

Integrität und Fragment

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 09.–10.12.2004

Bericht von: Iris Wenderholm, Technische Universität Berlin

Integrität und Fragment. Kopf und Büste vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert

Die Präsenz einer abwesenden Person zu simulieren oder ihre Absenz zu unterstreichen ist die herausragende Qualität von Porträtbüsten, einer Gattung, der sich die Tagung „Integrität und Fragment“ am Kunsthistorischen Institut in Florenz widmete. Die Fragestellung des Bildformulars Porträtbüste – mit Seitenblicken auf Reliquiare als Träger des idealen bzw. authentischen Aussehens der Heiligen – erwies sich als überaus fruchtbare Ansatz für eine Tagung, bei der bildtheoretische, gattungsmäßige sowie funktions- und wirkungsästhetische Aspekte im Vordergrund standen. Die Anfänge der Gattung konnten mit den Schwerpunkten Antikenrezeption und Bedingungen früher Porträts erhellt werden, während grundsätzliche Probleme wie Darstellbarkeit von Seele und Geist, Idealität und Ähnlichkeit sowie die gesellschaftliche Bedingtheit von Bildnisbüsten in einem weiteren Schritt beleuchtet wurden. Mit Themenkomplexen wie Gesicht/Haupt und ihrer künstlerischen Darstellung, Fragen der Verlebendigung, Abstraktion und Verweigerung, Zerstörung und Fragmentierung sind weiterführende Fragestellungen benannt, die im Zentrum der Tagung standen.

Programmatisch führte Jeanette Kohl (Leipzig), gemeinsam mit Rebecca Müller (Florenz) Initiatorin der Tagung, die effigies Heinrichs VII. von 1509 an, auf deren corpus die Totenmaske des Königs montiert war. Sie steht in einem diskursiven Spannungsverhältnis zu der Memorialbüste Heinrichs von Pietro Torrigiani, der dieselbe Totenmaske, allerdings künstlerisch überformt, zugrunde lag. Die Pole von qualitativer Ähnlichkeit und quantitativer Gleichheit, die durch Kunstfertigkeit oder durch Abdruck erreicht wird, sind damit benannt. Zugleich wird die Wirkmächtigkeit des Ersatzkörpers unterstrichen, wenn die anlässlich ihrer Restaurierung geöffnete effigies Instrumente eines Bildhauers in ihrem Inneren aufwies – der traditionell für heilend gehaltene Körper des englischen Königs diente als „Reliquiar“. Mit diesen Fragen nach dem Verhältnis von Innen und Außen, Lebendigkeit und Absenz, Repräsentanz und Präsenz sowie Täuschung und Farbigkeit, Verhältnis von Büste und Betrachter, Idealität und Verismus, Funktion, Wirkungsabsicht und Aufstellungskonventionen benannte Kohl die Matrix der Tagung. Der glücklich gewählte Titel der Veranstaltung stellte die durch den „horizontal cut“ erzielte Fragmentierung der Büsten, die nach Irving Lavin durch das Assoziationsprinzip vom Betrachter als intaktes Körperfild wiederhergestellt werden, in einen fruchtbaren Zusammenhang mit der Frage nach der durch sie bedingten, zunächst paradox anmutenden Verlebendigung: Kohl sprach zurecht von den „pygmalionischen Sehnsüchten“, die gerade auch in der petrarkistischen Dichtung auf den fragmentarischen Körper projiziert wurden. In einem spannungsvollen Verhältnis stehe das Fragment zu der Frage der Integrität, die gerade im Kontext von Reliquiaren erhellt ist, steht doch das „ungeteilte“ Fragment einer tatsächlich zerstückelten Reliquie als pars pro toto für die Unversehrtheit des Heiligen.

Inspirierend führte Beate Fricke (Rom) die Frage nach der Integrität der Heiligen am Beispiel einer außergewöhnlichen Art von Kopfreliquiaren aus dem italienischen 13. Jahrhundert fort, bei denen das stilisierte „Gesicht“ wie eine Maske weggklappbar ist, um den Blick auf die Schädelreliquie freizugeben. Drei Bilder, so Fricke, überlagern sich beim Anblick dieser Reliquiare in der Imagination des Betrachters zum „wahren Bild“ des Heiligen: das Vorstellungsbild des Heiligen in seiner Integrität, d. h. als Erscheinung im Jenseits, das Bild der (fragmentierten) Reliquie, die auf das einstige irdische Gesicht des Heiligen verweist, und das künstlerische Bild des stilisierten Reliquiarantlitzes. Die Authentizität des Heiligen werde, so Fricke, nicht über die Darstellung seines individuellen Gesichts verbürgt, sondern über die Schädelreliquie hinter der Maske, deren Züge auf ein bestimmtes Alter und die mithin gesicherte Authentizität der Reliquie verwiesen. Die Reliquiarform des Duecento liege genetisch vor den Reliquiaren mit individuellen Gesichtszügen, wie etwa Donatello's San Rossore (vor 1425), das den Gläubigen durch seine mimetische Überzeugungskraft eines künstlerisch imaginierten Heiligenantlitzes und nicht durch die Authentizität der Reliquie überzeuge. Fricke führte als überzeugende Hypothese die Vermutung an, dass erst die Anjou zur Verbreitung von Kopf- bzw. Büstenreliquiaren in Italien beitrugen, die, als Gattung im 10. Jahrhundert in Frankreich weitverbreitet, in Italien bis zu den Anjou weitgehend unbekannt blieben.

Neben der Bildform der Reliquiare war die antike Tradition der entscheidende Pol bei der Frage nach der Genese der Gattung. Veronika Wiegartz (Bremen) sprach über die ersten bekannten autonomen rundplastischen Büstendarstellungen lebender Zeitgenossen des Mittelalters, die in Aquileia vor 1121 entstanden und Herzog Heinrich von Eppenstein, seine Frau Luicarde und seinen Bruder Udalrich mit einer juristischen Verlautbarung darstellen. Interessanterweise handelt es sich hierbei um die – für das Mittelalter durchaus nicht unübliche – Umarbeitung eines römischen Grabreliefs aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. Als Vorläufer können, so Wiegartz, statt einiger weniger nordalpiner Ganzfigurendarstellungen und die einem sakralen Kontext entstammenden Reliquienbüsten eher Münzen und Siegel gelten, die mit dem Aquilenser Relief den politischen Zweck der Darstellung gemeinsam haben.

Einem weiterführenden Aspekt der mittelalterlichen Antikenrezeption in der behandelten Gattung widmete sich Rebecca Müller (Florenz), die mit ihrem Vortrag über eine weibliche Büste aus Ravello einen grundlegenden Anstoß zur Neubewertung der Büste im 13. Jahrhundert geben konnte. Entgegen der gängigen Forschungsmeinung, die Entstehung von Porträtbüsten nur in Abhängigkeit vom mittelalterlichen Reliquienkult zu sehen, oder in ihr die Erneuerung einer antiken Tradition im Florentiner Quattrocento zu vermuten, belegte Müller die Wiederaufnahme der antiken Repräsentationsform für das 13. Jahrhundert. Die Büste aus Ravello gehört gemeinsam mit einer ehemals in Berlin befindlichen, heute zerstörten Büste, von der Müller erstmals eine Gipsfassung der Berliner Gipsformerei in die Diskussion einführen konnte, sowie einer heute stark zerstörten Büste in New York zu einer kleinen Gruppe weiblicher, gekrönter Büsten, die um 1270 und somit in den frühen Jahren der Anjou-Herrschaft entstanden und formal auf antike Vorbilder rekurrieren. Bei der Frage nach Identifizierung und Klassifizierung früher Büsten als Stadtallegorie, religiöse Personifikation oder Porträtdarstellung und der Frage nach ihrer Funktion und Aufstellung sprach sich Müller überzeugend für die Einordnung der Gruppe als Bildnisse zeitgenössischer Personen, jedoch gegen das von Ronald Lightbown vorgebrachte „domestic setting“ in Anlehnung an die antike Aufstellungspraxis in Atrien aus. Vielmehr sei von unterschiedlichen, repräsentativen Aufstellungsorten, etwa auch im Grabkontext, auszugehen.

In dem Abendvortrag konnte Malcolm Baker (London/Los Angeles) souverän und mit einem breiten Panorama von Bildnisbüsten auf die entscheidenden Traditionslinien und wesentlichen Neuerungen im englischen 18. Jahrhundert hinweisen, die auch in der philosophischen und literarischen Diskussion der Zeit ihren Niederschlag fanden.

Dem Themenkomplex Innen – Außen widmete sich die erste Sektion des zweiten Tages mit zwei wichtigen Vorträgen. Adrian Randolph (Dartmouth) übte in seinem Beitrag zu Büsten der Florentiner Frührenaissance zunächst Kritik an Irving Lavins Auffassung von Porträtbüsten als Fragment, bei dem Körper und Seele, wie etwa im Falle der Büste der verstorbenen Albiera degli Albizzi, getrennt werden; nicht zuletzt widerspräche es sowohl der philologischen Evidenz der angeführten Gedichte als auch Lavins eigener Annahme des *totus homo*-Gedankens der Gattung mit ihrer tastbaren Vergegenwärtigung der dargestellten Person. Randolphs Kritik daran, dass Lavin mit seinem *totus homo*-Konzept die weiblichen Protagonisten ausschließe und nicht von „*tota femina*“ spreche, ist jedoch vielleicht nicht ganz berechtigt, meint doch *homo* gemeinhin „Mensch“ und erst in einer weiteren Bedeutung „Mann“. Lavins Gedanken des horizontalen Schnitts der Büste als Mittel des *pars pro toto* führte Randolph überzeugend im Sinne Sixten Ringboms als „*sculptural close-up*“ weiter. Besonderes Augenmerk richtete Randolph neben generellen Fragen der Darstellung von Geschlecht und Alter auf die Rezeption von weiblichen Porträtbüsten in der Dichtung, die vor allem – rekurrierend auf den göttlichen *spiritus* sowie auf petrarkistische Topoi – die Belebung (*animatio*) der Dargestellten betonen. Der zunächst paradox anmutende Begriff „gesture“ für die ohne Darstellung der Arme auskommenden Porträtbüsten, denen die Möglichkeit einer Kommunikation durch die Sprache der Hände versagt ist, führte Randolph für die Dialogfähigkeit und Präsenzhaftigkeit der Büsten ein, deren geschlechtsspezifische Darstellung augenfällig wurde. Während die sich frontal dem Betrachter zuwendenden männlichen Büsten über einen streng durch Gewandfalten gegliederten Körperbau verfügen, der Stärke und Verantwortungsbewusstsein für das Gemeinwohl repräsentiert, werden Frauen meist verinnerlicht dargestellt: Der weibliche Körper solle, so Randolph, den Betrachter nicht mit Respekt erfüllend abstoßen, sondern ihn als petrarkistisch Liebenden ansprechen und auf die pygmalionische Verlebendigung des plastischen Fragments hoffen lassen.

Hannah Baader (Florenz) interpretierte überzeugend die Bronzebüste eines jungen Mannes aus dem Bargello unter dem platonischen Begriffspaar von *soma/psyche*. Ausgehend von dem Medailion, das der Jüngling trägt und das einen Seelenwagen darstellt, führte Baader in die Wiederentdeckung und Rezeption der platonischen Schriften im Florentiner Humanismus ein, für die vor allem die Übersetzung des Phaidros durch Leonardo Bruni 1424 und der Kommentar von Marsilio Ficino eine wichtige Rolle spielten. Der Plakette liegt weder ein direktes Vorbild zugrunde, noch ist sie als Illustration von Platons Phaidros zu deuten. In der Jünglingsbüste zeigt der unbekannte Künstler das Innere – die Seele – allegorisch und das Äußere – den Körper – als Fragment. Der Widerstreit der Seele, so Baader, werde durch die beiden Rosse auf der Plakette symbolisiert, von denen nicht klar sei, welche der beiden Kräfte in diesem Zwischenstadium im Übergang von Jüngling zu Mann gewinne. Neben der großen Bedeutung der Homosexualität für die Florentiner Gesellschaft des Quattrocento verwies Baader vor allem darauf, dass Ficino in seinem Kommentar zum Phaidros darlege, dass gleichgeschlechtliche Liebe nicht in der Fleischlichkeit, sondern in der Unsterblichkeit der Seele ende, einem befiederten Gespann, das von dem vernünftigeren Teil der Seele, dem Verstand, geführt werde. Zugleich verrate, so Baader, das mimisch kontrollierte Gesicht ein wichtiges Moment frühneuzeitlicher Erziehung von Jünglingen, die Affektregulierung. Die Büste, deren

Entstehung Baader im Umkreis des Bruni oder des Bessarion verortete, erwecke und drossele die Begierde des Betrachters, was einer Selbsterfahrung der Seelenkräfte durch das Kunstwerk gleichkomme. Spielerisch und ohne Ergebnisvorgabe werde Sinnlichkeit geweckt und die ratio angespornt.

Einen grundlegenden Blick auf die dynastischen Ansprüche und die juristisch-politischen Grundlagen der Büstenproduktion in Venedig tat Martin Gaier (Basel). Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass es im Gegensatz zu Florenz in Venedig vor 1500 eine nur geringe Zahl an plastischen Porträts, jedoch eine Reihe gemalter Bildnisse gab, was bisher nur unzureichend mit dem Verweis auf den fehlenden Repräsentationsbedarf venezianischer Patrizier erklärt werden konnte. Gaier belegte, dass eine Berufung auf die Antike in Venedig nicht unbedenklich war, da es dem republikanischen Grundverständnis zuwiderlief und nur Tyrannen, nicht Dogen, ihr Bildnis etwa auf Münzen prägen ließen. Einzig die Darstellung der Person im Zusammenhang mit der Investitur und dem Amt, das keine personengebundene Institution darstellte, war gestattet. Auch keinem venezianischen Patrizier wurde ein plastisches Bildnis zugestanden. Interessanterweise war die Büste des Hl. Bernhardin das erste skulptierte Porträt, das nach 1450 als Votiv Cristoforo Moros auf dem Hauptaltar von S. Giobbe zur Aufstellung kam – als Reliquiar ohne Reliquien, nur auf der Totenmaske basierend als authentisches Abbild und sich somit selbst als Reliquie thematisierend. Mit dem 16. Jahrhundert entstand mit der Ausdünnung der oligarchischen Struktur Venedigs ein vermehrtes Bedürfnis nach Distinktion und Repräsentation der Gruppenzugehörigkeit. Ein sprechendes Beispiel war die Zurückführung des eigenen Adelsgeschlechts auf bedeutende antike Familien. An dieser Stelle setzte die genealogische Forschung der Republik an, die sich seit 1550 mit dem Problem der Ursprünge und Legitimation des römischen Adels genauer befasste. Das römische Recht leitete nobilitas u.a. von dem Umstand ab, dass die Vorfahren bereits wichtige Ämter bekleidet hatten, was die Voraussetzung dafür war, ein Bildnis von sich anfertigen zu lassen. Das ius imaginum symbolisierte somit grundlegend die Machtausübung des Adels, was im Umkehrschluss bedeutete, so Gaier, dass man Adlige daran erkannte, dass es Bildnisse von ihnen gab – ein explosionsartiger Aufschwung in der venezianischen Produktion von Bildnisbüsten nach 1550 war die Folge.

Philipp Zitzlsperger (Berlin) widmete sich dem Entwurf des Büstensockels für Berninis Büste Ludwigs XIV. Das – wie Rudolf Preimesberger in der Diskussion erhelltend präzisierte – in schlechtem Italienisch („picciola base“) verfasste und somit die Grundlagen einer idealen Imprese verletzende Motto war zunächst als Inschrift auf dem Globus geplant, der die Büste stützte. Zitzlsperger führte für das Scheitern des Büstenprojekts an, dass die Bildformel eines Christus als Weltenrichter (Ludwig XIV. über der Weltkugel schwebend) als „blasphemisch“ angesehen und daher abgelehnt wurde. Die Interpretation der Königsbüste als „sol iustitiae“ in Analogie zu Berninis Christusbüste ließ Einblicke in die neuen Erfordernisse der Ikonographie eines absolutistischen Herrschers zu, auch wenn die Handhaltung Christi nicht eindeutig als juristische Geste, sondern in der Diskussion auch als Abwehr im Sinne eines „noli me tangere“ interpretiert wurde.

Mit einem inspirierten Ausblick endete die Reihe der Vorträge: Johannes Endres (Leipzig) ging Goethes Gedächtnis-Konzept und seinem Verhältnis zur Gattung der Büste am Beispiel der Dichter-Memoria für Schillers Totenschädel nach, der – nach einer schwierigen Identifizierung aus einem Weimarer Massengrab im Jahr 1826 – im Sockel von Danneckers Bildnisbüste Schillers untergebracht und in der Großherzoglichen Bibliothek aufgestellt wurde. Endres konnte in der Reli-

quiembüste sowohl aus dem christlichen als auch aus dem heidnisch-antiken Kontext bekannte Handlungsmuster im Umgang mit den Körperrelikten des Dichters aufzeigen. Gegenüber und mit Schiller kommunizierend wurde die Goethe-Büste Trippels aufgestellt – der Anschein des Sprechens, erzielt durch Schillers „sprechende“ Zahnreihe und die von Goethes Sohn stellvertretend verlesene Rede des Dichters, war, so Endres, zentral für die Gesamtkonzeption der „Unvergänglichkeit ihrer literarischen Stimme“. Für Goethe war die Büste ein ausgezeichnet geeignetes Bildformular – durch den Bezug von Skelett und Schädel auf ihr Pendant Skulptur und Büste bedient er sich, so Endres, aus der Kunstkammer vertrauter Präsentations- und Wahrnehmungsmuster. Schillers Büstenreliquie ist so Schädel und Büste, Knochen und Kunstwerk zugleich. Vorbild und Anregung für die „Installation“ in Weimar sah Endres überzeugend in der Klosterbibliothek von S. Onofrio mit der nach der Totenmaske angefertigten Büste des Dichters Torquato Tasso. Das durch die Totenmaske erzielte authentische Büstenporträt, öffentlich ausgestellt und wirkungsmächtig aufgeladen mit den Reliquien des Toten, – besser hätte die Tagung nicht enden und an die Anfangsüberlegungen der ersten Vorträge anknüpfen können.

Empfohlene Zitation:

Iris Wenderholm: [Tagungsbericht zu:] Integrität und Fragment (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 09.–10.12.2004). In: ArtHist.net, 13.01.2005. Letzter Zugriff 09.01.2026.
<<https://arthist.net/reviews/429>>.

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>.