

der Wahrheit gibt es keine Abweichungen oder schamhaften Ausflüchte. „Hodler verabschiedet sich von der herkömmlichen Ikonografie der Wahrheit, um stattdessen eine eigene, zunächst spiritistisch-symbolistische und eine immer mehr ins Zentrum rückende stilisierende Bildfindung zu erschaffen.“ (179) Betrachtet man die Figur in *Der Tag* als Vorbild für die mehrfigurige Komposition, wird deutlich, dass Hodler die Wahrheit mit dem Tag in Eins setzte, wodurch eine Deutung der dunkel verhüllten männlichen Figuren als sich zurückziehende Nacht nahegelegt wird. Eine Ideenskizze von etwa 1895 wartet mit einer noch anderen Szenerie auf: *Jeunes gens consultant la Vérité*, junge Menschen strömen in Anbetung auf die zentrale Figur zu. In der skizzenhaften Abkürzung wird die formale Nähe zum Gekreuzigten augenscheinlich. „Zunächst vermittelt *Die Wahrheit II* den Eindruck, dass die weibliche Figur in ruhiger Statik ihre Position eingenommen hat und dadurch einen Kontrast zu einer bewegten Männergruppe bildet. Doch Hodler, der mit dem modernen Tanz, der Eurythmie und der rhythmischen Gymnastik seiner Zeit vertraut war, formt seine Wahrheit nicht als statuarische Skulptur wie Botticelli, sondern verleiht ihr eine tänzerische Pose.“ (181) Hodlers Gemälde ist „gemalte Choreografie“. (181)

Der Katalog *Hodler // Parallelismus* bietet eine intensive Beleuchtung des Gesamtwerks des Künstlers unter dem Filter der von ihm selbst ausgerufenen Parallelismusforderung. Dass Hodler damit die Grenzen zum Dogmatischen nicht selten überschritt, wird in den Ausführungen deutlich und wurde auch von den Zeitgenossen wahrgenommen. Seine Werke nur unter diesem Aspekt zu betrachten wäre eindimensional, auch wenn der Künstler selbst offenbar besessen war von der Idee des Parallelismus. Am Ende der Lektüre schließt man sich gerne Koloman Mosers Einschätzung an.

BARBARA MUHR
Universität Regensburg



Daniel Berndt, Lea Hagedorn, Hole Rößler und Ellen Strittmatter (Hrsg.); Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart; Göttingen: Wallstein 2018; 460 S.; 182 z. T. farb. Abb.; ISBN 978-3-8353-3317-8; € 29,90

Mit dem vorliegenden Band hat das Projekt ‚Bildpolitik. Das Autorenporträt als ikonische Autorisierung‘ des Forschungsverbundes ‚Marbach Weimar Wolfenbüttel‘ (MWW) seine interdisziplinären und medienübergreifenden Forschungen zu einem Abschluss gebracht. Nichts weniger als die beiden großen Bereiche Porträtpolitik und Autorschaft wurden dabei in einer epochenübergreifenden Langzeitperspektive von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart mit ihren Strategien und Praktiken untersucht. Fokussiert auf die Frage der „ikonischen Autorisierung“ (10) wird anhand



Abb. 1: Jacob von Sandrart, Kupfertitel, in: Sibylla Schwarz, *Deutsche Poëtische Gedichte*, Danzig 1650 (150)

von Fallbeispielen der „Rolle des Porträts als Konstituens von Autorschaft“ (12) nachgegangen, wobei Autor nicht bloß eine „dem Text vorgängige und souveräne Instanz“ (12) meint. Um den Einsatz von Bildern als Strategie, „um Autorschaft zu behaupten, auszustellen und mithin einem Subjekt das damit verbundene soziale und symbolische Kapital zuzueignen“ (12), zu analysieren, hilft der interdisziplinäre, epochen- und medienübergreifende Blick, den der Sammelband zusammenführt. Konsequenterweise werden dabei Schlaglichter gesetzt, die vor allem zwei Felder des Forschungsverbundes repräsentieren – die Druckgraphik der Frühen Neuzeit und die Fotografie des 20. Jahrhunderts.

So befassen sich zwei Drittel des Bandes mit den ikonischen Codes des 16. bis 18. Jahrhunderts, der Image- und Traditionsbildung von Autorschaft und den Praktiken der sozialen Steuerung. Besonders langlebig erweist sich die Überzeugung, der Visualisierung des Geistes durch die Physiognomik beizukommen. Dabei geht es nicht zwingend um Ähnlichkeit, sondern um eine überzeugende Affektstrategie, wie Hole Rössler anhand fingierter (fiktiver) Autorenporträts zeigt (31–58). Dem Konkurrenzkampf der Verleger dient eine enge Verbindung von Porträt und Werk, denn das



Abb. 2: Joachim von Sandrart, Frontispiz mit Opitz als Mittler zwischen den antiken und modernen Dichtern, Kupferstich, in: Martin Opitz, *Opera Poetica*, Breslau 1689 (198)

Konstruieren eines Autor-Charakters aus seinen Schriften und Selbstzeugnissen legitimiert ein fingiertes Porträt (etwa im Falle der Verwechslung von Erpold Lindenbrog mit seinem Sohn Friedrich oder des vermeintlichen Bildnisses Johannes Reuchlins nach dem Martin Luther-Typus). Damit kann das fiktionale Porträt zudem simulierend oder dissimulierend eingesetzt werden, es kann Autorschaft kaschieren oder behaupten – eine Konstruktion, die besonders für das pseudonyme Autorporträt auch im 20. Jahrhundert noch eine große Rolle spielt.

Das Beispiel Erasmus von Rotterdam in einen Band zu Bildnispolitik aufzunehmen, versteht sich fast von selbst, betrieb der Gelehrte doch in besonders ausgefeiltem Maße und mithilfe berühmter Künstler (Hans Holbein, Albrecht Dürer) seine Vermarktung als Autor in verschiedenen Bildmedien. Thomas Weigel referiert dies in einem kenntnisreichen Überblick über die Adressaten dieser Porträtpolitik, den Konnex mit Erasmus Schriften und seinem Schriftwechsel vor dem Hintergrund der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur sowie dem für die Ikonografie der Bildnisse und ihrem Verhältnis von Schrift und Bild wichtigen Künstlerwettbewerb (59–85). Die Doppelung

von Schrift und Bild beschäftigt auch Andreas Bässler in seinem Beitrag zu humanistischen Memorialbildnissen (87–107). Mit dem Anspruch des *exemplum*-Charakters (Seneca) oder der Doppelbedeutung von Epitaphien (Konrad Celtis) wirken besonders Typenbilder besonders stark. So wie das Grabmonument schon zu Lebzeiten geplant wird, können auch Autorporträts gezielt zu Sterbe- oder Totenbildnissen werden. Die Bildnisvitensammlungen nutzen diesen Umstand zur Verlebendigung der Toten durch das Bild und die beigegebenen Gedichte, die mithilfe der Sprache das Sprechen des Autors simulieren. Doch nicht nur das Bildnis, auch der Inhalt des Buches kann durch das Autorporträt verlebendigt werden, wie Henrike Haug in ihrem erhellenden Beitrag (109–129) zeigt. Autoren naturwissenschaftlicher Gebiete (Mathematik, Anatomie, Astronomie, Geographie) erhalten auf den Titelblättern ihrer Werke häufig ein charakterisierendes Werkzeug als Attribut, um ihr praktisches Wissen zu autorisieren, aber auch, um dem Leser zu suggerieren, „er könne durch den Akt des Lesens an dem hier verkörperten praktischen Wissen teilhaben“ (113). Haug wertet dies (ohne eine strikte Typologie vorzugeben) als ikonografische Ergänzung, die inhaltlich einen neuen Gelehrtenstatus im 16. Jahrhundert visualisiert. Anhand der multiplen Bedeutung des Zirkels (als Instrument der Vermessung der Welt, als Hinweis auf die Schöpfung und der damit verbundenen Stellung des Menschen als nur nachäffender Instanz) führt sie die unterschiedlichen Verknüpfungen von Attribut und Autorschaft vor.

Dass Autorschaft auch in der Frühen Neuzeit zwar männlich konnotiert, aber nicht allein männlich besetzt war, führen die folgenden beiden Beiträge vor Augen. Ulrike Ilg widmet sich dem weiblichen Autorporträt des 15. bis 17. Jahrhunderts (131–149), das erstaunlich wenig Bildmaterial generiert hat, obwohl weibliche Autorschaft keineswegs ein marginales Phänomen war. Auffällig ist zudem, dass weibliche Autorporträts betont weiblich konnotiert sind und stärker dem Tugendkanon als der Gelehrsamkeit verpflichtet sind – was zu der insgesamt deutlich stärkeren Typisierung weiblicher Porträts in diesem Zeitraum passt. Die moralische Verwerflichkeit, die besonders in Italien durch die problematische Überlagerung von weiblicher Autorschaft mit der Rolle der *cortigiana onesta* dominant war, ließ viele Frauen unter Pseudonym publizieren. Ilg führt demgegenüber Beispiele aus der Buchgrafik an, die das Leseerlebnis von Liebhabern und Kennern als individuelle und private Erfahrung kennzeichnen sollen (143). Doch bleibt auch hier eher der soziale Rang (durch Kleidung, Schmuck und Frisur) als die Autorschaft die bestimmende Komponente. Die somit fehlende Bildtradition ließ nach 1650 vermehrt die Produktion von fiktiven Autorinnenporträts aufkommen.

Im Beitrag von Monika Schneikart (149–171) wird das Thema fortgeführt, hier mit dem Fokus auf weibliche Autorschaft im 17. Jahrhundert in Deutschland. Interessanterweise gehorcht die Edition der *Deutschen Poëtischen Gedichte* von Sibylla Schwarz „den Produktionsregeln des literarischen Systems der Zeit“, d. h. den „Formen der editorisch-medialen Inszenierung von männlicher Autorschaft“ (154). Schneikart unterscheidet dabei überzeugend Kupfertitel und Autorporträt als zwei Inszenierungsformen – historisch-mythologisch und zeitgenössisch-rollenspezifisch.

Dass sowohl das gestochene Bildnis (von Jacob von Sandrart) als auch die Herausgabe des Werkes (durch Samuel Gerlach) in der Verantwortung von Männern lag, verstärkt nur die Bedeutung sozialer Produktionsbedingungen, die im männlichen Autorbildnis nicht in gleichem Maße aufscheinen. Dass das Autorporträt aber auch für Schriftstellerinnen von enormer Wichtigkeit war, bezeugt Catharina Regina von Greiffenberg, wenn sie von der „rezeptionssteuernde[n] Leistungsfähigkeit des Porträts im gedruckten Buch“ schreibt (167).

Achim Aurnhammer nimmt wieder stärker den Bereich der Selbstinszenierung der Autoren in den Blick. Er analysiert präzise, wie Martin Opitz sich selbst als deutscher Nationaldichter in antiker Tradition und als *exemplum* für die Nachfolge stilisiert und dies erst nach seinem Tod durch das Autorporträt fortgeführt wurde (173–208). Während besonders die Bedeutung von Porträtdichten für die Genese des Autorbildes zu Lebzeiten von Opitz wirken, wird das visuelle Bildnis des Dichters erst in der postumen Ausgabe der *Deutschen Poemata* (1641) berücksichtigt, wobei auch hier die Rezeption maßgeblich durch ein Epigramm bestimmt wird. Die Referenz zu Apoll und die Inszenierung in Gruppenbildnissen auf dem Parnass fassen die nationale *exemplum*-Inszenierung in ikonografische Formeln, die eine *translatio literarii* der Antike nach Deutschland vermitteln soll. Die damit zusammenhängende kulturgeografische (De-)Kanonisierung wurde schließlich in der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Zeit der Aufklärung unter Verwendung der gleichen Symbolik nicht mehr als nachahmenswertes Vorbild, sondern zeitkritisch bewertet.

Einer weiteren Selbstinszenierung barocker Autorschaft widmet sich Anna Schreurs-Morét in ihrem Beitrag zu Joachim von Sandrart (209–233). Dabei erläutert sie kenntnisreich das Autorporträt als ikonische Rahmung und im Kontext weiterer Darstellungen in der *Teutschen Academie* vor dem Hintergrund von Sandrarts Überzeugung, „mit Kunst und Literatur eine verbindende, konfessionsübergreifende ‚Sprache‘ zu besitzen“ (211). Titelei, Autorporträt, Lobgedichte und Kupferstiche in Band 3 der *Teutschen Academie*, der mythografischen Schrift *Iconologia Deorum* (mit dem Abschnitt „Ehrenpreiß“ zum Ruhme der Fruchtbringenden Gesellschaft, dessen Mitglied Sandrart selbst war) markieren diesen Anspruch einer kulturellen Erneuerung von Sprache und Dichtkunst sowie des intellektuellen Niveaus von Kunst. Die in der Abfolge der Kupferstiche angelegte zyklische Vorstellung, die Antike und Moderne, Süden und Norden nach dem Urzustand des Chaos in eine friedensreiche Ordnung unter der Herrschaft Apolls auf dem Parnass überführt, lässt deutlich auch die zeitgeschichtlichen Umstände nach dem Dreißigjährigen Krieg erkennen. Mit einem Sprung ins 18. Jahrhundert und nach England verfolgt Malcolm Baker in Porträtreihen und Einzelblatt-Darstellungen die Bildpolitik kombinierter Autorenbildnisse (235–251). Als Untersuchungsgegenstand dienen ihm die Editionen von Miltons *Paradise Lost*, deren Frontispize mit Gruppenporträts auf die zeitgenössische *Querelle des anciens et des modernes* reagieren. Trotz dieses Potenzials, das in einem größeren Kontext auch für die Bibliotheksausstattung (Bodleian Library Oxford) oder die Errichtung eines nationalen Pantheons (Westminster Abbey oder Poet’s Corner, Temple of British Worthies, Stowe) dienen konnte, blieb das autonome Autorporträt gegenüber



Abb. 3: Samuel Hollyer, *Charles Dickens in seinem Arbeitszimmer*, 1875, Stahlstich (311)

Gruppendarstellungen dominant. Mit Lea Hagedorns Beitrag (253–282) gelang auch eine eher selten betrachtete Berufsgruppe in den Fokus. Der Verleger Friedrich Roth-Scholtz, Herausgeber von Porträt- und Wappenserien, nutzte mehrere Rollen der Selbstinszenierung in Frontispizen mit dem Ziel, als Aufsteiger kulturelle Autorität zu suggerieren. Besonders das familiäre und – damit verwoben – das berufliche Self-Fashioning im Netzwerk gelehrter Kreise prägen sein Porträt und seine dauerhafte Memoria. Zweifellos wichtig für die Personengeschichte des Buchgewerbes kann Roth-Scholtz letztlich aber doch eher als Sammler und Wissenspender denn als Autor bezeichnet werden. Damit kann Hagedorn überzeugend aufzeigen, wie die Formen des Autorporträts als ikonische Instanz auch andere an Publikationen beteiligte Personen nutzen, um sich mit dem sozialen und kulturellen Kapital des Autors zu schmücken.

Während die ‚Bildersäle‘ von Roth-Scholtz die Berufsgruppen des Buchmarktes versammeln, konzentrierte sich Christoph Martin Wieland eigens darauf, die physiognomische und schriftliche Imago der Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts zusammenzustellen. Hans Jürgen Scheuer erläutert die dabei auftretende Problematik, ein authentisches Bildnis zu gewinnen, wobei die Literaturkritik im besten Falle „das Porträt des Autors ganz aus der Physiognomie seines Stils“ (293) entwickeln sollte (283–301) – mit der bekannten bildskeptischen Attitüde. Dabei verfolgt Scheuer, wie Wieland mit dem umfänglichen Anspruch seiner literaturkritischen Physiognomik

umgeht, Porträt und Schriftimage „wechselseitig aus ihrer jeweiligen Zufälligkeit, Defizienz und Okkasionalität zur imaginären Präsenz und Evidenz eines Lebensbildes“ zu erhellen. Wielands Konzept von Autorinnen- und Autorbildern, wie er sie im *Teutschen Merkur* publizierte, kann mit Scheuer zu Recht als Anfang einer literaturkritischen und kulturgeschichtlichen Erschließung der Frühen Neuzeit (301) bezeichnet werden. Die folgenden Beiträge widmen sich verstärkt der Rezeptionsästhetik und dem Medium Fotografie. Hier ist der Bezug zur Studie von Matthias Bickenbach deutlich, der 2010 feststellte: „Welche Problematik mit dieser Sichtbarkeit des Autors verbunden sind [sic], ist Teil einer Mediengeschichte dieses visuellen Paratextes der Literatur, die bislang kaum in den Blick genommen wurde.“¹ Die Funktion von Autorenfotos aus soziokultureller und mediengeschichtlicher Sicht zu analysieren, nimmt sich der Sammelband zwar mit ähnlichen Schwerpunktsetzungen vor, geht aber über Bickenbachs grundlegende Überlegungen mit weiteren Beispielen hinaus.

Wolfgang Brückle arbeitet heraus, dass das Motiv des Schriftstellers am Schreibtisch Ende des 19. Jahrhunderts nicht eigentlich den Autor bei der Arbeit zeigt, sondern das Haus des Dichters zum Thema macht (303–324). Dies erläutert Brückle mit dem Drang der Öffentlichkeit, Einblicke in den privaten Raum des Dichters und seinen Alltag zu bekommen. Der gestaltete Raum wird dabei zur Materialisation des Schriftstellerlebens erklärt, zur Physiognomie des Geistes – ähnlich den zeitgenössischen Epochenräumen in Museen. Die damit ebenfalls verbundene Überzeugung von Überdauerung und Vergegenwärtigung macht die bildliche Anwesenheit des Autors schließlich überflüssig. Brückle untersucht dabei auch dezidiert das Medium Fotografie, das der performativen Herstellung von Bildern zuarbeitet, die mit dem Einblick in das Haus des Autors einen „Entfaltungsraum für die Gesten und Posen“ anbieten – und eine ebenso zeichenhaft wie hochgradig inszenierte Form des Autorporträts erzeugen.

Thomas Rahn konzentriert sich im Anschluss noch genauer auf das Motiv des Schreibtischs des Autors in der Fotografie (325–351). Als Scharnier zwischen Innen- und Außenwelt funktioniert der Schreibtisch, so zeigt Rahn anschaulich, als Bildelement, das Physiognomie und Charakter anzeigen soll. Dies führt zu durchaus problematischen Äquivalenzen zwischen der sichtbaren (Un-)Ordnung auf dem Schreibtisch und der Arbeitsweise beziehungsweise dem Werk des Autors. Denn nicht das Schreiben wird gezeigt, der Schreibtisch fungiert vielmehr als „Bühne der fertigen Bücher“ (334), auch wenn die Rahmenbedingungen und das Arbeitsambiente als Anzeige der produktiven Tätigkeit dargestellt werden. Diesen Charakter verschleiern jedoch Darstellungen, die den Computer als Arbeitsinstrument zeigen und sie drohen, so Rahn, das Autorporträt der Warenästhetik anzudienen.

Ellen Strittmatter nimmt mit den „Bedeutungsdimensionen von Gesichtern und Fotografien im Werk- und Nachlasskontext“ von Alfred Döblin den Autor und seine Bildnispolitik in den Blick (353–375). Anhand von Döblins fototheoretischen Schriften

1 Matthias Bickenbach, *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*, München 2010, S. 9.



Abb. 4: Ricarda Schwerin, Hannah Arendt, 1961 (404)

und dem poetologischen Potenzial, das er der Fotografie zuspricht, geht sie fundiert den Selbstinszenierungen seines eigenen Bildes nach.

Ebenfalls an einer ausgewählten Autorpersönlichkeit, nämlich Heinrich Böll, und dessen Verhältnis zum Bild (speziell der Fotografie) geht Miriam Halwani dem Phänomen *Publicity* nach (377–388). Dabei beleuchtet sie das ambivalente Verhältnis Bölls gegenüber der Fotografie und der mit ihr verbundenen medienwirksamen Zelebrierung seiner Person. Während es ihm gelang, durch weltzugewandte bescheidene Fotografien, die sozialen Anliegen seiner Texte zu verbreiten, blieben die Fotografien einer medienspezifischen Wirklichkeit verhaftet, traten in eine Konkurrenz zum poetischen Werk und führten zu einem Verlust des Privaten und Geheimnisvollen – für Böll durchaus Werkvoraussetzungen.

Auch der anschließende Beitrag von Daniel Berndt beleuchtet das Verhältnis des Autors zur Fotografie und Öffentlichkeit, speziell am Beispiel Hannah Arendt (389–408), die möglichst offen und direkt im eigenen Porträt gezeigt werden sollte. Wie schon in den vorangegangenen Aufsätzen steht vor allem das öffentliche Image im Mittelpunkt der Analyse, was zuweilen die Frage nach der Spezifik des Autorporträts in modernen Medien beim Leser aufkommen lässt.

Mit dem letzten Beitrag von Jonathan Long wurde ein guter Schlusspunkt gewählt, geht es ihm doch noch einmal grundsätzlich um die Phänomene Medienpräsenz, Publikumserwartung und Selbstinszenierung des Autors im Verhältnis zu seinem Werk (409–427). Auch Physiognomie und Maske werden noch einmal als auch für das moderne Autorporträt konstitutive Elemente betrachtet. Die bildpolitische Funktionalisierung beschreibt Long dabei aus der Warte des Literatur- und Kulturbetriebs unter Einbeziehung der Autorenlesung und dessen fotografischer Inszenierung

mittels stillgestellter Gestik, Attributen, Präsenz, Stimme und Blicke. Damit schließen diese Analysen des modernen Kulturbetriebs an die frühneuzeitlichen Untersuchungen an, offenbaren langlebige Ikonografien und Parameter der Inszenierung.

Die *longue durée*, die der Sammelband abdeckt, erweist darüber hinaus insgesamt eindrücklich, wie insbesondere die Parameter Physiognomik, Inszenierung, Konstruktion und Maske über Jahrhunderte hinweg bestimmend für das Autorporträt bleiben und medienübergreifend Gültigkeit behalten. Dies kann der Leser auch durch die zahlreichen Abbildungen nachvollziehen, die in ihrer Prägnanz die Argumentationen der Texte vorzüglich unterstützen. Durch den interdisziplinären Ansatz, den die Gruppe der Autoren (Kunsthistoriker, Literatur- und Theaterwissenschaftler) einbringt, wird das Phänomen Autorporträt und speziell das Element Bildnis aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet. Dass hierbei auf eine übergeordnete Typologie verzichtet wurde, kommt der Variationsbreite der Beiträge nur zugute. Naturgemäß kann ein solcher Sammelband nur Schlaglichter auf ein so umfassendes Gebiet werfen, doch sind diese überzeugend gewählt und die Beiträge mit bekannten wie weniger bekannten Beispielen ebenso erhellend wie abwechslungsreich zu lesen. So schafft es der Sammelband, dazu anzuregen, weiter über das Phänomen Autorporträt zu reflektieren – das nächste Buch nimmt man nun aufmerksamer zur Hand.

CHRISTINA POSSELT-KUHLI
Hamburg



Eva Horn; Zukunft als Katastrophe; Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014; 480 S.; ISBN 978-3-10-016803-0; € 24,99

Der vorliegende Band erhielt bereits die Weihen der bundesdeutschen Tagespresse-Rezensionen. Die gut geölte Verlags-PR-Maschinerie sorgte dafür, dass er umgehend von der *Frankfurter Rundschau* (12.7.2014), der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (12.8.2014) und der *Tageszeitung* (23.8.2014) zumeist positiv besprochen wurde. Die *Süddeutsche Zeitung* (25.6.2016) bot der Autorin zudem ein Interview an, in dem sie die „Krisenhaftigkeit der Welt, in der wir leben“, bestätigen und zugleich darauf hinweisen konnte, wie komplex Krisen wie der Klimawandel sind und welche aufklärende Funktion die Fiktion von Literatur und Film ausübt.

Es handelt sich also um ein offenbar diskursbestimmendes Buch. Dessen spezifische literaturwissenschaftliche Ausrichtung soll in dieser Rezension weniger zur Sprache kommen als seine transdisziplinären Dialogangebote hin zur Bildwissenschaft und Kunstgeschichte (siehe dazu auch die folgende Rezension des Hamburger Katalogbuchs *Entfesselte Natur*, S. 81–93).