

tionen von nie existenten Idealzuständen (z.B. Maisons-Laffitte, Abb. 272). Durch die Wahl fast ausschließlich alter Abbildungen wird die Geschichte der Zerstörungen (Erhaltenes ist nur im Index gekennzeichnet) und der Restaurierungen (Retuschen von Abb. 44, Gaillon) ausgeschaltet. Dies macht den Ablauf formaler Entwicklungen zwar eindeutiger. Indem Pérouse de Montclos auch die Bebilderung einem didaktischen Zwang zur Chronologie unterwirft, verschenkt er jedoch die Gelegenheit, das Interesse der Architekten für die Geschichte der französischen Architektur (z.B. Perrault, S. 112) als denkmalpflegerische Praxis im ursprünglichen Wortsinn darzustellen. Beispiele sind Blois, das man sich aus Dubans Bauaufnahmen und Mansarts Projekt zusammensetzen muß (Abb. 58-61 und 249/50) sowie der Louvre und Versailles, wo die Not des An- und Umbauens endgültig zur Tugend gemacht wurde (S. 273). Eine „Einladung zur Reise“, auf die der Autor schon zu Anfang resignativ verzichtet, kann das Buch, da die Abbildungen die Verluste an Bauten dem Augenschein nach vergrößern, nicht sein.

Pérouse de Montclos Überzeugungen bewahren das Buch vor der Langeweile, die derartige komprimierte Überblicksdarstellungen häufig verbreiten. Die vorgefaßten Meinungen, die der Autor in seiner *Architecture à la française* (1982) ausführlicher und differenzierter begründete, verhelfen hier dazu, zweieinhalb Jahrhunderte französischer Architekturgeschichte zu strukturieren und ihr ein Ziel zu geben. Daraus bezieht das Buch seine beeindruckende Überzeugungskraft, es reizt freilich auch zum Widerspruch. Doch selbst dann, wenn man den Eindruck gewinnt, daß der Autor gar zu einseitig Partei ergreift, ist das nur ein Anlaß, eigene Positionen erneut zu überprüfen. Es ist zweifelhaft, ob die Bilder und der oft sehr dichte Text das gewünschte, breite Publikum erreichen. Die Masse an gedrängter Information und das große (druckfehlerreiche) Literaturverzeichnis machen die *Histoire* in dieser Form zu einem ausgezeichneten Handbuch für die Spezialisten.

Katharina Krause

LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven and London, Yale University Press 1990. 290 Seiten mit 267 teils farbigen Abbildungen.

Im Vorwort formuliert Campbell seine Absicht „to set the study of portraiture on a more rational basis, for many writers on the subject have been content to make subjective and unsupported statements about portraits which relate to their personal reactions to and apprehensions of the sitters and have little to do with analyses of the paintings themselves“ (S. X). Es geht ihm dabei nicht um eine Entwicklungsgeschichte der Gattung, sondern um eine „vernünftige Basis“ für die Porträtforschung, ein Ziel, das er durchaus erreicht.

Diesem Ziel dient zum einen die Beantwortung fundamentaler Fragen: Welcher Art waren die Porträts der Epoche, wer schuf sie für wen und wie, wozu wünschte man sie und was tat man mit ihnen? Zum anderen sucht Campbell dem seit den theoretischen Schriften des 16. Jahrhunderts verbreiteten Vorurteil eines Antagonismus von idealen italienischen und realistischen nördlichen Bildnissen zu entgehen, indem er sich bewußt auf praxisnahe Quellenschriften stützt, auf Francisco de Hollanda (*Tractato de pintura antigua*, 1548), Gabriele Paleotti (*Discorso intorno le immagini sacre e profane*, 1582) und Nicholas Hilliard (*A treatise concerning the art of limning*, 1598). Seine Methode, das Material nach formalen Aspekten zu ordnen, die sich aus pragmatischen Fragen ergeben, widerspricht John Pope-Hennessy (*The portrait in the Renaissance*, London 1963, 2¹⁹⁸⁹), der im Vorwort seines im Sinne Burckhardts kulturhistorisch orientierten Standardwerks bemerkt: „One method would have been comparatively simple, to subdivide it by portrait-types – the full-length portrait, the group portrait, and so on. But though simple, it would also have been academic and unilluminating.“

Eine konsequente Untersuchung der Renaissanceporträts an Hand von Campbells Leitfragen und eine Annäherung über die Schriftsteller der Praxis sind bisher noch nicht unternommen worden. Die Porträtforschung, die fortwährend in Gefahr ist, sich in der Begrifflichkeit von „ähnlich“, „real“, „ideal“, „individuell“, „naturalistisch“ und „charakteristisch“ zu verfangen, kann einen neuen Ausgangspunkt nur zu gut brauchen. Den Begriff der Ähnlichkeit und ihrer entweder realen oder idealen künstlerischen Wiedergabe hat Burckhardt Renaissancechriften entnommen und in die Kunstgeschichte eingeführt. Er sah Ähnlichkeit als stetes Bemühen um die Wiedergabe einer als Individuum verstandenen Person und damit als Voraussetzung für das „eigentliche Porträt“: „Mit der völligen Individualisierung des Menschen in der flandrischen Malerei war nun auf einmal die Kunst des Porträts mitentdeckt.“ (*JBG* Bd. 14, S. 321). „Real“ und „ideal“ betrachtete er als die Pole, auf die hin sich die Porträtmalerei je nach kulturhistorischen Gegebenheiten in Flandern und Italien entwickelte.

Seitdem versucht die Kunstgeschichte, den Begriff der Ähnlichkeit zu definieren und zwischen den „Polen“ zu differenzieren. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts stellte die moderne Porträtmalerei die Ähnlichkeit als entscheidende Voraussetzung für ein Bildnis in Frage, indem sie Ähnlichkeit als subjektiven und sich stets wandelnden Eindruck wertete. Für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Porträt hat dies zur Folge, daß das Porträt nicht mehr allein in Beziehung zum Dargestellten zu setzen ist, sondern als ein Gefüge verschiedenster durch den Porträtierten, den Porträtmaler und den Rezipienten bedingter Faktoren zu verstehen ist. Im gleichen Sinne differenzierend wirkten die Erforschung des mittelalterlichen Porträts und die Auseinandersetzung mit „versteckten“ oder Identifikationsporträts.

Dennoch muß das Forschungsgebiet als methodisch vernachlässigt gelten. Wird die Entstehung der Gattung noch kulturhistorisch, formanalytisch, ja selbst nach ikonographischen Gesichtspunkten untersucht, begnügt man sich hinsichtlich des einzelnen Werkes weithin mit Zuschreibung und Identifizierung. Form-

analytische Untersuchungen bleiben die Ausnahme, ikonographische Ergebnisse dominieren einseitig, und nur selten werden Formanalyse und Ikonographie mit historischen Tatbeständen verknüpft.

Campbell hat viel Material bewegt. Er bespricht zahlreiche Porträts, teilt die wichtigsten Sachangaben dazu mit und bildet sie – oft hervorragend – ab. Neben den wohlbekannten entdeckt man auch weniger bekannte Werke und Schriftquellen. Ein äußerst brauchbarer Index von Malern, porträtierten Personen, Orten und Autoren vereinfacht die Handhabung des Materials; ein ausführlicher Anmerkungsapparat und eine umfangreiche Bibliographie bieten weiterführende Hilfe an.

Wie aber setzt der Autor seinen Anspruch konkret um? Beantwortet er seine Fragen, kommt er zu neuen Ergebnissen? Eine zusammenfassende Antwort darauf wird durch die Natur des Buches erschwert, dessen Pragmatismus sich gegen verallgemeinernde Folgerungen sträubt.

Im Aufbau des Buches sind zwei verschiedene Ansätze zu erkennen. Vorwort, erstes („Introduction“) und letztes Kapitel („Italy and the North“) nehmen Bezug auf die Methode, nach der Campbell Bildnisse betrachtet wissen will. Im Vordergrund steht die von theoretischem Ballast freie Betrachtung der Bildnisse; im letzten Kapitel führt Campbell die Bildanalyse beispielhaft bei Antonis Mor durch. Der dazwischengespannte Hauptteil des Buches hat darstellenden Charakter. In sieben Kapiteln, die an den im Vorwort formulierten Leitfragen orientiert sind, stellt Campbell eine Fülle von Bildnissen quer durch Europa vor. – Die Gattungen werden in Kap. 2 „Portraits Types“, Kap. 3 „Poses“ und Kap. 4 „Settings, Clothes and Attributes“ besprochen, die Beteiligten unter den Überschriften „The Sitters“ (Kap. 5) und „The Painters“ (Kap. 6). Kap. 7 „Portrait Method“ gibt Einblick in verschiedene Techniken, Kap. 8 „The Function and Uses of Portraits“ behandelt ihre Anwendung. Es führt kein roter Faden zu einem bestimmten Ergebnis, die Ansätze werden nicht miteinander verbunden. Campbell geht es denn auch nicht um die Veröffentlichung neuer Forschungsergebnisse, sondern er hält sich an seine Ziele: unvoreingenommene Betrachtung zum Zweck grundlegender Information. Ebenso ist ihm kaum daran gelegen, historische und künstlerische Tatbestände zu verknüpfen, wodurch die über den Bereich der Form hinausgehenden Bedeutungen erst erschlossen werden könnten. Da das Buch sich als ein Mosaik signifikanter Einzelfälle präsentiert, ist es unvermeidlich, daß auch in seiner Besprechung immer wieder die Rede auf Detailfragen kommt, ja daß das Buch wesentlich durch solche Auseinandersetzung bestimmt wird.

Im ersten Kapitel, einer ausführlichen „Einleitung“, definiert Campbell das Porträt und grenzt die Begriffe der Individualisierung, Idealisierung und Charakterisierung voneinander ab. Für die Definition eines Porträts läßt er den Begriff der Ähnlichkeit nicht gelten, „for some portraits are not likenesses and not all likenesses are portraits“ (S. 1). Zwar bietet er keine neue Definition, jedoch wird durch seine Beispiele ersichtlich, daß die *Identität*, erkennbar oder beabsichtigt, als Bedingung für ein Porträt zu gelten habe.

Individualisierung, Idealisierung und Charakterisierung sieht Campbell als Begriffe, die „es wert sind zu definieren und ihre Merkmale zu analysieren, da

sie die in der Porträtdiskussion verwendeten Begriffe sind“ (S. 9). *Individualisierung* bedeute, ein bestimmtes Merkmal des Porträtierten zu betonen, so daß er sich als Individuum von den übrigen Menschen abhebe. Vergleichbar den Karikaturisten bringe der Porträtmaler die Verhältnisse der einzelnen Merkmale (Augen, Augenbrauen, Nase, Mund), Unregelmäßigkeiten übertreibend, zur Anschauung. Diese Gestaltung sei nicht unbedingt bewußt von dem Maler vorgenommen, sondern könne auch aus der „künstlerischen instinktiven Suche resultieren“ (S. 12). Als Beispiele individueller Porträts führt Campbell unter anderen Jan van Eycks „Mann mit rotem Turban“ (1433), Botticellis „Bildnis eines jungen Mannes“ (1480) und Holbeins d.J. Zeichnung des „Henry Howard, Earl of Surrey“ (1530) an. Die *Idealisierung* sei nicht nur schwer abzugrenzen von Schmeichelei, sondern zudem kaum festzulegen, da jeder Künstler persönliche, absolute oder zeitlich bedingte Idealvorstellungen habe, die unbewußt oder bewußt in seine Arbeit einfließen würden. Um den Grad jeweiliger Idealisierung zu messen (S. 14), konfrontiert er Porträts ein und derselben Person von verschiedenen Malern. Van Eycks Stifterbild des Nicolas Rolin wirkt auf ihn als „objective, impassive likeness“ im Vergleich zum Rolin-Porträt des Rogier van der Weyden, „a stylised and highly personal vision upon his subject“ (S. 16). Die Porträts der Maria Portinari von Memling und van der Goes zeigen, wie „both painters transformed Maria's features by subjecting them to certain personal or fashionable ideals of beauty“ (S. 22). Gegenüber Memlings am Marienbild ausgerichtetem Leittyp erscheint ihm das Bildnis des van der Goes „considerably more truthful and less idealised likeness than Memling“ (S. 22). Als letzte Kategorie definiert Campbell die obligate *Charakterisierung* unter den Aspekten des gesellschaftlichen Status und der Persönlichkeit („private self“) durch Embleme, Kleidung, Attribute, Inschriften, Umgebung, Gestik und Mimik. Hier nennt er Beispiele wie Giovanni Bellinis „Dogen Loredan“, Holbeins „Georg Gizse“ und Bronzinos „Eleonora von Toledo“. Ein Blick auf Porträtbewertungen des 15. und 16. Jahrhunderts schließt die Einleitung ab.

Campbells Versuch, Formen, die objektiv und nachprüfbar sind, zu subjektiven Begriffskategorien zusammenzufassen, erinnert an Wölfflins formalanalytische Methode. Damit nimmt Campbell eine für die holländische und italienische Bildnismalerei kaum angewendete Methode auf, doch trifft auch auf sein Buch D. Freys Kritik an Wölfflins Grundbegriffen zu, sie „weise zwar Phänomene auf, nicht aber deren Ursachen, so daß seinen Schilderungen etwas Impressionistisches anhafte“. Welches Maß von Historizität können z.B. Aussagen wie jene beanspruchen, Hugo van der Goes' Porträt der Maria Portinari sei „glaubhafter“, d.h. weniger idealisiert als Hans Memlings Maria Portinari?

Die Kapitel 2-4 breiten die Porträtgattungen aus. Den Anfang machen nach formalen und technischen Gesichtspunkten sortierte Typen in chronologischer Folge: Porträtserien, Gruppenporträts, Doppelporträts, Einzelporträts. Es folgen unterschiedliche Herstellungsgattungen: Zeichnungen, Miniaturen, Farbtechniken und abschließend die Bildrahmung. Positiv fällt u.a. auf, daß Campbell die Chronologie der Porträttypen nicht allein aus kirchlichen Stifterbildnissen herleitet,

die sich im Lauf der Zeit gleichsam verselbständigen. Vielmehr hebt er die profane Bildnistradition mit ihren Genealogien, Bildnisreihen der *uomini famosi* und Fürstengesellschaften klar hervor und verdeutlicht, daß neben dem religiös bestimmten stets auch das profane Porträt existierte. Demgegenüber wirken Einwände, die sich gegen die mitunter überstrenge formale Gruppenbildung erheben könnten, sekundär. Die Definition des Einzelporträts als ein Kopf pro Tafel leuchtet soweit ein, doch ist es wirklich sinnvoll und nützlich, mit Campbell Lotos Goldschmied, weil von drei Seiten gezeigt, der Kategorie „Gruppenporträt“ zuweisen? Das Porträt des Papstes Sixtus IV. von Justus van Gent erscheint unter den Einzelporträts, obwohl für die Reihe der „*uomini famosi*“ in Urbino bestimmt, und das Porträt einer Lysbeth van Duvendorde (niederländisch um 1430) wird als Einzelporträt vorgestellt, weil ihr Pendant – der Gatte – auf einer eigenen Tafel gemalt ist.

Der anschließende Überblick über *Haltungsmotive* der Porträtierten konzentriert sich auf Einzelbildnisse. Bei Brustporträts suggerieren die auf dem Bilderrahmen, einem Tisch, einer Brüstung etc. dargestellten Hände den dem Betrachter verborgenen Körper. Im Laufe des 16. Jahrhunderts lösen Halbfigurenporträts diese Form ab, „perhaps because the halflength convention was becoming better known and more widely accepted“ (S. 74). Eine chronologische Entwicklung der Gesichtswiedergabe vom Profilbildnis über das Frontalbildnis und das Dreiviertelbildnis hin zum symmetrischen Standporträt wird durch die besprochenen Beispiele unausgesprochen nahegelegt. Für Bedeutungsfragen zeigt der Autor wenig Interesse. *Vielleicht* gäben die Rhetorikbücher des Quintilian Aufschluß über Gestik und Mimik, *vielleicht* sei die Körperdrehung auf Alberti zurückzuführen. Zu Attributen wie Handschuhe und Taschentücher heißt es: „None of these objects seems to have carried any symbolic meaning and they might with *relative safety* be placed in the hands of any sitter“ (S. 99). Diese Unentschlossenheit wirkt sich mitunter nachteilig auf die Glaubwürdigkeit von Einzelinterpretationen aus. Zum Beispiel interpretiert Campbell die in den Mantelsaum greifende Hand in Holbeins „Bildnis eines 39jährigen Mannes“ (1533) als Rückgriff auf eine antike Büstenform; im „Bildnis des Pierre Americ“ von Corneille de Lyon (1534) sei dasselbe Motiv dagegen ein Mittel des Malers, der Schwierigkeit, die Hände im Porträt darzustellen, zu entgehen. Gründe für die unterschiedlichen Interpretationen sind nicht genannt.

Eine ähnliche Bilanz ergibt die Übersicht über „*Settings, Clothes and attributes*“. Übermalte Rahmen, Vorhänge, Goldhintergründe, einfarbige Hintergründe, Landschaftsausblicke, Himmel oder die Wiedergabe eines Zimmers sind die Szenen, in denen sich der Porträtierte in entsprechender Kleidung und mit bestimmten Attributen präsentieren läßt. Erneut legt Campbell reichliches, sehr gut dokumentiertes Bildmaterial vor. Ja, diese Dokumentationen in Form knapper Erläuterungen zu jeder Abbildung sind konkreter und führen weiter als der eigentliche Text. In diesem heißt es zum Beispiel, der Himmel sei leichter, schneller und billiger zu malen als Landschaften (S. 124). Diese industriell gedachte Bewertung kann kaum ohne Differenzierung ins 16. Jahrhundert übertragen werden: Leichter

als ein Himmel war immer noch ein einfarbiger Hintergrund zu malen, und neben der Arbeitszeit waren vor allem die Materialien preisbestimmend. Schnelligkeit wurde nicht überall bloß als zeitsparend gewertet, sondern bezeugte auch Könnerschaft. „Il disegno“, der von der „inventione“ eingegebene ‚große Wurf‘, brachte dem Künstler höchste Anerkennung. Indem Campbell Landschaftshintergründe, wie sie etwa der oberrheinische Meister um 1470 für das Porträt eines Ehepaares wählte, lediglich mit „decorative potentialities of this kind of abstracted landscape“ kommentiert (S. 120), läßt er sich den Forschungsstand zur Pflanzensymbolik m.E. voreilig entgehen (vgl. *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14.-16. Jahrhundert*, hg. W. Prinz und A. Beyer. Weinheim 1987).

Aufschlußreich sind die folgenden Kapitel über Auftraggeber und Maler. Dokumente und Zeichnungen geben Aufschluß über Aufträge, Sitzungen, Wünsche, Preisbestimmungen. Die Perspektive des Malers wird sehr klar dokumentiert. Seine Ausbildung, die Arbeitsmethoden, die Bedeutung der Bildnismalerei für seinen Werdegang, die Situationen während der Sitzungen und das Verhältnis zu seinem Auftraggeber stellt Campbell fundiert dar. Auch das eigens der Porträttechnik gewidmete Kapitel bringt Campbells Stärken zur Geltung; Präzisionsapparate, die Arbeit mit Maßen, Abgüssen, Zeichnungen, Beleuchtungstechniken werden mit Quellenmaterial reichlich belegt. Was die Verwendung betrifft, ergibt sich eine imposante Vielfalt. Bildnisse dienten zur Erinnerung an Personen oder bestimmte Augenblicke, fungierten auch als Stellvertreter. Das Bildnis wurde verschickt, diente der Werbung, der moralischen Läuterung und Belehrung. Es wurde für Privatgemächer, fürstliche Galerien, ja selbst für „Schönheitsgalerien“ (S. 220) bestellt.

Das Schlußkapitel „Italy and the North“ greift Überlegungen des Vorwortes auf. Als Beispiel einer Beurteilung, die sich bei sorgfältigem Betrachten eines Bildes als falsch erweist, dient ihm Antonis Mor, der einseitig als Nachahmer Tizians gesehen werde. Etwas trotzig wirkt die Methode seiner Revision, welche die unterstellte Einflußrichtung schlicht umdreht. Justus van Gent sei Raffaels, Memling Peruginos Vorbild gewesen. Castagnos und Mantegnas Bemühung um Details und Farbabstufungen verrate, so sehr ihre Bildnisformen vom Studium antiker Büsten geprägt seien, Verwandtschaft mit der niederländischen Malerei, vielleicht den Einfluß des Rogier van der Weyden. Darauf überprüft er, inwiefern Tizians Malerei in italienischer Tradition stehe oder nordisch beeinflusst sein könne. Sein Reiterporträt Kaiser Karls V. müsse nicht auf italienische Reiterdarstellungen zurückgehen, ebenso könnten nordische Reiterbildnisse in der Art von Burgkmair Vorbild gewesen sein. Das Standmotiv habe Tizian von Jakob Seisenegger kopiert, also von der „german tradition“ (S. 234). Tizians (in Kopien von Rubens u.a. erhaltene) Darstellung Karls V. in Rüstung könne ihren Ursprung in einem Kinderporträt Karls V. in Rüstung haben, welches von einem anonymen Deutschen um 1515 gemalt wurde. – Campbell hat ja recht, nach der Herkunft der Motive bei Tizian zu fragen. Doch ist eine Rückführung allein auf nordische Traditionen nicht ebenso ergänzungsbedürftig wie die auf italienische? Dank verdient endlich Campbells Korrektur der seit dem 16. Jahrhundert bis hin in die

neueste Literatur verbreiteten Vorstellung, niederländische Malerei sei schlechthin realistisch, italienische dagegen idealistisch.

Amelie Himmel

Varia

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

BONN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Trier) Ursula Lindau: ‚Progressive Universalpoesie‘. Romantische Methodik im Werk von Max Ernst.

EICHSTÄTT

LEHRSTUHL FÜR KUNSTGESCHICHTE AN DER KATHOLISCHEN UNIVERSITÄT

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Knopp) Cordula Loebel: (Arbeitstitel) Schmuckgißlerei um 1900.

ERLANGEN-NÜRNBERG

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Rupprecht) Ulrike Berninger: Die Gouachen und Aquarelle Salomon Gessners (1730-1788). Mit einem beschreibenden und kommentierten Katalog.

FRANKFURT/MAIN

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT

Prof. Dr. Klaus Herding hat den Ruf auf den Lehrstuhl Kunstgeschichte angenommen.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Eimer) Sonja Müller: Die Villen des Cosimo I de' Medici. Studien zu Form und Funktion der toskanischen Villenarchitektur des Cinquecento.