

Entrückte Anwesenheit in Bildern Maximilians I. Medienpräsenz und seine Inszenierung als enigmatischer Herrscher – ein Widerspruch?

Nicht nur unter Zeitgenossen, sondern auch in der Historiographie galt bzw. gilt Maximilian I. als ein leutseliger, ja geradezu volkstümlicher Herrscher.¹ In dieses Bild passt gut die außerordentliche Medienpräsenz des Königs bzw. Kaisers, die für die Verhältnisse der Zeit um 1500 ein Novum waren und das Bildnis Maximilians von der damals für solche Zwecke noch wenig gebräuchlichen Druckgraphik und Medaille über die Malerei bis hin zur Kleinplastik und Skulptur in der Öffentlichkeit verbreitete.² Besonders aus der Perspektive unserer heutigen, von einer Vielfalt an Massenmedien geprägten Gesellschaft muss es verlockend erscheinen, die im Umkreis Maximilians entwickelten Medienkampagnen mit den Verhältnissen unserer Zeit zu vergleichen und in der Bildpolitik von vor 400 Jahren gewissermaßen eine Antizipation der medialen Präsenz heutiger Politiker und Regenten zu erkennen. Erst bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass diese Sichtweise zu kurz greift und in wesentlichen Punkten an den historischen Verhältnissen vorbeigeht.³ Dies beginnt bei den relativ geringen Auflagenhöhen selbst der druckgraphischen Medien, führt weiter zu dem sehr eingeschränkten Rezipientenkreis (der sich vor allem auf eine kleine höfische und städtische Elite beschränkte) und endet bei einem ikonographischen Konzept, das – wie in diesem

1 Siehe z. B. Victor Felix von Kraus, *Kaiser Maximilian I. Sein Leben und Wirken*, Wien 1877, S. 128f., sowie Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 5: *Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, München 1986, S. 358.

2 Siehe hierzu in jüngerer Zeit grundlegend Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008; *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Jan-Dirk Müller und Hans-Joachim Ziegeler, Berlin 2015 (Frühe Neuzeit, 190). Siehe auch Matthias Müller, »Der multimediale Herrscher. Die Pluralisierung der Medien als Herausforderung für das Fürstenporträt in der Frühen Neuzeit«, in: *Das Porträt als kulturelle Praxis*, hrsg. von Eva-Bettina Krems und Sigrid Ruby, München 2016 (Transformationen des Visuellen, 4), S. 120–138.

3 Siehe hierzu M. Müller, *Der multimediale Herrscher*, ebda.

Beitrag aufzuzeigen sein wird – erkennbar wenig Interesse an einer ›volksnahen‹ Darstellung Maximilians besaß, sondern im Gegenteil die Person des Herrschers enigmatisch entrückte.⁴

Somit steht das außergewöhnliche und zugleich sehr elitäre Medienkonzept für Maximilian in einem bemerkenswerten Widerspruch zu seiner in den Quellen überlieferten volkstümlichen Nähe und der auch von Maximilian aufrechterhaltenen Form der seit Jahrhunderten tradierten »Anwesenheitsgesellschaft«⁵ mit der von den Akteuren verlangten körperhaften Präsenz. Oder umgekehrt formuliert: Selbst im heraufziehenden Zeitalter der druckgraphischen Medien ist die »Anwesenheitsgesellschaft«, so sei bereits an dieser Stelle vorausgreifend festgestellt, keineswegs obsolet geworden. Obwohl – wie das Konzeptpapier zur Tagung richtig bemerkt – mit Hilfe der neuen Medien »Kommunizieren und Interaktion ohne gleichzeitige physische Anwesenheit der Beteiligten ... fundamental erleichtert und in neuen Dimensionen praktiziert [wird], ... pflegt Maximilian mit seinem Hof einen rastlosen ambulanten Herrschaftsstil im großen geographischen Rahmen, wie er in der Historie seinesgleichen sucht. ... Das Bedürfnis nach Präsenz, direktem menschlichem Austausch, realem Erleben und Performanz in Echtzeit scheint umgekehrt proportional zu den Möglichkeiten zu stehen, die der kommunikationstechnologische Wandel bietet«.

Im Folgenden möchte ich anhand der repräsentativen Bildkampagnen für Maximilian aufzeigen, dass diese Diskrepanz bzw. dieser Widerspruch den für Maximilian entwickelten Bildkonzepten selbst sprichwörtlich eingeschrieben sind. Anders als heute, wo Medienkampagnen für Spitzenpolitiker oder Regierungs-

4 Siehe hierzu am Beispiel von Maximilians I. Porträts Matthias Müller, »Die Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei. Zum Verhältnis von Individualität, Typus und Schema in Regentenporträts der beginnenden Frühen Neuzeit«, in: *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbildung und Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450–1550)*, hrsg. von Oliver Auge, Ralf-Gunnar Werlich und Gabriel Zeilinger, Ostfildern 2009 (Residenzenforschung, 22), S. 103–127. Dass auch ein solches enigmatisches Bildkonzept aufgrund seiner visuellen Eingängigkeit grundsätzlich kampagnefähig war, bleibt unbestritten; siehe hierzu Larry Silver, »Maximizing the emperor. Portraits of Maximilian I.«, in: *Macht der Natur – gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Mariacarla Gadebusch Bondio, Beate Kellner und Ulrich Pfisterer, Florenz 2019, S. 55–79; Jörg Bellin, »Heraldische Individualität? Über die Macht der Natur in Habsburgischen Herrscherporträts um 1500«, in: ebda., S. 81–133.

5 Zum Begriff der Anwesenheitsgesellschaft siehe grundlegend Rudolf Schlögl, *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2014; siehe auch Maria Selig, »Anwesenheitskommunikation und Anwesenheitsgesellschaft. Einige Anmerkungen zu einem geschichtswissenschaftlichen Konzept aus sprachwissenschaftlicher Perspektive«, in: *Städtische Räume im Mittelalter*, hrsg. von Susanne Ehrich und Jörg Oberste, Regensburg 2009 (Forum Mittelalter. Studien, 5), S. 17–33.

chefs in erster Linie darauf ausgerichtet sind, eine möglichst breite Bevölkerungsschicht über eine allgemeinverständliche, möglichst emotional packende Präsentation zu gewinnen und den Politikern auf diese Weise ›Popularität‹ zu verschaffen, scheinen die Bildkonzeptreure und Medienberater Maximilians geradezu das Gegenteil bewirkt haben zu wollen: die auratisierende Entrückung und Verrätselung der Person des Kaisers unter gleichzeitiger exzessiver Nutzung aller verfügbarer Medien. Während – um ein Beispiel aus unserer Zeit anzubringen – die in der Amtszeit Angela Merkels eingeführten täglichen bis wöchentlichen Videobotschaften aus dem Bundeskanzleramt dazu beitragen sollten, die Politik der Bundeskanzlerin einem mehr und mehr zweifelnden Wahlvolk näherzubringen,⁶ scheinen die vielfältigen Medienprojekte für Maximilian – von der Fülle seiner Porträts über die literarischen Ruhmeswerke bis hin zu der in hoher Auflage produzierten monumentalen *Ehrenpforte*⁷ – eher darauf ausgerichtet gewesen zu sein, durch ein äußerst gelehrtes, ja mit Wissensbeständen geradezu überfrachtetes Konzept die physisch greifbare, erlebbare Person des Kaisers hinter einer von Allegorien, Symbolen und Typologien bestimmten Schaufassade verschwinden zu lassen. So stellt eine tausendfach druckgraphisch reproduzierte *Ehrenpforte* (siehe Abbildung 1) aufgrund ihrer bildlichen Unfassbarkeit und inhaltlichen Unverständlichkeit letztendlich die tausendfach produzierte Entrückung des Kaisers als eines sterblichen Individuums dar, was gleich noch näher aufzuzeigen sein wird. Gleiches gilt für die Porträtserien, so etwa von Bernhard Strigel (siehe Abbildung 2), auf denen nur eine zum Typus geronnene Chiffre des Kaisers, gewissermaßen sein auf ein heraldisches Signum reduzierter ›Dummy‹, zu sehen ist,⁸ nicht jedoch ein leibhaftiger, nahbarer Mensch, so wie Maximilian von den Zeitgenossen bei öffentlichen Begegnungen geschildert wird.⁹ Was also wurde mit solchen Verfahren einer Verrätselung, Auratisierung und Entrückung Maximilians ausgerechnet im Medium der Serienbilder und der für relativ hohe Auflagenzahlen geeigneten Druckgraphik bezweckt bzw. für welche Rezipienten waren sie letztlich gedacht? Anhand der im Folgenden vorgestellten Beispiele wird deutlich werden, dass wir die Frage nach der für Maximilians Medienkampagnen vorgesehenen Öffentlichkeit, d. h. dem ›Zielpublikum‹, genauer fassen

6 Siehe zu den Medienstrategien deutscher Bundeskanzler von Adenauer bis Merkel die Beiträge in *Medienkanzler: Politische Kommunikation in der Kanzlerdemokratie*, Hrsg. von Thomas Birkner, Wiesbaden 2016 (zu Merkel: S. 263–301).

7 Siehe hierzu auch J.-D. Müller und H.-J. Ziegeler (Hrsg.), Maximilians Ruhmeswerk (wie Anm. 2).

8 Siehe hierzu M. Müller, Individualität (wie Anm. 4); J. Bellin, Heraldische Individualität (wie Anm. 4).

9 Siehe Anm. 1.

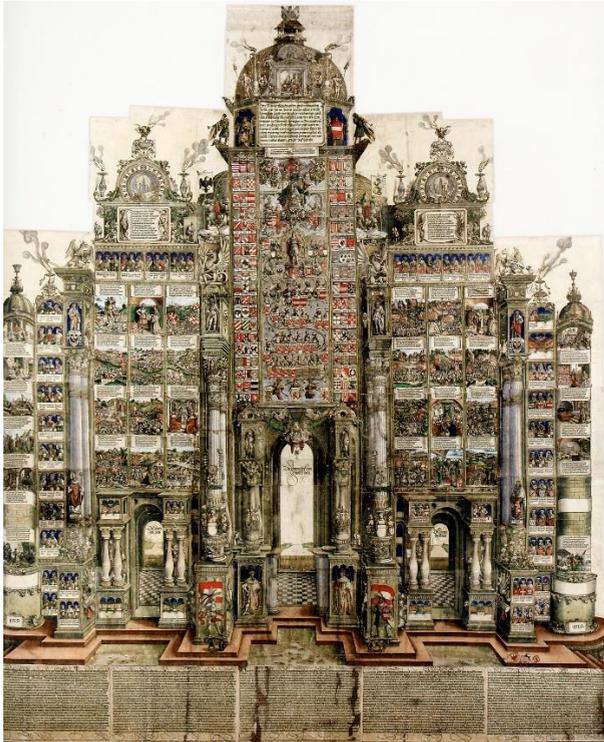


Abbildung 1: Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. (3. Ausgabe, Wien 1559). Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

müssen und anders, als es noch Hermann Wiesflecker getan hat¹⁰ und mit ihm viele bis heute tun, die vermeintlich breite Öffentlichkeit am Ende sehr eng fassen müssen. Dies möchte ich anhand des für Maximilian entwickelten Porträttypus, der *Ehrenpforte* und des *Großen Triumphwagens* darlegen.

Erratische Präsenz in Abwesenheit: die Porträts

Im Medium des Porträts erlangte Maximilian besondere Bekanntheit.¹¹ Und so konnte Hermann Wiesflecker in seiner großen, bedeutenden Maximilian-Monographie feststellen: »Maximilian war der erste Kaiser, den sich jedes bessere Haus auf einem Holzschnittblatt in die Stube hängen konnte. Neben den Heiligenbildern

10 H. Wiesflecker, *Der Kaiser*, ebda.

11 Siehe hierzu zusammenfassend zuletzt Anja Eisenbeiß, »Ein Herrscher formt sein Bild. Die Porträts Kaiser Maximilians«, in: *Maximilianus. Die Kunst des Kaisers*, hrsg. von Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny, Berlin 2019, S. 28–38.



Abbildung 2: Bernhard Strigel, Maximilian I., Bildnis in halber Figur (ca. 1507). Wien, Kunsthistorisches Museum. Foto: © Wien, Kunsthistorisches Museum

das Porträt des Kaisers: gab es eine wirksamere Propaganda?¹² Diese Feststellung trifft zu, allerdings erst für die Zeit nach dem Tode Maximilians. Denn erst ab diesem Zeitpunkt konnte der nach einem Entwurf Albrecht Dürers geschaffene berühmte Holzschnitt (siehe Abbildung 3) in hoher Auflage produziert und als stark nachgefragtes Erinnerungsbild an den verstorbenen Kaiser verbreitet werden. Zu Lebzeiten des Kaisers hätte Dürers Bildnis, das aufgrund der hohen, nahsichtigen Präsenz Maximilians als individuell zugängliche Herrscherpersönlichkeit schnell große Popularität genoss und zum charakteristischen Bildnis des Kaisers

12 H. Wiesflecker, *Der Kaiser* (wie *Anm. 1*), S. 374.



Abbildung 3: Albrecht Dürer, Bildnis Maximilian I., Holzschnitt (1519). Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein. Foto: © Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein

avancierte,¹³ keine Chance auf eine Verbreitung als offizielles Maximilian-Bildnis besessen. Einen Hinweis darauf gibt nicht nur die in Dürers Tagebuch vermerkte Ablehnung eines Maximilian-Bildnisses von Dürer (aller Wahrscheinlichkeit nach eine Version nach der Kreidezeichnung von 1518 bzw. nach dem Ölgemälde von 1519, möglicherweise – wegen der besseren Transportfähigkeit – sogar das Holzschnittbildnis selbst, siehe Abbildung 4 und 5) durch Maximilians Tochter, Margarete von Österreich,¹⁴ sondern auch die bis 1519 ausschließliche Verwendung jenes von Bernhard Strigel um 1502 geschaffenen exklusiven Bildnistypus für Maximilian (siehe oben Abbildung 2). Die auf diesen Bildtypus zurückgreifenden zahlreichen Bildnisse zeigen ohne Ausnahme eine in hohem Maße stilisierte und zur Bildformel geronnene Herrscherpersönlichkeit, deren Vitalität eingefroren

13 Thomas Schauerte, »Bildnis Kaiser Maximilians I.«, in: ders., *Albrecht Dürer – das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs*, Bramsche 2003 (Osnabrücker Kulturdenkmäler, 11), Kat. Nr. 33, S. 59f.

14 Siehe hierzu weiter unten.



Abbildung 4: Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I., Porträt-skizze (1518). Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

wurde in den Bildchiffren höfisch-kaiserlicher Tradition und Distinktion (Profilansicht, entindividualisierte Physiognomie, Haartracht, Vorhang, Insignien etc.) sowie einer auf strikte Unnahbarkeit ausgerichteten Bildkomposition (Brüstung an der ästhetischen Bildgrenze).¹⁵ Dabei kompiliert Strigel sowohl Merkmale der älteren italienischen Herrscherporträts (Profilansicht, Stilisierung der Physiognomie und Haartracht) als auch der niederländischen Porträtmalerei (Brüstung, Blick durch ein Fenster im Hintergrund, detailreiche Ausstattung mit veristisch herausgearbeiteter Materialität).

Von Strigels Bildnistypus des Kaisers entstanden zahlreiche Varianten, die wiederum vielfach kopiert wurden und so das Image von Maximilian nachhaltig

15 Eine mit Strigels Porträttypus Maximilians vergleichbare Stilisierung des Kaisers zeigt das 1502 entstandene Maximilian-Porträt von Ambrogio de Predis (Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 4431; www.khm.at/de/object/e816c635ca/), der als Hofmaler der Sforza vermutlich mit Maximilians zweiter Frau, Bianca Maria Sforza, nach Deutschland kam. Offensichtlich hat Ambrogio de Predis den von Strigel entwickelten Typus zum Vorbild für seine eigenen Maximilian-Bildnisse genommen.

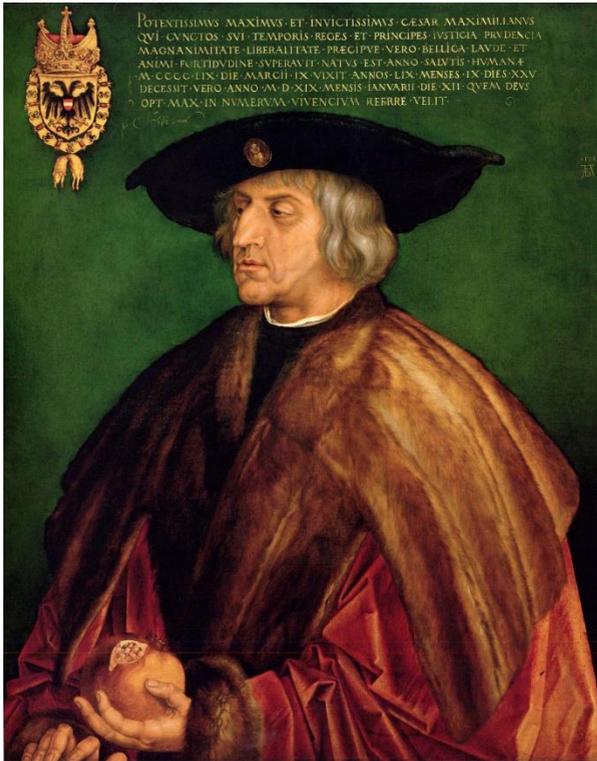


Abbildung 5: Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I. (1519). Wien, Kunsthistorisches Museum. Foto: © Wien, Kunsthistorisches Museum

prägten. Allerdings wäre es ein Missverständnis, aus der hohen Nachfrage auf eine damit verbundene populäre, für breite Bevölkerungskreise nachvollziehbare Wirkung dieses Bildnisses zu schließen, so wie es für Dürers Holzschnittbildnis überliefert ist. Strigels Bildnistyp entsprach vielmehr allen Anforderungen an ein offizielles Kaiserbildnis, dessen Erscheinungsbild nicht das sterbliche Individuum, sondern die unsterbliche Dignitas des Herrschers und die Unvergänglichkeit seines Amtes vermitteln sollten. Dies aber konnte nur mit Hilfe einer zeichenhaften, allegorischen Darstellungsform gelingen, die – wie es Michelangelo für die von ihm zwischen 1520 und 1534 geschaffenen Grabbildnisse von Giuliano di Lorenzo de' Medici sowie Lorenzo di Piero de' Medici darlegte¹⁶ und mehr als 150 Jahre

16 Nach einer Aussage des Florentiners Niccolò Martelli aus dem Jahr 1544 nahm Michelangelo »weder vom Herzog Lorenzo noch vom Herrn Giuliano das Vorbild genau so wie die Natur sie porträtiert (<effigiati>) und zusammengesetzt (<composti>) hatte, sondern er gab ihnen eine Größe, eine Proportion, eine Schicklichkeit, eine Grazie, einen Glanz, was ihnen, wie er meinte, mehr Lob bringen würde, wobei er sagte, daß heute in tausend Jahren niemand Kenntnis davon geben

später der französische Historiograph André Félibien über ein Staatsporträt Ludwigs XIV. äußern wird¹⁷ – im Herrscherporträt vor allem die wahre, übermenschliche Natur des Königs und weniger dessen tatsächliche Physis, die bis auf wenige Ausnahmen wie die Habsburgernase gewissermaßen hinter dem Schleier der Allegorie verborgen blieb,¹⁸ zur Erscheinung bringe. Diesen auch in Strigels Bildnissen vorhandenen Zeichenapparat – so etwa das ins römisch-antike Profil gewendete Gesicht, der Prunkharnisch oder das Szepter – vermochte jedoch nur ein in den höfischen Zeichensystemen vorgebildetes Publikum zu deuten und mit Hilfe dieser Zeichen die im Bild dargestellte transpersonale Existenz des Kaisers zu erkennen. Damit wird aber zugleich deutlich, wie wenig der von Strigel entwickelte offizielle Bildnistypus die Evidenz des physisch präsenten Herrschers erzeugen wollte und mithin als bildlicher Kommunikationsersatz für den leibhaftig nicht anwesenden Kaiser gedacht war.

Fragmente einer solchen bildlichen Überhöhung der individuellen Herrscherpersönlichkeit lassen sich selbst bei Dürers Bildnis Maximilians (siehe oben Abbildung 3) finden. Hierzu gehört vor allem der Grundtypus, in dem der Kaiser präsentiert wird: Es ist die sogenannte Schulterbüste in der Art römischer Kaiserbildnisse, wodurch auch Dürers Porträt einem hochoffiziellen Bildnistyp folgt.¹⁹ In auffälligem Kontrast zu dieser offiziellen Bildform steht nun die Binnengestaltung des kaiserlichen Porträts, das erstaunlich individuelle Züge besitzt, die auch von dem grundsätzlich vorherrschenden majestätischen Habitus Maximilians nicht überlagert werden. Zwar erscheint auch in diesem Bildnis nicht der »seelische Zustand Maximilians«,²⁰ sondern die durch Dürers künstlerisches Vermögen

könne, daß sie anders gewesen seien, sodaß die Leute, indem sie sie betrachteten, davon in Erstaunen versetzt würden«, zitiert nach: Rudolf Preimesberger, »Niccolò Martelli: Michelangelo über Ähnlichkeit (1544)«, in: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, hrsg. von dems., Hannah Baader und Nicola Suthor, Bd. 2: *Porträt*, Berlin 1999, S. 247–253: S. 247; zur Kommentierung der Textpassage durch Preimesberger siehe ebda.).

17 André Félibien, »Le portrait du Roy« [Paris 1663], in: ders., *Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy*, Paris: Sebastien Mabre-Cramoisy 1671, S. 85–112. Zu Auszügen aus diesem Text siehe »André Félibien: Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663)«, in: R. Preimesberger, H. Baader u. N. Suthor (Hrsg.), *Porträt* (wie *Anm. 16*), S. 356f., deutsche Übersetzung von Hannah Baader, ebda., S. 358–360 (dort wird als Originalquelle Félibiens *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy* genannt, der jedoch – anders als von Baader angegeben – erst 1689 erschien und wo sich der Kommentar zum Porträt des Königs auf S. 69–94 abgedruckt findet).

18 Siehe hierzu auch J. Bellin, *Heraldische Individualität* (wie *Anm. 4*).

19 Zu Dürers Porträtemalerei von Kaiser Maximilian siehe zuletzt *Albrecht Dürer*, hrsg. von Christof Metzger, München 2019; siehe auch M. Müller, *Individualität* (wie *Anm. 4*), S. 118f.

20 Mathias F. Müller, »Bildnis Kaiser Maximilians«, in: *Albrecht Dürer*, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath, Ostfildern-Ruit 2003, S. 470–474: S. 472.

auf illusionistische Weise zur Anschauung gebrachte Idealität des humanen, kultivierten und vernunftbegabten Imperators womit sich Dürer denn auch als talentierter Schüler von Giovanni Bellini erweist, dessen Persönlichkeit und Kunst Dürer bewunderte und die er während seines zweiten Venedig-Aufenthaltes in den Jahren 1505 bis 1507 in den höchsten Tönen rühmte. Doch anders als der Bildnistypus Strigels, der in seiner semantischen Aussage nur einem in der höfischen Heraldik und Allegorik sowie im höfischen Zeremoniell vorgebildeten Publikum zugänglich war, erlaubte Dürers Bildnistypus zumindest die Illusion, dem Kaiser auch ohne Gelehrtenwissen gewissermaßen in die Augen blicken zu können.

Im Alten Reich war ein solches Herrscherporträt, bei dem die tradierten Würdeformeln und Regententopoi mit den Mitteln eines künstlerisch-ästhetischen Illusionismus in eine lebendig-individuelle, ja beseelte Figur verwandelt wurden, etwas vollkommen Neues und konnte daher auch erst nach dem Tode Maximilians als inoffizielles Erinnerungsbild Verbreitung finden. Doch selbst dann stieß es zumindest in den habsburgischen Niederlanden am Hof von Maximilians Tochter, Margarete von Österreich, noch auf Ablehnung, als Dürer dieses oder ein ähnliches, nach der Kreidezeichnung in der Albertina (siehe oben Abbildung 4) angefertigtes Porträt des verstorbenen Kaisers auf seiner Reise durch die Niederlande 1520/21 in Margaretes Residenz in Mecheln vorzeigte. In Tagebuch Dürers heißt es dazu unter dem Datum des 6. Juni 1521: »Ich bin auch bey frau Margareth gewest und hab sie mein kayser [d. i. mit hoher Wahrscheinlichkeit das Bildnis Maximilians] sehen lassen vnd ir den schencken wollen. Aber do sie ein solchen mißfallen darinnen hett, do führet ich ihn wieder weg.«²¹ Das Missfallen Margaretes und ihres Hofes erregte vermutlich genau die Qualität, die wir soeben als außergewöhnliche, innovative Leistung von Dürers Porträtmalerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts herausgestellt haben: die Fähigkeit zur lebensnahen, beseelten, gewissermaßen psychologisierenden Darstellung von Menschen. In den Augen Margaretes von Österreich, die als versierte Kunstkennerin zu Lebzeiten Maximilians diesen in Kunstangelegenheiten beriet,²² schien dieser Kunstgriff, angewandt auf

21 Zit. nach: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, hrsg. von Hans Rupprich, Bd. 1: *Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlin 1956, S. 173.

22 Zum Zusammenwirken von Margarete und Maximilian auf dem Gebiet der Schatzkunst siehe Dagmar Eichberger, »Car il me semble que vous aimez bien les carboncles«. Die Schätze Margaretes von Österreich und Maximilians I., in: *Vom Umgang mit Schätzen*, hrsg. von Elisabeth Vavra, Kornelia Holzner-Tobisch und Thomas Kühtreiber, Wien 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 20), S. 139–152. Zu Margarete von

ein Herrscherporträt offensichtlich die Gefahr in sich zu bergen, den porträtierten Fürsten, König oder Kaiser tatsächlich allzu sehr zu individualisieren und zu ›vermenschlichen‹ und damit den in der Person des Herrschers verkörperten überindividuellen Typus des von Gottes Gnaden und in seiner Stellvertreterschaft agierenden Regenten am Ende gar aufzulösen. Die Verweigerung einer zu großen Annäherung an den Herrscher – und sei es nur in der Illusion der Malerei – und damit die Verweigerung einer über die Bildmedien geführten Kommunikation zwischen dem Herrscher und seinen Untertanen – so wie sie ohne Weiteres in der »Anwesenheitsgesellschaft« im Rahmen von höfischen Festen oder Empfängen möglich war – entspricht daher einem sehr grundsätzlichen Verständnis von einer strikt reglementierten Zugänglichkeit zum persönlichen Nahbereich des Regenten.

Kaiserliche Memoria als humanistisches Gelehrten-Arkanum: die druckgraphischen Projekte

Die in den offiziellen Herrscherbildnissen ansichtig werdende Zurückweisung einer kommunikativ-medialen Annäherung gegenüber der Person des Kaisers und dessen Entrückung in die Sphäre höfischer Allegorie und Heraldik sollte in den druckgraphischen Projekten für Maximilian schließlich noch weiter und geradezu auf die Spitze getrieben werden. In besonderer Weise erfolgte dies bei der *Ehrenpförte* (siehe oben Abbildung 1), die nicht nur mittels ihrer schieren Größe, sondern auch mit Hilfe ihres komplexen Bildprogramms die Rezipienten überwältigen und ihnen dabei zugleich die unfassbare Größe der kaiserlichen Autorität und Würde – verbunden mit der Aufforderung zu immerwährender Memoria – demonstrieren sollte.²³ Anders als bei seinem Maximilians-Bildnis konnte bei diesem

Österreich und ihrer Kunstpolitik siehe grundlegend dies., *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002 (Burgundica, 5); dies., »Ein ›Musenhof‹ in den südlichen Niederlanden als Vorbild für das Alte Reich: Kunst und Kunstbetrachtung am Hofe Margaretes von Österreich (1480–1530)«, in: *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, hrsg. von Matthias Müller u. a., Berlin 2010, S. 90–97; dies., »Eine kluge Witwe mit Kunstverstand. Erzherzogin Margarete von Österreich (1480–1530)«, in: (Hrsg.), *Frauen, Kunst und Macht. Drei Frauen aus dem Hause Habsburg*, hrsg. von Sabine Haag, Dagmar Eichberger und Annemarie Jordan, Wien 2018, S. 24–35.

23 Zum Projekt der *Ehrenpförte* siehe immer noch grundlegend Thomas Schauerte, *Die Ehrenpförte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, Berlin 2001 (Kunstwissenschaftliche Studien, 95); ders., »Der Kaiser dem Kaiser. Maximilians ›Ehrenpförte‹ als kunsthistorischer Sonderfall«, in: L. Madersbacher und E. Pokorný (Hrsg.), *Maximilianus* (wie *Anm. 11*), S. 94–101. Siehe darüber hinaus auch – mit einem besonderen Fokus auf die Simulation einer performativen Rezeption – Elke Anna Werner, »Mediale Entgrenzungen. Visuelle Strategien

kaiserlichen Medienprojekt auch Albrecht Dürer als Künstler volle Anerkennung erfahren, war es doch der Kaiser persönlich, der Dürer als damals ›berühmtesten‹ deutschen Druckgraphiker und Maler²⁴ für die Fertigstellung der *Ehrenpforte* zu gewinnen versuchte. Zwischen dem 15. Februar 1512²⁵ und Ende Juni/Anfang Juli 1515²⁶ war Dürer mit der *Ehrenpforte* beschäftigt. Endgültig im Druck fertiggestellt wurde sie im Februar 1518.²⁷

Wie bereits die ältere Forschung aufzeigen und Thomas Schauerte 2001 in seiner grundlegenden Dissertation nochmals detailliert belegen konnte, übernahm Dürer ein bereits seit etwa 15 Jahren laufendes Projekt kaiserlicher Memoria, dessen Kernbestand eine 24-teilige Bilderfolge mit dem Stammbaum der Habsburger, wichtigen Kaiserbildnissen und den großen Lebenstaten Maximilians, den sog. *Historii*, bildete.²⁸ Dieses Bildprogramm wurde – so der Stand der Forschung – um 1502 zunächst für den Entwurf für ein Tumbengrab des Kaisers konzipiert, dann ab 1508 in ein Freskenprogramm für die geplante Grabkapelle Maximilians umgewandelt, kurz zuvor, 1506/07, nach dem Tod des kaiserlichen Sohnes und designierten spanischen Thronfolgers, Philipps des Schönen, als Grundlage für ein nicht ausgeführtes gedrucktes Trauerepitaph, ein sogenanntes *castrum doloris*, ins Auge gefasst, um danach, in den Jahren bis 1512, schließlich als Grundlage für einen ersten Entwurf für eine gedruckte *Ehrenpforte* zu dienen.²⁹ Für alle diese bemerkenswerten funktionalen Abwandlungen und Variationen der 24-teiligen Bilderfolge und für den Entwurf der Bilderfolge selbst war Jörg

performativer Teilhabe bei der ›Ehrenpforte‹ und dem ›Triumphzug‹ Kaiser Maximilians I.‹, in: *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat und Anna Littmann, Tübingen 2012 (Theatralität, 11), S. 240–250; siehe hierzu auch Hans Rudolf Velten, »Triumphzug‹ und ›Ehrenpforte‹ im Werk Kaiser Maximilians I. Intermediale Konstellationen zwischen Aufführung und ›gedechtnus‹, in: *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*, hrsg. von Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten, Heidelberg 2011 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft, 39), S. 247–269.

24 Zum Ruhm Dürers siehe Th. Schauerte, *Ehrenpforte*, ebda., S. 94.

25 Siehe »Itinerarium Maximiliani I. 1508–1518, mit einleitenden Bemerkungen über das Kanzleiwesen Maximilians I.«, hrsg. von Victor von Kraus, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 87 (1899), S. 229–318, Wiederabdruck in: Franz-Heinz Hye, *Das Goldene Dachl des Kaisers Maximilian I. und die Anfänge der Innsbrucker Residenz*, Innsbruck 1997 (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs, N.F. 24), S. 130–180: S. 144; Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 31.

26 Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 98.

27 Ebda., S. 102.

28 Ebda., S. 31–76 (Zusammenfassung: S. 74–76).

29 Ebda.

Kölderer zuständig, der 1507 zum kaiserlichen Hofkünstler ernannt wurde.³⁰ Als Maximilian 1512 Dürer mit dem Auftrag der *Ehrenpforte* betraute, fand dieser daher einen bereits weitgehend ausgearbeiteten Entwurf vor, der auch in den Quellen ausdrücklich erwähnt wird, so vor allem vom kaiserlichen Hofhistoriographen Johannes Stabius, der Dürer 1512 wegen der *Ehrenpforte* in Nürnberg aufsuchte.

Weshalb ist diese Vorgeschichte aber für unser Thema – die Frage nach dem Einsatz der druckgraphischen »Massen«-Medien unter den Prämissen einer »Anwesenheitsgesellschaft« – wichtig? Die Relevanz dieser Vorgeschichte, genauer gesagt: der im Verlauf dieser Vorgeschichte entstandene erste Entwurf einer *Ehrenpforte* von der Hand Jörg Kölderers lässt sich rekonstruieren und ergibt – im Unterschied zur späteren, unter Dürer ausgeführten *Ehrenpforte* – ein relativ einfach nachzuvollziehendes, auch für nur mäßig in der höfischen Allegorik und Heraldik bewandertes Publikum verständliches Bildwerk. Dieses bestand – wie Thomas Schauerte rekonstruiert hat – aus einer dreitürmigen und mit Zinnen bekrönten Schauwand (siehe Abbildung 6), auf deren drei zentralen Achsen die 24 Historienbilder aus dem Leben Maximilians und sein Stammbaum verteilt werden sollten.³¹ Die vorgesehene Ausführung als druckgraphisches Werk weist auf die bereits in diesem Stadium geplante Verwendung der *Ehrenpforte* als Geschenk- oder Kaufobjekt für einen größeren Rezipientenkreis hin.

Diese insgesamt sehr klare, übersichtliche und verständliche Struktur des ersten, von Kölderer angefertigten Entwurfs genügte dem Kaiser jedoch nicht, und es ist nicht unerheblich danach zu fragen, ob der erste Entwurf nicht nur den Ansprüchen des Kaisers, sondern noch mehr den Ansprüchen der ihn beratenden Hofhistoriographen widersprach. Denn diese Hofhistoriographen – allen voran Johannes Stabius – waren bekennende und äußerst gebildete Humanisten, für deren Geschmack Kölderers sehr traditioneller und gewissermaßen »simpler« Entwurf einer nach spanischen bzw. niederländischen Vorbildern geschaffenen *Ehrenpforte* offensichtlich zu wenig Gelehrsamkeit widerspiegelte und damit letztlich eines humanistisch interessierten Kaisers unwürdig erschien. Dass dies der tiefere Grund für die ab 1512 erfolgende aufwendige Überarbeitung des ersten Entwurfs durch Dürer und seine Mitarbeiter gewesen sein dürfte, belegt Dürers modifizierter Entwurf (siehe Abbildung 7): Dieser überformt die klar strukturierte dreiteilige Schauwand Kölderers durch eine imposante, mit Säulen und Balustern, Giebeln und Turmdächern, raffiniertem Ornamentwerk und allegorischen Wesen

30 Der Vertrag (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Bekennen 1507, Nr. 7) findet sich im Wortlaut abgedruckt ebda., S. 409 (Q 12).

31 Ebda., S. 73f. sowie Abb. 21 (im Text irrtümlich als Abb. 19 beziffert).

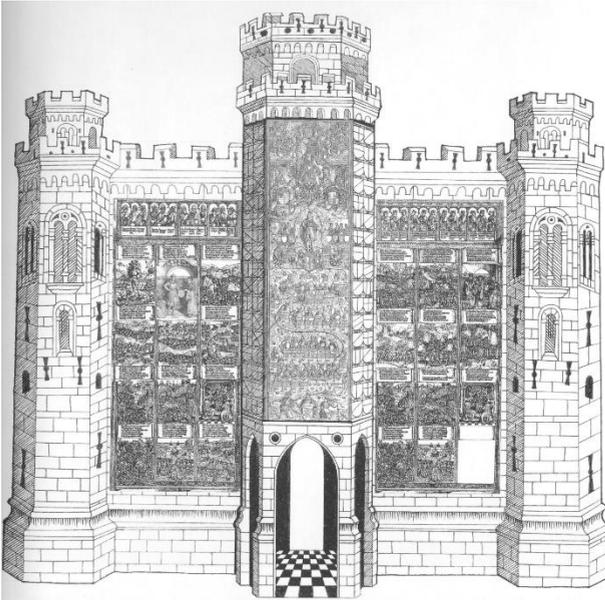


Abbildung 6: Rekonstruktion der von Jörg Kölderer gegen 1512 entworfenen Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. vor der Übernahme des Projekts durch Albrecht Dürer. Rekonstruktion: Thomas Schauerte (siehe Anm. 23, S. 357)

(siehe Abbildung 8) sowie einer Vielzahl von kleinen Figuren besetzten Schauwand, in der im Wesentlichen nur noch die aus Kölderers Entwurf übernommene Bilderfolgen und der Stammbaum an die ursprüngliche *Ehrenpforte* von 1512 erinnern. Später, 1517, sollte dann noch Albrecht Altdorfer von Maximilian den Auftrag erhalten, an diese bereits riesige Schauwand rechts und links jeweils einen Turm mit weiteren Bildfolgen zu montieren (siehe oben Abbildung 1), um einerseits das Bildprogramm um die sakralen Stiftungen des Kaisers und die Heiligen des Hauses Habsburg zu erweitern, andererseits aber auch den symbolträchtigen Kastellcharakter der Gesamtarchitektur, wie er in Kölderers Ursprungsentwurf vorhanden und dann von Dürer eliminiert worden war, wiederherzustellen.³²

Die Konsequenzen dieser monumentalen Überarbeitung sind auch heute noch gut nachzuvollziehen: Wer Gelegenheit hat, vor einem montierten Exemplar der aus Papierdrucken von 198 Druckstöcken sich zusammensetzenden Bilderwand zu stehen, wird alleine wegen der schieren Größe der 3,50 x 2,90 Meter messenden Schauwand in ehrfürchtigem Staunen zurückweichen und nach kurzer Zeit jeglichen Versuch beenden, die sich in der Binnenstruktur auftuende, überwältigende Fülle an Einzelszenen, Inschriften, Wappen, Allegorien, Figuren und Ornamenten einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, geschweige denn näher

32 Ebda., S. 105–108.

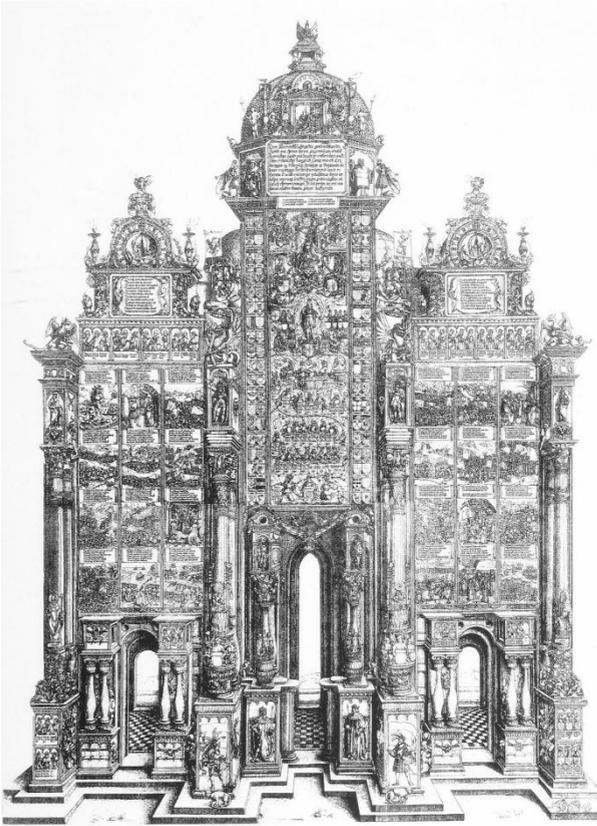


Abbildung 7: Rekonstruktion der von Albrecht Dürer 1512–1515 auf der Grundlage von Kölderers Entwurf geplanten Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Rekonstruktion: Thomas Schauerte (siehe Anm. 23, S. 363)

zu identifizieren.³³ Selbst der als erläuternde Hilfestellung gedachte Text, die sogenannte *Clavis*, am unteren Rand der *Ehrenpforte*, die dieser wie ein Postament untergeschoben wurde, trägt nicht zum genaueren Verständnis bei, denn angesichts der dicht beschriebenen fünf Textblöcke à jeweils circa 25 Zeilen muss selbst der beflissenste Leser irgendwann kapitulieren und wird daher kaum mehr als Bruchstücke des Erläuterungstextes aufnehmen. Verfasst wurde der Text von Maximilians Hofhistoriographen, dem Humanisten Johannes Stabius.³⁴

33 Diese Erfahrung konnte zuletzt in den großen Dürer-Ausstellungen des Frankfurter Städel-Museums (2013) sowie der Albertina in Wien (2019) gemacht werden, wo das kolorierte und montierte Exemplar aus den Beständen des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig bzw. der Albertina gezeigt wurde.

34 Der komplette Text der *Clavis* findet sich abgedruckt bei Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie Anm. 23), S. 399–406.



Abbildung 8: Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. (3. Ausgabe, Wien 1559), Ausschnitt aus der mittleren Pforte. Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

Zu dieser erratischen Präsentationsform, die – in Konterkarierung der Intentionen Maximilians – geradezu das Nichtverstehen der Bildinhalte zu intendieren scheint, um stattdessen die schiere Fülle der Bilder, Figuren, Wappen und Texte zum Gegenstand einer visuellen Überwältigung und Unfassbarkeit und damit zu einem Sinnbild majestätischer *superatio* zu erheben, fügt sich nun idealerweise das Bild am Kuppeltambour des mittleren Turmes der *Ehrenpforte* (siehe Abbildung 9). Johannes Stabius beschreibt es in der erläuternden *Clavis* als »Misterium«, dessen einzelne Bildelemente aus »Hieroglyphen« bestünden. Dieses »Misterium« sitzt wiederum in einem von Stabius explizit so bezeichneten »Tabernakel«, womit – zusammen mit dem Hinweis auf die Hieroglyphen – das gesamte bekrönende Bildwerk an der Spitze des Hauptturms der *Ehrenpforte* zu einer Darstellungsform für etwas Sakrales, Transzendentes, Göttliches erhoben wird. Nicht ohne Grund fügt Stabius seinem Hinweis auf die Hieroglyphen die Bemerkung an, dass diese



Abbildung 9: Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., Allegorisches Bildnis Maximilians (»Misterium«) am Kuppeltambour des mittleren Turms (1515). Hamburg, Kunsthalle. Foto: © Hamburg, Kunsthalle

vom ägyptischen Gott Osiris erfunden worden seien.³⁵ Wem aber diene dieses »Misterium«, das in der Form eines Tabernakels wie ein Kultbild präsentiert wird?

Die das Bild bestimmenden Hieroglyphen in Form von Tieren, Naturerscheinungen und Gegenständen umgeben die Gestalt eines Königs, auf dessen Haupt eine mit einem Phoenix bekrönte Bügelkrone sitzt. Das ins Profil gewendete Gesicht des Königs stimmt exakt mit jenem Porträttypus überein, wie er in der für Maximilian von Bernhard Strigel geschaffenen Bildnisserie zu besichtigen ist. Kein Zweifel also, dass wir in diesem »Misterium« Kaiser Maximilian selbst erblicken, dessen bereits allegorisch-zeichenhafter, gewissermaßen hieroglyphischer Porträttypus nun zusätzlich durch »echte« Hieroglyphen nach dem Vorbild des Osiris-Kultes ergänzt wird – unter Verwendung des hieroglyphischen Systems des Horapolls, der 1512/13 durch Willibald Pirckheimer für Maximilian

35 »Item in dem Tabernakel ob dem Tittel ist ein misterium der alten Egiptischen buchstaben, herkumend von dem künig Osyris«: Clavis II, Zeile 20f., zit. nach Th. Schauerte, Ehrenpforte (wie Anm. 23), S. 402.

übersetzt und ihm 1514 übereignet worden war.³⁶ Selbst für ein solide gebildetes Publikum musste dieses allegorische Porträt des Kaisers unverständlich bleiben, weshalb Johannes Stabius – dabei sicherlich an die geplante Versendung der zunächst in einer Auflage von 700 Exemplaren gedruckten *Ehrenpforte* denkend – in seiner *Clavis* die Gesamtbedeutung (nicht aber die Einzelbedeutung) der Hieroglyphen erklärt und damit den Schleier humanistischen Geheimwissens ein Stück weit lüftet. Anhand der mit dem Bildnis Maximilians verbundenen Hieroglyphen (zu denen beispielsweise der vom Himmel herabregnende Tau, die unantastbare Schlange, der wachsame Kranich und – als Hinweis auf König Ludwig XII. von Frankreich – der auf einer Schlange sitzende Hahn gehören), wird Kaiser Maximilian im höchstgelegenen Bildfeld der *Ehrenpforte* als vorläufiger historischer Kulminationspunkt des in der Antike begründeten Kaisertums und einer weltumspannenden Herrschaft (»Romischer Kaiser, und ein gewaltiger herr eines grossen tails des umbkreysse der erden«) gefeiert, aber auch als ein Exempel herrschaftlicher Magnifizenz, Weisheit, Tugendhaftigkeit und militärischer Stärke, indem er seinen mächtigen Gegenspieler, den französischen König besiegt habe (»überwunden den mechtigsten hie inen angetzaigten künig das doch bey allenn menschen für unmöglich geacht ist gewesen«).³⁷

Spätestens jetzt wird deutlich, dass wir die *Ehrenpforte* in der durch Dürer und Stabius modifizierten Gestalt nicht nur als Projekt eines humanistisch gesinnten Kaisers, sondern mindestens genauso auch als Projekt einer in ihren Bildungsanspruch und ihr Gelehrtenwissen geradezu selbstverliebten Humanistenelite am Kaiserhof und im Römisch-Deutschen Reich verstehen sollten. Maximilians *Ehrenpforte* demonstrierte mit der Evidenz der überirdischen, kosmischen Magnifizenz des Kaisers zugleich die Evidenz eines humanistischen Gelehrten-Arkanums, zu dem normal gebildete Sterbliche keinen Zugang haben konnten. Dieser Aspekt einer Feier und Selbstbespiegelung der Humanistenelite des Reichs in Maximilians *Ehrenpforte* korreliert in aufschlussreicher Weise mit dem Selbstverständnis und Habitus der am und für den Kaiserhof tätigen Humanisten, wie sie für uns z. B. in der Gestalt Riccardo Bartolinis, Sekretär des Bischofs von Gurk und späteren Erzbischofs von Salzburg, Matthäus Kardinal Lang von Wellenburg (siehe Abbildung 10), greifbar

36 Siehe zu diesem hieroglyphischen System grundlegend Karl Giehlow, »Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), S. 1–229; siehe auch Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 91.

37 Zu den durch die *Clavis* erläuterten Bildgegenständen siehe Th. Schauerte, *Ehrenpforte* (wie *Anm. 23*), S. 173–180. Siehe auch die Beschreibung der *Clavis* (*Clavis II*, Zeile 20–25, vollständig wiedergegeben ebda., S. 402).



Abbildung 10: Albrecht Dürer: Matthäus Kardinal Lang von Wellenburg (um 1522). Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

werden.³⁸ Bartolini begleitete Kardinal Lang, der aus einer Augsburger Bürgerfamilie stammte und für Maximilian in diplomatischen Diensten tätig war, auf dessen Reise nach Wien zum 1515 dort stattfindenden Fürstentag. Über seine Reiseerlebnisse und die politischen sowie historischen Hintergründe verfasste er

38 Jan-Dirk Müller, »Imperiale Hofkultur im Blick der Gelehrten. Riccardo Bartolinis ›Hodoeporicon‹ vom Wiener Fürstentag (1515)«, in: *Maximilians Welt. Kaiser Maximilian I. im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition*, hrsg. von Johannes Helmuth, Ursula Kocher und Andrea Sieber, Göttingen 2018 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 22), S. 19–39. Zu Kardinal Lang siehe umfassend Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540). Staatsmann und Kirchenfürst im Zeitalter von Renaissance, Reformation und Bauernkriegen*, Salzburg 1997 (S. 126–135 zum Wiener Fürstentag von 1515, S. 128–130 speziell zur Hinreise).

eine gelehrte, in Latein gehaltene Schrift, das sog. *Hodoeporicon*.³⁹ Diese Schrift war Ereignisbericht und Lobrede in einem und diente damit – wie es Jan-Dirk Müller formuliert – »der *memoria* als typisches Produkt humanistischer Historiographie, Geographie und Ethnographie«, das zugleich »für eine politische Konstellation« »wirbt«. ⁴⁰ Diesem Anspruch, einerseits die Ereignisse aus Geschichte und Politik sowie der Natur erinnerungsstiftend zu bewahren und andererseits durch die Kunst der humanistischen Rede und Sprache unmittelbar auf das aktuelle politische Geschehen – hier etwa des Wiener Fürstentages von 1515 – einwirken zu können, entsprach auch die äußere literarische Form. Sie bedient sich explizit der von den antiken Rednern wie Cicero, Aristoteles oder Quintilian ererbten Kunst der Rhetorik und ist daher auch in gelehrtem Latein anstelle der damals bereits immer populärer werdenden Volkssprache verfasst worden.

Als Ausweis humanistischer Gelehrsamkeit und humanistischer Redekunst durfte, ja musste der von Bartolini geschriebene Text aber auch selbst erlesenster Schmuck und kunstvolle Zierde sein und die Tugend des panegyrischen Lobpreises pflegen, was wiederum nur mit Hilfe des Lateins möglich sei. Dass dadurch diese Art von Beschreibungen einer breiteren Öffentlichkeit entzogen und nahezu ausschließlich für den kleinen Kreis einer Bildungselite verständlich war, bedeutete für Bartolini einen angemessenen Preis. »Denn wenn man«, so Bartolinis Begründung wörtlich, »Wert und Bedeutung hochherziger und glänzender Taten nicht durch kunstvolle und ausgezierte Rede darstellt, wird man statt eines Elefanten einen Floh malen, und sie werden, wenn man das liest, eher Gelächter als Bewunderung erregen. Und so scheint es mir äußerst abwegig, wenn ruhmvolle Geschehnisse ohne Gelehrsamkeit und Kunst beschrieben werden; vielmehr verlangen sie den erlesensten Schmuck. ... In dieser Frage befinden sich meiner Meinung nach viele im Irrtum, die zum Schaden für ihren Ruhm mehr für volkssprachige und ungelehrte Sprecher sorgen, als dass sie für die Vortrefflichkeit der Taten sich um höchstes Lob bemühen«. ⁴¹ Wie Jan-Dirk Müller darlegt, rechtfertigt sich Bartolini hier letztlich nicht nur gegenüber den Anhängern von nichtlateinischen, volkssprachlichen Textfassungen, sondern auch gegenüber Kritikern wie dem Huma-

39 Zum *Hodoeporicon* siehe die grundlegende Studie von Stephan Füssel, *Riccardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilians I.*, Baden-Baden 1987 (Saecula spritualia, 16).

40 J.-D. Müller, *Imperiale Hofkultur* (wie *Anm. 38*), S. 34.

41 Riccardo Bartolini, *Odeporicon id est Itinerarium Reverendissimi ... Dni. D. Mathei Sancti Angeli Cardinalis Gircensi*, Wien: Hieronymus Victor 1515, Bg. Q[iv]^v (Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10990679-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10990679-6), Seite 130); deutsche Übersetzung zit. nach J.-D. Müller, *Imperiale Hofkultur* (wie *Anm. 38*), S. 35 (das lateinische Original ebda., S. 34f.).

nisten und kaiserlichen Diplomaten Johannes Cuspinian, der in seinem *Diarium*⁴² über die humanistischen Lobredner anmerkt, dass angesichts der Größe der Taten – bspw. von Fürsten oder Königen – diese nicht noch zusätzlich »rhetorisch aufgeblasen werden müssen«,⁴³ um eine Formulierung Jan-Dirk Müllers zu benutzen.

Gerade dieses »rhetorische Aufblasen« in Form kunstvoller sprachlicher Verzierungen, gehalten in für Normalsterbliche unverständlichem Humanistenlatein scheint nun aber auch die großen Bildprojekte Kaiser Maximilians bestimmt zu haben, wie in diesem Beitrag anhand des für Maximilian von Bernhard Strigel entworfenen Porträttypus sowie der *Ehrenpforte* dargelegt wurde. Dabei steht die große Stückzahl dieser Bildwerke, die sich sowohl für die Porträts als auch die *Ehrenpforte* nachweisen lässt,⁴⁴ bei genauerer Überlegung – wie oben bereits angedeutet – in keinem Widerspruch zu der äußerst limitierten Nachvollziehbarkeit der Bildinhalte. So wie die geschliffene, kunstvoll gedrechselte und von rhetorischen Topoi bestimmte Lobrede zuallererst die Zuhörer beeindrucken und den vorgestellten Gegenstand dem schnellen, oberflächlichen intellektuellen Verständnis entziehen sollte, so war es die Aufgabe der sich in einem überbordenden Decorum und mit einer Überfülle an Historienbildern und Allegorien präsentierenden kaiserlichen Bildwerke, Augen und Verstand bzw. visio und intellectio zu überwältigen und dazu herauszufordern, in den intellektuell nur schwer bzw. erst nach längerer, eingehender Betrachtung begreiflichen Erscheinungen der Bilder die überirdische und damit unfassbare Autorität und Größe kaiserlicher Majestät zu erkennen.

Diesen Anspruch, mit Hilfe der bildenden Künste ein Äquivalent zu der rhetorischen Redekunst der humanistischen Gelehrten zu schaffen, sollte Dürer in einem anderen für Maximilian entworfenen druckgraphischen Großprojekt nochmals auf die Spitze treiben und dabei nicht nur die frühneuzeitliche humanistische Rhetorik mitsamt ihrer Vorliebe für das Wesen der Hieroglyphen nachahmen, sondern mit einer neuen, nur auf die abstrakte Figur gestützten Bildform sogar noch übertreffen. Dies gelang Dürer im *Großen Triumphwagen* (siehe Abbildung 11) von 1518 (Entwurf) bzw. 1522 (Druck), dessen an sich schon komplexe Tugendallegorien auf Kaiser Maximilian zusätzlich noch durch äußerst merkwürdige Linienfiguren (siehe Abbildung 12) verrätselt werden, deren Sinn sich selbst bei eingehender Überlegung für den Laien nicht erschließt und die

42 Johannes Cuspinianus, *Congressus ac celeberrimi conventus Caesaris Max. et trium regum*, [Wien: Johannes Singriener] 1515, Bg. d [iii]^v-d [iv]^r (Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002956-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002956-6), Scan 37 und 38).

43 J.-D. Müller, Imperiale Hofkultur (wie Anm. 38), S. 35.

44 Von der Ehrenpforte waren bis 1519/20 etwa 700 Exemplare der Erstausgabe gedruckt worden, siehe Th. Schauerte, Ehrenpforte (wie Anm. 23), S. 111.

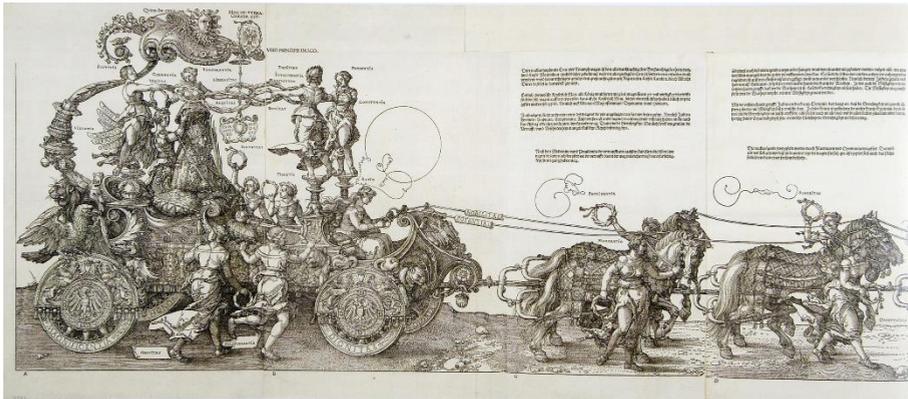


Abbildung 11: Albrecht Dürer, Großer Triumphwagen für Kaiser Maximilian I. (1522), Ausschnitt. Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

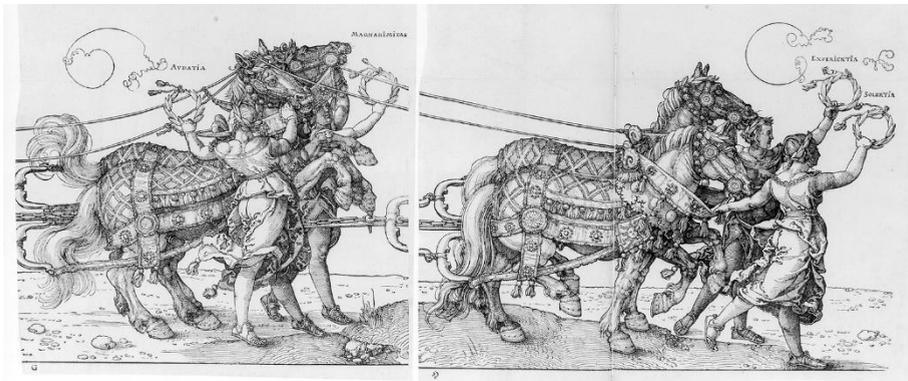


Abbildung 12: Albrecht Dürer, Großer Triumphwagen für Kaiser Maximilian I. (1522) mit Schleifenfiguren über den Tugendpersonifikationen, Ausschnitt. Wien, Albertina. Foto: © Wien, Albertina

daher gerne als phantasievolles, aber letztlich nur schmückendes Decorum abgetan wurden. Erst Friedrich Teja Bach gelang der aufwendig geführte Nachweis, dass wir es bei diesen auch in verschiedenen anderen Werken Dürers auftauchenden Schleifenfiguren mit hochkomplexen, theoriegeleiteten Bildfiguren (sogenannten metamorphotischen Formen) zu tun haben.⁴⁵ Obwohl Bach seine Analysen vor allem anhand von Dürers Randzeichnungen zum *Gebetbuch* Maximilians I. vornahm, lassen sich seine Erkenntnisse ohne Weiteres auch auf die Schleifenfiguren

45 Friedrich Teja Bach, *Struktur und Erscheinung: Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.

im *Großen Triumphwagen* anwenden. Denn dort war es ganz offenbar Dürers Ziel, mit Hilfe der scheinbar frei mäandernden Linienfiguren den Aussagegehalt der in menschlicher Gestalt wiedergegebenen Tugendpersonifikationen am Ende auf ein Substrat aus Punkt und Linie zu reduzieren bzw. zu abstrahieren. Letztlich lässt sich dieser Vorgang vom Prinzip her m. E. mit dem von Dürer geschaffenen »Misterium« (siehe oben Abbildung 9) in der *Ehrenpforte* vergleichen, wo Kaiser Maximilian zwar in Form eines Bildnisses vergegenwärtigt ist, dieses Bildnis jedoch zugleich durch eine Vielzahl von Hieroglyphen überlagert, zeichenhaft-abstrahierend verunklärt und dadurch in ein Geheimnis, eben das »Misterium« der Kaiserlichen Magnifizenz verwandelt wird. Aus dieser Perspektive betrachtet, können wir umgekehrt auch die Schleifenfiguren als gewissermaßen freigestaltete Hieroglyphen auffassen, die im Zusammenwirken mit den anschaulich gestalteten Tugendpersonifikationen den *Großen Triumphwagen* mit der Aura eines »Misteriums« ausstatten. Als bildliche Kompensation für die physische Abwesenheit des Kaisers in der zu seiner Zeit nach wie vor gültigen »Anwesenheitsgesellschaft« war daher auch der *Große Triumphwagen* nicht gedacht, genauso wenig wie die *Ehrenpforte* und Strigels Maximilians-Porträts. Wir werden ihnen vermutlich besser gerecht, wenn wir sie im Sinne Riccardo Bartolinis als kunstvoll gezielte Redefiguren für eine humanistisch gebildete höfische und städtische Elite im Dienste des Kaisers und seiner Reichsidee verstehen, einer Gelehrtenelite, die auch die zeitgleich in Mode kommenden humanistisch inspirierten und von einer vielschichtigen Ikonographie bestimmten »Denkbilder« nachfragte, wie sie nicht zuletzt Albrecht Dürer in seinem druckgraphischen Werk konzipierte.⁴⁶

46 Zum Begriff des »Denkbildes« bei Dürer siehe Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I: Dürers Denkbild*, Berlin 1991.

