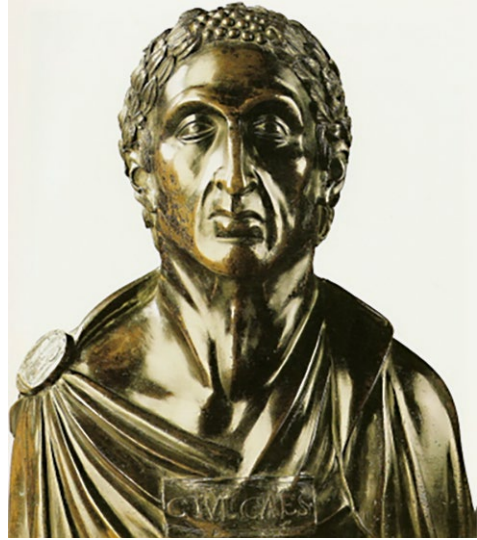


Abb. 70 Jörg Muskat: Julius Caesar, Bronzebüste, um 1509 (Badisches Landesmuseum, Karlsruhe).

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

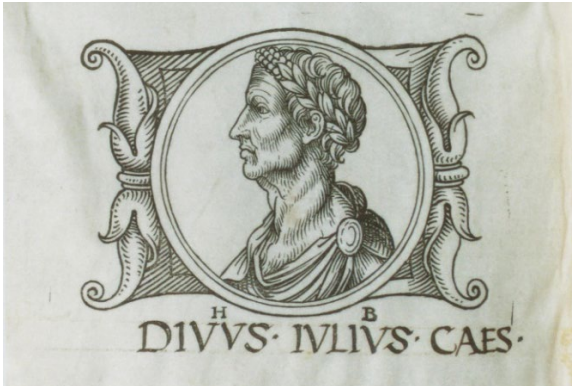


Abb. 73 Hans Burgkmair d. Ä.: Bildnis des vergöttlichten Caesar, Holzschnitt für Conrad Peutingers *Kaiserbuch*, 1505/09 (Studienbibliothek Dillingen, V, 1462, vor Blatt 1 unten).

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

353 Ebd., 268 f.

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



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



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



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



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

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

³⁵⁵ Eisenbeiß 2017, 269.

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



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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

361 Eisenbeiß 2017, 118.



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

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



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

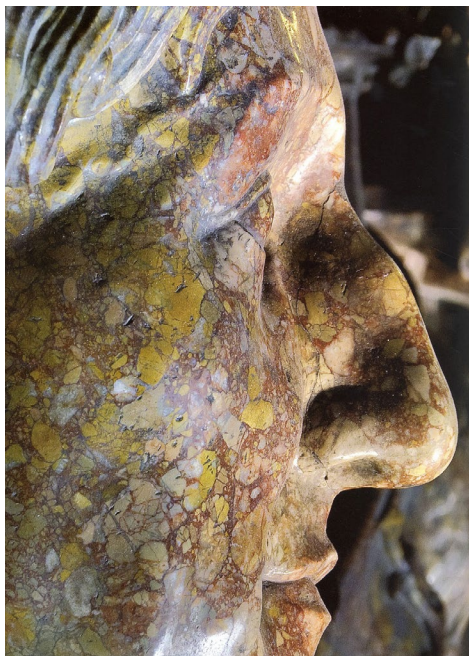


Abb. 84 Niclas Gerhaert van Leyden: Liegefigur vom Grabmal Friedrichs III., Detail, um 1470 (Wien, Stephansdom).



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



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

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

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

362 Vgl. dazu auch Eisenbeiß 2017, 160.

363 Ebd., 160f.

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

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

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

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

366 Ebd., 82.

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

368 So auch Dornik-Eger 1966, 79.

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

370 Vgl. Egg 1971, 45.



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



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



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

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

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

371 Siehe dazu unten Anm. 382.

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



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

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



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

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

373 Eisenbeiß 2017, 253.

374 Ebd., 252.

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



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



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

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

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



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

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

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

376 Siehe unten Anm. 382.

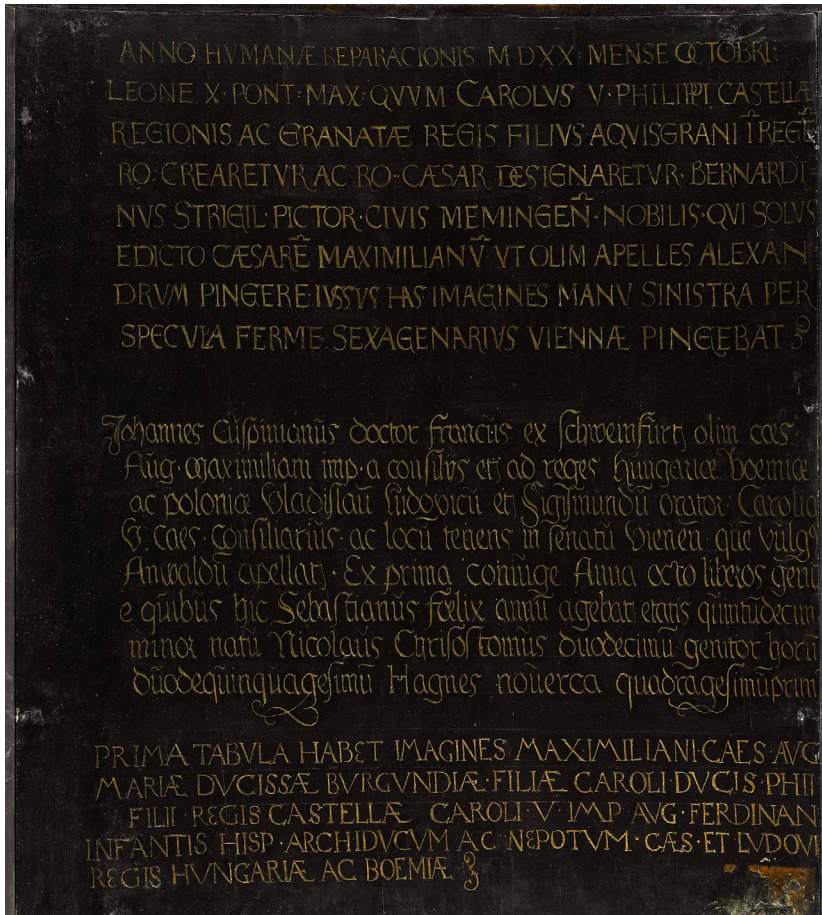


Abb. 94b Bernhard Strigel: Rückseite des Cuspinian-Familienbildnisses mit der ausführlichen Inschrift, 1520 (Memmingen, Strigel-Museum).

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

388 Hart 1971, 603.



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

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

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

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



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

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

390 Müller, Matthias 2019, 277.

391 Ebd.

3.5 Geschlechterübergreifendes *Branding* – Habsburgische Frauenporträts nach 1500

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

392 Eichberger 2016, 114.

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

394 Eichberger 2016, 114.

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

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



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



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



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



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



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



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

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

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

398 Eichberger 2016, 112.

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

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



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

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

400 Eichberger 2016, 112.

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

402 Eichberger 2016, 112.



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

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

403 Ebd.

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

405 Vgl. Eichberger 2002, 33–35.

406 Eichberger 2016, 113.



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

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

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

407 Vgl. dazu ausführlich Moos 1998.

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

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



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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

417 Eine andere Version der Medaille, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, ist um ein bislang nicht bestimmbares Wappen mit doppelschwänzigem, steigendem Tier als Teil der ornamentalen Damaszierung der Rückseite mit dem Porträt der Maria von Ungarn ergänzt (KHM, Münzkabinett, Inv.-Nr. 733bß), das bei der gezeigten Version der Staatlichen Münzsammlung München entfällt. Siehe: <https://www.khm.at/de/object/ebrafzrf78/> (abgerufen am 22.01.2022).



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

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

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

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

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

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

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

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

420 Vgl. dazu Matthews 2003, 34.

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

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

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

423 Warnke 1998, 83.

424 Slanička 2002, 331.

425 Marin 1997, 234.

426 Belting 2002, 36.

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

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

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

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

428 Tauber 2009, insb. 30–50.

429 Ebd., 30 f.

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

431 Tauber 2009, 38.

432 Mansfield 2016.

433 Ebd., 72.

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

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

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

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

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

436 So Tauber 2017 in ihrer Rezension von Mansfields Buch.

437 Tauber 2017.

438 Kohl 2012.

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

440 Ebd. 190.



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

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

441 Vgl. Krass 2012 sowie Krass 2016.

442 Kohl 2016, 193.

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



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



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

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

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

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

445 Kohl 2016, 194 f.

446 Ebd., 195–197.

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

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

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

447 Ebd., 198.

448 Ebd.

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

450 Ebd., 132.

451 Ebd.

452 Kohl 2016, 189.



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

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