

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

54. JAHRGANG Mai 2001 HEFT 5

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

»Tronies« in de Italiaanse, Vlaamse en Nederlandse schilderkunst van de 16de en 17de eeuw

Symposium. Den Haag, Königliche Bibliothek, 19.-20. Oktober 2000

Rembrandts Brustbilder von Greisen, Krieger, Orientalen, fantastisch kostümierten Männern, Frauen und Kindern machen einen großen Teil seines Œuvres aus. Bis vor kurzem galten sie als Studienköpfe, Charakterfiguren oder gar als Bildnisse seiner Angehörigen. Mittlerweile hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß solche Einfigurenbilder auch Rembrandts Schüler und Nachfolger in großem Umfang beschäftigt haben. Häufig verwendeten sie sogar dieselben Modelle, in denen nicht selten die Maler selbst erkannt werden können. Albert Blankert (*Ferdinand Bol [1616-1680]. Rembrandt's Pupil.* Doornspijk 1982) hat für diese oft nach dem Leben gemalten Einfigurenbilder, die im Unterschied zu Porträts anonyme, fiktive oder literarische Figuren in fantastischer Kostümierung, mit forcierter Beleuchtung und in häufig sehr lockerer Malweise zeigen, den Terminus »tronie«

(Mehrzahl »tronies«/»tronien«) in die Forschung eingeführt. Dieses Wort bedeutet »Kopf«, »Gesicht« oder »Miene« und wird in Inventaren und Versteigerungskatalogen des 17. Jh.s regelmäßig verwendet. Neben biblischen und mythologischen Gestalten finden sich unter den »tronies« auch allegorische und genrehafte Figuren. Daher berücksichtigt die »tronies«-Forschung auch die Einfiguren-Genrebilder der Utrechter Caravaggisten und des Frans Hals.

Die immer noch hauptsächlich im Zusammenhang mit der Rembrandtforschung geführte Diskussion kreist seit dem richtungweisenden Aufsatz von Lyckle de Vries (*Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8, 1989, S. 209-244) vor allem um folgende Fragen: Sind die »tronies« aus der Werkstattpraxis des 16. Jh.s hervorgegangen, haben sich also Köpfe,

die im 16. Jh. zum werkvorbereitenden Studienmaterial des Historienmalers gehörten, im 17. Jh. zu einer eigenständigen und verkäuflichen Bildform verselbständigt? Lassen sich »tronies« ikonographisch den Traditionen der Historien- und Genremalerei zuordnen (vgl. Christian Tümpel: *Rembrandt. Mythos und Methode*. Königstein/T. 1986, S. 57ff., 187ff.; Josua Bruyn: *Jung und alt — ikonographische Bemerkungen zur »tronje«*, in: R. Klessmann [Hrsg.], *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland*, Braunschweig 1988, S. 67-76), oder handelt es sich um einen kreativen Freiraum für die Auseinandersetzung mit Gesichtern, für Experimente und Demonstrationen individueller Malweisen? Worauf gründet sich der evidente Erfolg solcher Bilder bei den Sammlern? Welche Stellung nehmen die »tronies« im Grenzbereich der malerischen Gattungen ein? Bilden sie möglicherweise eine Gattung für sich? Haben sie eigene Bildtraditionen ausgeprägt? Sind die »tronies« eine Eigenform der niederländischen Malerei, oder stehen sie im Zusammenhang mit ähnlichen Bildformen, die es in Flandern und Italien schon im 16. Jh. gibt?

Als erstes Symposium zu dieser neuen Forschungsaufgabe war die Tagung in Den Haag eine gemeinsame Veranstaltung des *Rembrandt Research Project*, der *Onderzoekschool Kunstgeschiedenis* an der Rijksuniversiteit Utrecht und des *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, als deren Sprecher Ernst van de Wetering, Peter Hecht und Rudi Ekkart die Diskussionen leiteten. Vor zahlreichen Kollegen, Studierenden und Doktoranden aus den Niederlanden, Belgien, Deutschland und Kanada und unter Mitwirkung aller bisher maßgeblich an der »tronie«-Diskussion beteiligter Autoren wurde das Thema von verschiedenen Seiten beleuchtet. Einleitend beschrieb van de Wetering (Amsterdam) die Problemstellung aus der Sicht der aktuellen Rembrandtforschung und betonte die Bedeutung der »tronies« für das Menschenbild der Kunst des 17. Jh.s.

Dagmar Hirschfelder, Bonn (*Terminologische Probleme zum Begriff »Tronie«*) demonstrierte die Uneinheitlichkeit des Wortgebrauchs und seine Reichweite in Kunstliteratur und Quellen des 16. und 17. Jh.s, insbesondere mit Blick auf die Frage, inwieweit bereits die zeitgenössische Terminologie zwischen heute als »tronies« betrachteten Werken und Porträts unterschied. Ein typisches Beispiel für die Problematik des Sprachgebrauchs liefert der Eintrag im Inventar des Lambert Jacobsz., Leeuwarden 1637: »*Noch een kleine oostersche vrouwen troni het conterfeisel van H. Ulenburgs hujsvrouw nae Rembrandt*« (»noch eine kleine »tronie« einer Orientalin, das Bildnis der Gattin des H. Ulenburg, nach Rembrandt«). Die aktuelle Verwendung des Terminus »tronie« für Einfigurenbilder mit prononcierter Darstellung der Gesichter, aber ohne primäres Interesse an der Identität der Modelle erscheint historisch insgesamt gerechtfertigt. Zu prüfen bleibt, inwiefern sich der Wortgebrauch im Lauf der Zeit verändert hat. In der Diskussion wurde betont, daß bei der Bewertung des zeitgenössischen Sprachgebrauchs der Kontext der jeweiligen Inventare zu berücksichtigen sei, mit Blick auf die Qualität der Sammlung wie auf die Kompetenz der Notare, die die Bestände aufnahmen (Konrad Renger, München).

Zwar bilden die konventionellen Repräsentationsporträts in der niederländischen Malerei des 17. Jh.s eine durch formale und ikonographische Codes klar definierte Bildgattung. Jedoch konnte Ekkart, Den Haag (*De grenzen tussen »tronies« en portretten*) die fließenden Übergänge zwischen »tronies« und Grenzbereichen der Porträtdarstellung (»portrait historié«, Kostümporträt, fiktive Porträts historischer und literarischer Personen) anschaulich machen. In der Diskussion um den Stellenwert solcher Grenzfälle wies de Vries (Groningen) darauf hin, daß es bei Bildkategorien des 17. Jh.s zwar einen definitorisch faßbaren harten Kern, aber auch weite unscharfe Randbereiche gebe. Es scheint

daher methodisch sinnvoll, sich bei der Suche nach Abgrenzungskriterien auf die zuverlässig bestimmbareren Kernbereiche zu konzentrieren. Hans-Joachim Raupp, Bonn (*Die Grenzen zwischen »Tronie« und Genredarstellung*) zeigte, daß »tronies« von Genrefiguren nicht der Entwurfssphäre angehören. In der flämischen Malerei entstehen sie durch Isolierung einzelner Halbfiguren aus größeren Kompositionen. Dagegen zeichnen sich die holländischen Genre-»tronies« durch autonomen Werkcharakter aus. Während innerhalb einzelner Œuvres »tronies« von Einfiguren-Genrebildern deutlich unterscheidbar sind (z. B. bei Abraham Bloemaert), geht aus Inventareinträgen zu Gemälden von Hals hervor, daß einfigurige Genrebilder dann als »tronies« bezeichnet wurden, wenn eine genauere Benennung (z. B. »Peeckelharingh« bezüglich Ikonographie oder »rontje« bezüglich Format) nicht möglich war. Definitionsversuche sollten daher bei den Bildern selbst und nicht nur bei der Terminologie des 17. Jh.s ansetzen. In der Diskussion unterstrich Erik Jan Sluijter (Leiden), daß beim Gebrauch des Begriffs »tronie« die Produktionskategorie (malerische Aufgabe) von der Rezeptionskategorie (Benennung von Bildern) zu unterscheiden ist.

Bernard Aikema, Nijmegen (*De Italiaanse oorsprong van de »tronie«*, in Abwesenheit per Video eingespielt) beschrieb die Verbreitung von Einfigurenbildern im oberitalienischen und venezianischen 16. Jh. Er unterschied die lombardischen »pittura ridicole« mit ihren extrem überzeichneten, teilweise leonardesken Physiognomien von den giorgionesken Halbfiguren, die sich durch die Qualitäten des »pittresco« und der »sprezzatura« auszeichnen, beschrieb ihr Weiterleben in der venezianischen und neapolitanischen Malerei des 17. Jh.s und fragte nach ihrer möglichen Vorbildfunktion für die Niederländer. De Vries wies darauf hin, daß gerade in der Genremalerei der künstlerische Austausch zwischen Italien und den Niederlanden im 16.-17. Jh. noch weitgehend unerforscht ist.

Carel van de Velde, Antwerpen (*De »tronie« bij Frans Floris*) legte dar, daß es sich bei Floris' »tronies« nicht um selbständige Kunstwerke, sondern um Studien handelt, die zur Vorbereitung der Köpfe in mehrfigurigen Historien dienten und nicht für den Verkauf bestimmt waren. Floris schuf diese Studien mit Blick auf bereits festgelegte Kompositionen und nicht, wie Van Mander berichtet, auf Vorrat. Dies schloß eine spätere Verwendung in anderem Werkkontext jedoch nicht aus, zumal die Studien in der Werkstatt aufbewahrt und nicht selten von Lehrlingen und Mitarbeitern kopiert wurden. Erst ab 1599 sind sie in Antwerpener Sammlungen nachzuweisen. Floris schuf seine »tronies« nicht nach lebenden Modellen. Daher stellte Van de Velde abschließend die Frage, ob der Zusammenhang zwischen der Werkstattpraxis des Floris und Rembrandts »tronies« tatsächlich so evident sei, wie die Forschung allgemein annimmt.

Nico van Hout, Antwerpen (*Studiekoppen in het oeuvre van Rubens*) demonstrierte Rubens' bis ins Spätwerk anhaltenden Gebrauch von Studienköpfen. Rubens pflegte mehrere verschiedene Köpfe auf eine Tafel zu malen, einige dieser Tafeln wurden nachträglich zu einzelnen »tronies« zerschnitten. Als wichtigstes Merkmal zur Unterscheidung von Porträts bezeichnete Van Hout die skizzenhafte Ausführung der Studien und ihre minimalistische Andeutung der Kleidung. In der Diskussion wurde nach der Rezeption der Studienköpfe in den nördlichen Niederlanden (z. B. bei Lievens) und ihrer Rolle als Vermittler des skizzenhaften Stils gefragt. Da die Studienköpfe bei Rubens selbst in größeren Bildzusammenhängen häufig seitenverkehrt erscheinen, sind möglicherweise Kartons als Übertragungsmedien verwendet worden (van de Wetering in der abschließenden Zusammenfassung).

Karolien de Clippel, Antwerpen (*De »tronie« in het oeuvre van Joos van Craesbeeck, een genreschilder*) schlug vor, Craesbeecks häufige Verwendung des eigenen Gesichts für »tro-

nies« von Zechern als selbstreflektiven Hinweis auf das Image des »gryllorum pictor« und den künstlerbiographischen Topos »Wie der Mann, so das Werk« zu deuten – beides in Anlehnung an Brouwer – und verwies auf Parallelen bei Jordaens und Steen. Die Einbeziehung des eigenen Gesichts in Genreszenen sei auch als »Markenzeichen« und als ein Kunstgriff zu verstehen, der es dem Maler ermöglichte, die Rolle eines Kommentators zu übernehmen, und die Lebensechtheit (»naer het leven«) der Szene zu unterstreichen.

Nastasja van Eck, Amsterdam (*Jongemannen-tronies uit Rembrandts atelier gezien vanuit de historische atelierpraktijk*) vertrat die These, daß es sich bei zahlreichen Brustbildern junger Männer aus Rembrandts Werkstatt nach 1640 um zu Übungszwecken gemalte wechselseitige Porträts von Schülern und Mitarbeitern handelt, denen Rembrandts Selbstbildnisse als Muster dienten. Zeichnungen aus italienischen Werkstätten des 15. und 16. Jh. (u. a. bei Maso Finiguerra und Annibale Carracci) belegen, daß man einer etablierten Tradition folgte. Im Unterschied zu anderen »tronies« aus dem Rembrandt-Kreis waren die »atelier-portretten« nicht für den Verkauf bestimmt, sondern blieben als Studienmaterial und möglicherweise auch als Freundschaftsbildnisse in der Werkstatt.

Jonathan Bikker, Utrecht (*De venetiaanse connectie in verband met de »tronies« van Willem Drost*) stellte Drost's Einfigurenbilder von Kriegern und Kurtisanen in venezianische Bildtraditionen des 16. Jh.s. Den hohen Anteil der Einfigurenbilder in Drost's rembrandteskem Œuvre führte er auf Drost's Tätigkeit für den freien Markt zurück: das Malen von »tronies« ermöglichte es ihm, sich mit lebensgroßen, emotional anrührenden Figuren, die in Stil und Ikonographie »altmeisterliche« Qualitäten aufwiesen, an eine Käuferschicht zu wenden, die sich große Historien nicht leisten konnte. Vielleicht wollte Drost auch das Interesse potentieller Besteller mehrfiguriger Historienbilder auf sich lenken.

Albert Blankert, Utrecht (*De behoefte aan de identificatie van »tronies«*) zeigte am Beispiel von inschriftlich mit erfundenen Namen versehenen »tronies« der Druckgraphik sowie anhand von Gemäldeinventaren, daß es bereits im 17. Jh. ein verbreitetes Bedürfnis gab, anonyme Figuren mit historischen oder fiktiven Personen zu identifizieren. Dies führte auch dazu, daß alte Porträts willkürliche Namen erhielten. Tizians »Mann in Blau« (London, Nat. Gallery) z. B. hieß im 17. Jh. »Ariost«. Die Neigung des Publikums, Figuren ohne eindeutige Ikonographie eine bestimmte Identität zuzuschreiben, dürfte Rembrandt und seine Nachfolger dazu veranlaßt haben, ihre »tronies« mit einem zu entsprechend gelehrten, geistreichen oder poetischen Benennungen herausfordernden Assoziationspotential auszustatten.

Gerdien Wuestman, Amsterdam (*»Tronies« in reproductie: graveurs en hun keuzes*) untersuchte die hinter den willkürlichen Namensgebungen stehenden Leitgedanken und verwies auf den Brauch englischer und französischer Graphikverleger des 18. Jh.s, anonyme Figuren als Porträts von Angehörigen der Künstler auszugeben oder durch abenteuerliche Benennungen zu romantisieren. Wuestman zufolge geschah die Herauslösung von »tronies« aus mehrfigurigen Kompositionen zunächst zu Studienzwecken bzw. zur Gewinnung von Vorlagenmaterial. Durch den Verlust des narrativen Zusammenhangs wurde die »tronie« zum Affekt-Typus, was z. B. die Umbenennung von Rembrandts »Reuigem Judas« in den »Weinenden Heraklit« ermöglichte (*Abb. 1*).

Marieke de Winkel, Amsterdam (*Het kostuum bij de interpretatie van »tronies«*) demonstrierte die Schwierigkeiten bei der Unterscheidung fantastischer, retrospektiver und realistischer Kostümierungen und ihrer Zuordnung zu bestimmten Figurentypen wie »der Student«, »der Jude«, »der Türke«, »der Pole« und »der Russe«. Diese »tronies« bezeugen die zeitgenössische Faszination des Fremden und Exotischen. Rembrandt verfügte nicht

über einen eigenen Kostümfundus, sondern verband Studien nach dem Leben und nach fremden Bildvorlagen, die teilweise von ausgeprägten ethnographischen Interessen zeugen, mit freier Fantasie. Die These, daß sich Lievens' »Orientale« (Potsdam) – 1630 von Huygens beschrieben als »*Turcici quasi Ducis effigies, ad Batavi cuiusdam caput expressa*« – via Rubens' Antwerpener »Anbetung der Könige« und ein Fresko Pinturicchios (Siena, Libreria Piccolomini) auf eine authentische Türkenstudie aus dem Bellini-Umkreis zurückführen läßt, wirft neue Fragen bezüglich Rubens' Kasseler Porträt des Nicolas de Respaigne auf (Bernhard Schnackenburg, Kassel).

Nico Frijda, Amsterdam (*Psychologische aspecten van de interesse in gezichten*) informierte über die physiologisch-neurologischen Voraussetzungen der Wahrnehmung von Gesichtern und über die verhaltenspsychologischen Grundlagen der Ausdrucks-Rezeption. Spontane und habituelle mimische Reaktionen auf die Außenwelt werden als Emotionen bzw. als Charakter rezipiert. Gesichter sind nicht nur Medium der Interaktion, sondern bieten auch eine Phänomenologie menschlicher Ausdrucksweisen und bereichern die eigene Erfahrungswelt. Das gilt umso mehr gegenüber Bildern (Kunst, Theater, Film), die eine interaktive Beziehung ausschließen.

Jorgen Wadum, Den Haag (*20ste-eeuwse »tronie«-kitsch*) behandelte die ab 1900 einsetzende Massenproduktion von Kinder-, Bauern- und Fischerköpfen in Farbdrucken und »echten Ölbildern« mit Barockrahmen, in denen Genretypen zu Ikonen erhöht werden. Sie dienen nicht nur dem Kult »wahrer« Gefühle und stabiler Werte, sondern setzen auch Zeichen gegen die moderne Kunst.

Zusammenfassend betonte van de Wetering drei Gesichtspunkte, die in den Diskussionen immer wieder thematisiert und als Leitgedanken der künftigen Forschung herausgearbeitet wurden: Welche Möglichkeiten der Kategorisierung und Funktionsbestimmung von »tronies« ergeben sich erstens hinsichtlich Werkstattpraxis und Werkprozessen, zweitens bezüglich der Ikonographie der Bilder und



Abb. 1 Anonym (fälschlich: W. Hollar fecit), Demokrit und Heraklit. Kupferstich nach Joris van Vliet nach Rembrandt (Kunsthist. Inst. Bonn)

drittens im Hinblick auf ihre Stellung im System der Gattungen.

Bei der Auseinandersetzung mit Werkstattpraxis und Werkprozessen muß berücksichtigt werden, daß die nachträgliche Bezeichnung von Einfigurenbildern als »tronies« in Inventaren keine Auskunft darüber gibt, ob es sich um werkvorbereitende Studien, Übungen und Vorlagen, um Kopien und Varianten einzelner Figuren aus größeren Kompositionen oder um autonome Bildschöpfungen »naer het leven« oder »uyt den geest« handelt. Dies bleibt im Einzelfall zu untersuchen, zumal Inventareinträge sich nur ausnahmsweise erhaltenen Bildern zuordnen lassen. Alle genannten Bildarten wurden verkauft bzw. gesammelt und bedienten eine rege Nachfrage.

Hinsichtlich der Ikonographie von »tronies« ist zu beobachten, daß sich vor allem Werke aus der ersten Hälfte des 17. Jh.s mit Bildtraditionen der Genre- und Historienmalerei verbinden lassen. Die Konzentration auf einzelne Halbfiguren und Brustbilder ist einerseits eng mit traditionellen Einfigurenbildern (z. B. Christus- und Heiligenbildern) verbunden, andererseits mit Rembrandts kreativer Methode der »Herauslösung«. Tümpel (Nijmegen) fragte, inwieweit die Umbenennung von Einfiguren-Historien in »tronies« mit einem Bedeutungsverlust bzw. einer Umwertung ein-

hergeht. Ist z. B. Rembrandts »Betende Greisin« im Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 2) als Prophetin Hanna, als »*exemplum*« der Frömmigkeit oder als Studie des alters- und geschlechtsspezifischen Charakters zu deuten? Die Praxis der willkürlichen Benennung läßt erkennen, daß das Bedürfnis nach ikonographischer Eindeutigkeit keineswegs nachläßt. »*Tronies*« sind jedoch auch Demonstrationen malerischer Virtuosität und stilistischer Individualität und bezeugen durch »*schilderachtighe*« Qualität und Überraschungseffekte (Aikema betonte die Qualität der »*meraviglia*«) einen zunehmenden Sinn für autonome ästhetische Werte.

Zur Frage nach dem Gattungscharakter der »*tronies*« wurde öfters die Ansicht geäußert, es erscheine gegenwärtig nicht sinnvoll, die »*tronies*« als weitere figurale Gattung neben Historie, Porträt und Genre zu betrachten. Eher dürfte es sich um eine besondere Bildaufgabe handeln, die eigene Qualitätskriterien beansprucht (Raupp), oder um eine Werkkategorie, die sich durch ikonographische Schwerpunktbildung (insbesondere Greise, Bauern, Exoten, Charakter- und Affekttypen) auszeichnet. Innerhalb einzelner *Œuvres* und »Schul«-Zusammenhänge bilden die »*tronies*« Werkgruppen, die sich von Fall zu Fall durch funktionale, ikonographische und stilistische Besonderheiten, gelegentlich sogar durch bestimmte Formate auszeichnen (van de Wetering). Es muß aber auch mit Möglichkeiten der Verschmelzung des Bildtyps »*tronie*«



Abb. 2 Rembrandt, *Bibellesende Greisin*. 1631. Amsterdam, Rijksmuseum (Kunsthist. Inst. Bonn)

mit einer oder mehreren der etablierten Bildgattungen gerechnet werden. Schließlich wurde in der Diskussion immer wieder betont, daß das künstlerische Interesse ebenso wie der Markterfolg einem anthropologischen Bedürfnis, einem »Hunger nach Gesichtern« Rechnung trage. Neu ist, daß dieser »Hunger« in den Niederlanden des 17. Jh.s nur noch durch individuelle Gesichter gestillt werden kann.

Dagmar Hirschfelder, Hans-Joachim Raupp