

von Anfang an für eine Monographie entscheiden sollen, eignet sich doch auch der von ihm angestrebte Typ von Kunstgeschichte weitaus besser für diese Art der Darstellung.

BENJAMIN PAUL
Harvard University
Cambridge MA.

Stephanie Goda Tasch: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds; Weimar: VDG 1999; 389 S., 111 SW-Abb.; ISBN 3-89739-029-9; € 61,90

„Lady Sarah [...] never did sacrifice to the Graces [...] she used to play cricket and eat beefsteaks“. Diese oft zitierte Äußerung von Hester Thrale, mit der sie das 1765 von Joshua Reynolds gemalte Bildnis der „Lady Sarah Bunbury, den Grazien opfernd“ (The Art Institute of Chicago) kommentierte, umreißt in aller Kürze und überaus treffend die Problematik jenes Porträttyps, dem die vorliegende Studie von Stephanie Goda Tasch gewidmet ist. Das Rollenbildnis lebt (oder scheitert auch) durch die ihm inhärente Spannung zwischen einer bestimmten Person und der ihr im Bild zugeordneten Verkleidung. Ungeachtet des schmalen Grates, der dabei Nobilitierung von Persiflage trennt, erfreute sich vor allem die weibliche Variante dieses Porträttyps in der englischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Offensichtlich sollte der den Frauen nachgesagte Mangel an Charakter (de facto an repräsentativen realen „Rollen“) durch Zuteilung einer im weitesten Sinne mythologischen Identifikationsfigur wettgemacht werden. Damit verraten die weiblichen Rollenbildnisse aber nicht nur mehr über die Selbsteinschätzung eines Modells als andere Porträttypen – deren Zeichencodes subtiler, für Nichtkünstler schwer verbalisier- und damit beeinflussbar sind –, sondern auch viel über gesellschaftliche Ideale und Geschlechterkonstruktionen ihrer Zeit und Kultur. Und sie sind – vor allem im 18. Jahrhundert – auch von kunsttheoretischer Relevanz, zumal die Nobilitierung der Bildgattung durch Annäherung an die Historienmalerei ein entscheidendes Movens für die Wahl dieser Porträtvariante ist.

Trotz der Popularität und Bedeutung der weiblichen Rollenbildnisse im 17. und 18. Jahrhundert sind übergreifende Untersuchungen zu diesem Thema selten; wichtige Denkansätze finden sich aber schon bei Edgar Wind¹ oder neuerdings bei Gill Perry². Zumeist beschränkt sich die Auseinandersetzung mit dem Phänomen auf einzelne Bilder oder Bilderserien³. Die Diskussion des Materials in einem größeren Zu-

1 EDGAR WIND: Studies in Allegorical Portraiture, in: *Journal of the Warburg Institute* 1, 1937/38, S. 138–162.

2 GILL PERRY: Women in disguise. Likeness, the Grand Style and the conventions of feminine portraiture in the works of Sir Joshua Reynolds, in: *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*; Hrsg. Gill Perry & Michael Rossington; Manchester 1994, S. 18–40.

3 Vgl. MARCIA POINTON: Porträt und Allegorie. Reynolds' ‚Three Ladies Adorning a Term of Hy-men‘, in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*; Hrsg.: Sigrid Schade, Monika Wagner & Sigrid Weigel;

sammenhang scheint demgegenüber Dissertationen vorbehalten zu sein⁴, und es ist überaus erfreulich, daß sich Stephanie Goda Tasch in ihrer Doktorarbeit dieser Aufgabe annahm.

Ausgangspunkt der Überlegungen bilden die Werke van Dycks, der das Rollenporträt in England etablierte. Er entwickelte vier Grundtypen: das allegorische, das (antik-)mythologische, das heilsgeschichtliche und das pastorale Porträt. Dabei weist die Autorin zu Recht darauf hin, wie wenig in den Lösungen van Dycks von einer Diskrepanz zwischen Rolle und Individuum zu spüren ist, offenbar, weil seine Bilder durchwegs für einen elitären Kreis am Hof Karls I. geschaffen wurden, in dem „Verkleidung als metaphorische Überhöhung der Person“ (S. 35) auch in den Werken der Hofdichter und in den höfischen Maskenspielen zum unmittelbaren Selbstverständnis der Protagonistinnen gehörte. Dies änderte sich schon bei van Dycks Nachfolgern, was die Autorin anhand der „Schönheitengalerie als Präsentationsort des Rollenporträts“ aufzeigt. Ausgehend von den von Ann Hyde, Duchess of York, 1662 bei Peter Lely bestellten „Windsor Beauties“ (Hampton Court) werden die Charakteristika des weiblichen Rollenporträts im höfischen Milieu der Restauration besprochen.

Eine zunehmende Konventionalisierung des Motivrepertoires, die es auch für sozial weniger hochgestellte Modelle verfügbar machte, führte teils zu einer beträchtlichen Diskrepanz zwischen Person und Verkleidung – wie etwa im Fall der „maitrise en titre“ Karls II., Barbara Villiers, die von Lely ebenso als Tugendwächterin Minerva (um 1662/65, Hampton Court) wiedergegeben wurde, wie die vorbildlich beleumundete Frances Stuart in ihrem von Henri Gascars um 1678 gemalten Bildnis (Goodwood). Darüber hinaus stellte Lely die Villiers gleich mehrmals als Heilige dar, so als hl. Katharina (um 1665/70, The Earl of Bathurst), als hl. Magdalena (um 1662/64, Knole) und schließlich gar als Madonna (um 1665/67, London, National Portrait Gallery). Verglichen damit wirken die von oder für Nell Gwynn, die Nachfolgerin der Villiers in der Gunst Karls II., gewählten Verkleidungen nachgerade maßgeschneidert, und dies, obwohl „pretty witty Nell“ meist gänzlich nackt präsentiert wird (so in Lelys Darstellung als Venus, um 1665, London, National Portrait Gallery, oder als weiblicher Amor in einem Kupferstich von Richard Tompson, ebenda); dies bleibt eine Ausnahme. Die grundsätzlich rein dekorative, für die Charakterisierung der Porträtierten vollkommen irrelevante Funktion der rollenkonstituierenden Attribute zeigt sich auch in den pastoralen Bildnissen: Königin Katharina von Braganza wurde um 1662/64 von Jakob Huysmans als Schäferin gemalt (Windsor), ebenso Barbara Villiers kurz danach von Peter Lely (1665/70, Althorp), der auch Louise de Kéroualle, eine weitere Mätresse Karls II., mit der Schäferinnenrolle (1670/80, Althorp) bedachte und dasselbe Modell einzig durch den Austausch des Hirtenstabes gegen eine Märtyrerpalme schließlich noch in eine hl. Agnes (um 1675, Wilton House) verwandelte.

Wien-Köln-Weimar 1994, S. 113–126; J. DOUGLAS STEWART: Pin-ups or Virtues? The concepts of the 'Beauties' in Late Stuart Portraiture, in: *English Portraits of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*; William Andrews Clark Memorial Library; Los Angeles 1974, S. 3–43.

4 Vgl. BIRGIT WALBE: Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich, Diss. phil. Frankfurt 1974.

Diese Situation schrie förmlich nach einer Veränderung, und es verwundert wenig, daß die zwanzig Jahre danach von Godfrey Kneller für Mary II. geschaffenen „Hampton Court Beauties“ weitgehend ohne Rollenporträts auskommen. Mit einzelnen motivischen Versatzstücken wurden „nur noch unspezifische bildliche Komplimente an die Modelle“ (S. 72) formuliert; traditionelle mythologische Verkleidungen entfielen. Das im Zuge der gesellschaftlichen Veränderungen nach der Glorious Revolution von 1688 etablierte moralischere Weiblichkeitsideal fand im „empfindsamen Porträt“ seinen Ausdruck. Stephanie Tasch bezeichnet letzteren Bildnistyp als eine selbständige Variante des traditionellen Rollenporträts, wobei statt einer Idealgestalt eine Stimmung oder psychologische Disposition zum Bildgegenstand werde. Wenngleich diese Kategorisierung nicht ganz einleuchtet und man sich wohler fühlte, wenn das „empfindsame Porträt“ schlicht als Nachfolger des Rollenporträts und eigenständige Variante in der Gattung des repräsentativen Bildnisses angesprochen würde, ist seine Behandlung in der vorliegenden Studie auf Grund der Genese der neuen Bildmittel doch sinnvoll. Vor allem Knellers nach den Hampton Court Beauties entstandene Porträts greifen eine literarische Tradition der Melancholie (Robert Burton, John Milton) auf, die sich im Bild über Pose und Umfeld mitteilt, mitunter aber dennoch eine bestimmte Identifikationsfigur suggeriert; so gibt Kneller Elizabeth Villiers (1698, Privatbesitz), die Geliebte Williams III., mit offenem Haar und gesenktem Blick und somit wohl als reuige Magdalena wieder. Einen bemerkenswerten Ausnahmefall bieten die Bildnisse der Lady Elizabeth Cromwell: Von den acht Bildern, die Kneller von dieser ansonsten gänzlich unprofilieren Dame malte, sind sieben eindeutig Rollenporträts. Dabei ist schwer vorstellbar, daß die hier anzutreffende Verdichtung der willkürlichen Motive bis hin zur unmißverständlichen Identifizierbarkeit der jeweiligen Verkleidung auf Anweisung des Modells erfolgte, dem wohl die ikonographische Erfahrung gefehlt haben dürfte. Am bemerkenswertesten, weil zukunftssträchigsten, ist die Wiedergabe von Lady Cromwell als hl. Cäcilie von 1703 (Privatbesitz), die gemeinhin als Bilderfindung Knellers gilt; die Autorin allerdings deutet schon John Clostermans 1700–02 entstandenes Porträt der Lady Ash mit Notenblättern und einem Saiteninstrument (ehem. Kunsthandel) als Darstellung des Modells in dieser Rolle. Joshua Reynolds, der diese Ikonographie in den Bildnissen der Sängerinnen Elizabeth Sheridan (R. A. 1775, Waddesdon Manor) und Elizabeth Billington (1789, Fredericton, Can.) aufgriff, bediente sich zur Kenntlichmachung der Verkleidung jedenfalls der von Kneller eingeführten Bildelemente, indem er seine Modelle wie sein Vorgänger ganzfigurig, auf Wolken schwebend bzw. von überirdischem Licht umstrahlt und von Putten begleitet, wiedergab. Für Reynolds dürfte dabei die Angemessenheit der Rolle der Grund für ihre Wahl gewesen sein, während dies bei der chamäleonartig die Verkleidungen wechselnden Lady Cromwell nur schwer vorstellbar ist, selbst wenn man ihre Bildnisse als eine Demonstration ihrer vielfachen Talente und Tugenden deuten wollte.

Diese Beliebigkeit der angenommenen Rollen durch mitunter völlig ungeeignete Trägerinnen führte im 18. Jahrhundert denn auch zu einer vehementen Reaktion, deren literarische Zeugnisse und künstlerische Folgen Stephanie Tasch in ihrem näch-

sten Abschnitt bespricht. Neben der vom Earl of Shaftesbury vorgebrachten und von Joseph Addison und Richard Steele vorangetriebenen allgemeinen Kritik an allegorischem Beiwerk in der Kunst finden sich gezielte Wortmeldungen wie jene Alexander Popes, der sich in der Epistel „On the Character of Women“ (1735) konkret über die mythologischen Verkleidungen der Damen (für ihn der Beweis ihrer völligen Charakterlosigkeit) und damit über die Porträtpraxis des 17. Jahrhunderts mokiert. Oliver Goldsmiths Parodie der Aneignung aristokratischer Bildnisformen durch bürgerliche Auftraggeber in seinem Roman „The Vicar of Wakefield“ (1766) dürfte demgegenüber bereits auf zeitgenössische Lösungen abzielen. Eine noch schärfere Kritik wurde dem Rollenporträt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch die Karikaturen James Gillrays und Thomas Rowlandsons zuteil. Zweifellos verlor das Rollenbildnis seine Exklusivität sowohl durch die Übernahme seiner Bildersprache durch breite, auch bürgerliche Schichten als auch durch die größere Öffentlichkeit und damit Kritikanfälligkeit der Porträtierten wie der Porträtisten im neuen Ausstellungsbetrieb. Mit Recht stellt sich die Autorin die Frage, wie diese Bildnisgattung überhaupt überleben konnte. Obwohl eine gewisse Toleranz für die mythologische Verbrämung weiblicher Modelle stets bestanden haben dürfte (so bezeichnete Addison 1712 derartige Darstellungen von Frauen als „not only excusable but graceful“), scheint es doch Joshua Reynolds' Verdienst gewesen zu sein, die überkommenen Typen modifiziert, neue Bildideen eingebracht und dies mit dem Versuch begründet zu haben, die Gattung mit Elementen der Historienmalerei zu nobilitieren. Eine neue Popularität des Rollenbildnisses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Folge.

Der zweite Teil des Buches (Kap. 5–10) ist folgerichtig überwiegend dem Reynoldsschen Rollenporträt gewidmet. Für das im vierten und fünften der zwischen 1769 und 1790 von Reynolds gehaltenen „Discourses on Art“ vorgebrachte Postulat einer Annäherung des Individuellen an das Allgemeingültige auch in der Bildnismalerei bot sich das Rollenporträt in besonderer Weise an. Dabei ist jedoch eine deutliche Verschiebung des Repertoires gegenüber dem 17. Jahrhundert zu beobachten. Von heilsgeschichtlichen und pastoralen Bildnissen wurde weitgehend Abstand genommen und innerhalb der Gruppe der mythologischen Porträts eine möglichst harmlose und unverbindliche Verkleidung favorisiert. Dabei dürfte das Bewußtsein einer gewissen Diskrepanz zwischen innerbildlicher Lösung und außerbildlicher Realität den Reiz der Darstellungen erhöht haben – was freilich die Kenntnis der Modelle durch die Betrachtenden voraussetzte, ein Umstand, der im neuen Ausstellungsbetrieb nicht immer gewährleistet war und die Gefahr des Scheiterns solcher Bildnisse implizierte. Dennoch gelangen Reynolds schon früh einige glückliche Lösungen, so das 1760 in der Society of Artists gezeigte Bildnis der berühmten Gesellschaftsschönheit Elizabeth Gunning als Venus (Port Sunlight) – wobei allerdings nur Elizabeths Status als aus dem Nichts aufgestiegene Karrieristin ihre Darstellung in dieser durchaus heiklen Rolle ermöglicht haben dürfte; in Reynolds' Bildnis der Anne Montgomery von 1779/80 (The Fine Arts Museum, San Francisco) ist die durch das Parisurteil im Sockelrelief gegebene Anspielung auf das Venusthema durch den Me-

lancholiegester nachhaltig entschärft und somit der Akzent von der anstößig konnotierten Rolle zugunsten des Dekorums verschoben.

Ganz im Rahmen des Schicklichen bewegte sich die Identifizierung der Damen von Rang mit der durch „eine lobenswerte Unterordnung in der olympischen Hierarchie“ (S. 125) ausgezeichneten Göttin Hebe, die nicht nur von Reynolds, sondern auch von Angelika Kauffmann, Frances Cotes, Benjamin West, Richard Cosway, George Romney, John Hoppner und Thomas Lawrence aufgegriffen wurde. Auch allegorische Rollenbildnisse erwiesen sich der Autorin zufolge als unverfänglich; die angeführten Beispiele überzeugen allerdings nur bedingt. So wird die um 1765 von Reynolds porträtierte Lady Diana Beauclerk (Kenwood) als Muse der Zeichenkunst gedeutet, wobei Zeichengriffel und -konvolut freilich ebensogut einfache Hinweise auf die Betätigung des Modells als Amateurkünstlerin sein könnten. Immerhin räumt die Autorin ein, daß in solchen Werken die bloße Assoziation an die Stelle der Identifikation mit der Idealgestalt trete, was für ein „angemessenes visuelles Kompliment im Sinne der zeitgenössischen Galanterie“ (S. 132) offenbar genügte.

Die Verkleidungen der Halbwelt-Damen wählte Reynolds um einiges gewagter. Sie beruhen ganz wesentlich auf dem Bildwitz, der ironischen Motivation der Rolle im Hinblick auf das Leben des Modells. Dabei erstreckt sich die Spannweite der Bildformulierungen von einem Bereich zwischen mythologischem Rollenporträt und nicht-porträthaftem „fancy-picture“, wie im Bildnis der Kitty Fisher als Danae (1759, Berlin), bis hin zur bloßen Anspielung auf dasselbe Sujet auf dem Sockelrelief im Porträt der Nelly O'Brien als Danae (1766, Glasgow University). Wohl als Reaktion auf die Verwendung solch nichtsdestotrotz nobilitierender Bildformen selbst für Halbwelt-Damen erfand Reynolds Anfang der sechziger Jahre auch einen gänzlich neuen, ausschließlich den höheren Klassen vorbehaltenen Porträttyp, den der opfernden Frau. Hierbei wurde das Modell in einer anspruchsvollen, weil antiken und doch zugleich (einem Gott!) subordinierten Rolle gezeigt – einer für eine heiratswillige Adelige kongenialen Kombination, deren narrativer Aspekt zugleich eine weitere Annäherung an die Historienmalerei gewährleistete. Das erste Werk dieser Art, das Bildnis der dem Hochzeitsgott Hymen huldigenden Lady Elizabeth Keppel (1761, Woburn Abbey), bezeichnet Stephanie Tasch jedoch nicht zu Unrecht als mißglückte „Mischung aus konventionellem Repräsentationsbildnis und modischem Heidentum“ (S. 146). Im Porträt der Lady Sarah Bunbury, den Grazien opfernd, (1763/5, The Art Institute of Chicago) ist die Handlung denn auch in ein nahtlos antikisierendes Ambiente transportiert und die Diskrepanz, die sich zwischen der im Bild gezeigten und den tatsächlich überlieferten Aktivitäten Lady Bunburys ergab, durch eine leicht ironische Bezugnahme auf die Schauspielleidenschaft des Modells entschärft. Eine szenisch besonders aufwendige Variante dieses Typs schuf Reynolds im Porträt der eine Herme des Gottes Hymen schmückenden Montgomery-Schwester (1773, Tate Gallery), während seine letzten beiden Bildnisse dieser Art, Louisa Beckford, Hygieia opfernd (1781/82, Port Sunlight), und Lady Charlotte Hill, Minerva opfernd (1781/82, Tate Gallery), die Verbindung zur Historienmalerei über eine ernstere Grundstimmung und eine pathetischere Umsetzung des Bildgeschehens suchen.

Etwas überraschend bezieht die Autorin in ihrem vorletzten Abschnitt das Freundinnen-Porträt als Variante des empfindsamen Porträts in ihre Betrachtungen mit ein; diese Darstellungen lassen sich wohl nur unter dem Aspekt der Inszenierung von Geschlechterrollen und somit strenggenommen nicht als Rollenporträts bezeichnen. Ähnlich verhält es sich mit den im letzten Kapitel im Hinblick auf den Konnex zwischen Bildnismalerei und Amateurtheater besprochenen Gemälden. Zwar postulierte Reynolds in seinem dreizehnten „Discourse“ (1786) die Verwandtschaft der bildenden und darstellenden Künste, und auch der theatralische Charakter der Rollenbildnisse sowie die Tatsache, daß viele seiner Modelle Laienschauspielerinnen waren, rechtfertigen dahingehende Überlegungen. Doch ist nur ein einziges Reynoldssches Porträt eines Modells in einer konkreten Theaterrolle bekannt (Anne Tollemache als Miranda, 1774, Kenwood); Werke wie das Bildnis der Lady Mary O’Byren (1773, Philadelphia Museum of Art), die, melancholisch versunken an eine Urne gelehnt, eine Allegorisierung als Personifikation einer Stimmung erfahre, oder das schlichte Porträt der Emma Scott Danesfield von 1786 (Waddesdon Manor), eine „Stimmungsallegorie ohne emblematischen Ballast“, überzeugen hingegen in diesem Zusammenhang nicht.

Dies ändert aber wenig daran, daß Stephanie Taschs Studie insgesamt beeindruckend ausfällt. Nicht immer wird man ihrer Kategorisierung einzelner Bildnisse oder ihrer Bezeichnung der „empfindsamen“ als Rollenporträts glauben. Auch der weit gesteckte Rahmen der Arbeit erweist sich ein wenig als Tour de Force, da trotz der Rückbezüge, die in der Bildnismalerei des 18. auf jene des 17. Jahrhunderts zu finden sind, die Unterschiede in der künstlerischen Auffassung überwiegen. Dennoch gelingt der Autorin eine harmonische Zusammenschau, in der historische Fehlstellen elegant überbrückt und Gegensätze zur Verdeutlichung der jeweiligen Phänomene genutzt werden. Beachtlich ist der große Informationswert der einzelnen Abschnitte, der mit einem hohen Reflexionsniveau einhergeht. Künftige Arbeiten zu diesem Thema werden auf dem vorliegenden Werk aufbauen können und müssen.

MICHAELA KRIEGER

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien*

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur; Hrsg. Arnd Friedrich, Fritz Heinrich, Christiane Holm; Petersberg: Michael Imhof 2001; 264 S., zahlr. Abb., graph. Darst.; ISBN 3-935590-01-6; € 68,-

Zum Gedenken an den 250. Geburtstag des Malers Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) fand im vergangenen Jahr im Zisterzienserkloster Haina, Landkreis Waldeck-Frankenberg in Nordhessen, ein Kolloquium statt, an dem neben Kunsthistorikern auch Historiker, Religions- und Literaturwissenschaftler teilnahmen. Ihre Vorträge liegen jetzt in der hier anzuzeigenden Publikation vor.