

AUF DER SUCHE NACH DEM PORTRÄT EIN STREIFZUG DURCH DIE ABENDLÄNDISCHE MALEREI UND SKULPTUR

Von der griechischen Wandmalerei ist nur sehr wenig auf uns gekommen. In Paestum, etwa 80 km südlich von Neapel (auch diese Stadt einst eine griechische Gründung), also im Gebiet der Magna Graecia, des griechischen Kolonialgebiets, stehen nicht nur die drei besterhaltenen griechischen Tempel, im dortigen Museum sind auch gut erhaltene Grabmalereien aus frühklassischer Zeit zu sehen, aus dem sogenannten "Grab des Tauchers". "Die im Sommer 1969 gemachte Entdeckung...stellt den überwältigendsten archäologischen Fund dieses Jahrhunderts dar: er konfrontiert uns tatsächlich das erste Mal mit griechischen Malereien, die auf die Jahre 480 - 470 v. Chr. zurückgehen" (A. C. Carpiceci / L. Pennino). Die Szenen stellen ein Gastmahl dar, dazu - ehemals an der Decke der Grabkammer - den berühmtem "Taucher", der vielleicht die Seele des Verstorbenen symbolisieren soll. Die Gesichter sind sehr sprechend, doch von Porträts, nach Modellen gearbeitet, lässt sich sicher nicht sprechen.

Uns bleibt von der griechischen Malkunst in erster Linie die kleinformatische Vasenmalerei, wie sie in jedem grösseren Museum der Welt zu finden ist, um diese oft meisterlichen Arbeiten zu studieren. Die Figuren und die Szenen, die die Akteure darstellen, stammen fast immer aus der griechischen Mythologie. Individuelles, Porträthafes in unserem Sinn lässt sich also dort nicht finden.

Von der griechischen Skulptur hat sich nur ein Bruchteil erhalten. Vor allem aus archaischer, klassischer und spätklassischer Zeit müssen wir den allergrössten Teil der ursprünglichen Produktion als verloren ansehen. Römische Kopien nach griechischen Originalen, entweder mit dem Bestreben grösster Annäherung an das Original oder als freie Variation, gibt es dagegen zuhauf. Aus den hellenistischen Jahrhunderten nach Alexander d. G. hat sich von der nun allerdings völlig anders gearteten Skulptur viel erhalten. Bronze-Originale haben allerdings nur in Ausnahmefällen die Zeiten überdauert; sie wurden irgendwann eingeschmolzen, denn Bronze war immer ein teures Material. Der Wagenlenker von Delphi - Bruchstück einer grösseren Komposition - macht deutlich, wie unermesslich der Verlust für uns Nachgeborene ist. Die drei "Bronzi di Riace", dieser nur einige Jahrzehnte alte sensationelle Fund aus dem Ionischen Meer, heute im Museum von Reggio di Calabria zu sehen, wird von den meisten Spezialisten, nicht allen, als aus klassischer Zeit stammend eingestuft. (Unser Besuch dieses Museums hinterliess einen recht enttäuschenden Eindruck. Weder konnten wir irgend einen Bezug zur klassischen Periode der griechischen Skulptur erkennen, noch haben die drei Figuren uns in irgend einer Weise ansprechen können. Ein Rätsel).

Das 18. und 19. Jahrhundert - (Goethe, Winkelmann!) - hatte vor allem Zugang zur hellenistischen Skulptur. Der Apoll vom Belvedere in den vatikanischen Gärten oder, gleichfalls dort, der Laokoon, waren der Inbegriff des Schönen, Wahren und Guten. Das hat sich im 20. Jahrhundert entscheidend geändert. Klassik, Spätklassik, aber in gleichem Masse

auch die Skulptur der Archaik bedeuten uns Heutigen unendlich viel mehr. (Ich gestehe, dass der spätarchaische Kalbträger im Akropolis-Museum und der frühklassische Wagenlenker in Delphi für mich die Skulpturen sind, die mir in meinem langen Leben als Kunstfreund den tiefsten Eindruck hinterlassen haben).

Die Griechen hatten keinen Sinn für das Physiognomische, Porträtliche, für die Einzelperson. Ihr Sinn war ganz und gar auf das Ideale gerichtet; darauf, ihre Göttinnen und Götter, oder den mit einem Weihegeschenk sich dem Gott nähernden Frommen, ins allgemein Schöne und Bedeutende zu stilisieren. Mit diesem Wesenszug stehen die Griechen völlig konträr zu den Römern. Obwohl auch Italien im Bereich der hellenistischen Kultur lag und die Römer nach der Eroberung Griechenlands um 140 v. Chr. von einer Welle der Begeisterung für die griechische Kultur, ihre Philosophie und ihre Kunst erfasst wurden, und viele Schiffsladungen mit griechischer Skulptur ihren Weg nach Rom fanden, um auf dem Rückweg die Söhne der vornehmen Römer zum Studium nach Athen mitzunehmen, war ihr Kunstempfinden dem griechischem dennoch völlig entgegengesetzt. An der menschlichen Figur interessierte sie, ganz im Gegensatz zu den Griechen, das Individuelle, das Einzigartige, das Porträtliche.

Aus den Zeiten der Republik hat sich wenig an Skulptur erhalten: die berühmte Bronze-Wölfin, in die 1. Hälfte des 5. Jh. v. Chr. zu datieren, wird gern als Symbol für das republikanische Rom und seine Gesinnung gesehen. Die Forschung sieht in dieser grossartigen Plastik das Erbe der Etrusker. Dieses wohl aus Kleinasien eingewanderte Volk lebte ohne staatlichen Zusammenschluss in auf Bergen gelegenen Städten, bis das sich allmählich ausbreitende Römertum die etruskischen Städte vereinnahmte. Man hat in dieser Arbeit naturalistische, aber auch abstrahierende Züge erkannt. Der als Iunius Brutus bekannte Bronzekopf - beide Werke befinden sich heute in den Kapitolinischen Museen - zeigt deutlich individuelle Züge, allerdings in einer Stilisierung, die sicherlich die Ideale der Republik verdeutlichen soll: Strenge, Entschlossenheit, Männlichkeit, Härte. Er verdeutlicht die römischen Tugenden, die auf das Hier und Jetzt, auf den Staat gerichtet sind. Es geht nicht um das ideale Menschenbild, es geht um den idealen Römer. Die Forschung hat sich geeinigt, von einer genuin römischen Kunst erst im 2. vorchristlichen Jahrhundert zu sprechen. Der Brutus-Kopf, in die 1. Hälfte des 3. Jh. v. Chr. datiert, wird deshalb noch nicht als römisch, sondern als "mittelitalisch" bezeichnet.

Aus republikanischer Zeit um etwa 100 v. Chr. haben sich einige wenige Reliefdarstellungen erhalten, die teils griechisch-hellenistische, teils genuin römische Merkmale tragen. Die einen, griechische Gottheiten darstellend, in herrlich fliessender Bewegtheit, die anderen, in staatstragender Prozession begriffen, lose auf eine Raumbühne gestellt, un gelenk, plump, doch mit individuellen, sprechenden Gesichtern. "Im Gegensatz zum Griechen suchte der Römer nicht das Allgemeingültige und Typische, sondern das Einmalige...darum bevorzugte er das Porträt, das den Menschen in seiner Individualität und Einmaligkeit festhält. Dieses sollte auch das Aussehen eines Menschen über seinen Tod hinaus bewahren und wurzelt nicht zuletzt in der Achtung, die man seinen Ahnen zollte. Will man also vom Porträt sprechen, so muss man beim Ahnenkult beginnen" (Herbert Alexander Stützer).

Der Ahnenkult war der wohl wichtigste Aspekt der römischen Religion. Der griechische Historiker Polybios, als Kriegsgefangener in Rom lebend, gibt eine genaue Schilderung des römischen Ahnenkultes. Man fertigte vom Verstorbenen eine Maske an, die seine Gesichtszüge so genau wie möglich festhalten sollte, und verehrte sie im Haus in einem Schrein. Es liegt auf der Hand, dass hier die Wurzel für das Selbstverständnis der römischen Kunst liegt, Personen porträthaft darzustellen. "Während bei hellenistischen Standbildern der Kopf ein Teil des Körpers ist, führt er (bei den Römern) ein porträthaftes Eigenleben. Auch ist an die Stelle einer natürlichen herrscherlichen Physiognomie, die nicht ohne Pathos bleibt, ein nüchterner Gesichtsausdruck getreten, der sehr ausgeprägt Ernst, Willensstärke, Energie und Ratio beinhaltet; und das ist römisch....Diese Kunst gibt sich nicht mit naturalistischen Tendenzen zufrieden, sie sucht das Veristische, eine Wirklichkeit, die festgehalten wird, auch wenn sie hässlich ist. Das aber gehört zur römischen Porträtkunst (Stützer).

Jeder Museumsbesucher in Italien kennt die vielen etruskischen Sarkophage, auf denen in recht plumper Manier die Toten, oft als Ehepaar, als Skulpturen erscheinen. "Etruskern wie Römern war es ein gemeinsames Anliegen, das Andenken der Toten wachzuhalten, indem sie an den Grabstätten ihre Bildnisse zeigten. Und beide legten im Gegensatz zu den Griechen mehr Wert auf die Köpfe als auf die Gesamtgestalt, weswegen die Etrusker die Körper in der Ausgestaltung meist völlig vernachlässigten, während die Römer sie oft fortliessen und sich mit der Büste begnügten" (Stützer).

In aller Deutlichkeit tritt der römische Sinn für das Porträt in den vielen erhaltenen Kaiserbüsten zu Tage. Eine gewisse Stilisierung, die das Herrscherliche zu betonen sucht, ist sicher vorhanden, aber in manchmal geradezu erschreckender Weise tritt uns in diesen Büsten der Kaiser als Mensch entgegen. Brutalität, Rohheit, Stumpfheit bei den einen, Güte, Vergrübeltes, aufs Geistige gerichtet bei den anderen. Und immer mit genauer Physiognomie, so dass man bei Besuchen in den grossen europäischen Museen schon von weitem Marc Aurel oder Hadrian erkennen kann. Diese Meisterwerke römischer Porträtkunst werden in den Museen kaum beachtet. Es gibt ihrer gar zu viele, und unser Sinn ist allzu sehr auf das "Ideal des Idealen" gerichtet. Zudem sind es eben nur Büsten und keine Statuen. Dabei ist klar, dass die Kaiser nur die besten Bildhauer für ihre Statuen und Büsten anforderten. (Im Louvre mit seinen Tausenden von Besuchern täglich interessieren sich alle, alle sowieso nur für eine einzige Antike: die Venus von Milo; ein - zugegeben - herrliches hellenistisches Werk mit einem seltsam unpassenden klassizistischen Kopf. Bei der Gestaltung des Kopfes verliess den Künstler der Mut; er zog sich auf bewährte alte Modelle zurück). Ein Standbild des Kaisers in einer entfernten Stadt des römischen Reiches bedeutete nach den Vorstellungen der Zeit die Anwesenheit des Kaisers. Da er in seinem Riesenreich nicht alle Städte besuchen konnte, bekundete sein Abbild seine Anwesenheit; er war "in effigie" dort. Daher die grosse Anzahl der Dublikate.

Das kaiserzeitliche Porträt war einer kontinuierlichen Verwandlung ausgesetzt. Augustus, der erste eigentliche Kaiser, verordnete seinem Reich einen rigiden Klassizismus in Anlehnung an

die griechische Klassik oder was man dafür hielt; das Ethos, das die griechischen Reliefs und Statuen ausstrahlte, sollte das Reich zusammenbinden, Kunst sollte staatserhaltend wirken. Die Ara Pacis in Rom ist das beste Zeugnis für diese Absicht. Doch "man kann nicht übersehen, dass alles kälter, härter, intellektueller wirkt als in der Kunst der Griechen" (Stützer).

Nach dem augustäischen Klassizismus erlebt die Porträt-Kunst eine Rückwendung zum Realismus. In der Zeit der Flavier lassen sich "barocke" Tendenzen feststellen, das Bestreben, mit Licht- und Schatteneffekten einen malerischen Eindruck zu gewinnen. Im Ganzen kann man in der römischen Kaiserzeit von einem ständigen Wechsel von klassizistischen und "barocken" Phasen sprechen.

Mit dem Willen zur Flächigkeit und Frontalität - im Relief erkennbar - "kündigt sich die Kunst der Spätantike an, zu deren Wesenszügen Flächigkeit und Frontalität gehören... Man will die Herrscher nicht als Handelnde zeigen, sondern als Repräsentanten ihrer Macht. Sie stehen wie Kultbilder da, die Verehrung verlangen" (Stützer). Die byzantinische Kunst kündigt sich an, in der das typisch Römische, das Porträtliche verschwindet und einer Stilisierung weicht, die den Herrscher, nicht mehr den Menschen zeigt.

Der Kopf des Kaisers Konstantin im Hof der Kapitolinischen Museen, einst Teil einer riesigen Sitzstatue in seiner Basilika auf dem Forum Romanum, hat nur noch wenig Porträtliches. Der Kaiser starrt mit grossen, weitgeöffneten Augen in eine Ferne, die nicht mehr von dieser Welt zu sein scheint. In ein christliches Jenseits? Nicht unbedingt. Jacob Burckhardt ebenso wie heutige Kirchenhistoriker nehmen an, dass Konstantin Anhänger des Kults des Sonnengottes Sol invictus war, einer typischen Soldatenreligion. Trotzdem hat er zweifellos das Christentum gefördert in der Absicht, seinem vom Auseinanderbrechen bedrohten Riesenreich eine einheitliche Kultur vorzuschreiben. Doch die spätantiken religiösen Kulte waren sich sehr ähnlich; der Geist der Zeit war synkretistisch. Und die Vergeistigung des Menschen, die die späten römischen Statuen zeigen, die allmähliche Abkehr vom Physischen und Physiognomischen durch die Betonung der Augen, aus denen der Geist des Menschen spricht, damit verbunden die Abwertung der Natur war ein allgemeines Merkmal der Zeit, kein spezifisch christliches.

Die Mosaiken in St. Maria Maggiore in Rom zeigen (mit einem guten Feldstecher) eindrücklich den Wandel von der Antike zum beginnenden christlich dominierten Mittelalter. Die Eroberung des Raums, genauer: die Darstellung des dreidimensionalen Raums auf einer Fläche, wie sie den Römern schon weitgehend gelungen war, verschwindet mehr und mehr. Ebenso auch die Natur, sie wird nur noch zeichenhaft angedeutet. Und der Mensch, er verliert nicht nur das Individuelle, Physiognomische, er verliert auch seine Körperlichkeit; das Individuum, die Einzelpersönlichkeit hat in der nun christlich geprägten Kunst keine Bedeutung mehr.

In San Vitale in Ravenna um 520 stehen Kaiser Justinian und seine Frau Theodora umgeben von den Grossen des Reichs in frontaler Ansicht unnahbar, feierlich, abstrahiert von ihrer

menschlichen Natur, nur als gottgewollte Herrscher im Glitzern der Mosaiksteinchen in malerischem Halbdunkel. Die Zeit der römischen Porträtkunst ist zu Ende.

Die römische Malerei, nahezu ausschliesslich durch die Ausgrabungen in den verschütteten Vesuv-Städten bekannt, lässt sich vor allem im Archäologischen Museum von Neapel studieren. Einige bedeutende Fresken sind auch in situ belassen worden und dort zugänglich. Weitere Bruchstücke haben illegal ihren Weg in alle Welt gefunden. Alle sind hellenistisch inspiriert. Vielfach meisterhaft und hochinteressant bieten sie jedoch nichts eigentlich Porträthafes, wenn man mit diesem Begriff das Abbild eines Individuums meint.

Zur geistigen Situation der porträtlosen Jahrhunderte des Früh- und Hochmittelalters ein kurzer Überblick zum Verständnis der dramatischen Entwicklungen im Spätmittelalter: Philosophie und Theologie waren im Mittelalter nicht zu trennen. Die Philosophie, *ancilla theologiae*, hatte nur die Aufgabe, die Glaubensinhalte zu kommentieren. Das Ziel philosophischer Untersuchungen war von vorn herein gegeben: die Richtigkeit der Glaubenssätze. Hauptanliegen der Theologen-Philosophen war der - aus dem Schulunterricht erwachsene - Versuch, die Glaubensinhalte, an denen also von vornherein nicht zu rütteln war, nun durch die Vernunft, durch die *ratio* zu beweisen; es entstand die *Scholastik*. Nach dem Jahr 711 war das Westgotenreich in Spanien Opfer einer arabisch-islamischen Invasion geworden. Der Imperialismus, der nahezu von Beginn an mit der neuen Religion Mohameds verknüpft war, hatte Europa erreicht. Im Gegensatz zum Christentum, das die grossen griechischen Philosophen als Heiden sah und das Studium ihrer Schriften fast völlig aus dem Lehrbetrieb verbannte, hatten Islam und Judentum die Bedeutung der griechischen Philosophen nie in Frage gestellt, ihre Schriften übersetzt und kommentiert. Der grosse muslimische in Spanien lebende Gelehrte Averroes hatte durch seine Kommentare zu Aristoteles eine Lehre geschaffen, die später in Europa als *Averroismus* bekannt wurde.

In der Reconquista, dem Jahrhunderte währenden Versuch des christlichen Europas, Spanien für das Christentum zurück zu gewinnen, kam es zu intensiven Kontakten der Intellektuellen beider Welten. Die - überwiegend französischen - Kleriker erkannten nun die Bedeutung vor allem des Aristoteles, der mit seiner genauen Betrachtung der Einzeldinge und seinen Schriften zur Logik dem Abendland geistige Welten erschloss, die man bis anhin nicht beachtet hatte. In den berühmten Toledaner Übersetzungsschulen entstanden aus dem Arabischen und Hebräischen lateinische Übersetzungen der umfangreichen aristotelischen Schriften.

Mit dem Aristotelismus und dem Averroismus war nun den Theologen, die sich dem Aufbau des scholastischen Systems widmete, ein Handwerkszeug an die Hand gegeben, das sie vorher entbehrt hatte. Albertus Magnus und sein Schüler Thomas von Aquin sind im 13. Jhdt. die Hauptmeister der Hochscholastik, die Vollender dieser riesigen Aufgabe, die sie in ihren *summae* niederlegten. Beide waren Angehörige des Dominikaner-Ordens, der zu ihrer

Zeit alle wichtigen Lehrstühle an den Universitäten, mit Paris, Köln und Oxford an der Spitze, besetzt hielten.

Der etwa zeitgleich, nach 1200, aber aus völlig anderen Anfängen entstandene Franziskaner-Orden geriet mehr und mehr in Gegensatz zu dem Orden des spanischen Priesters Dominikus. Während diese sich als *domini canes*, als militante Verteidiger von Kirche und Papsttum verstanden, hatte die grosse Lichtgestalt des Christentums, Franz von Assisi, nie eine Ordensgründung beabsichtigt. In einer Zeit, die ausschliesslich das christliche Jenseits im Blick hatte, die keinen Blick mehr besass für die Welt, für die Natur, in der der Mensch lebte, entdeckte Franz die Schönheit der Natur wieder, predigte Vögeln und Fischen, und gab dem Menschen die Freude am Irdischen zurück. Doch die Kirche instrumentalisierte diese in ihrer Zeit ganz unfassliche Gestalt. Die Franziskaner wurden umfunktioniert zu dem, was die Dominikaner von vorn herein waren, ein Bettler- und vor allem ein Prediger-Orden. So wie früher die Cluniazenser, später die Zisterzienser des Bernhard von Clairvaux mit ihrem Wirken das religiöse Leben völlig dominiert hatten, waren es seit dem 13. Jhdt. nun diese beiden Orden.

Die Franziskaner übten bald Kritik am scholastischen System. Es waren vor allem die drei englischen Franziskaner Roger Bacon im 13. Jhdt., Duns Scotus um 1300 und Wilhelm von Ockham in der 1. Hälfte des 14. Jhdts., die mit ihren Schriften das grosse Werk der Scholastik ins Wanken brachten. Hauptkritikpunkte waren die unzureichenden, damit zu Missverständnissen führenden Übersetzungen. Da man im Hochmittelalter kein griechisch mehr im Abendland sprach, war man auf die Toledaner Übersetzungen angewiesen. Doch der grösste Schwachpunkt der Scholastik - Immanuel Kant hat das sehr viel später in aller Schärfe formuliert - war der *Autoritätsbeweis*. Eine Aussage galt als unumstösslich, wenn einer der grossen Kirchenlehrer sie irgend wann einmal formuliert hatte.

Die Scholastik ist untrennbar verknüpft mit einem anderen Problem, das seit jeher, schon lange vor dem Mittelalter, die Theologen bewegte: die Frage der *Universalien*. Sind die Allgemeinbegriffe, in christlicher Zeit also die religiösen Begriffe, die Dogmen der Kirche, real vorhanden, sind sie im Sinne der platonischen Ideenlehre unvergänglich, ja allein existent und ewig in einer Welt, in der alles andere dem Verfall, der Vergänglichkeit ausgesetzt ist, oder sind diese Allgemeinbegriffe nur Namen, *nomina*, die der Mensch ihnen zugewiesen hat. Dies die Meinung der *Nominalisten*.

Bis zum Ausgang des Hochmittelalters war die Kirche auf Seiten der *Realisten*. Plato, dessen Schriften man wie erwähnt kaum kannte, hatte durch den Neuplatonismus, vor allem durch die grosse Autorität des Kirchenlehrers Augustinus, der als Neuplatoniker begonnen hatte, bevor er sich dem Christentum zuwandte, aber auch durch die Schriften des gänzlich neuplatonisch geprägten "Pseudo-Dionysius" trotzdem Zugriff auf das Denken im Mittelalter. Erst durch die grossen Scholastiker kamen, wie erwähnt, die gänzlich anders gearteten Vorstellungen des Plato-Schülers Aristoteles zum Tragen; die Zeit Platos war, nur vorläufig allerdings, zu Ende.

Der Zeitgeist arbeitete für die Nominalisten. Obwohl die offizielle Kirche die franziskanischen Scholastik- und Realismus-Kritiker verfolgte - Roger Bacon starb im Kerker, Wilhelm von Ockham konnte nach München zum Wittelsbachischen Machthaber flüchten, der mit dem Papst im Clinch lag - setzte sich der Nominalismus bald auf breiter Front durch.

Der Zerfall des scholastischen Systems und der Sieg des Nominalismus im 14. Jhd. hatte weitreichende Folgen, deren Bedeutung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. "Mit Wilhelms Nominalismus und seinen Folgerungen ist das von der Scholastik in Jahrhunderten geknüpfte Band zwischen Theologie und Philosophie, zwischen Glauben und Wissen praktisch zerschnitten. Beide Bereiche stehen nun für sich. Es gibt eine "doppelte Wahrheit" ...Philosophie und Wissenschaft auf der einen, Religion und Theologie auf der anderen Seite wandeln von nun an in getrennten Bahnen...Dieser Zwiespalt durchzieht unsere ganze moderne Kultur" (Hans Joachim Störig).

Arnold Hauser spricht aus der Sicht des Kultursoziologen vom "Dualismus der Gotik". Er konstatiert einen gotischen Naturalismus, der die Ideen nicht über sondern in die Einzeldinge setzt. "In die Sprache des Universalienstreites übertragen bedeutet dies, dass die Allgemeinbegriffe den Erfahrungstatsachen immanent gedacht wurden...Die Funktion des Nominalismus entspricht genau der Rolle, die die Sophistik in der Geschichte der antiken Kunst und Kultur spielte. Beide gehören zu den typischen philosophischen Lehren antitraditionalistisch denkender und liberal gesinnter Epochen. Beide sind Aufklärungsphilosophien...Die Verschiebung der philosophischen Grundlagen des mittelalterlichen Weltbildes, die Umstellung der Metaphysik vom Realismus auf den Nominalismus, wird erst im Zusammenhang mit ihrem soziologischen Hintergrund verständlich. Denn wie der Realismus einer wesentlich undemokratischen Gesellschaftsordnung entsprach, einer Hierarchie, in der nur die Spitzen zählten, einer absolutistischen, überindividuellen Organisation, die das Leben in die Verbände der Kirche und der Grundherrschaft zwängte, so entspricht der Nominalismus der Auflösung der autoritären Kollektivformen und dem Sieg des individuell abgestuften sozialen Lebens über das Prinzip der unbedingten Subordination. Der Realismus ist der Ausdruck einer statischen, konservativen, der Nominalismus einer dynamischen, progressiv-liberalen Weltordnung...Erst mit der Gotik ist die Antike tatsächlich überwunden...Der Emotionalismus der Gotik war an und für sich nicht neu, auch die Spätklassik war gefühlvoll, ja pathetisch, und auch der Hellenismus wollte rühren und mitreißen, neu war aber die Innigkeit des Ausdrucks, die jedem Kunstwerk der gotischen und der nachgotischen Periode einen Bekenntnischarakter gibt. Und hier stehen wir abermals jenem Dualismus gegenüber, der die Erscheinungsformen der Gotik überall durchdringt...Mit der Gotik beginnt der moderne Lyrismus, mit ihr beginnt aber auch das moderne Virtuositum." (Arnold Hauser).

Die Ritterkultur, die nun auch die sich allmählich bildenden Fürstenhöfe erreicht, hatte schon immer die Schönheiten der Welt geliebt, war den Freuden des Diesseits verpflichtet, dem Spiel und Kampf, auch dem Frauendienst. Sie stand damit in scharfem Gegensatz zu den Vorstellungen und Forderungen der Kirche. Mit dem Sieg des Nominalismus wird die

physische Welt, wird das Leben in dieser Welt rehabilitiert. Die Oberschicht, auf die es bislang allein ankam, lebt nun nicht mehr mit stetigem schlechten Gewissen; vielmehr: man kauft sich durch grosszügige Gaben an die Kirche davon frei.

Der Historiker Georges Duby sieht in seiner epochalen Arbeit "Die Zeit der Kathedralen" diesem Umbruch unserer europäischen Welt so: "Die eigentliche Öffnung des "modernen Weges" geschah durch Wilhelm von Ockham...Er geht davon aus, dass die Begriffe Zeichen sind und keine Realität besitzen...Der Mensch kann nur auf zwei streng voneinander getrennten Wegen zum Ziel (d.h. zur Erkenntnis Gottes) kommen, entweder durch einen Glaubensakt, oder aber durch die logische Deduktion, die allerdings nur auf Dinge angewandt werden darf, die sich innerhalb der erschaffenen Welt zur direkten Beobachtung eignen...Da die ockhamistische Lehre der dieser Zeit innewohnenden Tendenz zur Verweltlichung entgegenkam, war es ihr möglich, nach der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts das gesamte abendländische Denken zu beeinflussen. Sie bot einen doppelten Ausweg aus den kirchlichen Zwängen. Zum einen bereitete sie durch die Bestätigung der Irrationalität des Dogmas einen Weg zu Gott, der nicht mehr über die Intelligenz sondern über die Liebe lief. Sie liess der tiefen Strömung des Mystizismus, der die lateinische Christenheit seit dem heiligen Augustinus in seinen Bann gezogen hatte...wieder freien Lauf. Das Christentum des 14. Jahrhunderts versteht sich als mystisches Christentum - aus eben diesem Grund konnte es sich auch so weit verallgemeinern, sich den Schwachen, den Unwissenden, den kleinen Leuten und den Frauen vollständig öffnen". Meister Eckart, Heinrich Seuse, Johann Tauler: die grossen Theologen des 14. Jhdts. sind Mystiker.

Die strenge Trennung des Sakralen und des Profanen durch den Ockhamismus, die Öffnung zur Welt, die Rehabilitierung der Welt, hatte zwei Folgen, die in ihrer Bedeutung gar nicht überschätzt werden können: wie von Duby ausgeführt bedeutete der neue Geist in keiner Weise eine Entsakralisierung der Gesellschaft. Das Gegenteil war der Fall: die Entlarvung der Dogmen als *nomina*, als von Menschen ersonnen, ermöglichte dem einzelnen Menschen überhaupt erst, die Religion zu seiner eigenen zu machen. Ohne sich unverständliche lateinische Worte anhören zu müssen, konnte er nun seinem ganz persönlichen religiösen Bedürfnis nachgeben, konnte er sich selbst an Gott wenden. Der billige Abzug eines Holzschnitts an der Wand seiner Hütte genügte, um sich mit Gott in Verbindung zu setzen, Zwiesprache mit ihm zu halten. Jetzt erst wird die christliche Religion, die bisher eine Religion der Kleriker gewesen war, die in den Kirchen, sorgfältig abgeschirmt von der ungelehrten Masse des Volks, ihre Riten durchführen, jetzt erst wird sie zu einer Volksreligion. Diese Popularisierung der Religion bedeutet zwangsläufig auch eine Vereinfachung der christlichen Lehre. Die Dominikaner und Franziskaner, die den Massen in ihren riesigen "Predigtscheunen" am Rande der Städte nun Gottes Wort verkündigen, nehmen darauf Rücksicht; ihre Predigten sind volksnah, bedienen sich populärer Mittel, und hatten so mehr Erfolg als es die Kirche früher je hatte. Bis dahin hatte der Einzelne zu glauben. Doch was er eigentlich zu glauben hatte, blieb ihm verschlossen.

Die andere Entwicklung, die der Sieg des Nominalismus zeitigte, war die neue Möglichkeit, nun ohne schlechtes Gewissen die Natur erforschen zu können, zeitigte den ungeheuren Aufschwung der Naturwissenschaften, der für Jahrhunderte Europa an die Spitze der Entwicklung des Wissens brachte. Freilich immer im Kampf mit den retardierenden Tendenzen, die offenbar zum Wesen der christlichen Kirche gehören. Roger Bacon - wir kennen ihn schon als einen der Wegbereiter des Nominalismus und als Scholastik-Kritiker - war zugleich ein naturwissenschaftliches Genie. Bevor er Franziskaner wurde, betrieb er Naturforschung, entdeckte wichtige Gesetze der Optik. Er endete im Kerker. Kopernikus liess seine wahrhaft weltbewegenden Entdeckungen erst nach seinem Tod veröffentlichen, und noch Galilei entging dem Scheiterhaufen, den die Kirche ihm bestimmt hatte, nur durch Widerruf seiner Entdeckungen.

Und noch einmal müssen wir auf Roger Bacon zurückkommen. Diesmal führt er uns nun endlich zu unserem Thema, der Kunst und damit auch zum Porträt zurück. In seinen dem Papst gewidmeten Werken macht er diesen darauf aufmerksam, dass die damalige Malerei - wir sind etwas nach der Mitte des 13. Jhdts. - nicht geeignet sei, vom Volk verstanden zu werden, da der Kirchenbesucher sich und seine ihn umgebende Welt in ihren byzantinisch geprägten Abstrahierungen nicht wiederfinden könne. Der Papst müsse dafür besorgt sein, die Programmierer, die den Malern angeben, was und wie sie zu malen hätten, anzuweisen, die Heiligen und ihre Umwelt so natürlich wie möglich zu malen, die Gesetze der räumlichen Darstellung, die in den letzten Jahrhunderten völlig verloren gegangen waren, wieder zu erlernen. Nur so könne der Gläubige auf den anagogischen Weg gebracht, könne er seine Gedanken auf Gott lenken. Die byzantinische Malerei suchte die Abstrahierung in der religiösen Malerei, damit dem Schauenden bewusst wird, dass er himmlische Gestalten vor sich sieht, nicht Menschen von dieser Welt. Für Bacon war das der falsche Weg.

Die Zeit war reif im Abendland für Bacons Ansichten. Wie häufig in der Geistesgeschichte sind es wenige erleuchtete Personen, in denen die Bedürfnisse der Zeit sich bündeln, bevor sie dann auf breiter Front zum Durchbruch zu kommen.

Im Norden, in den von der Gotik erfassten Ländern, gab es für die Forderungen von Bacon allerdings wenig Gelegenheit. Die gotischen Kirchen besaßen keine Wände, nur Wandreste, und die Malerei war auf die vielen und grossen Fenster beschränkt. Glasmalerei aber hat seine eigenen Gesetze; sie ist nicht geeignet, Szenen und grosse Personen wiederzugeben. Zudem war die Gotik nicht so leicht zu verdrängen; sie nahm ihre eigene Entwicklung. Kirchenbau, Kleinkunst, Buchkunst nahmen den Weg ins Zierliche, Präziöse, Verfeinerte, Komplizierte; die schöne Linie wurde nun gesucht. Paris war für längere Zeit das Zentrum dieser Kunst, die als eine der Ausprägungen der Spätgotik zu gelten hat.

Werfen wir einen nun Blick auf Süditalien, auf Apulien, die Region, die der früh verstorbene Staufer-Kaiser Heinrich VI. durch Heirat mit der Erbin des dortigen Normannenreichs seinem Sohn Friedrich II., dem letzten Staufer-Kaiser, hinterlassen konnte, dieser vielleicht interessantesten Gestalt unter den Kaisern des Heiligen Römischen Reiches, dem letzten

Kaiser auch - er starb 1250 - der noch reale Macht besass. Nach ihm geriet das Reich, nach 30 Jahren kaiserloser Zeit, mehr und mehr zum Phantom, zum Spielball der Partikularkräfte. Friedrich II. wollte die Kultur und die Kunst seiner römischen Vorgänger wiederbeleben. Das Heilige Römische Reich sah sich ja, wie schon Karl der Grosse, in der Nachfolge der römischen Kaiser. Gerade einmal 17 Jahre alt ging er 1212 ohne Heer nach Deutschland, um sich zum römisch-deutschen König krönen zu lassen. "Das Chindt von Pülle" nannten ihn die Deutschen, die ihn sahen. Später sprach das intellektuelle Europa vom "stupor mundi", dem "Staunen der Welt", oder vom "Hammer der Erde". Wohl auf kein anderes gekröntes Haupt in der europäischen Geschichte trifft das Schiller-Wort so zu wie auf diesen Menschen: "Von der Parteien Hass und Gunst verzerrt schwankt sein Charakterbild in der Geschichte".

Friedrich initiierte einen Klassizismus, der zu seiner Zeit ganz einzigartig dasteht, mit unseren Vorstellungen vom Mittelalter völlig unvereinbar ist. Dazu gehörte nicht zuletzt das Kaiserporträt. In Stein, wie es im römischen Reich gewesen war. Eine Büste, die mit grosser Wahrscheinlichkeit diesen Kaiser darstellt, hat sich, wenn auch stark beschädigt, erhalten. Sie ist heute im Kastell von Barletta zu sehen. Der Historiker und Kunsthistoriker Heinz Götze schreibt in seiner ungemein erhellenden Arbeit zu Friedrichs ganz einmaligem Bau, dem Castel del Monte im Hinterland von Bari, zu diesem Skulpturen-Fragment: "Zahlreiche Indizien deuten darauf hin, dass es sich um den oberen Teil eines überlebensgrossen Reiterstandbildes von etwa 3,20 m Höhe handelt...Der Reiz des Porträts liegt in dem Gegensatz zwischen einer edlen, hoheitsvollen Haltung und der naturalistischen Darstellung eines alternden Menschen mit tief eingegrabenen Krähenfüssen, plastisch hervortretenden Tränensäcken und einer gewissen Schlaffheit der Formen, die sich an Augenlidern, Wangen und Stirnfalten zeigen".

Ein einzigartiges Zeugnis einer einzigartigen Kultur, der nur eine kurze Zeitspanne vergönnt war. Die gleiche Stadt besitzt- kaum glaublich - in der über fünf Meter hohen Bronzestatue eines nicht genau zu benennenden römischen Kaisers aus der Zeit um 400 ein weiteres kostbares und ebenso einmaliges Porträt-Denkmal. Castel del Monte im apulischen Hinterland, diesen völlig singulären Bau des gesamten Mittelalters, verdanken wir der gleichen ausserordentlichen Persönlichkeit Friedrich II. Genaue Untersuchungen haben gezeigt, dass die Anlage gänzlich in der islamisch-arabischen Kultur verwurzelt ist. Keine andere Burg im Abendland kennt auch nur annähernd die mathematische Raffinesse dieses Baus. Obwohl streng christlich gesinnt hatte Friedrich keinerlei Vorbehalte gegenüber Muslimen oder Juden. Ein Mensch völlig aus der Zeit gefallen. Er sprach mehrere Sprachen, darunter auch griechisch und arabisch.

Zurück zur Malerei und ihrer Verwandlung durch die Ideen des Roger Bacon. Doch waren es wirklich nur die Worte eines englischen Mönchs, die im Trecento Mittelitalien zum Zentrum einer grossartigen Blüte der Freskomalerei werden liess? Das ist schwer vorstellbar. Vielleicht wissen die Spezialisten mehr darüber, ich finde nichts Einschlägiges dazu in der Literatur. Jedenfalls gilt: die gotische Baukunst hatte Italien nur am Rande berührt; das klassische, das römische Erbe war zu stark in Italien verwurzelt, um die durchgehende Wand

aufzugeben. Hier war Platz für grossformatige Freskomalerei. Zudem brachten soziale Entwicklungen die Entstehung von Privatkapellen in den grösseren Kirchen mit sich, die, von reichen Familien oder Korporationen bezahlt, viel Platz für Fresken boten.

Im unglücklichen Jahr 1204 bot Venedig einem Kreuzritterheer, das kein Geld für die Überfahrt ins Heilige Land hatte, kostenlosen Transport an, wenn es zuvor die kroatische Stadt Zara zur Raison bringen und anschliessend Konstantinopel erobern würde: die berühmteste, reichste und schönste Stadt, die die Welt bis dahin gesehen hatte; Hauptstadt des einst so mächtigen oströmischen Reiches und christlicher Vorposten gegen den Imperialismus des Islam. Der Coup gelang; das Massaker, das die im Namen Christi ausgezogenen Ritterbanden an der christlichen - Bevölkerung der Stadt verübten, gehört zu den vielen Tiefpunkten der europäischen Geschichte. Für 60 Jahre gibt es nun ein "lateinisches Kaiserreich". Unermessliche Schätze, nicht zuletzt Kunstwerke, finden ihren Weg nach Europa. Den Stil der Malereien hielt man für den "Urchristen-Stil", glaubte gar, der Evangelist Lukas sei beteiligt gewesen. Kurz, man begann diese Bilder zu imitieren; die byzantinische Malerei eroberte zumindest Italien. Schon öfters im Lauf der Jahrhunderte hatte es Kulturschübe von Ost nach West gegeben, nie in die andere Richtung. Der Osten des römischen Reiches war immer der wirtschaftlich und kulturell reichere gewesen. Daher auch die Verlegung der Hauptstadt in den Osten, nach Byzanz-Konstantinopel.

Dieser Kulturschub hat nun ein Ende. Gegen Ende des 13. Jhdts. hatten sich Bacons Ideen durchgesetzt, und Italien, Mittelitalien zunächst, die Stadtstaaten Florenz und Siena im besonderen, aber auch Assisi mit seiner Mutterkirche des Franziskaner-Ordens, wurden zumindest bis zur grossen Pest von 1348 zum Zentrum der europäischen Malerei. Später kam der Norden Italiens dazu. Nach 1400, in der Zeit der florentinischen Frührenaissance, einem neuen Höhepunkt der europäischen Kunst und Kultur, erwuchs Italien mit den Niederlanden ein gleichwertiger Konkurrent.

Diese Blüte der Malerei in Mittelitalien wird in der älteren Literatur und damit im Bewusstsein der Kunstfreunde fast ausschliesslich mit dem Namen Giotto verbunden. Selbst der unglaublich belesene Historiker Georges Duby macht da keine Ausnahme. Neuere Forschungen kommen jedoch zu anderen Ergebnissen. Vor allem der Kulturchauvinismus Florentiner Propagandisten wie Giorgio Vasari und anderer hatte dafür gesorgt, den grossen Beitrag von Siena in dieser Zeit klein zu reden. Der Kunsthistoriker Alexander Perrig rückt in seiner glänzenden Arbeit "Malerei und Skulptur des Spätmittelalters" von 2005 mit Hilfe guter, recht grossformatiger Reproduktionen für jeden Leser einsehbar die Dinge zurecht. Er zeigt auf, dass die grossen Siensesen: Duccio di Buoninsegna und seine Meisterschüler, die Brüder Lorenzetti und, etwas jünger als diese, Simone Martini in der Entdeckung einer getreuen Wiedergabe der Welt, im von Bacon geforderten "Naturstil" in verschiedener Hinsicht den Stand der Entwicklung bei Giotto teilweise erheblich übertreffen, obwohl im Staat Siena der Byzantinismus damals erklärter Staatsstil war, und es damit für die Maler schwieriger als in Florenz gewesen sein musste, diese Vorgabe zu überwinden.

Doch nicht nur das: auch in Florenz selbst ergibt sich aus Perrigs Beobachtungen, dass einige Giotto-Schüler nur wenige Jahre später als ihr ehemaliger Meister ebenfalls in der Entwicklung zum Naturstil, in der Entdeckung einer natürlichen Wiedergabe der Welt, den Stand bei Giotto bereits erheblich übertreffen. In der Baroncelli-Kapelle der Franziskanerkirche Santa Croce malt Taddeo Gaddi um 1328/30, und damit nur wenige Jahre nach Giottos Ausmalung zweier anderer Kapellen in der gleichen Kirche, Szenen aus dem Marienleben, die im Vergleich mit Giotto "zu einer Art Apologie des franziskanischen Naturstils werden". Sie verbinden "ein Nonplusultra an Verismus mit Trompe-l'oeil-Faktoren", erzielen eine "reale ausserbildliche Beleuchtung" und "Scheinarchitekturen" von bisher unerreichter Virtuosität. Doch auch der Giotto-Schüler Maso di Banco wird genannt, wenn es darum geht, die Eroberung der realen Welt, den neuen Illusionismus über den Stand des späten Giotto hinaus zu führen. "Giottos Leistung richtig einzuschätzen, ist heute nahezu unmöglich. Unsere Sicht auf die Realität wird durch einen doppelten Nebelschleier verstellt: einerseits durch den dem florentinischen Lokalpatriotismus entsprossenen Mythos und andererseits durch den romantischen Geniekult. Der eine macht aus dem Maler, den vor 1309 keine einzige Quelle erwähnt, den Begründer der neuzeitlichen Malerei. Der andere krönt diesen deus ex machina mit dem Nimbus der Unfehlbarkeit. Dass die Realität prosaischer war, beweisen schon die bildlichen Sachinventare"(Perrig). Die Meinung, Giotto sei der Meister der Fresken in der Oberkirche von Assisi, ist damit heute nicht mehr vertretbar. Eher war er dort unter einem unbekanntem Meister Mitglied der Werkstatt.

Und zum Schluss dieser kleinen Abweichung von unserem Thema: ich gestehe, dass im Saal I der Uffizien mit seinen grossen Maestà-Darstellungen der drei Konkurrenten Duccio, Cimabue und Giotto Duccios Arbeit mich immer am meisten begeistert hat.

Im Europa des 14. und 15. Jhdts. entwickelten sich allmählich die Fürstenhöfe. Stadtrepubliken unter Führung von Handwerker- oder Kaufmanns-Innungen fielen dem Machtstreben einzelner Emporkömmlinge anheim, Condottieri oft, oder Plutokraten, die sich nachträglich Adelstitel erkaufte, so in Italien. Die Medici in Florenz, die Visconti und Sforza in Mailand sind die berühmtesten Beispiele. Oder Adelsfamilien gelang es, eine Führerrolle zu übernehmen, wie in den Ländern nördlich der Alpen. Damit entstand unter dieser neuen Führungsschicht das Verlangen nach Repräsentation ihrer herausgehobenen Stellung, und damit beginnt auch für das Porträt eine neue Ära, die nun bis in unsere Tage nicht mehr abreißen sollte. Im 15. Jhd., in Italien das grosse Zeitalter der Renaissance, bekommen die führenden Maler nun Porträtaufträge der neuen Führungsschicht. Der noch der "internationalen Gotik" verpflichtete Pisanello, auch berühmt und gesucht zum Schlagen von Medaillen mit dem Porträt der Fürsten, Piero della Francesca, Antonio Pollaiuolo, Botticelli und andere malen, häufig im Profil, Werke, die physiognomische Genauigkeit und die Stilisierung zum Fürsten schlechthin meisterlich zu verbinden wissen. Daneben entstehen auch schon Porträts führender Vertreter der Geisteselite oder von Freunden.

Wie schon angedeutet bildet sich nun, nach 1400, im Norden Europas, in den Niederlanden, ein neues Zentrum hoher Kultur und grosser Kunst. Das hat wenig mit Geographie zu tun,

aber umso mehr mit Politik. Das Herzogtum Burgund mit der Hauptstadt Dijon war französisches Lehen und wurde traditionell von den Königen an Mitglieder ihrer Familie, an Brüder oder Vettern der Könige vergeben. Das sollte sich im 14. Jhdt. als fatal erweisen. Das Königreich Frankreich war seit Jahrhunderten immer wieder in Kriege mit England verstrickt. Die lange in der Normandie beheimatete Dynastie der Plantagenet hatte unter Wilhelm dem Eroberer England - ja, genau - erobert, und hielt an Lehensrechten fest, die sie in einem grossen Teil Westfrankreichs noch zu haben glaubten. Das französische Königreich erlebte im Hundertjährigen Krieg bis Mitte des 15. Jahrhunderts eine besonders schlimme Zeit. Zeitweilig waren grosse Teile des Landes in englischer Hand. Und Ihre Vettern im Herzogtum Burgund hatten sich gegen ihre Lehensherren und Verwandten mit den Engländern verbündet. Herzog Philipp der Kühne, der erste Valois im Burgund, war ebenso wie seine Nachfolger äusserst imperialistisch gesinnt, tüchtig und recht langlebig. Den Herzögen gelang es, ihre Macht in Richtung Norden enorm zu vergrössern. Es ging vor allem um die durch Fernhandel und durch Wollmanufakturen reich gewordenen Städte in Flandern und Brabant, um Gent, Brügge, Antwerpen, Ypern und andere. Nur in Italien gab es zu dieser Zeit ähnlich entwickelte Stadtstrukturen. Burgund wurde zur glänzendsten und reichsten Region Europas, dem Reich ihrer Vettern in Paris weit überlegen. Johan Huizinga hat in seiner berühmten Arbeit "Herbst des Mittelalters" diesem glänzendsten Staat des späten Mittelalters ein Denkmal gesetzt. Noch immer sehr lesenswert, auch wenn seine These vom "Sterben in Schönheit" heute nicht mehr von der Forschung akzeptiert wird. Der vierte Herzog, Karl der Kühne, überzog die Kräfte seines nun völlig von Frankreich de facto unabhängigen Reichs, als er versuchte, sich im Süden weiter zu arrondieren. Die Schweizer Bauernheere bereiteten im bei Murten und Grandson verheerende Niederlagen. Wenig später, 1477, fiel der Herzog bei der Belagerung der Stadt Nancy. Dem Haus Habsburg gelang es, seine einzige Tochter Maria mit dem Thronfolger Maximilian zu verheiraten. Die Niederlande wurden habsburgisch. Frankreich war nun im Süden durch das gleichfalls habsburgische Spanien und im Norden durch die Niederlande in der Klemme. Seitdem bestand Europas Geschichte wesentlich aus dem gegenseitigen Belauern von Frankreich und dem Vielvölkerstaat Habsburg.

Ist die Kunst Burgunds spätgotisch, oder ist sie in Parallele zur gleichzeitigen florentinischen Frührenaissance eine nordische Renaissance? Die Gelehrten streiten darüber und werden es wohl auch weiter tun. Halten wir uns an die Tatsache, dass die prunkliebenden Herzöge die besten Künstler: Musiker, Maler, Bildhauer an sich zogen, die es in ihren Regionen gab. Die "franco-flämische" Musik feierte Triumphe in ganz Europa, im Reich und in Italien, bis gegen 1600 vor allem Italien eigene geniale Künstler hervorbrachte. Die Maler, teils Hofangestellte, teils Stadtmaler, aber als solche ebenfalls indirekt im Dienst der Herzöge, malten wie immer bisher vornehmlich religiöse Themen, doch nun auch wieder wie in Italien Porträts. Bilder der Herzöge, ihrer Frauen, ihrer Günstlinge, führender Politiker, Porträts reicher Bürger und ihrer Familien.

"Die Kunst der burgundischen Niederlande steht im 15. Jhdt. für eine Reihe von Innovationen. Hierzu zählen die Etablierung des Tafelbildes als eigenständiges Objekt, eine

verfeinerte Maltechnik, die Verfestigung neuer Gattungen wie des Porträts, die neuartige Sicht auf die umgebende Wirklichkeit und einiges mehr" (Birgit Franke/Barbara Welzel).

Erinnern wir uns noch einmal an Wilhelm von Ockham. Die Befreiung, die der von ihm propagierte Nominalismus den bildenden Künsten brachte, steht im Hintergrund auch dieser wunderbaren Blüte der Kunst. Georges Duby nennt Jan van Eyck einen Ockhamisten. Jan, Hofmaler des ersten burgundischen Valois-Herzogs Philipp dem Kühnen, ist der erste grosse Name unter den Malern dieser Region. Zu seiner Zeit wurde sein älterer, allerdings recht früh verstorbener Bruder Hubert ausweislich einiger Dokumente als der noch bessere gerühmt. Im bekannten "Genter Altar" in St. Bavo wird der grössere Teil Hubert gegeben; allerdings wagt niemand eine genaue Zuteilung der Figuren. Kriege und Bilderstürme haben den Bestand an niederländischer Malerei erheblich verringert. Von Jan van Eyck haben sich zum Glück zehn datierte und signierte Werke erhalten, etwa zehn weitere werden ihm aus stilkritischen Gründen zugeschrieben. Die Werke des Rogier van der Weyden sind dagegen ausschliesslich Zuschreibungen auf stilkritischer Grundlage. Im Gegensatz zu den Florentinern, die durch das Genie Brunelleschi, durch Alberti und andere, auf mathematischer Basis durch Piero della Francesca, die Gesetze der Zentralperspektive, die genaue Abbildung des Raums auf einer Fläche, geometrisch genau erkannt hatten, kennt man im Norden eine "empirische" Perspektive. "Durch die präzise Erfassung und Wiedergabe von Licht, Schatten und Oberflächeneigenschaften der Dinge...erscheint alles Sichtbare genauestens und zugleich atmosphärisch naturwahr erfasst" (Stephan Kemperdick/Jochen Sander).

Es scheint in der Forschung unbestritten zu sein, dass Jan van Eyck womöglich der erste Maler war, der ein Porträt ohne Auftrag und Honorar gemalt hat: das Bildnis seiner Frau. Zu dieser Zeit eine unerhört moderne Tat, die dann vom 19. Jahrhundert an nahezu zur Regel werden sollte.

Die Erfindung der Ölmalerei, die Jan häufig zugesprochen wird, wird heute nicht mehr vertreten. Das Experimentieren mit ölhaltigen Bindemitteln für die Farbpigmente geht bis ins 14. Jhdt. zurück, doch hielten sich die Tempera-Techniken in Italien länger als in den Niederlanden. "Anders als bei der reinen Temperamalerei bot die neue Technik die Möglichkeit, mit mehreren Farbschichten und transparenten Lasurlagen eine Farbsubstanz aufzubauen, aus deren Tiefe das auf das Bild treffende Licht zurückscheint, anstatt unmittelbar von der Farboberfläche reflektiert zu werden. Dies erklärt nicht nur den emailhaften Farbglanz und den minutiösen Detailreichtum altniederländischer Tafelbilder, sondern auch die perfekte Modulation des einzelnen Farbtons und das Fehlen jeglicher Pinselspur auf der Farboberfläche" (Kemperdick/Sander).

Das Porträt erhält in dieser Zeit eine hochbedeutende Variante: in den Bildern religiösen Inhalts, dem bei weitem wichtigsten Anteil der Bildproduktion auch jetzt noch, selbst in der vorgeblich so sinnenfrohen, der Antike verpflichteten florentinischen Frührenaissance, hatte sich im Laufe des Mittelalters der Stifter eingeschlichen, sehr klein im Verhältnis zu den

heiligen Gestalten, in einer Ecke des Bildes kniend. Nun, im 15. Jahrhundert, haben der Stifter - oftmals seine ganze Familie - und die Heiligen im Bild die gleiche Grösse, stehen sich häufig auf Augenhöhe gegenüber. Eine Neuerung, die aus dem noch immer wirksamen mystischen Zeitgeist heraus zu verstehen ist wie auch aus der Emanzipation, der Neubewertung des Menschen. Man denke an die so unendlich kostbare "Madonna des Kanzlers Rolin" im Louvre: im Hintergrund mit feinstem Pinselstrich ein imaginiertes "getreues" Abbild der Schönheit der Welt, endlich entlassen aus der Weltverachtung des Mittelalters, im Vordergrund die unfassbar ergreifende Gestalt eines knienden Grossen dieser Welt, versunken in die Vision der Himmelskönigin.

In den Uffizien von Florenz ist es sehr berührend, plötzlich inmitten der heiter-jugendlich gestimmten Welt der florentinischen Frührenaissance dem "Portinari-Triptychon" des dritten Grossmeisters der Niederlande, Hugo van der Goes, gegenüber zu stehen. Nördliche Herbheit, tiefer Ernst, Schwermut - und genau erfasste Porträts der Stifterfamilie - in einer Umgebung, die die sinnliche Schönheit feiert, auch in den Gestalten der Heiligen, der Madonna vor allem. Das Weibliche, im Mittelalter verteufelt, nun wird es gefeiert. Portinari war in den Niederlanden der Vertreter der europaweit arbeitenden Medici-Bank. Daher sein Auftrag an einen dortigen Künstler. Es ist übrigens unbestritten, dass die Malerei der Niederlande in Italien auf grosses Interesse und Bewunderung stiess. Die peinlich genaue liebevolle Erfassung der Dinge dieser Welt war nicht die Sache der italienischen Maler, die in grösseren Zusammenhängen dachten.

Die Gotik hatte die Skulptur, die seit Ende der Antike nahezu verschwunden war, zu neuem Leben erweckt. Im wahren Wortsinn: war spätromanische Plastik - fast ausschliesslich Reliefplastik - weltfern, abstrahiert, dem Jenseits verpflichtet, so erwachen die heiligen Gestalten am Portal Royal von Chartres zaghaft, aber unübersehbar zum Leben, stehen am Beginn der grossartigen Skulpturenkunst der Gotik, die, stets im Dienst der Cathedral-Architektur, sich mit dieser bald über nahezu ganz Europa ausbreitet. Fast immer geht es um biblische Gestalten; sie schmücken vornehmlich die Westportale, um den Besucher zu empfangen, auf das Innere einzustimmen und - wir sind im Zeitalter der Scholastik - auch zu belehren. Dies vor allem in den begleitenden kleinformatigen Reliefs. Dieser Blüte der Skulptur, die nur in der griechischen Kunst, fast 2000 Jahre früher, ihres gleichen hat, kann es nur um das Idealbildnis gehen, nicht um Porträts. Die Königsgalerien, die sich an mehreren französischen Westfassaden finden - so etwa an der Pariser Notre-Dame - werden heute mehrheitlich als Könige des Alten Testaments gedeutet. Das Volk sah darin wohl eher die eigenen Könige. Die Wortführer der französischen Revolution liessen diese Galerien zerstören. Da die Revolution nicht nur gegen Königtum und Adel, sondern auch gegen die Kirche gerichtet war, haben die Jahre nach 1789 in ganz Frankreich auch den grössten Teil der unermesslich kostbaren Portalskulptur zerstört. Im Musée de Cluny in Paris sind kostbarste Reste von Notre-Dame und der Sainte Chapelle zu sehen. Gelegentlich, so auch am südlichen Westportal von Notre-Dame, dem Annen-Portal, erscheint im Tympanon auch ein historischer französischer König; vielleicht Louis VII., Freund Abt Sugers von St. Denis. Doch wird man auch hier von einem Porträt kaum sprechen können; wohl aber von

Propaganda für das Königtum, sicher mit einer Dotation verknüpft, wie die französischen Kathedralen der Gotik überhaupt der Unterstützung durch die Könige sehr viel verdanken; Ausdruck der Partnerschaft von Kirche und Königtum, die das gotische Frankreich und seine europäische Vormachtstellung überhaupt erst ermöglicht hat.

Um 1225 finden wir zum ersten Mal französische Bildhauerkunst im Elsass: am Strassburger Münster. Das Elsass, zum Heiligen Römischen Reich gehörig, war bis dahin dem Reichsstil, der romanischen Kunst, verpflichtet. Spätestens um 1250 hat die gotische Skulptur, und dies gleich auf höchstem Niveau, Naumburg und Bamberg erreicht. Ob die Bildhauer nun noch Franzosen sind, oder Deutsche, die auf den Kathedralbaustellen in Frankreich gelernt haben, darüber gibt es nur Vermutungen. Der Bamberger Reiter, im 19. Jhdt. gern gedeutet als "der ferne König": gemeint ist der Staufer Friedrich II., der sich nur zweimal in seinem Leben für einige Jahre in Deutschland aufhielt, ansonsten aber, wie wir schon gesehen haben, in seiner eigentlichen Heimat im Süden Europas, in Apulien lebte. Wie immer man den Reiter deuten mag: er ist ein Idealbildnis, kein Porträt. Der einmalige Fund der Kaiserbüste von Barletta in Apulien, die - wir sprachen darüber - mit grosser Wahrscheinlichkeit diesen letzten bedeutenden Staufer darstellt, aber unter völlig anderen künstlerischen Vorzeichen steht als der Bamberger Reiter, ist zeitgleich mit der Skulptur im Bamberger Dom.

Sucht die gotische Kathedralskulptur das Idealbild, vergleichbar dem Geist der griechischen Bildhauerkunst, so bietet die profane Skulptur Gelegenheit, die Stilisierung hochgestellter Persönlichkeiten mit Porträthaftem zu verbinden. Könige lassen sich nun in Stein fassen, wie im späten 14. Jhdt. der Valois Charles V. "le Sage" und seine Frau, heute im Louvre befindlich, dem Schloss, das gerade diesem König viel Bautätigkeit verdankt. Im Castelvechio von Verona steht das Reiterdenkmal Cangrandes I., als Mitglied der Scaliger-Familie Stadtherr von Verona in den Jahren nach 1300. Im Mailänder Castello Sforzesco findet sich die eindrucksvolle Reiterstatue des Mailänder Despoten Bernabò Visconti, ausgeführt von Bonino da Campione nach 1363. Die Renaissance wird diese Tradition weiter führen. Im Staat Venedig liess man eine Dogen-Statue freilich nicht zu. Erfolgreiche Condottieri dagegen konnten sich diese Ehre schon hin und wieder ausbitten: Donatellos "Gattamelata" steht in Padua vor der Kirche des "Santo", der Grabkirche des heiligen Antonius. Sein Kollege Colleoni schaffte es bis nach Venedig selbst. Zwar nicht wie vereinbart auf den Markusplatz, die Piazza vor der grossen Dominikaner-Kirche San Zanipolo hielt die Regierung für ausreichend für Verrocchios Reiterdenkmal ihres verdienten Söldnerführers. Noch im 19. Jhdt. goss man Reiterstatuen gekrönter Häupter. Wie viel an diesen Denkmälern Porträt und wie viel Stilisierung ist, um das Erhabene, Bedeutende des Geehrten zum Ausdruck zu bringen, dazu werden die Spezialisten wohl nur von Fall zu Fall, zu jedem einzelnen Werk vorsichtige Antworten geben wollen.

In den Niederlanden war die Bildhauerkunst zunächst von Frankreich abhängig, bis ihr in dem einheimischen Klaus Sluter ein genialer Bildhauer ersteht, der um 1400 nicht nur in der herzoglichen Gründung der Kartause Champmol bei Dijon den berühmten Moses-Brunnen arbeitet, sondern am Eingang zur Kirche der Kartause auch den Bauherrn Herzog Philipp den

Kühnen auf der einen Seite und seine Frau auf der Gegenseite des Portals porträtiert, beide mit Blick auf die Madonna am Mittelpfeiler des Portals. Eine ikonographische Neuerung, die wohl einmalig geblieben ist. Von Sluter führt eine direkte Linie zu den grossen deutschen Bildhauern des Spätmittelalters: zu Veit Stoss und Tilman Riemenschneider.

Die italienische Hochrenaissance - Rom ist jetzt das Zentrum der Macht, des Geldes und der Kunst, fast immer gehören diese Begriffe zusammen - ist auch eine grosse Zeit für das Porträt. Die Renaissance, vorbereitet schon im 14. Jahrhundert, hatte im Zuge der Wiedereroberung der irdischen Welt und ihrer Werte auch das Individuum, den Einzelmenschen neu erkannt, dem im Mittelalter mit seiner ausschliesslichen Ausrichtung auf das Transzendente, auf das Jenseits, jegliche Bedeutung abgesprochen worden war. Das Buch "Il Cortegiano" des Raffael-Freundes Baldassar Castiglione steht exemplarisch für die Ideale dieser Zeit. Raffael, seit 1508 bis zu seinem frühen Tod 1520 in Rom lebend, war der Liebling aller Grossen der Stadt. Natürlich überhäuften sie ihn auch mit Porträt-Aufträgen; allen voran der kunstliebende Medici-Papst Leo X. Auch die Frauen der Gesellschaft bemühten sich, von dem Vielbeschäftigten porträtiert zu werden.

Vom Autor des "Il Cortegiano", dem Freund Raffaels, gibt es ein Porträt, das, etwa 1515 entstanden, heute im Louvre zu sehen, exemplarisch Raffaels Idealvorstellungen zum Thema Porträt verdeutlicht. Der Raffael-Spezialist Pierluigi De Vecchi schreibt dazu: "In dem Porträt zeigt sich Raffaels Neigung, abgesehen von der physiognomischen Ähnlichkeit auch den Grundtyp des Dargestellten wiederzugeben und zu enthüllen...Der Mensch wird als Funktion seiner "Idee" porträtiert, das Bildnis wird zum unmittelbaren Ausdruck des perfekten ästhetischen und geistigen Ideals...Blick und Physiognomie, Gebärden und das physische Äussere machen das Unergründliche, nur zu Ahnende sichtbar. Raffael erreicht dies mit einer unerhörten, an Wunder grenzenden stilistischen "Würde", die sich nur aus der sehr engen geistigen Affinität und Übereinstimmung der Ideale bis ins Letzte erklären lässt, der harmonischen Kongruenz von Empfindsamkeit und Sicherheit, von Anstand und Höflichkeit".

Tizian, der ungekrönte König der Malerei, hat es nicht nötig, in Rom zu leben, er bleibt, von vielen Reisen abgesehen, in seiner Heimatstadt Venedig. Er malt Kaiser, Könige, Päpste, Kardinäle, Fürsten, hochgestellte Bürger, führende Intellektuelle und Freunde. Über das physiognomisch Genaue hinaus gelingt es auch ihm, seinen Auftraggebern eine Aura des Bedeutenden, des Noblen zu geben. Ein ganz anderer Charakter und mit einem glücklicheren Lebensweg als Raffael gesegnet - er wurde etwa 90 Jahre alt - ist seine Vorstellung vom Porträt, von der Überhöhung des Physischen im Bild, doch um Nuancen von Raffael verschieden. Tizian war so unabhängig, dass er es sich leisten konnte, ein halbfertiges Porträt des Farnese-Papstes Paul III mit seinen Nepoten wegen eines Streits mit ihm liegen zu lassen und ohne jede Belohnung nach Venedig zurück zu kehren, um das Bild nie zu vollenden. Das heftige Rot des Tisches in dem Bild verrät, dass es eine Untermalung ist, der noch eine oder mehrere Farbschichten hätten folgen müssen. Untermalungen waren, anders als heute, der übliche - sehr schwierige - Weg, das angestrebte Kolorit zu erreichen.

Die "Mona Lisa" des Leonardo da Vinci - die Italiener sprechen von der "Gioconda" - ist sicher das bekannteste Porträt der Welt. Die Leitung des Louvre musste das Bild hinter dickem Panzerglas verstecken und eine weite Absperrung errichten, um das Werk vor dem übergrossen Andrang der Massen zu schützen. Es ist fast unmöglich, an die Abschränkung zu gelangen, so dass kaum jemand das Bild wirklich betrachten kann. Die grossartigen Tizians in unmittelbarer Umgebung der "Gioconda" finden kaum Beachtung. Erasmus von Rotterdam, der Autor der Schrift "Lob der Torheit", war ein Zeitgenosse Leonardos und Tizians.

Michelangelo liebte den Meissel mehr als den Pinsel. Sein häufig in Kriege verwickelter zeitweiliger Brotherr, Papst Julius II, liess ihn sein Standbild meisseln, als er die Stadt Bologna erobert hatte. Die Statue, über dem Portal der Hauptkirche S. Petronio angebracht, überlebte nicht lange. Die Bürger holten sie herunter und zerstörten sie, als sich die politische Wetterlage für sie wieder gebessert hatte. Und das Abbild dieses Papstes, das sein Riesengrabmal in St. Peter hätte krönen sollen, wurde nicht einmal angefangen.

Michelangelos Skulpturen, ganz überwiegend unfertig - das "non finito" erklärt sich bei diesem grossen Geist keineswegs nur aus äusseren Gründen - galten bald nur noch seiner sich immer mehr vertiefenden Frömmigkeit. Die Gegenreformation kündigt sich an.

Die Hochrenaissance mit ihrem Mittelpunkt, dem päpstlichen Hofstaat in Rom, galt immer, ob zu Recht oder zu Unrecht, als der Höhepunkt der abendländischen Kultur und Kunst. Sieht man einmal die Zeitebene an, so zeigt sich, dass die Epoche kaum mehr als 20 Jahre umfasste. Legt man den Beginn ins Jahr 1500, als Bramante mit seinem "Tempietto" den ersten konsequent an der Antike orientierten Bau errichtete, so sind schon in den 20er Jahren des 16. Jhdts. deutliche stilistische Veränderungen festzustellen. Die jungen Künstler sehen, dass sie die Grossen der Hochrenaissance nicht erreichen können. Mit Raffael, Leonardo, Michelangelo und Tizian erhalten zum ersten Mal in der nachmittelalterlichen Kunstgeschichte, vielleicht der gesamten abendländischen Geschichte überhaupt, Kunstschaffende den Status, nicht mehr Kunsthandwerker sondern Künstler, Geistesarbeiter zu sein, zu den grössten Geistern ihrer Zeit zu gehören.

Ihre jungen Nachfolger versuchen sich zu profilieren, indem sie die Lehren dieser unerreichbaren, in den Kunst-Olymp versetzten Grossmeister: das an der Antike orientierte Ideal vom in sich ruhenden, harmonisch ausgeglichenen Menschen, in dem Körper, Geist und Seele im Einklang sind, absichtlich missachten, den Aufbau eines Bildes, seinen Farbklang neu zu erfinden suchen. Es beginnen die vielen Jahrzehnte, die man in der Kunstgeschichte mit dem Begriff Manierismus belegt. Die Epoche umfasst einen viel längeren Zeitraum als die Hochrenaissance. Erst gegen Ende des Jahrhunderts läutet wie aus dem Nichts kommend, fast ohne Vorbereitung, der Maler Caravaggio ein neues Zeitalter der Malerei ein: den Barock.

Natürlich gibt es auch in der langen Periode des Manierismus grosse Kunst, auch grosse Porträtkunst. Mehrere lokale Schulen lassen sich unterscheiden: Florenz, die Niederlande, der Kaiserhof mit seiner damaligen Residenz Prag. Der florentinische Manierismus eines

Bronzino, Pontormo, Parmigianino und anderer zeitigt vielleicht in besonderem Masse hervorragende Porträts: die von Kaiser Karl V, dem Beherrscher Europas und Oberhaupt des habsburgischen Reiches, "in dem die Sonne nicht untergeht", zu Grossherzögen erhobenen Medici-Fürsten und ihrer Entourage im Besonderen. Noch immer stellen religiöse Themen den Hauptanteil an Malerei, aber das Porträt ist fester Bestandteil in der Ikonographie auch der kommenden Jahrhunderte.

Der Adel beginnt, in seinen Herrensitzen Galerien ihrer Vorfahren einzurichten. Je mehr Generationen sich an den Wänden wiederfinden, um so mehr wächst der Stolz der Familie. Da grosse Maler in der Leistungspyramide, die sich auch in der Kunst findet, eher selten, weniger begnadete Meister des Pinsels dagegen häufig sind, bleibt in der Breitenwirkung die Porträtkunst nicht immer auf höchstem Niveau. Spezialisten dieser Gattung bedienen nun den weithin verstreuten, aber zahlreichen Adel, und ihre Werke erfreuen das Gemüt des Hausherrn und ermüden die Augen des Besuchers.

Unter den Grossen der Malerei, die auch im Porträt ihr Genie beweisen, seien einige herausgegriffen: Poussin, der führende Klassizist seines Landes im 17. Jhdt., lebt in Rom. Als man ihn zwingt, in den Dienst seines Königs Ludwig XIII zu treten, findet er schnell einen Weg, wieder in seine Wahlheimat zurück zu kehren. Er ist freier Künstler und will es bleiben, lebt von Freunden, die ihn mäzenatisch unterstützen. Die beiden Fassungen seines Porträts von einem dieser Freunde beschäftigen noch heute die Kunsthistoriker auf der Suche nach ihrer symbolischen Bedeutung. Velasquez ist Hofmaler am habsburgischen Königshof in Madrid. Er malt die königliche Familie und die Granden des Landes. Sein Landsmann Goya tritt in viel späterer Zeit, gegen Ende des 18. Jhdts., sein Erbe an. "Goya erweist sich als grandioser Menschenkenner. Hunderte von Porträts vermitteln eine Lebensnähe, die hier auf diskrete Weise individualisiert ist. Der Reigen der Gemälde und Zeichnungen führt vom Personal des Königshofs über die Adelsfamilien zu den Politikern, Soldaten und Kirchenleuten und vom Kreis der Freunde und Gönner bis in die Intimitäten der Familie" (Martin Meyer). Seine aristokratischen Modelle besitzen noch die gleiche rätselhafte Aura, die wir im 17. Jhdt, im "siglio d'oro", in den jungen Märtyrerinnen von Zurbaràn finden. Doch in seiner Grafik durchleuchtet er die Abgründe des Menschlichen: homo homini lupus.

Eine neue höchst wichtige Spielart des Porträts zeigt sich in der Barockzeit, vielleicht schon früher, ich finde keine Daten dazu: das Selbstporträt. Die Renaissance - wir sprachen davon - hat den Wert des Individuums, der Persönlichkeit wiederentdeckt. Der Kunsthandwerker wird zum Künstler, zum Geistesarbeiter. So beginnt er auch, seine eigene Persönlichkeit der Darstellung wert zu finden, benutzt sein Handwerk nun auch, um ohne Auftrag und ohne Lohn sich selbst zu erforschen und darzustellen, will nicht nur Kunstlieferant sein. Denken wir an Rembrandt, neben Franz Hals und Jan Vermeer van Delft die grösste Erscheinung in der - durch den glänzenden wirtschaftlichen Aufstieg des nunmehr von Habsburg befreiten Landes nur notdürftig erklärbaren - Blüte der Malerei im Holland des 17. Jhdts. Seine über Jahrzehnte sich erstreckende Reihe von Selbstbildnissen hat nicht ihres gleichen.

Zu den Werken des wunderbaren Jan Vermeer: unter den gerade einmal 36 Bildern, die die Forschung als Originale anerkennt, gibt es zwei Stadtlandschaften; alle übrigen stellen Menschen dar, eine oder zwei Personen, von seinen zwei frühen Historienbildern einmal abgesehen. Man glaubt zu wissen, dass meist seine Frau und die Töchter ihm als Modelle gedient haben. Das "Meisje met de parel" im Den Haager Mauritshuis: für mich ein Jahrtausend-Werk. Von den früheren Spekulationen um Symbolisches in seinem Werk wird mangels Beweisen heute kaum noch gesprochen.

Eine Besonderheit in Holland ist das Gruppenporträt. Korporationen halb-militärischer Art, Ärzteschaften, Vorsteher sozialer Einrichtungen lassen sich als Gruppe porträtieren. Frans Hals malt in Haarlem die Vorsteherinnen des Altersheims in einer Sinfonie von Schwarzttönen, die sehr viel später noch seinen Landsmann van Gogh ins Schwärmen bringen. Rembrandt übertrumpft alle, auch sich selbst in diesem Bildtypus, mit seiner "Nachtwache", nach der jahrelangen Restaurierung und Neuordnung des Amsterdamer Rijksmuseums noch immer der absolute Mittelpunkt des Hauses.

Im Frankreich des 18. Jhdts. gibt es für Porträtmaler, die es verstehen, den Mitgliedern des Adels malerisch zu schmeicheln, gute Verdienstmöglichkeiten. Doch eine Idealisierung des Menschen im Sinne Raffaels, im Sinne des Humanismus der Renaissance oder die Nobilitierung der Persönlichkeit im Sinne Tizians, daran ist nicht mehr zu denken. Es bleibt nur die Erinnerung an eine Hoch-Zeit der europäischen Kultur. Die geistige Verflachung, überdeckt durch berückend gemalte Scheinwelten, ist unübersehbar; die Revolution kündigt sich an. Auch Watteau, der Régence-Meister, unerreicht in der Erfassung von sensiblen Gefühlsregungen, malt mindestens einmal ein Porträt. Und sein überraschend grossformatiger rätselhafter "Gilles" im Louvre, eine Commedia dell'arte-Figur, ist er nicht ein verstecktes Selbstporträt?

Die Unabhängigkeit des Kunsthandwerkers von der Bindung an einen Brotherrn, von der Kirche, einer Stadt oder einem Fürsten, gab es - nicht nur, aber auch - bereits im Mittelalter. Duccio oder Giotto waren Leiter einer Werkstatt, die auf Aufträge angewiesen war, um zu überleben. Michelangelo war nur zeitweise Angestellter der Päpste. Die Leitung im Bau der Peterskirche übernahm er nur unter der Bedingung, nicht dafür bezahlt zu werden; diese Arbeit war für ihn Gottesdienst. Noch Rembrandt hatte eine Werkstatt, je nach Auftragslage grösser oder kleiner. Doch seine Angestellten waren zugleich Schüler, die er ausbilden wollte und musste. Werkstatt und Schule in einem: das war schon im Mittelalter nicht anders.

Doch spätestens im 19. Jhd. wird der Maler, der Bildhauer zum Einzelkämpfer. Das Tafelbild in handlichem Format oder eine einzelne Skulptur brauchte keine Mitarbeiter mehr. Das hatte sein Gutes. In Produkten aus den Zeiten der Werkstattarbeit ist es oft schwierig, die Hand des Meisters von der der Gesellen zu unterscheiden. Schlimmer als das: häufig, um nicht zu sagen: immer leidet die Qualität einer grösseren Arbeit daran, dass der Meister, im allgemeinen seinen Gesellen qualitativ überlegen, nur einen Teil des Werkes mit eigener Hand erstellen konnte. Die wenigen erhaltenen Freskenzyklen, von karolingischer Zeit an bis

ins Cinquecento, aber auch noch die Werke Rembrandts und Rubens' stellen die Kunstwissenschaft in dieser Hinsicht vor grosse, wohl nie ganz zu lösende Probleme. Michelangelo ist wie so häufig die grosse Ausnahme. Die Decke der Cappella Sistina im Vatikan hat er, ungeduldig mit der Arbeit seiner Werkstatt, unglaublicherweise im Alleingang gemalt.

Für das 19. Jhdt. entfallen diese Probleme zumindest weitgehend, und damit natürlich auch für die Kunst des Porträts. Ingres, Haupt des französischen Klassizismus und Gegenspieler der Romantiker mit Delacroix an der Spitze, malt, Raffael vor Augen, mit unnachahmlicher Genauigkeit im Handwerklichen, aber in krassem Gegensatz zu seinem grossen Vorbild seine von der Revolution hochgespülte Klientele der "nouveau riches" und ihre Frauen ohne alles Erbarmen mit ihrer ganzen geistigen Durchschnittlichkeit.

Doch mehren sich nun die Zeichen, bei Degas, Manet, Toulouse-Lautrec, bei den nachfolgenden Generationen sowieso, dass die Porträtierten, oftmals Berufsmodelle, häufig auch Freunde und Verwandte, nur noch Mittel zum Zweck sind: Mittel, um ein Motiv für ein Bild zu haben, in dem die menschliche Figur, auch mehrere Figuren zugleich, Ausgangspunkt, aber nicht Zielpunkt der Komposition ist. Das Genre Porträt kommt in eine neue Phase, in der der Begriff mehrdeutig, schwammig, zweifelhaft wird. Nun erhält das Modell das Geld, nicht mehr der Maler. Der Mensch war immer das wichtigste Motiv in den bildenden Künsten; Degas und Manet sind Grossstädter, sind täglich von Menschen umgeben, wie können sie auf die menschliche Figur in ihren Werken verzichten; doch muss das Bild deshalb immer auch ein Porträt sein?

Im Beiblatt zur Ausstellung "Edgar Degas - Die Porträts" im Kunsthaus Zürich 1994/5 schreiben die Autoren FB/MK: "Im Zeitalter des Impressionismus war Degas neben Manet der grosse Figurenmaler...Er war der Pariser Künstler par excellence, der seine Vorlagen nicht im Freien fand, sondern seine Ideen im Atelier und angesichts des Menschen entwickelte und aus der Erinnerung heraus arbeitete. Ihn lockte das Werk, welches das "Leben nachvollziehen" konnte. Das Porträt hatte deshalb in erster Linie zur Aufgabe, den *modernen* Menschen zu definieren...In diesem Sinne führte Degas' Bestreben immer mehr zur Malerei als solcher hin, vom "Bildnis zum Bild", vom Abbild zur Erfindung einer neuern Wirklichkeit, wo das psychologische Feld des Modells schliesslich zu einem innerkünstlerischen Ereignis wird und mehr über den Maler als das Gemalte auszusagen beginnt".

Auch Degas' grosse Zeitgenossen wie Manet oder Toulouse-Lautrec kann man, meine ich, in diesem Text wiederfinden. Manets "berühmtestes Werk" (Sandra Orienti), die "Olympia", heute im Musée d'Orsay, ist sie ein Porträt? Ja und nein. Das Modell, Victorine Meurent, eine Frau aus einfachen Kreisen, kein Berufsmodell, aber mit Manet so gut bekannt, dass sie öfters für ihn Modell sass, ist sicher relativ genau wiedergegeben. Aber dem Künstler ging es um ganz anderes. In jungen Jahren hatte er in den Uffizien Tizians berühmte "Venus von Urbino" kopiert, eines von vielen Bildern, in denen sich das Verlangen des Auftraggebers,

einen schönen Frauenakt zu besitzen - wir sind in der Renaissance - gut als Venus kaschieren liess. Manet möchte unter deutlichem Bezug auf Tizian, aber auch auf Goyas "Maja desnuda", seine moderne Version dazu liefern. In einer Zeit, in der sein Freund Emile Zola, engagierter Verteidiger der modernen Malerei, auch der Malerei Manets, vor allem auch Autor des Romans "Nana", einem Schlüsselwerk des Naturalismus in der Literatur, in einer solchen Zeit war voraussehbar, dass die "Olympia", offenbar eine Prostituierte darstellend, zum Skandalwerk geriet. Manet, tief in der Geschichte der Malerei verwurzelt: seine Ideen konnten von der Öffentlichkeit nicht verstanden werden.

Ein ähnliches Schicksal, zum Skandalbild zu geraten, hatte ein weiteres Meisterwerk Manets: Das "Déjeuner sur l'herbe", heute ebenfalls im Musée d'Orsay. Der Maler bezieht sich auf eine Zeichnung von Raffael und auf das noch immer rätselhafte, sich im Louvre befindende "Ländliche Konzert", das teils Giorgione, teils seinem Freund Tizian zugeschrieben wird. Wieder posiert die Meurant als Akt, die anderen, bekleideten Personen werden von Freunden Manets dargestellt. Auch dieses Bild entsprach nicht den Vorstellungen der Zeit von einer bürgerlichen Idylle, die es natürlich gar nicht sein wollte. Wenn sich auch Porträts in dem Bild finden, so war die Zielsetzung des Malers doch eine ganz andere.

Das ebenfalls mit Recht sehr berühmte Bild "Un bar aux Folies-Bergère", heute in der Londoner Tate Gallery, zeigt eine Barfrau, die die ganze Höhe des Bildes einnimmt. Ein Porträt? Für das vollständig im Atelier entstandene Bild posierte die junge Geliebte von Manets erstem Biographen. Ihr stumpfer Blick, der ganz ins Leere geht, verrät, dass es dem Maler nicht um sie ging. Vielmehr darum, hinter dem Modell im Spiegel das Innere des Cabarets und vor ihr auf der Bar ein unglaublich rassisches stillebenhaftes Beieinander von Flaschen, Gläsern und Blumen malen zu können.

Auch Toulouse-Lautrec, Wahlpariser mit einem erbarmungswürdig traurigen Schicksal, malt nahezu ausschliesslich Menschen aus seinem Umfeld: Prostituierte, Freunde, die Kundschaft der Cabarets auf dem Montmartre. Manche Bilder sehen wie Porträts aus, aber sind sie es? Er zeigt seine Umwelt, notiert die Wirklichkeit wie ein Reporter, aber aus der Sicht des Aussenseiters: erbarmungslos, grotesk und genial; für wenige Jahre, der Alkohol muss ihm helfen, dieses Leben möglichst bald zu beenden.

Für die Impressionisten war das Porträt nicht unbedingt ein naheliegendes Thema. Renoir jedoch, sowieso unter seinen Impressionisten-Freunden in einer gewissen Aussenseiterrolle - er benutzte gern Schwarz, was der Ideologie, nur Spektralfarben zu verwenden, gar nicht entsprach - verschloss sich auch keineswegs dem Porträt. Das Bildnis der Madame Clapissou im Art Institute Of Chicago ist die zweite Version eines Porträts-Auftrags. In der ersten hatte der Maler, hier ganz Impressionist, sein Modell von Blumen umgeben auf eine Bank im Garten gesetzt. Das gefiel dem Ehemann gar nicht; er refüsierte das Bild, da es nicht seinen Vorstellungen von einem Porträt entsprach. Renoir bequeme sich zu einer zweiten Version, die die junge Frau nun in einer konventionellen Pose zeigt. Trotzdem ist auch dieses Bild durch den Zusammenklang des tiefen Blaus des Kleides mit dem erlesenen Gelb der

Handschuhe und den unnachahmlich zarten, zärtlichen Modulationen des Inkarnats ein Meisterwerk, wie es in diesem Sinn wohl nur im Frankreich dieser Jahrzehnte möglich war. Der gleiche Künstler, der im Alter die immer gleichen rosaroten vollschlanken sechszehnjährigen Provençalinnen malte; wie ist das möglich.

Auch die Vorbereiter der Moderne: Cézanne, van Gogh und Gauguin malen Porträts; auch Selbstporträts. Bei Cézanne hat das Modell, oftmals seine Frau, nur die Funktion, zu einem strengen Bildaufbau zu kommen. Persönliches, Erkundung des Inneren des Modells findet nicht statt. Von van Goghs gibt es viele Porträts; nicht alle beeindrucken gleichermaßen, manche werden von der Forschung auch in ihrer Eigenhändigkeit in Frage gestellt. Aber es gibt ergreifende Darstellungen von den wenigen einfachen Menschen, die im Arles der Jahre 1888 bis 90 mit diesem armen, halbverrückten Maler aus dem Norden Umgang hatten. So das Porträt des Pastors Patience Escalier im Kunsthaus Zürich, oder die Bilder des Landbriefträgers Joseph Roulin und seiner Frau, die dem Maler mehrfach Modell sassen, oder das unglaublich entzückende Porträt eines jungen Mädchens, als "La Musmé" bekannt.

Und Modigliani mit seinen jungen traurigen Frauen mit erloschenem Blick: sind das Porträts? Auftragsarbeiten sind es sowieso nicht. Der Maler gibt sein eigenes tieftrauriges, der Hoffnungslosigkeit verfallenes Innere wieder, nicht das seiner Modelle.

Für das 20. Jhdt. sollen die beiden Grossmeister der Zeit sprechen: Matisse und Picasso, Konkurrenten und doch, je älter sie wurden, einander immer unentbehrlicher. Für beide ist der Mensch das wichtigste Thema, aber nicht unbedingt sein Porträt. Matisse hat im Gegensatz zu seinem Freund nie ohne Modell gearbeitet: seine Frau, seine Tochter Margot, seine spätere Lebensgefährtin und häufig Berufsmodelle mussten ihm zu Diensten sein. Manchmal arbeitete er über Jahre mit dem gleichen Modell, wie im Fall der in Paris lebenden Italienerin Laurette, die, im Kunsthaus Zürich zu sehen, die Vorlage für den farblich ganz unerklärlich schönen grossformatigen Akt lieferte. Die Geschichte des Porträts der deutschen Malerin Dora Moll zeigt, was für Matisse dieser Begriff bedeutete. Die berühmte Gertrude Stein war samt Bruder, Schwager und Schwägerin aus den USA nach Paris gekommen, um die Avantgarde der Malerei kennen zu lernen. Matisse und Picasso, beide noch keineswegs arriviert, aber in der Szene als führende Talente schon angekommen, gehörten natürlich zu den Künstlern, die bei ihr aus und eingingen. Die Steins schlugen Matisse, älter als Picasso und in Gegensatz zu diesem auch mit einer starken theoretischen Ader begabt, vor, eine Schule zu gründen, um sie und andere in der modernen Malerei zu unterrichten. Matisse fand Gefallen an der Idee, und die Schule kam zustande. Das deutsche Maler-Ehepaar Moll, ebenfalls in Paris, um hier im Zentrum der Moderne zu lernen, nahm an den Vorlesungen teil. Die Molls baten Matisse um ein Porträt von Frau Greta Moll. Es gab eine Reihe von Sitzungen, ohne dass das Werk beendet war. Matisse wurde bei einem Besuch des Louvre von einem Porträt Veroneses' so beeindruckt, dass er die Ideen, die er in diesem Bild fand, sofort auf das halbfertige Porträt der Greta Moll übertrug, so dass die Auftraggeberin sich nun kaum wiedererkannte und nur aus Höflichkeit das Bild schliesslich akzeptierte. Es ging dem Maler also keineswegs um ein Porträt seiner Schülerin, sondern

vielmehr um ein Bild. Aber als Ausgangspunkt seiner Arbeit brauchte er ein Motiv. Das Endergebnis entstand dann durch seine gedankliche Arbeit und war unvorhersehbar. Das "Porträt" seiner Tochter Margot im Kunsthaus Zürich von 1907 - Matisse hatte eine enge Bindung an seine Tochter - gibt das Gesicht nur mit drei, vier schnellen Strichen. Auch hier geht es um ein Bild, nicht um ein genaues Abbild seiner Tochter. Sie ist nur Ausgangspunkt eines geistigen, eines künstlerischen Prozesses mit dem Ziel, eine Leinwand so zu gestalten, dass der Maler in formaler und farblicher Hinsicht das Ergebnis akzeptieren kann.

Blättert man in Bildbänden und Katalogen von Picasso, so wird klar: die Anzahl der Skizzen, Zeichnungen, Grafiken, Bilder und Skulpturen, die sich in einer unerhört breiten Skala von strenger altmeisterlicher Abbildhaftigkeit bis zur Unkenntlichkeit deformiert mit der menschlichen Gestalt befassen, und es geht fast nur um den Menschen bei ihm, ist unübersehbar. Doch der Begriff Porträt will nicht recht passen. Man gewinnt den Eindruck, dass ihm dieses Wort nichts bedeutete. Seine vielen Gefährtinnen, Freundinnen, auch zwei Ehefrauen gab es, wurden stets als Modell benutzt; sie waren halt da, waren Teil seines Lebens. Ihre Gesichtszüge oder einzelne Merkmale davon sind manchmal erkennbar, manchmal auch nicht, abhängig natürlich auch von dem Grad der Deformierung, der er die menschliche Gestalt aussetzte. In späteren Jahren scheint Picasso meist ohne Modell gearbeitet zu haben; die Gesichtszüge seiner Lebensgefährtinnen kannte er eh auswendig. Seine spätesten Werke sind nur noch mit schnellem breiten Pinsel hingesezte Kürzel menschlicher Formen; Physiognomisches, der Einzelmensch hat keine Bedeutung mehr.

Aber halt: in seinen ersten Jahren in Paris bekam er doch einmal einen echten Porträtauftrag; von Gertrude Stein im Winter 1905/6. Man spricht von 60 Sitzungen, ohne das ein Ende abzusehen war. Picasso löschte zuhause das Bild, bevor er mit seiner damaligen Lebensgefährtin sich für mehrere Monate in das Dorf Gosol in den spanischen Pyrenäen zurückzog. Nach seiner Rückkehr im Herbst 1906 malte er das Bild aus dem Kopf, in dem gern als protokubistisch bezeichneten Stil, den Picasso unter dem Eindruck afrikanischer Masken entwickelt hatte, die in Paris im heute als Musée de L'Homme bekannten Völkerkundemuseum zu sehen sind. Ein Jahr später war er nach unzähligen Skizzen und Versuchen bei dem spektakulären grossformatigen Bild der "Desmoiselles d'Avignon" angelangt, in dem die fünf dargestellten Prostituierten afrikanische Masken anstelle von Köpfen tragen sollten. Die Forschung spricht "von einem echten Bruch mit der Vergangenheit, sowohl in Bezug auf das eigene Schaffen als auch insbesondere auf das der gesamten europäischen Tradition seit der italienischen Renaissance" (Fiorella Minervino). Picassos Umgebung, selbst sein neuer Freund Braque waren entsetzt. Picasso hat das Bild nie vollendet, es blieb lange als Fragment in seinem Atelier. Die nun beginnende Zusammenarbeit mit Braque, die den Kubismus hervorgebracht hat, hatte viel mit Cézanne, aber nichts mehr mit Afrika zu tun. Gertrude Stein, um auf ihr Porträt zurück zu kommen, hat später, 1938, geschrieben: "Ich war und ich bin heute noch zufrieden mit diesem Bildnis. Für mich bin ich es; und es ist das einzige meiner Bildnisse, das immer mein Ich darstellt".

1946 malt Picasso seine neue, 40 Jahre jüngere Geliebte Françoise Gilot als Pflanze, als Blume in leicht abstrahierter Form. Das Bild wurde unter dem Namen "La Femme-fleur" sehr berühmt. Für einmal entzückte der Maler sein Publikum. Das lag eigentlich nicht in seiner Natur; allenfalls in der Grafik lassen sich, wenn man will, entzückende Arbeiten finden. Die "Femme-fleur" ist sicher eine Liebeserklärung des Alternden an seine junge Lebensgefährtin; ist sie auch ein Porträt? Françoise Gilot beschreibt in ihrem Buch "Leben mit Picasso" sehr detailliert die Entstehung dieses Bildes: es war kein Schnellschuss aus dem Augenblick heraus. Im Gegenteil erstreckte sich die Arbeit, für die seine Freundin nur anfänglich kurze Zeit Modell stehen musste, mit sehr vielen Zwischenlösungen über eine ganze Reihe von Tagen. Zuerst entstand eine sitzende Frau auf der Leinwand. Dann kam die Idee, seine junge Gefährtin als Pflanze zu malen, und davon kam er nicht mehr los, er fand kein besseres Gleichnis für sein Vorhaben. Das Endprodukt war dann das Ergebnis harter gedanklicher Arbeit. Haben wir es also mit einem Porträt zu tun? Ich meine: ja. Das Schöpferische ist das Wesentliche. Die Kunst ist es, die uns fasziniert und unser Leben begleitet, nicht die Begriffe. Sie sind nur Hilfsmittel der Kunstwissenschaft, müssen sich den Zeiten anpassen, und notfalls muss man sie halt über Bord werfen. Wer allerdings die Begriffe eng fasst, sie auf bestimmte Zeiten bezieht, der wird sagen müssen: nein, kein Porträt. Picasso hätte zu dieser Frage wohl nur mit den Schultern gezuckt. Es wäre ihm gleichgültig gewesen, was die Welt zu seinem Bild sagt.

Und wie sieht das Porträt der letzten 50 Jahre aus? Dazu sollte sich nur äussern, wer, anders als ich, die nötige Seherfahrung hat. Mein Freund Thomas Müllenbach, Maler von hohem Grad, durchaus auch mit Porträt-Erfahrung, lange zudem professoral in der Unterweisung des Nachwuchses tätig, nennt mir in Bezug auf das Porträt von heute aus dem Stand ein Dutzend Namen, die jeder Experte für zeitgenössische Kunst auf der Rechnung hat. Als kleine Auswahl seien genannt: Francis Bacon, Lucian Freud, Edward Hopper, Andy Warhol, Chuck Close, Alex Katz; und aus den eigenen Landen: Florian Bühler und Franz Gertsch; auch sich selbst dürfte er durchaus hinzufügen. Die Zeit der gänzlich ungegenständlichen Malerei ist längst Geschichte.

Spätestens seit den Tagen von Man Ray oder Cartier-Bresson oder den Fotografen der Agentur Magnum ist der Malerei - und nicht zuletzt dem Porträt - mit der sich technisch immer noch fortentwickelnden Fotografie ein Konkurrent erwachsen. Das wird sicher auch so bleiben. Auch Zwischenformen beider Medien haben sich etabliert.

Waren es anfänglich menschenähnliche Götterfiguren, die die bildenden Künste haben entstehen lassen, oder dienten abstrahierte Menschen- und Tiergestalten magischen Zwecken, so ist es nun schon lange der Mensch selbst, der, in welcher Stilistik auch immer, im Mittelpunkt des Interesses der Künstler steht. Er wird, Gleichnis seiner Beherrschung der Welt, seine beherrschende Stellung in der Kunst wohl auch nicht mehr abgeben.

Klaus Koenig.

Literatur (Auswahl):

- Kleine Weltgeschichte der Philosophie. W. Kohlhammer Verlag Stuttgart 1955.
- Arnold Hauser: Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst. rowohlts deutsche enzyklopädie 1957.
- In den Reihen "Grands Peintres/I maestri del colore/L'arte racconta/Galerie der grossen Maler", 1963 - 68: Cimabue/Maso di Banco/Pietro Lorenzetti ad Assisi/Gli affreschi di Simone Martini ad Assisi/Piero della Francesca/Pisanello/Van der Weyden/Van der Goes/Leonardo da Vinci/Rembrandt/Hals/Botticelli/Poussin/Goya/Ingres/Gauguin.
- In der Reihe "Forma e colore", Sadea/Sansoni Editori 1964/65: La Maestà di Duccio/Giotto. La Cappella degli Scrovegni.
- Pablo Picasso. Das graphische Werk 1955-1965. Verlag Gerd Hatje Stuttgart 1966.
- In der Reihe "Klassiker der Kunst, " Rizzoli Editore Mailand 1967 - 74: Rembrandt/Frans Hals/Velazques/Edouard Manet/Degas/Toulouse-Lautrec/Van Gogh I + II/Modigliani/Picasso I + II. Reclams Kunstführer Italien: Florenz. 1975.
- Antoine Watteau. Berghaus Verlag Ramerding 1977.
- Roger Lehni:La Cathédrale de Strasbourg. saep 1978.
- The Art Institute Of Chicago: Favourite Impressionist Paintings. Cross River Press 1979.
- Francoise Gilot: Leben mit Picasso. Diogenes Verlag AG Zürich 1981.
- Pablo Picasso. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel: Das Spätwerk 1964-1972. Basel 1981.
- Matisse. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1982/83. Kunsthaus Zürich 1982.
- Georges Duby: Die Zeit der Kathedralen. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1984.
- Watteau. Katalog zur Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand Palais 1984/85. Editions de la Réunion des musées nationaux 1984.
- Klaus Bussmann: Paris und die Ile de France. DuMont Buchverlag, Köln 1986.
- Horst Stern: Mann aus Apulien. Th. Knaur Nachf. München 1988.
- Francoise Gilot: Matisse und Picasso. Eine Künstlerfreundschaft. Knaur 1990.
- Herbert Alexander Stützer: Kleine Geschichte der römischen Kunst. DuMont Buchverlag 1991.
- Herbert Alexander Stützer: Frühchristliche Kunst in Rom. DuMont Buchverlag 1991.
- Milano e i suoi tesori d'arte. Edizioni Muzio, Milano (ohne Jahreszahl).
- A. C. Carpiceci / L. Pennini: Paestum und Velia. Matonti Salerno 1992.
- Alain Erlande-Brandenburg: Notre-Dame in Paris. Verlag Herder Freiburg i. B. 1991.
- Cézanne Gemälde. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen 1993. DuMont.
- Edgar Degas. Die Portraits. Begleittext zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1994/95.
- Manet. Katalog zur Ausstellung in der Fondation Pierre Gianadda 1996.
- Johannes Vermeer. Katalog zur Ausstellung im Mauritshuis Den Haag 1995/96.
- Die Kunst der Burgundischen Niederlande. Hrsg. Birgit Franke/Barbara Welzel. Reimer Verlag 1997.
- Georg Denzler: Das Papsttum. Geschichte und Gegenwart. Beck'sche Reihe 1997.
- Susanne Tschirner: Elsass. DuMont Buchverlag Köln 1998.
- Heinz Götze: Castel del Monte. Prestel 1991.
- Ekkehart Rotter: Apulien. DuMont Buchverlag Köln 2000.
- Jan van Eyck und seine Zeit. Katalog zur Ausstellung im Groeningemuseum Brügge 2002. Belser Verlag Stuttgart.
- Die Kunst der italienischen Renaissance. Hrsg. Rolf Toman. Könemann 2005.
- Henri Cartier-Bresson. Biographie eines Blicks. NZZ Film 2005.
- Bette Talvacchia: Raffael. Phaidon 2007.
- Manierismus. Scala Group S.p.A. Bagno a Ripoli 2011.