

Ausführungen darüber zu verbreiten, wie Bilder nicht zu lesen sind, in welchen Fallstricken man sich dabei verheddern kann“ (S. 214).

Letztlich wird die wissenschaftliche Praxis entscheiden, in welcher Weise Bildwerke, aber auch Architektur als Quellen historischer Erkenntnis genutzt werden können. Die Geschichtswissenschaft ist eingeladen, ihre Ikonophobie abzulegen und erkenntnisgeleitet sowie problemorientiert in einen Dialog mit der Kunstgeschichte zu treten. Mit der Simplifizierung der jeweils anderen Fachdiskurse ist es, wie Burkes Buch deutlich werden läßt, nicht getan. Mit seinen Allgemeinplätzen wird er dem Fach Kunstgeschichte und dessen Angeboten an die Geschichtswissenschaft nicht gerecht, aber auch den Ansprüchen der eigenen Zunft nicht.

STEFAN SCHWEIZER

Max-Planck-Institut für Geschichte Göttingen

Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei; München: Hirmer 2002; 416 S., 280 Abb.; ISBN 3-7774-9490-9; € 132,-

Von Bernini soll der auf seine Porträtbüste Ludwigs XIV. bezogene Satz stammen, er habe ein Original und keine Kopie schaffen wollen. Nichts könnte das Spannungsverhältnis besser beleuchten, in dem die Porträtkunst seit jeher steht und aus dem sie zugleich ihre Faszination bezieht. Der Rechtfertigungsdruck für den Porträtierten, auf den Berninis Ausspruch schließen läßt, reflektiert die im Ähnlichkeitsdogma kumulierende Erwartungshaltung von Auftraggeber- und Rezipientenseite, gegen die sich die künstlerische Autonomie apologetisch behaupten muß. Daneben scheint sich im Weg von der Kopie zum Original auch die Geschichte der abendländischen Porträtkunst abzubilden, von den mythischen Ursprüngen der Malerei im Nachzeichnen eines Schattenrisses zu den Abstraktionen der Moderne, deren Porträts die Referenz zum Porträtierten aufkündigen.

In diesem Spannungsverhältnis zwischen Kopie und Original, zwischen Funktionswert und Kunstwert schlägt sich Andreas Beyer in seinem Buch über die Porträtmalerei ganz auf die Seite Berninis. Folgerichtig präsentiert sich das Buch als Gemäldegalerie, als imaginäres Museum der Porträtmalerei mit einer Versammlung der herausragendsten Stücke einer Kunstgattung durch die Jahrhunderte, die sich in erster Linie mit dem menschlichen Gesicht beschäftigt.

Im Zentrum des Buches stehen die Bilder, deren schiere Zahl – 280 überwiegend ganzseitige Abbildungen bei 416 Seiten Gesamtumfang – beeindruckt. Das Haus Hirmer hat auch bei diesem prachtvollen Bildband für eine Abbildungsqualität gesorgt, die in keiner Hinsicht Wünsche offen läßt. Die großformatigen, fast ausschließlich farbigen Fotografien gehorchen dem höchsten Standard der Reproduktionstechnik. Doppelseitige Abbildungen sind wegen des lästigen Knicks in der Mitte gemieden. Dafür wird virtuos mit Gegenüberstellungen gearbeitet, die Analogien und Unterschiede bei verschiedenen Formulierungen desselben Themas mit einem Blick sinnfällig werden lassen – am schönsten sicherlich bei Raffaels „Fornarina“ und seiner

„Donna velata“. Einzelne Nahaufnahmen öffnen den Blick für atemberaubende Details der Malweise, die einer musealen Betrachtung für gewöhnlich entgehen.

Daß der Band dabei nicht zu einem bloßen Bilderbuch gerät, in dem der Text mehr störendes als schmückendes Beiwerk ist, sondern daß sich Wort und Bild zur wechselseitigen Erhellung zusammenschließen, ist das Verdienst Andreas Beyers. Er hat weder eine Monografie der abendländischen Porträtkunst geschrieben, die letztlich beziehungslos neben den abgebildeten Werken gestanden und bestenfalls deren Lückenhaftigkeit dokumentiert hätte; noch bloße Katalogtexte als Erläuterungen zu den Einzelstücken und ohne übergreifenden Zusammenhang. Stattdessen liefert der Autor eine Geschichte der Porträtmalerei vom 5. Jahrhundert vor Christus bis ins Jahr 1998, die in chronologischer Abfolge die wesentlichen Stationen in der Entwicklung dieser Kunstgattung nacherzählt, ohne sich in Ab- und Herleitungen zu verrennen und ohne den Blick durch diachronische Klassifizierungen zu verengen. Durch seine Erzählstruktur paßt sich der Text zwanglos der Abfolge der Fotografien an – oder eben umgekehrt. Der narrative Aspekt schlägt sich auch in der Kapiteleinteilung nieder: Unter Vermeidung thematischer Festlegungen sind die sechs Hauptabschnitte von Beyers Buch jeweils einem Jahrhundert gewidmet und auch so titulierte, beginnend mit dem 15. und endend mit dem 20. Der Autor entgeht damit den Kalamitäten einer Einteilung nach Stilepochen oder nach Untergattungen. Lediglich die Unterkapitel folgen thematisch-geografischen Stichpunkten wie „Das individuelle Bildnis der Frührenaissance in Italien“ oder „Privatporträt und Repräsentationsbildnis“.

Auf eine kurze Einleitung folgt ein ebenso kurzer Blick auf die antike, abgesehen von den enkaustischen Mumienporträts nur in skulpturaler Form überlieferte Bildniskunst. Der Autor referiert in diesem Zusammenhang die herrschende Meinung in der archäologischen Forschung, daß die uns so naturnah erscheinenden Bildnisse griechischer Strategen und römischer Patrizier keineswegs einer Ähnlichkeit mit der konkreten Person, sondern sich physiognomischer Typisierung verdanken. Die Porträts strebten keinen Wiedererkennungseffekt mit dem Porträtierten, sondern nur untereinander an. Im Vordergrund standen die wie Attribute herausgestellten Wesenszüge politischer, gesellschaftlicher oder familiärer Provenienz. Eine eingehendere Diskussion dieses Forschungsansatzes würde freilich seine Grenzen aufzeigen, etwa anhand der Frage, warum bei aller Typologisierung im antiken Porträt immer noch der Eindruck der Individualität angestrebt wird, so daß Verwechslungen nahezu ausgeschlossen sind. Aber dies bedürfte eines anderen Forums.

Ebenso kursorisch wie die Antike wird das Mittelalter unter dem Titel „Vorstupe des autonomen Porträts“ abgehandelt. Unter dem Gesichtspunkt der Porträtähnlichkeit verlaufen die Fronten hier in gewissem Sinne spiegelverkehrt zur Antike, insofern die Formelhaftigkeit der Darstellungsweise lange als Beleg für das Fehlen realer Individualität und Persönlichkeit in dieser Epoche genommen wurde. Beispielhaft für diesen Rückschluß von der Kunst auf die Wirklichkeit ist immer noch Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien“, die den mittelalterlichen Menschen in Allgemeinheiten befangen sieht, weil sie Individualität mit Porträtähnlichkeit gleichsetzt. Beyer rückt die Perspektive zurecht und gibt mit Hinweisen auf die

Naumberger Stifterfiguren sowie spätmittelalterliche Herrscher- und Stifterbildnisse einen Eindruck von der Vielschichtigkeit des Porträts in dieser Zeit.

Nach den Vorspielen in Antike und Mittelalter beginnt das Buch erst eigentlich mit dem Auftauchen des autonomen Porträts in der altniederländischen Malerei bei Robert Campin und Jan van Eyck. Auch wenn die Wurzeln nach Süden weisen und Beyer zu Recht die Vermittlungsfunktion der Anjou in Neapel und des päpstlichen Hofes in Avignon für die Trecento-Kunst eines Giotto oder Simone Martini herausarbeitet, so steht das Werk der frühen Niederländer letztlich als ein voraussetzungsloses vor uns. Hier ist bereits kurz nach Beginn des 15. Jahrhunderts das strenge Profilbild aufgegeben und der Porträtierte mit jenem detailversessenen Empirismus gezeichnet, der dem Ähnlichkeitsprimat in der weiteren Entwicklung des Porträts als Grundlage diene.

Diese Entwicklung stellt Beyer anhand einer Fülle von Einzelwerken dar, die er im fortlaufenden Text kommentierend vorstellt. Die Stationen dieser Entwicklung sind bekannt und müssen hier nicht erneut berichtet werden. Der Autor verfährt dabei so, daß er seine Ausführungen möglichst eng an die jeweils besprochenen Werke anlehnt und übergreifende, nicht durch die Werkbeschreibung veranlaßte Aussagen vermeidet. Durch die Nähe zu den abgebildeten Werken gewinnt er eine durchgängige Anschaulichkeit. Bei der Auswahl der besprochenen Werke hat Beyer insofern Mut bewiesen, als er sich ausschließlich nach der künstlerischen Qualität gerichtet hat. Von den absoluten Meisterwerken der abendländischen Porträtkunst fehlt keines, die übrigen stehen allemal im Rang eines „capolavoro“. Der Text enthält Kurzbeschreibungen, wo nötig einige ikonographische Aufschlüsselungen, Informationen zur Auftraggebersituation, Hinweise auf thematische oder formale Innovationen, Querverweise auf Abhängigkeiten und Oppositionen sowie Referate der wichtigsten Forschungserkenntnisse. Wenig geglückt ist allenfalls, daß die Abbildungslegenden separate Texte zu den jeweiligen Gemälden enthalten, die ebenso gut in den Haupttext hätten integriert werden können. Die Aufteilung erscheint hier ein wenig willkürlich.

Beyer schreibt in einem zupackenden, nicht durch Stereotypen ermüdenden Stil, der mit sicherer Hand das Wichtige zusammenfaßt. Sicherlich wendet sich das Buch mehr an den Kunstfreund als an den Fachwissenschaftler. Dennoch verläßt der Autor niemals das akademische Niveau. Vielmehr gelingt es ihm, bei aller gebotenen Knappheit der Behandlung die wesentlichen Forschungslinien zu den einzelnen Werken zu vermitteln und zu qualifizieren. Manchmal hätte man sich die Darstellung etwas pointierter gewünscht, etwa bei Tizians Bildnis des Jacopo Strada, wo Beyer die unterschwellige Assoziation des Kunsthändlers mit dem Zuhältertum unerwähnt läßt.

Kritisch vermerkt werden müssen lediglich zwei Punkte: das Fehlen eines Anmerkungsapparates und die zu streng durchgehaltene Gattungsgrenze. Ein Anmerkungsapparat sollte eigentlich bei einem Text mit wissenschaftlichem Anspruch selbstverständlich sein und wird durch eine Künstlerbibliographie, die zu den behandelten Malern die wesentliche neuere Literatur vermerkt, nicht ersetzt – zumal diese

keine Nachweise für die im Text verwendeten, zum Teil wörtlichen Zitate enthält. Die thematische Beschränkung auf das Porträt in der Malerei unter Ausscheidung graphischer und skulpturaler Zeugnisse ist für sich genommen nicht zu beanstanden, hätte jedoch eine punktuelle Öffnung verdient, gerade wenn sie wie im vorliegenden Fall im Zuge einer Entwicklungsgeschichte erfolgt. Dem Autor ist zwar zuzugeben, daß Vergleichen grundsätzlich innerhalb eines Mediums leichter zu ziehen sind. Oft genug sind jedoch in der bildenden Kunst die entscheidenden Neuerungen zuerst in Plastik und Skulptur aufgetaucht. Beispielhaft sei auf das Fehlen der Florentiner Bildnisbüsten des Quattrocento in Beyers Abhandlung hingewiesen, obgleich an ihnen paradigmatisch die Spannung zwischen Ähnlichkeit und Typus festzumachen ist.

Man kann gegen das von Beyer gewählte Verfahren einer kommentierenden Werkbeschreibung gewiß einwenden, daß es in dem vorgegebenen Rahmen notwendig kursorisch bleiben muß und den Einzelwerken nicht voll gerecht werden kann. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den Forschungsmeinungen beispielsweise verbietet sich von vornherein, wodurch etwa Holbeins Gesandtenbildnis nicht adäquat dargestellt werden kann. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, was Beyer durch eine solche Textgestaltung gewinnt. In der Abfolge der besprochenen Bildnisse und Werkbeschreibungen konstituiert sich zwanglos und mit unmittelbarer Sinnfälligkeit eine Entwicklungsabfolge, zumal Beyer konsequent die Einsatzpunkte für die jeweiligen formalen oder inhaltlichen Neuerungen benennt. Dadurch gewinnt er die Möglichkeit, die Geschichte einer Kunstgattung frei von Teleologieverdacht darzustellen. Und indem die künstlerische Qualität zum alleinigen Auswahlkriterium wird, entsteht nichts Geringeres als ein Kanon der abendländischen Porträtmalerei.

HANS MICHAEL STREPP

Ottobrunn

Antoinette Roesler-Friedenthal und Johannes Nathan (Ed./Hrsg.): The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts / Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten (*A Section of the XXXth International Congress for the History of Art, London 2000 / Eine Sektion des XXX. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, London 2000*), Berlin: Gebr. Mann Verlag 2003; 320 S.; 16 Farbt., 109 S/W-Abb.; ISBN 3-7861-1704-7; € 48,-

Erlebte die kunsthistorische Beschäftigung mit dem Thema Zeit in den siebziger Jahren und besonders um die Mitte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ihren letzten bedeutenden Höhepunkt¹, so kann seit einigen Jahren ein neu erwachtes

1 Als eine Auswahl von Schriften, die wichtige Positionen vermitteln, seien genannt: THOMAS ZAUNSCHIRM: Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie; Salzburg 1973; – CHRISTIAN W. THOMSEN und HANS HOLLÄNDER (Hrsg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft; Darmstadt 1984; – LORENZ DITTMANN: Probleme der Bildrhythmik, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 29, 1984,