

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

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

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

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



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



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

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

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

453 Schauerte 2016, 97.

454 Ebd.

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

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



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

Der genaue Zeitpunkt der Porträtsitzung war demnach der 28. Juni 1518 und Ort des Geschehens ein dem Kaiser zugewiesenes *stüble* der bischöflichen Residenz neben dem Augsburger Dom.<sup>456</sup> Ob Dürer dabei in kaiserlichem Auftrag, auf eigene oder die Veranlassung des Nürnberger Rates hin tätig wurde, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit eruieren.<sup>457</sup> Er hielt sich jedenfalls von Juni bis September 1518 in Begleitung von Lazarus Spengler und Kaspar Nützel, beide Mitglieder des größeren Rats der Stadt Nürnberg, in Augsburg auf<sup>458</sup> und schuf neben der Porträtzeichnung des Kaisers im Verlauf dieser Wochen auch Zeichnungen einer Reihe anderer hoher Herren – neben dem Reichskanzler Albrecht von Brandenburg etwa Kardinal Matthäus Lang von Wellenberg, Graf Philipp zu Solms-Lich und Jakob Fugger der Reiche<sup>459</sup> –, was doch eher an Auftragsarbeiten und nicht unbedingt an eine reine „Good-Will-Tour“ für Nürnberger Interessen<sup>460</sup> denken lässt. Die in geradezu kalligraphischer Schönschrift verfasste, ausführlich beglaubigende Beischrift – das Künstlermonogramm ist von späterer Hand – enthält jedenfalls nicht nur wertvolle Informationen, sondern macht bereits auch etwas anderes deutlich: Für Dürer muss es sich bei der in Augsburg gewährten Porträtsitzung und also der Möglichkeit, den Kaiser *ad vivum* zu zeichnen, um einen großen Augenblick gehandelt haben, dessen Bedeutung und Relevanz im Folgenden näher zu beschreiben sein wird.<sup>461</sup>

Dem Erfolg von Dürers Porträt, der sich zeitgenössisch vor allem an der raschen Entstehung und Verbreitung der unterschiedlichen Holzschnitt-Versionen ablesen lässt,<sup>462</sup> korrespondiert in gewisser Weise die überschwängliche Begeisterung, die die moderne Kunstgeschichtsschreibung dem Porträt Dürers – auch und gerade im Abgleich mit der „geradezu penetranten, tiefgekühlten Formelhaftigkeit“<sup>463</sup> der autorisierten Porträttypen – immer wieder entgegengebracht hat. Dabei wurde es zweifellos zurecht sowohl als herausragende Leistung des Porträtisten Dürer<sup>464</sup> wie auch als das ausdrucksvollste und komplexeste Porträt beschrieben, das von Maximilian existiert.

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

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

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

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

460 Rebel 1996, 310.

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

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

463 Müller, Matthias 2009, 123.

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

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

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

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

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

465 Stegmann 1901, 133.

466 Baldass 1913/14, 283.

467 Rebel 1996, 311.

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

469 Ebd.

470 Lange/Fuhse 1893, 169 f.

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zieht man weiter in Betracht, dass Dürer im selben Zuge der Tochter des Tommaso Bombelli, einem Seidenhändler aus Genua und Zahlmeister Margaretes, eine Trinitätsdarstellung schenkte, dass er für seine verkauften Ölgemälde während der Reise zwischen acht und 30 Gulden einnahm<sup>477</sup> und dass das englische Wolltuch eine durchaus begehrte Ware war, von der eine etwa 20 Meter lange Bahn in Italien zwischen fünf und 15 Dukaten kostete,<sup>478</sup> ist der Tausch des Gemäldes – mit dem Dürer nun, nota bene, eine große Enttäuschung verband – gegen besagtes Tuch zwar immer noch ausgesprochen unvorteilhaft, aber nicht ganz so bodenlos, wie er prima vista erscheint: Nimmt man für einen Gulden einen heutigen Gegenwert von etwa 70 Euro, hätte ein Ölgemälde Dürers zwischen 560 und 2100 Euro gekostet. Demgegenüber hätte eine 20 Meter lange Stoffbahn des englischen Wolltuchs in Italien – setzt man etwa 80 Euro für einen Golddukat an – zwischen 400 und 1200 Euro gekostet. Da Dürer jedoch kaum eine zwanzig Meter lange Bahn erhalten haben wird, käme man für ein, sagen wir, zwei Meter langes Stück zumindest noch auf einen Gegenwert von 40 bis 120 Euro. Auch die gegenüber der Medaille vergleichsweise große Sperrigkeit des Gemäldes als Teil von Dürers Gepäck während der länger als ein Jahr währenden Reise spricht nicht gegen das Wiener Gemälde. Dürer führte sowohl Gemälde wie auch Graphiken und Zeichnungen in großer Zahl mit sich und finanzierte die Reise

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

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

477 Vgl. Schmid 2003, 474 und 476.

478 Vgl. dazu Ashtor 1984.

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

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

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

479 Vgl. Schmid 2003, 471.

480 Ebd., 474.

481 Glück 1905, 227.

482 Ebd., 228.

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

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



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

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

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

485 Ebd., 470.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

493 Müller, Matthias 2009, 118.

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

der kaiserlichen Mitrakrone (Abb. 125).<sup>495</sup> Dem steht jedoch eine erstaunlich individualisierende physiognomische Durchbildung in Dürers Porträt gegenüber: „In auffälligem Kontrast zu diesem offiziellen Habitus steht nun die Binnengestaltung des kaiserlichen Porträts, das erstaunlich individuelle Züge zu besitzen scheint, die auch von den ansonsten vorherrschenden majestätischen Gesichtszügen nicht überlagert werden.“<sup>496</sup> Weil Müller diese „Individualität“ jedoch vor allem als eine „Illusion der Malerei“ begreift und sie also stets nur dem Anschein nach vorhanden ist, kommt er mit Annette Weber<sup>497</sup> auch für das Maximilian-Porträt zu dem Schluss, dass nicht der „seelische Zustand“ des Herrschers vorrangiger Bildgegenstand war, „sondern die durch Dürers künstlerisches Vermögen auf illusionistische Weise zur Anschauung gebrachte Idealität des humanen, kultivierten und vernunftbegabten Imperators. [...] Im Alten Reich war ein solches Herrscherporträt, bei dem die tradierten Würdeformeln und Regententopoi mit den Mitteln eines künstlerisch-ästhetischen Illusionismus in eine lebendig-individuelle, ja beseelte Figur verwandelt wurden, etwas vollkommen Neues.“<sup>498</sup> Jedenfalls sei es genau diese „außergewöhnliche, innovative Leistung der Malerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts“ gewesen, die dann auch das drastische Missfallen in den Niederlanden erregte:

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

495 Die komplette Inschrift lautet:

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

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

496 Müller, Matthias 2009, 118 f.

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

498 Müller, Matthias 2009, 122.

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

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

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

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

499 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

507 Giehlow 1903/04, 60.

508 Ebd., 78.

veranlasst worden wäre<sup>509</sup> –, dass ihm *der Saturnus [...] zw den awgen her aw* schaut. Es hieße weiter, auch die von Ficino ausführlich beschriebene Janusköpfigkeit des *humor melancholicus*, derer sich Dürer und der Kaiser gleichermaßen bewusst waren,<sup>510</sup> auch bezogen auf dies Herrscherporträt in Rechnung zu ziehen. Beides soll nicht völlig ausgeschlossen werden und es kann durchaus sein, dass Dürer auch die edle Melancholie des gelehrten und kultivierten Kaisers mit darzustellen beabsichtigte. Zugleich aber setzte das bereits bei der Zeichnung nach dem Leben, nach der alle daraus abgeleiteten Porträts exakt gearbeitet sind, eine so absichtsvolle und vorgängige Intention voraus, die doch mindestens fraglich erscheint. Auch wäre daran zu erinnern, dass für Dürer wie für die von ihm zu Rate gezogenen *Fisycy* die Natur eines Menschen – will sagen dessen Komplexion oder Temperament – aus einer Vermessung der konkreten Erscheinung zu ermitteln ist: *Also kummt aus der Messung, daß die Natur aus der Gestalt des Menschen kunntlich wirdet.*<sup>511</sup> Zwar muss sich nach Dürers Dafürhalten auch und gerade der Porträtmaler mit den *fir complexen* und *obern eingiessungen* auskennen,<sup>512</sup> aber die eigentliche Charakterdeutung erfolgt konsekutiv, sie ergibt sich erst aus dem Naturstudium und nicht umgekehrt: „Nicht die Temperamentenlehre ist Dürers Lehrmeisterin, sondern die Natur, die ihrerseits jedoch durch das Raster dieser Lehre gesehen wird [...]“. <sup>513</sup> Die natürliche Gestalt also enthält und enthüllt das Temperament des Dargestellten und wird diesem gerade nicht – als eigenmächtige Zutat des Malers – nachträglich eingeschrieben:

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

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

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

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

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

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

513 Fastert 2004, 255.

514 Rupprich 1956–69, Bd. 3, 286.

515 Lange/Fuhse 1893, 291.



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

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

## 4.2 Dürers Porträts – die ähnlichsten Bildnisse des Kaisers?

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

516 Siehe Anm. 547.

517 Stegmann 1901, 136.

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

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

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

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

519 Ebd., 470.

520 Vgl. dazu auch Rebel 1996, 310.

521 Eisenbeiß 2017, 54.

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

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

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

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

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

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

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

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

526 Eberlein 2012, 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

528 Löcher 1982, 316.

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

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

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



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



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

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

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

532 Löcher 1982, 323.

533 Ebd., 322.



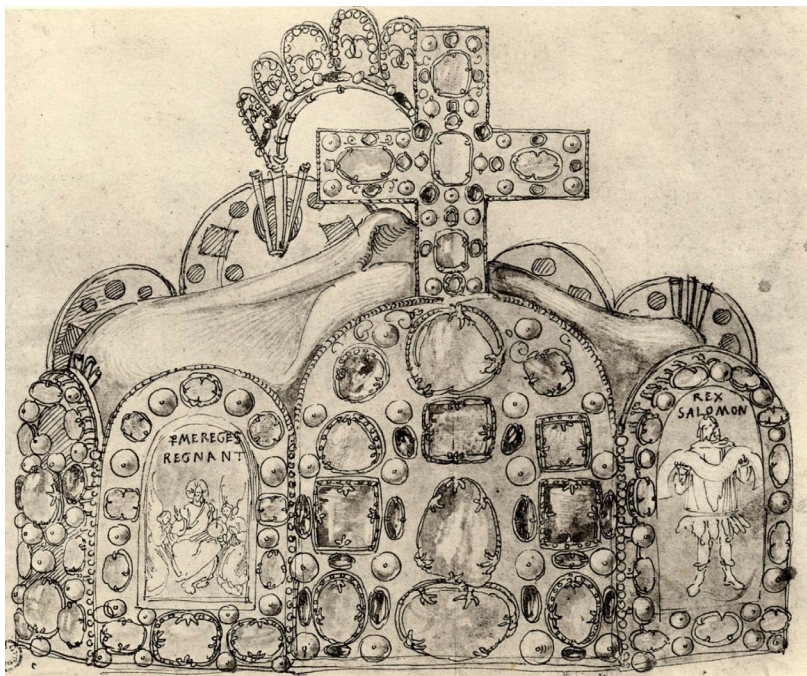
**Abb. 129** Albrecht Dürer:  
Kompositionsentwurf Karls des  
Großen im Ornat und mit den  
Reichsinsignien, aquarellierte  
Federzeichnung, 1510 (Wien,  
Albertina, Inv.-Nr. 3125).



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

534 Ebd.

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

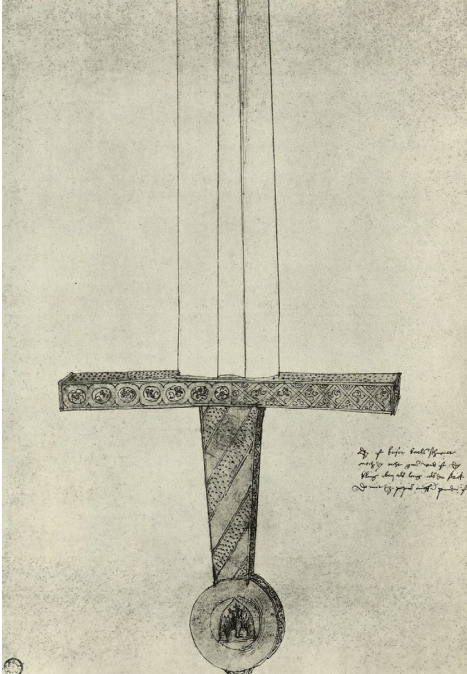


**Abb. 130** Albrecht Dürer: Die Reichskrone, aquarellierte Federzeichnung, 1510 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hz2574).

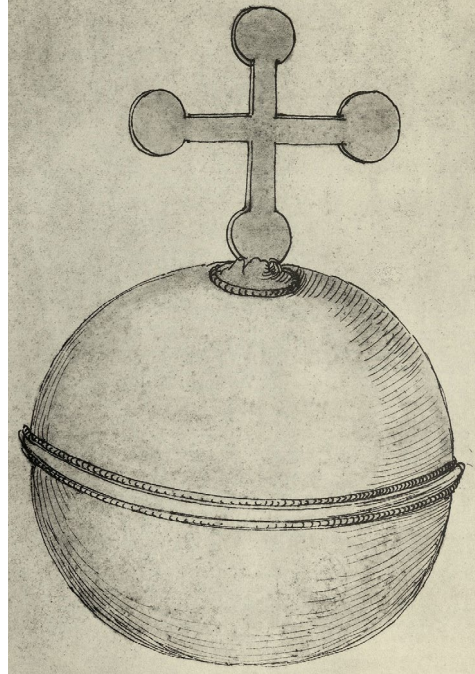
Die gleichsam unanfechtbare Authentizität des sogar maßstabsgerecht aufgenommenen Reichsschwertes hält Dürer in seiner Zeichnung wiederum auch schriftlich fest: *Daz ist keiser Karls schwert, awch dy recht gros, vnd ist dy kling eben als lang, als der strick, domit daz papier awfffen punden ist.*<sup>536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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

539 Löcher 1982, 325.

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

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

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



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



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

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

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

543 Vgl. Schmidt, Sebastian 2018.

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

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

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

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

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

545 Ebd., 39.

546 Lange/Fuhse 1893, 223.

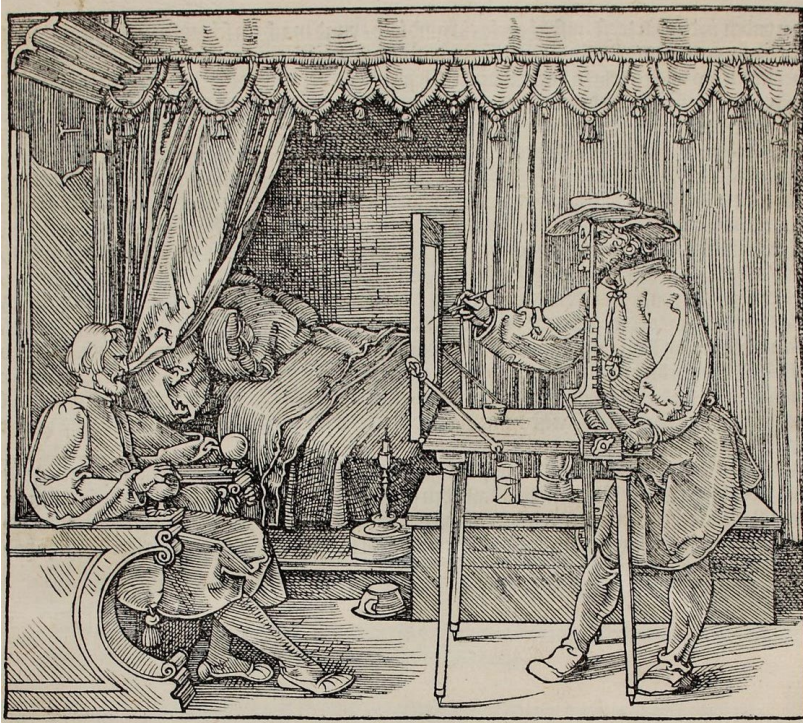
547 Ebd., 223 f. Vgl. dazu auch Anzelewsky 2006.

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

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

550 Crawford Luber 2005, 166.





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

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

551 Frieß 1993, insb. 62–68, hier 62.

552 Ebd.

553 Bünsche 1998.

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

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

Nach alledem jedenfalls dürfte klar sein, dass es Dürer auch bei seiner *ad vivum* ausgeführten Kohlezeichnung des Kaisers und den danach geschaffenen Porträts sicherlich in erster Linie darum zu tun war, den Kaiser zunächst einmal so genau wie möglich und d. h. in seiner kontingenten, einmaligen Gestalt zu erfassen. Dies umso mehr, als Dürer die Erfahrung in durchaus lebhafter Erinnerung gewesen sein dürfte, dass ein von ihm geschaffenes Bildnis Maximilians aufgrund eklatanter physiognomischer Unschärfen überarbeitet werden musste. Das hat der Fall des von Hans Burgkmair d. Ä. überarbeiteten Widmungsholzschnitts für Conrad Celtis' *Quattuor libri amorum* von 1502 gezeigt (Abb. 46 und 47). Als Dürer diesen Holzschnitt schuf, war er längst ein arrivierter Porträtmaler, der Kaiser hatte ihm jedoch bis dahin nie Modell gesessen.<sup>554</sup> Auch scheint Dürer keine sonderlich gute Vorlage besessen zu haben, andernfalls wäre das aufgedunsene ‚Mondgesicht‘ Maximilians kaum zu erklären. Vielleicht auch hatte es Dürer im Medium des Widmungsholzschnitts schlicht nicht auf Porträtähnlichkeit abgesehen oder hielt diese nicht für geboten. Auch ist der Auftraggeber der Optimierung nicht zweifelsfrei zu ermitteln, es dürfte jedoch wahrscheinlich sein, dass entweder Celtis die Korrektur veranlasste oder der Herrscher selbst von seinem Vetorecht Gebrauch machte.<sup>555</sup> Dürer wird die Maßnahme jedenfalls nicht verborgen geblieben sein und es gehört nicht viel Vorstellungskraft dazu, zu glauben, dass er sie als Rüge und Memento für potentielle neue Aufträge dieser Art aufgefasst haben wird. Die Darstellung Maximilians im *Rosenkranzfest* von 1506<sup>556</sup> jedenfalls scheint diese Annahme

554 Vgl. dazu auch Silver 2012, 93.

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

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

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



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

557 Vgl. zu der vermuteten Abhängigkeit des Maximilianporträts im *Rosenkranzfest* vom Bildentwurf des Ambrogio de Predis auch Thausing 1876, 352, sowie Stegmann 1901, 133.

558 Die Entstehung nach dem Vorbild von Münzen vermutet Schauerte 2012b, 136.

559 Das Gemälde enthält eine Reihe weiterer Porträts, von denen als gesichert gelten können: Dürer selbst (rechts im Hintergrund mit dem *cartellino*), der Architekt Hieronymus von Augsburg (am rechten Bildrand hinter Maximilian mit einem Winkelmaß), von dem sich auch die Porträtzeichnung Dürers erhalten hat, die als Vorbild gedient haben wird (vgl. Winkler 1936–39, Nr. 382) und Burkhard von Speyer (hinter Julius II., vom Engel bekränzt), von dem Dürer 1506 auch ein autonomes Porträt geschaffen hat, das im *Rosenkranzfest* weitgehend getreu wiederholt wird (vgl. Anzelewsky 1991, Nr. 97). Dazu auch Lübbecke in AK Prag 2006, 17.

560 Vgl. Thausing 1876, 261, und Wölfflin 1984, 156.

561 Schauerte 2012, 136, spricht dem Bildnis Julius II. sogar jede Ähnlichkeit zu seinem Referenten ab, was sicherlich zu weit geht.

562 Auch Stegmann 1901, 134, erkannte im Maximilianporträt „ein viel individuelleres Gepräge“ als in jenem Julius II.

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

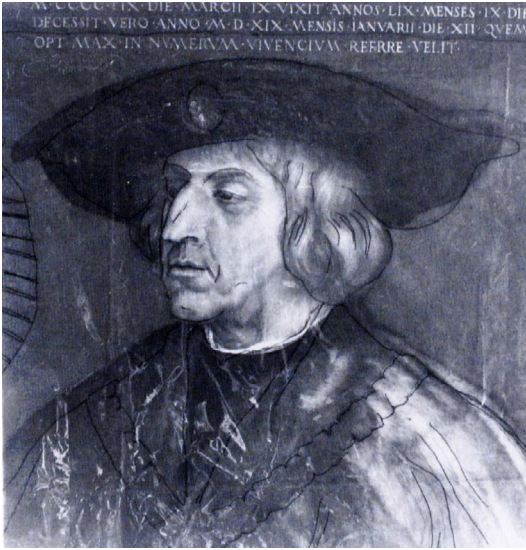
563 Thausing 1884, 152; Stegmann 1901, 138.

564 Oberhammer 1969, 7.

565 Crawford Luber 2005, 152–157.

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





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



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

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

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

567 Müller, Matthias 2009, 123.



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



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

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

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

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

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

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

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

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

569 Lehmann-Nitsche 1915.

570 Ebd., 603.

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

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

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

571 Schmidt, Sebastian 2018, 15.

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

573 Ebd., 136.

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



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

575 Crawford Luber 2005, 152–164.

576 Ebd., 157.

577 Ebd., 160.

578 Ebd.

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

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

579 Ebd., 167.

580 Ebd., 168.

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

Die erste und die zweite Hypothese gehören zusammen: Dürer schuf mit der Nürnberger Bildfindung ein in hohem Maße repräsentatives, bis zu einem gewissen Grad ‚zeitloses‘ Porträt Maximilians, dem zwar physiognomisch ebenfalls die detaillierte Augsburger Zeichnung zugrunde liegt, das aber doch die Merkmale des Alters in eine überzeitliche Sphäre hebt. Dürer hielt sich also nach den geschilderten Erfahrungen strikt an die physiognomischen Vorgaben des Referenten, aber beabsichtigte zugleich, ein Porträt zu schaffen, das sowohl der zeitenthobenen Aura eines lebenden Oberhauptes des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation angemessen wie auch dazu geeignet hätte sein können, die bis dahin gültigen, d. h. autorisierten und deshalb offiziellen Porträttypen abzulösen. Sowohl die ‚Verjüngungskur‘ wie auch die Betonung der Amtssymbole lässt sich in diesem Sinne deuten. Dürer hätte Maximilian dann in der Nürnberger Fassung tatsächlich so, „wie er im Leben, und zwar in seinen besten Jahren, auftrat“<sup>582</sup>, dargestellt. Dies korrespondiert den autorisierten Porträttypen, zumal dem *Hüftbild im Harnisch*, das ebenfalls ein gleichbleibend ‚zeitloses‘ Erscheinungsbild des Herrschers präsentiert und zugleich in der Wiederholung auf Dauer stellt. Diese Bilder hätte Dürer freilich in der Genauigkeit und Meisterschaft der naturgetreuen Wiedergabe, von der er berechtigt annehmen durfte, dass sie auf des Kaisers Sympathie trifft, deutlich zu übertreffen gesucht. Mit dem plötzlichen Ableben des Kaisers aber änderten sich die Vorzeichen grundlegend – und das tat auch die Bildfindung, die Dürer jetzt für angemessen hielt. Bei der Wiener Fassung hätte dann die bereits bekannte Maßgabe, dass das *gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben* zu bewahren habe, ausschließlicher gegolten. Die Memorialfunktion überwiegt im Angesicht des Todes die im Hinblick auf das lebende Reichsoberhaupt angemessene Überzeitlichkeit, die alterslose Erscheinungsform weicht dem Menschen, wie er Dürer noch kurz vor seinem Tod vor Augen stand. Das *Corpus mysticum* wird gewissermaßen auf ein Minimum beschränkt, die Distanz zum Betrachter ein Stück weit aufgehoben. Das Porträt des Herrschers gehorcht kaum mehr einer „Dynamo-Logik“ im Sinne Marins,<sup>583</sup> obschon diese im panegyrischen Gehalt der Inschrift und dem von Krone und Ordenskollane umfängenen Wappen noch immer zum Ausdruck kommt, sondern ist zu einem in erster Linie exakt registrierenden ‚Dokument‘ geworden. Dürers Porträt erscheint so gewissermaßen als eine virtuose Vorstufe zum Totenbildnis des Monogrammisten AA (Abb. 14), dessen weitgehend schonungsloser Realismus ebenfalls immer wieder hervorgehoben wurde,<sup>584</sup> der jedoch hinter Dürers technischer Meisterschaft weit zurückbleibt. Beide Porträts dienen nicht einer idealisierenden

582 Eisenbeiß 2017, 58.

583 Setton 2006.

584 Auch das Totenbildnis besitzt eine präzise Unterzeichnung, die bei einer gemäldetechnischen Untersuchung zutage trat, und dürfte deshalb mit einem ähnlich hohen Wirklichkeitsanspruch entstanden sein. Vgl. dazu AK Wien 2012, 380f, Nr. 127 (Gernot Mayer). Vgl. zu dem Totenbildnis auch AK Wien 2002, 142–146, Nr. 66 (Helga Hensle-Wlasak) sowie AK Wien/München 2011, 29–30, Nr. 3 (Christof Metzger).

Verherrlichung des Dargestellten, sondern dokumentieren die Würde eines konkreten Menschen im Angesicht des Todes, dessen Gestalt es zu memorieren gilt. Auch das prominenteste Attribut, der Granatapfel, deckt beide Bedeutungsspektren ab: In der von Johannes Stabius verfassten *Clavis* zum 1515 vollendeten Riesenholzschnitt der *Ehrenpforte* wird der *Margranapfel* vor allem als ein Tugend- und Fürstensymbol gekennzeichnet, das Maximilian schon in seiner Jugend erwähnte und das für *verporgen schicklichait* und *mildigkeit* steht.<sup>585</sup> Der um 1555 entstandene Fuggersche *Ehrenspiegel des Hauses Österreich* ergänzt die Bedeutung um eine historisch-heraldische Dimension: Der Granatapfel sei von Maximilian als persönliche Devise in Erinnerung an das 1492 von Ferdinand von Aragon eroberte Königreich Granada, dem letzten muslimischen Herrschaftsbereich in Spanien, und damit zugleich als Zeichen der habsburgischen Thronfolge in den spanischen Reichen gewählt worden.<sup>586</sup> In einer ähnlich heraldischen Funktion taucht der Granatapfel in einer von Jörg Kölderer gestalteten Wappenseite des Tiroler Fischereibuches von 1504 auf, wo ein Früchte tragender Granatapfelstrauch das von zwei Greifen gehaltene und bekrönte Königswappen mit der Vlieskollane zwischen dem habsburgischem Bindenschild und dem Tiroler Adler hinterfängt.<sup>587</sup> Während diese historisch-heraldische Bedeutung vor allem der Nürnberger Bildfindung in hohem Maße entspricht, möchte man in der Wiener

585 „[...] helt einer zu der obern seitten Margranapfel Kaiser Maximilian diuiss oder librey, die sein Maiestat ir in der iugent erwellet, vnd bedewtet souil, Wiewol ein Marggranapfel auswendig nit sonder lieblich besliessung, noch suessen geruch hat, so ist er doch inwendig mit vil edler mildigkät vnd wolgemachten kornern begabet, dergleichen verporgen schicklichait mildigkeit mit der zeit nacheinander teglich zu pflanntzen vnd zu offenwaren.“ Zit. nach Schauerte 2001, *Clavis* IV, 25–V, 3, 475, Abb. auf S. 374. Vgl. zur Interpretation des Granatapfels als Zeichen von Freigebigkeit und Überfluss in Dürers Porträt auch Musper 1965, Nr. 35.

586 „Wie konig Ferdinandus von Arragonia vnd Sicilien sampt seiner koniglichen wurde gemahel fraw Eilsabeth, konigen zu Castel vnd Legion, bey siben jaren vor der stat granata gelegen vnd konig Bauduelem von Granaten mit krieg angefochten, Da sagt der loblich kaiser: Nun wollen wir die Granatöpfel vnserm geliebten Schweher vnd Schwiger zu Eern, vnd gueter gedechtnus dises götlichen vnd eerlichen sigs, für vnser librey vnser lebenlang fueren. Dann zu gleich wie dieselben Granatöpfel von Natur saur erwachsen, vnd aber von den menschen mit guter geschicklichait lieblich vnd suesz gemacht werden. Also wollen wir auch allen menschen, so von natur vil bose wart an inen haben, mit vnserm Erbern vnd erlichen leben satzungen vnd ordnungen, zu bessern tugenden, Ein exemple stellen, vnd hat der werd kaiser solche librey in dem schonen vnd wolgezierten Eernwerck die Eernporten genant, vast zierlich inseriren vnd verleiben lassen.“ Fugger *Ehrenspiegel* 1555, fol. 314v–fol. 315. Vgl. zu der „historischen Deutung“ auch AK Wien 2012, 294 (Karl Schütz). Zum Granatapfel-Motiv in der ‚Ehrenpforte‘ auch Schauerte 2001, 178f: Dort wird der Granatapfel vor allem im Stammbaum über dem Hauptportal prominent in Szene gesetzt. Die näheren Familienmitglieder tragen jeweils einen Granatapfel in der Hand, alle Vorfahren erwachsen aus einer fortlaufenden Granatapfelranke in der Art der Wurzel Jesse. Der Granatapfel dürfte hier auch in einem antiken Sinne als Fruchtbarkeitssymbol aufzufassen sein. Vgl. zur antiken Symbolik: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 2, Stuttgart 1967, Sp. 866.

587 Vgl. dazu Eisenbeiß 2017, 61.

Fassung auch für den Granatapfel einen Bedeutungswandel unterstellen. Das Attribut ist in der christlichen Symbolik nämlich auch „als Christus- und Mariensymbol sakral besetzt“ und versinnbildlicht Unsterblichkeit und Auferstehung.<sup>588</sup> Auch ein gestalttypologischer Zusammenhang kommt durchaus in Frage: Der Granatapfel mit seiner spröden, markanten Hülle (seiner *auswendig nit sonder lieblich besliessung*), aber fruchtbaren Fülle in seinem Inneren entspräche dann in einem ganz basalen Sinne dem Erscheinungsbild des Herrschers im Porträt, was auch durch die angleichende Farbgebung von Granatapfel und Inkarnat akzentuiert wird. Wenn das Totenbildnis des Monogrammistens AA (Abb. 14) sicherlich zutreffend im Zusammenhang einer *ars moriendi* und damit „als visueller Beleg für das vorbildhafte Sterben des Kaisers gewertet“ wurde,<sup>589</sup> kann das *cum grano salis* auch für Dürers Wiener Porträt gelten, das den Kaiser als einen Menschen zeigt, der seinem Tod gefasst ins Auge blickt, wobei „das Greisenhafte des schon vom Todesengel umschwebten Mannes“<sup>590</sup> zweifellos positiv konnotiert ist.<sup>591</sup>

Zugleich aber bedeutete der Tod des Herrschers, dass ein neues offizielles ‚Staatsporträt‘ – wie es noch die Nürnberger Fassung projektierte (Abb. 124) – schlicht auch deshalb obsolet geworden war, weil es den Kaiser nicht mehr gab, der allein es hätte autorisieren können. Auch ist keineswegs abwegig, dass sich Dürer gerade mit der neuen Wiener Bildfindung, die die konkrete Gestalt des Hingeschiedenen gleichsam aufs Haar und für alle Zeiten konserviert, durchaus berechtigte Hoffnungen machen konnte, dass gerade dieses Porträt im Sinne einer familiären Memoria in den Niederlanden Anklang finden würde. Die hier vorgeschlagene Interpretation lautet also dahingehend, dass Dürer die Wiener Version bewusst im Hinblick auf die niederländische Reise bzw. die habsburgisch-burgundischen Anverwandten als ein besonders kunstvolles „Probestück“ schuf, um sich deren Gunst auch fürderhin zu erhalten. Dafür sprechen auch kompositorische Elemente: Das Wiener Gemälde „mit der auf den untersten Bildrand aufgelegten Hand und mit dem ansonsten neutralen Hintergrund“ ruft offensichtlich „die große altniederländische Tradition in der Porträtmalerei etwa eines Jan van Eyck [auf], in der seit dem 15. Jahrhundert schon alle Burgunderherzöge porträtiert worden waren“.<sup>592</sup> Dürer verwendet also ein „offenbar sehr bewusst eingesetzte[s] retrospektive[s] Kompositionsschema“, was sich als ein möglicher Hinweis darauf lesen lässt, dass es „ursprünglich für die höfisch-dynastische Ahnengalerie in einer der burgundischen Residenzen bestimmt war.“<sup>593</sup> Zieht man daraufhin etwa das Rogier van der Weyden gegebene Porträt Karls des Kühnen von 1460 vergleichend

588 Vgl. den Artikel „Granatapfel“ im LCI, Bd. 2, Freiburg 1990, 198f, sowie Schauerte 2001, 179.

589 AK Wien 2012, 381 (Gernot Mayer).

590 Stegmann 1901, 137.

591 Vgl. dazu auch die Untersuchung von Sahn 2006 zu Dürers Aufzeichnungen im Kontext der spätmittelalterlichen Autobiografie und *ars moriendi*.

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

593 Ebd.



**Abb. 141** Rogier van der Weyden (Werkstatt): Herzog Karl der Kühne, Öl auf Holz, ca. 1460 (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 545).

zu Rate (Abb. 141), erscheint eine bewusste Adaption Dürers in der Tat sowohl im Hinblick auf die Gesamtkomposition wie auch das nahezu identische Arrangement der Hände wahrscheinlich.<sup>594</sup> Während Dürer in der Nürnberger Fassung eine vorbereitende Handstudie mit dem Granatapfel (Abb. 142) nahezu unverändert wiederholt,

<sup>594</sup> Vgl. auch das um 1450 postum entstandene Porträt Johanns Ohnefurcht (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 540). Hier ruhen die Hände des Burgunderherzogs allerdings nicht auf dem Bildrahmen, sondern auf einer Art Brüstung bzw. Lehne, über die eine heraldisch verzierte Stoffbahn und das gestickte Herzogswappen gebreitet sind. Vgl. die Abb. bei Prevenier/Blockmans 1986, 204, Abb. 17. Zu den vielfältigen Formen des Kulturtransfers zwischen den Häusern Habsburg und Burgund siehe etwa Eichberger 2002b sowie zu der mit Maximilian I. beginnenden Adaption des burgundischen Porträttyps Matthews 2003, 47–76, sowie Prochno 2006.

**Abb. 142** Albrecht Dürer:  
Handstudie mit Granatapfel,  
bezeichnet von fremder  
Hand „1519“ und Dürer-  
Monogramm, schwarze  
Kreide (Wien, Albertina,  
Inv.-Nr. 26332).



findet im Wiener Gemälde die eklatante Angleichung an den burgundischen Porträttyp statt. Zudem könnte die Übertragung der in deutscher Sprache und Frakturschrift gegebenen Inschrift im Nürnberger Exemplar<sup>595</sup> in eine dem Latein des Wiener Bildes adäquate Renaissancekapitalis als ein Hinweis in dieser Richtung schon deshalb gelesen werden, weil Margarete und Karl der deutschen Sprache kaum mächtig waren. Dieselbe Inschrift scheint zwar insofern gegen eine Datierung des Nürnberger Gemäldes in die Lebenszeit des Kaisers zu sprechen, weil auch sie seinen bereits erfolgten Tod vermeldet, da sie jedoch später separat aufgebracht wurde, kann aus ihr letztlich überhaupt kein Anhaltspunkt für die Datierung des Gemäldes, sondern ebenso gut eine spätere Nutzbarmachung des eigentlich obsolet gewordenen Bildes abgeleitet werden.

Für die These, dass Dürer das Wiener Gemälde im Hinblick auf einen burgundischen Adressatenkreis schuf, ließe sich im Hinblick auf dessen Porträtrealismus neben einer durch das Ableben des Kaisers gerechtfertigten dokumentarischen Funktion jedenfalls auch eine mögliche Form des Paragone annehmen, indem Dürer also

595 „Der Allergrosmechtigist vnüberwindlichist Kayser Maximilian der in vernunft schicklichkeit Weisheit vnd manheit / bey seinen Zeiten menigklich vbertroffen Auch merkliche grosse sachen vnd getatten gevbt hat · Ist geboren den xix tag / Des monats marcy Im MCCCClviiiij·Jar · hat gelegt Lviiiij·Jar·ix monat vnnd xxv tag · Vnnd ist mit tod ver / schiden Zu Welß seiner Mayestat erblannd Den · xix tag / des monats January in dem MCCCCC·xix Jar·/ Der Allmechtig geruche der Seele sein gotliche Barmhertzigkeit gnedigklichen mitzuteylen.“ Siehe Löcher 1997, 213–215, hier 213.

zugleich in einen Wettstreit mit der flämischen Malerei und ihrem ‚epidermischen Realismus‘ tritt. Auch diesen übertrifft er, was die physiognomisch detaillierte Durchbildung betrifft, was dann jedoch möglicherweise ‚des Guten zu viel‘ war. Wäre Dürers niederländische Geschenkzuwendung tatsächlich die Nürnberger Fassung gewesen, wie Karl Schütz mutmaßt,<sup>596</sup> was die vorliegende Untersuchung aus den genannten Gründen für unwahrscheinlich hält, hätte er damit in den Niederlanden vielleicht eher reüssiert, weil es dem autorisierten maximilianischen Porträt-Kanon und den davon bestimmten Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen zumindest in einigen Punkten mehr entsprochen hätte als das Wiener ‚realistische Manifest‘.

Bleibt abschließend die These vom Holzschnitt-Porträt als dem eigentlichen Gegenstand der Augsburger Porträtsitzung und Maximilian als dessen Auftraggeber. Ich folge in diesem Punkt Stegmann, der einen Auftrag des Kaisers schon darum für wahrscheinlich hielt, da dieser „ja auf seinen Nachruhm im Bilde und insbesondere den [...] weiter Verbreitung fähigen Holzschnitt großen Wert legte“<sup>597</sup>, bis zum Jahr 1518 aber kein offizielles und also autorisiertes Porträt im Holzschnitt in Auftrag gegeben hatte. Auch Thomas Schauerte hat in diesem Sinne vermutet, „dass nicht die Gemälde, wohl aber der Holzschnitt Anlass für die Augsburger Begegnung gewesen sein könnte“.<sup>598</sup> Es entspreche einerseits „Maximilians Kontrollbedürfnis über seine Memoria, noch zu Lebzeiten ein letztgültiges, offizielles Bildnis im Massenmedium Holzschnitt ausgeben zu lassen; vor allem aber gäbe es sonst keinen plausiblen Grund, warum Dürer ausgerechnet in dem Moment, als sich die kaiserliche mit seiner eigenen Memoria unauflöslich und mit einer gewissen Breitenwirkung hätte verbinden lassen, auf sein Monogramm verzichtet haben sollte.“<sup>599</sup> Auch lässt sich ein solcher Auftrag zwanglos in eine allgemeine Entwicklung einordnen, die etwa Sabine Fastert beschrieben hat:

Während des Reichtages in Augsburg 1518 brach in Deutschland ein förmliches Bildnisfieber aus. In den politisch zunehmend unruhigen Zeiten spielte die Autoritätsstiftung durch Bilder der eigenen Person eine immer wichtigere Rolle. Das grafische Porträt, innerhalb der historischen Entwicklung die jüngste Form der Gattung [...], bot bislang ungeahnte Möglichkeiten der Selbstdarstellung und Propaganda.<sup>600</sup>

596 Vgl. AK Wien 2012, 294 (Karl Schütz). Schon die Tatsache, dass das Bild mit Dürers Nachlass in den Besitz Willibald Imhoffs gelangte, schließt die These eigentlich aus. Auch sein unfertiger Zustand, die aufgeklebte Inschrift und die Tatsache, dass Dürer das Bild nicht signiert hat, lässt kaum an die Nürnberger Fassung als Gegenstand der Mechelner Geschenkzuwendung denken. Vgl. dazu auch Löcher 1997, 214.

597 Stegmann 1901, 137.

598 Schauerte 2012b, 181.

599 Ebd.

600 Fastert 2002, 284.



Dem fügt sich wiederum Schauertes Beurteilung des Augsburger Reichstags als eines regelrechten Katalysators für die „Etablierung neuer Bildnisgattungen“ ein.<sup>601</sup> Damit sind die Medaillenkunst sowie der Holzschnitt und der Kupferstich gemeint, deren Erzeugnisse im Umfeld des und im Anschluss an den Reichstag von 1518 vielfach zugleich mit einer bis dahin ungewohnten „physiognomischen Annäherung“<sup>602</sup> einhergehen.

Es lässt sich jedenfalls in der Tat kaum vorstellen, dass gerade der um seine *gedechtnus* so energisch und zugleich innovativ bemühte Maximilian, der im neuartigen Medium des Holzschnitts bereits Triumphzüge hatte aufführen und einen monumentalen *arcus triumphalis* errichten lassen, an deren Realisierung Dürer maßgeblich beteiligt war,<sup>603</sup> diese Möglichkeit nicht erkannt und also ungenutzt gelassen haben sollte. Zudem ist in der Forschung zuletzt davon ausgegangen worden, dass die früheste Version des Holzschnitt-Porträts, das in drei Varianten und einer späteren Kopie auf uns gekommen ist,<sup>604</sup> noch zu Lebzeiten des Kaisers, wahrscheinlich sogar noch während des Augsburger Reichstags bzw. in dessen unmittelbarer Folge entstanden ist. Danach wären die Umriss des Kopfes und die Detailformen des Gesichts vermutlich noch vor Ort nach der Zeichnung Dürers auf den Druckstock gepaust worden, um dann vom ausführenden Künstler – entweder einem anonymen Augsburger Formschneider oder Jost de Negker (Abb. 143) – geschnitten zu werden.<sup>605</sup> Die Pauspunkte der

601 Schauerte 2016. Vgl. zum „multimedialen Herrscher“ und der „Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt“ im gegebenen Zeitraum – zumal im Zusammenhang der Wittenberger Kurfürstenporträts Lucas Cranachs d. Ä. – auch Müller, Matthias 2016: Diese ebenfalls in Serie produzierten Bildnisse erweisen sich einerseits in mancher Hinsicht als Analogon zum Porträtkonzept Maximilians I. (132) und andererseits als Gemälde, die sich der Herausforderung durch die neuen Medien stellen und dabei als „in ihrem künstlerischen Konzept singuläre Porträtform [erweisen], in der Elemente und Charakteristika des gemalten und gedruckten, des Büsten- und des Medaillenporträts auf neuartige Weise zusammengeführt wurden“ (134).

602 Ebd., 94.

603 Vgl. zu Maximilians Holzschnitt-Triumphzug Michel 2012. Zur *Ehrenpforte* ausführlich Schauerte 2001. Zur intermediären Konstellation beider Werke zwischen Aufführung und ‚Gedechtnus‘: Velten 2011. Zur medialen Entgrenzung und performativen Teilhabe außerdem Werner 2012. Zum „Papier-Kaiser“ auch Silver 2012. Zu Dürer im Dienst des Kaiserhofes ausführlich AK Bremen 2003. Zu Dürers „Triumphwagen“ zuletzt Brisman 2016.

604 Neben der gezeigten Version (Abb. 123) sind dies die sicher mit Jost de Negker zu verbindende Version in Gold und Schwarz (um 1518/19; vgl. AK Schloss Ambras 2019, 155, Kat. 1) sowie eine Variante des Hans Weiditz, die im Verlauf des Jahres 1519 entstanden sein dürfte und Maximilian unter eine Art Triumphbogen-Architektur versetzt, auf deren Säulen zwei Greifen Symbole der kaiserlichen Autorität halten (die Kaiserkrone über dem doppelköpfigen Reichsadler, das burgundische Feuereisen und Andreaskreuz; New York, Metropolitan Museum of Art, No. 1975.653.108; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/404575> [abgerufen am 20.04.2021]). Ein Jahr später, 1520, erschien zudem eine Adaption Lucas van Leydens als Radierung, die den Ausschnitt um Arme und Hände erweitert und Maximilian hinter eine Brüstung vor Architekturkulisse versetzt (New York, Metropolitan Museum of Art, No. 19.53; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336250> [abgerufen am 19.04.2021]). AK Schloss Ambras 2019, 154–158, Kat. 1–3 (Christof Metzger).

605 Ebd. 156



**Abb. 143** Jost de Negker nach Albrecht Dürer: Kaiser Maximilian I., Holzschnitt von zwei Stöcken in Gold und Schwarz, 1518/19 (Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein).

Zeichnung fänden darin also eine weitere Erklärung, was den späteren Einsatz durch Dürer bei der Herstellung seiner Gemälde selbstverständlich nicht ausschließt. Auch die Verwendung des eigentlich postumen Ehrentitels *Divus* steht einer Entstehung des ersten Holzschnitt-Porträts zu Lebzeiten Maximilians nicht entgegen, begann doch seine Divinisierung schon vor 1500, wie eine humanistische Allegorie von 1496 zeigt, die ihn als immerhin halbgöttlichen *Hercules Germanicus* feiert (Abb. 144). Auch ein Buchholzschnitt aus Sebastian Brants *Varia carmina* von 1498 richtet sich ausdrücklich *ad divum Maximilianu[m]*, der mit der Kreuzfahrerfahne und in voller Rüstung vor den Toren Jerusalems steht (Abb. 145).<sup>606</sup>

Neben der skizzierten allgemeinen Tendenz eines druckgraphischen „Bildnisfiebers“ im Zusammenhang des Augsburger Reichstags, Maximilians besonderer Vorliebe für das neue Medium, dem Argument des fehlenden Dürer-Monogramms und der vermutlich zeitnahen Entstehung der ersten Holzschnitt-Version spricht schließlich

606 Vgl. ebd., 154 sowie 158–161, Nr. 4 und 5 (Erwin Pokorny); zum „Caesar Divus“ ausführlich auch Silver 2008, 109–148.



Abb. 144 Hercules Germanicus, Wappen des Janus Tolophus, Nürnberg um 1493 oder 1500 [?] (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1948/224).



Abb. 145 Maximilian vor Jerusalem, Buchholzschnitt aus Sebastian Brants *Varia Carmina*, Basel 1498 (Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Inkunabeln, 158 E 12, fol. 77r).

auch der unten gerade abschließende Büstenausschnitt der Zeichnung für einen Auftrag in dieser Richtung. Dieses formale Element ist ein typisches Merkmal auch der Porträtstiche Dürers, die im Anschluss an den Augsburger Reichstag entstehen und deren Reihe *Der kleine Kardinal* von 1519 eröffnet (Abb. 29). Auch dieses Porträt geht auf eine Zeichnung zurück, die Dürer in Augsburg von dem Reichskanzler, Kurfürst Albrecht von Brandenburg, nach dem Leben schuf (Abb. 146). Sie wurde anschließend ebenfalls nahezu identisch in den Kupferstich überführt, wobei der Ausschnitt gegenüber der Zeichnung leicht zum Brustbild verkürzt wurde.<sup>607</sup> Der Anlass der

607 Ich erkenne anders als Fastert 2002, 287, beim Vergleich von Zeichnung und Stich keine gravierenden Eingriffe und Modifikationen physiognomischer Art. Einiges kommt durch die stärkeren Licht-Schatten-Effekte im Stich schärfer heraus, die anderen minimalen Abweichungen würde ich allerdings weniger mit einem bewussten Akt des Eingreifens als vielmehr technisch, durch die Übertragung in den Stich, erklären. Vergleicht man die Zeichnung in der Albertina und den Stich, erkenne ich weder, dass die Nase im Stich gegenüber der Zeichnung „stark stilisiert“ wurde, noch auch wurden die Tränensäcke bedeutend „akzentuiert“ oder legt sich „jetzt die Stirn in Falten“. Zudem sind auch die Mundwinkel bereits in der Zeichnung





**Abb. 146** Albrecht Dürer: Porträtzeichnung Kardinal Albrechts von Brandenburg, schwarze Kreide, 1518 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4853).

Porträtsitzung mit Albrecht wird jedenfalls sehr wahrscheinlich der konkrete Auftrag zu dem Porträtstich gewesen sein, für den Dürer nach eigenem Bekunden außerordentlich gut bezahlt wurde.<sup>608</sup> Ein ebensolcher Auftrag dürfte so auch vom Kaiser ausgegangen sein. Zieht man weiter in Betracht, dass die Porträtsitzung mit Maximilian bereits am Tag nach dessen Ankunft in Augsburg stattfand, legt das eine Dringlichkeit nahe, die ebenfalls an einen konkreten Auftrag denken lässt.<sup>609</sup>

Der zeitgleich entstandene Porträtstich des Albrecht von Brandenburg ist im Zusammenhang der Maximilianporträts aber auch noch in einer anderen Hinsicht aufschlussreich (Abb. 29). Der physiognomische Wahrhaftigkeitsanspruch der Abbildung wird unterhalb des Dargestellten durch einen vierzeiligen, auf Vergil alludierenden Hexameter beglaubigt: SIC OCVLOS SIC ILLE GENAS SIC ORA FEREBAT ANNO ETATIS SVE XXIX. M.D.X.IX (=„So trug jener Augen, Wangen und Mund

„nach oben gerichtet“. Dieser Eindruck wird allein durch die im Stich verstärkte Hell-Dunkel-Modellierung erzeugt.

608 Rupprich 1956–69, Bd. 1, 85–87. Zu der ungewöhnlich hohen Bezahlung von 200 Goldgulden und zwanzig Ellen Damast, die Mende mit dem gleichzeitig in Auftrag gegebenen Entwurf zu einer Medaille erklärt, vgl. Schoch/Mende/Scherbaum 2002, 223.

609 Vgl. Schauerte 2016, 97.

im 29. Jahr seines Lebensalters 1519“).<sup>610</sup> Die Inschrift dürfte freilich von Albrecht und seinem humanistischen Beraterstab festgelegt worden sein, sie taucht fortan auch auf dessen Schaumünzen und in weiteren Stichen Albrechts auf und diente in diesem Fall wohl zunächst und vor allem als Ausweis für die humanistische Bildung des Kardinals.<sup>611</sup> Dass Albrecht dann jedoch mit seiner in Bezug auf „Augen, Wangen und Mund“ allzu genauen Darstellung in Dürers Stich nicht glücklich gewesen sein kann, belegt die bereits geschilderte Überarbeitung durch Lucas Cranach d. Ä. unmissverständlich. Zwar ließ Albrecht die von Dürer gedruckten 200 Exemplare ausgehen – er hatte sie Albrecht Ende des Jahres 1519 zusammen mit der gestochenen Platte ausgehändigt –, beauftragte dann jedoch seinen Hofkünstler Cranach mit jenem zweiten Bildnisstich (Abb. 28). Hier kam es dann zu besagter „Ent-Differenzierung“ und „Ent-Individualisierung“<sup>612</sup>, die in den Augen des Auftraggebers offenbar den an ein Herrscherporträt zu stellenden Anforderungen besser gerecht wurde, als es Dürers gleichsam unvermittelte Version tat. Cranach war so der Burgkmair des Jahres 1520, nun freilich unter umgekehrtem Vorzeichen: Hatte es Dürer 1502 im Zusammenhang des maximilianischen Widmungsholzschnitts an physiognomischer Akkuratess mangeln lassen, weshalb dieser überarbeitet wurde, scheint er es im Albrechtporträt – wie im Wiener Gemälde Maximilians – ‚zu gut‘, soll heißen: ‚zu genau‘ gemacht zu haben.

Aber auch das sollte ihm offenbar eine Lehre sein: Als er im Zuge des Nürnberger Reichstages 1522/23 erneut die Gelegenheit bekam, Albrecht von Brandenburg nach dem Leben zu zeichnen (Abb. 147), um auf dieser Grundlage wiederum einen Porträtstich – den *großen Kardinal* von 1523 (Abb. 148) – anzufertigen, ging er etwas behutsamer vor und nahm nun eine gewisse Glättung und Korrektur gleich selbst vor. Obschon die individuellen Züge der kurfürstlichen Physiognomie – das Doppelkinn, die spezifisch-einmalige Form der Nase, das ‚Glupschäugige‘ – auch in der jetzt strengen Profilstellung akzentuiert in Erscheinung treten, ist doch eine gewisse Abmilderung und Glättung zu erkennen: „Vor allem der Kontur des Gesichts wurde modifiziert. Stirnmuskulatur, Kinn und Doppelkinn erscheinen stilisiert und in geometrische Grundformen transformiert.“<sup>613</sup> Auch werden nicht mehr – nach Dürers eigener Maßgabe – *die allerkleinsten Runzelein und Ertlein nit ausgelassen*, sondern etwa die kleine Warze an der kurfürstlichen Nasenspitze, die die Zeichnung genau erfasst, im Stich durch eine an Antigonos gemahnende Wendung des Kardinals ins Profil nach rechts verborgen. Zugleich hat auch eine Verjüngung bereits stattgefunden, ist das ‚Glupschäugige‘ etwas abgemildert und der gesamte Kopf durch den Kardinalshut in gefälligeren Formen

610 Vgl. dazu auch Fastert 2002, 287f, sowie Hinz 2006, 20, Anm. 21. Das Zitat entstammt Vergils *Aeneis* (III, 490): Andromache meint in Ascanius ihren getöteten Sohn Astyanax wiederzuerkennen: *sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat*. Aus den Händen bei Vergil, die im Albrecht-Stich nicht zu sehen sind, werden folgerichtig *genae* (die Wangen).

611 Vgl. dazu Temme 1997; Fastert 2002, 288; Hinz 2006, 20 und Anm. 22.

612 Temme 1997, 195f.

613 Fastert 2002, 296.



**Abb. 147** Albrecht Dürer: Porträtzeichnung Kardinal Albrechts von Brandenburg, Silberstift auf Papier, 1523 (Paris, Musée du Louvre, Cabinet dessins, Inv.-Nr. 18589, Recto).



**Abb. 148** Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg, „der große Kardinal“, Kupferstich, 1523 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1930/1442).

überführt. Aber auch das war offenbar nicht genug: Wenn Dürer sich in der Folge auch am brandenburgischen Hof dennoch nicht dauerhaft als bevorzugter Porträtist etablieren und „Cranach den Wettstreit mit Dürer um die Gunst Albrechts eindeutig für sich entscheiden“<sup>614</sup> konnte, dürfte das auch daran gelegen haben, dass Dürer auch jetzt nicht ganz aus seiner Haut konnte und trotz der erkennbaren, aber subtilen Eingriffe doch grundsätzlich an seiner Auffassung festhielt, dass das Porträt *dy gestalt der menschen* zu beachten und zu bewahren habe, während Cranach in seinen Porträts der vom Auftraggeber offenbar gewünschten Schematisierung weit umfassender willfahrte.

## 4.5 Zusammenfassung: Lomazzo 2.0?

Das Kapitel fragte nach den möglichen Grenzen der Ähnlichkeit im Herrscherporträt und suchte durch eine möglichst differenzierte Analyse und an einem konkreten Beispiel – dem Porträt bzw. den Porträts Albrecht Dürers – nicht nur deutlich zu

614 Ebd., 297.



machen, dass es solche Grenzen durchaus gab, sondern auch, wie sie im konkreten Fall ausgesehen haben könnten. Dabei hat nicht nur die ‚Nase des Reiches‘ noch einmal eine prominente Rolle gespielt, sondern wurde am Beispiel Dürers auch eine Porträtauffassung weiter expliziert, die einen grundsätzlichen Ähnlichkeitsprimat auch für das Herrscherporträt um 1500 ersichtlich werden lässt. Zugleich aber zeigten die Ausführungen an einem äußerst prominenten und vieldiskutierten Werk, dass dieser Primat – bezogen auf das Herrscherporträt – tatsächlich ein heikles Thema, ein Äquilibrium sein und der Bogen überspannt werden konnte, wenn die für eine effiziente Bildpolitik des Körpers zwar geforderte, aber doch durch die beschriebenen Formen einer *Typisierung durch Individualisierung* hinlänglich gewährleistete Indienstnahme der herrscherlichen Physiognomie mimetisch überstrapaziert wurde. Damit verbanden sich weiter Interpretationsvorschläge im Hinblick auf die Datierung, Porträtgenese und Auftraggeberschaft von Dürers Porträts, die die vorgeschlagene Lesart des Wiener Gemäldes als ein Regelverstoß, als ein Porträt, dass es aus nachvollziehbaren Gründen mit der physiognomischen Durchbildung ‚zu gut‘ gemeint hat, weiter erhärten und eine teilweise neue Deutung dieser Werke zur Diskussion stellen konnten.

Aber, so ließe sich fragen, ergibt sich aus alledem nicht ein Bild, das dem von Lomazzo geforderten Gebot der *dissimulatio*, mit der sich die Untersuchung eingangs beschäftigt hat, weitgehend entspricht? Lomazzo 2.0? Ja und nein. Wenn darunter ein Lomazzo verstanden wird, der am grundsätzlichen Ähnlichkeitsprimat auch im Hinblick auf das Herrscherporträt letztlich nicht rüttelt und der nur relativ zaghafte Eingriffe und Dissimulationen empfiehlt und für geboten hält, wenn man also die Beschönigung und das Verbergen bei Lomazzo subtiler auffasst, als das vielfach geschieht, dann kommen die hier entwickelten Ergebnisse ihm in diesem Punkt tatsächlich recht nahe. Sie unterscheiden sich jedoch elementar in ihrer grundsätzlichen Auffassung von der Ähnlichkeit als einem sehr bewusst eingesetzten und hocheffizienten Teil der politischen Semiotik. Ähnlichkeit ist hier nicht nur eine – mehr oder weniger lästige – *Conditio sine qua non* des Porträts, etwas, das man halt berücksichtigen muss, wenn von einem Bild sinnvoll als Porträt gesprochen werden soll, sondern wird im Zusammenhang der hier entwickelten Aspekte einer „Bildpolitik des Körpers“ zu einem integralen Bestandteil der Argumentation, zu einem Herrschaftszeichen, das die von Lomazzo für das Herrscherporträt eingeforderte *maestà*, *nobilità* und *gravità* buchstäblich am eigenen, kontingenten Körper zelebriert. Dieser Gedanke findet sich als Möglichkeit weder bei Lomazzo noch in jener Forschung, die ihn immer wieder einseitig verkürzt gelesen und als Kronzeugen für ein grundsätzliches Abweichen von der Ähnlichkeit im Herrscherporträt als einem ehernen Gebot genommen hat.