

von Löhneysen: *Eine neue Kunstgeschichte*, Berlin—New York 1984.) Es wäre doch zu begrüßen, wenn unser 20. Jahrhundert nicht zu Ende ginge, ohne daß neue historische Entwürfe in der Diskussion wären. H. Bauer mußte in seiner *Kunsthistorik* (1976) mit Sedlmayr und Panofsky seine „Überblicke“ beenden. Vielleicht bringen neue Denkanstöße die Fragen einer Systematisierung der Kunstgeschichte weiter und nehmen späteren Historikern das Recht, vom 20. Jahrhundert nur als dem Saeculum der hypertrophierten Ausstellungskataloge zu reden.

Heinz Peters

ADOLF REINLE: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich und München, Artemis 1984. 352 Seiten, 340 Abbildungen, DM 148,—.

Erwartungsvoll schlägt man ein Buch auf, das dem Bildnis in Europa gewidmet ist. Man ist etwas enttäuscht von der mäßigen Qualität der Abbildungen, findet die Mischung von bekannten und selteneren Vorlagen aber durchaus akzeptabel. Angesichts des riesigen Materials scheint es auch nur sinnvoll, den zeitlichen Rahmen nicht über das 19. Jahrhundert hinaus zu spannen. Der Einsatz der Photographie markiert das Ende der Betrachtung. Auch wirkt zunächst noch recht sympathisch, daß nicht, wie sonst, am Faden der Geschichte fortgeschritten wird. Vielmehr hat Reinle sich die Bilder nach inhaltlichen Gruppen unterteilt, so daß für jeden Abschnitt wiederum aufs neue die Folge in der Zeit die Darstellung bestimmt.

Dies alles wird man noch der guten Absicht eines Autors gutzuschreiben wissen, der sich den Weg zu einer Unzahl von erhaltenen wie auch von schriftlich überlieferten Porträts zu bahnen hat. Doch schon der Titel verhilft dem Leser nicht zu besserem Verständnis dessen, was ihm das Buch vermitteln will. Mit „stellvertretend“ ist gemeint, daß an die Stelle der Person das Bildnis tritt. Ist aber wirklich die Masse der in Reinles Buch besprochenen Porträts in diesem Sinne „stellvertretend“? Das kann man zwar zur Not vom Bildnis auf dem Grabmal, vom Denkmalsbildnis und gewiß vom offiziellen Herrscherbild, natürlich auch von der Effigies und von dem Stifterbild, jedoch nicht mehr vom „autonomen“ Bildnis sagen. Im strengen Sinne ist es nur das Herrscherbild, das wirklich „stellvertretend“ für den Potentaten verehrt, begrüßt, ja wie ein Hoheitszeichen respektiert zu werden hatte. Ein schlichter Titel wie „Das Bildnis in Europa“ bezeichnete den Inhalt besser.

Der Autor definiert das Bildnis als „das erkennbare Abbild eines konkreten Menschen“ (S. 130), womit doch wohl der namentlich Bezeichnbare gemeint sein soll. Es ist deshalb nicht recht verständlich, warum zum Auftakt gleich an die Figuren, die 1974 in China (!) ausgegraben worden sind, erinnert wird, da sie doch sämtlich Namenlose zeigen. Nicht minder fehl am Platze scheint das „Handelnde Figuren“ überschriebene Kapitel, das auch nicht von Porträts berichtet. Schon vorher lassen die im eigenen Kapitel präsentierten „Kolossalfiguren“ (S. 301—317) Porträts vermissen, weil hier die Rolande, die Herkulesgestalten, die Münchner Bavaria und selbst die Freiheitsstatue New Yorks zur Sprache kommen.

Reinle betont schon gleich zu Anfang (S. 7), der Stoff sei „nach den Aufgaben“ geordnet, denn „die Frage nach den Funktionen“ beherrsche seine ganze Untersuchung. Die einzelnen Kapitel tragen demgemäß die Überschriften: „Das Votivbild“, „Devotions-, Dedikations- und Stifterbilder“, „Repräsentationsbilder“, „Das Künstlerbild“, „Das autonome Bildnis“, „Die Effigies“, „Das Grabbild“, „Das Denkmal“. Daß Überschneidungen nicht ganz vermeidbar sind, weiß Reinle selbst. Trotzdem ist anerkennenswert, daß er die einzelnen Rubriken streng zu scheiden sucht. So heißt es: „Die Votivfigur ist das kultische Requisit, welches im Rahmen des Wallfahrtsbrauchtums vom Votanten oder seinen Angehörigen am Kultort zu Dank und Erinnerung dargebracht wird“ (S. 31). Demgegenüber ist „das Devotionsbild nicht im Zusammenhang mit dem Wallfahrtsbrauch anlässlich eines leiblichen oder seelischen Notfalles entstanden, sondern will Ausdruck der religiösen Verehrung für Gott, für Christus im besonderen, für die heilige Eucharistie, für Maria und andere Heilige sein“ (ebendort).

Wo Reinle selbst so strikt die Funktion des Bildnisses hervorhebt, berührt es seltsam, daß nirgends untersucht wird, was eigentlich der Auftraggeber mit dem Porträt für Absichten verbunden hat. Zum Beispiel möchte man doch wissen, ob die Errichtung der Figuren in dem Chor von Naumburg den Dargestellten oder auch den Stiftern ihrer Statuen zugute kommen sollte (S. 81—84; der Text gehört zu dem Kapitel „Repräsentationsbilder“, in dem auch andere Stifterbilder behandelt werden). Auf Seite 325 wird kurz der Grabstein des Presbyters Bruno aus dem Hildesheimer Dom berührt. Daß Bruno hier in Bild und Text als Seliger verstanden wird, erfährt der Leser leider nicht. In Wahrheit hat der Stifter dieses Grabsteins doch versucht, das erst im Jenseits für den Presbyter erhoffte Schicksal im Bilde anschaulich zu machen, um etwas zu bewirken, was bei den Heiden „Götterzwang“ geheißt hatte. Ein drittes Beispiel für Funktionsbestimmung, das Bild des Herzogs Rudolf IV. von Habsburg, beschreibt zwar Reinle recht genau (S. 147), doch würdigt er die Absicht seiner Stiftung nicht genügend. Denn die nur farbig angelegte Krone zeigt doch, daß Rudolf sich mit Hilfe des Porträts zum Erzherzog erheben wollte.

Jedoch ist eben dieses Bildnis für Reinle nur ein „autonomes“. Das diesbezügliche Kapitel, in dem das „autonome Bildnis“ abgehandelt wird, ist mit fast 60 Seiten das längste seines Buches. Der Autor schreibt dazu: es „geht um jene Bildnisse, die primär oder ausschließlich die Aufgabe haben, die dargestellte Persönlichkeit als Individuum zur Geltung und in Erinnerung zu bringen, also nicht wegen einer amtlichen oder religiösen Funktion“ (S. 130). In der Antike begründet, seien solche autonomen Bildnisse seit dem späten Mittelalter wieder im Abendland aufgetaucht. Die Beispiele zeigen jedoch, daß es ausschließlich Herrscher und kirchliche Würdenträger oder reiche Bürger waren, die solche Bildnisse herstellen ließen. Selbst wenn man die kritische Frage, ob überhaupt autonome Porträts existieren, nicht stellt, bleibt doch unverkennbar, daß in den wenigsten Fällen die Person um ihrer selbst willen bildwürdig war.

Nicht zutreffend heißt es bei Reinle von Rubens' „mythologischen“ (!) Bildnissen des Medici-Zyklus: „Alles ist hier Mythologie, nur die Bildnisse sind Realität“ (S. 154). Falscher kann man die Intention dieser theomorphen Proträts nicht beschreiben. Denn in Wahrheit sollen Heinrich IV. und seine Gattin Maria ja gerade als Götter gezeigt werden, um zu beweisen, daß diese christlichen Herrscher die heidnischen Olympier übertroffen und wirklich besiegt haben. Hier zeigt sich besonders deutlich, daß von autonomen Bildnissen bei solchen Herrscherporträts nicht im geringsten die Rede sein kann. Nur des Gegensatzes halber darf man darauf hinweisen, daß Johannes Stückelberger in seiner Rezension (*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, S. 65) gerade das Kapitel über die autonomen Porträts „für eines der fundiertesten und stringentesten“ des Buches hält.

Wenn man das Bildnis besonders unter dem Aspekt der Funktion betrachtet, wäre ein Kapitel über den Aufstellungsort sinnvoll gewesen. Reinle behandelt dieses Thema nur beiläufig (so S. 101—102 durchaus originell den Kamin mit wichtigen Beispielen) und erwähnt deshalb auch nicht die Aula, die für die fehlende Gattung der Professorenporträts hätte genannt werden müssen. Weder über den Status des Bildnismalers (Félibien läßt ihn 1667 unter dem Historienmaler rangieren, weil er dessen „hohe Vollkommenheit der Kunst noch nicht erreicht“ habe) noch über die Verschönerung der Züge des Porträtierten (von Aristoteles bis Sandrart immer wieder eingestanden oder sogar empfohlen) wird etwas mitgeteilt. Der Köpftausch, der in der römischen Kaiserzeit an Statuen gang und gäbe war, kommt überhaupt nicht vor.

Gerade weil der Rezensent durchaus mit dem Autor darin übereinstimmt, daß es an der Zeit ist, die Bildnisse nicht unter ästhetischen, sondern unter funktionalem Aspekt zu betrachten, bleibt es ihm unverständlich, warum Dürers Selbstporträt von 1500 nur erwähnt (S. 148), nicht aber in die Tradition der christomimetischen Darstellungen eingereiht wird. Hier hätte doch eine wichtige Reihe vom Kaiserbild im Aachener ottonischen Codex über den Augustuskopf auf dem Lotharkreuz, die Grabmäler mit den Bildern der Verstorbenen im Alter von 33 Jahren (dem Todesalter Christi: z. B. das Braunschweiger Grabmal Heinrichs des Löwen) oder mit den Toten als Herren über Aspis und Basilisk (S. 224 der Siegfried von Eppstein genannt, aber nicht gewürdigt) bis zu den Grabplatten des 15. Jahrhunderts, die den Verstorbenen inmitten der Evangelistensymbole wiedergeben, vorgeführt werden können.

Faßt man den Gesamteindruck zusammen, so läßt sich der Vorwurf nicht unterdrücken, daß der Autor den richtigen Weg zwar gesehen, ihn aber nicht beschrritten hat. Der moderne Ansatz kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Kapitel ganz konventionell geschrieben sind. Man darf Adolf Reinle großen Fleiß bescheinigen, aber ein Buch über das Porträt unter Betonung seiner Funktion bleibt eine Aufgabe der Zukunft.

Donat de Chapeaurouge