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

Rezensiert von: Dagmar Hirschfelder, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Als zweite innerhalb weniger Jahre erschienene Dissertation zum Phänomen der niederländischen Tronie dokumentiert Franziska Gottwalds Studie das in den letzten Jahrzehnten virulente Forschungsinteresse an der Thematik [1]. Ziel der Arbeit ist es, die ab den 1620er Jahren von Jan Lievens und Rembrandt geschaffenen Köpfe und Brustbilder als autonome Gattung zu etablieren und deren Genese beginnend bei den Wurzeln im frühen 15. Jahrhundert zu analysieren.

In einer kurzen Einleitung (S. 9–17) umreißt Gottwald ihren Untersuchungsgegenstand, äußert sich zu Etymologie und Bedeutung des Wortes Tronie sowie dessen Verwendung als Gattungsbezeichnung und setzt sich in sehr knapper Form mit dem Forschungsstand auseinander. Gottwalds Definition nach handelt es sich bei Tronien um Bilder mit Konzentration auf das Gesicht eines nach dem Leben gemalten anonymen Modells. Durch ihren informellen Charakter seien sie leicht von Porträts zu unterscheiden. Physiognomien und Kostümierungen der Dargestellten stehen aus Gottwalds Sicht den Figuren auf Historienbildern nahe, wobei Tronien aufgrund des Fehlens von Attributen oder eines konkreten Handlungskontextes nicht mit einer bestimmten Identität ausgestattet seien. Jedoch besäßen die Werke zusätzlich eine ‚narrative Ebene', die sich etwa in der Wiedergabe eines spezifischen Gemütszustands oder Charakters manifestiere. Für die Bezeichnung der von ihr postulierten ‚Gattung' wählt die Autorin die Form ‚das Tronie', obwohl der Begriff im Niederländischen im Femininum gebraucht wird.

Das zweite Kapitel (S. 19–26) widmet sich der Frage, welchen Stellenwert die Darstellung des menschlichen Kopfes bzw. Gesichts in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, insbesondere bei Alberti, van Mander und Junius, aber auch in zeitgenössischen Zeichenbüchern und Proportionslehren besitzt. Wie schon die vorausgehende Forschung stellt Gottwald fest, dass das Interesse am menschlichen Gesicht als Ausdrucksträger von Affekten in der Kunsttheorie und den Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts gegenüber der älteren Auffassung Albertis stark zunimmt.

In den folgenden drei Hauptkapiteln zeichnet Gottwald die von ihr als stringente Traditionslinie aufgefasste Entwicklungsgeschichte der ‚Gattung Tronie' nach. Diese Entwicklung setze bei den Kopfschablonen der italienischen Renaissance ein, sei von flämischen Künstlern in ihren werkvorbereitenden Studienköpfen fortgeführt worden und gipfele schließlich in den Tronien von Lievens und Rembrandt. Insbesondere mit der Behandlung der italienischen Vorläufer der niederländischen Tronie (Kapitel 3, S. 27–55) leistet Gottwald einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Phänomens und schließt eine Lücke in der bisherigen Forschung. Den Auftakt des Kapitels bildet ein kurzer Abschnitt zu Musterbüchern des 15. Jahrhunderts, die unter anderem separierte Köpfe unterschiedlicher Figuren als Vorlagen für mehrfigurige religiöse Gemälde versammeln. Die italie-

nischen Ursprünge der Tronie macht Gottwald in den Kartons von Köpfen aus, die in Künstlerwerkstätten Italiens im 15. Jahrhundert als Schablonen bei der Realisierung von Wand- und Tafelgemälden verwendet wurden. Als einen der wichtigsten Vertreter dieser Methode behandelt Gottwald zunächst Pietro Perugino, dessen cartoni sich vor allem durch die Betonung der Kontur auszeichnen und damit Bezug auf das italienische Konzept des disegno nehmen. Demgegenüber gewannen die von Leonardo da Vinci ausgeführten Kartons eine malerischere Qualität und kamen schon beinahe vollendeten Kunstwerken gleich. Im Unterschied zu Perugino konzentrierten sich Leonardo wie auch Raffael auf die Herausarbeitung der Plastizität ihrer Köpfe und auf die Wiedergabe einer individualisierten Physiognomie. Die mit schwarzer Kreide gezeichneten Kopfstudien Raffaels und seines Umkreises betrachtet Gottwald als wichtigste Voraussetzung für die farbigen pastelli und Ölstudien von Köpfen, die Federico Barocci ab der Mitte des 16. Jahrhunderts schuf. Er setzte Kopfstudien erstmals als modelli ein, die nicht nur Form, Haltung, Ausdruck und Mimik eines Kopfes, sondern auch dessen Farbigkeit und gegebenenfalls sogar die Pinselführung vorgaben. Die Studien vereinten somit Eigenschaften, die auch für die werkvorbereitenden flämischen Tronien von Malern wie Frans Floris und Peter Paul Rubens charakteristisch sind. Diese bezogen sich, so die These Gottwalds, unmittelbar auf das Vorbild der italienischen Vorläufer.

Belegt wird dieser Zusammenhang im vierten Kapitel der Arbeit (S. 57–92), in dem sich die Autorin mit den in den südlichen Niederlanden geschaffenen Tronien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts befasst. Dass Frans Floris die Köpfe der Figuren seiner Historien mit Hilfe von in Öl ausgeführten Kopfstudien auf separaten Holztafeln vorbereitete, ist in der Forschung hinlänglich bekannt. Doch kann Gottwald darüber hinaus zeigen, dass der Flame diese Praxis in die flämische Malerei einführte, nachdem er auf seiner Italienreise zwischen 1539 und 1542 mit italienischen Vorbildern in Berührung gekommen war. Weiter führt die Autorin aus, dass Floris' Tronien eben nicht, wie bisher angenommen, als das entscheidende Vorbild für die Kopfstudien von Rubens anzusehen sind. Vielmehr erhielt dieser erst auf seiner eigenen Reise nach Italien und zwar insbesondere angeregt durch das Werk Baroccis und Caravaggios den Anstoß zur Schöpfung von Kopfstudien. Gerade weil es sich um genuine Erfindungen des jeweiligen Meisters handelt, weisen die Tronien von Floris und Rubens laut Gottwald auf die autonomen Tronien der Holländer voraus. Im Unterschied zu Floris' stark typisierten Köpfen verband Rubens in seinen Tronien allerdings bestimmte tradierte Figurentypen, wie etwa den greisen Apostel, mit dem Naturstudium nach lebenden Modellen. So gelang es ihm trotz der Darstellung bestimmter Typen sowie der Monumentalisierung und dramatischen Überhöhung seiner Köpfe, den Eindruck von Individualität zu bewahren. Damit habe er der zentralen Forderung der Gegenreformation nach verständlicher und gleichzeitig emotional überzeugender Veranschaulichung der Glaubensinhalte entsprochen.

Im fünften Kapitel der Arbeit (S. 93–139) behandelt Gottwald die Rezeption der flämischen Kopfstudien in den nördlichen Niederlanden sowie die Herausbildung der autonomen Tronie im Werk von Lievens und Rembrandt während der Leidener Schaffensjahre. Dieser Teil erbringt kaum Erkenntnisse, die über die bisherige Forschung hinausgehen. So legt auch Gottwald dar, dass sich Jan Lievens bei der Schöpfung seiner ersten Tronien am Vorbild von Rubens' Kopfstudien orientierte und als Initiator der eigenständigen Tronie in Leiden betrachtet werden muss. Das zentrale Anliegen der Tronien von Lievens, die sich im Unterschied zu den flämischen Vorbildern durch eine Verräumlichung der Darstellung auszeichnen, sieht sie in der Erprobung von Licht- und Schatteneffekten im menschlichen Gesicht. Für Rembrandt stellt sie fest, dass seine Tronien häufig in enger Verbindung zu seinen Historien stehen. Darüber hinaus führt Gottwald interessante Beispie-

le für die Rezeption flämischer Tronien durch Jacques de Gheyn III. an [2].

Erstaunlicherweise widerspricht sie der in der Forschung wiederholt geäußerten These, dass die Verbreitung von Floris' Studienköpfen in den nördlichen Niederlanden das Interesse der Kunstliebhaber an virtuosen Darstellungen isolierter Köpfe von der Hand eines Meisters geweckt haben könnte (S. 65 u. S. 181, Anm. 42). Sie ignoriert dabei die Tatsache, dass sich Tronien von und nach Floris schon im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts mehrfach in holländischen Sammlungen und Versteigerungslisten nachweisen lassen [3]. Dies bedeutet freilich nicht, dass die Tronien von Floris ursprünglich als marktfähige Verkaufsobjekte angefertigt worden sind und wird von der Forschung – anders als Gottwald unterstellt – auch nicht angenommen.

Wie schon an anderer Stelle ausführlich dargelegt, produzierten Rembrandt und Lievens Tronien als vergleichsweise preisgünstige Verkaufsprodukte für den freien Markt [4]. Gleichzeitig dienten Tronien den Schülern Rembrandts aber auch als Übungsstücke, anhand derer sie die spezifische Manier ihres Meisters erlernten. Zu denselben Schlüssen kommt Gottwald. Zwar geht sie nicht näher auf die Verbreitung von Tronien auf dem holländischen Kunstmarkt ein, doch entwickelt sie mit Blick auf den Grund für die Etablierung der Werke eine interessante These: In einer Periode, in der das Klima in der Universitätsstadt Leiden von religiösen Spannungen zwischen Remonstranten und Gegenremonstranten geprägt war, boten Tronien für Anhänger aller Glaubensrichtungen ein attraktives Sujet, da sie aufgrund ihrer ikonographischen Offenheit kein theologisches Konfliktpotential beinhalteten. Vielmehr habe man sie variabel mit verschiedenen Protagonisten der biblischen Geschichte in Verbindung bringen können, da Figurentypen und Kostüme auf das Personal der Historienmalerei verwiesen, ohne dass die Dargestellten jedoch auf eine bestimmte Rolle festgelegt waren. Anhand kunsttheoretischer Schriften kann Gottwald zeigen, dass Rembrandt Greisentronien häufig zur Verbildlichung von Trauer bzw. des melancholischen Temperaments nutzte. Die ikonographische Offenheit von Tronien, die verschiedenste Assoziationen ermöglichte, wurde bereits in meiner Arbeit als wesentliche Eigenschaft der Werke bestimmt, allerdings nicht mit Blick auf die religiöse ‚Konfliktfreiheit' hin gedeutet [5].

Gottwalds Anspruch, Tronien als eigene Gattung zu definieren, birgt jedoch eine Reihe von Problemen, da die Autorin zentrale Fragen, die für die Bestimmung einer Gattung relevant wären, nicht thematisiert. So fragt man sich etwa, wie sie von einer Gattung ausgehen kann, wenn sie nur einen Bruchteil der Werke in den Blick nimmt, die als Tronien zu diskutieren wären. Indem sich Gottwald ausschließlich auf das Frühwerk von Lievens und Rembrandt und dort auch nur auf einen kleinen Teil der Tronien konzentriert, blendet sie viele Facetten sowie die unscharfen Ränder und Grenzbereiche der ‚Gattung' aus. Abgesehen davon, dass die reiche und komplexe Entwicklung nach 1630 von ihr nicht behandelt wird, ist ihr Fokus auch mit Blick auf Lievens und Rembrandt vor allem auf die Greisentronien gerichtet; viele andere Figurentypen und ihr Bedeutungsgehalt bleiben dagegen unberücksichtigt. Die Konzentration auf eine kleine Kerngruppe wäre unproblematisch, wenn sich Werke der ‚Gattung' – auch jene, die nach 1630 entstanden – eindeutig der von Gottwald untersuchten Bildgruppe zuordnen ließen. Jedoch ergeben sich bei genauerer Betrachtung erhebliche Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen Tronien und Porträts sowie Tronien und anderen Einfigurenbildern. Gottwald behandelt nur solche Werke, die sich leicht von anderen Bildtypen unterscheiden lassen. Doch existiert eine Reihe von Gemälden, bei denen allein aufgrund formaler Merkmale nicht zu entscheiden ist, ob es sich um Tronien oder kostümierte Bildnisse handelt. Auch setzt sich Gottwald nicht näher damit auseinander, wie die vielen Selbstdarstel-

lungen Rembrandts zu beurteilen sind, die sich motivisch und hinsichtlich ihrer künstlerischen Auffassung mehr oder weniger stark an seine Tronien anlehnen. Ebenso wenig problematisiert sie die Frage, ob bzw. warum Brustbilder aus der Gattung auszuschließen sind, wenn sie zwar in jeder Hinsicht die Eigenschaften von Tronien besitzen, durch eine bestimmte Physiognomie, Mimik oder eine Zutat wie etwa einen Hirtenkranz aber ikonographisch stärker konkretisiert sind als andere Tronien.

Hier kommt ein weiterer Aspekt hinzu, der ein Grundproblem der eingeschränkten Sichtweise Gottwalds darstellt: Indem sie Tronien motivisch ausschließlich mit dem Figurenrepertoire der Historienmalerei in Verbindung bringt, übersieht sie den wichtigen Zweig all jener Tronien, die mit Blick auf Typus, Mimik und Kleidung dem Personal der Genremalerei entsprechen. Die Frage, wie die Tronien von Künstlern wie den Bruegels, Abraham Bloemaert, Adriaen van Ostade oder Michael Sweerts einzuordnen wären – d.h. also Tronien von Genrecharakteren wie zum Beispiel Bauern oder Hirten –, ist mit Gottwalds Gattungsbegriff nicht zu beantworten. Auch geht sie fehl, wenn sie die Kostüme der Tronien von Lievens einzig als Ergebnis seiner Tätigkeit als Historienmaler erklärt. Denn Lievens' Tronien sind häufig auf genau dieselbe mehr oder weniger unspezifische Weise gekleidet wie die Figuren seiner mehr- und oftmals halbfigurigen Genrebilder. Die Möglichkeit, Lievens' Tronien auch als Reduktion seiner Einfigurenbilder zu erklären, die vielfach dieselben Modelle und Typen zeigen, thematisiert Gottwald nicht, da dies ihrer These von der Geradlinigkeit der Entwicklung vom Studienkopf zur Tronie widersprechen würde. Damit negiert sie, dass nicht nur die von der Kopfstudie des 15. und 16. Jahrhunderts ausgehende Traditionslinie eine Rolle bei der Genese der ‚Gattung' Tronie spielte. Auch andere Formen des Einfigurenbildes, wie etwa einfigurige Genre- und Historienbilder, befruchteten die Entwicklung und das Repertoire von Tronien, wie bereits Lyckle de Vries erkannte [6]. An einer Stelle der Arbeit scheint diese Tatsache auch durch, wenn nämlich Gottwald vermutet, dass Rubens' Greisentronien von älteren Aposteldarstellungen, wie etwa den Halbfiguren des Hendrik Goltzius, beeinflusst seien. Diesen Faden verfolgt die Autorin jedoch für die holländischen Tronien nicht weiter. Daher muss sie auch ein Werk wie Rembrandts „Brustbild eines Mannes mit Halsberge und Barett" von 1626/27 von der ‚Gattung Tronie' ausschließen (S. 113ff.): Die motivischen Ähnlichkeiten des Kostüms mit den Genrefiguren der Utrechter Caravaggisten sind mit Gottwalds Konzept nicht vereinbar, obwohl sich Rembrandts Figur im Unterschied zu den genrehaften Halbfiguren der Utrechter durch eine für Tronien typische porträthafte Haltung und Mimik auszeichnet.

Um eine neue Gattung überzeugend definieren zu können, wären die Untersuchung ihrer Typologie und Spezifika zu erwarten gewesen. Zumindest hätte die Autorin thematisieren müssen, aufgrund welcher Kriterien die neue Gattung von den anderen Gattungen der Figurenmalerei, also der Historien- und der Genremalerei, zu unterscheiden ist. Aus meiner Sicht stellen Tronien eher eine spezifische Bildaufgabe innerhalb der Gattungen Historie und Genre dar, da sie verschiedene der für diese Gattungen bereits im 17. Jahrhundert geltenden Qualitätskriterien erfüllen. Auch lassen sich im Gegensatz zu den anderen Fachgebieten keine echten Gattungsspezialisten auf dem Feld der Tronie ausmachen.

Abschließend ist festzustellen, dass die Arbeit nicht den Anspruch einer umfassenden Behandlung und Definition der postulierten ‚Gattung' erheben kann. Zum einen werden Komplexität und Vielfalt des Phänomens Tronie nicht ausreichend berücksichtigt, zum anderen sind die Herleitung einzig aus der Tradition der Kopfstudie wie auch die Reduzierung auf Köpfe, die sich motivisch an

der Historienmalerei orientieren, zu eindimensional und lassen die bestehenden Abgrenzungsschwierigkeiten gegenüber anderen Bildtypen außer Acht. Nichtsdestotrotz entwickelt die Autorin interessante Thesen wie etwa diejenige zur „religiösen Konfliktfreiheit“ von Tronien. Vor allem aber ist es Gottwalds ausdrückliches Verdienst, auf überzeugende Weise die Entwicklungslinie von den italienischen cartoni und modelli über die flämischen Kopfstudien hin zur autonomen holländischen Tronie analysiert zu haben. Mit der Untersuchung dieses zentralen Traditionsstranges leistet sie einen wichtigen Forschungsbeitrag und behebt ein lange bestehendes Desiderat.

Anmerkungen:

[1] Die Arbeit ist zur gleichen Zeit und unabhängig von meiner Studie „Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ (Berlin 2008) entstanden. Ein Hinweis darauf, dass Gottwald diese Untersuchung, von einigen Erwähnungen in den Anmerkungen abgesehen, weitestgehend außer Acht gelassen hat und eigenständig zu ähnlichen Ergebnissen gekommen ist, fehlt allerdings. Dies ist insofern problematisch, als Gottwald ihre Thesen immer wieder als neu und erstmals geäußert herausstellt, obwohl ein großer Teil davon bereits ausführlich in der älteren Studie dargelegt ist.

[2] Die Verarbeitung des Rubensschen Vorbildes im Werk des Haarlemer Malers Pieter de Grebber wird dagegen bereits in meiner Arbeit erörtert, wobei im Unterschied zu Gottwald eine Entwicklung von werkvorbereitenden Studienköpfen hin zur autonomen, von Rembrandt und Lievens beeinflussten Tronie im Werk de Grebbers festgestellt werden kann. Auch bezieht sich de Grebber m.E. unmittelbar auf Tronien Rembrandts, während Gottwald Lievens als entscheidendes Vorbild ansieht. Hirschfelder 2008, S. 152–157.

[3] Hirschfelder 2008, S. 60, Anm. 162.

[4] Dagmar Hirschfelder: „Training Piece and Sales Product. On the Functions of the Tronie in Rembrandt's Workshop", in: Michiel Roscam Abbing (Hg.): Rembrandt 2006, Bd. 1: Essays, Leiden 2006, S. 112–133; dies. 2008, S. 140–148.

[5] Hirschfelder 2008, S. 256–263, 309–320.

[6] Lyckle de Vries: "Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings", in: Leids kunsthistorisch jaarboek 8, 1989, S. 185–202.

Empfohlene Zitation:
Dagmar Hirschfelder: [Rezension zu:] Gottwald, Franziska: *Das Tronie. Muster - Studie - Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt (= Kunstwissenschaftliche Studien)*, Berlin 2011. In: ArtHist.net, 12.09.2011. Letzter Zugriff 12.11.2026. <https://arthist.net/reviews/285>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.