

## Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich\*

VON FRIEDRICH POLLEROß (WIEN)

Unter dem Begriff „Identifikationsporträt“ verstehen wir jene Gruppe von Bildnissen, die in der Literatur einmal als „versteckte“ oder „verkleidete“ Porträts, dann als „Kryptoporträts“, „Inkognitoporträts“ oder „Portrait historié“ bezeichnet werden.<sup>1</sup> Es handelt sich also um die Darstellung von Heiligen und biblischen, mythologischen oder historischen Helden mit Gesichtszügen von Zeitgenossen. Diese Sonderform des Bildnisses, die im 16. und 17. Jahrhundert ihre größte Verbreitung erlangte,<sup>2</sup> beruht auf der Verbindung zweier Realitätsphären: einer vergangenen bzw. sakralen oder mythologischen und einer gegenwärtigen bzw. realen. In den meisten Fällen handelt es sich um eine bewußte Identifikation des Porträtierten mit seiner Rolle mittels der Typologie,<sup>3</sup> wobei eine Tugend-, Standes-, Namens- oder Ereignisanalogie das *Tertium comparationis* bildete.<sup>4</sup>

Das Identifikationsbildnis diente neben seiner primären Funktion als Herrscher-, Stifter- oder Andachtsbild vor allem folgenden vier Aufgaben. Eine nicht nur im Mittelalter wichtige Funktion war die Herrschaftslegitimation durch Demonstration der sakralen Stellung eines Fürsten,<sup>5</sup> sei es durch *Rex-Imago-Dei*-Ideologien (Identifikation mit Christus<sup>6</sup> oder der Heiligen Familie), durch das *Gottesgnadentum* (Heilige Drei Könige,<sup>7</sup> Gesalbte des Alten Bundes) oder durch transpersonale Herrschaftsauffassungen (Landespatrone, heilige Amtsvorgänger). In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die vermutlichen Identifikationsporträts der Kaiser Friedrich I. Barbarossa und Sigismund bei den Reliquiaren ihrer Amtsvorgänger Karl des Großen (siehe unten Seite 23) und Ladislaus<sup>8</sup> (Abb. 9) zu verweisen. Direkte politische Aktualität bildet auch den historischen Hintergrund der vermutlich ältesten Identifikationsporträts in Paris und Rom. So fällt die von Gerhard Schmidt als Porträt Philipps III. von Frankreich († 1285) gedeutete Dreikönigsstatue des Lettners von Notre Dame (Abb. 13 u. 15) in die Zeit, als das französische Königtum nach der Regierung des hl. Ludwig nicht nur die Kaiserkrone anstrebte, sondern auch seine „*sacra regia maiestas*“ im Kampf gegen das Papsttum betonte. Wohl nicht zufällig brachte Bonifaz VIII. daraufhin sein *Gottesgnadentum* ebenfalls durch Identifikationsporträts zum Ausdruck (siehe unten Seite 19).

Zweitens ermöglichte das Identifikationsporträt die Darstellung des Nachstrebens oder Erreichens der Frömmigkeit und/oder Tugend vorbildlicher Exempla der Bibel oder Geschichte.<sup>9</sup> Dabei boten sich im Sinne der *Devotio*

moderna vor allem die *Ancilla Domini*,<sup>10</sup> die Hirten und Könige der Anbetung<sup>11</sup> oder die Teilnehmer der Grablegung zur *Imitatio pietatis* an.<sup>12</sup> Die entsprechenden Identifikationsporträts könnten sogar direkt von der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis angeregt worden sein, nämlich von „lebenden Bildern“ sakraler Theateraufführungen und Umzüge. Tatsächlich finden wir nicht nur am französischen Hof Dreikönigsidentifikationen und realiter vollzogene *Imitatio pietatis* gleichzeitig,<sup>13</sup> sondern auch bei den Medici in Florenz.<sup>14</sup> Eine aktive Teilnahme an der Dreikönigsliturgie, d. h. die Darbringung von Gold, Weihrauch und Myrrhe, ist auch bei den Herrschern in England sowie Burgund nachweisbar, und Dreikönigs-spiele fanden u. a. 1417 in Konstanz vor Kaiser Sigismund und 1431 in Paris vor Heinrich IV. statt.<sup>15</sup> Die italienischen Beweinungsgruppen mit Stifterbildnissen in Gestalt des Josef von Arimathea und Nikodemus entstanden ebenfalls unter dem direkten Einfluß der *Sacra Rappresentazione*.<sup>16</sup>

Die *Imitatio virtutis* in humanistischem Sinn (siehe unten Seite 23) basiert auf den sogenannten „Tugend-Spiegeln“ und es scheint nicht uninteressant, daß gerade im späteren 14. Jahrhundert die Spiegelmetaphorik eine gewisse Bedeutung für das Porträt erlangte.<sup>17</sup> Auch die katholische Erziehungslehre verwies in diesem Sinne auf die Vorbildfunktion der Heiligen, z. B. der Florentiner Kardinal Dominici 1403: „The first is to have paintings in the house, of holy little boys or young virgins, in which your child when still in swaddling clothes may delight, as being like himself, and may be seized upon by the like thing, with actions and signs attractive to infancy. (...) In the same way he may mirror himself (!) in the holy Baptist, (...)“ Die Gemälde der Heiligen sollten dabei vor allem die noch nicht schriftkundigen Kinder ansprechen: „In the first mirror have your children be mirrored, when they open their eyes“.<sup>18</sup> Dieser Bereich konnte vorwiegend durch die „*Neuf Preux*“ und *Milites Christi* im weltlichen<sup>19</sup> sowie durch Kirchenväter und Ordensheilige im geistlichen Bereich<sup>20</sup> ermöglicht werden. Hier liegt auch einer der wichtigsten Ansatzpunkte für das profane Identifikationsbildnis, das jedoch im 15. Jahrhundert noch kaum in Erscheinung trat.

Mehrfach parallel zu den eben genannten Aufgaben finden wir die Aktualisierung einer Historie als schmeichlerische Huldigung an den Landesfürsten oder aus tagespolitischer Polemik. Diese Form der Panegyrik ist ja auch aus zeitgenössischen Theateraufführungen bekannt.<sup>21</sup> So hat man z. B. Karl VIII. von Frankreich anlässlich seiner



1. Papst Martin V. Colonna als hl. Martin, Altar für Sta. Maria Maggiore von Masolino (?), um 1430; Philadelphia, John G. Johnson Collection (aus: Braham, wie Anm. 38)



2. Papst Nikolaus V. Parentucelli als Sylvester II., Detail des Freskos von Fra Angelico, um 1448; Vatikan, Capella Niccolina (aus: Elsa Morante - Umberto Baldini, Angelico, Mailand 1970)



3. Hl. Augustinus, Detail des Altares von Antonello da Messina, um 1472/73; Palermo, Galleria Regionale della Sicilia (aus: Antonello, wie Anm. 58)



4. Kardinal Bessarion, Detail aus dem Fresko der Roselli-Werkstatt, um 1482/83; Vatikan, Capella Sixtina (aus: Haidacher, wie Anm. 59)

Salbung 1485 mit Salomon verglichen und 1504 wurde anlässlich der Hochzeit der Maria von England mit dem französischen König der „Englische Gruß“ aufgeführt.<sup>22</sup> Ebenso wie auf der Bühne konnte es bei den Porträts auch zu negativen Identifikationen kommen, z. B. der Darstellung des Markgrafen von Ferrara (?) als Herodes durch Masolino (1435) in Castiglione Olona<sup>23</sup> oder jener des oströmischen Kaisers als Pilatus durch Piero della Francesca (1459 ?).<sup>24</sup>

Als „versteckte Porträts“ im eigentlichen Sinn dienen einige Identifikationsporträts zur Veranschaulichung einer freundschaftlichen Beziehung zwischen Maler und Modell (siehe unten Seite 27) oder Auftraggeber und Modell, z. B. die Darstellung der Agnes Sorel als Madonna des Étienne Chevalier von Jean Fouquet (um 1450/53).<sup>25</sup>

Im folgenden soll versucht werden, die Anfänge dieser Gattung zu skizzieren, wobei von den etwa 180 bis zum Jahre 1500 erfaßten Werken nur die wichtigsten, d. h. eindeutig gesicherten, kunsthistorisch bedeutendsten oder in der neuesten Literatur genannten Beispiele, berücksichtigt werden. Das Material wird nach der sozialen Stellung der Porträtierten bzw. Auftraggeber behandelt und auf daraus resultierende Zusammenhänge bzw. Erkenntnisse untersucht.

## 1. Der geistliche Bereich – Kurie und Klöster

Gerade bei den ältesten Beispielen des Typus<sup>26</sup> wird der Befund durch das Oszillieren der Porträts zwischen Idealismus und Realismus<sup>27</sup> erschwert. Dies gilt auch für Giotto's Darstellungen der Päpste Innocenz III., Honorius III. und Gregor IX. in der Oberkirche von Assisi,<sup>28</sup> einer „Hauskirche des Papstes“<sup>29</sup> (1295-1300), bei denen es sich um Identifikationsporträts Bonifaz' VIII. handeln könnte.<sup>30</sup> Die im selben Zyklus zu findenden Stadtansichten<sup>31</sup> sprechen ebenso für eine Porträtabtatsicht wie die historischen Umstände.<sup>32</sup> Denn zur selben Zeit ließ Bonifaz VIII. die Rolle des Papstes als „Vicar Christi“ von einem Franziskaner (!) in einer Bulle mit der Begründung bekräftigen, daß „Christus (...) seine Gewalt dem Petrus und dessen Nachfolgern hinterlassen hat“.<sup>33</sup>

In der Identifikation von Päpsten mit ihren Amtsvorgängern hat bereits Burckhardt eine der Wurzeln dieser Porträtgattung gesehen.<sup>34</sup> Und tatsächlich scheint alles darauf hinzudeuten, daß auch in der päpstlichen Kapelle in Avignon Matteo Giovannetti um 1350 dem mutmaßlichen Evangelisator Galliens Martialis „die Züge Klemens VI. geliehen hat. Die politische Bedeutung der Ineinsetzung der beiden Personen läßt sich unschwer erahnen“.<sup>35</sup>

Das zeitlich nächste Identifikationsporträt im päpstlichen Bereich läßt sich hingegen erst 80 Jahre später nachwei-

sen;<sup>36</sup> wahrscheinlich nicht zufällig zu einer Zeit, in der sich das Papsttum nach Exil und Schisma nicht nur der Renovatio von Rom widmete, sondern in Ablehnung des Konziliarismus neuerlich ein monarchisches Gottesgnadentum propagierte.<sup>37</sup> Auf dem von Martin V. gestifteten Altar Masolino's für Sta. Maria Maggiore erscheint der Stifter der Kirche, Papst Liberius, mit den Zügen des regierenden Pontifex<sup>38</sup> und die Darstellung des hl. Martin läßt durch das Monogramm „M“ und die „Colonna“ des Familienwappens keinen Zweifel an der Funktion als Stifterbildnis<sup>39</sup> (Abb. 1).

Ein eindeutiges Identifikationsporträt besitzen wir auch von Martins Nachfolger Nikolaus V. aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Es stammt von Fra Angelico und zeigt den Pontifex maximus in der Rolle seines Amtsvorgängers Sixtus II. (Abb. 2),<sup>40</sup> wobei es ebenso wie bei der Mitteltafel des Altares von Santa Maria Maggiore nicht um schmeichlerische Aktualisierung, sondern um bewußte Identifikation ging: „Für die Deutung des Freskenzyklus ist die Tatsache entscheidend, daß Sixtus II. mit dem Porträt des Papstes Nikolaus' V. abgebildet wird, wodurch offensichtlich ein bewußter Rückbezug des Renaissancepapstes auf Antike und frühes Christentum dokumentiert werden soll. (...) Wenn sich Nikolaus V. als Märtyrerpapst darstellen läßt, will er die Tradition der frühen Päpste, die unter Einsatz ihres Lebens für die Reinheit der Lehre kämpften, fortführen und setzt sich deutlich gegen jene, die römische Kirche seit dem 14. Jahrhundert bis in seine Zeit bestimmenden häretischen Strömungen ab.“<sup>41</sup> Julius II. sowie Leo X. haben diese Tradition der politischen Aktualisierung in den Stanzten ins 16. Jahrhundert weitergeführt.<sup>41a</sup>

Vom Altar Martins V. nimmt aber vermutlich noch eine weitere Variante ihren Ausgangspunkt, nämlich die Identifikation mit einem vorbildlichen Heiligen unter dem Aspekt der Imitatio pietatis et virtutis. Denn der Papst ließ sich wohl auch als hl. Gregor<sup>42</sup> porträtieren, wie der Vergleich mit der Porträtbüste in Mailand zeigt.<sup>43</sup> Daß es dabei nicht so sehr um den Amtsvorgänger ging, sondern um das Exemplum virtutis, bestätigen analoge Beispiele.<sup>44</sup>

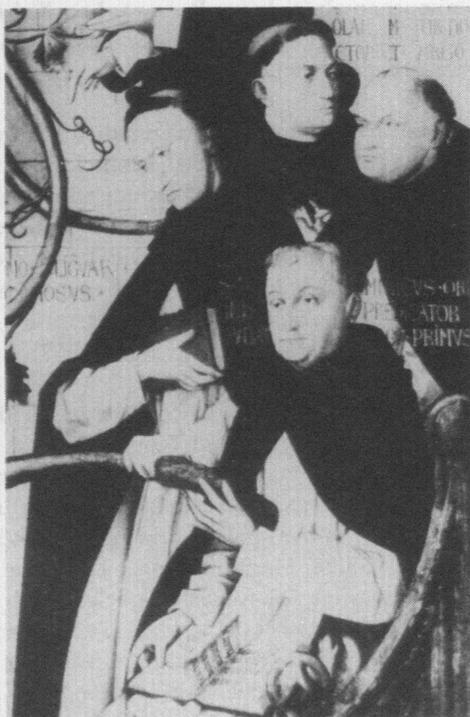
So dürfte der Gegenpapst Felix V. von Savoyen um 1440 auf dem Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich sowie in seinem Missale mit dem Kirchenvater identifiziert worden sein,<sup>45</sup> und dessen Protonotar und Zeremonienmeister, Papst Pius II. Piccolomini, wurde 1464 auf dem Hochaltar seiner Lieblingsstiftung Santa Maria Assunta in Pienza als hl. Augustinus verewigt. Da Augustinus bekanntlich nur Erzbischof gewesen war, aber die wichtigste Leitfigur des großen Humanistenpapstes, ging es hier eindeutig um die Imitatio virtutis.<sup>46</sup> Auf demselben Altar erscheint der mit Pius II. befreundete Kardinal Nikolaus von Kues<sup>47</sup> in Gestalt seines Namenspatrons Nikolaus von Bari.<sup>48</sup>



5. Hl. Hieronymus, Detail aus dem Kreuzaltar des Meisters des Bartholomäus-Altars, um 1500; Köln, Walraff-Richartz-Museum (aus: Oswald, wie Anm. 56)



6. Kardinal Antonio Pierozzi von Florenz, Florentiner Büste um 1460; Florenz, S.Maria Novella (aus: Oswald, wie Anm. 56)



7. Hl. Dominikus, Stammbaum der Dominikaner von Hans Holbein d.Ä., 1501; Frankfurt/Main, Städelsches Museum (aus: Lieb-Stange, wie Anm. 66)



8. Prior Johannes von Wilnau, Silberstiftzeichnung von Hans Holbein d.Ä., Bamberg, Staatsbibliothek (aus: Lieb-Stange, wie Anm. 66)

Dies bestärkt wohl die Vermutung von Ridderbos, daß wir beim Londoner Hieronymus Antonellos da Messina gleichfalls ein von Papst Pius II. bestelltes Identifikationsporträt des Kardinals Nikolaus Cusanus vor uns haben.<sup>49</sup> Es läßt aber auch die These von Hall, im Nikolaus des Perugia-Altars (1437) von Fra Angelico ein Kryptoporträt des Kardinals Niccolo Albergati zu vermuten,<sup>50</sup> wahrscheinlicher erscheinen. Und da Pius II. – ebenso wie der im Vatikan von demselben Fra Angelico porträtierte Nikolaus V. – Sekretär des Kardinals Albergati gewesen war, sprechen die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge durchaus für die umstrittene These, daß der ebenso gelehrte wie asketische Kardinal Albergati auf einem Geschenk des burgundischen Herzogs mit dem Humanistenpatron Hieronymus identifiziert worden ist.<sup>51</sup> Demnach dürfte es sich beim Hieronymus von Jan van Eyck bzw. Petrus Christus in Detroit sehr wohl um ein Identifikationsporträt des Kardinals Albergati handeln.<sup>52</sup> Tatsächlich ist das Wiener Porträt van Eycks höchstwahrscheinlich kein Bildnis des Kardinals Albergati, sondern eines des Kardinals Hugues de Lusignan,<sup>53</sup> und die Detroitser Hieronymus-Tafel (bzw. deren Original) befand sich schon 1456 und nicht erst 1492 in Florenz.<sup>54</sup>

Unterstützt wird die Vermutung eines Albergati-Hieronymus-Porträts auch durch die Tatsache, daß eine solche Ehre später zwei anderen Kardinälen zuteil wurde. Der Kardinal Antonino Pierozzi von Florenz, Prior von San Marco und Freund Fra Angelicos (†1459), dessen Beziehung zum Hieronymuskult in Florenz und bei den Medici man erst jüngst hervorgehoben hat,<sup>55</sup> wurde auf drei Altären der Kölner Kartäuser mit dem Kirchenvater identifiziert. Beim Kreuzaltar des Meisters des Bartholomäusaltars vom Ende des 15. Jahrhunderts wird dies nicht nur durch den Vergleich mit der Büste in S. Maria Novella ersichtlich, sondern auch durch die Aufschrift „Sume Antonini“ auf dem Buch des Hieronymus<sup>56</sup> (Abb. 5,6).

Durch ein Siegel ist hingegen die Darstellung des Hl. Augustinus von Carpaccio (1502) als Bildnis des Kardinals Bessarion gesichert,<sup>57</sup> wenngleich die Porträtähnlichkeit nicht so groß ist wie jene des hl. Augustinus von Antonello um 1472/73 in Palermo<sup>58</sup> mit dem Kryptoporträt des Kardinals in der Sixtina (1482/83)<sup>59</sup> (Abb. 3, 4). Kardinal Bessarion selbst – einer der führenden Humanisten seiner Zeit – war laut Ginzburg Anreger der Identifikationsporträts von Piero della Francesca in Arezzo und bei der Geißelung.<sup>60</sup>

Von der Hand Antonellos da Messina hingegen besitzen wir auch drei Madonnendarstellungen, deren individuelle Züge darin gleichfalls Identifikationsporträts vermuten lassen.<sup>61</sup> In der 1475 entstandenen Annunziata wird ein Bildnis der Äbtissin des Klosters Montevergine in Messina, Eustochia von Calefati (†1486), gesehen, die wegen ihrer außerordent-

lichen Frömmigkeit selig gesprochen wurde.<sup>62</sup> Es würde sich dabei ebenso um die Demonstration der Imitatio pietatis handeln wie beim Porträt eines Benediktiners – vielleicht des Abtes Christoph Schleicher von Weihenstephan – als hl. Benedikt von Jan Polack aus dem Jahre 1484.<sup>63</sup>

Noch direkter als über die oben genannten und der Huldigung dienenden Humanistenporträts auf den Altären in Perugia oder Köln führt der Weg über die Funktion des Identifikationsporträts als Stifterbildnis vom kurialen in den bürgerlichen Bereich der geistlichen Auftraggeber, nämlich der städtischen Bettelordensklöster.<sup>64</sup> So finden wir im Oeuvre von Filippo Lippi um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf mehreren Darstellungen Heilige mit individuellen Gesichtszügen, wobei es sich im Fall des Turiner Augustinus durchaus um ein Auftraggeberporträt handeln könnte. Ebenfalls in Turin befindet sich der 1494 datierte Altar von Marcino d'Alba, dessen hl. Thomas von Aquin, ein „splendido ritratto“, aber bisher nicht identifiziert werden konnte.<sup>64a</sup>

Die für diesen Bereich typische Kombination von mönchischer Gelehrsamkeit und patrizischem Stiftungskapital dürfte in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts nicht nur zu den möglichen Identifikationsporträts der Beweinungsgruppe von Guido Mazzoni in Modena geführt haben, sondern auch zu mehreren Kryptoporträts auf dem Altar der Dortmunder Dominikanerkirche von Derick Baegert.<sup>65</sup> So überliefern die hll. Thomas von Aquin, Petrus Martyr und Vinzenz Ferrer wohl die Züge von Mönchen, wie sich 1501 auch der Frankfurter Dominikanerprior Johannes von Wilnau und vermutlich auch zwei Mitbrüder von Holbein d.Ä. mit dem Ordensgründer Dominikus sowie Thomas von Aquin und Petrus Martyr identifizieren ließen<sup>66</sup> (Abb. 7,8). Etwa gleichzeitig wurde der Zisterzienserabt Wolfgang von Rein in seinem Missale gleichfalls in der Rolle des Ordensgründers, des hl. Bernhard, dargestellt.<sup>67</sup>

Zusammenfassend läßt sich also eine Konzentration der geistlichen Identifikationsporträts seit dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts im Bereich der italienischen Humanisten auf dem päpstlichen Stuhl und im Kardinalskollegium feststellen. Von dort führen teilweise direkte Beziehungen zu den Bettelordensklöstern in Florenz, Köln oder Dortmund sowie nach Venedig. Abgesehen davon waren auch die meisten der genannten Künstler sowohl für Päpste und Kardinäle als auch für Klöster und Bürger tätig.

## 2. Der fürstliche Bereich

Das fürstliche Identifikationsbildnis nimmt zumindest ideologisch ebenfalls seinen Ausgangspunkt in Rom. Denn seiner „Auffassung von der Heiligkeit der kaiserlichen Würde“ (Appuhn) entsprechend wurde schon Kaiser Friedrich Barbarossa mit dem auf sein Bestreben hin heilig



9. Hl. Ladislaus, Reliquiar, um 1410; Győr, Domschatz (aus: Knauer, wie Anm. 8)



10. Kaiser Sigismund als hl. Sigismund, Detail des Freskos von Piero della Francesca, 1451; Rimini, Tempio Malatestiana (aus: Battisti, wie Anm. 80)



11. Hl. Agricola, Statue der Arca di San Domenico von Niccolò dell'Arca, um 1473; Bologna, San Domenico (aus: Gnudi, wie Anm. 83)



12. Giovanni II. Bentivoglio, Tafelbild von Lorenzo Costa; Florenz, Uffizien (aus: Grammacini, wie Anm. 84)

gesprochenen Karl dem Großen identifiziert: „Zwischen dem sorgfältig durchmodellierten Porträtkopf Kaiser Friedrichs I. in Cappenberg (...) und dem Kopf Karls des Großen vom Karlsschrein bestehen auffallende Übereinstimmungen. (...) Karl und Friedrich I. (dessen Name in keiner Seitenarkade erscheint) sind in e i n e r Figur dargestellt.“<sup>68</sup>

Friedrichs Selbstverständnis als „Romanus imperator divina ordinatione“<sup>69</sup> wurde auch von Kaiser Karl IV. geteilt, der erst bei seiner Firmung aufgrund der Verehrung für den karolingischen Kaiser dessen Namen annahm. Dementsprechend entstanden das Porträt Karls IV. als einer der Hl. Dreikönige<sup>70</sup> sowie als Konstantin<sup>71</sup> bald nach der Kaiserkrönung in Rom (1355) – und daher vielleicht ebenso wie schon bei Friedrich I. als bewußte Übertragung der antiken Apotheose in den christlichen Bereich. Denn diese Porträts sowie jene seiner Gattin und Tochter als Gottesmutter<sup>72</sup> dienten ja ebenso zur Veranschaulichung der sakralen Stellung des Kaisers wie die antiken Beispiele. Die Identifikationsporträts entsprechen daher geradezu ideal der Ideologie Karls IV., die durch „eine gewisse wachsende Spannung zwischen der enormen Steigerung der Heiligkeit des Herrschers als Abbild und Vertreter Christi auf Erden auf der einen, und den ausgesprochen humanistischen Zügen auf der anderen Seite“, gekennzeichnet war.<sup>73</sup> Die Konstantin-Identifikation könnte aber auch schon Ausdruck einer *Imitatio virtutis* in humanistischem Sinn sein, wie sie Petrarca 1356 von Karl IV. angesichts antiker Kaisermünzen gefordert hat: „Schau diese an, mein Kaiser, der du ihr Nachfolger bist, schau sie an! Strebe danach, ihnen zu gleichen und sie zu bewundern, gestalte dich nach ihrer Form und ihrem Bilde. (...) Ich freilich kenne die Art, die Namen und die Taten dieser Herrscher, deine Aufgabe ist es jedoch, sie nicht nur zu kennen, sondern ihnen auch nachzuleben.“<sup>74</sup>

Petrarca kam als Gesandter der Visconti nach Prag, das damals in enger politischer und künstlerischer Verbindung mit Mailand stand. Funktional gehören die frühesten italienischen Beispiele unserer Gattung am Hof der Visconti hingegen zur Gruppe der illuminierten Identifikationsporträts wie jene in den Handschriften Karls V. und des Herzogs von Berry, mit denen Giangaleazzo verschwägert war. So enthält die Epiphanie im Visconti-Stundenbuch Porträts des Giangaleazzo Visconti sowie wahrscheinlich seines Bruders,<sup>75</sup> und ein weibliches Mitglied der Familie wurde um 1400 bei einer Statue der Parler-Nachfolge mit der hl. Agnes gleichgesetzt.<sup>76</sup>

Giangaleazzo Visconti wurde auch zweimal als hl. Georg porträtiert, auf einer Statue des Dommuseums 1403<sup>77</sup> sowie schon um 1382 auf einem Motivfresko von Simone da Corbetta.<sup>78</sup> Pisanellos Georg – und der Eustachius – vermutlich mit den Zügen des Markgrafen Ludovico Gonzaga

(1445)<sup>79</sup> bildet also eine logische Weiterführung solcher Gedanken in Oberitalien, während der hl. Sigismund mit dem Bildnis des gleichnamigen Kaisers von Piero della Francesca in Rimini (1451)<sup>80</sup> (Abb. 10) auch an nordische Traditionen anschließt.<sup>81</sup> Denn Sigismund wurde schon auf dem Altar von Dubecek um 1400 mit seinem Namenspatron identifiziert.<sup>81</sup> Verdankt das Fresko seine Entstehung der Anerkennung der Herrschaft des Sigismondo Malatesta durch den Kaiser, so dienten die weiteren fürstlichen Identifikationsporträts in Italien direkt der Veranschaulichung von Macht und Legitimation der Herrschaft.

Der Stadtherr von Bologna, Giovanni II. Bentivoglio, ließ sich vermutlich von Lorenzo Costa auf einem Glasgemälde und einem Altar in Gestalt seines Namenspatrones und auf der Arca di San Domenico um 1473 in der Rolle des adeligen Stadtheiligen Agricola darstellen<sup>83</sup> (Abb. 11, 12). Mitglieder der Este sowie des aragonesischen Königshauses wurden von Guido Mazzoni in Beweinungsgruppen porträtiert, und um 1493 hat man die miteinander verschwägerten Fürsten, Ercole I. d'Este und Alfonso II. von Neapel, sogar gemeinsam auf einem Beweinungsbild von Ercole de' Roberti als Nikodemus und Joseph von Arimathea gemalt.<sup>84</sup> Vermutlich erst posthum wurde hingegen Cosimo de' Medici (†1464) in Gestalt des Nikodemus auf der Beweinung von Hans Memling gemalt.<sup>85</sup>

Die gleiche Verbindung von Demuthaltung und politischem Anspruch kennzeichnet die neuerdings Giacomino Vismara zugeschriebene Anbetung der Könige mit Porträts der Sforza (?)<sup>86</sup> sowie Botticellis Darstellung der Medici als Heilige Drei Könige um 1475,<sup>87</sup> deren Tendenz zur Nobilitierung der Familie schon in Gozzolis Fresko gleichen Themas mit dem Idealporträt Lorenzos als jüngster König<sup>88</sup> vorbereitet war.<sup>89</sup>

Kehren wir nun in den Norden zurück. Von Kaiser Karl IV. führen uns Verwandtschaftsbeziehungen nach Frankreich, wo wir Ende des 14. Jahrhunderts das Identifikationsbildnis gleichzeitig und in derselben Verwendung wie in Mailand finden, nämlich als Kryptoporträt in Handschriften.

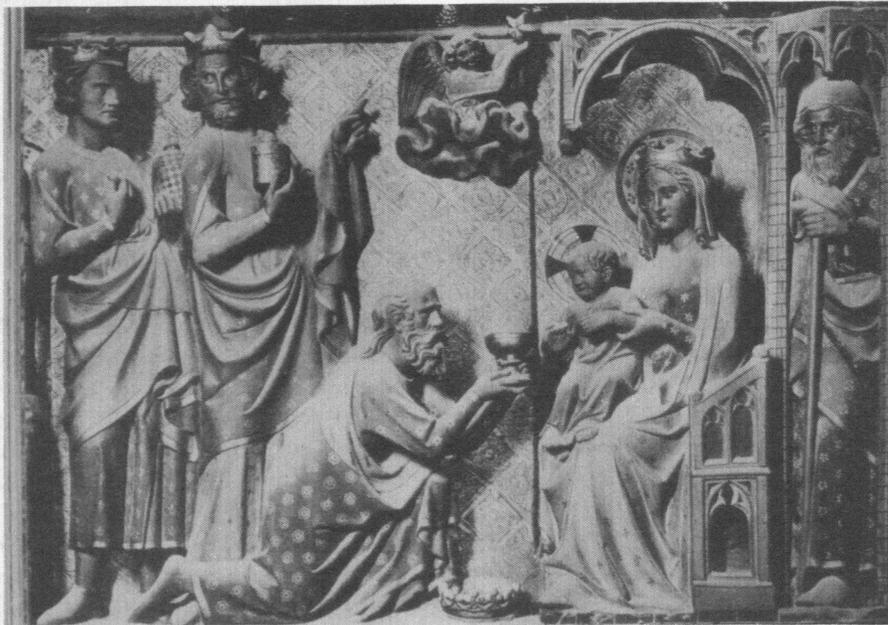
Während die Darstellung König Karls V. als hl. Ludwig in den *Petites Heures* des Duc de Berry umstritten ist,<sup>90</sup> trägt der jüngste König der Epiphanie – ebenso wie in den *Très Belles Heures de Notre Dame* – die Züge Karls VI.,<sup>91</sup> was sich sinnvoll zur Tatsache fügt, daß dieses Stundenbuch als Erziehungsbuch Karls V. für seinen Sohn bestimmt war.<sup>92</sup> Der französische König könnte neben dem oströmischen Kaiser Manuel II. Paleologos, der 1400-02 Paris besuchte, auch in den *Très Riches Heures* (um 1415) als einer der Heiligen Drei Könige fungieren,<sup>93</sup> während der Regent Louis d'Orléans im Stundenbuch seines Protégés Boucicaut (nach 1407) mit dieser Rolle identifiziert wurde.<sup>94</sup>



13. König Philipp III. von Frankreich († 1285), Grabmal um 1300, St. Denis, Kathedrale (Foto: Kunsthistorisches Institut Wien)



14. Maria von Geldern als hl. Maria, Gebetbuch der Maria von Geldern, fol. 19v, um 1415-25; Berlin, Staatsbibliothek (aus: Thomas, wie Anm. 104)



15. Anbetung der Könige, Relief der Chorschranken, letztes Drittel 13. Jh., Paris Notre Dame (Foto: Kunsthistorisches Institut Wien)

Sowohl die Identifikation mit dem Landespatron Ludwig wie jene mit den Heiligen Drei Königen finden wir in der Mitte des 15. Jahrhunderts bei Karl VII. in betontem Porträtrealismus wieder,<sup>95</sup> und sie wurde von den französischen Königen bis ins 19. Jahrhundert fortgeführt.

Im benachbarten Burgund erweist sich die Analyse des Materials hingegen als problematischer. Denn sowohl die Identifikationsporträts von und zu Ehren Kaiser Sigismunds aus dem frühen 15. Jahrhundert wie jene der Burgundischen Herzöge aus dem 2. und 3. Viertel des Jahrhunderts sind trotz diffiziler Untersuchungen des historischen Hintergrundes großteils optisch nicht wirklich überzeugend.<sup>96</sup>

Über das vermutliche Porträt von Sigismund und der Witwe des Anton von Burgund, Elisabeth von Görlitz, als Konstantin und Helena in der Kreuzfindung des Turin-Mailänder Stundenbuches<sup>97</sup> ließe sich jedenfalls eine Verbindung von den eben genannten französischen Handschriften zu den Brüdern van Eyck herstellen. Ikonographisch wäre eine solche Identifikation des Kaisers mit seinem frühchristlichen Vorgänger ebenso sinnvoll wie jene Sigismunds und Wenzels mit den Heiligen Drei Königen<sup>98</sup> auf einer Zeichnung (Amsterdam)<sup>99</sup> oder jene mit dem Centurio<sup>100</sup> auf der Budapester Kreuztragung desselben Kunstkreises.<sup>101</sup>

Die Vermutung eines Porträts der Isabella von Portugal in der Verkündigungsmadonna von Jan van Eyck in Washington<sup>102</sup> halte ich hingegen für nicht zutreffend,<sup>103</sup> obwohl eine solche Identifikation einen Vorläufer im gesicherten Identifikationsbildnis der Maria von Geldern in ihrem Gebetbuch um 1415 besäße (Abb. 14). Diese Miniatur verrät starken französischen Stileinfluß und entstand in direktem Einflußbereich der niederländischen Devotio moderna.<sup>104</sup>

Ungewöhnlicher wären hingegen Sigismunds Porträt als Zacharias<sup>105</sup> und jenes der Isabella von Portugal als Sibylle auf dem Genter Altar,<sup>106</sup> deren Porträtabsicht mir gleichfalls nicht sehr überzeugend erscheint.<sup>107</sup> Dies gilt auch für die jüngst vorgeschlagenen Deutungen der Heiligen Drei Könige auf Rogiers Columba-<sup>108</sup> und Bladelinaltar<sup>109</sup> als Identifikationsporträts der Burgunderherzöge Philipp, Karl und des Dauphin Ludwig XI. sowie der Sibylle als Isabella von Portugal.<sup>110</sup>

Formal und historisch überzeugender wirkt hingegen die Vermutung, daß in Memlings Altären von 1479 der mittlere König die Züge Karls des Kühnen trägt und die Heiligen Katharina und Barbara Porträts der Maria von Burgund und der Margarete von York sind.<sup>111</sup> Denn einige Indizien und die weitere Entwicklung scheinen dies zu bestätigen. So besagt eine zeitgenössische Quelle, daß Karl der Kühne als hl. Georg dargestellt worden war<sup>112</sup> wie es auch das von ihm bestellte Georgsreliquiar um 1470 vorführt.<sup>113</sup> Mit diesem

Ritterheiligen<sup>114</sup> wurde später auch Karls Enkel und Nachfolger Philipp der Schöne identifiziert.<sup>115</sup> Die Darstellung Philipps war von der Mechelner Jorisbruderschaft in Auftrag gegeben worden und verband – ebenso wie es bei den meisten zuvor genannten Altären angenommen wird – mit der Aktualisierung des Patrons eine Huldigung an den Landesfürsten.<sup>116</sup>

Dies gilt auch für mehrere mitteleuropäische Identifikationsporträts Kaiser Sigismunds. Bereits 1417 entstand im Konstanzer Augustinerkloster ein Fresko-Porträt des Kaisers als hl. Sigismund aus Dankbarkeit für die Finanzierung des Wiederaufbaues durch den während des Konzils im Kloster wohnenden Luxemburger.<sup>117</sup> Auf der Heimreise machte der Kaiser auch in Augsburg Station, was seine Darstellung als einer der Heiligen Drei Könige auf einem Fresko der Annenkirche (1420) zur Folge gehabt haben könnte,<sup>118</sup> und beim eineinhalb Jahrzehnte später in der Konzilsstadt Basel entstanden David von Konrad Witz dürfte es sich ebenfalls um ein Kryptoporträt des Kaisers handeln.<sup>119</sup> Trotz der gerade bei den zahlreich vermuteten Sigismund-Identifikationen<sup>120</sup> bestehenden Unsicherheit aufgrund der weiten Verbreitung des Gesichtstypus oder einer nur verballhornten Wiedergabe der Züge des Kaisers wird das Faktum als solches von einer zeitgenössischen Quelle bestätigt. Denn der Sekretär und Biograph Sigismunds berichtet, daß der Kaiser in Mainz sowohl als David als auch als König der Epiphanie gemalt worden war.<sup>121</sup>

Denkbar scheint auch die Identifikation des Kaisers mit Pilatus auf dem franko-flämischen Reinoldi-Altar der Reichsstadt Dortmund (1425/35) sowie mit Karl dem Großen auf dem Nürnberger Deocarusaltaar von 1437,<sup>122</sup> während uns die Vermutung, in einem der Könige des Kölner Dombildes von Lochner ein Identifikationsporträt Sigismunds zu sehen,<sup>123</sup> kaum gerechtfertigt erscheint, obwohl gerade in Köln solche Identifikationen regierender Kaiser später nachweisbar sind.<sup>124</sup>

Wir können also resumieren, daß das fürstliche Identifikationsbildnis – nach Vorstufen im 12. und 13. Jahrhundert – im späten 14. Jahrhundert zunächst am Kaiserhof in Prag und dann in Paris und Mailand auftritt. Im 15. Jahrhundert wurde es sowohl am französischen Hof wie von italienischen Fürsten mehrfach zur Veranschaulichung politischer Macht herangezogen, wobei zweifellos auch Beziehungen zum päpstlichen Bereich nachzuweisen bzw. anzunehmen sind.<sup>125</sup>

Im Gebiet des Deutschen Reiches und in Burgund fungierte das Identifikationsbildnis hingegen zunächst bei adeligen und später auch bei bürgerlichen Auftraggebern als Zeichen der Huldigung zu Ehren Kaiser Sigismunds sowie der Herzöge von Burgund und später auch der Habsburger.<sup>126</sup>



16. Andrea Orcagna als hl. Andreas, Detail aus dem Marienod-Relief des Tabernakels, 1359; Florenz, Orsanmichele (aus: Klara Steinweg, Andrea Orcagna, Straßburg 1929)



17. Giorgio Antonio und Amerigo Vespucci als Heilige, Detail aus dem Beweinungsfresco von Domenico Ghirlandaio, um 1471/73; Florenz, Ognisanti (aus: Arciniegas, wie Anm. 146)



18. Robert de Masmines, Zeichnung von Jacques Leboucz (?), Arras, Recueil d'Arras (aus: Eisler, wie Anm. 150)



19. Nikodemus, Detail der Grablegung von Rogier van der Weyden, 1443; Madrid, Prado (aus: Eisler, wie Anm. 150)

### 3. Der bürgerliche Bereich

Sowohl unter den geistlichen wie unter den fürstlichen Identifikationsporträts wurden also nicht wenige von Bürgern als Zeichen der Ehrerbietung in Auftrag gegeben. Die Anfänge des verkleideten Bildnisses von Bürgern sind hingegen im Bereich des Künstlerporträts zu suchen. Nur durch spätere Überlieferung wissen wir, daß Simone Martini Petrarca (!) Geliebte Laura in Avignon (!) als vom hl. Georg gerettete Prinzessin gemalt haben soll,<sup>127</sup> und daß Nino Pisano einer Marmorstatue des hl. Petrus um 1345 die Züge seines Vaters Andrea verlieh:<sup>128</sup> „un San Piero di marmo, che é nella testa il ritratto di Andrea di naturale“.<sup>129</sup> Als gesichert können hingegen die Selbstbildnisse des Andrea Orcagna<sup>130</sup> (Abb. 16) und des Taddeo di Bartolo<sup>131</sup> in Gestalt ihrer Namenspatrone auf Altären von 1359 und 1401 gelten.

Vorausgesetzt, Legners Deutung der Kölner Parlerbüste (um 1390) als Kryptoporträt einer Parlerin als Eva<sup>132</sup> stimmt,<sup>133</sup> würden wir also diese Form des „versteckten Freundschaftsbildes“<sup>134</sup> ebenso wie das fürstliche Identifikationsporträt schon im 14. Jahrhundert nördlich und südlich der Alpen antreffen.

Vasaris Behauptung, Fra Angelico habe Nani di Banco im Kreuzigungsfresko von San Marco als hl. Cosmas und Michelozzo als Nikodemus der Kreuzabnahme porträtiert,<sup>135</sup> konnte hingegen ebensowenig verifiziert werden wie sein Bericht von einem Selbstbildnis des Andrea del Castagno als Judas Ischariott („con viso di Giuda Scariotto, come egl'era nella presenza e ne'fatti“).<sup>136</sup> Fra Angelico selbst dürfte von Gozzoli als Hirte im Dreikönigsfresko des Palazzo Medici-Ricardi festgehalten worden sein,<sup>137</sup> und Fra Filippo Lippi, der seine Geliebte Lucrezia Buti als Modell für eine Madonna verwendet haben soll,<sup>138</sup> könnte sich u.a. auf einem Lünettenbild als hl. Petrus Martyr gemalt haben.<sup>139</sup> 1485 hat Ghirlandaio seinen Kollegen Gherardo di Giovanni in einem der Hirten des Sassetti-Altars porträtiert.<sup>140</sup>

Der bildnishafte Apostelkopf in Massaccios „Zinsgroschen“ der Brancacci-Kapelle, der von Vasari als Selbstbildnis bezeichnet wurde, porträtiert hingegen wohl den Auftraggeber Felice Brancacci<sup>141</sup> und bildet damit wahrscheinlich das erste - vielleicht noch ohne Auftrag entstandene - bürgerliche K r y p t o s t i f t e r p o r t r ä t. Bestätigt wird diese Vermutung durch die Mitteilung Vasaris, daß Masaccio in derselben Kirche die Gesichtszüge des Patriziers Bartolo di Angiolino Angiolini für das Antlitz eines Apostels Paulus heranzog, durch die vermutliche Verwendung der Gesichtszüge des Giovanni di Barduccio und des Francesco Soderini für die Propheten Donatello sowie vor allem durch die Erwähnung dieser Praxis im Traktat Albertis.<sup>142</sup>

Eine Vorstufe für diese verkleideten Stifterporträts könnte vielleicht der Strozzi-Altar von Orcagna in S. Maria Novella bilden, wo die knienden hl. Thomas von Aquin und Petrus, „who look remarkably like portraits, are substituted for the donors“ Tommaso und Don Piero Strozzi.<sup>143</sup>

Die Verwendung von Freunden oder Auftraggebern als Modell für Heilige scheint jedenfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine solche Popularität erlangt zu haben, daß sogar Savonarola ausdrücklich gegen die Bildnisse von Zeitgenossen in Johannes- und Magdalena-darstellungen zu Felde zog.<sup>144</sup> Tatsächlich überliefert etwa der Londoner Sebastian der Pollaiuolo um 1477 die Züge des Gino di Lodovico Capponi,<sup>145</sup> und Domenico Ghirlandaio schuf neben zahlreichen Assistenzporträts auch einige verkleidete Stifterbildnisse: Um 1471/73 wurden der Dominikaner Giorgio Antonio Vespucci und sein berühmter Neffe Amerigo in Gestalt von Heiligen einer Beweinungsgruppe (!) zugesellt (Abb. 17), in der Sassettikapelle erscheint höchstwahrscheinlich die Tochter des Stifters, Sibilla, als Eritreische Sibylle, und 1487 porträtierte Ghirlandaio in einem der Weisen des Turnabuoni-Tondos den mit dem Auftraggeber befreundeten oströmischen Humanisten Johannes Agryropoulos.<sup>146</sup> Piero di Cosimo porträtierte um 1490 den Gonfaloniere Piero di Francesco del Pugliese auf dessen Altarstiftung als vor der Madonna knienden hl. Nikolaus.<sup>147</sup> Gegen Ende des Jahrhunderts ließ sich der Stifter Jacopo Bongiani von Lorenzo Credi auf einer Altartafel als Hirte der Anbetung malen, und Savonarola selbst wurde nach der Hinrichtung von seinen Mitbrüdern mit dem hl. Petrus Martyr identifiziert.<sup>148</sup>

Von Florenz dürfte der Gebrauch des versteckten Stifterbildes auch nach Aix-en-Provence vermittelt worden sein, wo der aus dem Umkreis der van Eyck stammende Meister um 1444 den Textilhändler Pierre Corpici und seinen Sohn in der Rolle der Propheten Jeremias und Isaias porträtierte.<sup>149</sup>

In den niederländischen Städten, wo sich der Humanismus ab der Mitte des 15. Jahrhunderts im Umkreis von burgundischem Hof, geistlichen Universitätslehrern und italienischen Kaufleuten zunehmend durchsetzte, finden wir daher gleichfalls Beispiele, die direkt auf italienische bzw. höfisch-geistliche Anregungen hinweisen. So zeigt der hl. Franziskus von Jan van Eyck in Turin vielleicht ein posthumes Bildnis des Vaters des Stifters, des Genuesischen Bankiers Anselmo Adorno. Dieser ließ sich selbst und seine Gattin als Jerusalem-Pilger im Hintergrund der Beweinung von Petrus Christus in Brüssel porträtieren<sup>149a</sup>. Rogier van der Weydens Nicodemus der Prado-Beweinung trägt hingegen die Gesichtszüge des Vließritters Robert de Masmines (Abb. 18, 19) und im Joseph von Arimathea der Haager Beweinung wurde vermutlich Etienne Courault abgebildet.<sup>150</sup> Florentiner Einfluß findet man in Rogiers nach einem



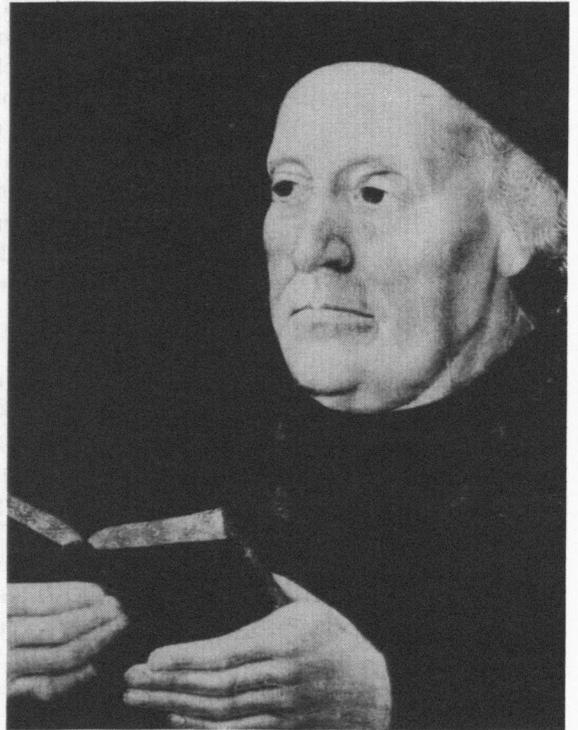
19. Hl. Vitus, Detail des Memminger-Altars von Michael Wolgemut, um 1485; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (aus: Buchner, wie Anm. 160)



20. Levin Memminger, Tafelbild von Michael Wolgemut; Lugano, Slg. Thyssen-Bornemisza (aus: Buchner, wie Anm. 160).



21. Hl. Hieronymus, Detail des Halepaganaltars von Wilm Dedeke (?), um 1510; Buxtehude, Stadtpfarrkirche (aus: Jank, wie Anm. 164).



22. Dr. Hermann Langenbeck, Porträt von Wilm Dedeke (?); Hamburg, Kunsthalle (aus: Lübeck, wie Anm. 164)

Vorbild von Fra Angelico entstandener Beweinung mit einem Selbstbildnis als Nikodemus sowie beim Selbstporträt in der Rolle des Malerheiligen Lucas.<sup>151</sup> Der ebenfalls für Florenz tätige Hugo van der Goes soll laut van Mander hingegen seine Geliebte als Modell für eine Abigail verwendet haben.<sup>152</sup> Rogiers Medici-Madonna mit den möglichen Porträts des Cosimo de' Medici und seines niederländischen Vertreters Angelo Tani in Gestalt der hl. Cosmas und Damian<sup>153</sup> würde sich gleichfalls gut als Missing Link zwischen den versteckten Stifterporträts in Florenz und Flandern eignen.<sup>154</sup>

Gerade die Identifikation mit den in der zeitgenössischen Literatur als *Exempla virtutis* genannten Joseph von Arimathea und Nikodemus scheint der Absicht der niederländischen Stifter nach Demonstration ihrer Frömmigkeit sowie sozialer Aufwertung entgegen gekommen zu sein. Denn damit „tritt der bürgerliche Stifter als Teilhaber einer zur Historie gewordenen Erlösungsprophezeiung dem Betrachterpublikum entgegen.“<sup>155</sup> Um Identifikationsporträts dieser Art dürfte es sich bei den Nikodemusdarstellungen der Grablegungen des Dirc Bouts und des Petrus Christus handeln sowie bei drei Aposteln des Meisters der Katharinenlegende und einem hl. Andreas des Meisters der Magdalenenlegende<sup>156</sup> aus der Zeit um 1480-90. Aber im Vergleich zur sonstigen Beliebtheit des Stifter- und Assistenzporträts in den Niederlanden handelt es sich doch um eine sehr geringe Zahl. Dies gilt auch für Venedig, wo Giovanni Bellinis Georg um 1485/90<sup>157</sup> zu den ersten Beispielen gehört.

In Deutschland finden wir das bürgerliche Identifikationsbildnis gleichfalls erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, wobei der schon einmal genannte Dortmunder Altar den Anfang macht. Denn die Sippentafel enthält neben der Ansicht von Dortmund mehrere bildnismäßige Männerköpfe,<sup>158</sup> und das Thema wurde nach 1500 in Deutschland mehrfach für Gruppenidentifikationsporträts herangezogen.<sup>159</sup>

Gesicherte Identifikationsporträts besitzen wir aus der Nürnberger Werkstatt des Michael Wolgemut: 1481 ließ sich der Patrizier Hans Tucher als Apostel eines Marienbildes malen, und wenige Jahre später wurden der Stadtrichter Levin Memminger und sein Vater als hl. Vitus und Georg dargestellt<sup>160</sup> (Abb. 20, 21). Die erstmals 1547 nachweisbare Behauptung, Veit Stoß habe in den lebensnahen Apostelköpfen des Abendmahls von St. Sebald 1499 den Stifter Paul Volckamer, andere Patrizier und sich selbst porträtiert,<sup>161</sup> könnte daher durchaus einen wahren Kern enthalten.

Dürers Georg und Eustachius mit den vermutlichen Zügen des Stefan und Lukas Paumgartner<sup>162</sup> stehen jedenfalls in einer älteren Tradition. Neu ist hingegen die Monumen-

talität der Figuren und die Thematik der Identifikation. Sie findet ihre Parallele im Kölner Altar des Meisters von Frankfurt, woneben den Kaisern Friedrich III. und Maximilian I. der Stifter, der kaiserliche Beamte Nicasius Hackeney, als hl. König porträtiert wurde.<sup>163</sup>

Erfolgte in diesen Fällen die „Verkleidung“ vielleicht ohne inhaltlichen Bezug, so hat sich der gelehrte Bürgermeister von Hamburg Dr. Hermann Langenbeck auf dem Halepighenaltar zweifellos bewußt in Gestalt des Humanistenpatrones Hieronymus darstellen lassen<sup>164</sup> (Abb. 22, 23). Da der namengebende Stifter des Altares in traditioneller Pose gemalt wurde, haben wir hier nicht nur ikonographisch, sondern auch funktional ein echtes Identifikationsbildnis in humanistischem Sinn vor uns. Denn im Unterschied zu den geistlichen und fürstlichen Identifikationen mit *Exempla virtutis* hatten sich die früheren Kryptostifterbildnisse von Bürgern fast ausschließlich auf die Darstellung in Gestalt der Namenspatrone, Heiliger in der Gruppe wie Apostel und Nothelfer, demütiger Hirten oder frommer Teilnehmer der Grablegung beschränkt. Die Identifikationsporträts um 1500 demonstrieren hingegen das neue Selbstbewußtsein des Bürgertums, das ja eines der Kriterien für den Beginn der „Neuzeit“ bildet.

#### Anmerkungen

- \* Erweiterte Fassung des Vortrages, den ich auf Einladung von Herrn Martin Warnke am 9. September 1988 beim internationalen CIHA-Colloquium „Profane Architektur und Kunst im Mittelalter - 12. bis 15. Jahrhundert“ in München gehalten habe. Für Hinweise und Anregungen danke ich Herrn Gerhard Schmidt, Herrn Hinrich Sieveking und Herrn Georg Zeman.
- 1 Regine Dölling: Das Bildnis in christlichen und mythologischen Darstellungen, phil. Diss. Leipzig 1957. - Harald Keller: Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart. Freiburg - Basel - Wien 1970. - Elke Messer: „Versteckte Porträts“ aus der Zeit Karls IV. bis Karl V., Magisterarbeit. Berlin 1979. - Peter Bloch: Das Bild des Menschen im Mittelalter: Herrscherbild - Grabbild - Stifterbild. In: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Ausstellungskatalog. Berlin 1980. S. 107-120. - Gerhard Ladner: Die Anfänge des Kryptoporträts. In: Von Angesicht zu Angesicht. Porträtsstudien, Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Hg. von Florens Deuchler u. a. Bern 1983. S. 78-97 - Adolf Reinle: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich-München 1984. S. 144ff.
- 2 Donat de Chapeaurouge: Theomorphe Porträts der Neuzeit. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968) S. 262-302 - Rose Wishevsky: Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden, phil. Diss. München 1967. - Friedrich Polleroß: Between

- Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations. In: *artibus et historiae* 12 (1991) Nr. 24, S. 75-117.
- 3 Zur politischen Anwendung der Typologie siehe: Peter Burke: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*. Berlin 1984. S. 172ff („Ikonographie und Politik“) - Charles L. Stinger: *The Renaissance in Rome*. Bloomington 1985. S. 205.
  - 4 Zu den Funktionen und Erscheinungsformen des Porträttypus siehe: Friedrich B. Polleroß: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*. Worms 1988 (=Manuskripte zur Kunstwissenschaft 18).
  - 5 Martin Warnke: *Das Bild als Herrschaftsbestätigung*. In: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*. Hg. von Werner Busch u. Peter Schmoock. Weinheim-Berlin 1987. S. 427ff.
  - 6 Donat de Chapeaurouge: *Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88) S. 77-96.
  - 7 Annemarie Graf: *Herrscherporträts in Dreikönigsdarstellungen im 15. Jahrhundert*, phil. Diss. Salzburg 1988.
  - 8 Elfriede Regine Knauer: *Kaiser Sigismund. Eine ikonographische Nachlese*. In: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*. Hg. von Lucius Griesebach und Konrad Renger. Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1977. S. 173-196. - *Zu transpersonalen Staatsvorstellungen: Ursula Nilgen: Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters*. In: *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1200. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag*. Hg. von Katharina Bierbrauer u. a. München 1985. S. 217ff.
  - 9 Zusammenfassend dazu: Claude Bremond - Jacques Le Goff - Jean-Claude Schmitt: *L'„Exemplum“*. Typologie des Sources du Moyen 'Age Occidental 40. Brepols 1982. - Raymond Darricau: *Miroirs des Princes*. In: *Dictionnaire de Spiritualité* 10. Paris 1980. S. 1303-1307.
  - 10 Z. B. Kaiserin Bianca Maria Sforza als hl. Maria in ihrem Stundenbuch: Percy Ernst Schramm - Florentine Mutherich - Hermann Fillitz: *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273-1519*. München 1978. Kat.-Nr. 134.
  - 11 Zum formalen Einfluß der Dreikönigsdarstellungen auf Stifterdarstellungen siehe: Graf (wie Anm. 7) S. 53ff („PorträtDarstellungen im Adorationsschema der ‚Anbetung der Könige‘ um 1400“).
  - 12 Frank O. Büttner: *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*. Berlin 1983. - Eine Vorstufe bildet die Darstellung des Duc de Berry mit Salbgefäß als aktiver Zuseher der Grablegung um 1400/5: Sterling (wie Anm. 91) S. 250ff., Fig. 152.
  - 13 Eleanor P. Spencer: *The First Patron of the „Très Belles Heures de Notre Dame“*. In: *Scriptorium* (1969) S. 146. - Gerhard Schmidt: *Rezension von C. Richter Sherman, The Portraits of Charles V... In: Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1971) Anm 3.
  - 14 „It was an imitatio, a way for the brothers to become better christians by assuming the virtues of the Magi“: Rab Hatfield: *The Compagnia de' Magi*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970) S. 143.
  - 15 Jakob Torsy: *Achthundert Jahre Dreikönigsverehrung in Köln*. In: *Kölner Domblatt* 23/24 (1964) S. 30.
  - 16 Norberto Grammacini: *La déploration de Niccolo dell'Arca. Religion et politique aux temps de Giovanni II Bentivoglio*. In: *Revue de l'Art* 62/1983, S. 21-34. - Götz Pochat: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*. Graz 1990. S. 147f.
  - 17 Anton Legner: *Ikon und Porträt*. In: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* 3. Köln 1978. S. 220ff. - Für unseren Zusammenhang interessante Erkenntnisse hinsichtlich der „Similitudo Dei“ der frühen Porträts sowie der „Spiegelfunktion“ der Devotionsbilder bei: Dieter Jansen: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks*. Köln - Wien 1988. S. 20ff., 62ff. (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 28).
  - 18 Creighton E. Gilbert: *Italian Art 1400-1500. Sources and Documents*. Englewood Cliffs 1980. S. 145f.
  - 19 Schon um 1267 waren über dem Bett Heinrichs III. von England Szenen aus dem Leben des hl. Edward und Tugenden „als Exempla für eine gottwohlgefällige Ausübung der Königsmacht“ sowie Judas Makkabäus als „Idealtyp eines Herrschers“, aber auch negative Gestalten als „warnende ‚exempla‘“ dargestellt worden: Gerhard Schmidt: *Rezension von P. Binski, The Painted Chamber at Westminster*, London 1986. In: *Kunstchronik* 41 (1988) S. 506ff.
  - 20 In diesem Sinne propagierte etwa die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in Paris entstandene Devotio moderna den Rückgriff auf das frühe Mönchstum und die Patristik.
  - 21 Benedetto Croce: *I teatri di Napoli*. In: *Archivio Storico Napoletano* XIV (1889) S. 560f.
  - 22 Bernard Guenée - François Lehoux: *Les Entrées Royales Françaises de 1328 à 1515*. Paris 1968 (= Sources d'Histoire Médiévales 5) S. 253ff.
  - 23 M.L.Eiko Wakayama: *Iconografia ritrattistica negli affreschi a Castiglione Olona*. In: *Arte Lombarda* 36 (1972) S. 83-87, Abb. 1-20.
  - 24 Siehe dazu zuletzt: Carlo Ginzburg: *Erkundigungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*. Berlin 21985. S. 133ff.
  - 25 Claude Schaefer: *Le diptyque de Melun de Jean Fouquet conservé à Anvers et Berlin*. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1975) S. 7-100.
  - 26 Ladner, *Kryptoporträt* (wie Anm. 1) S. 79ff.

- 27 Siehe dazu u. a.: Legner, Ikon und Porträt (wie Anm. 17) S. 217ff sowie Joanna Woods-Marsden, „Ritratto al Naturale“: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits. In: *Art Journal* 46 (1987) S. 209-216.
- 28 Joachim Poeschke: Die Kirche von San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien. München 1985. S. 92, Abb. 175.
- 29 Hans Belting: Assisi e Roma. Risultati, Problemi, Prospettive. In: Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma „La Sapienza“. Hg. von Angiola Maria Romanini. Rom 1983. S. 94.
- 30 Gerhart B. Ladner: Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters III. Rom 1984 (=Monumenta di Antichità Christiana II/IV) S. 144-146, Abb. 90-93.
- 31 George Holmes: Florence, Rome and the Origins of the Renaissance. Oxford 1986. S. 223.
- 32 Zu den Porträtabsichten des Papstes und der daraus resultierenden Anklage der Idolatrie siehe: Julian Gardner: Boniface VIII as a patron of sculpture. In: Romanini, Roma anno 1300 (wie Anm. 29), S. 513-527.
- 33 Hans Belting: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei. Berlin 1977. S. 27.
- 34 Jakob Burckhardt: Das Porträt in der italienischen Malerei. In: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Hg. von Heinrich Wölfflin. Stuttgart - Berlin - Leipzig 1930 (=Gesamtausgabe 12) S. 147.
- 35 Enrico Castelnovo: Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute. Berlin 1988 (=Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 11) S. 20f. - Zu einem Identifikationsporträt Simone Martinis in Avignon siehe oben Seite 27 und Anm. 127.
- 36 Es scheint mir aber problematisch, aufgrund des Mangels an gesicherten älteren Beispielen am päpstlichen Hof gleich auf die Übertragung des Typus durch Masaccio von Florenz nach Rom zu schließen, wie John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance. Washington <sup>3</sup>1989 (=Bollingen Series XXXV/12) S. 11, annimmt.
- 37 Stinger, Renaissance (wie Anm. 3) S. 198ff, 254ff.
- 38 Ladner, Kryptoporträt (wie Anm. 1) S. 94f. - Allan Braham: The Emperor Sigismund and the Santa Maria Maggiore Altarpiece. In: The Burlington Magazine 122 (1980) S. 107f., Abb. 17.
- 39 Millard Meiss: The Altered Program of the Santa Maria Maggiore Altarpiece. In: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963. München 1964. Hg. von Wolfgang Lötze u. Liselotte Möller. München 1964. S. 171ff. - Ladner, Papstbildnisse (wie Anm. 30) S. 368f.
- 40 Stefano Orlandi O.P.: Beato Angelico. Florenz 1964. S. 100, Abb. LI.
- 41 Kunibert Bering: Fra Angelico. Mittelalterlicher Mystiker oder Maler der Renaissance? Essen 1984. S. 92f.
- 41a Dazu siehe zuletzt: Bram Kempers: Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance. München 1981. S. 321ff.
- 42 Der Zusammenhang innerhalb unserer Porträtgattung spricht für eine solche Deutung des nicht näher gekennzeichneten Heiligen, wie sie jüngst auch wieder vorgeschlagen wurde: Perri Lee Roberts: St. Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore altar-piece. In: The Burlington Magazine 127 (1985) S. 295f.
- 43 Braham, Santa Maria Maggiore Altarpiece (wie Anm. 38) S. 107, Abb. 22. - Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) S. 312, Abb. 135f.
- 44 Ein Identifikationsporträt Martins V. als hl. Gregor gibt es vermutlich auch in Castiglione Olona: Carlo Bertelli: Masolino e il Vecchietta a Castiglione Olona. In: Paragone 38 (1987) Nr. 5, S. 33. - Emma Micheletti: Masolino da Panicale. Mailand 1959. Abb. 79.
- 45 André von Mandach: Der Trajan- und Herkinbald-Teppich. Die Entdeckung einer internationalen Porträtgalerie des 15. Jahrhunderts. Bern 1987. S. 19, 70ff., Abb. 30f.
- 46 In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß es auch das Bestreben der zeitgenössischen Historiker war, das Leben der frühchristlichen Heiligen als vorbildlich darzustellen: Stinger, Renaissance (wie Anm. 3) S. 171.
- 47 Auf ein mögliches Identifikationsporträt der Schwester des Kardinals als Magdalena auf dem von der Familie gestifteten Altar weist Otto Böcher: Nikolaus von Kues und das Cusanus-Stift. In: Ärzteblatt Rheinland-Pfalz 8/1986, o.S., hin.
- 48 Ingrid Severin: Ein Porträt des Nikolaus von Cues und des Papstes Pius II. in einer Tafel des Matteo di Giovanni in Santa Maria Assunta in Pienza. In: das münster 41 (1988) S. 149 bis 151, Abb. 4f.
- 49 Bernard Ridderbos: Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art. Groningen 1984. S. 41-61.
- 50 Edwin Hall: Cardinal Albergati, St. Jerome and the Detroit van Eyck. In: The Art Quarterly 31 (1968) S. 24f, Abb. 6. - Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) S. 299, Abb. 141-143.
- 51 Hall, Albergati (wie Anm. 50) S. 3-34. - Edwin Hall: More about the Detroit van Eyck: The Astrolabe, the Congress of Arras and Cardinal Albergati. In: The Art Quarterly 34 (1971) S. 181-201. - Ridderbos, Saint and Symbol (wie Anm. 49) S. 27.
- 52 Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) S. 306-308, Abb. 141-143. - Entgegen der bei der Diskussion meines Vortrages geäußerten Meinung, vertritt auch J. Briels, Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunstverzamelaar Peter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer. In: Jb. Kon. Mus. v. Schone Kunsten Antwerpen (1980) S. 184, diese

- Ansicht: „Anders valt het niet te verklaren, waarom Hieronymus in dit schilderij zo nadrukkelijk de gelaatstreken van Albergati vertoont.“
- 53 Fedja Anzelewsky: Toward an Identification of the Vienna Portrait by Jan van Eyck. In: Tribute to Lotte Brand Philip. Art Historian and Detective. Hg. von William H. Clark u. a. New York 1985, S. 15-20: „there can hardly be a doubt that the person depicted by Jan van Eyck on the Vienna panel is (...) Hugues de Lusignan, Cardinal of S. Andriano“.
- 54 Annarosa Garzarelli: Sulla fortuna del Geronimo mediceo del van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini. Florenz 1984. S. 347-353, Taf. CV-CVIII. - Für eine Kenntnis des eyckschen Hieronymus in Florenz schon im 2. Jahrhundertviertel sprach sich zuletzt auch Rosenauer aus: Rolf Quednau: Kunstgeschichte im europäischen Kontext: Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter. Tagungsbericht. In: Kunstchronik 45 (1992). S. 193f.
- 55 Christiane Wiebel: Askese und Endlichkeitsdemut als Bildthema in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Diss. Marburg 1985.
- 56 Fritz Oswald: Die Darstellung des hl. Hieronymus beim Meister des Bartholomäusaltars. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1961) S. 342-346.
- 57 Jan Lauts: Carpaccio. Köln 1962. S. 238f. - Zygmunt Wazbinski: Portrait d'un amateur d'art de la Renaissance. In: Arte veneta 22 (1968) S. 21-29. - Ginzburg, Piero (wie Anm. 24) S. 164.
- 58 Antonello da Messina, Ausstellungskatalog Messina. Rom 1981. Kat.-Nr. 29c.
- 59 Anton Haidacher: Geschichte der Päpste in Bildern. Heidelberg 1965. S. 205 - Ginzburg, Piero (wie Anm. 24) Abb. 69ff.
- 60 Ginzburg, Piero (wie Anm. 24) S. 59ff, 158ff. - Als Vermittler zwischen Carpaccio und Piero gilt der Mathematiker Fra Luca Pacioli, der vielleicht von Piero als hl. Petrus Martyr porträtiert wurde: Pope-Hennessy (wie Anm. 36) S. 269, Abb. 292.
- 61 Fiorella Sricchia Santoro: Antonello e l'Europa. Mailand 1986. Kat.-Nr. 2,4,7, u.9. - Jan Lauts: Rezension von E. Battisti, Antonello, Palermo 1985. In: Kunstchronik 41 (1988) S. 311, vermutet darin „private Andachtsbilder für Frauen weltlichen oder geistlichen Standes mit dem noch heute in Süditalien und Sizilien verbreiteten Vornamen Annunziata“.
- 62 Ellen Markgraf: Antonello da Messina und die Niederlande. Frankfurt/Main etc. 1990 (= Europäische Hochschulschriften XXVIII/98) S. 129.
- 63 Sammlung Thyssen-Bornemisza. Castagnola-Ticino 1971. S. 314f, at.-Nr. 252.
- 64 Zur Bedeutung der Bettelorden im allgemeinen und jener in Florenz im besonderen als „wichtiges Bindeglied zwischen dem päpstlichen Hof, einigen Fürstenhöfen und den rapide reicher werdenden Städten“ siehe: Kempers (wie Anm. 41a) S. 95, 216ff.
- 64a Luigi Mallé: I Dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo. Torino 1963. S. 123, Taf. 80.
- 65 Norberto Grammacini: Guido Mazzonis Beweinungsgruppen. In: Städel-Jahrbuch NF9 (1983). S. 15-19, vermutet Porträts des Priors und eines kapitalkräftigen Patriziers. - Rolf Fritz: Meisterwerke alter Kunst aus Dortmund. Dortmund 1967. o. S.
- 66 Norbert Lieb - Alfred Stange: Hans Holbein d. Ältere. o. O. 1960. S. 60f., Abb. 60. - Barbara Welzel: Hans Holbein d. Ä. Dominikaneraltar 1501. Frankfurt/Main 1987 (=Städel Kleine Werkmonographie 49).
- 67 Heinrich Sieveking: Der Meister des Wolfgang-Missale von Rein. Zur österreichischen Buchmalerei zwischen Spätgotik und Renaissance. München 1986. S. 58, Abb. IV.
- 68 Ernst Günther Grimme: Der Aachener Domschatz. (=Aachener Kunstblätter 42/1972) S. 66, Taf. IX. - Appuhn (wie Anm. 69) S. 175, Abb. 33f.
- 69 Horst Appuhn: Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Cappenberg. In: Aachener Kunstblätter (1973) S. 129ff, weist auf Anspielungen des Cappenberger Bildnisses auf Augustus sowie Christus und ein mögliches Porträt des Kaisers als Konstantin hin.
- 70 Jaroslav Pešina: Imperium et Sacerdotium. Zur Inhaltsdeutung der sgn. Morgan-Täfelchen. In: Umění 26 (1978). S. 521-528.
- 71 Rudolf Chadraba: Der „zweite Konstantin“. Zum Verhältnis von Staat und Kirche in der karolinischen Kunst Böhmens. In: Umění 26 (1978). S. 505-520, Abb. 2.
- 72 Karlstein: Joachim M. Plotzek: Bilder zur Apokalypse. In: Legner, Parler (wie Anm. 17) S. 199 (Abb.) - Statue in Wien: Franz Kieslinger: Die Herzogin Katharina von Österreich als Madonna. In: Pantheon IX (1932) S. 326-328 - Ladner (wie Anm. 1) S. 9.
- 73 Jaromir Homolka: Zu den ikonographischen Programmen Karls IV. In: Legner, Parler (wie Anm. 17) S. 607-618, bes. S. 615.
- 74 Annegrit Schmitt: Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie „Berühmter Männer“. In: Mitteilungen d. Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (1974) S. 167.
- 75 Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) S. 186f, Abb. 56 - Zur Dreikönigsverehrung und zum Porträtkult des Herzogs sowie zu seinen Beziehungen zu Frankreich und Böhmen siehe: Edith W. Kirsch: Five Illuminated Manuscripts of Giangaleazzo Visconti (University Park/London 1991) S. 2ff., 9, 11 u. 36f.

- 76 Ursula Schädler: La „Sant'Agnese“, una scultura parleriana a Milano. In: *antichità viva* 21 (1982) Nr. 4/ 19-23, vermutet ein Porträt der 1391 zu Unrecht wegen Ehebruchs von ihrem Gatten ermordeten Agnes Visconti; die Wappen deuten jedoch auf Valentina Visconti hin: Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) S. 355, Abb. 162.
- 77 Rossana Bossaglia - Mia Cinotti: Tesoro e Museo del Duomo 2 (Mailand 1978) 18, Kat.Nr. 29.
- 78 Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) 268, Abb. 107.
- 79 Giovanni Paccagnini: Pisanello (London 1973) S. 220ff., Abb. 107. - Bernhard Degenhart: Ludovico II. Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos. In: *Pantheon* 30/3 (1972) S. 193ff.
- 80 Eugenio Battisti: Piero della Francesca 2. Mailand 1971. S. 6 bis 10.
- 81 In diesem Zusammenhang ist nicht nur an geographisch dazwischen liegende mögliche Südtiroler Sigismund-Porträts (Polleroß, Identifikationsporträt, wie Anm. 4, 226 u. 240) zu erinnern, sondern auch an die Tatsache, daß Masolino nicht nur in Ungarn tätig war, sondern den Kaiser auch zweimal für den Kardinal Branda auf Fresken porträtierte: Carol Pulin: *Early Renaissance Sculpture and Architecture at Castiglione Olona in Northern Italy and patronage of a humanist, Cardinal Branda Castiglione*, phil.Diss. Austin 1984. Ann Arbor 1988. S. 85ff.
- 82 Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund Ikonographie. Wien - München 1972. S. 43f., Abb. 22.
- 83 Andrea Bacchi: Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio: appunti su una mostra. In: *Arte Cristiana* 715 (1986) S. 287, Abb. 4-6 - Cesare Gnudi: *Niccolo dell'Arca*. Turin 1942. S. 33.
- 84 Grammaticini, Beweinungsgruppen (wie Anm. 65) S. 7-40 - Joseph Manca: The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole d'Este, Duke of Ferrara (1471-1505). In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989) S. 530.
- 85 Elisabeth Dhanens: De Bewening van Christus voor het open Graf, een Vroeg werk van Hans Memling. In: *Academiae Analecta*. Brüssel 1989. S. 114.
- 86 Ardea Ebani: Nota su Giacomino Vismara, pittore lombardo del Quattrocento. In: *Arte Lombarda n.s.* (1987) 1-3, S. 142f.
- 87 Rab Hatfield: Botticelli's „Adoration“. A Study in Pictorial Content. Princeton 1976. S. 68ff. - Der Auftraggeber, Guasparre dal Lama, verband hier wohl ebenso wie Sigismondo Malatesta die Verehrung seines Namenspatrons mit jener seiner irdischen „Schutzpatrone“: Graf, Herrscherporträts (wie Anm. 7) S. 147ff - Kempers (wie Anm. 41a) S. 238.
- 88 Während die Deutung der beiden älteren Könige des Freskos als Porträts des west- oder oströmischen Kaisers kaum verifizierbar ist, läßt das Medici-Wappen am Pferd des jüngsten Königs keinen Zweifel an einer diesbezüglichen Anspielung: Michael Wiemers: Zur Funktion und Bedeutung eines Antikenzitats auf Benozzo Gozzolis Fresko „Der Zug der Könige“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987) S. 466. - Auf Lorenzo weist auch der Lorbeer („laura“) hinter dem Kopf hin: Graf, Herrscherporträts (wie Anm. 7) S. 158.
- 89 Auf die Bedeutung der Medici-Kapelle innerhalb der von der Familie „vehement betriebenen Nobilitierung des eigenen Hauses“ wurde neuerlich hingewiesen: Andreas Beyer: *Der Zug der Könige - Studie zum Ausstattungsprogramm der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz*, phil. Diss. Frankfurt/Main 1985; Resumée in: *das münster* 41 (1988) S. 55f. - Auch Kempers (wie Anm. 41a) S. 238 verweist in diesem Zusammenhang auf den aristokratischen „Anspruch der Medici auf einen Sonderstatus innerhalb der Republik“.
- 90 Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) S. 255, Abb. 101. - In diesem Zusammenhang sei drauf hingewiesen, daß gerade unter Karl V. die Ausbildung der „monarchie sacrale“ besondere Impulse erhielt: Jacques Chiffolleau: *La religion flamboyante (v. 1320 - v. 1520)*. In: Jacques Le Goff - René Rémond (Hg.): *Histoire de la France religieuse* 2. Paris 1988. S. 54f.
- 91 Charles Sterling: *La peinture médiévale à Paris 1300-1500 I*. Paris 1987. S. 230ff., Abb. 137.
- 92 G. B. Krebber: *De eerste opdrachtgever van de Petites Heures; een verkenning*. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 36 (1985) S. 103ff., Abb. 4ff.
- 93 Michael Bath: Imperial „renovatio“ symbolism in the „Très riches heures“. In: *Simiolus* 17 (1987) S. 13ff, Abb. 14 - Eine Typologie ergibt sich auch durch die Darstellung von Paris als neuem Jerusalem: Raymond Cazelles - Johannes Rathofer: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Kommentar zur Faksimile-Edition des Manuskriptes Nr. 65 aus der Sammlung des Musée Condé in Chantilly. Luzern 1984. S. 147.
- 94 Millard Meiss: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*. London 1968. S. 10, Abb. 33, 47f. - Sterling (wie Anm. 91) S. 343, Abb. 246 - Kirsch, Visconti (Anm. 75) S. 37, hält einen direkten Einfluß der Dreikönigsidentifikation Gangelazzos auf die seines französischen Schwiegersohnes für möglich.
- 95 Graf, Herrscherporträts (wie Anm. 7) S. 80-87 - Musée National du Louvre: *Peintures. École française XIVe, XVe et XVIe siècles*. Paris 1965. Kat.Nr. 43.
- 96 Eine solche politisch-allegorische Deutung wurde jüngst auch für Davids Gerechtigkeitstafeln vorgeschlagen: Hans J. van Miegot: Gerard David's „Justice of Cambyses“: „exemplum iustitiae“ or political Allegory? In: *Simiolus* 18 (1988) S. 116-133. - Zu den politischen und künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich, Burgund und Böhmen im frühen 15. Jahrhundert siehe: Jansen, van Eyck (wie Anm. 9) S. 20ff.
- 97 Jarmila Vacková: *Early Netherlandish Painting Commenting the Contemporary Historical Reality in Bohemia*. In: *Ars auro prior. Studia Joanni Bialostocki Sexgenario dicata*. Warschau 1981. S. 179f. - L.M.J. Delaissé: *The Miniatures Added in the Low Countries to the Turin-Milan Hours and Their Political Significance*. In: Artur Rosenauer - Gerold Weber (Hg.):

- Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg 1972. S. 144f.
- 98 Zur Dreikönigsverehrung der deutschen Kaiser im allgemeinen und Sigismunds im speziellen siehe: Torsy, Dreikönigsverehrung (wie Anm. 15) S. 26ff.
- 99 Kéry, Sigismund (wie Anm. 82) S. 162, Abb. 118.
- 100 Als Identifikationsporträt des Kaisers wurde jüngst auch der Centurio des Altares von Gran (1427) vorgeschlagen: Thomas von Bogvay: Kaiser Sigismund und seine Zeit in der Kunst, Ausstellungsbesprechung. In: Kunstchronik 41 (1988) S. 284. - Ein Porträt von Sigismunds Feldherrn Filippo Scolari als Longinus schuf um 1430 Masolino: Vayer, Masolino és Romá (wie Anm. 80).
- 101 Művészeti Zsigmond király korában 1387-1437, Ausstellungskatalog 2. Budapest 1987. S. 48ff., Kat. Nr. Zs.32.
- 102 Carra Ferguson O'Meara: Isabella of Portugal as the Virgin in Jan van Eyck's Washington Annunciation. In: Gazette des Beaux-Arts 123 (1981) S. 99-103.
- 103 John Oliver Hand - Martha Wolff: Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Washington 1986. S. 82 stehen dieser Vermutung ebenfalls skeptisch gegenüber.
- 104 The Golden Age of Dutch Manuscript Painting, Ausstellungskatalog Utrecht - New York. Stuttgart - Zürich 1989. S. 67 bis 70, Kat. Nr. 17, Pl. 17.
- 105 Kéry, Sigismund (wie Anm. 82) S. 86f.
- 106 Penny Howell Jolly: More on the Van Eyck Question: Philipp the Good of Burgundy, Isabella of Portugal, and the Ghent Altarpiece. In: Oud Holland 101 (1987) S. 237-253.
- 107 Vgl. dazu deren Porträt als Sibylle (!) von Rogier an der Weyden: Rogier van der Weyden - Rogier de la Pasture. Officiële schilder van de Stadt Brussel, Portrettschilder aan het Hof van Bourgondie, Ausstellungskatalog. Brüssel 1979. S. 153, Kat. Nr. 14.
- 108 Alte Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1983. S. 567 - Graf, Herrscherporträts (wie Anm. 7) S. 88-96, hält den jüngsten König für ein „heroisch-idealisiertes“ Porträt Karls, das aber eher vom Hofkünstler des Herzogs und nicht vom Auftraggeber, einem Kölner Bürgermeister, beabsichtigt gewesen sei.
- 109 Elfriede Knauer: A cvbicvlo Avgvstorvm. Bemerkungen zu Rogier van der Weydens Bladelin-Altar. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33 (1970) S. 337f., vermutete im mittleren König ein Porträt Sigismunds.
- 110 Laurinda S. Dixon: Portraits and Politics in two Triptychs by Rogier van der Weyden. In: Gazette des Beaux-Arts 129 (1987) Mai-June. S. 181-190.
- 111 Oswald Rubbrecht: L'Origine du Type Familial de la Maison de Habsbourg. Brüssel 1910. S. 38ff., 78ff.
- 112 Klaus Demus u. a.: Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.. Führer durch das Kunsthistorische Museum 31. Wien 1981. S. 208.
- 113 Liège et Bourgogne, Ausstellungskatalog. Lüttich 1968. Kat. Nr. 141.
- 114 Um ein Identifikationsporträt dieses Themas in Form einer Kleinskulptur könnte es sich auch bei der Georgsstatuette in München mit den Zügen des Herzogs Christoph von Bayern um 1490 handeln: Lorenz Seelig: Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen. Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 12. München 1987. S. 59f., Abb. 45.
- 115 Paul Vanenbroeck: Koninkliik Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus Schilderijen 14e en 15e eeuw. Antwerpen 1985. S. 90.
- 116 Zur Vermittlung des Typus von Burgund an die Habsburger siehe auch Anmerkung 126 sowie die Tafeln des Meisters der Katharinenlegende, auf denen Mitglieder des Hauses Burgund-Österreich um 1500 gemeinsam porträtiert wurden: Ursula Hoff - Martin Davies: The National Gallery of Victoria Melbourne. Les Primitifs Flamands 12. Brüssel 1971. S. 18ff., Kat. Nr. 131, Taf. XIII. - Um ein früheres, aus Dankbarkeit und Huldigung geschaffenes Kryptoporträt Friedrichs III. dürfte es sich beim hl. Sebastian eines Altares um 1470 handeln: Herwig Ebner: Steirische Ortsansichten des 15. Jahrhunderts auf einem Altarflügel in Obdach. In: ÖZKD 21 (1967) S. 110-115.
- 117 Kéry, Sigismund (wie Anm. 82) S. 44ff.
- 118 Knauer, Sigismund (wie Anm. 8) S. 178f, Abb. 3.
- 119 Kéry, Sigismund (wie Anm. 82) S. 173, Abb. 130.
- 120 Abzulehnen ist z. B. die vermutete Darstellung des Kaisers und seines Schwiegersohnes Albrecht als Nero und Agrippa auf einem Kärntner Altar von 1422: Sabine Weiss: Neues über den Rangsdorfer Altar. Biographie des Stifters - Programm und Schicksal des Altars. In: Carinthia 170 (1980) S. 121.
- 121 Kéry, Sigismund (wie Anm. 82) S. 157.
- 122 Der von Patriziern gestiftete Altar in Dortmund enthält vielleicht auch Kryptoporträts von Oswald von Wolkenstein und Philipp dem Guten: Wolfgang Rinke: Kunst der Spätgotik in St. Reinoldi zu Dortmund. Dortmund 1985. S. 22f. (Abb.) - Kéry, Sigismund S. 98, Abb. 85; vgl. dazu die spätere Gegenüberstellung der beiden für Nürnberg wichtigen Kaiser durch Dürer.
- 123 J. Eisler: Zu den Fragen des Programms und der Ikonographie des „Dombildes“ zu Köln. In: Acta Historiae Artium Hungaricae 24 (1978) S. 133-145.
- 124 Hugo Stehkämper: Könige und Heilige Drei Könige. In: Rainer Budde (Hg.): Die Heiligen Drei Könige - Darstellung und Verehrung, Ausstellungskatalog. Köln 1982. S. 42ff.
- 125 Hier ist etwa auf die Identifikationsporträts von Papst und Kaiser auf dem Altar von Santa Maria Maggiore zu verweisen

- (siehe Anm. 38) sowie auf die möglichen päpstlichen Kryptoporträts von Jean Fouquet: Charles Sterling - Claude Schaefer: Jean Fouquet. Das Stundenbuch des Etienne Chevalier. München - Wien - Zürich 1971. S. 22, Nr. 37f.
- 126 Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß z. B. die Dreikönigsidentifikationen Kaiser Friedrichs III. erst posthum, also während der Regierungszeit seines mit der Erbin von Burgund verheirateten Sohnes feststellbar sind und, soweit wir wissen, auch nicht vom Kaiser selbst in Auftrag gegeben wurden: Graf, Herrscherporträts (wie Anm. 7) S. 119ff. - Zuletzt hat Gerhard Schmidt bei einem Vortrag 1992 in Graz die Statue eines Königs aus der Zeit um 1450 in Nürnberg als Identifikationsporträt Friedrichs III. vorgeschlagen. Falls dies stimmt, gebe es also ein „Missing Link“ nicht nur zwischen den Maximilianischen Identifikationsporträts und der burgundischen, sondern auch der kaiserlich-deutschen Tradition (Sigismund).
- 127 Harald Keller: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. In: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939) S. 301. - Zu einem päpstlichen Identifikationsporträt in Avignon und der Bedeutung dieser Stadt für die Porträtentwicklung siehe: Castelnovo (wie Anm. 35) S. 19ff.
- 128 Wolfram Prinz: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Florenz 1966. S. 56.
- 129 Giorgio Vasari: Le vite de' eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni de 1550 e 1568 hg. von Rosanna Bettarini - Paola Barocchi II. Florenz 1966ff. S. 159.
- 130 Vasari, Le vite (wie Anm. 129) III S. 131. - Prinz, Vasari (wie Anm. 128) S. 60f.
- 131 Christian Wolters: Ein Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo. In: Mitt. d.Kh. Inst. Florenz 7 (1953/56) S. 70-72.
- 132 Die Parler (wie Anm. 17) I S. 187.
- 133 Vgl. dazu die mit Prag in Zusammenhang stehenden Kryptoporträt-Statuen in Wien (Anm. 72) und Mailand (Anm. 76).
- 134 Vgl. dazu die spätestens bei Orcagna nachweisbare Sitte der italienischen Künstler, Freunde oder unfreundliche Zeitgenossen in positiven und negativen Rollen auf den Fresken zu verewigen: Ernst Kris - Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt/Main 1980. S. 137.
- 135 Prinz, Vasari (wie Anm. 128) S. 69 u. 76f.
- 136 Vasari, Le vite (wie Anm. 129) IV S. 147. - Prinz, Vasari (wie Anm. 128) S. 87f.: mögliches Selbstporträt als hl. Lukas in Venedig.
- 137 Prinz, Vasari (wie Anm. 128) S. 81.
- 138 Vasari, Le vite (wie Anm. 129) III S. 334.
- 139 Giuseppe Marchini: Filippo Lippi. Mailand 1975. Abb. 55. - Vgl. dazu das in derselben - durch den Spiegel bedingten (?) - Geste gegebene Selbstbildnis der Marienkrönung: ebenda Abb. 23.
- 140 Prinz, Vasari (wie Anm. 129) S. 98.
- 141 Lajos Vayer: Deux portraits de Felice Brancacci. In: Acta Historiae Artium 21 (1975) S. 3-13. - Derselbe, Porträtprobleme in Masaccios Kunst. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 7 (1972) S. 29-50.
- 142 Vasari, Levite (wie Anm. 129) III S. 128f. - Castelnovo (wie Anm. 35) S. 27f, 40f.
- 143 Frederick Antal: Florentine Painting and its Social Background. London 1947. S. 192.
- 144 Girolamo Savonarola: Prediche sopra Amos e Zaccaria. Hg. von Paolo Ghiglieri II. Rom 1971. S. 25.
- 145 Leopold D. Ettlinger: Antonio und Piero Pollaiuolo. Oxford 1978. S. 139f.
- 146 Germán Arciniegas: Amerigo and the New World. The Life & Times of Amerigo Vespucci. New York 1955. S. 38ff - Eve Borsook - Johannes Offerhaus: Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita. History and Legend in a Renaissance Chapel. Doornspijk 1981. S. 39, Abb. 35a, 36 - Zu Agryropolous siehe dessen Bildnis - neben jenem des Giovanni Tornabuoni! - in der „Berufung der ersten Apostel“ in der Sixtina: Jan Lauts: Domenico Ghirlandajo. Wien 1943. Abb. 25.
- 147 Vgl. das Stifterbildnis auf Lippis Vision des hl. Bernhard: Christopher Lloyd: Piero di Cosimo. The Forest Fire. Oxford 1984. Abb. 2. u.33. - Nora W. Desloge: Piero di Cosimo, Madonna and Child ... In: The Saint Louis Art Museum Bulletin 19 (1988) Winter, S. 31.
- 148 F. W. Kent: Lorenzo di Credi, his patron Iacopo Bongiani and Savonarola. In: The Burlington Magazine (1983) S. 569ff. - Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento, Ausstellungskatalog. Florenz 1980. Kat.-Nr. 77.
- 149 Jean Boyer: Personages représentés sur les volets du triptyque de l'Annonciation d'Aix. In: Gazette des Beaux-Arts 102 (1960) S. 137-146.
- 149a Licia Collobi Raghianti: Dipinti Fiammenghi in Italia 1420-1570. Catalogo. Bologna 1990. Nr. 1 - Maximilian P. J. Martens: New information on Petrus Christus' biography and the patronage of his Brussels ‚Lamentation‘. In: Simiolus 20 (1990/91) Nr. 1, S. 5-23. - Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung Adornos siehe: Gilbert Tournoy: Der Humanismus in Flandern 15.-17.Jh. In: Stadtbilder in Flandern. Spuren bürgerlicher Kultur 1477-1787, Ausstellungskatalog Schallaburg. Brüssel 1991. S. 198f.
- 150 Colin Eisler: The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish painting. London - Stuttgart 1989. S. 45ff., Abb. 4ff. - Albert Chatelet: Rogier van der Weyden et le lobby polinois. In: Revue de l'art 84 (1989) S. 12 u. 16.

- 151 Frédéric Birr - Jean Diez: Autoportraits. Paris 1981. S. 56. - J. Riviere: Réflexions sur les „Saint Luc peignant la Vierge“ flamands; de Campin à Van Heemskerck. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1987) S. 50f.
- 152 Kris-Kurz, Die Legende (wie Anm. 134 ) S. 148.
- 153 Maria Gräfin Lanckoronska: Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31 (1969) S. 25-41, deutet die Heiligen als Tani und Rogier sowie das Bild als Geschenk an Cosimo. Elisabeth Heller: Das altniederländische Stifterbild. München 1976 (= Tuduv Studien. Reihe Kulturwissenschaften 6) S. 52, plädiert für Cosimo il Vecchio in der Rolle seines Namenspatrons. - Zur Verbreitung solcher Porträts als „Hommage an die Medici“ siehe: Castelnuovo (wie Anm. 35) S. 42ff.
- 154 Auf Florenz verweisen nicht nur Lilienwappen und „Familienheilige“ der Medici, sondern auch stilistische Einflüsse: Hildegard Lütkenhaus: Rogier van der Weyden. Maria mit Kind und vier Heiligen, sogenannte Medici-Madonna, um 1450. Frankfurt/Main 1988 (=Städel Kleine Werkmonographie 52).
- 155 Alarich Rooch: Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts. Kunst-Geschichte und Theorie 9 (Essen 1988) S. 30, 51ff., 109, 232.
- 156 Pope-Hennessy (wie Anm. 36) S. 289, Abb. 322. - Burkhard Richter: Untersuchungen zum Werk des Petrus Christus, phil. Diss. Heidelberg 1974. S. 200f. - Primitifs Flamands Anonymes, Ausstellungskatalog. Brügge 1969. Kat.-Nr. 40 - Eisler (wie Anm. 150) S. 130f., Nr. 13.
- 157 Sandra Moschini Marconi: Galleria dell'Accademia di Venezia. Rom 1962. S. 113f, Kat.-Nr. 114.
- 158 Siehe Anm. 65.
- 159 Polleroß, Identifikationsporträt (wie Anm. 4) S. 162ff. - Martin Bitschnau - Günther Dankl: Unser Museum. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Flügelaltäre in Tirol. Museumspädagogische Blätter 1 (Innsbruck 1987). S. 37 (Familie des Hans von Annenberg auf einem Altar von 1517).
- 160 Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953. S. 126, Abb. 32. - Elisabeth Vavra: Kunstwerke als religiöse Stiftung. Überlegungen zum Stifterbild in der deutschen Tafelmalerei des Spätmittelalters. In: Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Actes du Colloque International Rennes 1983. Hg. von Xavier Barral i Altet 2. Paris 1987. S. 268, Abb. 6-8.
- 161 Rainer Kahsnitz: Volckamersche Gedächtnisstiftung, vollendet 1499. In: Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung, Ausstellungskatalog Nürnberg. München 1983. S. 235ff.
- 162 Alte Pinakothek München. Erläuterungen (wie Anm. 108) S. 170f.
- 163 Budde, Die Heiligen Drei Könige (wie Anm. 124) Kat. Nr. 80.
- 164 Martin Jank: Leben und Wirken des Buxtehuder Magisters Halepaghe. Buxtehude 1984. S. 15, 30 (Abb.). - vgl. das Porträt von Wilm Dedek: Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck: Neuerwerbungen 1974-1979. Lübeck 1980. Kat. Nr. 6. □