

Friedrich Polleroß

Des abwesenden Prinzen Porträt

Zeremonielldarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell*

In memoriam

Rainer Rosenstein (1956–88),
der sein Kunstgeschichtestudium
in Marburg begann

Da der Zusammenhang zwischen Porträt und Zeremoniell bisher nur bezüglich einzelner Berührungspunkte untersucht wurde und Jörg Jochen Berns seine Informationen für eine "systematische Porträtdeutung und Porträttypologie [...] allesamt nur schriftlichen [...] Dokumenten entnommen" hat,¹ soll nun dieser Beitrag zehn Jahre danach erstmals eine kunsthistorische Typologie des "Zeremonialporträts" bieten. Dabei wird zu zeigen sein, daß "der bloße Blick auf noch so viele der ungezählten Porträts" wohl ebenso viele Informationen zu ihrem "realhistorischen Anspruch" liefern kann wie der Blick in die schriftlichen Quellen.

Die ikonographisch und bzw. oder funktional mit dem Zeremoniell in Verbindung zu bringenden Bildnisse definieren sich zunächst durch den Gegensatz zu den von Dülberg zuletzt vorgestellten "Privatporträts". Dabei handelt es sich um kleinformatige Tafelbilder oder Miniaturen des 15. und 16. Jahrhunderts zum persönlichen Gebrauch, z.B. das in Samt gebundene und mit dem Monogramm des Königs Sigismund August von Polen gezierte Diptychon seiner beiden Gemahlinnen Barbara Radziwill und Elisabeth von Österreich aus dem 3. Viertel des 16. Jahrhunderts.² Die Frage, ob wir beim höfischen Bildnis der frühen Neuzeit überhaupt zwischen 'privat' und 'öffentlich' unterscheiden können und sollen,³ sei zunächst an Hand zweier Bilder derselben Familie thematisiert. Das Monumentalporträt der kaiserlichen Familie in Schönbrunn aus dem Atelier des Hofmalers Martin van Meytens

* Für Hinweise und Unterstützung danke ich Frau Dr. Andrea Sommer-Mathis und Herrn Dr. Hubert Winkler.

¹ Jörg Jochen Berns: "Dies Bildnis ist bezaubernd schön". Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit. In: *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*. Berlin 1983 (= *Argument-Sonderband* 103). S. 44–65.

² Angelika Dülberg: *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. Berlin 1990. Kat.-Nr. 272f. Abb. 27f.

³ Vgl. dazu auch Juan Miguel Serrera: *Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte*. In: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Ausstellungskatalog. Madrid 1990. S. 47f.

(um 1754) zeigt Franz I. und seine Familie im Prunkgewand, die Miniatur von der Hand seiner Tochter Elisabeth (1763) hingegen am Nikolausmorgen in Schlafmantel und Hausschuhen.⁴ Kann zumindest hier kein Zweifel an der Unterscheidung von 'privat' und 'offiziell' bestehen,⁵ so gibt es auch Beispiele dafür, daß die Unterscheidung nicht so einfach zu treffen ist oder Inhalt und Funktion nicht übereinstimmen.

So wurde Tizians Porträt der zweijährigen Clarissa Strozzi (um 1541) zuletzt von Luba Freedman ausdrücklich als "typical state portrait" bezeichnet, wobei die Ganzfigurigkeit, der Landschaftsausblick, der Hund und die antike Skulptur als Kennzeichen dafür genannt wurden.⁶ Meine Skepsis gegenüber dieser Interpretation ist vielleicht eher verständlich als meine Charakterisierung der Darstellung von Kaiser Franz I. auf dem Totenbett mit den Funeralinsignien als Privatporträt. Tatsächlich wurde dieses Bildchen jedoch von Maria Theresia in ihrem Gebetbuch als Erinnerungsstück an ihren *geliebtesten Gemahl* verwahrt und gehört somit der privatesten Sphäre menschlicher Beziehungen an.⁷ Zeremonielle Ikonographie und persönlicher Gebrauch stehen also in diesem Fall geradezu indirekt proportional zueinander.

In diesem Sinne möchte ich zunächst die Porträts, die ikonographisch auf das Zeremoniell verweisen, vorstellen. Dann werden Beispiele für den Bildnisgebrauch im Zeremoniell folgen und abschließend wird auf Porträts aufmerksam gemacht, bei denen Anbringungsort und Ikonographie einander bedingen.

1 Hinweise auf das Zeremoniell in Bildnissen

Während die Bildnisse von fürstlichen Säuglingen auf dem Präsentationskissen, z.B. des Maximilian Philipp von Bayern (1639),⁸ mehr über das Zeremoniell als über das Individuum aussagen, bietet sich das *Thronfolgerporträt* m.E. als sinnvoller Einstieg an. Denn bei dieser Aufgabe wird der Wider-

⁴ Maria Theresia und ihre Zeit. Ausstellungskatalog. Wien 1980. S. 206f. Nr. 34.04 (Abb.). S. 217. Nr. 36.01 (Abb.).

⁵ Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß die Gattung "Familienporträt" insgesamt "sich im deutsch-habsburgischen Herrschaftsbereich erst seit Maria Theresia zu einem regelmäßig verlangten Bildsujet ausprägt": Ilsebill Barta: Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich: Von der "Domus Austria" zur "Familia Augusta". Zur politischen Funktion und zum Wandel des Familienbegriffs in den Ahnen- und Familiendarstellungen der Habsburger. Phil. Diss. Ms. Hamburg 1986. S. 138.

⁶ Luba Freedman: Titian's Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child. In: Jb. d. Berliner Museen 31 (1989). S. 165–180.

⁷ Maria Theresia (wie Anm. 4). S. 188f. Nr. 30.03 (Abb.).

⁸ Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Ausstellungskatalog Bd. II/2. München 1980. S. 453. Nr. 731 (Abb.).

spruch zwischen der Naturwiedergabe der kindlichen Persönlichkeit und den zeremoniellen Normen des Staatsporträts am deutlichsten sichtbar.⁹

1635 bestellte die englische Königin Henrietta Maria bei van Dyck ein Bildnis ihrer drei Kinder, das im Tausch gegen ein Porträt ihrer Neffen und Nichten an ihre Schwester Christine von Frankreich, Herzogin von Savoyen, nach Turin gesandt wurde. Das von Cust als "the most beautiful piece of child-portraiture in the world" bezeichnete Gemälde erregte jedoch das Mißfallen des Königs. Vor allem kritisierte er, daß der Thronfolger Karl im Kleinkinderkittel porträtiert wurde. Als der Hofmaler wenig später ein weiteres Gemälde derselben Kinder schuf, nahm er sich die Forderung nach einem standesgemäßen Decorum offensichtlich zu Herzen:¹⁰ der Prince of Wales ist nun nicht nur tatsächlich etwas älter, sondern wirkt auch durch die Hosen, die höfische Pose an der Säule und vor allem durch das andere Größenverhältnis zu seinem Hund 'erwachsener'. Sein Geschlecht ist auf den ersten Blick erfassbar und der Handschlag mit dem Prince of York verweist vielleicht auf den nächsten in der Thronfolge. Van Dyck folgte damit nicht nur dem Wunsch seines Auftraggebers,¹¹ sondern auch der vom italienischen Porträttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo 1584 als Grundsatz des Staatsporträts genannten standesgemäßen Darstellung selbst auf Kosten der Wahrheit:

Il decoro artificiale, è che quando il prudente pittore dipingendo uno Imperatore, ò un Rè, fà il ritratto loro grave, e pieno di maestà, ancora che per aventura, egli naturalmente non l'abbia: [...] rappresentando non l'atto che faceva per aventura quel Papa, ò quell'Imperatore, mà quello che doveva fare, rispetto à la maestà e decoro e sul stato.¹²

Ein Vergleich mit dem fast gleichzeitigen Bildnis des spanischen Thronfolgers Baltasar Carlos von Velázquez zeigt jedoch Unterschiede, die wohl nicht nur auf die künstlerische Individualität zurückzuführen sind. Der etwa dreijährige Infant trägt zwar den Kinderrock, aber aus schwarzem Samt mit Goldstickerei, eine rote Seidenschärpe, den Degen und einen Kommandantenstab. Als Attribute sehen wir den spanischen Federhut auf dem Samtkissen und einen Hofzweig.¹³ Das Bildnis veranschaulicht also deutlich die im spanischen Hofzeremoniell institutionalisierte *gravitas* und *dignitas* des künftigen

⁹ Vgl. dazu Brita von Götz-Mohr: Porträtmalerei. In: Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1. Ausstellungskatalog. Darmstadt 1980. S. 52–58 ("Die Kinderporträts").

¹⁰ Anthony van Dyck. Ausstellungskatalog. Washington 1990. S. 284–287. Nr. 74 (Abb.).

¹¹ Bezeichnenderweise existierte in England schon seit der Mitte des 16. Jhs. eine offizielle Zensur der königlichen Porträts: Lorne Campbell: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Haven – London 1990. S. 202.

¹² Zitiert in Marianna Jenkins: The State Portrait. Its Origin and Evolution. New York 1947. S. 44.

¹³ Velázquez. Ausstellungskatalog. New York 1989. S. 166–171. Nr. 21 (Abb.).

Königs.¹⁴ Tatsächlich war es in Spanien üblich, dem *Principe* schon im frühesten Alter die Treue zu schwören und ihn damit als Nachfolger anzuerkennen,¹⁵ weshalb dieses Porträt schon von Justi mit der Huldigung der Stände von Kastilien im Jahre 1632 in Zusammenhang gebracht wurde.

In diesen Kinderporträts ist jedenfalls schon das ganze Spektrum künstlerischer Möglichkeiten zur Veranschaulichung zeremonieller Handlungen und Zustände vorgeführt: Über- und Zuordnung im Sinne der Hierarchie durch Komposition, Pose und Gestik, durch Dynamik und Statik, durch formale Hoheitsmotive wie Säule und Baldachin sowie symbolische und reale Attribute in konkreter oder allegorischer Bedeutung.¹⁶

Von den an ein bestimmtes Ereignis oder eine zeremonielle Handlung geknüpften Darstellungen sind die Bildnisse von *Verlobten* und *Brautpaaren* zuletzt vor allem für den bürgerlich-holländischen Bereich bearbeitet worden.¹⁷ Sie lassen sich ikonographisch weder eindeutig voneinander noch von nachträglichen Eheporträts unterscheiden.¹⁸ Diese bildliche Unklarheit entsprach dem Zeremoniell. Denn nach zeitgenössischer Auffassung galt ein Paar als verlobt, sobald der Ehevertrag unterzeichnet war, während die Ehe erst durch kirchliche Trauung und Beischlaf vollzogen wurde.¹⁹ Vorherrschend finden wir Einzelporträts, die nur durch durch kompositionelle und szenische 'Zuneigung' als zusammengehörig ausgewiesen werden. Der Status der Porträtierten als Verlobte oder Brautleute konnte dabei durch eine Geste und Attribute wie Blumensträußchen, Ring, Hochzeitskleid oder Brautschmuck veranschaulicht werden. So sprechen der Ergebnheitsgestus, der Apfel und die Nelken der Anna von Cleve auf dem Barthel Bruyn d.Ä. zugeschriebenen Porträt dafür, daß es sich um das Gemälde handelt, das die Gesandten Heinrich VIII. 1539 von seiner zukünftigen Gattin mitbrachten.²⁰

¹⁴ Vgl. John F. Moffitt: The Theoretical Basis of Velázquez's Court Portraiture. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54 (1990). S. 218f.

¹⁵ Christina Hofmann: Das spanische Hofzeremoniell von 1500–1700. Frankfurt/Main – Bern – New York 1985 (= Erlanger Historische Studien 8). S. 123–128 ("Juramento de los Reinos de Castilla y León al Principe").

¹⁶ Vgl. dazu Zirka Zaremba Filipczak: Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits. In: Anthony van Dyck (wie Anm. 10). S. 59–68; "Individuum und Gemeinschaft im Porträt und Gruppenporträt". In: Harald Olbrich, Helga Möbius: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1990. S. 80–134 sowie Ahrens: Rigauds Staatsportrait (wie Anm. 79).

¹⁷ Eddy de Jongh: Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. Ausstellungskatalog. Zwolle – Haarlem 1986. – David R. Smith: Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture. Ann Arbor 1982.

¹⁸ Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974). S. 139–218.

¹⁹ Beatrix Bastl: "Adeliger Lebenslauf". Die Riten um Leben und Sterben in der frühen Neuzeit. In: Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700. Ausstellungskatalog Rosenburg. Wien 1990. S. 376–389, hier S. 380.

²⁰ Henry VIII. A European Court in England. Hg. von David Starkey. Ausstellungskatalog. Greenwich 1991. S. 142. Nr. XI.2.

Dieselbe Handbewegung und das silberfarbene Hochzeitskleid der Erzherzogin Maria Christierna – "an dem Kayserlichen Hof ist die Kleidung meistens Spanisch/ und nach dasigem Gebrauch vom Haupt biß auf die Fusse 'Drap d'argent'" (Rohr²¹ S. 147) – verweisen auf die Vermählung mit dem Fürsten Sigismund Báthory 1595,²² während Magdalena von Lamberg auf einem fast zeitgleichen Bildnis sowohl durch weiß-goldenes Brokatkleid und Brautkranz im Haar als auch durch die Inschrift als JVNGKHFRAW und HERRN HAINRICHN VON STARHEMBERG VORLYBTE BRAVT IHRES ALTERS IM 17. JAR ausgewiesen wird.²³ Ein Blumensträußchen als Attribut finden wir z.B. auf den Bildnissen der vierzehnjährigen Braut und späteren Königin von Spanien Marie-Louise von Parma von Anton Raphael Mengs (1765) sowie der zehnjährigen Infantin Carlota Joaquina (1785) anlässlich der Verlobung mit dem späteren König von Portugal. Die schon mit drei Jahren mit Ludwig XV. verlobte Infantin Maria-Anna-Victoria wurde 1725 sowohl mit den Insignien ihrer zukünftigen Würde als auch mit einem Blumenkranz in der Hand vor dem französischen Wappen porträtiert.²⁴

Das uns heute so geläufige hochzeitliche Doppelporträt findet sich hingegen nicht so häufig und scheint auch eine bürgerliche Erfindung zu sein. Neben der bekannten 'Arnolfini-Hochzeit' von Jan van Eyck sei das Porträt des Jakob Fugger und der Sibylla Arzt von 1498 als frühes Beispiel genannt. Letzteres zeigt auf dem Rahmen die Aufschrift: AM NEINTEN TAG IANVARI IM 1498 IAR IN DER GESTALT KAME(N) WIR ZVSAME(N).²⁵ Ein Doppelporträt des Königs Jakob V. von Schottland und seiner Gattin Maria (um 1538) zeigt das Ehepaar mit auf Dokumenten liegenden Händen²⁶ und veranschaulicht damit wohl die Anerkennung der Eheverträge.

Die Ehezeremonie wurde in den meisten Fällen durch das Ineinanderlegen der Hände veranschaulicht, z.B. bei der Medaille auf die Hochzeit des Königs Ladislaus IV. von Polen mit der Erzherzogin Cäcilia Renata 1637 (Abb. 66). Sowohl der Tisch und der Baldachin als auch die Handbewegung entsprechen dem von Rohr beschriebenen Hochzeitszeremoniell:

Es wird dieser Baldachin [...] auf eine gar sinnreiche Weise über der ganzen 'Estrade' ausgebreitet, also daß der ganze Platz, wo die 'Ceremonie' der Einsegnung geschicht,

²¹ Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren. Hg. und kommentiert von Monika Schlechte. Weinheim 1990. Die Originalausgabe erschien 1733.

²² Régi Magyar Arcképek/Alte ungarische Bildnisse. Ausstellungskatalog. Tata-Szombathely 1988. S. 12f. Nr. 1 (Abb.).

²³ Adel im Wandel (wie Anm. 19). S. 415. Nr. 17.27.

²⁴ L'art européen à la Cour d'Espagne au XVIII^e siècle. Ausstellungskatalog. Paris 1979. S. 87. Nr. 38. S. 104f. Nr. 47 u. S. 188. Nr. 117 (Abb.).

²⁵ Heidi Ebertshäuser: Gattungen des Doppelporträts in der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Phil. Diss. München 1974. S. 32f.

²⁶ Rosalind K. Marshall: Costume in Scottish Portraits 1560–1830. Ausstellungskatalog. Edinburgh 1986. S. 30 (Abb.).

von dem 'Baldachin' bedeckt ist. Unter dem 'Baldachin' stehet etwan ein güldner Tisch [...]. Zu Zeiten führet der Herr Bräutigam seine Braut selbst bey der Hand. (Rohr S. 142 u. 147).

Entsprechende Porträts schufen van Dyck anlässlich der Vermählung des Wilhelm II. von Oranien-Nassau mit Maria Stewart 1641²⁷ und der Berliner Hofmaler Antoine Pesne 1729 und 1734 als "Dokumente der Eheschließung" von Prinzessin Friederike Luise mit Markgraf Karl Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach sowie von Prinzessin Sophie mit Markgraf Wilhelm von Brandenburg-Schwedt.²⁸ Die Kronen der Ehepartner im Hintergrund veranschaulichen sehr gut, daß es hierbei nicht um Liebesheiraten, sondern um die politische Verbindung von Ländern ging.

Darstellungen der Hochzeitsfeierlichkeiten finden wir vorwiegend in der Druckgraphik (Abb. 68) sowie als nachträgliche Historien Gemälde, z.B. ein Porträt der Maria de' Medici mit Großherzog Ferdinand als Bräutigam in *procuraturam* 1600 in Florenz.²⁹ Zeitgenössische Gemälde sind hingegen selten. Ein Bildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und der Anna Maria Luisa de' Medici vom Hofmaler Jan Frans van Douven³⁰ könnte vielleicht eine im Zusammenhang mit der Hochzeit abgehaltene 'Wirtschaft' wiedergeben, während wir in van Meytens' Gemälde des Hochzeitsmahls der Maria Theresia und des Franz Stephan 1736 in Wien eine zwar seitenverkehrte, aber sonst wohl getreue Wiedergabe besitzen. Dieses Bild zeigt Kaiser Karl VI. und seine Gattin in dem der Hierarchie entsprechenden zeremoniellen und kompositionellen Mittelpunkt, das Brautpaar hingegen zur Linken der Kaiserin. Aus dem Zeremonialprotokoll wissen wir, daß die Erzherzogin Maria Elisabeth, die Schwester des Kaisers zu dessen Rechten, der Rangordnung entsprechend einen besseren Platz hätte einnehmen sollen, "aber ihren Rang cediert, damit die Durchlauchtigste Braut und Bräutigam nebeneinander sitzen können".³¹

Noch direkter als in manchen Verlobungs- und Hochzeitsporträts wurde die politische Verbindung zweier Länder durch eine andere Variante des Doppelporträts, nämlich die *Allianzbildnisse*, veranschaulicht. Ein frühes Zeugnis dafür bildet ein Gemälde, das Kaiser Karl V. und König Heinrich VIII. von England mit Szepter, Schwert und einem Vertrag unter einem Baldachin zeigt und anlässlich der Besuche des Habsburgers 1520 oder 1522

²⁷ Christopher Brown: Van Dyck. Freren 1983. S. 220. Abb. 228. – Als Vorbild diente die Ehemedaille. *Dynasty: The Royal House of Stewart*. Hg. von Rosalind K. Marshall. Edinburgh 1990. S. 70. Abb. 81.

²⁸ Helmut Börsch-Supan: Der Maler Antoine Pesne. Franzose und Preuße. Friedberg 1986. S. 18f. Abb. 47f.

²⁹ Marc Smith: De Florence à Lyon. Les Noces de Marie. In: *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*. Paris 1991. S. 72–97. Abb. 46 u. 61.

³⁰ Eugenio Pucci: Die Medici. Ruhm der Welt. Florenz 1980. S. 169 (Abb.).

³¹ Maria Theresia (wie Anm. 4). S. 38f. Nr. 03.06 (Abb.). Die Schwester des Kaisers ist hier (S. 38) irrtümlich mit Maria Magdalena bezeichnet.

in England entstand.³² Eine besondere Bedeutung erlangte dieser Typus im Rahmen der brandenburgisch-sächsischen Bündnispolitik, dessen Sinn und Gebrauch wir aus einer Beschreibung des Besuches des Kurfürsten von Brandenburg anlässlich der Taufe des sächsischen Kurprinzen 1696 erfahren:

Da wurde nun ein vorhandenes Gemälde, auf welchem die beyden Chur-Fürsten, Augustus zu Sachsen und Johann Georg zu Brandenburg, einander auf das liebeichste umfassen, in demjenigen Zimmer, wo man speisete, der Tafel gleich gegenübergehengen und dadurch zu Aufrichtung brüderlicher Freundschaft zwischen beyden im sechsten Grad abstammenden Durchlauchtigsten Enckeln Gelegenheit gegeben, die hernach so beständig fortzuwähren gewünschet worden.³³

1728 schuf der Hofmaler Louis de Silvestre ein lebensgroßes Doppelbildnis der Könige von Polen und Preußen zur Erinnerung an den Besuch Friedrich Wilhelms I. in Dresden, während der Gegenbesuch Augusts II. in Berlin in einem Gruppenporträt des dortigen Hofmalers festgehalten wurde.³⁴

Zur Gruppe dieser 'Ereignisporträts' sind schließlich auch die zahlreichen *Totenbildnisse* zu zählen, die Pigler – von den Habsburgern abgesehen – vor allem im protestantischen Bereich nachweisen konnte.³⁵ Formal lassen sich sozusagen 'gemalte Totenmasken' wie sie von Kaiser Maximilian I. (1519), seinem Enkel Ferdinand I.,³⁶ Kardinal Richelieu oder dem Herzog von Buckingham überliefert sind, und Aufbahrungsbilder unterscheiden. Solche Darstellungen des Verstorbenen auf dem Paradebett sind z.B. vom Großen Kurfürsten (1688) und von Friedrich dem Großen bekannt.³⁷ Eine besondere Bedeutung erlangte diese Gattung in Osteuropa.³⁸ Unabhängig von der Gestaltung lassen sich sowohl eine private als auch eine öffentliche Verwendung nachweisen. So befanden sich die lebensgroßen Gemälde der protestantisch-ungarischen Auftraggeber fast durchwegs in Grabkapellen sowie Patronatskirchen und hatten daher den Charakter von Epitaphien. Von den sechs Leichenbildern der bald nach der Geburt verstorbenen Infantin Maria,

³² Starkey: Henry VIII (wie Anm. 20). S. 56. Nr. V.1 (Abb.).

³³ Johann Gottfried Mittag zitiert in: Harald Marx: "Der Christliche Stamm Sachsen". Kunst und Geschichte in Bildnissen der Wettiner. In: Sachsen und die Wettiner. Chancen und Realitäten. Dresden 1990 (= Dresdner Hefte). S. 45–53, hier S. 49.

³⁴ Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik. Ausstellungskatalog. Wien 1984. S. 37ff. Nr. I.4 (Abb.) – Börsch-Supan: Pesne (wie Anm. 28). Abb. 17.

³⁵ Andor Pigler: Portraying the Dead. Painting – Graphic Art. In: Acta Historiae Artium IV (1957). S. 1–75.

³⁶ Hispania – Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien. Ausstellungskatalog Ambras. Mailand 1992. S. 365f. Nr. 182 (Abb.).

³⁷ Helmut Börsch-Supan: Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Berlin 1980. S. 44f. (Abb.).

³⁸ Enikő D. Buzási: Ungarische Totenbildnisse des 17. Jahrhunderts. In: Portrait of Sarmatian Type in the 17th Century Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary. Krakau 1985 (= Niedzica Seminars II). S. 177–182. – Triumph des Todes? Ausstellungskatalog. Eisenstadt 1992. S. 270ff.

die der Hofmaler Juan Pantoja de la Cruz 1603 schuf, blieb eines ebenfalls in der Porträtgalerie des Familienklosters in Madrid erhalten, während zwei weitere an die Verwandten in Österreich und Flandern gesandt wurden.³⁹ Die doppelte Memorialfunktion, die auch das eingangs genannte Bildchen im Gebetbuch Maria Theresias charakterisierte, dokumentiert das *Witwenporträt* der Kurfürstin von der Pfalz vom Hofmaler Jan Frans van Douven besonders schön: Im Hintergrund der unter einem schwarzen Baldachin befindlichen Anna Maria Luisa in Witwenracht sieht man ein großformatiges Katafalkbild des 1716 verstorbenen Kurfürsten Johann Wilhelm.⁴⁰

Sind von den Totenbildnissen also sowohl intime Miniaturen als auch Gemälde in Lebensgröße bekannt, so scheinen die höfischen *Kostümbildnisse* nur im Kleinformat überliefert zu sein. Kaiser Leopold I. wurde anlässlich seiner Hochzeit 1667 sowohl als *Genius* des Römisch-deutschen Kaisers, den er beim Roßballett im Burghof verkörperte,⁴¹ als auch mit seiner spanischen Gattin als Schäfer Acis und Galatea in der zum selben Anlaß gespielten Pastorale *La Galatea*⁴² porträtiert. Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden und seine Gattin Sibylla Augusta schlüpften wohl im Karneval in die Kostüme von Afrikanern, Ungarn oder Harlekinen, deren wahren Rang der Hofmaler aber durch den Baldachin preisgab.⁴³ Die Bildnisse des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein, seines Bruder Emanuel und des Grafen Kinsky als Bäcker, Bauer und Bäuerin von 1765 entstanden ebenfalls im Zusammenhang mit einer der am Wiener Hof beliebten *Wirtschaften* bzw. *Bauernhochzeiten*.⁴⁴ Rohr widmete der Gewohnheit der Fürsten, sich im Fasching, bei Hochzeiten und Staatsbesuchen "eine Zeitlang in den 'Habit' der Bauern, oder auch anderer geringen Leute zu verstecken", ein eigenes Kapitel (Rohr S. 824–833; vgl. dazu den Beitrag Schnitzer).

Damit sind wir auch schon bei der nächsten Kategorie, die ich als *Statusporträts* bezeichnen möchte. Diente das Zeremoniell in erster Linie als "Anzeiger für die Position des Einzelnen innerhalb der Machtbalance zwischen den vielen Höflingen, die vom König gesteuert und äußerst labil war",⁴⁵ so war es nur logisch, den jeweiligen Rang auch in den Porträts deutlich zu dokumentieren. Ein besonders schönes Beispiel dafür bietet das

³⁹ Campbell: Renaissance Portraits (wie Anm. 11). S. 166 (Abb.).

⁴⁰ Anna Maria Luisa Medici. Kurfürstin von der Pfalz. Ausstellungskatalog. Düsseldorf 1988. S. 258f. Nr. M 2 (Abb.).

⁴¹ Jirí Hilmera: Památky divadelního vytvarnictví 17. a 18. století ve sbírkách st'ních hradů a zámků. Sonderdruck. Prag 1961. S. 1 (Abb.).

⁴² Barokk művészet közép-európában. Utak és találkozások/Baroque Art in Central Europe. Crossroads. Ausstellungskatalog. Budapest 1993. S. 354ff.

⁴³ Leben und Werk der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta 1675–1733. Ausstellungskatalog. Rastatt 1983. S. 90ff. Taf. V.

⁴⁴ Joseph Wenzel von Liechtenstein. Fürst und Diplomat im Europa des 18. Jahrhunderts. Hg. von Reinhold Baumstark. Ausstellungskatalog. Vaduz – Einsiedeln 1990. S. 150f. Nr. 55 (Abb.).

⁴⁵ Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Frankfurt/Main 1989. S. 130.

portrait d'apparat, das der englische Hofmaler Sir Peter Lely 1662 von dem für seine Verdienste um die Restauration der Monarchie vom König mit dem Titel eines Barons ausgezeichneten Horatio Townshend schuf. Stolz präsentiert der 32-jährige Lord den rot-weißen Ornat und das Barret auf dem Samtkissen als Zeichen seiner neuen Würde.⁴⁶

Da jedoch die Abstammung und offizielle Rangordnung jederzeit durch ein persönliches Naheverhältnis zum Herrscher übersprungen werden konnte,⁴⁷ wurde eine solche außergewöhnliche Beziehung durch eine Art 'Freundschaftsbildnis', das den Auftraggeber gemeinsam mit dem Souverän zeigte, zum Ausdruck gebracht. Der rangmäßige Unterschied wurde dabei entweder durch zeremonielle bzw. kompositionelle Unterordnung oder durch ein Bild-im-Bild-Schema veranschaulicht. Ersteres führen das "unusual double portrait" des stehenden Karl I. von England und des vor ihm als Kriegsschreiber knienden Sir Edward Walker von 1647⁴⁸ sowie das Bildnis der Oberin Klara Anger vor, die aus der Hand des vor ihr sitzenden Kaisers die Stiftungsurkunde des 1785 von Josef II. gegründeten Budapester Elisabethinenklosters empfängt.⁴⁹ Als eigene Untergruppe wären hier die Porträts von fürstlichen Erziehern zu nennen. Ein besonders eindringliches Beispiel präsentierte Sir Andrew Fountaine um 1725–27 schon im Stiegenhaus seines Landsitzes den Besuchern: Der Erzieher des Prinzen William Augustus steht mit Adelsdiplom (?) und Kämmererschlüssel der britischen Königin hinter seinem auf einem Kinderthron sitzenden Zögling.⁵⁰ Die Einfügung des Porträts im Porträt als Sinnbild der sozialen Differenzierung und Ausdruck der besonderen Protektion zeichnete schon Tizians Selbstbildnis für die Porträtgalerie Philipps II. aus, sie wurde aber noch im 18. Jahrhundert beim allegorischen Bildnis des für Philipp V. von Spanien und seine Gattin tätigen Sängers Carlo Broschi⁵¹ angewandt.

Die Nähe zum Herrscher demonstriert auch das Bildnis einer niederösterreichischen Hofdame aus der Zeit um 1630 mit Darstellung einer Festtafel im Hintergrund (Abb. 69). Deren durch Inschriften benannte Gäste sind zwei Brautpaare sowie Kaiser Ferdinand II., dessen Gattin und Kinder.⁵² Da die Auftraggeberin, Anna Elisabeth von Kuefstein (?), mit der Schleppe und dem Schlüssel eines kaiserlichen Kammerfräuleins gekennzeichnet ist, handelt

⁴⁶ Andrew Wilton: *The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John 1630–1930*. Ausstellungskatalog. London 1992. S. 84f. Nr. 11 (Abb.).

⁴⁷ Zu diesem Prinzip "Nähe zum Thron" siehe auch Jürgen Freiherr von Krudener: *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*. Stuttgart 1973 (= *Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 19). S. 58f.

⁴⁸ *National Portrait Gallery in Colour*. Hg. von Richard Ormond. London 1979. S. 44. Abb. 91.

⁴⁹ Régi Magyar Arcképek (wie Anm. 22). S. 82f. Nr. 35 (Abb.).

⁵⁰ Andrew Moore, Charlotte Crawley: *Family & friends. A Regional Survey of British Portraiture*. Ausstellungskatalog. London 1992. Kat.-Nr. 41.

⁵¹ Frederic V. Grunfeld: *Die Könige von Spanien. Herrsching* 1989. S. 142 (Abb.).

⁵² *Adel im Wandel* (wie Anm. 19). Kat.-Nr. 6.04.

es sich zweifellos um die im spanischen Hofzeremoniell festgelegte *Comida Pública de Rey y Reina en día de boda de Dama*. Dabei wurde zu Ehren des Hoffräuleins an ihrem Hochzeitstag ein Abschiedsessen gegeben, an dem auch der Herrscher teilnahm, was ja sonst ausgeschlossen war.⁵³

Ein ebenso einzigartiges Zeremonialbildnis im besten Sinn des Wortes zeigt den Reichsgrafen Georg Ludwig von Sinzendorf mit der ottonischen Kaiserkrone auf einem Samtpolster. Das Porträt entstand wohl bei der Krönung Ferdinands IV. 1653 in Frankfurt, als der Adelige den Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz im Amt des Reichserbtruchsessens⁵⁴ vertrat⁵⁵ (Abb. 70).

Ebenso ehrenvoll wie mit einem aufwendigen Zeremoniell verbunden war auch die Tätigkeit eines Höflings als Gesandter, weshalb dies nicht nur mehrfach in Historienbildern,⁵⁶ sondern auch in eigenen *Botschafterporträts* festgehalten wurde. Eine Verbindung beider Bildformen liefert das Bildnis des Baron Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhorn, das ihn mit dem Brief und den Geschenken des Kaisers an Sultan Mehmed IV. zeigt, im Hintergrund aber die Audienz in Istanbul wiedergibt⁵⁷ (Abb. 71). Ein Pastellbildnis von Jean-Etienne Liotard zeigt den Grafen Corfiz Anton Ulfeld 1740/41 in derselben Funktion bei Mahmud I.⁵⁸ Hier sieht man auch die in der Zeremonialliteratur als ungewöhnlich vermerkten Polster als Sitzgelegenheit für die Botschafter:

An dem Türkischen Hofe haben die Gesandten das sonderbahre 'Privilegium', daß sie die 'Audienz' in dem 'Divan' der Türkischen Kayser sitzend nehmen, und wird ihnen allezeit bey der 'Audienz' ein erhabner Polster oder Sessel gesetzt. (Rohr S. 403)

Wohl zurecht hat man daher auch van Dycks Bildnis des Agostino Palavicini aufgrund des Briefes und der Staatsrobe mit der Gesandtschaft des späteren Dogen von Genua bei Papst Gregor XV. im Jahre 1621 in Verbindung gebracht.⁵⁹

Eine sorgfältige Wiedergabe der Attribute, um die Erkennbarkeit zu gewährleisten, kennzeichnet vor allem alle Arten von *Amtsporträts*. Von den zahlreichen Bildnissen demokratisch gewählter Standesvertreter in Repu-

⁵³ Hofmann: Das spanische Hofzeremoniell (wie Anm. 15). S. 164f.

⁵⁴ Zum Zeremoniell der Erbämter vgl. Heinz Schomann: Kaiserkrönung. Dortmund 1982. S. 22ff.

⁵⁵ Sotheby's Old Master Paintings. London 6.7.1988. Nr. 42.

⁵⁶ Vgl. Herbert Haupt: Diplomatie und Repräsentation im Dienst des Kaiserhauses. In: Baumstark: Liechtenstein (wie Anm. 44). S. 24–41. – Maximilian Grothaus: Hans Ludwig von Kuefstein und die kaiserliche Großbotschaft an die Hohe Pforte im Jahre 1628. Zu zwei niederösterreichischen Turquerien und ihrer Bedeutung. In: Kamptal-Studien 3 (1983). S. 145–174. Abb. 18–22.

⁵⁷ Barokk művészeti (wie Anm. 42). S. 26. Abb. 5. S. 230ff. Nr. 59.

⁵⁸ Dessins de Liotard. Ausstellungskatalog. Genf – Paris 1992. S. 118f. Nr. 59 (Abb.).

⁵⁹ Anthony van Dyck (wie Anm. 10). S. 147–149. Nr. 25 (Abb.).

bliken und Stadtstaaten wie Venedig, Genua oder Holland sowie den Repräsentanten und Verwaltern wissenschaftlicher, militärisch-gesellschaftlicher, caritativer, kirchlicher und politischer Institutionen möchte ich nur zwei Beispiele herausgreifen. Bei der Darstellung französischer Schöffen finden wir mehrfach die Kombination von Gruppenbild mit einer Zeremoniell-darstellung. So wurden die Repräsentanten von Toulouse der Jahre 1658/59 porträtiert wie sie anlässlich des Einzugs Ludwigs XIV. vor der Kutsche knien und ihm die Privilegien der Stadt zur Bestätigung reichen.⁶⁰ Die Pariser Stadträte der Amtsperiode um 1687 ließen sich sowohl von Rigaud als auch von Largillière in ihren Amtsroben vor einem Gemälde porträtieren, das das Festmahl der Stadt zu Ehren des wieder genesenen Sonnenkönigs zeigt. Dieser ist auch durch ein Staatsporträt, auf das wir noch zurückkommen werden, als Bild im Bild des Bildes (Abb. 76) präsent.⁶¹

Einen direkten Bezug zum Zeremoniell besitzen auch zahlreiche Porträts der Inhaber von Hof- und Staatsämtern. Schon im burgundischen Hofzeremoniell war ein Stab als Kennzeichen des Obersthofmeisters in Verwendung (vgl. den Beitrag Franke). Dementsprechende Beispiele bietet vor allem die britische Porträtmalerei: von Georg Seton, der sowohl durch den Stab mit dem gekrönten Monogramm "M" als auch durch das Prunkgewand, das er zur Hochzeit der Maria Stuart 1558 in Paris getragen hatte, als treuer Diener der schottischen Königin ausgewiesen wird, bis zu John Campbell, Duke of Argyll, den 1767 Thomas Gainsborough mit Ornat und Zeremonialstab eines "Hereditary Master of the Royal Household" porträtierte.⁶²

Als Kennzeichen eines Kammerherren oder einer Kammerfrau diente ebenfalls schon in Burgund ein Zeremonialschlüssel, wie er z.B. auf dem Porträt der Sarah Churchill, Herzogin von Marlborough und Vertrauten der Königin Anna, vom Hofmaler Godfrey Kneller um 1700 als einziger Schmuck gemalt wurde.⁶³ Da sich jedoch auch der mächtige Conde-Duque de Olivares auf seinem Bildnis von Velázquez⁶⁴ mit dem Kammer-Schlüssel porträtieren ließ, war dieses Amtszeichen zweifellos auch ein Symbol für die Nähe eines Höflings zu seinem Herrscher. Tatsächlich wurde diese Würde zumindest bei den Habsburgern auch ehrenhalber vergeben, wie aus einem Bericht über den Wiener Hof um 1700 hervorgeht:

Ausser denen Ministern [...] giebt es noch andere/ die nur die ehren=stellen haben/ und keine andere dienste thun/ als der Kaiserl. person bey hofe aufzuwarten/ und sie zu begleiten/ wenn sie sich öffentlich sehen läßt. Man nennet sie Cammer=Herren vom güldenen schlüssel. Dieses ist eine Würde/ so nur an denen Teutschen und Spanischem

⁶⁰ Le Portrait Toulousain de 1550 à 1800. Ausstellungskatalog. Toulouse 1987. S. 78f. Nr. 41 (Abb.).

⁶¹ Myra Nan Rosenfeld: Largillière and the Eighteenth-Century Portrait. Ausstellungskatalog. Montreal 1981. S. 140ff. Nr. 24f. (Abb.).

⁶² Marshall: Dynasty (wie Anm. 27). S. 40, Abb. 29. – Wilton: The Swagger Portrait (wie Anm. 46). S. 140f. Nr. 39 (Abb.).

⁶³ Ormond: National Portrait Gallery (wie Anm. 48). S. 58. Abb. 127.

⁶⁴ Velázquez (wie Anm. 13). S. 126.

hofs gefunden wird [...]. Sie tragen diesen schlüssel an einem schwarzen bande/ an dem gürtel/ oder an der tasche der bein=kleider/ doch wider die art/ als man andere schlüssel zu tragen pflegt/ denn der handgriff ist zu unterm gekehret/ und bey dem anderen theile/ wordurch sich das band schlinget/ ist er oben fest gemachet. Diesen schlüssel bekömmt ein jeder von dem Kaiser gar leicht/ wann er nur von einem guten stande ist, solcher massen/ daß man auch in Wien sagt: Es sey keine ehre ihn zu haben/ aber wohl eine schande ihn nicht zu haben.⁶⁵

Der englische Lord Chancellor wurde entweder mit Stab (Kardinal Thomas Wolsey, nach 1515) oder mit dem großen königlichen Siegel (Sir Heneage Finch, nach 1675 von Sir Peter Lely) porträtiert, der schottische Kanzler George Earl of Kinnoull von Daniel Mytens um 1620 hingegen mit Siegel und Amtstracht.⁶⁶ Auf dem von der Stadt Turin bestellten Bildnis des Stadt-syndicus Giovanni Francesco Bellezia von 1670 sehen wir nicht nur das Siegel, sondern auch das Porträt des Herzogs von Savoyen als Hinweise auf die Regierungstätigkeit des Juristen.⁶⁷ Auch dem Reichskanzler wurde das kaiserliche Siegel während des Krönungsbankettes zur Bestätigung seiner Tätigkeit übergeben. Den Fürsterzbischof Franz Georg von Schönborn hat man dementsprechend nicht nur mit Staatsrobe und Baret des Kurfürsten, sondern auch mit einer gesiegelten Urkunde als Kennzeichen dieser Funktion wiedergeben.⁶⁸

Die formale Wurzel für solche monumentale Darstellungen scheinen die ganzfigurigen Porträts der Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies zu sein, wo dieser Typus schon im 15. Jahrhundert geläufig war.⁶⁹ Stellvertretend für die zahlreichen *Ordensporträts* seien das Bildnis von George Villiers, Herzog von Buckingham, in Tracht und Insignien des englischen Hosenbandordens um 1616⁷⁰ und das mehr als hundert Jahre jüngere des Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein im Ornat des habsburgischen Vliesordens genannt, deren Gegenüberstellung deutlich die formalen Gemeinsamkeiten erkennen läßt. Am Beispiel des Werkes von Hyacinthe Rigaud läßt sich auch beweisen, wie sehr bei solchen Amts- und Standesporträts auf Detailtreue Wert gelegt wurde. Wenige Monate nach der Investitur im November 1739 saß der kaiserliche General und Diplomat dem französischen Hofmaler in Paris Modell. Da Rigaud den Ornat jedoch nur nach der Natur malen wollte, schrieb der Fürst

⁶⁵ (Casimir Freschot:) Relation Von dem Kayserlichen Hofe zu Wien [...] Aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704. Köln 1705. S. 156.

⁶⁶ Ormond: National Portrait Gallery (wie Anm. 48). S. 15, Abb. 22. – Oliver Millar: Sir Peter Lely 1618–80. Ausstellungskatalog. London 1978. S. 65. Nr. 50 (Abb.). – Marshall: Costume (wie Anm. 26). S. 16 (Abb.).

⁶⁷ Diana trionfatrice. Arte di Corte nel Piemonte del Seicento. Ausstellungskatalog. Turin 1989. S. 64f. Nr. 71 (Abb.).

⁶⁸ Gregor Martin Lechner: Das geistliche Porträt. Ausstellungskatalog. Göttweig 1986. S. 122f. Nr. 143.

⁶⁹ La Toison d'or. Cinq Siècles d'Art et d'Histoire. Ausstellungskatalog. Brügge 1962. S. 114, Nr. 32 u. S. 188, Nr. 135 (Abb.).

⁷⁰ David Piper: The English Face. London²1992. S. 72f. Abb. 68.

an den Ordenssitz nach Brüssel und bat um die Übersendung eines "habillement complet de Chevalier de la Toison d'or, avec le chapeau et tout ce qui appartient audit habillement".⁷¹

Insignien wie Krone, Szepter, Reichsapfel und Krönungsornat sind nun auch die Kennzeichen der wichtigsten Erscheinungsform des Amtsporträts, nämlich des *Staatsporträts*. In bewußter Abgrenzung von der seit Jenkins für fast jedes höfische Ganzfigurenbild geläufigen Bezeichnung, möchte ich diesen Begriff auf jene Bildnisse beschränkt wissen, bei denen der Souverän tatsächlich mit den Symbolen seiner Macht bzw. seines Staates porträtiert wird.⁷² Der Typus läßt sich von Kaiser Friedrich III. an⁷³ durchgehend bis ins 20. Jahrhundert nachweisen. Sinngemäß finden wir bei Herrschern, die mehrere Länder in Personalunion regierten, auch mehrere Staatsporträts parallel nebeneinander. So wurde Kaiser Matthias 1612 – vielleicht noch vor der Krönung zum Römischen König – von Hans von Aachen als König von Böhmen und Ungarn porträtiert,⁷⁴ und von Maria Theresia haben sich ebenfalls Bildnisse mit den böhmischen und mit den ungarischen Krönungsgewändern erhalten. Für unseren Zusammenhang besonders interessant ist die gleichsam aus einem Historienbild des Krönungszeremoniells in Preßburg isolierte Darstellung der Habsburgerin auf dem Pferd beim Schwingen des Schwertes auf dem Krönungshügel,⁷⁵ das die Bereitschaft zum Schutz des Landes symbolisierte.⁷⁶

Entgegen der allgemeinen Auffassung ist die Darstellung in stehender Figur für den Bildtypus keineswegs notwendig, sondern eine spätere Übernahme einer zunächst an den *Viri illustri* und Ordensrittern sowie in der Plastik angewendeten Bildform.⁷⁷ Die ganzfigurige Darstellung im Krönungsornat hat sich erst im 17. Jahrhundert mit van Dycks Bildnis Karls I. von Großbritannien (1636)⁷⁸ und vor allem Rigauds Porträt Ludwigs XIV. (1701)⁷⁹ allgemein durchgesetzt. Die mehr oder weniger aufwendigen Dra-

⁷¹ Baumstark: Liechtenstein (wie Anm. 44). S. 118ff. Nr. 29f. (Abb.).

⁷² Adolf Reinle: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich – München 1984. S. 70: "Entscheidend ist jedoch im Sinne einer Trennung des Repräsentationsbildes vom privaten Bild die Ausrüstung mit Gewändern und Insignien."

⁷³ Hispania – Austria (wie Anm. 36). S. 271. Nr. 87.

⁷⁴ Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Ausstellungskatalog 1. Wien 1988. Kat.-Nr. 106. Farbtaf. 16.

⁷⁵ Maria Theresia (wie Anm. 4). Kat.-Nr. 06.12 (Abb.). – Maria Theresia als Königin von Ungarn. Ausstellungskatalog. Eisenstadt 1980. Farbtafeln 1, 7 u. 9.

⁷⁶ Štefan Holčík: Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg/Bratislava 1563–1830. Bratislava 31992. S. 64f.

⁷⁷ Maria Kusche: "Der christliche Ritter und seine Dame" – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur. In: Pantheon 49 (1991). S. 4–35.

⁷⁸ Brown: Van Dyck (wie Anm. 27). S. 143. Abb. 143.

⁷⁹ Kirsten Ahrens: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701. Worms 1990 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft 29). S. 31f.

perien sind hingegen ein teilweise sakral besetztes Hoheitszeichen aller Herrscherporträts. Dabei vermischte sich der aus Byzanz übernommene Vorhang⁸⁰ mit dem ebenso direkt vom Zeremoniell übernommenen Baldachin, auf den wir noch zurückkommen werden.

Die ganzfigurige Variante ist typengeschichtlich als die zweitrangige Form des Staatsporträts zu bezeichnen. Das eigentliche Staatsporträt zeigt den Herrscher hingegen auf dem Thron und läßt sich letztlich von den mittelalterlichen Throniegeln ableiten.⁸¹ Diese juristische Funktion des Staatsporträts wird vor allem durch die Verwendung des Typus bei den Miniaturen und Goldsiegeln von Staatsverträgen auch in der Neuzeit ersichtlich. Dies belegen Dokumente von Heinrich VIII. von England⁸² bis zur Ernennungsurkunde eines Reichsfürsten von 1701.⁸³ Sowohl die Miniatur Leopolds I. im Kreise der acht Kurfürsten als auch das Thronsigel des Kaisers verkörpern hier ganz eindeutig das Römische Reich Deutscher Nation (Abb. 72).

Bezeichnenderweise finden wir das Thronbildnis daher bei besonders kritischen Gelegenheiten wie dem Beginn oder der Infragestellung eines Königtums. Die Staatsporträts Karls II. von Großbritannien,⁸⁴ die die Wiederherstellung der Monarchie dokumentieren,⁸⁵ sind hier ebenso zu nennen wie die davon inspirierten Inaugurationsbildnisse Friedrichs I. als preußischer König (nach 1701).⁸⁶ Börsch-Supans Vermutung, daß diese Bilder "des thronenden Herrschers die Vorstellung des gerechten Richters hervorrufen" sollten, belegt auch das Porträt, das Rigaud von Ludwig XV. anlässlich der Thronbesteigung 1715 schuf. Es zeigt den Fünfjährigen im Krönungsornat mit dem Lilienszepter auf dem durch das Fußkissen symbolisierten *lit de justice*. Diese Darstellungsform ist ebenso wie die links befindliche *main de justice*, der Gerichtsstab mit der Schwurhand, ein Charakteristikum des französischen Staatsporträts. Sie verweist ausdrücklich auf die Funktion des Herrschers als oberster Richter und Repräsentant des

⁸⁰ Johann Konrad Eberlein: *Apartio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters.* Wiesbaden 1982. S. 15ff.

⁸¹ Beim Thronporträt Elisabeths I. wurde nachweislich auf die mittelalterliche Tradition zurückgegriffen, nämlich das Bildnis Richards II., das in engem Zusammenhang mit Throniegeln und deren stellvertretender Funktion zu sehen ist. Vgl. Roy Strong: *Gloriana. The Portraits of Elizabeth I.* New York 1987. S. 37f.

⁸² Starkey: *Henry VIII (wie Anm. 20).* S. 84ff. Kat.-Nr. V.33ff. V. 38f u. XI.2.

⁸³ Gottfried Mraz: *Prinz Eugen. Ein Leben in Bildern und Dokumenten.* München 1985. S. 84f. (Abb.).

⁸⁴ Wilton: *The Swagger Portrait (wie Anm. 46).* S. 96f. Kat.-Nr. 17 (Abb.).

⁸⁵ Tatsächlich betonten die englischen Royalisten unter Karl II. neuerlich die Stellung des Königs über dem Gesetz: Peter Wende: *Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts in England.* In: *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert.* Hg. von Konrad Repgen. Münster 1991. S. 75ff.

⁸⁶ Helmut Börsch-Supan: *Typen des Herrscherbildnisses in Brandenburg-Preußen vom Großen Kurfürsten bis Friedrich Wilhelm I.* In: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert.* Hg. von August Buck u.a. Hamburg 1981 (= *Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung 9/II*). S. 395–410, hier S. 408.

Gesetzes,⁸⁷ weshalb sich auch Napoleon 1806 von Ingres beim Porträt für den *Corps Législativ* in genau diesem Typus porträtieren ließ.⁸⁸ Was den französischen Königen der *lit de justice* war für die spanischen Könige die *mesa de justicia*,⁸⁹ und das im Auftrag Ludwigs XIV. 1701 ebenfalls von Rigaud gemalten Bildnis Philipps V. verrät deutlich die bewußte Verbindung des spanischen und französischen Typus.⁹⁰

2 Porträtgebrauch im Zeremoniell

Beim Bildnisgebrauch im Rahmen des Zeremoniells, der in den letzten Jahren von mehreren Autoren behandelt wurde, geht es vor allem um die über die Informationsvermittlung hinausgehenden Aufgaben des Bildnisses. So wurde das Porträt des Papstes Leo X. mit zwei verwandten Kardinälen von Raffael 1518 in aller Eile eigens dafür angefertigt, um bei der Hochzeit des Herzogs von Urbino, Lorenzo de' Medici, mit Madeleine de la Tour d'Auvergne in Florenz den Medici-Papst zu vertreten und den Rang der Familie zu demonstrieren. Das Gemälde war beim Bankett im Palazzo Medici über dem Brautpaar angebracht, was einer zeitgenössischen Beschreibung zufolge *alles sehr festlich machte*. Es überrascht daher nicht, daß gerade dieses Nepotenbildnis zum "archetipo del ritratto dinastico" wurde.⁹¹

Ein 'stellvertretendes Porträt' im besten Sinne überliefern auch Berichte vom Totenbett Leopolds I. 1705. Da der sterbende Kaiser seinem jüngeren Sohn ebenfalls den Segen erteilen wollte, wurde ihm "dieses abwesenden Printzen Porträt gewiesen". Den Segen empfing der

Römische König im Namen CAROLJ deß Dritten Königs in Spanien, wobey Se. Majestät nebst schärfpister Anblickung auf die ihm vorgehaltener Bildnus beyde Händ auflegten.⁹²

Gegenteilige Handlungen sind z.B. aus Großbritannien überliefert, wo Bildnisse der Königin Elisabeth I. öffentlich beschimpft und sogar durchbohrt

⁸⁷ Ahrens: Rigauds Staatsporträt (wie Anm. 79). S. 121–129 ("Darstellungen des französischen Königs in seinem Lit de Justice").

⁸⁸ Reinle: Das stellvertretende Bildnis (wie Anm. 72). S. 70f. (Abb.).

⁸⁹ Julian Gallego: *Vision y simbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid 1987. S. 218ff.

⁹⁰ Ahrens: Ludwig XIV. (wie Anm. 79). S. 29ff. ("Der Einzug der französischen GRANDEUR in Spanien – Staatsporträt und höfische Etikette"). – Miguel Moran: *La imagen del rey. Felipe V y el arte*. Madrid 1990.

⁹¹ Valentino Martinelli: *I ritratti papali di Raffaello*. In: *Studi su Raffaello*. Hg. von Micaela Sambucco Hamoud und Maria Letizia Strocchi. Urbino 1987. S. 517–531, hier S. 528.

⁹² Eucharius Gottlieb Rinck: *Leopolds des Grossen Röm. Kaisers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet*. Leipzig 1708. II. S. 1129. – Johann Rudolf Conlin: *Carolus VI. Dei gratia gloriosus in orbe Imperator [...]* Augsburg 1721. S. 71.

wurden, was als Majestätsbeleidigung 1592 mit der Todesstrafe geahndet wurde.⁹³ Die zuletzt von Freedberg untersuchte "power of images" konnte also bis in magische Bereiche vordringen. Neben den Hinrichtungen *in effigie*⁹⁴ sind hier die Bildzauberanschläge auf Kaiser Rudolf II., Papst Urban VIII. sowie Philipp IV. zu nennen.⁹⁵ In diesem Sinne berichtet auch eine zwar falsche, aber deswegen umso aufschlußreichere Legende, daß das Staatsporträt Kaiser Josefs I. im Brünner Rathaus 1711 just an jenem Tag von der Wand fiel, an dem der Kaiser in Wien starb.⁹⁶

Wie wir aufgrund der zahlreichen und in den letzten Jahren u. a. von Winkler, Barta, Berns und Duchhardt aufgearbeiteten Quellen wissen, spielte das Porträt vor allem im Rahmen der *Zeremonialgeschenke* eine große Rolle. Solche Ehrengaben wurden bei zwei Anlässen besonders häufig überreicht: im Gesandtschaftswesen⁹⁷ sowie bei Huldigungen und Krönungen. Ersteres illustriert etwa Largillières Bildnis von Konrad Detlev Graf von Dehn, der als Botschafter in Paris 1724 nicht nur mit einem Brief an seinen Auftraggeber "a mon cousin le Duc de Wolfenbutel Prince du St. Empire", sondern auch mit einem Miniaturporträt Ludwigs XV. (?) gemalt wurde.⁹⁸ Auf zweites verweist auch die Zeremonialliteratur: "Zuweilen 'regalieren' auch die Landes=Herrschaften die vornehmsten von den Ständen mit ihren, mit Diamanten besetzten 'Portraits'." (Rohr S. 678).

Daneben gab es auch mehr oder weniger spontane *Ehrenbeschenkungen*.⁹⁹ Dementsprechend ließ Herzog Ferdinand Albrecht von Braunschweig und Lüneburg einen eigenen Stich anfertigen, der ihn mit dem Bildnis zeigte, das ihm Kaiser Leopold I. 1675 in der Abschiedsaudienz überreicht hatte.¹⁰⁰ Das fürstliche Medaillon- und Münzporträt, das "seine Publizität (ja seine Ubiquität) kraft seiner Transportabilität erzielte" (Berns), wurde schon

⁹³ Campbell: Renaissance Portraits (wie Anm. 11). S. 202 u. 222ff.

⁹⁴ David Freedberg: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago 1989. S. 246ff. ("Infamy, Justice, and Witchcraft: Explanation, Sympathy and Magic").

⁹⁵ Hubert Winkler: Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg. Wien 1993 (= Dissertationen der Universität Wien 239). S. 25–27 ("Bildnismagie und wundertätige Bilder"). S. 223–227 (über Hinrichtungen in effigie).

⁹⁶ Dušan Uhlir: Zapomenutý porträt Josefa I./Ein vergessenes Porträt von Joseph I. In: Forum Brunense (1990). S. 133–136 (Abb.).

⁹⁷ Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 195–220 ("Bildnisgeschenke im Gesandtschaftswesen"). – Heinz Duchhardt: Das diplomatische Abschiedsgeschenk. In: Archiv für Kulturgeschichte 57 (1975). S. 345–362.

⁹⁸ Rosenfeld: Largillière (wie Anm. 61). S. 270ff. Nr. 55.

⁹⁹ Ilsebill Barta, Hubert Winkler: Porträtgeschenke am kaiserlichen Hof. In: Kaiserliche Geschenke. Ausstellungskatalog. Linz 1988. S. 30–38.

¹⁰⁰ Jill Bepler: Barocke Sammellust. Die Bibliothek und Kunstkammer des Herzogs Ferdinand Albrecht zu Braunschweig-Lüneburg (1636–1687). Ausstellungskatalog. Weinheim 1988. S. 240f. Nr. 244.

von Kaiser Maximilian I. als Mittel der Propaganda erkannt und bald auch als Ehrengeschenk eingesetzt. Neben Münzen finden wir hier auch Miniaturporträts mit einer mehr oder weniger wertvollen Fassung. Deren materieller Wert, d.h. die Fassung in Gold und Diamanten, war vom Rang des Beschenkten abhängig. So gab es z.B. im spanischen Gesandtenzeremoniell des 18. Jahrhunderts drei Kategorien von Geschenken: 1. *Joyel o Retrato de Primer Orden* im Werte von 75.000 bis 90.000 Reales, 2. *Joyel o Retrato de Segundo Orden* im Wert von 40.000 bis 50.000 Reales und 3. *Caja o Regalo de Estilo*, die zwischen 15.000 und 20.000 Reales kosten durften.¹⁰¹ Zur Verdeutlichung dieser Spanne möchte ich nur zwei Beispiele nennen: auf der einen Seite die seriell hergestellten Elfenbeinminiaturen Friedrichs des Großen im Messingrahmen,¹⁰² auf der anderen Seite der goldene Deckelbecher mit Emailporträt, den der Kurfürst Lothar Franz von Schönborn 1698 dem Generalfeldmarschall Johann Karl von Thüngen aus Dankbarkeit für die Verteidigung von Mainz gegen die Franzosen verehrte.¹⁰³

Die ältere und häufigste Form des Porträtgeschenkes war jedoch die *Gnadenmedaille*, die vor allem vom Kaiser und den Reichsfürsten verteilt wurde.¹⁰⁴ Sie konnte durch eine Goldfassung mit Email oder Diamanten und bekrönendem Wappen im Wert gesteigert werden und wurde meist zusammen mit einer goldenen Kette überreicht bzw. an einer solchen getragen. Die Empfänger ließen sich vielfach auch mit dieser Auszeichnung porträtieren. Zu nennen sind u.a. die Bildnisse von adeligen und bürgerlichen Bediensteten des Wiener oder des Stuttgarter Hofes aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert,¹⁰⁵ darunter jenes des Sebastian Wolfradt, von dem sich auch die dazugehörige Gnadenmedaille Ferdinands II. erhalten hat (Abb. 74 u. 75).¹⁰⁶ Häufig sind auch die Darstellungen Frankfurter Bürgermeister und Stadträte des 18. Jahrhunderts in Ratsherrenornat mit den anlässlich der Krönungen empfangenen kaiserlichen Porträtgeschenken, wobei Johann Georg Schweitzer von Wiederhold gleich mit drei Gnadenmedaillen prunken konnte.¹⁰⁷

¹⁰¹ Maria del Carmen Espinosa Martin: El retrato de los regalos diplomáticos en el siglo XVIII. In: El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII. Madrid 1989. S. 263–268.

¹⁰² Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem holländischen Exil Haus Doorn. Ausstellungskatalog. Berlin 1991. S. 73f. Nr. 55ff. (Abb.).

¹⁰³ Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene. Ausstellungskatalog. Nürnberg 1989. S. 322f. Nr. 232 (Abb.).

¹⁰⁴ Lore Börner: Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1981. – Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance. 1500–1630. Ausstellungskatalog. London 1980. S. 76. – Um Glauben und Reich (wie Anm. 8). Nr. 247a/b u. 736. Taf. 5. – Schönborn (wie Anm. 103). S. 194. Nr. 17.

¹⁰⁵ Adel im Wandel (wie Anm. 19). Nr. 12.10, 12.13 u. 22.13. – Die Renaissance im deutschen Südwesten. Ausstellungskatalog. Heidelberg 1986. I. Nr. C 47. II. K 29, K 75.

¹⁰⁶ Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. Wien 1977 (= ÖKT XLIII/II). S. 36f. Abb. 36f.

¹⁰⁷ Gisela Fürschner: Frankfurter Krönungsmedaillen aus den Beständen des Münzkabinetts. Frankfurt/Main 1992. S. 246, 353 (Abb.). – Wahl und Krönung in Frankfurt am

In Nordeuropa finden wir schon im 16. Jahrhundert anstelle bzw. neben der Gnadenmedaille Kameo- und *Miniaturporträts* in Goldfassung mit königlichem Monogramm oder Wappen. Die Bildnisse von Sir Christopher Hatton und Sir Francis Drake mit den Schmuckporträts von Elisabeth I. zeigen deren Anbringung an Goldketten.¹⁰⁸ Spätestens im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts wurden mit einer Krone verzierte königliche Porträts in Dänemark auch wie eine Brosche an der Brust getragen.¹⁰⁹ Entsprechende Beispiele aus Schweden und Rußland sowie die Miniatur Friedrich des Großen auf dem Porträt des Generalfeldmarschall Hans von Lehwald um 1760¹¹⁰ lassen eine gewisse Präferenz dieser Form als militärische Auszeichnung erkennen.

Unter den Empfängern von spontanen Gnadenporträts sind vor allem Künstler zu nennen, was sich einerseits aus deren Hofstellung, andererseits aus der gelegentlichen Betrauung mit diplomatischen Missionen und der Einschaltung in den zwischenhöfischen Geschenkverkehr¹¹¹ ergeben haben dürfte. Dementsprechend wurden mehrere Hofmaler mit den Auszeichnungen fremder Herrscher porträtiert: Der lothringische Hofkünstler Jacques Callot trägt auf dem Bildnis von van Dyck eine Gnadenkette des Großherzogs der Toskana, und Martin van Meytens malte sich um 1740 (?) nicht nur mit einer Miniatur seiner Auftraggeberin Maria Theresia, sondern auch mit der Gnadenkette, die er 1731 von König Friedrich von Schweden erhalten hatte.¹¹²

Aus der Verbindung beider Varianten, nämlich der mit einem Stück Stoff an der Brust befestigten Medaille, wurde spätestens unter Kaiser Josef II. der Verdienstorden in seiner heute noch üblichen Form.

Mehr offene Fragen bietet hingegen das großformatige *Porträtgeschenk*, dessen Empfang ebenso stolz zur Schau gestellt wurde wie jener eines Miniaturporträts. Es ist verständlich, daß dabei nur in Ausnahmefällen Originalgemälde gegeben wurden. 1736 fertigte der Berliner Hofmaler Antoine Pesne vom Porträt des Kronprinzen *eine Unmenge von Kopien* an, wovon eine vom Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein erbeten wurde. In einem

Main. Kaiser Karl VII 1742–1745. Hg. von Rainer Koch und Patricia Stahl. Ausstellungskatalog. Frankfurt/Main 1986. S. 40 u. 206.

¹⁰⁸ Princely Magnificence (wie Anm. 104). S. Nr. 34f. u. Nr. P 13 u. P 15 (Abb.). – Strong: Gloriana (wie Anm. 81). S. 120–123 ("The Origins of Wearing the Queen's Portrait c. 1585").

¹⁰⁹ Christian IV and Europe. Ausstellungskatalog. Kopenhagen 1988. Nr. 601f. Nr. 1494 u. Nr. 547.

¹¹⁰ Royal Treasures of Sweden 1550–1700. Ausstellungskatalog. Washington 1988. Nr. 45 u. 61. – Schätze aus dem Kreml. Peter der Große in Westeuropa. Ausstellungskatalog. Bremen 1991. S. 210ff. Nr. 73–75 (Abb.). – Börsch-Supan: Brandenburg-Preußen (wie Anm. 37). S. 135. Nr. 93. Taf. 7.

¹¹¹ Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985. S. 102ff. 179f. u. 261ff.

¹¹² Jacques Callot 1592–1635. Ausstellungskatalog. Nancy 1992. S. 117f. Nr. 1–3. – Barock müvészeti (wie Anm. 42). S. 280f. Nr. 100 (Abb.).

begleitenden Handschreiben nahm Friedrich der Große mit einem Wortspiel auf die geläufige Porträtpraxis Bezug: "Mon Cousin [...] je cerai charmé ci cette copie vous fera Souvenir de L'original qui Vous aime bien Sincèrement."¹¹³

Die Königin Sophie Dorothea von Preußen hat sich 1728 ausdrücklich geweigert, einem bürgerlichen Minister ein Originalbildnis zu überlassen, da ein solches einem Untertanen nicht zustünde.¹¹⁴ In Analogie zur Preishierarchie der Miniaturporträts scheint es mir naheliegend, in diesem Zusammenhang nicht nur an die künstlerische Qualität zu denken, sondern an den materiellen Wert der Gemälde. Tatsächlich kostete das Originalgemälde der Liselotte von der Pfalz von für den Herzog von Orléans 6000 Livres, eine eigenhändige Replik des Hofmalers 1000 und eine Werkstattkopie nur 200 Livres.¹¹⁵

Darüberhinaus scheint es möglich, daß auch die Ikonographie des Porträts vom Rang des Beschenkten bzw. von der Aufgabe des Geschenkes beeinflusst wurde: "Je nach dem aber, vor wem repräsentiert werden soll, danach richtet sich die besondere Form des Repräsentationsporträts, das kleine oder große Bildformat, die Darstellung in Ganz- und Halbfigur, als Hüft- oder Brustbild, sowie der Aufwand der Ausstattung, die Attribute, das Beiwerk. Die verschiedenen Beziehungen – Verwandtschaft, Ebenbürtigkeit, politische Gefolgschaft, Untertanenschaft etc. – drücken sich in den jeweils anderen Typen und Formen aus."¹¹⁶ Zur Bestätigung dieser These von Götz-Mohr und Schoch möchte ich einige Beobachtungen zur Diskussion stellen. Von den mehr als zwanzig Porträts, die van Dyck von der englischen Königin Henrietta Maria schuf, kennen wir von zweien die näheren Umstände der Schenkung, sodaß ein Vergleich sinnvoll scheint. Das 1633 entstandene Gemälde in Washington wurde von Karl I. Lord Wentworth zum Geschenk gemacht, das zwei Jahre jüngere Werk ging an den Kardinal Barberini als Dank für die Vermittlung zwischen der Herrscherin und dem Papst bzw. Bernini (wegen der Porträtbüste des Königs).¹¹⁷ Handelt es sich bei ersterem um ein ganzfiguriges Bildnis mit den Statussymbolen Krone, Säule, Orangenbaum und Hofzweig, so verzichtet das nach Rom gesandte Halbfigurenbild auf eine großartige Inszenierung und wirkt trotz der Krone geradezu bescheiden-intim. Die naheliegendste Interpretation dieses Sachverhalts ist die These, daß dem kleinadeligen Höfling durch ein Staatsporträt seine Herrscherin vorgeführt wurde, während das Geschenk an den kunstsinnigen Nepoten Urbans VIII. und Vizekanzler des Kirchenstaates eine Freundschaftsgeste sozusagen *en famille* war, die auf Pomp verzichten konnte. Dafür spricht auch die Deutung der einzigen Quelle, die mir zu dieser

¹¹³ Baumstark: Liechtenstein (wie Anm. 44). S. 88f. Nr. 4f. (Abb.).

¹¹⁴ Berns: Dies Bildnis (wie Anm. 1). S. 60.

¹¹⁵ Helmut Börsch-Supan: Höfische Bildnisse des Spätbarock. Ausstellungskatalog. Berlin 1966. S. 55, 140f. Nr. 52 (Abb.).

¹¹⁶ Götz-Mohr: Porträtmalerei (wie Anm. 9). S. 14.

¹¹⁷ Brown: Van Dyck (wie Anm. 27). S. 176ff. Abb. 176f.

Fragestellung bekannt ist. Als Kurfürst Clemens August für seine Galerie großer Zeitgenossen auch ein Bildnis des Prince of Wales erbat, wurden von Bonn nur die gewünschten Maße angegeben, hinsichtlich der Bekleidung aber die Entscheidung dem englischen Prinzen überlassen. 1745 bat der Kurfürst von Köln um ein weiteres Porträt, diesmal aber im Ornat des Hosenbandordens, wofür er ein eigenes Bildnis als Hochmeister des Deutschen Ordens nach England sandte.¹¹⁸ Es scheint also, daß hier die Ikonographie der Ritterorden zumindest vordergründig über politische und religiöse Grenzen hinweg als Ausdruck der sozialen Egalität und höfischen Vernetzung fungierte.¹¹⁹

Wenn aber der spanische König Karl II. Graf Ferdinand Bonaventura von Harrach 1677 beim Abschied ein Staatsporträt überreichte, das ihn ungewöhnlicherweise im Vlies-Ornat zeigt, so wurde damit wohl ebenso unterschwellig an die Loyalität des Toisonträgers Harrach gegenüber dem Ordens-Souverän appelliert. Der kaiserliche Gesandte bedankte sich beim Hofmaler Juan Carreño de Miranda übrigens mit einer Gnadenkette samt Porträt Leopolds I.¹²⁰

Ebenso wie im Gesandtschaftswesen finden wir auch im Zusammenhang mit Vermählungen sowohl Miniaturen als auch Gemälde in Lebensgröße. Schon zur Vorbereitung und Anbahnung von fürstlichen Hochzeiten wurden inoffiziell oder offiziell *Werbeporträts* der potentiellen Ehepartner eingesetzt. Die durch eine Fülle der zuletzt von Winkler zusammengestellten Quellen ersichtlichen Intrigen und Probleme in diesem Zusammenhang wurden auch von den Zeremonialtheoretikern deutlichst formuliert. So empfahl etwa Rohr den brautsuchenden Fürsten den persönlichen Augenschein.

Denn sonst werden sie öfters, wenn sie den portraiten Glauben zustellen wollen, hierdurch verführet, daß sie sich einbilden, sie bekommen eine schöne Person zu ihrer Gemahlin. Die aber hernach von sehr heßlichen Ansehen ist, und sind denn solche Fürstliche Personen alsdenn gar sehr unglücklich und mißvergnüt.¹²¹

Damit wurde das Grundproblem der höfischen Porträtmalerei der frühen Neuzeit angesprochen: der Widerspruch zwischen dem Informationsbedürfnis (der Empfänger) auf der einen und den Idealisierungsbestrebungen (der

¹¹⁸ Max Braubach: Der Chevalier de Champigny. Agent des Kurfürsten Clemens August von Köln für Politik und Kunst. In: Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag. Düsseldorf 1962. S. 254f.

¹¹⁹ Tatsächlich war die Rangfrage zwischen Kronprinzen und Kurfürsten problematisch: Rohr: Ceremoniel-Wissenschaft (wie Anm. 21). S. 345.

¹²⁰ Günther Heinz: Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie. Wien 1960. S. 24f. Nr. 100 (Abb.).

¹²¹ Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 28–115 ("Der Bildnisgebrauch in Vermählungsprojekten"), hier S. 107. – Campbell: Renaissance Portraits (wie Anm. 11). S. 197–200. – Berns: Dies Bildnis (wie Anm. 1). S. 52–54.

Absender) des Bildnisses auf der anderen Seite.¹²² Eine weitere Fragestellung betrifft Format und Technik. So scheint es, daß die Anfertigung eines Brust- oder eines Ganzfigurenbildnisses vom Stand der Verhandlungen und damit vom Zeremoniell abhängig war.¹²³ 1768 verlangte auch Ludwig XV. ein Porträt der als Schwiegetochter in Aussicht genommenen Erzherzogin Maria Antoinette, das ein Jahr später von einem französischen Maler angefertigt und einer Graphik zufolge vom König offiziell dem Dauphin präsentiert wurde.¹²⁴ Die emotionale Dimension solcher Werbebildnisse hat bereits Rubens 1625 im Zyklus der Marie de' Medici visualisiert, wobei er m.E. – ebenso wie Mozart/Schikaneder¹²⁵ und Stieler (vgl. den Beitrag Neuber) – weniger von literarisch-kunsttheoretischen Ideen geleitet war,¹²⁶ sondern von der konkreten Zeremonialpraxis.

Denn im *Verlobungs-* und *Ehezeremoniell* hatte sich die Vertretung des abwesenden Ehepartners durch ein Bildnis schon seit dem frühen 17. Jahrhundert eingebürgert. 1707 sandte etwa der spätere Kaiser Karl VI. aus Spanien eigens einen Botschafter nach Wien, um der Prinzessin von Wolfenbüttel als seiner "declarierten Königl. Braut das Porträt zu überbringen". In einer Audienz bei der Kaiserin übergab der Gesandte der Braut

mit beyden Füßen niederkniend, das Porträt des Königs Carls in Spanien, welches auf 60.000 Thaler aestimiert wurde. Die Princeßin nahm dasselbe an [...], worauf dann beyde Spanische Ministri von der Kayßerin und Princeßin zum Hand-Kuß zugelassen wurden. Nach der Audienz band die Kayßerin der Princeßin das Porträt mit eigener Hand vor die Brust.¹²⁷

Der Bräutigam ließ zur Publikation der Verlobung mit Elisabeth Christine in Barcelona im Empfangssaal ein Porträt seiner zukünftigen Gattin aufstellen. Seinem Bruder Josef I. wurde das noch erhaltene Bildnis der Wilhemine Amalie hingegen ins Schlafzimmer gestellt.¹²⁸ Beide Varianten haben Eingang in die Porträtikongraphie gefunden. So hat Louis Silvestre 1738 Maria-Amalia von Sachsen nicht nur mit den Insignien der zukünftigen Königin von Spanien, sondern auch mit dem Miniaturporträt Karls III. in der Hand

¹²² Zu diesem "Doppelanspruch des höfischen Bildnisses" im allgemeinen und den daraus resultierenden Konflikten beim "zwischenhöfischen Austausch von Bildnissen" siehe: Warnke: Hofkünstler (wie Anm. 111). S. 273–284.

¹²³ Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 41f.

¹²⁴ Gerda und Gottfried Mraz: Maria Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten. München ²1980. S. 223 (Abb.).

¹²⁵ Berns: Dies Bildnis (wie Anm. 1). S. 47–51.

¹²⁶ Freedberg: The Power of Images (wie Anm. 94). S. 336–338. Abb. 156. – J. Christoph Bürgel: "Dies Bildnis ist bezaubernd schön". Zum Motiv "Love through sight of picture" in der klassischen Literatur des islamischen Orients. In: Festschrift Michael Stettler. Bern 1983. S. 31–39.

¹²⁷ Mathias Fuhrmann: Alt- und Neues Wien[...] 2. Wien 1739. S. 1270f.

¹²⁸ Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 106 u. 114. – Berns: Dies Bildnis (wie Anm. 1). S. 54.

gemalt,¹²⁹ und der Herzog von Burgund wurde anlässlich seiner Vermählung mit Marie-Adelheid von Savoyen 1697 sowohl realiter in einem Stich (Abb. 67) als auch allegoriter in einem Gruppenporträt der Pariser Schöffen mit einem Gemälde seiner Braut porträtiert.¹³⁰

Eine ebenso wichtige Rolle kam dem Bildnis im Rahmen des *Trauerzeremoniells* zu. Abgesehen von der zeitweiligen Zurschaustellung vorhandener Gemälde (vgl. den Beitrag Bepler), wie dem in Sta. Maria Maggiore 1513 ausgestellten Bildnis Julius II. von Raffael,¹³¹ fanden dabei vor allem zwei Bildtypen Verwendung: echte Memorialbildnisse und Totenporträts in der oben beschriebenen Form. Gemälde des Leichnams zierte die *Castrum doloris* in Ungarn, z.B. jenes des László Esterházy und seiner Begleiter 1632 in der Jesuitenkirche zu Tübnau,¹³² während *Sargporträts*, d.h. polygonale Brustbilder an der Frontseite des Sarges, eine polnische Eigenheit waren.¹³³ Bei aufwendigen fürstlichen Trauergerüsten konnte es zu einer Anbringung beider Porträtvarianten kommen. So bildete beim *Castrum doloris* der Grazer Jesuiten zu Ehren Karls VI. 1741 eine *Effigies* des verstorbenen Kaisers auf dem Paradebett das inhaltliche und formale Zentrum, während als Bekrönung ein Brustbild in Medaillonform präsentiert wurde (Abb. 73). Die *Effigies*, ein Holz-, Wachs- oder Stuckbild in Substitutsfunktion für den Toten, spielte aber nicht nur bei der Gestaltung der Trauergerüste,¹³⁴ sondern besonders im französischen (vgl. den Beitrag Choné) und englischen Zeremoniell eine wichtige Rolle. Die zahlreichen Quellen und wenigen erhaltenen Beispiele – darunter die Büste Heinrichs VII. von England (1509) sowie die mit Originalkleidung erhaltene Liegefigur des Edmund Sheffield, Duke of Buckingham, (1735)¹³⁵ – haben vor allem Brückner und Giesey analysiert.¹³⁶

Unter den *Wachsporträts* sind neben Votivgaben auch solche rein profanen Charakters nachzuweisen, deren Funktion m.E. noch nicht hinreichend geklärt ist.¹³⁷ Als Beispiel sei die jüngst wieder der Öffentlichkeit

¹²⁹ L'art européen à la Cour d'Espagne (wie Anm. 24). S. 143. Nr. 80 (Abb.).

¹³⁰ Rosenfeld: Largillière (wie Anm. 61). S. 130ff.

¹³¹ Cecil Gould: Raphael's Portrait of Julius II. The Reemergence of the Original. London 1970.

¹³² Pigler: Portraying the Dead (wie Anm. 35). S. 64f. Fig. 72. – Buzási: Ungarische Totenbildnisse (wie Anm. 28). S. 107. Fig. 8.

¹³³ Mariusz Karpowicz: Barock in Polen. Warschau 1991. S. 68ff. 325f. (Abb.).

¹³⁴ Liselotte Popelka: Castrum doloris oder "Trauriger Schauplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur. Wien 1994. S. 77–79.

¹³⁵ Nigel Llewellyn: The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500 – c. 1800. London ¹1992. Abb. 50.

¹³⁶ Wolfgang Brückner: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der *Effigies*. Berlin 1966. – Ralph E. Giesey: Le Roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance. Paris 1987. – Freedberg: The Power of Images (wie Anm. 94). S. 204–218. – Reinle: Das stellvertretende Bildnis (wie Anm. 72). S. 190–203.

¹³⁷ Susann Waldmann: Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert. München 1990 (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 49).

zugänglich gemachte Figurine August des Starken im polnischen Krönungsornat von 1697 genannt.¹³⁸ Handelt es sich dabei nur um eine porträtgetreue Schneiderpuppe zur Präsentation der Prunktextilie oder einen hyperrealistischen Augenbetrug für die Rüstkammer in der Tradition der Ambraser Kunst- und Wunderkammer?¹³⁹ Wollte der stolze und ehrgeizige Herrscher damit ein besonders eindringliches Statusporträt mit Reliquiencharakter¹⁴⁰ zur Erinnerung an die Standeserhöhung hinterlassen? Oder haben wir es hier doch mit einem Staatsporträt mit zeremonieller Stellvertreterfunktion zu tun, das in Dresden die polnische Königswürde oder in Warschau den abwesenden Herrscher repräsentieren sollte? Wurde doch noch 1740 eine Wachsfigur Friedrich Wilhelms I. von Preußen auf dem Thron anlässlich der Trauerfeier neben dem Sarg nicht als Toteneffigies, sondern als Staatsporträt präsentiert: "wahrscheinlich wurde sie auch zu seinen Lebzeiten angefertigt [...]; ihre Verwendung als gültiges Substitut des Herrschers bei Empfängen oder auswärtigen Staatszeremoniellen kann nur vermutet werden."¹⁴¹

Bei vielen Festlichkeiten war der Porträtgebrauch hingegen stärker dekorativ-panegyrisch motiviert, weshalb ich die in diesem Zusammenhang behandelten Beispiele als *ephemere Porträts* bezeichnen möchte. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde die mehr oder weniger zufällige Präsentation vorhandener Bildnisse der Landesfürsten bei Festzügen wie wir sie z.B. von einer Prozession zu Ehren der Statthalterin Isabella in Brüssel um 1620 kennen,¹⁴² endgültig durch planmäßige und aufwendig inszenierte Festdekorationen ersetzt. Bildnisse des oder der zu feiernden Fürsten standen dabei natürlich im Mittelpunkt der Programme, wie z.B. aus der Beschreibung einer 'Illumination' in London anlässlich der portugiesisch-spanischen Doppelhochzeit 1729 ersichtlich wird:

Mitten auf dem Platz war eine sehenswürdige 'Machine' in 3 eckiger 'Forme', und biß 30 Fuß hoch aufgerichtet, und mit 'Portraits' der Printzen und Princeßinnen, dem Portugiesischen Wapen, und vielen sinnreichen Sprüchen und 'Emblematibus' ausgezeichnet. (Rohr S. 840).

Verwendung als Festdekoration fanden sowohl überlebensgroße Ölgemälde wie jene von Rubens und seiner Werkstatt beim Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen 1635 als auch Skulpturen, wie das Reiterstandbild

¹³⁸ Cornelia Hofmann, Birgit Tradler: Der Krönungsmantel von August dem Starken. In: *Restaura* 6 (1992), S. 387–391.

¹³⁹ Siehe den bemalten Porträtkopf für den Harnisch Philipps II. von Leoni: Prag um 1600 (wie Anm. 74). II. S. 44f. Nr. 516 (Abb.).

¹⁴⁰ So ließen die Klagenfurter Elisabethinen für den Sterbemantel Maria Theresias "als Reliquie" der Gründerin eine lebensgroße Wachsfigur anfertigen: Maria Theresia und ihre Zeit (wie Anm. 4). S. 341. Nr. 69.08 (Abb.).

¹⁴¹ Waldmann: Wachsfigur (wie Anm. 137). S. 96.

¹⁴² Campbell: Renaissance Portraits (wie Anm. 11). S. 201. Abb. 218.

Ferdinands III. bei einem Feuerwerk 1637 in Rom oder jenes Leopolds I. beim Bühnenbild der Oper *Il Pomo d'oro* 1668 in Wien.¹⁴³

Eine Rarität bilden hingegen die *Tischporträts* in der Tradition der bei *Schau-Essen* auf der Tafel oder den Buffets präsentierten manieristischen Trinkfiguren und Gestaltgefäße.¹⁴⁴ Das älteste mir bekannte Beispiel belegt deutlich diesen zeremoniellen Kontext. Es zeigt nicht nur Karl von Burgau in jenem ungarischen Husarenkostüm, das er 1582 beim Festzug zur zweiten Vermählung seines Vaters Ferdinand von Tirol trug, sondern war auch ein Geschenk an den Erzherzog¹⁴⁵ (Abb. 77). Sowohl durch eine Entwurfszeichnung als auch durch mehrere Ausführungen kennen wir silberne Reiterstatuetten des schwedischen Königs Gustav Adolf aus Augsburg aus dem 2. Viertel des 17. Jahrhunderts.¹⁴⁶ Solche Casualporträts aus Edelmetall wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Kleinskulpturen aus Marzipan und Zuckerguß abgelöst,¹⁴⁷ da diese "Galanterie=Speisen" – wie Rohr (S. 102f.) schreibt – "auf eine sinnreichere Weise inventiert" werden konnten. So finden wir auf der Festtafel des spanischen Botschafters in Paris zur Feier der Geburt des Infanten 1707¹⁴⁸ sowohl ein Miniaturreiterbildnis Philipps V. als auch eine allegorische Darstellung seiner Gattin und des Thronfolgers auf dem Globus mit den vier Erdteilen (Abb. 78).

Optischer und inhaltlicher Mittelpunkt des Pariser Festbankettes waren jedoch die Porträts des spanischen Königs und seiner Gattin über dem Kamin unter einem Baldachin, der die solchen "*repräsentierenden Staatsporträts*" (Winkler) zukommende Veneration¹⁴⁹ ersichtlich macht.¹⁵⁰ Wir finden sie

¹⁴³ Andrea Sommer-Mathis: Amerika im Fest und auf der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert. In: Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern. Hg. von Friedrich Polleroß u.a. Ausstellungskatalog Schloßhof. Wien 1992. S. 127–158. Nr. 5.20. 5.27 u. 7.18. – Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 227f.

¹⁴⁴ Vgl. Barbara Lehne: Süddeutsche Tafelaufsätze vom Ende des 15. bis Anfang des 17. Jahrhunderts. München 1985 (= tuduv-Studien Reihe Kunstgeschichte 16).

¹⁴⁵ Der Glanz des Hauses Habsburg. Ausstellungskatalog. Tokio 1992. Nr. 52 (Abb.).

¹⁴⁶ Helmut Selig: Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. München 1980. I. S. 295. Nr. 588f. (Abb.).

¹⁴⁷ Vgl. Hildegard Hoos: Zur Geschichte der Tafelkultur im Kaiserreich. In: Die kaiserliche Tafel. Ehemalige Hofsilber- und Tafelkammer Wien. Ausstellungskatalog. Frankfurt/Main 1991. S. 15–59.

¹⁴⁸ Stefan Bursche: Tafelzier des Barock. München 1974. Abb. 43.

¹⁴⁹ Die offizielle Ehrbezeugung von Kindern gegenüber den Porträts ihrer königlichen Eltern oder Verlobten ist schon im 16. Jh. nachweisbar: Campbell: Renaissance Portraits (wie Anm. 11). S. 222.

¹⁵⁰ Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 174ff. lehnt in diesem Zusammenhang den Begriff 'stellvertretend' ab, da dem Porträt im Unterschied zur Antike nie rechtliche Stellvertretung zukam. Tatsächlich war jedoch nicht nur Theoretikern wie Lomazzo die antike Praxis geläufig, sondern in spanischen Quellen des 17. Jhs. ist ausdrücklich vom Bildnis als "persona ficta" des Königs die Rede, dem eine öffentliche Verehrung zustehe: Victor I. Stoichita: Imago Regis: Kunsttheorie und königliches

sowohl bei Festbanketten von Botschaftern im Ausland als auch bei Festen im eigenen Herrschaftsbereich und in Anwesenheit des Fürsten.¹⁵¹ Ersteres belegen das Bankett des Herzogs von Alba in Paris (Abb. 78) und jenes von Lord Castlemaine 1686 in Rom, bei dem das Thronporträt Karls II. im Palazzo Doria-Pamphili prangte.¹⁵² Letzteres gilt etwa für das im ersten Abschnitt erwähnte Festmahl zu Ehren Ludwigs XIV. mit dessen Thronporträt über dem Kamin des Pariser Rathauses (Abb. 76).

Im zeremoniellen Rang noch höher eingestuft war das "installierte Staatsporträt" (Winkler), das aus Porträt, Baldachin und Thronsessel bestand. Es wurde von allen Zeremonielltheoretikern beschrieben und war allein den Herrschern und ihren höchstrangigen Vertretern vorbehalten. Die Form und Funktion dieser Einrichtung beschreibt u.a. Gottfried Stieve 1723 in seinem *Europäischen Hof-Zeremoniell*. Den Baldachin bezeichnet er als Zeichen der

Souveränität, oder eines Fürstlichen Audienz-Zimmers. Ausser den Souverainen und ihnen gleichenden Personenen, ist niemand berechtigt, einen Dais in seinem Quartier aufzuschlagen.

Der Thronstuhl

ist gleichsam dem Souverain alleine vorbehalten. Ausser der Audienz stehet er verkehret gegen die Mauer, damit diejenigen, welche solche Zimmer betrachten, nicht irgends aus Curiosität oder Insolentz sich darauf setzen, und diesen Sedem Sacrem profaniren. Das Portrait des Souverains, welches zwischen dem Baldachin und Parade-Stuhl, meistens in Form eines Brustbildes erhöht zu sehen, praesentiret die Person des Souverains, gleich als wäre selbige gegenwärtig. Dannenhero man auch selbigem im Sitzen nicht leicht den Rücken zuwendet, und niemand in das Zimmer, wo das Bildniß eines regierenden Potentaten befindlich, mit bedecktem Haupte (die Ambassadeurs ausgenommen) erscheinen darf, im Fall er nicht reprimandiret werden will.¹⁵³

Diese Form des stellvertretenden Staatsporträts kennzeichnete sowohl die Audienzsäle der Botschafter erster Klasse¹⁵⁴ als auch jene in den Residenzen des Herrschers selbst. Ersteres sehen wir z.B. auf einem Stich von 1741, der den Audienzsaal des französischen *Ambassadeur Extraordinaire et Plenipotentiaire en Allemagne* Marschall Graf de Bellisle in Frankfurt anlässlich des Geburtstagsoupers zu Ehren Ludwigs XV. zeigt.¹⁵⁵ Eine entsprechende Originalausstattung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich in der Sommerresidenz der Olmützer Fürsterzbischöfe zu Kremsier (Kromeriz) erhalten. Unter dem Fresko des Lehenssaales von Franz Anton Maulbertsch

Porträt in den Meninas von Velázquez. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986). S. 165–189, hier S. 178 u. 182.

¹⁵¹ Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 174–194 ("Das stellvertretende Bildnis").

¹⁵² Bursche: Tafelzier (wie Anm. 148). Abb. 32.

¹⁵³ Zitiert in: Winkler: Bildnis und Gebrauch (wie Anm. 95). S. 161.

¹⁵⁴ Ebd. S. 156–173 ("Die Portraits der souveränen Fürsten in den Audienzsälen der Botschafter"). – Berns: Dies Bildnis (wie Anm. 1). S. 58f.

¹⁵⁵ Koch-Stahl: Wahl und Krönung (wie Anm. 107). S. 93. Nr. V.27.

aus dem Jahre 1759 befindet sich nicht nur ein Brustbild, sondern der Thronbereich wurde auch durch eine Balustrade abgegrenzt.¹⁵⁶

Eine dritte nur vorübergehend installierte Variante war jene in Rathäusern oder auf öffentlichen Plätzen anlässlich der Huldigung an einen Vertreter des Herrschers. Dabei wurde das stellvertretende Bildnis des Souveräns sozusagen nicht nur passiv als 'Attribut' des Gesandten, sondern aktiv ins Zeremoniell eingebunden. Die Bildnisausstellung erlangte seit Leopold I. eine gewisse Bedeutung in Reichsstädten wie Köln, Speyer, Nürnberg, Aachen, Regensburg und Frankfurt, wo die Streitigkeiten zwischen Rat und Bürgerschaft 1705 auch eine Reihe von Darstellungen der Zeremonie mit dem Bildnis Josefs I. zur Folge hatten. In Spanien war eine solche öffentliche Huldigung vor dem Porträt spätestens seit der Deklaration Philipps V. 1700 in Madrid geläufig.¹⁵⁷ 1744 wurden solche installierten Staatsporträts auch zur Huldigung der belgischen Städte vor dem Vertreter Maria Theresias als Gräfin von Flandern eingesetzt, wobei die Verbindung mit großangelegten Festdekorationen vielleicht auf eine eigenständige, möglicherweise spanische Tradition verweist. In Gent war über der Hauptnische mit Baldachin, Porträt und Thron für den Huldigungskommissär noch ein Gemälde der Habsburgerin mit huldigenden Personen oder Allegorien angebracht, und in Brüssel stand das Bildnis der Königin ebenfalls im Mittelpunkt der Dekoration, "also ihre Stellvertretung (repräsentatio)".¹⁵⁸

3 Der Einfluß des Anbringungsortes auf die Ikonographie

Nachdem ich schon in den beiden ersten Abschnitten Beispiele genannt habe, in denen der Gebrauch des Porträts in der Gestaltung sichtbar wurde, möchte ich abschließend auf Bildnisse hinweisen, deren Ikonographie vom Anbringungsort beeinflusst wurde bzw. in direktem Zusammenhang damit steht.

Zunächst ist hier an *Stifterporträts*¹⁵⁹ zu denken. So werden die Verdienste von Carlo Emanuel Filiberto Giacinto Simiana di Pianezza als *Fundator* auf dem in seiner Stiftung San Pancrazio verwahrten Ganzfigurenbildnis nicht nur durch eine ausführliche Inschrift, sondern auch durch ein Schriftstück mit dem Text "Supplica per li poveri Fratri Scalzi Agostiniani del Convento di San Pancrazio" gewürdigt.¹⁶⁰ Zusätzlich oder statt dessen konnte die Rolle der Stifter als Auftraggeber durch eine Ansicht des finan-

¹⁵⁶ Dalibor Kusak u.a.: *Hrady a zámky v Československu*. Prag 1990. S. 138 (Abb.).

¹⁵⁷ Winkler: *Bildnis und Gebrauch* (wie Anm. 95). S. 117–155 ("Der Bildnisgebrauch bei den Huldigungen an den Kaiser in den Reichsstädten") u. 238ff. – Berns: *Dies Bildnis* (wie Anm. 1). S. 57f.

¹⁵⁸ Liselotte Popelka: *Freuden- und Trauerzurüstungen in Wien und in den Erblanden*. In: *Maria Theresia und ihre Zeit*. Hg. von Walter Koschatzky. Salzburg – Wien 1979. S. 356.

¹⁵⁹ Reinle: *Das stellvertretende Bildnis* (wie Anm. 72). S. 51–65.

¹⁶⁰ *Diana trionfatrice* (wie Anm. 67). S. 34f. Nr. 36 (Abb.).

zierten Gebäudes bzw. dessen Plan vorgeführt werden,¹⁶¹ wie es z.B. das Porträt der Erzherzogin Maria Christierna als Oberin des adeligen Damenstiftes Hall in Tirol um 1615 mit einem Fassadenplan belegt.¹⁶² Ein etwas älteres, aber besonders eindringliches Beispiel befindet sich in der Sakristei von *Il Gesù* in Rom und zeigt die Kardinäle Alessandro und Odoardo Farnese als Förderer des Jesuitenordens. Wir sehen daher auf und hinter den Betschemeln und Gebetbüchern die Pläne und Ansichten von Hauptkirche und Profesthaus des Ordens.¹⁶³

Ebenso wie diese Bildnisse in Klöstern und Kollegien das Gedenken an die Stifter und Förderer wachhielten, finden wir in den Festsälen der Amtsgebäude Einzel- und Gruppenbilder zur Dokumentation der wechselnden Amtsinhaber.¹⁶⁴ So bestellte die Stadt Glasgow 1749 bei Allan Ramsay ein Ganzfigurenbildnis des Staatsmannes Archibald Campbell, 3rd Duke of Argyll, für das Rathaus der Stadt. Der Aufgabe des Porträts entsprechend wurde dieser nicht als Privatmann, sondern in der Robe des Lord-Justice General von Schottland porträtiert.¹⁶⁵ Von den Gruppenporträts seien nur jene der holländischen Schützen in ihren Sitzungssälen genannt, da sie die Funktion der Porträtierten besonders anschaulich vor Augen führen. Der große Saal der Haarlemer Cluveniersdoelen enthielt z.B. neun Gruppenporträts von 1583 bis 1642, darunter vier Gemälde von Frans Hals.¹⁶⁶ Die Gruppenbildnisse verbanden sich also ebenso wie Einzelporträts zu ganzen *Amtsgenealogien*. Solche Porträtserien gab es u.a. im 16. Jahrhundert im Dogenpalast in Venedig mit den Dogenbildnissen von Tizian und Tintoretto¹⁶⁷ und im späten 18. Jahrhundert im Fürstensaal der Würzburger Residenz. Vor allem sind aber in diesem Zusammenhang die Kaiser- und Landesfürstensäle in Land- und Rathäusern sowie Klöstern und Schlössern von Höflingen in den habsburgischen Ländern zu nennen. Sie wurden ausgeführt, um entweder die rechtliche Sonderstellung zu dokumentieren oder nach Standeserhöhungen und Stiftungen sowie als Schauplatz fürstlicher

¹⁶¹ Vgl. dazu: Friedrich Polleroß: Porträts Österreichischer Baupräläten des Barock. In: *Kunsthistoriker* 4 (1987). S. 61–64.

¹⁶² Marquard Herrgott: *Pinacotheca Principum Austriae[...]* 3. St. Blasien 1773. S. 324f. Taf. XCIII.

¹⁶³ Anton Haidacher: *Geschichte der Päpste in Bildern*. Heidelberg 1965. S. 488.

¹⁶⁴ Eine Serie von 80 solcher Amtsporträts von Bürgermeistern und Regionalpolitikern des 16.–18. Jhs. hat sich z.B. in der Stadt Norfolk erhalten: Moore-Crawley: *Family & friends* (wie Anm. 50). S. 194–224.

¹⁶⁵ Alastair Smart: *Allan Ramsay 1713–1784*. Ausstellungskatalog. Edinburgh 1992. S. 108f. Nr. 29. Taf. 13.

¹⁶⁶ Schutters in Holland. *Kracht en zenuwen van de stad*. Ausstellungskatalog. Zwolle – Haarlem 1988. S. 121. Nr. 93 u. 190.

¹⁶⁷ Zu den Sukzessionsbildern, Investiturbildern und Votivbildern der venezianischen Dogen und Beamten siehe Wolfgang Wolters: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1983. S. 84–159.

Besuche – gleichsam in Monumentalisierung der an der Brust getragenen Miniaturporträts – die Dankbarkeit, Loyalität und zeremonielle Nähe zum Herrscher zu demonstrieren.¹⁶⁸ Je nach der Funktion des Gebäudes waren die Habsburger dabei als Römisch-deutsche Kaiser (z.B. in der Residenz des Mainzer Kurfürsten zu Bamberg oder im Rathaus der Reichsstadt Augsburg),¹⁶⁹ Könige von Ungarn (z.B. Schloß Esterházy in Eisenstadt) oder Herzöge von Kärnten angesprochen. Im 'Rittersaal' des Stiftes Ossiach (1739) beginnt dementsprechend die habsburgische Ahnengalerie erst mit Otto dem Fröhlichen, unter dem Kärnten 1336 an die Dynastie fiel. Der regierende Landesfürst, Kaiser Karl VI., nimmt hingegen den vornehmsten Platz im Zentrum der Decke ein. In Form eines Gruppenporträts stellt das Fresko die Huldigung der Kärntner Stände im Jahre 1728 dar, wobei sich der Auftraggeber in der Rolle des damaligen Abtes porträtieren ließ.¹⁷⁰ Ebenso wie bei den Tapisserien für Ludwig XIV. (vgl. den Beitrag Brassat) geht es eindeutig nicht um die getreue Wiedergabe eines historischen Ereignisses von 1728, sondern um die sorgfältige Darstellung des 1739 aktuellen zeremoniellen und damit politischen Zustandes. Die Zeremoniell

¹⁶⁸ Friedrich Polleroß: Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen. In: *Alte und moderne Kunst* 203 (1985). S. 17–27. – Reinle: *Das stellvertretende Bildnis* (wie Anm. 72). S. 96–99.

¹⁶⁹ Arnulf Herbst: Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals. In: 106. Bericht des Historischen Vereins [...]. Bamberg 1970. S. 207–343.

¹⁷⁰ Siegfried Hartwagner: Ossiach. Kirche und Stift. Klagenfurt o.J. S. 83f. (Abb.).

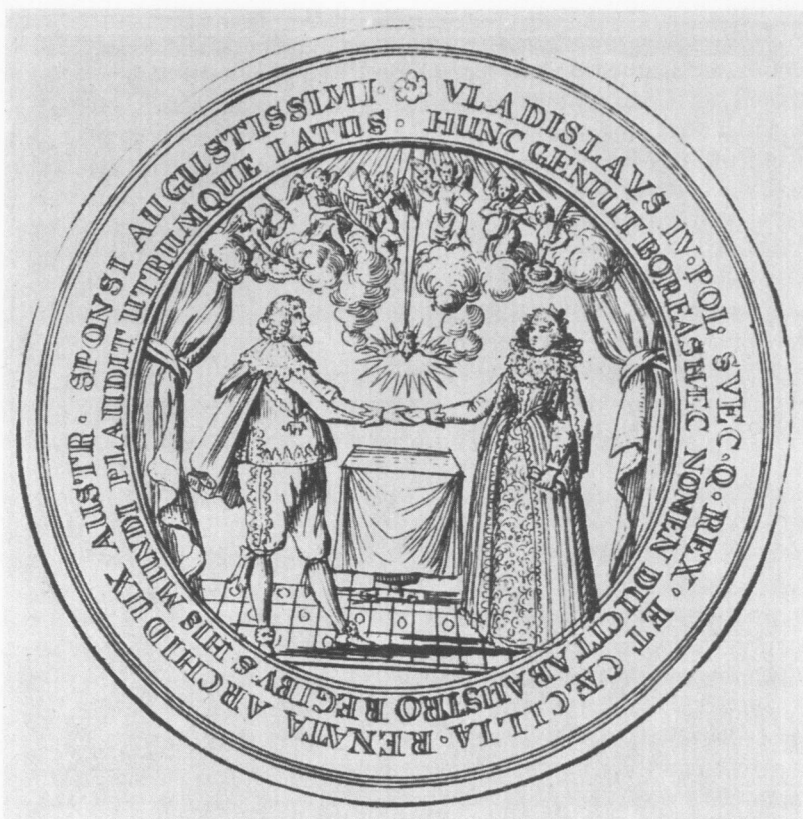


Abb. 66



Bonnart. sc au Coq. avec privil.

Monseigneur le Duc de Bourgogne.

Louis de France, fils aîné de Monseigneur le Dauphin, et de Mad^e la Dauphine; né en 1682; a épousé le 6.^e décembre 1697, Marie Adélaïde Princesse de Savoie.

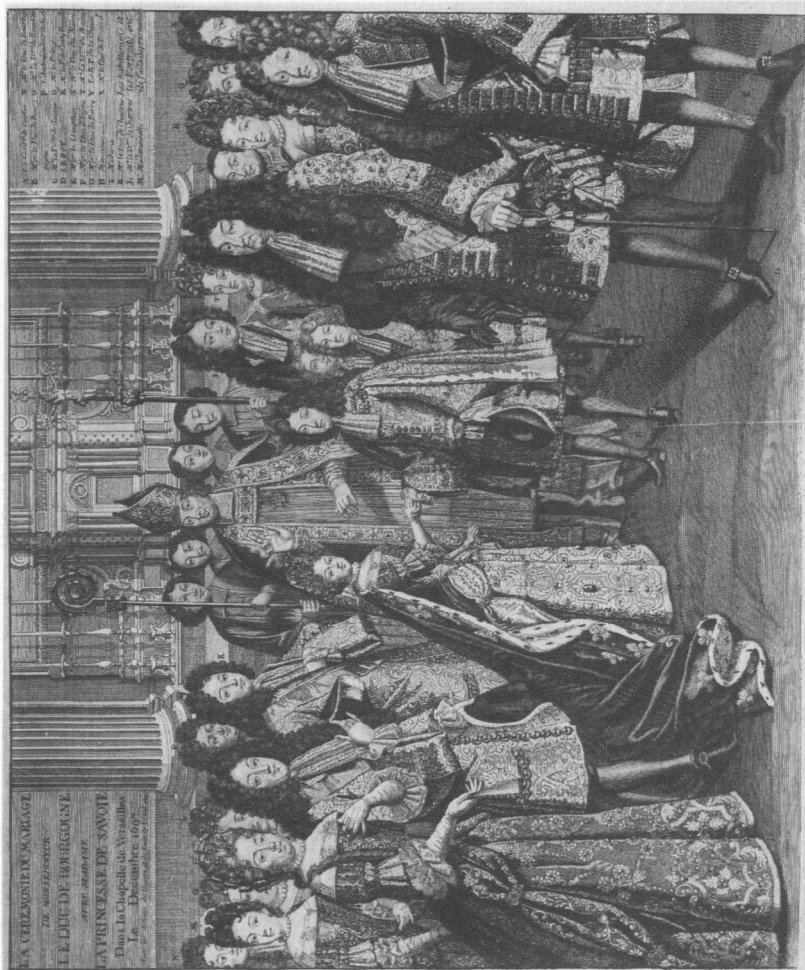


Abb. 68



Abb. 69

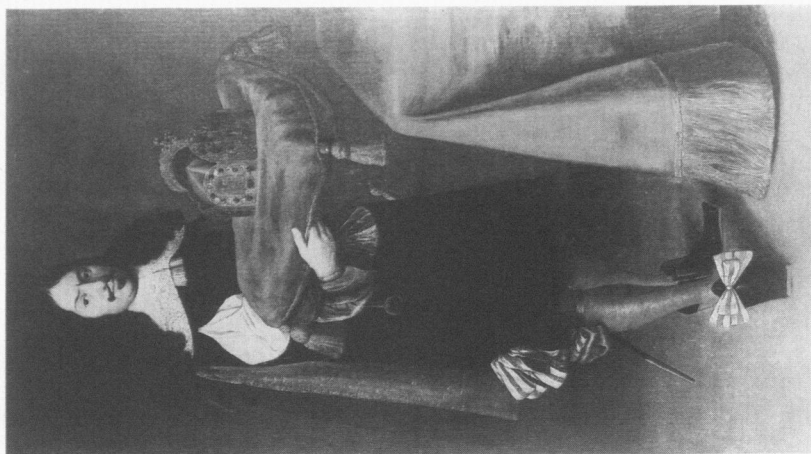
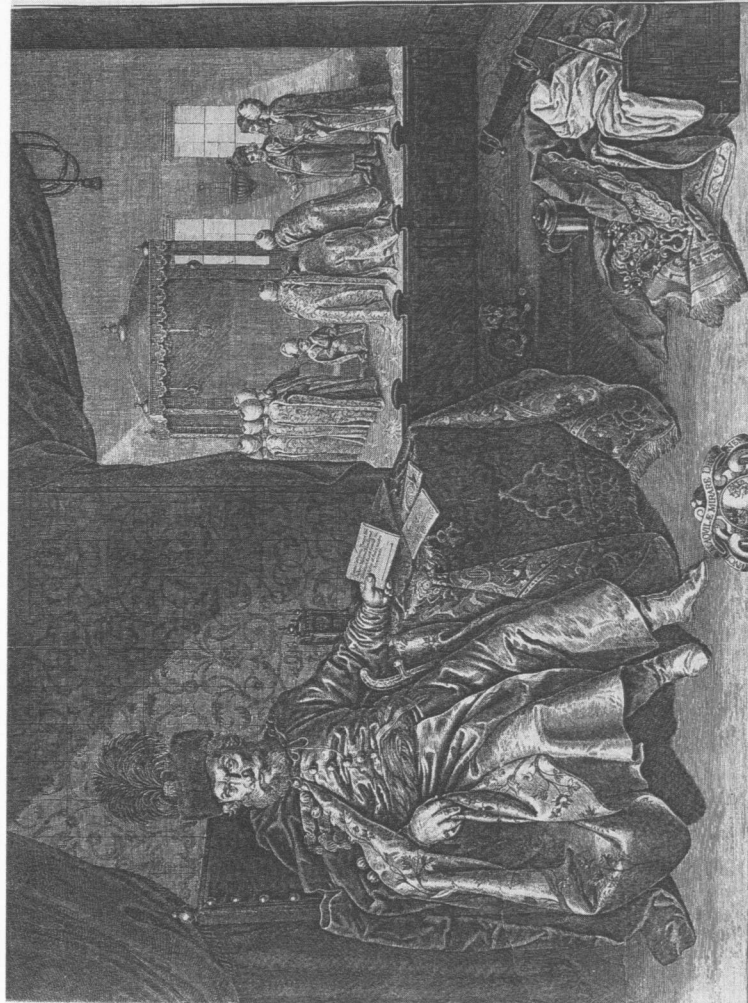


Abb. 70



ILLVSTRISSIMO A. E. EXCELLENTISSIMO DOMINO DNO
 SCHWARZENBERGII DOMINO AD S. MARGARITAM PROPE VIEN-
 LIAM, SODALITAM PER INTERIUREM AUSTRIAM PREFECTO IMPERIO ET
 IOHANNI RUDOLPHO SCHMID LIBERO BARONI, A.
 ANNAE ET IN NICOLSTORFF SAC. CES. MAJ. COUNSELLARIO BEL-
 LO ET FERDINANDI PETRANOVICZ ORATORI SOLENNI. A. 1788.

Abb. 71

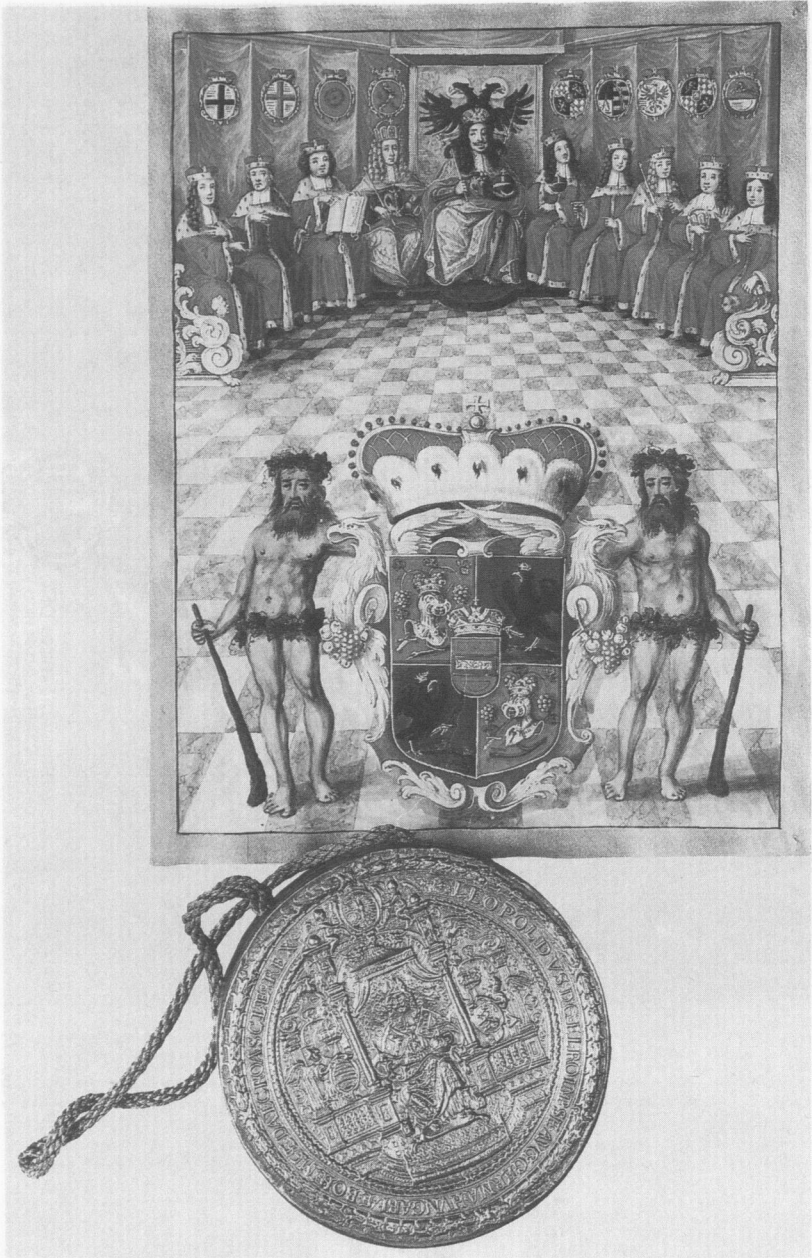


Abb. 72



Abb. 73



Abb. 75



Abb. 74

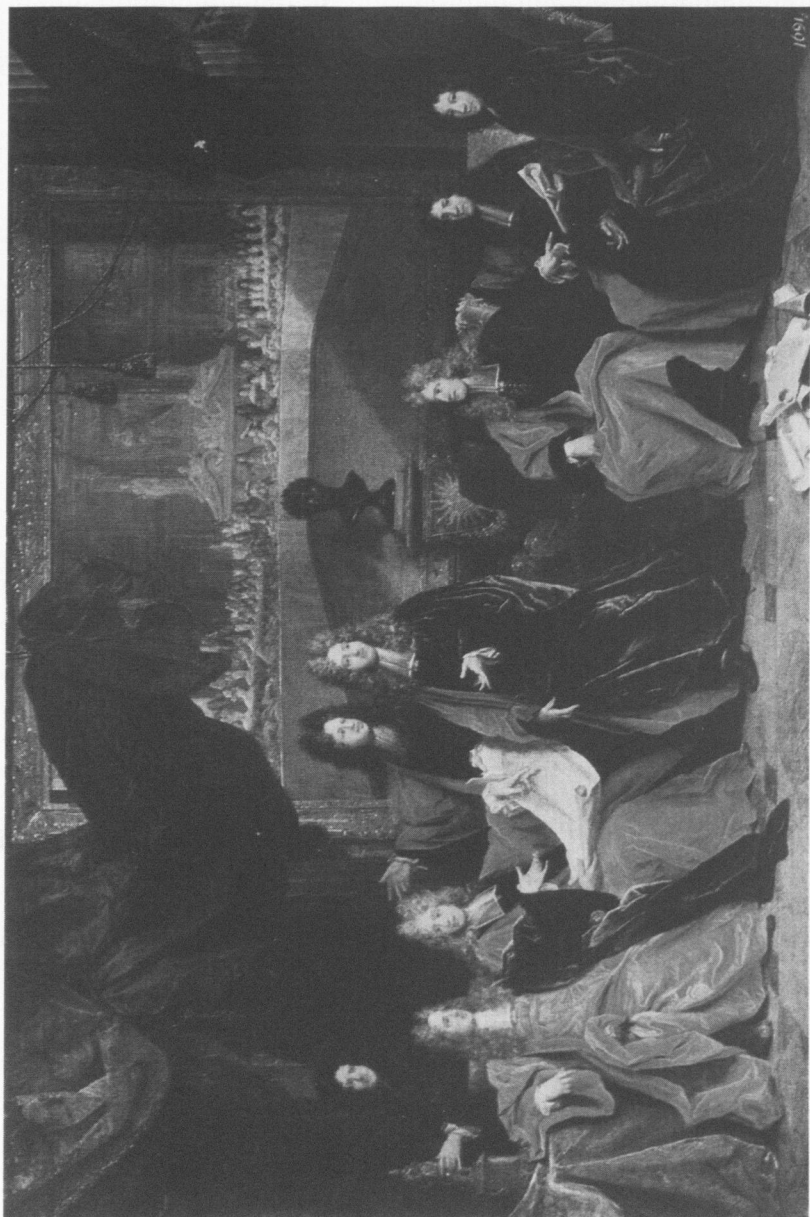


Abb. 76



Abb. 77



Comite que dio tres noches seguidas en  Paris el ex.^{mo} Señor Duque de Alva: en celebracion del nacimiento del Seren.^{mo} Señor Principe de Asturias año 1707.

Abb. 78