

die französische Zentralverwaltung besitzt. Bei der Durchsicht der Bilderlisten bedauert man übrigens, abgesehen von den obengenannten Lücken, die Weigerung des Museums in Montpellier, sich an dieser Veranstaltung zu beteiligen.

Die Ausstellung kam in einem sehr glücklichen Augenblick, da im Louvre wegen Umbauten und Reorganisation nur sehr wenige holländische Bilder ausgestellt sind. Der geschriebene Katalog ist für den Kunsthistoriker ein gründlicher Führer zum holländischen Kunstbesitz in französischen Sammlungen. Für bescheidene Ansprüche hat die Arbeitsgemeinschaft Foucart eine Nummer des „Petit Journal des Grands Expositions“ vollgeschrieben, die in visuell origineller Weise alles Nötige und vieles Unterhaltende über die Ausstellung verkündet – für den geringen Preis von einem Franc.

Die Ausstellung war inzwischen in verkürzter Form auch im Rijksmuseum in Amsterdam zu sehen (73 Bilder von den 241 in Paris gezeigt). Am Vorabend dieser Amsterdamer Ausstellung starb Gudlaugsson; gerade er hat viel dazu beigetragen, daß die in den französischen Provinzmuseen bewahrten holländischen Bilder der Wissenschaft wiederum zugänglich gemacht werden – mit neuen, besseren Zuschreibungen.

Horst Gerson

REZENSIONEN

HARALD KELLER, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*. Freiburg – Basel – Wien (Verlag Herder) 1970. 237 Seiten und 32 Tafeln mit 53 Abbildungen. DM 29,50.

Harald Keller hat sich an eine große Aufgabe gewagt, für die es in toto keine Vorarbeiten gibt. Er war jedoch wie kein anderer auf die Bewältigung des Themas vorbereitet, denn sein eigener Forschungsbereich wird auf weite Strecken berührt. Nicht nur der bahnbrechende Aufsatz im Römischen Jahrbuch von 1939 („Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters“), sondern auch zahlreiche Artikel im Reallexikon zeugen von seiner Sachkenntnis. Trotzdem blieb Neuland genug zu erschließen. Eine summarische Inhaltsangabe soll zunächst das Geleistete erkennen lassen.

Das erste Kapitel behandelt die „Formen des Bildnisses im Altertum“, die nach der Reihenfolge ihres Auftretens vorgeführt werden. Keller unterscheidet bei den griechischen Standfiguren die Kouroi auf den Gräbern von den Weihgeschenken im Tempel und macht die Funktion von Siegesdenkmälern und Heroenstatuen deutlich. Physiognomische Treue, so heißt es, läßt sich erst in den sechziger Jahren des 4. Jahrhunderts bei den Dichterstatuen nachweisen. Als grundlegende Neuerung der römischen Kunst versteht der Autor die Büste, die er (S. 20) „eine Abkürzung der griechischen Statue“ nennt und für die er etruskischen Ursprung vermutet. Die Polybios-Stelle, die den römischen Ahnenkult beschreibt, wird durch den Hinweis auf den Krieger von Capestrano kommentiert. Aus der Funktion der Ahnenmaske macht

Keller deutlich, daß im Porträt der Republik die Männer und unter ihnen wieder die Alten dominieren. Die Bildnisherme ist, so meint er, erst im Rom der frühen Kaiserzeit entstanden. Neben Büste und Herme bezeichnet er die *Imago clipeata* als (S. 28) „dritte Verkürzung der menschlichen Gestalt“ in der römischen Kunst. Im Hinblick auf die *Fides* von Conques behandelt er die Gesichtsmaske, deren apotropäischen Charakter er hervorhebt. Dann wendet er sich dem antiken „Ereignisbild“ zu, ohne allerdings diesen Topos zu gebrauchen. Darstellungen der Apotheose und der Taten des Kaisers werden genannt, allegorische Porträts als Vorstufen für die barocken Bilder herangezogen. Schließlich finden die Grabbauten mit der Statue des Verstorbenen (Mausoleum), das Säulenmonument und der Triumphbogen Erwähnung, wobei gleich die mittelalterlichen Säulen und Ehrenbögen angeschlossen werden.

Die grundsätzlichen Bedenken der Christen gegen das Bildnis werden zu Anfang des zweiten Kapitels geschildert, das nun dem frühen und hohen Mittelalter gewidmet ist. Das „individuelle Porträt“ gibt es nach Keller nur bis zur justinianischen Zeit; dann ist (S. 49) „darstellenswertig . . . nur noch die *anima christiana*“. Das spätantike Herrscherbild bleibt aber Vorbild für das karolingisch-ottonische Herrscherporträt, das eigenartigerweise erst mit Lothar I. einsetzt. Die Augustuskamee im sog. Lotharkreuz, die Keller mit Deér auf den in der Obhut des Kreuzes geborgenen Kaiser deutet, bietet Anlaß, die Verwendung antiker Steine im Mittelalter generell zu behandeln. Als prachtvolles Beispiel der Wiederverwendung eines antiken Porträts wird der aus Goldblech geschlagene Kopf der *Fides* von Conques dieser Reihe angeschlossen. Unter den ottonischen Herrscherbildern widmet Keller besonders dem Kaiserbild des Aachener Ottonencodex eine ausführliche Würdigung, die im Anschluß an den Aufsatz von Messer erfolgt.

Der Anspruch der gotischen Baumeister, an der Antike gemessen zu werden, wird im 3. Kapitel unter Hinweis auf die Labyrinthdarstellungen der französischen Kathedralen augenscheinlich gemacht. Römische Sarkophage und antike Glyptik werden als Vorbilder von Grabreliefs und Siegeln des hohen Mittelalters genannt. Eine ausführliche Behandlung erfährt das Brückentor Friedrichs II. in Capua, wobei die von Willemsen als Richter gedeuteten Büsten als antike Imperatoren interpretiert werden. Die ersten gegossenen Medaillen von 1390 mit ihren antikischen Aktporträts bilden dann den Auftakt zur Besprechung jener Fälschungen, die man dem Herzog von Berry angedient hat, und zur Würdigung der Meisterwerke Pisanellos.

Das 4. Kapitel gilt dem „Bildnis während der Renaissance“. Hier äußert sich Keller zu den *Uomini famosi* aus dem Palazzo Ducale in Urbino, deren Reihe antiker Dichter und Philosophen keine antike Form erkennen läßt. Ohne Erwähnung mittelalterlicher Zwischenglieder folgt dann eine Passage über die Reiterdenkmäler Uccellos und Castagnos, die für den Verfasser (S. 98) „ohne das Vorbild des Marc Aurel und anderer antiker Reiterstatuen nicht denkbar“ sind. Eine etwas unklar formulierte Interpretation der Florentiner Büsten des Quattrocento soll offenbar zum Ausdruck bringen, wie unverwechselbar neuzeitlich dieser Typus trotz der Einwirkung antiker Prototypen ist. Das „verkleidete Porträt“ entspringt nach Keller (S. 103) „aus

christlicher Wurzel“, wofür er im Norden wie im Süden Darstellungen aus dem Umkreis des Kaisers Sigismund namhaft macht. Die Entstehung des „mythologischen Porträts“ führt er zurück auf den Drang fürstlicher Geschlechter, einen antiken Gott als Ahnherrn aufweisen zu können. Er datiert den Beginn dieser Vorstellungen ins späte 15. Jahrhundert und führt literarisch bezeugte Darstellungen auf. In der Renaissance habe es jedoch noch keine Bildnisse dieser Art gegeben.

Die kurzen Kapitel V und VI sind getrennt, obwohl jeweils vom Manierismus die Rede ist. Zunächst wird „die Entstehung des allegorischen Bildnisses“ beschrieben, ohne daß der Begriff definiert würde. Dafür heißt es von der Allegorie, daß sie (S. 116) „die Rationalisierung des Mythos“ sei. Parmigianino und seine Nachfolger haben nach Keller die allegorischen Porträts kreiert, unter denen man zunächst Bildnisse eines Zeitgenossen in Begleitung einer Personifikation zu verstehen hat. Gleich darauf fällt aber mit Dosso Dossis „Ercolo II. als Herkules unter den Pygmäen“ auch das mythologische Porträt unter diese Rubrik. Schließlich wird sogar Tizians „d'Avalos“ erwähnt, weil die Komposition römischen Allocutio-Darstellungen verpflichtet ist. Dabei betont Keller selbst, daß d'Avalos keine antike, sondern zeitgenössische Rüstung trägt. Eine Gruppe für sich bilden dann die Wiedergaben des nackten Heros, wobei die Neptunsdarstellungen des Andrea Doria und Leonis „Karl V.“ beschrieben werden. Das eigene Kapitel über die „Staatsallegorie“ ist jenen Werken vorbehalten, die eine Verherrlichung des Papstes, des Hauses Medici oder der Venezia zeigen. Unter den Begriff des Bildnisses ist nur ein Teil des gebotenen Materials zu bringen, was auch für die anschließende Schilderung von Reliefs aus dem Umkreis Rudolphs II. gilt.

Im VII. Kapitel wird ein weites Feld beschritten, das als „Bildnis in der barocken Apotheose“ bezeichnet ist. Rubens' Medici-Zyklus und Tiepolos Treppenhausfresko in Würzburg sind die Höhepunkte nicht nur unter den Kunstwerken, sondern gehören auch zu den Beschreibungen des Autors, die bei weitem am farbigsten geraten sind. Keller erklärt zunächst das Fehlen Italiens im Rahmen dieses Kapitels mit den einleuchtenden Gründen der Porträtfeindlichkeit dieses Landes im 17. Jahrhundert und der Scheu der Italiener, ihren eigenen „Mythos und die alte Geschichte zu betasten“ (S. 148). Merkwürdigerweise spart Keller aus seiner liebevollen Schilderung des Medici-Zyklus gerade die „Apotheose Heinrichs IV.“ aus, die doch dem Thema am meisten entsprochen hätte. Andererseits benutzt er den Begriff „Apotheose“ im weitesten Sinne, so daß jede Heroisierung, Vergöttlichung und „allegorische Verklärung“ einbegriffen ist. In diesen großen Rahmen spannt er die Darstellungen Ludwigs XIV. ebenso wie deren bildliche Ausstrahlungen nach Wien. Von Joseph I. und Karl VI. führt ihn der Weg wieder zu Rubens und seinem großen Deckenzyklus für das Banqueting House in Whitehall, der ganz im Sinne von Palme interpretiert wird. Das für denselben Raum bestimmte Gemälde von Honthorst bietet Gelegenheit, auch die böhmische Verwandtschaft Karls I. in ihren Anstrengungen zu schildern, es als Auftragegeber den Großen gleichzutun. Überzeugend kann der Autor hier Honthorsts „Winterkönigin auf dem Löwengespann“ als Cybele interpretieren. Jordaens' Pro-

gramm für die Verherrlichung des Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien im Haager Huis ten Bosch wird ebenso sorgfältig entschlüsselt wie die von Oranierkindern in Auftrag gegebenen Werke, wobei mit Recht die völlige Einbeziehung der Protestanten in die mythische Erhöhungstendenz betont wird. Unter der Rubrik „Süd-deutschland“ (die kurioserweise mit Werken in Prag und Liegnitz einsetzt) bildet dann Tiepolos Meisterwerk den Höhepunkt, wobei zu Recht Botts christliche Interpretation abgelehnt wird. Hier ist nicht mehr „Apotheose in ganzer Figur“ (S. 187) zu sehen, hier wird „ein diskretes Medaillonbildnis“ (ebdt.) gezeigt, wofür Keller wichtige Vorstufen und Parallelen beibringt. Die barocken Kaisersäle bieten den erwünschten Anlaß, viel ikonographisches Wissen vor dem Leser auszubreiten. Etwas unvermittelt schließen sich die „Helden in der Apotheose“ an, die von Tizian und Rubens, Permoser und Donner verewigt worden sind. Besonders für die deutsche Plastik sind hier wichtige Beziehungen zu französischen Werken aufgespürt. Es folgen französische und englische Beispiele für das „verkleidete Bildnis in der Staffeleimalerei“, wobei vor allem die Vergöttlichung in Gestalt von Minerva und Diana anschaulich gemacht worden ist. Schließlich hat Keller auch „die allegorische Verklärung des bildenden Künstlers“ einbezogen. Die Reihe setzt mit den vergänglichen Werken ein, die für Michelangelos Trauerfeier in S. Lorenzo in Florenz geschaffen wurden, und endet mit der schon nicht mehr ganz zugehörigen Händel-Statue Roubiliacs in London, die 1738 zu Lebzeiten des Komponisten in London errichtet wurde.

Abschließend wird im 8. Kapitel „Die Wiedererweckung der römischen Antike im deutschen Frühklassizismus und im Römerkult der Revolution und Napoleons“ geschildert. Der spöttische Text von Goldsmith aus dem Jahre 1766 ist hier treffend als Endpunkt der barocken Apotheose erfaßt. Die schlichten klassizistischen Büsten werden so als Gegensatz zur Kunst des Ancien Régime verständlich. Das ganzfigurige Aktporträt erlebt eine neue Blüte. Das Vorbild der römischen Republik wird für die Franzosen der Revolution bindend. Keller nennt Obelisk und Pyramide als Denkmaltypen des Klassizismus (womit er mehr ägyptische als klassisch-antike Einflüsse in den Vordergrund rückt), er betont die Vielfalt der Ehrensäulen im gesamteuropäischen Bereich. Napoleon ist für ihn die letzte Gestalt, die in großem Maßstab antike Bildnisvorstellungen provozierte. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts habe man sich „der Prägestalt eines Bildnistyps des Altertums“ (S. 228) entzogen.

Das Buch ist ungewöhnlich flüssig geschrieben, so daß der Leser trotz der Materialfülle nirgends ermüdet. Im Vorwort erklärt der Verfasser, daß ihm das Thema gestellt worden ist und daß er im Laufe der Zeit Erweiterungen hat vornehmen müssen. Dadurch erklären sich etliche Auslassungen, die sicher bei einer schon anfänglich umfangreicheren Planung vermieden worden wären. Im Ganzen fällt auf, daß den heute noch sichtbaren Zeugnissen größeres Interesse entgegengebracht wird als den nur literarisch überlieferten. Ich verzeichne das Fehlende in einer etwa chronologischen Folge.

Schon die Grundlegung ist nicht ganz ausreichend, da von Reiterdenkmälern nur beiläufig der „Marc Aurel“ erwähnt wird. Hier hätte man sich leicht bei H. von

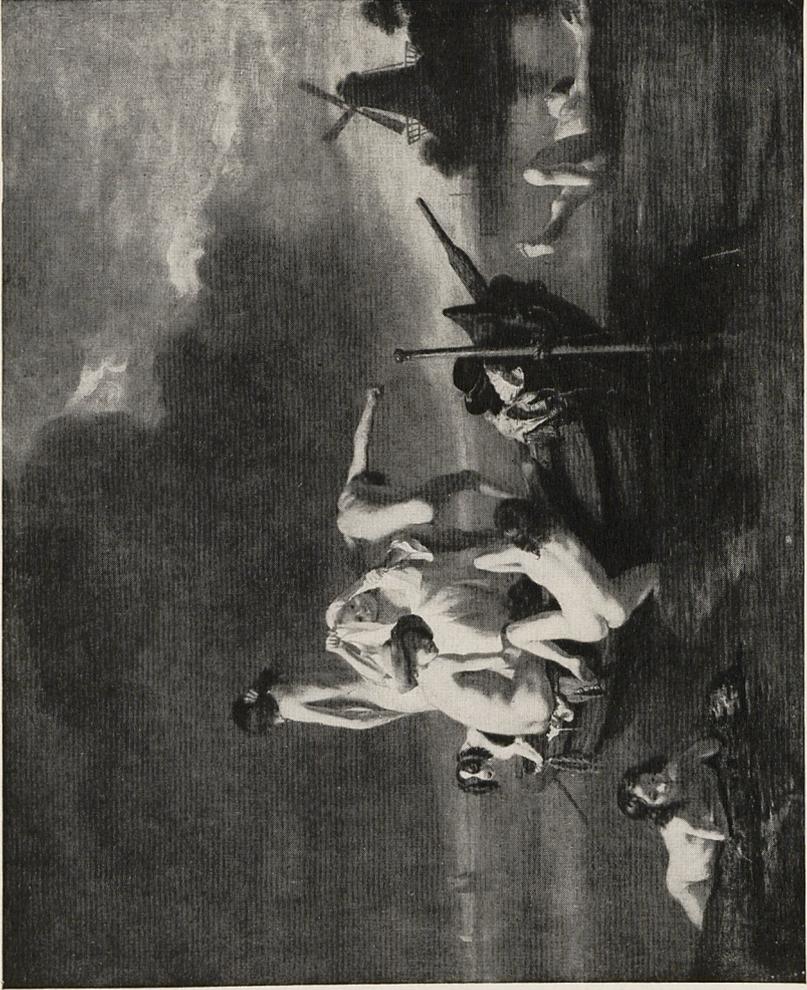


Abb. 1 Nicolaes Maes: *Badende Knaben*. Paris, Lotuvre

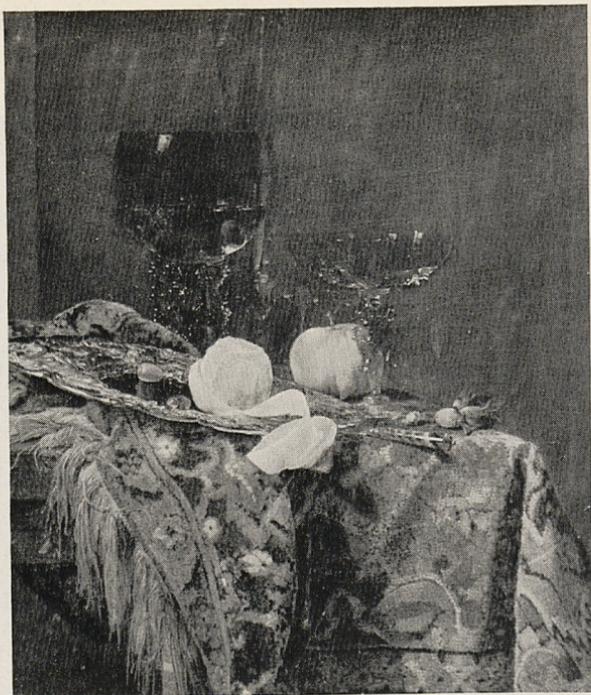


Abb. 2a Willem Kalf: *Prunkstilleben*. Le Puy, Musée Crozatier



Abb. 2b Jan van Goyen: *Landschaft*, 1628. Nancy, Musée des Beaux-Arts



Abb. 3a Willem Kalf: Scheune. Paris, Louvre



Abb. 3b Salomon von Ruysdael: Ruine Egmond, 1664. La Fère, Musée Jeanne d'Aboville



Abb. 4 Thomas de Keijser: Damenbildnis. Tarbes, Musée Massey

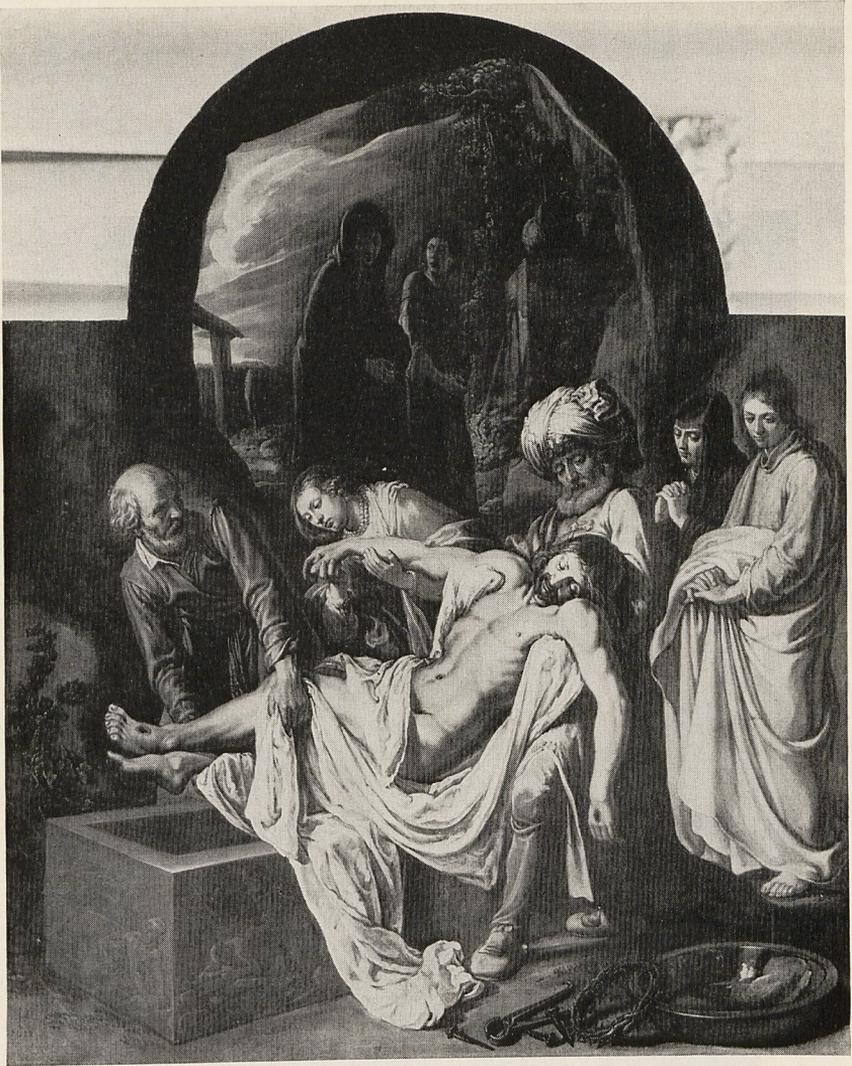


Abb. 5 Pieter Lastman: Grablegung, 1612. Lille, Palais des Beaux-Arts



Abb. 6 Pieter de Grebber: Anbetung der Könige, 1638.
Caen, Musée des Beaux-Arts



Abb. 7 Aert de Gelder: Eslher's Mahl. Amiens, Musée de Picardie



Abb. 8 Balhisar van der Ast: Stilleben. Douai, Musée de la Chartreuse

Roques de Maumont, *Antike Reiterstandbilder*, Berlin 1958, informieren können. Entsprechend kursorisch wird auch das mittelalterliche Reiterdenkmal vorgestellt. Weder der „Regisole“ (dazu Heydenreich in der Meyer-Festschrift 1959) noch der Magdeburger Reiter (Einem in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 1953) sind erwähnt. Schwerer wiegt das Fehlen jeden Hinweises auf die „Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern“, über deren Aufstellungsorte und Programme Thuri Lorenz 1965 ausführlich berichtet hat. Die Wiederaufnahme solcher Bildnisreihen im 16. Jahrhundert hätte doch mindestens an einem repräsentativen Beispiel gezeigt werden sollen, etwa an Paolo Giovios „Musaeum“ in Como (dazu P. O. Rave in den *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* 1961 und im *Jahrbuch der Berliner Museen* 1959).

Die mittelalterlichen „Triumphore“ haben noch einen Vorläufer, den man nicht übersehen sollte, nämlich das von Einhard in Auftrag gegebene und nach St. Servatius in Maastricht gestiftete Reliquiar in Form eines Triumphbogens, das wir neuerdings aus Zeichnungen wieder rekonstruieren können. Ebenso wie auf der Bernwardssäule bekrönte hier ein Kreuz das Werk, das „ad instar antiquorum operum“ geschaffen war. Auch ein scheinbar so einzigartiges Denkmal wie das Heinrichs des Löwen in Braunschweig hatte in der Antike bereits ein Vorbild. Plinius (*Nat. hist.* 34, 72; auch Plutarch weiß davon) berichtet von dem Bildwerk eines Löwen ohne Zunge, das Amphicrates geschaffen hatte. Es stellte die Hure Leaena dar, die mit den Tyrannenmördern Harmodios und Aristogeiton befreundet gewesen war, deren Anschläge aber trotz Folterung nicht verraten hatte. Die Athener hatten eine Hure nicht auszeichnen wollen und waren deshalb auf den Löwen als Anspielung auf den Namen (leo) verfallen. Die fehlende Zunge sollte die Verschwiegenheit zum Ausdruck bringen.

In der Diskussion über das Kaiserbild des Aachener Ottonen-Codex ist das von Keller schon zitierte, aber nicht mehr benutzte Buch von Hoffmann mittlerweile von Falkenstein einer harten Kritik unterzogen worden (in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1970). Nicht zu bestreiten ist der christomimetische Zug der Darstellung, den Keller ebenfalls (S. 72) betont. Auch der Kaiser des Capuaner Brückentors ist (in den *Gesta Romanorum*) als Christus gedeutet worden, heißt es doch in der (von Willemsen nicht abgedruckten) *Moralisation: imperator iste est dominus Ihesus Christus*. Die beiden Nebenfiguren werden folgerichtig als Maria und Johannes interpretiert, das Ganze also als Jüngstes Gericht aufgefaßt. Bedeutsam sind diese Rückgriffe auf die antike *Homoiosis theo* (die ich im einzelnen in der Deutschen Vierteljahrsschrift 1968 belegt habe) nicht nur im Hinblick auf die offenkundige *Imitatio Christi* in Dürers Münchner Selbstbildnis, sondern auch zum Verständnis des hochmittelalterlichen Brauches, die Toten als im Alter Christi Gestorbene darzustellen. Keller will diese Periode (S. 16) auf die Zeit von 1300 bis 1330 eingrenzen, obwohl er selbst (in seinem Aufsatz von 1939, S.246) mit Recht den Beginn dieser Gewohnheit schon hundert Jahre früher angesetzt hatte.

Noch an einer anderen Stelle (S. 104) gibt der Autor eine engere Fassung als in der Arbeit von 1939. Jetzt kennt er für das Bildnis „in der Verkleidung“ keine Beispiele

vor dem 15. Jahrhundert, während er vorher (S. 327 – 328) ganz richtig schon Werke des 14. Jahrhunderts namhaft gemacht hatte. Selbst ein Denkmal, das 1939 nicht nur besprochen, sondern sogar abgebildet (S. 291) war, ist jetzt ausgeschieden, obwohl es unbedingt in den Zusammenhang gehört hätte: Giotto's Jubiläumsfresko Bonifaz' VIII., das Keller 1939 allerdings dem Meister abgeschrieben hatte. 1951 hat Mitchell (im Warburg-Journal) die erstaunliche Ähnlichkeit dieser Komposition mit dem Relief an der Basis des Istanbuler Theodosius-Obeliskens aufgezeigt (das Keller S. 49 auch erwähnt), womit erneut die starke Wirkung der Spätantike bewiesen ist. Überblickt man insgesamt die mittelalterlichen Jahrhunderte, so muß man Kellers Einschränkung auf S. 91 („wie eng begrenzt nur die Möglichkeiten einer Antikenrezeption bei der Darstellung des Porträts während des ganzen Mittelalters blieben“) als nicht stichhaltig bezeichnen.

Ausführlich wird die Entstehung der Medaille von 1390 bis zu Pisanello geschildert. Man vermißt aber bei der Besprechung der Carraresen-Porträts den Hinweis darauf, daß es sich hier um die ersten „achilleischen“ Aktbildnisse seit der Antike handelt, die nicht nur gegen 1800 (so schon Janson in den Bonner Kongreß-Akten 1967), sondern auch im 15. und 16. Jahrhundert reiche Nachfolge hatten (Jahrbuch der Berliner Museen 1969). Man wundert sich auch, warum bei den Berry-Fälschungen nur inhaltlich die Nähe zur Antike betont wird, wo doch auch das Aufblicken ganz antikisch ist (vgl. nur die Münzen Alexanders des Großen und Konstantins bei L'Orange, *Apotheosis*, 1947). Genau in diese Zeit fällt auch die Entstehung einer denkwürdigen Miniatur in einer Pariser Boccaccio-Handschrift (Ms. fr. 12420, fol. 101v). Man sieht hier die „Marcie“ bei der Anfertigung eines Selbstporträts mit Hilfe eines Spiegels und erinnert sich dabei an Plinius' Bericht von der Jaia von Cyzikum (Nat. hist. 35, 147): *pinxit . . . suam quoque imaginem ad speculum*. Auch das Selbstbildnis hat also eine antike Wurzel, ja sogar das versteckte Selbstbildnis. Denn der in der Renaissance so viel gelesene Plutarch schreibt über Phidias' Athena Parthenos (Perikles, 31): „Aber das, was dem Pheidias Neid und Verfolgung zuzog, war der Ruhm seiner Werke, hauptsächlich weil er in dem auf dem Schilde vorgestellten Streite mit den Amazonen sich selbst in der Gestalt eines kahlköpfigen Greises, der mit beiden Händen einen Stein in die Hände hob, abgebildet . . . hatte.“ Von hier aus erklären sich die versteckten Selbstbildnisse Michelangelos und Caravaggios, die im Kopf des geschundenen Bartholomäus und des besiegten Goliath zu finden sind.

Man sollte überhaupt noch mehr auf Texte achten, die erst spät in Bildern veranschaulicht worden sind. So behauptet Alberti (*Della pictura*), Narcissus sei „der eigentliche Erfinder der Malerei“ gewesen. Andere (wie Ghiberti und Vasari) wollten diese Rolle dem Gyges zuschreiben, von dem sie aus antiken Quellen wußten, daß er als erster den Schattenwurf ausgenutzt und nachgeahmt hatte. Rosenblum (*Art Bulletin* 1957) und Wille (*Rosemann-Festschrift* 1960) haben die unbegreiflich späte, dann aber zu einer so originellen Form wie der Silhouette geführte Entwicklung der diesbezüglichen Illustrationen geschildert. Auch das ist „Nachleben des antiken Bildnisses“.

Im 15. Jahrhundert treten die ersten Darstellungen des heiligen Hieronymus in Erscheinung, welche diesen beim Ausziehen des Dorns aus der Tatze des Löwen zeigen (G. Ring im Art Bulletin 1945). Nun ist schon bekannt, daß der Legende die Geschichte von dem römischen Sklaven Androcles zugrundeliegt. Plinius (Nat. hist. 8, 56) hat aber noch eine besondere Pointe. Er erzählt den Vorfall als Abenteuer eines gewissen Mentor aus Syrakus und schließt mit den Worten: *pictura casum hunc testatur Syracusis*. Diese bildliche Beglaubigung ist nichts anderes als ein Vorläufer des Ereignisbildes mit Hieronymus. Überhaupt scheint es geboten, die Texte intensiver auszuwerten. Kann man z. B. Dürers schon genanntes Selbstbildnis ganz übergehen, wo es doch (unter anderm!) ein Musterbeispiel für den „wandernden“ Blick ist, der den Betrachter ständig verfolgt, mag er auch immer vor dem Gemälde hin- und hergehen? Dieses Phänomen hat aber nicht nur Nikolaus von Kues und Jacobus de Voragine (Rathe, *Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren*, 1938, Anm. 31), sondern längst vorher antike Beobachter fasziniert (Neumeyer, *Blick aus dem Bilde*, 1964, S. 22). Auch solche Reaktionen haben ihre Geschichte.

Daß sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vornehmlich Italiener einen langen Stammbaum besorgten, der möglichst bis in die Antike zurückreichen mußte, ist keineswegs so neuartig, wie Keller glauben machen will. Vor allem gibt es dafür Bildzeugnisse älteren Datums. Bereits Kaiser Karl IV. hat auf Burg Karlstein eine Ahnengalerie malen lassen, die zwar mit Noah begann, dann aber auch Saturn und Jupiter zeigte und vor den Frankenherrschern den Trojaner Priamus einschaltete. Und die Genealogie der Visconti, die Michelino da Besozzo (Zappa in *L'Arte* 1910) 1402/03 gemalt hat (im Cod. lat. 5888 der Pariser Nationalbibliothek), erstreckt sich über mehrere Seiten und zeigt Profilköpfe von Eneas Rex bis Filippo Maria Visconti. Nicht zu vergessen schließlich die Burgkmairsche Holzschnitt-Genealogie Kaiser Maximilians, die auch mit Hektor als Ahnherrn aufwarten konnte. Man sollte dabei aber nicht vergessen, daß es auch eine negative Tradition gibt, die etwa für Vergil im Mittelalter ausschlaggebend war. Wenn Keller auf S. 97 nur die positive Seite herauskehrt, muß man an Vergil als Zauberer erinnern, dessen Ikonographie Koch (in der Meyer-Festschrift 1959) erhellt hat. Gleiches gilt für die Verhöhnung des Aristoteles, der seit dem 13. Jahrhundert als Reittier der Campaspe dargestellt wurde.

In seinem Kapitel über die antiken Werke kommt der Verfasser auch auf die Ereignisbilder zu sprechen, von denen er eine ganze Reihe aufzählt. Dann heißt es (S. 34): „Gewiß hat das Abendland in späteren Jahrhunderten von solchen Denkmälern Notiz genommen – aber der antike Herrscher als sterblicher Mensch in seinem irdischen Tun konnte die Phantasie der Renaissance nicht entfernt so beschäftigen wie der zum Gott erhobene König oder Kaiser, zumal im Augenblick seiner Apotheose.“ Dieser Satz erklärt, warum ein nicht nur bedeutendes, sondern gerade in jüngster Zeit mehrfach interpretiertes Gemälde wie Altdorfers Alexanderschlacht gar nicht erwähnt wird. Damit fehlt auch die ganze Reihe der von Herzog Wilhelm IV. von Bayern in Auftrag gegebenen antiken Historienbilder.

Dank der Forschungen von Brückner (Bildnis und Brauch, 1966) sind wir alle etwas vorsichtiger geworden, wenn der Begriff „Bildzauber“ gebraucht wird. Man sollte aber trotzdem nicht das Kind mit dem Bade ausschütten und sich jeden Hinweis auf neuzeitliche Vorkommnisse in jenem Bereich enthalten, in dem Bildnis und Abgebildeter als Einheit gesehen werden. Welche politische Rolle die Aufrichtung und der Sturz des Herrscherporträts im antiken Rom gespielt haben, darüber haben uns Kruse (1934) und Vittinghoff (1936) belehrt. Insofern hätte es doch nahegelegen, etwa die Ehrenstatuen der Päpste (nach Hagers Publikation von 1929) zu behandeln oder den Leser über den Sturz von Michelangelos Juliusstatue in Bologna (1511) zu informieren. Auch Ernst Steinmann, dem das Buch ja gewidmet ist, hat einen höchst instruktiven Aufsatz über die „Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris“ geschrieben (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1917).

Schon beim Referieren des Manierismus-Kapitels ist aufgefallen, daß hier eine Definition des allegorischen Porträts fehlt. Überdies ist Keller in der Vorstellung befangen, eine stilistische Neuerung müsse mit einer ikonographischen gekoppelt sein. Deshalb sei ein allegorisches Porträt vor 1530 undenkbar. Nun hat kürzlich Otto Pächt in einem bemerkenswerten Vortrag (Bonner Kongreßakten 1967) gezeigt, daß „künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung“ keineswegs Hand in Hand zu gehen brauchen. Im vorliegenden Fall widerlegen die Denkmäler Kellers Konstruktion. Schon 1522 ist Dürers Holzschnitt mit dem Triumphwagen Kaiser Maximilians (B. 139) datiert, und Pieros Uffiziendiptychon mit dem urbinatischen Herrscherpaar auf Triumphwagen ist sogar noch über ein halbes Jahrhundert älter. Man muß hier wie an mancher andern Stelle bedauern, daß Pope-Hennessys Buch über das Porträt in der Renaissance von 1966 nicht mehr hat benutzt werden können. Das theomorphe Porträt Dosso Dossis mit dem Herkules unter den Pygmäen ist neuerdings (unabhängig von der Behandlung durch Gibbons in seiner Monographie von 1968) von Emmens als mögliches Pendant zum Wiener „Jupiter“ interpretiert worden (Miscellanea van Regteren Altena 1969).

Man ist etwas traurig, wenn man sieht, daß längst definierte Begriffe „gegen die Verabredung“ benutzt werden, ohne daß dies begründet oder auch nur gekennzeichnet würde. So hat Clemens Sommer schon im 1. Band des Reallexikons den Terminus „Apotheose“ für jene Darstellungen reserviert, die den „Akt der Erhebung“ zeigen. Obwohl Keller den Artikel auf S. 33 zitiert, ist sein ganzes 7. Kapitel („Das Bildnis in der barocken Apotheose“) nicht nur den Apotheosen, sondern auch den theomorphen Porträts und dem „portrait historié“ (dessen niederländischen Bereich inzwischen Rose Wishevsky in einer Münchner Dissertation von 1967 behandelt hat) gewidmet. Zu Rubens' Medici-Zyklus wäre die Interpretation Warnkes von 1965 (Kommentare zu Rubens) und die Antwort Simsons darauf (in der Middeldorf-Festschrift 1968) nachzutragen. Nicht recht verständlich ist die Ubergangung von Wittkowers Aufsatz über Berninis Reitermonument Ludwigs XIV. (Panofsky-Festschrift 1961), zumal hier auch eindringlich die Beziehungen zu Berninis Konstantinstatue als eines ebenso antikischen Werks behandelt werden. Ebenso hätte man aus Kanto-

rowicz' Arbeit „Oriens Augusti-Lever du Roi“ (Dumbarton Oaks Papers 1963) für die Vorstufen des Sonnenkults Nutzen ziehen können.

Die ausführliche Würdigung von Rubens' Tätigkeit für Whitehall hätte an kritischer Distanz gewonnen, wenn außer dem gewiß anregenden, aber doch historisch anfechtbaren Buch von Palme die kurze Würdigung von Oliver Millar (The Whitehall Ceiling, London 1958) herangezogen worden wäre. Schon im Burlington Magazine 1956 hatte Millar die Entwurfsgrisaille für die ganze Deckenmalerei publiziert, womit die Spekulationen Palmes hinsichtlich eines imaginären Urentwurfs hinfällig sind. Schließlich wäre bei der Erörterung der Zwölfzahl antiker Kaiser (S. 189) ein Hinweis auf Ladendorfs „Antikenstudium und Antikenkopie“ nützlich gewesen, wie auch an anderer Stelle (S. 77–78) der Aufsatz desselben Autors über das „Labyrinth in Antike und neuerer Zeit“ (Archäologischer Anzeiger 1963) viel Informatives geboten hätte. Nicht auszuschließen ist als Ursache für die weite Verbreitung der Zwölfkaiser-Serien Vasaris Diktum (1550, I, S. 118): *E continoravono l'arti della scultura & della pittura sino a la consumazione de' XII Cesari* (in der 2. Ausgabe eingeschränkt: ed. Milanesi, I, S. 224). Die Berufung auf das goldene Zeitalter der Künste wäre dann wichtiger gewesen als der politische Anspruch auf eine machtvolle Ahnenreihe.

Daß der Dargestellte im barocken Bildnis, zumal im Herrscherporträt, eher verschönert als naturgetreu erscheint, entspricht einem antiken Topos, dessen Existenz man nicht unterschlagen sollte. Schon Aristoteles meint in seiner Poetik (Kap. 15), daß die Porträtmaler den Menschen „gleichzeitig ähnlich und schöner“ machen. Ähnlich äußert sich Plutarch (Kimon, 2). Lomazzo verlangt in seinem Trattato (lib. VI, cap. 51), daß der Porträtist *grandezza et maestà steigert, coprendo il difetto del naturale*. Ihm folgen Agucchi und Chantelou (der am 26. 9. 1665 äußert, „*que le secret dans les portraits est d'augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit*“). Sandrart gibt dasselbe Rezept (ed. Peltzer, S. 37): „Gleichwie Er in seinen Contrafäßen das Ruhmwürdige wol herfür zu geben weiß, also pfliget Er auch die Mängel der Natur, sonderlich im Angesicht, klüglich zu verbergen.“

Leider kommt Rembrandt in dem Buch überhaupt nicht vor. Keller hat offenbar den wichtigen Aufsatz von Emmens (Nederlands kunsthist. Jaarboek 1956) übersehen, in dem das radierte Porträt des Cornelis Claesz. Anslo (B. 271) behandelt wird. Es geht darum, daß der Dichter Vondel Rembrandt vorgeworfen hatte, die Stimme des Predigers auf der Radierung nicht gezeigt zu haben. Emmens hat nun nachgewiesen, daß hier ein schon in der Antike formulierter Vorwurf gegen das Bildnis erhoben wird, denn Horaz und speziell Martial hatten dem Wort den Vorrang vor dem Bild bzw. dem Bildnis gegeben. Dieser Topos war von Paulus und von den Protestanten aufgegriffen worden, womit sich auch Vondels Einstellung erklärt (er hat das Gedicht kurz vor seiner Konversion geschrieben). (Die entgegengesetzte, ebenfalls aus der Antike stammende Meinung, die das Auge als den edelsten Sinn anspricht, hat v. Einem im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1968 in ihrer historischen Entwicklung verfolgt.) Emmens hat aber die wichtigen Stiche von Dürer (Melanchthon und Erasmus von Rotterdam, 1520, B. 105 u. B. 107) und Cranach (Luther als Mönch, 1520 u. 1521,

B. 5 u. B. 6) nicht berücksichtigt, die jeweils in der Beischrift zum Ausdruck bringen, daß nur das Äußere, nicht aber der Geist des Dargestellten habe gezeigt werden können. Die direkteste Beziehung zur Antike stellt in dieser Reihe Ghirlandaios Porträt der Giovanna Tornabuoni in Lugano dar, weil hier die Beischrift ein Zitat Martials (10, 32) wiedergibt: *Ars utinam mores animumque effingere posses pulchrior in terris nulla tabella foret.*

Den allegorischen Künstlerbildnissen wäre noch Willmanns Zeichnung von 1682 in der Albertina beizufügen (Kloss, 1934, Taf. 139), die in dramatischer Weise die Bekränzung Sandrarts durch Apollo zeigt. Nicht ganz zugehörig (da sonst nur bildende Künstler genannt sind) ist hier Roubiliacs „Händel“. Der Fall ist aber bedeutsam, weil er die Ehrung eines Lebenden durch eine Statue betrifft. Noch 1770 meinten die Auftraggeber einer Voltaire-Statue, dieses Faktum mit der Inschrift „A Voltaire vivant“ besonders betonen zu müssen (Sauerländer, Houdons Voltaire, 1963). Und ganz antikisch, mit anderen Worten also politisch, reagiert das Volk in Schillers „Fiesco“ (II, 8, von 1783), als es den Aufstand u. a. deshalb beginnt, weil die Doria die Statue des (lebenden) Andrea im Hof der Signoria aufgestellt haben. Ein schönes Beispiel für die Statue eines Lebenden ist noch in situ zu bewundern: die Bronzefigur Heinrichs IV. von Frankreich vor der Laterankirche, 1608 von Cordier vollendet und 1609 aufgestellt. Der in antiker Rüstung erscheinende König war erst 1593 konvertiert und hatte zwei Jahre später in Rom die Absolution erhalten. Das Laterankapitel ließ die Statue errichten, um laut Inschrift den „neuen Chlodwig“ zu ehren (Maser in der Gazette des Beaux-Arts 1960, 2). Hier sei auch gleich die „Wiederverwendung alter Statuen“ angeschlossen, die Blanck 1963 im antiken Bereich untersucht hat und die auch in der Neuzeit von Wichtigkeit ist. Ich erinnere nur an die Statue des spanischen Königs Philipp II. in Mailand, deren Geschichte Manzoni in den „Promessi sposi“ (Kap. 12) erzählt hat: 1797 wurde der Kopf ausgetauscht und das Zepter durch einen Dolch ersetzt, womit man die Figur zu einem Marcus Brutus machte. Schon 1799 hat man dann die Statue herabgerissen, als Russen und Österreicher die Stadt besetzten.

In der äußerst reichhaltigen Schilderung des Klassizismus wäre vielleicht ein Hinweis auf die „achilleischen“ Büsten in der Walhalla angebracht gewesen, wenn auch Heine sie schon in seinen „Lobgesängen auf König Ludwig“ verspottet hat. Keller bespricht zum Schluß Werke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und schreibt (S. 228): „Seit dieser Zeit ist das Nachleben des antiken Bildnisses erloschen.“ Das stimmt wohl nur *cum grano salis*, denn allein Klingers „Beethoven“ ist ohne das antike Bildnis undenkbar, und noch 1915 hat sich ausgerechnet ein Maler wie Otto Dix als Mars dargestellt (Löffler, 1967, Taf. 9). Keller selbst hat die Frage beschäftigt (S. 13), ob das Mumienbildnis auf Manet etwa gewirkt haben könne. Eindeutig ist inzwischen für Paula Modersohns Essener Selbstbildnis von 1906 dieser Einfluß nachgewiesen worden (durch T. Ahlers-Hestermann; zitiert von Heise, Modersohns Mutter und Kind, 1961).

Generell wird nicht ganz deutlich, ob manche neuzeitlichen Werke deshalb fehlen, weil sie zwar antike Personen zeigen, aber in der Form nicht antikisch sind. Da der

Verfasser aber selbst sowohl bei den urbinatischen Uomini famosi (S. 95 – 97) als auch bei Verrocchios „Alexander“ (S. 100) das Unantike ihrer Form hervorhebt, dürfte dies kein ausreichender Grund sein. Daher bleibt es unverständlich, warum solche Werke wie Rembrandts Ruffo-Serie (Aristoteles mit Homerbuste - Alexander - Homer) oder Michelangelos Brutusbuste nicht einmal erwähnt, geschweige denn in ihrer Funktion erklärt sind. Auch die so wichtige Gruppe der Demokrit- und Heraklit-Porträts wird nicht aufgeführt, obwohl doch neuerdings Blankert (Nederl. Kunstth. Jaarboek 1967) eine spätantike, von Apollinaris Sidonius zitierte Urform nachgewiesen hat.

Es scheint, als hätten die anfangs genannten Besonderheiten die Ausarbeitung dieses Buches mehr behindert als gefördert. Daß etliches fehlt, ist nicht aus Mangel an Übersicht zu erklären, sondern aus Mangel an Reflexion. Vieles ist dem Verfasser einfach zu selbstverständlich gewesen, als daß er es besonderer Erwähnung für nötig befunden hätte. Anderes stand ihm offenbar nicht vor Augen, weil es sich im Unanschaulichen verbirgt. Ganz vermissen muß man jene Zeugnisse, die von der Wirkung auf die Zeitgenossen berichten. Es bleibt zu bedauern, daß gerade Keller mit seinem lebhaften und prägnanten Schreibstil nicht die ganze Fülle von dem gezeigt hat, was noch heute als Nachleben des antiken Bildnisses faßbar ist.

Donat de Chapeaurouge

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

J. Bauch / D. Eckstein / W. Liese: *Bericht über eine dendrochronologische Tagung am 17. April 1970 in Reinbek*. Über Dendrochronologie in Norddeutschland an Objekten der Archäologie, Architektur- und Kunstgeschichte. Mitteilungen der Bundesforschungsanstalt für Forst- und Holzwirtschaft, 77. Hamburg, Kommissionsverlag M. Wiedebusch, 1971. 89 S. mit Abb. im Text.

Hans Belting: *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosoph.-Histor. Klasse, 1970, 1. Abhandlung. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag 1970. 110 S. mit 53 Abb. auf Taf. DM 64. – .

Peter Bloch / Hermann Schnitzler: *Die Ottonische Kölner Malerschule, Bd. II*. Textband. Düsseldorf, L. Schwann Verlag 1970. 192 S. DM 80. – .

Vitale Bloch: *Rembrandt Today*. Amsterdam, Verlag Van Gendt & Co. 83. S. mit 19 Abb. im Text.

R. R. Bolgar: *Classical Influences on European Culture A. D. 500 – 1500*. Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge April 1969. Cambridge, Cambridge University Press 1971. XVI, 320 S. £ 5; \$ 15.

Herbert Brunner: *Kronen und Herrschaftszeichen in der Schatzkammer der Residenz München*. (Aus bayerischen Schlössern.) München, Schnell & Steiner Verlag 1971. 48 S. und 36 S.Taf. mit Abb. im Text. DM 4.90.