



Bericht zum 36. Basler Renaissancekolloquium

am 8. Mai 2015

Maximilian Geiger, Simeon Jankovic, Kirstin Bentley

«Autorenschaft und Person»

Karin Gludovatz (Berlin)

«Heemskerck Inventor. Auktoriale Selbstentwürfe zwischen devotio und aemulatio»

Karin Gludovatz sprach über Strategien auktorialer Selbstentwürfe im Œuvre des Malers Maarten van Heemskerck. So verbindet sich etwa im Selbstbildnis vor dem Kolosseum in Rom aus dem Jahr 1553 das visualisierte Interesse an den Resten der Antike mit der Verklärung der gegenwärtigen Position des Malers. Die Figur des Zeichners vor dem Bauwerk akzentuiert die Distanz des historischen Blicks vor dem Bild, in der sich das Selbstverständnis des Künstlers abzeichnet. Hiermit wird die Bilderfindung als genuin künstlerische Leistung herausgestellt. Obgleich der Maler die Unvergänglichkeit der baulichen Substanz visualisiert, fungiert das Verfallene als temporaler Indikator, der die Szene in eine Ebene der Zeitlichkeit einbindet, um sich dieser in immanenter Überzeitlichkeit zu entziehen. Im Cartellino wird die Figur vor dem Bild mit dem Zeichner im Bild in Beziehung gesetzt. Der Zettel fungiert nämlich als Applikation der gegenwärtigen Realität des Malers und ist dennoch an seine im Hintergrund präsente Vergangenheit angebunden. Der Zettel – wie auch die Signatur – figurieren als Scharnier zweier Wirklichkeits- und Zeitebenen, denen van Heemskerck zugleich angehört. Gludovatz hält fest, dass der Maler sowohl in der ästhetischen Struktur – die Korrespondenz zwischen Bildnis und Kolosseum –, als auch in der visuellen Rhetorik – die räumlich-strukturellen Verschränkungen des Cartellino – die Raum- und Zeitordnung des Gemäldes aufbricht. Das führt dazu, dass der Künstler sich als Autor des Bildes im Bild jenen Ordnungen entzieht, denen er als Person unterstellt bleibt. Die These der Referentin lautet, dass derartige Reflexion es erst ermöglicht, die mit der Autorfunktion verbundenen Potenziale durch ihre latente Aufhebung und gleichzeitige Affirmation auszureizen und sichtbar zu machen.

In dem im Jahre 1545 gefertigten Gemälde *Venus und Armor* fungiert die im Vordergrund lagernde Göttin als erzählerische Motivation für die Szenen im Hintergrund, deren Verhältnis jedoch durch Synchronie gestört wird. Die sich in der Überlagerung von motivischer Ladung (in Gestalt der Frauenfigur) und erzählerischer Struktur (in der Genreszene) ausdrückende strukturelle Mehrschichtigkeit kulminiert in der Setzung der Signatur. Denn die in einen Steinquader eingemeißelte Inschrift beinhaltet mit der auszeichnenden Zutat *Inventor* eine Beigabe, die zugleich auf Ausführung wie Bilderfindung verweist. Die Signatur funktioniert als Stelle im Bild, an der der Maler mit seinem Namen explizit Anspruch auf Authentizität erhebt. Weder der Bild- noch der Betrachterrealität eindeutig angehörend weist sie eine divergierende Stellung auf, welche die Unterscheidung von Schrift und Bild produktiv macht. Dies wird schließlich im Cartellino evident,

dessen kommentierender Text auf die inhaltliche Ebene des Bildes bezogen ist. Amor fungiert als Gegenbild des Malers, welcher durch den Cartellino zwischen Bildraum und Bildoberfläche positioniert ist. Der Götterbote markiert die Grenze zwischen Kunst und Handwerk, was durch Venus einerseits, Vulkan andererseits bildimmanent bestimmt ist. Insofern die Zeilen von der Darstellungsebene abgesetzt sind und van Heemskercks Anspruch auf Überzeitlichkeit genügen, ist das Papierstück an der Bildoberfläche montiert. Andererseits beziehen sich die Worte auf dem Zettel auf die Bilderzählung, ohne jedoch als fester Bestandteil derselben ausgewiesen zu sein. Der Künstler bricht also vermittels seiner Selbstrepräsentation in den Bildraum ein und dessen innere Logik hinsichtlich Raum- und Zeitgefüge auf, was dazu führt, dass der Maler Teil der Bildnarration wird und doch über sie Präsenz bewahrt. Dies unterstreicht nachdrücklich, dass Maarten van Heemskerck im nordalpinen Raum zu den Künstlern gerechnet werden kann, die früh die Potenziale der Signatur in Hinblick auf auktoriale Selbstentwürfe ausloteten.

Nikolaus Henkel (Freiburg i. Br.)

«Sebastian Brant: Porträts und Kryptoporträts»

Nikolaus Henkel thematisierte Porträts und Kryptoporträts Sebastian Brants. Im Zentrum standen nicht kunsthistorische Analysen der Bildwerke, sondern vielmehr zeigte Henkel auf, wie Sebastian Brant durch seine Bildnisse eine spezifische Präsenz in der Öffentlichkeit seiner Zeit schuf. Dazu setzte Henkel eine autonome künstlerische Gestaltung der Werke nicht voraus, sondern vielmehr ging er von einer bewussten Mitgestaltung des Auftraggebers, Sebastian Brant, aus.

Den Begriff des Kryptoporträts übernahm Henkel von Gerhard Ladner, der darunter „Bilder von Heiligen oder von Assistenzfiguren in religiösen Darstellungen, auch von mythologischen oder allegorischen Figuren, denen die Gesichtszüge lebender Personen verliehen worden sind [versteht], wodurch sie in einer Art von ‚öffentlichem Geheimnis‘ zu Bildnissen werden“. Anhand von Brant-Porträts, welche Hans Burgkmaier d. Ä., Hans Holbein d. Ä. und Albrecht Dürer zuzuschreiben sind, zeigte Henkel die markanten physiognomischen Züge Brants auf, die bei allen Porträts ähnlich ausgearbeitet wurden. Sicherlich zeugen die Bildnisse jeweils von der zeitlichen Erscheinung Brants, doch sind in allen Porträts ein markant hageres, asketisch geschnittenes Gesicht, die herabgezogenen Mundwinkel und die charakteristischen Mundfalten gut ersichtlich. In diesen asketischen Zügen erkannte Henkel den Typus des *Melancholicus*, der für Brant als der geistig Schaffende, als Akademiker und Dichter, eine Vorbildrolle einnahm.

Die Kryptoporträts diskutierte Henkel anhand verschiedener Holzschnittserien, die als Illustrationen der Werke Brants dienten. An den Schnitten zeigte Henkel auf, dass der Autor selbst in verschiedenen Illustrationen als Protagonist aufzufinden und zu erkennen ist. Diese Beobachtung leitete Henkel von den zuvor in den Porträts präsentierten asketisch geschnittenen Gesichtszügen ab, die nun in den Holzschnittserien erneut ersichtlich werden. So lässt sich Brant beispielsweise in einer Illustration der „Disticha Catonis“ als Betender vor einem Marienaltar erkennen. Dem Betenden ist ein Familienwappen Brants beigelegt, welches neben den Gesichtszügen direkt auf die Identität Brants verweist. Weiter treten die typischen physiognomischen Merkmale Brants auch bei diversen Protagonisten in den Holzschnittserien zum Narrenschiff auf. Bei einigen Illustrationen kann davon ausgegangen werden, dass es sich beim Reisser um Albrecht Dürer handelte, konzipiert wurden sie jedoch, so Henkel, von Brant selbst.

Henkel betonte am Ende seiner Ausführungen, dass die physiognomische Wiedererkennbarkeit Brants nur in Darstellungen aus der unmittelbaren Umgebung von Basel gegeben war. Seine lokale Präsenz ermöglichte ihm, Einfluss auf die Gestaltung und Verbreitung der Illustrationen zu nehmen. An ferneren Orten, wo die Holzschnitte kopiert und verbreitet wurden, verlor sich Brants bewusst geschaffene Präsenz und somit kann nicht mehr von Kryptoporträts die Rede sein.

Valentin Groebner (Luzern)
«Das Gesicht als Phantom der Ähnlichkeit (1430-1530)»

Im letzten Vortrag des Nachmittags ging der Historiker Valentin Groebner den „Ich-Plakaten“ und damit der Verquickung von (dargestelltem) Gesicht und dem Ich nach. Ausgehend von Werbeplakaten mit Gesichtern/Porträts fragte Groebner, was wir sehen, wenn wir ein Gesicht anschauen, vor allem, wenn es eines aus der Renaissance ist. Dabei interessierte ihn das Verhältnis zwischen Wahrheit, Identität, Individuum und den Porträts, denn scheinbar, so stellte Groebner fest, verhiessen Gesichter der Renaissance authentische, einzigartige Individualitäten. Dieser Konnex wurde im 19. Jahrhundert in der kunsthistorischen Literatur hergestellt, die das Aufkommen von Porträts, die den/die Betrachter/in anzuschauen scheinen (z. B. Jan Van Eyck, Bildnis eines Mannes mit rotem Turban, 1433), als Durchbruch der Moderne bezeichnete, und davon ausging, dass das Gesicht der Person die gesamte Persönlichkeit, den Charakter des Dargestellten vermitteln würde. Seither perpetuierte sich dies in der wissenschaftlichen Literatur zu Renaissance-Porträts.

Die Bildpraxis der Zeitgenossen jedoch scheint eine Andere gewesen zu sein. Groebner machte deutlich, dass im 15. Jahrhundert Vergleiche zwischen Porträt und echter Person als riskant angesehen wurden, schon alleine deshalb, weil sich die gemalten Personen im Nachgang oft beschwerten, das Abbild sehe ihnen gar nicht ähnlich. Vielmehr ging es bei der Darstellung „ad vivum“ nicht um wirkliche Gesichter, sondern um formal hergestellte Fiktionen, „wie lebendig“ dargestellt. Nicht: ich bin das Wirkliche, sondern: ich bin eine wunderbare Erfindung, gemacht für Dich. Das lebendige Bild der Renaissance war vor allem Simulation. Mit der Anwesenheit von Person hatten Porträts nichts zu tun. Eine grosse Anzahl von Bildern wurde gemalt, ohne dass die Maler die Porträtierten je gesehen hatten, oder von Menschen, die schon lange gestorben waren (Albrecht Dürer etwa malte 1513 Karl den Grossen). Bilder wechselten zudem Namen und Zuschreibung – es war kein Problem, das selbe Bild in verschiedenen Kontexten immer wieder zu verwenden. Bilder reproduzierten Bilder: gemalte Gesichter waren keine Unikate, sondern Teile von Vervielfältigungsketten, eine Montage aus Zitaten, manche explizit zur Vervielfältigung hergestellt.

Im letzten Teil des Vortrags zeigte Groebner auf, dass der Blick auf die Porträts der Renaissance von modernen Sehnsüchten geprägt wird, wobei die Seh-Erfahrung der Fotografie und deren Anspruch auf Echtheit des Gesichts diesen Blick lenkt. Uneindeutigkeiten, Unschärfen und Mehrdeutigkeiten in der Darstellung der Gesichter werden dadurch zum Verschwinden gebracht. Daher ist es kein Zufall, dass zeitgleich die Kunstgeschichte als Wissenschaft überall in den Porträts „Künstler-Ichs“ entdeckt, versteckte Selbstporträts der Maler. Groebner sieht hierin vor allem Sehnsüchte des Betrachters, das Bild wird zum Spiegel unverwechselbarer Individualität und zwar möglichst einer bekannten Person. Simulationen, Täuschungen und Mehrdeutigkeiten werden verbannt, stattdessen konstruiert man *das* Individuum und *die* Wahrheit. Denn diejenigen, die über diese Bilder schreiben, sehen vor allem sich selbst, wenn sie diese betrachten. Das Reden über Porträts ist vor allem das Reden über deren Betrachter. Das Bild, das zurückblickt, erlaubt Identifikation und stellt damit Identität her.