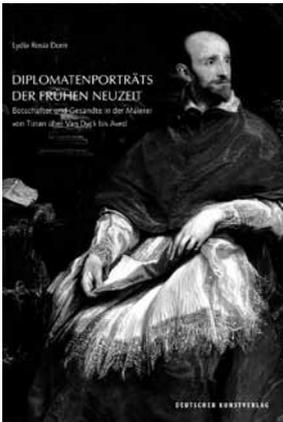


Wie vor ihm nur Wilhelm Fraenger hat Paul Vandenbroeck – eine in seinen Augen gewiss gemeine Konjunktion, vielleicht eine billige Replik auf abermaliges Fraenger-Bashing im Buch – den *Garten der Lüste* systematisch durchdacht. Er beeindruckt und fasziniert abermals und neu mit der Fülle des Materials und der Dichte des „assoziativen Wolkengebirges“. Doch kann er den Zweifel nicht ausräumen, dass er – dies in bewundernswerter Abundanz – lediglich aus dem kulturgeschichtlichen Hintergrund eines Bildes erzählt, diesem selbst aber nicht auf die Schliche kommt. Gleichwohl ist *Utopia's Doom* geradezu dankbar zu begrüßen. Es ist ein grandioser Fundus, ein Kompendium, eine Batterie. Zweifellos gehört es in jede Bibliothek über Mittelalter und Frühe Neuzeit.

MEINHARD MICHAEL
Leipzig

Individuum und politisches Rollenspiel. Zum Diplomatenporträt der Neuzeit



Lydia Rosía Dorn; **Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit. Botschafter und Gesandte in der Malerei von Tizian über Van Dyck bis Aved** (Kunstwissenschaftliche Studien 193); München: 2017; 264 S., 8 farb. u. 78 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07421-7; € 42

„Die Einzeldarstellung eines bestimmten Menschen – abgesehen von den Mächtigen – wird als Gattung der Malerei und im Hause des Reichen als herrschende Sitte sich erst spät einstellen nachdem die Kunst ihre größten Kräfte schon längst anderswie an den Tag gelegt hat.“¹ Jacob Burckhardt eröffnet in seinem zu Lebzeiten nicht publizierten Manuskript *Das Porträt in der italienischen Malerei*, das er in einem Brief vom 3. Juli 1897 an den Verleger Carl Lendorff erwähnt,² mit dem Hinweis, dass das gemalte Bildnis einer weltlichen, mit Macht versehenen Person bereits in der Malerei der Griechen virulent war. Die Existenz von Porträts ‚im Hause des Reichen‘ belegt er anhand einer in Theophrasts Schrift *Charactere* überlieferten Höflichkeitsformel, der zufolge es üblich war, gegenüber einem Gastgeber zu äußern: „das Haus sei hübsch gebaut, der Landsitz herrlich angepflanzt und das

1 Jacob Burckhardt, „Das Porträt in der italienischen Malerei“, in: *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6, *Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, aus dem Nachlass hrsg. von Stella von Boch u. a., München u. Basel 2000, S. 147–281, hier S. 147.

2 Vgl. „Editorisches Nachwort“, in: *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6 (wie Anm. 1), S. 543–550, hier S. 543.

Porträt ähnlich“.³ Diese Konvention verweist nicht allein auf die Präsenz von Porträts in Häusern vornehmer Griechen. Zugleich enthält sie das für die Porträtbetrachtung der Antike und Frühen Neuzeit maßgebliche Kriterium: Es ist die ‚Ähnlichkeit‘, die das Porträt in ein spezifisches Verhältnis setzt zu dem, was als das ‚Urbild‘ des Dargestellten verstanden wird. Diese Bezugnahme ist mit Fragestellungen verknüpft, die gleichwohl in der Analyse von Porträts nicht umgangen werden können. Rudolf Preimesberger führt dazu aus: „Zwar ist die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen ‚Urbild‘ und ‚Abbild‘ in Worten wie ὁμοίωμα (homoioma) und ‚similitudo‘ in der Antike zu einer Gattungsbezeichnung des Porträts überhaupt geworden. Doch ist gerade sie es, die zugleich seine prekäre Stellung begründet.“³ Das Schwierige, so ließe sich im Hinblick auf die kunst- beziehungsweise bildwissenschaftliche Analyse sagen, beruht darin, das im gemalten Porträt die Differenz zwischen dem im Gemälde repräsentierten Individuum und dem ihm Vorgeordneten zu erfassen.⁴

Beständig kreisen die neuzeitlichen Porträtkonzepte um die Differenz dieser beiden Instanzen. Sie bewahren ihre Virulenz, bis Mitte des 18. Jahrhunderts Brüche auftreten, die eine Transformation des Bildnisverständnisses einleiten. Dass die Auffassung vom Porträt am Fin de Siècle kein Einheitliches mehr sein kann, zeigt der von Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz und Sabine Slanina edierte Sammelband *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*.⁵ Trotz oder gerade aufgrund der soeben erwähnten Transformation bedient sich sogar noch die Porträtfotografie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dieses Begriffs, setzt sich aber seit Beginn der Moderne zugleich von ihm ab: Die Ratlosigkeit, die Walter Benjamin in Kindesjahren überkam, als man „beim Photographen“ von ihm „Ähnlichkeit mit mir selbst verlangte“, spricht von dieser Mitte des 18. Jahrhunderts brüchig gewordenen Virulenz.⁶ Vor dem Hintergrund des von Benjamin diagnostizierten Spannungsverhältnisses: „Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist“, wird in dem genannten Sammelband erörtert, was sich in einem gemalten Porträt zwischen Subjekteigenem und von außen Hinzukommendem, das entstellt, artikuliert.⁷ ‚Ähnlichkeit‘ kennzeichnet weniger etwas Gleiches, als vielmehr einen Unterschied. Benjamins Diagnose macht deutlich: Die Ähnlichkeit eines Porträts zielt nicht auf bloße Identifikation des Porträtierten, sondern auf den Abstand des Porträtierten zu dem, was sich von dem ihm eigenen Ursprünglichen absetzt. Benjamin betont die Situation seiner Zeit, in der die Technik Vorrang gewinnt: Anstelle

3 Ebd., S. 147.

4 Rudolf Preimesberger, „Einleitung“, in: *Porträt* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader u. Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 13–64, hier S. 18.

5 Zu den schriftlichen Quellen der Antike über das Porträt: Götz Lahusen, „Antike Schriftzeugnisse zum römischen Porträt“, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz am Rhein 2003, S. 43–57.

6 *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, hrsg. von Werner Busch u. a., München u. Berlin 2010.

7 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neuzehnhundert*, zit. n. Sabine Slanina, „Vorwort“, in: *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, hrsg. von Werner Busch u. a., München u. Berlin 2010, S. 9–12, hier S. 9.

einer Einheit gewährenden Dingwelt ist die Umgebung maschinenproduzierter Gegenstände getreten, der er wider Willen ähnlich wird: Der Raum und die in ihm enthaltenen Objekte sind entstellend, da sie, wie die Fotografie, ein technisch Zusammengesetztes sind und dem Individuum allein Kraft seiner selbst gestatten, sich auf sich selbst zu beziehen.⁸

Die Frage, in welcher Weise das Individuum sich nach seiner Entdeckung in der Porträtmalerei der Neuzeit ausdifferenziert, verfolgt Lydia Rosía Dorn in ihrer kürzlich erschienenen Publikation *Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit*. Im Jahr 2012 von der Universität Freiburg als Dissertationsschrift angenommen, reiht sich die Untersuchung in ein Forschungsfeld ein, das nicht erst seit Jacob Burckhardt zu den Kernbereichen der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft gehört. Die Literatur zum Thema ‚Porträtmalerei‘ ist kaum zu überblicken.⁹ Längst wird die Porträtmalerei anhand fachübergreifender und kulturwissenschaftlicher Fragestellungen erschlossen, wie etwa in dem im Jahr 2016 edierten Sammelband *Hermeneutik des Gesichts*.¹⁰ Lydia Rosía Dorn analysiert Porträts von Diplomaten als Rollenbildnisse. Der für die Studie festgesetzte zeitliche Rahmen erstreckt sich von Mitte des 16. Jahrhunderts bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Nach ihrem Verständnis unterscheidet sich das Diplomatenporträt innerhalb dieses Zeitraumes vom allgemeinen Personenbildnis dadurch, dass sich „die Dargestellten dem Bildbetrachter in ihrer Rolle als Diplomaten präsentieren.“ (26) Ihrer Auffassung nach verhalte es sich beim Diplomatenporträt genauso wie beim Herrscherporträt: Für die Dargestellten sei „[n]icht die besondere Individualität des Modells“ maßgebend, sondern die „visuelle Vermittlung von herrschaftlichem Status, Anspruch und Selbstverständnis“.¹¹ Die Autorin geht also von einer Absenz des Individuums im Herrscher- oder Diplomatenporträt aus. Dass Individualität im Diplomatenporträt nicht dargestellt werde, dafür ist nach ihrem Verständnis das Rollenspiel verantwortlich, in das die entsprechende Person auf der politischen Bühne schlüpft. Das Fehlen des Individuellen verweist der Autorin zufolge auf eine Parallele zu Porträts, in denen sich Personen in mythologischen oder historischen Kostümen präsentieren, eine Erscheinung des 17. und 18. Jahrhunderts also, in der sich der Bildraum und der Dargestellte dem Szenischen des Theaters annähert. In ihrer Argumentation rekurriert die Autorin auf Nina Trauths im Jahr 2009 edierte Publikation *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*, in der die Identität des Porträtierten und dessen Verkleidung in ein kompliziertes Verhältnis treten: Fiktionales zeigt sich in der Präsentation der Person im Gewand und in der Kulisse einer Historie, Mythologie oder

8 Ebd., S. 9–12.

9 Zum problematischen Verhältnis zwischen Fotografie und Bild: Peter Geimer, „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘“, in: ders., *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2010, S. 313–341.

10 Siehe grundlegend zur Geschichte der Porträtmalerei mit einer Bibliografie: Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 389–395.

11 Uwe Fleckner und Titia Hensel, *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung* (Mnemosyne. Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs), Berlin u. Boston 2016.

Hans Holbein d. J.,
Die Gesandten (Doppelporträt von Jean de Dinteville und Georges de Selve), 1533,
 Öl auf Eichenholz,
 207 x 209,5 cm, London, National Gallery



Bibelszene.¹² Gegenüber dieser, dem zeitgenössischen Theater nahen Porträtform, die dem Bildnis eine auf die Fantasie bezogene Perspektive eröffnet, gerät bei der Darstellung des Diplomaten, so führt Lydia Rosia Dorn aus, zusätzlich das Soziale ins Blickfeld. Kennzeichen dieses Sozialen im Rollenporträt sei die Präsentation der Person mit beruflichen Attributen. Im Falle des Diplomatenporträts handele es sich um politische Insignien, denen sich die Individualität unterordnet: Der Porträtierte ist nach Dorn aufgrund seiner Stilisierung zum Diplomaten ein „Modell“, das „auch in mehreren Rollen gleichzeitig“, quasi in einer „Doppelrolle“, dargestellt werden kann.¹³ ‚Modell‘ meint hier nicht eine Person als sie selbst, sondern eine Person in der Rolle des Schauplatzes ‚Theater‘. Der Diplomat wird von der Autorin folglich als jemand gedacht, der zwar Gewänder des Diplomaten trägt und die Gebärden der politischen Bühne beherrscht, aber nicht seine Individualität preisgibt.¹⁴

Ob dem ohne Weiteres zugestimmt werden kann, ist fraglich. Ist es doch gerade das Porträt, das sich vom Modell abgrenzt. Nicola Suthor erläutert in ihrem Kommentar zu Hans-Georg Gadamer's Porträtbegriff, dass das Modell den Bezug zur Person tilgt und lediglich ein Aufgehen in eine Rolle gestattet. Demgegenüber

12 Lydia Rosia Dorn, *Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit. Botschafter und Gesandte in der Malerei von Tizian über Van Dyck bis Aved*, München 2017.

13 Nina Trauth, *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*, Berlin u. München 2005.

14 Dorn 2017 (wie Anm. 12), S. 28.

haftet dem Porträt etwas an, „das es als singulär auszeichnet.“¹⁵ Das Porträt sperrt sich folglich dem Modellcharakter, ja fordert geradezu jeden noch so geringen Grad an Individualität ein, um als Porträt angesprochen zu werden. Auf diese Erscheinungsweise des Individuellen im Porträt – die Repräsentation des Subjekts im Bild – wird noch zurückzukommen sein.

In der zu besprechenden Publikation wird das Diplomatenporträt der Malerei der Neuzeit im Hinblick auf den höfischen, beziehungsweise politischen Kontext, und die teilweise verborgenen Herrschaftszeichen untersucht. Lydia Rosía Dorn konzentriert sich auf Gemälde von Personen, die im Auftrag eines Herrschenden oder einer Landes- oder Stadtregierung diplomatische, beziehungsweise politische Dienste übernahmen. Die Gliederung der Arbeit folgt ihrer historischen Ausrichtung. Im Zuge der sich in der Frühen Neuzeit konstituierenden Bildnisformen setzt die Autorin konsequenterweise bei Exempeln der Altniederländischen Malerei an. Ziel ist es, den Beginn einer für das Diplomatenporträt spezifischen Bildsprache zu erfassen. In Petrus Christus' *Porträt des Edward Grimston* aus dem Jahr 1446 identifiziert die Autorin zahlreiche Insignien, wie etwa den Chaperon, die Kette in der rechten Hand und das Wappen, die Grimston als Vertrauten von Heinrich VI. mit wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufgaben am Hof in Burgund auszeichnen.¹⁶ Nach der Erörterung dieser frühen Bildnisse erfolgt eine unvermittelte Hinwendung zu Bildnissen, in denen sich eine für die Darstellung von Diplomaten gültige Bildsprache herauschält. Ausgewählt werden dazu Diplomaten Darstellungen von Hans Holbein d. J., Tizian und Sebastiano del Piombo. Dem Bildnis *Die Gesandten* von Hans Holbein d. J. aus dem Jahr 1533 weist die Autorin den Status einer Begründung der Diplomatenbildnisse zu. Das Gemälde zeigt den französischen Botschafter Jean de Dinterville und den französischen Gesandten Georges de Selve, also in der Politik des Hofes in Frankreich tätige Persönlichkeiten. Die zahlreichen im Gemälde enthaltenen Gegenstände lassen jedoch einen großen Interpretationsspielraum zu, so die Forschung teilweise dazu neigt, das großformatige Bildwerk weniger als Diplomatenporträt, sondern vielmehr als Freundschaftsbildnis zu begreifen.¹⁷

Gleichwohl bleibt aufgrund des Tätigkeitsfeldes der Porträtierten die politische Perspektive des Bildes gewahrt. Was Dorns Untersuchung der Diplomatenbildnisse besonders auszeichnet, ist das Aufdecken der politischen Verbindungen, die zwischen den einzelnen an den europäischen Königshäusern tätigen Diplomaten bestanden. Anhand dieser zwischenstaatlichen Netzwerke wird deutlich, in welcher

15 Hannah Baaders Analyse der Freundschaft im gemalten Porträt der Frühen Neuzeit zeigt deutlich, wie differenziert in der italienischen Porträtmalerei etwa Individuum und Maske aufeinander bezogen werden. Hannah Baader, *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520*, Paderborn 2015, S. 271–296.

16 Nicola Suthor, „Hans-Georg Gadamer: Die Okkasionalität des Porträts [1960]“, in: Preimesberger/Baader/Suthor 1999 (wie Anm. 4), S. 434–439, hier S. 436.

17 Hans Belting weist im Anschluss an Martin Warnke dem Hof in Burgund in der Entwicklung der Porträtmalerei allgemein und insbesondere dem Porträt mit diplomatischer Funktion eine Schlüsselrolle zu. Hans Belting, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010, S. 34.

Weise die Bildnisse Stellvertreter der Diplomaten werden und damit gleichsam wie Akteure politische Aufgaben übernehmen, indem sie diplomatische Verbindungen stabilisieren. Auf die Frage, worin sich die einzelnen Beziehungsstrategien gründen und wie sie sich unterscheiden, wird teils ausführlich, teils punktuell eingegangen. Das Sich-Absetzen des weltlichen Diplomaten vom apostolischen Nuntius ist Thema eines weiteren Kapitels. Mit Gewinn für den Lesenden expliziert die Autorin, dass dieselben Personen sowohl in weltlichen als auch klerikalen Bereichen tätig sein konnten, so etwa wie bei dem von Anthonis van Dyck in den Jahren 1622/23 ausgeführten Porträt des Kardinals Guido Bentivoglio. Die von der Autorin offengelegte Tätigkeit der Bischöfe und Kardinäle sowohl im rein geistlichen Rahmen einer Messe sowie als Vertreter der Kirche bei Staatsgeschäften erweitert die Betrachtung entsprechender Porträts um eine gewichtige Dimension. Die These der Autorin, dass sich die Maler bei der Schaffung der Gemälde an römischen Bildtypen orientierten, erscheint plausibel, müsste jedoch von Fall zu Fall differenziert werden. Insbesondere die Bildnisse, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Pompeo Batoni und Anton von Maron gemalt wurden, benötigten andere Darstellungskonzepte als jene, die bei Bildkonzepten des 16. und 17. Jahrhunderts vorauszusetzen sind; erfuhr doch das seit der Frühen Neuzeit virulente Konzept der Mimesis spätestens im Zeitalter der Aufklärung eine grundlegende Transformation.¹⁸

Im darauffolgenden Abschnitt rekurriert die Autorin auf zeitgenössische Literatur über die Tätigkeit des Diplomaten im 15. und 16. Jahrhundert. Methodisch wird damit ein entscheidender Schritt vollzogen: Enthält diese Literatur den Kanon der frühneuzeitlichen Verhaltens- und Kleidungsnormen, so lassen sich nun die Diplomatenporträts auf eine dem zeitgenössischen Rezipienten entsprechende Betrachtungsweise beziehen. Erwähnt wird das bereits im Jahr 1436 edierte *Handbuch für Diplomaten* von Bernard du Rosier, der 1528 veröffentlichte Traktat *Il Cortegiano* von Baltassare Castiglione, Alberico Gentilis Publikation *De Legationibus Libri Tres* aus dem Jahr 1585 sowie die Schrift *El Embajador* von Don Juan Antonio de Veras, erschienen im Jahr 1620. Die Publikationen entfalten Lydia Rosía Dorn zufolge „Tugendlehren, die zukünftigen Botschaftern und Gesandten erstrebenswerte Vorbilder vermitteln sollten“.¹⁹ Berücksichtigt wird von der Autorin hauptsächlich Castigliones *Il Cortegiano*. Anhand dieses Textes prüft sie, in welcher Weise die in den Traktaten vorgetragene Codes in Van Dycks Diplomatenporträts von George Gage (1622) und Cesare Alessandro Scaglia (1634/35) zum Tragen kommen. Dazu zählen Eigenschaften wie etwa Beredsamkeit, Durchsetzungsvermögen, Mäßigung, Treue und

18 Zu den Hinweisen auf die Funktion des Doppelporträts Holbeins d. J. als Freundschaftsbildnis: Beyer 2002 (wie Anm. 10), S. 128; vgl. über die Objektvielfalt, die in dem Gemälde präsentierten wird, und ihre Bedeutung: Tristan Weddigen, „Im Blickwinkel des Todes. Holbeins ‚Gesandte‘ und die Malerei als exakte Wissenschaft“, in: *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Martin Gaier, Bernd Nicolai und Tristan Weddigen, Trier 2005, S. 369–384.

19 Vgl. über das Brüchig-Werden der Mimesis und das Einsetzen der Ästhetik im 18. Jahrhundert: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008, S. 37–42.

Arbeitsmoral. Auch gehören Körperhaltung, Redegesten und Mimik dazu, Präsentationsweisen also, die an die Rhetorik Quintilians und Ciceros anknüpfen. Es ist ein nicht zu unterschätzender Verdienst der Studie Dorns, diese Diplomatentraktate auf die Porträtmalerei zu beziehen. Soziale Skripte wie diese gewähren Einblick in Verhaltensnormen und Etikette am Hof und machen einen Teil der Darstellungsnormen des Diplomatenbildnisses dechiffrierbar.

Überraschend ist die Extension des Untersuchungsgebiets auf Diplomatenporträts, die im 17. und 18. Jahrhundert zwischen Europa und dem Nahen Osten kursierten und zwar deshalb, weil damit der Untersuchungsrahmen für eine Malerei geöffnet wird, die vollkommen anders gelagerte kunstgeschichtliche und kunsttheoretische, respektive konzeptuelle Voraussetzungen zeitigt. Den Blick auf politische Beziehungen zu wenden, die Europa mit den arabischen Nachbarländern verbinden, ist dennoch einleuchtend: Macht diese Hinwendung doch zusätzlich auf die Bedeutung des Diplomatenporträts im Dienst internationaler Politik aufmerksam. Vergleichbar mit den Missionsbestrebungen der Jesuiten in China und Japan, tritt in diesen Bildnissen ein Phänomen zum Vorschein, dass auf das Engste mit dem Begriff des Exotismus zu verbinden ist. Die Auseinandersetzung der Autorin mit den europäischen Vorstellungen von Personen aus dem arabischen Kulturraum ist also mehr als folgerichtig. Von Interesse sind für die Autorin Darstellungsweisen arabischer Personen und europäischer Diplomaten, die im Nahen Osten auf politischer Ebene tätig waren. Dabei werden die Bildwerke nach den in ihnen enthaltenen Kodierungen des Fremden befragt. Unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Rezeptionsgewohnheiten richtet sich das Augenmerk zudem auf die Analyse europäischer Vorbehalte gegenüber den Machthabern aus der arabischen Welt. Die mit den Türkenkriegen verbundene Skepsis gegenüber dem Fremden wird prononciert. Demgegenüber kommen ‚Fiktion‘ und ‚Faszination‘ als Spielarten eines Phänomens des Exotismus zu kurz.²⁰ Hilfreich wäre gewesen, das Verhältnis Europas zum arabischen Raum mit jenem zu China zu vergleichen. Wird doch das fernöstliche Land in Reiseberichten und Schriften, wie etwa der 1667 edierten *China monumentis* von Athanasius Kircher, als ein in Hinblick auf Kultur, Gesellschaft und Politik mustergültiges Land beschrieben. Obleich man Erläuterungen vermisst, die die außereuropäische Perspektive der Diplomatenporträts kontextualisieren, stärkt dieses Ausweiten auf Beispiele des Nahen Ostens den hauptsächlich historischen Blick auf die Malerei des Diplomatenporträts.

An dieser Stelle ist auf die Problematik der Präsenz des Individuums im Porträt der Neuzeit zurückzukommen. Wie oben bereits erwähnt, begreift die Autorin Gestik, Mimik und Kleidung als Mittel, den Dargestellten in der von ihm gespielten Rolle als Diplomat zu porträtieren. Nicht also das Individuum steht nach Lydia Rosía Dorn im Zentrum eines gemalten Porträts, sondern der Dargestellte auf der Bühne der Diplomatie. Dies ist der Grund, weshalb die Autorin vom Diplomaten-

20 Dorn 2017 (wie Anm. 12), S. 127.

porträt als „Rollenporträt“ spricht²¹: Das Individuum ist lediglich ein „Modell“, das eine politische Aufgabe übernimmt und damit eine seinem eigenen Wesenskern fremde „Rolle“ ausübt.²² Alles, so lautet die These der Autorin, was die Individualität der Person ausmacht, tritt zugunsten dieses politischen Rollenspiels zurück.

Diese Zuspitzung des Diplomatenporträts auf die Darstellung der bloßen Profession bedarf einer näheren Betrachtung. In ihren Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Individuum und Rolle bezieht sich die Autorin auf Überlegungen von Gottfried Boehm zur Darstellungsweise des Individuellen im Porträt. Boehms Feststellung, dass beim frühneuzeitlichen Porträt die „soziale Rolle [...] zur Individualisierung“ zählt, nimmt die Autorin zur Kenntnis, zieht jedoch nicht die für eine Porträtanalyse von auf Schauplätzen der Politik agierenden Personen nötige Konsequenz. Auf diese Weise bleiben Merkmale der Porträtmalerei ungenannt, die bei der Untersuchung des Bildnisses eines Herrschenden oder Diplomaten hilfreich sind.

Gottfried Boehm zeigt, dass in einem Rollenporträt das Individuelle nicht verloren geht.²³ Die Person tritt lediglich hinter der Rolle zurück, das heißt ihre Präsenz bleibt gewahrt: Die „Individualität“ wird „subordiniert“.²⁴ Das Bildnis des Dogen Leonardo Loredan von Giovanni Bellini macht dieses Subordinieren des Individuellen gegenüber seiner nach außen vertretenden Rolle deutlich.²⁵ Es „führt uns niemanden vor, der den Dogen ‚spielt‘“.²⁶ Denn das Spielen dieser Rolle eines Staatsoberhauptes der Republik Venedig ist „an der Individualität festgewachsen“.²⁷ Und zwar in einer Weise, dass sie „in der Rolle, unter der sie sichtbar wird, einen durch sie nicht zu vereinnahmenden Mehrwert“ besitzt.²⁸ Die „unaufhebbare Andersartigkeit des Porträtierten“ scheint durch die „Rollenattribute“ hindurch.²⁹ Allein der unbewegliche Blick, die starre aufrechte Körperhaltung, die repräsentative Kleidung können täuschen. Die Annahme, dass das Individuum hinter diesen Rollenmerkmalen, die ein Staatsmann übernimmt, verloren geht, erweist sich als nicht haltbar. Denn gerade in Bezug auf das Politische konstituiert sich die Individualität: Das rechte Antlitz des Dogen im von schräg oben einfallenden Licht zeigt sich weitgehend ohne Makel. Die ins Halbdunkel gehüllte linke Gesichtshälfte ist hingegen von Falten und Furchen

21 Zur Verbindung des Fremden mit dem Exotischen: Carlos Rinçon, s. v. „Exotisch/Exotismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, *Dekadent – Grotesk*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. Weimar 2001, S. 338–366.

22 Dorn 2017 (wie Anm. 12), S. 27.

23 Ebd., S. 28.

24 Zum Übergang von der Einheitsphysiognomie zum Individualporträt in der griechischen Antike: Wulf Raeck, „Rolle und Individuum im frühen griechischen Porträt“, in: Martin Büchsel und Peter Schmidt, *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz am Rhein 2003, S. 29–42.

25 Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 90.

26 Zu Giovanni Bellinis Malweise, die den Gesichtsausdruck tendenziell individualisiert: Johannes Grave, „Zur Paradoxon ‚Macht‘ des Bildes. Giovanni Bellinis Pietà in der Bera“, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner und Christian Spies, *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München 2012, S. 298–301, hier S. 299–300.

27 Boehm 1985 (wie Anm. 26), S. 90.

28 Ebd.

29 Ebd.

gekennzeichnet. Um beide Seiten, die Rolle des Staatsmanns und des Individuums zusammen zu bringen, bedarf es laut Gottfried Boehm zeitlicher Momente. Darstellungsziel des Porträts ist kein „statischer Zustand“, sondern die „zentripetale[n] und zentrifugale[n] Kräfte im Charakter“.³⁰ Analoge Kräfte artikulieren sich in der Unregelmäßigkeit von Physiognomie und Gestik. Sie animieren ein Hin- und Herwandern des Blicks im Gemälde, der diese Unregelmäßigkeiten aufnimmt und auf den Dargestellten bezieht.³¹ Erst allmählich zeigt sich die Person in ihrer widerspruchsvollen Ganzheit. Das Porträt birgt also ein Wechselspiel zwischen Sozialem, das die erwähnte Rolle des Dargestellten figuriert, und Individuellem. Umgekehrt ist es gerade dieser Rezeptionsverlauf, der mit dem Leben des Porträtierten, das heißt mit den Erfahrungen, die sich mit ihm verbinden, korreliert. Es sind diese Asymmetrien, die die „Einheit der individuierten Person“ als Ähnlichkeit mit sich selbst gewährleisten.³²

ROBIN REHM
Regensburg

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Dass das Porträt der Frühen Neuzeit den Betrachtenden „subjektiv und affektiv“ auf der Ebene der „Illusion“ verwickelt, zeigt Marianne Koos. Sie expliziert, dass Malerei „nicht nur das Abwesende unmittelbar gegenwärtig“ macht, sondern „es zu einer ihrer vorrangigen Aufgaben“ zählt, „den Rezipienten auch emotional in das Dargestellte mit einzubeziehen.“ Marianne Koos, „Petrarkistische Theorie oder künstlerische Praxis? Zur Malerei des *Giorgionismo* im Spiegel des lyrischen Männerporträts“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München/Berlin 2003, S. 53–84, hier S. 53.



Andreas Stolzenburg und David Klemm (Hrsg.); Das Licht der Campagna. Die Zeichnungen Claude Lorrains aus dem British Museum London (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 13. Oktober 2017 bis 14. Januar 2018); Petersberg: Imhof Verlag 2017; 288 S., 176 farb. u. 5 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0616-2; € 49,95

Der vorliegende Band ist ein *kata-logos* im besten Sinne des Wortes und Konzeptes: solide und interessante Ergebnisse einer auch im Museum betriebenen Kunstwissenschaft (*logos*) begleiten ein herausragendes, aber gerade im deutschsprachigen Bereich noch viel zu wenig beachtetes Œuvre, die Zeichnungen des 1600 (oder 1604/1605) in Lothringen geborenen und 1682 in Rom verstorbenen Künstlers Claude Gellée, genannt Lorrain.¹

1 Im Folgenden verwende ich die Namensbezeichnung ‚Lorrain‘, nicht die in England übliche, und auch in diesem Katalog praktizierte Benennung durch seinen Vornamen ‚Claude‘.