

Die Facebook-Fiktion. Bildnisse allerorten in der Renaissance

Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst. Bode-Museum, Berlin, 25.8.-20.11.2011; Metropolitan Museum, New York, 21.12.2011-18.3.2012. Kat. hg. v. Keith Christiansen und Stefan Weppelmann. München, Hirmer 2011. 420 S., Abb. ISBN 978-3-77743-581-7. € 47,50

Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500. Kunsthistorisches Museum, Wien, 31.5.-4.9.2011; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 16.9.2011-15.1.2012. Kat. hg. v. Sabine Haag, Christiane Lange, Christoph Metzger und Karl Schütz. München, Hirmer 2011. 352 S., Abb. ISBN 978-3-77743-701-9. € 39,90

Die erste Anweisung, die ich für das Ziehen aus [bzw. Zeichnen/Bilden nach] der Natur gebe, ist, dass der herausragende Maler [...] sehr wenige Personen male, und diese nach besonders einzigartigen Kriterien auswähle: So legt er die Vollendung und Sorgfalt [allein] in die Meisterschaft weniger Werke denn in die schiere Menge vieler. Dagegen scheinen einige ausländische Maler eine große Zahl von Personen nach der Natur zu bilden; wenn man freilich ihre Werke genau analysiert und sie nach ihren zugrundeliegenden [künstlerischen] Prinzipien beurteilt, dann verdienen sie es [eigentlich] nicht, betrachtet zu werden; [...].“ (Francisco

D’Holanda, *Do Tirar Polo Natural*, hg. v. José da Felicidade Alves, Lissabon 1984, 14; vgl. Raphael Fonseca, *Francisco de Holanda: “Do tirar pelo natural” e a retratística*, Campinas 2010).

Die Kriterien des ersten eigenständigen Traktats zur Porträtmalerei im frühneuzeitlichen Europa, von Francisco de Holanda 1549 vollendet, aber bis 1892 unpubliziert, sollten in mehrerer Hinsicht auch noch für die beiden spektakulären Porträtausstellungen des Jahres 2011/12 Geltung beanspruchen: Die eine zeigte in Berlin und New York mit 168 Exponaten die Gesichter der italienischen (Früh-)Renaissance, die andere in Wien und München mit 210 Katalognummern die Entdeckung des Menschen im deutschen Porträt um 1500. Beide Ausstellungen hatten ihre Exponate nach „einzigartigen Kriterien“ ausgewählt und versammelten Bildnisse in einer Qualität und Fülle, wie sie bislang so noch nicht zusammen zu sehen waren. Für die mediale Vielfalt von Malerei, Zeichnung, Druckgraphik, Medaille, Steinschnitt, Abguss, Relief und Skulptur war die Ausstellung *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian* 2008 in London Vorbild gewesen, deren Konzeption sich aber ansonsten von den beiden hier besprochenen Ausstellungen deutlich unterschied: In ‚nur‘ 98 Exponaten hatte man in London die Porträt-Produktion in ganz Europa vom späten 14. bis zur Mitte des 16. Jh.s vor allem unter funktionalen Gesichtspunkten in den Blick genommen.

„DIE MEISTERSCHAFT WENIGER WERKE – DIE SCHIERE MENGE VIELER“

Die Berliner Ausstellung war dagegen auf das italienische Frührenaissance-Bildnis von Donatello und Masaccio bis zu seiner Transformation durch Leonardo da Vinci und andere fokussiert. Die ersten drei Essays behandeln topographisch das Porträt in Florenz (Patricia Rubin), an den Höfen

Abb. 1 Andrea del Castagno (zu-
geschr.), Doppel-
porträt zweier An-
gehöriger der Fa-
milie Medici,
1440/45. Beide
Tafeln 52 x 29 cm.
Zürich, Kunsthaus
(Firenze e gli anti-
chi Paesi Bassi
1430-1530, 2008,
Kat.nr. 12)



(Nord-)Italiens (Beverly L. Brown; die Kurie oder Neapel kommen nicht vor) und in Venedig (Peter Humfrey). Übergreifende Fragen nach Ähnlichkeit und Wirkung des Porträts thematisieren in den beiden abschließenden Beiträgen Stefan Wepplmann und Rudolf Preimesberger (am Beispiel von Albertis Schriften). Die ‚Anfänge des Porträts‘ im 14. Jh., der ‚Vorlauf‘ der Ausstellung, werden an mehreren Stellen angesprochen, der chronologische ‚Endpunkt‘ um 1500 dagegen, Veränderungen und Kontinuitäten zum 16. Jh., nicht thematisiert (vgl. etwa Kat.nr. 39 oder 93 mit Bildnissen aus den Jahren nach 1500). Leonardos *Dame mit dem Hermelin*, ein Höhepunkt der Ausstellung, erhielt keinen Eintrag im Katalog (besprochen wird sie 70-76; vgl. Kat.nr. 54 eine Leonardo-Zeichnung). Dieser endet nun mit Jacopo de' Barbaris *Bildnis eines unbekanntes Mannes* mit Liebes-Allegorie auf der Rückseite (Kat.nr. 168; zur Verbindung von Vorder- und Rückseite Ulrich Pfisterer, Visio und Veritas. Augentäuschung als Erkenntnisweg in der nordalpinen Malerei am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit, in: *Die Autorität des Bildes*, hg. v. Frank Büttner/Gabriele Wimböck, Münster 2005, 151-203).

Wien und München spannten den chronologischen Bogen – anders als das „um 1500“ des Ausstellungstitels erwarten ließ – viel weiter: von 1360/65 (der Bildnistafel Rudolfs IV.) bis in die 1560er Jahre. Und die zwölf Essays eröffnen ein breites Fragenspektrum: die Konstellation der Anfänge (Stephan Kemperdick), die Künstlerpersönlichkeiten Dürer, Cranach und Holbein im Verhältnis zu unterschiedlichen Auftraggebern und andeutungsweise auch zu konfessionellen Umfeldern (Karl Schütz, Alice Hoppe-Harnoncourt, Jochen Sander), verschiedene Medien (Erwin Pokorny und Eva Michel, Jens L. Burk, Annette Kranz und Achim Riether), und auch hier intensiv Fragen nach Ähnlichkeit, Typus, Physiognomik und Erwartungshaltung (Christoph Metzger, Andreas Tacke, u.a.), nach Funktionen (Stefan Krause) und nach der Kleidung im Porträt (Anna Moraht-Fromm). Ausstellungspräsentation und Katalog verwiesen gleich durch die ersten Werke mit ihren ganz unterschiedlichen Porträtmodi und -funktionen (Kat.nr. 1-4) – einem Christus-‚Bildnis‘, einem hochgradig stilisierten Jugendporträt Karls (V.) in Riefelharnisch, einem Totenbildnis und einem durch die Inschrift den



Abb. 2 Sandro Botticelli, Porträt einer Dame (,Simonetta Vespucci'), um 1475/80. 81,8 x 54 cm. Frankfurt, Städel Museum (Gesichter der Renaissance, Kat.nr. 20)

Wettstreit mit dem antiken Maler Apelles beschwörenden Männerbildnis des Hans Baldung Grien – auf die komplexe Vielfalt, die im Folgenden ausgebreitet wurde. Lukas Furtenagels Doppelbildnis des Malers Hans Burgkmair und seiner Frau Anna, die einen Spiegel hält, in dem beide nochmals als Totenschädel erscheinen, entließen den Besucher bzw. Leser mit Hinweisen auf die moralische und künstlerische Selbstreflexion, die das neuzeitliche Porträt ebenfalls in neuer Weise verlangte.

Insgesamt sah sich die Berliner Ausstellung mit Herausforderungen konfrontiert, die bereits Francisco de Holanda mit seiner bedingungslosen Bewunderung der italienischen Renaissance-Kunst angedeutet und die trotz aller Erweiterung des Wissens, trotz aller wissenschaftsgeschichtlichen und methodischen Kritik an diesem Epochenbild seither und nach wie vor die Vorstellung von ‚der Renaissance‘ beeinflussen. So signalisierten die *Gesichter der Renaissance* schon durch die Auswahl der Werke, dass die entscheidenden Innovationen auf dem Feld der Porträtdarstellung beim profanen, beweglichen, ‚autonomen‘ Bildnis, vor allem der Tafelmalerei und

ausgehend von Florenz, gesehen werden müssten. Dagegen provozierten die weniger ‚vorbelasteten‘ deutschen Objekte in Wien und München (die immer unter dem doppelten Einfluss von Burgund/Niederlanden und Italien wahrgenommen wurden) allein schon durch die versammelte ‚schiere Menge‘ der Porträts vor 1500, aber auch durch die mediale und thematische Vielfalt sowie die dadurch besonders anschaulich vorgeführten Innovationen und Qualitäten der Meister neben Dürer, Cranach und Holbein, vielfach eine Neujustierung von Blick und Erklärung.

„AUS DER NATUR ZIEHEN“

Francisco de Holanda benutzt im Titel seiner Abhandlung noch nicht die Gattungsbezeichnung ‚Porträt‘. Die zentralen sieben Kapitel zu den Teilen des Gesichts und zu Körper und Kleidung zeigen jedoch, dass er nicht die Naturnachahmung insgesamt, sondern allein deren Anwendung für das Bildnis im Blick hat. Seine Formulierung vom „tirar polo natural“ ist offenkundig Übersetzung und Explikation des italienischen Begriffs *ritrarre/ritratto*. In diesem Fall simplifiziert der ansonsten bestens informierte und äußerst reflektierte Francisco allerdings die italienischen Diskussionen um *ritrarre (del naturale)* – möglichst genaues, vermeintlich unverändertes Nachahmen der sichtbaren Natur – und *ritrarre il naturale* bzw. *imitare* – eine das Wesen interpretierende und den künstlerischen Zielen angepasste Naturnachahmung. Die Debatte um Darstellung des ‚äußeren‘ oder des ‚inneren Menschen‘, also um Individuum und Typus im Porträt, wird hier erstaunlich vereinfacht im Sinne von ‚Porträt als möglichst genaue Naturwiedergabe‘ dargestellt (vgl. zum Problem insgesamt den Essay von Weppelmann in Berlin 2011). Dabei hatte gerade auch der von Francisco verehrte Michelangelo für seine Porträts in der Neuen Sakristei ganz im Gegensatz dazu in Anspruch genommen, dass sie losgelöst von enger Naturnachahmung als Kunst-Bildnisse die Vorstellung von den Porträtierten in der Zukunft prägen sollten.

Die bei Francisco de Holanda weder terminologisch noch kunsttheoretisch präzise festgelegten Gattungsgrenzen des Porträts thematisierten bei-

de Ausstellungen eindringlich: die Spannungen zwischen Typus, Idealisierung und Naturnachahmung ebenso wie den Einsatz eines überzeugende Präsenz schaffenden ‚Porträtmodus‘ für Heilige, Helden/*uomini illustri*, Idealgeliebte oder etwa auch längst verstorbene bzw. im Aussehen unbekannte, für die genealogische Fiktion aber entscheidende Familienmitglieder – alles keine eigentlichen Porträts im heute geläufigen Verständnis. Deutlich wurde, dass eben nicht nur Typisierung und Idealisierung, sondern gleichermaßen auch der ‚Naturalismus‘ bildrhetorisch eingesetzt werden konnten (dazu aus entgegengesetzten Perspektiven etwa Martin Büchsel, Emotion und Wiedererkennbarkeit im Porträt der frühen niederländischen Kunst, in: *Städel-Jahrbuch* 20, 2009, 91-104 und Maria H. Loh, Renaissance Faciality, in: *Oxford Art Journal* 32, 2009, 343-363). Die spezifischen Lösungen und Leistungen der Renaissance werden dabei noch deutlicher, wenn man die früheren Bemühungen um die Darstellung individueller Merkmale nicht nur als ‚Vorstufen‘ betrachtet und andere (auch nicht-ikonische) Möglichkeiten, den „Schein der Person“ zu erzeugen, einbezieht (speziell für Italien fehlt eine Arbeit wie die von Valentin Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter*, München 2004; über das französische Material hinaus wichtig ist das Buch von Stephen Perkinson, *The Likeness of the King. A prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago 2009).

Die Ausstellung zu den „Gesichtern der Renaissance“ unterstützte Vorstellungen vom radikalen Neubeginn und von der ‚Entdeckung‘ des autonomen profanen (und mobilen) Bildnisses in der Frührenaissance, dessen Zweck primär darin bestand, das Aussehen einer Person zu dokumentieren und ihre weltliche Erinnerung zu sichern. Der chronologische ‚Vorlauf‘, vor allem aber auch die vermeintlich traditionellen Bildnisformen in religiösem Kontext, also etwa Stifter-, Rollen- oder Devotions- bzw. Votivporträts, spielten keine entscheidende Rolle (vgl. aber im Essayteil des Katalogs Abb. 1, 2, 6, 9). Leitmedium blieb letzt-

lich das Tafelbild. Dabei wäre zu fragen, ob für die konzeptuelle Genese des so verstandenen ‚autonomen Bildnisses‘ Medaillen und Zeichnungen nicht mindestens ebenso wichtig waren (vgl. Pokorny/Michel, 167). So wurde wohl immer schon über gut oder weniger schmeichelhaft getroffene Bildnisse diskutiert (vgl. die nordalpinen Beispiele bei Tacke). Besonders ausführliche Berichte dazu aus dem Italien des Quattrocento sind gerade anlässlich der Betrachtung von Medaillen und Münzen überliefert: König Alfonso von Neapel etwa rettete 1456 ein als „dick“ kritisiertes Konterfei des Herzogs von Mailand mit dem Argument, dieser ‚verkörpere‘ in seiner Leibesfülle doch den Reichtum und Luxus der Lombardei. Im postumen Inventar des Schlosses von Angers finden sich dagegen unter den Kunstschätzen des Königs René zwei Einträge zu ‚autonomen‘ Bildniszeichnungen – einmal eine Tafel offenbar mit acht aufgeklebten kleinen Zeichnungen zu den Anjou-Herrschern von Neapel-Sizilien (damit wohl vor 1442 entstanden; vgl. München 2011, Kat.nr. 25), dann ein Blatt mit dem 1466 verstorbenen Mailänder Herzog Francesco Sforza: „Item, unes tablettes de boys à huit fueilletz, où sont les pourtraitures tirées de plompt du roy de Sicille, de la royne, de feu mons^r de Calabre et autres seigneurs. [...] Item, une empreinte en plomb du feu duc de Millan Francisco Forcia.“ (A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René pour servir à l'histoire des arts au XV^e siècle*, Paris 1873, 262; 264, vgl. 263 für ein Mariendiptychon mit unbekanntem Stifterbildnis und 261 für die Verwendung des Verbs *portraire*. Auf das Sforza-Porträt verweist auch Erik Inglis, *Jean Fouquet and the Invention of France. Art and Nation after the Hundred Years War*, New Haven/London 2011, 37.)

„EINIGE AUSLÄNDISCHE MALER“

Der Mythos der Renaissance ist dekonstruiert, die wissen(schaft)sgeschichtlichen Konstellationen seit der Mitte des 19. Jh.s, die Jacob Burckhardt und andere so wirkmächtig von der „Entdeckung des Menschen“ sprechen ließen und die zu einer Wiederentdeckung des Frührenaissance-Porträts

führten, sind untersucht (Berlin, VI und 19-25). Wobei Burckhardt in seinem postum publizierten Fragment zum Porträt die Rolle des Trecento, der Bildnisse in religiösem Kontext und des Vorbildes niederländischer Malerei betonte und das früheste dokumentierte „Einzelporträt im Tafelbild“ dem Gentile da Fabriano zusprach (*Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898, etwa 168f.). Dagegen sah die Berliner Ausstellung, wie schon die Reihenfolge der Essays suggeriert, das ‚moderne‘ Porträt offenbar in Florenz entstanden. Den Katalog eröffnen neben Donatellos *Hl. Rossore* drei der sieben erhaltenen Temperagemälde auf Holz, die allesamt junge Männer in strengem Profil zeigen, zumeist mit den Künstlernamen Masaccio, Paolo Uccello und Domenico Veneziano in Verbindung gebracht und zwischen 1425 und 1440/45 datiert werden (hier am frühesten angesetzt Kat.nr. 2: Masaccio, Porträt eines Mannes, National Gallery Washington, um 1430-40; zusammenfassend etwa Miklós Boskovits, *Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco*, in: *Arte cristiana* 85, 1997, 255-263 und 335-342). Um 1440/44 setzt dann auch – und dies ist kaum bestritten – Filippo Lippi und anderer Serie von Frauenbildnissen im Profil ein.

Angesichts der unterschiedlichen Zuschreibungs- und Datierungsversuche der männlichen Profilbildnisse in den letzten 100 Jahren, aber auch angesichts der vermutlichen Verlust-Rate solcher Werke macht es keinen Sinn, hier diese Fragen erneut zu diskutieren. Allerdings würde man sich wünschen, dass zukünftig in Ausstellungen und Katalogen angesichts so offenkundiger Schwierigkeiten nicht weiterhin der Hauptehrgeiz eines Eintrags darin gesehen wird, einen Künstlernamen bereits in der Überschrift vehement zu postulieren (vgl. etwa Kat.nr. 22, 39, 125f.). Nicht zuletzt würden für Forschung wie Publikum die Herausforderungen, die selbst die Frührenaissance-Malerei in Florenz noch heute stellt – etwa mit ihren vielen dokumentarisch überlieferten Malernamen, für die wir kein einziges gesichertes Werk kennen –, viel deutlicher erkennbar als durch solche vermeintlichen ‚Lösungen‘.



Abb. 3 Botticelli, Porträt einer Dame am Fenster („Smeralda“), um 1470/75. 65,7 x 41 cm. London, Victoria and Albert Museum (Gesichter der Renaissance, Kat.nr. 14)

Von den nicht gezeigten vier Männerbildnissen im Profil findet sich eines auf einem *desco da parto*, zwei weitere in Washington und Norfolk gehörten offenbar zusammen, zeigen Vater und Sohn Olivieri in wohl nachträglich angefertigten Jugendbildnissen und hatten mit Impresen bemalte Rückseiten. Zwei (umstrittene) Medici-Porträts in Dreiviertel-Ansicht in Zürich von 1440/45 mit bemalten Rückseiten formen ein vergleichbares Diptychon (Abb. 1). Gegen die Vermutung einer Fälschung des 19. Jh.s argumentiert Miklós Boskovits mit Zuschreibung an Andrea del Castagno (in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530*, hg. v. Bert W. Meijer, Livorno 2008, 116-119 [Kat.nr. 12]). Das Prinzip, dass Vater und Sohn oder zwei Brüder sich in Profilporträts gegenüber stehen, ist im übrigen schon zuvor von Medaillen bekannt. Eine nachträglich gemalte Genealogie findet sich zu-

dem auf dem Tripelporträt der Familie Gaddi um 1400/20; Vasari überliefert für Zanobi Strozzi ein Medici-Doppelbildnis ebenfalls auf einem Bildträger. Die extrem längsrechteckige Tafel mit den ‚Fünf Erfindern der Perspektive‘ erinnert daran, dass auch Ruhm und Verehrung von *uomini illustri* auf ‚beweglichen‘ Porträts gefeiert werden konnten. Selbst vor diesem fragmentarischen Panorama wäre zu fragen, ob die ‚Autonomie‘ der restlichen männlichen Profilbildnisse nicht teils auch daraus resultiert, dass sie – ihres ursprünglichen Rahmens und Kontextes beraubt – für uns keine weiteren Informationen bieten?

Zwei der gezeigten Männerbildnisse erscheinen hinter einem mit großer Wahrscheinlichkeit aus der zeitgenössischen niederländischen Porträtmalerei übernommenen *parapetto*. Die beiden Zürcher Bildnisse greifen noch demonstrativer niederländische Neuerungen in der Personeninszenierung und ihrer minutiösen Nachahmung auf. Insgesamt lassen sich für praktisch alle genannten Aspekte der frühen Florentiner Porträts frühere oder zeitgleiche Entsprechungen nördlich der Alpen finden. Und dieser Austausch gilt auch während der nächsten Jahrzehnte: Fouquets bewundertes, heute verlorenes Konterfei des Papstes Eugen IV. mit zwei Begleitern aus den Jahren um 1445 etwa dürfte in Italien erstmals die Arme des Dargestellten in eine Bildnistafel integriert haben (vgl. Klaus Schwager, *Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV.*, in: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, hg. v. Martin Gosebruch/Lorenz Dittmann, Köln 1970, 206-234; *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, hg. v. François Avril, Paris 2003, 96-100 [Kat.nr. 2f.].) Erinnerung sei auch daran, dass Bartolomeo Fazio in seinen *De viris illustribus* von 1456 bereits für Gentile da Fabriano ein Gruppenbildnis von Papst Martin V. mit zehn Kardinälen überliefert.) Wenn es für Venedig tatsächlich zutrifft, dass dort erst um die Mitte des 15. Jh.s Bildnisse aus den Niederlanden bekannt wurden (so Humfrey, 50 und 57f.), dann gilt dies sicher nicht für den Rest von Italien.

Es ist daher fraglich, ob eine Konzentration auf Florenz und (Nord-)Italien angesichts des spätestens seit dem 15. Jh. zunehmend intensivierten

und in der Kunstproduktion relevanten Kulturtransfers die Situation wirklich zu erfassen vermag – zumal auch in Italien selbst Pisanello bereits zu Beginn der 1420er Jahre, Michele Giambono in Venedig zu Beginn des 1430er Jahre (Kat.nr. 139) Bildnisse produzierten, die in zeitgenössischer Wahrnehmung sicher nicht weniger innovativ waren als die Florentiner Beispiele. Albertis Selbstbildnis-Plakette entstand wohl um 1432/34 in Rom (Kat.nr. 60). Patricia Rubin eröffnet daher ihren Florenz-Essay mit einer Quellennotiz zum verlorenen Reiterbildnis des Mailänder Herzogs Filippo Maria Visconti, das für eine Votivstatue in S. Maria Novella, Florenz, als Vorbild dienen sollte. Beverly L. Brown verweist (30ff.) auf die nordalpinen Ursprünge des höfischen Porträtstils und Pisanellos Weiterentwicklungen. Und Peter Humfrey (55-58) deutet das Interesse des türkischen Sultans wie der ausländischen Besucher in Venedig am damals neuartigen Porträt an. Einige der in diesen Essays aufscheinenden Perspektiven hätten anhand der Exponate noch plastischer herausgearbeitet werden können.

„NACH IHREN ZUGRUNDELIEGENDEN PRINZIPIEN“

Ein besonderes Verdienst beider Ausstellungen ist es, nicht nur einzelne repräsentative Spitzenwerke, sondern teils ganze Bildnisgruppen aus unterschiedlichen Museen zusammengebracht zu haben, die einen exceptionellen Vergleich „nach ihren zugrundeliegenden Prinzipien“ ermöglichten. Für die *Gesichter der Renaissance* seien nur die Reihe von Bildnissen des (ermordeten) Giuliano und des Lorenzo de' Medici genannt (Kat.nr. 49-56), die Gruppe von Kinderbüsten wohl des Gian Cristoforo Romano (Kat.nr. 128-30) oder das Nebeneinander von Bronzebüste, Marmorrelief und Medaille des Giovanni Gioviano Pontano (Kat.nr. 135-137). Bei den deutschen Porträts ließe sich etwa auf den eindrucksvollen Raum mit der so ganz unterschiedliche künstlerische Intentionen verfolgenden Versammlung von Ganzfigurenporträts verweisen oder auch auf die Zeichnungs-Gruppe der sogenannten Augsburger Malerbildnisse (Kat.nr. 95-99), deren Au-

thentizität, Kontext und mögliche Funktion intensiver zu diskutieren wäre.

Ein weiteres ‚Prinzip‘ zeigte sich besonders deutlich beim Gang durch beide Ausstellungen: die verschiedenen Formate mit ihren unterschiedlichen Ansprüchen, Funktionen und Bedeutungen. Über die generelle Tendenz hinaus, dass Bildnisse immer größer werden, demonstrierte etwa die Zusammenstellung druckgraphischer Blätter in München eindrucksvoll, wie der kaiserliche Beamte Ulrich Varnbüler (Kat.nr. 6) im Dürerschen Holzschnitt dem rund drei Jahre früheren, exceptionellen Format von Dürers Kaiser Maximilian I. gleichkommt (in der Höhe sogar um 22 mm übertrifft, die Breite stimmt auf 2 mm überein). Andererseits scheint die nur ein Viertel hiervon ausmachende ‚Standardgröße‘ für Porträt-Kupferstiche der Zeit (die auch im formalen Aufbau mit zumeist knapper Bildnisbüste über einer Inschriftentafel in gewisser Weise einheitlich erscheinen) nicht nur durch die feinteiligere Technik bedingt. Vielmehr scheint jedes dieser Porträts auch mit der Möglichkeit und in der Hoffnung produziert, dass es individuell zusammengestellten Porträtsammlungen einverleibt werde und sich so über eine in Format und Aufbau vergleichbare Reihe zeitgenössischer *uomini illustri* definierte.

Aus der Berliner Serie von Frauenbildnissen stach die ‚Simonetta Vespucci‘ aus dem Frankfurter Städel (Kat.nr. 20; *Abb. 2*) allein schon durch ihre Größe (81,8 x 54 cm) so deutlich heraus (sie übertrifft nicht nur Botticellis nächstgrößtes Frauenbildnis, die sog. Smeralda, Kat.nr. 14, *Abb. 3*, um 16 cm, sondern sogar auch das postume Bildnis des Giuliano de' Medici in der Version aus Washington, Kat.nr. 52), dass dies wohl nicht allein mit der Funktion als *spalliera*-Gemälde zu erklären ist. Die Monumentalisierung dürfte die mythisch-ideale ‚Entrückung‘ in der Wahrnehmung unterstützt, die Frauengestalt kaum noch Assoziationen an Simonetta Vespucci oder eine andere reale Zeitgenossin geweckt haben, vielmehr als eine ideal-schöne Nymphe oder Muse (mit typischem Federschmuck auf dem Kopf) im Gefolge der Pallas Athena gedeutet worden sein.

Angesichts der neuen Grundlage, wie sie die beiden Ausstellungen und ihre Kataloge gelegt haben, würde man sich wünschen, dass es in Zukunft gelänge, für einige Bildnisse der Renaissance den ursprünglichen Verwendungs- und Wahrnehmungskontext – das visuelle und soziale ‚Netzwerk‘ – noch präziser zu rekonstruieren. Wie das Porträt Individuelles und Typisches vereint, damit es eine verstehbare Botschaft über eine Person vermitteln kann, so scheint auch die wissenschaftliche Erkenntnis auf diesem Feld in besonderem Maße auf der Synthese von größeren Zusammenhängen und einem *close reading* der Einzelfälle zu

beruhen. Nur so lassen sich über die Mechanismen und Spannungen von Fiktion und Enthüllung, von Unverwechselbarkeit und Normierung hinaus auch die ungewollten Effekte, die Zwänge und das mögliche Scheitern dieser Abbilder verstehen.

PROF. DR. ULRICH PFISTERER
Institut für Kunstgeschichte der
Ludwig-Maximilians-Universität,
Zentnerstr. 31, 80798 München,
Ulrich.Pfisterer@lrz.uni-muenchen.de

Vom Denken als zermürbendem Erregungszustand

Portraits de la pensée. Velázquez, Ribera, Giordano. Lille, Musée des Beaux-Arts, 11. März–13. Juni 2011. Catalogue publ. par Alain Tapié/Régis Cotentin. Paris, Chaudun 2011. 207 p., ill. ISBN 978-2-350-39112-0. € 27,00

Vermutlich wurde in Lille auf Plakaten deshalb mit dem *Democritus ridens* des Utrechter Johannes Moreelse geworben, weil dem gewitzten Ausstellungstitel *Portraits de la pensée* ein sprechender *langage visuel* beigegeben werden sollte. Allein quantitativ standen hingegen Ribera und die nea-

politischen *tenebrosi* (deren sinistre Bettler-Philosophen wenig Werbe-Freundliches haben) im Lichte der Aufmerksamkeit. Aber dies gehört schon zu den Unschärfen und Eigenheiten, die die Ausstellung – durchaus im Positiven – bestimmten.

Während man zunächst die kapitalen Werke vermisste, etwa Riberas Dresdener *Diogenes*, seinen so genannten *Demokrit* aus dem Prado oder auch den vermeintlichen *Euklid* aus Los Angeles, war man dennoch bald davon angetan, einmal nicht den Routinen einer auf *chefs d'œuvre* setzenden Ausstellungspraxis folgen zu müssen. In Lille wurde erfahrbar, welcher Thesaurus beachtlicher Malerei außerhalb des Kanons zu finden ist. Die ausgestellten Werke gestatteten zumal den Blick auf vernachlässigte Künstler und Aspekte, die dem Thema neue instruktive Sichtweisen hinzufügen. Auch dass dem Besucher auf diesem unvertrauten Terrain kaum nützliche Verständnishilfen (auch