

5 Zur Frage der Ähnlichkeit in der frühen Porträtgenese

Die folgenden Kapitel schließen nicht chronologisch an die vorhergehenden an, sondern richten den Blick unter Maßgabe der bisherigen Ergebnisse dieser Untersuchung auf die frühe Porträtgenese in Europa im 14. Jahrhundert, die wesentlich eine Genese des Herrscherporträts war. Mit den Triforienbüsten des Prager Doms aus der Werkstatt des Peter Parler ist diese Frühzeit bereits begegnet (Abb. 65–68): Robert Suckale beschrieb an diesen eine neuartige Porträtauffassung, die Ähnlichkeit nicht nur anstrebt und in das Herrscherporträt integriert, sondern auch bereits bildpolitisch instrumentalisiert. Auch geht die vorliegende Untersuchung mit Anton Legner von einer nach wie vor virulenten Problemstellung aus, die er 1978 im Hinblick auf diese Frühzeit des Porträts wie folgt beschrieben hat: „Zu den interessantesten Problemen der Kunst der [...] Epoche gehört die Frage nach dem Bildnis- und Ähnlichkeitswert der Dargestellten, der Lebenden und der Verstorbenen.“⁶¹⁵ Zudem sind gerade für diese Epoche neben Suckales differenzierter Analyse zu einer einzelnen Werkgruppe zuletzt weitere, umfassende Untersuchungen erschienen, die sich genau dieser Problemstellung erneut angenommen und mit neuen Antworten auf die schwierige Frage verbunden haben, die im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht: „as to how and why individuality was painted from a certain moment onwards“⁶¹⁶ Deshalb wird es im Folgenden zunächst um diese Antworten gehen, bevor der eigene Ansatz im Hinblick auf die nachantike ‚Geburtsstunde‘ des Porträts fruchtbar gemacht werden soll.

5.1 Standpunkte neuerer Forschung

In einer Reihe von Aufsätzen⁶¹⁷ und vor allem seinem 2009 erschienenen Buch *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*⁶¹⁸ hat Stephen Perkinson einen in vielerlei Hinsicht bemerkenswerten Beitrag zu der hier in Frage

615 Legner 1978, 217.

616 Warnke 1998, 83.

617 Perkinson 2005; Perkinson 2007; Perkinson 2008; Perkinson 2012 und Perkinson 2013.

618 Perkinson 2009.

stehenden Frühgeschichte des Porträts geleistet. Perkinson realisiert sein Anliegen – *Rethinking the Origins of Portraiture*, so der Titel eines Aufsatzes von 2007 – am Beispiel der Porträtgenese am französischen Königshof seit dem späten 13. Jahrhundert und dann vor allem im 14. Jahrhundert, deren Entwicklung in der ersten Inkunabel autonomer Porträtmalerei des ausgehenden mittelalterlichen Abendlandes, der Tafel mit dem Porträt Johanns II. von Frankreich, kulminiert (Abb. 149). Während die bisherige Forschung zu dieser Tafel, so Perkinson in der Einleitung seines Buches, „a relatively recent interpretation“ sei – „one that tells us more about nineteenth- and twentieth-century interests than those of its makers and original audience“⁶¹⁹, verortet er sowohl den *Jehan roy de France* (so die Inschrift der Tafel) wie auch die übergreifende Frage nach der frühen Genese des selbstständigen Porträts „within the context of late medieval representational systems (particularly heraldic codes) and social practices“.⁶²⁰ Er knüpfte dabei ebenfalls vor allem an die gedanklichen Vorarbeiten von Michel Pastoureau, Hans Belting und Brigitte Bedos-Rezak an.⁶²¹ Zugleich setzt sich Perkinson kritisch von einigen neueren Interpretationsmodellen zur französischen Hofkunst des 14. Jahrhunderts ab – vor allem dem bereits skizzierten Ansatz Bernd Carqués⁶²² und jenem Wolfgang Brückles⁶²³ – und formuliert eine Kritik an beiden, die sich die eigene Untersuchung uneingeschränkt zu eigen machen möchte: „In particular, both seem to set aside an important facet of the images that emanated from the fourteenth-century French courts: their growing reliance on references to the embodied identities of their subjects“.⁶²⁴

Auch Perkinson geht wie Pastoureau und Belting von einem Nebeneinander verschiedener identitätsstiftender, aufeinander verweisender Zeichensysteme und der Genese des individualisierten Porträts im Kontext dieser zunächst gleichberechtigten, sich dann krisenhaft ausdifferenzierenden zeichen- und bildhaften Repräsentationsformen aus. Er verortet die früheste Porträtgenese deshalb eingehend im komplexen Raum dieser identitätsstiftenden Zeichen- und Repräsentationssysteme des Mittelalters, wobei das neuartige Porträt und mit ihm das Konzept physiognomischer Ähnlichkeit auch bei ihm nicht sogleich als alternativlose Hauptausdrucksform personaler Repräsentation auftritt, sondern sich zunächst nur als ein neuer Modus neben die anderen, althergebrachten oder nahezu gleichzeitig aufkommenden Modi und semiotischen

619 Ebd., 18.

620 Ebd.

621 Ebd., 17–23.

622 Carqué 2004.

623 Brückle 2005: Brückle interpretiert die in Frage stehenden Bildnisse vor allem im Rahmen einer politischen Geistesgeschichte: Die künstlerische Patronage sowohl der kapetingischen Könige wie auch ihrer Nachfolger aus dem Hause Valois entspringt bei ihm dem Bemühen, einer politischen Ideologie Ausdruck zu verleihen. Die Bildnisse der Zeit sind demnach vor allem Emanationen und Symptome einer neuen, an Aristoteles geschulten Auffassung von Regierungstätigkeit, die eine Verschiebung zu fortschreitend säkularen Konzepten des Königtums bewirkt habe.

624 Perkinson 2009, 20.

Ausdrucksformen der Personalität gesellt, um sich dann in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zunehmend als deren bevorzugtes Medium zu etablieren.

Perkinson setzt sein Anliegen dann geradezu paradigmatisch um: Er verortet zunächst die Begriffe „likeness“ (der im Englischen sowohl für Ähnlichkeit wie auch Porträt steht) und „representation“ in der mittelalterlichen Bildtheorie (etwa Villard de Honnecourts Unterscheidung von *contrefaire* und *portraiture*),⁶²⁵ der optischen, physiognomischen und Reliquien-Theorie (das Schweißstuch der Veronika)⁶²⁶ und schreitet von dort zur Untersuchung der Indienstnahme physiognomischer Ähnlichkeit im Porträt des Königs und anderer politisch wichtiger Personen im 13. und frühen 14. Jahrhundert in Frankreich.⁶²⁷ Dabei bestätigt seine äußerst vielschichtige, quellen- und medienreiche Analyse die von Pastoureau nur recht allgemein skizzierte Hypothese auf beeindruckende Weise: Die französischen Könige und Mächtigsten hatten einen sowohl flexiblen wie auch anpassungsfähigen Apparat von „interlocking semiotic systems“⁶²⁸ zu ihrer Verfügung, der neben Inschriften, Heraldik, Gesten, Maßeinheiten und Materialitäten auch gut etablierte und allgemein verständliche visuelle Zeichen umfasste, die den sozialen und beruflichen Status der Dargestellten signalisierten. Die Kombination einiger oder all dieser Zeichensysteme erlaubte eine in hohem Maße individualisierte und klar identifizierbare Repräsentation der Person – zu der seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert auch physiognomische Ähnlichkeit beitragen konnte, aber nicht musste.⁶²⁹ Die Möglichkeit einer eindeutigen Bezeichnung der Person resultierte also nicht erst aus der körperhaften Mimesis, ihr kam zunächst nicht einmal eine Vorrangstellung zu – sie war zunächst nur ein neuartiges Zeichen unter anderen.

Das änderte sich nach Perkinson im Verlauf des 14. Jahrhunderts, das sich in fortschreitendem Maße auf die Wiedergabe und Darstellung physiognomischer Individualität verließ, wie er vor allem an Schriftzeugnissen – zumal dem höfischen Roman – nachweist.⁶³⁰ Diese Texte machen für Perkinson einen „shift“ vor allem insofern deutlich, als sie den wachsenden Glauben demonstrieren, dass die äußere Erscheinung einer

625 Die spätere Unterscheidung von *ritrarre* und *imitare* bei Vincenzo Danti erstaunlich präzise vorwegnimmt: *Contrefaire* meint bei Villard die reine Mimesis der Oberfläche, *portraiture* die wahre, essentielle, ideelle Repräsentation eines Subjekts, weit entfernt von einer Zeichnung ‚nach dem Leben‘ in unserem Verständnis. Vgl. Perkinson 2009, 54–61.

626 Perkinson 2009, Chap. 1: „The Discourse of Likeness in the Late Middle Ages“, 27–84.

627 Ebd., Chap. 2: „Representing the Royal Body in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries“, 85–134.

628 Ebd., 133.

629 So im Anschluss an Perkinson zuletzt auch Monnet 2021, 215. Neben den neuartigen individuellen Gesichtszügen und körperlichen Besonderheiten bis hin zu Makeln waren zahlreiche weitere Zeichensysteme gleichzeitig in Gebrauch: „Inscription, Devise, Titulatur, Datum, Insignien, Krone, Kleidung, Umfeld, Körperhaltung, Blickrichtung und Kopfdrehung wurden inszeniert und kombiniert. Jedes dieser Indizien steuert etwas zur Identifizierung der Person bei [...]“

630 Perkinson 2009, Chap. 3: „The Vocabulary of Likeness at the Late Fourteenth-Century French Court“, 135–188.

Person mindestens einige ihrer essentiellen inneren Qualitäten enthüllt und insofern bedeutsam und aussagekräftig ist.⁶³¹ Und ebendiese Entwicklung hatte dann einen eminenten Einfluss auch auf die bildenden Künstler und die von ihnen vorangetriebene Porträtentwicklung, insofern sie bestrebt waren, den neuartigen Erwartungen gerecht zu werden und dementsprechend ihre Fähigkeit, physiognomische Ähnlichkeit im Bild hervorzubringen, fortlaufend zu perfektionieren, weil ebendiese Ähnlichkeit von ihren höfischen Patronen und Auftraggebern jetzt geschätzt, gefordert und sowohl als eine intellektuelle wie auch mechanisch-handwerkliche Errungenschaft angesehen wurde.⁶³²

Der Betonung von Stil- und Formfragen bei Carqué und von programmatisch-ideologischen Erwägungen bei Brückle setzt Perkinson also bewusst „the role of the ‚creators‘“⁶³³ entgegen, die in der Standardforschung zu dieser Periode und diesen Bildnissen weitgehend unberücksichtigt geblieben sei. Dabei hätten stets die Auftraggeber im Fokus gestanden, „implicitly seeing the immensely powerful political figures of the period as having driven the representational strategies deployed in their own images“.⁶³⁴ Zwar gibt auch Perkinson gleich zu bedenken, dass es töricht wäre, die Bedeutung dieser Auftraggeber „in shaping the art of their day“ zu leugnen, aber sein Buch möchte dennoch „some degree of agency to the image-makers“ zurückgeben, könne doch die „inclusion of physiognomic references in images [...] in part be explained as a product of the image-makers’ intensely felt need to demonstrate their loyal memory of, and thus devotion to, the lords on whom they depended for their livelihoods – indeed, for their lives“.⁶³⁵ Perkinson interpretiert also das neuartige höfische Porträt, wie er im vierten Kapitel ausführlich darlegt, vor allem im Rahmen einer höfischen Gaben-Kultur, als die Hervorbringung von Künstlern, die sich der Patronage durch den König und andere Machteliten dadurch zu versichern suchten, dass sie Aufmerksamkeit erregten – und zwar durch ihre hervorragenden Fähigkeiten als naturalistische „image-makers“ sowie ihr intellektuelles Vermögen, neue Bilder durch „memory“ und „innovation“ hervorzubringen. Dieselbe Fähigkeit hätten die Künstler in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch durch extrem detaillierte und naturalistische Abbildungen von Pflanzen und Tieren und das Arbeiten in unterschiedlichen Medien demonstriert.⁶³⁶ Als kognitive Gedächtnis- und malerische Innovationsleistung hervorgebrachte physiognomische Ähnlichkeit im Porträt und deren zunehmende Perfektionierung diene den Künstlern demnach vor allem als ein Zeichen ihrer Loyalität und als eine Möglichkeit der Schmeichelei gegenüber ihren „patrons“. Die Fähigkeit, die Gesichtszüge derselben wieder in Erinnerung zu rufen und kreativ zu reproduzieren sei als ein Zeichen von Respekt und Liebe aufgefasst

631 Vgl. dazu etwa auch Kartschoke 1992.

632 Perkinson 2009, Chap. 4: „Likeness, Loyalty, and the Court Artist“, 189–277.

633 Ebd., 19.

634 Ebd.

635 Ebd.

636 Vgl. dazu für die Lombardei um 1400 auch Grzęda 2013.

worden und habe den Herrscher zugleich veranlasst, die entsprechenden Künstler weiter zu beschäftigen. Dabei leugnet Perkinson zwar die Rolle der Patrone, Empfänger und Auftraggeber in der Serie von Transaktionen nicht, die die fertigen Kunstwerke hervorbrachten, aber der Impetus, was die Form und das Aussehen der Bildwerke betrifft, liegt bei ihm doch eindeutig auf Seiten der Künstler, ist wesentlich deren Agenda unterstellt: „Physiognomic likeness came to play a crucial role in these exchanges, manifesting both artistic talent and powerfully inscribed memories of the iconographic codes associated with the person one hoped to flatter.“⁶³⁷ Das habe schließlich eine progressive Entwicklung in Gang gesetzt, die letztlich im hyperrealistischen Porträt der flämischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts resultiert. Gleichwohl erfüllten auch die frühen Bildnisse denselben Zweck, nur unter Maßgabe verschiedener Sehgewohnheiten und Erwartungen der Rezipienten: “[L]ate fourteenth-century images that function in part through physiognomic likeness may look crude in comparison to the works by slightly later artists such as Jan van Eyck [...] but the original viewers of these images would have found the representation of certain salient features to be an entirely satisfactory method of imitating appearances.“⁶³⁸ Die Künstler der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mussten also die Erscheinung eines Subjekts gar nicht in ihrer Ganzheit und en détail reproduzieren, um denselben Effekt zu erzeugen. Man könnte nach dem Vorhergehenden auch sagen: Auch sie arbeiteten unter der Maßgabe einer vollauf hinlänglichen *Typisierung durch Individualisierung*. Die perfekte Reproduktion und Kreation, das machten Textquellen immer wieder deutlich, blieb ein Prärogativ Gottes – ein System, an dem auch die flämische Malerei festhielt und das paradigmatisch etwa in Jan van Eycks Wahlspruch *als ich can* (= „so gut ich kann“) zum Ausdruck kommt.⁶³⁹ Deshalb müssten van Eycks Bildnisse – ebenso wie all die anderen Meisterwerke des Verismus im 15. Jahrhundert – eher als logische Fortsetzung der im 14. Jahrhundert begonnenen künstlerischen Strategien des Naturalismus, denn als Indikator eines radikal neuen, sich vom Vorangehenden vehement absetzenden Zeitalters betrachtet werden.⁶⁴⁰

Im Epilog kehrt Perkinson schließlich zur Tafel des *Jehan roy de France* zurück, mit der er seine Untersuchung auch eröffnet hatte (Abb. 149).⁶⁴¹ Dabei weist er noch einmal auf grundlegende Schwächen hin, die die bisherige Forschung zu dieser Tafel bestimmte und die vor allem durch allzu moderne Vorstellungen vom Porträt und einem damit einhergehenden „synchronic sophism“ (Georges Didi-Huberman) begründet sind. Zielführender sei es, mit dem Werk selbst zu beginnen und durch eine genaue Beobachtung der Art und Weise, „in which it crystallizes a broad array of traditional late medieval representational modes and concerns“, ein besseres Verständnis

637 Ebd., 272.

638 Ebd.

639 Ebd., 274. Zu van Eyck und seinem Wahlspruch ausführlich AK Wien 2019.

640 Perkinson 2009, 277.

641 Ebd., Epilogue: „A Reconsideration of Jehan roy de France“, 278–303.

dafür zu entwickeln, wofür dieses Gemälde tatsächlich bestimmt war. Perkinson untersucht die Tafel deshalb in einer Weise, die Didi-Huberman als „particularity“⁶⁴² der Bilder beschrieben hat – „in a sense, the manner in which the image achieves its act of representation“.⁶⁴³ Aber auch Perkinson präsentiert dann – aufgrund verschiedener Variablen und einem deshalb notwendig hypothetischen Charakter der Interpretation – kein eindeutiges Ergebnis, sondern eher verschiedene mögliche Szenarien. Diese fächern sich hauptsächlich nach zwei jeweils möglichen Grundannahmen auf, die die Tafel entweder als während Johanns Lebenszeit oder postum entstanden und sie entweder als autonomes Porträt oder als Teil eines Ensembles betrachten. Die Haupt- und zugleich plausibelsten Szenarien lassen sich wie folgt zusammenfassen: Einerseits die These, dass die Tafel als Erinnerung an den abwesenden König fungierte, entweder in der Zeit seiner englischen Gefangenschaft (1356–1360) oder nach seinem Tod, und dass das intendierte Publikum auf einen kleinen intimen Kreis um Johanns Sohn, den späteren Karl V., beschränkt war. Die Tafel wäre dann vermutlich noch zu Lebzeiten Johanns entstanden und als autonomes Porträt anzusprechen. Und andererseits die These, dass die Tafel Teil eines Quadriptychons war, das in drei Inventaren der königlichen Besitzungen von 1380⁶⁴⁴, 1400⁶⁴⁵ und 1416⁶⁴⁶ beschrieben wird und das neben Johann II. auf den drei anderen Tafeln seinen Sohn Karl V., dessen Onkel Kaiser Karl IV. und König Edward III. von England zeigte. Die Tafel wäre dann unter Karl V. von Frankreich, also postum entstanden und keine autonome Porträttafel, sondern Teil dieses Ensembles gewesen.

In seiner Rezension von Perkinsons Buch hat Julian Gardner darauf aufmerksam gemacht, dass dieser einen wichtigen materialen Befund nicht berücksichtigt, der in seinen Augen offenbar eher für zweite Annahme spricht: Der Rahmen der Tafel zeigt auf der Rückseite eine gemalte Marmor-Imitation, „which implies at least occasional visibility and has functional implications, not least concerning portability and

642 Vgl. Didi-Huberman 1998.

643 Perkinson 2009, 285.

644 „Ungs tableaux de boys cloans, de quatre pieces, y a paint en l'un de Roy qui à present est, l'Empereur son oncle, le roy Jehan son père, et Edoart roy d'Angleterre“ (= „A folding set of wood panels, in four pieces, and there is painted on one the present king, the emperor his uncle, the king John his father, and Edward king of England“). Inventar der Besitzungen König Karls V., 10. April 1380. Siehe Labarte 1879.

645 „Premièrement uns tableaux de bois cloans de quatre pièces et y a painct en l'un le roy Charles le Quint, le roy Jean son père, l'empereur son oncle et Edouart roy d'Angleterre“ (= „Firstly, a painting on wood composed of four panels on which are painted the king Charles V, King John his father, the Emperor his uncle and Edward King of England“). Inventar für Karl VI, 1400. Siehe Henwood 2004, hier 232, no. 1217. Vgl. auch Gardner 2012, 132.

646 „Item, quatre tableaux de peintures, ployans, esquelz sont auf vif les visages du roy Charles, de l'Empereur, du roy Jehan et de Edouart, roy d'Angleterre“ (= „Item, four panels of wood, folding, on which there are the faces au vif of the king Charles, of the emperor, of king John, and of Edward, king of England“). Inventar der Besitzungen des Jean de Valois, duc de Berry, 1416. Siehe Guiffrey 1894–96.



Abb. 149 Anonym: Porträt Johans II. von Frankreich, gen. der Schöne, „Jehan roy de France“, Öl auf Holz, 1350–1375 (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 2490).



Abb. 150 Prager oder Wiener Meister: Porträt Rudolfs IV. von Österreich, gen. der Stifter, Öl auf Holz, um 1360–65 (Wien, Dom- und Diözesanmuseum, Prot.-Nr. L-11).

access“.⁶⁴⁷ Auch sei der Rahmen in der Tiefe der Tafel ausgeschnitten worden – eine Technik, die sowohl im italienischen Trecento wie auch später in den Niederlanden angewandt wurde und die die Frage nahelege, ob es sich nur um einen inneren Rahmen handelt, der ursprünglich von etwas Imposanterem umgeben war. „Was it originally freestanding“, fragt Gardner, „part of a folding quadriptych, like that recorded [...]“⁶⁴⁸

Die vorliegende Arbeit hält aufgrund der bis auf Weiteres uneindeutigen Quellenlage und Variablen wie auch der materialen Befunde beide Interpretationen für möglich. Auch der Materialbefund Gardners lässt sich auf eine autonome Tafel anwenden und spräche dann ebenfalls für deren „portability“, auch könnte eine solche autonome Tafel einst imposanter gerahmt gewesen sein. Möglich scheint zudem, dass die Tafel ursprünglich autonom war und erst unter Johans Nachfolger, seinem Sohn Karl V., zu jenem Quadriptychon erweitert wurde, war Karl doch nachweislich bestrebt, neben

647 Gardner 2012, 134.

648 Ebd., 132.

militärischen auch diplomatische Formen eines möglichen Ausgleichs mit England im Kontext des Hundertjährigen Krieges zu sondieren und sich hierzu der Hilfe seines kaiserlichen Onkels, Karls IV., zu versichern, was sich auch in „Bildergesten der Freundschaft und Allianz zwischen Prag und Paris“ eindrücklich niederschlug.⁶⁴⁹

Auch die Frage nach der Auftraggeberschaft und der konkreten Funktion der Tafel muss einstweilen offenbleiben. Zwar legt die spätere Überlieferung in den Inventaren tatsächlich nahe, dass sie nur einem kleinen Kreis von Menschen in der Nähe des Königs zugänglich war und dann einer quasi-privaten, familiären Form der Memoria gedient hätte,⁶⁵⁰ ob damit jedoch zugleich die ursprüngliche Zweckbestimmung richtig benannt ist – zumal dann, wenn man eine diplomatische, transhökische Initiative mit ihr verbindet –, erscheint ebenso fraglich wie die Schlussfolgerung, dass diese „paintings had little function, once painted and delivered; and they came to rest in odd places“.⁶⁵¹ Nicht nur der mobile Charakter des Objekts und die Tatsache, dass auch das in Frage stehende Quadryptichon zusammenklappbar, also mobil war, spricht gegen die Bestimmung, „to rest in odd places“, auch das *petite estudes* im Hôtel de St.-Pol, in dem das Inventar von 1380 das Quadriptychon verortet, ist alles andere als ein „odd place“: Das Hôtel war nicht nur eine der Hauptresidenzen während der Regierungszeit Karls V. – er hatte den Gebäudekomplex schon als Dauphin renoviert und ausgebaut und Zeit seines Lebens eine besondere Zuneigung bekundet –, sondern auch das *estudes*, also das Studierzimmer, im bereits beschriebenen Sinne ein herausgehobener Ort der Repräsentation, an dem ganz besondere Objekte verwahrt und ganz besondere – hochstehende, privilegierte – Gäste empfangen wurden.⁶⁵² Überdies war Karl V. seit seiner frühesten Regierungszeit energisch darum bemüht, Wege ausfindig zu machen, „in which images of himself and his deceased relatives could be used to make political statements“⁶⁵³ – und in dieser Richtung werden auch die frühen (autonomen) Tafeln zu interpretieren sein.

Perkinsons differenzierte Analyse hat in mehr als einer Hinsicht die vorliegende Untersuchung inspiriert. Das gilt etwa für deren subtile Verortung der Porträtgenese im übergreifenden Kontext mittelalterlicher Zeichensysteme der Personalität und die präzise Situierung der Begriffe „likeness“ und „representation“ im zeitgenössischen Diskurs, denen schwerlich etwas hinzugefügt werden kann. Vor allem jedoch

649 Vgl. dazu Perkinson 2009, 298. Vgl. außerdem Hedeman 1991, 99–102 und 128–133, sowie Slanička 2008. Vgl. dazu auch Martindale 1988, 33, der aufgrund der Tatsache, dass auch Edward III. dargestellt ist, eine Entstehung des Quadriptychons nach dem Frieden von Brétigny zwischen Johann II. und Edward III. im Jahr 1360 annimmt.

650 Vgl. dazu Perkinson 2009, 299–301; Martindale 1988, 33 f.

651 Martindale 1988, 33.

652 Vgl. Perkinson 2009, 299. Zum *studiolo* und seiner Bedeutung allgemein vgl. Liebenwein 1977, insb. Kap. III und IV.

653 Perkinson 2009, 298.

für Perkinsons grundsätzliche Auffassung vom neuartigen personalen Repräsentationsmodus des höfischen Porträts und dessen „growing reliance on references to the embodied identities of [...] subjects“.⁶⁵⁴ Der eigentlich neue Interpretationsansatz Perkinsons, also die Verortung der initialen Porträtgenese im Kontext einer höfischen Gaben-Kultur, die das Porträt als ein proaktives Zeichen der Loyalität, Innovationskraft, Liebe und Devotion der Künstler gegenüber ihren Patronen begreift und so weitgehend deren Regie überantwortet – kurz: die Wende hin zu einer „agency“ der ‚image-makers‘ – wird im Folgenden jedoch gerade nicht geteilt. Stattdessen wird die „agency“ zurück in die Hände der Auftraggeber, der Herrscher und Machteliten gelegt. Dabei soll der *Impetus* nicht bestritten werden, den die fortschreitende Akzeptanz und Wertschätzung des Porträts durch diese Patrone und Machteliten für die Entwicklung und Perfektionierung des naturalistischen Porträtschaffens durch die Künstler gehabt haben wird, aber der *Impuls* wird doch mit der älteren Forschung eher bei den Auftraggebern und – im Sinne der bisherigen Ergebnisse dieser Arbeit – in einer von diesen bewusst angestoßenen bildpolitischen Semiotisierung des eigenen Körpers gesehen. Mit Wolfgang Brückle werden also diese frühen Porträts zwar vor einem politischen Hintergrund interpretiert, aber nicht vor allem als Ausdruck eines „politischen Aristotelismus“ aufgefasst, der sich dann auch in diesen Bildern artikuliert hätte.⁶⁵⁵ Wie Brückle gehen auch die folgenden Überlegungen von einer diesen Bildern teilweise inhärenten Säkularisierungstendenz aus, aber sie bedürfen keines ‚aristotelischen Überbaus‘, um sich in dieser Hinsicht ‚auszusprechen‘. Auch wird im Weiteren nicht die französische Hofkunst im Zentrum der Analyse stehen, sondern das Phänomen zunächst an der zweiten Inkunabel autonomer Porträtmalerei im spätmittelalterlichen Abenland, der Wiener Tafel mit dem Porträt Rudolfs des Stifters (Abb. 150), erörtert. In einem weiteren Schritt soll dann die frühe Porträtgenese im Hinblick auf eine geografisch-bildpolitische Achse aus Prag, Wien und Paris oder – personell gefasst – aus Karl IV., Rudolf dem Stifter und Karl V. als ein neuartiger Repräsentationsmodus kenntlich gemacht werden, der sich als ein interhöfischer Paragone der Entdeckung und politischen Indienstnahme des herrscherlichen Körpers und Antlitzes beschreiben lässt.

Dem sind allerdings zunächst weitere Untersuchungen zu dieser Frühzeit des Porträts vorzuschicken, die Mateusz Grzęda in den letzten Jahren vorgelegt hat und die das geografische Spektrum vor allem um den zentral- und osteuropäischen Raum erweitert haben. Grzęda hat sich ebenfalls in mehreren Aufsätzen⁶⁵⁶ und vor allem in seiner 2020 auf Polnisch erschienenen Dissertation *Zwischen Norm und Natur. Die Anfänge des Porträts in Mitteleuropa (um 1350–1430)*⁶⁵⁷ eingehend mit dieser ‚Geburtstunde‘ befasst

654 Ebd., 20.

655 Brückle 2005 (siehe Anm. 623).

656 Grzęda 2012; Grzęda 2013; Grzęda 2014; Grzęda 2016; Grzęda 2017 und Grzęda/Walczak 2017.

657 Grzęda 2020.

und dabei zugleich einen anderen Akzent als Perkinson gesetzt. Auch Grzęda begreift das Phänomen nicht als einen abrupten Wechsel „from ‚medieval‘ conventionalism to ‚early modern‘ realism“, auch er untersucht die Anfänge des Porträts „in the context of various cultural, social and artistic phenomena of a supra-regional and supra-national nature“. ⁶⁵⁸ Der geografische Schwerpunkt ergibt sich dabei stimmig aus dem Umstand, „that in the scholarship of this region, the problem was either treated superficially, or taken up in detailed, particular, and thus fragmented studies, failing to offer a broader perspective“. ⁶⁵⁹ Zugleich stimmt mit dem eigenen das hauptsächliche Anliegen von Grzędas Studie, „to investigate the circumstances under which the individualized or mimetically accurate portrait became desirable as a means of artistic expression of the individual’s identity“, ⁶⁶⁰ in hohem Maße überein. Allerdings – und das unterscheidet die Ansätze wieder grundlegend – geht es bei Grzęda dann gerade nicht in erster Linie um diese Porträts als „realistic likenesses of individuals, documenting their real appearance“: Das Anliegen seines Buches ist nicht eine „alleged similarity of these portraits to specific historical figures [...], but the tension that arises as a result of the demand to show personal identity of a man in relation to the norms recorded in his or her social role versus the desire to perpetuate the face of the individual“. ⁶⁶¹ Grzędas Untersuchung liegt die eingangs beschriebene Position Beltings zugrunde, die das Porträt als eine Maske begreift, die das „Rollengesicht“ des Dargestellten mit dem „natürlichen Gesicht“ zwar in gewisser Weise vereint, woraus jedoch eine „Spannung zwischen Norm und Natur, [...] Rolle und Gesicht“ resultiert, ⁶⁶² die für Belting fast immer einen Sieg der Pose „über die Ähnlichkeit mit der Person“ nach sich zieht. ⁶⁶³ Grzęda selbst erkennt zwar ausdrücklich keinen grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem frühen physiognomisch personalisierenden Porträt und seiner gleichzeitigen Funktion, eine Norm oder Rolle zu visualisieren, aber geht doch wie Belting von einer inhärenten Spannung zwischen beiden Anforderungen aus. ⁶⁶⁴

Während Perkinsons Untersuchung mit der ersten Inkunabel der autonomen spätmittelalterlichen Porträtgenese und deren in der Forschung nach wie vor unentschiedenen Beurteilung einsetzt und dann auch schließt, beginnt Grzędas Untersuchung mit dem zweiten ‚Wiegenbild‘, dem Porträt Rudolfs des Stifters (Abb. 150). Auch dessen Status und Funktion sind in der Forschung noch immer weitgehend ungeklärt. Darauf folgt auch bei Grzęda zunächst ein Kapitel, das den Begriff der „Repräsentation“ und dessen Wandel im Spätmittelalter eingehend erörtert, dabei sowohl schriftliche Zeugnisse wie

658 Ebd., 311.

659 Ebd.

660 Ebd.

661 Ebd., 311 f.

662 Belting 2013, 127.

663 Ebd., 129.

664 Grzęda 2020, 312.

auch Bildwerke thematisiert und sowohl die Transsubstantiationslehre, die Optik, die mittelalterliche Lehre von den inneren Sinnen wie auch die Bildtheologie der *icones verae* und Villards Unterscheidung von *contrefaire* und *portraiture* in die Betrachtung einbezieht. Dabei gelingt es auch Grzęda zu zeigen, dass die physiognomisch-naturalistische Auffassung – und also Ähnlichkeit – eine zunehmend bedeutende Rolle für die Bezeichnung personaler Identität auch im weltlichen Bereich zu spielen begann.⁶⁶⁵ Dem schließen sich verschiedene Fallbeispiele zu Porträts von „members of the ruling elite associated with courtly centres of power in Central Europe“ an,⁶⁶⁶ darunter ein Kapitel zu den Porträts Kaiser Karls IV. und zu der Wiener Tafel Rudolfs des Stifters, die das Auftauchen des individualisierten Porträts in der Bildpropaganda beider Herrscher als „paramount to establishing a new paradigm of representation in this part of the continent“ kennzeichnen – „a paradigm, in which the individually treated face begins to appear on an equal footing with other means of identification“.⁶⁶⁷ Darauf folgt schließlich ein weiteres Kapitel mit separaten Fallstudien aus dem osteuropäischen Raum (Władysław Jagiełło, Kuno von Falkenstein, Kazimierz Wielki, Kaiser Sigismund), die jeweils die konkreten Umstände der Entstehung dieser frühen Porträts behandeln und dabei ebenfalls vor allem die „inherent tension“ thematisieren, „that occurs between the individual’s desire to fulfill the norms inscribed in his or her social role, and the aspiration to commemorate the individual visage“.⁶⁶⁸

Im Lichte seiner Untersuchung kommt Grzęda zu einer Einschätzung, die Ähnlichkeit und ihre jeweiligen Abstufungen durchaus differenziert beschreibt, aber dabei vor allem von dem Gedanken besagter Spannung zwischen Norm und Natur getragen wird:

[...] physiognomic individualization emerges as a means of visual persuasion, a new element of the rhetoric of the image. The purported mimicry of the portraits here discussed appears not as an end in itself, but as a consequence of reflection on how to express the identity of the individual portrayed. The natural countenance is treated not as a subject of a meticulous procedure aimed at documenting the appearance of the sitter, but as a starting point for a visual staging of the individual, undertaken by the artist in order to present the social role immanently inscribed in that sitter’s personality.⁶⁶⁹

Im Anschluss an Suckales Interpretation der Prager Triforienbüsten kennzeichnet Grzęda etwa die Porträts Karls IV. als nicht realistisch – „instead, they seem to be reduced to a standardized physiognomic type proper only to that particular monarch – they are, in fact, an intermediate form between the images of his actual facial features and idealized

665 Ebd., Kap. 1, 27–69.

666 Ebd., 312.

667 Ebd.

668 Ebd.

669 Ebd.

representations“.⁶⁷⁰ Andere Bildwerke, die näher an eine „real consolidation of human appearance“ heranreichten – etwa die Tafel mit Rudolf dem Stifter –, hätten dagegen vor allem memorialen Zwecken gedient: „to perpetuate them [the sitters, J. B.] as they appeared in life, by presenting their natural faces in a commemorative context, while also depicting them as mortals who humbly fulfilled their God-given honours and duties“.⁶⁷¹

Im Hinblick auf die Funktion und Bedeutung dieser frühesten autonomen Porträts schließlich betont Grzęda die Form der Schulterbüste, die sich an die Darstellung der „most virtuous individuals, that is, the saints“ anschließt, deren Bildformel zunächst exklusiv von den Machteliten adaptiert worden sei.⁶⁷² Zudem deute „their small size and lack of traces“ auf bewegliche Objekte hin, „intended for occasional display alternated with being hidden away“, was sie mit der liturgischen Präsentationspraxis der Ikone und deren Postulat der Realpräsenz verbindet: „It seems likely that the panel portraits of rulers were perceived in a similar way – their creation could be linked with the desire to represent persons of high importance, making absent rulers present“.⁶⁷³

Auch mit Grzędas Untersuchung eint die vorliegende Arbeit vor allem der grundsätzliche Versuch, die Umstände und Antriebe kenntlich zu machen, die das individualisierte und der Tendenz nach mimetisch akkurate Porträt als ein „new paradigm of representation“ hervorbrachten. Grzędas umfassenden Ausführungen zu Repräsentations- und Ähnlichkeitsbegriff im Mittelalter, deren bild- und geistesgeschichtlicher Einbettung und der Beschreibung eines Wandels, die den Darlegungen Perkinsons in ihrem Ergebnis entsprechen, hat die eigene Untersuchung nichts Neues hinzufügen. Eine Verbindung zur Ikonentheorie und vor allem -gestaltungspraxis wurde bereits im Kapitel zur maximilianischen Bildnispolitik dargelegt und ist im Hinblick auf die nachantike Frühzeit des ähnlichen Porträts weiterzuerfolgen. Auch die mögliche Memorialfunktion solcher Porträts wurde bereits im Kontext von Dürers Wiener Gemälde ausführlich thematisiert, wird aber bei der Interpretation der frühen Porträtgenese nicht im Vordergrund stehen. Vor allem jedoch wird gerade nicht von jener grundsätzlichen Spannung zwischen „Norm und Natur, Rolle und Gesicht“ ausgegangen, die immer erst zu vermitteln und auszusöhnen wäre. Die eigene Arbeit begreift stattdessen Ähnlichkeit und also „physiognomic individualization“ – anders als Grzęda – tatsächlich bis zu einem gewissen Grad als ein „end in itself“, als eine Bildpolitik des konkretisierten Herrscherkörpers, die nicht erst dadurch wirksam wird, dass der Künstler ihr eine soziale Rolle oder Norm einschreibt (Rolle und Norm sind vielmehr mit dem privilegiert lancierten Gesicht des Herrschers zugleich gegeben), sondern als ein Zeichen eigenen Rechts normatives ebenso wie Auszeichnungs- und Distinktionspotenzial besaß.

670 Ebd.

671 Ebd., 313.

672 Ebd.

673 Ebd.

5.2 Die zweite Inkunabel autonomer Porträtgeschichte oder Das Ringen um Lebendigkeit und *similitudo*

„Das älteste selbstständige Bildnis der deutschen Kunst“⁶⁷⁴ gibt der Forschung seit seiner Entdeckung zu Beginn des 20. Jahrhunderts zahlreiche Rätsel auf (Abb. 150). Sowohl Auftraggeber- und Urheberschaft wie auch der genaue Zeitpunkt der Entstehung und die ursprüngliche Funktion dieser „mysterious panel“⁶⁷⁵ liegen weitgehend im Dunkeln. Weniger rätselhaft sind demgegenüber die attributiven politischen Konnotationen, mithin die ikonografische Botschaft des Porträts, seit sie Hermann Fillitz als „Postulat auf die Würde des Erzherzogs“⁶⁷⁶ beschrieben und in den historischen Kontext des von Rudolf gefälschten *Privilegium maius* und der darin angemaaßten habsburgischen Sonderrechte eingeordnet hat. Wenn Fillitz jedoch zugleich ausführt, dass die Tafel „in einer langen Reihe der mittelalterlichen Herrscherporträts, die nicht im Sinne des letztlich erst mit dem Humanismus zu verbindenden unabhängigen Porträts verstanden werden dürfen, sondern als politische Aussagen gewissermaßen als Dokumente dienten“,⁶⁷⁷ dann haben sich die Gemeinsamkeiten mit der vorliegenden Untersuchung auch bereits erschöpft. Die politische Aussage ist unbestritten, aber es wird doch mit Grzęda davon ausgegangen, dass weder Kategorien des Renaissance-Humanismus noch der Hinweis auf die mittelalterliche Bildtradition der Tafel auch nur ansatzweise gerecht werden.⁶⁷⁸ Bereits die Tatsache, dass es sich um eine autonome Tafel handelt, die ein – entweder noch lebendes oder gerade verstorbenes – Individuum zeigt, war Mitte des 14. Jahrhunderts etwas so zweifellos Neues, dass Fillitz’ Einschätzung schon deshalb nicht verfängt. Etwas völlig Neues war jedoch auch die Art der Darstellung, weshalb ein visueller Befund zur maltechnischen Beschaffenheit der Tafel hier den Anfang machen soll, bevor die zahlreichen dunklen Punkte im Zusammenhang der Entstehung dieses Porträts zu erörtern sein werden.

Michael Viktor Schwarz hat das Bildnis vor wenigen Jahren in zwei Aufsätzen als eine „Pionierleistung der europäischen Malerei“⁶⁷⁹ beschrieben und dabei zugleich auf eklatante Schwierigkeiten maltechnischer Natur aufmerksam gemacht, die in der späteren kunsthistorischen Forschung zu Fehlinterpretationen wesentlich beitrugen: „Obwohl Gründungswerk einer verbreiteten Bildform, ist die Wiener Tafel der Lektüre nicht leicht zugänglich. In dem Maß, in dem sich Porträts etablierten und ihre Erscheinung perfektioniert wurde, traten die experimentellen Züge der Rudolf-Tafel als

674 Wilde 1933, 36.

675 Grzęda 2016, 123.

676 Fillitz 1983, 102.

677 Ebd.

678 Vgl. Grzęda 2016, 133.

679 Schwarz 2017 und Schwarz 2015.

Mängel zutage und führten zu Fehldeutungen.⁶⁸⁰ Das Gros der Interpreten folgte dabei einer Lesart, die bereits Thomas Ebendorfer in seiner *Chronica Austriae* von 1463 vorgezeichnet hatte, als er – offenkundig irritiert und von der neuartigen Darstellungsweise überfordert – eine adäquate Beurteilung der ungewöhnlichen Tafel der Medizin anheimstellte:

Unweit seines Mausoleums habe ich seine Züge auf einem Gemälde gesehen: breites Gesicht, teilweise bläulich infolge von Galle, mit großen Augen, mittelgroßem Mund, Kinn und Wangen von einem dunklen, wenn auch schütterten Bart überzogen – was dies alles bedeuten mag, überlasse ich dem Urteil der Ärzte.⁶⁸¹

Obschon Ebendorfer sein interpretatorisches Scheitern gewissermaßen selbst eingestand, habe seine Bildbetrachtung doch die Weichen bis in die Gegenwart gestellt und auch viele moderne Betrachter in dem Dargestellten einen Kranken, „einen leidenden, zumindest melancholischen Mann“ erkennen lassen – eine Deutungsweise, die bereits beim Wiener Gemälde Dürers begegnet ist.⁶⁸² Auch habe der frühe Tod des Herzogs am 27. Juli 1365 mit nur 25 Jahren dieser Lesart eine trügerische Plausibilität verliehen. Schwarz dagegen erkennt den entscheidenden Beweggrund für die Wahrnehmung des Dargestellten als krank oder beeinträchtigt in der konkreten malerischen Ausführung und Gestaltungsweise des Porträts: Einerseits der graubraune Teint, der schon bei Ebendorfer als eine durch die Vorherrschaft eines der Kardinalsäfte verursachte Hautverfärbung und so als Krankheitssymptom gedeutet wurde, der jedoch tatsächlich nichts über die Gesundheit des Modells aussagt, sondern der Inkarnatfarbe entspricht, die auch „den italienischen Malern der Zeit dazu diene, Köpfe und Leiber durch Aufhellung zu modellieren und das zu erzeugen, was man *rilievo* nannte – Plastizität“.⁶⁸³ Andererseits dürften vor allem die merkwürdig „verschobenen oder auseinanderfallenden“ Gesichtszüge der Interpretation vom todkranken, beeinträchtigten Herzog Vorschub geleistet haben, die jedoch bei genauerem Hinsehen aus der Verwendung unterschiedlicher Perspektiven resultieren: Während die Nase nahezu im Profil erscheint, sind die Mund-Kinn-Region im Dreiviertelprofil, der Gesamtumriss und die Augen dagegen im Halbprofil wiedergegeben. Schwarz folgert: „Offenbar arbeitete der Künstler auf Ähnlichkeit hin, indem er einzelne Regionen und Aspekte des Kopfes genau festhielt. Was unterblieb, war, dass er die Resultate zu einer Gesamtstruktur

680 Ebd., 239.

681 „Ipsius alias apud suum mausoleum physionomiam in pictura conspexi: latam faciem partim lividam habere ex colera, oculos grandes, os mediocre, mentum et genas nigra barba suffusas licet rara – que quid designent, pronostico medicorum committo.“ Ebendorfer *Chronica Austriae* 1967 [1464], 289. Übersetzung nach Schwarz 2015, 28.

682 Lhotsky 1965, 107; in diesem Sinne auch Niederstätter 2001, 170.

683 Schwarz 2017, 239.

zusammenführte.“⁶⁸⁴ Eine solch stimmige Zusammenführung sei aber erst einer späteren Malergeneration um Jan van Eyck in den Niederlanden gelungen. Hat man nun aber diese zeitbedingten Darstellungsprobleme richtig identifiziert, „wird es möglich wahrzunehmen, wie der Maler alle Mittel aufbot, um den Fürsten lebendig und gegenwärtig vor Augen zu stellen“.⁶⁸⁵

Die Tafel wäre so als das erste überlieferte Werk anzusprechen, das auf einem autonomen Bildträger das späterhin, zumal in den Niederlanden, obligatorische und verlebendigende Dreiviertelprofil erprobt hat – eine „Pionierleistung“, die den damit betrauten Maler noch vor teilweise unüberwindliche Schwierigkeiten stellte. Dazu gehört auch die problematische Darstellung der Erzherzogskrone zusammen mit dem wie unverbunden wirkenden Kronenbügel samt *Globus cruciger* in dessen Scheitelpunkt: Während der textile Erzherzogshut mit seinen Zacken flächig und wie dem Bild aufgelegt und sein Ornament „in Faksimilequalität“ erscheint, versucht der Kronenbügel die Dreiviertelstellung so gut wie möglich zu meistern. Die Schwierigkeiten sind dabei sowohl am Bügel selbst wie auch an den gefassten Edelsteinen und dem *Globus cruciger*, der in voller Frontalität gegeben ist, deutlich zu erkennen. „Demgegenüber sprechen das seidige Haar, die langen Wimpern, der schimmernd blonde Schnurrbart sowie der Härchen für Härchen gestutzte Wangenbart von Eleganz und Schönheit“,⁶⁸⁶ aber auch dem offenbar entschieden naturalistischen Wollen des Malers. Die damit zugleich angestrebte Präsenz des Herrschers wird neben dem ausgeprägten *rilievo* auch durch den geöffneten Mund intensiviert, den Schwarz als Sprechakt deutet:

Wer die Züge als von Krankheit gezeichnet, entrückt oder melancholisch liest oder gar an das Bildnis eines Toten denkt, liegt so falsch wie nur möglich: Der Dargestellte will im Vollbesitz seiner Möglichkeiten und mit Körper und Stimme anwesend erlebt werden.⁶⁸⁷

Die vorliegende Untersuchung stimmt nur in einem Punkt nicht mit Schwarz' Einschätzung überein: Ob Rudolf tatsächlich als Sprechender dargestellt ist und nicht eher auch im Hinblick auf dieses Element der Rudolfs-Physiognomie von einem Ringen um größtmögliche Ähnlichkeit ausgegangen werden muss, scheint zumindest fraglich. Zieht man nämlich die anderen Porträts Rudolfs zu Rate – etwa die Liegefigur des Grabmals (Abb. 151) oder die Standfigur vom südlichen Fürstenportal des Stephansdoms (Abb. 152), beide relativ sicher zu Lebzeiten des Herzogs entstanden – so zeigt

684 Schwarz 2017, 240 f.

685 Ebd. 241. Vgl. auch ebd., 242: „Nur was uns zugewandt ist und zwei Augen zeigt, wird als Gesicht lebendig, zugleich ist das Gesicht das Lebendige schlechthin: ‚Identifikationsoberfläche und Gefühlsmaschine‘ – so eine Charakterisierung der Aufgabe von Gesichtern in der Werbefotografie.“ Dazu auch Groebner 2015, 17.

686 Schwarz 2017, 241.

687 Ebd. gleichlautend auch Schwarz 2015, 28 f.



Abb. 151 Liegefiguren vom Grabmal Rudolfs IV. und der Katharina von Luxemburg, um 1365 (Wien, Stephansdom).

sich auch an der Figur des Fürstenportals der geöffnete Mund und – im Falle des Grabmals – mindestens eine über die untere hinausragende Oberlippe bei ebenfalls angedeuteter Öffnung des Mundes, was doch eher an ein prägendes Element der herzoglichen Physiognomie – konkret an einen leichten Rückbiss des Unterkiefers bei gleichzeitig markanter Ausprägung des Kinns – als an einen Akt des Sprechens denken lässt. Diese physiognomische Lesart der Liegefigur des Herzogs wird überdies von dem Gisant der Katharina von Luxemburg, Gemahlin Rudolfs und Tochter Kaiser Karls IV., bekräftigt: Im Rahmen des gemeinsamen Grabmals ist sie mit einer deutlichen Progenie des Unterkiefers dargestellt, die noch ihre Standfigur von der Westfassade des Stephansdoms, die wenige Jahre früher entstanden sein dürfte, allenfalls durch eine leichte Vorwölbung der Unterlippe angedeutet hatte (Abb. 153). Der von Schwarz für das autonome Porträt Rudolfs geltend gemachte visuelle Befund, der einen vehement

Abb. 152 Sog. Herzogs-
Werkstatt: Rudolf IV.,
Standfigur vom südlichen
Fürstenportal, 1359/65
(Wien, Stephansdom,
Singertor).



naturalistisch-lebensnahen Impetus des Werkes betont, bleibt davon freilich unberührt: Auch die hier vorgeschlagene physiognomisch-phänotypische Lesart, die nicht von einem Sprechakt des Herzogs, sondern einer quasi-heraldischen Indienstnahme des konkreten Herrscherkörpers ausgeht, fügt sich mühelos in dessen Interpretationsansatz.

Seine Einschätzung der Rudolfstafel hat Schwarz dann auch vor dem Hintergrund der französischen Inkunabel autonomer Porträtentwicklung, dem Bildnis Johanns des Guten (Abb. 149), weiter konkretisiert. Diese gibt den französischen König in der strengen Profilstellung wieder, die sowohl in der Tradition des antiken Münzporträts wie auch der Stifter- und Orantenfiguren seit Giotto steht,⁶⁸⁸ aber zugleich den Vorteil besitzt,

⁶⁸⁸ Ebd., 31, und Schwarz 2017, 241f.

„dass in der Silhouette Ähnlichkeit optisch objektivierbar ist. Semiotisch gesprochen sind Profilbildnisse indexikalisch [...] mit ihren Vorbildern verknüpfte Abbilder.“⁶⁸⁹ Dies umso mehr, da den Profilbildnissen vielfach ein Schattenriss oder eine auf ähnliche Weise gewonnene Silhouette zugrunde gelegen habe, die dann „nach Augenmaß mit Binnenelementen gefüllt“ worden sei.⁶⁹⁰ Während jedenfalls die Tafel mit Johann dem Guten auf diese Weise zustande gekommen sein dürfte, sei ein ähnlicher Einsatz von Hilfsmitteln auch bei dem Rudolphsporträt wahrscheinlich. Zwar deuteten die geschilderten maltechnischen Probleme eher darauf hin, dass der Maler nach Augenmaß verfuhr, die Tafel also „ein nichtobjektiviertes, nichtindexikalisches Bild“ ist, daran lasse jedoch ein materialer Befund zweifeln: Der Kopf ist nicht direkt auf die Tafel gemalt worden, sondern auf ein darüber gelegtes ungründiertes Pergamentblatt, auf dem die Züge des Dargestellten vorgezeichnet wurden.⁶⁹¹ Diese Vorzeichnung nun könnte unter ähnlichen Bedingungen geschaffen worden sein, wie sie bereits Alberti 1435 beschrieben⁶⁹² und auch Dürer mit seiner oben geschilderten Apparatur visualisiert und anempfohlen hat, woraus Schwarz schließt:

Am besten ist das Wiener Porträt in seinen Eigenarten und seiner Zwischenstellung zu erklären, wenn man annimmt, Rudolfs reales Gesicht sei durch einen knapp davor platzierten, mit durchsichtigem Pergament bespannten



Abb. 153 Sog. Herzogswerkstatt: Katharina von Luxemburg, Standfigur von der Westfassade des Stephansdoms, 1359/65 (Wien, Belvedere, Inv.-Nr. Lg 1909/Dauerleihgabe Wien Museum).

689 Schwarz 2015, 31.

690 Ebd., 33.

691 Ebd. Zu der technischen Untersuchung der Tafel und ihren Befunden siehe Feuchtmüller 1981, 43–49 (Peter Halbgebauer).

692 Alberti beschrieb ein Verfahren, dass es erlaube, sowohl Gesichter wie auch räumliche Gebilde objektiv ähnlich zu erfassen: „Es ist ein Tuch, das aus feinstem Faden lose gewoben ist, nach Belieben gefärbt, mit etwas dickeren Fäden in eine beliebige Anzahl von parallelen Quadraten eingeteilt und über einen Rahmen gespannt. Dieses Tuch nun bringe ich zwischen dem Körper, der dargestellt werden soll, und dem Auge so an, dass der Sehkegel das lose Gewebe des Tuches durchdringt.“ Alberti 2002 [1435], 115. Übersetzung nach Schwarz 2015, 33.

Rahmen nachgezeichnet worden, und zwar von einem Künstler, dessen Auge die Merkmale mobil und einzeln abtastete, statt sie von ein und demselben Punkt aus zu fixieren: Index des Porträtierten und ‚eyeballed‘ zugleich.⁶⁹³

So sehr nun freilich diese Deutung den eigenen Überlegungen zu einer grundsätzlichen Ähnlichkeitsrelation des Herrscherporträts auch bereits für diese Frühzeit entgegenkäme, so zweifelhaft muss sie jedoch einstweilen bleiben. Ergab doch der technische Befund tatsächlich, dass das gesamte Gemälde auf besagtem ungründertem Pergament ausgeführt wurde, das sich über die komplette Fichtenholztafel spannt.⁶⁹⁴ Zudem zeigt die durch Infrarotaufnahmen sichtbar gemachte Unterzeichnung nur bei den Haarlocken und beim Bart Rudolfs eine detaillierte Durchführung, während weitere Unterzeichnungen im Gesichtsbereich fehlen, woraus Arthur Saliger im Gegenteil schloss, „daß der Dargestellte nicht Model saß“.⁶⁹⁵ Nun ist zwar auch letztere Annahme nicht per se zwingend, der indexikalische Befund aber lässt sich ebenfalls nur sehr schwer erhärten. Das von Schwarz im Hinblick auf die Evidenz des visuellen, maltechnischen Befundes beschriebene Ringen des ausführenden Malers um Verlebendigung und Verähnlichung bleibt aber auch davon unberührt und in hohem Maße plausibel. Für einen energisch verfolgten Ähnlichkeitsprimat spricht auch eine andere Beobachtung Arthur Saligers, der den Aspekt der Mimesis des Porträts selbst herausstellte, als er im Abgleich mit dem gut erhaltenen Schädel aus dem Rudolfsgrab und also im Sinne eines osteologischen Befundes zumal die stark ausgeprägten Augenhöhlen und das ungewöhnlich vorspringende Kinn betonte⁶⁹⁶ – beides Elemente, die sowohl die Porträttafel wie auch die Standfigur vom südlichen Fürstenportal in besonderer Weise prägen (Abb. 150 und 152).⁶⁹⁷

Neben der Tafel mit Johann dem Guten kommt Schwarz in seinen Beiträgen schließlich auch auf die anderen großen ‚Player‘ der frühen Porträtgenese zu sprechen. Das ist einerseits Johanns Sohn, König Karl V. von Frankreich, und andererseits Kaiser Karl IV. aus dem Hause Luxemburg. Während Karl V. noch weit zahlreicher als etwa Rudolf „Porträtstatuen seiner Person anfertigen und über die Kirchen und Schlösser von Paris und Umgebung verteilen“ ließ, habe Kaiser Karls „erster Auftritt als Statue“ am Stephansdom in Wien und also im Zusammenhang der rudolfinischen – ebenso

693 Ebd., 34.

694 Feuchtmüller 1981, 43–49 (Peter Halbgebauer), sowie Hauk/Saliger 1987, 3 (Arthur Saliger).

695 Ebd., 3.

696 Feuchtmüller 1981, 14.

697 In diesem Sinne auch Grzęda 2016, 131: „Common features also include the general shape and proportions of the face, the half-opened mouth and the characteristically as if a bit swollen areas above the eyes. All of these features, although more conventionally represented, are also noticeable on the archduke’s cenotaph. It must therefore be emphasized that the »portrait like« character of the panel portrait is closely related to the activity of the highly qualified workshop of sculptors (the so-called Ducal Workshop or »Herzogswerkstatt«) [...]“

magnifizienten wie innovativen – Bildpolitik stattgefunden (Abb. 154).⁶⁹⁸ Nun sei das Herrscherporträt zwar keine Erfindung des 14. Jahrhunderts, aber es habe sich in diesem Zeitraum doch quantitativ und qualitativ in elementarer Weise zugespitzt – und das „besonders früh und effektiv im Bildgebrauch am Wiener Herzogshof“.⁶⁹⁹ In diesem Sinne zieht Schwarz auch die in der Forschung immer wieder vermutete Herkunft des Malers der Rudolfstafel und seines Know-hows aus dem kaiserlichen Prag in Zweifel:

Von dort ist weder etwas über eine selbstständige Porträttafel bekannt noch gibt es integrierte Bildnisse, die vergleichbare experimentelle Merkmale zeigen. Entweder handelt es sich um Profile, wie sie auch in Frankreich und Italien noch lange üblich blieben, oder um weitgehend perfekt ins Halbprofil gedrehte Idealköpfe, die mit individuellen Zügen (nur) angereichert sind. Signalfunktion haben z. B. [bei Karl IV., J. B.] der gestutzte Vollbart, die hohe Stirn und die knollige Nase.⁷⁰⁰

Obschon die vorliegende Untersuchung gerade diese individualisierende Typik für ein prägendes und hinlänglich wirkungsvolles Element auch und gerade der frühen physiognomischen Bezeichnung im Bilde und dieses verähnlichende ‚Bezeichnen‘ für die eigentliche „Pionierleistung“ hält, kommt bei der Rudolfstafel gleichwohl eine besondere, weil besonders innovative Experimentierfreude und effektvolle Verlebendigungsabsicht zum Tragen. Zu Recht weist Schwarz auch darauf hin, dass der erste „Auftritt“ Karls IV. als Statue etwa zehn Jahre vor den skulpturalen Porträts des Kaisers in Prag am Stephansdom in Wien stattgefunden hat (die Triforienbüste im Veitsdom datiert um 1374, Abb. 65, der thronende Karl vom Altstädter Brückenturm noch einige Jahre später, Abb. 155). Mit Helga Wammetsberger ließe sich sogar eine teilweise Angleichung des kaiserlichen Bildes an dasjenige Rudolfs – und also eine im Zusammenhang der Prager Triforienbüsten bereits beschriebene ‚Wanderung‘ bzw. Übertragung der Herrscher-Physiognomie – erwägen.⁷⁰¹ So zeigt zwar auch Karl IV. in seinen Porträts verschiedentlich einen leichten Unterbiss samt leicht geöffnetem Mund,⁷⁰² beides scheint jedoch an der Figur von St. Stephan ebenso akzentuiert wie die überlängte Gesichtsform, die von dem breiteren, fleischlich aufgepolsterten Gesicht der unter Karls Ägide entstandenen Porträts abweicht, was eine tendenzielle Anverwandlung indizieren könnte. Auch die korrespondierenden Standmotive der Skulpturen des Herzogs und des Kaisers (Abb. 152 und 154) sowie Rudolfs die kaiserliche Würde simulierender Erzherzogshut lassen sich in dieser Richtung verstehen.

698 Schwarz 2015, 36.

699 Ebd.

700 Ebd., 34.

701 Wammetsberger 1967, 81.

702 Vgl. dazu Fajt 2016a, 286.



Abb. 154 Sog. Herzogswerkstatt:
Kaiser Karl IV., Standfigur vom Südwest-
pfeiler des Hohen Turms von St. Stephan,
Kalksandstein, um 1359/65
(Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 567).



Abb. 155 Skulptur des thronenden Karl IV. vom
Altstädter Brückenturm der Prager Karlsbrücke,
vor 1380 (Prag, Dombauhütte St. Veit).

Gleichwohl wird auch beim kaiserlichen Porträt der Ähnlichkeitsprimat und also die Porträtabsicht im Vordergrund gestanden haben: Vergleicht man die Wiener Skulptur mit den physiognomischen ‚Markern‘ und Charakteristika der teils früher, teils nahezu gleichzeitig unter Karls Ägide in Prag geschaffenen und insofern autorisierten kaiserlichen Porträts, dürfte die Wiener Skulptur entweder die Kenntnis von Karls realem Erscheinungsbild oder aber die Kenntnis solcher Bildnisse und ihres ebenso typisierten wie individualisierten Merkmalsbündels voraussetzen. Das zugleich längliche und breite Gesicht, die hohe Stirn (obschon in Wien von der Krone verdeckt), die markanten Wangenknochen, der leicht konkav gebogene Nasenrücken (wenn auch das typisch Knollige der Prager Karlsporträts fehlt), die Barttracht (in Wien nicht gestutzt, sondern ornamental in zwei Strängen auslaufend), die hochgezogenen Brauen und relativ großen, weit geöffneten, medusenhaft-starrenden Augen – das alles entspricht doch immerhin so weitgehend den autorisierten Porträts Karls IV. (Abb. 65 und 155), dass eine gezielte Porträtabsicht, d. h. die Orientierung der Wiener Skulptur an Karls tatsächlichem Erscheinungsbild, wahrscheinlich ist.⁷⁰³

Die Wiener Tafel ist so zwar eine „Pionierleistung“, an der ein besonders frühes und experimentierfreudiges Ringen um Ähnlichkeit und Verlebendigung auf exemplarische Weise evident wird. Dennoch sollen daraus im Weiteren nicht zunächst Fragen einer möglichen Vorrangstellung für die gesamteuropäische Porträtentwicklung abgeleitet werden, sondern die Bemühungen am Herzogshof ‚lediglich‘ als eine besonders ambitionierte und innovative Erscheinungsform in einem grundsätzlich korrespondierenden Kontext betrachtet werden, der sich als ein bildpolitischer Paragone der Entdeckung und fortschreitenden Funktionalisierung des konkreten Herrscherkörpers *als* Herrschaftszeichen zwischen Paris, Prag und Wien entfaltet. So wird etwa auch Karl IV. in der um 1376/78 entstandenen Votivtafel des Jan Očko von Vlašim im verlebendigen Dreiviertelprofil dargestellt, während der Stifter im unteren Bildsegment im strengen Profil erscheint (Abb. 156). Der Verlebendigung Karls durch das Dreiviertelprofil im oberen Segment korrespondiert die Behandlung seines geradezu blühenden Inkarnats und der bereits meisterhafte Einsatz des *rilievo*, auch und gerade im Kontrast zu der offenkundig idealtypischen, ritterlich-‚marmornen‘ Figur seines Sohnes, Wenzels IV., der Karl direkt gegenüber im rechten Bildfeld kniet und wie dieser die *Maria Dexiokratusa* in ihrer Mitte anbetet. Offenbar war dem Maler auch hier daran gelegen, Karl IV. in einer Weise darzustellen, die den von ihm selbst in Auftrag gegebenen Bildnissen in ihrem Ähnlichkeitsanspruch gleichkommt und sie im Hinblick auf deren Verlebendigung sogar übertrifft. Das Gesicht Karls erscheint auf diese Weise – mehr noch als das Gesicht des Heiligen Adalbert im unteren Bildsegment, das im Halbprofil gegeben ist, und das Gesicht des diesen anbetenden Stifters, die ebenfalls

703 Zu Karls Erscheinungsbild und physiognomischen Charakteristika ausführlich im folgenden Kap. 5.3 dieser Untersuchung.



Abb. 156
Prager Meister (?):
Votivbild des Jan
Očko von Vlašim,
Tempera auf mit
Leinwand überzo-
genem Tannenholz,
1376–78 (Prag,
Nationalgalerie,
Inv.-Nr. O 84).

farblich-feinmalerisch in hohem Maße verlebendigt erscheinen – als das eigentliche, auch koloristisch in besonderer Weise akzentuierte ‚Zentrum‘ der Votivtafel. Zudem ist auch dieses Bild in Tempera auf mit Leinwand überzogenem Tannenholz gemalt, was dem materialen Befund der Rudolstafel entspricht. Auch zwischen dieser und dem Prager Votivbild lässt sich folglich ein paragonales Ringen um Ähnlichkeit und Verlebendigung vermuten, das Thema des folgenden Kapitels ist. Zuvor jedoch sind die ‚blinden Flecken‘ der Rudolfstafel hinsichtlich ihrer Funktion sowie Urheber- und Auftraggeberschaft zu erörtern.

Im Hinblick auf die Funktion der Tafel hat die Forschung zuletzt nachdrücklich für eine kommemorativa Zweckbestimmung plädiert. Schwarz hat dabei ganz konkret an die Chorherren von St. Stephan gedacht, die auf diese Weise den Gründer ihres Kapitels in ehrendem Angedenken hielten. Schon die Person des Thomas Ebendorfer weist auf das Allerheiligenkapitel und die Universität – ebenfalls eine Gründung Rudolfs –, zugleich aber sei Ebendorfers Angabe, er habe das Porträt *apud suum mausoleum* gesehen,⁷⁰⁴ stets überinterpretiert worden. Anderslautend berichtet eine Quelle aus dem 17. Jahrhundert, die Tafel sei an der unteren Südwand der Chorapsis unterhalb von Inschriften *angeheftet* gewesen, darunter auch eine Inschrift die Rudolf als Gründer des Kapitels nennt (*fundatore huius praepositure*),⁷⁰⁵ woraus Schwarz schließt:

Wenn das Porträt mit Bedacht dazugehängt wurde, dann wohl aus dem Grund, damit es dort den Chorherren ihren Wohltäter über die in Stein gegrabenen Worte hinaus vergegenwärtigte. Da eine kleinformatige Bildtafel per se beweglich ist, heißt das nicht, dass das Bildnis für diesen Platz geschaffen worden sein muss. Aber die Umstände zeigen: Es war, was es ist – ein Besitztum des Kapitels, und seine Funktion zielte auf den Kreis der 24 Chorherren. Entweder war die Tafel ein Geschenk Rudolfs oder sie wurde mit seiner Zustimmung angefertigt, sei es im Auftrag des Kapitels oder seines Propstes, der zugleich Kanzler der Universität war. [...] Der Kontakt zwischen Betrachter und Bild soll eng sein und zugleich das Bild authentisch: So lässt sich der Versuch verstehen, das künstlerisch animierte Bild [...] mit dem indexikalisch objektivierten Bild zusammenzuführen.⁷⁰⁶

Zugleich mit den Auftraggebern vermutet Schwarz so auch den Urheber der Tafel im Wiener Kreis um Rudolf IV. Demnach könnte es sich um denselben Künstler gehandelt

704 Siehe Anm. 681.

705 Siehe Della Massa 1889 [1685], 6: „Unter diesen Inschriften war des genannten Rudolph Bildniß angeheftet, das jetzt in der Heilthumkammer vehrwahrt ist.“

706 Schwarz 2015, 37f.

haben, der laut Schriftquellen den 1384 unter Albrecht III. berufenen Theologen, Astronomen und Mathematiker Heinrich von Langenstein in einer *tabula picta* festgehalten hat, die dann zusammen mit anderen Professorenporträts den Apostelchor des Stephansdoms schmückte.⁷⁰⁷

Neben Schwarz hat in jüngerer Zeit auch Mateusz Grzęda die These vom kranken, vom Tod gezeichneten Herzog der Wiener Tafel zurückgewiesen und in dem Porträt ebenfalls „something more than a conventional, physiognomic type duplicated on an independent panel“ gesehen.⁷⁰⁸ Er geht jedoch nicht von einem Bildnis nach dem Leben aus, sondern betrachtet die Tafel „rather as a result of a kind of artist’s strategy using various accessible sources in order to achieve a credible likeness“, wobei ihm sein Gedächtnis, eine Porträtzeichnung oder andere erreichbare Bilder Rudolfs behilflich gewesen sein mögen.⁷⁰⁹ In diesem Punkt kommt Grzęda also Perkinsons allgemeiner Deutung der frühen Porträtgenese zumindest nahe. Wie Schwarz glaubt auch Grzęda nicht, dass die von Ebendorfer berichtete Aufhängung der Tafel *apud suum mausoleum* etwas über ihre ursprüngliche Funktion aussagt, die Tafel also nicht – wie Jochen Luckhardt vermutete – als ein postumes gemaltes Epitaph fungierte.⁷¹⁰ Wahrscheinlicher sei, „that it was placed here only after his sudden death in 1365 as a kind of artifact and reminder of the Archduke“.⁷¹¹ Zudem geht auch Grzęda – wie Schwarz und vor diesem eine Reihe weiterer Kunsthistoriker⁷¹² – von einem kommenerativen Zusammenhang der Entstehung der Tafel aus, hat jedoch anders als Schwarz in einem Aufsatz von 2016 auch einen diplomatischen Kontext erwogen, der dem der Tafel mit Johann dem Guten weitgehend entsprechen würde, wenn man diese als Teil jenes Quadriptychons im Hôtel de St.-Pol betrachtet, das dann „undoubtedly in connection with Charles V’s diplomatic activity“ stand.⁷¹³ Da die spätere Aufbewahrung und Rezeption der Tafel zudem eine eher intime, private Anschauung durch einen engen Zirkel um Karl V. vermuten lasse, kommt Grzęda zu einem Schluss, der der Einschätzung von Andrew Martindale, dass nämlich solche Porträts „had little function once painted and delivered“,⁷¹⁴ aber teilweise auch Perkinsons Beurteilung entspricht:

707 Ebd., 38. Zu der in Schriftquellen erwähnten Tafel des Heinrich von Langenstein: Lhotsky 1941–45, II, 35. Vgl. zu den Professoren-Bildnissen auch Bauch, Kurt 1967, 97 und 121, sowie Hauk/Saliger 1987, 5 (Arthur Saliger).

708 Grzęda 2016, 131.

709 Ebd.; gleichlautend auch Grzęda 2014, 330.

710 Luckhardt 1980 verband die Tafel dabei zugleich mit der „Zwei-Körper-Lehre“: Das Porträt über dem Grabmal habe demnach beide Körper – den politischen ebenso wie den natürlichen – reflektiert.

711 Grzęda 2016, 134.

712 Vgl. dazu Oettinger 1952, Bauch, Kurt 1967, 101ff, sowie Künstler 1972.

713 Grzęda 2016, 133 f.

714 Martindale 1988, 33.

As such small, portable portraits did not have another function than to memorialize an important event (as, for example, a political alliance or coronation), perpetuate distinguished person by means of his or her likeness and, simply engage curiosity.⁷¹⁵

In seiner 2020 erschienenen Dissertation hat Grzęda diese Einschätzung jedoch insofern revidiert, als zwar der kommemorative Zusammenhang bestehen bleibt, aber die bereits weiter oben angedeuteten formalen sowie liturgischen und bildtheologischen Aspekte jetzt stärker in den Vordergrund rücken:

According to the hypothesis set out in the book, this image (created in all probability during the archduke's life or immediately after his death), before it was hung in the chancel of St. Stephen's cathedral in Vienna, had been used during the liturgy as a movable piece of equipment to commemorate the founder of the church.⁷¹⁶

Grzędas Einschätzung steht nun also der von Schwarz näher, obschon dieser keinen liturgischen Zusammenhang im engeren Sinne erwogen hat. Diese liturgische Verwendung hat Grzęda auch anhand der Befunde der technischen Untersuchungen der Tafel weiter zu untermauern gesucht. Während die im Jahr 1933 erfolgte Untersuchung ergab, dass Tafel und Rahmen zusammengehören und aus einem Stück gefertigt sind,⁷¹⁷ konnte eine Restaurierung im Jahr 1998 diagonale Einschnitte an allen vier Ecken der Tafel nachweisen, was zu der Schlussfolgerung führte, dass der Rahmen entweder nachträglich um die Tafel gesetzt oder diese zu einem ungewissen Zeitpunkt von ihm befreit worden sein muss.⁷¹⁸ Außerdem war die Rückseite der Tafel einst von einer zusätzlichen Holzschicht bedeckt, die jedoch während der Restaurierung von 1933 entfernt wurde, weil man sie für eine spätere Zutat hielt.⁷¹⁹ Daraus und aus dem kleinen, portablen Format der Tafel (sie misst 39 × 22 cm bzw. 45 × 30 cm mit Rahmen) schließt Grzęda, dass der „present state of the panel's preservation does not fully resemble its original character“.⁷²⁰ Grzęda verbindet damit nun einerseits seine These, dass derartige Objekte nicht zum Aufhängen, sondern bewegliche, dreidimensional ansichtige Werke waren, die ähnlichen beweglichen Kultobjekten in Kirchen – also etwa Ikonen – entsprechen, und andererseits die Annahme, dass die einst aufgeleimte rückseitige Holztafel im 14. Jahrhundert kaum unbemalt zu denken sei.⁷²¹ Das belegten

715 Grzęda 2016, 134.

716 Grzęda 2020, 313.

717 Vgl. dazu Wilde 1933.

718 Vgl. dazu Mairinger 1998.

719 Dazu Wilde 1933, 38, und Feuchtmüller 1981, 10.

720 Grzęda 2016, 126.

721 Ebd.

tschechische Tafeln aus dem 14. Jahrhundert, die der Rudolfstafel technisch sehr nahe kommen und deren polychrome Rückansicht sich erhalten hat. Diese zeigen etwa illusionistisch aufgefasste Fenster, Marmor- oder Porphyrimitationen. Auch entsprechen diese Praxis vielen frühen Porträts, die auf ihrer Rückseite immer wieder Marmorimitationen, aber auch Wappen, Embleme oder Mottos zeigen, die die vorderseitig dargestellten Individuen dann auch zeichenhaft repräsentieren.⁷²²

Überdies verdiene die Inschrift auf dem Rahmen des Porträts Beachtung: Sie entspreche ganz ähnlich gestalteten Inschriften, die über den heute verlorenen Kaiserporträts in der Prager Burg angebracht waren, die Karl IV. bald nach seiner Kaiserkrönung 1355 anfertigen und vermutlich in einem an die Audienzhalle angrenzenden Raum der Burg aufhängen ließ.⁷²³ Über diesen mehr als 100 Tafeln, die 1541 durch Feuer zerstört wurden und eine imperiale Amtsgenealogie bis in mythische Vorzeiten vor Augen stellten, waren der Rudolfstafel korrespondierende Inschriften in derselben gotischen Schrifttype über weißem Grund auf die Wand gemalt, die jeweils Namen und Titel der Dargestellten nannten (Abb. 157). Schon im Hinblick auf diese typologische Kongruenz sei deshalb wahrscheinlich, dass die Prager Tafelbilder „have provided a compositional model for the anonymous author of Rudolf’s portrait [...] adapted to the form of a small and portable panel“.⁷²⁴ Dabei kommt Grzęda auch auf die ungewöhnliche Technik der Tafel – Tempera auf einer mit ungrundiertem Pergament überspannten Holztafel – zu sprechen und weist auf deren Wurzeln in der byzantinischen Malerei, aber auch auf Exemplare in Italien (im 12. und 13. Jahrhundert) sowie im deutschsprachigen Raum (seit der Mitte des 13. Jahrhunderts) hin.⁷²⁵ Im tschechisch-böhmischen Kunstkreis sei die Technik dann im 14. Jahrhundert vereinzelt anzutreffen. Bei der eher klein dimensionierten Rudolfstafel schließlich sei in diesem Zusammenhang davon auszugehen, „that its author was particularly concerned about the panel’s resistance and the smoothness of its surface. [...] Parchment might also have been considered particularly suitable for making precise under-drawings, which were discovered through infrared investigation under Rudolf’s hair and beard“.⁷²⁶ Das zusammen mit der noch ungewöhnlicheren Verwendung eines dunklen Hintergrunds statt des traditionell verwendeten Goldgrunds – wie in der Tafel Johanns des Guten – spreche einerseits für eine offensichtlich angestrebte „impression of three-dimensionality“,⁷²⁷ zugleich jedoch sei die in der Wiener Tafel damit verbundene Maltechnik von in das Inkarnat eingearbeiteten Glanzlichtern ein spezifisches Charakteristikum der Prager Malerei des unter Karl IV. tätigen

722 Vgl. dazu ausführlich Dülberg 1990.

723 Vgl. dazu etwa Clemens 2001, 77 ff. Zur strittigen Lokalisierung der Tafeln ausführlich Ersek 2018.

724 Grzęda 2016, 128.

725 Dazu etwa Stange 1930, 125–181 und 131ff, sowie Straub 1984, 147 f.

726 Grzęda 2016, 129.

727 Ebd.

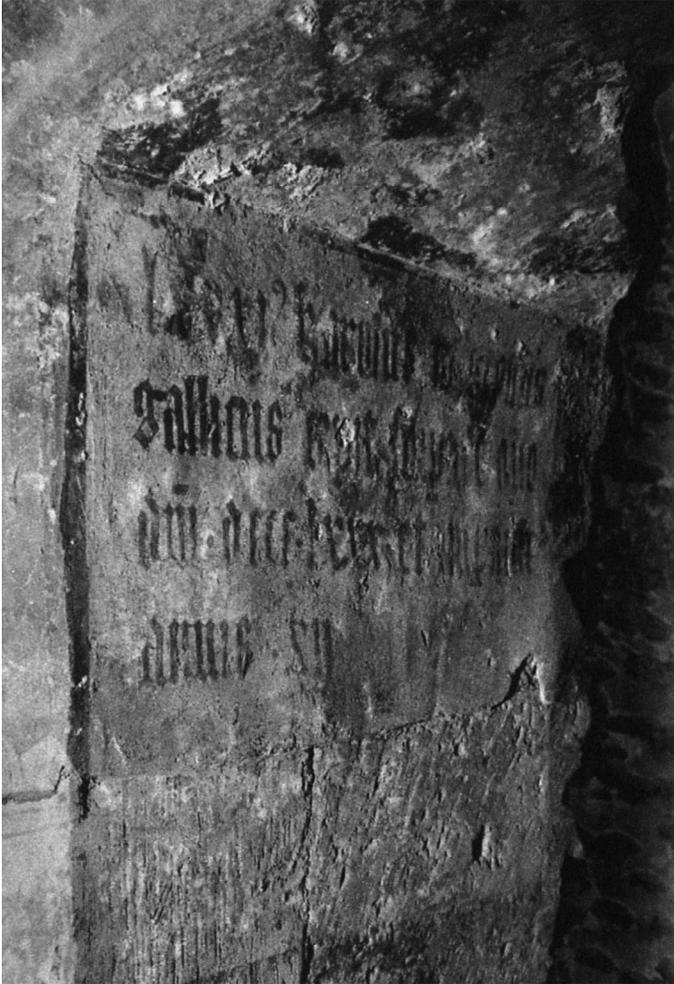


Abb. 157 Inschrift über den verlorenen Kaiserporträts der Prager Burg, nach 1355.

Meisters Theoderich und dessen Werkstatt.⁷²⁸ Dieses Ringen um die dritte Dimension sei nun zwar ganz allgemein ein Phänomen der spätmittelalterlichen visuellen Künste, eines ihrer innovativen Zentren in der Mitte des 14. Jahrhunderts sei jedoch Prag gewesen – wo Grzęda deshalb auch „the origin of the anonymous author of Rudolf’s portrait“ vermutet.⁷²⁹ Dasselbe illusionistische Ringen um Dreidimensionalität zeigt sich etwa in den ebenfalls *en trois quarts* gegebenen Porträts des Luxemburger-Stammbaums auf Burg Karlstein (Abb. 158), der wie die Kaiserporträts bald nach Karls

728 Ebd. Eine stilistische Ableitung der Rudolfstafel von der Prager Hofkunst und deren führendem Meister Theoderich hat auch die ältere Forschung nahezu einhellig präferiert: In diesem Sinne Wilde 1933, Bauch, Kurt 1967 und Künstler 1972.

729 Grzęda 2016, 129.

Abb. 158

Luxemburger-Stamm-
baum: Kaiser Karl IV.,
Nachzeichnung aus dem
Codex Heidelbergensis
(nach dem Original
von Nikolaus Wurmser
von Straßburg [?] von
1356/57), um 1571
(Prag, Nationalgalerie,
Nr. AA 2015, fol. 53r).





Abb. 159 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Heiliger Johannes der Täufer, Kohlezeichnung auf Putz, 1362/63 (Burg Karlstein, Heilig-Kreuz-Kapelle).

Kaiserkrönung entstanden sein dürfte, sowie in den Wandmalereien des kleinen und großen Turms.⁷³⁰ Besonders erhellend sei in dieser Hinsicht auch der Vergleich der Rudolfstafel mit jenen Zeichnungen, die sich auf den Wänden der Heilig-Kreuz-Kapelle im großen Turm von Burg Karlstein erhalten haben (Abb. 159)⁷³¹:

All of the figures were suggestively represented in half-profiles, their strong plasticity and three-dimensionality is, however, accomplished by means of light and shade – as seen for example on a drawing of St. John the Baptist. The remarkable *chiaroscuro* effect of these drawings was achieved by contrasting dark lines of charcoal with white chalk, accentuating illuminated parts of the face.⁷³²

730 Ebd., 129 f.

731 Vgl. Hlaváčková 1998.

732 Grzęda 2016, 130.

Abb. 160 Sekretsiegel Kaiser Karls IV., ab 1355 (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, Best. H.01.01 (Privilegien), Nr. 208).



Überdies geht Grzęda – anders als Schwarz – von der Existenz autonomer Porträttafeln auch im Prager Kunstkreis um Karl IV. aus. In dieser Richtung lasse sich etwa ein um 1355, also wiederum im Zusammenhang mit der Kaiserkrönung entstandenes persönliches bzw. Sekretsiegel Karls deuten, das den Luxemburger in einer äußerst ungewöhnlichen Weise wiedergibt (Abb. 160): Der individualisierte Kopf erscheint im Profil und ist von einem rechteckigen Rahmen umgeben, „thus making the impression of the individual panel painting ‚pasted‘ on a seal“.⁷³³ Das Siegel wiederum lässt sich, darauf hat Milada Studničková hingewiesen, mit einem Bericht des 16. Jahrhunderts über einen Prager Buchmaler namens Pavel verbinden, der 1533 im Besitz von vier Porträttafeln gewesen sein soll, von denen eine Kaiser Karl IV. darstellte.⁷³⁴

Das alles lässt nach Grzęda jedenfalls vermuten, dass erst der Prager Kontext mit seiner künstlerischen Praxis und seinen ästhetischen Konditionen auch eine Tafel wie diejenige Rudolfs möglich machte. Zugleich aber legten gerade ihre Besonderheiten – „the high plasticity of Rudolf’s head and its positioning in half-profile within darkness,

733 Ebd. 134. Ob es sich bei der Darstellung tatsächlich um ein Porträt Karls handelt, verbleibt allerdings weitgehend im Bereich des Hypothetischen. Etwa die spitze lange Nase, aber auch die Kopfbedeckung des Dargestellten, die eher an einen Turban erinnert, lassen berechtigt daran zweifeln. Posse 1909–1913 etwa erkannte in der Darstellung die Nachbildung einer „länglich viereckige[n] Gemme, darstellend einen bärtigen Kopf mit Barret“ (Bd. 2, 1910, 5, Nr. 6, sowie Bd. 5, 1913, 42, Nr. 17). Allerdings ist die rechteckige Einrahmung so prominent ins Bild gesetzt und diese Gemmenform zugleich so unüblich, dass der Eindruck bestehen bleibt, dass hier tatsächlich auf eine rechteckige autonome Porträttafel alludiert werden soll, die ein Herrscherporträt (wenn auch nicht zwingend das Porträt Karls IV.) zeigt. Vgl. zu den Siegeln Karls IV. etwa auch Volkert 1978.

734 Studničková 1989, 222.

as if opposite to the light“ – den Schluss nahe, „that the author of Rudolf’s portrait did not limit himself to fulfill the needs of the patron, but rather was active in conceiving of the work and was capable of submitting [...] his own compositional solutions“. ⁷³⁵ Das entspricht dann wieder bis zu einem gewissen Grad Perkinsons Einschätzung, die von einem vor allem künstlerisch angetriebenen Progress der Porträtentwicklung und einer katalysierenden *agency* der Künstler ausgeht. ⁷³⁶

Die vorliegende Arbeit hat nun im Hinblick auf die konkrete Funktion, die Auftraggeber- und Urheberschaft sowie den genauen Zeitpunkt der Entstehung der Tafel keine neue Hypothese anzubieten. Nach Lage der Dinge und ohne neue Quellen scheinen die genannten Deutungen und Vorschläge das Spektrum des Möglichen bis auf Weiteres zutreffend abzustecken. Der Maler der Tafel mag dem Wiener oder – etwas wahrscheinlicher – Prager Kunstkreis entstammen, die Tafel noch zu Lebzeiten Rudolfs oder unmittelbar nach dessen Tod entstanden sein; auch mag sie sehr früh und offensiv Möglichkeiten porträtthafter Verlebendigung und Verähnlichung erprobt haben, die auch an den Höfen in Prag und Paris virulent waren, oder aber die dort entwickelten Möglichkeiten und Tendenzen aufgegriffen und in einem Akt der *aemulatio* zu übertreffen gesucht haben. Ein kommemorativer Zusammenhang der kleinen, portablen Tafel ist durchaus plausibel, ob dieser dann jedoch im konkreten Fall von den Chorherren St. Stephans, einer interhöfisch-diplomatischen Bildergeste, durch einen liturgischen Zusammenhang oder von Rudolf selbst veranlasst wurde, lässt sich kaum entscheiden. Wichtig scheint jedoch vor allem ein bestimmtes ‚Klima‘, ein diese Porträttendenzen begünstigender Bedarf, eine Atmosphäre, für die das lebhaft Ringen der Rudolfstafel ein regelrechtes Programmbild liefert. Ob das jedoch eine Vorrangstellung begründet oder nicht, will im gegebenen Zusammenhang weniger wichtig erscheinen als die Tatsache, dass sie als ein selbstevidentes Zeugnis dieses Ringens überhaupt existiert. Mag die Tafel nun von Rudolf selbst beauftragt worden sein oder nicht, sie korreliert doch in so hohem Maße mit den gleichzeitigen Bestrebungen des Herzogs auf dem Gebiet der Herrschaftsrepräsentation und dabei insbesondere der Porträtentwicklung und bildpolitischen Akzentuierung der eigenen Person, dass ihre bloße Existenz und die Tatsache ihres Ringens an diesem ganz bestimmten Gegenstand schwerlich ohne diese Impulse, ohne diese Atmosphäre, ohne diesen herrschaftlichen Drang zum eigenen Bilde zu denken sein wird. Nicht weniger als vier Mal dürften Rudolf IV. und seine Gemahlin Katharina von Luxemburg, die Tochter Kaiser Karls IV., im und am Wiener Stephansdom „im Schmuck der arrogierten pfälzerzherzoglichen Insignien verewigt [worden] sein – in Skulpturen von außerordentlicher Qualität“. ⁷³⁷ Die Forschung geht bei diesen Skulpturen seit einiger Zeit nahezu einhellig von einer Entstehung oder

735 Grzęda 2016, 130.

736 Vgl. dazu insbesondere Grzęda 2014.

737 Wolfinger 2018, 84.

mindestens Planung unter Rudolf aus.⁷³⁸ Und genau diese Insignien – der angemaaßte Erzherzogshut samt dem Rudolf nicht zustehenden kaiserlichen Kronenbügel – sind auch in der Tafel als ikonografisch beherrschendes Element und folglich als ein offensives politisches Postulat in Szene gesetzt, was auf den hohen Stellenwert schließen lässt, der diesem Attribut seitens des Auftraggebers zukam – ganz gleich, ob dieser nun Rudolf selbst oder eine dem Hofe nahestehende Person oder Körperschaft war. Schon die arrogierten Insignien machen jedenfalls deutlich, wie sehr die Tafel auf die rudolfische Herrschaftsrepräsentation bezogen und letztlich von dieser abhängig ist.

Bei einem begünstigenden, katalysierenden ‚Klima‘ denkt die vorliegende Untersuchung also nicht zunächst an eine allgemeine Tendenz naturalistischer Wirklichkeitsbemächtigung, ein generelles Streben der Künstler hin zur Natur und Lebenswahrheit, sondern im konkreten Fall an eine von den Höfen und Herrschern entschieden angestoßene Entwicklung, an einen Bedarf, den nicht die Künstler proaktiv geweckt haben, sondern dem sie lebhaft ringend nachzukommen suchten. Wen stellen die frühesten Porträts dar? Sie stellen Herrscher dar – und sie tun dies nahezu gleichzeitig an allen wichtigen Höfen Europas. Warum tun sie das? Weil die bisher ausreichenden Formen personaler Repräsentation ins Wanken geraten waren und ihr Identifikations-, Distinktions- und Auszeichnungspotenzial ein Stück weit eingebüßt hatten; zugleich aber wohl auch, weil sich Herrschaft im gegebenen Zeitraum, wie Brückle ausführlich dargelegt hat, graduell säkularisierte und damit zugleich zu neuen Formen der Selbstdarstellung herrscherlicher Autorität und einer tendenziell „profanierte[n] Staatsrepräsentation“ führte.⁷³⁹ Ebenso dürften Krisensymptome in den politischen Biografien der in Frage stehenden Herrscher eine Rolle gespielt haben, wie zu zeigen sein wird. Wer waren schließlich die in den meisten Fällen wahrscheinlichen Auftraggeber der frühen Porträts? Es waren Herrscher in Paris, Prag, Wien und andernorts. Es ist diese gleichzeitige Bewegung hin zu einer neuen Repräsentationsform, die auf dem Prinzip einer heraldisch funktionalisierten Ähnlichkeit, Wiedererkennbarkeit und auszeichnenden Verlebendigung beruhte, der das folgende Kapitel als einem interhöfischen Paragone der Ähnlichkeit nachgeht.

5.3 Paris–Prag–Wien: Ein Paragone der Ähnlichkeit?

Das Kapitel wählt einen Einstieg, der die grundsätzliche Frage nach Ähnlichkeit und Verlebendigung in diesen frühen Porträts noch einmal an einem konkreten Beispiel erörtert, das Bernd Carqué als eines seiner ‚schlagenden‘ Argumente im Hinblick auf

738 Vgl. dazu Begrich 1965, 13–18; Kosegarten 1960; Kosegarten 1965; Kosegarten 1966 sowie Schmidt, Gerhard 1977/78.

739 Brückle 2005, 153–165.

die von ihm vertretene These bemühte, dass die naturalistischen Tendenzen in den Bildnissen dieser Zeit „nicht als Mittel der physiognomischen Individualisierung, sondern als zeichenhaft verstandene Bedeutungsträger“ aufzufassen sind.⁷⁴⁰ Während die Forschung zur Hofkunst Karls V. von Frankreich zuvor nahezu einhellig die Porträtähnlichkeit und stupende Wirklichkeitsnähe der Darstellungen des Königs herausgestellt hat,⁷⁴¹ lehnt Carqué sie als eine grundsätzlich aporetische Kategorie ab und verdeutlicht dies an verschiedenen Bildbeispielen, darunter auch die Miniaturen des *Livre du sacre*, dem Krönungsbuch Karls V. von 1365 (Abb. 161–163).



Abb. 161 Maître du Livre du sacre de Charles V: Der Erzbischof von Reims segnet den König, um 1365 (London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 43r).

740 Carqué 2004, 332.

741 Vgl. etwa Sherman 1969. Außerdem die Rezension zu Sherman von Schmidt 1971, der ergänzend und korrigierend vor allem auf Fragen der Typen- und Stilgeschichte eingeht.



Abb. 162 Maître du Livre du sacre de Charles V: Die Bischöfe von Reims und Beauvais erheben den König im Schlafgemach, um 1365 (London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 44v).

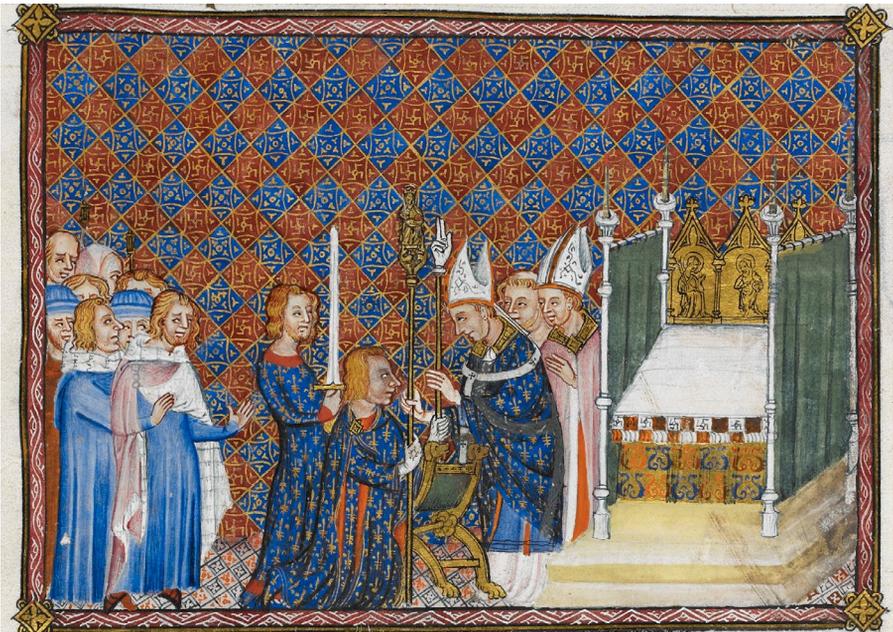


Abb. 163 Maître du Livre du sacre de Charles V: Der König empfängt das Sceptre de Charlemagne und die Main de Justice, um 1365 (London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, fol. 58r).

Im Hinblick auf diese Miniaturen und ihren nur vermeintlichen Realismus weist Carqué zunächst auf Eigentümlichkeiten ihres Erscheinungsbildes hin, die sie mit älteren Vorlagen in der Art des französischen Ordo von 1250 verbinden (Abb. 164). Dazu zähle vor allem „die sorgsam vermiedene Tiefenräumlichkeit der Szenen, die blockhafte Geschlossenheit der Figurengruppen und die strenge Isolierung der liturgischen Gebärden“ – Elemente, die „auf eine zeichenhaft verstandene Bildordnung“ hinweisen.⁷⁴² So werde im *Livre du sacre* etwa der Ort des Geschehens – die Kathedrale von Reims – nur in den ersten beiden Miniaturen als tabernakelartige Abbréviatur vergegenwärtigt (Abb. 161), während bei der Bilderfolge zur Weihe und Krönung der Königin das schlichtere und altertümliche Schema des erzbischöflichen Palais vom Beginn des Königszyklus als Hinweis auf die Kathedrale wieder auftaucht (Abb. 162). Im weiteren Verlauf weist dann allein der Altar den Ort der sakralen Handlung aus, dessen von Bild zu Bild veränderte Ausstattung ebenso wie die variierende Zusammensetzung der Zuschauergruppen zeige, „daß die Einheit des Ortes und des Handlungsrahmens nicht in der Darstellungsabsicht des Buchmalers lag“.⁷⁴³ Anders stelle sich jedoch der Realitätsbezug im Fall der Ornate dar, deren Detailgenauigkeit mögliche Vorbilder wie den Ordo von 1250 weit übertrifft. Der *habit royal* etwa sei den Rubriken des Ordo und den Darstellungen der Majestätssiegel entsprechend exakt erfasst. Ähnliches gelte auch für die Insignien, wenn etwa an Stelle des traditionellen Langzepters der *Sceptre de Charlemagne* erscheint, den Karl V. hatte anfertigen lassen, um „dem genealogischen Kontinuitätspostulat des *Reditus regni Francorum ad stirpem Karoli Magni* Ausdruck zu verleihen.“⁷⁴⁴ Überhaupt sei der Maître du Livre du sacre gerade dort, „wo die Objekte selbst eine dezidiert symbolische Funktion besaßen, in besonderem Maße auf ihre wirklichkeitstgetreue Darstellung bedacht“ gewesen.⁷⁴⁵ Überdies müssten die heraldischen Farben, die der Meister einsetzte, als „das Medium symbolischer Repräsentation schlechthin gelten, denn sie gaben den Rang, die genealogische Abkunft und dynastische Zugehörigkeit, kurz: die politisch-soziale und historische Identität ihrer Träger zu erkennen“.⁷⁴⁶ Nach alledem stelle sich deshalb auch die Frage der Porträtthaftigkeit der Köpfe „innerhalb eines visuellen Systems, das auch dort, wo es sich naturalistischer Bildmittel bediente, auf einen genuin symbolischen Funktions- und Bedeutungszusammenhang hin ausgerichtet blieb“.⁷⁴⁷ Gäbe es nämlich diesen Bezugsrahmen nicht, wäre man völlig außerstande, einen Großteil des dargestellten Personals überhaupt identifizieren zu können. In den Huldigungsszenen etwa ließen sich die weltlichen und geistlichen Pairs ohne den Wappenbesatz ihrer Gewänder kaum zutreffend benennen. Die physiognomischen Merkmale seien „durchweg zu unbestimmt, als daß sie zur

742 Carqué 2004, 325. In ähnlichem Sinne zuvor bereits Sherman 1969, 36 f.

743 Ebd.

744 Ebd., 325 f.

745 Ebd., 326.

746 Ebd., 327.

747 Ebd., 327.

Abb. 164 Ordo von 1250
(Paris, Bibliothèque nationale
de France, MS Lat. 1246,
fol. 5v).



Identifizierung beitragen. Die Gesichtsschemata der Bischöfe entsprechen einander, die der übrigen sind austauschbar und kehren auch an den anderen Figuren wieder. Vor allem aber begegnen sie wortwörtlich in verschiedenen Codices des *Maître du Livre du sacre*⁷⁴⁸, lassen sich insofern also einer Manier des Meisters zuschreiben. Nur in einem Falle – nämlich dem des Königs – scheine der *Maître* den von der kunsthistorischen Forschung verliehenen Titel eines Porträtisten zu Recht zu tragen (Abb. 162):

Denn dieser weist, zumindest auf den ersten Folia, einen Profilkopf auf, der durch seine geringfügig vergrößerten Dimensionen und eine ungewöhnlich plastische Modellierung hervorsticht. Während der Buchmaler die dunkleren Töne des Inkarnats sonst sparsam eng am Kontur und der Binnenzeichnung der Gesichter anlegt, hat er sie hier stärker verrieben und der Physiognomie durch flächige Schattenlagen ein größeres Volumen verliehen.⁷⁴⁹

Dem folgt jedoch auf dem Fuße ein umfassendes ‚Aber‘:

Allerdings wird Karl V. auf den übrigen Miniaturen ebenfalls in einem größeren, schematisierenden Zeichen- und Malduktus gegeben. Zudem entspricht sein Kopftypus dort dem anderer Figuren. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, daß auch die scheinbar so charakteristische Profillinie der ersten Folia

748 Ebd. In diesem Sinne auch Sherman 1969, 36: „The bystanders not only lack identity and meaningful gestures, but also seldom focus their interest on the main action. Instead, full attention is given to careful description of their costume, consistent with the illustrative purpose of the illumination.“

749 Ebd., 327 f.

mehrfach wiederkehrt – so an den Gestalten der Bischöfe oder an verschiedenen Zuschauern. Mithin sind es nicht physiognomische, sondern maltechnische Merkmale, die Karl V. besonders hervorheben. Der höhere ‚Realitätsgrad‘ aber erweist sich als gesteigerte Sorgfalt der Ausführung, die an das Anspruchsniveau der Tafelmalerei gemahnt.⁷⁵⁰

Carqués Beurteilung dieser Miniaturen wurde hier so ausführlich dargelegt, weil sich an ihr zahlreiche Aspekte der in Frage stehenden Ähnlichkeitsrelation und Verlebendigung im Rahmen jener verbreiteten *Entweder-Oder*-Haltung der Forschung paradigmatisch verdeutlichen lassen. Die eigene Interpretation stimmt mit Carqués Einschätzung nur überein, insofern auch er bei der Darstellung des Königs – gleichsam schweren Herzens – eine Ausnahme macht, um sie dann jedoch sogleich in sein Deutungsschema von der völlig untergeordneten Rolle der Individualisierung und Naturalisierung in diesen frühen Bildnissen einzupassen.

Beginnen wir aber zunächst mit Carqués Einschätzung der Miniaturen hinsichtlich ihres altertümlichen Erscheinungsbildes, das er in älteren Vorlagen wie dem Ordo von 1250 vorgebildet sieht. Dabei soll die „zeichenhafte Bildordnung“, die Carqué auch für die Miniaturen des *Livre du sacre* geltend macht, gar nicht in Abrede gestellt werden. Dass sich diese Miniaturen allerdings kaum von jenen des Ordo (Abb. 164) unterscheiden würden, was etwa die Tiefenräumlichkeit und die Geschlossenheit der Figurengruppen angeht, ist bereits nicht mehr nachzuvollziehen. Man ist geneigt zu sagen: Wenn sich diese Miniaturen in den genannten Punkten kaum unterscheiden sollen, dann gibt es auch keinen Unterschied zwischen Giotto und Cimabue. Zwar sind die Figurengruppen im *Livre du sacre* durchaus noch immer weitgehend geschlossen, aber ihre Differenzierung, Belebung und Lösung von der Bildfläche, mithin der Versuch, eine Tiefenräumlichkeit zu gewinnen, doch gegenüber dem Ordo so unabweislich, dass auf die architektonischen Elemente, etwa die jeweils bedeutende tiefenräumliche Erstreckung des Altars, gar nicht mehr gesondert hingewiesen werden müsste. Auch eine Isolierung und damit Hervorhebung der liturgischen Handlungen findet zwar in der Tat noch immer statt, aber ist doch schwerlich mit der des Ordo und seiner auch architektonischen Separierung in unterschiedliche Bildfelder zu vergleichen; von der vollständig fehlenden physiognomischen Differenzierung und gänzlich schematischen Auffassung des Bildpersonals im älteren Ordo einmal ganz zu schweigen.

Anders verhält es sich nach Carqué mit der vestimentären und attributiven Detailgenauigkeit, die deshalb zustande kommt, weil diese Elemente ganz wesentlich „die politisch-soziale und historische Identität ihrer Träger“ zu erkennen geben. D'accord!

750 Ebd., 328. Vgl. dazu auch Sherman 1969, 36, die in den Darstellungen Karls auf den ersten Folia des Buches ebenfalls die besten Porträts erkannte. Sie vermutete überdies, dass die schlechteren Porträts „less capable painters“ ausgeführt haben könnten, was sich jedoch nur schwer verifizieren lassen wird.

Darin entfalte sich jedenfalls ein „genuin symbolische[r] Funktions- und Bedeutungszusammenhang“, der dann aber auch im Hinblick auf die Frage nach der Porträthaftigkeit der Köpfe geltend zu machen sei. Auch damit ist die vorliegende Untersuchung einverstanden, gerade weil sie – wie Pastoureau, Perkinson, aber auch Grzęda – von einem Nebeneinander verschiedener identitätsstiftender, aufeinander verweisender Zeichensysteme und der Genese des individualisierten Porträts im übergreifenden Kontext dieser zunächst gleichberechtigten, sich dann krisenhaft ausdifferenzierenden zeichen- und bildhaften Repräsentationsformen ausgeht. Bei Carqué schließt jedoch dieser „symbolische Funktions- und Bedeutungszusammenhang“, dessen heraldische Elemente folgerichtig betont werden, einen möglichen, ergänzenden Porträtrealismus und naturalistischen Antrieb physiognomischer Kennzeichnung gerade aus. Das wird deutlich, wenn er dann einerseits die mangelnde physiognomische Differenzierung und Austauschbarkeit des Figurenpersonals hervorhebt, das sich in den meisten Fällen nur heraldisch-vestimentär identifizieren lässt, und andererseits an der Figur des Königs dargelegt, dass dieser zwar ein gesteigerter Realitätsgrad zukommt, der sich jedoch nicht physiognomisch, sondern vor allem durch maltechnische Mittel realisiert; auch das jedoch nur in den ersten Folia des *Livre du sacre*, zudem kehre auch die „scheinbar so charakteristische Profillinie“ des Königs dann vereinzelt bei anderen Figuren wieder.

Die eigene Interpretation geht dem gegenüber ja grundsätzlich davon aus, dass man in diesem Fall – wie auch in vielen ähnlich gelagerten Fällen – nicht nur „A“ und gleichzeitig „B“ sagen *kann*, sondern sogar *muss*. Mit der von Carqué zugestandenen maltechnischen und bedeutungsperspektivischen Akzentuierung des königlichen Hauptes stimmt die vorliegende Untersuchung völlig überein. Sie lässt sich nahtlos mit dem an der Rudolfstafel beschriebenen Ringen um verlebendigende Auszeichnung des herrscherlichen Antlitzes zusammenbringen. Unzutreffend dagegen ist die Einschätzung, dass der König nicht zugleich auch physiognomisch akzentuiert und insofern vom übrigen Figurenpersonal abgesetzt wird, das seinerseits zwar nicht völlig undifferenziert dargestellt ist, aber hierin gegenüber dem König doch deutlich abfällt. In diesem Punkt korreliert die eigene Auffassung mit derjenigen Perkinsons: „The faces of those figures are individualized, and at times particular features are consistently ascribed to the same individual in different scenes – this is especially true of the king, whose features vary only slightly from miniature to miniature.“⁷⁵¹ Dass dabei die physiognomische Durchbildung und maltechnische Verlebendigung gerade in den frühen Folia besonders ausgeprägt ist, die den König zudem durch die strenge Profilstellung vom sonstigen Bildpersonal abheben, steht dem nicht entgegen (Abb. 161 und 162). Allein der Karl aufrichtende Bischof in Folio 44v (Abb. 162) erscheint wie dieser im Profil, ist dem Porträt des Königs jedoch sowohl feinmalerisch wie auch bedeutungsperspektivisch untergeordnet. Auch ist darauf hinzuweisen, dass der König in anderen Miniaturen bereits durch den vollzogenen Akt bzw. die liturgische Handlung und die

751 Perkinson 2009, 253.

Attribute so unzweifelhaft ausgewiesen und ausgezeichnet ist, dass die physiognomische Identifikation graduell in den Hintergrund treten konnte, obgleich auch hier die prägenden physiognomischen Merkmale – insbesondere die spezifisch überlängte Nasenform – unzweideutig beibehalten werden. Und schließlich spricht auch der Umstand, dass einige wenige Figuren eine ähnliche Profillinie wie der König zeigen, ohne dabei freilich ununterscheidbar zu sein – so etwa der genannte Bischof (Abb. 162) oder eine der Begleitpersonen hinter dem Schwerträger in Folio 58r (Abb. 163) –, nicht gegen den Befund, dass der König physiognomisch in besonderer Weise be- und ausgezeichnet ist. Sie entspricht einerseits dem möglichen, partiellen Übertragungsvorgang, der ‚Wanderung‘ des herrscherlichen Antlitzes, die Suckale an den Triforienbüsten Kaiser Karls IV. und anderer höfischer Honoratioren im Prager Veitsdom vorgeführt hat. Andererseits gilt es sich aber auch noch einmal ganz grundsätzlich zu vergegenwärtigen, dass wir uns hier mit einer sehr frühen Form der Porträthaftigkeit solcher Köpfe – und zudem im kleinen Format der Miniatur – befassen, es also ganz falsch wäre, einen gleichsam fotorealistischen oder doch immerhin den Anspruch der späteren Porträtmalerei an diese Miniaturen anzulegen – abgesehen davon, dass auch sie an jener vollauf hinlänglichen *Typisierung durch Individualisierung* partizipieren.

Das Entscheidende jedoch ist: Auch wenn man eine zugleich maltechnisch verlebendige *und* physiognomisch akzentuierende Auszeichnung des Königs im *Livre du sacre* anerkennt, schließt das ein „visuelle[s] System“, einen „genuin symbolischen Funktions- und Bedeutungszusammenhang“⁷⁵² mitnichten aus. Vielmehr wurde das naturalistisch aufgefasste königliche Antlitz „als Ausdruck verdichteter Herrschaftsidentität“⁷⁵³ in dieses „visuelle System“ integriert und entfaltet darin selbst „eine dezidiert symbolische Funktion“,⁷⁵⁴ insofern der individualisierte und malerisch verlebendigte Königskopf selbst zu einem „zeichenhaft verstandene[n] Bedeutungsträger“⁷⁵⁵ wird. Oder, wie die vorliegende Arbeit an anderer Stelle ausführte: Das *Corpus naturale* des Herrschers als zugleich individualisierte *und* (in seiner Individualität) typisierte, als konkrete *und* (in ihrer Konkretion) symbolische Form expandiert und ist zu einem integralen Bestandteil des *Corpus politicum* und seines Zeichenregimes geworden. So wie der vestimentäre und der Realismus der Insignien, den Carqué ausdrücklich anerkennt, „die politisch-soziale und historische Identität ihrer Träger“⁷⁵⁶ zu erkennen gibt, tut dies nun auch das individualisierte Königshaupt, das selbst zu einer Insignie geworden ist und als ein herrschaftliches Prärogativ zunächst nur dem König zukam. Deshalb ist auch die gegenüber dem Königsporträt abfallende physiognomische Differenzierung und Trennschärfe beim übrigen Bildpersonal nicht erstaunlich oder gar kontraindizierend, sondern Kernelement einer mit der neuen Repräsentationsform

752 Carqué 2004, 327.

753 Slanička 2002, 331.

754 Carqué 2004, 326.

755 Ebd., 332.

756 Ebd., 327.

verbundenen Semiotik.⁷⁵⁷ Wenn es also richtig sein sollte, dass in Königsbildern des 12. und 13. Jahrhunderts „nur der Tyrann [...] sein eigenes Gesicht“ trägt,⁷⁵⁸ um noch einmal Martin Büchsels These aufzugreifen, so trägt jetzt nur der König sein eigenes, verlebendigtes Gesicht als ebenso identifizierendes wie distinguierendes quasi-heraldisches Bildzeichen.⁷⁵⁹

Eine so verstandene Expansion des natürlichen Herrscherkörpers als bildpolitisches Argument hat jedenfalls zeitgleich sowohl in Paris wie auch in Prag und Wien stattgefunden. Wer dabei von wem beeinflusst wurde, also die Frage der Vorrangstellung, ist im Einzelnen schwer zu entscheiden. Wie wir sahen, hat Michael Viktor Schwarz eine solche partielle Vorrangstellung – zumindest für das gemalte autonome Porträt – für den Wiener Herzogshof gegenüber Prag geltend machen wollen, Grzęda dagegen geht von einer Ausrichtung Rudolfs nach dem luxemburgischen Vorbild des kaiserlichen Schwiegervaters aus. Für Karl IV. schließlich ist – auch und gerade im Zusammenhang seines zweiwöchigen ‚Staatsbesuchs‘ in Frankreich von 1378⁷⁶⁰ – immer wieder eine recht weitgehende Anlehnung an das französische Vorbild erwogen und auch wahrscheinlich gemacht worden. Karl hatte nicht nur „im Umkreis der französischen Königsfamilie, der königlichen Residenzen und des Hofes seine Jugend verbracht, lesen und schreiben gelernt“⁷⁶¹ und war familiär aufs Engste mit dem französischen Königshaus verbunden,⁷⁶² auch die beschwerliche Paris-Reise 1378, ein letzter Besuch der Sainte-Chapelle und seiner Reliquienschatze, damit zugleich seine letzte Reverenz an Ludwig den Heiligen, „verdeutlicht die Verbundenheit des Luxemburgers mit der französischen ‚religion royale‘, die auch seine Herrschaftsauffassung prägte“.⁷⁶³ Auf eine so verstandene Vorbildfunktion der Valoisdynastie⁷⁶⁴ ist in der Forschung immer wieder hingewiesen worden, obschon etwa Martin Bauch zu bedenken gibt, dass auch auf přemyslidischer Seite Vorbilder für eine sakral fundierte Königsherrschaft, für ostentative Religiosität, Heiligenverehrung und Reliquiensammlung existierten.⁷⁶⁵

757 In diesem Sinne auch Sherman 1969, 31: „Not unexpectedly, individual portrait characterization is limited to Charles V.“

758 Vgl. Büchsel 2003.

759 Jollet 1997, 100, hat das auch für die spätere Entwicklungsstufe nach 1500 im Zusammenhang der von Franz I. von Frankreich initiierten Bildnispolitik geltend gemacht: „[...] le fait de pouvoir être ainsi reconnu, identifié par tous, c’est l’apanage du roi.“

760 Vgl. zur Paris-Reise Autrand 1994, 779–805; Šmahel 2006, Šmahel 2014, Šmahel 2016 sowie Monnet 2021, 90–103.

761 Slanička 2008, 481.

762 König Johann II. war in erster Ehe mit Karls Schwester Jutta von Luxemburg verheiratet und Karls erste Gemahlin, Blanche von Valois, war eine Tochter Johanns II. und Schwester Karls V. von Frankreich.

763 Slanička 2008, 481.

764 Ebd., 482. Vgl. dazu etwa auch Machilek 1978, 87 f.

765 Vor allem in der Person König Wenzels II. sowie Karls Mutter Elisabeth. Vgl. Bauch, Martin 2016, 80.

Zugleich jedoch dürften bestimmte – auch repräsentative – Analogien auch aus analogen Herausforderungen resultieren, vor die sich beide Dynastien gestellt sahen: Der politische Kontext, „in dem beide Herrscherhäuser sich etablieren mussten und ihre Machtansprüche zu sichern und auszubauen versuchten“, ⁷⁶⁶ war in vielem vergleichbar. Neben zahlreichen weiteren frappierenden Entsprechungen in den persönlichen und politischen Biografien – so etwa die nicht zufällige Namensgleichheit Karl/Charles ⁷⁶⁷ und die von beiden energisch bemühte Königsimago vom weisen, gerechten und gelehrten Herrscher –, die František Šmahel ausführlich beschrieben hat, ⁷⁶⁸ gehört dazu auch „ihr sorgfältig konstruiertes und verbreitetes königliches Bild“ ⁷⁶⁹ als zentrale Strategie ihrer Selbstbehauptung. Sie antworteten damit auch auf den krisenhaften Kontext zur Zeit ihrer Thronanwärterschaft und die erheblichen Anfechtungen ihrer Legitimität während der frühen Regierungsjahre. ⁷⁷⁰ Bei Karl (V.) von Frankreich ist diese Krisenzeit sowohl von der Gefangennahme seines Vaters, Johanns des Guten, nach dessen verheerender Niederlage gegen die Engländer 1356 bei Poitiers wie auch vom Pariser Aufstand des Etienne Marcel und der Grande Jacquerie von 1358 geprägt. ⁷⁷¹ Karl setzte daraufhin eine Ordnungspolitik in Gang, „die dem krisengeschüttelten Frankreich noch die nächsten hundert Jahre als Korsett“ diente. ⁷⁷² Ähnliches galt aber auch für den Luxemburger Karl, der diese Anfangszeit seiner Regierung in seiner Autobiografie als bewusste Entscheidung an einem Scheideweg beschrieben hat, die ihn nicht nur zu einem wahren christlichen Leben, sondern auch zu einer Gerechtigkeit liebenden und deshalb gottgefälligen Herrschaft befähigt habe. ⁷⁷³ Auch Karls Ordnungspolitik und zumal die Goldene Bulle von 1356, die die Königswahl teilweise neu regelte, erscheinen als Reaktion auf die verworrenen politischen Zustände des Doppelkönigtums, innerhalb dessen er sich gegen Ludwig den Bayern durchzusetzen hatte. Die in der Bulle erfolgte Erhebung des böhmischen Königs zum *primus inter pares* der Kurfürsten setzte die Etablierung der Luxemburgerdynastie in den Erblanden gewissermaßen im Reich fort. ⁷⁷⁴

Simona Slanička hat im Zusammenhang dieser Kongruenzen „Bildergesten der Freundschaft und Allianz zwischen Prag und Paris“ untersucht und dabei vor allem im

766 Slanička 2008, 482.

767 Der ursprünglich Václav/Wenzel genannte Luxemburger und spätere Karl IV. übernahm diesen Namen von seinem französischen Valoistaufpaten Charles de Valois. Vgl. Slanička 2008, 482.

768 Šmahel 2006, 18–149.

769 Slanička 2008, 482.

770 Ebd.

771 Vgl. dazu ausführlich Autrand 1994, 195–245 und 273–356, sowie Šmahel 2006, 70–84.

772 Slanička 2008, 483. Vgl. dazu ausführlich auch Schneidmüller 2011.

773 Vgl. dazu Schlotheuber 2005 und Slanička 2008, 483. Zur Vita Karls als „Ego-Dokument“ vgl. auch Paravicini-Ebel 2007 sowie als „Selbstzeugnis“ einer selbstbewussten und gottesfürchtigen Persönlichkeit Happs 2013. Zu Karls mühsamem politischen Aufstieg vgl. Seibt 1978, 154–163, sowie Monnet 2021, 43–53.

774 Vgl. zur Goldenen Bulle und der mit ihr etablierten Königswahl: Johannes 2008; Slanička 2008, 483; Schneidmüller 2011 sowie Monnet 2021, 61–71.

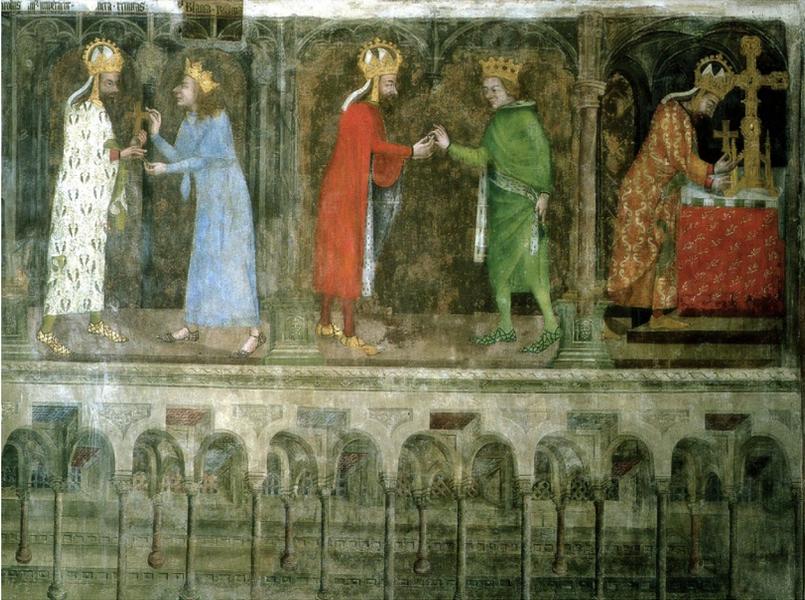


Abb. 165 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Reliquienszene, Fresko, 1361/62–64 (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).

Hinblick auf die beiden Herrscherhäuser gemeinsame *religion royale* nach 1350 ge- deutet.⁷⁷⁵ Sie realisierte sich bei den Valois vor allem durch die vielgestaltige Legenden- bildung um Ludwig IX. den Heiligen,⁷⁷⁶ auf den die junge Dynastie „als legitimierenden Ursprung ihrer Herrschaftsansprüche zurückgriff“, beim Luxemburger als eine grund- sätzlich „religiöse Aura der Monarchie, in der sich [...] Karl IV. sonnte“,⁷⁷⁷ aber auch in einer dem französischen Ludwigs kult vergleichbaren Verehrung des eigenen p̄emyslidischen Hausheiligen Wenzel, über den Karl sogar eine neue Vita verfasste,⁷⁷⁸ sowie der „Verwandlung Prags in das sakrale Zentrum des Reichs [...] als attraktive Alternative zu den religiösen Zeremonien des Pariser Königshofs“.⁷⁷⁹

Die zweifellos prominenteste dieser „Bildergesten“ – und zugleich eines der frü- hesten Beispiele der offiziellen kaiserlichen Porträtstrategie⁷⁸⁰ – ist die Reliquienszene an der Südwand der Marienkapelle im Kleinen Turm von Burg Karlstein (Abb. 165),

775 Slanička 2008.

776 Und zuvor bereits in der Königsgrablege von St. Denis, in der bereits seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die sakrale Legitimation um eine reichspolitische Komponente erweitert und eine betont dynastische Argumentation ausgespielt wurde. Vgl. dazu Albrecht 2002, bes. 175–182 und 201–221; Leistenschneider 2008, bes. 29–60, sowie zum „Taktieren mit den Toten“ in der französischen Königsgrablege nach 1500 vgl. Blunk 2011.

777 Slanička 2008, 483 f.

778 Siehe Wenzelslegende 1956 [1355–1361].

779 Fajt 2019, 59.

780 Vgl. dazu AK Prag/Nürnberg 2016, 377 (Jiří Fajt).

die hier jedoch nicht hinsichtlich der mit ihr verknüpften „Königsreligion“ – das hat Slanička ausführlich getan⁷⁸¹ –, sondern wiederum im Zusammenhang der Frage nach einer bildpolitisch funktionalisierten Porträthaftigkeit der Köpfe betrachtet werden soll.

Bemerkenswert ist zunächst einmal, dass die porträtierten Herrscher der Reliquienszene in Lebensgröße stehend bzw. sich aufeinander zubewegend dargestellt sind – also auch hier der naturalistischen Verlebendigung der Herrscherkörper eine tragende Rolle zukommt – und dass die Hierarchie zwar durch rangunterscheidende Kronen und Gewänder visualisiert, „aber sonst durch keine zusätzlichen Hoheits- und Demutsgesten der dargestellten Personen [...] unterstrichen“ wird.⁷⁸² Die mit Karl IV. Abgebildeten sollten offenbar „quasi als Ebenbürtige, Freunde und Verwandte, also womöglich als Familienmitglieder gezeigt“⁷⁸³ und nicht, wie Helga Wammetsberger meinte, „zu Lehnslenten und Untertanen“ gemacht werden.⁷⁸⁴ Dabei ist die Identifikation von Karls jeweiligem Gegenüber in der Forschung kontrovers diskutiert worden. Während in seinem Vis-à-vis der mittleren Szene ein griechisch-zypriotischer König aus dem französischen Haus der Lusignan erkannt wurde (Abb. 166),⁷⁸⁵ hat man die Figur der linken Szene früher – zweifellos irrig – mit Blanche von Valois, der ersten Gemahlin Karls IV., und dann wahlweise mit König Johann II. oder dessen Sohn Karl (V.) identifiziert (Abb. 167).⁷⁸⁶ Mit der Mehrzahl der Forscher erkennt auch die vorliegende Untersuchung in dem Dargestellten den französischen Dauphin Karl. Das dargestellte Ereignis dürfte demnach eine Begegnung zwischen Kaiser und

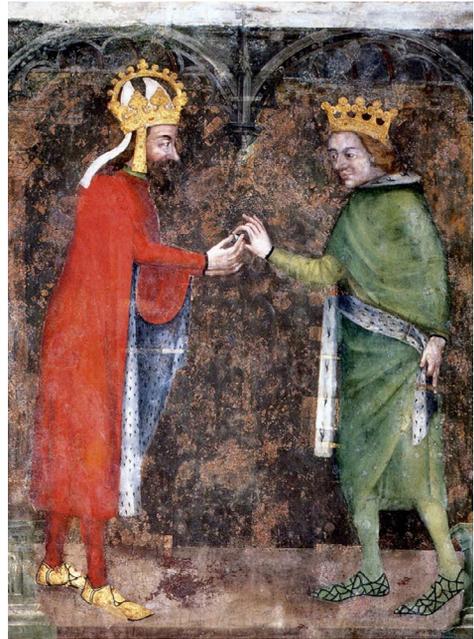


Abb. 166 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Mittlere Reliquienszene (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).

781 Slanička 2008, 487–490.

782 Ebd., 487 f.

783 Ebd., 488.

784 Wammetsberger 1967, 81.

785 Vgl. dazu gleichlautend Dvořáková/Menclová 1965, 77–81; Wammetsberger 1967, 81, sowie Slanička 2008, 488.

786 Dvořáková/Menclová 1965, 80, Wammetsberger 1967, 81, und Stejskal 1998 und 2003 sprachen sich für den Dauphin, also Karl (V.), aus; für Johann II. plädierten Homolka 1997 und Royt 2003, 65 f.



Abb. 167 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Linke Reliquienszene (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).



Abb. 168 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Rechte Reliquienszene, 1361/62–64 (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, Südwand).

Dauphin sein, die im Winter 1356/57 in Metz stattfand.⁷⁸⁷ In deren Verlauf übergab Karl (V.) dem kaiserlichen Onkel ein Geschenk seines Vaters, König Johanns des Guten, bei dem es sich um zwei Dornen aus der in der Saint-Chapelle aufbewahrten, von Ludwig dem Heiligen aus dem Orient zurückgebrachten Krone Christi sowie um ein kleines, heute in Wien aufbewahrtes Reliquienkreuz aus Holz handelte.⁷⁸⁸ Letzteres wird dann in der dritten Szene von Karl in ein goldenes Reliquiarkreuz eingelegt (Abb. 168). Neben diesem zeitgeschichtlichen Indiz spricht aber auch die physiognomische Kennzeichnung für den Dauphin: Die Profillinie und zumal die Akzentuierung der langen, spitzen Nase, aber auch der ‚stechende‘ Blick entsprechen so weitgehend den unter Karl V. geschaffenen Porträts (Abb. 161 und 169–172), aber auch der zeitgenössischen Beschreibung in Christine de Pizans *Le livre des faits et bonnes moeurs du roi Charles V le Sage*,⁷⁸⁹ dass kaum an der Absicht des ausführenden Malers

787 Vgl. zu der Begegnung in Metz ausführlich Šmahel 2014, 62–82.

788 Vgl. Stejskal 1998, 23.

789 Christines Schrift ist zwar sehr weitgehend topisch-eulogisch gefärbt, betont aber etwa die lange Nase, die hohe Stirn und die ausgeprägten Wangenknochen des Regenten, die auch die Porträts prägen: „De corsage estoit hault et bien formé, droit et lé pat les espauls, et haingre par les flans. Gros bras et beaulz membres avoit, si correspondens au corps qu’il convenoit; le visage de beau tour, un peu longuet, grant front et large avoit, sorcilz en archiez, les yeulz de belle forme,



Abb. 169 Bible de Jean de Vaudetar, Dedikationsbild, 1372 (Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, ms. 10 B 23, fol. 2).



Abb. 170 Jean d'Orléans: Karls V. von Frankreich, Detail vom „Parement de Narbonne“, ca. 1375–80 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. MI 1121, Recto).



Abb. 171 Jean de Liège (?): Stifterfigur Karls V. vom Palais du Louvre, 1370–80 (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 1377).



Abb. 172 Maître de la Bible de Jean de Sy: Porträt Karls V. in einer Urkunde, die Apanage des Herzogs von Orléans betreffend, Paris 1367 (Paris, Archives nationales de France, Sign. J 358, no. 12).



Abb. 173 Nikolaus Wurmser von Straßburg (?): Doppelbildnis Kaiser Karls IV. und der Anna von Schweidnitz, Fresko, 1361/62–64 (Burg Karlstein, Kleiner Turm, Marienkapelle, früher Katharinenkapelle, Westwand über dem Eingang).

bzw. dem Auftrag Karls IV., ein Porträt des Neffen zu schaffen, noch an dem wahrscheinlichen Vorhandensein einer französischen Porträtvorlage gezweifelt werden kann.⁷⁹⁰

Karl selbst dagegen tritt in der Gestalt auf, die bereits im Zusammenhang des Luxemburger-Stammbaums von 1356/57 für die Malerei festgelegt worden sein dürfte (Abb. 158) und sich gleichzeitig mit der Reliquienszene auch in dem kaiserlichen Doppelbildnis mit seiner zweiten Gemahlin, Anna von Schweidnitz, in der Supraporta der Katharinenkapelle im Kleinen Turm von Burg Karlstein zeigt (Abb. 173), dann jedoch vor allem in der Skulptur physiognomisch geschärft und in die dritte Dimension überführt wurde (Abb. 65 und 155). Sein Erscheinungsbild entspricht

bien assis, chastains en couleur et arrez en regart, hault nez assez et bouche non trop petite et tenues levres. Assez barbu estoit et ot un pou les os des joes haulz, le poil ne blont ne noir, la charneure clere brune; la chiere ot assez pale, et croy que ce, et ce qu'il estoit moult maigre, lui estoit venu par accident de maladie et non de condicion propre.“ Pizan *Livre du roi Charles* 1936–40 [1404], 48f.

⁷⁹⁰ In diesem Sinne auch Stejskal 1998, 23f: Insbesondere das Porträt des *Parement de Narbonne* (Abb. 170) komme dem der Reliquienszene so nahe, dass es auf der Hand liege, „daß ein ähnliches Porträt dem Kaiser aus Paris geschickt wurde, so daß es dem Maler als Vorlage zur Verfügung stehen konnte.“

dabei nicht nur der zeitgenössischen Beschreibung des italienischen Chronisten Matteo Villani in seiner *Istorie di Matteo Villani, cittadino fiorentino, che continua quelle di Giovanni suo fratello* von 1355,⁷⁹¹ sondern auch den Ergebnissen zweier osteologischer Untersuchungen des Schädels und der Gebeine Karls von 1928 und 1976. Im Zuge der ersten Untersuchung konnte Jindřich Matiegka nicht nur die Beschreibung Villanis bestätigen, sondern kam auch ausführlich auf die Bildnisse Karls zu sprechen:

Von den zeitgenössischen plastischen Bildnissen Karls IV. ist die Büste im Triforium des St. Veitsdoms bekannt und die Figur, die am Altstädter Turm der Karlsbrücke sitzt. Die Büste zeigt ihn mit relativ breitem Gesicht, mit kleiner und breiter Stupsnase und mit markantem Unterkiefer. Auch einige gemalte Bildnisse haben sich erhalten. Auf dem Motivbild des Jan Očko von Vlašim ist das Gesicht Karls IV. wiedergegeben mit dunkelbraunen (fast schwarzen) Haaren, mit braunem Barthaar, braunen Augen, mit breitem Gesicht und mit gerader, relativ langer, im unteren Teil breiter Nase. Ähnlich dargestellt ist Karl IV. in der Malerei der Wenzelskapelle des St. Veitsdom.⁷⁹²

Im Abgleich mit diesen Bildzeugnissen kam Matiegka dann zu dem Schluss, dass vor allem die Triforienbüste (Abb. 65) dem Charakter von Karls Schädel in besonderem Maße entspricht.⁷⁹³

Im Jahr 1976 vermaß dann Ernst Vlček Gebeine und Schädel Karls erneut, glich die Ergebnisse jedoch vor allem mit den Profilbildnissen Karls ab, also dem Bildnis der Supraporta der Katharinenkapelle sowie den Bildnissen der Reliquienszene (Abb. 173 und 165). Des Weiteren bezog Vlček auch die Votiftafel des Jan Očko von Vlašim in die Betrachtung ein (Abb. 156) und gelangte schließlich zu dem Ergebnis, dass sich durch den Vergleich der Knochenuntersuchung mit den Text- und Bildquellen die authentische Physiognomie des Kaisers relativ zuverlässig ermitteln lässt, die von Vlček später auch graphisch rekonstruiert wurde (Abb. 174):

Vor allem der markante Haaransatz (Stirnglatze), die Form der Augenöffnungen, der Augenweichteile sowie der Augenlider, die Gestalt der Augenbrauen, des Weiteren die Form des Nasenrückens, ihre Spitze und die Form der Nasenflügel.

791 „Secondo che noi comprendiano da coloro che conversavano intorno all' imperadore, la sua persona era di mezzana statura, ma piccolo secondo gli Alamanni, gobetto, premendo il collo e'l viso innanzi, non disordinamente, di pelo nero, di viso larghetto, gli occhi grossi e le gote rilevante in colmo, la barba nera, e'l capo calvo dinanzi.“ (= „[...] er war von mittelgroßer Gestalt, nach Ansicht der Deutschen von eher kleinem Wuchs, leicht gebeugt, Hals und Angesicht ein wenig vorgereckt, schwarzhaarig, mit großen sanft blickenden Augen und vollen Wangen, schwarzem Bart und vorn kahlem Kopf.“) Zit. nach Scheffler 1910, 325. Übersetzung nach Fajt 2016a, 286. Vgl. dazu auch Rosario 2000, 14–17, sowie Bogade 2005, 36 f.

792 Siehe Matiegka 1932, 8. Übersetzung nach Bogade 2005, 39.

793 Matiegka 1932, 22.

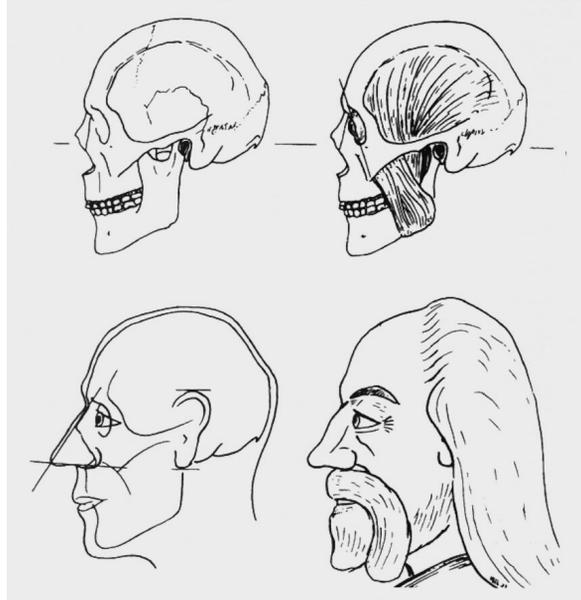


Abb. 174 Graphische Rekonstruktion von Karls Erscheinung durch den Abgleich von Schädel und Profilbildnissen (nach Ernst Vlček: *Tělesné vlastnosti Karla IV.*, in: V. Vaněček: *Karolus Quartus*, Praha 1984, S. 483).

Die zweite verwendete Methode war die übereinanderliegende Fotomontage der Knochen Karls IV. aus der Seitenansicht mit dem strengen Profil des Kaisers, festgehalten durch zeitgenössische Maler in den Malereien auf Karlstein. Beide Abbildungen, sowohl aus der Katharinenkapelle, als auch aus der Marienkapelle stimmen mit dem Umriss des Schädelknochens überein, d. h. Form und Gestalt der Stirnwölbung, Form und Einschnitt der Nase, die oberen Teile der verknöcherten Nase, die Position der Augäpfel und die Mundöffnung.⁷⁹⁴

Wenn demnach der Ähnlichkeitsanspruch der Porträts auch auf dieser Ebene als verifiziert angesehen werden kann, kommt er in besonderer Weise auch in den ganzfigurigen Reliquienszenen (Abb. 165-168) im Zusammenhang der von Villani beschriebenen gebeugten Haltung mit vorgerecktem Hals (*gobetto, premendo il collo e'l viso innanzi*) zum Ausdruck.⁷⁹⁵ Beides rührte von einer Turnierverletzung her, die sich Karl 1350 zugezogen hatte, als ihn eine Turnierlanze des Gegners am Kinn traf, woraus ein gebrochener Unterkiefer (und möglicherweise auch die Fehlstellung und der leicht geöffnete Mund), zerschmetterte Halswirbel und beschädigtes Knochenmark resultierten.⁷⁹⁶ Karl erholte sich von diesen eigentlich tödlichen Verletzungen erstaunlich rasch und empfand seine Rekonvaleszenz als ein Zeichen der göttlichen Gnade, die

794 Vlček 1979, 84 ff. Übersetzung nach Bogade 2005, 40.

795 Siehe Anm. 791.

796 Sein Unterkiefer wurde mit Gold- und Silberdrähten geschient und die Wirbelsäule durch Aufhängen an den Haaren gerichtet. Vgl Fajt 2016a, 286.



Abb. 175 Prager Papst Urban-Reliquienkreuz, nach 1368, Detail vom unteren Längsarm (Prag, Domschatz St. Veit).

sich einzig mit der eigenen Auserwähltheit erklären ließ.⁷⁹⁷ Wenn nun aber die Porträts der Karlsteiner Reliquienzenen ebenso wie etwa das Prager Reliquienkreuz, das Karl nach 1368 anfertigen ließ, um darin ein Stück vom Lendentuch Christi zu verwahren, das er in Rom von Papst Urban V. erhalten hatte (Abb. 175),⁷⁹⁸ also auch in diesem Punkt – anders als etwa die Prager Hofchronisten, die den Unfall verschwiegen bzw. zu verschweigen hatten⁷⁹⁹ – der Wahrheit entsprechen und Karl bucklig mit typischem Rundrücken sowie bedeutend vorgeneigtem Kopf darstellen, ist es doch gemeinsam mit Villanis Beschreibung und den osteologischen Befunden mehr als nur wahrscheinlich, dass dieser Wahrhaftigkeit auch im Hinblick auf das Antlitz Karls nachzukommen war. Und dass diesen Ähnlichkeitsprimat kaum jemand anderes veranlasst haben wird als der Herrscher selbst, der offenbar nicht nur sehr genau darauf achtete, „welches Bild von seiner Person er vermittelte“,⁸⁰⁰ sondern überdies großen Wert auf leichte Wiedererkennbarkeit legte. Dabei setzte auch Karl IV. – wie gleichzeitig Karl V. von Frankreich und später Maximilian I. – gezielt eine medienübergreifende Vernetzung des autorisierten und konkretisierten Herrscherbildes in Gang:

Derselben kumulativen Logik und Ästhetik folgend wie bei seinen Kronen und seiner Reliquienverehrung, förderte oder bestellte er während seiner gesamten Regierungszeit Dutzende Porträts in Handschriften, an Denkmälern, in seinen Residenzen und auf Siegeln.⁸⁰¹

Gerade am Beispiel der Siegelgenese – und also wiederum im kleinsten Format – lässt sich tatsächlich sehr präzise nachvollziehen, dass und wie sehr Karls offizielle Porträtstrategie nach 1355 vom bewussten Einsatz der eigenen Erscheinung geprägt war und dabei Ähnlichkeit in zunehmendem Maße als ein Herrschaftszeichen eigenen Rechts funktionalisiert wurde.⁸⁰² Während Karl als Markgraf von Mähren 1344 noch als Ritter in voller Rüstung ohne Gesicht erscheint (Abb. 176), sich damit ebenso wie mit seinem Siegel als König von Böhmen von 1346 (Abb. 177) aufs Engste an das väterliche Vorbild anlehnt (Abb. 178 und 179), und noch im römisch-deutschen Königssiegel aus demselben Jahr das ältere Herrschaftszeichen seines Kontrahenten um die Königswürde, Ludwigs des Bayern, adaptiert (Abb. 180 und 181), weicht der „gotisch geschwungene, ideal schöne Jüngling“ nach der Kaiserkrönung 1355 „einem bärtigen

797 Ebd.

798 Vgl. zu dem Reliquienkreuz etwa Rosario 2000, 111f, sowie Bogade 2005, 96f. Dass Urban V. wie Karl ebenfalls eminent bucklig und mit dem vorgereckten Kopf dargestellt ist, dürfte neben kompositorischen Gründen wiederum auch eine bewusste Angleichung an das Erscheinungsbild des Kaisers indizieren.

799 Ebd.

800 Monnet 2021, 212.

801 Ebd., 212 f.

802 Vgl. dazu auch Wammetsberger 1967, 79.



Abb. 176 Siegel Karls als Markgraf von Mähren, 1344 (Gipsabdruck der Siegelsammlung Lepsius; Weimar, Anna-Amalia-Bibliothek).



Abb. 177 Siegel Karls als König von Böhmen, 1346 (Koblenz, Staatsarchiv).



Abb. 178 Jugendsiegel Johanns von Luxemburg, 1310 (Luxemburg, Archiv).



Abb. 179 Siegel Johanns von Luxemburg als König von Böhmen (Lüttich, Archiv).



Abb. 180 Römisch-deutsches Königssiegel Karls, 1346 (Dresden, Hauptstaatsarchiv).



Abb. 181 Königssiegel Ludwigs des Bayern, 1324 (Dresden, Hauptstaatsarchiv).



Abb. 182 Kaisersiegel Karls IV., 1355
(Gipsabdruck der Siegelsammlung Lepsius;
Weimar, Anna-Amalia-Bibliothek).



Abb. 183 Siegel der Goldenen
Bulle Kaiser Karls IV., 1355
(Stuttgart, Hauptstaatsarchiv).

Mann mittleren Alters“,⁸⁰³ dessen Körper an Volumen und Plastizität gewinnt und bereits die typisch ausgeprägten Wangenknochen andeutet (Abb. 182), um schließlich auf dem Siegel der Goldenen Bulle gewissermaßen den Herrscher selbst in Erscheinung treten zu lassen (Abb. 183):⁸⁰⁴ Hier sind nun nahezu alle prägenden Elemente der kaiserlichen Physiognomie versammelt und im kleinsten Format en face offensiv ins Bild gesetzt, die ganze Figur gerät „zu einer Gestalt von organisch lebendiger Körperlichkeit“. ⁸⁰⁵ Das kaiserliche Antlitz tritt als *Körperbild* gleichberechtigt neben die älteren attributiven, kompositionellen und heraldischen Bildformeln und Herrschaftszeichen; der physiognomisch noch weitgehend unbestimmte herrscherliche Idealtypus der früheren Siegel ist dem Kaiser in seinem physiognomischen So-Sein gewichen, die – vergleichsweise schematisch aufgefasste – Mitra-Krone überhört „in derart majestätischer Weise das Haupt des Kaisers, daß das menschliche Individuum zum Kraftzentrum einer es umgebenden leeren Fläche werden kann“. ⁸⁰⁶ Der für die künstlerischen Ausdrucks- und Repräsentationsformen unter Karl IV. beschriebene Progress „von der Nachahmung zum Kaiserstil“⁸⁰⁷ kommt auch in dieser abbildlichen Hinwendung zur eigenen Person zum Ausdruck: „Kaiserstil“ ist auch – bezogen auf die Darstellung des Herrschers – Porträtstil. Das Sekretssiegel von 1355 (Abb. 160), das einen markanten Profilkopf auf eine rechteckige Tafel versetzt und wie ein Bildprogramm für Karls fortan gültige Porträtstrategie anmutet, findet sich im Siegel der

803 Ebd.

804 Zu den Siegeln vgl. den Katalog bei Posse 1909–1913, Bd. 1 (1909), 26f, sowie Bd. 2 (1910), 3 f.

805 Wammetsberger 1967, 79. Vgl. zum Wandel in der Siegelauffassung auch Monnet 2021, 217.

806 Ebd., 80.

807 Dazu ausführlich Fajt 2016b sowie Fajt 2019, Kap. II. „Die Genese des neuen künstlerischen Stils in Prag 1350–60“, 145–310. Zu Vielfalt und Vorbildern der künstlerischen Repräsentation und Stilsprache bis 1350 vgl. Hörsch 2006 und Hörsch 2016.

Goldenen Bulle exemplarisch umgesetzt (Abb. 183): Sowohl in seiner Plastizität wie auch physiognomischen Differenzierung ist der kaiserliche Kopf zum Hauptmedium verdichteter Herrschaftsidentität geworden – ein Vorgang, der sich in analoger Weise auch unter Karl V. beobachten ließ. Wenn dabei eine Anlehnung des Kaisers an das französische Vorbild aus vorgenannten Gründen nicht unwahrscheinlich ist, so ging Karl IV. doch zugleich auch so eigene Wege, dass die Frage der Vorrangstellung gegenüber der Simultaneität, mit der der neuartige porträthafte Repräsentationsmodus an beiden Höfen in Erscheinung trat, an Gewicht verliert.

Während Michael Viktor Schwarz dann eine solche teilweise Vorrangstellung für Rudolf IV. gegenüber dem Prager Hof nahelegen wollte, hat die Forschung ansonsten nahezu unisono eine umgekehrte Abhängigkeit, eine energische rudolfinische *imitatio regis* hervorgehoben, die sich auf vielfältige Weise sowohl in seinen politischen wie auch repräsentativen Ambitionen und Unternehmungen artikulierte.⁸⁰⁸ In der Wiener Rudolfstafel ist diese *Imitatio* im Attribut des Erzherzogshutes mit dem königlichen Kronenbügel und *Globus cruciger* als ein unmissverständlicher „Beleg der anmaßenden politischen Haltung Herzog Rudolfs“⁸⁰⁹ bereits begegnet, insofern sich diese Insignie zwar einerseits von antiken Strahlen- und staufischen Zackenkronen herleiten mag,⁸¹⁰ sie jedoch andererseits so zweifellos auf die Reichskrone, aber auch die einbügeligen Hauskronen des kaiserlichen Schwiegervaters alludiert (Abb. 184 und 185), dass eine Orientierung an deren Vorbild handlungsleitend gewesen sein wird.⁸¹¹ Neben dem Gebrauch arrogierter königlicher Insignien pflegte der Habsburger jedoch auch sonst einen anspruchsvollen königlichen Habitus, was sich schon an der spezifischen Gestaltung seiner Urkunden mit ihren präntiösen Arengen, langen Zeugenreihen und der am Reichsoberhaupt orientierten Verwendung einer Ordinalzahl in der Intitulatio zeigt.⁸¹² Immer wieder bezeichnete sich Rudolf als ein *fürtrêfenlich gelid des keyserlichen houptes*,⁸¹³ betonte auf diese Weise seine *wirdicheit* unter Bezugnahme auf die *majestas* des Reichsoberhauptes⁸¹⁴ und postulierte im Text des von ihm gefälschten *Privilegium maius*, dass er in seinem Herrschaftsgebiet agieren könne wie der Kaiser.⁸¹⁵ Ein Gleiches gilt für seine umfangreiche Stiftungstätigkeit – darunter

808 Zur „fürstlichen Majestät“ ausführlich Begrich 1965; zu den Fälschungen des *Privilegium maius* und Rudolfs daraus abgeleitete *maiestas* auch Sauter 2003, 157–185; zur *imitatio regis* ausführlich Wolfinger 2018, insb. 477–481.

809 Hauk/Saliger 1987, 4 (Arthur Saliger).

810 So Begrich 1965, 22–24.

811 Ebd.

812 Vgl. Wolfinger 2018, 478.

813 So in einer Urkunde für die Stadt Aarau vom 21. Juni 1363. Vgl. Sauter 2003, 316.

814 Vgl. Begrich 1965, 7–11, und Sauter 2003, 182–184.

815 Vgl. zum *Privilegium maius*, seiner Datierung und seiner Bedeutung als Reaktion auf die Goldene Bulle Karls IV., vor allem jedoch auf eine für die Habsburger ungünstige politische Gesamtsituation ausführlich Wolfinger 2018, 562–655.



Abb. 184 Wiener Reichskrone, nach 960
(Wien, Schatzkammer, Inv.-Nr. WS XIII 1).



Abb. 185 Votivbild des Jan Očko von Vlašim,
1376–78, Detail mit Kaiser Karl IV. (Prag, National
galerie).

das Allerheiligenkapitel in St. Stephan –, die aller Welt seine Gottesfurcht und somit eine fundamentale Herrschertugend demonstrierte, zugleich jedoch „in einen frommen Wettstreit mit dem kaiserlichen Schwiegervater“ trat.⁸¹⁶ Dieselbe Anlehnung ist auch für Rudolfs Reliquien- und Heiligenverehrung ins Feld geführt worden: Ein besonders schlagendes Beispiel für eine so verstandene Reliquienpolitik, die bewusst mit derjenigen des Kaisers konkurrierte, sind das Melker Kreuz sowie die Melker Mauritiuslanze, die Rudolf als österreichische Gegenstücke zum Reichskreuz und zur Reichslanze inszenierte.⁸¹⁷

Wenn demnach weitreichende Formen der Nachahmung durch Rudolf kaum von der Hand zu weisen sind, hat Lukas Wolfinger doch zu Recht darauf hingewiesen, dass man sich gleichwohl hüten müsse, das Ganze ins Psychologische zu wenden und in Karl einen – freudianisch missverstandenen – „Übervater“⁸¹⁸ Rudolfs erkennen zu wollen. Tatsächlich nämlich wird es ihm weniger um eine Imitatio des Schwieger- oder eben „Übervaters“ gegangen sein, „sondern einerseits um die Übernahme erfolgreicher herrschaftlicher Strategien, andererseits um *imitatio regis* bzw. *imperatoris* in einem allgemeineren Sinne. Er agierte wie ein König bzw. wie das Reichsoberhaupt, um die

816 Ebd., 479. Vgl. auch Feuchtmüller 1978.

817 Feuchtmüller 1978, 381, sowie Wolfinger 2018, 479.

818 So Moraw 1996, 115.

königliche Qualität seiner Dynastie zu demonstrieren, ihren gefährdeten Rang zu sichern und um sich selbst als Thronanwärter zu etablieren.⁸¹⁹ Wenn sich demnach die herzogliche *imitatio regis vel imperii* sicherlich zutreffend in vielen Punkt eher „auf das allgemeine, als überzeitlich gedachte Ideal des Königs und seiner Herrschaft – und damit auf einen Typus“⁸²⁰ bezog, so trifft dies auf die rudolfinische Hofkunst und vor allem deren Porträtstrategie nur unter der Maßgabe zu, dass auch sie diesem Typus sehr entschieden das Individuum einschrieb bzw. das Individuum selbst zum Typus machte und insofern mit den neu erprobten bildpolitischen Herrschaftsstrategien korrespondierte, die sich zeitgleich oder wahrscheinlich kurz vorher an den Königshöfen in Paris und Prag etabliert hatten. Hier war die Bildchiffre des weitgehend individualisierten Königsantlitzes und -körpers als identitätsstiftendes, auszeichnendes und unmittelbar eingängiges Herrschaftszeichen neben den älteren oder gleichzeitigen Repräsentationsformen der politischen Semiotik zugeschlagen worden. Wenn sich Rudolf also auch in diesem Punkt an die monarchischen Vorbilder angelehnt haben dürfte und dann ebenfalls unverhohlen als er selbst ins Bild trat, zeigt das nicht nur erneut seine weitreichenden Ambitionen, sondern korreliert auch mit dem ausgeprägten Sendungsbewusstsein, das die erzherzogliche Herrschaftsinszenierung in geradezu ausufernder Weise prägte.⁸²¹

Die hier vorgeschlagene Lesart der frühesten Porträtentwicklung an den genannten Höfen lässt sich demnach als ein interhöfischer Paragone der Ähnlichkeit und Verlebendigung, der ‚Entdeckung‘ und Semantisierung des eigenen kontingenten Antlitzes und Körpers als Herrschaftszeichen beschreiben, wobei die neue Repräsentationsform als ein herrscherliches Prärogativ zunächst vor allem dem König bzw. Kaiser selbst zukam und von diesen auch maßgeblich initiiert wurde. In beiden Fällen vollzog sich diese ‚Entdeckung‘ als ein Krisensymptom – und diese Krise betraf in einem übergeordneten Sinne sowohl die althergebrachten Repräsentationsmodi personaler Identität wie auch, auf einer persönlich-politischen Ebene, die jeweils prekäre Stellung beider Dynastien und Regenten. Dass dabei zugleich auch partielle Säkularisierungstendenzen in der Macht-, Staats- und Herrschaftsauffassung eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben werden, lässt sich etwa an einer Miniatur des *Avis aus Roys*, einem um 1350 für Ludwig von Anjou entstandenen Fürstenspiegel, exemplarisch verdeutlichen (Abb. 186). Nicht nur ist die Darstellung eines völlig nackten Königskörpers ohne Vorbild in der mittelalterlichen Ikonografie, sondern

819 Wolfinger 2018, 479 f. Vgl. dazu auch Begrich 1965, 6, die die fürstliche Repräsentation der Zeit insgesamt vor allem „als Geschichte der ‚imitatio regni vel imperii‘“ kennzeichnet.

820 Wolfinger 2018, 481.

821 Vgl. dazu etwa im Hinblick auf den von Rudolf ausgiebig zelebrierten ‚Allerheiligen-Geburtsmythos‘, aber auch sein besonderes Ingenium und seine geistlichen Kompetenzen und Qualitäten, die ihn als von Gott gesandten Heilsbringer ausweisen, ausführlich Wolfinger 2018, 482–561.

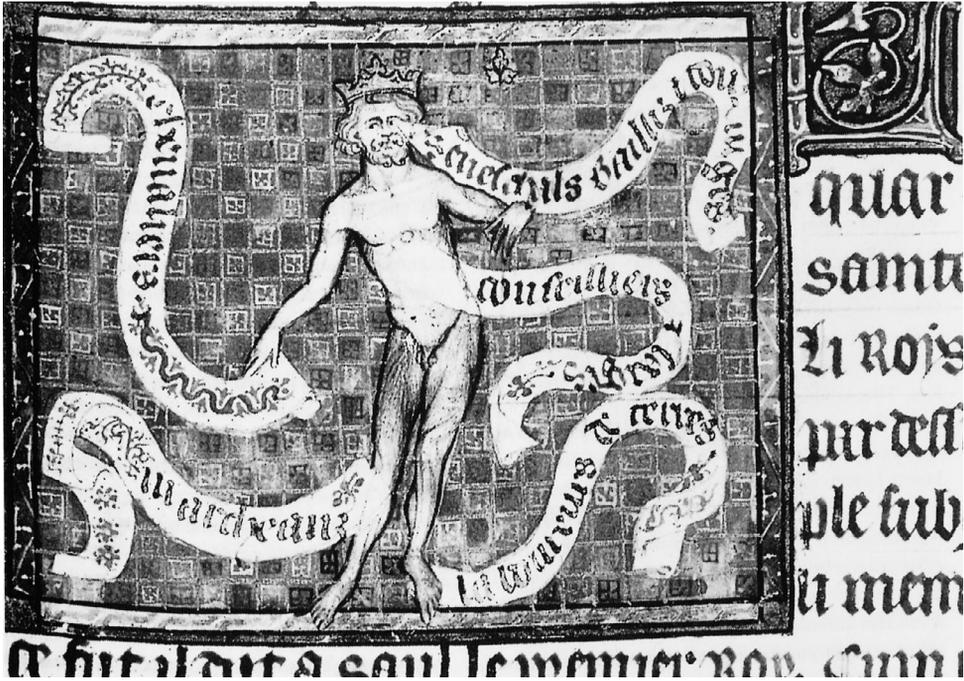


Abb. 186 Miniatur mit nacktem König, aus: *Avis aus roys* (Buch I, Kap. 1), um 1350 (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 456, fol.5r).

die Allegorie auch „die erste Verbildlichung des Staates als Körperschaft“:⁸²² Die einzelnen Glieder der nackten, bekrönten Figur werden durch Beischriften „als Teile des irdischen *corpus rei publicae*“⁸²³ ausgewiesen und führen die Verwaltungs- und Justizbeamten, die Streitkräfte und Ratgeber sowie die Landarbeiter und Händler auf, während der Geistlichkeit kein eigener Körperteil zukommt. Die Allegorie visualisiert dabei einerseits die zuerst von John Salisbury im *Policraticus* formulierte Staat-Körper-Metapher,⁸²⁴ macht jedoch andererseits zugleich auch eine neuartige Form der Verschmelzung deutlich: Der bis auf die Krone entblößte Königskörper inkorporiert den Staatskörper, das *Corpus naturale* des Herrschers ist das *Corpus politicum*. Die intrikate Dichtomie der politischen Theologie des Mittelalters, die Ernst Kantorowicz so eindrücklich beschrieben hat,⁸²⁵ die „Spaltung zwischen dem König der Repräsentation und in der Repräsentation und dem ‚real-wirklichen‘ Menschen“,⁸²⁶ die Louis Marin voraussetzte, ist hier tendenziell aufgehoben, weil sich der Staatskörper mit dem natürlichen Königskörper deckt. Und die Verschmelzung ist dann gewissermaßen perfekt,

822 Brückle 2005, 229.

823 Ebd.

824 Vgl. dazu etwa Camille 1997, 68–72; Logemann 2011, 108, sowie Musolf 2015, 173 f.

825 Kantorowicz 1992.

826 Marin 1997, 234. Übersetzung nach Beyer, Vera 2006, 54.



Abb. 187 Anbetung der Könige, Detail mit Karl IV. als drittem König, um 1365 (Burg Karlstein, Kreuzkapelle).

wenn dieser Königskörper auch noch sein eigenes Gesicht, seinen eigenen Kopf trägt, was er unmittelbar nach der Entstehung der Miniatur des *Avis aus Roys* dann ja auch tut, wie im Vorangehenden gezeigt wurde. Das „Prinzip der Autorisation“ ist nun keineswegs mehr „ohne natürliche Begründung, völlig arbiträr“, ⁸²⁷ vielmehr hat sich das Herrscherantlitz die monarchische Repräsentation tatsächlich *einverleibt*.

Von Paris und Prag aus diffundierte das neuartige *Körperbild als Herrschaftszeichen* dann relativ zügig und ergriff zeitgleich nicht nur den äußerst ambitionierten österreichischen Erzherzog, sondern sehr bald auch die

dem jeweiligen ‚Staatsoberhaupt‘ nahestehenden Machteliten, wie am Beispiel der *Très Riches Heures* des Jean de Valois, Duc de Berry, von 1411/16 sowie der Porträtstrategie des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein am Ende dieses Kapitel veranschaulicht werden soll. Die Diffusion fand jedoch auch als jene ‚Wanderung‘ des autorisierten und individualisierten Bildformulars statt, die die Physiognomie des Herrschers als nobilitierende Würdeformel auf die Gesichter der Familienangehörigen wie auch der höfischen Machteliten übertragen konnte, wie Robert Suckale gezeigt hat. Diesen an die physiognomische Singularität des Herrscherantlitzes rückgebundenen Porträts wird eine zeichenhafte, quasi-heraldische Funktionsweise eingeschrieben, die das Herrscherporträt als ein auf Wiedererkennbarkeit angelegtes, ohne Weiteres lesbares Herrschaftszeichen aber auch für sich erfüllt. Auch diese frühesten Bildnisse diffundierten sogleich in andere bildliche Kontexte und waren dort als Identifikationsporträts von den zuvor geschaffenen autorisierten und individualisierten Porträts abhängig, weil eine aus Ähnlichkeit resultierende Wiedererkennbarkeit hier – wie bereits im Zusammenhang der maximilianischen Kryptoporträts beschrieben – als *Conditio sine qua non* gattungsmäßiger Funktionalität zu gelten hat. Suckale ging in diesem Zusammenhang sogar so weit zu fragen, ob „vielleicht das Interesse des Kaisers am



Abb. 188 Melchisedek, Antiphonar von Vyšehrad, um 1360, (Voraus, Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstifts, cod. 259, Bd. 3, fol. 8r).

Identifikationsporträt überhaupt der Anlaß [war], die individualisierende Porträtgestaltung seiner selbst einzuführen?⁸²⁸ Dass dieses Interesse *der* Anlass war, glaubt die vorliegende Untersuchung nicht, dass es jedoch *ein* Anlass, ein begünstigender Faktor war, insofern das Identifikationsporträt die „individualisierende Porträtgestaltung“ eben zwingend voraussetzt, weil es nur mit ihr und durch sie funktionieren kann, wurde bereits ausführlich thematisiert.

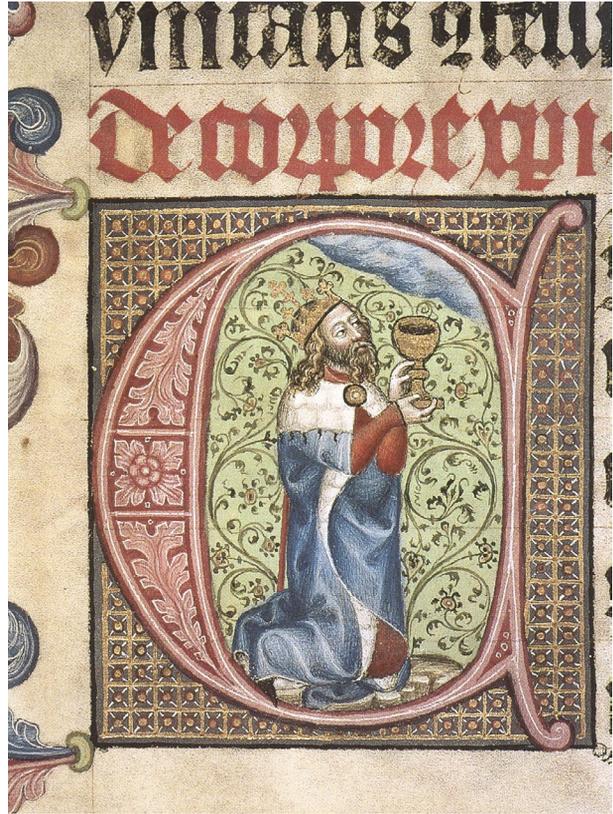
Bereits in dem tympanonförmigen Wandbild der Supraporta der Katharinenkapelle (Abb. 173) treten Karl IV. und Anna von Schweidnitz nicht nur als sie selbst, sondern ikonologisch zugleich auch als Konstantin und Helena beim Akt der Kreuzauffindung in Erscheinung;⁸²⁹ überdies taucht Karl in der Kreuzkapelle der Burg in der nordöstlichen Fensternische als einer der Heiligen Drei Könige auf (Abb. 187).⁸³⁰ Von Burg Karlstein aus diffundierte das Porträt dann gewissermaßen weiter: So dürfte Karl auch im Antiphonar von Vyšehrad von 1360 gemeint sein, wo er auf fol. 8r in der Initiale S des Wortes *sacerdos* vermutlich als biblischer König Melchisedek auftritt

828 Suckale 2003, 193.

829 Vgl. dazu Wammetsberger 1967, 89; Chadraba 1978; Ladner 1983, 90; Reinle 1984, 144; Polleross 1993, 23, sowie Bogade 2005, 74.

830 Vgl. dazu Neuwirth 1896, 75; Colman 1955, 185–187; Wammetsberger 1967, 89, sowie Bogade 2005, 75f.

Abb. 189 Melchisedek, aus: Missale des Johann von Neumarkt, nach 1364 (Prag, Bibliothek des Domkapitels von St. Veit, cim. 6, fol. 83r).



(Abb. 188).⁸³¹ In dem nach 1364 entstandenen Missale seines Kanzlers Johann von Neumarkt hat man den Kaiser gleich zweimal erkennen wollen: einmal wiederum in der ‚Verkleidung‘ des Melchisedek⁸³² und ein zweites Mal gar in einer Überblendung mit der thronenden Figur Christi (Abb. 189 und 190).⁸³³ Beide Identifikationen lassen sich jedoch physiognomisch-gestalttypologisch nur zum Teil verifizieren bzw. setzen eine relativ weitgehende Typisierung des Individuellen voraus. Während der Melchisedek des Missale im Hinblick auf die Haar- und Bartracht, den hohen Brauenbogen und die akzentuierten Wangenknochen am physiognomischen Merkmalsbündel der Karlporträts partizipiert, ist diese Lesart beim thronenden Christus rein physiognomisch kaum zwingend, obschon sich der leicht geöffnete Mund, der Kinnbart und die ebenfalls akzentuierten Wangenknochen noch immer in dieser Richtung deuten lassen. Dass eine Überblendung mit dem Kaiser dennoch beabsichtigt gewesen sein

831 Vgl. dazu Wammetsberger 1967, 89; Machilek 1978, 100; Ladner 1983, 91; Suckale 2003, 20, sowie Bogade 2005, 71f.

832 In diesem Sinne Rosario 2000, 92; Bogade 2005, 72f.

833 Vgl. dazu Chadraba 1967, 74; Wammetsberger 1967, 89; Polleross 1988, Teil I, 80, Bogade 2005, 73, sowie Monnet 2021, 222.



Abb. 190 Christus zwischen Petrus und Paulus, aus: Missale des Johann von Neumarkt, nach 1364 (Prag, Bibliothek des Domkapitels von St. Veit, cim. 6, fol. 184r).

dürfte, machen im Falle Christi vor allem die Attribute wahrscheinlich: Die Sphaira in der Linken und das Szepter in der Rechten wie auch die typische doppelspitziige Mitra zusammen mit dem Kronenbügel alludieren so unmissverständlich auf das kaiserliche Siegel (Abb. 183) und die kaiserliche Kronenform in anderen Porträts (Abb. 156, 166–168 und 173), dass auch hier offenbar der Kaiser gemeint war und – wenn auch nicht vor allem physiognomisch – dargestellt wurde.⁸³⁴ Das gilt auch für eines der Fresken im Kreuzgang der 1372 geweihten Kirche des Prager Emmausklosters, das eine Passage aus dem Alten Testament wiedergibt, in der Elija Wasser aus einem Brunnen von der Witwe Sarepta erhält (1. Kön 17,8–16; Abb. 191).⁸³⁵ Der Darstellung des Propheten sind auch hier Karls typisierte Züge eingezeichnet, Haar- und Barttracht entsprechen den kaiserlichen Porträts. Dass es sich tatsächlich um ein Identifikationsporträt handeln dürfte, unterstreicht zudem die gebeugte, den Kopf vorreckende Haltung Elijas, die der Beschreibung von Karls Gestalt durch Villani ebenso entspricht wie seiner Darstellung in der Reliquienszene auf Burg Karlstein (Abb. 165)

⁸³⁴ Vgl. dazu Bogade 2005, 73, und Bogade 2006, 188 f.

⁸³⁵ Vgl. dazu Stejskal 1964; Wammetsberger 1967, 83; Monnet 2021, 221 f.



Abb. 191 Elija erhält Wasser von der Witwe Sarepta, Fresko, um 1372 (Prag, Emmauskloster).

und auf dem Prager Reliquienkreuz (Abb. 175). Überdies findet sich die Überblendung von Karl/Elija auch in der Grabrede, die Erzbischof Jan Očko von Vlašim nach Karls Tod im Veitsdom hielt, in der nicht nur Karl mit Elija, sondern auch dessen Sohn Wenzel mit Elijas Schüler und sprituellem Sohn Elischa vergleicht.⁸³⁶ Eine weitere solche abbildliche Überblendung findet sich in einem Werk außerhalb der Kronlande, das der eifrige kaiserliche Gefolgsmann Dietrich von Schulenburg 1375 für den Brandenburger Dom, dem er als Bischof vorstand, herstellen ließ: Die Christusfigur der Marienkrönungsgruppe des von Dietrich beauftragten und vermutlich von böhmischen Künstlern geschaffenen Hochaltarretabels ähnelt tatsächlich auffallend den Gesichtszügen des Kaisers.⁸³⁷ Ein weiteres und zugleich sehr frühes Identifikationsporträt wurde schließlich im mittleren König des sogenannten *Morgan-Diptychon* erkannt (Abb. 192), das möglicherweise im Zusammenhang von Karls Romzug und Kaiserkrönung 1355 als ein diplomatisches Geschenk an Papst Innozenz VI. entstand, der in dem Petrus der zweiten, den Marientod darstellenden Tafel vermutet wird.⁸³⁸

Nach Ausweis der erhaltenen Bildzeugnisse haben offenbar vor allem Karl IV. und sein nahes Umfeld diese Form der ‚Wanderung‘ des kaiserlichen Antlitzes offensiv und vielfältig genutzt, während für Karl V. von Frankreich bislang nur wenige Identifikationsporträts eruiert und für Rudolf IV. bislang überhaupt keine in Anspruch

836 Siehe Vlašim *Grabrede* 1882 [1378]; vgl. außerdem Monnet 2021, 221.

837 Vgl. dazu Suckale 2003, 200, sowie grundlegend zu dem Retabel die Studie von Nissen 1929 mit einer – wenn auch schlechten – Abbildung (Tafel 2).

838 Vgl. dazu Rosario 2000, 110f; Suckale 2003, 202; Bogade 2005, 76f; AK Prag/Nürnberg 2016, 329 (Wilfried Franzen), sowie Fajt 2019, 159.



Abb. 192 Prager Maler (?): Morgan-Diptychon, mit Leinwand überzogenes Eichenholz, linker Flügel, 1355–60 (New York, The Morgan Library & Museum, Inv.-Nr. AZ022.1–2).



Abb. 193 Jean de Limbourg (?): Anbetung der Heiligen Drei Könige, Miniatur aus *Petites Heures de Jean de Berry*, um 1390 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 18014, fol. 42v).

genommen wurden. Karl V. kann immerhin in dem jüngsten, zuhinterst stehenden heiligen König einer Anbetungsszene aus den *Petites Heures* des Jean de Berry von 1375–90 erkannt werden (Abb. 193);⁸³⁹ ebenso könnte es sich bei zwei Darstellungen in den *Très Belles Heures de Notre Dame*, die Jean de Berry seit 1380/90 schaffen ließ, um Identifikationsporträts handeln: In der Miniatur zur Anbetung der Könige wäre er analog zu den *Petites Heures* als hinterster König gegeben;⁸⁴⁰ außerdem hat ihn Annik Lavaure vor einigen Jahren in der Miniatur mit dem lehrenden Christus im Tempel⁸⁴¹ in dem Christus zunächst sitzenden Zuhörer mit langer, höckriger Nase, blauem Gewand und Krone erkennen wollen.⁸⁴²

Eine auch geografische Diffusion des Herrscherantlitzes und damit zugleich ein sozusagen physiognomisches Markieren des eigenen Herrschaftsbereiches, das Karl V. von Frankreich vor allem durch seine Statuenpolitik in und um Paris realisierte (vgl.

839 Polleross 1988, Teil II, 368, Nr. 021, dagegen plädiert für Karl VI.

840 Bibliothèque nationale de France, nal. 3093, fol. 49v. Siehe: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84496839/f68.item> (abgerufen am 19.II.2022).

841 Bibliothèque nationale de France, nal. 3093, fol. 61v. Siehe: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84496839/f80.item> (abgerufen am 19.II.2022).

842 Vgl. Lavaure 2018.

etwa Abb. 171), lässt sich neben den statuarischen Werken (Abb. 65 und 155) und den Siegeln (Abb. 183) im Falle Karls IV. auch am Beispiel seiner Bildpolitik in der freien Reichsstadt Nürnberg verdeutlichen. Die für Karl *vornemste und baz gelegenste stat des richs*⁸⁴³ wurde jüngst noch einmal eindringlich als Karls „Hauptstadt“ im Reich und als „Gegenstück zur Residenzstadt Prag“ in dessen „bipolarer, auf das Reich und Böhmen orientierter Herrschaftskonzeption“ beschrieben.⁸⁴⁴ Auch hier hatte Karl jedoch zu Beginn seiner Herrschaft mit erheblichen Widerständen zu kämpfen: Nach seiner Wahl zum römisch-deutschen König 1346 musste er die Stadt, die „als Tor zum Reich“ galt, erst mühsam für sich vereinnahmen, nachdem es 1348 zu einem antiluxemburgischen Aufstand der Wittelsbacher-Partei gekommen war, der sich über ein Jahr hinzog.⁸⁴⁵ Während dieser Unruhen unternahm Karl nichts gegen die Stadt, baute jedoch in deren Folge die Nürnberger Burg als sicheren kaiserlichen Stützpunkt aus und trat ab 1352 als Stifter der Nürnberger Frauenkirche und ihres Kapitels hervor, die er als Pendant zur Karlsteiner *capella regia* mit ihrem hochbedeutenden Reliquienschatz als *nova capella regia civitatis Nürembergensis* errichten ließ und mit einer ähnlich kostbaren Ausstattung an Reliquien versah.⁸⁴⁶ Im Rahmen einer so verstandenen Vereinnahmung der Stadt unternahm Karl überdies konsequent Schritte, die „die zentrale Position Nürnbergs in der Sphäre der künstlerischen Repräsentation der kaiserlichen Majestät formieren und festigen sollten“.⁸⁴⁷ Jiří Fajt hat diese Formierung vor allem als einen Export des nach 1355 in Prag und zumal auf Burg Karlstein entwickelten realistischen „Kaiserstils“ in der Malerei beschrieben. Als eine Art Gegenstück zu den Prager Hofmalern – erst Nikolaus Wurmser von Straßburg, dann Meister Theoderich – und ihrem innovativen Realismus wurde in Nürnberg der ortsansässige Sebald Weinschröter zum kaiserlichen Hofmaler bestellt.⁸⁴⁸ Voraussetzung hierfür dürfte u. a. gewesen sein, dass sich Weinschröter in besonderem Maße am neuen Prager Stil orientierte, wie Fajt anhand motivischer und stilistischer Kongruenzen ausführlich dargelegt hat.⁸⁴⁹ Weinschröter wird dann in Nürnberg auch als ‚Porträtist‘ tätig: Nach der Geburt des kaiserlichen Sohnes und Thronfolgers Wenzel am 26. Februar 1361 in der Nürnberger Kaiserburg und seiner anschließenden Taufe am 11. April in der Pfarr- und Ratskirche St. Sebald samt außerordentlich prunkvollen Feierlichkeiten, die Karl u. a. für eine

843 Mit diesen Worten verlieh Karl seinem besonderen Verhältnis zur Reichsstadt Nürnberg 1366 Ausdruck. Siehe Huber 1877, Nr. 4437.

844 Fajt 2019, 26–33 und 63. Nürnberg war neben Prag der Ort von Karls häufigsten, oft mehrere Wochen andauerndem Aufenthalt, insgesamt 52 Besuche sind urkundlich erwähnt (ebd., 26). Vgl. zu Nürnberg als „Nebenhauptstadt“ auch Monnet 2021, 158–162.

845 Fajt 2019, 33 f.

846 So in einer Urkunde vom 25. April 1361 über die Verleihung der Pfründe an der Nürnberger Kapelle an Johann Saxo. Zitiert nach Fajt 2019, 58, Anm. 146. Zum Ausbau der Kaiserburg und der Stiftung der Frauenkirche ebd., 44–59.

847 Ebd., 63.

848 Hierzu vor allem im Zusammenhang der schriftlichen Überlieferung: ebd., 63–79.

849 Ebd., 120–141.

194



Abb. 194 und 195
Sebald Weinschröter:
Kaiser Karl IV. (?) in
der Taufszene (links)
und Kaiser Karl IV. (?)
in der Geburtsszene
(rechts), Wenzel-Zyklus,
Fresko, 1361–65,
Zustand um 1943
(ehemals Nürnberg,
Moritzkapelle).

Heiliumsschau der Reichskleinodien und anderer kostbarer Reliquien und damit zugleich zur Inszenierung der „Geburt seines Sohnes im Kontext der christozentrischen höfischen Frömmigkeit“ nutzte,⁸⁵⁰ fand das bedeutende Ereignis künstlerischen Ausdruck auch in den Wandmalereien des 1944 zerstörten *Wenzel-Zyklus* der St. Moritz-Kapelle am Nordrand des Friedhofs von St. Sebald, die Weinschröter vermutlich direkt im Anschluss an die Feierlichkeiten schuf. Im sogenannten Wenzelsbild taucht Karl IV. mehrfach im Zusammenhang der Geburt (Abb. 194), Taufe (Abb. 195) und

850 Ebd., 85. Die christologisch-messianische Überhöhung der Geburt Wenzels, die die sakralen Qualitäten des kaiserlichen Nachwuchses ausgiebig inszenierte und in Feierlichkeiten zelebrierte, die zu den prunkvollsten in Karls gesamter Regierungszeit gehörten, sind dabei auch als bewusste Reaktion auf die königlichen Ambitionen und sakralen Herrschaftsinszenierungen Rudolfs IV. und also im Kontext der dynastischen Konkurrenz zwischen Habsburgern und Luxemburgern zu verstehen. Karl wollte seinem Sohn die Nachfolge im Reich sichern „und der junge Habsburger war auf dem Weg zu diesem Ziel – vorerst jedenfalls – der größte Stolperstein. Folgerichtig dürfte sich der Kaiser in seiner Inszenierung Wenzels auf die Selbstdarstellung Rudolfs IV. bezogen haben – um sie zu übertrumpfen.“ Vgl. dazu ausführlich Wolfinger 2018, 692–728, hier 728. Zur diesbezüglichen Inszenierung Rudolfs ebd., 482–561.



195

Einschulung Wenzels auf und wird dabei „durch die markante Physiognomie erkennbar, die von seinen offiziellen Porträts auf Karlstein oder von der Votivtafel des Johann Očko von Vlašim bekannt ist“.⁸⁵¹ Der Kaiser war also fortan in seiner Residenzstadt im Reich auch während seiner Abwesenheit nicht nur idealiter und zeichenhaft, sondern gleichsam *in persona* präsent. In eine ganz ähnliche Richtung weist schließlich auch ein 1370/80 entstandenes Fenster der 1363 von dem kaiserlichen Rat Conrad Waldstromer d. Ä. gestifteten Nürnberger Marthakirche, das Karl physiognomisch mit dem im strengen Profil gegebenen biblischen König David überblendet.⁸⁵²

Bleibt abschließend jene Form der Diffusion, die sich als ein relativ zügiges Aufgreifen der neuartigen königlich-kaiserlichen Porträtstrategien durch die den Herrschern nahestehenden bzw. diesen nacheifernden Machteliten darstellt. Das Beispiel des Habsburgers Rudolf lässt sich dabei als eine besonders immediate Adaption der naturalisierten

851 Ebd., 112.

852 Vgl. dazu Meyer-Eisfeld 2000, 24, sowie Suckale 2003, 201, Abb. 9.



Abb. 196 Jean de Limbourg (?): Januar-Szene, Miniatur aus *Très Riches Heures des Jean de Berry*, 1411/12–16 (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1v).

Bildnispolitik durch einen besonders ambitionierten Kronprätendenten begreifen. In Frankreich zeigt sich ein solches Aufgreifen exemplarisch in den *Très Riches Heures* des Jean de Berry, dem jüngeren Bruder Karls V., und hier insbesondere in der berühmten Januar-Szene, die die Brüder Limbourg zwischen 1411 und 1416 schufen (Abb. 196).⁸⁵³ Diese Darstellung eines höfischen Banketts, vermutlich des herzoglichen

853 Millard Meiss gab die Januar-Szene sowie die Monatsbilder April, Mai und August Jean de Limbourg (Meiss 1974, Bd. 1, 190–192), während Raymond Cazelles den Maler vorsichtiger mit

Abb. 197 Jean de Limbourg (?): Porträt des Jean de Berry, Detail aus der Januar-Szene der *Très Riches Heures*.



Neujahrsempfangs,⁸⁵⁴ ist nicht nur deshalb von Interesse, weil ihr das Porträt des Auftraggebers eingefügt wurde (Abb. 197), sondern auch, weil sich an ihr die bisher behandelten Kernelemente und -funktionen der herrscherlichen Porträtstrategien in ihrem historischen und repräsentationellen Kontext in paradigmatischer Weise nachvollziehen lassen.

Dass es sich bei der herzoglichen Darstellung um ein Porträt handelt, dass die unverwechselbaren Gesichtszüge des Auftraggebers ins Bild zu setzen beabsichtigte, ergibt sich bereits aus einem Vergleich mit einer anderen Darstellung des Herzogs durch die Brüder Limbourg in den *Petites Heures de Jean de Berry* von etwa 1412 (Abb. 198)⁸⁵⁵ sowie dem Gisant des Herzogs in der Krypta der Kathedrale von Bourges, den Jean de Cambrai entweder noch zu Lebzeiten des Herzogs oder kurz nach dessen Tod 1416 schuf (Abb. 199).⁸⁵⁶ Die Darstellungen entsprechen sich sowohl im Hinblick

„Limbourg B“ identifizierte (Cazelles 1988, 220f).

854 Vgl. Cazelles/Rathofer 1988, 14; Stirnemann 2005, 114; Franke 2010, 58f.

855 Meiss 1974, Bd. 2, 405, fig. 162, gibt auch diese Miniatur dem Jean de Limbourg.

856 Vgl. zu dem Gisant im Zusammenhang der herzoglichen Physiognomie und Erscheinung Cazelles/Rathofer 1988, 200; zu Jean de Cambrai als „sculpteur de Jean de France“ vgl. Erlande-Brandenburg 1980.



Abb. 198 Jean de Limbourg (?): Jean de Berry bricht zu einer Pilgerreise auf, Miniatur aus *Petites Heures de Jean de Berry*, ca. 1412 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 18104, fol. 288v).

Abb. 199 Jean de Cambrai: Gisant vom Grabmal Jean de Berry, um 1416 (Bourges, Krypta der Kathedrale).



auf einzelne physiognomische Merkmale – die stumpfe, knollige Nase, der fleischige Mund, die breiten, voluminösen Wangen, die markante Kinnschuppe und der massive Halsansatz – wie auch der allgemeinen Form des Gesichtskonturs.⁸⁵⁷ Denselben realistischen Anspruch hat die Forschung auch für die „architektonischen Porträts“ in den unterschiedlichen Szenen der *Très Riches Heures* geltend gemacht.⁸⁵⁸ Auch ist der Herzog nicht die einzige Figur mit ausgesprochen differenzierten, unterscheidbaren Gesichtszügen, was in der Forschung zu einer ganzen Reihe weiterer Identifikationen und zur Deutung der Miniaturen als eines regelrechten „Familien-Albums“⁸⁵⁹ geführt hat, was hier jedoch ebenso wenig wie die Frage der „architektonischen Porträts“ im Einzelnen rekapituliert werden soll.⁸⁶⁰ Was hier interessiert, ist das Porträt des Herzogs und Auftraggebers: Denn abgesehen von der Frage weiterer Identifikationen und einem für die Miniaturen insgesamt geltend zu machenden Realitätsanspruch erfährt das Haupt des Herrschers auch hier eine ganz besondere Auszeichnung und Distinktion. Nur der Herzog wird im strengen Profil wiedergegeben, das seinen markanten Gesichtskontur nicht nur in besonderer Weise zur Geltung bringt, sondern auch bereits die autonome Porträttafel seines Vaters, Johanns II. (Abb. 149), sowie einige der Darstellungen Karls V. im *Livre du sacre* (Abb. 161 und 162) auszeichnet. Zudem ist der

857 Zur Identifikation der Darstellung in der Januarszene mit Jean de Berry zuerst Henri d'Orléans 1900, 60. Vgl. dazu auch Perkinson 2008, 142 f.

858 Vgl. zusammenfassend Perkinson 2008, 152–155.

859 So Bourdin 1982, II.

860 Vgl. dazu auch Durrieu 1904, 131f; Cazelles/Longnon 1969, Kommentar zu Tafel 2; Cazelles 1988, 220f; Stirnemann 2005 sowie Perkinson 2008, 155–160. Die Identifikationen kritisch sah Meiss 1974, 190.

Kopf des Herzogs gegenüber dem sonstigen Bildpersonal bedeutungsperspektivisch akzentuiert, wie dies auch beim König im *Livre du sacre* der Fall war, und wie dort bildet auch hier das Antlitz des Herrschers einen feinmalerischen Höhepunkt physiognomischer Differenzierung und Akkuratess. Überdies wird das Herzogshaupt durch den hinter ihm aufgehängten, hell schimmernden Wandschirm ausgezeichnet, der ihn in pragmatischer Hinsicht vor der Hitze des dahinter lodernenden Feuers schützt, aber den Kopf zugleich wie ein überdimensionierter Nimbus oder der Goldgrund in der Porträtafel seines Vaters foliiert. Auch dürfte der solcherart medaillonartig eingefasste Kopf auf antike und zeitgenössische Darstellungen des Monats Januar alludieren, die den ebenfalls kreisförmig gerahmten doppelköpfigen Gott Janus zeigen, und der Herrscher folglich die Rolle des Monats-Gottes in bildtypologischer Identifikationsabsicht einnehmen.

Obschon also ein frappierender Realismus der physiognomischen Durchbildung auch das übrige Bildpersonal bereits ergriffen hat, ist das bildpolitische Zentrum der Januar-Szene auch in diesem Fall das auf vielfältige Weise nobilitierte Porträt des Herzogs als Herrschaftszeichen. Die fulminant bebilderten *Très Riches Heures* lassen sich auch insofern als ein „testament of the artistic trends of the last quarter of the fourteenth century“⁸⁶¹ und die „bibliophilic jealousy and [...] manuscript patronage of Jean“⁸⁶² auch in puncto Porträt als bewusster Wettstreit mit bzw. Anschluss an den königlichen Bruder und dessen Bildnispolitik begreifen. Zudem tritt der noch neue Repräsentationsmodus hier besonders deutlich – im Sinne Pastoureaus – als ein paraheraldisches Zeichen unter anderen in Erscheinung.⁸⁶³ Auch diese Szene bedient sich eines „wide array of signs to denote the identity of an individual“⁸⁶⁴ – Zeichen, die gleichermaßen dazu dienten, die Identifikation durch den Betrachter im Rahmen eines visuellen Systems abzusichern, das „naturalistic portraiture [...] not automatically preferred over other methods of representation“.⁸⁶⁵ In der Januarminiatur sind in geradezu exemplarischer Weise zahlreiche zeichenhafte Objekte und Medien visueller Kommunikation versammelt, „mit denen ein Staatswesen, ein Hoheitsgebilde oder Herrschaftsträger seine öffentliche Präsenz“ manifestiert.⁸⁶⁶ Dazu zählen insbesondere die „politische Kleidersprache“,⁸⁶⁷ die Heraldik und die zeitgenössische Devisenmode:

861 AK Nijmegen 2005, 376 (Marie-Thérèse Goussset).

862 Vgl. dazu Wieck 2005.

863 Pastoureaux 1985. Vgl. dazu, bezogen auf die Januarminiatur, auch Slanička 2009, 86. Vgl. zur „Sprache der Dinge“ in der Januarminiatur, zu den Tapisserien, den Goldschmiedearbeiten und anderem Kunsthandwerk und deren Realitätsbezug zur französisch-burgundischen Hofkunst auch Franke 2010.

864 Perkinson 2008, 158.

865 Ebd., 169.

866 Slanička 2009, 86. Vgl. zur komplexen „Sprache der Dinge“ in der Januarminiatur, zu den Tapisserien, den Goldschmiedearbeiten und anderem Kunsthandwerk und deren Realitätsbezug zur französisch-burgundischen Hofkunst im 14. und 15. Jahrhundert auch Franke 2010.

867 Slanička 2009, 91.

Der Herzog ist in ein kostbares, bodenlanges Gewand gekleidet, dessen strahlendes heraldisches Blau der französischen Monarchie mit Goldstickereien durchwirkt ist. Die gesamte Figur wird von einem Baldachin überfangen, der mit dem Wappen des Herzogs, goldenen Lilien auf blauem Grund, sowie dessen Devisen – den heraldischen Tieren Schwan und Bär – verziert ist:

Die Zeichen seiner öffentlichen *persona* strahlen richtiggehend aus seinem Kopf aus, der vor dem runden, goldenen Feuerschutz als medaillenartiges Porträt [...] zu sehen ist, was zusätzlich durch den Baldachin des Kamins und den gemalten, imaginären Stoffbaldachin darüber überhöht und in den Raum expandiert wird.⁸⁶⁸

Beide Devisen-Tiere bekrönen zusätzlich Bug und Kiel des goldenen, schiffsförmigen Tafelaufsatzes vor dem Herzog. Neben diese heraldischen und paraheraldischen Zeichen der Person, neben den „Realismus der Kleiderzeichen“ und die visuelle Politik der Heraldik und Devisen, die Simona Slanička eingehend im Zusammenhang des armagnakisch-burgundischen Bürgerkriegs gedeutet hat,⁸⁶⁹ ist effektiv das *Körperbild als Herrschaftszeichen* und „Ausdruck verdichteter Herrschaftsidentität“⁸⁷⁰ getreten. Während jedoch Stephen Perkinson auch diese Miniaturen und ihren herrscherlichen Ähnlichkeitsprimat im Rahmen der von ihm favorisierten künstlerischen Gaben-Kultur als „proof of a close bond of loyalty between the presenter and the recipient, between courtier and sovereign“⁸⁷¹ interpretiert und also ebenfalls einer durch die *estrangeté* ihrer künstlerischen Erzeugnisse Aufmerksamkeit und Gunst heischenden *agency* der Künstler zuschlägt, mithin die Porträtabsticht im konkreten Fall als „visual surplus inserted into the images by the Limbourgs“⁸⁷² begreift, hält die vorliegende Untersuchung auch hier an einer *agency* des Auftraggebers fest: Jean de Berry hat sich demnach den neuartigen Repräsentationsmodus energisch zu eigen gemacht, um sich auch in diesem Punkte – und in bewusster Anlehnung an und Überbietung von Vater und Bruder – nicht nur als er selbst, sondern zugleich als Prinz von königlichem Geblüt auszuweisen.

Ein analoger Schritt vom komplexen mittelalterlichen „semantic system that used signs, such as coats of arms, costume, colour, and so forth, as basic forms of identification“ hin zu mehr und mehr „individualized physiognomies of influential personalities“ als an die konkrete Erscheinung gebundenem und gleichzeitig zeichenhaftem Träger dieser Identifikation, mithin „a more profound binding of the individual with the idea of

868 Vgl. dazu Cazelles/Rathofer 1988, 14, sowie Perkinson 2008, 143.

869 Slanička 2002 und 2009.

870 Slanička 2002, 331.

871 Perkinson 2008, 161.

872 Ebd., 173.

power⁸⁷³ lässt sich im Heiligen Römischen Reich an der Bildnispolitik des kurfürstlichen Erzbischofs von Trier, Kuno von Falkenstein, exemplarisch nachvollziehen.⁸⁷⁴ Nicht nur decken sich auch hier die erhaltenen Bildnisse des Erzbischofs untereinander (Abb. 200–203), sondern lassen sich ebenfalls umstandslos mit einer ausführlichen zeitgenössischen Beschreibung – der *Limburger Chronik* des Tilemann Elhen von Wolfhagen, die zwischen 1378 und 1402 entstand – zusammenbringen.⁸⁷⁵ Dabei ist die Beschreibung der Chronik, die „in ihrer Konkretheit über alle Topik und über alles Typische hinausgeht“,⁸⁷⁶ zugleich ein besonderes Beispiel für die gesteigerte Aufmerksamkeit, die man der körperlichen Erscheinung und insbesondere der Physiognomie im späten 14. Jahrhundert entgegenbrachte. Eine der „steckbriefliche[n] Personalbeschreibung“⁸⁷⁷ der *Limburger Chronik* korrespondierende physiognomische Aufmerksamkeit zeichnet aber auch die Bildnisse Kunos aus.⁸⁷⁸ Das trifft sicherlich in besonderem Maße auf die Grabfigur des Erzbischofs in St. Kastor in Koblenz zu (Abb. 201), die „alle anderen, mehr schematisierenden [Bildnisse] [...] in der angestrebten Genauigkeit der individuellen und physiognomischen Darstellung“ übertrifft,⁸⁷⁹ prägt jedoch auch alle anderen, wenn auch schematischeren Bildnisse, wie sich besonders deutlich an einem Siegel Kunos – und also wiederum im kleinsten Format – zeigen

873 Grzęda 2017, 1.

874 Vgl. zu den Porträts Kunos von Falkenstein grundlegend: Ronig 1978. Auf die neuartige Entwicklung zur Porträtähnlichkeit hatte am Beispiel Kunos bereits Keller, Harald 1939, 350f, aufmerksam gemacht.

875 „Item nu saltu wißen phyzonomien unde gestalt hern Conen vurgenant, want ich in dicke gesehen unde geprufet han in sime wesen unde in mancher siner manirunge. He was ein herlich stark man von libe unde wol gepersoniret unde groß von allem gelune, unde hatte ein groß heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit pußenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefsen etzlicher maße dicke; di nase was breit, mit gerumeden naselochern, di nase was ime mitten nider gedrucket; mit eime großen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte auch ein groß brost unde rodelfare under sinen augen, unde stont uf sinen beinen als ein lewe, unde hatte gutliche geberde gen sinen frunden, unde wanne daz he zornig was, so pußeden unde floderten ime sine backen unde stonden ime herlichen unde wislichen unde nit obel. Want der meister Aristoteles spricht in dem virden buche Ethicorum: ‘Non irasci, in quibus oportet, insipientis esse’. Daz heißet also: Wer nit umb not zorn enhait, daz enist nit eins wisen rait.“ Elhen von Wolfhagen *Chronik* 1883 [1378–1402], 51. Eine Übersetzung in modernes Deutsch findet sich bei Ronig 1978, 213 f.

876 Ronig 1978, 213. Zu einer Interpretation der erscheinungsmäßigen Personalbeschreibungen der *Limburger Chronik* im Zusammenhang der zeitgenössischen, an *meister Aristoteles* geschulten Physiognomik siehe Haubrichs 2002. Vgl. dazu sowie zu Elementen mittelalterlicher Herrscher-topik in der Beschreibung Kunos auch Grzęda 2017, 6–10.

877 Clemen 1930, 198.

878 Die Frage, ob Tilemanns Beschreibung nicht selbst vor allem von den zahlreichen offiziellen Porträts des Erzbischofs bestimmt wird, muss zwar letztlich offenbleiben, erscheint jedoch keineswegs abwegig. Vgl. dazu Grzęda 2017, 10: „It is therefore justified to suspect that the manner in which he perceives the archbishop resembles the official image created by Kuno himself.“

879 Ronig 1978, 211.



Abb. 200 Falkenstein-Werkstatt: Dedikationsporträt des Kuno von Falkenstein, Trierer Perikopenbuch, ca. 1380 (Trier, Domschatz, Hs. 6, fol. 2v).



Abb. 201 Liegefigur Kunos vom Grabmal des Erzbischofs, ca. 1388 (Koblenz, St. Kastor).



Abb. 202 Standfigur Kunos von Falkenstein vom „Schönen Brunnen“ in Nürnberg, 1385–96 (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum).



Abb. 203 Porträt Kunos bei der Anbetung Christi am Kreuz, Tympanon des Wandgrabmals, Wandmalerei, um 1388 (Koblenz, St. Kastor).



Abb. 204 Bildnis Kunos von Falkenstein, Siegelabdruck, um 1380 (Koblenz, Hauptstaatsarchiv, Urkunde vom 20. Oktober 1383).

lässt (Abb. 204): Das runde und *breit antlitze mit pußenden backen*, die breite Nase *mit gerumeden naselochern* und der *bescheiden mont mit gleßen etzlicher maße dicke* der Limburger Chronik⁸⁸⁰ ebenso wie die plakativ abstehenden Segelohren, die das Grabbild anatomisch korrekt und viel organischer zeigt (Abb. 201), gehorchen hier zwar ganz und gar der ins Schematische überführenden *Typisierung durch Individualisierung* – die „steckbriefliche“ Porträtabsicht bleibt davon aber unberührt, weil sich alle genannten Elemente der kurfürstlichen Physiognomie sowohl mit der Beschreibung der Chronik wie auch den übrigen Bildnissen decken. Dasselbe gilt für die Standfigur vom Nürnberger *Schönen Brunnen*, die ebenfalls eine recht weitgehend schematisierte, ‚geglättete‘ Darstellung bietet, aber doch mit dem typisch „runden Gesicht, der hohen Stirn, dem krulligen Haar“⁸⁸¹ und der Nase, die *was ime mitten nider gedrucket* (Abb. 202 und 206), so eindeutig die physiognomischen Kernelemente Kunos aufruft, dass die Nürnberger Tradition der Deklaration der unbenannten Figur als der „Trierer“ angesichts der hohen Übereinstimmung mit den übrigen Porträts Kunos kaum verwundert. Während die anderen Figuren des Brunnens – etwa der „Kölner“ und der „Sachse“ – mit den fraglos erfundenen Herrscherdarstellungen – so etwa Karl der Große oder König Artus – „eine regelrechte Typenreihe bilden“ (Abb. 205–207), unterscheidet sich Kuno von diesen elementar und steht „trotz gewisser typischer Merkmale [...] am Ende dennoch als Individuum da“.⁸⁸² Typus und Porträtabsicht, Idealisierung und Naturalismus, *ritarre* und *imitare* schließen sich auch in diesem Fall nicht aus.

880 Siehe Anm. 875.

881 Ronig 1978, 212.

882 Ebd., 213.



Abb. 205 Heinrich Beheim (?): Der Kurfürst von Köln und Karl der Große (fälschlich Gottfried von Bouillon) vom „Schönen Brunnen“, Schilfsandstein, 1385–96, (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.264 und Pl.O.265).



Abb. 206 Heinrich Beheim (?): Der Kurfürst von Sachsen und Kuno von Falkenstein, Erzbischof von Trier, vom „Schönen Brunnen“, Schilfsandstein, 1385–96 (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.263 und Pl.O.259).

Fragt man schließlich nach der Rolle, die die individualisierte Physiognomie im Rahmen von Kunos Bildpropaganda spielte, so ist sie auch hier zunächst einmal „comparable to the function it played in the apparatus of representation of contemporary secular rulers, such as Charles V, the king of France, and [...] Charles IV“.⁸⁸³ Zu Letzterem stand Kuno zu Beginn seiner Regierungszeit ab 1362 zunächst in einem gespannten, später jedoch in einem guten Verhältnis. Der Kaiser unterstützte Kuno bei seinem langwierigen Streit mit der Stadt Trier (1364–1377), dieser wiederum den Kaiser bei der Wahl des jungen Wenzel zum römisch-deutschen König im Jahr 1376.⁸⁸⁴ Kunos Bildpolitik ist nun jedoch vor allem deshalb interessant, weil sich an ihr eine bestimmte Form typologisch kompilierender Werkgenese beschreiben lässt, die aus unterschiedlichen

883 Grzęda 2017, 10.

884 Vgl. dazu Ronig 1978, 211.



Abb. 207 Heinrich Beheim (?): Kopf der Standfigur des König Artus vom „Schönen Brunnen“, Schilfsandstein, 1385–96 (Nürnberg, ehemals Hauptmarkt, jetzt Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.251).



Abb. 208 Kaisersiegel Ludwigs des Bayern, 1338, in Gebrauch von 1314–47 (Frankfurt am Main, Stadtarchiv).

Vorbildern, Quellen und Bildtraditionen schöpft, um die Darstellung des Erzbischofs bildpolitisch maximal aufzuladen, wie vor allem an der Darstellung im Trierer Perikopenbuch gezeigt werden kann, die Kuno „in full majesty of his power“⁸⁸⁵ wiedergibt (Abb. 200). Bereits 1907 hat Stephan Beissel darauf hingewiesen, dass sich die Darstellung eng an das Kaisersiegel Ludwigs des Bayern anlehnt (Abb. 208), woran angesichts der Übernahme der auf zwei Löwen stehenden Adler zur jeweils Rechten und Linken des Dargestellten kaum gezweifelt werden kann.⁸⁸⁶ Ob sich das Motiv auch in seiner ikonografischen Aussage auf Kuno übertragen lässt, die bei Ludwig dem Bayer im Zusammenhang von dessen Konflikt mit Welfen und Anjou gedeutet wurde, deren Emblematik jeweils den Löwen enthält,⁸⁸⁷ ist allerdings kaum anzunehmen. Wahrscheinlicher ist, dass die Adler auf Kunos herausragende politische Rolle als Kurfürst des Heiligen Römischen Reiches alludieren, während auch die Löwen – einerseits als „animal *par excellence* suitable for a sovereign ruler“ und andererseits „connected with the biblical description of Solomon’s throne“⁸⁸⁸ – positive Assoziationen wecken sollen.

Neben dieser Adaption des kaiserlichen Siegels dürfte sich die Darstellung Kunos aber auch am mittelalterlichen *Codex Egberti* von 980/93 und also an einem Vorgänger

885 Grzęda 2017, 10.

886 Beissel 1907, 164.

887 Vgl. dazu etwa Hillebrand 1997.

888 Grzęda 2017, 11f, hier 12.

Abb. 209
Dedikationsbildnis
Egberts von Trier
aus dem Codex
Egberti (Trier,
Stadtbibliothek,
Ms. 24).



im Amt des Erzbischofs von Trier orientiert haben. Im Dedikationsporträt des Kodex sitzt Egbert auf einem Faldistorium, die Füße ruhen auf einem Suppedaneum und der Kopf ist von einem rechteckigen Nimbus umgeben, während Egbert mit der Rechten das Buch entgegennimmt, das ihm der Mönch Keraldus überreicht (Abb. 209). Christine Beier hat in diesem Zusammenhang bemerkt, dass die gesamte Komposition der Szene nahelegt, dass die Dedikation selbst weit weniger wichtig war als die Darstellung des Auftraggebers, der wie Kuno in voller Amtsmajestät erscheint. In diesem Sinne sei dann aber auch das Porträt des Amtsnachfolgers im Perikopenbuch zu deuten: „Die Verwendung eines von Kaisern benutzten Siegeltyps als Vorlage unterstreicht die Funktion der Handschrift als Symbol für die geistliche Hoheit des Trierer Erzbischofs, aus der durch die Kurfürstenwürde auch eine beachtliche weltliche Macht erwuchs.“⁸⁸⁹

889 Beier 2003, 51. Vgl. dazu auch Grzęda 2017, 13.

Während die Anlehnung Kunos an die genannten Vorbilder und eine damit einhergehende, möglichst umfassende typologisch-machtpolitische Aufladung der Darstellung sicherlich zutreffend beschrieben wurde, unterscheidet sich sein Dedikationsbild in einem Punkt doch grundlegend von den Vorlagen – und das ist die intendierte Porträthaftigkeit der Darstellung, das In-Erscheinung-Treten des Erzbischofs *in persona*. Diese Porträtabsticht fügt der kompilierenden Werkgenese einen weiteren Aspekt hinzu und kann als buchstäbliche Einverleibung der neuartigen kaiserlichen Porträtstrategie betrachtet werden, die Karl IV. ganz wesentlich in Gang gesetzt hatte. Die physiognomisch differenzierte und am kaiserlichen Vorbild orientierte Darstellung Kunos partizipiert auch insofern an der weltlichen Macht, als sie deren neuartigen Porträtrealismus *als* Herrschaftszeichen adaptierte. Insofern stimmt die vorliegende Untersuchung zwar mit Mateusz Grzęda überein, wenn er auch im Zusammenhang der Liegefigur von Kunos Grabmal (Abb. 201) die „remarkably individualized sculpted physiognomy“ hervorhebt und als „innovative addition that supplements a codified system of signs, symbols and references, including the tomb type, the costume, insignia, and so forth“ beschreibt.⁸⁹⁰ Seine Schlussfolgerung allerdings, dass nämlich die neue Porträthaftigkeit „does not bare any ostensible semantic value, but rather signals the connection of the individual person of Kuno with his archbishopric position“, teilt sie gerade nicht. Die individualisierte Physiognomie als ostentative Bildpolitik des eigenen Körpers ist vielmehr selbst zu einem Kernelement der politischen Semantik geworden und besitzt darin einen Wert, der über den bloßen Zusammenhang von Individuum und Amt bedeutend hinausgeht.

Wenn der neuartige Porträtrealismus also gerade nicht einen „genuin symbolischen Funktions- und Bedeutungszusammenhang“⁸⁹¹ ausschließt, so schließen auch die im Ansatz geschilderten Säkularisierungstendenzen der Herrschaftsauffassung eine gleichzeitig entschieden sakrale Fundierung dieser Herrschaft und ihrer innovativen Bildstrategien nicht aus. Eine grundsätzliche „Ablösung von der sakralen Sphäre der Herrschaftslegitimation“⁸⁹² steht weder bei der Allegorie der *Avis aus Roys* (Abb. 186) noch auch bei Karl V. oder Karl IV. im Vordergrund. Im Gegenteil: Die traditionellen sakralen Legitimationsgrundlagen werden nicht nur nicht geleugnet, sondern sowohl in Paris wie auch in Prag so exzessiv bemüht und als *religion royale* zelebriert, dass das folgende Kapitel einer sakralen Fundierung auch im Hinblick auf den neuartigen Porträtrealismus nachgehen möchte. Das abschließende Kapitel handelt von *Ikon und Porträt* und schlägt damit zugleich einen Bogen zu den Überlegungen, die bereits im Zusammenhang der maximilianischen *icones verae* – dort vor allem im Hinblick auf eine physiognomisch individualisierende und auch insofern ikonische Darstellungspraxis – und dann im Laufe der Untersuchung als *Typisierung durch Individualisierung* immer wieder begegnet sind.

890 Grzęda 2017, 15.

891 Carqué 2004, 327.

892 Brückle 2005, 230.

5.4 Ikon und Porträt – Säkularisierte Ikonen?

Auf einen genuinen Zusammenhang der Sphären von Ikon und Porträt und damit zugleich auf einen byzantinischen neben dem obligatorischen antiken Referenzpunkt hat für den hier interessierenden Zeitraum der frühesten Porträtgenese in einem grundlegenden Aufsatz von 1978 vor allem Anton Legner aufmerksam gemacht.⁸⁹³ Unmittelbar anschaulich wird die tiefe Symbiose beider Phänomene demnach bereits in den Edelsteinikonostasen in Prag und Karlstein und hier insbesondere im kaiserlichen Doppelbildnis der Supraporta der kleinen Katharinenkapelle (Abb. 210):

Die Bilder der Irdischen – Brustbilder, der Kaiser im offiziellen Profil, die Kaiserin dagegen in der lebendigen Porträtansicht des Dreiviertelprofils, beide das Reliquienkreuz darbietend – erscheinen hier, einbezogen in die spiritualisierte Materie der Edelsteinwände, ganz entsprechend wie die Ikonen der Muttergottes und der Heiligen im Triptychon des Tommaso da Modena an der großen Ikonostase der Heiligkreuzkapelle über den Edelsteinwänden der Heiligen Stadt Jerusalem. Ikon und Porträt zugleich, erfahren die Bildnisse in der karolinischen Edelsteinwand [...] eine höchste konkrete und kultisch ästhetische Präsenz. Etwas von griechisch-byzantinischer Bildauffassung wird hier spürbar.⁸⁹⁴

Wie sehr sich abendländische und byzantinische Frömmigkeitsauffassung zu dieser Zeit in Böhmen berührten, zeigten überdies die zahlreichen Neuauflagen alter, orthodoxer Ikonenbilder, deren Adaption „nicht kontinuierlich Überkommenes“ tradiert, sondern „gegenüber der konventionellen Gotik eine wiederaufgenommene Spezies [bildet], die nicht angesiedelt ist in der abendländischen Bildtheologie des Mittelalters [...], sondern vielmehr im griechischen Bild, wie es in Rom seit der byzantinischen Eroberung in den zahlreich gewordenen griechischen Gemeinden Verehrung fand [...]“.⁸⁹⁵ Dem korrespondieren die unterschiedlichen Komponenten von Karls „Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit“, die Franz Machilek in ihren vielfältigen Erscheinungsformen beschrieben hat.⁸⁹⁶ Ein bedeutender künstlerischer Ausdruck dieser ostentativen Frömmigkeit und damit zugleich von Karls „Hang zur Demonstration der Sakralität des Kaisertums“⁸⁹⁷ sind die bereits beschriebenen Identifikationsporträts, die „auf

893 Legner 1978b. Vgl. auch Legner 1978a, 169–171.

894 Legner 1978b, 217. Vgl. zu „Spiegelungen aus Byzanz“ in der Karlsteiner Heiligkreuzkapelle sowie zu einer Art Paragone der Lebendigkeit zwischen den berühmten Heiligenbildern des Meisters Theoderich und den byzantinischen Vorbildern auch Schellewald 2013: „Während der byzantinische Heilige im Goldgrund aufgehoben, mit diesem in eins gesetzt ist, nimmt der westliche Heilige dezidiert vor dem Grund seinen Platz ein. Der Grund ist die Referenz an die Ikone, an dem zugleich Differenz ausgehandelt ist“ (30).

895 Ebd.

896 Machilek 1978.

897 Ebd., 100.



Abb. 210 Katharinenkapelle mit dem kaiserlichen Doppelbildnis (Abb. 173), 1361/62–64, die Wände sind goldverfugt und mit Edelsteinen inkrustiert (Burg Karlstein, Marienkapelle, früher Katharinenkapelle).

ambivalente Weise sowohl Heiligenbilder wie Porträts⁸⁹⁸ sind und Karl nicht nur konkret als neuen David, Melchisedek oder Konstantin, sondern in einem übergreifenden Sinne als Priesterkönig, als *rex sacerdos* in Erscheinung treten lassen.⁸⁹⁹ Karls damit verbundene Frömmigkeitsauffassung hat Rudolf Chadraba als eine *devotio antiqua* der zeitgenössischen *devotio moderna* mit ihren neuen, prononciert verinnerlichten Frömmigkeitsformen gegenübergestellt.⁹⁰⁰ Die Welt, die Karl IV. dabei „um sich bauen, malen und skulptieren ließ“, spiegelt auch für Bertalan Kéry die „konservative, stark ausgeprägte Religiosität wider, die auch dazu geeignet war, seine machtpolitischen Ideale zu glorifizieren“.⁹⁰¹ Es ist dieser geistesgeschichtliche Kontext, innerhalb dessen sich, wie jüngst auch Pierre Monnet feststellte, das neuartige Sich-Zeigen und Wiedererkennen ereignete, weshalb nicht nur die schiere Zahl der von Karl IV. erhaltenen Porträts, ihre Anbringungsorte und ihre spezifische Machart von Bedeutung sind,

898 Suckale 2003, 200.

899 Zum *rex sacerdos* vgl. Machilek 1978, 100.

900 Chadraba 1969, 64f.

901 Kéry 1972, 27f.



Abb. 211 Reliquiar-Diptychon der Despoten von Epirus, 1367/84 (Cuenca, Diözesanmuseum).

sondern auch die Art und Weise, wie sie speziell im 14. Jahrhundert Fragen nach Person, Ähnlichkeit und Individualisierung aufwarfen. Das Bild, das diese Porträts vom König und Kaiser vermitteln, ist auch im Licht der per definitionem christlichen Tradition der Königsdarstellung zu verstehen, die immer durch Genealogie und Heiligenverehrung untermauert wird.⁹⁰²

Diese Verehrung artikulierte sich im 14. Jahrhundert auch in den alten und neuen Ikonen, die – so wieder Legner – vor allem in drei Regionen besondere Verbreitung und Beliebtheit erfuhren: „in Italien (in Siena vor allem, Florenz und Venedig), im Bereich der französischen Krone (am Pariser Hof König Karls V. und an den Höfen seiner Brüder im Berry und in Burgund) und eben in Böhmen“.⁹⁰³ Niemals seien die Bezüge und Wechselbeziehungen in der Geschichte von Ikon und Porträt „so komplex und differenziert gewesen als eben in dieser Phase, in der sich [...] das veristische Bildnis herauskristallisiert hat“.⁹⁰⁴ Gerade der Abgleich dieser Bildnisse mit byzantinischen und russischen Ikonen derselben Zeit lasse auch die Ursachen der neuen Bildnisauffassung zutage treten. Ein solches Beispiel ist das *Diptychon von Cuenca*, ein zwischen 1367 und 1384 entstandenes Reliquiar der Despoten von Epirus, das Maria und Christus umgeben von Heiligen zeigt, die vor sich jeweils eine kleine Reliquiennische besitzen (Abb. 211). Das Werk ist Ikonostase und Reliquientafel

902 Monnet 2021, 213f.

903 Legner 1978b, 217.

904 Ebd. 221f.



Abb. 212 Altarwand der Heiligkreuzkapelle, 1360, Weihe 1365 (Burg Karlstein, Großer Turm).

zugleich, Ikonen und Reliquien bilden in ihm „konsistente Stoffheiligkeiten“.⁹⁰⁵ Das korrespondiert sowohl der Darstellungsweise wie auch der Form nach mit den – bereits von Friedrich Schlegel beschriebenen – „gräcisieren Gemälde[n]“⁹⁰⁶ des Meisters Theoderich in der Ikonostase der Karlsteiner Heiligkreuzkapelle, die in ähnlicher Weise Reliquiensepulkra in sich aufnimmt (Abb. 212). Auch eine russische Ikone

905 Ebd. 226.

906 Zit. nach Legner 1978a, 169 f.



Abb. 213 Christus Pantokrator-Ikone mit dem Stifter Johann (Detail), Tempera auf Holz, um 1363 (St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. I-515).



Abb. 214 Theodoros Synadenos und seine Frau Eudokia Synadene, 1328–1344 (Oxford, Bodleian Library, Lincoln College Cod. gr. 35, fol. 8r).

des Christus Pantokrator von 1363 mit ihrer Darstellung des in Anbetung knienden Stifters Johann am rechten unteren Bildrand (Abb. 213)⁹⁰⁷ oder bereits die byzantinischen Stifter-„Porträts“ im Lincoln College Typikon von 1328–44 (Abb. 214)⁹⁰⁸ bezeichnen demnach „geradezu paradigmatisch die allgemeine Bewußtseinsituation zwischen Ikon und Porträt“ und entsprechen dabei frappierend der etwa zeitgleich in Paris, Prag und Wien erreichten Bildnisstufe.⁹⁰⁹ Das lehrt auch der Vergleich einer Vera Ikon-Darstellung am *Altar von Schloss Tirol* von 1370/72 (Abb. 215) mit der nur wenige Jahre jüngeren Wiener Tafel mit Rudolf dem Stifter (Abb. 150), der

[...] in der gemeinsamen künstlerischen Entstehungssphäre auch die gemeinsame Quelle der Ähnlichkeiten von sakralen Ikonen und weltlichen Porträts bewußt [macht]. Wie das Christusantlitz Züge der literarischen apokryphen

907 Vgl. die Gesamtansicht der Ikone in der Online-Sammlung der Eremitage in St. Petersburg: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/or.+paintings/486530> (abgerufen am 21.02.2021).

908 Vgl. zu den Porträts im Lincoln College Typikon etwa Spatharakis 1976, 190–207, sowie zu den elementaren Einflüssen von Kirche und Familie im selben Manuskript Hennessy 2008.

909 Legner 1978b, 226 und 231.



Abb. 215 Vera Ikon-Darstellung am Altar von Schloss Tirol, 1370/72 (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).

Ähnlichkeit besitzt und ‚wie nach dem Leben gemacht‘ erscheint, so entsteht das lebensnahe Bildnis Rudolfs – die erste Porträttafel mit dem Einzelbildnis in der Größe etwa eines Mumienporträts oder einer Ikonentafel – aus derselben Tendenz eines neugearteten Wirklichkeitssinnes.⁹¹⁰

Beiden Phänomenen – Ikon und Porträt – liege dieselbe „Tendenz zur Individualisierung des Bildes, zu seiner Vermenschlichung, zu seiner Verleiblichung, zur wirklichen Erscheinung“ zugrunde,⁹¹¹ weil sich beide in dieser Epoche „in der Gemeinsamkeit derselben Bildsphäre [befinden], die angesiedelt ist [...] zwischen Verismus und Verklärung“.⁹¹²

Der das Feld fulminant öffnenden Analyse Legners lässt sich ein Aufsatz von Alexa Sand von 2006 an die Seite stellen, der sich mit der Verbindung von sakralem Kontext und frühem Porträt im Hinblick auf „vision and the portrait of Jean le bon“ beschäftigt und dabei vor allem Bildgattungen in die Betrachtung einbezieht, die bereits Legner besonders gewürdigt hatte: das Stifter- und das Adorationsbildnis.⁹¹³ Dabei geht auch

910 Ebd., 231.

911 Ebd.

912 Ebd., 234. Vgl. zu dem Retabel aus Schloss Tirol im aufschlussreichen Zusammenhang von Kult und politischer Propaganda etwa Wolf, Norbert 2001.

913 Sand 2006 und Legner 1978b, 217 und 220.

Sand von einer Fragestellung aus, die mit der eigenen korreliert: „What do we mean when we talk about ‚portraiture‘ in the middle of the fourteenth century, and what relation does this bear to representational practices and categories in play at the time of the portrait’s creation, sometime around 1350?“⁹¹⁴

Während die Tafel mit Johann dem Guten (Abb. 149) seit den 1990er Jahren im Louvre mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als ein „type, an archetype even“ und gleichsam logischer Ausgangspunkt für die nachfolgende Porträtentwicklung präsentiert wird, sei sie zur Zeit ihrer Entstehung „in fact an oddity“ gewesen – eine Kuriosität, deren „strangeness“ es ernst zu nehmen und „in relation to works of its own time“ zu untersuchen gelte.⁹¹⁵ Mit Andrew Martindale sei insbesondere zu fragen, ob die Porträtentwicklung im 14. Jahrhundert nicht – entgegen der vorherrschenden Auffassung – eher „as a point of arrival rather than one of departure or rapid transit“ zu begreifen ist.⁹¹⁶ Es geht Sand also vor allem um die „preconditions for a portrait like that of Jean le Bon“, um eine Verortung im „context of the particular visual practices, habits, and assumptions“ und insofern im Rahmen dessen, was Michael Baxandall „the period eye“ nannte.⁹¹⁷

Dabei geht auch Sand grundsätzlich davon aus, dass die Tafel mit Johann II. „engages with physiognomic verisimilitude“, die gerade vor dem Hintergrund von Bildnissen, die sich traditionell eher auf zeichenhafte visuelle Codes – etwa Heraldik oder Kleidersymbolik – verließen, „exceptionally striking“ wirke. Dennoch seien auch für diese kuriose Tafel „several varieties of contemporary visual practices“ relevant gewesen.⁹¹⁸ Eine dieser Praktiken war das Stifterbild, das auch Wolfgang Brückle im Zusammenhang der statuarischen Bildnispolitik Karls V. von Frankreich ausführlich behandelt und dabei eine Entwicklung „vom Stifterbildnis zum Staatsporträt“ beschrieben hat.⁹¹⁹ Das dezidiert ‚politische Porträt‘ emanierete, so lässt sich sagen, also auch insofern aus einer religiösen Bindung heraus. Eine ebensolche Bedeutung kommt nach Sand auch dem Adorationsbildnis zu: Gerade solcher Vorbilder, die das lebende, individualisierte Subjekt bereits Jahrzehnte vor den offiziellen Porträtstrategien in Paris, Prag und Wien ins Bild und zugleich in eine „special visual relationship to the sacred“ setzten, dürfte sich demnach auch der Maler der Tafel mit Johann dem Guten bewusst gewesen sein.⁹²⁰ Eines der frühesten und zugleich herausragendsten Werke dieser Art ist Simone Martinis berühmtes Altarbild mit dem heiligen Ludwig von Toulouse und dem zu seiner Linken in Anbetung knienden und von Ludwigs Hand die Krone Neapels empfangenden Bruder Robert von Anjou, das um 1317 entstanden

914 Sand 2006, 59.

915 Ebd., 59 f. Vgl. dazu ausführlich aber auch auch Perkinson 2005 sowie Perkinson 2009, 1–26.

916 Martindale 1988, 9.

917 Sand 2006, 60. Zum „period eye“ Baxandall 1988.

918 Sand 2006, 60 f.

919 Brückle 2005, 124–165.

920 Sand 2006, 61 f.

Abb. 216a Simone Martini: Der heilige Ludwig von Toulouse krönt Robert von Anjou, um 1317 (Neapel, Museo Nazionale di Cappodimonte).



ist (Abb. 216a).⁹²¹ Mit diesem Gemälde sah das frühe 14. Jahrhundert „the distinct emergence of the dramatic presentation of a single donor in intimate relation to the saints“.⁹²² Robert erscheint in strenger Profilstellung vor einem raumnegierenden und das ganze Altarbild in eine sakral-überzeitliche Sphäre hebenden Goldgrund (Abb. 216b). Er ist gegenüber dem 1317 kanonisierten, en face und in voller Amtsmajestät thronenden Bruder bedeutungsperspektivisch verkleinert dargestellt. Robert sieht zu diesem auf, der ihm – ohne den Blick zu erwidern – die weltliche Krone auf das Haupt setzt, während er selbst die himmlische von zwei Engeln empfängt.

921 Vgl. zur ikonografischen Einordnung der Tafel auch Gardner 1978 sowie zu Aspekten ihrer Entstehung Enderlein 1995. Zu Roberts „self-presentation as political instrument“ Weiger 2017.

922 Sand 2006, 63.

Abb. 216b Detail mit dem kniend anbetenden Robert von Anjou im strengen Profil.

Die Sphären der Dargestellten sind auf diese Weise zugleich getrennt und vereint.

Betrachtet man die Tafel mit Johann dem Guten vor dem Hintergrund von Martinis Altarbild, ist es tatsächlich schwierig, in dem Porträt Roberts nicht eine mögliche Inspirationsquelle für das etwa 35 Jahre später entstandene, erste autonome Profilporträt vor Goldgrund zu erkennen.⁹²³

Die Analogie ist natürlich besonders präsent in der strengen Profilstellung *all'antica*, die in beiden Fällen nicht nur eine



besondere Schärfe der physiognomischen Kennzeichnung erlaubt, sondern überhaupt eine exzeptionelle und schon deshalb distinktive Bildformel war, die der Figur per se und sozusagen gegen die herrschenden sakralen Bildkonventionen „the value of the unique or the opposed“⁹²⁴ verleiht. In vielen italienischen Gemälden des Trecento ist es gerade der Gegensatz von frontal gegebenem Heiligen und dem Stifter im Dreiviertelprofil zusammen mit der hierarchisierenden Bedeutungsperspektive, der die unterschiedlichen sozialen und spirituellen Rollen und Sphären der Dargestellten kennzeichnet. Stifter im strengen Profil dagegen waren zu Beginn des 14. Jahrhunderts seltene Ausnahmen und akzentuieren – sehr früh etwa bei Giotto (Abb. 217) – die Beziehung der Dargestellten zueinander „by visually reinforcing physical connection between the donor and the saint“.⁹²⁵ Das strenge Profil, das schon durch seine Anlehnung an antike Münzbilder und Kameen, die sowohl Johan II. wie auch Karl V. und Kaiser Karl IV. leidenschaftlich sammelten, „an expressly political mode of representation“ war,⁹²⁶ ist in beiden Fällen jedenfalls ein offenbar bewusst eingesetztes Novum. Auch in italienischen Münzen und Medaillen, denen in der Forschung verschiedentlich

923 Ebd., 65.

924 Schapiro 1973, 38.

925 Sand 2006, 65.

926 Ebd., 66.



Abb. 217 Giotto di Bondone: Weltgericht, Detail: Enrico Scrovegni übergibt ein Modell der Kapelle, Fresko, um 1305 (Padua, Cappella degli Scrovegni).

eine mögliche Vorbildrolle attestiert wurde, findet eine Revitalisierung der antiken Bildformel durch lebende Potentaten erst im ausgehenden 14. Jahrhundert statt. Das früheste Exemplar, die Medaille Francesco I. da Carrara (Abb. 218), die sein Sohn in Auftrag gab, als Francesco noch lebte, aber Gefangener des Gian Galeazzo Visconti war, legte zudem einen ähnlichen Anlass der Entstehung nahe, wie er auch für die Tafel Johanns II. im Hinblick auf seine englische Gefangenschaft vermutet wurde. Beide Fälle deuten demnach auf eine Verbindung zwischen Abwesenheit und dem physiognomischen Porträt im strengen Profil im Kontext visueller Praktiken des 14. Jahrhunderts: „The profile deals in absence, and by extension in its corollary, desire.“⁹²⁷

Diese Sehnsucht, die dem Altarbild Martinis nach Sand ebenso eignet wie der Tafel Johanns des Guten, interpretiert sie im Weiteren als „face-to-face visual encounter with God“ und also im Zusammenhang der zeitgenössisch leidenschaftlich diskutierten Frage nach der Möglichkeit einer *visio dei*, die Carolyn Walker Bynum als „last major eschatological controversy of the Middle Ages“ beschrieben hat.⁹²⁸ Die Frage habe nicht nur Johann II. und Robert von Anjou lebhaft beschäftigt, die als zwei der entschiedensten Gegner der päpstlichen Doktrin Johannes' XXII. auftraten, nach der selbst den Heiligen die *visio dei* bis zum Jüngsten Gericht versagt sei, sondern auch „many forms of artistic expression in this period,

portraiture among them“, durchzogen.⁹²⁹ Der virulenteste Ausdruck dieser Sehnsucht war der Kult um das ‚wahre Antlitz‘ Christi, insbesondere in Form der Tuchreliquie der Veronika und deren zahllosen Adaptionen.⁹³⁰ Gerade darin erscheine die visionäre Sehnsucht „temporalized, that is, placed into the realm of physiological, material visual perception“. ⁹³¹ Zwar gäben die *vera icon*-Darstellungen Christus frontal wieder, dennoch seien auch die Profildarstellungen von Robert und Johann konstitutiv mit dem Diskurs über Vision und Absenz verbunden. Bei Martinis Altarbild, weil Roberts Blick ihn von der hieratisch-unbewegten Figur des heiligen Bruders trennt, durch die Profilstellung aber zugleich auch vom Blick des Betrachters: „We see the signifier – the painted image of the saint. Does Robert see the signified itself?“, fragt Sand. Dasselbe gelte jedenfalls auch für Johann II., dessen Blick nicht auf den Betrachter, sondern auf etwas gerichtet ist, das der Betrachter nicht sehen kann. Auch das subtile Lächeln Johanns, der konzentrierte Blick und die klerikal-gelehrtenhafte Gewandung sprächen für einen Akt wahrnehmender Erkenntnis: „Like Robert, but more so, Jean sees, and as viewers we are not privileged to know what, or how he sees. That is the point. His privileged vision [...] has on some level to do with his identity as king. Part of the politics of his portrait is the politics of vision, spiritual vision in particular.“⁹³² Sand veranschaulicht den unterstellten Zusammenhang mit der *visio* dann weiter an Devotionsdarstellungen in bebilderten Handschriften der Zeit – dem



Abb. 218 Porträtmedaille des Francesco I. da Carrara, 1390 (Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett, Obj.-Nr. 18228098).

928 Walker Bynum 1995, 277.

929 Sand 2006, 67.

930 Vgl. dazu insbesondere Wolf, Gerhard 2002.

931 Ebd.

932 Ebd., 68.

Psalter und Stundenbuch der Yolande de Soissons und dem Stundenbuch der Jeanne d'Evreux – und resümiert schließlich:

I began by asking what we mean when we talk about portraiture in the fourteenth century. Now, I can offer this: we mean, at least in part, representations that depict individuals not so much in their own character as in their relationship to the sacred, a relationship imagined in visual terms. The depiction of this relationship in the portrait of Jean le Bon is an important aspect of its engagement with the fourteenth century period eye. The portrait of Jean le Bon is a hybrid, and like all deliberate hybrids, it surprises and delights while at the same time it mystifies: its complexity proceeds from a widely cast web of allusion. On the one hand, in its very subject as well as in its reference to political portraiture in medals and coins, the portrait of Jean le Bon calls upon traditions of patron portraits often associated, in France at least, with the royal family, and more specifically, the Capetians after Louis IX. At the same time, its quotation of formal devices such as the gold ground and even the relatively small size of the panel upon which it is painted connect it to the emerging genre of devotional altarpieces.⁹³³

Auch mit Sands subtilem Deutungsversuch ist sich die vorliegende Untersuchung in vielen Punkten einig, nur ihre letztlich entscheidende Wendung zur *visio dei* als gewissermaßen kausalem Impuls der frühen Porträtentwicklung mag sie nicht nachvollziehen. Weit eher möchte sie annehmen, dass die sakrale Fundierung, die unzweifelhaft ist, nicht nur tief in den visuellen und religiösen Praktiken der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verankert, insofern eine zeitgenössische Selbstverständlichkeit und so auch für die früheste Porträtgenese mitentscheidend war, sondern zugleich auch – pointiert gesprochen – als eine Art Feigenblatt dieser Genese fungierte: Wie der Goldgrund in Martinis Altarbild und der Tafel mit Johann dem Guten foliiert die zunächst noch nahezu durchgängig sakrale Einbindung das In-Erscheinung-Treten der Herrscher selbst, macht sozusagen der Goldgrund der religiösen Fundierung die herrscherliche Epiphanie initial möglich. Das Ringen um Lebendigkeit und Wahrheit, das in den religiösen Bildern, den Ikonen, selbst ausgetragen wurde und das sie gleichsam in der Zeit und Physiologie zu verankern suchte,⁹³⁴ bildete eine Art legitimatorisches Einfallstor für die säkularisierte Ikone des Herrscherporträts. Die vorliegende

933 Ebd., 73.

934 Ein weiteres Symptom dieses zeitgenössischen Ringens und zudem eines, das den Malvorgang selbst thematisiert, sind die zahlreichen Darstellungen, die von der Entstehung eines Heiligen- oder Selbstbildnisses handeln. Irene malt das ‚wahre‘ Antlitz Christi, Thamar malt ein Madonnenbild, Marcia ihr Selbstbildnis etc. Darin wird nicht nur ein „Prozeß der Emanzipation des Bildes“ fassbar, sondern zeigen sich auch die „Wechselbeziehungen zwischen der Herstellung eines Marien- oder Christusbildes und dem Abkonterfeien des eigenen, menschlichen Bildnisses in

Abb. 219
Wenzelskapelle,
Altarwand mit
der Wenzels-
statue, 1367/72
(Prag, Veitsdom).



Untersuchung geht also davon aus, dass diese Herrscher sehr wohl „in their own character“ in Erscheinung zu treten beabsichtigten, hierzu aber zunächst noch die „relationship to the sacred, a relationship imagined in visual terms“ erforderlich und zugleich eine Selbstverständlichkeit im Sinne des „period eye“ war. Es soll demnach eine Art Geburt des Porträts aus dem legitimierenden Geist der Ikonostase vorgeschlagen werden. Wenn dabei die Porträts Kaiser Karls IV. auch ganz konkret aus den prachtvollen Karlsteiner und Prager Edelsteinikonostasen hervorgehen, ist dieser Zusammenhang ganz unmittelbar gegeben. Der *rex* und die *regia sacerdos* des kaiserlichen Doppelbildnisses der Katharinenkapelle (Abb. 173), der Kaiser der Reliquienzenen (Abb. 165–167) und der Herrscher als einer der Heiligen Drei Könige (Abb. 187), aber auch die kaiserlichen Adoranten im Kontext des böhmisch-*řemyslidischen* ‚Staatsheiligtums‘ der Wenzelskapelle im Prager Veitsdom (Abb. 219) machen die sakrale

derselben Malstube“ sowie „die Gleichartigkeit der materiellen Entstehungsweise von Marienbild und Bildnis, von Ikon und Porträt“. Legner 1978, 220, mit Bildbeispielen aus französischen Handschriften.



Abb. 220 Wenzelsstatue, um 1367 (Prag, Veitsdom, Wenzelskapelle).

Einbindung des verlebendigt-individualisierten Kaiserantlitzes und damit zugleich eine legitimierende *humilitas* dieser frühen Inkorporierungen in besonders schlagender Weise deutlich. Nicht zufällig dürfte dabei auch die fiktive Wenzelstatue einerseits physiognomische Anleihen beim wahren Antlitz Christi,⁹³⁵ andererseits aber auch – mit seinem hohen Haaransatz, ausgeprägten Augenhöhlen, konturierten Brauenbögen und schweren Augenlidern – bei der ebenfalls wahren säkularisierten Ikone des Kaiserporträts machen (Abb. 220–222). Auch die Tatsache, dass die Statue des heiligen Wenzel die in den Stephansdom und also ebenfalls prononciert sakral eingebundene Stifterfigur Rudolfs IV. nahezu wörtlich zitiert (Abb. 223 und 224),⁹³⁶ dürfte in

935 Vgl. dazu auch AK Prag/New York 2006, 222 (Jiří Fajt).

936 Ebd. Wie ein solcher Übertragungsprozess konkret ausgesehen haben kann, verdeutlicht eine um 1360/65 entstandene Zeichnung eines Prager (?) Künstlers mit der thronenden Muttergottes und dem heiligen Wenzel, dessen Darstellung ebenfalls von der Stifterfigur Rudolfs inspiriert worden sein dürfte. Vgl. AK Prag/New York 2006, 224, Kat.-Nr. 73.

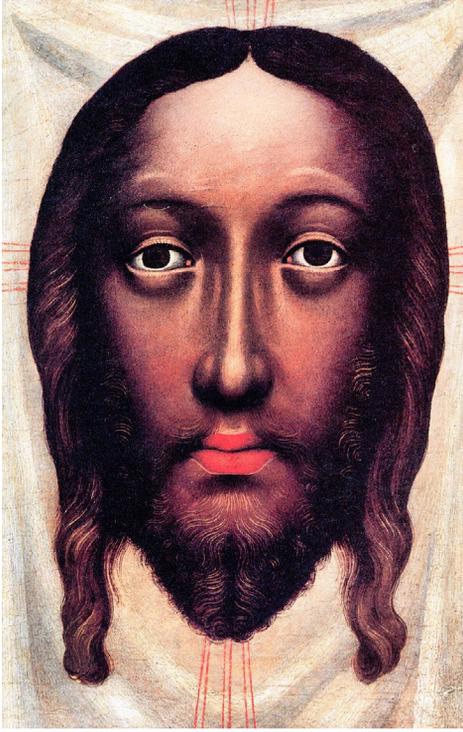


Abb. 221 Vera Ikon, um 1370/80 (Nürnberg, St. Sebald).



Abb. 222 Parler-Werkstatt: Triforienbüste Karls IV., um 1374 (Prag, Veitsdom).

diesem Zusammenhang kein Zufall sein und macht noch einmal die interhöfischen, aber auch diejenigen Transferprozesse zwischen Porträt und Heiligenbild im Kontext der frühen Porträtentwicklung fassbar.

Ein weiteres Adorationsbildnis, in dem sich der Verehrende „konterfeien und selbst in das Bild einbringen“ ließ,⁹³⁷ ist die Miniatur des die Gottesmutter anbetenden Habsburgers Ernst I., genannt der Eiserne (Abb. 225). Die dezidiert physiognomische Kennzeichnung des Erzherzogs im strengen, antiken Profil erfährt auch hier eine entschieden sakrale Weihe, die sich bis in die vom Heiligenbild übertragene Inkarnatfarbe realisiert. Ein frühes Beispiel dieser Art ist auch das Wanddenkmal aus Bronnbach an der Tauber, das um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und nur den Dargestellten mit der physiognomischen Schärfe des strengen Profils wiedergibt, während seine Gemahlin ins Dreiviertelprofil gewendet und physiognomisch weitgehend unbestimmt aufgefasst ist (Abb. 226). Ein letztes Beispiel entstammt noch einmal dem Kunstkreis des französischen Hofes und zeigt den in Anbetung knienden

937 Legner 1978, 217.



Abb. 223 Wenzelsstatue, um 1367 (Prag, Veitsdom, Wenzelskappelle).



Abb. 224 Sog. Herzogs-Werkstatt: Stifterfigur Rudolfs IV., 1359/65 (Wien, Stephansdom, Singertor).

Jean de Berry, der von seinen Schutzheiligen – dem heiligen Andreas und Johannes dem Täufer – der auf der gegenüberliegenden Seite thronenden Gottesmutter empfohlen wird (Abb. 227). Auch hier ist der Herzog im distinktiven und die sakrale Bildtradition bis zu einem gewissen Grad negierenden strengen Profil *all'antica* vor schwarzem Grund und „with quite a degree of physiognomic specificity“⁹³⁸ wiedergegeben. Er knüpft damit an eine Entwicklung an, die mit der ‚seltsamen‘ Tafel seines Vaters, Johanns des Guten, begann und sich danach in Frankreich vor allem in illuminierten Handschriften verfolgen lässt, in denen – wie im *Livre du sacre* oder den *Très Riches Heures* – „male subjects, and particularly those with close ties to Jean, begin to appear with some regularity in Books of Hours and other devotional manuscripts, very

938 Sand 2006, 73.



Abb. 225 Erzherzog Ernst I. von Österreich, genannt der Eiserne, kniet vor der heiligen Maria mit Kind, aus den Predigten des Aurelius Augustinus, 1415 (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. N. 89, fol. 1v).



Abb. 226 Wanddenkmal aus Bronnbach an der Tauber, Mitte 14. Jahrhundert (Frankfurt am Main, Liebighaus).

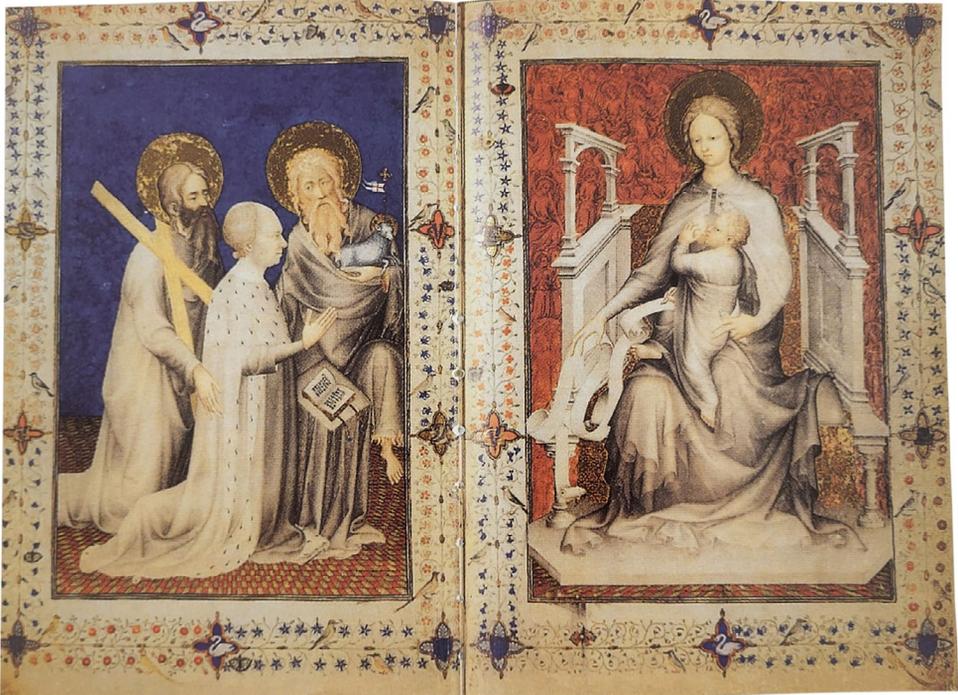


Abb. 227 Jacquemart de Hesdin: Jean de Berry wird von dem hl. Andreas und Johannes dem Täufer der thronenden Gottesmutter empfohlen, aus den *Très Belles Heures de Jean de Berry*, um 1390 (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 11060-1, fol. 10/11).

often in profile, very often with highly individualized faces“.⁹³⁹ Alexa Sand hat auch die Darstellung Jean de Berrys vor allem in den Zusammenhang eines „engagement with vision and visibility“⁹⁴⁰ gestellt, was im Hinblick auf eine legitimierende sakrale Einbindung und die wechselseitige Durchdringung von Ikon und frühem Porträt, der verschmelzenden Sphären des religiösen und des säkularen lebensnahen Bildnisses zweifellos richtig ist. Gleichwohl geht die eigene Interpretation weder im Falle des Profilporträts Johanns des Guten vor Goldgrund noch auch bei der Darstellung des vor der Gottesmutter knienden Sohnes von einem vorrangig visionären Gehalt, sondern von einer sakral fundierten politischen Stoßrichtung, vom individualisierten Herrscherantlitz als einer neuen bildpolitischen Repräsentationsform aus, die zunächst sakral eingebunden bleibt, aber doch zugleich als ein Zeichen eigenen Rechts und quasi-heraldisches Adelsprädikat figuriert.

939 Ebd., 73f.

940 Ebd., 73.