

Hirschfelder, Dagmar: *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2008
 ISBN-10: 3-7861-2567-8, 552 S., € 98

Gottwald, Franziska: *Das Tronie. Muster - Studie - Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt (= Kunstwissenschaftliche Studien)*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2011
 ISBN-13: 978-3-422-06930-5, 228 S., EUR 39.90

Reviewed by: Sylvaine Hänsel

Von allen ‚Erfindungen‘ der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts haben sicherlich die mehr oder minder fantasievoll kostümierten „Charakterköpfe“ für die größte Verwirrung gesorgt. Auch wenn Kurt Bauch bereits 1960 die Studienköpfe, die Rembrandt für den Werkstattgebrauch schuf, von den Porträts unterschied,[1] überwog doch die Unsicherheit, wie man Porträts, also Darstellungen bestimmter, individueller Persönlichkeiten von den in ihrer Gattungszugehörigkeit nicht festgelegten Bildnissen trennen sollte. Für letztere hat Albert Blankert in seiner Ferdinand Bol-Monografie den Begriff „Tronie“ eingeführt, mit dem man im 17. Jahrhundert ganz allgemein Darstellungen von Köpfen bezeichnete.[2] Das Rembrandt Research Project etablierte 1982 den Begriff endgültig in der Forschung, wobei man sich auf Lievens‘ Stich-Serie „Diverse Troniken“ berief.[3] Lyckle de Vries publizierte 1990 einen ersten grundlegenden Aufsatz zum Thema und unterschied einfigurige Historien- und Genrebilder, Porträts sowie Studien bzw. Tronies.[4]

Damit war der Rahmen abgesteckt und die Sparten benannt, gegenüber denen sich letztere, also im Ausschnitt reduzierten Figuren, die keine exakt festzulegende ikonographische Bedeutung besaßen, abzugrenzen hatten. Weitere Autoren griffen das Thema auf: Ernst van de Wetering etwa untersuchte Rembrandts Selbstporträts in ihrer Funktion als Studienköpfe, die die charakteristische Handschrift und Meisterschaft des Künstlers vorführen sollten.[5] Auch das Spektrum der Künstler erweiterte sich und Frans Hals, Abraham Bloemaert und Pieter de Grebber wurden als Maler von Tronien entdeckt. Ein Kolloquium in Den Haag über „‘Tronies‘ in de Italiaanse, Vlaamse en Nederlandse Schilderkunst van de 16de en 17de eeuw“ erbrachte 2000 die Erkenntnis, dass weiterer Forschungsbedarf bestehe im Hinblick auf die Frage, welche Einfigurenbilder man sinnvollerweise als Tronie bezeichnen solle und was eigentlich ihre Funktion und Bedeutung im Hinblick sowohl auf die Werkstatt- als auch auf die Sammlerpraxis sei.[6]

Hier setzen nun zwei kürzlich erschienene Publikationen an. Franziska Gottwald untersucht die Vorläufer und die Herausbildung der ‚Gattung‘ im Atelier von Lievens in Leiden, während Dagmar Hirschfelder sich die komplizierte Aufgabe gestellt hat, Kriterien zur genauen Unterscheidung von Tronie und Porträt aufzustellen.

Ein Repertoire an charakteristischen Köpfen findet sich schon in den Musterbüchern mittelalterlicher Werkstätten; eine weitere Vorstufe sieht Gottwald in den Kartonschablonen, wie sie unter anderem in der Werkstatt Peruginos zum Einsatz kamen. Mit ihrer Hilfe konnten Zeichnungen des Meisters von Werkstattmitarbeitern in Gemälde eingefügt werden. Voraussetzung dafür bildete die Wertschätzung des Disegno als eigentliches Medium der künstlerischen Erfindung. Gottwald verfolgt die Entwicklung der vorbereitenden Kopfstudien über Raffael bis zu Federico Barocci, dessen Kreidestudien das Motiv und Farbigkeit des intendierten Werkes visualisierten. In Antwerpen nutzte Frans Floris in Öl gemalte Kopfstudien zur Vorbereitung seiner Gemälde, eine Praxis, die er wahrscheinlich in Italien bei Giulio Romano kennengelernt hatte und die Karel von Mander so bemerkenswert fand, dass er sie in seinem „Schilderboek“ eigens hervorhob. Vor allem aber Rubens bediente sich der farbig angelegten Studienköpfe, die er auch zu Erprobung malerischer Effekte nutzte. Dabei folgte er Caravaggio und Annibale Carracci, die Naturbeobachtung mit den tradierten, durch das Studium der Antike gebildeten Typen verbanden. „Rubens‘ Kopfdarstellungen sind eindrucksvolle Verbildlichungen

menschlicher Typen, die auf der Grenze zwischen Naturalismus und dramatische Überhöhung stehen und dennoch [...] in unterschiedlichen Kontexten ihre ausgeprägte Individualität bewahren“.[7] Darüber hinaus fungierten die Köpfe als Modelle, die besonders geeignet waren, den Stil des Meisters zu erlernen und zu kopieren.

Eine Federzeichnung legt nahe, dass Lievens eines dieser Modelle, nämlich den heute in Vaduz befindlichen Kopf eines bärtigen Mannes, kopierte. Die rubensschen Studienköpfe verblieben allerdings im Atelier des Künstlers, so dass sich die Frage stellt, wie Lievens die Tafel kennengelernt haben könnte. Eine frühe Reise nach Antwerpen wäre denkbar, lässt sich aber nicht belegen, so dass als Vermittler etwa Pieter de Grebber in Frage käme, der sich nachweislich vor Ort kundig gemacht und Anschauungsmaterial mitgebracht hatte. Ab etwa 1623 beginnt Lievens, autonome Kopfdarstellungen zu malen, meist ins Profil gedrehte ältere und jüngere, offensichtlich „nach dem Leben“ gemalte Männer, deren effektvolle Verschattung des Gesichts nicht nur den Einfluss von Rubens, sondern auch den der Utrechter Caravaggisten verrät.

Anderes als Rubens‘ „Meistermodelle“ waren Lievens‘ Tronies für den Verkauf gedacht. Als Rembrandt in die Atelieregemeinschaft mit Lievens eintrat, griff er das Motiv auf, wobei er dem Gesichtsausdruck der Dargestellten eine ‚sprechendere‘ Mimik zu geben wusste, was auch Constantijn Huygens in seiner bekannten Charakterisierung der beiden Künstler hervorhob. Huygens erweist sich hier auch insofern als Kunstkenner, als auch Mander und vor allem Franziscus Junius die Wiedergabe von Gemütsbewegungen im mimischen Ausdruck als wichtige künstlerische Fertigkeit ansahen. Auch Rembrandts Tronien waren für den Markt geschaffen, doch dienten sie auch als „Meistermodelle“, anhand derer die Lehrlinge den charakteristischen Duktus erlernen sollten und zwar so gut, dass, wie schon Arnold Houbraken zu berichten weiß, Schüler- und Lehrerarbeiten kaum zu unterscheiden waren.

Den Erfolg der Tronien führt Gottwald nicht nur auf den Umstand zurück, dass diese relativ preiswert und damit für einen großen Käuferkreis erschwinglich waren, sondern auch darauf, dass sie im Kontext der religiösen Streitigkeiten „kein moralisches Konfliktpotential boten“ [8] „Bei einem vergleichsweise niedrigen Preis“, resümiert die Autorin, „eignete den Darstellungen alter Männer und Frauen eine mimetische Qualität, die die Notion des Pittoresken, „het schilderachtige“ erfüllte [...]“.[9]

Die lebensnahe Schilderung der ausdrucksvollen Gesichter hat dazu geführt, dass man in der Kunstgeschichte häufig Tronien als Porträts ansah. Das gilt auch für die (Selbst)bildnisse Rembrandts, die vereinzelt immer noch als psychologische Selbstaussagen missverstanden werden.[10] Die Antwort auf die Frage nach Kriterien, die eine Unterscheidung zwischen Porträt und Tronie ermöglichen, verspricht dabei nicht nur Aufschluss über die Charakteristika der Tronien, sondern auch über die Gattung Porträt. Dagmar Hirschfelder erstellt hierfür in ihrer Untersuchung eine Art Katalog, in dem sie die Normen und Konventionen auflistet, denen Porträts im 17. Jahrhundert genügen mussten. Das scheint zunächst angesichts der Komplexität der Materie etwas kühn, überzeugt aber durch den Pragmatismus, mit dem sie die Aufgabe löst. Sie spart ganzfigurige Bildnisse aus und beschränkt sich auf identifizierte Einzelbildnisse, als deren Funktion sie ganz allgemein Erinnerung und Repräsentation benennt. Zu Recht betont sie, dass man von den Malern keine psychologischen Studien erwartete, sondern darauf abzielte, „diejenigen Charaktereigenschaften einer Person im Bild anschaulich werden zu lassen, die nach zeitgenössischer Idealvorstellung dem Status, der beruflichen Tätigkeit und den Verdiensten des Dargestellten [...] entsprachen.“[11] Auch strebte man in der Regel eine eindeutige Lesbarkeit der Porträts an, so dass sich ein „Code“ herausbildete, zu dem unter anderem repräsentative Kleidung, eine gerade Haltung und eine beherrschte, ruhige Mimik sowie der Blick zum Betrachter zu zählen sind. Attribute fungierten als Statussymbole, konnten aber auch allegorische Konnotationen besitzen. Darüber hinaus bevorzugten die Porträtisten vor allem für die Gesichter eine detaillierte, feine Malweise.

Ex negativo entwickelt Hirschfelder auf diese Weise einen Katalog von Tronie-typischen Merkmalen, der ihr im Folgenden als Leitfaden dient. So tragen die dargestellten Personen oft schlichte, einfarbige Gewänder, die skizzenhaft und summarisch ausgeführt sein können; Attribute fehlen zumeist. Die Dargestellten zeigen ein größeres Spektrum an Gemütsbewegungen, vermeiden aber den Blickkontakt mit dem Betrachter. Tätigkeiten wie Trinken oder Singen finden sich nur bei Tronien. Die veristischen Elemente der Physiognomien werden betont und die Malweise demonstriert virtuoson Schwung. Auch eine effektvolle Lichtführung und dramatische Verschattungen deuten eher auf eine Tronie als auf ein Porträt. Auch die Kleidung ist aussagekräftig: sie erscheint entweder eher beiläufig angedeutet oder besonders auffällig. „Es kam also darauf an, möglichst interessante Figurentypen mit charakteristischen Physiognomien zu zeigen und gleichzeitig die ästhetischen Qualitäten der Bilder und damit die Fähigkeiten zur Geltung zu bringen, die der jeweilige Künstler bezüglich des virtuoson Umgangs mit den künstlerischen Mitteln besaß.“[12]

Da Hirschfelder, deren Arbeit drei Jahre vor der Gottwalds publiziert wurde, beansprucht, einen Gesamtüberblick über die Tronien im 17. Jahrhundert zu geben, widmet sie Lievens und Rembrandt als den eigentlichen „Erfindern“ des Genres breiten Raum. Zugleich ergibt sich gerade aus deren Einzelfiguren ein gewisses Problem. Da deren Kostümierung an alttestamentliche Personen, Apostel oder Sibyllen erinnert und zudem Attribute, etwa ein Buch, aufweisen, ließen sie sich leicht der Historienmalerei zurechnen. Hirschfelder plädiert jedoch dafür, sie wegen ihrer Bedeutungsoffenheit als Tronien zu verstehen.

Weniger überzeugend jedoch ist, dass Hirschfelder auf der anderen Seite die genrehaften Halbfiguren der Utrechter Caravaggisten ebenso wie die Genrebildnisse von Frans Hals nicht für Tronies hält, weil sie – so ihr Argument – nicht dem porträtthaft würdevollen Habitus der Tronien entsprechen. Auch passten die geglättete Malweise der Caravaggisten und eine Tendenz zur Typisierung der Gesichter nicht zu dem ansonsten virtuoson Duktus der Tronien. Die Argumente erscheinen willkürlich und aufgesetzt, zumal die Kategorie „Tronie“ keine zeitgenössische Gattung mit klaren Regeln bezeichnet, sondern vielmehr eine von der Kunstgeschichtsforschung empirisch gewonnene Bezeichnung für eine Gruppe von Einzelfiguren ist, die assoziationsoffen und ikonographisch nicht festlegbar sind.

Dass die Künstler selbst Konventionen brachen oder mit ihnen spielten, liegt auf der Hand; man denke nur an Frans Hals' „Lachenden Kavalier“ oder den auf seinem Stuhl kippelnden Willem van Heythuysen. Es erstaunt daher nicht, dass auch Gottwald und Hirschberger gelegentlich uneins sind. Rembrandts Burstbild eines Mannes mit Halsberge und Baret etwa gilt Gottwald nicht als Tronie, sondern als einfiguriges Genrebild in der Tradition der Utrechter Caravaggisten und der Landknechtsdarstellungen des 16. Jahrhunderts. Auch Hirschfelder nennt diese Bezüge, sieht jedoch gerade in dem Umstand, dass diese und andere Figuren in engem Zusammenhang mit den gleichzeitigen Historien entstanden, ein Charakteristikum der frühen Tronien Rembrandts.

Hirschfelder weist zudem darauf hin, dass auch in der Kunstliteratur die Darstellungen von fiktiven Persönlichkeiten, die eine edle, vorbildliche Gesinnung verkörpern, der Historienmalerei zugerechnet werden. Sowohl van Mander, als auch Hoogstraten kennen den Begriff der „eenzame historien“. Andererseits lassen sich besonders derbe Typen, man denke etwa an Adriaen van Ostades Bauertronien, der Genremalerei zuordnen. Anders als Gottwald, die mit ihrer Arbeit „die Herausbildung der Tronies als eine Gattung der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts [...] rekonstruieren und etablieren“ wollte,[13] folgert Hirschfelder zurecht, „dass die Bildaufgabe Tronie gattungsübergreifend in Erscheinung tritt. Ihre Stellung im Gattungsgefüge lässt es sinnvoll erscheinen, die Kriterien der Zuordnung von Figurenbildern des 17. Jahrhunderts zu einer bestimmten Gattung zu hinterfragen und herkömmlichen Vorstellungen von einem bereits im 17. Jahrhundert festgefügt System der Bildgattungen zu überdenken.“[14]

Hirschberger Hauptanliegen ist jedoch die Unterscheidung von Porträt und Tronie und unter

diesem Aspekt untersucht sie nun nicht nur die Einfigurenbildnisse Rembrandts sowie die seiner Schüler und Mitarbeiter, sondern widmet auch der Abgrenzung von Selbstporträt und Tronie ein aufschlussreiches Kapitel. Breiten Raum nimmt die Darstellung der verschiedenen Künstler ein, die sich mit Tronien befassten; in einem weiteren Kapitel werden die Zentren der Tronieproduktion vorgeführt.

Mit geschärftem Blick liest man Hirschfelders Überlegungen zu wechselseitigen Beeinflussung von Tronie und Porträt. Hier geht es zunächst um Kleidung und Accessoires auf Darstellungen historischer Persönlichkeiten, die den Künstlern einen aussagekräftigen Fundus zur Ausstattung ihrer Tronies lieferten, aber auch um Überlegungen, inwieweit umgekehrt Tronies die Auftraggeber von Porträts inspirierten. Dabei zeigt sich, dass die von Hirschfelder erarbeiteten Unterscheidungskategorien durch umfassende Kennerschaft im Hinblick auf das zur Diskussion stehende Bildmaterial ergänzt werden müssen. Anders lässt sich nämlich weder der „Mann in orientalischer Tracht“ eines Rembrandt-Nachfolgers als Porträt in Kostümierung der in Kapstadt bewahrten gleichnamigen Tronie, noch Ferdinand Bols „Bildnis eines jungen Mannes“ in Phantasietracht als Variation von dessen Selbstporträt von 1647 identifizieren. Die „Inszenierung“ in historisierender bzw. zeitloser Kostümierung erhob die Dargestellten über den Alltag und ermöglichte zumindest fiktiv einen gesellschaftlichen Aufstieg. [15]

Ähnlich wie Gottwald schließt Hirschfelder mit einem Kapitel über „Bedeutung, Funktion und Wertschätzung von Tronien“, das Aspekte, die in den vorangegangenen Kapiteln schon genannt wurden, aufgreift und zusammenfasst. Zur Sprache kommen die Funktion der Tronien als Übungsstücke oder Demonstrationsobjekte der künstlerischen Fähigkeit ebenso wie Attraktivität gerade für weniger zahlungskräftige Käuferschichten.

Wenn sich auch im Fazit, trotz der Differenz in Bezug auf die Gattungsfrage, beide Autorinnen nahestehen, so sind die beiden Untersuchungen dennoch keine Doppelung, sondern ergänzen sich in glücklicher Weise. Gottwald schildert anschaulich und überzeugend Vorgeschichte und Entstehung der Tronien als eigenständige Sparte malerischer Tätigkeit im 16. und 17. Jahrhundert, auch sie wenn keine überzeugenden Argumente dafür liefert, dass die Tronien eine eigene Gattung bildeten. Die Beschränkung auf Lievens und Rembrandt dient der Klarheit und ermöglicht eine differenzierte, detailgenaue Analyse. Über sprachliche Manierismen, etwa „das Tronie“ anstelle des üblichen „die Tronie“ kann man leicht hinwegsehen. Hirschfelders Angang an das Thema ist umfassender. Die Autorin will das gesamte Spektrum der Tronieproduktion im 17. Jahrhundert präsentieren, neben der Vorgeschichte (hier gibt es einige Parallelen zu Gottwald), vor allem einen Überblick über alle Künstler und Kunstzentren, die auf diesem Gebiet relevant waren. Diese Detailversessenheit erscheint allerdings zugleich als größte Schwäche der Arbeit, da sie zu ermüdenden Redundanzen führt. Auch die Manie, jedes sich andeutungsweise abzeichnende Rand- und Nebenthema durch eine Fußnote zu würdigen, führt zu einem Gelehrsamkeitssediment am Fuß der Seiten, das durch die Zitierkürzel nicht eben an Übersichtlichkeit gewinnt. Das ist umso unverständlicher, als sich ja im Anhang ein Katalog der im Text behandelten Werke findet, der bequem einen Großteil der Verweisungen hätte aufnehmen können, statt dessen aber nur Hinweise auf Abbildungen sowie Nennungen im Text enthält. Das ändert jedoch nichts daran, dass sich Hirschfelders Ansatz, Unterscheidungsmerkmale von Tronie und Porträt zu entwickeln, als außerordentlich fruchtbar erweist. Ihre Arbeit stellt insofern ein Grundlagenwerk dar, als es erstmals dem Leser verlässliche und brauchbare Kriterien an die Hand gibt, Tronien als solche zu identifizieren. Über diesen „praktischen“ Nutzen hinaus bietet es einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der künstlerischen Praxis des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden-

Anmerkungen:

[1] Kurt Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Berlin 1960, S. 168.

[2] Albert Blankert, Ferdinand Bol (1616-1680), Rembrandt's Pupil, Doornspijk 1982.

[3] Josua Bruyn, The Documentary value of Early Graphic Reproductions, in: A Corpus of

Rembrandt-Paintings. Foundation Rembrandt research Project, Bearb. Josua Bruyn u.a., Den Haag, u.a., Bd. 1, 1982, S. 40.

[4] Lyckle de Vries, Tronies and other single figured paintings, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 8, 1989, S. 185-202.

[5] Ernst van de Wetering, The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits, in: Ausst. Kat. Rembrandt by himself, National Gallery, London, Mauritshuis, Den Haag, 1999/2000, 8-37.

[6] Rezensiert von Dagmar Hirschfelder, Hans-Joachim Raupp, in: Kunstchronik 54, 2001, S. 197-202.

[7] Gottwald S. 84

[8] Gottwald S. 135

[9] Gottwald S. 143

[10] H. Perry Chapman, Rembrandt's Self-Portraits, Princeton 1990.

[11] Hirschfelder S. 84

[12] Hirschfelder S. 104

[13] Gottwald S. 141

[14] Hirschfelder S. 228

[15] Vgl. auch Philipp Zitzlsperger: Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008

Redazione: Philipp Zitzlsperger

Recommended Citation:

Sylvaine Hänsel: [Rezension zu:] Hirschfelder, Dagmar: *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008; Gottwald, Franziska: *Das Tronie. Muster - Studie - Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt (= Kunstwissenschaftliche Studien)*, Berlin 2011. In: H-ArtHist, 26/ott/2011 (accessed 17/mag/2012), <<http://arthist.net/reviews/1760>>.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License. For the conditions under which you may distribute, copy and transmit the work, please go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/us/>