

Das Porträt: Mobilisierung und Verdichtung

Kunstgeschichtliches Institut der
Philipps-Universität Marburg,
23.-25. Juni 2011

Programm: <http://www.uni-marburg.de/fb09/khi/aktuelles/tagungdasportraet>

Eine übergreifende Studie zu den vielfältigen Erscheinungsweisen des frühneuzeitlichen Porträts in seinen Gebrauchs- und Funktionszusammenhängen, in seiner Zugänglichkeit und seiner Sammelpraxis muss noch geschrieben werden. Die Marburger Tagung nahm sich dieses Versäumnisses an und richtete den Fokus bewusst nicht auf die hermeneutische Erschließung, sondern auf Objektcharakter und Kontext der behandelten Bildniswerke. Ästhetische Eigenschaften wurden zuvorderst in ihren Interdependenzen zu funktionalen Geboten und Entstehungsumständen diskutiert. Dabei ist den Organisatorinnen, Eva-Bettina Krems (Marburg) und Sigrid Ruby (Gießen), der repräsentative Querschnitt durch die materiellen Ausformungen der Gattung besonders zugute zu halten: Neben Tafelbild und Druckgraphik wurde die Verwendung des Konterfeis vom 15. bis ins 18. Jh. in Stammbüchern und Klebebänden, in Glasmalerei, skulpturalem Bildwerk und Preziosenkunst gleichermaßen befragt und das Bildnis in unterschiedlichen Diskursformationen sowie in seinem Verhältnis zur Wappenkunst beleuchtet.

Verbindendes Moment all dieser Erscheinungsweisen war die Suche nach medienspezifischen sowie -übergreifenden Ausprägungen von

Porträtkulturen, eine Suche, die im Hinblick auf die leitmotivischen Parameter Mobilisierung und Verdichtung erfolgte. Während letzteres Schlagwort die Akkumulation von Porträtwerken in Sammlungen oder auch die Verfestigung des Image in einer zunehmend standardisierten Bildnisproduktion zu fassen versucht, impliziert der ebenfalls vielschichtige Begriff der Mobilisierung vor allem die mediale Revolution um 1500 und die mit ihr einhergehenden, gewandelten Praktiken sozialen Bildtransfers. Veränderungen der Porträtkultur(en) bewegten sich im Spannungsfeld dieser beiden, die Tagung programmatisch strukturierenden thematischen Schwerpunkte – ein überzeugendes, konkret am Material aufgezeigtes Konzept, dem allerdings eine nicht immer nachvollziehbare Sektionseinteilung gegenüberstand.

MEDIALE BEWEGLICHKEIT UND ÖFFENTLICHER ANSPRUCH

Welchen Wandel erfährt das Porträt als Funktionstypus, wenn es im ausklingenden 15. Jh. durch die Entwicklung der Druckgraphik beliebig reproduzierbar und in einem bis dahin unbekanntem Maße mobil wird? Diese Frage stellte sich Peter Schmidt (München) in Anbetracht des Selbstbildnisses des Stechers Israhel van Meckenem mit seiner Frau (um 1490/1500, *Abb. 1*). Welche Intention lag diesem materialbedingt ortlos gewordenen „ersten eigenständig gedruckten Porträt“ und seiner nachweisbaren Verbreitung zugrunde, und welches Interesse begründete die Rezeption eines über die Bocholter Stadtgrenzen hinaus unbekanntem Paares? Schmidt zufolge trete hier das dargestellte (Künstler)Individuum als zentraler Bildgegenstand zurück und an seiner Statt die Medialität des Bildes in den Vordergrund. Das verschiedene Traditionslinien aufnehmende und zu einem eige-

Abb. 1 Israhel van Meckenen, Ehebildnis Israhels und seiner Frau Ide, um 1500 (?), Kupferstich. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Inv.-Nr. K 65-207 LM [Israhel van Meckenen [um 1440/45-1503]. Kupferstiche – Der Münchner Bestand, München 2006, 8]



nen Typus amalgamierende Doppelporträt reflektiere insbesondere qua Titulus und Rahmung bzw. durch deren Referenzverhältnis zu den Dargestellten die Möglichkeiten des neuen reproduktiven Mediums, so dass das Konterfei als bewusster „Leistungskatalog“ van Meckenums, als Ausweis seiner Kunstfertigkeit begriffen werden könne.

Diese „Visitenkartenfunktion“ des druckgraphischen Bildnisses wurde nicht nur von Seiten der Produzenten, sondern vielfach auch, wie Matthias Müller (Mainz) für das Fürstenporträt der Frühen Neuzeit herausstellte, von Seiten der Dargestellten erkannt und strategisch genutzt. Müller warf die Frage auf, wie die Druckgraphik in wechselseitiger Bezüglichkeit zu Gemälde und Medaille das spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Herrscherbildnis verändert habe. Höfische Bildnisnormen erfuhren im graphischen Medium Lockerung und der dargestellte Herrscher – allen elitären Rezeptionskreisen zum Trotz – Popularisierung. In ihren neuen Nutzungsformen noch zu wenig erforscht, lassen sich die druckgraphischen Herrscherporträts als illustrative Beigabe in Büchern aber auch als an der Wand angebracht nachweisen. Am Beispiel des Porträts des Markgrafen Christoph I. von Baden, geschnitten 1511 von Hans Baldung Grien, zeigte Müller zudem den forcierten Einsatz des druckgraphischen Konterfeis zu politischen Propagandazwecken auf: In hoher Stückzahl verbreitet, suchte das Bildnis Machtan-

sprüche gerade in politisch unruhigen Zeiten zu deklarieren und zu stützen.

Auch Margarete von Österreich erkannte das werbewirksame Potential eines auf sofortige Wiedererkennbarkeit angelegten, fixierten Image. Unter dem dem Wirtschaftsjargon entlehnten Schlagwort „Branding“ zeigte Dagmar Eichberger (Heidelberg/Trier) eindrucksvoll die Entwicklung des „Produktes“ Margarete von Österreich im habsburgisch-burgundischen „Unternehmen“ auf. Ihre diversen Darstellungen in Holz, Terrakotta und Öl, die sich nahezu sämtlich auf eine protoypische Formulierung aus der Werkstatt ihres Hofkünstlers, Bernard van Orley, zurückführen lassen, kulminieren quantitativ in den Jahren zwischen 1515 und 1519. Wie bereits von Müller für den Markgrafen Christoph I. konstatiert, so scheint auch Margarete ihrer Macht durch ein offizielles Porträt in dieser für sie politisch instabilen und unsicheren Phase Rückhalt geben zu wollen: Als schlicht gekleidete, ‚volksnahe‘ Witwe – so die Suggestion ihres ikonisch verwendeten Bildentwurfs – opfert sie sich für ihr Volk und ihre Familie (zu diesem Rollenentwurf: Barbara Welzel, *Widowhood. Margaret of York and Margaret of Austria*, in: Dagmar Eichberger [Hrsg.], *Women of Distinction. Margaret of York / Margaret of Austria*, Davidsfonds/Leuven 2005, 103-113). Als Kontrastfolie zu Margarete fungierte die ungefähr eine Generation jüngere Madeleine de Savoie. Kathleen

Wilson-Chevalier (Paris) legte dar, wie Madeleine ihre Selbstdarstellung in den sakralen Raum verschob, wie sie sich und ihre Familie in dynastischen Porträts bevorzugt auf Kirchenfenstern der Île-de-France (Écouen, le Mesnil-Aubry, Montmorency) festhalten ließ – auch dies ein Versuch, Präsenz und Herrschaftsanspruch zu konsolidieren und sie „in close proximity with the divine“ in politisch widrigen Zeiten zu stabilisieren.

Um die Selbstvergewisserung von Eliten im Bildnis ging es auch Marcia Pointon (Manchester) in ihrem Abendvortrag. Inwiefern, so Pointons Frage, konstruierten Porträts des 18. Jh.s über Accessoires und nicht über das üblicherweise im Zentrum der Porträtforschung stehende Antlitz „models of masculinity“? (Vgl. hierzu auch ihren Vortrag auf der Fashion and Materiality Conference 2009, Universität Stockholm: <http://www.marciapointon.org/Button-English.pdf>). Diesem Perspektivwechsel liegt die These zugrunde, dass Bildnismalerei Mode nicht einfach reflektiere oder illustriere, sondern in einem dynamisch-interaktiven Wechselverhältnis zu ihr stehe. Mode sei diskursiv und materiell zugleich. Distinktion und Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Formation würden dergestalt über Kleidung zum Ausdruck gebracht – ein Verweigern oder Abweichen von dieser Inszenierung des Körpers konnte als Akt der Subversion beargwöhnt werden.

Doch nicht nur die Herrschenden, sondern auch ihre Gegenspieler, die die Ordnung unterminierenden Verbrecher, fanden, bevor sie im 18. Jh. endgültig gemäldewürdig wurden, bereits spätestens seit dem 17. Jh. Eingang in die Druckgraphik. Auf Flugblättern verteilt, diente ihr Abbild – vielfach ihr Porträt, die Hinrichtungsart und einen beschreibenden Text nebeneinander stellend – der Prävention sowie der „Affirmation geltender Rechtspraxis“. Ewald Jeutter (Marburg) zeigte anhand einer breiten, medienübergreifenden Materialauswahl auf, wie „crime sells“ ein bis heute gültiges Phänomen zu sein scheint. Die Physiognomie des Bösen zirkulierte, sie wurde gesammelt und mit großem voyeuristischen Interesse studiert.

EXKLUSIVITÄT UND INTIMITÄT

All diesen Beispielen der Mobilität steht mit der Porträtminiatur bzw. dem Porträtmedaillon der Anspruch auf Exklusivität gegenüber: Mobil und damit an verschiedenen Orten präsent, jedoch einzigartig in ihrer jeweiligen Erscheinung und dezidiert für einen bestimmten Adressaten geschaffen, stiften Preziosen eine Porträtkultur ganz anderer, vielfach intimerer Art. Marianne Koos (Fribourg) und Gerrit Walczak (Köln) widmeten sich diesem Phänomen, Koos am Beispiel des sogenannten „Gresley Jewels“ Nicholas Hilliards (1574 [?], Pennington-Mellor-Munthe Charity Trust, London; Abb. 2), Walczak in einem Querschnitt ganz unterschiedlicher Bildnisminiaturen, entstanden zwischen 1750 und 1830. Koos gewährte mit ihrer minutiösen Inaugenscheinnahme des Porträtjuwels Einblicke in ihre derzeitigen Forschungen, mit denen sie insofern an ihre Untersuchung des venezianischen Männerbildnisses anschließt (*Bildnisse des Begehrens: Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts*, Berlin 2006), als auch hier ein komplexes Bildprogramm mit der zeitgleichen Dichtung in Verbindung gebracht wurde. So entschlüsselte Koos nicht nur die Bedeutung der schwarzen Frau auf der Außenseite des Gresley Jewels, die als „schwarze Venus“ (eine Figur der englischen Liebeslyrik) der innen dargestellten weißen Frau, Catherine Walsingham, als Kontrastfolie gedient habe; sie spürte darüber hinaus auch dem Kontext und der „agency“ des Kleinods nach, das als Gabe Elisabeths I. die Beschenkten, also das inwendige Paar, verpflichtete und band.

Die spezifische Porträtkultur der Bildnisminiaturen muss folglich als hochkomplexe soziale Praxis verstanden werden: Obgleich am Körper getragen und an eine dem Träger nahestehende Person erinnernd, kann die Porträtminiatur wie im Falle des Gresley Jewels dem Prinzip der Gabe (im Sinne von Marcel Mauss) eingeschrieben und damit funktional als ent-intimisiert begriffen werden oder aber durch bewusste „Zurschaustellung“ mit dem Intimitätsanspruch spielen – ein für Walczak zentraler Aspekt: Anhand einer bemerkenswerten Bandbreite von Gemälden, die die Verwendung



Abb. 2 Nicholas Hilliard, The Gresley Jewel, 1574 (?), Gold emailliert und mit Edelsteinen verziert (Porträts: Catherine Walsingham; Sir Thomas Gresley), Höhe: 6,9 cm. Pennington-Mellor-Munthe Charity Trust, London (Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630, London 1980, 63)

von Miniaturen als Bild im Bild thematisieren, führte er vor Augen, wie Miniaturbildnisse einerseits als „Porträtobjekte“ (Marcia Pointon) in individuellen performativen Akten geküsst und verehrt, wie sie andererseits aber auch, z.B. am Dekolleté oder auf Tabatieren angebracht, zur Schau gestellt wurden. Vornehmlich als Kommunikationsmedium zwischen Mann und Frau fungierend, bildeten sie eine ganz eigene „Ikonographie der Intimität“ aus, wie Walczak überzeugend darlegte.

Exklusiv in Anspruch und Rezipientenkreis war auch das von Ruth Hansmann (Mainz) untersuchte sogenannte Sächsische Stammbuch (Sächsische Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden). Es wurde im Familienbesitz aufbewahrt und wahrscheinlich in eigens hierfür vorgesehenen Räumen, den Stammstuben, rezipiert. Hansmann wertete „die Bedeutung des Buches als Demonstration der künstlerischen Qualität der Cranach-Werkstatt und als bildmediale Stellungnahme der Auftraggeber Friedrich I. und Johann Friedrich I.“ auf, wobei sie mit den beiden Ausstattungskampagnen, die der Papiercodex erfuhr, argumentierte. Sie stellte heraus, wie die um 1545/46 von der Cranach-Werkstatt ausgeführte

Überarbeitung sich zwar in vielerlei Hinsicht an der älteren Kampagne von um 1500 orientierte, sie jedoch Aktualisierungen in den Porträts der Stammreihen vornahm und diese Änderungen zum Nachvollzug sichtbar stehen ließ: Die neuen Porträts wurden an den Codex-Seiten so aufgeklebt, dass sie aufklappbar sind und den Blick auf die älteren Formulierungen weiterhin freigeben. War in der älteren Ausstattungskampagne die Herleitung der wettinischen Dynastie zentral, so habe das Hauptaugenmerk der zweiten Kampagne auf der „reformatorische[n] Interpretation der Einzelpersonen und ihrer Taten“ gelegen. Das Porträt wurde somit – integriert in Stammreihen – „auf den neusten Stand“ gebracht, erneut mit dem Ziel, Herrschaftsansprüche in politisch unsicheren Zeiten bildlich zu fixieren.

TRADITIONSBILDUNG

Ähnlich verfuhr man bei den rund 40 Professorenbildnissen, die die Universitätsbibliothek Leipzig in Folge eines Aufrufs des Bibliothekars Joachim Feller im Jahre 1667 und in Anknüpfung an antikerömische Traditionen zusammengetragen hat: Die Porträts wurden einander nach und nach in Typus

und Format angeglichen, um – über die memoriale und exemplarische Funktion hinausgehend – der protestantisch geprägten Selbstinszenierung Leipziger Universitätsgelehrter einen einheitlichen Auftritt nach außen zu ermöglichen. Eine vergleichbare Profilbildung akademischen Standesbewusstseins lässt sich auch für andere Professoren-galerien nachweisen (z.B. Tübingen und Jena), ihre Erforschung in einem Mastermodul „Forschungspraxis“ ist jedoch eine Leipziger Besonderheit: Zusammen mit der Restauratorin der Kustodie der Leipziger Universität und unter Leitung von Nadja Horsch und Rudolf Hiller von Gaertringen untersuchen die Studierenden sowohl Einzelbildnisse, deren Mobilität und Propagandafunktion vermittelt medialen Transfers als auch Galeriezusammenhänge.

Diesem Einblick in lokal begrenzte Sammlungspraktiken stellte Christian Bracht (Marburg) eine übergreifende Sicht auf Sammlungen als „zentrale Bestimmungsort[e] des neuzeitlichen Porträts“ gegenüber. Graphikkabinette begreift Bracht als „Apparate“, als „komplexe technische Gebilde“, die sich durch Zu- und Abgänge in steter Bewegung befunden und eine eigene „materielle Kultur des Sammeln“ ausgeprägt hätten. Bracht interessierte ausgehend von seiner Mitarbeit am „Digitalen Porträtindex druckgraphischer Bildnisse der Frühen Neuzeit“ vor allem die Frage, nach welchen Gesichtspunkten Porträts im Wandel der Zeit geordnet worden waren – ein Aspekt, den bereits 1728 Sigmund Jacob Apins proto-wissenschaftliche Abhandlung *Anleitung wie man Bildnisse berühmter Männer und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln ... soll* reflektiert hatte.

Den Appell der Tagung aufzunehmen und „pragmatischer“ (Sigrid Ruby) an die Erforschung von Porträts in ihren vielfältigen materiellen Erscheinungsweisen und Kontexten heranzugehen, wäre – auch für die Moderne – wünschenswert. Wie ein solcher Ansatz den Blick auf die Gattung verändern kann, hat beispielsweise Barbara Wittmann in ihrer Studie zu Strategie und Funktion der Bildnisse Manets gezeigt (*Gesichter geben. Edouard Manet und die Poetik des Portraits*, München 2004).

STEPHANIE MARCHAL, M.A.
Deutsches Forum für Kunstgeschichte,
10, place des Victoires, F-75002 Paris,
smarchal@dt-forum.org