

# GIOTTUS PICTOR

Band 3: Giottos Nachleben

Werke und Praktiken bis Michelangelo

von Michael Viktor Schwarz

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Straßburg, Archives municipales, Kopie nach der  
Navicella in Jung-St. Peter  
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: Bettina Waringer, Wien  
Druck und Bindung: Finidr, Česky Tešín

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

ISBN 978-3-205-20967-6

# INHALT

EINLEITUNG . . . . .	25
GIOTTO, DANTE UND DIE FOLGEN. . . . .	39
Giotto's angebliches Dante-Bildnis 41 • Dante erkennen 48 • Giotto in der <i>Commedia</i> 52 • Giotto als Dantes Freund und Schüler 55 • Nachleben als Malerdichter 58	
STEFANO: DIE ERFINDUNG DER GROSSALLEGORIE . . . . .	63
Assisi: cominciata una gloria 65 • Quellen: Visuelles und Franziskanisches 67 • Quellen: Francesco da Barberino 71 • Strategie und Publikum 77 • Stefanos Beitrag 79	
HEKTORS LETZTE STUNDEN MIT GIOTTOS MITTELN AUSGEMALT . . . . .	85
Rückblick: Giotto erzählt 89 • Eine schwarze Drölerie 92 • Roman de Troie (Nationalbibliothek Wien Cod. 2571) 96 • Gerarducius 98 • Hektors letzte Stunden 100 • Plot und Bild im Wiener Codex 106 • Opera ludica 112	
ZWISCHEN GIOTTO UND VAN EYCK: DAS BILDNIS RUDOLFS DES STIFTERS . . . . .	117
Irritation 118 • Der Blick zurück 123 • Der Blick nach vorn 130 • Eyeballed? 133 • Rilievo/ Erumpere 135 • Index und Realismus 140	

<b>ALTICHIEROS INDIVIDUEN</b> .....	143
Dcr/die Maler 144 • Who is who? 146 • Blickmagnete in Padua und Florenz 153 • Giottos <i>Fideles defuncti</i> 161 • Porträt und Bild Erzählung 165	
<b>KONFIGURATION UND PERSPEKTIVE, BLICK UND BILD</b> .....	173
Die Erfinder der Perspektive 173 • Das Bild vom Bild im Wandel 176 • Brunelleschis Tafeln 180 • Giottos Erbe: Sichtfeld und Bildfeld 186 • Giottos Erbe: Technik 191 • Alberti: Guckkästen und Theorie 198 • Gemalte Blicke und die Perspektive 201 • Das Bild als Blick, der Blick als Bild 207	
<b>AKTION ZU RAUM</b> .....	209
Handlungsraum und Perspektivraum 209 • Thebais (Chester Beatty Library Ms. 76) 213 • Bild I: orthogonale Aktion 216 • Bild II: der doppelte Held 219 • Simultaneität, Aktion, Raum (Bild IV, VII und VIII) 224 • Altichiero 230 • Orthogonale Aktion in Italien und im Norden 233 • Jenseits der Giotto-Tradition 242	
<b>GIOTTO TRANSALPIN</b> .....	247
<i>Giotteschi</i> auf dem Weg 249 • Navicella-Kopien 253 • Soutillissime maistre de peintures et d'autres merveilles 258 • Das Berlin-Züricher Diptychon 260 • Puppenstuben 267 • Jean Pucelles Bildräume und die Folgen 273 • Von Avignon nach Prag 276 • Musterbuch-Giottesken 282	
<b>DIE PERUZZI-KAPELLE UND DIE RENAISSANCE</b> .....	289
Masaccio: mit Giotto gegen die <i>Giotteschi</i> 289 • Giotto-Synthesen 295 • Pathos der Körper und Affekte 296 • Et ascendit super cherubim et volavit: Michelangelos Schöpfergott 301	

SCHLUSS: FÜLLE, ORDNUNG, OPTIK, EMPATHIE . . . . .	309
NACHWORT . . . . .	315
ABKÜRZUNGEN . . . . .	317
ABBILDUNGSNACHWEIS . . . . .	318
LITERATUR UND GEDRUCKTE QUELLEN . . . . .	319
REGISTER . . . . .	372



Taf. 1: Carlo Carrà, Il pino sul mare, Privatbesitz, 68 x 52,5 cm



Taf. II: Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Nordzwickel des Vierungsgewölbes: Allegorie der Castitas, Detail (Stefano)



una gmatice erat ubi a  
 erat anglo 15 reges qui  
 receperunt inter eos. et  
 amantissimi spiritibus  
 sem in videro ut gmatice  
 mane ex quo accepit  
 post passionem pacificas  
 fuit humani gmatice  
 reat. et in unum ei pec  
 cati in obedientie pri  
 mi patientis que pax i  
 oprata fuerat multo  
 minus eo quod non fuit ubi  
 tu ante hoc aliquo fu  
 itus humanus. Ita  
 fuit ungo nana.

**E**lla di marino condito et aceno  
 di taglio sicte no pur polvero  
 ma la natura u aurele scorno.  
**A**ngel che neve in terra col segreto  
 nella mole anni lacrimata pace  
 chaperse il nel dal suo lungo dneto.



trio mensos a tenne accepit ei  
 rex vando et dei roma et di di  
 certum ianuarie peccati ea da  
 up cu septu domo pallembus  
 et pmoantibus et cornebac an  
 archa rex dano auctus epho  
 lino:-

**M**alta stona nella terra ingota  
 per chio navela negilo e semo presso  
 acco che fuisse all'ordi ma disposta.  
**I**ta intagliato h nel marino stello  
 lo camp et buoi trabendo l'archa l'anti  
 pu che si tenne officio no commesso.



di zmanca tota gente e tutta quanta

**L**egatur quod epa beati  
 Gregorio papa di fori  
 rena o dom monachi  
 cu sine qda capucha  
 in qmto ipa fuerat  
 sbeert. a bdaq ligata  
 adeo recente a camofa  
 sic inuente capite ha  
 buerat quo relata hie  
 Gregorio fec sibi pom  
 n outu capud a conu  
 rant ut sibi quis fuit  
 vocet cui lingua respou  
 dit q traiani impator  
 dman fuerat. De quo  
 Gregorio te ipsi nra  
 et opulo iquisto a m  
 nero ipm fuisse unhe  
 orant. athen ut ipa  
 alim fueret. cui paco  
 excedunt reus. si qa  
 fuisse peccator pntia  
 en volete hemachi p  
 roma iusta fua. 150-21

**A**nni era uoluita. l'ita gl'ora  
 del roman imperato uelun uolete  
 mofe gngene alla sua gran uictoria



**L**edio di noano imperatore  
 et una uocata l'era al freno  
 palagone straguarda e diuolere.

Fol. IV a-c: London, British Library Egerton 943, Fol. 80r, 80v, 81r: Divina Commedia, Purgatorio: Drei Exempla der Demut (Gerarducius)

Q e tu nas mais cure de moi.  
N e te con pere ne de toi.

¶ C ruez de cuei lous emagies  
P ar qorne uos enpiert oitei.



¶ N e lose mals tom esy a des.  
N e se net me refatmei.

¶ Q e wa h chanz en est ionche.  
¶ W iomeces est molt mei.



¶ S et nom toi cure a prendre.  
N e se porone nei nos defendre.

¶ N e nohur pan soz lui descendre.  
N e par lui retenu ne pendre.



¶ L or gets moue empilus.  
¶ Q i recomene esire a dno.

¶ C u de ven furent recoure.  
¶ A Li trenchie del fosse.



Taf. V a-d: Wien, ÖNB Cod. 2571, Fol. 91v, 92v, 94v, 95v: Roman de l'ioirie: Szenen aus Iektors letzten Stunden (Gerarducius)



Taf. VI: Wien, Dom Museum: Porträt 1 Herzog Rudolfs des Stiflers, 45 x 30 cm



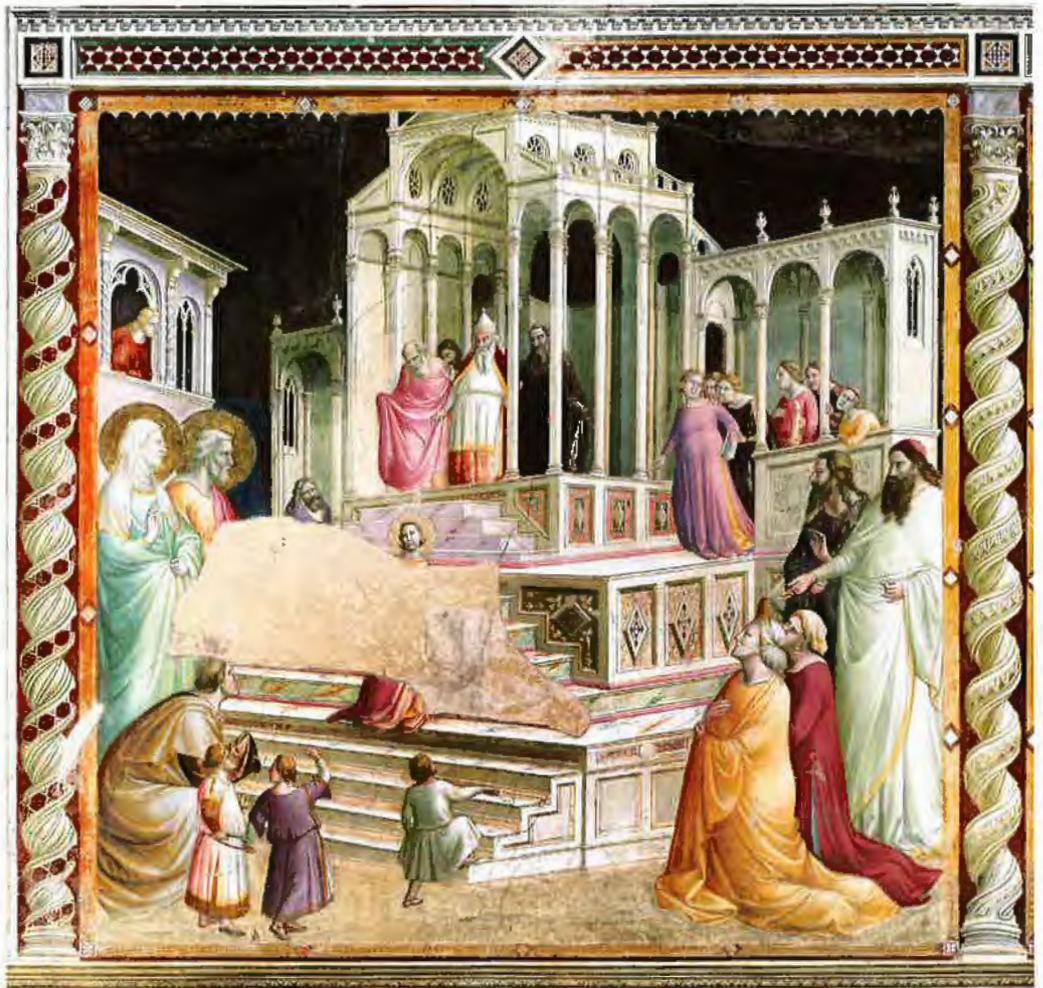
Taf. VII: Paris, Louvre: Porträt König Johans des Guten, 59,9 x 44,6 cm



Taf. VIII: Padua, Oratorio di S. Giorgio: Bestattung der hl. Lucia, Detail (Altichiero)



Taf. IX: Domenico Ghirlandaio: Bestätigung der Franziskaner-Regel, Detail, Florenz Ss. Trinita, Sassetti-Kapelle



Taf. X: Florenz, S. Croce, Baroncelli-Kapelle: Tempelgang Mariens (Taddeo Gaddi)



Taf. XI: Florenz, S. Crocc, Baroncelli-Kapelle: Verlobung Mariens (Iaddeo Gaddi)

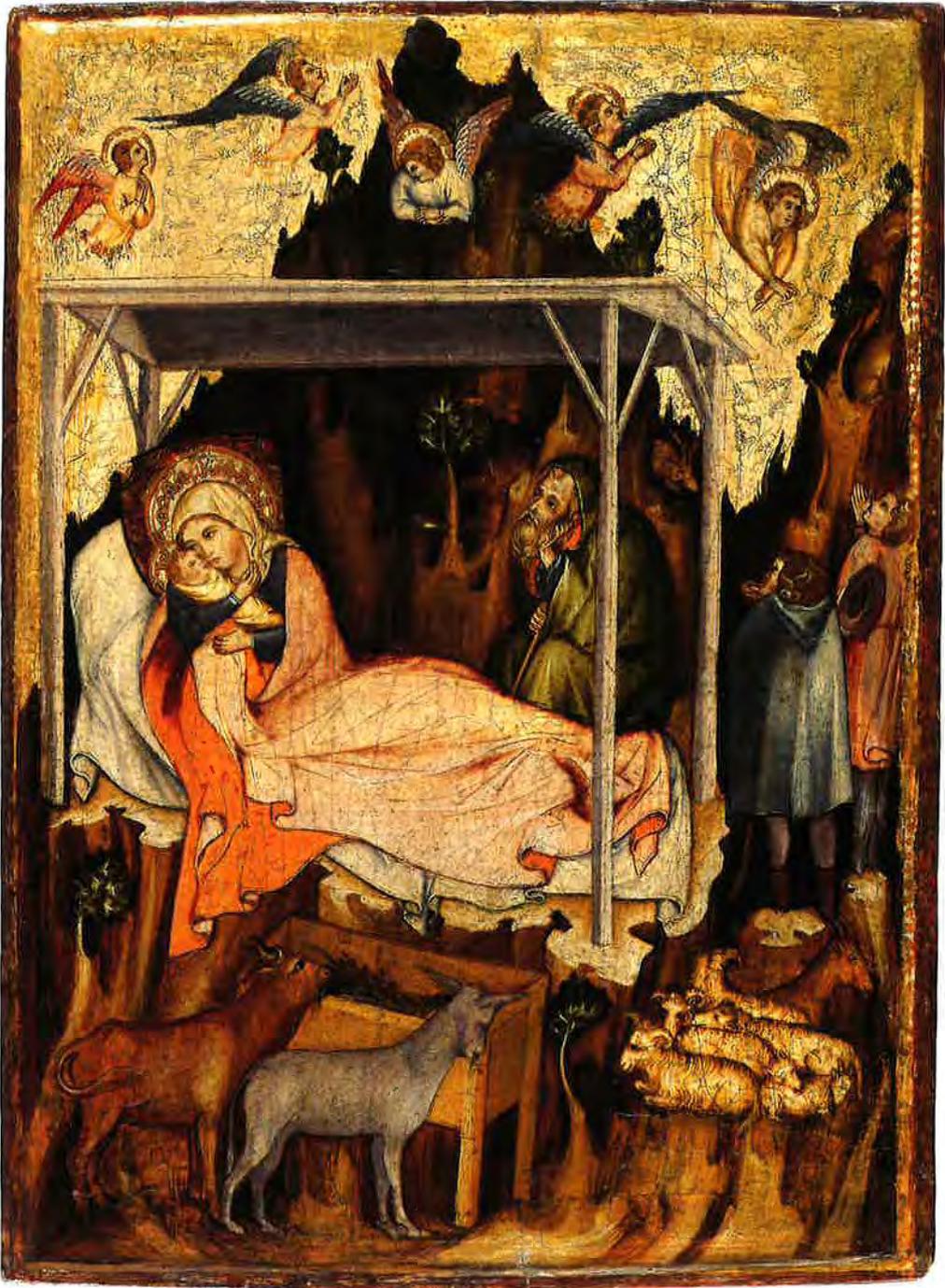


Taf. XII a-b: Dublin, Chester Beatty Library Ms. 76, Fol. 1r: Kampf zwischen Polynices und Tydeus, Fol. 85r: Antigone auf der Mauer, Polynices vor Iokaste, Jagd auf die Tiger, Reiterschlacht, Amphiarus versinkt in der Erde (Altichiero)





Taf. XIV: Straßburg, Archives municipales: Gouache-Kopie nach der Navicella in Jung-St. Peter vor der Erneuerung



Taf. XV: Berlin Gemäldegalerie, rechter Flügel eines Diptychons: Geburt Christi, 33 x 24 cm



Taf. XVI: Michelangelo: Kopie nach Giotto, Paris, Louvre, 31,5 x 20,6 cm

## ZWISCHEN GIOTTO UND VAN EYCK: DAS BILDNIS RUDOLFS DES STIFTERS

Vasaris Angaben zu Giotto's Dante-Bildnis stehen am Anfang des kunsthistorischen Diskurses über die Bildform Porträt, nur zeigt die Figur weder Dante, noch ist sie von Giotto, noch ein Bildnis (S. 16–26). Zugleich ist sie von allen Bildniszuschreibungen Vasaris an Giotto – in den *Vite* von 1550 begegnet beiläufig eine weitere<sup>1</sup> und in der Edition von 1568 folgt eine unüberschaubare Menge (*Giottus pictor* Band 1, S. 32) – die bei kritischer Lektüre einzige, die eine Diskussion erfordert (abgesehen vielleicht vom in der Michelozzo-*Vita en passant* genannten Stifterbild Karls von Kalabrien, von dem bereits die Rede war, S. 21–22). Mit Distanz sind demnach Erwägungen zu Giotto als Porträtist und zur frühen Porträtmalerei zu betrachten, wo sie von Vasaris Giotto-Texten ausgehen, auch die ungemein einflußreichen eines Jacob Burckhardt.<sup>2</sup>

Insbesondere paßt Vasaris Kriterium „nach der Natur abbilden“ („ritrar di naturale“) weniger zu einem Diskurs über die Repräsentation von bestimmten Personen als zu dem über das Naturstudium im allgemeinen. Während es dort auf die Funktion des Produkts ankommt (eine Art Stellvertretung auf der Grundlage eines objektiven Erkennens oder Wiedererkennens), geht es hier um eine Methode von Produktion (mimetische Arbeit, die auf Strukturähnlichkeit zwischen Naturvorbild und Artefakt zielt). Damit lenkte Vasari den Diskurs über das Porträt und gerade das frühe Porträt in eine problematische Richtung. Dies zeigt etwa der Aufsatz *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters* von Harald Keller (1939), der lange als fundamental galt: In den Augen des Autors sind die Indizien für mimetische Formfindung („Naturalismus“) ein maßgebliches Kriterium bei der Identifizierung eines Porträts als Porträt. Tatsächlich ist es uns beim Anblick der bildlichen Darstellung eines Menschen, den wir nicht persönlich kennen oder kannten, aber unmöglich zu bestimmen, ob nicht-standardisierte Formen vorkommen, weil sie die Person wiedererkennbar machen (die markante Nase als Wiedergabe der markanten Nase des porträtierten Modells), oder ob sie das Artefakt als eine naturanaloge Struktur beglaubigen sollen (die markante Nase als Naturalismus-Signal).<sup>3</sup>

1 Gemeint ist das angebliche Malatesta-Porträt „in una nave“, das zu dem untergegangenen, sicher nach 1356 entstandenen Michelina-Zyklus in Rimini gehörte (*Giottus pictor* Band 1, S. 30 f.). Gleichwohl wird es zuweilen als Beleg für Giotto's Porträtmalerei angeführt, so zuletzt von: S. Romano, *Giottos O*, Bologna 2015, S. 134.

2 J. Burckhardt, Das Porträt in der Malerei, in: J. Burckhardt, *Werke*, Bd. 6, München und Basel 2000, S. 140–281. Zwar sah der Autor die Unschärfen in Vasaris Text (s. bes. S. 149 f.), überließ sich aber dem damals alternativlosen Strom der von Vasari gebotenen Information.

3 H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, *Römisches Jahrbuch für*

Und selbst, wo physiognomische Strukturen komplett in eine bildliche Darstellung übernommen werden (oder wo dies als plausibel angesehen werden kann – man denke an die Zuschauer in Altrichieros Historienbildern, S. 143–165), versteht es sich, daß nur dann von Porträts gesprochen werden kann, wenn die Absicht vorliegt, Stellvertreter der zugehörigen Personen zu schaffen. Ist dies nicht der Fall (und repräsentiert die Wiedergabe des *einen* Menschen die Anwesenheit eines *anderen*), so haben wir Studien vor uns: Sie dienen den Modellen nicht, sondern nutzen sie. Pioniertätigkeit auf dem Gebiet des Naturstudiums und Pioniertätigkeit auf dem Gebiet des Porträts sind getrennte Felder der Entwicklung von Darstellungstechnik.

In diesem Kapitel geht es um das frühe Porträt. Zwei Umstände seien hervorgehoben. Erstens: Giotto hat tatsächlich eine ganze Reihe von Darstellungen bestimmter Zeitgenossen hinterlassen, die Vasari aber entgangen sind, weil sie nicht dem entsprachen, was er von Giotto als Porträtmaler erwartet hat. Die Rede ist von den Stifterbildern (*Giottus pictor* Band 2, S. 582–586). Zweitens: Im Verlauf des Jahrhunderts, das auf Giottos Wirken folgte, hat sich in Europa jene Bildform herausgebildet, an die jeder denkt, wenn von einem „Porträt“ die Rede ist – das selbständige *Tableau* (im Sinn von Bildfeld), auf dem der Dargestellte gemalt, gezeichnet oder fotografiert als Büste oder Halbfigur erscheint und anhand der Gesichtszüge identifizierbar ist. Zu den Inkunabeln gehört ein kleines Gemälde im Dom Museum Wien, das in der lokalen Forschung eine große Rolle spielt, dessen Schlüsselposition in der Geschichte der europäischen Malerei aber lange nicht beschrieben wurde (Taf. VI).<sup>4</sup> Es zeigt Herzog Rudolf IV. von Österreich (1339–1365).

#### IRRITATION

Gern wäre Thomas Ebendorfer (1388–1464) beim Anblick der Tafel dem damals schon fast 100 Jahre toten Fürsten als Persönlichkeit begegnet. Erstens hatten er und seine Zeitgenossen eine fesselnde Vorstellung vom „Stifter“, wie man ihn später nannte.<sup>5</sup> Zu ihr gehörte Tatkraft

*Kunstgeschichte* 3, 1939, S. 229–356. Vgl. demgegenüber den Ansatz von Georgia Sommers Wright in ihrer Kritik an Studien zu frühen Porträts: G. S. Wright, 'The Reinvention of the Portrait Likeness in the Fourteenth Century', *Gesta* 31, 2000, S. 117–134.

4 Symptomatisch, daß es in Perkinsons wichtigem Buch an gerade einer Stelle erwähnt wird: St. Perkinson, *The Likeness of the King: a prehistory of portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009, S. 293. Völlig unbekannt scheint es dem Autor der folgenden Studie zu sein: D. Olariu, Das andere Porträt. Die Ursprünge des spätmittelalterlichen Bildnisses, in: *Kanon Kunstgeschichte: Einführung in Werke, Methoden und Epochen, Band 1 Mittelalter*, ed. K. Marck und M. Schulz, Paderborn 2015, Bd. 1, S. 380–400.

5 Auch wenn „der Stifter“ als Beiname erst im 18. Jahrhundert aufkam, stand Rudolfs Rolle beim Ausbau Wiens nie in Frage: R. Kohn, Stadtpfarrkirche und landesfürstlicher Dom: Der Interpretationsdualismus der Wiener Stephanskirche im 14. Jahrhundert, in: *Der Hof und die Stadt: Konfrontation, Koexistenz und Integration in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, ed. W. Paravicini und J. Wettlaufer, Ostfildern 2006, S. 183–203, bes. 201.

im Übermaß. Hätte der mit fünfundzwanzig Verstorbene länger regiert, „er hätte Österreich entweder in den Himmel erhoben oder an den Rand des Verderbens gebracht“, so hieß es angeblich nach Rudolfs Tod,<sup>6</sup> Zweitens war Ebendorfer Chorherr des Allerheiligen-Kapitels der Wiener Stephanskirche sowie Absolvent und zeitweilig Rektor der Wiener Universität – die eine wie die andere Institution eine Schöpfung des Herzogs. Rudolfs Projekte hatten den aus einem niederösterreichischen Flecken und undurchsichtigen Verhältnissen stammenden Gelehrten und Diplomaten „gemacht“ und gaben ihm zeitlebens Rückhalt.<sup>7</sup> Drittens hatte er als Chorherr das Bildnis regelmäßig vor Augen. Es wurde in der Stephanskirche in Wien aufbewahrt, wo Rudolf in einer Gruft im Chor begraben war. Ein Autor des 17. Jahrhunderts weiß, es sei unterhalb einer steinernen Inschriftplatte, die den Tod des Herzogs meldet, in der mittleren Apsis an der Wand „angeheftet“ gewesen.<sup>8</sup> Der kostbar in Schwarz eingelegte Text der Platte führt wichtige Leistungen Rudolfs an und erwähnt, daß er eine Tochter Kaiser Karls IV. zur Frau hatte. Von den Gründungen findet allein das Allerheiligenkapitel Erwähnung: „Stifter dieser Probstei“ („huius Praepositurae fundator“) sei er gewesen.<sup>9</sup> Die Platte kann nur bald nach dem Tod des Herzogs auf Veranlassung des Kapitels installiert worden sein.

Da ein kleines Tafelbild *per se* beweglich ist, muß das nicht heißen, es sei für den Platz unter der Inschrift geschaffen worden. Andererseits ist die Rückseite (anders als bei vielen frühen Porträts) unbemalt,<sup>10</sup> was dafür spricht, daß die Tafel fixiert in Erscheinung treten sollte. Und die anderen Umstände zeigen, daß das Bild schon früh war, was es noch immer ist: Besitz des Kapitels. Vermutlich handelt es sich um ein Geschenk Rudolfs. Unter der Inschrift hing es wenige Schritte vom Hochaltar entfernt in einem Ebendorfer und seinen Brüdern vorbehaltenen Bezirk, so daß es – aus nächster Nähe sichtbar – ihrem Gedenken ein Gesicht geben konnte. Und doch ließ es Ebendorfer ratlos, wie wir aus der Rudolf-Passage seiner *Chronica Austriae* erfahren:<sup>11</sup>

6 Thomas Ebendorfer, *Chronica Austriae*, ed. A. Lhotsky (Monumenta Germaniae Historica), Berlin 1967, S. 287: „Fertur siquidem, quod, nisi fuisset sublatum de medio, Austriam usque ad celum extulisset aut penitus casui exposuisset ...“

7 A. Lhotsky, *Thomas Ebendorfer: Ein österreichischer Geschichtsschreiber, Theologe und Diplomat des 15. Jahrhunderts* (Schriften der Monumenta Germaniae Historica 15), Stuttgart 1957.

8 Johannes Matthias Testarello della Massa, *Historia ecclesiastica urbis Viennensis a conversione ad fidem christianam usque ad annum 1685*, ÖNB, Codex 8227, S. 146 (185): „Unter dießen Schrifften ist besagten Rudolphi abbildung angeheftet, welche anjetzo in der Heiligthumbkammer verwahrt wird.“ Den Text machte mir Barbara Schedl zugänglich.

9 H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien* (Österreichische Kunsttopographie XXIII), Baden bei Wien 1931, S. 226.

10 Keinerlei Indizien rechtfertigen die Spekulation, die Rückseite könnte ursprünglich bemalt gewesen sein: M. Grzeda, „Das älteste selbständige Bildnis der deutschen Kunst“: A Reconstruction of the Portrait of Rudolf IV, in: *Hermeneutik des Gesichts: Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, ed. U. Fleckner und T. Hensel, Berlin und Boston 2016, S. 123–140, bes. 126.

11 Ebendorfer, *Chronica Austriae*, S. 289: „Ipsius alias apud suum mausoleum physionomiam in pictura conspexi: latam faciem partim lividam habere ex colera, oculos grandes, os mediocre, mentum et genas nigra harba suffusas licet rara – que quid designent, pronostico medicorum committo.“

*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 dünnen Bart überzogen – was dies alles bedeuten mag, überlasse ich dem Urteil der Ärzte.*

Als Theologe hat der Autor die aus der Antike überlieferte Grundannahme der Physiognomik, in den Gesichtszügen sei der Charakter ablesbar, wohl kritisch beurteilt, stand die Annahme eines festliegenden Charakters doch im Widerspruch zum Glauben an die Wahlfreiheit zwischen gut und böse.<sup>12</sup> Wirklich würde jenes Merkmal, das Ebendorfer nennt und das sich auf diesen Diskurs beziehen läßt, in die Irre führen: die großen Augen. Hilfreich ist ein Blick ins *Secretum Secretorum*, einen Universalratgeber, der in verschiedenen lateinischen und volkssprachlichen Versionen in ganz Europa verbreitet war. Die relevante Stelle im Kapitel über Menschenkenntnis lautet in der mittelhochdeutschen Übersetzung: „Wes augen grozz sind, der ist träge“,<sup>13</sup> und in einer altenglischen Übertragung, die auf einer anderen lateinischen Redaktion fußt: „Bygge eyes betokeneth to be envyouis, unshamefast, slowe & unobedyet.“<sup>14</sup> Träge und *slow* passen so schlecht wie nur möglich zu Rudolf, wie er in Erinnerung war. Wohl um auf eine andere Spur zu kommen, bediente sich Ebendorfer medizinischen Wissens und speziell der Säftelehre des Galen. „Bläulich infolge von Galle“: Einerseits spricht ein von der Dominanz eines der Kardinalsäfte – Blut, gelbe Galle, Schwarzgalle, Schleim – verfärbtes Gesicht nach mittelalterlicher Auffassung für eine Gesundheitsstörung und wäre plausibel als Vorsymptom des Fiebers, an dem Rudolf jung starb. Andererseits müßte ein Übermaß an schwarzer Galle, wie es laut Lehrbuch einen Teint „lividus vel niger“ verursacht, zu Melancholie und Antriebsschwäche führen.<sup>15</sup> Und damit wäre der Betrachter wieder bei der Lesart, die allem widerspricht, was über Rudolf in Erinnerung war. Nicht von ungefähr steht am Ende der Passage das Eingeständnis von Ratlosigkeit. Trotzdem hat Ebendorfers Versuch Weichen bis in die Gegenwart gestellt: Alphons Lhotsky sah 1965 auf der Tafel „einen leidenden, zumeist melancholischen Mann“, dabei sei Rudolf doch ein „rastlos tätiger, überaus temperamentvoller Mensch gewesen“.<sup>16</sup> Und ein anderer Historiker erkannte 2001 einen „kranken Mann“.<sup>17</sup>

12 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 70–71.

13 *Secretum Secretorum*, Freiburg Universitätsbibliothek Hs. 1500, 17 (Transkription von Rabel Bacher, Nigel Palmer und Regula Forster: [www.geschkult.fu-berlin.de/e/semiarab/arabistik/Mitarbeiter\\_innen/professoren/forster/Zimmernsches\\_Secretum/ZimmernschesSecretum\\_Text.pdf?1347695623](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/semiarab/arabistik/Mitarbeiter_innen/professoren/forster/Zimmernsches_Secretum/ZimmernschesSecretum_Text.pdf?1347695623), letzter Zugriff: 06.08.2019), S. 46, 14.

14 R. Copeland, *The Secrete of Secretes of Arystotle*, London 1528, unpaginiert.

15 *Archimatheï Salernitani Glossae in Isagogas Johannitii: Ein Kursus in mittelalterlicher Physiologie nach dem Codex Trier Bischöfliches Priesterseminar 76A und dem Codex Toletanus Archivio y Biblioteca Capitulares 97–14*, ed. H. Grensemann (Kommentare zu mittelalterlichen medizinischen Schultexten), Hamburg 2004, S. 44.

16 A. Lhotsky, Rudolf IV: Gedenkrede vor der Philosophischen Fakultät der Universität Wien am 12. März 1965, in: A. Lhotsky, *Aufsätze und Vorträge II: Das Haus Habsburg*, Wien 1971, S. 106–117, bes. 107.

17 A. Niederstätter, *Die Herrschaft Österreich: Fürst und Land im Spätmittelalter*, Wien 2001, S. 170.

Ebendorfer läßt zwei Elemente unerwähnt, die das Bildnis prägen und ohne die er sich über die Identität des Dargestellten schwerlich hätte sicher sein können: Das eine ist die Erzherzogs-krone, die real (noch) nicht existiert haben muß, als der Maler sie „porträtiert“ hat: Bedarf für die Insignie eines „Erz“-Herzogs bestand überhaupt erst, nachdem Rudolf diesen Titel 1358/59 im sog. *Privilegium Maius* erfunden hatte. Und selbst dann nicht wirklich, denn eine Krönung Rudolfs, bei der man sie als materielles Objekt gebraucht hätte, hat es nicht gegeben.<sup>18</sup> Das andere ist die Inschrift, welche die Identität und den Rang des Dargestellten (einschließlich des angemessenen Titels) für Nachgeborene wie Ebendorfer sichert: „Rudolfus Archidux Austrie & cetera“.

Unerwähnt bleiben auch bestimmte Schönheiten: das aus einem purpurnen *drappo tataresco*, einem orientalischen Gold-Seide-Stoff genähte Gewand, das die Schultern deckt,<sup>19</sup> die seidigen blonden Haare, der schimmernd blonde Schnurrbart (bei einem Kinn- und Wangenbart, der genau besehen nicht als dünn, sondern als Haar für Haar gepflegt zu verstehen ist), die langen dunklen Wimpern (über in Wahrheit nicht auffällig großen Augen), der – wie bei Giotto's Ognissanti-Madonna – sprechend geöffnete Mund. Andere Phänomene deutet Ebendorfer falsch: Wo er ein „breites Gesicht“ sah, handelt es sich tatsächlich um eine Überlagerung aus Profil (Nase), Dreiviertelprofil (Mund-Kinn-Region) und Halbprofil (Umriss). Auch ist die Haut nicht bläulich verfärbt, sondern die Gesichtsoberfläche wurde durch Licht und Schatten intensiv von dunkel nach hell modelliert, was dem Kopf Plastizität verleiht – *rilievo*, um einen wenig später von Giotto's Urenkelschüler Cennino Cennini eingeführten Begriff zu verwenden.<sup>20</sup>

Alle Merkmale sprechen dafür, daß das Bild keinen Melancholiker oder Totgeweihten erscheinen lassen will, sondern einen anziehenden jungen Fürsten in prächtiger Aufmachung – und dies so eindeutig, ähnlich, lebendig und leiblich wie möglich. In jenen Jahren, als das Bild entstand, ließ Petrarca im 40. Dialog seiner *De remediis utriusque fortuna* die Figur der *Ratio* wie folgt über die Qualitäten von Tafelbildern sprechen (und solchen Erwarmungen an Malerei nach Giotto wollte der Künstler von Rudolfs Porträt wohl gerecht werden):<sup>21</sup>

*So fesseln uns die lebendigen Gesten der [in Wirklichkeit] blutlosen Wesen, die Bewegungen der [in Wirklichkeit] unbewegten Bilder, Bildnisse, die aus dem Rahmen hervorkommen, und die Wiedergabe atmender Züge, so daß man geradezu erwartet, daß Stimmen herausdringen.*

18 H. Fillitz, Zum Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich, in: *Michael Stettler zum 70. Geburtstag: Porträtstudien*, Bern 1983, S. 98–103, bes. 99–101.

19 M. Ritter, Ästhetik und Repräsentation: Arabische Schrift in orientalischen Gewändern und der Gold-Seide-Stoff für Abū Sa'īd von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien), *Biblios: Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift* 61, 2012, S. 5–28, bes. 7–8: Die Frage, ob es sich um einen orientalischen oder orientalisierenden Stoff handelt, stellt sich im Medium Malerei nicht wirklich, denn natürlich wollten Auftraggeber und Maler das Original und nicht Ersatz dargestellt wissen.

20 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. F. Brunello und L. Maganato, Vicenza 1982, S. 10 f. (x).

21 „Sic exanguium vivi gestus, atque innoblium motus imaginum, et postibus crumpentes effigies, ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc eruptruras paulo minus praestoleris voces.“  
Zit. nach: *Francisci Petrarchae De Remediis utriusque Fortunae Libri Duo*, Genf 1628, S. 161.



Abb. 32: London, National Gallery: Porträt eines Mannes mit rotem Turban (Jan van Eyck), 26 x 19 cm



Abb. 33: Stift Vorau: Porträt Kaiser Friedrichs III., 43,7 x 33 cm

Allerdings schließen sich die Einzelheiten zu keiner kohärenten Struktur aus Körper und Raum zusammen, wodurch das Bild die Standards des neuzeitlichen Porträts und unserer Sehgewohnheit verfehlt. Kurt Bauch kritisierte das Rudolf-Bildnis von diesen Standards her 1961 so: „Das Gesicht ist nicht folgerichtig verkürzt, das Verhältnis zur Büste ohne Leben.“<sup>22</sup> Es handelt sich um Standards, die zu Ebendorfers Zeit noch neu, aber schon in Kraft waren. Ohne daß es dem Chronisten und den vielen Bildbetrachtern nach ihm bewußt wurde, scheiterte ihre Bildlektüre am Widerstand technischer und ästhetischer Obsoleszenz.

Während Ebendorfers Studienzeit, d. h. in den zwanziger und dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts, entstanden fern von Wien in den Niederlanden Bildnisse, die heute zugleich als Gründungswerke und Klassiker der Porträtmalerei gelten, darunter etwa das von Jan van Eyck signierte und auf 1433 datierte Porträt eines Mannes mit rotem Turban in der National Gallery in London (das ohne gute Gründe zuweilen als Selbstbildnis des Malers angesprochen wird, Abb. 32).<sup>23</sup> Sie entwerfen physisch und psychisch scharf konturierte Personen. Reflektiertheit suggeriert der dem Augenblick entthobene Ausdruck, zu dem in jedem Fall ein *geschlossener* Mund gehört, physische Präsenz stellt die spontan einleuchtende Position des Kopfes im Bild-

22 K. Bauch, Bildnisse des Jan van Eyck, *Jahresheft 1961/62 der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, S. 96–142, bes. 120.

23 I. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues), London und New Haven 1998, S. 212–217.

raum her, der im Fall des Londoner Bildnisses hocheffizient durch den Turban erschlossen wird. Wie rasch dies in Österreich relevant wurde, belegt ein Porträt Kaiser Friedrichs III., Rudolfs Großneffen, in dessen Dienst Ehendorfer lange Jahre stand (Abb. 33). Es ist alter Besitz der Chorherren von Stift Vorau in der Steiermark und will als eine Art Gegenstück zur Rudolf-Tafel der Stephanskirche wahrgenommen werden. Diese war also mindestens in den Kreisen der österreichischen Kleriker eine veritable „Ikone“. Auf den aktuellen Stand der Porträtkunst gebracht ist das Friedrich-Bildnis durch die Vergrößerung des Bildausschnitts, die das Erscheinen des Kopfes vom Format löst, vor allem aber durch den konzentrierten Habitus und durch die schlüssige Erscheinung des Halbprofils. Die Stereometrie der Krone wurde genutzt, um das Volumen des Kopfes zu beglaubigen. Bei der Rudolf-Tafel erscheint die Zackenreihe wie auf die Fläche gelegt und unterstreicht den Eindruck einer Montage zwischen vier Leisten.

In der polyphokalen Unbestimmtheit der Projektion hebt sich die Wiener Tafel aber nicht nur von den Porträts des 15. Jahrhunderts ab, sondern unterbietet auch bestimmte Standards von Darstellungstechnik, die Giotto gesetzt hatte und die längst in Mitteleuropa angekommen waren: Die Technik, die Köpfe der handelnden Personen quasi im Raum zu drehen und in jeder gängigen Position vor dem Publikum „folgerichtig verkürzt“ (wie Bauch es fordert) erscheinen zu lassen, beherrschten die (talentierten) Maler seit Giotto routinemäßig und belebten mit diesem Spiel ihre Bilderzählungen. Der angebliche Dante im Bargello und seine Genossen geben ein gutes Beispiel, wie sich die Köpfe der um die Herrscherfigur, Führer der *laici*, geordneten *fideles* von rechts nach links vom Fastprofil („Dante“) bis zum Fast-en-face auffächern (Abb. 1). In authentischen Giotto-Werken treten die Varianten noch differenzierter gestuft auf. Aber schon im Vergleich mit den Bargello-Häuptern ist das Defizit des Rudolf-Kopfes hinreichend deutlich. Es stellt sich damit die Frage, ob die Rudolf-Tafel ein schlicht unbcholfenes oder ein experimentelles Produkt ist.

## DER BLICK ZURÜCK

Experimentell – diese Annahme ist alles andere als abwegig: Zusammen mit dem Bildnis König Johanns des Guten von Frankreich (1350–1364; Taf. VII) gilt die Wiener Tafel als das älteste Porträtmalerei im neuzeitlichen Sinn, vorzeitiger Vertreter jener Bildform, die seit dem 16. Jahrhundert die häufigste war und bis zur Durchsetzung der Fotografie im 19. Jahrhundert die Maler Europas ernährt hat. Dabei fällt es leicht, für die Art, wie der Kopf des Königs auf der Louvre-Tafel präsentiert wird, eine Vorgeschichte zu rekonstruieren: Anders als die Protagonisten narrativer Szenen, von denen schon die Rede war, und anders als Heilige in Andachtsbildern werden im Italien der Jahrzehnte nach 1300 die Stifter- und Orantenfiguren häufig ins Profil gedreht – so auch an der Altarwand der Bargello-Kapelle (Abb. 5): Im Gegensatz zum angeblichen Dante erscheint Fidesmino da Varano, der Stifter, im echten Profil. Dasselbe galt für sein Gegenüber, den Prälaten, von dessen Gesicht gerade genug erhalten ist, um hier Sicherheit zu bieten. Beispiele von regelrecht in die Erzählung eingebetteten Stifterporträts im Profil finden sich in Agnolo Gaddis S.-Croc-Fresken (vgl. S. 128–129). Es war Giotto, der die

Wende zum Profil vollzogen hat: Sämtliche Stifterbildnisse seines Œuvres außer dem ältesten im Navicella-Mosaik von 1298/1300 sind Profilfiguren: Jacopo Stefaneschi kniend einmal zu Füßen Christi, einmal zu Füßen des heiligen Petrus am Polyptychon der vatikanischen Basilika, Teobaldo Pontano kniend einmal zu Füßen der heiligen Magdalena, einmal zu Füßen des heiligen Rufinus in der Magdalenen-Kapelle in Assisi, Enrico Scrovegni und ein Paduaner Domherr kniend zu Füßen Mariens im Weltgericht der Arenakapelle (*Giottus pictor* Band 2, S. 582–586).<sup>24</sup>

Die Darstellungen Stefaneschis werfen ein besonderes Problem auf – Giotto hat den Kardinal als jungen Mann gekannt, und es ist unsicher, ob er ihn später noch einmal gesehen hat (vgl. S. 247). So sollte man von den anderen Werken ausgehen und kann hier feststellen: Die beiden Darstellungen Teobaldo Pontanos sind physiognomisch weitgehend identisch, während die Gesichter Pontanos, Scrovegnis und des Paduaner Prälaten physiognomisch deutlich voneinander abweichen (Abb. 34–37). Menschen sowohl wiedererkennbar als auch unterscheidbar zu machen, so hat der Pariser Hofarzt und Dichter Évrart de Conty († 1405) den anthropologischen Auftrag des Gesichts beschrieben.<sup>25</sup> Von dorthier heißt Porträtqualität: Wiedererkennbarkeit und Unterscheidbarkeit von Individuen im visuellen Medium. Unterscheidbarkeit ist in Giottos Profilbildnissen eindeutig hergestellt; Wiedererkennbarkeit durch die Zeitgenossen ist dadurch nicht belegt – daß es sich um ein in Giottos Umfeld bekanntes Konzept handelte, macht aber eine Passage im Aristoteles-Kommentar des Pietro d'Abano deutlich: Während der Jahre zwischen 1306 und 1310 in Padua schreibend und wohl in Kenntnis der Stifterbilder der Arena-Kapelle nennt er Giotto als Beispiel eines Künstlers, der sich auf die Herstellung wiedererkennbarer *imagines* bestimmter Menschen versteht (II c 1): Durch Bilder wie die von Giotto erlangen wir eine Vorstellung von dem Dargestellten, „die von der Art ist, daß wir ihn erkennen würden, wenn er uns begegnete“.

Neben den knienden sowie den integrierten Ganzfiguren gab es im Trecento-Italien und im weiteren Giotto-Umkreis auch schon das Profilbildnis-*tableau*, wenn auch als Wandfeld und nicht als bewegliche Tafel: Quasi in der Predella des freskierten Johannes-Retabels im Südquerhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi findet sich das Bild eines betenden Mannes, der, sofern er mit dem in einer Urkunde des Jahres 1300 genannten Stifter des Johannesaltars identisch ist, Puccio di Ventura hieß und ein Bürger von Assisi war (Abb. 38). Der Maler Pietro Lorenzetti knüpfte mit dem Bildnis an Giottos Stifterauftritte an (in S. Francesco standen ihm die Figuren Pontanos in der Magdalenen-Kapelle unmittelbar vor Augen), er nahm im vorliegenden Fall aber Abschied nicht nur von der Ganzfigur, sondern auch von der szenischen Integration. Ein Grund dafür war, daß die Heiligen, denen sich der Stifter zuordnen läßt, ihrer-

24 Zu Giottos Porträts zuletzt: Romano, *Giottos O*, S. 133–140. Serena Romano und ich stimmen darin überein, daß wir in der Kultur des päpstlichen Rom einen wichtigen Referenzrahmen für Giottos Porträtkunst sehen (*Giottus pictor* Band 2, S. 582–586), wir differieren unter anderem in der Datierung des Navicella-Mosaiks mit dem Porträt Stefaneschis.

25 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 153. Évrart de Conty, *Le livre des eschez amoureux moralisés*, ed. F. Guichard-Tesson und B. Roy, Montréal 1993, S. 30 f. Perkinson scheint mir den Neuigkeitswert von Évrarts Feststellung zu überschätzen.



Abb. 34: Assisi, S. Francesco, Magdalenen-Kapelle: Teobaldo Pontano vor dem heiligen Rufinus, (Giotto)



Abb. 35: Ebenda: Teobaldo Pontano vor der heiligen Magdalena (Giotto)



Abb. 36: Padua, Arena-Kapelle: Enrico Scrovegni vor der Muttergottes (Giotto)



Abb. 37: Ebenda: unbekannter Kanoniker (Giotto)



Abb. 38: Assisi, S. Francesco, Südquerhaus der Unterkirche: Stifterbildnis am Johannesaltar (Pietro Lorenzetti)

fußten auf Schattenrissen.<sup>26</sup> Auch wenn Schriftquellen fehlen, klingt das plausibel und noch plausibler, wo es um die Profilbildnisse des Trecento geht. Wichtig ist dabei eine Koinzidenz: Zum einen ist allein im Kontur des Profils Ähnlichkeit optisch objektivierbar (jedenfalls galt dies, bevor ein Erfassen und Vergleichen biometrischer Daten mit Hilfe von Computerpro-

seits in Halbfigur auftreten. Doch war wohl auch das Paradigma des Münzbildes von Bedeutung: Laut dem zitierten Aristoteles-Kommentar des Pietro d'Abano sind wichtige Erscheinungsformen des Porträtgenre „Bilder, wie Münzen sie zeigen, auf denen man die Gesichter der römischen Kaiser wie Caesar, Nero usw. eingepreßt findet“. (II c 1) Die römischen Münzen präsentieren stets den Profilkopf und binden ihn mittels Inschrift an die historische Person. Daher empfahl sich das Profil und insbesondere die Profilbüste als eine bereits erprobte Form des Porträts.

Doch war es nicht nur das Beispiel der Münze, das die Wahl des Profils nahelegte: John Pope-Hennessy und Lorne Campbell vermuteten, die hochgradig individualisierten Profilporträts der italienischen Renaissance

<sup>26</sup> J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, S. 3. L. Campbell, *Renaissance Portraits: European Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven und London 1990, S. 160.

grammen möglich war),<sup>27</sup> zum anderen kann der Profilkontur mit einfachster optischer Technik festgehalten werden: In Frage kommen der Schattenriß, die Pause im Gegenlicht oder die Nachzeichnung vor einem gerasterten Hintergrund. Nicht fehlgehen dürfte, wer der vormodernen Malercipraxis jede Möglichkeit zugesteht, die Technik der Formfindung einfach und treffsicher zu machen, wie die Maler bekanntlich auch jede Möglichkeit nutzten, den Prozeß der Formübertragung zu optimieren, so etwa durch Schablonen. Treffsicherheit der Formfindung und Effizienz der Übertragung scheinen bei den beiden Pontano-Bildnissen in Assisi zusammenzufallen: Ersichtlich folgt das Profil derselben – aus dem Schatten oder im Gegenlicht gewonnenen – Schablone, die Giotto an der Wand unter verschiedenem Winkel angelegt hat.<sup>28</sup>

Daneben kommt dem Schatten Indexcharakter zu, eine im 14. Jahrhundert belegte Vorstellung. In Dantes *Commedia* (*Purgatorio* III, 16–30) ist der Schlagschatten das Zeichen des realen Menschenkörpers („l'ombra della carne“) und macht ihn unterscheidbar von den Scheinkörpern der Verstorbenen, die im Jenseits wohnen.<sup>29</sup> Und als Silhouette und Index des Modells soll das Porträt in mythischer Vorzeit erfunden worden sein, so teilen Plinius (*Naturalis historia* xxxv, 43) und ähnlich Quintillian (*Institutio Oratoria* II, 7) mit: Stellen, die bekannt waren.<sup>30</sup> Dies erinnert daran, daß nach Überzeugung der vormodernen Christen bestimmte „wahre“ Bilder Christi indexikalisch verfaßt sind, darunter die Veronica-Ikone, deren Prototyp durch die Berührung des Gesichts mit einem Tuch entstanden sein soll – Bild und Berührungsreliquie des Erlösers zugleich.<sup>31</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint Giottos Schwenk zum Profil zugleich pragmatisch und aus verschiedenen Perspektiven theoretisch begründet und präsentiert sich nicht nur als Erfindung, sondern auch als Syntheseleistung.

Die Praxis der Bildherstellung konnte beim Porträt darin bestehen, daß der Künstler aus dem Schatten (im weitesten Sinn) den Umriß gewann; in den mit technischen Mitteln festgelegten Kontur füllte er dann Binnenelemente ein. Letzteres scheint bei Giotto sorglos konventionell geschehen zu sein. Gegenüber dem Kontur wirken diese Elemente vorgefertigt und heben sich wenig von den entsprechenden Gesichtsdetails der Akteure in Historienbildern ab.<sup>32</sup> Gleichzei-

27 J. Lipman, 'The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento', *The Art Bulletin* 18, 1936, S. 54–102, bes. 59 f. M. Collareta, Modi di presentarsi: taglio e visuale nella ritrattistica autonoma, in: *Visuelle Topoi*, ed. U. Pfisterer und M. Seidel, München 2003, S. 131–145, bes. 137 f.

28 Vgl. P. Seiler, Giotto als Erfinder des Porträts, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, ed. M. Büchsel, Mainz 2003, S. 153–172, Abb. 5a und 5c: Die in Seilers Gegenüberstellung feststellbaren Abweichungen gehen auf mangelnde Sorgfalt bei der Umzeichnung oder auf schlechte Vorlagen zurück.

29 V. I. Stoičhita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, S. 45. Neues zu dem Thema ist von Gerd Micheluzzi zu erwarten, der eine Dissertation über die Darstellung von Schatten vorbereitet.

30 Vgl. E. Castelnuovo, Il significato del ritratto pittorico nella società, in: *Storia d'Italia* 5.2: *I documenti*, Turin 1973, S. 1033–1094, bes. 1048.

31 H. Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 233–252.

32 Vgl. Keller, Entstehung des Bildnisses, S. 299 f. und dessen Argumentation folgend Seiler, Giotto

tig gab es Spielräume der Gestaltung. Das zeigen wieder die beiden Teobaldo Pontano-Porträts, die sich nicht nur im Neigungswinkel des Profils, sondern auch in der Wiedergabe der Augenregion unterscheiden: Beim aufblickenden Kopf ist der Brauenbogen untersichtig gegeben, beim anderen nicht. Der kleine Unterschied, mit dem Giotto in Gesichtern auch sonst operiert, sorgt für eine klare Differenzierung anhand der Rollen: Teobaldo, der Büsser vor Magdalena, Teobaldo, der Amtsträger vor Rufinus, dem ersten Bischof von Assisi.

Pietro Lorenzettis Freskoporträt, das die Erinnerung an Puccio di Ventura (oder seinen namentlich nicht bekannten Nachfolger als Sponsor des Altars in Assisi) bewahrt, dürfte ebenso zustande gekommen sein: eine nachgezogene Profillinie, kombiniert mit einer konventionellen Binnenzeichnung – nicht auszuschließen, daß die Gestalt der Nasolabialfalte mehr mit Giottos Pontano-Porträts zu tun hat als mit dem Aussehen des Porträtierten.

Dies ändert sich aber noch im 14. Jahrhundert. Petrarcas Bildnis im Pariser Codex seines Werks *De viris illustribus* (BNF, Ms. fr. 6069 F), die als Zeichnung Altichieros in Frage kommt (S. 230), zeigt, was die Linien und Schatten etwa der Mundregion angeht, ein strukturelles Kontinuum von Kontur und Binnenelementen (Abb. 39). Die Ausstattung des Buches ist auf 1379 datiert, fünf Jahre nach dem Tod des Dichters; die Büste, die einen Mann in vorgerückten Jahren zeigt, kann durchaus ein Bild nach dem Leben reproduzieren.<sup>33</sup> In einem der Altersbriefe (Seniles I, 6) berichtet Petrarca von zwei Porträts, die sein Verehrer Pandolfo Malatesta von ihm hatte anfertigen lassen.<sup>34</sup> Das eine entstand offenbar in Avignon vor der Rückkehr nach Italien, d. h. vor 1353. Der Künstler war „von einem fernen Ort für viel Geld“ hergeschickt worden, um „die ersehnten Züge des unbekanntes Mannes mit nach Hause zu bringen“. Das andere entstand 1356 in Mailand,<sup>35</sup> als Pandolfo und Petrarca keine einander Unbekannten mehr waren und das erste Porträt des nun Zweiundfünfzigjährigen sich als nicht (mehr) ähnlich erwies. Beauftragt war laut dem Autor ein Künstler, der als der beste seiner Zeit galt. Da er mit Petrarca befreundet war, konnte er die ersten Studien unbemerkt treiben. Dies deutet auf ein Profil.

---

als Erfinder. Zu differenzieren ist allerdings zwischen den großen und den kleinen Formen: Die kleinen sind auswechselbar, die großen nicht.

33 G. L. Mellini, Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca, in: *Da Giotto al Mantegna*. Ausstellungskatalog, ed. L. Grossato, Padua 1974, S. 51–54.

34 „Multos quidem ille vir per annos antequam me videret, loquaci tantum fama excitus, pictorem, non exiguo conductum nec paucorum dierum spatio, misit ad locum, qui ea me tempestate incolam habebat, ut is sibi in tabellis exoptatam ignoti hominis faciem reportaret. [...] Denique victor in patriam confecto bello multa cum gloria, reversurus, quod neque pictor primus votum eius implesset et mutata annis esset effigies mea, alterum adhibuit. [...] Misit ergo quem potuit, magnum protus artificem, ut res sunt, qui cum ad me venisset, dissimulato proposito meque lectioni intento ille suo iure assidens – erat enim michi familiarissimus –, nescio quid furtim stilo ageret. Intellexi fraudem amicissimam passusque sum nolens ut ex professo me pingeret, quod nec tamen omni artis ope quivit efficere. Sic michi, sic aliis visum erat; cur, si queris, nescio, nisi quod sepe vehementius tentata succedunt segnius et nimia voluntas effectum necat.“ Francesco Petrarca, *Res seniles*, ed. S. Rizzo, Florenz 2006, Bd. 1 S. 88, 90.

35 E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, Mailand 2003, S. 183 f.



Francisci petrarche poetæ laureati quorundam clarissimorum heroum epithomatis ad generosissimi patris domini iohannis francisci de curia Rubice.

De Romulo primo Romanorum rege.

De Numa pompilio secundo Romanorum rege.

De Tullo hostilio tertio Romanorum rege.

De Ancho matio quarto Romanorum rege.

De Iunio bruto primo Romanorum consule.

De horatio cæle.

De luco quinto cæmario.

De cæcio sexto cæmario.

De Titio sextilio tertio cæmario.

De publico decio.

De luco papirio curfio.

De cæcio curio dentario.

De fabricio luclio.

De alexandro macedone.

De pyrro epirorum rege.

De hambale cartaginensium duce.

De gneo fabio maximo cunctatore.

De cæcio claudio cæcælio.

De claudio nerone et luco salutaræ.

De publico cæcio scipione africanus maxime.

De cæcio patre cæcio censorio.

De hæcio julio cæle.

De gneo valerio cæcio.

Abb. 39: Paris, BNE, Fr, 6069 F, Fol. Av: Petrarca (Altichiero?)

Der Name des Malers bleibt ungenannt – rücksichtsvollerweise, denn: „trotz Aufbictung aller Kunstfertigkeit“ sei ihm das Bildnis mißlungen. Die Frage ist, ob wir in der Pariser Handschrift eine Kopie nach einem der beiden aus Petrarcas Sicht gescheiterten Versuche vor uns haben, oder ob es zwischen 1356 und 1374 einen dritten Versuch mit einem für Petrarca, seine Freunde und Erben akzeptablen Resultat gab. Das Alter des Dargestellten läßt dies plausibel erscheinen.

Authentisch wirkt auch das Gesicht Johanns des Guten auf der Porträttafel im Louvre (Taf. VII). Erneut sehen die Binnenelemente nicht so aus, als kämen sie aus einem Fundus. Anders als beim Petrarca-Bildnis ist es aber gerade der geringe Zusammenhalt zwischen Kontur und Binnenzeichnung, der zu denken gibt und auf Probleme von Formfindung statt auf Routine deutet. Daneben überraschen scharf angegebene Details, etwa die kleinen Augen und die geschwollenen Unterlider. Ob der Maler dem Aussehen des Königs damit nahekam oder nicht: Über den Verlauf der Profilinie hinaus wird der Kopf als der eines Individuums glaubhaft. Wenn es beim Petrarca-Bildnis der Zusammenhalt ist, dann sind es hier die Details, die den Gedanken nahelegen, neben die technische Formfindung durch die Silhouette sei ergänzend jenes Verfahren getreten, das Vasari „nach der Natur abbilden“ („ritrar di naturale“) nennt, also jenes Naturstudium, das nicht so sehr auf individuelle als auf strukturelle Ähnlichkeit zwischen Vorbild und Bild zielt.

Weil die Pariser Tafel goldgrundig ist, wurde sie gelegentlich mit einem Heiligenbild verglichen und dem Porträt oder dem Porträtierten die Inanspruchnahme einer sakralen Aura unterstellt, wie sie zum französischen Königtum grundsätzlich passen würde.<sup>36</sup> Daß beim Goldgrund vormoderne Malerei von einem sakralisierenden Auftrag auszugehen sei, ist freilich ein erst um 1900 aufgekommenes und von keiner mittelalterlichen Schriftquelle gestütztes Klischee<sup>37</sup> und im übrigen hier gar nicht relevant. Schließlich tritt Johann ohne Insignien, in einem schlichten Gewand auf. Demnach zeigt die Tafel – auch diese Lesart gedeckt durch die Theorie der französischen Monarchie – den sterblichen Körper des Königs oder, anders gesagt, den Menschen Johann statt den durch Amtsheiligkeit gekennzeichneten *Rex*.<sup>38</sup> Sieht man von sinnhungrigen Spekulationen ab, bleibt vom Goldgrund, daß es sich um optimal veredelte Oberfläche des Bildträgers handelt, die den Bildgegenstand – nach mittelalterlicher Begrifflichkeit die eigentliche *Imago* – autonom und im Modus der Magnifizenz zum Erscheinen bringt.<sup>39</sup> Es ist also nicht so, daß der Goldgrund der Louvre-Tafel gewählt worden wäre, um etwas über den Dargestellten zu sagen, sondern er und der Goldgrund finden zusammen, weil Johanns Bild auf eine Tafel gemalt wurde und Goldgrund zum (hochrangigen) Tafelbild gehört. Bemerkenswert ist allerdings, daß in der Folge der Goldgrund beim Porträt – obwohl in der Regel dann ein Tafelbild – die Ausnahme bleibt.

36 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 291.

37 M. V. Schwarz, Goldgrund im Mittelalter: Don't ask for the meaning, ask for the use!, in: *Gold*. Ausstellungskatalog Wien, ed. Jh. Zaunschirm, München 2011, S. 29–37.

38 E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957.

39 Schwarz, Goldgrund im Mittelalter.

## DER BLICK NACH VORN

Wenn sich die Vorgeschichte des neuzeitlichen Standard-Porträts von der Pariser Tafel aus erhellen läßt, dann beginnt man, wenn es um die Fortsetzung der Erzählung geht, aber besser mit der Wiener Tafel, und dieser Umstand verdeutlicht ihren Platz in der Geschichte der Malerei. In der Porträtmalerei ab dem 15. Jahrhundert treten nicht nur der Goldgrund, sondern auch das Profil selten auf, es dominiert das Halbprofil (jedenfalls außerhalb Italiens), das dem Publikum einen attraktiveren Anblick bietet. Indem die Maler die Gesichter zu uns hindrehen, qualifizieren sie die Porträts für eine psychosoziale Rolle. Simuliert wird eine Situation, in der wir den Dargestellten sehen, ohne daß er uns sieht, die Möglichkeit von sozialer Aktion aber in der Luft liegt. In dieser Erscheinungsform und nicht im von Giotto propagierten Profil trat das Bildnis seinen medialen Triumphzug an.

Dabei ist das Halbprofil darstellungstechnisch ungleich schwieriger: Das betrifft Idealköpfe, aber mehr noch die Herstellung einer wiedererkennbaren Erscheinung. Für David Hockney, den souveränen gegenständlichen Maler und Zeichner der Nachkriegsmoderne, war es nur durch den Einsatz anspruchsvoller optischer Technologie erklärbar, daß ab einer bestimmten Zeit individuelle Erscheinung im Halbprofil sicher und routiniert in die Fläche gebannt werden konnte. Die Wende nahm er um 1420/30 an, was mit dem allgemein beobachteten Entstehen einer neuen (Porträt-)Malerei in den Niederlanden zusammenfällt.<sup>40</sup> Dennoch erfuhr die Theorie viel Kritik von Seiten der Fachkunsthistoriker: Vermutet wurde, Hockneys technische Vorstellung von Mimesis sei durch die Pop Art bedingt – wobei kaum zu übersehen ist, wie Inhalt und Tenor der Einwände gegen Hockney vom Künstlerbild des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt sind.<sup>41</sup> Auf jeden Fall sind an Hockneys Überlegungen zwei Aspekte von Interesse: Sie stellen Probleme der Flächenprojektion von (unregelmäßigen) Körpern statt, wie so häufig, von Räumen in den Mittelpunkt. Und sie beziehen sich auf optische Technik statt auf optische Theorie. Hockney nahm an, komplizierte bildgebende Geräte mit Hohlspiegeln seien zum Einsatz gekommen, deren Baupläne und Anwendung Geheimwissen der Maler waren. Daher stand die Geschichte der europäischen Malerei im 15. Jahrhundert und später für ihn unter dem Vorzeichen von „secret knowledge“.

Tatsächlich aber beschrieb Leon Battista Alberti um 1435/36 in seinem Malereitratat (I, 31) ein relativ einfaches optisches Hilfsmittel und richtete sich damit an einen breiten Kreis von Lesern – Maler und Malereiliebhaber. Wie Hockney betont er, bei dreidimensionalen Vorlagen sei es ohne ein solches Hilfsmittel unmöglich, Ähnlichkeit mit dem Vorbild zu vollbringen (I, 32). Vasari ließ entsprechend dem Programm der *Vite*, möglichst allen künstlerischen Fortschritt nach Florenz zu lokalisieren und dort mit einem relativ kleinen Personenkreis zu verbinden, keinen Zweifel, daß es sich um eine voraussetzungslose Erfindung und bei Alberti um den

40 D. Hockney, *Secret Knowledge: rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, New York 2006, S. 67 und passim.

41 Z. B. M. Oberli, [Rezension zu] David Hockney: Secret Knowledge ..., *Kunstchronik* 55, 2002, S. 605–609.



Abb. 40: Albrecht Dürer: Holzchnitt aus *Underweysung der Messung* (Glastafelapparat)

alleinigen geistigen Urheber handelte. Er stellte sie neben diejenige Gutenbergs, insofern ein Instrument für etwas eingesetzt wurde, was bis dahin dem geübten Auge und der freien Hand anvertraut gewesen war.<sup>42</sup> Aus der technologischen Welt der Moderne zurückblickend möchte man in dem Verfahren eine Vorform der Fotografie erkennen, die ohne Linse, Silbersalz und Chemie auskam. Im 15. Jahrhundert dachte man vielleicht eher an eine Art ausgeleuchtete Silhouette oder an einen Körper- statt Schattenriß.<sup>43</sup>

*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. [...] So wie du in diesem Quadrat die Stirn, in einem anderen die Wangen, im darunterliegenden das Kinn und so jeden Gegenstand am entsprechenden Ort siehst, wirst du entsprechend jeden Gegenstand auf eine Tafel oder auf eine Wand, die in entsprechende Quadrate eingeteilt sind, genau übertragen können.*

42 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo, ed. R. Bertarini, Commento di P. Barocchi, Testo Bd. 4, Florenz 1976, S. 368: „L'anno poi 1457 che fu trovato l'utilissimo modo di stampare i libri da Giovanni Guittembergh Germano, trovó Leon Batista a quella similitudine, per via d'uno strumento, il modo di lucidare le prospettive naturali, e diminuire le figure: ed il modo parimente da potere ridurre le cose piccole in maggior forma, e ringrandirle: tutte cose capricciose, utili all'arte, e bello affatto.“

43 Leon Battista Alberti, *Della Pittural Über die Malkunst*, ed. O. Bätschmann und S. Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 115: „Qui adunque si dia principale opera, a quale, se bene vorremo tenerla, nulla si può trovare, quanto io estimo, più accomodata cosa altra che quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare interseggazione. Quello sta così. Egli è uno velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paralelo, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la pirramide visiva penetra per la rarità del velo. [...] Ove in questo paralelo vedrai il fronte, in quello e il naso, in un altro le guance, in quel di sotto il mento, e così ogni cosa distinto ne' suoi luoghi, così tu nella tavola o in parete vedi divisa in simili paraleli, ogni cosa a punto porrai.“



Abb. 41: Albrecht Dürer: Porträt eines Mannes, Kreuzlingen Sammlung Kisters, 24,2 x 20 cm

Damit, so Alberti, kann man Gesichter sowie „runde und plastische Dinge“ („cose ritonde e rilevate“) erfassen und objektiv ähnlich reproduzieren. Rund 70 Jahre später hat Dürer in den Holzschnitten zu seinem Lehrbuch *Underweysung der messung* mehrere Varianten des Geräts dargestellt und bei einer, die besonders praxistauglich wirkt, gezeigt, wie sie beim Porträtieren einzusetzen ist (Abb. 40). Statt Gewebes sieht der Begleittext eine Glasscheibe („ein reyn flach glas“) vor.<sup>44</sup> Auf diese zeichnet der im Holzschnitt wiedergegebene Künstler mit einem Pinsel die entscheidenden Linien. Die Anordnung bringt es mit sich, daß ein relativ kleines Bild entsteht. Es fällt größer (doch nie ganz lebensgroß) aus, wenn der Maler den Rahmen näher an das Modell rückt und sein Auge weiter, möglichst bis auf Armlänge vom Rahmen entfernt.

Es gibt eine Reihe von Bildnissen Dürers oder seines Kreises, die auf Pergament gemalt sind: eine Frontalstudie, die an ein Foto erinnert und sich wie das Resultat der im Holzschnitt wiedergegebenen Porträtsitzung ausnimmt, eine weitere Frontalstudie und drei Halbprofile<sup>45</sup> (Abb. 41). In allen Fällen ist der Kopf deutlich unterlebensgroß. Das mehr oder weniger transparente Trägermaterial dieser Gemälde kann auf die Glasscheibe eines Instruments gleich dem abgebildeten appliziert gewesen sein, während der Künstler die Vorzeichnung ausführte, oder er kann das Pergament *statt* der Glasscheibe verwendet haben. Oder die Vorzeichnung fußt auf der Durchpausung einer auf Glas festgehaltenen Linienfiguration. Während es sicher der Normalfall war, daß der Maler die auf der Glasscheibe gewonnene Zeichnung vergrößerte und diese Vergrößerung zu einem gemalten Porträt ausbaute, scheinen hier Beispiele für eine Eins zu Eins-Umsetzung vorzuliegen. Dabei korrespondiert das kleine Format mit geringem Aufwand der Ausführung und wohl einem günstigen Preis – bei gleich hoher Ähnlichkeit und Überzeugungskraft der physischen Erscheinung.

44 Albrecht Dürer, *Underweysung der messung mit dem zirckel und richt scheydt in Linien ebenen und gantzen corporen ...*, Nürnberg 1525, S. 180.

45 F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer; Das malerische Werk*. 2 Bde., Berlin (2) 1991, Nr. 47, 102, 130/1, 131, 133.

## EYEBALLED?

Was üblicherweise „nach der Natur gezeichnet“ heißt, nennt Hockney *eyeballed*; Cennino Cennini sagt dafür: nach der Natur zeichnen, „wie es dir die Einsicht erlaubt“ („secondo che la ragione t'acconsente“).<sup>46</sup> Es handelt sich um ohne den Einsatz optischer Technik entstandene Bilder, die daher weder objektiviert noch indexikalisch sind. Wo sie körperlich existierende Vorlagen wiedergeben, wurden diese nach Augenmaß in die Fläche übertragen und nicht mittels einer physikalisch analogen Beziehung (wie es für den Schattenriß, das Foto und andere Fixierungen optischer Projektionen gilt). Der Unklarheit seiner Erscheinung nach wirkt das Rudolf-Porträt wie ein typischer Fall von *eyeballed* (Taf. VI). Andererseits ist sein Auftreten einer Geschichte des technischen Bildes vorgelagert, ja mit einer gewissen Plausibilität ist es sogar eingebettet in eine solche Geschichte – jedenfalls gilt dies, wenn die Vermutung zutrifft, daß die Geschichte bald nach 1300 bei Giotto mit Schattenrissen begann. Und die Probleme der Darstellung, nämlich das uneinheitlich projizierte Gesicht Rudolfs, scheinen gerade mit dem Versuch verknüpft, das Aussehen objektiv wiederzugeben, denn außerhalb des Porträt-Genres waren diese Schwierigkeiten seit Giotto gemeistert. Hinzu kommt ein interessanter materieller Befund: Auch dieser Kopf ist nicht direkt auf die Holztafel gemalt, sondern auf ein darübergelegtes Pergamentblatt. Vor der 1980 ausgeführten Restaurierung konnte man an Stellen, wo der Farbauftrag schadhaf war, durch das Pergament die Maserung der Holztafel sehen.<sup>47</sup> Demnach hat der Maler nicht das für Bücher und Urkunden produzierte Pergament benutzt, dessen Transparenz reduziert ist, sondern eine durchsichtige Membran verwendet. Anleitungen für die Herstellung sind aus dem Mittelalter überliefert. Cennino Cennini beschreibt in je einem eigenen Kapitel seines Traktats, wie man durchsichtige Membranen aus Papier, aus zu Folie getrocknetem Leim und eben aus Pergament herstellen kann.<sup>48</sup> Dieses transparente Pergament muß die Vorzeichnung von Rudolfs Gesicht tragen (auch wenn bei technischen Untersuchungen nichts sichtbar gemacht werden konnte). Es ist gut denkbar, daß sie unter Bedingungen zustande kam ähnlich denen, die Dürer auf seinem Holzschnitt wiedergibt, und ähnlich denen, unter denen wohl die kleinformatigen Dürer-Porträts entstanden sind. Doch hat ein Unterschied zu Dürers Glastafelapparat jedenfalls bestanden, sonst wäre weder der Umstand erklärbar, daß dieser Kopf lebensgroß oder nur wenig unterlebensgroß ist, noch die fehlende Einheit der körperlichen Erscheinung: Als Rudolfs Züge durch das Pergament gezeichnet wurden, ist die Fixierung des Malerauges unterblieben, wie sie Dürer mit dem Visier am höhenverstellbaren Stab wiedergibt.

46 Hockney, *Secret Knowledge*, S. 42 und passim. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. Brunello und Maganato, S. 97 (lxxxviii).

47 R. Feuchtmüller, *Rudolf der Stifter und sein Bildnis* (mit einem Beitrag von P. Halbgebauer), Wien und München 1981, S. 43–49 (P. Halbgebauer).

48 Z. H. de Groot, Die Herstellung von Goldschlägerhaut, transparentem und gespaltenem Pergament, in: *Pergament: Geschichte, Struktur, Restaurierung, Herstellung*, ed. P. Rück, Sigmaringen 1991, S. 373–380, bes. 378 f. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. Brunello und Maganato, xxiv–xxvi.

Im Rückblick handelt es sich beim einzeln zielenden Malerauge in fixer Position (das zweite hat man sich zugekniffen oder mit einer Klappe abgedeckt vorzustellen) um einen unverzichtbaren Grundbestandteil dieser und ähnlicher optischer Anordnungen. Er sichert, daß alles im Bild Sichtbare vom selben Punkt – dem Augenpunkt – aus gesehen ist. Allerdings existiert aus der Praxis und Theorie der Malerei vor dem 15. Jahrhundert kein Beleg für diese Forderung, und noch bis weit ins 16. Jahrhundert versteht sie sich nicht von selbst, darauf hat Erwin Panofsky hingewiesen.<sup>49</sup> Das älteste Indiz scheint ein Text des späten 15. Jahrhunderts zu liefern, der ein Artefakt des frühen 15. Jahrhunderts beschreibt: Antonio Manettis Bericht über Brunelleschis Bildtafel, die den Baukörper des Florentiner Baptisteriums angeblich wie durch ein Guckloch (d. h. von einem fixen Punkt aus) gesehen zeigte.<sup>50</sup> Ausführlich wird dies im übernächsten Kapitel behandelt werden. Und ebenso wird dort die Alberti-Stelle noch einmal diskutiert, handelt es sich bei Albertis Traktat doch um jenen Text, der die Vorstellung vom Schkegel in die Theorie der Malerei einführt.

Dennoch argumentiert Alberti nicht rein von der wissenschaftlichen Abstraktion her, sondern auch aus der Praxis heraus (I, 31). Es sei „fast unmöglich, einen Gegenstand richtig nachzubilden, wenn er nicht ständig dieselbe Ansicht bietet. Daher kommt es, daß gemalte Gegenstände leichter nachzuahmen sind als in Stein gehauene“, so Alberti.<sup>51</sup> Liest man diese beiden Sätze genau, so wird deutlich, daß die Fixierung des Malerauges für den Künstler-Humanisten nicht allein und vielleicht nicht einmal primär eine Frage der Geometrie ist. Sie dient auch dazu, den Naturzustand der Volatilität des Blicks abzustellen.

Am besten ist das Wiener Porträt in seinen Eigenarten und seiner Zwischenstellung zu erklären, wenn man annimmt, Rudolfs reales Gesicht sei durch einen in geringem Abstand davor platzierten, mit durchsichtigem Pergament bespannten Rahmen nachgezeichnet worden, und zwar von einem Künstler, der sein Auge und dessen Position vor dem Pergament suchend bewegte und die Konturen aus wechselnder Position visuell abtastete, statt sie, wie es heute selbstverständlich erscheint, von einem festen Punkt aus zu fixieren. Mehr im Sinn eines Abdrucks nach dem Muster der Veronica-Ikone als einer Projektion strebte er vermutlich Lebensgröße an: Solches vorausgesetzt wäre Rudolfs Porträt Index des porträtierten Fürsten *und* „eyeballed“ zugleich. Natürlich ist das nicht mehr als eine Hypothese, doch liegt auch auf der Hand, daß es Experimentalstufen von technisch-objektivierender Darstellungstechnik gegeben haben muß: Andernfalls hätte die Vorrichtung, die Alberti beschreibt, nur einen theoretischen und keinen praktischen Vorlauf.

49 E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 337.

50 Antonio di Tuccio Manetti, *The Life of Brunelleschi*, ed. H. Saalman, University Park und London 1970, S. 10–20, 42–45.

51 Alberti, *Della Pittura/Über die Malkunst*, S. 115: „E sai quanto sia impossibile bene contraffare cosa quale non continovo servi una medesima presenza. Di qui pertanto sono più facili a ritrarre le cose dipinte che le scolpite.“

## RILIEVO/ERUMPERE

Wer, wie es immer wieder geschieht, für eine Herkunft des Malers und seines künstlerischen *Know how* aus Prag plädiert und so die historische Stellung des Bildes erhellen will, sollte mitbedenken<sup>52</sup>: Von dort ist weder etwas über eine selbständige Porträttafel bekannt noch gibt es in der böhmischen Malerei (eingebettete) Bildnisköpfe, die vergleichbare experimentelle Merkmale zeigen. Entweder handelt es sich um Profile, wie sie auch in Frankreich und Italien noch lange üblich blieben, oder um Halbprofile, die – perfekt wie sie unter Verwendung von längst Allgemeingut gewordenem Giotto-*Know how* im Raum gedreht sind – kaum empirisch erfaßt sein können, sondern aus Profilen entwickelt wurden. Dies gilt etwa für Porträts Karls IV., wie dem (von zwei Profilen gefolgt) Halbprofil in den sog. Reliquienzenen auf Burg Karlstein (Abb. 126).

Ein Anknüpfungspunkt besteht dagegen beim zuweilen dramatisch ausgeführten *Rilievo* (Petrarca sagt: „hervorkommen“ – „erumpere“). In der Prager Malerei finden sich seit dem mittleren 14. Jahrhundert tiefdunkle und nicht immer nachvollziehbar motivierte Schatten, so daß der Anblick mancher böhmischer Madonna (etwa der sog. Madonna aus Rom in der Prager Nationalgalerie, die dem Hohenfurter Bilderzyklus nahesteht)<sup>53</sup> einem Ebendorfer die Formulierung „*facies livida ex colera*“ und den Ruf nach ärztlicher Expertise hätte eingeben können. Dasselbe begegnet allerdings in der italienischen Malerei der Generation nach Giotto, so bei Tommaso da Modena, der in Treviso und für Prag arbeitete, bei Giusto da Menabuoi, der in Padua malte, und Giovanni da Milano, der in Florenz tätig war. Im Traktat des Cennino Cennini (1390) wird die Technik, wie man durch helle und dunkle Abtönung der Hautfarbe *Rilievo* erzeugen kann, ausführlich erläutert.<sup>54</sup> Giovanni da Milano verwendete daneben das an der Rudolf-Tafel beobachtete Motiv des offenen Mundes. Giotto hatte es gefunden und damit dem Auftritt der Ognissanti-Madonna und den Bildern bestimmter weiblicher Heiliger Leben einghaucht. Giovanni setzte es in seiner Pietà für die Florentiner Kirche S. Girolamo alla Costa (jetzt in der Galleria dell'Accademia)<sup>55</sup> als dramatisierenden Effekt ein: Die offenen Münder mit den beleuchteten Zahnreihen lassen Christus toter und Maria verzweifelter erscheinen (Abb. 42). Im Christusgesicht begegnet auch der Haar für Haar mit dem Pinsel vor dunklen Untergrund gezeichnete und deshalb schütter wirkende Wangenbart aus der Rudolf-Tafel wieder. Diese Vergleiche erlauben weder, den Maler als Böhmen zu identifizieren noch als Italiener – dazu ist das Wiener Bild zu sonderbar. Sie zeigen aber, daß seine Kunst mindestens ebenso stark wie die der in Prag tätigen Kollegen aus italienischen Quellen gespeist war.<sup>56</sup>

52 G. Künstler, Das Bildnis Rudolfs des Stifters, Herzog von Österreich, und seine Funktion, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 16, 1972, Nr. 60, S. 5–15, bes. 10–12.

53 J. Royt, *Medieval Painting in Bohemia*, Prag 2003, S. 61.

54 M. Cencillo Ramirez, *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, Phil. Diss. Münster, Münster u. a. 2000, S. 24–28.

55 *Giovanni da Milano: Capolavori del Gotico fra Lombardia e Toscana*, Ausstellungskatalog Galleria dell'Accademia, Florenz, ed. D. Parenti, Florenz 2008, S. 232–235.

56 Zur italienischen Orientierung der böhmischen Malerei: J. Royt, Quelle und Ausgangsbasis der



Abb. 42: Florenz, Galleria dell'Accademia: Pietà (Giovanni da Milano)

festgestellt werden konnte, muß der originale Grund aber bereits tief dunkel gewesen sein.<sup>58</sup> Auch van Eycks Mann mit dem Turban besaß anders als heute keinen schwarzen, dafür einen dunkelblauen Grund.<sup>59</sup> Wenig später finden sich schwarze oder dunkle Gründe bei den Porträts der Italiener, wo sie gleichfalls das plastische Erscheinen der Köpfe unterstützen.<sup>60</sup> Die Vorge-

Wenn es etwas gibt, wodurch sich die Bildtafel von dieser visuellen Kultur abhebt, dann ist es der dunkle, fast schwarze Hintergrund. Johannes Wilde hat bezweifelt, daß er Originalbestand ist, eine Position, die sich mit der Restaurierung von 1978 erledigt hat.<sup>57</sup> Im übrigen ist an der Mütze und am Bügel der Erzherzogskrone der herstellungstechnische Zusammenhang von Darstellungsgegenstand und Grund mit bloßem Auge nachvollziehbar. Der dunkle Bildgrund trägt zur Entfaltung des *Rilievo-* oder *Erumpere-*Effekts bei und kehrt bei den Porträts zuerst der frankoflämischen bzw. altniederländischen Kunst wieder: Zu nennen ist das um 1410 in Frankreich oder Flandern entstandene Porträt eines ganz in Blau gekleideten Mannes (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), dessen Profil durch den Fonds nicht nur *Rilievo*, sondern auch Pathos erhält (Abb. 43). Das gleichmäßige Schwarz verdankt sich einer Übermalung; da keine andere Farbe

böhmischen Tafelmalerei in den Jahren 1340–1380, in: *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437)*, ed. M. Jarošová, J. Kuthan und St. Scholz, Prag 2008, S. 95–136.

- 57 J. Wilde, Das Bildnis Herzog Rudolfs IV., *Kirchenkunst. Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst* 5, 1933, S. 36–41.
- 58 C. Hsler, *The Thyssen-Bornemisza Collection: Early Netherlandish Painting*, Stuttgart 1989, S. 34–39; Die Identifizierung des Modells mit Wenzel von Luxemburg, Limburg und Brabant († 1383) scheint mir nicht zwingend. Zwar trug die originale Holztafel eine entsprechende Inschrift, doch muß sie nicht original gewesen sein. Die Tracht ist die des frühen 15. Jahrhunderts, was ebenso wie jüngst festgestellte Pentimenti gegen eine Kopie nach einem älteren Bild spricht: St. Kemperdick und F. Lammertse, *De weg naar Van Eyck*. Ausstellungskatalog, Rotterdam 2012, S. 248 (B. Franzen).
- 59 L. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools: National Gallery Catalogues*, London 1998, S. 212.
- 60 D. Dombrowski, Botticelli, Dante, and Space in Portraiture, in: *Inventing Faces: Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, ed. M. Körte u. a., München 2013, S. 44–66, bes. 55.

schichte scheint sich besser in der Wand- als in der Tafelmalerei demonstrieren zu lassen: Neben den hellblau untermalten strahlenden Lapislazuli-Gründen der Arena-Fresken Giottos gibt es auch rotbraun untermalte Gründe aus Indigo („tinta indaca“ bei Cennino Cennini)<sup>61</sup>: Sie sind typisch für die byzantinische Wandmalerei der Jahrzehnte um und nach 1300 und finden sich in Italien etwa in Taddeo Gaddis Baroncelli-Kapelle und Maso di Bancos Bardi di Vernio-Kapelle (Florenz, S. Croce) sowie in Giottos Magdalenen-Kapelle und in Pietro Lorenzettis Passionsfresken einschließlich dem Stifterporträt des Johannes-Altars (Assisi, S. Francesco, Unterkirche). Das ins Schwärzliche spielende Blau bedeutet zum einen geringere Materialkosten,<sup>62</sup> zum anderen vermag es die Narration zu dramatisieren. Im Spät-Trecento, etwa in Agnolo Gaddis Fresken der Kreuzlegende (S. Croce, Florenz, Abb. 59), scheint der dunkle Grund auch damit betraut, Plastizität und Räumlichkeit der Szenen zu unterstreichen und unterstützt damit jene Darstellungsform, die Frank Büttner „Tiefenverdunkelung“ nennt.<sup>63</sup> Das Dunkel im Hintergrund suggeriert beleuchtete Körper im Vordergrund. So gesehen wird der Hintergrund der Rudolf-Tafel keiner ganz isolierten Entscheidung verdankt, er bleibt in seiner Zeit aber ungewöhnlich.

Demnach hat sich der unbekannte Maler, als er das Porträt schuf, in mehr als einer Hinsicht auf ungesichertem Terrain bewegt. Und für den Porträtierten gilt: Seine symbolische Präsenz an einem wichtigen Ort wurde einer Erscheinungsform von Bildnis anvertraut, die alles andere als Allgemeingut war. Das paßt zu diesem ungewöhnlichen Fürsten. Was ihn mehr als viele seiner Zeitgenossen leitete, war der aus der antiken Bildungswelt stammende Gedanke der *Magnificentia* (Großartigkeit, Herrlichkeit), ein ethisch begründetes Konzept von *Think big*, dessen Inhalte Aegidius Romanus in drei Kapiteln seiner um 1280 für den französischen Königs-



Abb. 43: Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: Porträt eines Mannes, 34,4 x 25,4 cm

61 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. Brunello und Maganato, S. 21 (xix) und passim sowie Farbtafel bei S. 97.

62 M. M. Merrifield, *The Art of Fresco Painting in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1846, S. xxxvii.

63 F. Büttner, *GiOTTO und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung: Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen um 1300*, Darmstadt 2013, S. 72–85 und passim.

hof konzipierten und bald in ganz Europa verbreiteten Fürstenlehre darlegte (XIX–XXI):<sup>64</sup> Laut Aegidius ist Magnifizenz eine Herrschertugend und -pflicht – Pflicht, weil der Fürst sein Land sonst leicht unter Wert repräsentiert. Magnifizenz beweist sich bei den Aufwendungen für das öffentliche Wohl und gute Werke wie Kirchenbauten, aber auch bei der Wahl der Personen, mit denen man sich umgibt bis hin zur Ehefrau, und generell im öffentlichen Auftreten und in den Ansprüchen des Fürsten. Zusammenfassend hält der Autor fest: Je edler man sei, um so mehr müsse einem die Magnifizenz bedeuten und um so mehr gelte es, deren Eigenschaften hochzuhalten.<sup>65</sup> Dies vor Augen erscheint Rudolfs Selbstdarstellungswettbewerb mit anderen Fürsten und vor allem mit dem Kaiser in Prag als politisches Handeln.

Ein für Rudolf typischer Zug ist, daß sich Legitimität und Usurpation, Gründung und Fälschung, Erfolg und Scheitern verschränkten.<sup>66</sup> So stehen seine Gründungen der Nachwelt vor allem durch Bildwerke und Inschriften vor Augen. Nach wie vor ist etwa unsicher, welche Teile der Stephanskirche – Sitz des von Rudolf ins Leben gerufenen Allerheiligen-Kapitels und der von ihm gegründeten Universität – auf seine Veranlassung wirklich ausgeführt oder auch nur begonnen wurden.<sup>67</sup> Sicher ist aber, daß er uns an und in der Kirche fünfmal sein Bildnis hinterließ: neben der Tafel eine Reihe von Skulpturen, wobei er hier stets begleitet von seiner Gemahlin, der Kaisertochter, auftritt – zwei unterlebensgroße Gewändestaturen an den Langhausportalen, die lebensgroße Liegefigur auf der Grabtumba im Chor sowie die überlebensgroße Statue an der Fassade. Hinzu kommen am hohen Turm zwei Statuen seiner Eltern und zwei Statuen, welche die Eltern seiner Frau zeigen, nämlich Kaiser Karl IV. und Blanche von Valois. Ob die letztgenannten sechs Figuren, das Paar der Fassade und die Paare des Turms, die sich heute alle im Wien-Museum (bzw. als Leihgabe im Belvedere) befinden, ursprünglich für die Stephanskirche bestimmt waren, ist unsicher. In Frage kommt auch, daß sie zum Plan eines Ausbaus der Hofburg gehören.

Karl V. „der Weise“ von Frankreich hat noch mehr Porträtstatuen seiner Person und seiner Angehörigen anfertigen und über die Kirchen und Schlösser von Paris und Umgebung verteilen lassen. Aber das geschah etwas später, gestützt auf die Ressourcen eines großen Königreichs und im Verlauf einer mehr als doppelt so langen Regierung.<sup>68</sup> Auch die Porträts Karls IV. liegen zum Großteil später.<sup>69</sup> Und sein erster Auftritt als Statue fand nicht in Prag statt und ist nicht von ihm in Auftrag gegeben worden: Es handelt sich um die genannte Figur vom Turm der Wiener

64 C. F. Briggs, *Giles of Rome's De Regimine Principum: reading and writing politics at court and university, c. 1275–c. 1525*, Cambridge 1999.

65 Aegidius Romanus, *De regimine principum libri III*, Rom 1556, Fol. 68v.

66 *Falsche Tatsachen: Das Privilegium maius und seine Geschichte*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, ed. M. Griefser, Th. Just u. a., Wien 2018.

67 T. Juckes und M. V. Schwarz, [Rezension zu] Hans Joseph Böker: *Der Wiener Stephansdom ...*, *Kunstchronik* 62, 2009, S. 265–274.

68 C. R. Sherman, *The Portraits of Charles V of France (1338–1380)*, New York 1969.

69 J. von Herzogenberg, *Die Bildnisse Kaiser Karls IV.*, in: *Kaiser Karl IV.: Staatsmann und Mäzen*. Ausstellungskatalog Nürnberg und Köln, ed. F. Seibt, München 1978, S. 324–334.



Abb. 44: Wien, Wien Museum, Statue Rudolfs des Stifters (ursprünglich an der Fassade von St. Stephan), 220 cm

Stephanskirche, die den Kaiser als Schwiegervater Rudolfs und wie eine Trophäe in dessen Magnifizienz-Strategie eingebunden zeigt. Deutlicher als bei anderen Fürsten wird bei Rudolf ein Programm der bildlichen Präsenz seiner Person und Familie. Die Statuen übernahmen die Rolle von Massenmedien. Gerade das Figurenpaar, das lange an der Fassade stand, wirkt im Schwung seines Auftritts und in der triumphalen Geste des Schreitens über Löwen wie ein ungeschriebenes Regierungsprogramm Rudolfs und ist jedenfalls auf eine öffentliche Rolle abgestimmt<sup>70</sup> (Abb. 44).

Die gemalte Tafel hingegen folgt einer gegenläufigen medialen Strategie. Bezeichnend ist der Verzicht auf den Goldgrund. Zum gotischen Tafelbild gehört er fast selbstverständlich, und daß er binnen der nächsten ein- und einhalb Jahrhunderte durch eine restlose Einbettung des Bildgegenstandes in eine simulierte Realwelt ersetzt werden würde, war im mittleren 14. Jahrhundert noch lange nicht abzusehen. Bei anspruchsvollen Werken wird er in dieser Zeit nur weggelassen, wenn er zu ökonomischer oder technischer Überforderung führen würde (so bei Wandbildern) oder wo es um die Vermeidung der Magnifizienz-Gebärde geht (so auf den Werktagseiten von Retabeln und bei Andachtsbildern mit Passionsszenen). Wenn die Louvre-Tafel die Gestalt Johanns des Guten – nicht die des Königs, sondern die des

Menschen – vor Goldgrund und damit gemäß einem damals üblichen Standard von Aufwand präsentiert, dann zeigt die Wiener Tafel den Herzog zwar ausgestattet mit den Attributen sowohl des schönen Jünglings als auch des Herrschers, unterbietet aber zugleich den Standard. Daß es noch um anderes geht, zeigt die Entscheidung ausgerechnet für Schwarz als Hintergrundfarbe statt etwa für das geläufigere Rot. Formale Zurückhaltung schlägt in Pathos und Präsenz um. Zusammen mit dem kleinen Format der Tafel entsteht der Eindruck, daß sich das Wiener Bild an ein Publikum wendet, das reduzierten Aufwand als ein Angebot von Nähe

70 A. Pinkus, *The Founder Figures at Vienna Cathedral: Between Imago and Symulachrum*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 40, 2014, S. 63–92.

versteht, das Nähe erleben will, aber dann doch nicht nur auf den Menschen, sondern auch auf den Rang als Herrscher blickt – einen Rang, den der Dargestellte selbst geschaffen hatte und der daher von der Person unablösbar war.

## INDEX UND REALISMUS

Als Ebendorfer in dem Gesicht auf der Tafel einen Zugang zu Rudolf suchte, nutzte er das Porträt in jener intimen Weise, für die es zum Gebrauch für die Chorherren gefertigt worden war. Der Kontakt zwischen Betrachter und Bild soll eng sein und zugleich wird das Bild als authentisch ausgewiesen: So läßt sich der Versuch verstehen, das – nicht nur durch den dunklen Grund und die Plastizität, sondern auch durch den sprechenden Mund – künstlerisch *animierte* und das indexikalisch *objektivierte* Bild zusammenzuführen. Der Umstand, daß das Resultat bald überholt war, Ebendorfers Betrachtung dadurch mißlang und auf allenfalls medizinhistorisch interessantem Gebiet endete, spricht für eine dynamische Situation und letztlich nicht gegen, sondern für die Bedeutung des Experiments.

Wenn wir von der Wiener Tafel ausgehen, wäre gegen Vasaris Idée vom Porträt also anzuführen, daß „nach der Natur abbilden“ im Sinn des auf Struktur und Erkenntnis zielenden Naturstudiums der Renaissancekünstler zunächst keine Rolle spielt. Was das Bild zum Bildnis macht, ist der Index, der unmittelbare herstellungstechnische Zusammenhang mit dem Modell. In der Malerei tritt er dem Anschein nach zuerst bei Giotto in Form der Silhouette auf und in der zweiten Phase dann – beim Bildnis Rudolfs – als Nachzeichnung eines Durchblicks. Technischer und Indexcharakter wäre auch den laut Filippo Villani „mit Hilfe von Spiegeln“ gemalten Bildnissen Giottos und Dantes im Bargello zugekommen (II a 3), wenn es sie wirklich gegeben hätte. Aber die Quelle belegt immerhin, daß das späte 14. Jahrhundert von der Idee des indexikalischen Porträtmalerei umgetrieben war und man Giotto auch auf diesem Gebiet als Pionier sehen wollte. Um dieselbe Zeit war eine Indexfunktion beim plastischen Porträt etabliert: Sie wird als Technik der Gipsabformung des Gesichts (lebendig oder tot) greifbar, wie sie Cennino Cennini über vier Kapitel seines Traktats anwendungsorientiert erläuterte und die im Quattrocento-Italien und sicher auch später noch von einiger Relevanz war.<sup>71</sup> Daneben wurden Argumente vorgetragen, daß bereits die beiden skulpturalen Auftritte Enrico Scrovegnis in der

71 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. Brunello und Maganato, . J. Pohl, *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*. Phil. Diss., Würzburg 1938. U. Krass, *Nah zum Leichnam: Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, Phil. Diss., München 2012, S. 118–166. Belege, daß die Abgußtechnik schon lange vorher geübt wurde, haben wir nicht. Beobachtungen, wie etwa Olariu sie anführt, besagen nichts: Köpfe in Reliefs sind aus darstellungstechnischen Gründen asymmetrisch. Daß das Gesicht der Isabella von Aragon auf dem Denkmal in Cosenza aus bestimmten Perspektiven wie auf der rechten Seite geschwollen aussieht, hat mit ihrer Todesursache nichts zu tun und belegt nicht, daß eine Gipsmaske der Toten genommen wurde. Vgl. Olariu, *Das andere Porträt*, S. 396.

Arena-Kapelle, die Standfigur in der Sakristei und die Liegefigur auf dem Grabmal im Chorpolygon, auf Abformungen basieren.<sup>72</sup> Plausibel ist diese Annahme für das Gesicht der Standfigur, die sicher noch zu Lebzeiten des Dargestellten gefertigt wurde. Deren Züge, so wird man annehmen, hat der Bildhauer der Grabfigur dann später herangezogen und bearbeitet. Wenn dies zutrifft, würde die Erfindung des optisch indexikalischen und des plastisch indexikalischen Porträts nahe zusammenrücken, und zwar im Umfeld der Paduaner Tätigkeit Giottos.

Was die Kunsthistoriker normalerweise mit Naturstudium und Realismus verbinden, kommt beim gemalten Porträt erst in den Werken der Alt-Niederländer auf. Dabei dürfte etwa auch dem Porträt des Manns mit dem Turban eine optische Aufnahme mit einer technischen Vorrichtung ähnlich der Albertischen oder der Dürerschen und damit ein indexikalisches Bild zugrunde liegen (Abb. 32). Doch sind für unsere Wahrnehmung die eindringliche Ausarbeitung der Details und die Plausibilität des Ausdrucks so wichtig wie die räumliche Projektion der Züge – und sogar wichtiger, denn niemand kann mehr prüfen, in welchem Grad die Physiognomie in der Wendung des Kopfes wiedererkennbar getroffen ist. Naturalismus tritt bei diesem und den späteren Porträts mit dem Auftrag auf, die Akzeptanz des technisch-indexikalischen Bildes zu erhöhen. Wo Jan van Eck die Möglichkeiten mit Naturstudium erweiterte, hatte einige Jahrzehnte vorher der Maler Rudolfs IV. den Betrachter mit Schönheitssignalen und dem Motiv des offenen Mundes zu gewinnen versucht. Letztlich setzten beide die Wendung des Kopfes ins Halbprofil zur Verlebendigung ein und gaben das von Giotto eingeführte Profil mit seinem objektiven Ähnlichkeitsanspruch auf. Zu vermerken ist, daß dabei mindestens beim Maler Rudolfs IV. Giotto-Motive und Giotto-*Know how* aus zweiter Hand noch von tragender Bedeutung waren.

---

72 L. Jacobus, The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art, *The Art Bulletin* 99, 2017, S. 72–101.