

# 6 Schlussbetrachtung oder Die ‚Geburt‘ des Porträts aus dem Geist der politischen Semiotik

Auf die berühmte, eingangs besprochene Karikatur William M. Thackerays zurückkommend (Abb. 1), ließe sich nach den vorangehenden Überlegungen metaphorisch und etwas zugespitzt sagen, dass gerade die mittlere Darstellung des – im satirischen Zusammenhang – erbarmungswürdig gewöhnlichen, defizitär-allzumenschlichen und insofern despektierlich aufgefassten ‚Real-Louis‘ tatsächlich eine sehr bedeutende Errungenschaft der politischen Ikonografie des 14. Jahrhunderts und damit zugleich ein bedeutender Anstoß zur nachantiken (Wieder-)Entdeckung des ähnlichen Porträts war. Die Arbeit hat zu zeigen versucht, dass Ähnlichkeit im Herrscherporträt nicht nur als hocheffizientes Element einer bildpolitisch funktionalisierten „Hermeneutik des Gesichts“, sondern dass sich die spätmittelalterliche ‚Geburtsstunde‘ des Porträts – insofern diese Genese wesentlich eine solche des Herrscherporträts war – auch aus einem Geist der politischen Semiotik begreifen lässt. Sie kann insofern tatsächlich nicht in erster Linie als „Ergebnis eines neuen Wirklichkeitssinnes, sondern eines veränderten Begriffes institutioneller Repräsentanz“<sup>941</sup> beschrieben werden. Hier ist, um im Bilde zu bleiben, der kontingente, imperfekte ‚Real-Louis‘ Thackerays als ein neues, positiv ge- und besetztes Herrschaftszeichen der politischen Ikonografie einverleibt worden. Die *Corporate Identity* als *Corporeal Identity*, die zunächst am Beispiel der maximilianischen und der dieser nachfolgenden habsburgischen Bildnispolitik eingehend untersucht wurde, hat hier ihren Ursprung. Dass eine so verstandene politische Funktionalisierung und Instrumentalisierung der konkreten herrscherlichen Physiognomie aber zugleich auch ihre Grenzen haben konnte und sich insofern durchaus einer bestimmten – wenn auch subtileren als der gewöhnlichen – Lesart von Lomazzos *dissimulatio* einschreibt, weil der geforderte Bogen physiognomischer Kennzeichnung und damit zugleich einer vollauf hinlänglichen *Typisierung durch Individualisierung* zwar in bester Absicht, aber dennoch überspannt werden konnte, ist an dem prominenten Beispiel von Albrecht Dürers

941 Sauerländer 2003, 121. In einem ganz ähnlichen Sinn jüngst auch Monnet 2021, 214: „Die vermehrte Ähnlichkeit von Königsporträts im 14. und 15. Jahrhundert erklärt sich also weniger durch eine generell vermehrte Wertschätzung von Individualität als durch einen Wandel der Politik und der Symbolik in der Darstellung von Königum.“

meisterhaftem Porträt Maximilians I. von 1519 erörtert worden, das auf eine *prima vista* unerklärliche Ablehnung am niederländischen Hof der kaiserlichen Tochter stieß.

Mit alledem möchte die vorliegende Untersuchung nicht sagen, dass sie eine letztgültige Erklärung oder *den* Schlüssel zu der wahrlich komplexen, schwierigen, die ganze Untersuchung leitenden Frage gefunden hätte, „as to how and why individuality was painted from a certain moment onwards“. <sup>942</sup> Viel eher ging es ihr darum, einen am Konzept der Ähnlichkeit orientierten Erklärungsansatz stark zu machen, der in der Forschung vielfach – und zumal im Hinblick auf das Herrscherporträt – marginalisiert oder gleich ganz ausgeblendet worden ist. Dass dennoch selbstverständlich auch „barbers and cobblers“, <sup>943</sup> mithin die vielfältigen allegorisch-transzendierenden, dissimulativ-, dynamo-logischen Qualitäten und Transmissionen des Herrscherporträts maßgeblichen Anteil an dem strahlend-opulenten, zeichenhaft und attributiv maximal aufgeladenen *Ludovicus Rex* bzw. ‚Rigaud-Louis‘ haben, steht völlig außer Frage. <sup>944</sup> Nur befindet sich dieser eben gerade nicht in einem grundsätzlichen Widerspruch zum defizitären ‚Real-Louis‘, der als ähnlich intendiertes Abbild im Verlauf des 14. Jahrhunderts zu einem Kernelement verdichteter Herrschaftsidentität und als solches ein bedeutender Teil der visuell-zeichenhaften Systeme der Herrschaftsrepräsentation wurde.

Im Zusammenhang der „gemalten, gestochenen, gemeißelten und ziselierten Bilder Karls IV.“ hat Pierre Monnet jüngst festgestellt, dass sie alle auf die gleiche Weise funktionieren: „Sie verweisen auf ein Individuum, das in jedem der Porträts wiedererkennbar ist, aber [zugleich] Zeichen in sich trägt und bei sich hat, die über seine Person hinausgehen, sei es ein Bart wie der Karls des Großen, der Habit eines Heiligen, das Attribut eines Propheten oder die Insignie eines biblischen Königs.“ <sup>945</sup> Auf ebendiese Weise funktionierten zeitgleich aber auch die Porträts in Paris, Wien, Trier und dann später – mit zunehmender Konzentration auf das Individuum als bildpolitischem „Kraftzentrum“ – die indexikalischen Herrscherporträts des italienischen Quattrocento, die Bildnispolitik Maximilians I. und seiner habsburgischen Nachkommen wie auch die Porträtstrategien am französischen Hof unter Franz I.

Dabei ist sich die vorliegende Untersuchung durchaus bewusst, dass sie einerseits selektiv verfahren musste und andererseits verschiedene Aspekte, Phänomene und mögliche

942 Warnke 1998, 83.

943 Thackeray 1868, 291.

944 Vgl. dazu etwa auch Monnet 2021, 213: „Ebenso wie heute ist auch im Mittelalter ein Porträt in erster Linie ein Ebenbild, das über seinen Abbildcharakter hinaus auch eine räumliche und soziale Funktion hat und insofern Abbildung, Vorstellung und Repräsentation in einem ist. Es liefert eine mehr oder weniger getreue Wiedergabe eines Gesichts, vermittelt aber zugleich eine ideelle und symbolische Vorstellung, mit deren Hilfe es eine Erinnerung in Gegenwart und Zukunft aktualisiert und reaktiviert.“ Sieht man einmal von der unzulässigen Verallgemeinerung ab – keinesfalls besitzt bereits im Mittelalter jedes Porträt ebenbildlichen Abbildungscharakter –, trifft die Aussage zweifellos auf die Porträts Karls IV. zu, von denen Monnet in der betreffenden Passage handelt.

945 Monnet 2021, 215.

**Abb. 228** Kopf- und Brustpartie der Effigies Eduards III., gest. 1377, nach der Nachkriegsrestaurierung vor 1951 (London, Abteikirche von Westminster, Undercroft Museum).



Erklärungsansätze unberücksichtigt geblieben sind, die teils ergänzend hätten ins Feld geführt werden können, zum Teil aber auch in eine andere Richtung als der hier vorgeschlagenen weisen. So hat etwa Dominic Olariu die früheste Porträtgenese vor dem Hintergrund sich verändernder Bestattungspraktiken und neuer Einbalsamierungstechniken im 12. und 13. Jahrhundert sowie einer damit einhergehenden Konservierung und neuen Sichtbarkeit des Leichnams interpretiert.<sup>946</sup> Auch hier kommen dezidiert indexikalische Verfahren des Abdrucks – zumal der Totenmaske – ins

Spiel, die zwar auch in dieser Untersuchung als Bildnisse, die mit dem Anspruch absoluter Ähnlichkeit auftreten, begegnet sind, denen jedoch im Hinblick auf die ‚Geburtsstunde‘ des Porträts im gegebenen Zusammenhang kein entscheidender Impuls eingeräumt wurde. Olarius Untersuchung, die einen dominanten byzantinischen Einfluss auch auf die neuartige Sichtbarkeit der Physiognomie der Toten und mit der Funeralpraxis zugleich eine wiederum religiöse Fundierung des neuartigen Realitätssinnes geltend macht, kann insofern aber auch als bedeutender Teil einer Vorgeschichte zu den abbildlichen Ähnlichkeits- und Individualisierungstendenzen betrachtet werden, die die vorliegende Arbeit im Zusammenhang der politischen Repräsentation für das 14. und frühe 16. Jahrhundert hat herausstellen wollen.

In diesem Zusammenhang ist auch das erstaunliche, nicht nur Kantorowicz in seiner kapitalen Studie zu den „zwei Körpern des Königs“ maßgeblich inspirierende Phänomen der englischen und dann auch französischen Königseffigies nicht begegnet, die zuletzt vor allem Kristin Marek in den sakralen Kontext einer „Monarchosomatologie“ gestellt und im Hinblick auf die damit verbundene Praxis der königlichen Exequien gewissermaßen als einen dritten, „heiligen Körper“ des Königs – nicht als ein bloßes Substitut für den unansehnlichen Leichnam – gedeutet hat.<sup>947</sup> Gerade diese der Tendenz nach ebenfalls ‚absolut‘ ähnlichen funeralen *Körperdoubles* (Abb. 228),

946 Vgl. Olariu 2014 und Olariu 2015.

947 Vgl. dazu nach wie vor grundlegend Schlosser 1993 [1938]; Marek 2009 und Marek 2010

deren erstes 1327 bei den Bestattungsfeierlichkeiten Eduards II. von England zum Einsatz kam und deren Gebrauch zunächst „ein höchst exklusives, ausschließlich königliches Privileg [war], das selbst vom hohen Adel nicht beansprucht werden durfte“, <sup>948</sup> hätten die im Zusammenhang von Ikon und Porträt beschriebene, entschieden sakrale Fundierung des neuen, individualisierten Herrscherbildes, aber auch dessen zunächst prärogativen Gebrauch zusätzlich bekräftigen können.

Dass dabei die neuartige Repräsentationsform des Porträts und mit ihr die Entdeckung des eigenen, kontingenten Körpers als Herrschaftszeichen nicht völlig voraussetzungslos, vielmehr tief in den visuellen Praktiken und Sehgewohnheiten ihrer Entstehungszeit verankert war, hat die Untersuchung ebenfalls vor allem an dem genuinen Konnex von Ikon und Porträt deutlich gemacht. Sie hätte aber auch andere Tendenzen der Individualisierung, der Verleiblichung, Verweltlichung und ‚Verselbstung‘ – etwa im Hinblick auf textbasierte Ego-Dokumente des Mittelalters <sup>949</sup> oder den scholastischen Individuationsdiskurs <sup>950</sup> – stark machen können. Das ist aber einerseits in der Forschung bereits ausführlich geschehen und stand andererseits auch nicht im Zentrum der vorliegenden Untersuchung, die keine umfassende Geschichte der Individualisierungsformen des Spätmittelalters schreiben, sondern das Porträt als einen nicht zuletzt politischen Ausdruck derselben kenntlich machen wollte.

Auch wurde der Zusammenhang von physiognomischer Theorie und Porträt kaum bemüht, weil die vorliegende Untersuchung der Überzeugung ist, dass sich das ähnliche Porträt eher gegen die Physiognomik als in deren Kielwasser etablierte, <sup>951</sup> wie am



**Abb. 229** Arnolfo di Cambio: Reliefbüste Papst Bonifaz' VIII., um 1300 (Rom, Palazzo Apostolico).

948 Marek 2009, 55. Zu den Effigies im Zusammenhang mit der Verwendung von Totenmasken Olariu 2014, 255–261. Zur „Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs“ nach wie vor grundlegend Schlosser 1993 [1938].

949 Vgl. dazu ausführlich etwa Schmolinsky 2012.

950 Vgl. dazu die Beiträge in dem hervorragenden Sammelband von Aertsen/Speer 1996.

951 Siehe Anm. 176.



**Abb. 230** Arnolfo di Cambio: Gisant Bonifaz' VIII., um 1300 (Rom, S. Pietro).

Beispiel der maximilianischen Bildnispolitik und deren nachträglicher Nobilitierung durch die physiognomische Traktatistik gezeigt wurde. In eben diesem Sinne hat Willibald Sauerländer in einem grundlegenden Aufsatz gezeigt, dass die Physiognomik im 12. und 13. Jahrhundert vor allem einer pathognomisch-gestalttypologischen Denunziation und Diffamierung diene und die königliche Reaktion auf die Physiognomisierung der anderen Gesichter gerade eine „Entphysiognomisierung des Königsbildes“ war.<sup>952</sup> Insofern äußerte sich zwar in der Physiognomik nach 1200 „ein neues Bedürfnis nach der Unterscheidung von Gesichtern“, aber gerade jene Merkmale, „die sich dem zukünftigen ‚ähnlichen‘ Porträt zu nähern scheinen“, zeigen die „Visage des Feindes“, die Gesichter der „Anderen“ in vor allem pejorativer Absicht.<sup>953</sup> Das spätere Herrscherporträt mit seinem neuartigen Ähnlichkeitsprimat hatte sich insofern weniger mit der als gegen die Physiognomik zu konstituieren.

Zudem sind einige weitere, besonders frühe Beispiele eines möglicherweise bereits dezidiert physiognomischen In-Erscheinung-Tretens ausgelassen worden, so etwa die päpstliche Bildnispolitik Bonifaz VIII. (Abb. 229 und 230), die als eine potentielle Frühform des bildpolitisch instrumentalisierten Ähnlichkeitsprimats zeitlich noch vor derjenigen Roberts von Anjou situiert.<sup>954</sup> Sie hätte allerdings der hier vorgeschlagenen Lesart keinen grundsätzlich anderen oder neuen Aspekt hinzugefügt, aber diese um

952 Sauerländer 2003, 117. Dazu auch Büchsel 2003 mit seinem bereits bekannten Diktum, dass nur der Tyrann sein eigenes Gesicht hatte.

953 Sauerländer 2003, 121.

954 Vgl. zu den Porträts Bonifaz VIII. etwa Gardner 1983 sowie Paravicini Bagliani 2009.



**Abb. 231a** Grabmal der Isabella von Aragón, 1271 (Cosenza, Kathedrale).

eine besonders frühe und besonders innovative päpstliche Bildnispolitik bereichern können. Eine noch frühere und deshalb umso frappierendere Erscheinungsform des Porträts mit vermutlich indexikalischem Ähnlichkeitsanspruch ist die Statue der Isabella von Aragón als Adorantin im Rahmen ihres Grabmals in der Kathedrale von Cosenza von 1271 (Abb. 231a), die Olariu bei seiner Interpretation der „genèse de la représentation ressemblante de l’homme“ als einen besonders frühen Beleg der Verwendung von Totenmasken bereits im Spätmittelalter herangezogen hat.<sup>955</sup> Isabella, die Gattin König Philipps III. von Frankreich, war 1271 nach einem Sturz vom Pferd verstorben und anschließend in Cosenza begraben worden, wo die Figur ihres Grabmonuments einerseits durch die geschlossenen Augen und andererseits durch die deutlich sichtbare Deformierung ihrer rechten Wange (Abb. 231b), die nach Olariu vom letalen Sturz herrührte, die Verwendung einer Totenmaske und also der Abformung ihres konkreten Aussehens nach dem Unfall indiziert. Sie fügt sich jedoch zugleich als ein besonders frühes Beispiel in das an späteren Adorationsbildnissen, aber auch an den Prager und Karlsteiner Ikonostasen beschriebene sakrale Eingebettetsein

955 Olariu 2014, 269–278.



**Abb. 231b** Detail der Statue Isabellas mit deformiertem Gesicht.

der frühesten ähnlichen Porträts bzw. deren initialem Auftreten in einem nahezu ausnahmslos religiösen Kontext.

Überhaupt ist das Grabbild als ein monumentaler Ausdruck dezidiert memorialer und dynastischer Bildnispolitik und dabei zugleich als ein kapitaler Hauptschauplatz frühester abbildlicher Individualisierungsbemühungen in der vorliegenden Untersuchung nur vereinzelt begegnet. Ein besonders frühes Beispiel und wiederum ein solches, das einen bedeutenden päpstlichen Beitrag im Zuge der nachantiken Wiederentdeckung des Porträts dokumentiert – der freilich Anlass für eine gesonderte Untersuchung böte –, ist die Liegefigur des toten Clemens IV. in Viterbo (Abb. 232). An dieser Skulptur hat bereits Harald Keller einen bemerkenswerten Progress der naturnahen Auffassung beschrieben: Zwar sei sie ohne die vorangehende dekorative Bauplastik französischer Kathedralen kaum denkbar, vollziehe jedoch „den entscheidenden Schritt vom symmetrisch-ornamentalen Gedankenbild der Gotik, wie es in der versteckten Welt der Masken lebte, vom hohen Idealtyp, wie ihn die Gewändefiguren der Kathedralen prägten, zur eindringlichen Wirklichkeitsbeobachtung“.<sup>956</sup> Auch hier

956 Keller, Harald 1939, 279.



**Abb. 232** Pietro Oderisi: Liegefigur Papst Clemens IV. von dessen Grabmal, 1272 (Viterbo, San Francesco).



**Abb. 233** Tino da Camaino: Kopf der Sitzstatue Heinrichs VII. vom Grabmal in Pisa, nach 1313 (Pisa, Dom).

lässt sich der Befund osteologisch stützen: So ergab eine Graböffnung im Jahr 1885, dass das Stirnbein des Papstes tatsächlich auffallend stark ausgeprägt ist – ganz so, wie es auch die Plastik zeigt.<sup>957</sup> Dem offenbar intendierten Naturalismus des päpstlichen Grabbildes korreliert im frühen 14. Jahrhundert – auf der säkularen Seite der Macht – das Grabmal Heinrichs VII., des ersten Luxemburgers auf dem römisch-deutschen Thron, das Tino da Camaino nach 1313 im Dom zu Pisa schuf (Abb. 233),<sup>958</sup> weitere 40 Jahre später das Grabmal Roberts von Anjou in Santa Chiara in Neapel (Abb. 234)<sup>959</sup> und dann – noch einmal 20 Jahre später – die in der Forschung immer wieder gewürdigte Porträtentwicklung der französischen Grabplastik unter Karl V. in St. Denis (Abb. 235).<sup>960</sup> Kurt Bauch hat die Liegefiguren Johanns II. und Philipps VI., die Karl V. direkt nach seinem Regierungsantritt 1364 bei André Beauneveu in Auftrag

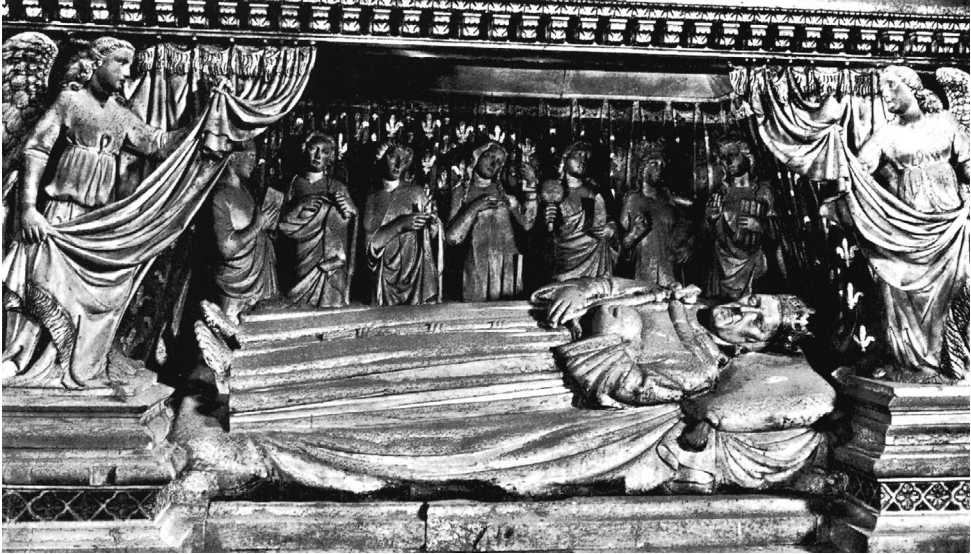
957 Ebd.

958 Zur Rekonstruktion des Grabmals zuletzt etwa Dan 2019 sowie zu „alten Fakten und neuen Funden“ Herzner 2005.

959 Vgl. dazu im Zusammenhang dynastischer Memoria und Legitimationsstrategien Michalsky 2000a und Michalsky 2000b.

960 Vgl. dazu etwa Leistenschneider 2008, 192–207.





**Abb. 234** Pacio und Giovanni Bertini: Gisant vom Grabmal Roberts von Anjou, 1343–45, Zustand vor 1943, Detailansicht (Neapel, Santa Chiara).



**Abb. 235** André Beauneveu: Gisants Johanns II. und Philipps VI., nach 1364 (Paris, St. Denis).



**Abb. 236** André Beauneveu:  
Gisants Karls V. und der Jeanne  
de Bourbon, nach 1364 (Paris,  
St. Denis).

gab, als Darstellungen beschrieben, deren Körper und Antlitze „ohne Wohlgestalt und Adel“ zu sein scheinen: „Sie wirken direkt und ohne Abstand gesehen, aber getroffen, wiedererkennbar.“ Jedenfalls sei zuvor „eine so kraß bildnishafte Schilderung wohl noch nicht vorgekommen, frei von allen Konventionen in jeder einzelnen Form beobachtet, nur daß dies nicht von Alter, Krankheit und Sterben gezeichnete Tote sind, sondern Figuren mit dem Aussehen Lebender“.<sup>961</sup> Die Entwicklung setzt sich in der Liegefigur des Auftraggebers selbst fort (Abb. 236), die Karl V. zugleich mit den Gisants seines Vaters und Großvaters von Beauneveu schaffen ließ<sup>962</sup> und deren „packenden Porträtkopf“ nicht nur für Gerhard Schmidt ein „bis dahin unerhörter Realismus“ auszeichnet.<sup>963</sup>

Hier hat wiederum vor allem Bernd Carqué eine andere Sichtweise vorgetragen. Auch im Falle dieser Gisants erweise sich nämlich – wie zuvor bereits beim *Livre du sacre* – „der vielbeschworene ‚Realismus‘ seit der Jahrhundertmitte [...] angesichts

961 Bauch, Kurt 2011 [1976], 217 f.

962 Vgl. dazu Sherman 1969, 66ff, sowie Leistenschneider 2008, 193–197. Es handelt sich bei dem Grabbild Karls V. um den ersten Gisant eines französischen Königs, der bereits zu Lebzeiten gefertigt wurde. Vgl. dazu auch Carqué 2004, 293.

963 Schmidt, Gerhard 1992, 82 ff.

vielfältiger Anleihen bei Werken des 13. Jahrhunderts als ein fragwürdiger Ansatzpunkt formgenetischer Begründungen“.<sup>964</sup> Es ist bezeichnend, dass Carqué bei seiner eigenen Argumentation dann überhaupt nicht auf die Physiognomie der Dargestellten eingeht, sondern verschiedene Formen der Adaption und bildpolitischen Anlehnung an Gestaltungsprinzipien statuarischer Bildwerke der kapetingischen Vorgänger – zumal jener Ludwigs IX. und Philipps IV. – und einer von hier ausgehenden Typenprägung vor allem im Hinblick auf formale Qualitäten wie der Gewand- und Körperauffassung expliziert. Der dabei gewonnene Befund, dass der „Königstypus und [...] die Stilmerkmale der Hofkunst Philipps IV. einen wichtigen Bezugspunkt der Kunstaufträge Karls V.“ darstellten, weil beide Monarchen „auf das engste mit der intensiv betriebenen Memoria Ludwigs des Heiligen verbunden“ waren,<sup>965</sup> soll wiederum gar nicht bestritten werden und macht einen wichtigen legitimatorisch-retrospektiven Aspekt der Bildpolitik unter Karl V. kenntlich. Warum es jedoch nicht möglich sein sollte, dass damit zugleich ein neuartiger Realismus der erscheinungsmäßigen Kennzeichnung, mithin eine auch entschieden naturalisierte Bildnispolitik einherging, bleibt auch hier unverständlich. Legt man einen ‚absoluten‘ und insofern völlig anachronistischen Realismus-Begriff zugrunde, dann hat Carqué mit seiner Einschätzung durchaus Recht, „daß naturalistische Details noch keinen ‚Realismus‘ im Sinne einer weltanschaulichen wie stilistischen Grundhaltung ausmachen“.<sup>966</sup> Betrachtet man die Bildwerke allerdings unter einer weniger anachronistischen Maßgabe und die „naturalistischen Details“, die sich zu einem als ähnlich beabsichtigten Porträt fügen, als eine ebenso vollwertige wie innovative Errungenschaft, so lässt sich mit Kurt Bauchs differenzierter Einschätzung dieser Gisants sagen, dass zwar das Bildnis in dieser Zeit „noch nicht rein“ auftrat und deshalb „eine bloß physiognomische Beurteilung unzulänglich“ bleiben muss, dass jetzt aber dennoch „Fragen dieser Art eine Hauptrolle zu spielen“ beginnen.<sup>967</sup> Dass dabei, anders als Bauch im Hinblick auf die Gisants Johanns II. und Philipps VI. meinte, selbstverständlich auch „Konventionen“ weiterhin eine bedeutende Rolle spielten, ändert nichts an dem energischen Auftreten einer neuen „Hauptrolle“, die als bildpolitisch initiierte und instrumentalisierte Ähnlichkeit im Zentrum dieser Untersuchung stand.

964 Carqué 2004, 319.

965 Ebd., 300.

966 Ebd. 320.

967 Bauch, Kurt 2011 [1976], 221.