

Dagmar Hirschfelder

Rezeption und Fortleben der niederländischen Tronie

Denner, Fragonard, Tiepolo und ihre Zeitgenossen

Bewunderung spricht aus den Worten, mit denen der Kunstgelehrte und Diplomat Christian Ludwig von Hagedorn die Tronies Christian Seybolds beschreibt. In seinem 1755 veröffentlichten «Lettre à un amateur de peinture» notiert er: *Dans plusieurs de ses têtes [...] on admire un finiment qui va jusqu'à l'expression des pores.* (Bei vielen seiner Köpfe ist eine Feinheit zu bewundern, die bis zur Darstellung der Poren reicht.)¹ Tatsächlich verblüffen viele Tronies, die der in Wien tätige Maler seit den 1730er Jahren schuf, durch äußerste Naturtreue, Detailgenauigkeit und mimetische Präzision.² Bei dem «Kopf einer alten Frau mit grünem Kopftuch»³ in der Dresdner Gemäldegalerie etwa kann das Auge des Betrachters jedes Härchen, jedes Fältchen, jede Unebenheit der Haut wahrnehmen (Abb. 15).

Hagedorn vergleicht die Köpfe Seybolds mit denjenigen des in Altona geborenen Malers Balthasar Denner, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum frag-

testen Bildnismaler Norddeutschlands aufstieg. Bereits um 1710 hatte er damit begonnen, Tronies alter Menschen zu malen,⁴ die aufgrund ihrer akribischen Wiedergabe im 19. Jahrhundert als «Poren-Denner» bezeichnet wurden.⁵ Die Forschung sieht in Denners Vorbild den entscheidenden Impuls für Seybolds Hinwendung zu den in subtiler Feinmalerei ausgeführten Tronies,⁶ doch ist Seybold keineswegs als Epigone zu betrachten. Er entwickelte einen eigenständigen Zugang zu der Bildaufgabe sowie ein weites Spektrum maltechnisch unterschiedlich ausgeführter Tronietypen, von äußerst glatt gemalten, idealisierend aufgefassten Köpfen junger Mädchen und Knaben mit porzellanhaft schimmerndem Inkarnat über detailliert wiedergegebene runzlige Greisengesichter bis hin zu lockerer gemalten genrehaften Charakteren.⁷

Die Tronies Denners und Seybolds übten eine hohe Faszination auf Kunstliebhaber und Sammler aus. Besonders eindrücklich verdeutlicht den Erfolg der Werke eine

1 Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent*, Dresden 1755 (Reprint: Genf 1972), S. 338.

2 Zu Seybolds Tronies vgl. zuletzt Lilian Ruhe, *Christian Seybold (Mainz? 1697-Wenen 1768), «Peintre Flamand». Het gebruik van de Hollandse modus door een schilder van tronies en zelfportretten*, in: *Desipentia* 12, Nr. 2, 2005, S. 42-50. – Dies., *Christian Seybold (Neuenhain 1695-Wien 1768) en zijn «Bildnis eines blonden kleinen Mädchens»*, *Nieuwe inzichten omtrent leven en werk*, in: *Desipentia* 15, Nr. 2, 2008, S. 16-29.

3 Öl auf Kupfer, 41,5 × 32,5 cm (Gal.-Nr. 2094).

4 Ruhe 2005 (wie Anm. 2), S. 48 u. Anm. 18, S. 50.

5 Marc Wellmann, *Die Studienköpfe Balthasar Denners (1685-1749). Natur- und Selbstwahrnehmung im Medium extremster Feinmalerei*,

in: Werner Busch (Hg.), *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, München 2008, S. 167-183, hier S. 168. – Vgl. auch Helmut R. Leppien, *Der Bildnismaler Balthasar Denner*, in: Volker Plagemann (Hg.), *Die Kunst des protestantischen Barock in Hamburg*, Hamburg 2001, S. 178-187, hier S. 178-179.

6 Klára Garas, *Christian Seybold und das Malerbildnis in Österreich im 18. Jahrhundert*, in: *Bulletin des Musées Hongrois des Beaux-Arts* 54, 1980, S. 113-137, hier S. 131. – Harald Marx, in: Dirk Gedlich u. a., *Kunst für Könige. Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Köln, Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Wallraff-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Gent u. Köln 2002, S. 282, Nr. 126. – Ruhe 2005 (wie Anm. 2), S. 48.

7 Schon Hagedorn (wie Anm. 1), S. 338, bemerkt, dass Seybold Denner *dans la partie du dessin, & dans le choix des attitudes* übertreffe. – Zu den verschiedenen Tronietypen Seybolds siehe Anm. 2.



15 Christian Seybold, Kopf einer alten Frau mit grünem Kopftuch, um 1747 (?), Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen

durch den niederländischen Künstlerbiographen Johan van Gool überlieferte Episode aus dem Leben Denners:⁸ Zu Beginn der 1720er Jahre schickte Denner den noch heute in Wien bewahrten «Kopf einer alten Frau»⁹ an Kaiser Karl VI. (Taf. 1). Die Tronie hatte bereits auf einer Reise des Künstlers nach Rotterdam und London für Aufsehen gesorgt. Karl VI. erwarb das Gemälde für die Schwindel erregende Summe von 4700 Kaisergulden be-

ziehungsweise 1200 Dukaten und machte Denner damit zum bestbezahlten Künstler seiner Zeit.¹⁰ Die Höhe der Bezahlung lässt sich im Vergleich mit den 100 Dukaten er-messen, die Denner laut van Gool 1713 für das Porträt des Fürsten Alexander Menschikow erhielt.¹¹ Der Kaiser war so begeistert von dem Kopf der Greisin,

dat hy het sleuteltje van het kastje, daer het [dit Kunst-wonder] in was overgezonden, in zyn zak droeg, en niet als in zyn byzyn liet openen; ook had den Brenger van het zelve de genade van ter handkus toegelaten te worden.

dass er den Schlüssel von dem Kasten, in dem es [dieses Kunstwunder] geschickt worden war, in seiner Tasche trug, und ihn nur in seinem Beisein öffnen ließ; auch wurde dem Überbringer desselben die Gnade zuteil, zum Handkuss zugelassen zu werden.¹²

1725 erhielt Denner vom Kaiser den Auftrag, ein männliches Pendant zum «Kopf der alten Frau» zu malen.¹³ Das 1726 vollendete Gemälde befindet sich heute ebenfalls im Kunsthistorischen Museum in Wien.¹⁴

Zwar werden Bilder wie die Köpfe alter Frauen und Männer von Denner und Seybold in Bestandskatalogen und älteren Publikationen häufig als Porträts bezeichnet. Doch handelt es sich, wie die Forschung bereits erkannte, keineswegs um Bildnisse im Sinne der Darstellung bestimmter Individuen, sondern um anonyme (Charakter-) Köpfe, die bestimmte Figurentypen vorstellen und sich von der zeitgenössischen Porträtmalerei auch formal deutlich abheben.¹⁵ Denners Bildnisse etwa zeigen kein vergleichbares Maß mikroskopisch genauer Wiedergabe, sondern zeichnen sich durch eine gefälligere Behandlung insbesondere der Inkarnate aus.¹⁶ Die Porträts erscheinen geglättet und schmeicheln den dargestellten Modellen, die im Unterschied zu den Tronies meist zeittypische Pe-

8 Johan van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunst-schilders und Schilderessen*, 2 Bde., Den Haag 1750/51, Bd. 2, S. 68–71. – Vgl. Wellmann (wie Anm. 5), S. 168–170. – Zu Denners Tronies vgl. ebenfalls Marc Wellmann, *Die Entdeckung der Unschärfe in Malerei und Optik. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2005, S. 194–211.

9 Öl auf Leinwand, 37 × 31,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. GG-675).

10 Van Gool (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 71, zufolge entsprachen 4700 Kaisergulden 5875 holländischen Gulden. – Vgl. Wellmann (wie Anm. 5), S. 169, Anm. 12.

11 Van Gool (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 66.

12 Van Gool (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 71.

13 Wellmann (wie Anm. 5), S. 170.

14 Balthasar Denner, *Kopf eines alten Mannes*, 1726. Öl auf Leinwand, 37 × 31,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv.-Nr. GG-676).

15 Ruhe 2005 (wie Anm. 2). – Wellmann (wie Anm. 5), S. 172–173. – Bemerkenswerterweise setzte Seybold den für Porträts unüblichen Darstellungsmodus seiner Tronies bei der Schöpfung zahlreicher Selbstbildnisse ein und folgte damit letztlich dem Beispiel Rembrandts, der in den 1630er Jahren damit begann, Selbstporträts in der Art seiner Tronies zu malen. – Vgl. Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 163–170. – Zu Seybolds Selbstbildnissen vgl. bes. Garas (wie Anm. 6).

16 Vgl. Harald Marx, in: Gedlich u.a. (wie Anm. 6), S. 250, Nr. 108. – Wellmann (wie Anm. 5), S. 173. – Zu Denners Porträts vgl. auch J.W. Niemeyer, *Denner en Van der Smissen. Twee Hanzeschilders in Holland*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 21, 1970, S. 199–124.

rücken tragen. Die leicht idealisierende Darstellungsweise der Bildnisse steht ganz im Einklang mit der in kunsttheoretischen Traktaten des 18. Jahrhunderts immer wieder vorgetragenen Forderung, weniger vorteilhafte Züge einer Person im Bildnis zu kaschieren und das Modell in möglichst positivem Licht erscheinen zu lassen.¹⁷

Die richtige Beurteilung der Köpfe Denners und Seybolds als Tronies ermöglicht der Blick auf die Tradition, in der die Werke stehen: Bekanntlich schufen niederländische Maler wie Rubens, Rembrandt und Frans Hals bereits im 17. Jahrhundert Köpfe und Brustbilder nach dem Naturvorbild, bei denen die Identität des dargestellten Modells keine Rolle für die Bildaussage spielt.¹⁸ Vor allem in den Nördlichen Niederlanden wurden Tronies als künstlerisch und motivisch reizvolle Phantasiefiguren und Charakterköpfe von zahllosen Historien- und Genremalern produziert und zu vergleichsweise günstigen Preisen auf dem freien Markt verkauft. Vorläufer der neuen Bildaufgabe sind in Studienköpfen beziehungsweise Tronies des 15. und 16. Jahrhunderts zu sehen, die primär werkvorbereitenden Zwecken dienen.¹⁹ Die holländischen Tronies des 17. Jahrhunderts waren dagegen mehrheitlich als selbständige Kunstwerke konzipiert. Dies gilt auch für die Köpfe Denners und Seybolds, die zu hohen Preisen von Kunstliebhabern und Sammlern erworben wurden und nicht etwa Studienzwecke erfüllten.²⁰

Die Werke Denners und Seybolds sind nur ein Beispiel für die vielfältigen im 18. Jahrhundert verbreiteten Formen von Tronies, die in der niederländischen Tradition des 17. Jahrhunderts wurzeln. Am Beispiel der wichtigsten Tronie-Maler des 18. Jahrhunderts soll diskutiert werden, in welcher Weise und aus welcher Motivation heraus der holländische Bildtyp aufgegriffen und fortentwickelt wurde. Hierbei liegt der Fokus auf Gemälden deutscher, französischer und italienischer Künstler, deren Werke im Vergleich mit den niederländischen Vorbildern insbesondere auf ihre spezifische malerische Auffassung hin untersucht werden.

Nachdem Tronies im sogenannten Goldenen Zeitalter der Nördlichen Niederlande ihre höchste Blüte erfahren

hatten, verschwanden sie im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts aus dem Repertoire der meisten Maler. Einer der Gründe hierfür lag im Einbruch des Kunstmarktes zu Beginn der 1670er Jahre.²¹ In dessen Folge gingen die Absatzmöglichkeiten für preisgünstige Gemälde stark zurück, während sich der Markt für hochpreisige Werke hielt, die von wenigen wohlhabenden Sammlern und Mäzenen erworben wurden. Zu diesem teuren Segment gehörten Tronies in der Regel nicht. Ein weiterer Grund ist in dem Geschmackswandel zu sehen, der sich in der zweiten Jahrhunderthälfte vollzog. Die klassizistischen Grundsätze, die sich in der Kunsttheorie ebenso wie in der Historien- und Genremalerei immer stärker durchsetzten, waren mit dem Konzept der Tronie nicht oder nur bedingt vereinbar. Zu den am Ideal der Antike orientierten Wertmaßstäben gehörte eine idealisierende Darstellungsweise ebenso wie die Vermeidung einer individuellen Manier. Beides widersprach wesentlichen Merkmalen von Tronies: der meist veristisch-ungeschönten Wiedergabe der Modelle sowie dem häufig bildbestimmenden, virtuosen Vortrag der künstlerischen Handschrift. Hinzu kommt, dass bei den Käufern vor allem Genrebilder mit Szenen des häuslichen Lebens gefragt waren. Tronies entsprachen jedoch nicht dem Figurenrepertoire der Maler dieser Werke, sondern ähnelten motivisch in aller Regel dem Personal von Historienbildern oder des niederen Genre. Somit gerieten Tronies außer Mode. Bei der Behandlung entsprechender Köpfe und Brustbilder des 18. Jahrhunderts fragt sich also auch, warum die Bildaufgabe wieder auflebte und was die Werke in den Augen der Zeitgenossen attraktiv machte.

Denner und Seybold: Tronies in der Tradition der Feinmalerei

Die Köpfe alter Frauen und Männer von Denner und Seybold führen eine Tradition fort, die auf Jan Lievens und Rembrandt in Leiden zurückgeht. Dort schufen die jungen Maler in den 1620er Jahren unter anderem sehr fein aus-

17 Vgl. etwa Gerard de Lairese, *Grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahler-Kunst in allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch Beweißthümer und Kupferstiche erklärt*, 2 Bde., Nürnberg 1728/30, Bd. 2, S. 7–12, 15. – Vgl. auch Roland Kanz, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 59, Augsburg 1993, S. 64–67.

18 Zu Definition, Typologie, Funktion und Bedeutung von Tronies vgl. umfassend Hirschfelder (wie Anm. 15). – Zur Genese des Bildtyps außerdem jüngst Franziska Gottwald, *Das Tronie – Muster, Studie*

und Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt, Berlin u. München 2011.

19 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 55–72. – Gottwald (wie Anm. 18), S. 27–92.

20 Aus diesem Grund ist ihre Bezeichnung als «Studienköpfe», etwa bei Wellmann (wie Anm. 5), irreführend.

21 Zu den verschiedenen Faktoren, die zum Rückgang der Tronieproduktion führten, vgl. mit weiterer Literatur Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 201–202, 241–244.



16 Jan Lievens, Kopf einer alten Frau mit buntem Kopftuch, um 1630, Kingston/Ontario, Queen's University, Agnes Etherington Art Centre

geführte Greisentrönies, wie Lievens' «Kopf einer alten Frau mit buntem Kopftuch» in Kingston verdeutlicht (Abb. 16).²²

Die minutiöse Oberflächenbehandlung solcher Köpfe wurde in der Folge von Rembrandts Schüler Gerard Dou noch gesteigert. Dessen Schüler und Nachfolger wiederum, allen voran Frans van Mieris d.Ä., übernahmen so-

wohl die Beschäftigung mit Trönies als auch deren feinmalerische Ausführung. Ebenso rekurrten später Denner und Seybold nicht allein auf das Motiv eines isoliert dargestellten Kopfes, sondern auch auf die in Leiden entwickelte detailgenaue Malweise der Werke.

Um 1700 hatte sich die Feinmalerei zu äußerster Perfektion gesteigert und dominierte den holländischen Kunstmarkt. Der glatte, emailartige Farbauftrag ohne erkennbaren Pinselstrich wurde von Malern wie Adriaen van der Werff oder Willem van Mieris virtuos beherrscht und erfreute sich bei Kunstliebhabern und Sammlern international größter Beliebtheit.²³ Demgemäß sind auch die wenigen Trönies, die nach 1670 noch in den Nördlichen Niederlanden geschaffen wurden, meist der Feinmalerei zuzurechnen. Allein in dieser Ausprägung waren Trönies noch mit dem vorherrschenden Kunstgeschmack und den Bedingungen des Marktes vereinbar. Damit leiteten Gemälde wie Godfried Schalckens «Sitzende alte Frau mit Buch und Brille» (Abb. 17) von um 1675/85 zu den Köpfen Denners und Seybolds über.²⁴ Sicher hatte Denner solche oder ähnliche Werke schon gesehen, als er begann, Trönies zu malen. Jedenfalls bestanden zwischen seinem Wohnsitz Hamburg und den Nördlichen Niederlanden enge künstlerische Kontakte, und bereits im Jahr 1714 unternahm Denner seine erste schriftlich verbürgte Reise in die Niederlande.²⁵

Die in den Nördlichen Niederlanden im 17. Jahrhundert begründete Tradition der als eigenständige Bildaufgabe verstandenen Tronie setzte sich am nahtlosesten auf dem Gebiet der Feinmalerei fort, wobei die Werke Denners und Seybolds einen Kulminationspunkt darstellen. Schon die Gemälde Gerard Dous waren von seinen Zeitgenossen aufgrund der Brillanz ihrer malerischen Umsetzung besonders hoch geschätzt worden.²⁶ Und auch die Faszination für die Trönies Denners und Seybolds be-

22 Öl auf Holz, 43,5 × 35 cm (Inv.-Nr. 48-002). – Zu Lievens' Gemälde vgl. zuletzt David A. De Witt, *The Bader Collection. Dutch and Flemish Paintings*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston 2008, S. 190–192, Nr. 114.

23 Zu Entwicklung und Ausprägungen der holländischen Malerei zwischen 1670 bis 1740 vgl. Ekkehard Mai u. a. (Hg.), *Vom Adel der Malerei. Holland um 1700*, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Dordrecht, Dordrechts Museum; Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Köln 2006.

24 Öl auf Leinwand, 81 × 69,5 cm (Gal.-Nr. 1788). – Vgl. Uta Neidhardt, in: Harald Marx (Hg.), *Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie in Berlin. Nach der Flut*, Ausst.-Kat. Berlin, Altes Museum, Leipzig 2002, S. 180, Nr. 78.

25 Van Gool (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 67. – Niemeijer (wie Anm. 16), S. 199–201. – Gerrit Walczak, *Exulanten, Wandergesellen und Bönhasen. Zur Migration von Künstlern zwischen Hamburg und den Niederlan-*

den, in: Nils Büttner u. Esther Meier (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Deutsch-niederländischer Kunst- und Künftlerausaustausch im 17. Jahrhundert*, Marburg 2011, S. 71–90.

26 Zur zeitgenössischen Wertschätzung von Dous Maltechnik vgl. Eric Jan Sluijter, *Schilders van «cleyne, subtile ende curieuse dingen». Leidse «fijnschilders» in contemporaine bronnen*, in: Eric Jan Sluijter u. a., *Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge, 1630–1760*, Ausst.-Kat. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden u. Zwolle 1988, S. 15–55, hier S. 15–29. – Eric Jan Sluijter, *De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993, bes. S. 36, 56–71. – Ronni Baer, *The Life and Art of Gerrit Dou*, in: Ronni Baer, *Gerrit Dou (1613–1675). Master Painter in the Age of Rembrandt*, Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art; London, Dulwich Picture Gallery; Den Haag, Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, New Haven u. London 2000, S. 26–52, hier bes. S. 30–32.



17 Godfried Schalcken, Sitzende alte Frau mit Buch und Brille, um 1675/85, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen

ruhte in erster Linie auf ihrer stupenden Maltechnik. Denner benutzte den Wiener «Kopf einer alten Frau» auf seiner Londonreise sogar als eine Art Probestück, mit dem er sein Können bewies (Taf. 1): Wie van Gool berichtet, brachte die Bewunderung des Gemäldes durch die in Scharen herbeiströmende englische Elite Denner unzählige Porträtaufträge ein.²⁷ Bereits im 17. Jahrhundert hatten junge Maler auf die Herstellung von Tronies gesetzt, um sich auf dem freien Kunstmarkt einen Namen zu machen.²⁸ Hier lässt sich somit eine Parallele in der Verwendung der Werke als Demonstrationsstücke bzw. «Werbemittel» feststellen.

27 Van Gool (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 70.

28 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 240 f.

29 Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762, S. 111. – Das folgende Zitat ebd. – Vgl. bereits Thomas Döring, in: Thomas Döring u. a., Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750, Ausst.-Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1993, S. 114, Nr. 7.

30 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 311 f.

31 Vgl. Wellmann (wie Anm. 5), S. 180.

Auch knüpfen bestimmte inhaltliche Konnotationen der Greisentronies des 18. Jahrhunderts an die ältere Tradition an. Christian von Hagedorn versteht Denners Köpfe alter Menschen als *Ausdruck der sittlich gebildeten Seele*.²⁹ Weiter berichtet er, dass Denners Freund, der Dichter Barthold Hinrich Brockes, ein von dem Maler angefertigtes Brustbild einer alten Frau wie folgt charakterisiert habe: *Ordnung und Reinlichkeit herrschen um sie, und der Anblick des Alters wird dadurch milder und sanft*. In vergleichbarer Weise verband man auch im 17. Jahrhundert tugendhafte Eigenschaften wie Weisheit, Mäßigung, Demut und Frömmigkeit mit Tronies von Greisen und Greisinnen.³⁰ Darüber hinaus vergegenwärtigten die Bilder im 18. ebenso wie schon im 17. Jahrhundert die menschliche Vergänglichkeit,³¹ vermittelten aber möglicherweise auch die Hoffnung auf ein langes, bis ins hohe Alter reichendes Leben. Repräsentieren die Greisentronies also Alter und Würde, so verkörpern die in Seybolds Œuvre besonders zahlreichen Kindertronies Jugend und Unschuld. Sie stehen den Greisenköpfen komplementär gegenüber und entsprechen in ihrer Idealisierung dem lieblichen Schönheitsideal des Rokoko.³² Einige dieser Knaben- und Mädchenköpfe knüpfen an Vorbilder Abraham Bloemaerts und Paulus Moreelses an.³³ Darüber hinaus bestehen motivisch sowie hinsichtlich der porzellanhaft-glatte Wiedergabe der Gesichter Ähnlichkeiten mit den Kindertronies, die Michael Sweerts zwischen 1655 und 1661 malte – ein Zusammenhang, der in der Forschung bisher unberücksichtigt blieb.³⁴

Die Reflexion menschlicher Wahrnehmung bei Denner und Seybold

Trotz der genannten Bezugspunkte unterscheiden sich die Tronies Denners und Seybolds formal wie konzeptionell in signifikanter Weise von ihren niederländischen Vorbildern. In der detailgenauen Wiedergabe der Köpfe gehen die Maler weit über ihre Vorläufer hinaus. Sie steigern

32 Vgl. Ruhe 2008 (wie Anm. 2), bes. S. 19, 22.

33 Gedlich u. a. (wie Anm. 6), S. 279, Nr. 124, 125. – Ruhe 2005 (wie Anm. 2), S. 45.

34 Vgl. etwa das «Mädchen mit Haube» von Sweerts im County Museum in Leicester mit Seybolds «Mädchen mit Schleier» im Kunsthistorischen Museum in Wien. – Abbildungen bei Rolf Kultzen, Michael Sweerts (Brussels 1618–Goa 1664), hg. u. übers. v. Diane L. Webb, Doornspijk 1996, Nr. 101, Taf. 27. – Gedlich u. a. (wie Anm. 6), S. 279 f., Nr. 124. – Zu den Tronies des Michael Sweerts vgl. Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 150–152.

die Maltechnik in ihrer Feinheit so sehr, dass die Gesichter der Modelle geradezu unnatürlich, beinahe wie aus Wachs geformt erscheinen.³⁵ Die kleinteilig-minutiöse Darstellung der Einzelheiten erweckt den Eindruck, als betrachte man die Gesichter mit einer Lupe. In der Realität wären die Fältchen, Runzeln und Hautporen aus einer Entfernung, welche die Betrachtung des ganzen Kopfes als Einheit ermöglicht, nicht so deutlich zu erkennen. Die optische Verschleifung von Details, die ab einem gewissen Abstand des Auges zu einem Gegenstand eintritt, scheint bei den Tronies außer Kraft gesetzt. Sie erzeugen bei aller Naturnähe eine irritierend verfremdende, gleichsam unechte Wirkung, die sich aus der Überschreitung der natürlichen Wahrnehmungsgrenzen ergibt.

Allerdings erntete Denner von dem Klassizisten Johann Joachim Winckelmann nicht so sehr für die Artifizialität seiner Tronies Kritik, sondern vielmehr aufgrund der vermeintlich sklavischen Naturnachahmung, die sich darin zeigt.³⁶ In seinen Schriften empört sich Winckelmann darüber, dass Denner unbedeutende Kleinigkeiten mit übertriebener Detailverliebtheit imitiere statt in Anlehnung an das Vorbild der Antike die Auswahl des Schönen und die Verbesserung des Naturvorbildes anzustreben.³⁷ Tatsächlich erschöpft sich der künstlerische und geistige Gehalt der Werke jedoch bei weitem nicht in der reinen Naturimitation. Sie können im Gegenteil als Ausdruck der Refle-

xion über die Bedingungen menschlicher Wahrnehmung betrachtet werden: Wie in der Forschung bereits für Denner erkannt wurde, thematisieren die «Porenmalerei» in ihren Tronies das an optische Gesetze gebundene menschliche Sehen.³⁸

Der Seheindruck, der sich durch die bildnerische Zergliederung der Gesichter in ihre kleinsten Bestandteile ergibt, entspricht der Wahrnehmung winziger Objekte unter dem Mikroskop. Obwohl Vergrößerungsgläser schon lange bekannt waren und das zusammengesetzte Mikroskop bereits Ende des 16. Jahrhunderts erfunden wurde, etablierte sich die Nutzung von Mikroskopen zu wissenschaftlichen Untersuchungszwecken erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts.³⁹ Ab den 1660er Jahren wurden Mikroskope professionell hergestellt, und etwa zeitgleich begannen Gelehrte mit der Veröffentlichung mikroskopischer Studien. Angefangen bei Robert Hookes «Micrographia» von 1665 über Arbeiten von Jan Swammerdam bis hin zu den Briefen von Antoni van Leeuwenhoek waren entsprechende Publikationen sehr zahlreich und erlebten oft mehrere Auflagen. Im Zuge dieser Entwicklung wurde das Mikroskopieren auch außerhalb gelehrter Kreise zur Mode. Den «mikroskopischen» Blick auf die Welt beförderte darüber hinaus die physikotheologische Literatur, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufkam und im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts auch in Deutsch-

35 Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Wellmann (wie Anm. 5), S. 173–175. – Die Ähnlichkeit der Figuren mit den äußerst lebensecht wirkenden Wachsfiguren und -porträts des 18. Jahrhunderts wird in der Forschung verschiedentlich festgestellt, ohne dass der Analogie jedoch weiter nachgegangen würde, vgl. Harald Marx, in: Gedlich u. a. (wie Anm. 6), S. 282, 284, Nr. 126. – Wellmann (wie Anm. 5), S. 174. – Zu Wachsporträts der Zeit vgl. immer noch grundlegend Julius von Schlosser, Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 29, 1911, Heft 3, S. 171–258, bes. S. 222–241. – Allgemein zur Wachs bilderei der Frühen Neuzeit sowie zur anatomischen Wachsplastik vgl. etwa Johanna Lessmann u. Susanne König-Lein, Wachsarbeiten des 16. bis 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Braunschweig 2002. – Gabriele Dürbeck, Empirischer und ästhetischer Sinn. Strategien der Vermittlung von Wissen in der anatomischen Wachsplastik um 1780, in: Gabriele Dürbeck u. a. (Hg.), Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, Dresden 2001, S. 35–54.

36 [Denner] scheint nur für den Geruch gearbeitet zu haben: denn man muss seine arbeit dem Gesichte so nahe bringen als Blumen. Man wird sie beurtheilen, wie einen kostbaren Stein, dessen Werth der geringste bemerkte Tadel verringert. Die größte Sorgfalt [...] gieng also bloß auf eine strenge Nachahmung des allerkleinsten in der Natur: man scheuete sich das geringste Härchen anders zu legen, als man es fand, um dem schärfsten Auge, ja wenn es möglich gewesen wäre, selbst den Vergrößerungsgläsern das unmerklichste

in der Natur vorzulegen. Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hg. v. Walther Rehm, Berlin 1968, S. 117. – Vgl. auch ebd., S. 155–156. – Zur Kritik an Denner vgl. Leppien (wie Anm. 5), S. 178–179. – Kanz (wie Anm. 17), S. 70. – Daniel Spanke, Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004, S. 176–178. – Wellmann (wie Anm. 8), S. 206–207. – Ruhe 2005 (wie Anm. 2), S. 49–50. – Wellmann (wie Anm. 8), S. 175.

37 Damit trägt Winckelmann letztlich Vorbehalte vor, die zum Standard der bereits im 17. und frühen 18. Jahrhundert gängigen kunsttheoretischen Kritik an der Porträtmalerei gehörten. Letztere wurde als rein mimetische Aufgabe betrachtet, die keine Erfindungsgabe erfordere und überdies an bestimmte Konventionen und Auftraggeberwünsche gebunden sei. – Lairesse (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 1, beispielsweise äußert mit Bezug auf die Porträtmalerei sein Unverständnis darüber, *wie doch jemand seine Freyheit verlassen könne, um sich zu einem Sclaven zu machen [...], damit er sich selbst in allen Mängeln der natur unterwerffe.*

38 Vgl. Kanz (wie Anm. 17), S. 69–74. – Wellmann (wie Anm. 8), S. 207–211. – Wellmann (wie Anm. 5), S. 176–183.

39 Zu Erfindung und Verbreitung des Mikroskops vgl. zusammenfassend Engelhard Weigl, Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit, Stuttgart 1990, S. 68–85. – Heinz Herbert Mann, Optische Instrumente, in: Hans Holländer (Hg.), Erkenntnis – Erfindung – Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 357–407, hier S. 384–387.

land weite Verbreitung fand.⁴⁰ Mit dem Ziel der Gotteserfahrung und -erkenntnis widmen sich die Autoren dieser Gattung der detaillierten empirischen Beschreibung von Naturgegenständen aller Art. Als wichtiges deutsches Beispiel ist Barthold Hinrich Brockes' von 1721 bis 1748 in neun Bänden erschienene Gedichtsammlung «Irdisches Vergnügen in Gott» zu nennen. In Brockes' ebenso akribischem wie emphatischem Benennen der vielfältigen Erscheinungen der Natur sehen Roland Kanz und Marc Wellmann eine Parallele zu der künstlerischen Auffassung, die sich in Denners «Porentronies» äußert.⁴¹ Offensichtlich übertrugen Denner und Seybold eine naturwissenschaftliche Beobachtungsweise, die sich auch in der physikotheologischen Literatur niederschlug, auf die bildende Kunst. Der nahsichtige Blick auf das menschliche Gesicht entsprach dem Bedürfnis der Frühaufklärung nach visueller Aneignung der Welt, danach, die Natur – und damit die Schöpfung Gottes – durch genaue Beobachtung und Deskription des Sichtbaren zu begreifen.

Die Thematisierung des Sehvorgangs äußert sich noch in einer weiteren Eigenschaft der Porentronies. So weisen die Köpfe Denners häufig keine gleichmäßige Detailgenauigkeit auf. Vielmehr kann die Schärfe vom Bildmitelpunkt, also ausgehend von dem im Zentrum stehenden Gesicht zu den Bildrändern hin abnehmen.⁴² Die Formgrenzen werden nach außen hin weicher bzw. verschwommener, so etwa bei Denners «Kopf einer alten Frau» in Wien (Taf. 1). Auf diese Weise imitiert der Maler eine Seherfahrung bei fokussierendem Schauen. Äußerst aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Ankündigung einer Hamburger Gemädelotterie von 1746, die eine Beschreibung von fünf heute nicht mehr erhaltenen Tronies Denners enthält. Darin heißt es, die auf Kupfer gemalten Köpfe gäben durch eine unterschiedlich detailgenaue Ausführung der Einzelheiten den Blick des Betrachters aus verschiedenen Distanzen wieder.⁴³ Die Tronies führ-

ten also die Abnahme von Detailschärfe mit zunehmender Entfernung vor. Auf diese Weise veranschaulichte Denner ein – auch für die Malerei zentrales – Phänomen der optischen Wahrnehmung. Indem er den natürlichen Seheindruck in seinen Tronies allerdings «mikrorealistisch» übertreibt, geben sich die Köpfe als gemalte Bilder zu erkennen und reflektieren damit ihren eigenen Kunstcharakter.⁴⁴

Schon im 17. Jahrhundert wurden dem Betrachter die medialen Eigenschaften eines Gemäldes durch einen besonders expliziten malerischen Vortrag ins Bewusstsein gerufen. Das Konzept vom naturwissenschaftlich exakten Sehen als Mittel der Erkenntnis gehört jedoch der Frühaufklärung an. Empirie und die Reflexion menschlicher Perzeption erhalten mehr Gewicht als Symbolgehalt und allegorische Bedeutung. Das eigentlich Neue und von einigen Zeitgenossen als skandalös Empfundene der Porentronies war nicht der seit Jahrhunderten in der Kunstdliteratur diskutierte Primat der Naturnachahmung. Viel verstörender wirkte zweifellos das aus der Naturwissenschaft abgeleitete sezierende Betrachten, bei dem das Gesicht zum Untersuchungsgegenstand der Ratio, quasi zum wissenschaftlichen Präparat und gleichzeitig zum subjektiv (d.h. durch den individuellen Blick des Künstlers) wahrgenommenen Objekt wurde.⁴⁵ Die ästhetische Beschaffenheit der Tronies im Sinne Wellmanns in erster Linie als Streben nach Gotteserkenntnis und Lob des Schöpfers zu interpretieren, unterschätzt die Modernität des künstlerischen Konzepts der Köpfe und greift meines Erachtens zu kurz.⁴⁶

Das Prinzip der Serie: Die Tronies von Pietro Graf Rotari

Deutlich traditioneller hinsichtlich ihrer künstlerischen Auffassung und thematischen Ausrichtung erscheinen die

40 Weigl (wie Anm. 39), S. 79–85. – Vgl. auch Irmgard Müsch, Der Blick auf die Natur als Gottesbeweis. Johann Jakob Scheuchzers «Kupfer-Bibel» (1731–35), in: Dürbeck u. a. (wie Anm. 35), S. 87–102.

41 Kanz (wie Anm. 17), S. 69–78. – Wellmann (wie Anm. 5), S. 176–179.

42 Thomas Döring führt den Effekt auf den Gebrauch einer Camera obscura zurück, Döring u. a. (wie Anm. 29), S. 112, Nr. 7. – Vgl. auch Wellmann (wie Anm. 5), S. 181 f.

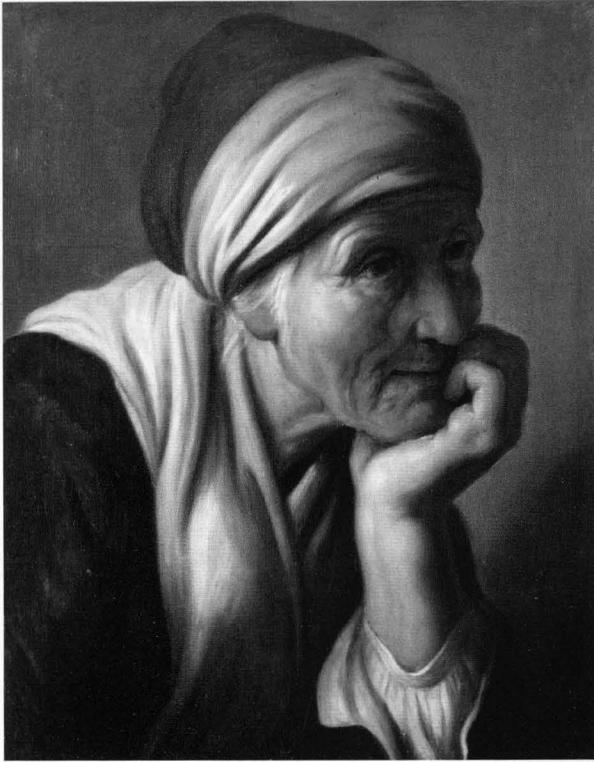
43 *Es hat Balthasar Denner durch viele Zeit und Mühe ein kleines Cabinet in Mahlerey auf Kupfer zum Stande gebracht. Dieses besteht aus fünf (so wohl jungen als alten) Köpfen, wodurch die Haupt-Grade der Distantzen dargestellt werden, und welche anzeigen, wie sich immer mehrere Kleinigkeiten hervorthun, wenn man sich seinem Gegenstande nähert. Diese Distantzen gehen von ohngefähr drei Fuß bis zu einen Fuß, und also zu der allernächsten, welche man nehmen*

kann. Die Ausarbeitung ist folglich bis aufs höchste getrieben, und gleicht den beyden bekannten Köpfen, so sich von Denners Hand in der Wienerischen Gallerie befinden. – Zit. nach Eckart von Sydow, Der Briefwechsel Balthasar Denner's mit dem Herzog Christian Ludwig von Mecklenburg, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, 1921, Nr. 21, 18. Febr., S. 403–408, hier S. 407. – Vgl. bereits Wellmann (wie Anm. 5), S. 180 f.

44 Kanz (wie Anm. 17), S. 71.

45 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Kritik Füsslis, der über Denners Tronies schreibt, ein gemalter Katalog von Runzeln gehört nicht in die Kunst, sondern in die naturgeschichtliche Nachbildung. – Zit. nach Kanz (wie Anm. 17), S. 70.

46 Wellmann (wie Anm. 5), S. 176–183.



18 Pietro Graf Rotari, Alte Frau, das Kinn aufstützend, um 1753/55, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen



19 Pietro Graf Rotari, Mädchen mit schwarzem Spitzenhalsband, um 1753/55, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen

Tronies des Malers Pietro Graf Rotari.⁴⁷ Dieser malte in der Zeit von 1753 bis 1755 zunächst am Dresdner Hof unter August III., dann ab 1756 als Hofmaler in St. Petersburg hunderte von Brustbildern, die als Serien konzipiert waren. Die Gemälde zeigen ein großes Panorama unterschiedlicher Figurentypen, wobei Rotari nicht nur Kleidung und Physiognomien variiert, sondern auch ein weites Spektrum differierender Körperhaltungen und Gefühlsregungen vorführt: Sein Thema sind die Bewegungen des Körpers und der Seele (Abb. 18, 19).⁴⁸

Damit schließt er an praxisorientierte Lehrwerke an, die sich mit den künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten der menschlichen Affekte auseinandersetzen. Die früheste und einflussreichste Abhandlung dieser Art verfasste

47 Zu Rotaris Tronies vgl. Gregor J.M. Weber, «Varie teste» von Pietro Graf Rotari in Dresden, in: *Dresdner Kunstblätter* 42, 1998, Nr. 1, S. 82–90. – Ders., *Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III. Bestandskatalog* anlässlich der Ausstellung im Sempertbau, Dresden 1999, S. 39–48. – Ders., in: *Gedlich u. a. (wie Anm. 6)*, S. 158–178, Nr. 43–66.

48 Zwei ganz unterschiedliche Typen repräsentieren etwa die «Alte

Charles Le Brun mit seiner «Conférence [...] sur l'expression générale et particulière des passions». Das Werk enthält Illustrationen nach Zeichnungen Le Bruns und erschien ab 1696 in zahlreichen Auflagen. Wie Gregor J.M. Weber darlegt, dürfte Rotari durch die Schrift den entscheidenden Impuls für die Schöpfung seiner Tronies erhalten haben.⁴⁹ Gestützt wird diese Annahme dadurch, dass die 1751 in Verona erschienene Auflage des Buches von ihrem italienischen Übersetzer ausgerechnet Rotari gewidmet wurde.

Bereits im 17. Jahrhundert nutzten Künstler Tronies, um ihre Fähigkeit zur überzeugenden Affekt- und Charakterdarstellung zu demonstrieren.⁵⁰ Ganze Serien von Köpfen, die verschiedene Charaktertypen und deren Regun-

Frau, das Kinn aufstützend» (Öl auf Leinwand, 43,5 × 34,5 cm, Inv.-Nr. Mo 2085) und das «Mädchen mit schwarzem Spitzenhalsband» (Öl auf Leinwand, 44 × 35 cm, Inv.-Nr. Mo 2089), Abb. 18 u. 19.

49 Weber 1999 (wie Anm. 47), S. 43–44. – Zu weiteren künstlerischen Vorbildern einzelner Tronies von Rotari vgl. Gregor J.M. Weber, in: *Gedlich u. a. (wie Anm. 6)*, S. 170 f., Nr. 57–60.

50 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 321–334.

gen vorführen, kamen in der Malerei zwar nicht vor, jedoch im Medium der Druckgraphik: Künstler wie Jan Lievens und Michael Sweerts schufen graphische Folgen, die unter meist lateinischen Titeln wie «*Varie effigies*» (Lievens, um 1630) oder «*Diversae facies*» (Sweerts, 1656) unterschiedliche Tronies zeigen.⁵¹ Sie dienten als Zeichenvorlagen, als Motivschatz, aber auch dem Vergnügen und der Instruktion von Kunstliebhabern. Rotaris Vorgehen erweist sich also insofern als durchaus innovativ, als er eine spezifische Form der Graphikserie in die Malerei übertrug. Damit verhalf er Tronies zu neuer Attraktivität und Aktualität: Ihre Produktion in Serien kam dem im 18. Jahrhundert bestehenden Bedürfnis der Fürsten und Adligen entgegen, die Wände ihrer Residenzen und Galerien flächendeckend mit Gemälden zu schmücken.⁵² Zu eben diesem Zweck wurden Rotaris Tronie-Serien verwendet. Aufgrund ihres identischen Formats und des einheitlichen Sujets waren sie besonders geeignet, den erwünschten symmetrisch-dekorativen Eindruck einer Bildertapete zu erzeugen. Das barocke Prinzip der Gemäldehängung förderte auch die Anfertigung von Pendants, da diese gut in die symmetrisch aufgebauten Bilderwände integriert werden konnten. Schon im 17. Jahrhundert kommen wiederholt Tronie-Pendants vor, nicht zuletzt, weil sie zwei einander ergänzende Inhalte verdeutlichen konnten.⁵³ Im 18. Jahrhundert begehen sie noch häufiger, was zweifellos auf die Ausstattungsbedürfnisse der Zeit zurückzuführen ist.

Trautmann und Dietrich: Tronies in «Rembrandts Manier»

Einer der wichtigsten Impulse für die Rezeption der niederländischen Tronie ging von der Rembrandt-Mode des 18. Jahrhunderts aus.⁵⁴ Rembrandts Gemälde und Radierungen waren in ganz Europa, insbesondere in Deutsch-

land, England und Frankreich, in adligen ebenso wie in bürgerlichen Kreisen gefragt. Befördert wurde die Bekanntheit des Holländers durch die weite Verbreitung seiner Radierungen sowie Reproduktionsgraphiken nach seinen Werken. Im Zuge der Rembrandt-Begeisterung verlegten sich viele Künstler darauf, Arbeiten des Meisters zu kopieren, zu variieren oder eigene Bilder in Rembrandts Manier zu erfinden. Bei der Beurteilung solcher Bilder ist zu beachten, dass die Rezipienten des 18. Jahrhunderts einen ungleich weiteren Begriff als die heutige Wissenschaft davon hatten, welche Werke Rembrandt zuzuschreiben oder zumindest als «rembrandtesk» zu bewerten seien.⁵⁵ Das Etikett «Rembrandt» diente gleichsam als Sammelbegriff und konnte mit unterschiedlichsten Werken in Verbindung gebracht werden. Deren Schöpfer mussten nicht einmal zwingend Rembrandts Schüler oder direkte Nachahmer gewesen sein. Ein verbindendes Merkmal wurde in der Helldunkelmalerei gesehen. Für rembrandteske Tronies des 18. Jahrhunderts müssen also nicht unbedingt Werke Rembrandts oder Kopien nach Rembrandt als Vorbild oder Anregung gedient haben. Davon unabhängig lässt die große Zahl der im 18. Jahrhundert europaweit geschaffenen Brustbilder und Halbfiguren, die motivisch und formalästhetisch an die Tronies von Rembrandt und seinem engeren Umkreis erinnern, darauf schließen, dass der Bildtyp der Tronie als genuin Rembrandtsche Kunstform betrachtet wurde. Zudem beschäftigten sich gerade Maler, die um eine möglichst starke Annäherung an das Vorbild Rembrandts bemüht waren, in auffallend großem Umfang mit Tronies. Als wichtige Rembrandtnachahmer, auf die dies zutrifft, sind etwa der in Frankfurt am Main ansässige Johann Georg Trautmann und der Dresdner Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich zu nennen.

In Frankfurter und Dresdner Sammlungs- und Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts lassen sich zahlrei-

51 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 347–349. – Guido Jansen u. Peter C. Sutton (Hg.), Michael Sweerts (1618–1664), Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum u. a., Zwolle 2002, S. 174–178, Nr. P 9–21.

52 Zu diesem barocken Ausstattungsprinzip vgl. etwa Jana Stolzenberger u. a., Barocke Pracht, Hofkultur im 18. Jahrhundert, in: Daniel Hess u. Dagmar Hirschfelder (Hg.), Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 3, Nürnberg 2010, S. 323–335, hier S. 330–335.

53 Vgl. León Krempels Beitrag in diesem Band.

54 Einen nützlichen Überblick zur Rembrandt-Rezeption im 18. Jahrhundert bieten Jeroen Boomgaard u. Robert W. Scheller, Empfindliches Gleichgewicht. Die Würdigung Rembrandts im Überblick, in: Christopher Brown u. a., Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt,

Gemälde, Ausst.-Kat. Berlin, SMPK, Gemäldegalerie; Amsterdam, Rijksmuseum; London, National Gallery, München u. a. 1991, S. 106–123, hier S. 107–113. – Vgl. außerdem Horst Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942 (Reprint: Amsterdam 1983). – Ders., Zur Nachwirkung von Rembrandts Kunst, in: Otto von Simson u. Jan Kelch (Hg.), Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung, Berlin 1973, S. 207–220. – Ina Maria Keller, Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts, Berlin 1981. – Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Der Einfluß Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Wien u. Köln 1983. – Gerhard Kölsch, Johann Georg Trautmann (1713–1769), Leben und Werk, Frankfurt a. M. 1999, S. 123–134.

55 Gerson 1942/1983 (wie Anm. 54), S. 343. – Boomgaard u. Scheller (wie Anm. 54), S. 113.

che Werke, darunter auch Tronies, nachweisen, die Rembrandt zugeschrieben wurden.⁵⁶ Das heimatliche Umfeld bot den Malern somit die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Arbeiten des Holländers oder dem, was man dafür hielt. Trautmanns und Dietrichs Tronies zeigen meist phantasievoll bzw. orientalisierend kostümierte ältere Männer in Brustausschnitt, deren künstlerische Gestaltung sich deutlich an dem mit Rembrandt assoziierten Stil orientiert (Taf. 2).⁵⁷ Charakteristisch sind ausgeprägte Helldunkel-Kontraste, eine plastische Modellierung der Figuren mit stellenweise skizzenhafter Pinselführung und ein warmes, von Braun- und Goldtönen dominiertes Kolorit. Konkrete Vorbilder für einzelne Tronies lassen sich allerdings in aller Regel nicht benennen. Vielmehr erfanden Trautmann und Dietrich offensichtlich eigene Tronies in der Art Rembrandts.⁵⁸ Die bevorzugte Wahl von Orientalen hängt ohne Zweifel auch damit zusammen, dass entsprechende Figuren im Werk Rembrandts allgegenwärtig sind und unmittelbar an seine Kunst erinnerten. Darüber hinaus wird die im 18. Jahrhundert europaweit verbreitete Mode der *turquerie* die Beliebtheit von Orientalen-Tronies erhöht haben.⁵⁹ Exotische Motive waren in Bildender Kunst und Kunsthandwerk, in Literatur, Theater und Musik der Zeit anzutreffen und spielten auch im Alltagsleben, etwa bei Kleidung und Raumausstattung, eine Rolle. Die Orientalen-Tronies lagen somit gewissermaßen im Trend der Zeit.

Die Kunsttheoretiker und -kritiker des 18. Jahrhunderts nehmen meist eine ambivalente Haltung gegenüber Rembrandt ein. Selbst jene Autoren, die seine Kunst wie Christian Ludwig von Hagedorn positiv bewerten, kritisieren bestimmte Aspekte seiner Werke. Insbesondere die fehlerhafte Zeichnung und starke Verdunkelung der Ge-

mälde betrachten sie als Schwächen, die vermieden werden sollten.⁶⁰ Hagedorns Ansicht nach besaß gerade Christian W.E. Dietrich die Fähigkeit, solche Nachlässigkeiten Rembrandts zu korrigieren.⁶¹ Tatsächlich ist bei Dietrich trotz der engen Orientierung an Rembrandt das Streben nach einer spezifischen Art der «Verbesserung» des großen Vorbilds zu beobachten: Dietrich bedient sich in seinen Tronies einer sorgfältigeren, stärker auf korrekte Zeichnung hin angelegten Malweise, als dies bei vielen rembrandtesken Tronies des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist. Er setzt die einzelnen Formen deutlicher gegeneinander ab, betont die Konturen und beleuchtet Details auch in den Randbereichen seiner Bilder.

Die Adaption der holländischen Tronie im Werk Grimous

Eine stilistische Anpassung an den Zeitgeschmack lässt sich auch bei den phantasievoll kostümierten Brustbildern und Halbfiguren des im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in Paris tätigen Malers Alexis Grimou feststellen. Der Vergleich seines «Jungen mit rotem Barett»⁶² in Frankfurt am Main mit der in St. Petersburg bewahrten Tronie eines Knaben⁶³ aus Rembrandts Werkstatt kann dies verdeutlichen (Abb. 20, 21):

Gegenüber der Tronie des 17. Jahrhunderts ist Grimous Malweise deutlich geglättet. Darüber hinaus legt er besonderen Wert auf eine elegante Linienführung und gibt die Formen der Kleidung deutlich plastischer und differenzierter wieder als der ältere Maler. Trotz dieser offenkundigen Unterschiede galt Grimou den Zeitgenossen als Rembrandtist *par excellence*. Der Kupferstecher und

56 Gerson 1942/1983 (wie Anm. 54), S. 304. – Keller (wie Anm. 54), S. 54–55. – Kölsch (wie Anm. 54), S. 134–142.

57 Zu Trautmanns «Brustbild eines Mannes mit Turban» von 1759/62 in Kassel (Öl auf Eichenholz, 25,2 × 21,2 cm, Inv.-Nr. M 1980/1) vgl. Stefanie Haraeus, Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel, Wolftrathshausen 2003, S. 334 f., Nr. 309. – Allgemein zu Trautmanns Tronies vgl. Kölsch (wie Anm. 54), S. 91–94, 156–159. – Zu Dietrichs Tronies vgl. Petra Michel, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und die Problematik des Eklektizismus, München 1984, S. 154 f., 177–180.

58 Anregend können hierbei auch in Frankfurt a. M. und Dresden kursierende Rembrandtnachahmungen anderer Künstler gewirkt haben, etwa radierte Tronies Giovanni Benedetto Castigliones, vgl. Kölsch (wie Anm. 54), S. 158 f. – Ewald Jeutter, Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609–1664 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert, Weimar 2004, S. 208 f.

59 Vgl. Herrmann-Fichtenau (wie Anm. 54), S. 62 f. – Jeutter (wie Anm. 58), S. 172 f. – Zur europäischen Türkenmode insbesondere in der Kunst vgl. etwa Gérard-Georges Lemaire, Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei, Paris 2000. – Beate Dorfey u. Mario Kramp, «Die Türken kommen!» Exotik und Erotik. Mozart in Koblenz und die Orient-Sehnsucht in der Kunst, Ausst.-Kat. Koblenz, Mittelrhein-Museum, Koblenz 2006. – Artikel «Orientalismus», in: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 9, Stuttgart 2009, Sp. 494–508.

60 Zu von Hagedorns Beurteilung Rembrandts vgl. Keller (wie Anm. 54), S. 79–120. – Kölsch (wie Anm. 54), S. 129–133.

61 Keller (wie Anm. 54), S. 116–120. – Kölsch (wie Anm. 54), S. 130–132.

62 Öl auf Leinwand, 78 × 64,5 cm (Inv.-Nr. 241).

63 Öl auf Holz, 67 × 47,5 cm (Inv.-Nr. 724). – Zur Beurteilung des Bildes als Arbeit, die in Rembrandts Werkstatt oder unter seinem Einfluss entstanden ist, vgl. Josua Bruyn u. a., A Corpus of Rembrandt-Paintings, bisher erschienen: 5 Bde., Den Haag u. a. 1982–2011, hier Bd. 2, 1986, S. 703–706, Nr. C 63.



20 Alexis Grimou, Junge mit rotem Barett, 1. Drittel 18. Jh., Frankfurt a. M., Städel Museum



21 Rembrandt-Werkstatt, Junge mit rotem Barett, um 1633, St. Petersburg, Eremitage

Sammler Pierre-Jean Mariette schreibt über ihn: *Il a peint des têtes avec une force de couleur qui lui a mérité d'être regardé comme un second Rembrandt.* (Er hat Köpfe mit einer Farb Gewalt gemalt, die es ihn verdienen lässt, als zweiter Rembrandt betrachtet zu werden.)⁶⁴ Das betonte Helldunkel und verschiedene Kostümelemente wie Federbarett, Halsberge oder Obergewänder mit geschlitzten Ärmeln orientieren sich tatsächlich eng an den von Rembrandt und Lievens eingeführten Tronietypen (Abb. 22). Bei dem Rüschenkragen des Jungen auf dem Frankfurter Gemälde handelt es sich allerdings um ein Accessoire, das im 17. Jahrhundert auf konventionellen Porträts getragen wurde. Die Tracht reich kostümierter holländischer Tronies dieser Zeit rekurriert demgegenüber meist auf die in Nordeuropa im 16. Jahrhundert übliche Kleidung.⁶⁵

Bei vielen von Grimous Figuren in Phantasietracht handelt es sich um Mädchen und Knaben beziehungsweise junge Frauen und junge Männer. In dem bisher ausführlichsten Forschungsbeitrag zu Grimous Werk von 1911 werden die Werke als Porträts beurteilt.⁶⁶ Vor allem die etwas älteren Figuren zeichnen sich mitunter durch einen besonders porträthafter Habitus aus und zeigen stark individualisierte Gesichtszüge. Somit ist nicht ausgeschlossen, dass Grimou Porträts malte, die er in historisierender Weise ausstaffierte. Schon im 17. Jahrhundert hatte sich in Anlehnung an Tronies eine spezifische Form des Kostümporträts entwickelt: Auf den Gemälden erscheinen die Dargestellten in einer für Tronies typischen reichen Phantasietracht, aber ohne identitätsstiftende Attribute, wie sie für Rollenbildnisse üblich waren, auf denen die Porträ-

64 Zit. nach Gerson 1942/1983 (wie Anm. 54), S. 91. - Vgl. auch C. Gabillot, Alexis Grimou, peintre français (1678-1733), in: Gazette des Beaux-Arts 53, 1911, Nr. 644, 646, 647, S. 157-172, 309-323, 412-426, hier S. 311.

65 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 212-215.

66 Gabillot (wie Anm. 64). - Jean-Pierre Cuzin, Jean-Honoré Fragonard. Vie et Œuvre. Catalogue complet des peintures, Fribourg 1987, S. 122, betrachtet die Figuren allerdings als «figures de caractère», études de types d'après nature traités avec un sens subtil du clair-obscur». - Ebenso bewertet Melissa Percival, Fragonard and the Fantasy Figure. Painting the Imagination, Farnham u. Burlington 2012, S. 76-77, die Werke als Phantasiefiguren. Vgl. Anm. 108.



22 Alexis Grimou, Junge Frau mit Federbaret,
1. Drittel 18. Jh., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

tierten bedeutende Personen etwa aus Geschichte, Literatur oder Mythologie verkörpern.⁶⁷ Möglicherweise regte das Interesse der Käufer an rembrandtesken Figuren auf der einen Seite und historisierten Porträts auf der anderen Grimou dazu an, entsprechende Bildnisse zu malen.⁶⁸ Verschiedene Indizien lassen jedoch darauf schließen, dass ein großer Teil seiner phantasievoll gekleideten Figuren nicht als Porträts, sondern als Tronies intendiert war.

67 Vgl. Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 270–305. – Dagmar Hirschfelder, Das bürgerliche Kostümporträt im Werk Rembrandts und seiner Nachfolger, in: Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche. Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin 2009, S. 49–59.

68 Die Tradition des im 17. Jahrhundert verbreiteten Bildnistyps des Rollen- oder Identifikationsporträts setzte sich im 18. Jahrhundert fort. – Vgl. etwa Friedrich B. Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Bde., Worms 1988. – Ders., «Ergetzliche Lust der Diana». Jagd,

So erscheinen die Gesichtszüge der Dargestellten oftmals sowohl idealisiert als auch typisiert. Dabei ähneln die Physiognomien verschiedener Figuren einander in einer Weise, die erkennbar macht, dass der Künstler dasselbe Modell für mehrere Werke herangezogen hat.⁶⁹ Dessen individuelle Züge wandelte er jeweils leicht ab, so wie dies auch im Rembrandtkreis üblich war.⁷⁰ Für einen Bildnisauftrag wäre ein solches Vorgehen ungeeignet gewesen.

Maskerade und Porträt, in: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Symposium in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 31. August bis zum 3. September 1994, Wiesbaden 1994, S. 796–820.

69 Man vergleiche etwa die Gesichter eines «Jungen Pilgers» und der beiden «Jungen» in Dresden und Frankfurt a. M. miteinander; Gabilot (wie Anm. 64), S. 319. – Harald Marx (Hg.), Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Illustrierter Katalog, 2 Bde., Köln 2005, Bd. 1, S. 273. – Unsere Abb. 20.

Hinzu kommt, dass Grimou kindliche oder gleichgeschlechtliche Figuren häufig als Pendants konzipierte, ein bei der Schöpfung von Tronies besonders gängiges Verfahren.⁷¹ So stellt der Maler mit den beiden zusammengehörigen Karlsruher Gemälden einer «Jungen Frau mit Federbarett»⁷² (Abb. 22) und einer «Sinnenden Leserin»⁷³ von 1731 zwei unterschiedliche Figurentypen einander gegenüber: die kokette Schönheit und die nachdenklich-wissbegierige Leserin. Das Mädchen mit Federbarett erinnert kompositorisch und motivisch an eine heute dem Umkreis Rembrandts zugeordnete «Junge Frau in Phantasietracht»,⁷⁴ die Grimou, wie auch andere Werke Rembrandts in Pariser Privatsammlungen, kopiert hatte.⁷⁵

Es besteht kein Zweifel, dass Grimou bei der Schöpfung von Einfigurenbildern den in den Nördlichen Niederlanden geprägten Bildtyp der Tronie adaptierte. Ob und in welchem Umfang er Kostümporträts in rembrandtesker Verkleidung schuf, und wie sie von seinen Tronies zu unterscheiden sind, müsste in einer monographischen Studie zum Werk des Malers geklärt werden. Ein Unterscheidungskriterium böte einerseits die namentliche Identifizierung der Dargestellten als Auftraggeber von Bildnissen sowie andererseits die Ermittlung anonymer, wiederholt für Tronies herangezogener Modelle.⁷⁶

Fragonards skizzenhafte Tronies

Während Grimou ausführungstechnisch an die feinmalistische Tradition anknüpfte, ging sein Landsmann Jean-Honoré Fragonard ganz anders mit dem niederländischen

Erbe um. Der Künstler begann in den 1760er Jahren, einige Jahrzehnte nach dem Tod Grimous, mit der Schöpfung von Gemälden, die auf niederländische Tronies Bezug nehmen.⁷⁷ Dabei setzte er eine ausgesprochen skizzenhafte, geradezu entfesselte Pinselführung ein, die seinen Figuren eine vibrierende Lebendigkeit verleiht (Taf. 3). Die Mehrzahl von Fragonards Tronies zeigt Greise in Brustausschnitt, die hinsichtlich des Figurentypus' stark an die Tronies Rembrandts und seines Umfelds erinnern. Wie groß jedoch zugleich die Unterschiede sind und wie eigenständig Fragonard verfuhr, erhellt der Vergleich seines «Brustbildes eines Greises mit weißem Haar»⁷⁸ in Nizza mit einem Rembrandt zugeschriebenen «Bärtigen alten Mann mit goldener Kette»⁷⁹ in Kassel (Abb. 23, 24):

Der Franzose wählt ein deutlich helleres Kolorit, vor allem aber steigert er die Freiheit und Skizzenhaftigkeit der Malweise in einem Maße, hinter dem Rembrandt selbst in seinen späten Werken zurück bleibt. Im Gesicht von Rembrandts Greis sind die einzelnen Pinselstriche zwar gut erkennbar, Fragonard führt sie jedoch mit weit aus breiterem Pinsel und in deutlich unruhigerem Duktus aus. Ähnliches gilt für das Gewand: In der Kasseler Tronie ist es sehr summarisch, aber in relativ gleichmäßiger Deckung wiedergegeben; Fragonard dagegen modelliert die Kleidung in groben, völlig unverbunden nebeneinander stehenden Zügen und lässt die Untermalung an vielen Stellen sichtbar.

Neben den Tronies des Rembrandtkreises und wohl auch den besonders frei ausgeführten Einfigurenbildern des Frans Hals wirkten wahrscheinlich auch flämische Tronies inspirierend auf Fragonard.⁸⁰ Werke wie sein «Kopf

70 Vgl. etwa die vielen weiblichen Tronies aus dem Rembrandtkreis, deren Zügen denjenigen von Rembrandts Frau Saskia ähneln, z. B. bei Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 6 Bde., Landau/Pfalz 1983-1994, Bd. 2, Nr. 656, 657, 665; Bd. 5, Nr. 2081, 2082.

71 Vgl. Gabillot (wie Anm. 64), S. 318, 322.

72 Öl auf Leinwand, 80 × 64 cm (Inv.-Nr. 477).

73 Öl auf Leinwand, 81 × 64 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv.-Nr. 478). – Zur «Leserin» vgl. zuletzt Dorit Hempelmann, in: Jean Siméon Chardin, 1699-1779. Werk, Herkunft, Wirkung, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1999, S. 248, Nr. 98.

74 (Br. 104). Öl auf Holz, 99,5 × 71 cm. Privatbesitz, Josua Bruyn u. a. (wie Anm. 63), Bd. 3, 1989, S. 608-611, Nr. C 95.

75 Gerson 1942/1983 (wie Anm. 54), S. 91, Anm. 8, führt eine Kopie Grimous nach dem genannten Gemälde (Br. 104) an. – Vgl. Louis Réau, in: M. Louis Dimier, *Les peintres français du XVIII^e siècle. Histoire des vies et catalogue des Œuvres*, Bd. 2, Paris u. Brüssel 1930, S. 213, Nr. 94. – Zu Werken Rembrandts in Pariser Sammlungen vgl. unten, Anm. 84.

76 Zur Unterscheidung von Porträt und Tronie vgl. Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 99-176.

77 Zu Fragonards Tronies vgl. etwa Cuzin (wie Anm. 66), S. 94 f., 131-134.

– Pierre Rosenberg, Fragonard, Ausst.-Kat. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art, Paris 1987, S. 202-209.

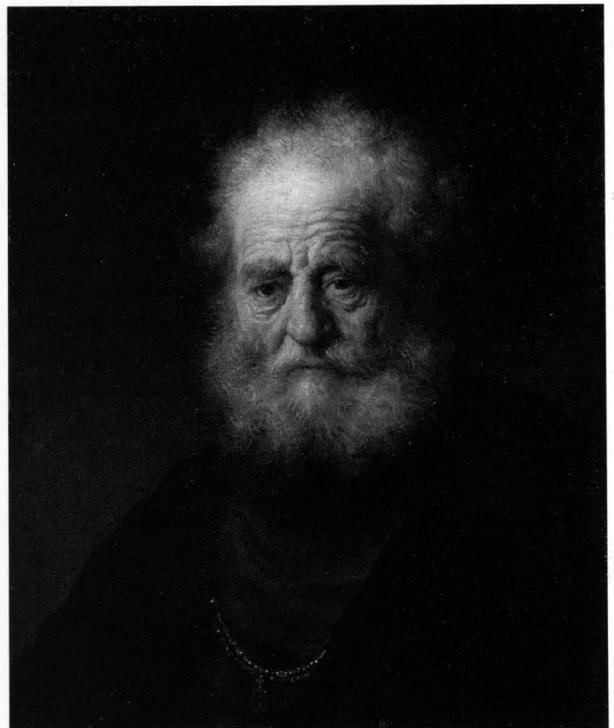
78 Öl auf Leinwand, oval, 61 × 49 cm. Leihgabe des Louvre, Paris (Inv.-Nr. R.F. 1945-27).

79 Öl auf Eichenholz, 59,3 × 49,3 cm (Inv.-Nr. GK 233). – Zur Zuschreibung des Kasseler Gemäldes an Rembrandt vgl. Bernhard Schnackenburg, *Die «raue Manier» des jungen Rembrandt. Ein Malstil und seine Herkunft*, in: Bernhard Schnackenburg u. Ernst van de Wetering (Hg.), *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, Ausst.-Kat. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister; Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, Wolfratshausen 2002, S. 92-121, hier S. 97 f., sowie ebd., S. 374, Nr. 81.

80 Fragonards lesender Philosoph in der Hamburger Kunsthalle erinnert motivisch an die lesenden Gelehrten Salomon de Konincks, dessen Werk stark von Rembrandt beeinflusst war. – Für entsprechende Abbildungen vgl. Rosenberg (wie Anm. 77), S. 207, Nr. 101. – Sumowski (wie Anm. 70), Bd. 3, Nr. 1116. – Rosenberg (wie Anm. 77), S. 202, nennt das Werk von Frans Hals als mögliches Vorbild für Fragonards freie Malweise.



23 Jean-Honoré Fragonard, Brustbild eines Greises mit weißem Haar, um 1769, Nizza, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret



24 Rembrandt (?), Bärtiger alter Mann mit goldener Kette, um 1632, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

eines Greises im Profil» in einer Pariser Privatsammlung sind mit den Studienköpfen von Peter Paul Rubens typologisch eng verwandt.⁸¹ In der gleichermaßen idealisierenden wie typisierenden Wiedergabe eines würdigen Greises mit voluminösem weißem Bart und unspezifischem Gewand besteht eine große Ähnlichkeit.⁸² Allerdings haben auch holländische Künstler, allen voran Jan Lievens, das Rubenssche Vorbild in ihren Tronies verarbeitet.⁸³ Weiter kommen Studienköpfe von Anthonis van Dyck oder Jacob Jordaens als Vorbilder Fragonards in Be-

tracht. Der Bildtyp der Tronie war in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts so verbreitet und in seinen Ausprägungen und Beeinflussungen so verzweigt, dass die Quellen, aus denen Fragonard im Einzelnen schöpfte, schwer zu benennen sind. Belegt ist, dass der Franzose Historien gemälde Rembrandts, Van Dycks und Rubens' gekannt und kopiert hat.⁸⁴ Auch dürfte er mit dem graphischen Werk Rembrandts vertraut gewesen sein.⁸⁵ Welche gemalten Tronies er gesehen haben kann, müsste jedoch noch genauer untersucht werden.

81 Zu Fragonards «Kopf eines Greises im Profil» (um 1763/67. Öl auf Leinwand, Dm. 37 cm) vgl. Jean-Pierre Cuzin u. a., Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). *Origènes e influencias de Rembrandt*, Ausst.-Kat. Barcelona, Caixa Forum, Centro Social y Cultural, Barcelona 2006, S. 94f., Nr. 40. - Zu Rubens' Studienköpfen vgl. immer noch grundlegend Justus Müller Hofstede, *Zur Kopfstudie im Werk von Rubens*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 3, 1968, S. 223-252. - Julius S. Held, *Einige Bemerkungen zum Problem der Kopfstudie in der Flämischen Malerei*. Mit einem Nachsatz von Justus Müller Hofstede, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32, 1970, S. 285-295. - Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, 2 Bde., Princeton 1980, Bd. 1, S. 597-614. - Justus Müller Hofstede, *Neue Beiträge zum Œuvre Anton Van Dycks, Teil VI. Zur Kopfstudie bei Rubens, Jordaens und Van Dyck*. Die Münchner Ausdruckstudien

und ihr Umfeld im Werk des frühen Van Dyck, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49, 1987/88, S. 144-163.

82 Vgl. etwa Peter Paul Rubens (?), *Drei Studien eines Greisenkopfes*. Papier auf Leinwand geklebt, 49 × 65 cm. Libourne/Gironde, Musée des Beaux-Arts (Leihgabe des Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. M.I. 1313). - Siehe dazu Guillaume Faroult (Hg.) unter Mitarb. v. Sophie Eloy, *La Collection La Caze. Chefs-d'Œuvres des peintures des XVIIIe et XVIIIe siècles*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre u. a., Paris 2007, S. 27, Abb. 9.

83 Vgl. etwa Jan Lievens, *Greisenkopf im Profil nach rechts*. Öl auf Holz, 49 × 36,9 cm. Unbekannter Besitz, Sumowski (wie Anm. 70), Bd. 3, Nr. 1249. - Vgl. Gottwald (wie Anm. 18), S. 94-98.

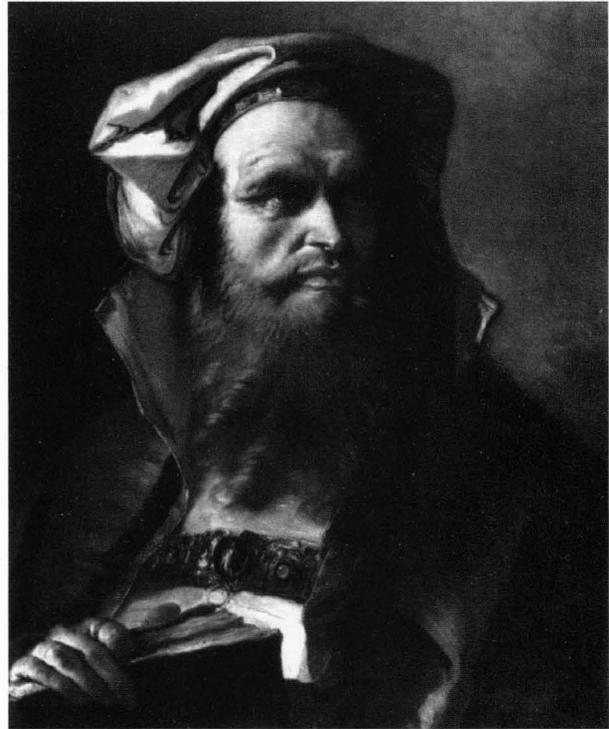
84 Vgl. Louis Réau, *Les influences flamandes et hollandaises dans l'Œuvre de Fragonard*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de*

Italienische Tronies: Tiepolo und seine Zeitgenossen

Als weiteres mögliches Vorbild für Fragonards Tronies verweist die Forschung auf Giambattista Tiepolos Brustbilder exotisch kostümierter Männer.⁸⁶ Tiepolo schuf seine meist als Orientalen charakterisierten Tronies zwischen 1745 und 1757 in Venedig (Abb. 25).⁸⁷

Da viele dieser Gemälde ein identisches Format besitzen, wird angenommen, dass sie Teil einer Serie waren. Ob dies zutrifft und welche der erhaltenen Tronies zu der Serie zählten, ist allerdings nicht abschließend geklärt. Die Söhne Tiepolos, Giandomenico und Lorenzo, malten unzählige Orientalenköpfe nach Vorbildern des Vaters, so dass Zuschreibungsprobleme die Rekonstruktion der ersten Tronie-Folge erschweren. Jedenfalls könnte Fragonard gemalte wie auch gezeichnete Tronies Tiepolos auf der Rückreise von seinem mehrjährigen Romaufenthalt gesehen haben, die ihn 1761 nach Venedig führte.

Tiepolo seinerseits bezog sich nicht nur auf Werke Rembrandts, die sich in venezianischen Sammlungen befanden,⁸⁸ sondern auch auf ältere italienische Rembrandtnachahmer. Ein wichtiges Vorbild waren Tronies, die der Genueser Giovanni Benedetto Castiglione um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rembrandts Manier radiert und gezeichnet hatte.⁸⁹ Ein großer Bestand dieser Blätter konnte in venezianischen Sammlungen studiert werden und diente im Übrigen auch Fragonard als Anregung.⁹⁰ Darüber hinaus dürfte Tiepolo von Werken namhafter Malerkollegen profitiert haben. So schufen etwa der künstlerisch



25 Giambattista Tiepolo, Brustbild eines Mannes mit Buch, um 1745/57. Greenville, Bob Jones University Collection

besonders einflussreiche Giambattista Piazzetta sowie Giuseppe Nogari und Bartolommeo Nazari bereits im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts Tronies, deren Hell-dunkel einen rembrandtesken Einfluss erkennen lässt.⁹¹

l'art, 1932, S. 97-104. – Gerson 1942/1983 (wie Anm. 54), S. 94-96. – Jean Cailleux, Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt, in: Albert Châtelet u. Nicole Reynaud (Hg.), Études d'art français offertes à Charles Sterling, Paris 1975, S. 287-305, hier S. 298-300. – Rosenberg (wie Anm. 77), S. 178-183. – Die genannten Autoren gehen von einer oder mehreren Niederlandereisen Fragonards in den 1760er und frühen 1770er Jahren aus.

85 Percival (wie Anm. 66), S. 62.

86 Cuzin (wie Anm. 66), S. 131. – Rosenberg (wie Anm. 77), S. 203 f., Nr. 98. – Percival (wie Anm. 66), S. 67.

87 Zu den Orientalenköpfen Tiepolos und seiner Söhne vgl. George Knox, «Philosopher Portraits» by Giambattista, Domenico and Lorenzo Tiepolo, in: Burlington Magazine 117, 1975, Nr. 864, S. 147-155. – Diane de Grazia, Tiepolo and the «Art» of Portraiture, in: Keith Christiansen (Hg.), Giambattista Tiepolo, 1696-1996, Ausst.-Kat. Venedig, Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico; New York, Metropolitan Museum of Art, New York u. Mailand 1996, S. 255-261. – Stéphane Loire u. José de Los Llanos, in: Giambattista Tiepolo, 1696-1770, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Petit Palais, Paris 1998, S. 187-193, Nr. 56-59, S. 270-272, Nr. 112-116.

88 Vgl. Franklin W. Robinson, Rembrandt's Influence in Eighteenth Cen-

tury Venice, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18, 1967, S. 167-196. – Bożena Anna Kowalczyk, Rembrandt et Venise au XVIIIe siècle. Collectionneurs – peintres – graveurs, in: Matthieu Gilles u. a., Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo, Ausst.-Kat. Épinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, Antwerpen 2003, S. 45-79, hier bes. S. 48, 50 u. S. 77, Anm. 41.

89 Jeutter (wie Anm. 58), S. 205. – Kowalczyk (wie Anm. 88), S. 48. – Zu Castigliones Orientalenköpfen vgl. Jeutter (wie Anm. 58), S. 109-117.

90 Jeutter (wie Anm. 58), S. 204 f.

91 Vgl. Gerson 1942/1983 (wie Anm. 54), S. 188. – Robinson (wie Anm. 88), S. 178 f. – Alice Binino, The Piazzetta Paradox, sowie Filippo Pedrocchi, Artists of Religion and Genre, beide in: Jane Maritineau u. Andrew Robinson (Hg.), The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century, Ausst.-Kat. London, Royal Academy of Arts; Washington, National Gallery of Art, New Haven u. a. 1994, S. 139-169, hier S. 167, sowie S. 267-291, hier S. 276 f. – Bożena Anna Kowalczyk, Rembrandt e Venezia nel settecento. Collezionisti – pittori – incisioni, in: Ger Luijten u. Bożena Anna Kowalczyk (Hg.), Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano, Ausst.-Kat. Rom, Scuderie del Quirinale; Amsterdam, Rijksmuseum, Mailand 2002, S. 335-371, hier S. 356-359. – Kowalczyk (wie Anm. 88), S. 50, 54, 60 f.

Das Interesse an solchen Werken war gerade in Venedig stark ausgeprägt, wie auch die Fortführung der Tradition insbesondere durch Giandomenico Tiepolo belegt.⁹²

Die Tronies der Venezianer zeigen häufig deutlich individualisierte Gesichtszüge (Taf. 4).⁹³ Selbst wenn viele der Figuren, insbesondere bei Tiepolo, nicht frei von Typisierung sind, bildete das Studium lebender Modelle doch mit hoher Wahrscheinlichkeit den Ausgangspunkt bei der Schöpfung der Werke.⁹⁴ Aufschlussreich ist eine Passage bei Francesco Maria Tassi, der in seinen Künstlerviten von 1793 schreibt, Nazzari habe seine Köpfe von jungen Menschen und Greisen auf das Lebendigste nach der Natur gemalt und sie seiner Phantasie folgend ausstaffiert. Sein Vorgehen bestehe

[...] nel fare singolare studio sopra teste di giovani e di vecchi prese dal naturale, ornate poi a capriccio con bizzarre acconciature, finite sul gusto fiammingo, con carnagioni tanto vere, e con tanto rilievo e spirito, che sembrano vive.

[...] darin, mit besonderer Sorgfalt Köpfe von jungen Menschen und Greisen nach der Natur darzustellen, die er dann aus der Phantasie mit sonderbarem Kopfputz schmückte und die er in flämischer Manier ausführte, mit einem so naturgetreuen Inkarnat, in solcher Plastizität und mit so viel ingenium, dass sie zu leben scheinen.⁹⁵

Tiepolos Köpfe, die ebenfalls eine große Lebensnähe aufweisen, wurden in der älteren Forschung als Darstellungen von Philosophen gedeutet.⁹⁶ Allerdings tragen die orientalisierend gekleideten Männer in der Mehrzahl keine Attribute oder physiognomisch eindeutige Merkmale, die

spezifisch genug wären, um sie – vergleichbar mit Apostel- oder Heiligenserien – als bestimmte Philosophen zu kennzeichnen.⁹⁷ Bemerkenswerterweise verzichtete Tiepolos Sohn Giandomenico bei der Wiederholung der Köpfe seines Vaters in Malerei und Druckgraphik häufig sogar ganz auf die Beigabe von Attributen, eines Buches etwa, wie es der Dargestellte auf Giambattista Tiepolos Tronie⁹⁸ in Greenville hält (Abb. 25). Das Interesse des Publikums hing offensichtlich nicht von einer spezifischen Rollenbeschreibung der Figuren ab. Bereits die holländischen Tronies des 17. Jahrhunderts waren meistens nicht ikonographisch festgelegt.⁹⁹ Ihr Reiz bestand vielmehr darin, dass sie dem Betrachter eine Projektionsfläche für eigene Assoziationen boten und für phantasievolle Deutungen offen blieben. Eben dies war auch bei den Tronies Tiepolos und seiner Zeitgenossen der Fall.¹⁰⁰ Nicht der Bedeutungsgehalt, sondern der meisterhafte Vortrag mit sichtbarem Pinselduktus machte die Faszination der Köpfe aus. Wie bereits Rembrandt oder Frans Hals demonstrierte auch Tiepolo anhand seiner Tronies die brillante Beherrschung der malerischen Mittel. Fragonard schließlich wusste die skizzenhaft-freie und damit äußerst individuelle Malweise noch zu steigern.

Tronies als malerische Virtuosenstücke bei Tiepolo und Fragonard

Wie wir gesehen haben, wurden Tronies im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts überwiegend feinmalerisch oder zumindest in relativ sorgfältiger Maltechnik ausgeführt. In der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden dagegen weit aus lockerer gestaltete Tronies: Die schon im 17. Jahrhun-

92 Vor allem die radierten Orientalenköpfe, die Giandomenico Tiepolo nach dem Vorbild der gezeichneten und gemalten Tronies seines Vaters schuf und in seiner 1771-1774 erschienenen Serie «Raccolta di teste» versammelte, trugen zur weiteren Verbreitung des durch G. B. Tiepolo geprägten Tronietypus bei. – Vgl. Jeutter (wie Anm. 58), S. 206. – Loire u. Los Llanos (wie Anm. 87), S. 187f. – Kowalczyk (wie Anm. 88), S. 64.

93 Vgl. etwa Nazzaris «Kopf eines alten Mannes» in Dresden. Öl auf Leinwand, 49,5 × 38,5 cm (Gal.-Nr. 587), Taf. 4.

94 Ein Phänomen, das Gottwald (wie Anm. 18), S. 80-87, auch für die Tronies von Rubens beschreibt.

95 Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 2 Bde., Bergamo 1793, Bd. 2, S. 84f. – Schon zitiert von Kowalczyk (wie Anm. 88), S. 60.

96 Knox (wie Anm. 87).

97 De Grazia (wie Anm. 87), S. 259. – Loire u. Los Llanos (wie Anm. 87), S. 190.

98 Öl auf Leinwand, 58 × 48 cm.

99 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 256-263.

100 Bezeichnenderweise ordnete Giandomenico Tiepolo seine Serie «Raccolta di teste» in der vierten Auflage seines Verkaufskatalogs der erhältlichen Radierungen in die Rubrik des Capriccio ein; Jeutter (wie Anm. 58), S. 322, Nr. 110. Damit verweist Tiepolo darauf, dass die Werke der kreativen Phantasie des Künstlers entsprungen und geeignet sind, ihrerseits die Phantasie und das freie Gedankenspiel des Betrachters anzuregen. – Zum Konzept des Capriccio vgl. Ekkehard Mai (Hg.), *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Archimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthhaus; Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, Mailand 1996. – Werner Busch, *Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit*, in: Ekkehard Mai u. Joachim Rees (Hg.), *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1997, S. 53-79. – Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München 2002, mit weiterer Literatur.

dert häufig zu beobachtende Freiheit der Malerei fand in Werken von Meistern wie den Tiepolo und Fragonard zu einem neuen Höhepunkt. Dass die ostentative Zurschaustellung der künstlerischen Mittel nun wieder von den Künstlern gewagt und in ihren Tronies vorgeführt wurde, hängt zweifellos auch mit der im Laufe des 18. Jahrhunderts steigenden Wertschätzung der Skizze und des Skizzenhaften zusammen. In den Malerwerkstätten war die Anfertigung von Ölskizzen, die der Vorbereitung von Gemälden, als Vorlagen für die ausführenden Mitarbeiter oder als Präsentationsmodelle für die Auftraggeber dienten, gängige Praxis.¹⁰¹ Da es sich um eigenhändige Arbeiten des Meisters handelte, wurden solche Entwurfsskizzen von den Kunstliebhabern in zunehmendem Maße um ihrer selbst willen gesammelt. Dies führte sogar dazu, dass die Künstler Ölskizzen eigens zum Zweck des Verkaufs schufen, ohne dass die Bilder noch eine Funktion im Werkprozess zu erfüllen hatten. Nicht zuletzt Fragonard erhob die Skizze in den Rang des vollendeten Kunstwerks.¹⁰²

Der Popularität des Skizzenhaften entsprach seine Aufwertung in der Kunsttheorie: Aus Sicht von Autoren wie Denis Diderot und Claude-Henri Watelet spiegelte die Entwurfsskizze nicht nur Konzept und Idee eines Künstlers am unmittelbarsten wider, sondern auch sein Genie.¹⁰³ Die Handschrift eines Malers, sein freier Pinselduktus verleihe dem Bild Geist, offenbare die Virtuosität seines Schöpfers und bewirke den Eindruck von Lebensnähe und Lebendigkeit. Gleichzeitig förderte das Skizzenhafte eines Bildes Diderot zufolge die Assoziations- und Imaginationsfähigkeit des Betrachters.¹⁰⁴ Schon in der ita-

lienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts wurde eine lockere Malweise mit sichtbarem Pinselstrich als Zeichen für künstlerische Meisterschaft im Sinne des Konzepts der *sprezzatura* sowie Ausweis von Natürlichkeit und lebensechter Vergegenwärtigung bewertet.¹⁰⁵ Dieser Vorstellungshorizont bestimmte auch die Wertschätzung der in rauer Manier ausgeführten holländischen Tronies zu Lebzeiten Rembrandts.¹⁰⁶ Gerade die Reduktion des Bildgegenstands auf den menschlichen Kopf und der Verzicht auf die Darstellung einer Handlung machten die Werke besonders geeignet, den individuellen Stil eines Malers vorzuführen und seine Fähigkeit zur ingeniosen Verlebendigung unter Beweis zu stellen.

Fragonard griff dieses Konzept vor dem Hintergrund des neuen Interesses an der Skizze und an ihrem unmittelbaren Ausdruckswert auf und steigerte es in Tronies wie dem «Brustbild eines Greises»¹⁰⁷ im Musée Jacquemart-André bis zum Äußersten (Taf. 3). In dieser Hinsicht sind seine sogenannten Phantasieporträts mit seinen Tronies vergleichbar: Sie gehen über die primäre Aufgabe des Porträts hinaus, wenn sie denn überhaupt als Bildnisse bestimmter Individuen intendiert waren, und demonstrieren Fragonards künstlerische Virtuosität, Individualität und Imaginationskraft.¹⁰⁸ Gerade wenn der Maler seinen freien Duktus aus den ästhetischen Idealen der Kunsttheorie seiner Zeit heraus entwickelte, wie Uwe Fleckner meint,¹⁰⁹ dürfte ihn das Vorbild der niederländischen Tronie des 17. Jahrhunderts besonders interessiert haben, da ihm darin das Konzept der malerischen *sprezzatura* anschaulich begegnete.

101 Vgl. etwa Daniel Hess u. Frank Matthias Kammel, Die Ästhetik des Unfertigen. Bozzetti und Ölskizzen, in: Hess u. Hirschfelder (wie Anm. 52), S. 337-349, bes. S. 343-349.

102 Rosenberg (wie Anm. 77), S. 20.

103 Mary D. Sheriff, Fragonard. Art and Eroticism, Chicago u. London 1990, S. 141-144. - Uwe Fleckner, «Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?» Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIIIe siècle, in: Thomas W. Gaehtgens u.a. (Hg.), L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle, Ausst.-Kat. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2001, S. 509-533, bes. S. 520-525. - Dominique Jacquot, La licence de l'esquisse, sowie Christian Michel, Imagination et feu. L'esquisse dans la pensée du XVIIIe siècle, beide in: Guillaume Faroult u.a., L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard, Ausst.-Kat. Straßburg, Musée des Beaux-Arts, Palais Rohan; Tours, Musée des Beaux-Arts, Paris 2004, S. 13-23, hier bes. S. 18, sowie S. 39-47, hier bes. S. 39-42.

104 Sheriff (wie Anm. 103), S. 142. - Fleckner (wie Anm. 103), S. 525.

105 Vgl. Antje Günther, Ölskizzen und Skizzenbilder. Untersuchungen

zur Bedeutung und Wertung des sichtbaren Pinselstrichs im 16. und 17. Jahrhundert. Edition Wissenschaft. Reihe Kunstgeschichte, Bd. 16, Marburg 1999 (Mikrofiche-Ausgabe), S. 34-53. - Fleckner (wie Anm. 103), S. 514-518.

106 Hirschfelder (wie Anm. 15), S. 340-347, mit weiterer Literatur.

107 Öl auf Leinwand, ursprünglich oval, 53 x 42 cm (Inv.-Nr. P. 1232).

108 Zu Fragonards Serie der Phantasieporträts vgl. etwa Mary D. Sheriff, Invention, Resemblance, and Fragonard's Portraits de Fantaisie, in: Art Bulletin 69, 1987, S. 77-87. - Cuzin (wie Anm. 66), S. 102-123. - Rosenberg (wie Anm. 77), S. 255-292. - Nach Abschluss des Manuskripts des vorliegenden Beitrags erschien Melissa Percivals Studie zu Fragonards Phantasieporträts (wie Anm. 66). Percival bringt die Werke mit niederländischen Tronies und anderen phantasievoll gekleideten Einfigurenbildern des 17. und 18. Jahrhunderts in Verbindung, ohne jedoch die Abgrenzungsproblematik gegenüber der Gattung Porträt zu diskutieren, die sich aufgrund der Entwicklung des Kostümporträts bereits zu Rembrandts Zeit ergab, vgl. hierzu Anm. 67.

109 Fleckner (wie Anm. 103).

Fazit

Die Künstler des 18. Jahrhunderts knüpften mit ihren Köpfen auf verschiedene Weise an die in den Niederlanden geprägte Tradition der Tronie an. Motivisch übernahmen sie die bestehenden Figurentypen und bedienten sich gleichzeitig wie die Künstler des 17. Jahrhunderts wohl meist lebender Modelle, um eine möglichst naturnahe Wirkung zu erzielen. Die Rezeption der Bildaufgabe Tronie erklärt sich aus den künstlerischen Interessen und dem kunsttheoretischen Diskurs der Aufklärungszeit sowie den spezifischen Bedürfnissen der Sammler und Kunstliebhaber. Ein besonders wichtiger Impuls ging von der Rembrandt-Mode der Zeit aus. Innovative Künstler wie Denner, Fragonard und Tiepolo entwickelten das niederländische Vorbild weiter und verwandelten es den eigenen Kunst-

anschauungen an. Dabei steigerten sie insbesondere die Malweise, und zwar einerseits bis hin zum Mikrorealismus, andererseits hinsichtlich der Autonomie des künstlerischen Vortrags. Die intensive Auseinandersetzung mit dem menschlichen Gesicht kam dem wissenschaftlichen Blick der Aufklärung auf den Menschen als Individuum wie auch dem zunehmenden Interesse an Psyche und Charaktereigenschaften des Menschen entgegen.¹¹⁰ Zugleich war das Rokoko von einer großen Begeisterung für den freien künstlerischen Ausdruck und das Genie des Künstlers geprägt. Die spezifische Doppelnatur der niederländischen Tronie mit ihrer Konzentration auf die menschliche Physiognomie und ihrer unkonventionellen, sogar experimentellen malerischen Ausführung machte sie zu einem im 18. Jahrhundert wieder besonders attraktiven Bildkonzept.

¹¹⁰ Vgl. Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 302-305. – Vgl. auch den Beitrag von Rudolf Dekker und Arianne Baggerman in diesem Band.



Taf. 1 Balthasar Denner, Kopf einer alten Frau, vor 1721, Wien, Kunsthistorisches Museum



Taf. 2 Johann Georg Trautmann, Brustbild eines Mannes mit Turban, 1759/62, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister



Taf. 3 Jean-Honoré Fragonard, Brustbild eines Greises, um 1760/70, Paris, Musée Jacquemart-André, Institut de France



Taf. 4 Bartolommeo Nazari, Kopf eines alten Mannes, vor 1743, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen