

Auf dem Christus Salvator geweihten Epitaph des Erasmus im Basler Münster, das seine Freunde Bonifacius Amerbach, Hieronymus Froben und Nikolaus Bischoff haben setzen lassen, vermerkten sie, dass dies nicht zum Andenken an seine ohnehin unvergänglichen geistigen Arbeiten geschah, sondern für seinen sterblichen Leib. Was zunächst nur wie eine fromme humile Floskel klingen mag, gewinnt vor dem Hintergrund des getöte-

ten und von Gott zu neuem Leben erweckten Christus einen unmittelbaren Bezug sowohl zu dem Totenbild des Erasmus als auch zu Holbeins Gemälde des die Auferstehung erleidenden Christus.

PROF. DR. ANDREAS PRATER
Gabelsbergerstr. 48e, 80333 München,
andreas.richard.prater@outlook.de

Das Gesicht hat viele Gesichter

Hans Belting
Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München, Verlag C. H. Beck 2013. 343 S., 58 Farb-, 76 s/w Abb. ISBN 978-3-406-64430-6. € 29,95

Hannah Baader
Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2015. 341 S., 26 Farb-, 85 s/w Abb. ISBN 978-3-7705-3965-9. € 39,90

Das Gesicht als Ort humaner Identitätskonstruktion ist seit der Antike ein in Literatur und Kunst oft behandeltes Phänomen. Über den engeren Kreis der Kunst- und Kulturgeschichte hinaus berührt die Auseinandersetzung mit dem Gesicht nicht erst seit dem Einsetzen der Technikgeschichte im 19. Jahrhundert ein weites Feld wissenschaftlicher Disziplinen: die Philosophie, die Kriminalistik, die experimentelle Psychologie, die Medizingeschichte, die Biometrik und zuletzt vor allem die Neurowissenschaften. Gemeinsam ist allen diesen Disziplinen die Frage nach den ihnen eigenen bildge-

benden Verfahren im Hinblick auf die Erforschung des Gesichts. Dieses selbst wird vermesen, dechiffriert, medial verfremdet sowie dekonstruiert und scheint sich insbesondere in der heutigen medialen Kultur in einem Auflösungsprozess zu befinden. Als „Reaktionsflächen von enormer Komplexität“ (Jeanette Kohl, Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung, in: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, hg. v. Sigrid Weigel, München 2013, 127–148, hier: 128) stehen Körper und Gesichter in den letzten Jahren verstärkt im Interesse gesetzeswissenschaftlicher Forschung.

Erinnert sei an das DFG-Netzwerk „Die Macht des Gesichts. Büste, Kopf und Körperbild in Mittelalter und Früher Neuzeit“ von 2006–2009, „Das Gesicht als Artefakt in Kunst und Wissenschaft“ des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, Berlin von 2011 bis 2013, und die 2012 erschienene Habilitationsschrift von Daniela Bohde *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*. Einen Überblick über aktuelle kunsthistorische Positionen zur Geschichte der bildnerischen Gattung Porträt bietet der Beitrag von Silvia Schmitt-Maaß (in: *Kunstchronik* 70/5, 2017, 232–240; vgl. auch Eva Wattolik, Gesicht oder Portrait, das ist hier die Frage, in: *Kunstchronik* 67/9/10, 2014, 494–500).

Auf diesem bereits gut bestellten Feld erschienen mit den beiden hier zu besprechenden Publi-

kationen zwei Arbeiten, deren methodische Ansätze das Spektrum der Fragen rund um das Gesicht nicht nur erweitern, sondern vor allem auch ein Spannungsfeld aufbauen mit einander diametral entgegengesetzten Positionen. Während Hans Beltings *Faces* ganz ohne historische Kontextualisierung auskommt, ist es das besondere Charakteristikum von Hannah Baaders *Das Selbst im Anderen*, dass das Buch seine Ergebnisse aus einer sorgfältigen und über die kunstgeschichtlichen Fachgrenzen hinausgehenden Analyse historisch-kultureller Zusammenhänge ableitet.

FACES: GESICHT UND KULT

Beltlings Buch ist in drei große Abschnitte unterteilt, die durch das Thema der Maske miteinander verbunden werden. Während in Kapitel I Gesicht und Maske aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht werden, widmet sich der Autor in Kapitel II der Repräsentation des Gesichts als einer ständigen Interdependenz zwischen Porträt und Maske, um schließlich im letzten Kapitel III einen Bogen zu schlagen zur Produktion von medialen Gesichtern in Film, Video und Cybertechnik. Der zeitliche Rahmen erstreckt sich vom Neolithikum bis in die Gegenwart, wobei sich eine Konzentration auf die Vor- und Frühgeschichte, die Frühe Neuzeit und die Moderne sowie Postmoderne ausmachen lassen. Das Buch folgt zwar seiner im Untertitel ausgegebenen narrativen Devise, eine Geschichte des Gesichts zu sein, doch handelt es sich nicht um ein lineares Narrativ. Vielmehr kreisen die Überlegungen des Autors um thematische Schwerpunkte, die im kulturanthropologischen Bereich anzusiedeln sind.

So widmet sich das erste Kapitel der Maske als rituellem und kultischem Abbild des Gesichts, wie es im Kult, im Theater und bei Totenmasken verwendet wurde. Leitend ist dabei die Frage, wie gesellschaftliche Prozesse auf die Ausbildung von Masken als ein ‚anderes Selbst des Gesichts‘ einwirkten und ‚soziale Realität und religiöse Erfahrung in einem lokalen Universum zur Darstellung‘ brachten (53). In der Frühzeit bis in die ägyptische Antike äußerte sich diese Praxis insbesondere anhand der Totenmaske, die an die Stelle des Ge-

sichts des Verstorbenen trat und somit als Bild ein neues Gesicht schuf (49). In dieser Funktion als „Dokument und Erinnerung“ (54) sind Masken alter Kulturen dem europäischen Porträt ähnlich. Sie unterscheiden sich aber darin, dass sie den reinen Bereich der Repräsentation verlassen und zu „Medien der Verwandlung und Requisiten eines Kultes“ (55) werden konnten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Exkurs über Masken in völkerkundlichen Museen, wo sie seit Beginn der Kolonialisierung gesammelt und ausgestellt wurden. Das Beispiel der Lebendmasken aus Papua-Neuguinea, die 1886/88 entstanden sind und 1890/94 in Castan’s Panoptikum, dem Berliner Wachsfigurenkabinett, nachgebildet wurden, belegt nicht nur die ethnologische Neugier, mit der die Europäer im 19. Jahrhundert fremden Völkern und ihren Kultobjekten begegneten. Das Berliner Beispiel zeigt darüber hinaus, dass in dem ihm zugrunde liegenden evolutionären Einheitsdenken zugleich auch eine Abgrenzung gegenüber dem „Anderen“, „Fremden“ beschlossen war. Die Wachsmasken wurden nach Gipsmasken angefertigt, die der Königsberger Arzt Otto Schellong in Papua-Neuguinea direkt von den Eingeborenen genommen hatte, die damit zu wissenschaftlichen Untersuchungsobjekten degradiert wurden (56).

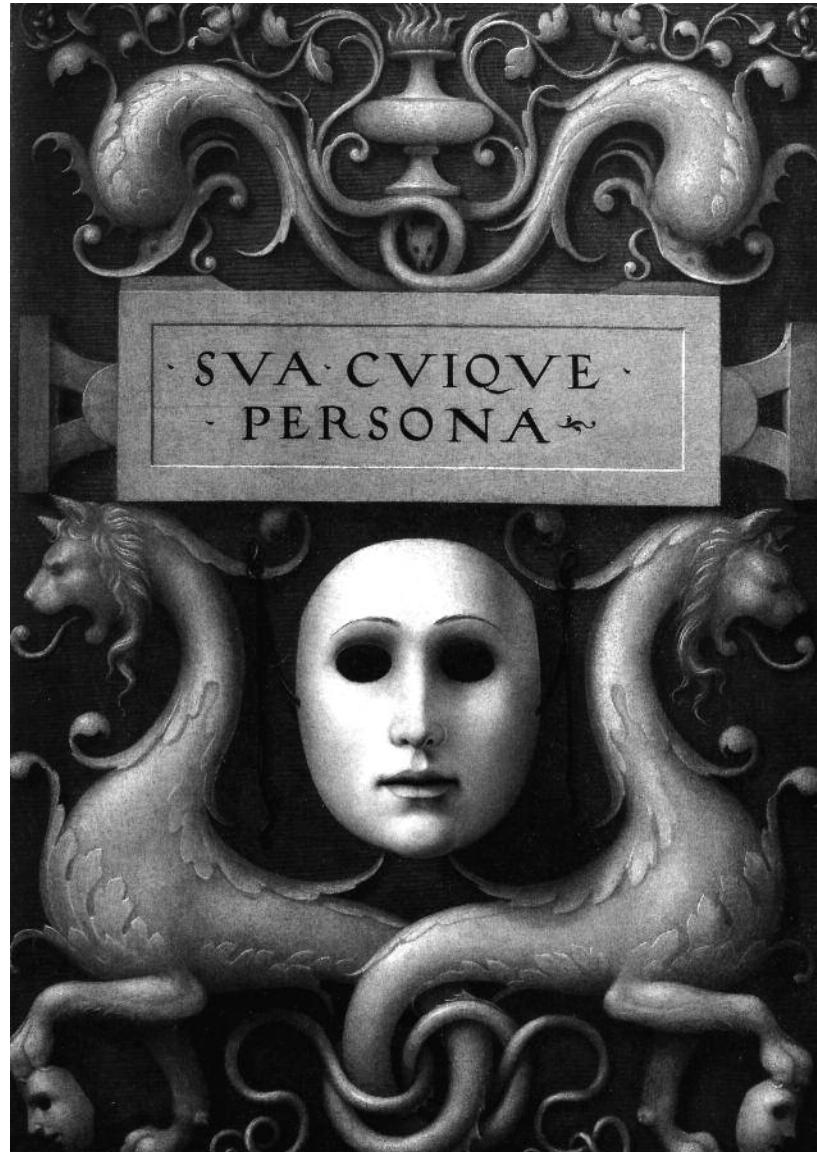
In der Gegenüberstellung des poetischen Textes von André Breton *Phénix du masque* mit Claude Lévi-Strauss’ Abhandlung *La Voie des masques* zeigt sich für Belting der signifikante Umgang der Europäer mit der Maske als Fetisch des Exotischen (51, 62). Darin spiegelte sich der selbstreflektierende Diskurs des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, der aber die Geschichte des Gesichts ausgeklammert habe. Zur selben Zeit folgte die „Krise des Gesichts“ als Konsequenz aus dem Verlust von Identität und Individualität, wie sie Belting an Rainer Maria Rilkes Texten über Auguste Rodin, dem *Malte Laurids Brigge* und Antonin Artauds *Le visage humain* von 1947 festmacht. In Artauds Apologie des Gesichts, in dem der französische Theatermann und Autor die Dekonstruktion der Einheit von Gesicht und Körper vornimmt, sieht Belting einen vorausschauenden Abgesang (117).

Abb. 1 Ridolfo del Ghirlandaio (zugeschr.), Schiebedeckel eines Porträts, um 1510. Florenz, Galleria degli Uffizi (Belting 2013, S. 22, Abb. 40)

Wie sehr sich insbesondere das Theater die Verschränkung von Gesicht und Maske im Rollentausch zu Eigen machte, zeigt Belting in einem weiteren Unterkapitel, in dem das soziale Spiel mit der Maske als Wahlmöglichkeit des Gesichts auf dem antiken Theater, aber auch in der Porträtmalerei des frühen 17. Jahrhunderts thematisiert wird (63–83). In der Verwendung der Maske in der Frühen Neuzeit, wie sie im Venedig des 17. und 18. Jahrhunderts zu beobachten war, im zeitgenössischen Theater und nicht zuletzt in der Malerei sieht Belting kein Rollenspiel mehr, sondern einen Rollenverzicht. In der Anonymität der Maske manifestiere sich die Aufhebung der sozialen Identität des Gesichts (83).

GESICHT UND SOZIALE IDENTITÄT

Eben diese Konstruktion sozialer Identität als Repräsentation des Gesichts in der Porträtmalerei ist Thema des zweiten Teils. Porträt und Maske werden in der europäischen Malerei analog gesetzt (121), am eindrücklichsten lässt sich dies anhand eines Schiebedeckels für ein Porträt um 1510 aus der Galleria degli Uffizi in Florenz belegen (Abb.



1), dessen Bemalung Ridolfo del Ghirlandaio zugeschrieben wird. Darauf ist eine Maske zu sehen mit der lateinischen Inschrift „SVA CVIQUE PERSONA“, die besagt, dass jedem seine Rolle zukomme. Als Vorbereitung auf das sich dahinter verborgende Porträt entfaltet die Darstellung ein subtiles Spiel mit der sozialen Identität des Porträtierten, für die das Gesicht stellvertretend aufgerufen wurde (122). Die Stellvertreterfunktion des neuzeitlichen Porträts und seine Fähigkeit, Abwesende anwesend und Tote lebendig erscheinen zu lassen, waren Topoi der frühneuzeitlichen Kunsliteratur, die Belting hier nur flüchtig streift, weil

ihn viel mehr der Zusammenhang von Porträt und Maske interessiert: „Das Porträt ist während der ersten Jahrhunderte seiner Geschichte die Repräsentation einer Person im Rahmen derjenigen Gesellschaft gewesen, welcher die Person angehörte. Es bildete nicht nur eine Physiognomie ab, die sich von anderen unterschied, sondern auch eine Maske, mit der eine solche Person ihren Platz in der Gesellschaft behauptete: eine Maske, die sie benutzte, um im Bild, also einem Objekt, präsent zu sein und zu bleiben.“ (136)

Die Maske, so Belting, sei der Schlüssel, um die Entstehung des frühneuzeitlichen Porträts zu verstehen, denn von dessen frühesten Anfängen an habe es einen Repräsentationswiderspruch zwischen gesellschaftlicher Konvention und sterblicher Identität gegeben (135). Unter diesen Widerspruch subsumiert der Autor in der Folge Beispiele von Porträtrückseiten mit der Darstellung von Totenschädeln ebenso wie den theologischen Widerspruch, den die lebendig wirkenden Vera-Ikon-Darstellungen und die frühen europäischen Porträts, die diesen Typus aufriefen, erzeugten. Als Kronzeuge für diese Entwicklung dienen ihm, wenig überraschend, die beiden Selbstporträts von Albrecht Dürer aus dem Prado in Madrid und der Münchner Pinakothek (154f.). Das bereits in der früheren Forschung viel zitierte Ähnlichkeitsthema hat nach Belting auch eine ethische Komponente, die sich in dem Wunsch nach Christusähnlichkeit ausdrücke (155). In dem Ähnlichkeitssparadigma werden weitere Funktionen des frühneuzeitlichen Porträts als „Dokument der Erinnerung“ und „Sprechakt“ (in idiosynkratischer Verwendung dieses Begriffs) deutlich.

Lukas Cranachs d. Ä. Triptychon der Wettinischen Kurfürsten aus der Hamburger Kunsthalle zeigt ein solches Porträt, in dem die Erinnerung durch Inschrift und Wappenschild des Wettinischen Hauses Dokumentcharakter erlangt. Raffaels Selbstbildnis mit dem Fechtmeister wiederum kann als herausragendes Beispiel für einen Sprechakt im Bild gewertet werden. „Das Gesicht war im Porträt aber nicht nur Dokument und Erinnerung, sondern auch ein Thema des Selbst, mit dem es die Grenze der Sichtbarkeit und der physiognomi-

schen Ähnlichkeit unweigerlich überschritt.“ (161) Hieraus resultierte vor allem im Künstlerselbstbildnis ein Moment der Revolte gegen die Maske, deren psychologische Sublimierung in den zahlreichen Selbstbildnissen Rembrandts einen Höhepunkt fand. Die darin geleistete Ichbefragung wurde in späteren Jahrhunderten zum quälenden Doppelspiel mit dem eigenen Selbst und dessen bildlicher Inszenierung. Bis in die Gegenwart reichen die Brüche und bildlichen Überlagerungen des eigenen Gesichts in der Kunst, die letztlich auch immer wieder die Frage nach dem Bild aufwerfen. Wie Belting anhand der Fotografien von Jorge Molder von 2009/10 aufzeigt (Abb. 2), verschärft sich in ihnen der Blick auf die Krisen der Repräsentation. Denn selbst das Medium der Fotografie konnte des Selbsts nicht habhaft werden und hinterließ nur eine leere Oberfläche, die nichts anderes als eine Gesichtsmaske war (204–213).

Molders Fotografien markieren den Brückenschlag zu Beltlings letztem Kapitel, das sich dem Verhältnis von Medien und Masken widmet und die Produktion von Gesichtern im Medienzeitalter untersucht. Video, Film und Cybertechnik sind diejenigen Medien, die nach Belting dem Gesicht einen neuen Status „als Ware und als Waffe“ (215) verleihen. So stehen Liv Ullmanns Filmgesichter in den Filmen Ingmar Bergmans in derselben Tradition wie die Porträts von Mao Tsetung und künstlich erzeugte „Cyberfaces“ digitaler Medien. In dieser kontingenten Situation, in der die faktischen Trennschärfen zwischen Konsum, Propaganda und digitaler Fiktion zu verschwinden drohen, sind es Arnulf Rainer, Chuck Close oder auch in der jüngeren Generation Irene Andessner und Keith Cottingham, die dem Gesicht eine zentrale Stellung in ihrem Werk einräumen: „Die Maler attackieren Stereotype und also zeitgenössische Masken, die sie aus den technischen Moden herausfiltern, um das Gesicht noch einmal ins Visier zu nehmen. Dabei entstehen gewöhnlich keine Porträts mehr, sondern kritische Paraphrasen des Porträts als Handlungen des Widerstands und der Selbstbehauptung.“ (272)

Abb. 2 Jorge Molder, Arbeitsfoto für die Herstellung seines Doubles als „Pinocchio“, 2009/10 (Belting 2013, S. 213, Abb. 89)

MASKENGESICHT UND GESICHTS- MASKE

Frage man nach dem spezifisch kunsthistorischen Ertrag von Beltings Abhandlung, so ist zunächst auf das Leitmotiv des Buches, das Thema der Maske, zu verweisen, das er in der Einleitung zu differenzieren versucht. Der Autor operiert dabei mit zwei Begriffen: dem „Maskengesicht“

und der „Gesichtsmaske“. Unter dem Maskengesicht versteht Belting ein „Gesicht, das einer Maske gleicht und zugleich seine eigenen Masken erzeugt“ (25). Im Gegensatz dazu ist die Gesichtsmaske ein „symbolisches Gesicht, eine Kunstmaske mit nur einem einzigen Ausdruck“ (25). Dass zwischen diesen performativen und ikonischen Eigenschaften von Gesicht und Maske gewisse Unschärpen bestehen, konzediert der Autor zwar, doch vermag dieses Eingeständnis ein Unbehagen beim Leser nicht zu vertreiben, vor allem, weil sich in der gesamten Einleitung immer wieder argumentative Unschärpen finden lassen – beispielsweise, wenn Belting dem „Sonderfall des Porträts“ einen zentralen Teil des Buches widmet, ohne gleich eine Geschichte des Porträts schreiben zu wollen. Zudem geht er den Kompromiss ein, sich auf das europäische Porträt zu beschränken (12 und Kapitel II).

Hier wäre zu fragen, inwieweit das anthropologisch und ethnologisch gut erforschte Thema der Maske sich auch für eine Untersuchung im Bereich der europäischen Bildniskunst eignet, oder ob nicht doch durch die Einengung der Thematik



auf die Maske auch andere wesentliche Aspekte des Porträts verloren gehen wie beispielsweise der zentrale Bereich juristischer Legitimation und Ächtung oder auch der theologischen Subjekterfahrung in der Frühen Neuzeit. Während sowohl in der Ethnologie als auch in der Anthropologie die Maske klar definiert ist und hier insbesondere die materiellen Praktiken der Maske zur Konstruktion von Identitäten und ihre Verwendung in Kult und Ritual erforscht wurden, lässt sich das Porträt der Frühen Neuzeit nicht auf diese Praktiken reduzieren. Deshalb bleibt der Autor dem Leser die Erklärung schuldig, inwiefern der traditionelle kunsthistorische Gattungsbegriff des Porträts für die Bildnisse der Frühen Neuzeit weniger zutreffend sei als derjenige des „Gesichts“.

In der Trias von Gesicht, Maske, Porträt bietet Beltings an anthropologischen Studien orientierter Ansatz zwar ein hilfreiches Instrumentarium für eine Blickerweiterung auf eine globale Bildsprache des Gesichts. Doch leider erweist sich die Beschränkung auf einige wenige Hauptwerke europäischer Porträtkunst von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne als eine Sackgasse, weil sie eben doch

die Muster einer großen Geschichtserzählung westeuropäischer Prägung aufruft. Eben diese aber will Belting vermeiden, wie er durch die Dekonstruktion des Geschichtsbegriffs in der Einleitung deutlich macht. „Geschichte“ ist hier also nur als ein heuristischer Rahmen und nicht als verbindliche Maxime gemeint. Vielmehr wird dem Leser gerade die Erfahrung nahegelegt, dass ihm die Geschichte als ganze immer wieder entgleitet, wenn er in ihr das Thema des Gesichts festmachen will. Denn von Geschichte kann nur dann die Rede sein, wenn man sie auf einen bestimmten, kulturell geprägten Blickwinkel begrenzt (8). Es sind gerade diese „Entgleisungen“ in der Argumentation, die es erschweren, eine klare Position des Autors auszumachen, aber auch der zu weit gefasste methodische Rahmen, den Belting mithilfe einer breit angelegten Diskursvermischung von Gender Studies, Anthropologie, Kulturwissenschaft, Kunstgeschichte und Medienwissenschaft konstruiert.

MASKEN DER FREUNDSCHAFT

Das Thema der Maske bestimmt auch die Argumentation von Hannah Baader, wobei die Autorin sich in ihrer fundierten Auseinandersetzung mit dem männlichen Doppelporträt der Frühen Neuzeit auf einen wesentlichen Aspekt der Maske konzentriert: Es ist das Rollenspiel, das sich in dem antiken Begriff der „persona“ mit dem aus dem arabischen Sprachgebrauch stammenden Terminus der Maske zu einem facettenreichen Phänomen verbindet. Die Autorin untersucht dieses Rollenspiel im weiteren Bedeutungsfeld der Freundschaft, einem zentralen (männlichen) Ordnungskonzept der frühneuzeitlichen Gesellschaft. Ziel der Arbeit ist es, so Baader, „die Denkfigur der Freundschaft für das Verständnis frühneuzeitlicher Porträtmalerei aufzuzeigen“ (8). Die Autorin, die sich bereits an anderer Stelle als Kennerin der Materie ausgewiesen hat (vgl. Anonym: „Sua cuique persona“. Maske, Rolle, Porträt [um 1520], in: dies./Rudolf Preimesberger/Nicola Suthor [Hg.], *Porträt* [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2], Berlin 1999, 239–246), kommt erst gegen Ende ihres Buches explizit auf die Maskenthematik zu spre-

chen, doch schwingt die ambivalente, bisweilen paradoxe Natur der Maske mit ihrem Spiel von Zeigen und Verbergen in der Argumentation des gesamten Buches mit.

Als Materialbasis dienen der Autorin sowohl Texte in Form von philosophischen und kunsttheoretischen Abhandlungen als auch Artefakte wie Skulpturen, Buchmalereien, Zeichnungen, Medaillen, Plaketten und gemalte Bildnisse. Der zeitliche Rahmen ist dabei für die Texte sehr weit gesteckt und reicht von den klassischen Texten der Antike (Platon, Aristoteles, Cicero und Plutarch) über zentrale Schriften des beginnenden Humanismus (Francesco Petrarca und Nicolas Oresme), welche die Autorin ausführlich diskutiert, bis hin zu dem Höhepunkt der theoretischen Diskussion bei Leon Battista Alberti und Pietro Bembo im 15. Jahrhundert. Demgegenüber hat die Autorin den zeitlichen Radius für die Bildbeispiele deutlich enger gezogen und zwischen die beiden Pole 1370 und 1520 gespannt. Topographisch bewegt sich die Untersuchung, mit Ausnahme von Nicolas Oresme, im Wesentlichen im gesellschaftlichen Kontext der Stadtrepubliken Florenz und Venedig. In der Verschränkung des theoretischen Konzepts der Freundschaft mit der Gattung des männlichen Bildnisses eröffnet sich ein Fragenkreis, der soziale Praktiken und ethische Diskurse ebenso betrifft wie die kunsttheoretische und künstlerische Produktion. Immer wieder rekurriert Baader dabei auf einen „Bildmodus der Freundschaft“ (u. a. 9, 13, 127, 225, 255, 269), den sie in einem von Ethik und Ästhetik gleichermaßen geprägten bildtheoretischen Kontext verortet und im Hinblick auf das künstlerische Selbstverständnis in der Frühen Neuzeit befragt.

FREUNDSCHAFT ALS PHILOSOPHISCHES KONZEPT

Die Anfänge einer Beschäftigung mit der Freundschaft als moralphilosophischem Konzept markiert Baader mit zwei inhaltlich konträr argumentierenden Schriften von Francesco Petrarca und Nicolas Oresme aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Petrarca, der sich bei der Ausübung freundschaftlicher Beziehungen dezidiert auf das

Abb. 3 Donatello-Umkreis,
Bildnis eines Jünglings, vor
1456 (?). Bronzefigur. Flo-
renz, Bargello (Ausst.kat. In
the Light of Apollo, hg. v. Mina
Gregori, Cinisello Balsamo
2003, S. 90)

Medium der Schrift bezieht, und Oresme, der dem Bild und der sinnlichen Wahrnehmung eine breitere Rolle in der Vermittlung von Freundschaftsdiskursen einräumt als der italienische Humanist, waren Zeitgenossen und könnten einander möglicherweise während Petrarcas Aufenthalt in Südfrankreich begegnet sein (53). Ihre konkurrierenden Positionen zum Konzept der Freundschaft arbeitet die Autorin anhand der beiden Schriften von Petrarca *De sui ipsius et multorum ignorantia* von 1367 und Oresmes Übersetzung und Kommentar der Nikomachischen Ethik von Aristoteles aus dem Jahr 1377 (MS 10 D1, Den Haag, Rijksmuseum und MS 9505-06, Brüssel, Bibliothèque Royale) heraus. Während der italienische Gelehrte seine Theorie der Freundschaft in einer dialektischen Gegenüberstellung von falschen und wahren Freunden programmatisch als eine auf Subjektivität gründende Kommunikation zwischen einem Produzenten und einem Rezipienten eines gleichsam verlebendigten Textes entwirft, zeigt sich Oresmes Abhandlung insbesondere durch die prachtvollen Miniaturen, an deren Produktion der Autor sehr wahrscheinlich selbst beteiligt war, weil sie sich eng an den Text anlehnen (54), dem Bild verpflichtet. Beiden theoretischen Auseinandersetzungen, die nahezu zeitgleich entstanden sind, ist aber bei allen Gegensätzen die starke Betonung einer ethischen Komponente im Hinblick auf die Freundschaft gemein-



sam. Oresmes Text, den die Autorin exemplarisch für den von Petrarca so bekämpften spätmittelalterlichen Aristotelismus ins Feld führt, erhebt das Konzept der Freundschaft zu einem bildschöpferischen Vorhaben, das gleichsam eine Ästhetik der „amicitia“ hervorbringt, welche eine ethische Grunddisposition aufweist.

ALBERTI UND DIE SPRACHEN DER FREUNDSSCHAFT IM WETTSTREIT

Aus der Analyse von Albertis Traktat *De pictura/Della pittura* von 1435/36 und seiner komplexen Darstellung von Freundschaft in *De familia/Della famiglia* (1432–34), wo auch ihre paradoxe Natur im Gefüge gesellschaftlicher Identitätsfindung und sozialer Selbstversicherung des Individuums im von Klientelismus und sozialen Netzwerken bestimmten Florenz des 15. Jahrhunderts (108) herausgestellt wird, sowie aus der Auseinandersetzung mit Porträts des Künstlers (darunter die berühmten Plaketten mit dem Selbstporträt aus der

Bibliothèque Nationale in Paris und der National Gallery in Washington) konstruiert die Autorin überzeugend die Bedeutungsnuancen von Freundschaft als Metapher und ihre Fähigkeit, Identitäten zu erzeugen (87–127). Dabei wird deutlich, dass sich die frühen Identitätskonstruktionen der Freundschaft durch das neue Medium des Porträts vermitteln ließen. Entscheidend dabei waren nicht nur eine ethisch-allegorische Auffassung von Freundschaft, sondern darüber hinaus auch konkrete soziale Praktiken von Freundschaftspflege, die Alberti in seinem Traktat im Detail beschreibt. Wie sehr diese soziale Praxis für den „Staatskörper“ der Florentiner Republik prägend wurde, zeigt die Autorin anhand des 1441 im Florentiner Dom Santa Maria del Fiore ausgetragenen Dichterwettstreits (*Certamen Coronario*), der das Thema der Freundschaft zu einem vielbeachteten öffentlichen Ereignis in der Stadt machte und der von Alberti selbst initiiert worden war (109ff.).

Baader lässt die zentrale Rolle, die Alberti im Freundschaftsdiskurs des frühen 15. Jahrhunderts spielte, plastisch werden. Sie verweist auch auf die vielen Facetten dieser Rolle – die philosophische, die sozio-kulturelle, die politische und schließlich die ethisch-moralische, die über die Arbeit am Selbst eine humanistische Künstleridentität erzeugte, welche das Medium des Bildnisses voraussetzte: „Wie aber wirken sich diese theoretischen Positionen auf die Bildniskunst in den Jahrzehnten nach 1441 aus? Wie wirken sie auf die Wahrnehmung des Gesichts? Tragen sie dazu bei, eine eigene Gattung oder einen spezifischen Modus der Darstellung zu generieren? Und welche Rolle kommt männlichen Bildnissen in einer frühneuzeitlichen Ökonomie des Tausches zu?“ (127) Diese Fragen bestimmen dann wesentlich den zweiten Teil des Buches.

GESICHTER DER FREUNDSCHEAFT

Die Autorin bleibt zunächst im Florenz der Frühen Renaissance. Das Bildnis eines Jünglings aus dem Donatello-Umkreis, heute im Bargello in Florenz (Abb. 3), wird für Baader zum Hauptbeispiel für das „Gesicht als Ort des Begehrens“ (131ff.). Anhand der in der Zuschreibung immer noch umstrittenen

Bronzebüste weist die Autorin im Rückgriff auf einen bereits 2002 veröffentlichten Aufsatz (Das Gesicht als Ort der Gefühle. Zur Büste eines jungen Mannes aus dem Florentiner Bargello, in: *Querelles* 7, 2002, 222–240) erneut darauf hin, dass das im Bildnis subtil entfaltete Spiel mit der Zurschaustellung und Disziplinierung von Sinnlichkeit in einem Kontext platonischer Gefühlssublimierung steht, der mit „den Regeln der Freundschaft [...] überraschend kompatibel“ sei (165).

Es ist in der Forschung bereits darauf hingewiesen worden, dass es sich bei dieser Büste nicht um ein Porträt im eigentlichen Sinne handelt (Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 Bde., Princeton 1957, Bd. 2, 141–143), sondern dass man eher von einem Idealbildnis jugendlicher, platonischer Schönheit sprechen müsse. Diese Interpretation wurde neben den idealisch schönen Zügen des Gesichts vor allem durch die Plakette mit dem Motiv des platonischen Seelenwagens, der sich im *Phaidros* findet, welcher von dem Florentiner Humanisten Leonardo Bruni 1424 ins Lateinische übersetzt worden war, angestoßen. Baader deutet die Büste im Kontext homoerotischer Verhaltensmuster im Florenz der Renaissance als Objekt der Freundschaft zwischen Bildnis und Betrachter und führt dazu die Affektübertragung als Hauptargument ins Feld: „Als Kopfbild und als Gesicht operiert die Florentiner Büste in komplexester Form mit den Emotionen ihrer Betrachter. Sie zeigt und weckt in ihm Begierden, zu dessen [sic] Drosselung sie zugleich wieder auffordert. [...] In einer durchdachten Nutzung ihrer medialen Bedingungen demonstriert sie aber auch die Problematik der Affekte und der Seele im Porträt.“ (165)

Baaders These lässt an dieser Stelle eine Auseinandersetzung mit der Deutung der Büste von Jeanette Kohl von 2012 (Die Federn der Seele. Einkleidung eines Sinnbilds, in: *Kleider machen Bilder*, hg. v. David Ganz/Marius Rimmels, Emsdetten/Berlin 2012, 195–218) vermissen. Auch wenn die Gewichtungen leicht unterschiedlich sind, treffen sich die beiden Deutungen in ihrer Kernaussage. Bereits Kohl hatte die Büste als „Ein-

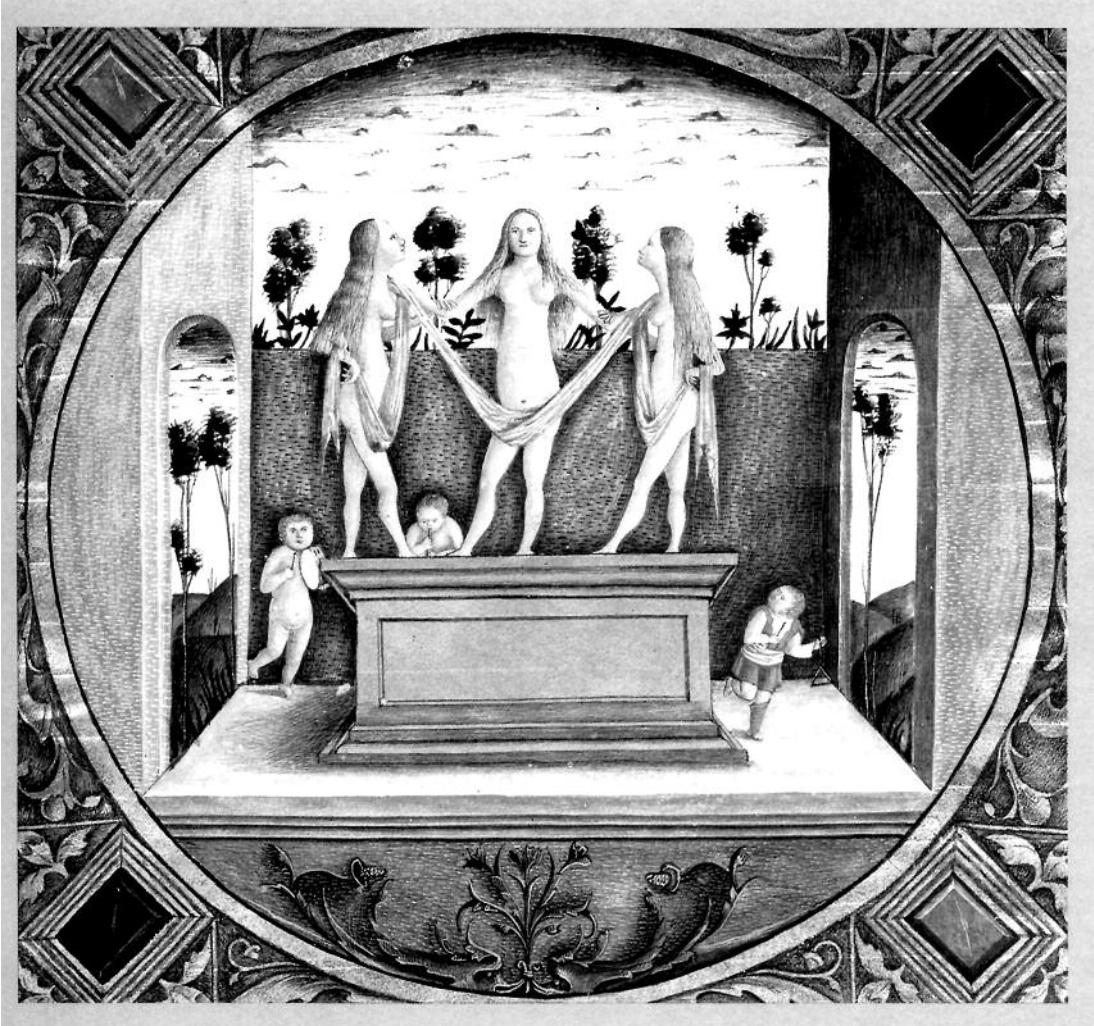


Abb. 4 Die drei Grazien (Detail), in: Aristoteles, Ethicorum ad Nicomachum libri X. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex phil. gr. 4, liber IX (Otto Mazal, Der Aristoteles des Herzogs von Atri, Graz 1988, S. 100)

kleidung einer Idee“ gedeutet, als „Kontemplationsobjekt für gleichaltrige junge Männer, [...] als eine Ikone moralischer Selbstregulierung und als Emblem platonischer Liebe“ (199). Sie unterstreicht den Charakter der „ethischen Autopoiesis, die der Betrachter durch Emulation erreichen sollte“ (ebd.). Inwieweit dies im Kontext der Praktiken und Theorien der Freundschaft bedeutsam sein könnte, wäre eine reizvolle Fragestellung gewesen. Insbesondere gilt dies für die weitere Argumentation Baaders, die in dem verhältnismäßig knappen Kapitel zu Leonards Zeichnung der sog. Grotesken Köpfe (um 1493, Windsor Castle, Royal Library) ein weiteres Mal auf das Moment der Arbeit am Selbst und den damit verbundenen komplexen

Prozess der Abgleichung von Objekt und Subjekt zu sprechen kommt (vgl. dazu ausführlicher: Baader, Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *virtus*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. v. Britta Kusch-Arnhold/Joachim Poeschke/Thomas Weigel, Münster 2006, 109–127).

DOPPELBILDNISSE

Dieser Prozess lässt sich besonders gut anhand der Doppelbildnisse problematisieren, deren Sonderstatus in der Geschichte des Porträts zu einer detaillierteren Analyse auffordert. Die Autorin unterstreicht einmal mehr, dass Doppelporträts im-

mer auch Freundschaftsbilder seien, anhand mehrerer Beispiele, in denen sie genealogische Verbindungen nachweist, wie beispielsweise in dem Porträt des Giovanni Agostino und Niccolò della Torre von Lorenzo Lotto in der National Gallery London, das in Wahrheit Vater und Sohn zeigt (225f.). Weitere Beispiele von Doppelporträts bezeugen gegenseitige Abhängigkeitsverhältnisse, die gerade nicht im Kontext der Freundschaftsthematik zu lesen sind. Stattdessen weist die Autorin Relationen von Knappe und Krieger, Lehrer und Schüler, Autor und Fürst, Maler und Mäzen in den Doppelbildnissen der Renaissance nach. Ebenso gilt umgekehrt, dass es sich bei den Freundschaftsbildern nicht unbedingt um Doppelbildnisse handeln muss. Vielmehr sei der Darstellungsmodus von Freundschaft im Hinblick auf die Entstehung neuer Bildlösungen hin zu untersuchen (269f.).

Ein wesentlicher Aspekt in den Praktiken der Freundschaft ist das Phänomen des Tausches und der Gabe, dem die Autorin zwei Unterkapitel widmet (hierzu: Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008). Darin untersucht sie – wiederum in enger Anlehnung an die Nikomachische Ethik des Aristoteles – exemplarisch die Figur der „Drei Grazien“ als Allegorie der Freundschaft und die Rolle von Literaten und Künstlern anhand der von Pietro Bembo zusammen mit drei weiteren Freunden 1502 gegründeten *Compagnia degli Amici*. Für das Bildmotiv der drei Grazien weist die Autorin den historischen Wandel in ihrer Bedeutung als antike Fruchtbarkeitsgöttinnen und Begleiterinnen der Venus zur Verbildlichung von Gabe und Gegengabe und schließlich zu einer Allegorie der Freundschaft nach. Als Hauptbeispiel dient ihr eine süditalienische Handschrift, die im weiteren Umkreis der Accademia Pontiana im Auftrag des Herzogs von Atri, Andrea Matteo III. von Aquaviva, entstanden ist und eine illuminierte Ausgabe der Nikomachischen Ethik darstellt (Codex phil. gr. 4, Nationalbibliothek Wien; Abb. 4).

Darin werden die drei Grazien zu einer Allegorie der *Philia* umgedeutet, die in ihrer kosmischen Kraft Sympathien zwischen den Dingen erzeugt

und somit das Thema der Freundschaft mit naturphilosophischen Vorstellungen verknüpft (191–199). Die Rückbindung an das Porträt erfolgt über mehrere Porträtmédailles, auf deren Rückseiten sich das Bild der drei Grazien findet (178–184). Nicht nur der Austausch von literarischen und philosophischen Texten, die als Freundesgaben unter den Mitgliedern der *Compagnia degli Amici* kursierten, sondern auch die drei Grazien, die Figur der *Philia* und die Bildnisse von Freunden wie beispielsweise das Porträt eines Mannes von Andrea Mantegna in der National Gallery in Washington belegen utopische Gegenentwürfe zur sozialen Realität: „Im Sinne der Freundschaftstheorien zeugen sie von einem Modell der Interesselosigkeit des Kunstwerks und seiner Bestimmung als Gabe – mit all ihren Schwierigkeiten und Ambivalenzen.“ (224)

Hannah Baader zeichnet ein umfassendes Bild frühneuzeitlicher Porträtproduktion im Zeichen literarischer und visueller Freundschaftstheorien. Die Beschränkung auf eine Epoche und einen kulturgeographischen Raum ermöglicht die Tiefenschärfung des Problems und verleiht der Darstellung eine enorme Dichte. Zu bemängeln wären lediglich die etwas unscharfe terminologische Anwendung der Begriffe Medaille und Plakette und die Vernachlässigung des 2014 erschienenen Sammelbandes zum Thema der Freundschaft in der italienischen Kunst um 1500 (*Renaissance Love. Eros, Passion and Friendship in Italian Art around 1500*, hg. v. Jeanette Kohl/Marianne Koos/Adrian W. B. Randolph, Berlin/München 2014). Insgesamt jedoch eröffnet die Studie der kunstwissenschaftlichen Diskussion über das Gesicht neue Horizonte – wie vor ihr bereits die Beiträge von Thomas Macho und Claudia Schmölders.

DR. CLAUDIA STEINHARDT-HIRSCH
DFG-Projekt „Das Auge des Zeichners,
Kunst und Wahrnehmung um 1600“,
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
c.steinhardt-hirsch@zkg.eu