

Diane H. Bodart: Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne

Was vermag ein Porträt? Wo und worin liegt seine Macht? Diane Bodarts klug betitelte Studie geht grundlegenden Fragen der Porträtproduktion und -rezeption nach und ist keineswegs, wie es der Untertitel nahe legt, auf die Habsburger Dynastie oder Spanien beschränkt. Die umfangreiche Analyse hat Modellfunktion. Sie reflektiert beispielhaft die Herausforderungen und Parameter neuzeitlicher Herrscherbildnisse, wobei das Hauptaugenmerk auf dem "dialogischen" Charakter der Gattung liegt. Die Frage nach der Rolle, die dem historisch schwer fassbaren Betrachter bei der Porträtkonstitution zukommt, ist der rote Faden des Buchs, der allerdings hin und wieder im Detailreichtum des Buches abhandeln zu gehen droht. Besonders konzentriert sucht der zweite Teil der Arbeit rezeptionsästhetisch wie -geschichtlich Antworten darauf, wie das "*Voir le portrait du roi*" sich gestaltete. Doch auch der Kollaboration von Maler und Modell, um die der erste Teil der Studie kreist, liegt das Mitdenken des potentiellen Rezipienten immer zugrunde. Bodart arbeitet heraus, weshalb Karl V. nach anfänglicher Suche gerade Tizian für sich verpflichtete und wie dessen Bildnisse zu einem visuellen Paradigma der Macht-Repräsentation auch für nachfolgende Herrschergenerationen werden konnten.

Die Herausforderungen, vor denen der *peintre du roi* im 16. Jahrhundert stand, waren zahlreich. Tizian begegnete ihnen äußerst kreativ und überbot mit seinen Gestaltideen die internationale Konkurrenz - so die These Bodarts. Es galt, ein Bildnis zu entwickeln, mittels dessen sich Machtansprüche in politisch unruhigen Zeiten deklarieren und stützen ließen, ein Bildnis, das in den unterschiedlichen Porträtkulturen des Heiligen Römischen Reichs verstanden werden konnte und das seiner "wichtigste(n) politische(n) Aufgabe", nämlich als Stellvertreter des Kaisers zu fungieren, nachzukommen vermochte (Warnke 2011, Band I, 482). [1] Die evokativen Konterfeis Tizians scheinen diesem Anspruch auf besondere Weise gerecht geworden zu sein. Bodart führt zahlreiche zeitgenössische Belege an, die eindrücklich die empfundene Lebendigkeit des *in effigie* präsenten Herrschers attestieren (145-162). Aus ihnen geht hervor, dass die Untertanen sich den gemalten, zumeist lebensgroßen Substituten gegenüber verhielten, als hätten sie den Herrscher höchst selbst vor Augen. Die "Macht der Porträts" schien dabei - was im zeitgleichen *paragone* der Künste auch theoretisch verhandelt wurde - in seiner koloristischen Gestaltung zu liegen. Letztgenannte wurde von den Befürwortern der Malerei gerade mit Verweis auf die Gattung Porträt aufzuwerten und gegen die monochrome Skulptur sowie gegen die Zeichnung auszuspielen versucht. Die dem *disegno* gegenüber deklassierte Farbe und das im rigiden Gattungssystem abgewertete Porträt stützten sich somit wechselseitig.

Die suggestive Malweise Tizians schien zudem die erforderlichen Mittel bereit zu halten, die physischen Unbilden Karls V. zu umschmeicheln. Verhehlen ließen sie sich angesichts der vielen Reisen und öffentlichen Auftritte des Kaisers nicht. Tizians Spagat bestand darin, einen überproportional hervortretenden Unterkiefer so wiederzugeben, dass Karl V. unzweifelhaft wiedererkannt werden konnte, ohne jedoch kompromittiert zu werden. Bodart legt die tastenden Gestaltfindungsversuche Tizians dar, die eine Stütze in zeitgleichen Elogen fanden und im Verein mit diesen schließlich zu einer erstaunlichen Perspektivumkehr führen sollten: Was gemeinhin als hässlich und im Sinne eines spiegelbildlichen Denkens, demzufolge das Innere sich im Äußeren zeige, als moralisch verwerflich galt, wurde schrittweise als Ausdruck von Charakterstärke, Entschlossenheit und Auserwähltheit interpretiert (93-144). Aus einem erblichen Makel wurde ein Distinktionsmerkmal, das sich auch die nachfolgenden Generationen, bei denen die Protrusion sich de facto weniger ausgeprägt darstellte, zur Kenntlichmachung dynastischer Legitimation aneigneten (223-236). Bis heute indiziert die Beschreibung des Kinnhervorschiebens anpackende Beherztheit und Durchsetzungswillen.

Zu berücksichtigen ist angesichts des beschriebenen Spagats Tizians, dass die porträttheoretischen

Positionen des 16. Jahrhunderts Ähnlichkeit und Idealisierung nicht als Widersprüche, sondern als Bedingtheiten dachten (180-189). Abgezielt wurde auf eine "innere Ähnlichkeit", auf die Hervorkehrung des gesellschaftlichen Status und der ihm gemäßen Anlagen. Zur Vermittlung dieser ganz anders interpretierten *similitudine* waren leichte physiognomische Eingriffe unabdingbar; Idealisierung im heutigen Sinne wird diesem Ähnlichkeitskonzept nicht gerecht. Gewinnbringend dürfte es sein, weiterführend darüber nachzudenken, inwiefern dieser Porträtvorstellung auch ein Appell an den Dargestellten innewohnt, den im Bildnis projizierten Erwartungen gerecht zu werden? Inwiefern ist hier ein utopisches Moment zu identifizieren, das die Perspektive der Angleichung umdreht, sodass sich nicht das Bildnis an seinem Modell, sondern das Modell sich an seinem Konterfei zu orientieren hätte?

Mit ihrer Studie bringt Bodart zahlreiche Facetten bildhafter Inszenierungspraktiken des Herrschers ans Licht, wobei sie durchaus auf bereits vorliegende Arbeiten zu diesem Thema aufbauen kann und diese weiterzuführen versteht - zu denken ist insbesondere an die Untersuchungen Peter Burkes, etwa an "The Fabrication of Louis XIV" von 1992 oder an dessen jüngere Schrift "Eyewitnessing. The Uses of Images as historical Evidence", erschienen 2001. [2] Auch Bodart zeigt das politische Potential der Gattung auf und vollzieht nach, wie die vom Hof erwählten Maler - insbesondere Tizian - letztlich zu "Königsmachern" wurden und wie andererseits der Venezianer vom kaiserlichen Mäzenatentum profitierte. Europaweit erlangte er Berühmtheit. Seine Malweise setzte sich in Folge auch nördlich der Alpen durch. Allein im Spanien des 17. Jahrhunderts stieß sie anfangs auf Protest: Bodart belegt an diversen Quellen, wie es ebenda als ungebührlich empfunden wurde, den König nicht in Feinmalerei, sondern qua *touches* bzw. *borrones* auf der Leinwand abzubilden. Gefordert wurde stattdessen eine Malweise, die es erlaubte, die königliche Autorität *substantiell*, auch aus nächster Nähe, zu erfahren, sich ihrer leiblich zu vergewissern, wohingegen koloristisch gestaltete Bildnisse ob ihres Spiels mit der Auflösung als Attrappe aufgefasst wurden (241-274). Erst mit Velázquez und seinen Porträts Philips IV. sollte diese lockerere Pinselführung schließlich positiv konnotiert werden. Erneut rückte hier die Illusion des Lebendigen und des Fleisches und damit das Arbeiten in der Manier Tizians in den Vordergrund; auf dessen Verhältnis zu Karl V. wurde als Exempel, dem man der eigenen Aufwertung wegen folgte, rekuriert.

Der zweite Teil der Studie wendet sich der Funktion, dem konkreten Einsatz sowie der Aufnahme der Herrscherbildnisse zu und streicht, das 16. und 17. Jahrhundert in den Blick nehmend, einen regionenbedingt bemerkenswert unterschiedlichen Umgang mit der Darstellung der Habsburger Souveräne hervor (277-478). Während im Italien des *Seicento*, vor allem in Neapel und Sizilien, diverse Porträtskulpturen und Denkmäler den Habsburgern zur Sicherung ihrer Macht dienten und die Könige sie zu Instrumenten ihrer Politik machten, war in Spanien eine ostentative Zurschaustellung des Regenten unüblich. Wie diese Invisibilität des Königs jedoch nicht minder strategisch genutzt und dessen in kleinen Dosen dem Volk verabreichte Präsenz zu einem außergewöhnlichen, Epiphanie gleichen Ereignis stilisiert wurde, das vermitteln Zeitzeugenberichte eindrücklich. Die Kontexte und Praktiken, in die die Herrscherbildnisse im 17. Jahrhundert europaweit eingebunden wurden und an denen sie sich in Material wie gestalterischer Anlage orientierten, werden von Bodart anhand zahlreicher Quellen rekonstruiert und in ihren anthropologischen Dimensionen reflektiert. Die sich im Zuge dessen auch stellende Frage nach den Folgen der Verselbständigung einer Bildfindung, d.h. ihr Weg über einen Prototypen hin in die Verästelung zahlreicher Reproduktionen und der damit einhergehenden qualitativen Verflachung schlägt eine Brücke vom zweiten hin zum letzten Kapitel (479-502). Hier, im Epilog, steht die Kausalität von qualitativer Beschaffenheit und politischer Wirkung eines Porträts auf dem Prüfstein. Wann wird ein Porträt wodurch wirksam? Liegt die "Macht des Porträts" in diesem selbst begründet oder handelt es sich um Projektionen seitens der Betrachtenden, die durch entsprechende Inszenierungen und Aufführungspraktiken befeuert werden? Für beide Sichtweisen führt die Autorin aus der historischen Präzisierung heraus schlagkräftige Argumente ins Feld, die die aktuelle Diskussion um die "agency" oder "pouvoirs" des Porträts um eine fundierte Perspektive bereichern. Die 2012 mit der "médaille d'argent du prix Eugène Carrière" der Académie Française

ausgezeichnete, 2003 bei Daniel Arasse als Dissertation vorgelegte Studie erweitert unsere Kenntnisse herrschaftlicher Porträtpraktiken um ein grundlegendes Kapitel.

Anmerkungen:

[1] Martin Warnke: Herrscherbildnis, in: Handbuch der politischen Ikonografie, hgg. v. Martin Warnke / Uwe Fleckner / Hendrik Ziegler, München 2011, 2 Bde., hier Bd. I, 481-490.

[2] Peter Burke: The Fabrication of Louis XIV, New Haven / London 1992; sowie: Peter Burke: Eyewitnessing. The Uses of Images as historical Evidence, London 2001.

Rezension über:

Diane H. Bodart: Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, Paris: CTHS 2011, 560 S., ISBN 978-2-7355-0756-6, EUR 46,00

Rezension von:

Stephanie Marchal
Leuphana Universität, Lüneburg

Empfohlene Zitierweise:

Stephanie Marchal: Rezension von: Diane H. Bodart: Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, Paris: CTHS 2011, in: sehepunkte 14 (2014), Nr. 10 [15.10.2014], URL: <http://www.sehepunkte.de/2014/10/24978.html>

Bitte geben Sie beim Zitieren dieser Rezension die exakte URL und das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse an.