

Bildnis und Porträt in der Frühen Neuzeit. Ein Bericht zum Stand der kunsthistorischen Forschung

Uwe Fleckner/Titia Hensel (Hg.)

Hermeneutik des Gesichts:

Das Bildnis im Blick aktueller

Forschung. Berlin/Boston,

De Gruyter 2016. 452 S., zahlr. Ill.

ISBN 978-3-11-040344-2. € 59,95

Eva-Bettina Krems/

Sigrid Ruby (Hg.)

Das Porträt als kulturelle Praxis.

Berlin/München, Deutscher

Kunstverlag 2016. 344 S., zahlr. Ill.

ISBN 978-3-422-07333-3. € 49,90

Zwei Tagungsbände zur Porträtforschung bieten aktualisierte Perspektivierungen und methodische Neuerungen: Der von Uwe Fleckner und Titia Hensel in der Reihe des Warburg-Kollegs „Mnemosyne“ herausgegebene Sammelband und der von Sigrid Ruby und Eva-Bettina Krems sind Ausgangspunkt für diesen knappen Bericht zum aktuellen Stand der Forschung zu Porträts in der Frühen Neuzeit. Der Band *Das Porträt als kulturelle Praxis* behandelt die „vielfältigen Erscheinungsweisen der Porträtkultur im Europa der Frühen Neuzeit“ (12) und trägt die Ergebnisse der 2011 an der Philipps-Universität Marburg veranstalteten Tagung „Das Porträt. Mobilisierung und Verdichtung“ in der Reihe „Transformationen des Visuellen“ zusammen. Das ansprechend gestaltete Buch verfügt über ein Autorenverzeichnis und Farbtafeln, jedoch nicht über ein Personen- und Schlagwortregister. Die Herausgeberinnen stellen eine „praxeologisch grundierte Perspektive“ in Aussicht. Sie wollen „Dingcharakter und [...] Flexibilität“ von Porträts und „Porträtensembles in spezifischen historischen Kontexten, das heißt in konkreten Hand-

lungszusammenhängen und Diskursformationen“ herausarbeiten (12).

Sie knüpfen explizit an Marcia Pointons Auffassung von „portraiture“ als einer „Porträtkultur“ an (10, 17, Anm. 3; vgl. Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in 18th Century England*, New Haven/London 1993). Die bisherige Porträtforschung habe zwei miteinander verquickte Positionen vertreten: Zum einen werden „Individuum“, Fragen der „Ähnlichkeit“ und „Lebendigkeit“ sowie Identität und intermediale Bezüge (12) in den Vordergrund gestellt (etwa mit Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor [Hg.], *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 2, Berlin 1999; Sabine Haag/Bodo Brinkmann [Hg.], *Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen. Das deutsche Porträt um 1500*, Wien/München 2011; vgl. die Rezension von Ulrich Pfisterer in: *Kunstchronik* 65, 2012, 248ff., dort auch die Behandlung des Berliner Ausstellungskatalogs *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, hg. v. Keith Christiansen/Stefan Weppelmann, München 2011). Zum anderen habe sich die Forschung dem Bildnisgebrauch (etwa schon mit Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966; Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990) und dem zeremoniellen Einsatz von Porträts, der die Körperlichkeit der Dargestellten evoziert, gewidmet (vgl. Hubert Winkler, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der Frühen Neuzeit. Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993). Damit sei auch eine „bildanthropologische Perspektive“ angesprochen, wie sie Hans Belting vertritt (*Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013). Auf der erstgenannten Position aufbauend, rechnen sich die Herausgeberinnen primär der zweiten Gruppe zu. Der Blick wird zu-

nächst von Einzelwerken auf komplexe Werkgefüge hingelenkt, in welche die Porträts eingebunden waren. Zugleich soll unter Einbeziehung soziologischer Perspektiven untersucht werden, inwiefern Porträts „an der Formierung bild- und objektbasierter Kulturpraktiken aktiv beteiligt war[en]“ (12), so dass „kulturelle Praxis“ ablesbar werde.

OBJEKTCHARAKTER DES GEMALTEN PORTRÄTS

Krems und Ruby grenzen keine spezifischen Handlungszusammenhänge ein. Charakteristika gattungsspezifischer und zweckgerichteter Formen von Porträtkunst oder auch Epochen übergreifende Phänomene werden insofern nicht zusammengeführt. Stattdessen offeriert der Band eine Sammlung von „multidisziplinär ausgerichtet[e]n“ Fallstudien (13). Unter den Beiträgen zu Gemälden seien zunächst einige Aufsätze hervorgehoben, die der Zielsetzung der Herausgeberinnen in hohem Maße entsprechen. Insbesondere Marcia Pointons Essay widmet sich der Miniatur als Accessoire im Porträt als Merkmal der Identifizierung. Die Porträtkunst sei im Hinblick auf die Gesamtaussage eines Gemäldes und seiner Details problematisch. Details könnten attributiven Charakter haben und zugleich als uneinheitliche Verweise fungieren. Zudem könnten Porträts im Kleinformat selbst zum Accessoire im Porträt avancieren. Pointon wirft hierbei die Frage auf, inwiefern man beurteilen könne, ob ein Detail oder ein Bild im Bild eine unter- oder übergeordnete Funktion innehatte. Im Folgenden konzentriert sie sich dann auf „stockings and buttons“ (45), um vorzuführen, dass Accessoires in Gemälden des 18. Jahrhunderts zu Unrecht als überwiegend auf weibliche Identifikation abzielend zu deuten seien (hierzu schon ausführlich: Pointon, *Portrayal and the Search for Identity*, London 2013; vgl. die Rezension von Eva Watolik in: *Kunstchronik* 67, 2014, 494ff.). Sie beleuchtet „die Ambiguität und Vielschichtigkeit dieser vermeintlich belanglosen Details“ (13) männlicher Porträts und schließt hieraus: „[P]ortraiture is a discursive practice and not the visual equivalent of a wardrobe inventory“ (57). Auch der Beitrag von Gerrit Walczak knüpft hier an: Anhand von Por-

träts und Miniaturen thematisiert er „Praktiken der Bildnisminiatur“ (254) zwischen 1740 und 1840 im Spannungsfeld von „Zurschaustellung und Intimität“ (254) im Hinblick auf den geschlechtsspezifischen Umgang mit solchen Miniaturen.

Sigrid Ruby präferiert demgegenüber eine „auführungsanalytische Herangehensweise“ (211). Ihre Fallstudie behandelt ein Bildnis der Bianca Cappello, Großherzogin von Toskana, in Öl auf Kupfer von Alessandro Allori. Mittels genauer Beobachtung und Verweisen auf Gebrauch und Beschaffenheit vergleichbarer Porträts und Zeichnungen argumentiert Ruby, dass das kleinformatige Bildnis zusammen mit dem rückseitigen Gemälde Alloris nach Michelangelo in einer hölzernen Schatulle zur privaten Betrachtung eingeladen habe, „zum aktiven Nachvollzug eines intimen, von der Porträtierten selbst über einen Spiegel aus- und vorgeführten Betrachtungsaktes“ (223). Fragen nach der „memoria“ (226) der früh verstorbenen Bianca Cappello könnten zwar nicht hinreichend beantwortet werden, doch wird „eine Möglichkeit aufgezeigt, mit kleinformatigen, in jeder Hinsicht beweglichen Bildnissen [...] produktiv umzugehen und damit das Objekte- und Diskussionsspektrum der Porträtkulturforschung zu erweitern“ (227). Der Aufsatz von Marianne Koos schildert die kulturelle Praxis des Verschenkens von Bildnismedaillons. Diese fungierten als Sammlerstücke und Gaben der englischen Königin Elisabeth I. nicht nur als Auszeichnung, sondern vor allem als „Artefakte, mit denen die Queen ihre imperialen Machtansprüche nach außen verbreiten ließ und ihre Staatsdiener zugleich für sich verpflichtete“ (238).

GRAPHIK UND SKULPTUR

Eine Reihe von Beiträgen zu graphischen Porträts unternehmen den Versuch, den praktischen Umgang mit Graphiken nachzuzeichnen. Ruth Hansmann untersucht Porträtkunst am Beispiel des sogenannten Sächsischen Stammbuchs aus der Cranach-Werkstatt vor dem Hintergrund politischer und religiöser Auseinandersetzungen. Die Autorin schlussfolgert, dass die Porträts in der Bilderhandschrift der „Legitimation von Amt und Amtsinha-

ber“ (87) dienlich gewesen seien, sie somit Gegenstand kultureller Praktiken – nämlich von Amtshandlungen – waren. Olga Vassilieva-Codognot nimmt (z. T. postume) dynastische Porträts und die sozialen Implikationen von gelungener Mimesis Antwortener Künstler zwischen 1580 und 1600 in den Blick (93). Bei Pieter Baltens, Antoine de Succi und Jacques de Bie weist sie nach, dass diese bei Porträtaufträgen „in absentia“ auf ältere druckgraphische Darstellungen zurückgriffen, um Ähnlichkeit und Authentizität zu erzielen. Matthias Müller stellt die neuen druckgraphischen Medien als Mittel zur „größere[n] Verbreitung des [...] Fürstenporträts und als Möglichkeit für neue [...] Porträtformen und Gebrauchskontexte“ (121) vor: Insbesondere der Holzschnitt sei bedeutend, da er „eine bestimmte Form der Popularisierung des Fürsten in seiner visuellen Darstellung unterstützt“ (121). Diese Memorialpraxis habe eine „Steigerung fürstlicher Popularität“ (123) bewirkt.

Cornelia Manegold untersucht dagegen die Porträtkultur von Gesandten und Diplomaten, die „in ihren Gebrauchsformen bislang noch zu wenig erforscht“ (149) seien, am Beispiel niederländischer Druckgraphik. Sie behandelt insbesondere den Nachstich von Gerard Ter Borchs „Beeidigung der Ratifikation des Spanisch-Niederländischen Friedens [...]“ (1648) als „Prototyp“ (141) und gesteht dem Medium Druckgraphik besonderen Anteil an der Etablierung des „Gruppenbewusstsein[s]“ (149) von Diplomaten zu. Der Themenkreis wird von Christian Brachts Beitrag abgerundet. Er beschreibt, was die Praxis des Sammelns von Porträtgraphik mit aktuellen Digitalisierungsprojekten verbindet. Die dem Medium eigene Beweglichkeit entspreche der dynamischen Sammlungsorganisation, etwa auch im Blick auf kameralistische Neuordnungsversuche in Tabellen und Listen. Die digitale entspricht hierbei der historischen Struktur der Sammlung.

Beiträge zur Skulptur sind in beiden Tagungsbänden unterrepräsentiert. Einzig Philipp Zitzlsperger behandelt in dem von Eva-Bettina Krems und Sigrid Ruby herausgegebenen Band Porträtbüsten der Renaissance und deren werkimmanente „Kraft, die über die Repräsentation im Sinne ei-

ner Stellvertretung hinausgeht“ (155). Am Beispiel der Porträtbüste des Piero de’ Medici von Mino da Fiesole (1450) untersucht Zitzlsperger die „typologische Ähnlichkeit von Heiligenporträt und profanem Bildnis“ (170). Er zeigt auf, dass die Büste bestimmten Sehgewohnheiten entgegenkam, die eine mit Heiligenbildern vergleichbare Porträtpraxis nahelegen (171) und benennt die Analyse des „Begegnungsproblem[s]“ (171) – die Unmöglichkeit einer Gegenüberstellung von Bildnis und Porträtierem – als Forschungsdesiderat (vgl. hierzu: Marthe Kretzschmar, *Herrscherbilder aus Wachs: Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014).

BILDPOLITIK, SAMMLUNGEN

Eine kulturelle Praxis im Umgang mit Raffaels Bildnis des Lorenzo de’ Medici von 1518 will Eva-Bettina Krems herausarbeiten. Für das Gemälde komme eine Funktion als „Brautgeschenk“ (64) nicht in Frage. Die im Porträt abgebildete Gewandung „alla francese“ bekräftige vielmehr das Vorhaben, „die mediceische Frankreichpolitik zu untermauern“; die „Eheschließung gab Lorenzo die Aussicht auf einen [...] Adelstitel“ (67ff.). Das Bildnis scheint hauptsächlich im Rahmen diplomatischer Annäherung zum Einsatz gekommen zu sein. Wie dies im Einzelnen vonstatten gegangen sein mag, verraten die spärlichen Quellen allerdings nicht – insofern ist die Schlussfolgerung problematisch.

Thomas Kirchner interpretiert das französische Porträt des 17. Jahrhunderts mit bildpolitischer Intention als „zentrales Mittel politischer und gesellschaftlicher Verortung“ (20), das gegenüber der Historienmalerei zunehmend kritisch bewertet worden sei. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die von Philippe de Champaigne und Simon Vouet ausgeführte *Galerie des Hommes Illustres* im Palais des Kardinals Richelieu. Während Vouet „künstlerische Aspekte in den Vordergrund“ (23) stellte, habe sich der dem Jansenismus nahestehende Champaigne durch „Bevorzugung des Hässlichen“ von dieser Praxis abgegrenzt (29). Dagmar Eichberger veranschaulicht dagegen, wie Margarete von Österreich als Regentin der Bur-

gundischen Niederlande eine „gezielte Bildpolitik [...] unter Zuhilfenahme eines neuen Bildnistypus, des Witwenporträts“ betrieben habe, die Taktiken der Verbreitung durch „Branding“ und Sakralisierungsstrategien (117) einschloss. Eine „Politisierung“ (206) ganzer Kirchenräume zeigt dagegen Ruth Slenczka am Beispiel der Werkstatt von Lucas Cranach d. J. auf.

Das Porträt als kulturelle Praxis in Bibliotheken vorzustellen, haben sich Michael Wenzel für Wolfenbüttel (267) sowie Rudolf Hiller von Gaertringen und Nadja Horsch für die Universitätsbibliothek in Leipzig vorgenommen (281). Doch wird „die Bedeutung des Porträts für den Wissens- und Medienspeicher Bibliothek“ (16) nur vordergründig beleuchtet. Eine tatsächliche Nutzung der Porträts in der Praxis – neben deren Ausstattungsfunktionen – bleibt (zum Teil aufgrund der problematischen Quellenlage) unklar.

ZUR HERMENEUTIK DES GESICHTS

Der von Uwe Fleckner und Titia Hensel herausgegebene Band *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung* versammelt die Ergebnisse einer im Herbst 2012 im Warburg-Kolleg veranstalteten Tagung (vgl. <http://arthist.net/archive/3494>). Es wird eine hermeneutische Auslegung der Bildgattung postuliert, die das Porträt als „Kunstform der Widersprüche“ in Vergangenheit und Gegenwart und in unterschiedlichen Kulturräumen herausarbeitet. Ein Personenverzeichnis ergänzt das ausschließlich mit Schwarz-Weiß-Abbildungen operierende Buch sinnvoll, ein Autorenregister fehlt. Der Tagungsband „soll das Bildnis seit seinen Anfängen bis in die Gegenwart in seiner memorialen, politischen und ästhetischen Dimension erfassen“ (XI) und damit zugleich künstlerische Modi und deren Wirkmechanismen nachvollziehen, aber auch die Bandbreite möglicher methodischer Herangehensweisen dokumentieren. Die künstlerischen Ausdrucksformen schwankten „zwischen naturnaher Wiedergabe und bildnerischer Erfindung“ (XI). Der Tagungsband will „aus aktuellen Forschungspositionen heraus einen neuen Blick auf die [...] widersprüchliche Gattung“ (XI) werfen und stellt neben den

schwerpunktmäßig behandelten Gemälden auch Porträtkunst von der mittelalterlichen Buchmalerei bis hin zu modernen Bildfindungen ungegenständlicher Malerei, Skulptur und Assemblagen, der Fotografie sowie digitaler Medien vor.

Der den Aufsätzen vorangestellte Essay Fleckners zeigt grundsätzliche Probleme auf, die aus der künstlerischen Aufgabe resultierten, „das charakteristische Bild eines spezifischen Individuums“ (2) und somit Authentizität dar- und herzustellen. Dem Porträt läge stets ein „Urkonflikt“ (ebd.) zugrunde, da Vorstellungen vom inneren Sein der Porträtierten mit ihren äußeren Erscheinungen im Bild übereinstimmen, aber auch in deutlichem Widerspruch dazu stehen können. Wird dieses Spannungsverhältnis abgemildert oder sogar gänzlich suspendiert, kann die Aufgabe nicht zufriedenstellend gelöst werden, denn angesichts einer Realkopie sei es fraglich, „ob die nahezu identische Effigies in der Lage ist, ein charakteristisches Bild zu liefern“ (4). Mit Jean-August-Dominique Ingres und Francisco de Goya liefert Fleckner ferner Beispiele für den Anstoß einer modernen, „radikal veränderten Porträtauffassung“. Die Künstler erfassten das Porträt früh „als eine Kunst der Widersprüche“ (12), die sich bis in die Gegenwart in Form von Abstraktionen und Sinnübertragungen fortgesetzt habe. Fleckner schlussfolgert daraus, dass die „zentrale Aufgabe eines Porträts [...] paradoxerweise keineswegs im Hervorbringen von Ähnlichkeit“ bestünde. Porträts definierten sich vielmehr über ihren „Porträtcharakter“ und operierten zielgerichtet mit „bildnerischen Strategien“, die den „Akt des Bildbetrachtens“ vorbereiten (17f.). Das ausschlaggebende Bildthema sei mit Max Imdahl „immer auch die Nichtabbildbarkeit des Menschen“ (vgl. Imdahl, Relationen zwischen Porträt und Individuum, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp [Hg.], *Individualität* [Poetik und Hermeneutik, Bd. 13], München 1988, 587–598). Demzufolge erschienen jene Bildnisse als besonders gelungen, die „unsere Assoziations- und Interpretationsleistung herausfordern“ (18), schließt Fleckner.

BILDSTRATEGIEN

Der Beitrag von Sophia Kunze „Der Typus als Porträt. ‚Ähnlichkeit‘ in José de Riberas ‚Bärtiger Frau‘“ verfolgt den von Fleckner vorgestellten Ansatz – wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen. Kunze gelingt es, Riberas Gemälde als ein inszeniertes Porträt (ähnlich dem Tronie) zu entlarven, das auf kompositorische und emblematische Typologien zurückgreift, um den Eindruck eines authentischen Bilddokumentes zu erzielen. Mit Hilfe dieser Bildstrategie könne Ribera „Authentizität erst über die Inszenierung als Porträt gewinnen“ (240). Dass der Maler eine Erwartungshaltung des Betrachters bedient, ja diese sogar zu übertreffen scheint, indem das Gemälde tatsächlich als ein Porträt (v)erkannt wird, deutet die Möglichkeiten einer lohnenden rezeptionsästhetischen Analyse des Bildes an.

Yannis Hadjinicolaou untersucht Aspekte der Materialität in den Porträts des niederländischen Künstlers Arent de Gelder. Diese spiegelten dessen „Experimentierlust“ (42). Er führt vor, dass dem Œuvre eine „formale Diversität“ (42) eignet, die auf „bewusst eingesetzte, unterschiedliche Malmodi“ (42) und auf traditionelle Arbeitsmethoden zurückgehe. De Gelders „Selbstbildnis als Zeuxis“ von 1685 stelle beispielsweise ein selbstironisches „Bekanntnis zum antiakademischen Stil“ (34) dar. Charakteristisch sei hier der „Habitus des Malens“ (34), dessen Materialeinsatz und „Malweise“ (28) als Anlehnung an seinen Lehrer Rembrandt verstanden werden könnten. Ob man den „paradoxalen“ Malakt de Gelders tatsächlich mit einem „performativen Akt“ (42) vergleichen kann, ist allerdings fraglich. Dagegen überzeugt die Betonung des künstlerischen Werkprozesses, wodurch sich Hadjinicolaou den „Material Cultures“ annähert (46; vgl. ders., Malen, Kratzen, Modellieren. Arent de Gelders Farbauftrag zwischen Innovation und Tradition, in: Markus Rath/Jörg Trempler/Iris Wenderholm [Hg.], *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013, 227–252).

Marlen Schneider befasst sich in ihrer typologischen Untersuchung „Polyvalente Maskeraden. Ovids Pomona-Mythos im ‚portrait historié‘ des

frühen 18. Jahrhunderts“ mit einem seit dem späten 17. Jahrhundert verbreiteten Porträttypus. Die keineswegs nur für den privaten Gebrauch angefertigten Porträts bildeten Persönlichkeiten in historisierenden und demnach auch mythologischen Kostümen ab. Damit entsprachen die Darstellungen „einem zentralen Topos des politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Lebens im Ancien Régime: der Maskerade“ (246). Allerdings habe sich der Bildtypus des „portrait historié“ ausgehend von „herrschaftlich konnotierten Ikonografien“ bereits um 1700 zu einer „Referenz auf aristokratische Galanterie“ (246) gewandelt. Insbesondere Auftraggeberinnen profitierten von den Möglichkeiten der Selbstdarstellung, die ihnen das „portrait historié“ bot. Trotz der Beliebtheit dieses „regelrechten Modephänomen[s]“ (260), welches Schneider anhand der ausgewählten Beispiele zum Pomona-Mythos veranschaulicht, wird die verbildlichte Kostümierung zunehmend zum Gegenstand der (nicht nur kunsttheoretischen) Kritik.

In Jacques-Louis Davids lebensgroßem Bildnis des Chemikers Antoine-Laurent Lavoisier und seiner Frau Marie-Anne erkennt Uwe Fleckner eine „bildnerische Würdeformel ganzfiguriger Lebensgröße“. Diese stand ursprünglich „dem adligen Standesporträt und innerhalb dieser Untergattung insbesondere dem prunkvollen ‚portrait d’apparat‘“ zu, nicht aber bürgerlichen Bildnissen. Der „Überschreitung interner Gattungsgrenzen“ (271) habe der Maler hier mit Bildstrategien entgegengewirkt, die das Porträt nobilitierten. Wesentlich sei die Anlehnung an vorherrschende Bildtypen wie an historische Szenen, etwa Davids Gemälde „Paris und Helena“ von 1788, oder an die Tradition des Evangelistenbildes. Dass die Ehefrau selbst als „Gelehrte und Künstlerin“ (278) hervortrat, sie mithin am Entwurf des Gemäldes größeren Anteil hatte, als bislang angenommen, und im Bildnis in die Position einer Muse zu schlüpfen scheint, ist überzeugend dargelegt. Damit unterstreiche das Gemälde zudem die Rolle der Kunst für die Wissenschaften.

KUNSTHISTORISCHE KONSTRUKTE

Miriam Marotzki beschäftigt sich mit dem Selbstporträt aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht am Beispiel von Leonardos Turiner Rötelseizung unbekannter Provenienz, die erst seit 1845 als mögliche Selbstdarstellung oder aber als Fälschung diskutiert wird, und mit Michelangelos „Hautantlitz“ (345) im Fresko des Jüngsten Gerichts der Sixtinischen Kapelle als einem „Kryptoporträt [...] in assistenza“ (357). Sie kritisiert die frühen Versuche, die Darstellungen beider Künstler als Selbstbildnisse zu identifizieren, als symptomatischen „horror vacui“ der Kunsthistoriografie (349). Deren Problem habe in dem Unvermögen bestanden, „Leerstellen“ (358) zu akzeptieren. Fehlgeleitete Konstrukte werden als Legenden entlarvt (Martin Warnke, Leonardo-Legenden, in: Heinrich Klotz [Hg.], *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern/Frankfurt a. M. 1979, 9–15). Dem Agieren der Wissenschaftler unterstellt sie einen spezifischen „Denkstil“ (359, vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* [1935], hg. v. Lothar Schäfer/Thomas Schnelle, Frankfurt a. M. 2012). Das Selbstporträt habe demzufolge als „Kultobjekt“ des „Künstlerkultes“ von Kunsthistorikern fungiert (361f.; vgl. Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002; Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, 46).

Nachdem die Interpretation als Selbstbildnis als unzutreffend erkannt worden war, sei dieses „aus dem Fokus des Interesses“ verschwunden (364; vgl. Ulrich Pfisterer/Valeska von Rosen [Hg.], *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005). Marotzki verweist demgegenüber mit Recht auf jene Handzeichnung, die Michelangelo am Blatttrand eines Manuskriptes hinterlassen hat. Sie stellt überzeugend heraus, dass die aufgrund ihrer Einfachheit von Kunsthistorikern ehemals zum „Strichmännchen“ degradierte Selbstdarstellung (366) vor dem Hintergrund des Künstlerkultes zu-

nächst unterbewertet und daher erst spät als ein authentisches Selbstporträt Michelangelos (wenn nicht sogar als sein einziges) erkannt wurde (vgl. Kathleen Weil-Garris Brandt [Hg.], *Giovinezza di Michelangelo*. Ausst.kat. Florenz 1999, 417, Nr. 76; Thomas Pöpper, Die Sixtinische Decke. 1508–1512, in: Frank Zöllner/Christoph Thönes/ders. [Hg.], *Michelangelo: 1475–1564. Das vollständige Werk*, Hong Kong u. a. 2007, 520–537, hier: 520).

Christine Hübner schließlich beschäftigt sich mit Legendenbildungen in der Theatermalerfamilie Quaglio. Im Unterschied zu Michelangelos und Leonardos Selbstbildnissen kann Hübner zeigen, dass Quaglios bisher in das Jahr 1628 datiertes Selbstbildnis erst postum zur Stilisierung der Künstlerdynastie in der Nachfolge Tintoretts instrumentalisiert wurde.

PORTRÄTFORSCHUNG SEIT DEN 1990ER JAHREN

Während der Band von Fleckner und Hensel die „Produziertheit“ von Porträts und deren Ästhetik, aber auch Bildstrategien untersucht, geht es Krems und Ruby mehr um den praktischen Umgang mit dem Porträt. Beide Publikationen führen vor, dass sich Bildnisse dezidiert an ein bestimmtes Publikum wenden – die jeweiligen Darstellungskonventionen sollen dabei das Wissen der Betrachter ansprechen. Dieses Betrachterwissen setzt die Kenntnis bestimmter Bildnisse und Bildnistypen voraus. Insofern ist immer auch ein Rezeptionsästhetisches Potential vorhanden, das Fleckner mit seinem Verweis auf Max Imdahl thematisiert. Der Hinweis auf Georg Simmel rückt den Vorgang der Bildbetrachtung noch stärker in einen bildphänomenologischen Zusammenhang (Fleckner/Hensel 2016, 17f., Anm. 28).

Beide Tagungsbände setzen sich mit Hans Beltings *Faces* von 2013 auseinander. Nach Belting ist das Porträt als eine „Maske“ zu verstehen, das den Dargestellten zwar repräsentieren, ihn aber niemals abbilden könne (Belting 2013, 121). Diesem Postulat entspricht der von Fleckner angesprochene Widerspruch „zwischen naturnaher Wiedergabe und bildnerischer Erfindung“ (XI). Krems und Ruby beziehen sich hingegen stärker auf Beltings

Hinweis, „dass eine mobile Porträttafel verschiedenen sozialen Praktiken diene, die vom Tauschobjekt bis zum Erbstück, von der Behauptung eines offiziellen Status bis zur familiären Erinnerung reichen“ (Belting 2013, 120f.). Die Publikationen ergänzen sich somit in vielfacher Hinsicht und verdeutlichen die Komplexität des behandelten Gegenstandes. Sie wenden sich damit auch von der älteren kunsthistorischen Konzentration auf „Ähnlichkeit und Individuum“ ab (z. B. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985). Mit der Hinwendung zu bildphänomenologischen (und rezeptionsästhetischen), materialwissenschaftlichen sowie sammlungsgeschichtlichen Fragestellungen entsprechen die beiden Bände aktuellen Konjunkturen im Fach.

NOTWENDIGE TYPENDIFFERENZIERUNG

Die jeweilige Fokussierung entspricht einerseits dem aktuellen „Hype“ der Museums- und Objektwissenschaften bzw. dem Ruf nach einer durch die Soziologie etablierten „Praxeologie“ (Hilmar Schäfer [Hg.], *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016), die seit Mitte der 1990er Jahre kulturelle Praxis in allen erdenklichen Facetten beleuchtet hat und sich nun auch zu einem „curatorial“ bzw. „educational turn“ ausweitet (vgl. etwa Paul O’Neill/Mick Wilson [Hg.], *Curating and the Educational Turn*, London 2010). War ehemals von „Wissenschaft als kultureller Praxis“ zu lesen, mittels welcher die „Produktionsbedingungen des Wissens auch in einem weiteren Sinne in den Blick“ genommen werden konnten (vgl. Hans Erich Bödeker/Peter H. Reill/Jürgen Schlumbohm [Hg.], *Wissenschaft als kulturelle Praxis 1750–1900*, Göttingen 1999), bleibt heute in der Porträtforschung eine Diskrepanz zwischen Gegenstand und methodischem Überbau spürbar.

Beide Tagungsbände untersuchen andererseits Typen und Typologien von Porträts, die angesichts der schier unermesslichen Menge an Porträts notwendigerweise zum Einsatz kommende Ordnungskategorien darstellen (vgl. Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002). Bei der Behandlung von Gruppenporträts (z. B. Diplo-

matenbildnissen), Doppelporträts und Einzelporträts oder auch Privatporträts bzw. Geschenken bilden Bildnistypen oder Bezüge zu ihnen häufig den Schlüssel zum Verständnis von kultureller Praxis oder bildstrategischem Vorgehen. Hier zeigt sich nicht nur im Sinne eines wissenschaftspraktischen Erbes Aby Warburgs: Bildnistypen müssen stärker differenziert werden. Ihre spezifischen Erscheinungsformen, Charakteristika und Funktionen sind fast ebenso zahlreich wie die Bildnisse selbst, und sie sind keinesfalls hinreichend erforscht.

Bereits 1966 hatte Helmut Börsch-Supan auf die „Ausbildung bestimmter Typen“ des höfischen Bildnisses – mithin aus dem Blickwinkel hofspezifischer Besonderheiten – verwiesen, „die wie andere Phänomene in der höfischen Kultur kanonisiert waren“ (vgl. Helmut Börsch-Supan [Hg.], *Höfische Bildnisse des Spätbarock*. Ausst.kat., Berlin 1966, 8). In der Hofforschung der 90er Jahre war die Frage nach Typen und Typologien wieder aufgegriffen worden. Friedrich Polleroß stellte etwa eine differenzierte „Typologie des ‚Zeremonialporträts‘“ vor (Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn [Hg.], *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, 382–409, hier: 382), die eine ganze Palette an Möglichkeiten eröffnete. Sie blieb weitgehend unbeachtet. Während die Renaissance- und Frühneuzeitforschung dann aber den kulturellen (Boehm 1985) oder zeremoniellen Gebrauch von Porträts (Jörg Jochen Berns, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der frühen Neuzeit, in: Jutta Held [Hg.], *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin 1983, 44–65) und somit jene kontextabhängigen Entstehungs- und Wirkungszusammenhänge beleuchten wollte, in welche insbesondere Porträts zusammen mit anderen Kunstwerken involviert waren, wurden diese von Andreas Köstler und Ernst Seidl im Spannungsfeld von „Intention und Rezeption“ verortet (Köstler/Seidl [Hg.], *Bildnis und Image: das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln u. a. 1998).

Gattungsspezifische und kunsttheoretische Fragen nach Einordnung und Charakteristik des Porträts etwa in Abgrenzung zum „Tronie“ bleiben weiter zu vertiefen (vgl. Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008). Doch offenbar führten die Untersuchungen weder zu einer „hinreichenden Behandlung des Porträts allgemein“ noch zu einer Intensivierung der Erforschung repräsentativer Bildnisse der Frühen Neuzeit im Besonderen, was Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff zu der ertragreichen Tagung „Frau und Bildnis“ anregte (vgl. die Rezension von Simone Roggendorf: Gabriele Baumbach/Cordula Bischoff [Hg.], *Frau und Bildnis 1600–1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, Kassel 2003, in: *KUNSTFORM* 5, 2004, Nr. 1, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2004/1/>). Mit Blick auf zwei Selbstbildnisse Poussins hat Ingo Herklotz zudem auf die notwendige Kontextualisierung von Ensembles hingewiesen – im Sinne von Pendantkonzepten, die „in der Bildtradition visueller Hinweise“ zu beurteilen seien (Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, 243–268, hier: 260). Nicht nur im Zuge des *spatial turn* rückten also in der Frühneuzeitforschung höfische oder sakrale Räume und somit auch die Präsentations- und Rezeptionskontexte von Porträts im Verbund mit weiteren Kunstwerken in den Vordergrund.

ZUR NORMIERENDEN KRAFT DES PORTRÄTS

Im Rahmen gendertheoretischer Ansätze hat sich der Blick auf Frauenbildnisse und die Generierung weiblicher Identität bzw. des weiblichen Selbstverständnisses in Bildnissen der Frühen Neuzeit als lohnend erwiesen (vgl. Baumbach/Bischoff 2003) und erneut deutlich gemacht, dass die Unterscheidung bestimmter Bildnistypen aufschlussreich ist. Ähnliches lässt sich für den postkolonialen Blick konstatieren, den Viktoria Schmidt-Linsenhoff unter anderem auch auf Bildnisse der Frühen Neuzeit geworfen hat (vgl. hierzu

Barbara Pauls Rezension von: Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz/Herbert Uerlings [Hg.], *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, in: *KUNSTFORM* 7, 2006, Nr. 11). Einen weiteren Schwerpunkt in der Porträtforschung bilden Einzel- und besonders Herrscherbildnisse (vgl. *Bildnis, Fürst und Territorium*, hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt, bearb. v. Andreas Beyer, München/Berlin 2000) sowie Gruppenbildnisse, die als repräsentative und identitätsstiftende Werkgruppen und Ensembles analysiert werden (etwa: Pointon 1993). Auch Gelehrtenbildnisse sind in diesem Kontext zu beurteilen (vgl. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LXIII/LXIV, 2015/16 als Themenband *Der Arkadenhof der Universität Wien und die Tradition der Gelehrtenmemoria in Europa*, erscheint 2017).

Nicht unberücksichtigt bleiben sollte schließlich, dass Bildern generell eine „autoritative Stellung“ in komplexen Zusammenhängen zukommt, etwa, indem sie Herkunft, Status, Erziehung und Ausbildung, Freundschaft o. Ä. dokumentieren und legitimieren (vgl. hierzu Gabriele Wimböck, *Die Autorität des Bildes. Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit*, in: Frank Büttner/dies. [Hg.], *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, 9–42, hier: 22). Bildnisse nach ihren „normierenden Kräften“ zu befragen, die durch Bildnistypen oder Referenzen auf diese mitbestimmt werden, ist mithin methodisch etabliert – man denke etwa an Rubens’ Zyklus zur Erziehung der Maria de’ Medici, welcher die Dargestellte porträtähnlich abbildet und zugleich in ein allegorisches Konzept integriert (vgl. Johannes Langner, *Die Erziehung der Maria von Medici: zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F., 30, 1979, 107–130).

Diese „normierende Kraft“ bestimmt auch einen Favoriten der kunsthistorischen Forschung, das Künstlerselbstbildnis, das zu den am besten erforschten Porträttypen zu zählen ist (Pfisterer/von Rosen 2005). Auch Freundschaftsbilder sind erfreulich gut erfasst (Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im*

Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008; Hannah Baader, *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520*, Paderborn 2015). Familienporträts wurden hingegen bislang eher vernachlässigt (vgl. den CfP „Two conferences on Family Pictures. Hamburg/Munich, May/July 2017, in: H-ArtHist, 18.09.2016, <http://arthist.net/archive/13711>; vgl. aber die 2015 an der LMU München eingereichte Dissertation von Anna Louisa Schmidt, *Profane Memorialkultur im 16. Jahrhundert. Das deutsche Familienbildnis im Kontext von Humanismus und Reformation*). Die Herausforderung der Porträtforschung liegt somit in

der weitergehenden Erschließung eben jener Bildnisse und Bildnistypen, die bestimmten (gemeinsamen) Kontexten zuzuordnen sind und deren „normierende Kraft“ noch der Dechiffrierung harret. Ohne quellenfundierte Kontextualisierungen wird dies nicht möglich sein, wie die aktuellen Tagungsbände anschaulich demonstrieren. In diesem Sinne gilt nach wie vor der Appell: *Ad fontes*.

DR. SILVIA SCHMITT-MAASS
Kunsthistorisches Institut der Universität
Osnabrück, Katharinenstr. 5, 49069 Osnabrück,
s.schmitt.maass@googlemail.com

Energetische Transfusionen: Caravaggio und mehr in Großbritannien

Beyond Caravaggio. London, The National Gallery, 12.10.2016–17.1.2017; Dublin, National Gallery of Ireland, 11.2.–14.5.2017; Edinburgh, Scottish National Gallery, 17.6.–24.9.2017. Kat. hg. v. Letizia Treves. Mit Beiträgen von Aidan Weston-Lewis, Gabriele Finaldi, Christian Tico Seifert, Adriaan E. Waiboer, Francesca Whitlum-Cooper und Marjorie E. Wieseman. London, National Gallery Company/Yale University Press 2016. 208 S., zahlr. Ill. ISBN 978-1-85709-602-6. £ 25.00

Werke Caravaggios und umso mehr Gemälde aus seinem Umkreis und seiner Nachfolge zu sehen waren. Dem Schwerpunkt nach beschäftigten sie sich mit dem künstlerischen Umfeld des Lombarden in Rom, mit seinen Auftraggebern, seinen (internationalen) Nachfolgern, mit dem Verhältnis von Original und Kopie, künstlerischen Strategien wie der Lichtführung (*chiaroscuro*), der Malweise oder dem gerne strapazierten „Narrativ“ Caravaggios, von dem man nicht so genau weiß, was es überhaupt ist.

In dieser durch hektisch wirkende Betriebsamkeit bestimmten Situation, in der die kuratorialen Spielräume in mancher Beziehung enger werden, setzt *Beyond Caravaggio* einen in pragmatischer Hinsicht klug gewählten Schwerpunkt: Die Ausstellung widmet sich jenen Werken Caravaggios, seiner Zeitgenossen und Nachfolger, die sich heute in Museen, Kirchen und Privatsammlungen Großbritanniens und Irlands befinden – auch HM the Queen Elizabeth II tritt als großzügige Leihgeberin hervor. So beneidenswert klar und einfach ist das Konzept der Kuratorin Letizia Treves: Es geht zunächst nicht vom Wann und Wie, sondern vom Wo der Werke aus.

Eine bedeutende monographische Ausstellung, die darauf abzielte, das relativ überschaubare Œuvre des Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) in umfassender Weise zu präsentieren, hat es zuletzt 2010 zum 400. Todestag des Künstlers in den Scuderien in Rom gegeben. Seither haben mehr als ein Dutzend weiterer Ausstellungen stattgefunden, in denen naturgemäß jeweils nur wenige