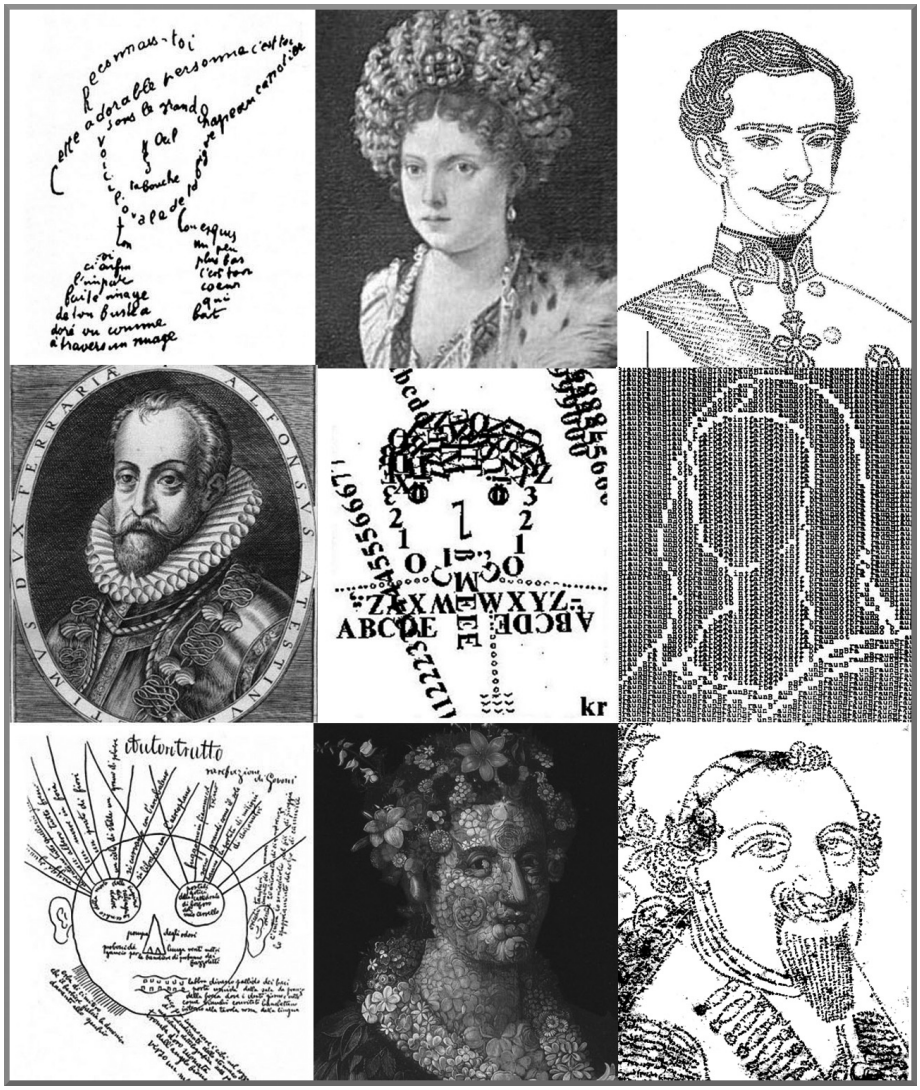
pictura & poësis 28

EVI ZEMANEK

DAS GESICHT IM GEDICHT

Studien zum poetischen Porträt



böhlau

INHALT

I. Einleitung 9

THEORETISCH-SYSTEMATISCHER TEIL

II. Theorie des Porträts
1. Zum Porträtgemälde 15
2. Referenzialität und Ähnlichkeit 16
3. Identität und Individualität 18

III. Das Poetische Porträt
1. Zum literarischen Porträt: Ausgangssituation, Forschungsstand 23
2. Die Kontrastfolie: Porträts fiktiver Figuren im Roman 26
3. Autonome poetische Porträts realer Personen: Porträtgedichte 29

IV. Zielsetzung und Methode
1. Grundlagen des Entwurfs einer Gattungspoetik 39
2. Zur Korpusbildung: Prinzipien der Textauswahl..... 43
3. Fragmente einer Geschichte des poetischen Porträts 46
4. Differenzkriterien für die Skizze einer transhistorischen Typologie..... 48

V. Aspekte und Kriterien der Text(Bild)Betrachtung
1. Rhetorisches Vorspiel: Zur Tradition der *descriptio personae* 55
2 Zur Poetisierung und zur Visualität der Personenbeschreibung..... 59
3. Die medialen Vorzeichen des *Paragone* von Porträtgedicht und -gemälde 63
4. Das Gesicht im Gedicht: Zur Intermedialität des poetischen Porträts 69

HISTORISCHER TEIL

VI. Ursprünge des lyrischen Porträts bei Giacomo da Lentini, Dante und Petrarca
1. Das Bild(nis) im Herzen: Zur Genese eines Topos
in der Lyrik Giacomo da Lentinis und Dantes 75
2. Das neue Bild der Dame: Dantes Beatrice in der *Vita Nuova*..... 81
3. *La vide, e la ritrasse in carte* – Martinis Laura-Porträt
in Petrarcas *ritratto*-Gedichten 87
4. Des Dichters Selbstimagination als Maler
und die pikturale Metaphorik 94
5. Punkt, Punkt, Komma, Strich …
Petrarcas Laura: Der reduzierte Schönheitskatalog 98
6. Blick und Anblick, Sehen und Gesicht 106

VII. Das katalogische Damenbildnis der petrarkistischen Liebeslyrik
1. Körper-Text und Text-Körper: De- und Rekonstruktion der weiblichen Physis ... 109
2. Das katalogische Porträt: Selektion, Kombination, Komposition ... 113
3. *Bellezza in rime* – Schönheit in Versen: Das Porträt als Sonett ... 121
4. Erotisierung, Parodierung und Pluralisierung des idealschönen Frauenporträts ... 126
5. Das Porträtgedicht zwischen *imitatio naturae, imitatio veterum* und *imitatio picturae* ... 129
6. Trissinos *Ritratti*: Ein Musterbeispiel autoreflexiver poetischer Portraiture ... 135
7. Arcimboldos *Flora*: Ein pikturaler Kommentar zur komparativ-kompositorischen Portraiture ... 142

VIII. Enkomiastische Lyrik: Herrscherlob und Porträtgedicht in Renaissance und Barock
1. Herrscherporträts im höfischen Kontext: Auftragsarbeiten und Gelegenheitsgedichte ... 145
2. Tassos Duca di Ferrara und das Herrscherideal der Renaissance ... 151
3. Individualität, Typisierung und Geschlechterdifferenz im höfischen Porträt ... 154
4. Ekphrasis und Physiognomik: Aretinos Entdeckung des Charakters in Tizians Porträts ... 158
5. Dichter im Dialog mit Malern: Das ekphrastische Porträtgedicht als Austragungsort des *Paragone* ... 164
6. Triumph der Dichtung: *cantare* statt *dipingere* ... 176
7. Figuriertes Fürstenlob ... 180

IX. Goethes Porträts und die Bildniskultur seiner Zeit
1. Vorzeichenwechsel: Zwischen höfischer Repräsentation und Autonomieästhetik ... 189
2. *Das garstige Gesicht* – Goethe über seinen Schattenriss ... 193
3. Goethe als Gesichterleser: Seine Zugaben in Lavaters *Physiognomische Fragmente* ... 197
4. *Individuum est ineffabile* – Goethes Abwendung von der Physiognomik ... 203
5. *Ein Schattenbild ist hochwillkommen* – Goethe und die Porträtpraxis um 1800 ... 207
6. *Ein bleibend Bild* – Goethe über Denkmale und Tischbeins Porträtgemälde ... 211
7. *Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen* – Goethes Gedichte an und auf Personen ... 214

X. Verbalporträts der viktorianischen Ära: Robert Brownings *dramatic monologues*
1. Brownings poetische Portraiture: *Thus felt Man and thus looked Man* 223
2. *My Last Duchess*: Dramatisierte Ekphrasis – Ein Doppelporträt des Herzogpaars von Ferrara 226
3. Das suggestive Porträt: Zur Ästhetik des Ungesagten und Unvollendeten 236
4. *'Lyrics' with more painting than before* – Brownings Künstlerporträts am Beispiel von *Fra Lippo Lippi* 239
5. Referenzialität und Intertextualität: Brownings Lippo, Vasaris Lippi, die historische Person und die Geburt des Porträts 245
6. Das Porträt als *dramatic monologue*: Rhetorische (Selbst-)Enthüllung 259
7. Des Malers Sprechen in Bildern: Metaphorische (Selbst-)Charakterisierung 266

XI. Die avantgardistische, 'abstrakte' Portraiture Gertrude Steins
1. Steins 'portraits' – Zur Genese eines Genres und einer sozialen Praxis 271
2. Steins psychologische Portraiture: Das Porträt als Bewusstseinsstrom 277
3. Typenporträt und Typologien: Charakterisierung durch Kontrastierung 280
4. Wiederholung als Strategie der Vergegenwärtigung: 'rhythm of personality' 287
5. Das Porträt als Komposition zwischen Mimesis und Abstraktion 291
6. Kubistische Portraiture in Schrift und Bild 304
7. 'Eye lessons': *Guillaume Apollinaire* – im Großformat, als Miniatur und als Wort-Collage 309
8. Das Porträt als 'poetry': 'sound', 'melody' und 'movement' 316

XII. Ausblick: Porträts des 20. Jahrhunderts in Visueller Poesie und Imagismus
1. Guillaume Apollinaires Kalligramm-Porträts 327
2. Corrado Govonis verbal-visuelles *Autoritratto* 330
3. Lettristische/Konkretistische Porträts: Karl Rihas Selbstporträts und Jindrîch Procháskas *Mona Lisa* 332
4. Imagistische Porträts von William Carlos Williams – Moderne Pendants zum petrarkistischen Damenbildnis 337

SYNOPSE

XIII. Untersuchungsergebnisse: Verfahren der Verbalportraiture
1. Varianten und Paradigmen des poetischen Porträts in historischer Perspektive 345
2. Die Spezifik des Porträtgedichts als lyrische Subgattung 352
3. Arten und Funktionen intermedialer Konfigurationen im poetischen Porträt 355

Literaturverzeichnis 359
Abbildungsverzeichnis 386
Register 389
Dank 393

Zur Zitierweise und zum Umgang mit Übersetzungen

Zitate aus Primärtexten sind immer in der Originalsprache angegeben. Wo sinnvoll oder notwendig, sind sie von deutschen Übersetzungen begleitet; die Interlinearübersetzungen stammen, sofern nicht anders vermerkt, von der Verfasserin. Sekundärliteratur wird, wo der exakte Originalwortlaut besonders wichtig ist, im Original, ansonsten in einer gängigen deutschen Übersetzung zitiert.
Quellenangaben für poetische Porträts und dafür relevante poetologische Essays derselben Autoren erfolgen mit Nennung des Texttitels, bezogen auf die im Literaturverzeichnis angegebenen Ausgaben. Quellenangaben für Sekundärtexte erfolgen nur nach Namen und Jahreszahl der verwendeten Ausgaben gemäß Literaturverzeichnis.

I. EINLEITUNG

> Das Porträt wie die Biographie haben ein ganz eigenes Interesse; der bedeutende Mensch, den man sich ohne Umgebung nicht denken kann, tritt einzeln abgesondert heraus und stellt sich vor uns wie vor einen Spiegel; ihm sollen wir entschiedene Aufmerksamkeit zuwenden, wir sollen uns ausschließlich mit ihm beschäftigen, wie er behaglich vor dem Spiegelglas mit sich beschäftigt ist.
>
> Goethe, *Wanderjahre*, I, 7

Zahlreiche literarische Texte bezeugen, dass Porträtgemälde auf ihre Betrachter seit jeher eine große Faszination ausüben. Worin gründet sie? Auf der illusorischen Vergegenwärtigung des abwesenden Porträtierten? Das Interesse an der Kunstgattung fällt mit demjenigen am Menschen selbst zusammen. Das Porträt lenkt den Blick auf das Rätsel der 'unergründlichen' Individualität des Einzelnen. Goethe konstatiert die Vergleichbarkeit des Porträts in Bildkunst und Literatur, ohne auf die Unterschiede einzugehen. Vermögen literarische Porträts eine ähnliche Wirkung zu erzeugen wie das Porträtgemälde – und wenn ja, wie kann diese erreicht werden?

Als verbales Äquivalent zum figurativen Porträt werden oftmals die Biografie oder das Figurenporträt im Roman ins Feld geführt. Beide präsentieren den Menschen in seinem realen bzw. fiktionalen Lebenskontext. Meine Studie wählt eine andere Textsorte als Äquivalent des Porträtgemäldes. Sie nimmt Goethes Vorstellung des Herauslösens der Person aus ihrem Kontext wörtlich und betrachtet selbständige 'poetische Porträts', die sich ausschließlich der Darstellung einer Person in ihren wesentlichen Zügen widmen.

Am Ausgangspunkt der Studie stehen dreierlei Beobachtungen: die intensive thematisch-motivische Reflexion des Porträtgemäldes in der Dichtung, die mit der Geburt der Kunstform in der Renaissance beginnt und bis ins 20. Jahrhundert andauert; das Bestreben der Dichtung, der Bildkunst in puncto Portraiture Konkurrenz zu machen; sowie der Mangel einer definitorischen Konzeptualisierung des 'literarischen Porträts'.

Ziel ist es, die spezifisch poetischen sowie intermedialen Verfahren der Verbalportraiture zu beleuchten, das heißt: die Möglichkeiten der Präsentation des Menschen im Porträtgedicht in Abgrenzung von Personendarstellungen in umfangreicheren Erzähltexten und im Vergleich zu denen in der Bildkunst zu betrachten, um anhand eines vielfältigen Korpus von Porträtgedichten verschiedener Epochen und Nationalliteraturen eine deskriptive Gattungspoetik zu entwerfen.

Die vorliegende Studie ist als Triptychon angelegt. Auf den theoretisch-systematischen Teil zum Porträt in Wort und Bild folgen ein literarhistorischer Teil mit vertiefenden Analysen poetischer Porträts und schließlich eine systematische Synopse, in der die Untersuchungsergebnisse in vergleichender, typologischer Perspektive resümiert werden.

Zunächst stellt sich die Frage, was man unter einem 'literarischen Porträt' versteht. Diesbezüglich erschöpft sich die Einigkeit in der Forschung schon darin, dass es sich dabei um eine Personenbeschreibung handelt. Uneinig ist man sich in der Frage nach deren formaler und inhaltlicher Gestaltung: Der Begriff wird sowohl für ein einzelnes Element eines Textes als auch für einen eigenständigen Text, für fiktionale ebenso wie für nicht-fiktionale Texte verwendet. Die Möglichkeiten der Personendarstellung in literarischen Texten sind durchaus vielfältig. Dies gilt nicht nur im Hinblick auf die Rahmenbedingungen wie Textart, Textumfang und eventuelle intratextuelle Relationen, sondern ebenso bezüglich ihrer inhaltlichen Komponenten, ganz zu schweigen von den Details beider Bereiche.

Angesichts der Probleme bei der Bestimmung der konstitutiven Merkmale des literarischen Porträts ist es sinnvoll, sich über das Porträt der bildenden Kunst zu informieren. Dies liegt allein schon aufgrund der identischen Begrifflichkeit – die aus der Entlehnung des Begriffs aus der Malerei resultiert – sowie der damit verbundenen präsupponierten Ähnlichkeit zwischen verbaler und visueller Kunstform nahe. Dieser 'Umweg' erweist sich als hilfreich bei der Festlegung von Untersuchungskriterien für poetische Porträts. Da zwischen dem Text und der Malerei als zweidimensionalen Zeichensystemen eine stabilere Analogie als etwa zwischen Text und Skulptur besteht und überdies die Gestaltungsprinzipien des Porträtgemäldes am detailliertesten theoretisiert sind, fokussiert meine Studie pikturale Porträts. Deren zentrale Kategorien – Referenzialität und Ähnlichkeit, Individualität und Identität – lassen sich für den Entwurf einer deskriptiven Poetik des poetischen Porträts fruchtbar machen. (Kapitel II)

Mit Hilfe der importierten Kategorien und in einer Auseinandersetzung mit der Forschung zum literarischen Porträt gelingt die schrittweise Profilierung des selbständigen poetischen Porträts in Abgrenzung von der fragmentarisch angelegten Darstellung fiktiver Figuren in Erzähltexten. Dabei wird die Spezifik des Porträtgedichts umrissen, dem das Hauptinteresse der Studie gilt. In vielen Fällen leistet der Titel des Gedichts analog zu dem des Porträtgemäldes die namentliche Identifizierung des Porträtierten und bildet den Ausgangspunkt der Rezeption. Erschöpft sich der Text in der Personendarstellung, so bilden seine Grenzen den 'Rahmen' des Porträts, in den sich das evozierte Bild fügt. Dabei erlangt die Form des Gedichts eine besondere Bedeutung. Aufgrund seiner 'Überschaubarkeit' eignet sich das Porträtgedicht in besonderer Weise für die konkrete medienkomparatistische Gegenüberstellung im diachron-literarhistorischen Teil der Studie. (Kapitel III)

Überblickt man die Vielfalt poetischer Porträts in der abendländischen Literatur, so zeichnen sich verschiedene Darstellungsweisen ab, die offenbar aus unterschiedlichen Identitätskonzepten resultieren. Will man dabei die Kategorien 'beschreibend' und 'erzählend' ins Spiel bringen, so stehen den katalogisch organisierten Porträts, die körperliche und charakterliche Merkmale aneinander reihen, biografische und anekdotische Porträts gegenüber, die den Lebensweg des Dargestellten anhand aussagekräftiger Stationen skizzieren oder auch ein einzelnes bedeutungsvolles Ereignis fokussieren.

Im Hinblick auf die Darstellungsintention stellt sich die Frage, wo die porträtierte Person zwischen den Polen von naturgetreuer Ähnlichkeit und Idealisierung oder Typisierung anzusiedeln ist, das heißt, wie ausgeprägt ihre individuellen Züge

sind, ob sie vielleicht ein Idealbild suggeriert oder einen bestimmten Typus verkörpert. In der Malerei gerät das Individuum immer wieder unter den Druck von Ideal oder Typus. Folglich gilt es zu prüfen, ob man vergleichbare Beobachtungen anhand von poetischen Porträts machen kann. Von Interesse ist, inwiefern derartige Tendenzen in der Malerei und der Literatur historisch miteinander in Zusammenhang stehen. Darüber hinaus sind die Texte danach zu befragen, wie ihr jeweiliges Porträt zu lesen ist: Versteht es sich als Präsentation und Fixierung eines Menschen in unwiederholbarer Befindlichkeit, im Sinne einer Momentaufnahme? Oder handelt es sich um eine dezidiert repräsentative Darstellung, die einen Universalitätsanspruch stellt? Beides kennt man aus der Malerei, wo Gestaltungsweise und Aussageintention des Porträts meist gezielt auf die jeweilige Funktion – zum Beispiel Memorial- oder Repräsentationsfunktion – ausgerichtet sind. Welche Funktionen das poetische Porträt erfüllt und inwiefern diese seine Gestaltung prägen, wird anhand konkreter Beispiele untersucht.

Das bis dato existierende Repertoire an Gattungsbezeichnungen enthält keinen etablierten Terminus für den Gegenstand dieser Studie. Hier werden Texte zu einander in Bezug gesetzt, die bislang noch nie in einer Studie versammelt waren, und einige dieser Texte werden zum ersten Mal als 'poetische Porträts' oder 'Porträtgedichte' bezeichnet. In anderen Kontexten werden sie zurecht mit anderen Begriffen charakterisiert, wie Liebes- oder Lobgedicht, Gelegenheits- oder Widmungsgedicht, Rollen- oder Maskengedicht sowie lyrische Biografie. Der neue Begriffsvorschlag will ihnen weder diese etablierten Bezeichnungen streitig machen, noch sie ausschließlich auf ihre Identität als Porträts festlegen: Er will aber auf ein Verwandtschaftsverhältnis aufmerksam machen, das aus der traditionellen Gattungsgeschichte nicht ersichtlich ist, um eine epochenübergreifende Erfassung als Textgruppe zu ermöglichen. Das poetische Porträt, das sich in unterschiedlichen historischen Ausprägungen realisiert, wird als transhistorische Gattung verstanden. (Kapitel IV)

So wenig Francesco Petrarca und seine Nachfolger, Johann Wolfgang von Goethe, Robert Browning und Gertrude Stein auf den ersten Blick verbindet: Sie interessierten sich in besonderem Maße für das Porträt der Bildkunst und entwickelten aus zahlreichen Experimenten neue Verfahren der Verbalportraiture. Ihre Innovationen waren ausschlaggebend für die Aufnahme in diese Studie, deren Anliegen sich in komparatistischer Vielfalt realisiert.

Die detailreichen Einzeltextuntersuchungen werden chronologisch präsentiert, so dass sich geschichtliche Entwicklungstendenzen in der poetischen Portraiture abzeichnen. Das historische Panorama umspannt acht Jahrhunderte, und die intertextuellen Relationen zwischen den Texten aus diversen Nationalliteraturen sind von unterschiedlicher Intensität. Wenngleich gattungsbildende Prozesse nachvollzogen werden, verspricht diese Anlage keine lückenlose Gattungsgeschichte. Das Resultat liest sich vielmehr als eine fragmentarische Geschichte des poetischen Porträts anhand signifikanter Stationen, die jeweils eine Epoche und einen Kulturraum repräsentieren.

Die Geschichte des poetischen Porträts ist ein zur Zukunft hin offenes Kontinuum, denn die literarische Personendarstellung gab es seit jeher und es wird sie immer geben. Dies heißt jedoch nicht, dass sich keine Brüche in seiner Gestaltungsweise abzeichnen – im Gegenteil. Gerade jenen Porträts, die mit vorgängigen

Darstellungsverfahren brechen und neue etablieren, wird besondere Aufmerksamkeit zuteil werden. Da eine Schwerpunktsetzung innerhalb des historischen Spektrums notwendig ist, stehen die Phasen, in denen die bemerkenswertesten Innovationen und Hochkonjunkturen der Portraiture zu verzeichnen sind, im Vordergrund: die ersten Schritte in der Frühen Neuzeit und der Paradigmenwechsel in der 'modernen' Dichtung. Die starke Profilierung von Renaissance und Moderne lässt sich auch in kunstgeschichtlicher Literatur zum Porträtgemälde feststellen. In eben diesen Phasen ist die Bezugnahme poetischer Porträts auf die Bildkunst besonders intensiv.

Unter den zahlreichen Aspekten des Verbalporträts wird bei der Textuntersuchung dessen 'Visualität' privilegiert. In der Forschungsliteratur wird der Begriff 'literarisches Porträt' oft undifferenziert synonym zu 'Figurencharakterisierung', 'Personendarstellung' oder '-Beschreibung' verwendet. Obwohl bei einer 'Charakterisierung' die Beschreibung der äußeren Erscheinung zwar vielleicht mitgedacht und tatsächlich integriert wird, tritt sie gegenüber den Aussagen über das Wesen tendenziell in den Hintergrund und hat nur eine unterstützende, 'untermalende' Funktion. Im Fall von 'Darstellung' und 'Beschreibung' könnte die Begriffswahl schon eher als Verweis auf eine visuelle Qualität des Textes in Form einer Beschreibung des Äußeren interpretiert werden. In der antiken Rhetorik galt die *descriptio superficialis* neben der *descriptio intrinseca* gleichberechtigt als einer der beiden Grundpfeiler der Personendarstellung. Zahlreiche Definitionsansätze zum 'literarischen Porträt' verschieben jedoch das Gleichgewicht zugunsten der Wesensbeschreibung. So gilt es zu prüfen, inwiefern die physischen Merkmale der Person in poetischen Porträts evoziert werden oder ob diese von anderen Komponenten dominiert werden, die der *verbalen* Darstellung mehr entsprechen.

In der Malerei geht es, so könnte man meinen, vor allem um das Sichtbare. Dagegen muss man präzisierend einwenden: Vielmehr versucht das visuelle Medium aufgrund seiner Sprachlosigkeit Aussagen über das Wesen in die sichtbare Oberfläche einzuschreiben, das heißt, die äußere Erscheinung lesbar zu machen. Dem kann das poetische Porträt mühelos die *explizite* Wesensbeschreibung entgegensetzen. Nur diese ermöglicht die kausale Rückführung von Charaktereigenschaften des Porträtierten auf dessen Herkunft und persönliche Erlebnisse. Eine derartige Vergabe von Hintergrundinformationen scheint dem verbalen Porträt vorbehalten zu sein. Trotz dieses Vorteils gegenüber dem Bildporträt ist zu vermuten, dass auch im Verbalporträt Korrespondenzen zwischen Physis und Psyche etabliert werden und die *descriptio superficialis* für die Charakterisierung funktionalisiert wird – wodurch es seine Darstellungsverfahren denen der Bildkunst annähert. Einige poetische Porträts laden offenkundig zur Interpretation der physischen Erscheinung als Signum des Charakters ein und partizipieren damit am Diskurs der Physiognomik. Deshalb wird anhand einiger Texte betrachtet, auf welche Weise sich physiognomische Darstellungsmuster in ihnen abzeichnen. Unter diesem Gesichtspunkt wird das Zusammenspiel von *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca* im Text fokussiert. Die Lesbarkeit der Physis steigert die Bedeutung der Beschreibung des Äußeren. Doch inwiefern kann die *descriptio* den Porträtierten wirklich evozieren? (Kapitel V)

Eine Antwort auf diese Frage wird im konkreten Vergleich mit Porträtgemälden gesucht, der eine Auseinandersetzung mit den spezifischen Darstellungsverfahren

der beiden Medien erfordert. Die Textbetrachtung bringt eine Bandbreite verschiedener Arten intermedialer Relationen zutage, von der bedeutungskonstitutiven Referenz der Porträtgedichte auf einzelne Porträtgemälde über die Imitation ihrer fremdmedialen Gestaltungsprinzipien bis hin zur Fusion in einem verbal-visuellen Hybridmedium. Zu den Verbalporträts, die in besonderem Maß nach Visualität streben, gehört das ekphrastische Porträtgedicht, das eine lyrische Beschreibung eines Porträtgemäldes darstellt und damit eine thematische Variante des Gemäldegedichts ist. Indem es sich als Ekphrasis ausweist, trägt es seine Beziehung zum 'Bild' offenkundiger zur Schau als Porträtgedichte ohne identifizierbare piktorale Vorlage. Die vergleichende Untersuchung beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern das ekphrastische Porträtgedicht tatsächlich 'näher am Bild' ist – und allgemeiner: auf welche Weise sich diese beiden Varianten des Porträtgedichts tendenziell von einander unterscheiden. So verschiedenartig die Konzepte poetischer Porträts sein können, verfolgen sie doch alle das gleiche Ziel wie die Porträts der Bildkunst: das Wesentliche eines bestimmten Menschen zu offenbaren.

Da meine Studie das poetische Porträt mit dem Porträtgemälde korreliert, dessen nachantike 'Wiedergeburt' – oder gar die eigentliche 'Geburt' des selbständigen Individualporträts – seitens kunstgeschichtlicher Forschung in der Frühen Neuzeit situiert wird, beginnt auch sie mit der Verbalportraiture jener Zeit. (Kapitel VI) Die ersten literarhistorischen Kapitel widmen sich den Ursprüngen des Porträtgedichts bis zu seiner Etablierung als einer thematischen Variante der petrarkistischen Liebeslyrik, erstrecken sich zeitlich über die gesamte Renaissance und fokussieren zunächst vor allem die italienische Lyrik (da Lentini, Dante und Petrarca), dann auch die französische (Ronsard, Du Bellay). Die anfängliche Konzentration auf den italienischen Kulturraum ergab sich wiederum aus der Korrelation mit dem Porträtgemälde: Die Annahme, dass dessen kulturelles Umfeld das Auftreten eines vergleichbaren Phänomens im Medium Literatur inspirieren würde, bewahrheitet sich. Ebenso wie die Ausbildung des individuellen Porträtgemäldes zuerst in Italien auffällt, bevor sich das Phänomen in Europa ausbreitet, nehmen die italienischen Dichter eine Vorreiterrolle ein in der lyrischen Personenbeschreibung. Wenngleich das Kapitel über die 'Ursprünge des Porträtgedichts' vom Wunsch der Kenntnis des Anfangs motiviert ist, versucht es weniger die frühesten poetischen Porträts zu identifizieren als vielmehr den Beginn einer einflussreichen Tradition zu beleuchten und die Genese der Textgattung anhand paradigmatischer Beispiele zu rekonstruieren. (Kapitel VII)

Auch die Betrachtung des Zusammenspiels von Herrscherlob und Porträtgedicht basiert aus mehreren Gründen zunächst auf italienischsprachigen Beispielen: An den oberitalienischen Fürstenhöfen entwickelt sich ein intensiver Dialog zwischen Dichtern und Malern, während in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance die *paragone*-Debatte in unvergleichlicher Ausführlichkeit ausgetragen wird. Anhand der ausgewählten Werke lassen sich die intertextuellen Relationen zu den in den vorhergehenden Kapiteln besprochenen Texten ebenso wie zu diversen Kunsttraktaten besonders gut nachvollziehen. Unter dem Vorzeichen des Künstlerwettstreits entstehen im höfischen Kontext nicht nur exzessiv ekphrastische, sondern auch figurierte Verbalporträts: zu Ehren von Herzog August von Wolfenbüttel und anderen europäischen Fürsten. (Kapitel VIII)

Der signifikante Unterschied zwischen enkomiastischer, öffentlicher und zweckfreier, privater Portraiture geht aus Goethes Gedichten an und auf Personen hervor. Seine Texte zeugen von den Kontroversen über den ästhetischen Wert des Porträts und von der Hochkonjunktur der physiognomischen Gesichterdeutung im deutschen Kulturraum. Gleichzeitig manifestiert sich darin ein wegweisender Wandel im Verständnis von Identität und Individualität. Aufgrund ihrer Fokussierung von Künstlerpersönlichkeiten sind die in diesem Kapitel untersuchten Porträts repräsentativ für den sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entwickelnden Künstlerkult. (Kapitel IX) Diesen schreiben auch Robert Browning und Gertrude Stein fort, wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise. Brownings Porträts verdanken ihre Aufnahme in diese Studie zum einen ihrer thematischen Rekurrenz und intermedialen Referenz auf die Renaissancemalerei, zum anderen ihrer trickreichen 'Inszenierung' als Pseudo-Selbstporträts. Formal und konzeptionell erprobt Browning mit dramatisierten Monologen und psychologisierender Modellierung neue Dimensionen. (Kapitel X)

Radikal experimentell sind Gertrude Steins abstrakte, kubistische 'portraits', die von einem intensiven Dialog mit der avantgardistischen Malerei zeugen. Aufgrund ihrer innovativen Mimesis dürfen sie in einer Studie zum poetischen Porträt nicht fehlen. (Kapitel XI) Ihnen werden als Kontrastprogramm die zeitgleich entstandenen figurierten Porträts von Guillaume Apollinaire und ein verbal-visuelles Selbstporträt von Corrado Govoni gegenüber gestellt, die noch viel offensichtlicher am Visuellen partizipieren. (Kapitel XII) Letzteres charakterisiert auch die lettristischen und konkretistischen Porträts aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Der Kreis schließt mit William Carlos Williams' imagistischen Frauenporträts, die ich als modernistische Pendants zum petrarkistischen Damenbildnis betrachte.

II. THEORIE DES PORTRÄTS

1. Zum Porträtgemälde

In der Malerei versteht man unter einem Porträt oder Bildnis die künstlerische Darstellung einer bestimmten Person durch die abbildende, gestaltende und deutende Wiedergabe ihrer individuellen Züge.[1] Diese manifestieren sich zunächst in der anschaulichen äußeren Erscheinung, die wiederum Einblicke in das Wesen der Person gewähren soll. Dabei gilt die größte Aufmerksamkeit dem Gesicht als wichtigstem konstitutiven Bestandteil des Porträts, während die übrigen Körperteile sowie Kleidung und Accessoires fakultative Faktoren sind.[2] Meistens spielt das Prinzip der erkennbaren Ähnlichkeit der Darstellung zwar eine wichtige Rolle, ist jedoch niemals alleiniges Ziel, sondern vielmehr der Ausgangspunkt für das Bestreben, den Charakter des Porträtierten sinnlich erfahrbar zu machen. Die Hauptaufgabe des Bildnisses ist es, die abwesende Person (z.B. Verstorbene) zu vertreten (Substitution) oder an sie zu erinnern (Vergegenwärtigung), durch die 'Verdoppelung' zu ehren, seltener aber auch sie zu parodieren (Karikatur).

Im Hinblick auf den Bildinhalt unterscheidet man nach der Anzahl der dargestellten Personen zwischen Einzel-, Doppel- und Gruppenporträt. Ferner differenziert man bezüglich Ausschnitt und Ansicht des Porträtierten zwischen verschiedenen Porträttypen wie Ganzfigur, Kniestück, Brust- und Kopfbild. Die Beschränkung auf die oberen Körperpartien, insbesondere auf das Gesicht, in dem sich die individuellen Züge besonders konzentriert versammeln, steht im Zusammenhang mit zunehmender Individualisierung und verweist auf eine gezielte Beschäftigung mit der Physiognomie und der Psyche des Menschen. Bei der Gesichtsdarstellung unterscheidet man Vorderansicht (en face) und Seitenansicht (Profil). Die genannten Darstellungsmöglichkeiten, kombiniert zur Gesamthaltung, sowie überdies die fixierte Gestik prägen die Wirkung des Porträts auf den Betrachter. Eine herausragende Rolle spielt übrigens der Blick des Porträtierten, der sich als einer der Angelpunkte bei der Bestimmung der unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten in Malerei und Literatur erweist.

Schließlich erfolgt die Einteilung von Bildnissen nach ihrer thematischen Auffassung (z.B. höfisches Standesbildnis vs. bürgerliches Privatporträt). Eine Sonderstellung unter den Einzelbildnissen nimmt das Selbstbildnis des Künstlers ein. Unabhängig vom Bildgehalt zeichnet sich in der historischen Entwicklung des Porträtgemäldes ein Nach-, Neben- und Gegeneinander unterschiedlicher Bildkonzepte ab: Die Porträts variieren zwischen einerseits Typenbildnis, Zeitgesicht und Idealbildnis sowie andererseits Individualporträt. Das Porträt gibt Auskunft über Bedeutung

---

1 Vgl. den Artikel "Bildnis" im *dtv Lexikon der Kunst,* Olbrich 1996, Bd. 1, S. 558-561.

2 Dem Gesicht kommt eine derart zentrale Bedeutung zu, dass seine ausschließliche Darstellung bereits als vollwertiges Porträt gilt, während die alleinige Darstellung eines Körpers nicht als Porträt bezeichnet werden kann.

und Funktion des Bildnisses für beide Beteiligten und ist geprägt durch das Verhältnis zwischen Porträtist und Porträtiertem. Diesen Aspekten schenkt meine Untersuchung literarischer Porträts Aufmerksamkeit, da sie deren Semantik prägen.

2. Referenzialität und Ähnlichkeit

Hinsichtlich einer Grundbedingung unterscheidet sich das Porträt von anderen Kunstgattungen und nimmt damit eine singuläre Stellung ein: Es bezieht sich immer auf ein Element der Wirklichkeit in Gestalt einer realen Person. In der vom Künstler intendierten Beziehung zwischen dem Abbild und seinem menschlichen Original realisiert sich die einzigartige, spezifische Mimesis des Porträts.[3] Aus zeichentheoretischer Perspektive ist das Porträt grundsätzlich von der Figurendarstellung abzugrenzen, denn während Letztere sich ausschließlich über ihr Signifikat definiert, besitzt das Porträt darüber hinaus einen Referenten, so dass es gerade durch diese Doppelung (von Bedeutung und Referenz) charakterisiert ist. Folglich wird es zugleich von ästhetischen und referenziellen Normen bestimmt, die miteinander konkurrieren.

Indem das Porträt auf die dargestellte Person verweist, fungiert es als Index. Als solcher ist es mit dem Eigennamen vergleichbar, der immer primär auf den Namensträger referiert, selbst wenn er per se eine bestimmte Bedeutung besitzt. Als Spezialfall unter indexikalischen Zeichen verweist er immer auf ein und denselben Referenten und ist – etwa im Gegensatz zu Pronomina, die ihre Referenten gemäß dem Kontext wechseln – kontextunabhängig. Auf eben diese Fähigkeit, den Referenten über die räumlich-zeitliche Distanz hinweg zu vergegenwärtigen, zielt auch das Porträt ab. Maßgeblich unterstützt wird es darin durch die Verwendung des Namens des Porträtierten im Titel.

Das Porträt existiert überhaupt erst aufgrund seiner Verbindung zur porträtierten Person. Dennoch beschränkt sich seine Funktion nicht auf die Referenz, sondern es besitzt ästhetischen Eigenwert. Es ist ein Zeichen, das sich als erfahrbares ästhetisches Objekt präsentiert und als solches zugleich Informationen bezüglich des von ihm Dargestellten bietet. Diese verkörpert es als ikonisches Zeichen im wahrsten Sinne des Wortes. Seine Ikonizität ist das Vehikel seiner Indexikalität. Daher kann man es als indexikalisch-ikonisches Zeichen definieren.[4]

---

3 Vgl. Preimesberger 1999, S. 17.

4 Ausführlicher zum Zeichencharakter des Porträtgemäldes vgl. Steiner 1977, S. 112. Steiner bezieht sich auf Peirce, der zunächst dreierlei Zeichentypen unterscheidet: 'symbol', 'index' und 'icon'. Bezüglich der Letzteren differenziert er nochmals zwischen 'image', 'diagram' und 'metaphor', wobei das Porträt ein 'image' darstellt, denn es entspricht dessen Definition als "a sign which *substantially* replicates its object". Vgl. Peirce 1932, Bd. 2, S. 157. – Anstatt idealiter indexikalisch zu verfahren, funktionieren allerdings viele Porträts rein informativ, zum Beispiel dann, wenn sie primär aus einem Interesse an Geschichtsschreibung resultieren und infolgedessen als historiografisches Dokument konzipiert sind. Die informierende Funktion scheint tendenziell die künstlerische Komponente zu schwächen.

Die Referenzialität des Porträts wird vielfach als 'dokumentarische Komponente' verstanden, die Kunsttheoretiker der Vergangenheit dazu veranlasst hat, es trotz seiner zentralen Bedeutung in der Malerei als eine marginale oder gar minderwertige Kunstgattung anzusehen. Dies gründet in der Auffassung des Porträts als Resultat eines Bestrebens, das nicht als künstlerisch gilt, sondern der Funktion der Kunst sogar oppositiv gegenübersteht: dem Verlangen nach optischer Ähnlichkeit, die für die Identifizierbarkeit des Abgebildeten bürgt. Dieser Anspruch dominiert unsere Vorstellung vom Porträt derart, dass man ihn unbewusst auf das verbale Porträt überträgt und erwartet, dass die Worte ein Bild der dargestellten Person evozieren.

Allerdings stellt man gerade im 20. Jahrhundert fest, dass viele Porträts der Bildkunst ihren Referenten nur geringfügig bis gar nicht ähnlich sehen, und ferner, dass sich mehrere Porträts derselben Person von verschiedenen Künstlern oftmals überhaupt nicht gleichen. Deshalb sei folgender Ausweg aus dem Dilemma angeboten: Das Kunstwerk muss dem Original nicht unbedingt ähnlich sehen, aber dasselbe Gefühl im Betrachter wecken, das heißt, es muss auf Wirkungsäquivalenz abzielen. Gelingt dies, so entsteht der Eindruck einer Vergegenwärtigung des Abwesenden. Vielleicht ist diese 'Täuschung' das eigentliche Wirkungsziel des Porträts. Inwiefern dieses Spannungsverhältnis von tatsächlicher Absenz und scheinbarer Präsenz, das ein zentraler Aspekt des Porträts der bildenden Kunst ist, von *optischer* Ähnlichkeit abhängt und überhaupt auf das poetische Porträt zutrifft, wird die Textbetrachtung zeigen. Das Postulat der *optisch* wiedererkennbaren Ähnlichkeit enthüllt nicht etwa nur einen 'wunden Punkt' des literarischen Porträts, vielmehr wird es von den Porträts der Bildkunst seit jeher unterlaufen, sobald eine andere Wirkungsästhetik die Darstellung dominiert – wie zum Beispiel die gezielte Idealisierung, die zwangsläufig einen Verlust an Individualität mit sich bringt, oder programmatische Verzerrung, Entstellung, Dekomposition, Abstraktion.

Ist die Ähnlichkeit nicht überprüfbar und die dargestellte Person auf diesem Weg nicht identifizierbar, so kommt die Funktion des Porträt-Titels ins Spiel, sofern dieser den Namen des Individuums preisgibt. Abgesehen von dieser gebräuchlichsten Art der Identifizierung, kann diese auch mithilfe von symbolischen Hinweisen auf Namen, Herkunft, Berufsstand oder auf bestimmte Eigenschaften der betreffenden Person ermöglicht werden. Letzteres funktioniert allerdings nur, wenn der Betrachter des Porträts Vorkenntnisse über den Porträtierten besitzt.

Im Hinblick auf die Kategorien Referenzialität und Ähnlichkeit muss vom Betrachter idealiter eine zweifache Leistung erbracht werden: Er muss erstens die Figurendarstellung als *Porträt* erkennen und zweitens die porträtierte Person wiedererkennen. Da jedoch der Betrachter den Porträtierten oft nicht persönlich kennt und somit nicht in der Lage ist, zu bestimmen, wie eng die (Ähnlichkeits-) Beziehung zwischen dem Abgebildeten und seinem Abbild tatsächlich ist, kann der Status des Porträts nicht gänzlich davon abhängig gemacht werden. Mindestens ebenso wichtig wie die Wirkung des Porträts ist die Intention des Porträtisten. Für die beabsichtigte Relation zwischen Abgebildetem und Abbild, die in der Entstehungssituation des Porträts wurzelt, prägt Gadamer den Begriff der Okkasionalität. Er vertritt die radikale Position, dass es (allein) der Künstler sei, der dem Porträt seinen

Status zuweist: "Ein Porträt *ist* ein Porträt und wird es nicht erst durch die und für die, die in ihm den Porträtierten erkennen."[5]

3. Identität und Individualität

Die beiden Kategorien Referenzialität und Ähnlichkeit sind immer an bestimmte Konzepte von Identität und Individualität gebunden. Gottfried Boehm definiert das Porträtgemälde primär durch dessen Individualität: "Das autonome Bildnis, das sich darauf konzentriert, einen Menschen zu zeigen, der aus sich selbst und nur aus sich selbst verstanden werden will, unterscheidet sich von allen Bildintentionen, die bis dahin existierten."[6] Mit anderen Worten: Der Porträtierte wird nicht mehr als Vertreter eines Standes oder in geistiger oder weltlicher Herrscherfunktion, sondern allein um seiner selbst willen präsentiert.[7] Um dies zum Ausdruck zu bringen, spricht Boehm vom 'autonomen' oder 'selbständigen' Bildnis.[8] Der Zusammenhang von Individualität und Referenzialität ist offensichtlich: Das porträtierte Individuum ist nicht nur Thema oder Gegenstand des Porträts, sondern bestimmt auch dessen Beziehung zur Realität.

Das Individualporträt als eine in der Renaissance erstmals vollends zur Geltung kommende Kunstform ist historisch verursacht durch den zu Beginn der Frühen Neuzeit zu verzeichnenden Wandel im Selbstverständnis bzw. Personenkonzept des Menschen. Die Genese der Bildgattung resultiert aus einer bewussten Individualisie-

---

5 Vgl. Gadamer 1986, S. 149f.: "Das Gemeinsame dieser Phänomene [Porträt, Widmungsgedicht u.a.] stellt sich für das ästhetische Bewusstsein in dem *Charakter der Okkasionalität* dar, den solche Kunstformen von sich aus in Anspruch nehmen. Okkasionalität besagt, dass die Bedeutung sich aus der Gelegenheit, in der sie gemeint wird, inhaltlich fortbestimmt, so daß sie mehr enthält als ohne diese Gelegenheit. So enthält das Porträt eine Beziehung auf den Dargestellten, in die man es nicht erst rückt, sondern die in der Darstellung selber ausdrücklich gemeint ist und sie als Porträt charakterisiert. Es bleibt dabei entscheidend, dass die gekennzeichnete Okkasionalität im Anspruch des Werkes selber gelegen ist und ihm nicht etwa von seinem Interpreten erst aufgenötigt wird. […] Was ein Porträt ist, enthält in seinem eigenen Bildgehalt die Beziehung auf das Urbild. Damit ist nicht nur gemeint, dass das Bild tatsächlich nach diesem Urbild gemalt ist, sondern dass es dieses meint."

6 Boehm 1985, S. 21. Boehms einflussreiche Untersuchung fokussiert die Genese des selbständigen Porträts und versucht, seine historische und künstlerische Besonderheit zu klären.

7 Porträts im neuzeitlichen Sinne sind also "Personendarstellungen, in denen der Selbstbezug dominierend wird", bestätigt auch Galle 2000, S. 48. Dabei stellt er zur Diskussion, ob die Vorstellung von Individualität womöglich eine abendländische Besonderheit ist – zumal das Individualporträt sich zuerst in Europa entwickelt – oder aber ein universales Konzept.

8 Ist in meiner Studie vom 'autonomen' poetischen Porträt die Rede (vgl. Kap. III.3), so wird damit nicht nur auf die Intention, sondern auch auf die formale Realisation – d.h. die Unabhängigkeit von einer Bildvorlage und die Isolierbarkeit aus seinem Kontext – verwiesen. Um Verwechslungen vorzubeugen, spreche ich hinsichtlich des neuzeitlichen Porträtgemäldes nicht wie Boehm vom 'autonomen Bildnis', sondern vom Individualporträt.

rung der Person und gleichzeitig treibt sie diese voran.[9] Individualität, so Boehm, sei keine theoretische Angelegenheit, sondern das reale Signum der Moderne, ein Index, der allen kulturellen Prozessen zuzuordnen sei: "Die menschliche Individualität findet ihre Bildform und benutzt sie als Spiegel, als Repräsentanten, vor allem als Medium der Erkenntnis ihrer selbst."[10] Folglich stelle das Bildnis, das den Menschen (re-)präsentiert, eine unersetzbare Quelle für die Geschichte des Individuums dar, die wiederum mit der Genese der Bildgattung verbunden ist.

Zwar erfüllen zahlreiche frühere Bildnisse aus Antike und Mittelalter einige gestalterische Voraussetzungen wie beispielsweise die isolierte Darstellung eines Gesichtes auf begrenzter Fläche, doch entsprechen sie damit noch längst nicht der Definition des Individualporträts. Um ein solches handelt es sich nur, wenn ein Individuum dargestellt und zugleich "auch die Idee dargestellter Individualität mitrepräsentiert ist".[11] Der entscheidende Schritt, die Individualisierung des Porträts gemäß seinem neuen Konzept, gelingt nicht aus technischen Gründen, sondern ist allein einer künstlerischen Einsicht zu verdanken.[12] Die Suche der Kunstwissenschaft nach dem Ursprung oder den Ursprüngen des Porträtgemäldes beendet Boehm also mit seinem Urteil, dass am Anfang diejenigen Bildnisse stehen, in denen sich jene die Gattung definierende Individualität erstmalig bildhaft realisiert.[13] Erste Spuren des Individualbildnisses finden sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in und um Florenz und in Oberitalien sowie kurze Zeit später auch in den Niederlanden.[14] Die schrittweise Weiterentwicklung dieser Ansätze führt zur 'Entdeckung der Seele' im venezianischen Porträt gegen Ende des Jahrhunderts – gemeint ist die Verbildlichung der *anima* als zentralem Aspekt menschlicher Individualität. Dies gilt als eine wichtige Erkenntnisleistung der neuen Gattung.[15] Im Lauf seiner Geschichte erfährt das Individualbildnis seitens verschiedener Künstler unterschiedliche Ausprägungen. Der These von der Geburt des Porträts in der Renaissance

---

9 Das Wechselverhältnis zwischen der 'Entdeckung des Individuums' und der Genese des Porträts, und damit die Bindung des Porträts an den Begriff des 'Individuums', gilt als schwieriges Thema der gattungsgeschichtlichen Porträtdiskussion (vgl. dazu Preimesberger 1999, S. 26 u. Boehm 1985, S. 15ff). Boehm sucht nach einer Antwort auf die Frage, worin der eigene Beitrag der Malerei zur Geschichte des Individuums besteht.

10 Vgl. Boehm 1985, S. 19ff.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd., S. 148.

13 Boehms Hypothese vom (modernen) Porträt als einer 'historischen Idee' und vom Ursprung der Gattung in der Renaissance bewährt sich, wenn man sein Konzept des Individualporträts akzeptiert: Boehm sucht nicht nach dem absoluten Ursprung der Darstellung des Menschen, der aus unserer Perspektive wahrscheinlich sehr nahe am Anfang der Zivilisationsgeschichte liegt, sondern nach der Begründung des Porträts als Kunstgattung, die aus dessen Wiederentdeckung in der italienischen Renaissance resultiert. Jacob Burckhardt entwarf fast hundert Jahre früher ein ähnliches Konzept in seinen Vorträgen über die *Anfänge der neuern Porträtmalerei* (1898).

14 Verglichen mit anderen Positionen kunstgeschichtlicher Forschung (z.B. Beyer 2000) datiert Boehm die Genese des Porträts aufgrund seiner engen Definition relativ spät. Erste Spuren des Porträts als eigenständiger Kunstgattung zeichnen sich schon etwa ein Jahrhundert früher ab – wobei diese Bilder noch nicht gleichermaßen vom Individualitätskonzept durchdrungen sind.

15 Vgl. Boehm 1985, S. 19.

entspricht die Tatsache, dass der Begriff weder in der Antike noch im Mittelalter als Bezeichnung für ein Bild verwendet wurde und erst mit der Herausbildung des Phänomens geläufig wird.[16]

Boehms präzise wie restriktive Definition des Individualporträts als 'autonomes' Bildnis macht es notwendig, auf die anderen, damit konkurrierenden Bildintentionen hinzuweisen, die üblicherweise ebenfalls unter dem Begriff 'Porträt' subsumiert werden. Das Individualbildnis entwickelt sich aus einem weiteren Gattungskontext heraus, der auch andere Bildnisformen wie das Figurenbildnis (als eine nicht auf Identifizierbarkeit abzielende Menschendarstellung), das allegorische oder das personifizierende Bildnis, dasjenige eines bestimmten Typus oder das eines Ideals verzeichnet, die alle weiterhin parallel dazu existieren. Im Unterschied zum Individualbildnis basieren die Personenkonzepte von Allegorie und Personifikation nicht auf dem Konzept der Individualität, sondern verweisen allgemeiner auf den Menschen an sich bzw. auf Aspekte seiner Existenz. Ein Universalitätsanspruch liegt auch dem stark typisierten Porträt zugrunde, das den Dargestellten in ein gedachtes Spektrum unterschiedlicher Typen einordnet. Das Idealbildnis schließlich kann man mit Boehm als "Steigerung des Menschen über sich selbst hinaus" verstehen, welche das Individuum höchst beschönigend darstellt oder gar hypostasiert.[17]

Eine Neigung zur Idealisierung oder Stilisierung wohnt allerdings auch den meisten Individualporträts inne. Deshalb situiert Lessing das Porträt im Spannungsfeld zwischen den beiden Polen von Ideal und Ähnlichkeit, wobei er präzisiert, dass hierbei "das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt" gemeint sei.[18] Gleichwohl, so kann man einwenden, enthält ein Ideal immer auch ein überindividuelles Moment. Letztlich habe sich jedoch die Ähnlichkeit durchzusetzen, so Lessing: "Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zulässt, so muss doch die Ähnlichkeit darüber herrschen."[19] In Anlehnung an Lessing bestimmt Galle Idealität und Ähnlichkeit als zwei zentrale konstitutive Merkmale des neuzeitlichen Porträts von der Renaissance bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert, hält diese traditionelle Polarität jedoch mittlerweile für überholt.[20] Nicht nur im pikturalen, sondern auch im literarischen Porträt sei ein Umbruch spürbar, den man etwa am Beginn des 20. Jahrhunderts lokalisieren könne. Dies mache eine Revision der bis dato gültigen Definition des Porträts notwendig. Den in der Malerei um die Jahrhundertwende (1900) feststellbaren "Entzug von Ähnlichkeit" zugunsten einer

---

16 Ist hier vom Bildnis der Antike oder des Mittelalters die Rede, so stets im Bewusstsein, dass ein 'moderner' Begriff übertragen wird.

17 Vgl. Boehm 1985, S. 19.

18 Lessing 1987, II, S. 15.

19 Ebd. Übrigens gab es auch immer schon Gegner der Ähnlichkeit. Diderot zum Beispiel gibt sich als Verächter der Ähnlichkeit im Porträt, wenn diese nicht in eine handlungsreiche Komposition eingebunden ist wie etwa in der Historienmalerei. Vgl. dazu Kap. IX.3 der vorliegenden Studie.

20 Vgl. Galle 2002, S. 47. Galle vertritt die These, dass in der Frühphase der Porträtkunst das Ideal im Vordergrund stand, ab dem 16. Jahrhundert aber die Ähnlichkeit zunehmend die Oberhand gewann, bis sie schließlich in der Fotografie vollends triumphiert. Derartige Aussagen zu Entwicklungstendenzen sind nicht ganz unproblematisch, weil sich immer zahlreiche, mitunter gewichtige Gegenbeispiele finden lassen.

Privilegierung der künstlerischen Vorstellung hält Galle für eine gesamtkulturelle Krise, die sich auch in der Literatur manifestiere.[21] Der Frage, inwiefern sich dies auch in den selbständigen poetischen Porträts abzeichnet, wird die Textuntersuchung nachgehen.

Auch Blizzard stellt in ihrer Untersuchung modernistischer Porträts in Wort und Bild den schrittweisen Verlust der optisch erkennbaren Ähnlichkeit fest.[22] Diesen erklärt sie mit einem Wandel im Selbstverständnis des Menschen, ebenso wie Boehm dies bezüglich der Genese des ähnlichen Bildnisses tut. Bis ins 19. Jahrhundert zeugen die meisten Porträts von einem statischen Identitätsbegriff: Demnach wird der in der äußeren Erscheinung visualisierte Charakter als essentieller Kern des Individuums angesehen, der über die gesamte Lebenszeit hinweg im Wesentlichen unveränderlich ist. Aus diesem Grund neigt das traditionelle Porträt dazu, jedes akzidentielle Moment zu unterdrücken, so dass jedes Detail eine den Charakter enthüllende Funktion erfüllt. Dies ändert sich im modernistischen Porträt. Seine gestalterischen Innovationen beruhen auf der Abwendung vom statischen Identitätskonzept zugunsten einer Vorstellung von dynamischer Entität, die der zeitlichem Wandel unterliegenden Komplexität menschlicher Individualität besser gerecht wird.[23] Das neue Subjektverständnis erläutert Blizzard, wie auch schon Steiner, indem sie zwischen den beiden Konzepten *identity* und *entity* differenziert.[24] Während *identity* im Rahmen des in der Portraiture vorgenommenen Vergleichs zwischen Abbild und Original anhand von eins-zu-eins-Referenzen die Ähnlichkeit feststellt, verlangt die *entity* nach der Vermittlung eines Gesamteindrucks durch ein künstlerisches Äquivalent. Für überholt erklärt Blizzard deshalb die Ansicht, das Aussehen des Porträtierten sei von primärer Wichtigkeit für die Beurteilung der 'Ähnlichkeit' des Porträts. Von größerer Bedeutung seien stattdessen die vom Künstler vermittelte 'Vorstellung' von der porträtierten Person und deren 'Einzigartigkeit'. Die Forderung der Einzigartigkeit macht deutlich, dass auch das Konzept der Entität weiterhin an die Vorstellung von Individualität gebunden ist.[25] Mit ihrer Feststellung eines einschneidenden Paradigmenwechsels an der Schwelle zum 20. Jahrhundert

---

21 Vgl. ebd., S. 52. Die Transformierung der literarischen Porträt-Konzeption demonstriert er beispielhaft anhand der fiktiven Figurenporträts in Thomas Manns *Zauberberg* (S. 60ff). Schon in einem früheren Aufsatz ("Deformierte Porträts", 1995) zeigt er, wie der Romancier Proust "als 'peintre' mitschreibt an der Geschichte der Deformierung des Porträts im oben skizzierten Sinne, in Hinsicht nämlich auf dessen sukzessiven Abbau von Ähnlichkeit und Ideal" (S. 45). Wie Miraux 2003 und Köhler 1991 betrachtet Galle in seinen Aufsätzen (neben solchen der Malerei) ausschließlich Porträts *fiktiver* literarischer Figuren in Romanen.

22 Vgl. Blizzard 2004, S. 30.

23 Diese Entwicklung lässt sich anhand der poetischen Porträts von Gertrude Stein nachvollziehen, vgl. Kap. XI.

24 Beide beziehen sich dabei sowohl auf die Bildkunst als auch auf die Literatur. Vgl. Blizzard 2004, S. 35 f. und Steiner 1978, S. 50.

25 Anders als Galle verabschiedet sie die Ähnlichkeit nicht als Bedeutungskategorie des modernistischen Porträts, sondern löst sie lediglich vom Visuellen. Ohne sich dessen bewusst zu zeigen, nimmt sie damit eine Neudefinition der Ähnlichkeit vor.

schlagen Galle und Blizzard implizit (mindestens) zwei Definitionen des Porträts vor: eine für das 'traditionelle' und eine andere für das 'modernistische'.

Um die angesprochenen epochenspezifischen Unterschiede alle problemlos mit dem Porträtbegriff in Einklang zu bringen, konzipiert Blizzard eine äußerst weit gefasste und sogar medienübergreifende Definition. In Anlehnung an Brilliant definiert sie das Porträt, unabhängig von seinem Titel und seiner Form, als ein Kunstwerk, das eine oder mehrere fiktive oder reale Person(en) nachahmt.[26] Damit bezieht sie sich nicht nur auf figurative und literarische Porträts, sondern auch auf Tanz, Theater und Musik. Blizzard weitet den Porträtbegriff maximal aus und fasst darunter "all forms of expression in which one or more aspects of a person are in some way evident in a work of art".[27] Zweifellos eröffnet ein derart weitgefasster Porträtbegriff einen großen Spielraum für interdisziplinäre Studien. Andererseits jedoch bringt er eine Einbuße an Trennschärfe mit sich, die für gattungspoetische Fragestellungen hinderlich ist, wie sie in meiner Studie behandelt werden.

Angesichts der Ausführungen zu Referenzialität und Ähnlichkeit, Identität und Individualität im Porträt der Malerei stellt sich die Frage, inwiefern diese Kategorien auch poetische Porträts definieren und auf welche Weise sie sich auf deren Gestaltung auswirken.

---

26 Vgl. Blizzard 2004, S. 32, unter Bezugnahme auf Brilliants Studie *Portraiture* (1991). Blizzard folgt Brilliants Definition in ihrer medienübergreifenden Ausrichtung, kritisiert jedoch den Ausschluss fiktiver Figuren, auf dem die überwiegende Mehrheit der kunstwissenschaftlichen Porträtdefinition basiert.

27 Ebd.

III. DAS POETISCHE PORTRÄT

1. Zum literarischen Porträt: Ausgangssituation, Forschungsstand

Vergeblich sucht man den Begriff "Porträt" in den meisten deutschen (und englischen) Standardlexika literaturwissenschaftlicher Begriffe.[28] Fündig wird man allerdings in Bests *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, in dem das Porträt knapp als "Charakterbild einer (historischen) Persönlichkeit in literarischer Form" definiert wird.[29] Ein wenig ausführlicher heißt es unter "Porträt" in Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur*: "Im Unterschied zur Biografie Schilderung von Charakter, äußerer Erscheinung und Wesen einer historischen Persönlichkeit in literarischer Form als Einzelschrift oder in größerem Zusammenhang (Roman, Rede) [...]."[30] Die ausführlichste, beispielreichste und zugleich neueste Definition findet sich im *Metzler Lexikon Gender Studies*, deren Anfang festlegt: "Das literarische Porträt ist eine literarische Gattung, die sich, historisch gesehen, unterschiedlicher Beschreibungsverfahren bedient, um eine (historische) Person in ihrer Ganzheit zu erfassen. Literarische Personenbeschreibungen gibt es seit der Antike. [...] Als literaturwissenschaftlicher Begriff ist das Porträt eher assoziatives Konzept als präzise Kategorie. In jedem Fall handelt es sich um eine Charakterisierung, die (wie der Begriff der Malerei suggeriert) das äußere Erscheinungsbild miteinbezieht; sie ist einem mimetischen Verständnis von Repräsentation, implizit auch dem aus der Antike tradierten Verständnis von den 'Schwesternkünsten' Dichtung und Bildende Kunst, verpflichtet."[31]

Hinsichtlich der Frage, ob im literarischen Porträt immer eine reale Person dargestellt oder ob mit dem Begriff (auch) eine fiktive Figur gemeint ist, treten Unsicherheiten zutage. Zwar ist in allen drei Definitionen von einer historischen Person die Rede, doch wird die Forderung in zwei Fällen in Klammern gesetzt (vermutlich, um nicht voreilig eine ganze Gruppe von Texten, die nicht eigentlich im Zentrum des Interesses stehen, radikal auszuschließen) – und Brosch schließt zuletzt doch noch die "psychologische Charakterisierung einer fiktionalen Figur" ein.[32] Sowohl inhaltliche als auch formale Festlegungen werden allseits weitestgehend vermieden. Einig ist man sich darin, dass im literarischen Porträt eine Charakterisie-

---

28 Weder im *Reallexikon der Literaturwissenschaft* noch im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* oder im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* findet man den Begriff.

29 Vgl. Best 1994, S. 416. Als einziges Textbeispiel wird hier ein Selbstporträt W. Raabes aus einem Brief zitiert.

30 Vgl. Wilpert 2001, (o. S.). Besonders beliebt sei das Porträt in der französischen Literatur, z. B. bei Sainte-Beuve, heißt es hier. Als weitere Autoren, in deren Werk vermehrt Porträts auftreten, werden außerdem S. Zweig und E. R. Curtius genannt. Konstatiert wird hier nur, *dass*, nicht aber erläutert, *wodurch* sich das Porträt von der Biografie unterscheidet.

31 Brosch 2002, S. 312.

32 Ebd., S. 313.

rung der Person erfolgt. Ergänzend dazu wagen Wilpert und Brosch auch die Schilderung der äußeren Erscheinung ausdrücklich zu verlangen, während Best dies allenfalls impliziert mit dem Kompositum 'Charakterbild', das auf die Verwandtschaft des literarischen Porträts zum Gemäldeporträt verweist. Bezüglich der Form des literarischen Porträts stellt Wilpert die beiden grundsätzlichen Möglichkeiten – das Porträt als Einzeltext und das Porträt als ein Element eines literarischen Textes – vor, ohne eine davon auszuwählen, und Brosch folgt ihm darin, indem sie Beispiele für beide Varianten nennt und diesen noch den Essay hinzufügt.[33] Die hier skizzierte formale Bandbreite ergänzt Wilpert schließlich noch um das lyrische Porträt oder Porträt*gedicht* – das einzig in diesem Lexikon Erwähnung findet.[34]

In der französischen Literaturwissenschaft wird der Begriff "portrait littéraire" für die literarische Personendarstellung mit größerer Selbstverständlichkeit verwendet, so zum Beispiel im *Dictionnaire des Termes Littéraires* für eine "Description, physique et morale, d'une personne réelle ou d'une personnage fictif tel que le lecteur (ou l'auditeur) puisse s'en forger une image cohérente et significative."[35] Im Unterschied zu den deutschen Definitionen wird im Französischen mit dem Terminus auch die Schöpfung fiktiver Figuren bezeichnet. Der Begriff "portrait" scheint hier mehr über die Art der Darstellung als über ihren Gegenstand auszusagen. Diese sei inspiriert von der Malerei, wie dies schon der Titel verrät. Seine Praxis sei zwar seit der Antike bekannt, doch habe sie sich vor allem seit der Renaissance entwickelt – was ebenso für das Porträtgemälde gilt. Als paradigmatisches Beispiel werden Montaignes *Essais* (1580), ein umfangreiches essayistisches 'Selbstporträt', genannt. Während der französischen Klassik sei das Porträt, vor allem unter dem Einfluss der Preziösen, als Gesellschaftsspiel zu einer Mode geworden.[36] Während das Porträt bis zu diesem Zeitpunkt in der Literaturgeschichte, so der Verfasser des Lexikonartikels, stets in einen lyrischen Text, ein Drama, einen Roman oder in Memoiren integriert war, entwickelte es sich nun, nicht zuletzt dank La Bruyères *Caractères* (1688), zu ei-

---

33 Broschs Definition fokussiert zwei Ausschnitte der Geschichte des literarischen Porträts, die an zwei Nationalliteraturen gebunden sind: zum einen die Portraiture im Frankreich des 17. Jahrhunderts im Kontext der Hof- und später der Salonkultur, zum anderen Porträts in der englisch- und französischsprachigen Erzählliteratur der Moderne. Beide dabei umrissenen Textgruppen dienen als paradigmatische Beispiele 'weiblicher' Genres. (Die Wahl dieser Paradigmen liegt freilich in der Ausrichtung des Sammelbandes begründet, in dem der Artikel erschien.) Als Musterbeispiele für essayistische Portraiture nennt Brosch A.L. Barbauld: *The British Novelists*, 1810; C.A. Sainte-Beuve: *Portraits Littéraires*, 1836-39. Die damit begründete Tradition könnte man bis heute fortsetzen zu Javier Marías' *Geschriebenes Leben* und W.G. Sebalds *Logis in einem Landhaus*.

34 Als Musterbeispiel eines Porträtgedichts wird Gottfried Benns *Chopin* genannt. Überdies wird als eine thematische Variante das "Dichtergedicht" angeführt. Folgt man dem Querverweis zum Letzteren im selben Lexikon, so liest man: "Typ der poetologischen Lyrik, die über Sein, Wesen und Existenz des Dichters im allgemeinen oder im privaten Fall oder über andere Dichter reflektiert; spezielle Form vielfach der Selbstfeier in allen Epochen seit Horaz (*exegi momentum*), besonders ausgeprägt im Barock und im 19. Jahrhundert (Droste, Geibel, u.a.)." Tatsächlich finden sich unter den Porträtgedichten aus dem 19. und 20. Jahrhundert besonders viele lyrische Porträts von Dichtern über andere Dichter sowie über sich selbst (Dichter-Selbstporträts).

35 Vgl. Gorp 2001, S. 381.

36 Vgl. dazu zum Beispiel Madame de Scudérys *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653).

nem autonomen Genre. Gleichzeitig wird es im 19. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Bestandteile des realistischen Romans – man denke an Balzac, Flaubert und Zola. Nur dieser Lexikoneintrag deutet den moralischen Aspekt der Portraiture an, die immer auch Beurteilung der Person ist.

Im Einklang mit dieser weit gefassten Definition untersucht Miraux in *Le portrait littéraire,* einer der sehr wenigen epochenübergreifenden systematischen Studien, Porträts einiger realer, vor allem aber fiktiver Figuren im Rahmen unterschiedlichster literarischer Gattungen.[37] Er zeigt, dass darin verschiedene Spielregeln für die formale und inhaltliche Gestaltung der Figurendarstellungen gelten und vertritt die Ansicht, dass verschiedene Arten der Personendarstellung im literarischen Text als Porträt angesehen werden können: sei es die rein äußerliche Beschreibung einer Figur oder ausschließlich diejenige ihres Wesens oder auch die Inszenierung ihrer Handlungen. Demnach würde jedes für sich genommen bereits als Porträt gelten, obgleich sie in den meisten Fällen miteinander (zu einem 'vollständigeren Bild') kombiniert werden.

Eine präzisere und präskriptivere Vorstellung des literarischen Porträts hat Köhler, die in ihrer Studie ebenfalls Porträts fiktiver Figuren betrachtet und sie definiert als "eine Form der direkten, umfassenden und geschlossenen Personendarstellung innerhalb eines fiktionalen Erzähltextes"[38]. Mit ihrer Forderung von 'Geschlossenheit' schließt sie – im Unterschied zu Miraux – 'fragmentarische' Personenbeschreibungen aus, die der Leser erst während der Lektüre des Erzähltextes sukzessive aus verstreuten Informationen zu einem Gesamtbild zusammensetzen muss. Das literarische Porträt konzentriert sich demnach auf einen abgrenzbaren Textabschnitt. Seine Geschlossenheit basiert auf einer gewissen minimalen Länge, auf Isolierbarkeit und auf Kohärenz. Im narrativen Kontext stellt das deskriptive Textsegment eine Unterbrechung des Erzählverlaufs, genauer: eine 'deskriptive Pause' dar. Das Epitheton 'umfassend' verlangt implizit eine bestimmte Mindestmenge an Informationen über die Figur. Möglicherweise ist die Beschreibung physischer Merkmale dabei mitgedacht – als konstitutioneller Bestandteil des Porträts wird sie hier jedoch nicht gefordert. Verschiedene Aspekte des literarischen Porträts können die äußere Erscheinung, der Charakter, besondere Fähigkeiten, Kleidung usw. sein, müssen aber gemäß Köhler nicht notwendigerweise immer Bestandteil desselben sein. Wichtiger ist ihr der Darstellungsmodus: Sie fordert 'direkte' Aussagen über die darzustellende Figur von einer Erzählinstanz, anstelle einer (Selbst-)Charakterisierung der Figur durch 'indirekte Darstellungsformen' wie Gestik, Mimik oder illustrative Verhaltensbeispiele mit psychologischer Konnotation.[39]

---

37 Miraux 2001 betrachtet vor allem Figurenbeschreibungen im Rahmen umfangreicherer Prosatexte wie Roman und Memoiren, am Rande auch solche in Briefen und literarischen Reiseberichten. Lyrischen Texten schenkt er keinerlei Beachtung.

38 Vgl. Köhler 1991, S. 12. Köhlers Definition bezieht sich auf Beispiele aus der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert erleidet sie eine Einbuße an Anwendbarkeit, wenn sich, so Köhlers These, die allmähliche Auflösung der geschlossenen Porträtform vollzieht.

39 Vgl. ebd.

Köhlers Definition macht deutlich, dass für nicht-selbständige (in längere Erzähltexte integrierte) Porträts fiktiver Figuren völlig andere Rahmenbedingungen gelten als für selbständige Porträts. Diese Unterschiede wirken sich maßgeblich auf die Struktur der Porträts aus. Deshalb lohnt es, sich die Spielregeln für die Rezeption literarischer Porträts fiktiver Figuren zu vergegenwärtigen.

2. Die Kontrastfolie: Porträts fiktiver Figuren im Roman

Im literarischen Porträt des Romans wird – nicht immer, aber in der Regel – eine imaginäre Figur und damit die Illusion ihrer Existenz geschaffen. Die Figur entsteht ein erstes Mal in der Vorstellung des Dichters bzw. bei der Niederschrift des Porträts und ein weiteres Mal während der Lektüre in der Imagination des jeweiligen Lesers. *Idealiter* entsteht also eine Figur im Text, die *realiter* nicht existiert – oder: die als Fiktion eine längere Lebenszeit besitzt als der reale Mensch. Die Lektüre einer Figurenbeschreibung ist eine ästhetische Erfahrung, wobei der Leser die fiktive Figur nicht nur 'wahrnimmt', sondern zugleich deren illusorische Existenz gemäß den Spielregeln der Fiktion akzeptiert. Nach Auffassung der Rezeptionsästhetik ist das vom Dichter entworfene 'Porträt' nichts anderes als eine 'Anleitung', die den Leser zu möglichen Konkretisierungen inspirieren soll. Anders als bei der Entstehung eines Porträtgemäldes, die zwei reale Personen (den Porträtisten und den Porträtierten) involviert, wird die Kreation fiktiver Figuren allein vom Autor vollzogen: Selbst wenn die fiktive Figur von einer realen Person inspiriert ist, darf man sie keinesfalls mit dieser gleichsetzen. Während die fiktive Figur überhaupt erst erschaffen werden muss, wird die reale Person im Porträtgemälde nachgeahmt, interpretiert und letztlich beurteilt. Die kategoriale Unterscheidung zwischen realer Person und fiktiver Figur[40] ist von zentraler Bedeutung für die Differenzierung zwischen verschiedenen Arten des literarischen Porträts.

Natürlich will auch die Romanfigur in der Regel als in sich schlüssiger Charakter mit konstanter Identität wahrgenommen und als solcher plausibel sein. Ihre Glaubwürdigkeit gründet in der illusorischen Referenzialität, wobei es jedoch nicht darum geht, die reale Existenz der Figur zu bescheinigen, sondern die Repräsentation *wahrscheinlich* zu gestalten. Allerdings wird beim Figurenporträt im Roman die mimetisch-referenzielle von der diegetischen Funktion innerhalb des fiktiven Handlungskontexts dominiert. Alle Figurenporträts im Roman sind diegetisch motiviert und tragen wesentlich zur Handlungsentwicklung bei. Daher ist das Porträt keineswegs nur de-

---

40 Grundlegend zu Status und Konstruktion der fiktiven Figur im Erzähltext vgl. Jannidis 2004, der auf der Basis narratologischer Kommunikationsmodelle sowie zeichentheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze ein Figurenmodell entwickelt und damit einen längst fälligen Beitrag zur Figurentheorie liefert. Ganz auf die Rahmenbedingungen von fiktionalen Narrationen ausgerichtet, kommt die Studie bei der Untersuchung von figurenbezogener Informationsvergabe mit Fokus auf der Interaktion zwischen Text und Leser prinzipiell ohne den Porträt-Begriff aus.

koratives Ornament, sondern spielt eine zentrale Rolle:[41] Es ist nicht nur einfach in den narrativen *plot* integriert, sondern konstruiert und transformiert diesen. Figurenporträts und Handlungsentwicklung sind wechselseitig von einander abhängig. Folglich sind auch die Charakterzüge der Figuren allesamt funktional: Kein Detail ist bedeutungslos. Da sich das Figurenporträt im Roman sukzessive aus mehreren Momentaufnahmen zusammensetzt, kommt ihm eine dynamisierende, strukturierende Funktion zu: Zwar zerlegt es den Text in mehrere Abschnitte, doch stärkt es als 'roter Faden' zugleich dessen Kohärenz.[42] Von Figurenporträts geht eine besondere Wirkung auf das Gedächtnis aus: Sie nehmen einen zentralen Platz in der Erinnerung ein, denn sie prägen das Bild der im Roman erschaffenen Welt, informieren darüber und repräsentieren deren Menschen.[43]

Bei der Betrachtung von Porträts im Erzähltext ist zunächst immer deren Umfang innerhalb des narrativen Kontextes abzumessen. Dafür ist es notwendig, Anfang und Ende zu identifizieren, die mehr oder weniger deutlich markiert sein können. In vielen Fällen werden sie durch typische, epochenspezifische Formeln signalisiert, die auf das Pausieren bzw. die Wiederaufnahme des Handlungsfortgangs aufmerksam machen. Viele Porträtanfänge sind situationsgebunden, das heißt, sie werden von einer bestimmten Handlung ausgelöst.[44] In Romanen, in denen der Erzähler den Leser direkt anspricht, kündigt ersterer Figurenporträts manchmal ganz explizit an, zum Beispiel indem er den Leser auffordert, sich eine Figur bildlich vorzustellen. Alternativ zur expliziten Einleitung des Porträts ist natürlich auch eine unauffälligere Integration einer Personenbeschreibung in den narrativen Kontext denkbar.[45] Das Ende eines Porträts besteht oftmals in einer abschließenden Beurteilung der Figur seitens des Erzählers. Inwiefern dies auch für selbständige poetische Porträts gilt, deren Sprechinstanz sich meist deutlich vom 'Erzähler' unterscheidet, wird die spätere Textanalyse zeigen.

Eine romanspezifische, im selbständigen Porträt nicht realisierbare Variante ist die Beschreibung einer Figur aus den Augen einer anderen, auf derselben Fiktionsebene angesiedelten Figur. Hierbei erfährt der Leser nur das, was die andere Figur

---

41 Dennoch kann das Porträt zugleich ornamentale Funktion besitzen, da gerade die Deskription Raum für die Demonstration stilistischer Virtuosität bietet.

42 Ausführlicher dazu vgl. Hamon 1981, S. 113.

43 Da Porträts im Roman oftmals weniger für ein einzelnes Individuum als für eine Lebensweise oder ein Phänomen der dargestellten Zeit stehen, spricht Miraux 2003 ihnen eine "fonction testimoniale" zu (S. 70). Man denke an die Familien- und Einzelporträts der realistischen Romane, zum Beispiel bei Zola.

44 Ein klassisches Beispiel ist das erstmalige Auftreten einer bislang unbekannten Figur, das die Blicke einer anderen Figur auf sich lenkt. Heißt es dann: "Er musterte sie...", so erwartet der Leser ein Porträt. Derartige Situationen geben Gelegenheit für eine *descriptio superficialis*.

45 Ist das Porträt als *descriptio* realisiert, so sind nicht-explizite Signale eben jene sprachlichen Merkmale, durch die sich die *descriptio* von der *narratio* unterscheidet, nämlich etwa der Tempuswechsel (von der erzählenden zur beschreibenden Zeitform, dem Imperativ) sowie eine gesteigerte Verwendung der Hilfsverben *sein* und *haben* mit attributiver od. prädikativer Ergänzung, u.a. Ausführlicher dazu vgl. Köhler 1991, S. 65. Die Kohärenz des Porträts als eigenes Textsegment wird übrigens durch syntaktische Mittel, wie zum Beispiel die Beständigkeit von Subjekt und Personalpronomina, garantiert.

wahrnimmt, und zwar oft in der Reihenfolge ihrer subjektiven Perzeption. Solche Porträts offenbaren nahezu ebensoviel über den Betrachter wie über den Betrachteten. Abgesehen von den der Sprechinstanz in den Mund gelegten Figuren*beschreibungen* charakterisieren sich die Figuren eines Romans durch ihre Handlungen. Da in selbständigen Porträts kaum Handlung stattfindet, spielt letztere Möglichkeit der Charakterisierung dort eine geringere Rolle.

Die meisten hier erläuterten funktionalen und strukturalen Eigenschaften des fiktiven Figurenporträts im Rahmen von Erzähltexten gelten nicht für das autonome literarische Porträt. Seine Spezifik wird in der Untersuchung der historischen Fallbeispiele zutage treten.

Abgesehen von Porträts fiktiver Figuren gibt es im Rahmen von Erzähltexten und anderen literarischen Prosagattungen natürlich auch solche von realen Personen. Auch für sie gelten einige der besprochenen Merkmale nicht-selbständiger Porträts. Darüber hinaus kennzeichnen sie je nach Gattung jeweils spezifische Eigenschaften, von denen hier nur einige angedeutet seien. Häufiger als im Roman finden sich im Brief[46] und in Memoiren[47] oder in der Autobiografie Porträts von realen historischen Persönlichkeiten, meist Zeitgenossen des Autors. Wie die autonomen Porträts sind auch diese subjektiven Beschreibungen maßgeblich von der Art des Verhältnisses zwischen Porträtist und Porträtiertem geprägt. Die in Briefe integrierten Porträts sind überdies von der Beziehung zwischen Porträtist und Adressat sowie zwischen Adressat und Porträtiertem beeinflusst und, allgemeiner, von den Entstehungsbedingungen des Briefes und den Konventionen dieses Mediums. Wiederum andere Produktionsbedingungen prägen das Porträt im literarischen Reisebericht. Es verdankt seine Spezifik seiner Entstehung im Rahmen der Autopsie einer fremden Kultur aus der Perspektive des Reisenden. Dieser beschreibt seinem zuhause gebliebenen Publikum Unbekannte(s): Er porträtiert sozusagen in ethnografischer Funktion.[48]

Diese Beispiele sollen genügen, um das breite Spektrum an Einflussfaktoren auf die Pragmatik und die Semantik literarischer Porträts zu umreißen, vor dessen Hintergrund sich das autonome poetische Porträt profiliert.

---

46 Vgl. dazu von Matts Studie *...fertig ist das Angesicht* (2000), in der Porträts von Felice Bauer in Kafkas Briefen untersucht werden. Zahlreiche Porträts von Personen der höfischen Gesellschaft im Frankreich des 17. Jahrhunderts finden sich in den Briefen der Madame de Sévigné. Vgl. Miraux 2003, S. 24-26.

47 Versteht man die Memoiren als eine 'erweiterte' Form der Autobiografie, deren Verfasser seinen eigenen Lebensbericht in einen weitläufigeren sozio-politischen Kontext stellt, so sind in diesem Rahmen besonders häufig Porträts historischer Persönlichkeiten zu erwarten.

48 Miraux 2003 beschreibt die Portraiture im Reisebericht als "Hypotypose" (S. 17): Der Portraitist zeichnet die Konturen eines Unbekannten. Gerade weil das Porträt mit distanziertem Blick verfasst wird, zielt der Porträtist auf eine Verringerung der Distanz zwischen Leser und Porträtiertem. Als deskriptive Technik eignen sich hierfür Vergleich und Analogie, die das Unbekannte in die bekannte Welt holen. Oft wird das Fremde mithilfe von vertrauten Bildern beschrieben.

3. Autonome poetische Porträts realer Personen: Porträtgedichte

Nur wenige literaturwissenschaftliche Studien widmen sich autonomen Verbalporträts. Zwei Beiträge aus der Forschung zur Portraiture Gertrude Steins verdienen jedoch Beachtung, da sie Ausgangspunkte für meine Gattungsdefinition darstellen.

Wendy Steiner definiert das literarische Porträt als eigenständigen Text, der üblicherweise nicht-narrativ sei und häufig in Sammlungen präsentiert werde: "The portrait is severely limited in length, usually non-narrative, traditionally in prose form, and frequently written in groupings or collections."[49] Ihre Definition, insbesondere die Feststellung, dass das Porträt traditionell in Prosa und in seiner Länge streng begrenzt sei, beruft sich auf eine lange Tradition literarischer Personendarstellung, die in der Antike als stilistische Übung ihren Anfang genommen und diese Funktion bis ans Ende des Mittelalters beibehalten habe. Steiner denkt dabei ausschließlich an die Darstellung realer Personen, denn sie spricht vom 'definitorischen Paradox' des Porträts als literarische Imitation des Individuums, womit sie das gänzlich 'unkünstlerische' Streben dieser Kunstform nach mimetischer, ähnlicher Abbildung eines realen Individuums meint und auf die dem Porträt inhärente Spannung zwischen Referenzialität und Ästhetik verweist.

In Anlehnung an Steiner bestimmt auch Ulla Haselstein das literarische Porträt als "kurze und kondensierte Prosatexte, die traditionell nicht narrativ sind", wobei sie bezüglich ihrer inhaltlichen Gestaltung hinzufügt, dass sie "in der Wiedergabe der wesentlichen (psychologischen) Eigenschaften der porträtierten Person keiner Chronologie folgen", sondern "auf die Bestimmung von Charakterzügen in ihrer synchronen Präsenz angelegt" sind.[50] Als "Darstellung charakterlicher Eigenschaften" habe das Porträt "alles Zufällige und Augenblickshafte" zu vermeiden – deshalb tendiere es seit jeher zur Typenlehre, zum Exempel.[51] Während diese relativ eng gefasste Definition zwar auf Gertrude Steins Porträts zutrifft, finden sich jedoch zahlreiche literarische Prosaporträts anderer Autoren, die narrative Züge aufweisen und chronologisch strukturiert sind, sowie Porträts, welche die Vorgaben von Kürze, Verdichtung und Synchronität erfüllen, aber lyrische Texte sind. Abgesehen von dieser strikten Bestimmung nennt Haselstein einige gängige, aber nicht unbedingt obligatorische Merkmale des Porträts, nämlich die Beschreibung der äußeren Erscheinung und die "Wiedergabe charakteristischer Gedanken, Handlungen

---

49 Steiner 1978, S. 3. Derartige Vorschriften bezüglich der Länge des Textporträts und seines nicht-narrativen Darstellungsmodus hält Blizzard 2004 für unvereinbar mit dem *modernen* literarischen Porträt. Sie sieht keinen Grund dafür, längere und narrative Texte auszuschließen und plädiert für eine offenere Definition, vgl. S. 31.

50 "Literary portraits can be defined as short and condensed prose texts which do not employ narration and ignore chronological time in their identification of psychological traits held to be essential for the represented subject in question." Haselstein 2000, S. 115-116.

51 Ebd., S. 115.

und Redeweisen" der Person.[52] Das Ziel des Porträts sei eine individualisierte Darstellung einer real existenten historischen Person. Diese Referenzialität erachtet Haselstein als notwendiges Merkmal, um das Porträt von der ansonsten in vielerlei Hinsicht ähnlichen Gattung der 'Charakterstudien' abzugrenzen: Solche in der Tradition von Theophrast stehenden Texte präsentieren *imaginäre* Individuen als Repräsentanten sozialer, moralischer oder psychologischer Kategorien. Die vorgestellten Ansätze unterstützen die Profilierung des autonomen poetischen Porträts, ihre Festlegung auf 'Prosatexte' schließt jedoch meinen zentralen Untersuchungsgegenstand, das Porträtgedicht, aus.

Meine Studie betrachtet ausschließlich *selbständige* poetische Porträts, das heißt: unabhängige verbale Personendarstellungen von einer gewissen minimalen Länge bzw. Mindestmenge an bestimmten Elementen, die sich durch innere Kohärenz auszeichnen. Sie gehen ganz in der Darstellung der Individuen auf: Die Grenzen von Text und Porträt fallen zusammen. Fragmentarisch angelegte Porträts, die im Verlauf der Lektüre eines längeren Textes erst sukzessive aus verstreuten Informationen zu rekonstruieren sind, finden hier keine Beachtung. Das ästhetische Potenzial des poetischen Porträts gründet maßgeblich in dessen Unabhängigkeit, dank derer es zu keiner Handlungswiedergabe verpflichtet ist. Das Attribut 'poetisch' verweist darauf, dass es sich um Texte handelt, die primär eine ästhetische Funktion erfüllen und sich durch die Semantik ihres Inhalts und ihrer Form deutlich von alltäglicher Sprachverwendung unterscheiden.

Ebenso wie die technisch-stilistische Ausführung des Verbalporträts sind auch seine Bestandteile fakultativ, sofern damit die Darstellungsintention verwirklicht wird, das Charakteristische einer Person zu vermitteln, das im Ermessen des Porträtisten liegt. Die grundlegenden inhaltlichen Aspekte des poetischen Porträts sind zum einen die äußere Erscheinung, die sich aus den physischen Merkmalen und der Kleidung zusammensetzt und in der *descriptio superficialis* evoziert wird, sowie zum anderen Charakter und Fähigkeiten der Figur, Gegenstand der *descriptio intrinseca*. Ein rundes, vollständiges Bild ersteht erst, wenn beide Komponenten vorhanden und idealiter auch miteinander verknüpft sind. Es gibt jedoch keinen Grund, einer tiefgehenden Charakterisierung einer Person, die deren Aussehen außer acht lässt, den Status als Porträt abzusprechen, ebenso wie man auch eine allein auf das Äußere konzentrierte Beschreibung als Porträt ansehen kann, wenn diese als Vehikel der Charakterisierung eingesetzt wird. Konstitutiv sind allerdings drei Eigenschaften, die auch das Porträtgemälde definieren: Referenzialität, Individualität und Ähnlichkeit.

Angesichts der genannten Merkmale wird verständlich, warum der bekannteste Begriff 'literarisches Porträt' zu weit ist für den Gegenstand dieser Studie, zumal in deren Zentrum Texte stehen, die man als Porträt*gedichte* oder auch als lyrische Porträts bezeichnen kann.

---

52 Haselstein 2003, S. 724. Die Wiedergabe von Gedanken, ein Verfahren der Portraiture Steins, ist übrigens weniger üblich als man annimmt, denn es setzt voraus, dass der Porträtist Einblick in die Gedanken des Porträtierten hat, das heißt, diesen aus einer 'auktorialen' Perspektive darstellt.

Porträtgedichte

Beide Begriffe, Porträtgedicht und lyrisches Porträt, finden gelegentlich Erwähnung in der deutschen Lyrikforschung, sind jedoch keine geläufigen Bezeichnungen, denn als lyrische Subgattung ist das Porträtgedicht bis heute nicht etabliert, obwohl es zu verschiedenen Zeiten gesteigerte Beachtung fand.[53] Trotz der Präsenz von Porträtgedichten in einigen Anthologien gibt es kaum Studien darüber. Einzig Braune-Steininger legte eine Monografie zu dieser "Gattung der deutschen Nachkriegslyrik" vor, deren Genredefinition lautet: "Ein Porträtgedicht ist ein literarischer Text, der stofflich die Biografie einer Person des öffentlichen Lebens in den Mittelpunkt rückt."[54] Obwohl hier eine bestimmte Formvariante des literarischen Porträts fokussiert wird, stellt diese Definition erstaunlicherweise keinerlei formale Ansprüche an die Textgestalt und verzichtet darauf, diese als 'Gedicht' näher zu bestimmen.

Meine Studie definiert das Porträtgedicht formal-strukturell als Einzelrede in Versen.[55] Gemeint ist eine monologische Äußerung eines einzelnen Sprechers (im

---

53 Piontek, Hoffman und Bender konstatieren als Herausgeber von Lyrik-Anthologien zu Beginn der 1960 Jahre, dass Porträtgedichte bzw. lyrische Porträts zu jener Zeit geradezu in Mode sind und präsentieren mit diesen Begriffen überschriebene Gruppen deutschsprachiger Gedichte. Vgl. Piontek: *Deutsche Gedichte seit 1960* (1972) sowie ders.: *Neue deutsche Erzählgedichte* (1964), Hoffmann: *Personen. Lyrische Portraits von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart* (1966); Bender: *In diesem Lande leben wir* (1978). Außerdem stellen Steinbrinker und Hartung in *Panorama moderner Lyrik* (1960) poetische Porträts aus anderen Nationalliteraturen vor. Weitere Belege für die Beliebtheit dieser Gedichtart sind Enzensbergers *Mausoleum* (1975) und die 1979 erschienene Anthologie *Goethe eines Nachmittags. Porträtgedichte*, herausgegeben von Berkes und Trampe (die übrigens nur zwei Gedichte über Goethe enthält). Um keinen falschen Eindruck zu erwecken, ist jedoch auch festzuhalten, dass die großen Anthologien der Nachkriegslyrik, wie *Ergriffenes Dasein* (1953) von Holthusen und Kemp, *Transit* (1956) von Höllerer, *Museum der modernen Poesie* (1960) von Enzensberger und *Deutsche Lyrik* (1961) von Bingel, kaum 'Personengedichte' enthalten und die wissenschaftliche Beachtung des Porträtgedichts ein Randphänomen blieb. So verwundert es nicht, dass seine Erwähnung in heutigen lyriktheoretischen Studien selten ist. Hinck 1994 nennt es mit dem 'Widmungsgedicht' und dem 'Dichtergedicht', um das 'poetologische Gedicht' davon abzugrenzen. Lamping 1989 verwendet den Begriff ein einziges Mal ohne weiteren Kommentar neben anderen thematisch definierten Gedichtarten wie Dinggedicht, Bildgedicht und Naturgedicht als Beispiele für Lyrik, in der üblicherweise die referenzielle Sprachfunktion dominiert (S. 111). Burdorf 1995 erwähnt 'Porträt- und Widmungsgedichte' am Rande als Beispiele für Gedichte, in denen die darin genannten Eigennamen tatsächlich auf eine reale Person referieren (S. 170).

54 Braune-Steininger 1993, S. 251.

55 Hierbei orientiere ich mich an Lampings Definition des lyrischen Gedichts als Einzelrede in Versen (1989, S. 63). Den Unterschied zwischen Gedicht und Prosa erklärt er wie folgt: "Das Prinzip der Segmentierung ist die Setzung von Pausen, die durch den Satzrhythmus der Prosa, und das heißt vor allem: durch die syntaktische Segmentierung des Satzes nicht gefordert werden. Das Segment, das durch zwei solche aufeinanderfolgende Pausen geschaffen wird, ist der Vers. In diesem Sinn ist der Vers als rhythmische Einheit aufzufassen, und als solche stellt er ein grundsätzlich anderes Redesegment dar als die syntaktische Einheit des Satzes." (S. 23-25) In der Schriftform entspricht diesen Pausen meist eine "Anomalie des Satzspiegels". Die Versgliederung schafft eigene semantische Einheiten: Die Form verändert die Semantik der Wörter und besitzt zugleich eine eigene Semantik.

Unterschied zu einer dialogischen mehrerer Sprecher),[56] die durch eine besondere (nicht notwendigerweise, aber in vielen Fällen metrische) Segmentierung rhythmisch von der Alltagssprache abweicht. Metrische Regulierung und Reim sind häufiges, aber nicht obligatorisches Merkmal von Porträtgedichten. Viel wichtiger ist, dass sie befreit sind von der strikten Einhaltung konventioneller Syntax und logischer semantischer Sinnstruktur, was ihrer Ästhetik einen großen Spielraum eröffnet.[57]

Gerade bei Gedichten ist das Zusammenspiel von 'Inhalt' des Porträts und seiner textuellen Form besonders brisant. Der Text ist die Leinwand, die Projektionsfläche des sprachlich evozierten Bildes. Fügt es sich in seinen Ausmaßen genau in die Form des Gedichts, so bildet diese zugleich den Rahmen. Die Textgestalt verschmilzt mit der im Text gespiegelten Gestalt. Die Konturen von Text und Person greifen ineinander, die Semantik der Form und die des Inhalts sind untrennbar miteinander verwachsen. Dies wird umso anschaulicher, je visueller die Beschreibung ist, je mehr Körperlichkeit das Porträt besitzt. Bleibt man bei der Vorstellung des Porträts als eines gerahmten Bildes, so würde eine detaillierte 'Biografie', wie es Braune-Steininger vorschlägt, dessen Rahmen bei weitem sprengen. Im Unterschied zu jener Textsorte definiert sich das Porträtgedicht gerade dadurch, dass es durch den formalen Rahmen begrenzt ist.[58] Wie das Porträtgemälde zeichnet sich das Porträtgedicht idealiter durch 'Überschaubarkeit' aus – eine Eigenschaft, auf die Haselstein mit dem Ideal einer 'synchronen Präsenz' verweist.[59] Die Forderung an das Gedicht, dass es sich durch relative Kürze von anderen umfangreicheren Arten der Personendarstellung absetzen soll, legt weniger die tatsächlich Länge des Textes fest, als es eine für Lyrik typische 'verkürzte Redeweise' voraussetzt: realisiert durch Reduktion, Konzentration, Abbreviatur und Andeutung, wodurch gerade kein Informationsdefizit, sondern eine besondere Akzentuierung und Sinntiefe entsteht.

Was die immer nur fragmentarisch mögliche Wiedergabe der 'Biografie' einer Person betrifft, plädiere ich für eine offenere und zugleich präzisere inhaltlich-strukturelle Definition. Einerseits ist das biografische Porträtgedicht – bisweilen auch als 'lyrische Biografie' bezeichnet – nur eine mögliche unter mehreren Varianten und die Skizzierung eines Lebenswegs keineswegs obligatorisch.[60] Andererseits verlangt das Porträt in der Wort- wie in der Bildkunst nicht mehr und nicht weniger

---

56 Mit 'monologischer Äußerung' ist nicht etwa eine 'Selbstaussprache' eines 'lyrischen Ichs' gemeint, wie dies lange Zeit als charakteristisch für 'Lyrik' angesehen wurde, sondern nur die Struktur der Rede bestimmt. Das Porträtgedicht, das den Anderen fokussiert, ist meist das Gegenteil einer Selbstaussprache.

57 Den radikalsten Verstoß dagegen stellen Steins Porträtgedichte dar, zum Beispiel *Guillaume Apollinaire*, das durch Montage entstanden ist, vgl. Kap. XI.7.

58 Darin gleicht es dem Bild, das nach allen Richtungen (in der Regel durch zwei Waagrechten und zwei Senkrechten) begrenzt ist. Der Bildrahmen dient der Stabilisierung von Blick und Vorstellung, bestimmt das Format, passt die Komposition in die Bildfläche ein. Damit erleichtert er die Wahrnehmung des Objekts und das Erlangen eines Gesamteindrucks. – Im Erzähltext bzw. Roman hingegen wird häufiger eine mehr oder weniger kurze Biografie in ein Porträt integriert, oder umgekehrt, ein Porträt in eine Biografie integriert.

59 Vgl. Haselstein 2000.

60 Braune-Steininger 1993 verwendet die Begriffe 'lyrischen Biografie' und 'Porträtgedicht' synonym.

als die Darstellung des Wesentlichen einer Person: was nicht jede Biografie zu leisten vermag und was nicht unbedingt nach diesem narrativ artikulierten und meist chronologisch strukturierten Modell realisiert werden muss. In einem Atemzug mit der Relativierung des Vorschlags von Braune-Steininger ist die gegenteilige Vorstellung von Steiner und Haselstein, dass Porträts nicht-narrativ seien, abzuweisen. Obwohl ich vor allem Gedichte betrachte und man annehmen könnte, dass in diesen der narrative Modus keine große Rolle spielt, darf dieser nicht ausgeschlossen werden: auch 'Erzählgedichte' können Porträtgedichte sein.[61] Es ist keineswegs als selbstverständlich anzunehmen, dass Personendarstellungen immer *Beschreibungen*, das heißt, dominant deskriptiv sein müssen, wenngleich sie das oft sind.

Braune-Steiningers Postulat, dass es sich um einen Menschen des öffentlichen Lebens handeln muss, ist allerdings problematisch. Diese Forderung wurzelt offenbar im Wunsch, der Leser möge den Porträtierten problemlos erkennen, und beruht auf der Annahme, dies sei wesentlich häufiger bei Personen des öffentlichen Lebens gewährleistet. Diese Forderung bringt jedoch die Problematik der Grenzziehung mit sich: Wer gilt als 'Person des öffentlichen Lebens' und wer nicht? Und: darf man tatsächlich davon ausgehen, dass sie von jedem Leser gekannt und auch wiedererkannt werden? Braune-Steininger gibt eine Reihen von Beispielen: Künstler, Philosophen, Forscher, Sport- und Filmgrößen, Politiker. Diese Auswahl, die der Anthologie von Hoffmann entspricht und ihre Anlage wiedergibt, ist sinnvoll für eine Anthologie, scheint jedoch bedenklich als Kriterium für eine Genre-Definition, denn sie lenkt die Konstitution des Korpus in die falsche Richtung. Wichtig ist erstens, wen die Dichter tatsächlich porträtieren, und zweitens, welche Texte sie wirklich als Porträts intendieren. Sie porträtieren nicht nur ihnen meist persönlich unbekannte öffentliche Persönlichkeiten, sondern ebenso oft ihnen nahestehende Menschen aus Familie und Freundeskreis sowie die/den Geliebte(n). Sicher handelt es sich dabei manchmal um bekannte Persönlichkeiten, in anderen Fällen jedoch werden sie erst durch die Porträts bekannt. Will man etwas über die verbalen Verfahren der Portraiture erfahren und nicht nur über Prominente, so muss man die Definition im Hinblick auf die Porträtierten weiter fassen. Die Geste der Verankerung in historischer Wirklichkeit ist aber von zentraler Bedeutung, weil dadurch die Spannung zwischen Faktizität und poetischer Ästhetik bzw. Stilisierung entsteht.

Werden in den Kapiteln, welche die ersten Jahrhunderte dieser 'Geschichte des poetischen Porträts' abdecken, zunächst auch 'Porträts' besprochen, bei denen der Status der Porträtierten als historische Personen nicht nachweisbar ist und die in jedem Fall stark idealisiert sind – dies betrifft Dantes Porträts von Beatrice und Petrarcas Porträts von Laura –, so geschieht dies zum einen deshalb, weil diese Bildnisse zumindest suggerieren, auf reale Personen zu verweisen und damit intentional eine Referenz aufbauen, sowie zum anderen, weil sie am Anfang der poetischen Portraiture stehen, die in der Frühen Neuzeit aufkommt und die später (vor allem, aber nicht nur in der Lyrik) entstehenden Porträts maßgeblich prägen. Wie

---

61 Piontek 1972 präsentiert das Porträtgedicht ja sogar als thematische Variante des Erzählgedichts in *Neue deutsche Erzählgedichte*.

'individuell' diese Figuren wirklich sind, die wir heute als Ideale ansehen, spielt keine Rolle, so lange ihre Einzigartigkeit derart emphatisch proklamiert wird.[62]

Aufgrund seiner Referenzialität stellt das Porträtgedicht als thematisch bestimmte Subgattung der 'Lyrik' einen Sonderfall dar.[63] In der Regel, so steht es auch heute noch häufig in Einführungen zur Lyrikinterpretation geschrieben, lese man Lyrik nicht-referenziell: Man beziehe sie nicht direkt auf die außersprachliche Wirklichkeit, da darin die autoreferenzielle Funktion über die referenzielle dominiere.[64] Ein Untersuchungsziel meiner Studie ist die Profilierung des Porträtgedichts vor dem Hintergrund verschiedener lyriktheoretischer Positionen. Nach Ansicht einer einflussreichen Gruppe von Theoretikern spricht der lyrische Dichter typischerweise in eigener Sache und seine Rede wird als Selbstgespräch verstanden, in dem er seinen Gefühlen subjektiv Ausdruck verschafft.[65] Inwiefern sich dies mit der Portraiture vereinbaren lässt, welche Sprachfunktion im Sinne Jakobsons tatsächlich im einzelnen Porträtgedicht vorherrscht und ob sich daraus überhaupt eine definitorische Aussage ableiten lässt, wird die Textbetrachtung zeigen. Ferner ist von Interesse, ob Porträtgedichte möglicherweise in einem persönlichen 'Erlebnis' des Verfassers wurzeln, wie es die andere Fraktion von Theoretikern fordern würde, die Lyrik als Wirklichkeitsaussage von fiktionaler Dichtung abgrenzt.[66] Die angesprochenen Möglichkeiten prägen die Konstitution des Sprechers, der den Porträtierten präsentiert und eine eigene Charakterisierung verdient. Dabei empfiehlt sich die Orientierung an den Fragen 'Wer spricht mit wem?' und 'Wer spricht in wessen Namen?' Um dem textinternen Sprechersubjekt einen eigenen Namen zu geben, wird in der Textuntersuchung vom Porträtisten gesprochen.[67]

---

62 Die Frage, wie stark ein Porträtgemälde idealisiert ist oder nicht, ist äußert schwer zu bestimmen, wenn nicht eine Reihe anderer Bilddokumente zum Vergleich zur Verfügung stehen. Jedes Porträt einer außergewöhnlich schönen Frau wird selbstverständlich als Idealbildnis angesehen, obgleich es ebenso gut ein dem Original ähnliches Individualbildnis sein könnte.

63 Wird in der vorliegenden Studie von 'Lyrik' gesprochen, dann zur Bezeichnung der Gattung, die alle Gedichte umfasst; ist von einem lyrischen Text die Rede, so verweist das Adjektiv, sofern nicht näher spezifiziert, auf seine formal-strukturelle Gestaltung als Einzelrede in Versen.

64 Vgl. zum Beispiel Bodes *Einführung in die Lyrikanalyse* von 2001, S. 14-18.

65 Namentlich Hegel prägte ein Verständnis der Lyrik als subjektive Rede, im Gegensatz zur objektiven Darstellungsweise der Epik: Während das Epos die 'äußere' Welt anschaulich mache, lege der lyrische Dichter seine 'innere Welt' dar (1970, S. 321-23). Heute würde man freilich das Subjekt der Lyrik nicht so bedenkenlos mit dem Autor identifizieren wie dies Hegel getan hat.

66 Dies wiederum steht im Einklang mit der Verankerung der Lyrik im Bereich der Wirklichkeit, die auf Dilthey zurückgeht und später propagiert wird von Hamburger, die Lyrik als 'Wirklichkeitsaussage' kompromisslos von fiktionaler Dichtung abgrenzt (vgl. Dilthey 1965, S. 140; Hamburger 1957, S. 243). Zu bedenken ist, dass ein Lyriker ebenso aus einer Maske heraus sprechen kann.

67 Dabei ist jedoch Vorsicht angebracht: Die Gefahr der Verwechslung von textinternem Sprecher und empirischem Autor ist bei dieser Gedichtart besonders groß. Die Nähe bzw. Distanz zwischen Sprecher und Autor variiert von Text zu Text. Manche Autoren, wie beispielsweise Gertrude Stein, die ihre Freunde portraitiert, scheinen 'in eigener Sache' zu sprechen; andere hingegen legen das Porträt einer fiktionalisierten oder gar fiktiven Sprecherfigur in den Mund. – Braune-Steininger schlägt vor, den Sprecher aufgrund seiner Funktion und seines "historisierenden Stils"

Zu den Begriffen 'Poetisches Porträt', 'Porträtgedicht', 'Lyrisches Porträt'

Die Einführung der Begriffe 'poetisches Porträt' und 'Porträtgedicht' soll eine epochenübergreifende Erfassung all jener Texte erlauben, die sich durch bestimmte gemeinsame Merkmale, hauptsächlich natürlich durch ihren Gegenstand, das Individuum, auszeichnen. Ausschlaggebend für die Wahl des Begriffs 'Porträt' ist seine besondere Geschichtsadäquatheit, da sich zur Entstehungszeit der frühesten hier betrachteten Texte und sogar *in* diesen Texten der mit der Entwicklung der neuen Kunstgattung aufkommende Porträtdiskurs manifestiert.[68]

Eine Schwierigkeit besteht allerdings darin, mit *einem* Begriff ähnliche und doch verschiedene Phänomene aus einem acht Jahrhunderte umfassenden Zeitraum der Literaturgeschichte zu erfassen. Dies erfordert einen relativ weiten, flexiblen Begriff wie 'poetisches Porträt', der auf alle in der Studie besprochenen Phänomene zutrifft und seine Gültigkeit angesichts der Entwicklung neuer Ausprägungen nicht verliert. Betrachtet man die 'Vielgesichtigkeit' der Texte, so ist keineswegs zu erwarten, dass ein enger gefasster Begriff auf alle gleichermaßen zutrifft. Das Problem der Metasprache liegt im Aspektreichtum des Objektbereichs begründet. Da besagter systematischer Sammelbegriff die historischen Einzelphänomene nicht differenziert zu beschreiben vermag, scheint es sinnvoll, diesen mit (teils bereits vorhandenen, teils neu einzuführenden) historischen und typologischen Begriffen, die speziell auf eine historische Variante bzw. auf einen thematisch-formal definierten Texttypus zutreffen, zu kombinieren.[69] Für die Bezeichnung der verschiedenen historischen Ausprägungen des poetischen Porträts werden, wenn passend, bereits existierende historische Gattungsbegriffe herangezogen.

Ebenso wie die Definition des poetischen Porträts ist auch der gewählte Gattungsbegriff (mitsamt seinen Alternativen) als Vorschlag zu verstehen. Das primäre Anliegen der Begriffseinführung ist es, die Kommunikation über das poetische Porträt zu ermöglichen. Wünschenswert ist es, dass ein Gattungsbegriff 'sprechend' ist und die zentrale gemeinsame Eigenschaft der Textgruppe, die er bezeichnet, enthüllt. Dies leisten 'poetisches Porträt' und 'Porträtgedicht'.[70] Oberstes Prinzip bei der Begriffswahl war Objektadäquatheit.

---

als "lyrischen Chronisten" zu bezeichnen (1986, S. 22-30). Inwiefern dies sinnvoll ist, wird sich am Einzeltext zeigen.

68 Für die Übertragung eines kunstwissenschaftlichen Terminus auf den literarischen Gegenstand wird 'Porträt' gegenüber 'Bildnis' bevorzugt, weil Letzteres deutlicher auf das Medium Bild verweist. Natürlich kann man auch vom 'literarischen Bildnis' sprechen, aber nur im übertragenen Sinne; während sich 'Porträt', welches das Verfahren der herausarbeitenden Darstellung eines Individuums betont, besser als medienübergreifender Begriff eignet. Für antike 'Vorläufer' poetischer Porträts, wie die *laudatio*, möchte man den erst viel später in Gebrauch geratenen Begriff nicht verwenden, da er nicht geschichtsadäquat scheint.

69 Wird das Verhältnis zwischen den verschiedenen (systematischen und historischen) Begriffen erklärt, so erachtet Fricke ein solches Vorgehen als empfehlenswert. Vgl. Fricke 1981, S. 132.

70 Sind Gattungsbegriffe sinnvoll und sprechend, so fungieren sie gewissermaßen als Zeichen, erklärt Trappen, der in der Gattungstheorie einen semiotischen Ansatz propagiert: "Eine Gattung

Der bekannteste Begriff 'literarisches Porträt' ist zu weit für meinen Gegenstand, bedenkt man die Merkmale, die hier für ihn festgelegt werden, nämlich Selbständigkeit, Geschlossenheit, Kohärenz und durch Reduktion entstandene relative Kürze. Folglich erweist sich eine Eingrenzung des Begriffs als sinnvoll, die idealiter zugleich eine Ausgrenzung aller in längeren Erzähltexten zu findenden Figurenporträts impliziert. Drei Möglichkeiten unterschiedlicher Spezifität bieten sich an: poetisches Porträt, lyrisches Porträt und Porträtgedicht.[71] Während sich unter dem erstgenannten Begriff tatsächlich alle Texte subsumieren lassen, treffen die beiden anderen streng wörtlich genommen nur jeweils auf eine Teilmenge vollends zu. Maßgeblich verantwortlich für diese Problematik ist die Konkurrenz unterschiedlicher Konnotationen der Adjektive 'poetisch' und 'lyrisch' sowie des Begriffs 'Gedicht' im literaturwissenschaftlichen Diskurs.

Versteht man die Lyrik neben der Epik und der Dramatik als dritte große Gattung, so lässt sich die Mehrheit der hier besprochenen Porträts darunter zusammenfassen. Selbst die in der Minderheit auftretenden Mischformen, wie Brownings *dramatic monologues* und Gertrude Steins *prose poems,* fallen mindestens partiell in diese Kategorie. Begreift man das 'Lyrische' jedoch als Wesensqualität, die nur bestimmte Texte (und auch nur bestimmte 'Gedichte') kennzeichnet, dann charakterisiert der Begriff 'lyrisches Porträt' zwar die im Rahmen der petrarkischen und petrarkistischen 'Liebeslyrik' entstandenen Porträts der Damen, trifft aber nicht auf alle hier versammelten Texte zu.[72] Poetische Porträts sind keineswegs notwendigerweise dem Wesen nach 'lyrisch' – ja nicht einmal Porträt*gedichte* müssen es sein. Einigt man sich darauf, so lassen sich die meisten hier besprochenen Texte als 'Porträtgedichte' bezeichnen, denn, abgesehen von Steins *prose poems,* sind sie allesamt in Versrede verfasst. Im Rahmen der Einzeluntersuchungen wird beim Umgang mit den Begriffen 'Lyrik' und 'lyrisch' auch berücksichtigt, wie die einzelnen Autoren selbst ihre Texte definiert haben. Da meine Studie zwar lyrische Texte fokussiert, aber nicht primär Lyrik-Geschichte schreiben will, stellt es jedoch keinen Gewinn dar, die Bausteine einer 'Geschichte des Porträtgedichts' allzu eng mit der Lyrik-Theorie zu ver-

---

wäre demnach mehr als eine Klasse von Texten, mehr als ein Ordnungssystem. Der Begriff einer Gattung sagt vielmehr etwas über den Text aus, der ihm zugeordnet wird. Insofern ein Gattungsbegriff sprechend und sinnvoll ist, insofern er eine Aussage oder das Attribut einer Aussage darstellt, ergibt sich die Nähe zur Gattungstheorie von H. R. Jauß, die von ihm selbst als hermeneutisch charakterisiert wurde. […] 'Semiotiker' [sind] genau wie die 'Systematiker' offen für jede nur denkbare konkrete Fassung eines Gattungsbegriffs. Aber sie erkennen in jeder Gattung auch etwas, das in einer Kultur sowohl präsent ist als auch Funktionen übernimmt. Jauß erklärt Gattungen zu einem literarischen Kommunikationssystem." Vgl. Trappen 2001, S. 8f. sowie Jauß 1977 S. 34ff.

71 Alle drei Begriffe werden in der Forschung allenfalls gelegentlich und uneinheitlich verwendet. Definiert wurde bislang nur der zuletzt genannte Begriff: vgl. Braune-Steininger 1986.

72 Nach Staiger 1946, der die Begriffe 'Lyrik' und 'lyrisch' unabhängig voneinander definiert, gibt es zweierlei Arten von Lyrik, nämlich 'lyrische', und eine solche, die es eigentlich nicht ist. Das Wesen des Lyrischen sei seiner Meinung nach am reinsten im (romantischen) Lied verwirklicht (S. 7). Legt man tatsächlich das Kriterium der Sangbarkeit an, so sind die lyrischen Porträts, die dies erfüllen, in der Minderheit. – Trotz seiner Problematik ist der Begriff im Gebrauch, lautet doch der Titel einer der wenigen Anthologien von Porträtgedichten *Lyrische Porträts*.

knüpfen. Will man das Verhältnis zwischen dem poetischen Porträt und anderen etablierten Gattungen beschreiben, so lassen sich diejenigen Porträts, die in Gedichtform verfasst und in der Mehrzahl sind und auf die gar der Begriff 'lyrisches Porträt' zutrifft, zweifelsohne als eine Subgattung der Lyrik begreifen. Die anderen werden auch mit der Lyrik sowie überdies mit anderen Gattungen in Zusammenhang gebracht.

Da keine der genannten Begriffsvarianten allen Texten in ihrer Spezifik hundertprozentig gerecht wird, werden in den Einzeltextuntersuchungen unterschiedliche Begriffe verwendet, welche die jeweilige Ausprägung am besten beschreiben (so dass zum Beispiel bei Petrarca vom lyrischen Porträt und bei Stein vom poetischen die Rede ist). Gleichzeitig darf man die versammelten Texte im Titel der Studie unter einem Begriff präsentieren: Für die Bezeichnung 'poetische Porträts' spricht, dass diese auf die ästhetische Funktion der Texte verweist, dabei aber keine bestimmte Form vorschreibt: Selbst Steins gattungsmäßig schwer einzuordnende hybride 'portraits' sind mit dem Begriff poetische Porträts gut getroffen.

IV. ZIELSETZUNG UND METHODE

1. Grundlagen des Entwurfs einer Gattungspoetik

'Gattung' kann entweder als systematisch-typologischer Begriff oder als literaturhistorisch fixierbare Dichtungsform verstanden werden, wobei die erstere Definition "überhistorische Konstanten" und die letztere "literarische Konventionen oder Traditionen von begrenzter geschichtlicher Funktion und Dauer" ins Auge fasst.[73] Ich verstehe das poetische Porträt als transhistorische Gattung oder auch Textsorte, das sich in unterschiedlichen historisch fixierbaren Ausprägungen ('Typen') realisiert.[74] Der dieser Studie zugrunde liegende Gattungsbegriff ist demnach ein systematischer, der ein überzeitliches Phänomen erfasst.

Alternativ zum Konzept der 'Gattung' wäre es denkbar, gemäß poststrukturalistischer Methode das poetische Porträt mit dem Diskurs-Begriff zu erfassen und, anstatt seine Gattungspoetik und -geschichte zu rekonstruieren, seine Diskurstradition zu untersuchen.[75] Zwar ließen sich so die häufig auftretenden Probleme bei einer stets hierarchisch verstandenen Ausdifferenzierung in 'Subgattungen' umgehen, doch wäre andererseits eine mangelnde Trennschärfe hinsichtlich historischer Ausprägungen in Kauf zu nehmen.[76] Diskursgeschichtliche Ansätze relativieren die Rolle literarischer Gattungen, denn sie fokussieren primär das 'Thema' und gehen meist davon aus, dass sich dieser Diskurs gleichzeitig in verschiedenen Gattungen mani-

---

73 So Hinck über Gattungstheorie, zusammengefasst von Lamping 2000, S. 660.

74 Beide Termini, 'Gattung' und 'Textsorte', werden dem Gegenstand gleichermaßen gerecht und werden hier synonym verwendet. Seit den 1970er Jahren setzt sich 'Textsorte' als Alternative zu 'Gattung' durch. Er dient als "Oberbegriff für nicht-literarische und literarische Diskurstraditionen mit längerer Genese, immanentem Wandel und meist 'übereinzelsprachlicher' Verbreitung" (vgl. Große 2001, S. 529). Hempfer 1973 behält den traditionellen Begriff 'Gattung' bei, da der neuere Begriff 'Textsorte' noch nicht aufgefächert ist. Fricke 1981 beginnt mit der Auffächerung, indem er den Genre-Begriff wiederbelebt: Er unterscheidet zwischen der Textsorte als "rein systematischem literaturwissenschaftlichem Ordnungsbegriff" und dem Genre als "einer historisch begrenzten Institution" (S. 132f). In diesem Sinne ist Braune-Steiningers Genre-Begriff schlüssig, weil er das Porträtgedicht als historisch begrenztes Phänomen (der Nachkriegszeit) versteht. Alle neueren Gattungstheorien bringen die 'Textsorte' als alternativen Begriff zur 'Gattung' ins Spiel, bleiben für literarische Texte jedoch meist beim traditionellen Begriff und verstehen Textsorte als weiteren Begriff, der auch nicht-literarische Texte inkorporiert. Vgl. Zymner, S. 153f.

75 Als Entsprechungen für 'Textsorte' sind im Englischen 'discourse types' und im Französischen 'types de discours' geläufig. Während in der deutschen Philologie die Begriffshierarchie der Gattungen immer weiter ausdifferenziert wurde, flüchten sich die anderen Literaturwissenschaften vor den notwendigen Widersprüchen eines feingliedrig-hierarchischen Terminologieapparats in die Unterscheidung nach Arten von Diskursen.

76 Die Diskurstypen entsprechen nämlich keineswegs bestimmten historischen Textgruppen. Todorov unterscheidet sie von den 'genres historiques' als 'genres théoriques'. Die historischen Gattungen werden dabei den theoretischen untergeordnet. Vgl. Todorov 1970, S. 18.

festieren kann.[77] Dies trifft auch auf das literarische Porträt zu. Diese Perspektive entspricht jedoch nicht dem Fokus dieser Studie, der eine große Menge von Texten gezielt ausschließt, nämlich längere Erzähltexte, Dramen, etc., in die Figurenporträts integriert sind.

Zu unterschiedlichen Zeiten wurde der Gattung als Konzept mehr oder weniger Beachtung geschenkt. In der Renaissance zum Beispiel erlebt die Gattungsunterscheidung nicht nur in der Bildkunst, sondern auch in der Literatur Konjunktur, und es werden komplexe Differenzierungen entworfen – so zum Beispiel auch vom hier besprochenen Torquato Tasso in seinen *Discorsi dell'arte poetica*. Zu jener Zeit erhielt das *ritratto* in der Bildkunst seinen Status als eigene Gattung und wurde als solche viel diskutiert. Nicht unberücksichtigt bleiben soll deshalb die Frage, inwiefern die Autoren von Porträtgedichten diese selbst als eine eigene Textsorte betrachteten, sie bewusst als solche konzipierten und sich damit in einen bestimmten Traditionszusammenhang einschreiben wollten.[78]

Die in der vorliegenden Studie (re-)konstruierte 'Gattung' ist natürlich nicht in derselben Weise als etwas Gegenständliches gegeben wie die Texte, die darunter subsumiert werden. Sammelbegriffe wie das 'poetische Porträt' bzw. das 'Porträtgedicht' werfen die Frage nach ihrem ontologischen Status auf, weil sie nicht auf einen konkreten, individuellen Text verweisen.[79] Die Gattung 'poetisches Porträt' ist ein sprachliches Konstrukt, das auf beobachtbaren Gemeinsamkeiten zwischen den darunter versammelten Texten basiert und eingeführt wird, damit über die darunter gefassten Phänomene gesprochen werden kann. Die hier entworfene Poetik beruht also auf einem konstruktivistischen Gattungsverständnis.[80]

Gattungen und Textsorten können sowohl thematisch als auch formal oder gar stilistisch definiert sein. Für ihre Bestimmung sind Merkmale unterschiedlicher Art (sowie unterschiedlicher Menge) denkbar.[81] Diese müssen nicht alle genuin sprachlich-literarischer Natur, sondern können aus anderen Bereichen, wie hier vor allem

---

77 Vgl. Vosskamp 2000, S. 656: "Diskursgeschichtliche Ansätze relativieren die Rolle literarischer Gattungen in der Geschichte, indem sie Gattungen lediglich unter Aspekten des 'Architextes' betrachten. Das Interesse gilt nicht mehr dem einzelnen Text, 'sondern nur seiner textuellen Transzendenz [...], d.h. all dem, was ihn auf verborgene oder manifeste Weise mit anderen Texten verbindet' (Genette). Gattungsgeschichte mündet so in die Geschichte der Transtextualität und Intertextualität."

78 Gertrude Stein zum Beispiel konzipiert ihre Porträts programmatisch als eigene Gattung.

79 Freilich betrifft das Universalienproblem auch meinen Untersuchungsgegenstand: Die hier eingenommene Haltung prägt die vorliegende Poetik.

80 Als sinnvolle Alternative zu den beiden oppositiven Positionen im Universalienstreit – dem Nominalismus, der die Gattungen für Begriffsfiktionen hält, und dem Realismus, der von einer realen Existenz der Gattungen ausgeht, – propagiert Hempfer 1973 (S. 30) ein konstruktivistisches Verständnis, das Gattungen "weder als vorgegebene Entitäten noch als beliebige Klassenbildungen, sondern als Konstrukte, die aufgrund von beobachtbaren Gemeinsamkeiten zwischen Texten im Rahmen einer Theorie erstellt werden," begreift.

81 Die hier festgelegten Kriterien dienen zwei Zwecken: zunächst der Zuordnung zur Gattung 'poetisches Porträt', im Anschluss daran der Unterscheidung verschiedener Typen, wofür sich teilweise andere, teilweise dieselben Kriterien anbieten.

aus der Bildkunst, entlehnt sein.[82] Die Definition des poetischen Porträts beruht weder auf bloß formalen noch auf rein thematischen Merkmalen, sondern auf einer Kombination beider, also der Realisierung eines bestimmten Gegenstands in einer bestimmten Form.[83] In Anlehnung an Suerbaums Gattungskonzept begreife ich das poetische Porträt als ein "offenes System", dessen "Charakter nur durch ein Bündel von unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien beschrieben werden kann" und das "historisch äußerst wandelbar" ist.[84] An den Form- und Funktionsmerkmalen partizipieren die einzelnen Texte in unterschiedlichem Maße: Ist die Gattung durch ein Merkmalsbündel definiert, so wird also nicht erwartet, dass alle Texte immer alle Merkmale besitzen, sondern es genügt, wenn sie jeweils einige davon aufweisen. Dies wird der formalen wie strukturellen Vielfalt, dem historischen Wandel poetischer Porträts sowie überdies ihrer Neigung zur Bildung hybrider Formen am besten gerecht.

Die hier entworfene Gattungspoetik erhebt keineswegs den Anspruch, normativ oder präskriptiv zu sein, sondern versteht sich als deskriptive Poetik. Folglich soll hier kein strikter Merkmalskatalog etabliert werden, wie er nur in einem bestimmten Idealtypus vollständig realisiert wäre. Von der Existenz eines solchen auszugehen oder ihn konstituieren zu wollen, wäre angesichts des langen Zeitabschnitts, der hier durchlaufen wird, illusorisch. Die unterschiedlichen historischen Konkretisierungen werden also nicht im Hinblick auf einen Idealtypus evaluiert, sondern allesamt als eigenständige Phänomene betrachtet. Schließlich wurden viele davon nicht im Bewusstsein von einer bestimmten diesbezüglichen Norm verfasst, sondern von anderen Konventionen geprägt. Für eine strenge Gattungsdefinition, basierend auf einer beachtlichen Menge obligatorischer Merkmale, besteht im Fall des poetischen Porträts überhaupt kein Bedarf.

Üblicherweise besteht eine Gattungsdefinition aus einer Reihe konstitutiver, konstanter Merkmale und der Verschränkung derselben mit einer Reihe von alternativen, fakultativen, nur relativ konstanten Merkmalen. Es ist jedoch durchaus legitim, darauf zu verzichten, notwendige Merkmale vorzuschreiben und stattdessen den Gattungsbegriff als "Ensemble logisch alternativer Merkmale, zwischen denen die Gattung unbeschränkt variiert," anzusehen.[85] So wäre er in jedem Fall ausreichend flexibel für die Inklusion historisch variierender Konkretisationen. Das poetische Porträt ist jedoch zumindest thematisch (im Hinblick auf seinen Darstellungsgegenstand) eindeutig bestimmbar.

Zunächst ist der Entwurf einer Gattungspoetik des Porträts nicht mehr als ein vorläufiges Schema, das den Untersuchungsgegenstand definiert. Dennoch sollen die Thesen den Maßstäben der Überprüfbarkeit und Widerspruchsfreiheit ebenso

---

82 Hempfer 1973 (S. 150) unterscheidet zwischen sprachlich-literarischen und außersprachlichen, zum Beispiel soziologischen Kriterien.

83 Letzteres Konzept legt auch Lamping 1989 seiner Defintion des lyrischen Gedichts zugrunde (S. 15f.). – Die obligatorischen strukturell-formalen Merkmale des poetischen Porträts sind Selbständigkeit und Geschlossenheit als Einzelrede, die inhaltlich-semantischen sind Referenzialität und Ähnlichkeit.

84 Vgl. Suerbaum 1993, S. 83-88, sowie Wenzel 1998, S. 173.

85 Vgl. Fricke 1981, S. 145f.

wie der Vorläufigkeit und Korrigierbarkeit gerecht werden. Anders als im Fall von normativ-systematischen Gattungspoetiken, die deduktiv verfahren und die Definition voranstellen, wird hier ausgehend von historischen Fällen induktiv auf ein allgemeines Schema geschlossen. Die Poetik des Porträtgedichts wird deskriptiv ermittelt, indem generische Gemeinsamkeiten rekonstruiert werden:[86] Sie wird abgeleitet aus den (oftmals einflussreichen) Fallbeispielen, die eben nicht Idealtypen verkörpern, sondern in ihrer Individualität gewürdigt werden. Ihre Betrachtung, die nicht zuletzt um der Texte selbst willen erfolgt, dient also nicht der Bestätigung einer Definition. Dies heißt allerdings nicht, dass es am Ausgangspunkt der Studie keinerlei apriorische Annahme gegeben hätte.

Eine gewisse Vorstellung des 'poetischen Porträts' war dank einiger anderer Studien vorhanden und hat die Textauswahl geleitet. Weder ein rein induktives noch ein rein deduktives Vorgehen wäre denkbar gewesen, denn ohne bereits Texte gekannt zu haben, die als poetische Porträts lesbar sind, hätten wohl kaum der Begriff und die Textsorte konzipiert werden können; ebenso wenig hätte das Korpus zusammengestellt werden können ohne eine richtungweisende Vorstellung des poetischen Porträts, die freilich durch die Textanalyse präzisiert wurde. Das dieser Studie zugrunde liegende Verfahren lässt sich deshalb als Mischform von induktiver und deduktiver Gattungsbestimmung verstehen. Das deduktive Moment der prinzipiell induktiven Vorgehensweise ist das apriorische Konzept des poetischen Porträts.

Die induktive Gattungsbestimmung ist immer auch ein hermeneutischer Akt, der erprobt, wie man aus einer Menge von Texten Gattungsmerkmale extrahieren kann, die bislang nicht festgelegt sind, das heißt, wie man das gattungsbildend 'Allgemeine' erkennen kann: Zunächst erfasst man hypothetisch am (dichterisch gelungenen) Einzeltext das Gattungshafte, um dieses bis zu den Anfängen der Gattungsgeschichte zurück zu verfolgen, somit letztlich das Ganze zu überblicken und dabei die Hypothesen zu überprüfen.[87] In diesem Sinne leitet der hypothetische Entwurf der Gattung die Analyse des Einzeltextes, die mit ihren Erkenntnissen ihrerseits wiederum den Entwurf modifiziert.[88] Die induktive Herleitung der Definition basiert zwangsläufig auf der abstrahierenden Reduktion der Komplexität historischer Einzeltexte auf bestimmte Aspekte. Der Versuch, einige allgemeine Merkmale des poetischen Porträts zu nennen, ist sich bewusst, dass er die Einmaligkeit der literarischen Einzelwerke nicht vollends erfassen kann, bemüht sich jedoch darum, diese trotzdem zu würdigen.

---

86 Zu dieser Methode vgl. Hempfer 2000, S. 654.

87 Vgl. Zymner, S. 128: "Im Besonderen muss man also das Allgemeine verstehen und im Ganzen das Besondere überprüfen." – In Anlehnung an Paul Ricœur (*Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, 1969) betrachtet Zymner das "Auffinden des Allgemeinen in besonderen Texten (dass Auffinden von gattungsbildenden Ähnlichkeiten) und die definitorische Begriffsbildung als Verschränkung analytischer, wissenschaftstheoretisch geklärter Methodik und hermeneutisch-historischer Reflexion in der Gattungsinterpretation" (S. 129).

88 So gelangt Hempfer 1973 zu folgendem Urteil, das meine Untersuchung bestätigt: "Das hermeneutische Verfahren ist von den bisher besprochenen zweifelsohne das historisch adäquateste, insofern es durch die Dialektik von Ganzem und Einzelnem [...] weitgehend die Verabsolutierung bestimmter historischer Realisationen zu *der* Gattung vermeidet" (S. 135).

2. Zur Korpusbildung: Prinzipien der Textauswahl

Die vorliegende Untersuchung hat mit einem zirkulären Problem der Gattungsforschung zu kämpfen: der Unmöglichkeit, einzelne Texte einer Gattung zuzuordnen, die noch nicht definiert ist, und umgekehrt der Schwierigkeit, diese zu definieren, ohne bereits das Korpus zusammengestellt zu haben, aus dem die Definition gewonnen werden soll. Eine Herausforderung des Vorhabens ist somit die Korpusbildung, die auf der Gemeinsamkeit wichtiger Textmerkmale basiert. Ein möglichst objektives Vorgehen bei der Textauswahl ist umso schwieriger, je weniger zu einem Thema geforscht wurde.[89] Auf andere Beiträge kann man sich hier kaum stützen, da bislang nur ein einziger Vorschlag einer als 'Porträtgedichte' bezeichneten Textgruppe vorliegt – die sich auf die deutsche Nachkriegslyrik beschränkt und damit nur einen kleinen Bereich der in meiner Studie durchquerten Epochen und Nationalliteraturen abdeckt.[90] Trotz und gerade wegen dieses weiten Untersuchungsgebiets kann auch die vorliegende Studie nur einen kleinen, möglichst repräsentativen Teil aller poetischen Porträts besprechen. Aus diesem Grund kann man die hier angewandte Verfahrensweise als 'unvollständige oder voraussagende Induktion'[91] verstehen: Die skizzierte Gattungspoetik beruht auf der Annahme, dass die Merkmale, die für die hier besprochene Teilmenge gelten, auch für die in ihrem Ausmaß unbekannte Gesamtmenge gelten müsse. Freilich wird versucht, in Randbemerkungen die nicht erfasste Textmenge zu umreißen.

Unter den hier betrachteten Textbeispielen finden sich sowohl kanonische Texte als auch vergleichsweise unbekannte. Zweifellos lässt sich die Textsorte 'poetisches Porträt' nicht nur auf der Basis *dieser* Beispiele etablieren, ebenso wenig wie die Beispieltexte nicht nur auf ihren Status als Porträtgedichte beschränkt sind, sondern genauso gut aus anderer Perspektive betrachtet werden können.

Für die Korpusbildung bieten sich grundsätzlich verschiedene Vorgehensweisen an. Eine erste mögliche Praxis bestünde darin, nur Texte zu berücksichtigen, die in ihrem Titel oder in literaturwissenschaftlichen Studien, und damit in ihrem Produktions-, Publikations- oder Rezeptionskontext, als 'Porträts' ausgewiesen werden. Eine solche Vorgehensweise würde sich auf die Intention des Autors bzw. auf die gattungsmäßige Einordnung der Herausgeber und anderer Interpreten stützen und sich damit dem Vorwurf einer auf subjektiven Textkenntnissen basierenden Korpusbildung entziehen. Diese Verfahrensweise erweist sich jedoch nicht als sinnvoll. Zwar werden in der vorliegenden Studie einige Texte besprochen, die seitens ihrer Verfasser und/oder in der Forschung als 'Porträts' betrachtet werden, was die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt hat, wie dies zum Beispiel bei Steins 'portraits' der Fall ist, doch war dies nicht das ausschlaggebende Kriterium für ihre Auswahl. Dagegen

---

89 Einer allzu subjektiven Textauswahl wurde zum einen durch die extensive Recherche nach Forschungsbeiträgen zum literarischen Porträt in verschiedenster Form, zum anderen durch den Austausch mit Literaturwissenschaftlern aus verschiedenen Philologien entgegengewirkt.

90 Vgl. Braune-Steininger 1986.

91 Der Begriff stammt von Zymner 2003, S. 124.

spricht nämlich zum einen, dass man Texte berücksichtigen müsste, die als 'Porträts' bezeichnet werden, aber nicht die hier vorgeschlagenen konstitutiven Merkmale aufweisen. Überblickt man jene Texte, so zeigt sich, dass die Bezeichnung 'Porträt' oft irreführend ist, weshalb sie ein unzuverlässiges Kriterium für die Korpusbildung darstellt. Höchstwahrscheinlich würde eine solchermaßen fremdbestimmte Textauswahl auch die induktive Konstituierung eines tragfähigen Merkmalskatalogs und damit einer sinnvollen Definition überhaupt nicht zulassen, weil der Begriff 'Porträt' für allzu verschiedenartige Phänomene verwendet wird. Im Hinblick auf das Ziel, Texte aufgrund wesentlicher Gemeinsamkeiten selbständig und begründet als Textgruppe zusammenzufassen, wäre eine derart vorgegebene Textauswahl unbefriedigend. Dem Vorwurf der Beliebigkeit in der Auswahl könnte man dadurch auch nur augenscheinlich entgehen, denn man könnte wieder nur eine begrenzte Menge der als 'Porträts' bezeichneten Texte aufnehmen. Dagegen spricht außerdem, dass man viele interessante Texte, die man treffend als poetische Porträts bezeichnen kann, unbeachtet beiseite lassen müsste, nur weil sie zu ihrer Entstehungszeit nicht als solche deklariert und auch in der Forschung bislang nicht als solche wahrgenommen wurden.

Eine zweite Möglichkeit der induktiven Bestimmung einer Gattung besteht darin, von einem Ur- oder Archetypus auszugehen, aus dem sich die Vielfalt entwickelt hat, das heißt, auf die erste historische Realisation zu rekurrieren und dessen Weiterentwicklung zu rekonstruieren. Im Fall des poetischen Porträts liegt die Schwierigkeit darin, zu erkennen, auf welche literarische(n) Form(en) die verschiedenen Ausprägungen zurückgehen, und ihre intertextuellen Relationen nachzuvollziehen. Es ist davon auszugehen, dass sie nicht nur einen, sondern mehrere Vorläufer haben. Als solche kommen verschiedene antike literarische Textsorten in Betracht, nämlich das griechische Enkomion (beispielsweise das Loblied auf Wettkämpfer) und die Laudatio (die Lobrede als rhetorische Gattung). Wenn hier verschiedene Urformen der Personendarstellung aufgerufen werden, so soll damit nicht impliziert werden, dass die hier präsentierten Texte als ihre direkten 'Nachfahren' angesehen werden. Abgesehen von der Schwierigkeit dieser Rekonstruktion, muss im Auge behalten werden, dass das dadurch zu erhoffende Untersuchungsergebnis nicht mit dem Erkenntnisinteresse meiner Studie zusammenfällt – zumal diese antiken 'Vorläufer' nicht zur hier umrissenen Gattung gezählt werden.[92]

Bei vielen Gattungen stellen einzelne als solche anerkannte Idealtypen die Grundlage der Korpusbildung dar. In dieser Studie findet das bei der Konstitution der unterschiedlichen Typen poetischer Porträts statt. Musterbeispiele des poetischen Porträts werden a posteriori bestimmt: Wenn es heißt, Petrarcas Laura-Bildnisse seien idealtypische lyrische Damenbildnisse der Frühen Neuzeit oder Benns *Chopin* sei ein idealtypisches biografisches Porträtgedicht, weil es stilprägend für eine ganze Reihe von Porträtgedichten der deutschen Nachkriegszeit wurde, so sind diese Texte nachträglich zu Musterbeispielen erklärt, aber nicht von den Autoren be-

---

92 Dafür gibt es verschiedene Gründe, mitunter die Tatsache, dass das maßgebliche Konzept von Individualität damals völlig anders gedacht wurde und die vorliegende Studie die Geburt des poetischen Porträts mit dem des Porträtgemäldes zusammenführt.

reits als solche konzipiert worden. In einigen Fällen stimmt das in dieser Studie implizierte Urteil über die Bedeutung eines Textes für die Entwicklung der hier betrachteten Textsorte poetisches Porträt mit der Einschätzung seiner Gesamtbedeutung innerhalb seiner Nationalliteratur überein – so bei Dante und Petrarca, die an den Beginn frühneuzeitlicher nationalsprachlicher Lyrik gestellt werden. In anderen Fällen wird einigen Texten eine Bedeutung als einflussreicher Prätext der Textsorte poetisches Porträt zugesprochen, die in anderen Untersuchungszusammenhängen nicht wahrgenommen wird. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte der besprochenen Einzeltexte sollen nicht zu kurz kommen.

Als eine dritte Möglichkeit, sich gegen den Vorwurf der Beliebigkeit abzusichern, erweist es sich als sinnvoll, als Ausgangspunkt der Rekonstruktion einer Gattungsgeschichte "ein historisch abgrenzbares Textkorpus zu wählen, das von den zeitgenössischen Rezipienten eben durch die Verwendung bestimmter Normen/Konventionen als zusammengehörig empfunden wurde".[93] Eben dies stellt die petrarkische und in deren Nachfolge die petrarkistische Liebeslyrik dar, die in dieser Studie am Beginn neuzeitlicher porträtierender Poesie stehen. Dass hiermit eine neue lyrische 'Subgattung' zuerst konstituiert und dann emulativ weiterentwickelt wurde, das heißt, dass diese Texte in einem Gattungszusammenhang stehen, kann wohl kaum bezweifelt werden, zumal ihre Intertextualität in der Petrarkismus-Forschung seit langem eingehend untersucht wird. Deshalb wird eine Korpusbildung durch gezielte Auswahl thematisch passender Texte aus dem genannten Repertoire unter dem Etikett 'lyrische Damenporträts' sicher nicht als beliebig erachtet werden. Problematisch wird es erst, wenn man eine transepochale Korpusbildung vorschlägt. In den ersten Kapiteln wird also eine thematisch definierte Teilmenge eines größeren geschlossenen, bereits als solches etablierten Textkorpus betrachtet. Neu ist allerdings die Perspektive auf die Texte: Indem sie hier als 'Porträts' angesehen und andere Aspekte außer Acht gelassen werden, erfahren sie eine Re-Interpretation.

Die vorliegende Studie verfolgt die oben beschriebene Strategie nur in den einzelnen Kapiteln, nicht aber in der Gesamtanlage. Freilich hätte sie ein insgesamt homogeneres Korpus, das heißt viele einander sehr ähnliche, sich nur durch Details von einander unterscheidende Texte fokussieren können. Damit wäre eine sinnvoll begründbare Kohärenz erreicht, und durch Verwendung eines genau passenden Gattungsbegriffs ('lyrisches Porträt') wäre die terminologische Problematik begrenzt worden. Die unzähligen petrarkistischen Frauenbildnisse in Sonettform eignen sich dafür bestens, bieten sie doch im Rahmen ihrer formalen und strukturellen Gemeinsamkeiten ein Maß an Varianz, das es erlaubt, eine in ihren Kriterien schlüssige Typologie zu entwerfen.[94] Doch ist das Anliegen dieser Studie ein anderes, nämlich komparatistische Vielfalt statt erzwungene Kohärenz – weil es um die Möglichkeiten der poetischen Darstellung des Menschen gehen soll, nicht um die Systematisierung dieser Möglichkeiten.

---

93 Diese Strategie empfiehlt Hempfer 1973, S. 135.

94 Ein gelungenes Beispiel für eine solche Studie liefert Lecercle 1986. Sie macht es überflüssig, dasselbe Textkorpus noch einmal neu zu typologisieren.

Die historische und nationalsprachliche Bandbreite des Korpus lässt den Aufwand der Textauswahl erahnen, der darin wurzelt, dass poetische Porträts bislang nicht oft und nie in dieser Vielfalt in einer Anthologie oder in einer wissenschaftlichen Arbeit versammelt wurden. Nur bei der Korpusbildung im Rahmen einzelner Kapitel konnte man sich auf editorische Grundlagen stützen: Sammlungen poetischer Porträts gibt es sehr wenige und ihre Auswahlkriterien sind nicht mit denen meiner Studie identisch.[95] Deshalb basiert die Textauswahl zum einen auf dem Durchforsten von Bibliotheken nach verschiedensten Anthologien in der Hoffnung auf Zufallsfunde, zum anderen auf dem Durchblättern zahlreicher Gedichtbände vieler einzelner Autoren, in deren Werk die Personendarstellung eine besondere Rolle spielt. Fündig wird man bisweilen auch in Büchern, die eine historische Persönlichkeit aus bestimmtem Anlass würdigen, zu dem mitunter poetische Porträts verfasst wurden.

3. Fragmente einer Geschichte des poetischen Porträts

Die literarische Personendarstellung an sich stellt eine thematische überhistorische Konstante dar. Ihre verschiedenen formalen Ausprägungen sowie ihre unterschiedlichen Funktionen sind hingegen Phänomene von jeweils begrenzter geschichtlicher Dauer.

In der hier präsentierten Untersuchung einzelner poetischer Porträts zeichnen sich historische Zusammenhänge ab, in welche die Geschichte des poetischen Porträts eingeschrieben ist. Das hier verfolgte Konzept einer Verbindung systematischer und historischer Fragen mündet fast zwangsläufig auch in eine Gattungsgeschichte.[96] Dass es diese faktisch nicht gibt, sondern allein das Verlangen, eine solche nachträglich und kreativ zu rekonstruieren, wird vorausgesetzt. Eine Gattungsgeschichte setzt sich aus Einzelfällen zusammen, wobei sie jedoch nicht schlichtweg als Gesamtsumme aller existenten Phänomene verstanden, sondern anhand von ausgewählten repräsentativen Beispielen skizziert werden kann. Der hier präsentierte Entwurf will keineswegs als *die* Geschichte des poetischen Porträts, sondern allenfalls als *eine* (nicht abgeschlossene) Geschichte dieser Textsorte gelesen werden. Außerdem ergibt die bloße chronologische Ordnung der Einzeltexte noch lange keine lückenlose, kohärente Gattungsgeschichte. Eine solche kann auch nicht Ziel der vorliegenden Studie sein, da der Gegenstand durch die heterogene Vielfalt an

---

95 Mit 'editorischen Grundlagen' sind einzelnen Epochen oder Strömungen gewidmete Sammlungen gemeint, etwa diejenigen zu petrarkistischer, höfischer oder barocker Lyrik, die allerdings nicht nur Porträtgedichte, sondern, im Gegenteil, meist wenige solche unter vielen thematisch verschiedenen Gedichten enthalten. Anthologien, die speziell Porträtgedichte präsentieren, sind noch seltener, vgl. die wenigen mir bekannten in Kap. III.3.

96 Mit Gattungsgeschichte ist – ergänzend zur theoretisch-systematischen Bestimmung und Beschreibung einer einzelnen Gattung – ihre historische Darstellung gemeint. Vgl. Vosskamp 2000, S. 658.

Phänomenen ein derartiges Konzept sprengt. Das Vorhaben realisiert sich vielmehr in einem geordneten Überblick über das 'vielgesichtige' poetische Porträt.

Eine Problematik der Studie liegt in der Verbindung von Theorie und Geschichte, konkret: im Widerstreit zwischen der normativen Allgemeingültigkeit idealer Gattungen und der historischen Einmaligkeit einzelner Werke. Der Versuch, systematisches Vorgehen mit Literaturgeschichtsschreibung zu verbinden, schafft einen Konflikt, denn ersteres bemüht sich um möglichst weitreichende und generalisierende Feststellungen, letzteres um möglichst genaue Differenzierungen. Der vorliegenden Studie fehlt zwangsläufig die Geschlossenheit einer rein systematischen wie auch einer rein historischen Untersuchung.

Grundsätzlich sind zwei konzeptionelle Arten von Gattungsgeschichtsschreibung denkbar: zum einen die, welche die nach Vorgabe der Gattungsdefinition selektierten Textereignisse in chronologischer Abfolge präsentiert, ohne dass sie notwendigerweise durchweg intertextuell aufeinander bezogen werden, sowie zum anderen eine engere Verkettung von Texten auf der Basis nachweisbarer Bezüge.[97] In ihrer Gesamtanlage realisiert meine Studie aufgrund der Vielfalt an Texten aus unterschiedlichen Epochen und Nationalliteraturen das erstgenannte Modell, stellenweise deckt sie aber auch nachdrücklich intertextuelle Relationen auf. Innerhalb derjenigen Abschnitte der Geschichte des poetischen Porträts, die eine nachweisbare intertextuelle Traditionslinie bilden (wie beispielweise das petrarkische und die petrarkistischen lyrischen Frauenbildnisse), lässt sich die Prägung des gattungsgeschichtlichen Prozesses durch normbildende, prototypische Werke besonders deutlich zeigen. Hier lassen sich dann verschiedene Phasen wie Entstehung, Blüte und Niedergang dieser spezifischen Form des poetischen Porträts feststellen. Durch die Fokussierung intermedialer Beziehungen versucht die Studie überdies, einen übergreifenden Sinnzusammenhang herzustellen. Eine zentrale Frage, die der vorliegende chronologische Überblick zu beantworten versucht, lautet, ob eine Stabilisierung dominanter Strukturen beobachtet werden kann. Mit anderen Worten: Inwiefern werden 'Kontinuitätserwartungen'[98], wie sie der Leser gewöhnlich Gattungen entgegenbringt, hinsichtlich struktureller Merkmale erfüllt?

---

97 Natürlich ist der Nachweis von Intertextualität problematisch, wenn man gemäß dem poststrukturalistischen Verständnis davon ausgeht, dass alle Werke intertextuell miteinander verbunden sind und Intertextualität keine Intentionalität seitens des Autors, ja nicht einmal Kenntnis der anderen Prätexte voraussetzt.

98 Vgl. Vosskamp 2000, S. 655.

4. Differenzkriterien für die Skizze einer transhistorischen Typologie

Ein zentrales Ziel dieser Studie ist es, das Spektrum der möglichen Typen poetischer Porträts zu skizzieren. Die Unterschiede manifestieren sich in verschiedenen Aspekten: in ihrer formalen, sprachlichen und stilistischen ebenso wie in ihrer inhaltlichen Gestaltung sowie nicht zuletzt hinsichtlich ihrer Funktion.[99] Alle genannten Charakteristika sind geprägt von der jeweiligen Motivation des Porträtisten, dem Status und der Konzeption der Porträtierten und der Beziehung beider zueinander. Hinzu kommen die aus der Malerei auf die Literatur übertragenen Differenzkriterien der Ähnlichkeit und der Referenzialität des Porträts.

Zur Differenzierung zwischen verschiedenen historischen Varianten bieten sich grundsätzlich zweierlei Konzepte an, nämlich ein klassifikatorisches und ein typologisches.[100] Die starren klassifikatorischen Kategorien schließen einander aus, wohingegen typologische Begriffe vergleichsweise elastisch und miteinander kombinierbar sind. Da im Fall von poetischen Porträts immer mehrere typologische Kriterien auf den Einzeltext zutreffen, wird der Studie das entsprechende Konzept zugrunde gelegt. Gegenüber einem klassifikatorischen System liegt der Vorteil einer Typologie darin, dass hierfür nicht die Gleichartigkeit der Klassifikationskriterien vorgeschrieben ist. Die sich in den Untersuchungsergebnissen abzeichnende Typologie orientiert sich an der Besonderheit des Einzeltextes. Weil sich jeder Text durch andere Qualitäten auszeichnet und es sich deshalb nicht als sinnvoll erweist, an alle Texte immer genau dieselben Untersuchungskriterien heranzutragen, greifen verschiedene Kriterien ineinander.

Eine strenge Typologie entspricht nicht dem Untersuchungsinteresse, denn sie würde die Auswahl der Primärtexte zu stark reglementieren. In diesem Sinne wird bewusst kein terminologischer Apparat für eine ganze Typologie bereitgestellt, der die Texte unnötig festschreiben würde. Die hier vorzunehmende Unterscheidung in verschiedene 'Typen' poetischer Porträts erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ließe sich in unterschiedliche Richtungen erweitern. Hier werden unterschiedliche 'typologische Reihen' skizziert, indem medienübergreifende semantische Kriterien wie psychologisch, idealisierend, typisierend sowie sprachlich-literarische Kriterien (der transhistorischen Schreibweisen) wie episch, lyrisch, dra-

---

99 Braune-Steininger entschied sich für eine Typologie für das Porträtgedicht der deutschen Nachkriegsliteratur, die auf formalen Differenzkriterien beruht: 'Erzählgedicht' vs. 'Prosagedicht' vs. 'Reimgedicht' – für die er jeweils diverse hierarchisch untergeordnete, terminologisch außergewöhnliche Formen anführt. Er definiert das Porträtgedicht inhaltlich und unterscheidet verschiedene Formvarianten. Auch mit seiner Abgrenzung von 'Rollengedicht', 'Adressengedicht' und 'Souvenirgedicht' impliziert er eine Typologie.

100 Für ein klassifikatorisches System gelten strengere Regeln. Seine Begriffe sollen sein: adäquat, geschlossen, homogen (d.h. Gleichartigkeit der Klassifikationskriterien), distinkt, komplementär (sie ergänzen einander zu einem terminologischen Feld), (hierarchisch) koordiniert und theorieabhängig. Typologische Begriffe können zum Beispiel die Sprechweisen (lyrisch, dramatisch, elegisch, satirisch, usw.) sein. Vgl. Zymner 2003, S. 100-103.

matisch oder auch narrativ parallel oder kombiniert verwendet werden. Die Überblendung verschiedener Typologien funktioniert, so lange ihre Systematik erklärt ist.

Die Kriterien der Differenzierung ergeben sich aus den Fragen nach der realpragmatischen Funktion des Verbalporträts (Wer verfasst den Text für wen und aus welchem Anlass?), der darin festzustellenden Sprechsituation (Wer spricht darin mit wem und in wessen Namen?) und der damit verbundenen binnenpragmatischen Funktion (Welche Motivation des Sprechers liegt der Portraiture zugrunde?).[101] Des Weiteren werden die Porträts hinsichtlich ihres Inhalts (Was wird über den Porträtierten ausgesagt? Aus welchen Elementen besteht das Verbalbildnis?) und ihrer Form (Wie wird die Person dargestellt? Wie ist das Verbalporträt organisiert?) unterschieden. Im Zusammenhang damit eignen sich die Schreibweisen (etwa episch, lyrisch, dramatisch) zur typologischen Bestimmung, denn sie prägen den jeweiligen Darstellungsmodus. Diese Aufzählung zeigt, warum eine Kombination der Kriterien möglich und sinnvoll ist. Ebenso wird ersichtlich, warum eine auf gleichartigen Kriterien basierende Typologie, etwa eine nur auf oben angedeuteten stilistischen Unterschieden beruhende, weniger erkenntnisversprechend ist: Die verschiedenen Darstellungsmodi des Porträts realisieren sich in unterschiedlichen Stilen. Wie sich zeigen wird, sind die stilistischen Differenzen aller Erwartung gemäß oftmals epochenspezifisch. Die Studie will jedoch nicht einfach anhand des Themas 'Porträt' verschiedene poetische (Epochen-)Stile vorführen, die sich ebenso gut anhand anderer Gegenstände zeigen ließen und auch in anderen Gattungen abzeichnen. Interessant ist erst das Zusammenspiel epochenspezifischer Stilistika mit *porträtspezifischen* semantischen, konzeptionellen und formalen Aspekten, die gemeinsam in einer einzigartigen Portraiture resultieren.

Ein zentraler Untersuchungsaspekt ist der Wirklichkeitsbezug des poetischen Porträts, der nach verschiedenen Kriterien beurteilt werden kann. Insbesondere für diejenigen, die auch in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung von Porträtgemälden angewandt werden, bedarf es für die Analyse von Verbalporträts eigener Begriffsklärungen, da sie in verschiedenen Medien häufig Verschiedenes bedeuten.

Zur Mimesis des poetischen Porträts

Eine herausragende Rolle für die Charakterisierung von Verbalporträts spielt der Mimesis-Begriff. Damit lässt sich sowohl der produktionsästhetisch intendierte Darstellungsmodus beschreiben als auch die Wirkungsästhetik der Wirklichkeitstransformation (Fiktion, Illusion, Simulation, etc.) evaluieren.[102] Forschungsbeiträge zur Verbalportraiture einzelner Autoren fallen im Vergleich nicht zuletzt deshalb so

---

101 Eine weitere Möglichkeit der Unterscheidung verschiedener Typen des poetischen Porträts ist die nach den Funktionen der Rede, etwa in Anlehnung an Karl Bühlers drei Sprachfunktionen (das Darstellen von Gegenständen, das Kundgeben einer persönlichen Einstellung und das Appellieren an einen Adressaten) oder an Roman Jakobsons Modell (das drei weitere Sprachfunktionen vorsieht: die metasprachliche, die phatische und die poetisch-ästhetische).

102 Vgl. Eusterschulte 2001, Sp. 1233.

unterschiedlich aus, weil Mimesis und Referenzialität als Untersuchungskriterien mit verschiedenen Konnotationen verwendet werden.

Spricht man von einer mimetischen Darstellung in der Malerei, so denkt man an eine naturgetreue Abbildung des Sichtbaren – ohne zu bedenken, dass sich Mimesis auch auf andere Weise realisieren kann.[103] Beschränkt man Mimesis nicht auf die Abbildung des Sichtbaren, so kann der Begriff auch das Darstellungsprinzip nichtfigurativer Kunst bezeichnen. Hinsichtlich der Frage, wie sie sich in der Literatur konkret verwirklicht, scheiden sich die Geister schon seit Aristoteles die *eikastische mimesis* der Bildkunst zum Vorbild für die Dichtung erklärte.[104] Im allgemeinsten Sinne ist bereits von mimetischer Schreibweise die Rede, wenn eine Analogiebeziehung zwischen der im Text dargestellten fiktiven Welt und der Wirklichkeit feststellbar ist. Im Hinblick auf das poetische Porträt, das mit einem real existenten Menschen ein Element der Wirklichkeit darstellt, lässt sich nicht viel anfangen mit einem Mimesisverständnis, das an fiktionale Texte denkt, bei deren Übereinstimmung mit der Wirklichkeit es mehr um ein allgemeines Weltbild als um konkrete Details, mehr um die Darstellung des Wahrscheinlichen als um das Partikuläre geht.

Überträgt man die Mimesis der Bildkunst, speziell die des Porträtgemäldes, unreflektiert auf das poetische Porträt und fordert unbedingt die visuelle Ähnlichkeit in der verbalen Evokation der äußeren Erscheinung des Porträtierten, so stellt man fest, dass einige poetische Porträts demnach nicht mimetisch sind und auch nicht danach streben. Noch seltener bilden Texte die porträtierte Person tatsächlich 'ikonisch' ab, wie dies zum Beispiel in der visuellen Poesie vorkommen kann und ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Zeichenträger und Bezeichnetem voraussetzt, das in der Malerei gegeben ist.[105] Legt man die mimetische Schreibweise gar darauf fest, so stellt dies äußerst hohe Ansprüche an das Verbalporträt: Denn der Text selbst gleicht nur selten seinem Referenten aus der Realität. Aus dieser Perspektive scheint das aus der Bildkunst importierte mimetische Programm in der Literatur schwerer realisierbar zu sein. Das geschriebene Porträt kann nie in der selben Weise ikonisch

---

103 Platon differenziert zwischen zwei Arten der Nachahmung: der 'eikastischen' Mimesis, einer naturgetreuen Kopie der Realität, und der 'phantastischen' Mimesis, deren Produkt er als Trugbild ablehnt. Ausführlicher dazu vgl. Suthor 2001, S. 1296f.

104 Vom guten Porträt*maler* fordert Aristoteles, den Dargestellten ähnlich und zugleich schöner zu machen (*Poetik* 1545b). Damit impliziert er einen künstlerischen Mehrwert des Abbilds im Vergleich zum Original. In der Mimesistheorie, die auf antike Künstlerlegenden rekurriert, wird demgemäß der Bildhauer Demetrios für seine minutiöse Naturtreue kritisiert, während Apelles für seine vorteilhafte und dennoch naturtreue Darstellung gelobt wird.

105 Besagte Vorstellung von Mimesis fällt mit einer möglichen Definition von 'Ikonizität' zusammen. Da Ikonizität zunächst einfach Bildlichkeit heißt, müsste die Feststellung der Ikonizität literarischer Texte streng genommen die Verwendung bildlicher Zeichen implizieren. Peirce aber spricht im Rahmen seiner Unterteilung der Zeichen nach deren Objektbezug von einem ikonischen oder bildhaften Zeichen, wenn dieses mindestens eine wahrzunehmende Eigenschaft mit dem bezeichneten Objekt gemeinsam hat. So gibt es nicht nur visuelle, sondern beispielsweise auch akustische 'Icons' wie die onomatopoetischen. Im Unterschied zu Icons stehen Indizes in einer kausalen und Symbole in einer auf Konventionen beruhenden Beziehung zum Objekt. Vgl. auch Schmauks 1995, S. 279f.

sein wie das gemalte. Dies heißt jedoch nicht, dass man im Verbalporträt nicht auch ikonische Elemente finden könnte.[106]

Gemäß der engen Definition von Mimesis bzw. Ikonizität, die auf besagter Ähnlichkeitsrelation beharrt und konstatiert, dass geschriebene Sprache nur *einen* Gegenstand wirklich nachahmen kann, nämlich die Rede, wären nur wenige literarische Formen wirklich mimetisch: dramatische Dichtung und die Redefigur der Lautmalerei (*onomatopoeia)* sowie die *prosopopoeia*, die als Nachahmung der Sprache eines Individuums dessen Wesen enthüllt. Wie das realistische Porträtgemälde, so erzeugt auch die *prosopopoeia* den Eindruck von Unmittelbarkeit.[107] Inwiefern diese Redefigur im poetischen Porträt eine Rolle spielt, wird sich zeigen. Sie ist jedoch keineswegs der einzige Modus, mit dem das Darstellungsziel des Porträts erreicht werden kann. Da sich alle aus der Malerei importierten Bedeutungseinschränkungen des Mimesis-Begriffs für die Beurteilung von Verbalporträts als wenig sinnvoll erweisen, wird das verwendete Untersuchungskriterium noch einmal revidiert.

Beginnt man *ab ovo*, so bezeichnet der griechische Begriff *mimesis*, gleichbedeutend mit der lateinischen *imitatio naturae*, ursprünglich und in seiner allgemeinsten Verwendung die 'Nachahmung der Natur'. Dies schreibt nicht vor, dass es dabei ausschließlich um deren sichtbaren Aspekte gehen muss. So heißt es im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*: "Im weitesten Sinne definiert steht der Begriff 'Mimesis' für eine Weise künstlerischer Wirklichkeitsauffassung und -Darstellung bzw. für einen 'mimetischen' Naturbezug der Kunst, der allerdings nicht schlichtweg auf eine bloß abbildliche 'Nachahmung' des Sichtbaren zu reduzieren ist, sondern auf ein weitaus komplexer gefasstes Bedeutungsspektrum verweist."[108]

Ziel vieler Verbalporträtisten ist es, das 'Wesen', den 'Kern' oder auch die 'Essenz' eines Individuums wiederzugeben. Dass im Hinblick darauf die Beschreibung des Äußeren nicht der *einzig* mögliche Weg ist, wird niemand bestreiten. Inwiefern sie in diesem Medium überhaupt einen gangbaren Weg darstellt, soll die Untersuchung zeigen. Schließlich setzte schon Platon der von ihm streng kritisierten Mime-

---

106 Prinzipiell können sich im Text auf verschiedenen Ebenen ikonische Züge manifestieren, zum Beispiel wenn die syntaktische Ordnung die Reihenfolge der erzählten Ereignisse wiedergibt oder die Textumrisse Bilder ergeben, etwa die Konturen eines Gesichts. Im Fall des Porträts garantiert derartige Ikonizität jedoch noch längst nicht eine gesteigerte 'Präsenz' des Porträtierten.

107 Definiert man Ikonizität im Sinne von Peirce, so ist die *prosopopoeia* die einzige Form des literarischen Porträts, in der Indexikalität und Ikonizität kompatibel sind. Denkt man dabei an eine mündliche *performance*, so ist die Gemeinsamkeit zwischen dem Text und der Person, auf die er referiert, die Rede. Eine schriftliche Personenbeschreibung hingegen hat nichts direkt mit der beschriebenen Person gemeinsam, es sei denn, sie bildet die Person auf irgendeine Weise in ihrer Grafik mimetisch ab.

108 Eine Einschränkung des Begriffs auf die 'Abbildung' erweist sich nicht nur für das Medium Literatur, sondern auch für die Bildkunst selbst als problematisch: "Mimesis mit Nachahmung der Natur im Sinne einer Abbildung abzutun verkennt, dass von Anbeginn der Begriffsgeschichte Mimesis nicht nur eine äußerliche Vorbildlichkeit der Natur für die Kunst bezeichnete, sondern vielmehr eine ursächliche Ableitung des Kunstprinzips aus dem Naturprinzip im Auge hatte." Vgl. Suthor 2001, S. 1295. Schließlich ist es eben dieser auf die naturgetreue Abbildung beschränkte Nachahmungsbegriff, der zu einer Diskreditierung mimetischer Kunst und damit im Speziellen einer Abwertung des Porträts führt.

se sichtbarer Phänomene das Konzept der Ideenmimese entgegen und auch Aristoteles revidiert die im Mimesisbegriff geforderte Ähnlichkeitsbeziehung, indem er das Gewicht verschiebt von einer oberflächlichen äußeren Abbildlichkeit zugunsten einer tieferen inneren, prinzipiellen Ähnlichkeit.[109] In diesem Sinne können selbst abstrakte Bilder, die nicht als naturgetreue Abbildungen der sichtbaren Realität erkennbar sind, in einem mimetischen Verhältnis zur Wirklichkeit stehen.

Erweitert man den Mimesis-Begriff, wie hier angedeutet, so kann man der Intention und der sprachlichen Gestaltung der Verbalportraiture insgesamt wesentlich besser gerecht werden. Der Umgang mit dem Begriff gleicht einer Gratwanderung. Verwendet man ihn im allgemeinsten Sinne, so eignet er sich nicht zur Unterscheidung zwischen mimetischen und nicht-mimetischen Porträts, denn danach wären alle Porträts mimetisch. Hält man jedoch daran fest, dass er eine Art der 'Nachahmung' bedeutet, so lassen sich damit verschiedene (hier teilweise schon angesprochene) Modi differenzieren. Demnach sind nicht alle Verbalporträts mimetisch – nicht alle Personen*beschreibungen* zum Beispiel, die schlichtweg Faktenwissen vermitteln, ahmen die Person nach –, aber diejenigen, die mimetisch sind, können es auf mehrere Arten sein.

Faktizität vs. Fiktionalität

Selbst wenn per definitionem festgelegt wird, dass poetische Porträts auf reale Personen verweisen, so ist dies noch keine Garantie dafür, dass sämtliche Aussagen darin auch 'wahr' sein müssen. Viele poetische Porträts enthalten sowohl nicht-fiktive als auch fiktive Elemente: Zu untersuchen ist die Relation beider. Interessant ist gerade dieses Spannungsverhältnis zwischen Faktizität und Fiktionalität. Hilfreich für die genaue Auslotung der Referenzialität ist die Unterscheidung zwischen semantischer Fiktion auf der Ebene der Behauptung und pragmatischer Fiktion auf der Ebene der Sprechsituation, die einander weder ein- noch ausschließen.[110] Mit semantischer Fiktion ist *fiktionale* Rede, mit pragmatischer Fiktion *fiktive* Rede gemeint. Demnach ist eine Rede dann fiktional, wenn sie fiktionale Behauptungen enthält, und fiktiv, wenn sie durch eine fiktive Sprechsituation gekennzeichnet ist. Obgleich das poetische Porträt grundsätzlich durch Referenzialität gekennzeichnet ist, kann es sowohl fiktionale Behauptungen über die Person enthalten als auch aus einer fiktiven Sprechsituation heraus verfasst sein. Semantische Fiktion bzw. fiktionale Behauptungen liegen vor, wenn diese Erfindungen sind und keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit stellen. Eine fiktive Sprechsituation liegt dann vor, wenn der Sprecher eine vom Autor erfundene Figur ist, ebenso wenn Ort oder Zeit oder alle drei Komponenten erfunden sind. Von Interesse ist also in der Textuntersuchung zum einen, welche Art von Fakten und auf welche Weise diese ins poetische

---

109 Vgl. Eusterschulte 2001, Sp. 1235-1240 u. 1298.

110 Vgl. Lamping 1989, der besagte Unterscheidungskriterien für die Analyse lyrischer Texte konzipiert (S. 103ff).

Porträt integriert werden, zum anderen, wie die binnenpragmatische Kommunikationssituation gestaltet, genauer: in welchem Maß sie fiktionalisiert ist.[111]

Realismus im Verbalporträt

Ist vom 'Realismus' eines Verbalporträts die Rede, so muss man zunächst unterscheiden, ob damit gemeint ist, dass ein Element der Wirklichkeit (sprich: eine reale Person) dargestellt oder dass der Darstellungsmodus (das heißt: ihre Sprechweise) realistisch ist. Letzteres ist keineswegs daran gebunden, dass Porträtist und Porträtierte(r) beide reale Personen sind, sondern meint lediglich, dass die Sprache den Konventionen außerpoetischen Redens über die Realität entspricht. Dies kann natürlich auch der Fall sein, wenn ein fiktiver Sprecher eine reale oder eine fiktionale Figur beschreibt, oder wenn ein realer Sprecher eine fiktionale Figur beschreibt. Im Übrigen können selbst Fiktionen 'realistisch' sein, nämlich dann, wenn die Erfindung, verglichen mit der Realität, 'wahrscheinlich' ist. So finden sich fiktive Figuren – Porträtisten sowie Porträtierte –, die zwar tatsächlich nicht existieren, aber durchaus existieren könnten.

Während der Realitätsbezug eines Porträts, nämlich die Frage, ob ein Porträt eine reale Person abbildet oder nicht, in der Regel empirisch nachweisbar ist, lässt sich die andere Frage, ob ein Porträt realistisch ist, schwerer entscheiden, denn sein 'Realismus' ist relativ und erfordert den Vergleich mit nicht-poetischen Personenbeschreibungen.[112] Dass der Realitätsbezug eines poetischen Porträts nicht notwendigerweise mit realistischer Darstellungsweise verbunden ist, zeigen die Porträts von Gertrude Stein. Die Textbetrachtung wird prüfen, inwiefern sich literaturgeschichtliche Tendenzen abzeichnen und realistische Porträts etwa gehäuft in einer bestimmten Epoche auftreten. Nicht identifizieren oder verwechseln darf man realistische mit objektiver Darstellungsweise, denn eine realistische Darstellung kann auch aus subjektiver Perspektive entstehen.

Objektivität vs. Subjektivität

Der Bezug auf Reales kann prinzipiell zwei Bereiche betreffen: Das poetische Porträt kann sich entweder auf eine scheinbar objektive Wirklichkeit oder auf die subjektive Wirklichkeit des Verfassers beziehen. Beispielhaft für den erstgenannten

---

111 Hinsichtlich der Zugehörigkeit zum Bereich der Fiktion bzw. der Wirklichkeit unterscheidet Lamping 1989 vier Typen lyrischer Gedichte: 1) solche, die fiktional, aber nicht fiktiv sind (Behauptungen: fiktional, Sprecher: nicht fiktiv), 2) solche, die fiktiv, aber nicht fiktional sind (Sprecher: fiktiv, Behauptungen: nicht fiktional), 3) solche, die sowohl fiktiv wie fiktional sind (z.B. Schein-Behauptungen einer fiktiven Figur über sich selbst) und 4) solche, die weder fiktiv noch fiktional sind (Sprecher: identisch mit Verfasser, Behauptungen: wahr bzw. referenzialisierbar). Vgl. S. 108.

112 Diese Überlegungen sind angeregt von Lampings Ausführungen zum Realismus in der Lyrik, S. 120ff. Er empfiehlt, von 'realistischer Lyrik' nur dann zu sprechen, wenn ein reales oder realistisch erfundenes Objekt auf realistische Weise dargestellt wird.

Realitätsbezug sind Gelegenheitsgedichte, die anlässlich gesellschaftlicher Ereignisse verfasst werden, was auf zahlreiche Verbalporträts zutrifft. Die zweite Art von Realitätsbezug hingegen, deren Idealtypus das (private) Erlebnisgedicht darstellt, spielt im Porträt insofern eine Rolle, als es zwar einen Wahrheitsanspruch stellt, es sich jedoch immer um subjektive 'Wahrheit' handelt, geprägt von der Perspektive des Porträtisten. Im Selbstporträt, das hier nicht näher betrachtet wird, weil es unter anderen Vorzeichen entsteht, dominiert der Bezug auf die subjektive Wirklichkeit eindeutig den auf die objektive Realität. Zu untersuchen sind also der Grad der Subjektivität bzw. Objektivität der Portraiture und in beiden Fällen die verschiedenen Strategien der subjektivierenden bzw. der objektivierenden Darstellung.

V. ASPEKTE UND KRITERIEN DER TEXT(BILD)BETRACHTUNG

1. Rhetorisches Vorspiel: Zur Tradition der *descriptio personae*

Die Entwicklung des poetischen Porträts lässt sich durch einen Blick auf die *descriptio personae* in der antiken Rhetorik erhellen, da diese den Grundstein für fast alle Techniken der Personendarstellung bildet und ihre verschiedenen Komponenten und Funktionen vorgibt. Im Unterschied zum heutigen flexiblen Umgang mit dem Begriff 'literarisches Porträt' nimmt die *descriptio personae* einen festen, klar definierten Platz in den antiken und mittelalterlichen Rhetoriken und Poetiken ein. Sie wird darin, obwohl dies nahe gelegen hätte, konzeptuell nicht mit dem Vorgang des 'protrahere' in Zusammenhang gebracht, auf das sämtliche nationalsprachliche Varianten des Begriffs 'Porträt' zurückgehen. Letzterer war frühestens seit dem 13. Jahrhundert in Gebrauch und wurde zunächst vorrangig für die Personendarstellung in der Malerei verwendet, bevor man ihn in die Literatur übertrug.[113]

Weniger ergiebig für die Untersuchung der Personendarstellung im Rahmen lyrischer Texte sind die Ausführungen zur Darstellung der Charaktere in der Tragödie, wie man sie in den Poetiken von Aristoteles und Horaz findet, weil die Figuren im dramatischen Text in der Regel nicht beschrieben werden, sondern sich durch ihr Handeln weitestgehend selbst darstellen. Anleitungen zur *deskriptiven* Personendarstellung finden sich hingegen an verschiedenen Stellen in der *Rhetorica ad Herennium*, Ciceros *De Inventione* und Quintilians *Institutio oratoria*.[114] Sie werden vor allem im Rahmen der epideiktischen Rede (*genus demonstrativum*), die sowohl Lob (*laus*) als auch Tadelrede (*vituperatio*) umfasst, behandelt.[115] In diesem Zusammenhang erfolgt die Personendarstellung nicht um ihrer selbst willen, sondern ist der Ausrichtung und dem Zweck der Rede – Lob oder Tadel – untergeordnet. Damit sind die beiden Pole festgelegt, zwischen denen sich alle Verbalporträts verorten lassen. Dementsprechend vermittelt die Personenbeschreibung ursprünglich in der Regel kein differenziertes Bild, sondern ist im Hinblick auf ihre Absicht, sei es Mitleid, Bewunderung oder Verachtung zu erzeugen, selektiv gestaltet. Diese gewollten Reaktionen scheint sich der Redner sichern zu können, indem er Stereotypen aufruft. Die Lau-

---

113 Umso bemerkenswerter ist, dass der Begriff *descriptio*, der in den antiken und mittelalterlichen Rhetoriken für die Beschreibung von Personen, Dingen und Orten verwendet wird und dem griechischen *enárgeia* entspricht, ins Deutsche übertragen als *Beschreibung*, im Englischen als *description*, im Italienischen als *descrizione* angegeben wird, ins Französischen neben *description* jedoch auch als *portrait* übersetzt wird. Bei der Erläuterung der *descriptio* im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* fällt der Begriff 'Porträt', so dass der Zusammenhang hergestellt wird.

114 Vgl. Cicero 1994, ders. 1998 sowie Quintilian 1972. – Der hier gebotene Überblick strebt keineswegs nach Vollständigkeit, sondern beleuchtet selektiv einige Positionen im Kontext der Personenbeschreibung, die sich im Nachhinein als einflussreich erwiesen und zahlreiche poetische Porträts geprägt haben.

115 Abgesehen davon kann die *descriptio personae* auch Element der gerichtlichen Rede (*genus iudicale*) sein.

datio oder Lobrede (*genus laudativum*), deren Gegenstand nicht nur Menschen, sondern auch Götter und andere Lebewesen sowie Dinge und Orte sein können, entsteht aus einem bestimmten Anlass und ist daher situationsgebunden – wie es auch viele Porträtgedichte sind.[116]

Gemäß Ciceros Rhetorik (*De inventione*) findet die Beschreibung von Personen in der *argumentatio*[117], dem ausschlaggebenden Teil der Rede, Raum zur Entfaltung, wo sie zum Beispiel der Beweisführung dienen kann. Damit dem Redner in der konkreten Situation sogleich passende Argumente zur Verfügung stehen, stellen Cicero und Quintilian jeweils eine Auswahl von *argumenta* oder *loci* (gr. *topoi*), in diesem Fall *loci a persona* zusammen, die verschiedene Aspekte der Person berücksichtigen, angefangen vom Namen über das soziale Hintergrundwissen wie Herkunft, Bildung, Besitz und 'Personenstand' bzw. Lebensumstände, sowie Eigenschaften und Temperament bis zur eigenen Leistung.[118] Unter jedem dieser Topoi werden Stichpunkte aufgelistet, die als Beispiele für die detailliertere Ausführung dienen. Um nur eine Kategorie aufzurufen, die *natura animi*, womit der Charakter gemeint ist: Quintilian gibt diesbezüglich an, darin könne sich Habsucht und Geiz, Jähzorn, Barmherzigkeit, Grausamkeit oder Ernst – also sowohl positive als auch negative Eigenschaften – zeigen.[119] Priscianus, der die Hauptkategorien der *descriptio personae*, die sich bei Cicero, Quintilian und Hermogenes abzeichnen, übernimmt und im Rahmen der Lobrede durch Beispiele konkretisiert, lehrt, dass man die zu lobende Person äußerlich als gefällig, groß, agil und stark sowie bezüglich ihrer moralischen Qualitäten als gerecht, beherrscht, weise und kraftvoll beschreiben könne, womit er ein Idealbild konstituiert.[120] In der Regel besteht die *descriptio personae* also in einer Aufzählung verschiedenster Aspekte ('Teile') der Person. Aus diesen Anleitungen ergibt sich das

---

116 Die epideiktische Rede kommt übrigens nicht nur selbstständig vor wie zum Beispiel die *laudatio funebris* – aus Anlass eines Todes entstehen später auch Porträtgedichte –, sondern ebenso als Teil von Reden anderer Genera, so auch als Exkurse in erzählender und dramatischer Dichtung. Vgl. Lausberg 1990 §243, S. 132.

117 Vgl. ebd., §348-430, S. 190. Die 'argumentatio' ist selbst Teil der 'inventio'.

118 Vgl. Cicero 1998, I, XXVI, 34 (S. 70): "Ac personis has res attributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes." Lausberg zählt die *loci a persona* zu den *argumenta*, derer sich die *argumentatio* bedient (§376, S. 204f). Er gibt Quintilians Auflistung wieder, die im Wesentlichen folgende Aspekte umfasst, die mithilfe von Beispielen erläutert werden: *genus, natio, patria, sexus, aetas, educatio et disciplina, habitus corporis, fortuna, condicionis, animi natura, studia, quid affectet*; (Quintilian 1972, V, 10, 23-30). Bezüglich der Unterkategorien zu diesen Stichpunkten vgl. Lausberg 1990 (§376, S. 204f). Er erklärt dazu: "Die *loci a persona* haben enge Beziehung zur prosopographischen (in der Gattung des literar. Porträts) und biographischen Literatur. Das verbindende Glied ist das epideiktische Personenlob."

119 Vgl. Lausberg 1990 § 376, S. 204f. bzw. Quintilian 1972, V,10, 27.

120 Vgl. ebd. § 240, S. 131. Da er die Personenbeschreibung im Rahmen der Lobrede bespricht, nennt er im Gegensatz zu Quintilian nur positive Eigenschaften: die beschriebene Person sei sowohl gut als auch schön. Grundsätzlich galt, dass der Lobredner nicht loben kann, was ihm beliebt, sondern das Lob per definitionem dem Schönen und Guten gelten muss. 'Schön' und 'hässlich' haben hier eine ethische Implikation, da nur das Gute schön und das Schöne immer auch gut ist.

'katalogische' Porträt, das einen über viele Jahrhunderte hinweg dominanten Porträttypus bildet.

Einem klaren Ordnungsprinzip wird die Personenbeschreibung in der *Rhetorica ad Herennium* sowie übrigens auch in Quintilians *Institutio oratoria* unterworfen, indem sie in drei Teile untergliedert ist: in der erstgenannten Rhetorik nämlich in die lobende Beschreibung des Umfelds des betreffenden Menschen, seines Äußeren sowie seines Inneren;[121] und bei Quintilian in das Lob des Wesens, des Körpers und zuletzt der Besitztümer der Person.[122] Während sich der erste Entwurf einer bestimmten Person schrittweise von Außen nähert und schließlich bis zu ihrem Innersten vordringt, beginnt Quintilian mit dem Kern der Person und nennt zusätzliche Informationen zuletzt. In der Analyse poetischer Porträts wird sich zeigen, wie bedeutsam die Reihenfolge der Komponenten ist. Besagte Dreiteilung wird in der dualen Entsprechung *descriptio intrinseca vs. descriptio superficialis*, nach deren Muster zahlreiche literarische Porträts konstruiert sind, durch die mittelalterlichen Rhetoriken verkürzt tradiert. Indem sie lange Listen von Argumenten aus verschiedenen antiken Rhetoriken zusammenstellen, bieten Matthieu de Vendôme (*Ars Versificatoria*, um 1175)[123] und Geoffroi de Vinsauf (*Poetria Nova*, um 1210)[124] gar noch detailreichere Anleitungen für die *descriptio personae*, welche die anzusprechenden Aspekte von Geist und Körper bildlich gesprochen (und zugleich im wahrsten Sinne des Wortes) vom Scheitel bis zur Sohle vorschreiben.

Obwohl thematisch geordnet, bieten die antiken Muster durchaus noch Raum und sogar Anregungen für 'individuellere' Angaben, die ins Anekdotische führen, wie zum Beispiel Ereignisse, die mit der Geburt der Person in Zusammenhang stehen und Einfluss auf ihr Leben und ihren Charakter haben könnten, oder Umstände ihres Todes mitsamt dem Hergang der Trauerfeiern, die aussagekräftig sind bezüglich der Bedeutung der Person und deren Nachleben. Weniger Spielraum lassen die Richtlinien bei Matthieu de Vendôme, der sich besonders ausführlich mit der Personenbeschreibung beschäftigt und diese auch, gemäß dem antiken Vorbild, unter den Vorzeichen von entweder Lob oder Schmähung entfaltet. Dabei argumentiert er entschieden gegen eine subjektive Darstellung, propagiert stattdessen reglementierte Typen-Porträts und entwirft in der Tradition Theophrasts sieben exemplarische Personenbeschreibungen. Dass Porträts zu allen Zeiten von der Tendenz zur Typisierung geprägt sind und bis ins 20. Jahrhundert mitunter ganz gezielt Typen-Porträts verfasst werden, kommt später ausführlicher zur Sprache.[125] Schon

---

121 Vgl. Cicero 1994, III, VI, 10, S. 138. In der *Rhetorica ad Herennium* wird für die Beschreibung des Äußeren einer Person (*corporis forma*) der Begriff *effictio* und für diejenige des Charakters (*natura*) die Bezeichnung *notatio* verwendet.

122 Vgl. Quintilian 1972, III, 6, 25.

123 Vgl. Vendôme 1958, §38ff. Matthieu de Vendômes Poetik war im Mittelalter sehr bekannt und hat Dichtungslehre und -praxis bis in die Neuzeit nachhaltig geprägt.

124 Vgl. Vinsauf 1958, 7° (V. 554-621).

125 Vgl. Kap. XI.3. – Steiner 1978 und Haselstein 2000 vertreten beide die These, dass die Wiederentdeckung des theophrastischen Typenporträts als wichtigster Stimulus für literarisches Porträtieren in der Renaissance angesehen werden kann und dieser Einfluss bis in die Moderne reicht. In welchem Maße die frühneuzeitlichen poetischen Porträts der Renaissance und diejenigen der

Isidor von Sevilla empfiehlt, möglicherweise im Rekurs auf Diomedes, die Bezugnahme auf antike Modelle, indem er vorschlägt, die Beschreibung durch Verweise auf stereotype Figuren der klassischen Mythologie und somit durch Analogien zu stützen.[126] Dieses Verfahren findet sich in so manchem poetischen Porträt von der Renaissance bis in die Moderne. Auch Erasmus und Boileau raten, sich bei der Anfertigung verbaler Charakterskizzen grundsätzlich an die in der Literatur bereits etablierten (Menschen-)Typen zu halten, wobei Erasmus sogar nahelegt, bei der Darstellung historischer Persönlichkeiten die bereits vorhandenen 'Bilder' von denselben in kanonischen Texten zu berücksichtigen (und diesen nicht zu widersprechen).[127] Trotz besagter Empfehlung konzediert Boileau (*L'art poétique*, 1674) immerhin, dass wirklich interessant nicht das Typische, sondern das Individuelle sei.[128]

In welchem Maße die in den antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rhetoriken vorgeschriebenen Kategorien der Personenbeschreibung bis hin zum Repertoire konkreter Eigenschaften noch das moderne poetische Porträt prägen, inwiefern sich darin vergleichbare Ordnungsstrukturen und somit Kontinuitäten abzeichnen oder Aktualisierungen festzustellen sind, wird die Einzeltextuntersuchung zeigen. Wie bereits angedeutet, wird die *descriptio personae* in den meisten antiken Rhetoriken (etwa im Rahmen der epideiktischen oder der gerichtlichen Rede) einem bestimmten Zweck unterstellt, von dem sie sich schrittweise befreit. Von besonderem Interesse ist, welche Modifikationen durch die Transformation in die funktional völlig anders bestimmte *poetische* Rede zu beobachten sind. Matthieu de Vendômes Beitrag zur Beschreibung, der er mehr als ein Drittel seiner Poetik widmet, ist vor allem deshalb bedeutsam, weil er sie, mit Faral gesprochen, als "l'objet suprême de la poésie" behandelt[129] und sich seine Anleitungen nicht nur auf die lateinische Literatur seiner Zeit, sondern ebenso auf den volkssprachlichen *roman* und die höfische Lyrik auswirken.

Folgezeit Typen verkörpern, deren Konzept sich auf Theophrast zurückbeziehen lässt, wird die Textanalyse zeigen.

126 Vgl. Halsall 1994, S. 551.

127 Vgl. Ebd.

128 Vgl. Halsall 1992, S. 1502.

129 Vgl. Vendôme/Faral 1958, S. 76.

2. Zur Poetisierung und zur Visualität der Personenbeschreibung

> Eine Beschreibung ist die kunstvolle sprachliche Darstellung äußerlich sichtbarer Elemente eines Gesamtbildes (Mensch, Gegenstand, Ort, Szene usw.) durch Porträtieren erkennbarer Züge, vollständiges Aufzählen aller Details oder pointiertes Herausstellen wesentlicher Merkmale. Beschreibung ist die Kunst, mit Worten zu malen, oder die Technik, mit Worten einen bildlichen Eindruck beim Zuhörer bzw. Leser hervorzurufen.[130]

Als 'kunstvolle Beschreibung' von Personen, Dingen und Orten besitzt die *descriptio*, die seit der griechischen Antike als eigene Kategorie ein wichtiger Bestandteil der Rhetorik ist, unabhängig von ihrem Gegenstand grundsätzlich ein großes poetisches Potenzial. Meist wird sie dem Bereich der *amplificatio* zugerechnet, den Lausberg als den Teil der *argumentatio* definiert, der eine Aussage durch ausführliche Ausmalung unterstützt oder erweitert, mit dem Ziel, sie dadurch qualitativ zu bereichern und somit eine Wirkungssteigerung zu erreichen.[131] Im Hinblick auf ihren Status zeichnen sich in verschiedenen Rhetoriken allerdings unterschiedliche Positionen ab: von ihrer abwertenden Einschätzung als überflüssigen, verzichtbaren Schmuck oder bloße Deklamationsübung (und demzufolge Teil der *declamatio*), bis hin zu ihrer ausdrücklichen Wertschätzung als bedeutsames Element der *amplificatio*, das die Wirkung des Arguments und die Persuasionskraft der Rede erheblich steigern kann, ja sogar bisweilen als Garant für Wahrscheinlichkeit unentbehrlich ist.[132] Im Fall der bereits erwähnten Lobrede ist die *descriptio* kein überflüssiges Ornament, sondern die Essenz. Gemäß der *Rhetorica ad Herennium* ist die *descriptio* das spezifische Element in vier Denkfiguren, deren wichtigste die vierte, die *demonstratio* ist: "Descriptio est cum ita verbis res exprimitur ut geri negotium et ante oculos esse videatur."[133]

Aufgrund ihres hier festgestellten besonderen Vermögens, 'die Dinge mit Worten vor Augen zu führen', wird die *descriptio* seit jeher mit dem Visuellen in Verbindung gebracht. Dies suggerieren mehrere definitorische Formulierungen, die ihr eine illustrierende Funktion zuschreiben, wie auch diejenige Ciceros, die ihr eine besondere, effektvolle Anschaulichkeit attestiert, der sie ihre Wirkung verdanke:

---

130 Halsall 1992, S. 1495.

131 Vgl. Lausberg 1990, §259, S. 145: "Die amplificatio ist eine im Parteiinteresse vorgenommene gradmäßige Steigerung des von Natur aus gegebenen durch die Mittel der Kunst."

132 Vgl. eine Synopse einflussreicher Standpunkte bei Halsall 1992, S. 1499. Ein Fürsprecher der 'detaillierten Beschreibung' war Aristoteles, der die Meinung äußert, sie mache beim Publikum einen größeren Eindruck als knappe Angaben, denn in Einzelheiten dargestellte Fakten erschienen wichtiger. Cicero und Quintilian entgegnen dem Vorwurf der 'Unnötigkeit' der *descriptio* mit ähnlichen Argumenten. Vor unnötiger Beschreibung, welche die Geduld des Lesers missbrauche, warnt hingegen Lukian bezüglich der Geschichtsschreibung. Eine Aufwertung erfährt die *descriptio* im Mittelalter durch Matthieu de Vendôme, der ihre Leistung ausführlich bespricht (vgl. Vendôme 1958, §38f).

133 Cicero 1994, IV, IV, 68.

"Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszuführen und fast so vor Augen zu führen, als trügen sie sich wirklich zu. Das ist von großem Wert bei der Darlegung einer Sache, für die Erhellung dessen, was man auseinandersetzt, und für die Steigerung der Wirkung, um das, was man hervorhebt, in den Augen der Zuhörer so bedeutend darzustellen, wie die Rede es ermöglicht."[134] Ciceros Aussage impliziert mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, dass dieser Teil der Rede, der mehr für das Auge als für das Ohr bestimmt sei, den Handlungsfortgang automatisch verlangsame oder gar arretiere. In diesem Sinne bezeichnet Quintilian die *descriptio* als eine Abschweifung (*egressio*). Unabhängig von ihrem Gegenstand zeichne sie sich allgemein durch Ausführlichkeit, Genauigkeit, Detailtreue und Anschaulichkeit aus. Dies erklärt, dass sie in Rhetoriken häufig mit der *Ekphrasis* gleichgesetzt wird, der die Visualität in mindestens ebenso großem Maß eingeschrieben ist.[135]

Unter Bezugnahme auf Ciceros Diktum der Anschaulichkeit schreibt auch Quintilian der *descriptio,* für die er synonymisch den Begriff *enargeia* verwendet, die Aufgabe der *evidentia* zu und fordert daher "eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen, dass man eher glaubt, sie zu sehen, als zu hören"[136]. Diese Forderung illustriert er mit einem Beispiel aus dem Bereich der Personendarstellung: "Selbst kam er lodernd vor Verbrecherwut auf das Forum, es glühten seine Augen, sein ganzes Gesicht war erfüllt von Grausamkeit."[137] Es wird deutlich, dass die Beschreibung nicht auf die Schilderung des Sichtbaren begrenzt ist, sondern auch 'Unsichtbares' wie Emotionen wiedergeben kann. Wie hier gut nachvollziehbar, wird der Begriff *enargeia* häufig mit 'Lebendigkeit' assoziiert. Diesen Gedanken greift in der Renaissance Erasmus auf, der die verschiedenen Funktionen der Beschreibung

---

134 "Nam et commoratio una in re permultum movet et illustris explanatio rerumque quasi gerantur sub aspectum paene subiecto, quae et in exponenda re plurimum valent et ad illsutrandum id quod exponitur et ad amplificandum, ut eis qui audient illud quod augebimus quantum efficere oratio poterit tantum esse videatur." Cicero 1994, III, 53, 202, dt. Übers. aus: Halsall 1994, S. 550. Demnach ist *descriptio* schlichtweg der Teil der Rede, in dem die Handlungswiedergabe durch eine ausführlichere Beschreibung, wenn nicht unterbrochen, so angereichert wird.

135 Eine solche Gleichsetzung von *descriptio* und *ekphrasis* nimmt zum Beispiel Hermogenes vor, der darunter einen detaillierten Bericht versteht, der anschaulich vor Augen führt, was gezeigt werden soll. Diese weite Definition der Ekphrasis, für die sich in den antiken Rhetoriken verschiedene Definitionen finden, umfasst die genaue Beschreibung von Personen, Handlungen, Zeiten, Orten und anderen Dingen, während der Begriff später eine Bedeutungseingrenzung erfährt und vorrangig die Beschreibung von Kunstwerken bezeichnet. Vgl. Halsall 1994, S. 550. Definitionen der Ekphrasis reichen von einer besonders anschaulichen Beschreibung, die einen beliebigen Gegenstand 'sichtbar vor Augen führt', über eine damit verbundene Vorstellung eines 'sprachlichen Bildes' und eines 'Kunstwerkes aus Worten' bis hin zur Eingrenzung des Gegenstandes auf die ausschließliche Beschreibung von (Bild-)Kunstwerken (vgl. Halsall 1992, S. 1498). In der römischen Rhetorik wird der griechische Begriff Ekphrasis teilweise durch *descriptio* ersetzt (so wie dies Cicero weitgehend tut), teilweise alternativ oder in Konkurrenz dazu verwendet.

136 "[proposita quaedam] forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri". Quintilian 1972, IX, 2, 40.

137 Ebd.: "Ipse inflammatus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat."

erörtert und ihr eine quasi-dramatische Wirkungsweise attestiert, die eintrete, "wenn wir sie, mit den Farben der Rhetorik gemalt, dem Leser vorsetzen, so daß sie den Zuhörer bzw. Leser mit der Zeit wie im Theater aus sich herausholt"[138]. Die 'Farben der Rhetorik' werden also mit der Lebendigkeit in Verbindung gebracht, die durch Anschaulichkeit bewirkt wird. Üblicherweise suggeriert diese metaphorische Formel, die sich so gut auf das poetische Porträt beziehen lässt, den Vergleich der sprachlichen Darstellung mit derjenigen in der bildenden Kunst, wobei die Anschaulichkeit das *tertium comparationis* ist.

Nicht ohne Grund lässt einen das Horazsche Diktum *ut pictura poesis,* das die Ähnlichkeit der Wirkungsweise von Wort- und Bildkunstwerk postuliert, gerade an die poetische Beschreibung denken. Bei dieser ist die Mimesis-Frage von gesteigerter Brisanz, denn im Beschreiben wird der Wettbewerb sowohl mit der außersprachlichen Wirklichkeit als auch mit der Bildkunst besonders spürbar. Wie schon in der antiken Rhetorik, wird die *descriptio* auch in der neueren Forschung an das visuelle Moment gebunden. Mayr erklärt es gar zu deren Hauptmerkmal: "Die künstlerische Dimension der Beschreibung ist weder ausschließlich im Stilistischen, noch allein im Semantischen zu suchen, sondern in der pragmatisch-visuellen Evokationskraft und der Vermittlung visueller Einzelqualitäten durch Sprache, also der intermedialen Wertigkeit. Weitere Sinnesbereiche (Gehör, Tastsinn, Geschmack, Geruch) ergänzen eine Beschreibung. Trägerin bleibt jedoch die verbal vermittelte Visualität."[139] Aus dieser Definition schließt sie: "Ohne bildliche Vorstellung kann Beschreibung nicht ästhetisch empfunden werden."[140] Zweifellos besitzt die Beschreibung ein gesteigertes intermediales Potenzial. Dennoch gilt es festzuhalten, dass die durch literarische Beschreibungen im Leser ausgelösten Vorstellungen nicht in jedem Fall bildhaft sind, sondern ebenso gut artikulatorisch, akustisch oder multimedial sein können.

In der Renaissance erfuhr die Theorie der *descriptio* eine Erweiterung durch eine Ausdifferenzierung der bislang verwendeten Begrifflichkeiten. Dabei wurde sowohl der Gegenstand als auch die Art und Weise der Beschreibung berücksichtigt, was in einer verwirrenden Begriffsvielfalt resultierte. Allein im Hinblick auf die Personendarstellung konkurrieren Vorschläge wie *prosopographia* (für die Beschreibung von sowohl realen Personen als auch fiktiven Figuren), *peristasis* (für die Beschreibung der Charakteristika und Gewohnheiten einer Person), *sermocinatio* und/oder *prosopopoeia* (für die Charakterisierung einer Person durch die Nachahmung oder direkte Wiedergabe ihrer Rede), *notatio* (für die fiktive Rede einer historischen Figur) sowie

---

138 Vgl. Desiderius Erasmus, *De duplici copia verborum ac rerum commentari duo* (1521), 2,5 (zitiert nach Halsall 1992, S. 1504).

139 Mayr 2001, S. 1. Mayr analysiert die spezifische Poetizität der literarischen Beschreibung. Ziel ihrer Studie ist es, die sprachlichen Mittel offenzulegen, welche die visuelle Dimension der Beschreibung konstituieren. Das Ergebnis ist eine Typologie als Abfolge historischer Stile, konkret: einer 'altmeisterlichen', einer 'impressionistischen', einer 'modernistisch-abstrakten' und einer 'postmodernen' Beschreibung. Für die Untersuchung von poetischen Porträts stellt diese Typologie, auch wenn man sie nicht als ganzes System übernehmen will und sie keine Überlegungen zur Spezifik der *lyrischen* Beschreibung enthält, eine wertvolle Vorarbeit dar.

140 Ebd., S. 2.

schlichtweg *icon* (für die Beschreibung einer Person oder eines Gegenstandes).[141] Die Auffächerung zeigt die Bandbreite an Mitteln und Möglichkeiten der Personen- bzw. Figurencharakterisierung. Obgleich diese Vielzahl von Begrifflichkeiten eine spezifische Verwendung ermöglichen sollte, trägt sie jedoch nicht dazu bei, die 'Beschreibung' klar von der 'Nachahmung' zu unterscheiden – ebensowenig wie sie es erlaubt, grundsätzlich zwischen der Darstellung realer Personen und fiktiver Figuren zu differenzieren. Versteht man zum Beispiel die *prosopopoeia* als eine Art der Beschreibung, so eignet sich der Begriff der Beschreibung selbst nicht mehr zur Charakterisierung einer bestimmten, nämlich der 'deskriptiven' Methode der Portraiture. Deshalb empfiehlt es sich für die Textanalyse poetischer Porträts, an der Differenzierung zwischen Beschreibung und (dramatisierter) Nachahmung, dem die *prosopopoeia* viel mehr entspricht, festzuhalten.

Als hilfreich für die Unterscheidung verschiedener Verfahren der Portraiture erweist sich außerdem eine Differenzierung zwischen den Darstellungsmodi 'Beschreiben' und 'Besprechen', die Dirscherl anhand lyrischer Texte erprobt.[142] Will man diese Grundtendenzen in der Sprechsituation mithilfe des Jakobsonschen Modells miteinander kontrastieren, so hat das Beschreiben vor allem referenzielle, darstellende Funktion, während im Besprechen die Informationsvermittlung von einer konativen Absicht dominiert wird. Bezogen auf das poetische Porträt bedeutet dies, dass sich im ersten Fall der Sprecher primär auf das 'Sehen' oder 'Erfassen' der Person und dessen sprachliche Wiedergabe konzentriert – kurz die Sprechsituation als 'Schausituation' –, im anderen Fall hingegen das Überzeugen eines in oder mit seiner Rede Angesprochenen eine wichtige Rolle spielt. Wie sich diese Unterschiede auf die konkrete Gestaltung von Verbalporträts auswirken, wird die Textbetrachtung zeigen. Da meine Studie insbesondere die Visualität poetischer Porträts beleuchten will, konzentriert sie sich im Folgenden auf die Beschreibung.

Die vorgestellten Überlegungen zeugen von der Schwierigkeit einer Definition der Beschreibung. Als subalterne Textsorte wird sie auf unterschiedliche Weise definiert, zum Beispiel mithilfe spezifisch deskriptiver Zeichen, anhand der Sprechsituation als Schausituation, über ihren außersprachlichen Referenzbezug und als zentraler Ort der Wirklichkeitsillusion. Moderne Theoretiker bestimmen sie meist im Verhältnis zu anderen diskursiven Funktionen wie der Erzählung. Eine Gemeinsamkeit aller Abgrenzungsversuche liegt im Interesse der Beschreibung für (anschauliche) Detailinformationen, die weit über das faktische Geschehen hinausgehen.[143] Während die *narratio* als prozesshaft-sukzessiv, dynamisch, aktiv gilt, wird die *descriptio* im Gegensatz dazu als simultan, zeitenthoben, statisch, kontemplativ verstanden. Demzufolge ist Erstere oftmals in ihrer logischen Abfolge vorhersehbar, Letztere stattdessen eher in lexikalischer Hinsicht, aufgrund von metonymi-

---

141 Vgl. Halsall 1992, S. 1499f. Die Figuren *prosopopoeia*, *sermocinatio* und *eidolopoeia* werden bisweilen unter dem Begriff *ethopoeia* zusammengefasst.

142 Wie die 'Beschreibung' ist auch die 'Besprechung' keinesfalls gleichzusetzen mit der bereits angesprochenen 'Nachahmung'. Die 'Besprechung' sei hier vielmehr als dritter Modus eingeführt. – Zur Opposition von Besprechen und Beschreiben vgl. Dirscherl 1975.

143 Vgl. Kablitz 1982 und Stempel 1973.

scher Kontiguität und metaphorischer Similarität. Gerade die *descriptio personae* zeigt, wie ein Grundthema jeweils Subthemen auslöst – man denke nur an die Schönheits- und Tugendkataloge der *descriptio superficialis* und der *descriptio intrinseca*. Charakteristisch für die Beschreibung ist also das Öffnen immer neuer, weiter verzweigter Paradigmata, wobei sich diese Tendenz jedoch einer sinnvollen Deskriptionslänge unterordnen muss. Die genannten Ordnungsprinzipien (*descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca*) beschränken die potenziell unendliche *descriptio personae* und verleihen ihr Konturen. Darüber hinaus setzt ihr im Fall des Porträtgedichts die Gedichtform Grenzen.

Alternativ zu den Theorien, die *descriptio* und *narratio* oppositiv gegenüberstellen, gibt es Ansätze, welche die beiden diskursiven Formen als untrennbar miteinander verbunden begreifen, weil entweder die narrative Funktion die deskriptive mit einschließe oder umgekehrt.[144] Ein diesbezügliches Urteil muss die Textart berücksichtigen, in der sich die Beschreibung entfaltet, da diese in verschiedenen Gattungen verschiedene Funktionen erfüllt und in unterschiedlichen Formen auftritt, so dass sich das Zusammenspiel diskursiver Formen jeweils anders gestaltet. Die literarische *descriptio personae* ist weder an eine bestimmte Gattung gebunden, noch ist sie auf eine bestimmte Stilidentität festgelegt. Bedenkt man die zentrale Rolle der *descriptio* in der Lyrik, so scheint dem Porträtgedicht der beschreibende Darstellungsmodus am adäquatesten. Inwiefern sich dies bewahrheitet, wird die Textuntersuchung zeigen, welche die Spezifik der poetischen, insbesondere der lyrischen, Personenbeschreibung fokussiert.

In jedem Fall sind die Beschreibung (als Darstellungsverfahren) und das Porträt (als durch seinen Gegenstand bestimmte Textgattung) eng aneinander und überdies an das Visuelle gebunden. Deshalb soll das intermediale Potenzial des poetischen Porträts ausgelotet werden. Gerade in Porträtgedichten, die mit Gemäldeporträts konkurrieren, zeigt sich, was die *descriptio* wirklich leisten kann. Inwiefern vermag sie den Porträtierten zu evozieren? Hilfreich ist ein Blick auf die wichtigsten medienspezifischen Unterschiede zwischen Text und Bild.

3. Die medialen Vorzeichen des *Paragone* von Porträtgedicht und -gemälde

Der Vergleich von Porträtgemälden und Porträtgedichten erfordert eine Beschäftigung mit den spezifischen Darstellungsverfahren der beiden Medien bei der Abbildung des Menschen.[145] Auf welche Weise kann Sprache eine Person '*ab*bilden' oder '*nach*bilden'? Was kann ein Text im Gegensatz zum Bild nicht leisten, welche weiter-

---

144 Vgl. Halsall 1992, S. 1504.

145 Da das Untersuchungsinteresse damit klar bestimmt und eingegrenzt ist, wird auf eine zwangsläufig ausufernde grundsätzliche Gegenüberstellung von Bildkunst und Literatur bzw. Bild und Text verzichtet, wie sie seit der Antike immer wieder unternommen wird, zumal diese in den letzten Jahrzehnten in der literaturwissenschaftlichen Forschung gut aufgearbeitet wurde.

gehenden Möglichkeiten besitzt er hingegen? Die in dieser Studie vorgestellten Porträtgedichte verkörpern unterschiedliche Antworten auf diese Fragen und demonstrieren damit selbstredend das Potenzial der Literatur. In Abgrenzung zum traditionellen Wettstreit der Künste und der endlosen *Laokoon*-Debatte werden im Folgenden die Differenzmerkmale nicht als Zeichen der Unterlegenheit eines der Medien verstanden, sondern für die Bestimmung der spezifischen Qualitäten des lyrischen Porträts berücksichtigt.

Wäre das Hauptziel aller Verbalporträts tatsächlich die 'visuelle' Abbildung des Menschen, so würden sie den in den Porträtgedichten häufig thematisierten Wettstreit mit dem Porträtgemälde vermutlich verlieren: Denn der wesentliche Unterschied zwischen bildender Kunst und Literatur manifestiert sich im Hinblick auf die Evidenz des Dargestellten. Während in der Bildkunst der Porträtierte dank der (indexikalisch-)ikonischen Zeichen für den Betrachter evident ist, wodurch die Illusion seiner unmittelbaren Präsenz – in der Medienwissenschaft spricht man von 'Realitätseffekt' – entsteht, verbirgt er sich im literarischen Text hinter den symbolischen Zeichen der Beschreibung und muss in der Imagination des Lesers erst noch rekonstruiert werden.[146] Noch stärker als in der Malerei und jeder anderen traditionellen Kunstform ist der Realitätseffekt in der Porträtfotografie, denn er ist (wie auch im Film) in der Spezifik des Mediums selbst verankert. Im Gegensatz zur Literatur verfügen die genannten Medien also über einen medialen Realitätseffekt.[147] Diese gegenüber dem Text häufig als Vorteil bewertete Eigenschaft des Bildes manifestiert sich besonders deutlich in der Wiedergabe des Blickes der abgebildeten Person, dem als wichtigstes Vehikel des individuellen Ausdrucks in der Malerei große Bedeutung zukommt. Von Interesse ist, ob und auf welche Weise der Text versucht, diesen verbal zu 'vermitteln'. Selbstverständlich werden die Augen, sogar unter allen Elementen des Gesichts am häufigsten, genannt und *beschrieben*. Dabei wird der Blick jedoch nicht evident. Wollte man diesbezüglich mit einer radikalen Position provozieren, so könnte man behaupten, in diesem Punkt zeige sich die Bildkunst derart überlegen, dass das literarische Porträt etwas medial Unmögliches sei – was allerdings nur gilt, wenn man es auf seine Visualität reduziert. In jedem Fall interessieren im Folgenden die Versuche, das Unmögliche zu realisieren und Personen verbal-visuell zu evozieren.

---

146 Es sei daran erinnert, dass die lange Tradition des Vergleichs von Dichtung und Malerei letztlich auf die Unterscheidung zwischen 'natürlichen' und 'konventionellen' Zeichen zurückgeht, welche Platon in seinem Kratylos-Dialog erstmals systematisiert hat.

147 Vgl. Rajewsky 2004, S. 53 sowie 2002, S. 36; 200f. Der Realitätseffekt verleitet dazu, Signifikanten und Signifikate bzw. Referenten in eins zu setzen. Es ist jedoch klarzustellen, dass die visuellen Medien die Wirklichkeit nicht unmittelbarer, sondern gleichermaßen zeichenvermittelt präsentieren. Mit anderen Zeichen erzeugen sie lediglich eine andere Art der Wirklichkeitsillusion. – Im Unterschied zu Fotografie und Film ist die Malerei kein 'technisches Reproduktionsmedium'. Als 'schöpferisches' Medium ist sie den beiden anderen in puncto Präzision der Realitätswiedergabe unterlegen, obgleich alle drei ebenso wie die Literatur 'konstruierte Realitäten' vermitteln. Als die Fotografie auf den Plan tritt, wird sie von einigen poetischen Porträts in den *paragone* miteinbezogen. Dabei wird nun die zuvor im Vergleich mit der Literatur gefeierte Anschaulichkeit des Porträtgemäldes gegenüber derjenigen der Porträtfotografie abgewertet.

Trotz ihrer medial bedingten 'Unterlegenheit' in puncto Evidenz wird die Fähigkeit der Sprache zur Vergegenwärtigung des de facto Abwesenden, wie sie die Malerei besitzt, nie in Abrede gestellt. Auch Lessing stellt dies keineswegs in Frage, im Gegenteil, er sieht darin eine Gemeinsamkeit beider Medien: Schreibt er doch in seiner Vorrede der *Laokoon*-Schrift, dass der 'Liebhaber', der die Malerei und die Poesie miteinander vergleiche, "von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspüre. Beide [...] stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt."[148] Damit reiht er sich zunächst in die *ut pictura poesis*-Tradition ein, die mit dem Diktum 'wie die Malerei so die Dichtkunst' argumentiert, relativiert dessen Gültigkeit dann jedoch durch die Herausarbeitung der Differenzen beider Künste in der Nachahmung von Raum und Zeit.[149] Lessings Feststellung der Ähnlichkeit beider Künste bezieht sich also *nur* auf die Wirkung. Er unterscheidet sie hinsichtlich ihrer "Art der Nachahmung" (die Malerei mit "Figuren und Farben in dem Raume" und die Poesie mit "artikulierten Tönen in der Zeit") und schreibt ihnen deshalb eigene, ihren jeweiligen medialen Möglichkeiten entsprechende Darstellungsgegenstände vor: für die Malerei, die mit "nebeneinander geordneten Zeichen" operiere, dementsprechend "Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren": also Körper; für die Literatur, die aus "aufeinanderfolgenden Zeichen" bestehe, folgerichtig "Gegenstände, [...] die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen": also Handlungen.[150]

Lessing macht den zentralen Unterschied beider Medien demnach an ihrer räumlichen bzw. ihrer zeitlichen Dimension fest, die wiederum ihre Wahrnehmung prägt: Während das Porträtgemälde seinem Betrachter immer schon fertig erscheint, da es sich vollständig und simultan, in seiner Gesamtheit überschaubar präsentiert, entwickelt sich das Verbalporträt erst im Vollzug der Lektüre, setzt sich schrittweise aus aufeinanderfolgenden Schriftzeichen zusammen und lässt den Leser somit am Entwicklungsprozess teilhaben.[151] Aufgrund dieser Temporalität und Linearität ist mit einer sukzessiven Aufzählung der einzelnen Merkmale des Porträtierten zu rechnen. Da die Konstitution des Mediums Sprache keine 'echte' Simultaneität er-

---

148 Lessing 1987, ("Vorrede" zu *Laokoon*), S. 3.

149 Obwohl Lessings Position in der Text-Bild-Forschung vielfach besprochen wurde, scheint es mir angemessen, sie hier noch einmal zu skizzieren, da sie vielfach missinterpretiert wurde. Außerdem eignet sie sich noch heute als Grundlage für konkrete Text-Bild-Vergleiche, weil sie eine Reihe wichtiger Beobachtungen enthält. – Man könnte meinen, auch die vorliegende Studie stelle sich in die *ut pictura poesis*-Tradition, indem sie konstatiert: "Wie das Porträtgemälde, so das Porträtgedicht". Damit würde ihr Anliegen jedoch auf ähnliche Weise missverstanden wie dasjenige Lessings, denn sie wählt sich mit dem Porträtgemälde lediglich einen Orientierungspunkt, um im Kontrast dazu die Spezifik des poetischen Porträts zu profilieren, wohlwissend, dass Letzteres seine völlig eigene Entwicklungsdynamik besitzt.

150 Lessing 1987, XVI, S. 114.

151 Dabei stellt sich die Frage, inwiefern an die Notwendigkeit, die Elemente des mit sprachlichen Mitteln evozierten Bildes in eine Abfolge bringen zu müssen, (automatisch) eine Gewichtung gebunden ist. – Letztlich sind die Wahrnehmungsweisen von Text und Bild weniger unterschiedlich, als hier zugespitzt dargelegt, denn auch ein Gemälde wird trotz seiner simultanen Evidenz nicht sofort in seiner Gesamtheit erfasst, sondern sukzessive durch das Umherwandern des Blickes seines Betrachters.

laubt, empfiehlt Lessing, auf die Schilderung des menschlichen Körpers, dessen Reiz in der Malerei gerade auf der Überschaubarkeit der Darstellung beruhe, in der Dichtung weitestgehend zu verzichten: "weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt, und [...] uns die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird."[152] Inwiefern dem mithilfe von Porträtgedichten, die körperliche Schönheit evozieren, widersprochen und die Simulation der Simultaneität beobachtet werden kann, wird sich zeigen.

Sollten sich Temporalität und Linearität als Nachteil für die Verbalportraiture erweisen, so betrifft dies nur die *descriptio superficialis*, wohingegen sie sich bei der *descriptio intrinseca* gerade als entscheidender Vorteil erweisen könnten, denkt man zum Beispiel an die Schilderung der (zeitlichen) Entwicklung eines Individuums. Im Gegensatz zu einem nach den Regeln der Zentralperspektive gestalteten Porträtgemälde, das die Person von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet und zu einem bestimmten Zeitpunkt als fixierten Anblick in einem einheitlichen Bildraum zeigt und deshalb statisch wirkt, als verfüge es nach seiner Fertigstellung über keine zeitliche Dimension (mehr),[153] besitzt das Textporträt diese nicht nur während seiner Produktion, sondern im selben Maße im Moment der Lektüre und weiß diese auszuspielen.

Im Gegensatz zur Fixierung des Porträtierten in einer Pose auf der Leinwand vollzieht sich im Porträtgedicht in vielen Fällen eine – wenn auch zumeist nicht sehr komplexe – Bewegung oder Handlung; der Dichter dynamisiert seine Darstellung. Diese Möglichkeit, die porträtierte Person zusätzlich durch die Beschreibung einer sukzessiv wahrnehmbaren Geste zu charakterisieren, kann als Ausgleich für die fehlende Evidenz verstanden werden. Auch Lessing sieht darin einen Vorteil der Dichtung, durch den sie die Bildkunst in der Schilderung von Körpern wieder einholen könne. Indem sie Schönheit in Bewegung zeige, werde diese gar in "Reiz" ver-

---

152 Vgl. Lessing 1987, XVIII, S. 125f. Allerdings spricht Lessing der Dichtung nicht grundsätzlich die Fähigkeit ab, Körper darzustellen, wie dies in der Forschung oft falsch wiedergegeben wird. Sein vielzitiertes Argument gegen die sukzessive Schilderung menschlicher Körper bezieht sich vor allem auf die Darstellung des *Schönen*: "Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, dass diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da die Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen." Den Verzicht auf "stückweise Schilderung körperlicher Schönheiten" sieht Lessing vorbildhaft realisiert bei Homer, der anstelle der Beschreibung die *Wirkung* der Schönheit Helenas auf ihre Betrachter wiedergibt. Vgl. XXI, S.156. – Des Weiteren beobachtet Lessing, wie der Dichter an anderer Stelle seine Beschreibungen geschickt in Handlung auflöst. An dieser Stelle wird deutlich, dass Lessing mehr als Dramatiker, weniger als Lyriker denkt. Wäre dies umgekehrt, würde er womöglich anders urteilen, weil Schönheit in langer Tradition Thema der Lyrik ist, während die Dramatik ohne ihre Beschreibung auskommt, da sie aus der Argumentation Handlung generiert. Die Tatsache, dass Lessing die Eigenschaften der Sprache primär aus dem Drama herleitet und demgemäß ihren Inhalt bestimmt, mag eine Ursache für die häufige Missdeutung seiner *Laokoon*-Schrift sein.

153 Das ('konventionelle') Porträtgemälde ist ein Extremfall, denn darin sind Zeitlichkeit und Narrativität etwa im Vergleich zum Historienbild noch unterentwickelter.

wandelt.[154] Einmal abgesehen von der Schönheit, ist die Fähigkeit der Dichtung, kausale Zusammenhänge und Handlungsabläufe darzustellen, zu vermerken. 'Bewegung' kann in zweifacher Hinsicht ein Charakteristikum des lyrischen Porträts sein: während das Gedicht die Bewegung der dargestellten Figur schildert, vollzieht es selbst eine Bewegung – folglich ist das Zusammenspiel beider von Interesse. Lessings Schlussfolgerung, dass die Malerei in einem (einzelnen) Bild keinen Handlungsablauf, sondern nur einen einzigen (nämlich den prägnantesten) Augenblick abbilden und vorgängige Ereignisse lediglich andeuten könne, kann man zustimmen. Seine Behauptung, die Poesie könne analog dazu "nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen"[155], lässt sich jedoch durch Porträtgedichte widerlegen.

Inzwischen ist man sich in der Text-Bild-Forschung weitgehend einig, dass, wie Lessing schließlich feststellt, beide Medien auch das ihrem Zeichensystem weniger Gemäße, nämlich die Malerei Zeitlichkeit und die Literatur Räumlichkeit bzw. Simultaneität wenigstens anzudeuten wissen – wenngleich Zeichen und Bezeichnete dabei, mit Lessing gesprochen, nicht mehr in einem "bequemen Verhältnis" zueinander stehen.[156] Experimente, die darauf abzielen, die dem jeweiligen Medium durch seine Konstitution gesetzten Grenzen zu überschreiten, sind keine Seltenheit und zeichnen sich auch in Porträtgemälden und Porträtgedichten ab. Besonders deutlich werden sie in der avantgardistischen Wort- und Bildkunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Während kubistische Porträts in der Malerei versuchen, den zeitlichen Aspekt menschlicher Existenz zu visualisieren, strebt Gertrude Stein in ihren Verbalporträts nach Reduktion der Zeitlichkeit, nach Simultaneität und räumlicher Repräsentation. Zwar werden auch diese Texte gewöhnlich zunächst linear rezipiert, doch schreiben kurze Gedichte dies weniger strikt vor als narrative Prosa: Viele wollen als grafische Gebilde in ihrer Gesamtheit überblickt werden, spielt doch ihre 'räumliche' Anordnung eine wichtige Rolle bei ihrer Bedeutungskonstitution. Auch in diesem beidseitigen Bemühen beider Medien um eine Annäherung an die Darstellungsprinzipien des jeweils anderen besteht schon eine konzeptionelle Gemeinsamkeit.

Parameter für den Text-Bild-Vergleich

Wie zu erwarten, finden sich in meiner Studie auch konkrete Gegenüberstellungen einzelner poetischer Porträts mit Porträtgemälden, gehäuft im Rahmen der Betrachtung ekphrastischer Porträtgedichte. Dabei treten konzeptuelle und oftmals auch strukturelle Ähnlichkeiten in der Darstellung des Menschen zutage. Die Kriterien für den Text-Bild-Vergleich seien vorab kurz erläutert: Jegliche festlegende Gleichsetzung einzelner Elemente der Sprache mit solchen des gemalten Bildes wird in der neueren Forschung mittlerweile großenteils abgelehnt.[157] Die Grundproblematik der intersemiotischen Korrelation besteht darin, für das Wort als kleinste Einheit der

---

154 Vgl. Lessing 1987, XXI, S. 157.

155 Vgl. ebd., XVI, S. 115.

156 Vgl. ebd., S. 114 und Mitchell 1986, S. 101-3.

157 Vgl. Blizzard 2004, Dubnick 1984 und DeKoven 1981 zu Gertrude Steins Porträts, die in den letzten Jahrzehnten mehrfach auf ihren Bezug zur Bildkunst untersucht wurden.

syntaktischen Komposition ein Äquivalent in der Malerei zu bestimmen, denn dieses variiert von Bild zu Bild: So sind als Entsprechungen dafür Farben, geometrische Formen, Pinselstriche usw. denkbar.[158] Während der Dichter sein Gedicht notwendigerweise aus aneinandergereihten Worten konstruiert, bestimmt der Maler die kleinste Einheit flexibel je nach Stil des Gemäldes. Man kann jedoch versuchen, Entsprechungen zwischen verschiedenen 'Ebenen' der Malerei und denen der Sprache festzustellen: Auf die Bildkunst bezogen kommt Hansen-Löve, Uspenskij referierend, zu dem Schluss, dass "jene Ebene der Malerei, wo es um die allgemeinen Verfahren der Wiedergabe der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse in der Darstellung geht – unabhängig von der Spezifik der dargestellten Objekte", vergleichbar sei mit der "phonologischen Ebene in der natürlichen Sprache", und "jenes System der Darstellung, das unmittelbar mit der Spezifik der Darstellung von Objekten selbst verbunden ist, mit der semantischen Ebene" korrespondiere.[159]

Aus dem dargelegten Grund empfiehlt es sich, im Hinblick auf die Darstellungstechnik anstelle von eins-zu-eins Analogien 'relationale Analogien' zu fokussieren, die sich in der internen Beziehung verschiedener Elemente eines Kunstwerks untereinander oder im Verhältnis zwischen Form und Funktion manifestieren. So wird in Porträtgedicht und Porträtgemälde die Komposition[160] als solche sowie das ihr jeweils zugrundeliegende Subjektkonzept betrachtet. Idealiter treten auf diese Weise die Gemeinsamkeiten in den Gestaltungsprinzipien hervor, ohne dass dabei die jeweiligen Eigenarten beider Medien aus den Augen verloren werden.

---

158 Zur Diskussion des Problems vgl. Steiner 1985, S. 51-53, sowie Hansen-Löve 1983, S. 318-319: "Das Hauptproblem [...] liegt darin, daß man für die Bildsprache keine vergleichsweise klare Einheit ansetzen kann wie sie das Lexem in der verbalen Sprache darstellt. Überhaupt scheint die 'Worthaftigkeit' jenes Kriterium zu sein, das die verbale Sprache (bzw. im System der Kunstformen die Wortkunst) von allen anderen Medien grundlegend unterscheidet. Alle semiotischen Versuche, das 'Wort' der Filmsprache etwa oder der Musiksprache zu definieren, dürften nicht zu der Vorstellung verleiten, als würde man damit etwas vergleichsweise 'Diskretes', 'Isolierbares', 'Nominales' auffinden, wie es das Wort in der verbalen Sprache darstellt." Im Gegensatz zum Wort seien die Bildzeichen, so Hansen-Löve in Anlehnung an Sauerbier und Eco, "nicht diskret, nicht disjunkt, sondern kontinuierlich und analogisch" (vgl. Sauerbier 1976, S. 233f sowie Eco 1972, S. 213). Deshalb könne man höchstens davon sprechen, "daß bestimmte Zeichen(komplexe) in einem non-verbalen Medium die Funktion des Wortes bzw. Lexems haben können, ohne damit eine reale Entsprechung auszudrücken."

159 Vgl. Hansen-Löve 1983, S. 319.

160 Der aus der antiken Rhetorik stammende Begriff der Komposition gewinnt in der Renaissance Bedeutung für Kunsttheorie und -praxis. Alberti verwendet ihn in seiner Kunsttheorie für die Ordnung der Elemente eines Bildes oder, mit Hansen-Löve 1983 gesprochen, für die "bewußte Organisation des Materials im Bild", die als Regel fungiert, welcher der Künstler folgt. S. 313.

4. Das Gesicht im Gedicht: Zur Intermedialität des poetischen Porträts

Das Porträtgedicht erinnert den Leser durch das, was es beschreibt, ein Individuum, und oft auch durch die Art, wie es dieses beschreibt, an vorgängige Betrachtungen von Porträtgemälden. Aufgrund seiner konzeptuellen Ähnlichkeit zum Porträtgemälde ist das Porträtgedicht per definitionem eine intermediale Textgattung. Um diese These zu belegen, bedarf es vorab einer Begriffsklärung von 'Intermedialität', zumal die diesbezügliche Forschung von der Konkurrenz mehrerer Definitionen geprägt ist.[161]

Gemäß allgemeinster Bestimmung bedeutet Intermedialität, analog zur Intertextualität, die Referenz auf mindestens ein andersartiges Ausdrucks- oder Kommunikationsmedium[162] – im vorliegenden Fall die bildende Kunst, insbesondere die

---

161 Intermedialität ist zu einem Sammelbegriff für verschiedenste Phänomene geworden, der mit einer Reihe anderer Begriffe konkurriert, wie Medienkonvergenz, Medien-Fusion, Medien-Interferenz, etc. Eine Synopse zur "verwirrenden Vielfalt heterogener Intermedialitätskonzepte" bietet Rajewsky 2004, S. 29f.

162 Jegliche Diskussion über Intermedialität bedarf einer Klärung des zugrundeliegenden Medienverständnisses. In der Text-Bild-Forschung werden sowohl die 'traditionellen Künste' wie Malerei und Literatur als auch die Bedeutungsträger Bild und Sprache als 'Medien' bezeichnet. Ersteres entspricht eher dem Medienverständnis der 'interart studies', Letzteres demjenigen der neueren Medienwissenschaft. Es lässt sich darüber streiten, ob Literatur Kunstform oder Medium ist (vgl. Hansen-Löve 1983; Zima 1995). Eine Unterscheidung zwischen beiden wird in fast allen Intermedialitätskonzepten verwischt. Einleuchtend ist Paechs Verständnis des Mediums "nicht als 'etwas', sondern als 'Medium', als Möglichkeit einer Form oder auch als 'Dazwischen', letztlich als Mittel im weitesten Sinne [...] Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft." Demnach sieht er Medien als "Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken" (vgl. Paech 1998, S. 23 u. 19). Dies entspricht in etwa der systemtheoretischen Medienauffassung Luhmanns, die auf der Unterscheidung von Medium und Form beruht und wonach Ersteres eine Anzahl von "lose gekoppelten Elementen" ist, die sich verschiedenartig zu "fester Kopplung" verbinden und eine potenziell endlose Menge von Neubildungen hervorbringen können (Luhmann 1988, S. 61-72). Auch die Verschiedenartigkeit der untersuchten Porträtgedichte und -gemälde führt vor Augen, dass wir es nicht mit dem Medium an sich, sondern mit individuellen medialen Produkten zu tun haben. Wird hier vom Medium Poesie oder vom Medium Malerei gesprochen, so im Sinne einer Abstraktion vom konkreten historischen Einzelphänomen, sozusagen als theoretisches Konstrukt. Neueste Ansätze der Intermedialitätsforschung betonen den Konstruktcharakter der Medien, stellen die Abgrenzbarkeit der Einzelmedien in Frage und betrachten Intermedialität als ein Basisphänomen. Vgl. Rajewsky 2004, S. 67 u. Krämer 2004, S. 133. – Zu berücksichtigen sind immer auch die historischem Wandel unterworfenen Vorstellungen vom jeweils fokussierten Medium. Ebenso wie die historischen Positionen der Verfasser von Porträtgedichten das jeweils zugrundeliegende Identitätskonzept prägen, so beeinflussen sie auch dessen subjektive Medienerfahrung. Angesichts des Wandels der Medien und ihrer Möglichkeiten sind allgemeine, überzeitliche Bestimmungen der Medienspezifik nur begrenzt gültig. Dennoch wird in medienkomparatistischen Studien bei der Gegenüberstellung von Malerei und Dichtung – die in gewisser Weise weniger wandelbar sind, da sie nicht im selben Ausmaß stetige technische Neuerungen verzeichnen wie die technischen Re-

Malerei.[163] Parallelisiert man den Begriff Intermedialität mit dem auf Kristeva und Barthes zurückgehenden poststrukturalistischen Konzept der universalen Intertextualität, wie dies häufig getan wird, so verliert er seine Trennschärfe, denn demnach wären *alle* Texte ebenso intermedial wie intertextuell. Die hier präsupponierte außergewöhnlich enge Beziehung des poetischen Porträts zur Bildkunst würde dabei nicht wie gewünscht profiliert werden. Ebenso wie Literatur zwar seit jeher und zu jeder Zeit intertextuell gewesen ist, aber die Intensität ihrer Intertextualität in verschiedenen Epochen variiert, gilt dies auch für die Intermedialität von Texten ganz allgemein sowie spezifisch für die des poetischen Porträts: Während es hinsichtlich Thematik und Konzept prinzipiell immer mit dem figurativen Porträt vergleichbar ist, variiert die Nachdrücklichkeit und vor allem Explizitheit seines Bildbezugs. Aus diesen Gründen wird in der vorliegenden Studie mit einem Intermedialitätsbegriff operiert, der Aufschluss darüber gibt, wie stark der Bildbezug einzelner poetischer Porträts tatsächlich ist, und die Unterscheidung gradueller Abstufungen von Intermedialität zulässt. Gemäß dem Interesse dieser Studie für die Beziehung zwischen poetischem und pikturalem Porträt wurden freilich gezielt Texte ausgewählt, die sich auf die Malerei beziehen.

Nicht zu verwechseln sind 'intermediale' Konfigurationen mit 'transmedialen' Phänomenen, wie hier beide definiert sind: bei Ersteren beziehen sich verschiedene Medien auf einander oder greifen ineinander; bei Letzteren bestehen nur Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Medien, zum Beispiel indem sie dasselbe Motiv bearbeiten oder von einer ähnlichen, medienunspezifischen, das heißt nicht an ein bestimmtes Medium gebundenen Ästhetik, geprägt sind, allerdings ohne dass sich die Medien gegenseitig thematisieren oder eindeutig zu bestimmen ist, welches Medium die genuinen Eigenschaften des anderen aufgreift.[164] An meinem Gegenstand wird der Unterschied deutlich: Das Porträt ist ein medienübergreifendes oder transmediales Phänomen, das in verschiedenen Künsten auftritt, das Porträtgedicht hingegen ist eine intermediale Gattung, die sich auf das Porträt der Bildkunst bezieht. Wenn ich also von der Intermedialität des poetischen Porträts spreche, so meine ich nicht etwa eine zufällige medienunspezifische Gemeinsamkeit mit dem

---

produktionsmedien – wenigstens von einem ahistorischen Wesenskern ausgegangen. Aus den genannten Gründen sind Medien stets in ihrem historischen Kontext zu definieren. Unabhängig von den feinen Unterschieden der genannten Perspektivierungen wird in der vorliegenden Studie Medium in Anlehnung an Wolf als ein konventionell als distinkt wahrgenommenes Kommunikationsdispositiv angesehen (vgl. Wolf 2001, S. 2).

163 Eine andere 'intermediale' Textsorte ist demnach zum Beispiel das Bild- oder Gemäldegedicht, das durch seinen Bezug auf ein Bild/Gemälde definiert ist und dem man das ekphrastische Porträtgedicht als eine thematische Variante unterordnen kann.

164 Diese Definition von Transmedialität entspricht derjenigen Rajewskys 2002, vgl. S. 12f. Im Fall einer solchen strukturbildenden Manifestation eines Themas, eines Stil- oder eines Gestaltungsprinzips in mehreren 'Medien', wie zum Beispiel die Collage in Wort- und Bildkunst, spricht Paech von einer "variablen Gattung", vgl. Paech 1998, S. 15. Eine andere mögliche Definition von 'Transmedialität', die hier nicht gemeint ist, versteht darunter die Transformation von Diskursen eines Mediums in ein distinkt anderes, wobei ein Wechsel in Gestalt und Funktion zu verzeichnen ist. Vgl. Herlinghaus 1994, S. 19.

Porträtgemälde, sondern seine intendierte, bedeutungskonstitutive Bezugnahme darauf: Schließlich macht es einen Unterschied, ob sich der Leser nur an ein Porträtgemälde erinnert fühlt, weil ihm diese Kunstform bekannt (und sicher bekannter als ein Porträt*gedicht*) ist oder weil der Text dieses tatsächlich intentional evoziert.

Daher richtet die Einzeltextanalyse ihr Interesse vor allem auf die manifeste, oft auch markierte Intermedialität und betrachtet die im Text dafür verwendeten Signale.[165] Wichtige Untersuchungsaspekte sind die Art der intermedialen Bezugnahme, ihre Quantität (partielle, punktuelle Referenz vs. totale, kontinuierliche Intermedialität) sowie die Intensität des intermedialen Bezuges, die zwischen den Polen 'Kontiguität' (vorstellbar als ein Nebeneinander von Text und Bild) sowie 'Synthese' (denkbar als Überblendung oder Verschmelzung) verortet werden kann.

Bevor man die intermedialen Verfahren poetischer Portraiture im Detail unter die Lupe nimmt, kann man zu Ordnungszwecken drei Subkategorien oder Phänomenbereiche des Intermedialen unterscheiden:[166] Erstens, Intermedialität als 'Medienwechsel', bei dem ein medienspezifisch fixiertes Phänomen durch einen obligatorischen Transformationsprozess in ein anderes Medium übersetzt wird, wobei den produktionsästhetischen Aspekten besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Auf das poetische Porträt bezogen bedeutet dieses Konzept im weitesten Sinne die Übertragung des Porträtkonzepts von der Bildkunst in die Literatur. Insofern trifft der Medienwechsel auf alle poetischen Porträts zu.[167] Im engeren Sinne meint er zum Beispiel die Übersetzung eines konkreten Porträtgemäldes, hier das Ausgangsmedium, in ein Porträtgedicht, das Zielmedium.[168] Dabei ist davon auszugehen, dass Charakteristika des Ausgangsmediums in das Zielmedium transponiert und dabei Modifikationen unterzogen werden, welche die spezifisch andere Konstitution des Zielmediums diktiert. Zweitens, Intermedialität als 'Medienkombination', das heißt, das additive Zusammenwirken mindestens zweier distinkt wahrgenommener Medien, deren Interaktion von einer bloßen Kontiguität bis zu einem originellen Zusammenspiel gehen und sogar zur Genese einer neuen Kunst- oder Mediengattung

---

165 Eben dieses Verständnis von Intermedialität als intendierter und markierter Bezugnahme unterscheidet den Ansatz von der Einflussforschung.

166 Die folgenden Subkategorien entsprechen der Systematik Rajewskys (vgl. 2004, S. 37f sowie 2002, S. 15-18). Sie rekurriert dabei auf bereits etablierte Konzepte, die hier nicht alle noch einmal wiedergegeben werden. Die dort vorgenommene weitere Ausdifferenzierung diente der vorliegenden Studie als Orientierungshilfe, wird jedoch nicht als ganzes System übernommen, da sie überkomplex ist und sich oftmals als nicht objektadäquat erweist. Selektiv übernommen werden jedoch einzelne Termini, die sich in der Intermedialitätsforschung inzwischen durchgesetzt haben.

167 Der Import des Konzepts gründet in einer Ähnlichkeitsrelation und verweist auf diese.

168 Nur in diesem Fall von Intermedialität ist von Ausgangsmedium/-produkt und Zielmedium/-produkt die Rede. Das Standardbeispiel dafür ist die Literaturverfilmung. Gemäß Rajewskys Konzept steht das durch die Transformation entstandene Produkt zwar in einer genetischen Beziehung zum Referenzobjekt, verweist jedoch nicht notwendigerweise explizit darauf. Ist dies dennoch der Fall, so hat man es gleichzeitig mit dem an dritter Stelle genannten Phänomenbereich von Intermedialität, der intermedialen Bezugnahme, zu tun.

führen kann.[169] Ein Nebeneinander distinkt wahrgenommener Medien ist zum Beispiel in Sammlungen ekphrastischer Porträtgedichte gegeben, in denen das dem Gedicht zugrunde liegende Porträtgemälde mit dem Gedicht abgedruckt ist.[170] Drittens, Intermedialität in Form von intermedialen Referenzen wie etwa die Thematisierung bzw. 'Evokation' eines anderen Mediums oder auch die 'Simulation' altermedialer Strukturen oder Darstellungsverfahren, wobei aber immer nur ein einziges Medium, nämlich dasjenige, welches auf ein anderes Bezug nimmt, materiell präsent ist.[171] Im Gegensatz zur Intertextualität, wo der Prätext im Posttext als materiell präsent gedacht werden kann, weil es sich um *intra*mediale Referenzen handelt, ist im Porträtgedicht das Bild als Referenz- oder Bezugsmedium[172] im Normalfall nicht evident, es sei denn, das Porträtgedicht wird gemeinsam mit einem Porträtgemälde abgebildet. Dessen ungeachtet bleibt das Gedicht für sich genommen trotz seiner intermedialen Bezüge monomedial.

Lassen wir nun Medienwechsel und Multimedialität außer acht, um die möglichen Arten intermedialer Bezugnahmen poetischer Porträts zu skizzieren. Meine Studie fokussiert vor allem *eine* Richtung intermedialer Bezugnahme: diejenige vom Text auf das Gemälde.[173] Ist von intermedialer Referenz die Rede, so ist hier entweder die Bezugnahme eines poetischen Porträts auf ein einzelnes bestimmtes (reales oder fiktives) Porträtgemälde (Einzelreferenz) oder die Referenz auf die Porträtmalerei als Medium und Kunstform gemeint (Systemreferenz). Demnach kann sich die demonstrierte Ähnlichkeit oder aber die Differenz zwischen Text und Bild primär entweder auf ein bestimmtes individuelles Gemälde oder auf das gesamte Zeichensystem der Malerei beziehen. Im Grunde genommen besitzt jede Einzelreferenz immer auch eine systemreferenzielle Dimension. Zwar gibt es Einzelreferenzen, wie die Erwähnung eines bestimmten Porträtgemäldes, die weniger auf die medienspezifischen Eigenschaften desselben abzielen, sondern vorrangig eine motivische Funktion haben und sozusagen auf der *histoire*-Ebene des Textes angesiedelt sind. Die vorliegende Studie interessiert sich jedoch vor allem für Referenzen, die tatsächlich auf das Fremdmediale anspielen, unabhängig davon, ob sie signalisiert oder kaschiert sind.

---

169 Kunstwerke, die auf einer Medienkombination basieren, werden häufig auch mit den Stichworten 'multimedia' oder 'mixed media' umschrieben. Klassische Beispiele dafür sind Oper und Film, eines der zeitgenössischen Kunst ist die Raum-Klang-Installation.

170 Vgl. zum Beispiel Richard Howards "Homage a Nadar", in: *Misgivings* (1979).

171 Nur diese dritte Kategorie ist wirklich mit der Intertextualität vergleichbar, nämlich hinsichtlich der Arten von Markierungen und Referenzen. – Besagte Differenzierung zwischen Medienwechsel, Medienkombination und intermedialem Bezug gibt hilfreiche Anhaltspunkte für die Textanalyse, soll hier aber nicht zu einer künstlich erzwungenen (Über-)Systematisierung führen.

172 Der Begriff 'Referenzmedium' wird von Rajewsky 2002 vorgeschlagen für das Medium, auf das referiert wird und das man in Anlehnung an Wolf 2002 auch als 'kontaktgebendes' Medium bezeichnen kann. Bisweilen wird dafür auch der aus der Intertextualitätsforschung bekannte Begriff 'Prätext' verwendet. Sein Gegenpart ist das 'Objektmedium' bzw. das 'kontaktnehmende' Medium.

173 Die Systematisierung der intermedialen Referenzen erfolgt hier aus literaturzentrierter Perspektive, da es die literarischen Texte sind, die im Zentrum des Interesses stehen und von denen die Bezugnahme ausgeht.

Ein klassischer Fall ist das (explizite oder andeutungsweise) Aufrufen eines einzelnen medialen Produkts, zum Beispiel eines Porträtgemäldes, wie es für das ekphrastische Porträtgedicht typisch ist. Ebenso gut können der Maler als Schöpfer des Porträts, einzelne Komponenten desselben (Leinwand, Farbe, etc.) oder mit der Malerei assoziierte Darstellungsverfahren erwähnt werden, die den Vergleich von Dichter und Maler bzw. Gedicht und Gemälde implizieren. Ein über Epochengrenzen hinweg beliebtes Verfahren ist die Verwendung pikturaler Metaphorik, welche die Selbstimagination des Dichters als Maler suggeriert und manchmal sogar die sprachliche Simulation des 'Zeichnens mit Worten' involviert. Noch expliziter ist die intermediale Bezugnahme, wenn das Porträtgemälde oder die Malerei im Sinne des *paragone* – für den die Benennung des Bezugssystems notwendige Voraussetzung ist – ausführlicher thematisiert und dabei die mediale Differenz reflektiert wird, so dass man analog zum metapoetischen einen metamedialen Diskurs konstatieren kann.[174] Jegliche Thematisierung des Altermedialen ist zugleich Reflexion der eigenen medialen Konstitution. Im intermedialen poetischen Porträt sind metapoetische Reflexionen immer auch metamediale.

Nicht zu verwechseln ist die Thematisierung der Malerei mit der Imitation bzw. Simulation ihrer Elemente, Strukturen oder Darstellungsverfahren, bei der bisweilen von so genannter 'malerischer' Dichtung gesprochen wird.[175] Im ersten Fall wird die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Gedicht und dem Porträtgemälde lediglich konstatiert, im zweiten Fall hingegen diskursiv hergestellt. Letzterem sind aufgrund der medienspezifischen Differenzen freilich Grenzen gesetzt: Der Text kann mit seinen Mitteln das semiotische System der Malerei niemals vollends realisieren oder reproduzieren, sondern allenfalls durch Imitation bzw. Simulation versuchen, die Illusion einer Reproduktion zu erzeugen.[176] Diese Textstrategie ist also im Unter-

---

174 Letzteren Begriff schlägt Rajewsky 2004 vor, vgl. S. 49.

175 Dies entspricht in etwa dem Konzept der 'simulierenden Systemerwähnung', einer Form der 'Systemerwähnung qua Transposition', bei Rajewsky (vgl. 2002, S. 196 u. 204f; 2004, S. 47), deren weniger überzeugende Unterdifferenzierung außer Acht gelassen wird.

176 Nur bei intramedialen Systemreferenzen ist es tatsächlich möglich, bestimmte Systeme zu aktualisieren. Mit 'Simulation' meine ich in Anlehnung an Rajewsky (2004, S. 38-42; 2002, S. 39) das Imitieren oder Fingieren altermedialer Elemente und/oder Strukturen, ohne den Begriff, wie die neuere Medienwissenschaft, auf digitale Medien zu beziehen. Auch hinsichtlich der 'malerischen Poesie' spricht Rajewsky wie bezüglich des 'filmischen Schreibens' vom "als-ob-Charakter". Eben darin besteht ein grundlegender Unterschied der Intermedialität zur damit so häufig korrelierten Intertextualität. – Laut Rajewsky ist die 'Reproduktion' bestimmter Elemente bzw. Strukturen immer an die selektive Einhaltung bestimmter Regeln des altermedialen Bezugssystems gebunden. Voraussetzung für die Durchführbarkeit einer Reproduktion wäre also, dass dies dem bezugnehmenden Medium möglich ist. Dies ist nur der Fall, wenn es gezielt Elemente und/oder Strukturen zur Nachahmung auswählt, die zwar typischerweise, aber nicht ausschließlich im anderen Medium realisiert werden, oder anders: Eine Reproduktion sei nicht möglich, wenn es "um Rekurse auf fremdmediale Elemente und/oder Strukturen geht, bei denen die Spezifik des kontaktgebenden Mediums eine Rolle spielt", sie ist nur möglich, wenn "der medialen Differenz zwischen kontaktgebendem und kontaktnehmendem Medium hinsichtlich der zu reproduzierenden Komponenten keine Relevanz zukommt", nämlich dann, wenn 'medienunspezifische Komponenten' wie zum Beispiel inhaltliche oder stoffliche Elemente übernommen werden (Rajewsky

schied zur bloßen Thematisierung mit einer fremdmedialen Illusionsbildung[177] verbunden, deren Voraussetzung eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Elementen und Strukturen des Textes und eines Gemäldes ist. Verfahrenstechnisch ist die zuletzt beschriebene simulative Transposition, die das betreffende poetische Porträt meist durchgängig prägt, sicherlich spannender als die zuvor genannte bloße Erwähnung oder auch die reflexive Thematisierung des Altermedialen, die bisweilen nur punktuell stattfindet, prinzipiell aber in ihrem Ausmaß variieren kann.

Von Interesse sind allerdings nicht nur die verschiedenen Arten intermedialer Bezugnahmen per se, sondern ihre Funktionen, zuvorderst für die Konstituierung der Textgattung des poetischen Porträts. Viele Porträtgedichte, so meine These, erschließen sich als solche überhaupt erst, wenn die Referenz auf die Bildkunst erkannt und Letztere als Bezugsfolie 'mitgelesen' wird.

2002, S. 84 u. 103). Dabei ist aufzupassen, ob es sich tatsächlich um eine Referenz des einen Mediums auf das andere handelt oder um ein medienübergreifendes, unabhängig von einander existierendes Phänomen. "Genuine Reproduktionen" stellen seltene Ausnahmefälle dar, die auch dann immer nur Teil-Reproduktionen sind und an *intra*mediale Reproduktionen nicht heranreichen. Um die 'Reproduktion' als ein Verfahren intermedialer Bezugnahme überhaupt berücksichtigen zu können, schlage ich vor, von 'Reproduktionsversuchen' zu sprechen, welche die Illusion einer Reproduktion erzeugen. Rajewsky löst das Dilemma, indem sie hinsichtlich der 'simulierenden Systemerwähnung' von einer 'vorgetäuschten Reproduktion' spricht, vgl. 2002, S. 84.

177 Der Begriff verweist in diesem Zusammenhang nicht wie sonst häufig auf Mimesis bzw. Realismus der Darstellung, sondern auf die Illusion des Altermedialen.

VI. Ursprünge des lyrischen Porträts bei Giacomo da Lentini, Dante und Petrarca

1. Das Bild(nis) im Herzen: Zur Genese eines Topos in der Lyrik Giacomo da Lentinis und Dantes

Von großer Bedeutung für die Herausbildung des frühneuzeitlichen lyrischen Porträts ist ein Motiv, das aus der provenzalischen Trobadorlyrik überliefert ist: Der liebende Dichter trägt ein Bild seiner Geliebten im Herzen. Es ist das metaphorische Bekenntnis, dass er an sie denkt, wenn sie räumlich von einander getrennt sind, und präziser: dass er ihren Anblick visuell memoriert hat und sich diesen vor seinem inneren Auge vergegenwärtigt.[1]

Eine besonders produktive, für die italienische Lyrik wegweisende Rezeption erfährt das Motiv in der Lyrik der sizilianischen Dichterschule, namentlich bei ihrem bekanntesten Vertreter, Giacomo da Lentini, der zwischen 1233 und 1245 als Notar am Hof Friedrichs II. von Hohenstaufen tätig war.[2] Er hat aus der provenzalischen Canzone nicht nur das Sonett abgeleitet, sondern auch besagtes Motiv, das im *dolce stil novo* topisch wird, importiert und elaboriert. In den ersten drei Strophen seiner berühmten Canzone *Meravigliosamente* (um 1230/40) ist im Rahmen einer Liebeserklärung an eine unerreichbare Dame von einem Bild die Rede:

1	Meravigliosamente	Auf wundersame Weise
	un amor distringe	fesselt mich eine Liebe
	e mi tene ad ogn'ora.	und hält mich jede Stunde.
	Com'om che pone mente	Wie jemand, der den Geist richtet
5	in altro exemplo pinge	auf anderes Vorbild [und] malt
	la simile pintura,	das ähnliche Bild,
	così, bella, facc'eo,	so, Schöne, mach' ich es:
	che 'nfra lo core meo	dass ich in meinem Herzen
	porto la tua figura.	deine Gestalt trage.
10	In cor par ch'eo vi porti,	Im Herzen scheint's, dass ich Euch trage,
	pinta come parete,	gemalt, wie Ihr erscheint,
	e non pare difore.	und außen sieht man's nicht.
	O Deo, co' mi par forte	Oh Gott, wie schwer's mir ist;
	non so se lo sapete,	ich weiß nicht, ob Ihr wisst,
15	con' v'amo di bon core;	wie ich Euch liebe guten Herzens;

1 Sebastian Neumeister weist dieses Motiv bei vier Trobadors nach, nämlich bei Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha, Guillem de Cabestainh und Raimon de Tolosa. Vgl. Neumeister 1998, S. 315-318. Unter den dort anzitierten Liedern wurde nachweislich mindestens eines von Folquet de Marselha seitens der deutschen Minnesänger (Friedrich von Hausen und Rudolf von Fenis) sowie der Dichter der sizilianischen Schule rezipiert. Neumeister erachtet die besagte Motiv-Bearbeitung bei den Sizilianern als wesentlich eindrucksvoller als bei den deutschen Minnesängern. Vgl. ebd., S. 319f.

2 Zur sizilianischen Liebesdichtung vgl. Brugnolo 1995, Bruni 1990 und Friedrich 1964, S. 16-41.

ch'eo son sì vergognoso	ich bin so voller Scham,
ca pur vi guardo ascoso	dass ich Euch nur verborgen ansehe
e non vi mostro amore.	und Euch meine Liebe nicht zeige.
Avendo gran disio	Aus großer Sehnsucht
20 dipinsi una pintura,	malte ich ein Gemälde,
bella, voi somigliante,	schön, Euch ähnlich,
e quando voi non vio	und wenn ich Euch nicht sehe,
guardo 'n quella figura,	schaue ich auf diese Gestalt,
par ch'eo v'aggia davante:	[und] es scheint, ich hätt' Euch vor mir:
25 come quello che crede	wie jener, der glaubt,
salvarsi per sua fede,	zu retten sich durch seinen Glauben,
ancor non veggia inante.[3]	noch nicht von Angesicht sieht.[4]

Das Gedicht enthält eine Reihe wichtiger Schlüsselbegriffe, die sowohl das zugrunde liegende Liebeskonzept als auch die Bedeutung des Bildes umreißen. Unter dem Vorzeichen der Selbstimagination des Dichters als Maler enthüllt es die Motivation für die Erschaffung des Porträts sowie dessen Funktion. Offen bleibt allerdings, ob von einem rein mentalen oder von einem materiellen Bild oder gar von beidem gesprochen wird.

In der ersten Strophe vergleicht der Liebende die Verinnerlichung seines optischen Eindrucks von der Geliebten und die Fixierung desselben als 'inneres Bild' mit dem Vorgehen des Malers beim Anfertigen eines Bildnisses. In der darauffolgenden Strophe wird deutlich, dass die Verinnerlichung ihres Bildes nicht allein den Zweck der Substitution und der Sublimierung einer unbefriedigenden Realität verfolgt, sondern überdies durch Scham und Schüchternheit des Liebenden motiviert ist. Die erklärte Absicht der Verheimlichung prägt zum einen sein auf der binnenfiktionalen Ebene inszeniertes Verhalten gegenüber der Geliebten. Zum anderen fungiert sie auf einer metapoetischen Ebene als Begründung für die Entstehung des Gedichts als Substitut und zugleich als Medium für das Liebesgeständnis.

In der dritten Strophe werden Motivation und Funktion des Bildes gebündelt genannt: Es entsteht aus unerfülltem Begehren, soll der Angebeteten ähnlich sein und diese vergegenwärtigen. Dabei wird die Doppeldeutigkeit der *pintura* insofern ausgespielt, als zuletzt nicht mehr eindeutig entscheidbar ist, ob ein weiteres Mal die Entstehung des inneren Bildes oder die eines materiellen Gemäldes beschrieben wird, das der Liebende nun malt, um sich ein anschaulicheres und greifbareres Abbild der Geliebten zu schaffen.[5] In letzterem Fall fungiert das innere Bild als eine Art Matrix, vergleichbar mit der *idea* als Konzept künstlerischer Kreation. Gegen

---

3 *Meravigliosamente*, in Lentini 1979, S. 30f.

4 Meine Übersetzung (unter Berücksichtigung derjenigen von Georg Traska, in: Preimesberger 1999, S. 156f.).

5 So interpretiert es Gerhard Wolf, ohne die Doppeldeutigkeit und damit die alternative Lesart zu reflektieren. Vgl. Wolf 1999, S. 156-161. Albrecht-Bott hingegen bezweifelt, dass die zuvor etablierte metaphorische Verwendung des Porträts von einer Strophe zur nächsten aufgegeben wird, um plötzlich die Ausführung eines 'materiellen' Porträts (von der Hand des Dichters!) zu schildern. Vgl. Albrecht-Bott 1976, S. 131. Ich halte es für unwahrscheinlich, dass der Sprecher, der als Dichter metaphorisch mit Worten 'malt', das Medium wechselt und im eigentlichen Sinne zum Maler wird.

diese Lesart spricht, dass der Dichter für die Beschreibung seines zweiten Malaktes (*dipingere*) sowie für die Bezeichnung des Resultats (*pintura*) dieselben Termini verwendet wie in der ersten Strophe, deren Aussage weniger zweideutig ist. Andererseits könnte diese Tatsache ein Hinweis darauf sein, dass dem Sprecher zu jenem Zeitpunkt noch kein Begriffsrepertoire zur Verfügung stand, das eine Differenzierung zwischen imaginärem Bild und materiellem Gemälde erlaubt hätte. Unabhängig von der semantischen Ambivalenz der besprochenen Stelle realisiert die variierende Wiederholung der Aussage ein zentrales Stilprinzip der Canzone. Gewiss scheint immerhin, dass es sich keinesfalls um eine Referenz auf ein real existentes Gemälde, sondern um ein wie auch immer konzipiertes 'fiktives' Bildnis handelt, das der lyrische Sprecher selbst "in seiner Vorstellung malt" (*pingere nella mente*). Unabhängig davon ist darin jedoch ein früher volkssprachlicher Verweis auf die Malerei als Schwesterkunst und auf den Bedeutungszuwachs des menschlichen Bildnisses zu sehen.

Der bedingungslos Liebende entwirft von seiner Herrin ein Bild, das 'wirklicher', 'wahrhaftiger' ist als ihr äußerer Anblick. Im Gedicht findet sich keinerlei Hinweis darauf, dass die Dame dem malenden Dichter Modell gesessen habe, im Gegenteil: Das Bild wird in Abwesenheit der Dame konzipiert. Dem retrospektiv Nachgebildeten oder gar imaginativ Erzeugten kommt ein höherer Rang zu als dem real Existenten. Dieses Konzept ist im *dolce stil nuovo* von zentraler Bedeutung.[6] Demnach wird das tatsächliche Sehen einer realen Erscheinung durch ein inneres Betrachten eines imaginären Bildes ersetzt, da letzteres zwar ein illusorisches, aber ein innigeres Verhältnis zur Dame gestattet. Der Liebende bewahrt ihr Bild in seinem Herzen wie der Gläubige seinen Glauben, veranschaulicht im Bild Gottes. Analog dazu ist das Bild der Geliebten die personifizierte Idee der Liebe – und zugleich das Medium zur Sublimierung dieser Empfindung.[7]

So kann man von einer Verwandlung der Geliebten in ein Bild sprechen, das ihre Präsenz vortäuscht, dabei jedoch relativ abstrakt und völlig stumm bleibt. Von einem 'Porträt' im Sinne einer Beschreibung der äußeren Erscheinung und des Charakters kann hier nicht die Rede sein. Das Bildmotiv lenkt die Aufmerksamkeit nur scheinbar auf die Dame: Tatsächlich befindet sich diese keineswegs im Fokus, denn im Mittelpunkt dieser Lyrik steht nicht die Geliebte, sondern der Liebende selbst, genauer: die Wirkung der Liebe auf denselben.

Giacomo da Lentinis erste Korrelation von Dichter und Maler manifestiert sich in seiner Canzone *Madonna dir vo voglio*, die höchstwahrscheinlich vor *Meravigliosamente* entstand. Im besagten Gedicht verwendet der Dichter folgenden Vergleich zur Illustration seiner beklagenswerten Unfähigkeit, die richtigen Worte für sein Liebesgeständnis zu finden:

Lo non-poter mi turba, com'om che pinge e sturba, e pure li dispiace	Das Nicht-Können betrübt mich wie den, der malt und übermalt und dem doch missfällt,

[6] In engem Zusammenhang mit dem Konzept des *pingere nella mente* steht die im *dolce stil nuovo* geläufige Bezeichnung der Dame als "donna della mia mente" [Dame meiner Vorstellungskraft], die auch Dante für Beatrice verwendet (vgl. "la gloriosa donna della mia mente", *Vita Nuova,* II).

[7] Vgl. dazu auch Albrecht-Bott 1976, S. 129.

lo pingere che face, […]	wie er's malt, […]
45 che non fa per natura	da nicht nach der Natur gerät
la propria pintura; [8]	sein eigenes Gemälde.

Der geläufige Unsagbarkeitstopos, der die Canzone leitmotivisch durchzieht, tritt an der zitierten Stelle durch Bezugnahme auf die Schwesterkunst in einer Verkleidung auf. Die Referenz auf die Bildkunst erfordert eine Anpassung an die Problematik des Porträtierens in der Malerei. Bemerkenswert ist dabei zweierlei: Zum einen bezieht sich das Unvermögen des Sprechers eigentlich auf das Liebesgeständnis, das heißt, die intendierte Selbstoffenbarung des Sprechers; der gewählte Vergleich thematisiert zugleich aber auch das Unvermögen, die Dame treffend zu beschreiben. Zum anderen scheitert der Dichter bzw. Maler hier ausnahmsweise gerade nicht explizit an der Beschreibung überirdischer Schönheit, sondern an der Ähnlichkeit, einer zentralen Bedeutungskategorie des Porträts.[9]

Das Bemühen um 'Ähnlichkeit' bei der bildkünstlerischen Personendarstellung lässt sich im kulturellen Entstehungskontext des Textes, am Hof Friedrichs II., in Bezug auf das Herrscherbildnis feststellen. Davon zeugen die Augustalen, die berühmten Goldmünzen des Kaisers, die in verschiedenen Versionen existieren, wobei die frühesten Ausprägungen ein am antiken Modell orientiertes Herrscherbild zeigen, während später entstandene Münzen Korrekturen aufweisen, die auf ein individuelleres Bild abzielen.[10] Die mehrfache Betonung der Ähnlichkeit als Eigenschaft des Bildes in *Meravigliosamente*[11] kann zum einen als grundsätzlich geforderte Ähnlichkeit der Abbildung mit dem lebendigen Menschen, zum anderen als direkte Referenz auf die Angesprochene, vielleicht sogar als Hinweis auf deren reale Existenz interpretiert werden. Die Kategorie der Ähnlichkeit wird also auch in der Dichtung schon sehr früh thematisiert und betrifft das imaginäre – wohlgemerkt ähnliche, nicht ideale! – Bild im Herzen offenbar ebenso wie ein Gemälde. Dabei geht es nicht ausschließlich, vielleicht nicht einmal primär, um physische Ähnlichkeit. Das Beharren darauf, die Dargestellte adäquat zu erfassen und zu memorieren, ist eine erste Antwort auf die Frage, welche Bedeutung die Kategorie der Ähnlichkeit für das verbale Porträt hat.

Im Unterschied zur Canzone *Meravigliosamente* findet sich in der Liebesklage *Madonna dir vo voglio* kein Hinweis auf die (tröstliche) Vorstellung, dass der Liebende ein selbstgeschaffenes Bild der Dame im Herzen trägt, das er jederzeit betrachten kann. Stattdessen beschränkt sich des Dichters Vergleich mit dem Maler auf das Scheitern beim Versuch des naturgetreuen Abbildens. Im Hinblick auf Giacomos Beitrag zur Elaboration des Motivs eines ins Herz gemalten Bildes ist zu beachten, dass die Vorstellungen der Verinnerlichung (das 'Wohnen der/des Geliebten im Herzen des Liebenden') sowie der 'Dichter als Maler' ursprünglich zwei verschiedene Konzepte

---

8 *Madonna dir vo voglio*, in Lentini 1979, S. 13f.

9 Analog zum Unsagbarkeitstopos in der Dichtung ist im Malereidiskurs der 'Unmalbarkeitstopos' geläufig, der sich in seiner ursprünglichen Bedeutung auf die Unmöglichkeit der Darstellung Gottes bezieht.

10 Vgl. Wolf 1999, S. 158.

11 Im Wortlaut: "La simile pintura" [das ähnliche Bild] V. 6; "pinta come parete" [gemalt, wie Ihr (äußerlich) scheint] V.11; "bella, voi somigliante" [schön, Euch ähnlich] V. 21.

waren. Zwar können sie miteinander kombiniert werden, gehören jedoch nicht notwendig zusammen. So spielt bei der wahrscheinlich viel älteren Herzensraum-Metapher[12] das Abbild der/des Geliebten an sich keine explizite Rolle.

Vincenzo Moleta erklärt Giacomos Prägung des Motivs (wie in *Meravigliosamente*) mit dem intensiven Kontakt seines höfischen Umfeldes zur byzantinischen Kultur.[13] Einen Rekurs auf die byzantinische Bildertheologie, insbesondere auf deren Ikonenkonzept, suggerieren vor allem die letzten Zeilen der dritten Strophe der genannten Canzone, in denen die Tatsache, dass der Liebende die abwesende Geliebte dennoch vor sich zu sehen meint, mit dem wahren Glauben verglichen wird. Gemäß jener Bildertheologie übernimmt die Ikone gegenüber dem Original eine Stellvertreterfunktion. Aufgabe des Bildes ist es, über die Abwesenheit des Angebeteten hinweg zu trösten: Es ist Medium affektiver Vereinigung und Versprechen der Erlösung.[14] Diese Vorstellung überträgt Giacomo da Lentini in den höfisch-weltlichen Kontext seiner Dichtung. Während sein lyrischer Sprecher in der Canzone *Madonna dir vo voglio* an der Ähnlichkeit scheitert, gelingt ihm in *Meravigliosamente* die Abstraktionsleistung, vom lebenden Urbild eine sogenannte *figura* (V. 9) zu erschaffen, die als inneres Bild zwar äußerlich unsichtbar bleibt, jedoch offenbar den Ähnlichkeitsanspruch erfüllt.[15] Dieses Bild behandelt er in der Tat wie eine Ikone, die ihm *in absentia* des Urbildes Erlösung verspricht.[16]

Im letzten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts ist die sizilianische Metapher derart topisch, dass sie längst nicht mehr einer Ausführung des Vergleichs bedarf,

---

12 Das bereits in der Bibel nachweisbare und im mittelalterlichen Minnesang gebräuchliche metaphorische Sprechen vom Wohnen der/des Geliebten (sei es Gott oder Mensch) im Herzen eines Liebenden veranschaulicht das Phänomen der Liebe sowohl in theologischem Kontext als auch in der Liebesdichtung. Ausführlicher dazu vgl. Ohly 1977, S. 129-141. In der gewöhnlichsten Konstellation wohnt die Geliebte im Herzen des Mannes. Als Antwort auf die Frage, wie die Verinnerlichung vonstatten gegangen sein mag, stellt man sich die Aufnahme der Geliebten über das Auge vor. Obwohl in solchen Fällen das Sehen des Liebenden und der Anblick der Geliebten eine wichtige Rolle spielen, ist in den zahlreichen von Ohly genannten Beispielen nie explizit die Rede von einem 'Bild'. Giacomo da Lentini differenziert in einem Sonett, das die Aufnahme der *donna* in sein Herz infolge eines visuellen Eindrucks beschreibt, sorgfältig zwischen der *persona* und der *figura*: "così per gli occhi mi pass' a lo core/ no la persona, ma la sua figura." [so dringt mir durch die Augen ins Herz/ nicht die Person, sondern ihre Gestalt.] *Or come pote si gran donna entrare*, V. 11-12, in Lentini 1979, S. 291. Die in diesen Versen angedeutete Wahrnehmungstheorie und das Zusammenspiel von Augen und Herz gemäß der mittelalterlichen Physiologie skizziert Neumeister 1998, S. 324ff. Zur hierbei relevanten Phantasmalogie vgl. Agamben 1993.

13 Vgl. Moleta 1994, S. 77-95. Zur Geschichte des Motivs siehe auch Mancini 1988. – Der mehrere Jahrhunderte andauernde Einfluss griechischer Kultur in Sizilien sei hier nur aufgerufen. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts und somit zu jener Zeit, da sich in der bildenden Kunst die Wiedergeburt des Porträts anbahnte und sich das dichterische Bild eines ins Herz gemalten Bildes etablierte, ist infolge der Eroberung Konstantinopels (1204) eine neue Welle der Verbreitung des byzantinischen Erbes in Europa zu verzeichnen – zum Beispiel in Form von transportablen Kunstwerken wie Ikonen.

14 Vgl. Moleta 1994, S. 85, sowie Wolf 1999, S. 159f.

15 Zum Begriff der "Figura" vgl. Auerbach 1938.

16 Das verbreitete Motiv der "lontananza" – das auf die *amor de lonh*, die unerfüllte 'Fernliebe' in der provenzalischen Dichtung, zurückgeht –, legt nahe, dass die verinnerlichte *figura* überhaupt nur unter der Voraussetzung der Abwesenheit der Geliebten Erlösung verspricht.

sondern ein Partizip Perfekt wie "dipinto" ausreicht, um diesen aufzurufen. Motivation und Identität des Malers – in Frage kommen der Liebende selbst und Amor als personifizierte Liebe – werden dabei kaum präzisiert. Dies unternimmt Dante: Um das Konzept der *figura* für seine eigenen dichterischen Ziele nutzbar zu machen, modifiziert er die tradierte Metapher.[17] Deutlich wird das schon in den Canzonen *La dispietata mente, che pur mira* (L) sowie in *E' m'incresce di me sì duramente* (LXVII), die vor den in die *Vita Nuova* aufgenommenen Texten entstanden sind. Die betreffende Passage aus *La dispietata mente, che pur mira* lautet wie folgt:

[Q]uand'i' mi penso ben, donna, che vui	[W]enn ich mir vor Augen halte, dass Ihr
per man d'Amor là entro pinta sete:	durch die Hand Amors dort hinein gemalt wurdet:
così e voi dovete	auf diese Art, und deshalb müsst Ihr
vie maggiormente aver cura di lui;	Euch ganz besonders seiner annehmen;
ché que' da cui convien che 'l ben s'appari,	weil der, von dem das Gute kommt,
per l'imagine sua ne tien più cari.[18]	um seines Bildes Willen die am liebsten hat.[19]

Obgleich die mittlerweile ebenfalls geläufige Konstellation zwischen dem Liebenden, Amor als Maler und dem Bild der Dame fast unverändert reproduziert wird, lässt sich eine Neuerung in der Logik der Zusammenhänge feststellen, die einen Komplexitätszuwachs bedeutet: Das von Amor dem Liebenden ins Herz gemalte Bild der Dame soll diese verpflichten, sich dessen anzunehmen, der ihr Abbild in sich trägt. Die neue Funktion des Bildes wird über einen Vergleich der Beziehung zwischen Dame und Liebendem mit dem Verhältnis Gottes zu den Menschen hergeleitet. Die Analogie impliziert das ideale Verhalten der Dame. Deren Abbild hat nicht der Liebende selbst geschaffen, es entstand weder aus Selbstmitleid noch zu dem Zweck, der Dame seine Treue zu beweisen. Vielmehr war es die göttliche Liebe, die dieses Herz unter allen anderen auswählte als Empfänger für die Zuneigung der Dame.

Eine weitere Transformation erfährt der Topos in der Canzone *E' m'incresce di me sì duramente* (LXVII). Hier experimentiert der Dichter damit, das Bild lebendig werden zu lassen, so dass der Dame ein neuer Handlungsspielraum offen steht. Während das dem Liebenden ursprünglich ins Herz gemalte Bild bislang Trost spendete, macht es sich nun über des Sprechers Liebesleid lustig, mit dem Ziel, dessen weinende Seele aus dem Körper zu vertreiben. Obgleich das Bild der Dame, das sich nicht mehr im Herzen, sondern im Geist ("ne la mente", V. 44) befindet, nun schöner wirkt denn je, schlägt sich ihre Mitleidlosigkeit in ihrer Beschreibung nieder: zuvor "la bella figura" genannt, ist jetzt die Rede von "l'imagine di questa donna" (V. 43) und "occhi micidiali" (V. 49) [mörderischen Augen].

Nachdem im Hinblick auf den überlieferten Topos Identität und Motivation des malenden Dichters modifiziert wurden, ist eine Veränderung des Damenbilds fällig. In einer Dichtung wie Dantes *Vita Nuova*, die eine Dame lobt, die ihrerseits abweisend reagiert, rückt die ehemals trostspendende Funktion des Bildes in den Hinter-

---

17 Vgl. Moleta 1994, S. 90f.

18 *La dispietata mente, che pur mira* (L), V. 20-26, in Alighieri 1965, S. 97. Die Nummerierung der Texte bezieht sich auf deren Anordnung in den *Rime*.

19 Meine Übersetzung.

grund. Gleichzeitig tritt die Dame selbst aus dem verinnerlichten Bild (dem Sinnbild für die verheimlichte Liebe) in die äußere Handlung und gewinnt im Vergleich zu früher besungenen Frauen an Komplexität und Sichtbarkeit.

2. Das neue Bild der Dame: Dantes Beatrice in der *Vita Nuova*

Das neue Bild der Dame, verkörpert in Beatrice, entwächst dem Gesamtkonzept der *Vita Nuova*. Im zentralen Teil dieses Werkes gelangt der Dichter zu der Einsicht, er habe nun längst genug über sich selbst und seine Gefühle gesagt. Deshalb beschließt er, sich fortan einem Stoff zuzuwenden, der den Leser mehr erfreuen werde, und formuliert ein neues poetisches Programm:[20] Während er bislang sein ganzes Streben auf den Gruß der Herrin gerichtet habe, der Seligkeit versprach, ihm aber verweigert wurde und deshalb Anlass zur Klage gab, wolle er fortan versuchen, die Seligkeit im Lobpreis der Dame zu finden. Das bedeutet, seine Dichtung erhält nun einen bestimmten Zweck, wohingegen sie zuvor hauptsächlich Klage war: Eine derartige *intenzione utilitaria* steigert ihren Wert erheblich.[21] Sein Vorsatz lautet konkret, als Gegenstand ausschließlich das zu wählen, was seiner Herrin zum Lob gereichen könnte. Mit anderen Worten: Er zwingt sich zu größerer Konzentration und definiert seine Dichtung ausdrücklich als Lobdichtung. Diese thematisch definierte Gattung bildet den Rahmen für die Entstehung der ersten lyrischen Personenbeschreibungen und erweist sich als Fundort für Porträtgedichte.

Die Umsetzung des neuen poetischen Programms bereitet dem Dichter allerdings diverse Schwierigkeiten. Das erste Problem besteht darin, dass es sich nicht ziemt, von der Dame zu reden, es sei denn, so seine eigene Überlegung, er wende sich an andere Frauen als Mittlerinnen, ein Einfall, den er mit der Canzone *Donne ch' avete intelletto d'amore* (um 1285) in die Tat umsetzt.[22] Wer infolge langer Ankündigung nun mit einem Lobgedicht rechnet, das Beatrice detailliert unter die Lupe nimmt, wird erneut enttäuscht. Die erste Strophe erschöpft sich in der Ankündigung des Lobes, auf die sogleich wieder Bedenken folgen: Er werde sie nur ganz leise loben, aus Ehrfurcht und Sorge, unschicklich zu sein.[23] Erst in der vierten Strophe findet schließlich ihr Aussehen Erwähnung:

---

20 Der Metadiskurs in Form von Überlegungen des Dichters zum Gegenstand seiner Dichtung, der sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text zieht, tritt besonders konzentriert um die Textmitte auf. Aus dem Mund der Florentiner Damen, die als sein Publikum fungieren, stellt er sich selbst die Frage, weshalb er denn diese seine Herrin liebe, da er doch ihre Gegenwart nicht ertrage. Die Damen vermuten richtig, das Ziel einer solchen Liebe müsse wohl ein ganz neues sein. Seine Antwort gibt ihm die Gelegenheit, sein neues poetisches Programm zu verkünden. Vgl. *Vita Nuova*, XVII.

21 Vgl. den Kommentar von Fredi Chiapelli, *Vita Nuova*, XIX, S. 41.

22 Der Titel (bzw. der erste Vers) dieses Gedichts, das in der *Vita Nuova* eine zentrale Stellung einnimmt, apostrophiert die "Frauen, die etwas von der Liebe verstehen", zu denen Dante in Freundschaft spricht, um Rat und Trost zu finden. Vgl. *Vita Nuova*, XVIII.

23 Vgl. *Vita Nuova*, XIX.

Dice di lei Amor: "Cosa mortale	Von Ihr sagt Amor [die Liebe]: "Ein sterblich' Wesen
come esser pò sì adorna e sì pura?".	wie kann es so schön sein und so rein?"
45 Poi la reguarda, e fra se stesso giura	Er [sie] sieht sie an und schwört sich:
che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.	Gott wollte mit ihr etwas Neues schaffen.
Color di perle ha quasi, in forma quale	Von Perlenfarbe ist sie, in jener Form,
convene a donna aver, non for misura:	die Frauen besitzen, nicht ohne Maß:
ella è quanto de ben pò far natura;	sie ist das Perfekteste, was Natur schaffen kann;
50 per essemplo di lei bieltà si prova.	in ihrem Beispiel beweist sich die Schönheit.
De li occhi suoi, come ch'ella li mova,	Aus ihren Augen, wenn sie diese bewegt,
escono spirti d'amore inflammati,	entfliehn entflammte Liebesgeister,
che feron li occhi a qual che allor la guati,	die dem die Augen verletzen, der sie ansieht,
e passan sì che 'l cor ciascun retrova:	und die bis zum Herzen durchdringen:
55 voi le vedete Amor pinto nel viso,	ihr seht die Liebe ihr ins Gesicht gemalt,
là 've non pote alcun mirarla fiso.[24]	dort, wo niemand sie ansehen kann.[25]

In diesem Gedicht lässt sich nachvollziehen, wie das 'imaginäre innere Bild' in den Hintergrund tritt zugunsten einer vergleichsweise konkreteren Beschreibung weiblicher Schönheit, die sich in der physischen Erscheinung manifestiert. Bezeichnenderweise erhält die Beschriebene zeitgleich mit diesem Schritt einen Namen: Beatrice.[26] Ideale Schönheit ist nun verkörpert in einer namentlich identifizierbaren Figur, deren Identität über Dantes gesamte Dichtung hinweg konstant bleibt. Sogar Amor wundert sich über diese neue Dimension sterblicher Schönheit, die sichtbares Zeichen einer 'schönen Seele' ist.[27] So heißt es im ersten Beschreibungsversuch mit unmissverständlich metapoetischer Konnotation: Gott habe beabsichtigt, damit etwas Neues zu schaffen (V. 4). Im Frauenbild des *dolce stil nuovo* vereinigt sich das von der weltlichen Kultur geprägte Ideal sinnlicher Schönheit mit dem Ideal geistiger oder seelischer Schönheit. Diese Spiritualisierung des Schönheitsideals entspricht der Perspektive des Dichters, dessen Liebe eher vergeistigt als sinnlich ist. Demnach verschmilzt die neue Schönheit hier mit der neuen (stilnovistischen) Art, davon zu sprechen.

Vor Dante finden sich Ansätze lyrischer Personenbeschreibungen in höfischer Trobador-Dichtung. Jenes enkomiastische Frauenlob ist enumerativ gestaltet und basiert auf einer sehr beschränkten Auswahl von konventionellen Attributen.[28] Al-

---

24 *Donne ch' avete intelletto d'amore,* in Dante 1998, S. 43.

25 Meine Übersetzung.

26 Der textinterne Dante gibt ihr selbst diesen sprechenden Namen, der sie als diejenige ausweist, die Seligkeit vermittelt; aber, so schreibt er, auch andere bezeichneten sie so, da sie nicht wussten, wie man sie [sonst] nennen solle. In ihrer Exemplarität wird Beatrice mit Christus assoziiert, der sein Abbild mit vergleichbarer Beispielfunktion der Veronika hinterlassen hat, so dass Beatrice es betrachten kann, vgl. *Vita Nuova*, XL. Die Ähnlichkeit der Formulierung verweist auf die Ähnlichkeit der beiden Figuren – durch Beatrices Betrachten des Christusbildes wird diese Ähnlichkeit vertieft. Die Vorstellung des Abbild- oder Spiegelverhältnisses zwischen Beatrice und Christus wird in der *Commedia* voll entfaltet.

27 Im *dolce stil nuovo* wird die 'Schönheit' der Seele so sehr in den Vordergrund gerückt, dass dafür der Begriff 'Seelenadel' (*gentilezza del'anima*) geprägt wird. Beatrice erfüllt in *Donne ch'avete intelletto d'amore* die drei Bedingungen für Schönheit, die Thomas von Aquin aufstellt: *integritas*, *consonantia* und *claritas*.

28 Diese werden ausführlich besprochen bei Dragonetti 1960, S. 248-72.

lerdings sind echte *descriptiones superficiales* in der Lyrik selten und keineswegs so detailliert, wie es Matthieu de Vendôme in seiner Poetik vorschlägt und es im *roman* bisweilen verwirklicht wird.[29] Ähnliches gilt für die *descriptiones intrinsecae*, die kaum mehr als zwei bis drei Verse einnehmen, wohingegen man ausführlichere Wesensbeschreibungen in der religiösen und moralischen Literatur jener Zeit finden kann.

Betrachtet man Beatrice aus der Perspektive des Lesers, so besteht kein Zweifel am Faktum ihrer Schönheit, doch fraglich ist, ob man sie sich mithilfe der Angaben tatsächlich bildlich vorstellen kann. Man könnte ins Detail gehen und prüfen, ob vom 'perlenfarbenen' Teint der Haut (die Petrarca als 'elfenbeinfarben' bezeichnen wird) schon jemals zuvor die Rede war und warum ausgerechnet diese Information an erster Stelle steht, wohingegen weder das Haar noch ein so zentrales Gesichtselement wie der Mund Erwähnung finden. Einzige Ausnahme sind die Augen, die von Anfang an im Mittelpunkt des Schönheitslobs stehen. Dies steht durchaus im Einklang mit den Konventionen der Liebeslyrik jeder Zeit. Jedoch hebt Dante Beatrices Augen über die Grenzen der *Vita Nuova* hinweg in besonderem Maße hervor, weil er ihnen eine spezifische Funktion zuweist, die er erst in der *Commedia* vollends ausarbeitet. Als Medium der Kommunikation ersetzen sie den hier verschwiegenen Mund.[30] Wird dieser ausnahmsweise einmal aufgerufen, so nur als Synekdoche für die Worte, die er hervorbringt. Es sei vermerkt, dass das dezente Schweigen des Sprechers bezüglich der Lippen noch eine Weile andauern wird, denn erst die Petrarkisten nehmen dieses mit Sinnlichkeit assoziierte Gesichtsmerkmal in ihren Schönheitskatalog auf.

Dante führt Beatrice dem Leser in der nur acht Verse umfassenden Beschreibung nicht wirklich lebendig vor Augen. Es genügt nicht, die mangelnde Detailgenauigkeit in der Zeichnung ihres Gesichts und die fehlende Individualität ihrer Züge zu monieren, ohne die Gründe dafür zu reflektieren. Grundsätzlich ist zu bedenken, dass sich Dante in neues Terrain vorwagt: Wirkungsvolle, anschauliche Metaphern müssen erst entwickelt werden. Außerdem ist die Beschreibung Beatrices ihrer Funktion angepasst. So beendet der Sprecher die Skizze ihres Gesichts mit der zusammenfassenden Feststellung "voi le vedete Amor pinto nel viso" [Ihr seht ihr die Liebe ins Gesicht gemalt], die von einigen Interpreten als Kernsatz der Canzone aufgefasst wird.[31] Entschlüsselt besagt die Aussage, die Liebe habe in Beatrice ein Abbild ihrer selbst geschaffen.[32] Beatrices Gesicht ist als ein sprechendes konzipiert, das von Gottes Liebe zu den Menschen zeugt. Überblickt man sämtliche Auftritte Beatrices in der *Vita Nuova*, so fallen die Hinweise auf ihre jeweils unterschiedlich gefärbte Kleidung ins Auge: Die Charakterisierung der Figur erfolgt durch deren

---

29 Vgl. Vendôme 1958, § 38ff. und Baehr 1957, S. 238-52.

30 Vgl. dazu Kap. VI.6 meiner Studie.

31 *Donne ch'avete intelletto d'amore*, V. 55, in Dante 1998, S. 43. Vgl. dazu Moleta 1994 sowie Wolf 1999, S. 163f.

32 Vorbild dafür ist das *Acheiropoieton* bzw. die *Vera Ikon* als ein nicht von Menschenhand geschaffenes Bild, wie dasjenige Christi. Ein Blick in die letzten Kapitel der *Vita Nuova* sowie in die *Divina Commedia* lässt diesen Zusammenhang einleuchtend werden, der auf die *admiratio dei* am Ende der *Commedia* vorausweist. Im Übrigen entspricht die Konzeption des Bildes als *non manufactum* dem als selbsttätig beschriebenen Entstehungsprozess des Gedichts: "la mia lingua parlò come per se stessa mossa" [meine Zunge sprach wie von selbst bewegt] *Vita Nuova*, XIX.

Identifikation mit symbolträchtigen Farben. Insgesamt gilt, dass auf individuelle Details verzichtet wird, um die Verständlichkeit und Aussagekraft der Symbolik zu sichern.

Obwohl das Gesicht aufgerufen wird, darf man sich also nicht darüber hinwegtäuschen lassen, dass eine *Beschreibung* ausbleibt. Benannt und umkreist wird vielmehr ein (fast) leeres – weil unbeschreibbares? – Zentrum. Dennoch bewirkt der Aufruf des Gesichts, dass es unsichtbar präsent ist. Die Tatsache, dass die Liebe nicht mehr nur im Herzen, sondern auch im Gesicht sichtbar ist, bedeutet eine erhebliche Bedeutungssteigerung desselben.

Noch weniger als über Beatrices Gesicht erfährt der Leser über ihren Körper, den Dante beinahe komplett ausblendet, ganz wie es die Konvention vorschreibt. In Kapitel III heißt es jedoch, ihm schien, als sähe er eine nackte schlafende Person: "Mi parea vedere una persona dormire nuda" – nackt bis auf ein blutrotes Tuch, in das sie lose eingehüllt war.[33] Dante berichtet von einem Traum oder einer Vision, die als hermeneutische Herausforderung Anlass zu Spekulationen gibt.[34] Man erinnere sich an seinen Vorsatz, Beatrice auf eine Weise zu beschreiben, wie noch nie über eine Frau geschrieben worden war. Beatrices Status als 'Frau' wird viel diskutiert: Während einige Stimmen behaupten, sie sei alles andere, nur keine 'Frau' – sondern Engel, Allegorie der Theologie, Personifizierung der göttlichen Liebe – wird ihre Weiblichkeit in besagter Vision kaum verhüllt. Der Hinweis auf ihre Nacktheit mit dem augenfälligen Signalwort "nuda" bestätigt ihre Körperlichkeit. Dantes Vision ist so spektakulär, weil Beatrice ansonsten immer bekleidet auftritt und der Kleidung viel mehr Aufmerksamkeit zuteil wird als ihrem darunter verborgenen Körper.[35] Ihr einmaliges kleiderloses Erscheinen ent- und verhüllt gleichermaßen ihr wahres Wesen. Während das Tuch den Blick auf sie zensiert, erlaubt es dennoch die Vergewisserung, dass es diesen weiblichen Körper gibt, der sich dem Betrachter mit Ende der Vision endgültig entzieht und wieder in seiner Unsichtbarkeit verschwindet. Nie wieder wird ihm der textinterne Dante so nahe sein, nicht einmal im Paradies der *Divina Commedia*, denn die *Vita Nuova* endet mit der Einsicht, Beatrice nicht im rechten Licht dargestellt zu haben, und dem Gelöbnis, fortan 'angemessener' ("più degnamente")[36] von ihr zu schreiben. Durch diesen kurzen Moment der Enthüllung von Beatrices Körperlichkeit unterscheidet sich Dantes Bild der Dame von den Frauenbildern der Lyriker vor Dante sowie von Petrarcas Laura.

---

33 *Vita Nuova* III, in Dante 1998, S. 22. Das (blut-)rote Tuch ("drappo sanguigno") zielt auf die Assoziationen Beatrices mit Christus, der in ein blutrotes Tuch gehüllt ist, als er seinen Jüngern erscheint (vgl. *Offenbarung* 19,13).

34 Es ist schwierig, zwischen Dantes vorgeblich tatsächlicher Wahrnehmung Beatrices und seinen Visionen, Träumen und Halluzinationen zu unterscheiden, zumal Status und Wirklichkeitscharakter der Figur nicht eindeutig zu bestimmen sind. Auch in seinem Bericht von der Begegnung mit ihr in den Straßen von Florenz nimmt er sie wie eine 'Erscheinung' wahr. Ausführlicher zum Verhältnis von Realität und Imagination vgl. Hollander 1974, S. 1-18; sowie Harrison 1994, S. 21-35.

35 Die Fokussierung ihrer Kleidung trifft die Formulierung "she appears above all *as* her dress" besonders gut. Siehe Harrison 1994, S. 26.

36 Siehe *Vita Nuova*, XLII. Der Begriff der 'Angemessenheit' verweist auf das *decorum*, das die Möglichkeiten der literarischen Themen und Darstellungsweisen vorgibt.

In einem unmittelbar auf die Canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* folgenden Prosatext präsentiert der Dichter eine dem Gedicht zugrundeliegende inhaltliche Gliederung (*divisione*), die seine rhetorische Strategie enthüllt. Zunächst unterteilt er den Text über Beatrice in zwei Teile, deren einer wiedergibt, wie man im Himmel über sie urteilt, während der andere ihre Wirkung auf Erden darlegt. Letzterer setzt sich aus dem Lob ihrer Tugenden oder ihres so genannten Seelenadels ("nobilitade de la sua anima") sowie dem darauffolgenden oben zitierten Lob ihrer körperlichen Schönheit ("nobilitade del suo corpo") zusammen.[37] Dieses wiederum zeugt von folgendem Aufbauprinzip: Zuerst wird die Schönheit ihrer gesamten Erscheinung festgestellt (V.1-8), dann geht der Sprecher ins Detail und fokussiert die Augen (V.9-10), die er im Kommentar als Prinzip der Liebe ("principio d'amore") bezeichnet. Im Anschluss daran spricht er vom Mund – ohne diesen im Gedicht explizit zu benennen –, der Ziel der Liebe sei ("la bocca, la quale è fine d'amore"); allerdings, so beeilt er sich klarzustellen, nicht aus lasterhaften Gründen, sondern weil aus ihm der seligmachende Gruß kommt. Dantes Zweigliederung auf zweiter Ebene in die Darstellung von innerem Wesen einerseits und äußerer Erscheinung andererseits entspricht im Wesentlichen der Zweiteilung antiker Personenbeschreibungen in *descriptio intrinseca* und *descriptio superficialis*.

Unter den Gedichten der *Vita Nuova* ist *Donne ch' avete intelletto d'amore* dasjenige, welches aufgrund seiner Intention sowie seiner deskriptiven Ausführung am nächsten an ein 'lyrisches Porträt' heranreicht. Mit der neuen Fokussierung des Gesichts macht es einen augenfälligen Schritt in Richtung auf das 'Porträtgedicht' – obgleich die Figurenbeschreibung nicht alleiniges Thema ist. Unzutreffend ist diese Bezeichnung jedoch dann, wenn man das Porträt als Abbildung einer realen historischen Person definiert, denn der Realitätsgehalt der Figur Beatrice ist äußerst problematisch. Dante sieht Beatrice im Verlauf seiner Dichtung zuerst als schöne, unerreichbare Dame, dann als gottgesandte Christusfigur und zuletzt als liebende Frau, die ihm von der Jungfrau Maria geschickt wurde, um seine Seele (und seine Dichtung) zu retten. Von den Kommentatoren der *Vita Nuova* wird Beatrice zum einen als allegorische Figur verstanden, zum anderen zugleich als reale historische Person identifiziert, nämlich als die Florentinerin Beatrice Portinari, Tochter des Folco Portinari, die in denselben sozialen Kreisen verkehrte wie Dante.[38] Es ist jedoch schwierig, die allegorische Beatrice, die als solche ausgesprochen konstruiert ist, mit der realhistorischen Vorlage in Einklang zu bringen. Interessanter als die Frage, inwiefern sich Dante bei der Schöpfung seiner Beatrice an einer realen Person orientiert, ist diejenige nach seiner Transformation der von ihm berücksichtigten Prätexte bzw. Modelle. Die Identifikation einer weiblichen Figur mit der Theologie entspricht durchaus einer Konvention, biblische Frauen als Symbolfiguren der Kirche zu ver-

---

37 Vgl. *Vita Nuova*, XIX. Das Ordnungsprinzip dieser Beschreibung bespricht Dante noch einmal in seinem *Convivio*, III, V, I.

38 Die Identifikation der Figur mit Beatrice Portinari geht auf den ersten Dante-Kommentator Giovanni Boccaccio zurück, der in seiner *Vita di Dante* (1833, S. 17f.) von einer Begegnung des Dichters mit besagter Florentinerin erzählt. Vgl. dazu die scharfe Kritik von Stange (1959, S. 11f.) an diesem "unglücklichen romanhaften Einfall Boccaccios", der zu Fehlinterpretationen der gesamten *Vita Nuova* führt, sowie seine plausiblen Argumente gegen das Verständnis Beatrices als reale historische Person (S. 23ff.), die mitunter in der *Vita Nuova* selbst verankert sind.

stehen. Außergewöhnlich und neu ist allerdings die Wahl einer für Dante zeitgenössischen und überdies weltlichen Person für eine solche Rolle.[39] Im Rahmen der *Vita Nuova* und der *Divina Commedia* suggeriert Dante, dass er Beatrice als reale Frau verstanden wissen will: Aber welche Bedeutung hat eine solche Äußerung, wenn sie auf der Ebene der 'Fiktion' geäußert wird? Die einzige Lösung für dieses Dilemma scheint die Auffassung anzubieten, dass die Konzeption Beatrices als Allegorie deren historische 'Realität' nicht unbedingt in Frage stellen muss. Tatsächlich, so würde Auerbach argumentieren, verlangt die mittelalterliche Exegese sogar den Wirklichkeitsbezug einer *figura*.[40] Aus der Verschränkung von Allegorisierung und Referenzialität resultiert ein Sonderfall des 'Porträts', denn eigentlich widerspricht jegliche Personifizierung dem (erst später entwickelten) Konzept des Individualporträts. Die Fokussierung der Person als solcher scheitert an der ihr zugedachten Funktion.

Immer wieder stellt der Dichter der *Vita Nuova* fest, er habe bislang in unzureichender Weise von Beatrice gesprochen. Letzten Endes wird deutlich, dass er nicht die konkrete Beschreibung Beatrices in den Vordergrund stellt, sondern ein anderes Ziel verfolgt: nämlich die ihr zugedachte Rolle zu bestimmen. So ist zu erklären, dass er ihre Wirkung auf ihn fokussiert, das heißt, er wechselt vom direkten Beschreibungsmodus zum indirekten.[41] Die Verschiebung auf die Wirkung des Unbeschreibbaren ist nicht nur für Beatrices Äußeres, sondern ebenso für ihr Wesen festzustellen, das Tugendhaftigkeit ausstrahlt und dazu anleitet.[42] Dies, so schreibt er an einer Stelle, lasse sich nicht in der gedrängten Form des Sonetts kommunizieren,[43] weshalb er bisweilen die Canzonenform wählt – gleichwohl ist das Sonett die meistgebrauchte Form in der *Vita Nuova*.

Dantes Öffnung einer 'egozentrischen' Liebeslyrik auf das Gegenüber durch die Neudefinition der Liebeslyrik als Lobdichtung stellt einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des lyrischen Porträts dar. Die von ihm reformierte epideiktische Lyrik wird in der petrarkistischen und enkomiastischen Renaissancelyrik Höhepunkte erleben. Mit ihrer häufigen Verwendung des Sonetts geben er und die anderen Stilnovisten außerdem den formalen Rahmen vor, innerhalb dessen von Petrarca und den Petrarkisten neue Techniken des Porträtierens entwickelt werden, von denen die Folgekapitel der vorliegenden Studie handeln.

---

39 Vgl. Ferrante 2000, S. 92ff.

40 Vgl. Auerbach 1938, S. 436-489.

41 Kritik gegenüber diesem indirekten Beschreibungsmodus äußert Stange: "Was der Erscheinung Beatrices an persönlicher Lebendigkeit fehlt, wird ersetzt durch die überschwängliche Übersteigerung der Empfindsamkeit des Dichters." Vgl. Stange 1959, S. 14.

42 Vgl. *Vita Nuova*, XIX, 18 ("vertudi effective che de la sua anima procedano").

43 Vgl. *Vita Nuova*, XXVII. Besagte Äußerung ist ein wichtiges Beispiel für Dantes Formreflexion.

3. *La vide, e la ritrasse in carte* – Martinis Laura-Porträt in Petrarcas *ritratto*-Gedichten

In zwei Sonetten des 366 Gedichte umfassenden *Canzoniere* Petrarcas ist von einem Porträt Lauras die Rede, das der Maler Simone Martini[44] angefertigt haben soll. Aufgrund ihrer Thematik sind die beiden um 1336 entstandenen Texte innerhalb der Sammlung singulär:[45]

LXXVII

Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, von vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, e la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove la membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gielo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.

Wenn anzuschauen Polyklet wetteifern würde
mit den anderen, die für jene Kunst berühmt waren,
in tausend Jahren, sähen sie nicht den kleinsten Teil
der Schönheit, die mein Herz erobert hat.
Doch sicher, mein Simon war im Paradies
(aus dem die edle Dame kommt),
dort sah er sie und porträtierte sie auf Papier,
um hier unten das schöne Gesicht zu beweisen.
Das Werk war sicher eines jener, die im Himmel
man sich vorstellt, nicht hier unter uns,
wo der Leib die Seele verschleiert.
Liebenswürdigkeit schuf das, was er nicht mehr konnte
als er [wieder] herabstieg, Hitze und Eiseskälte erfuhr
und seine Augen nur mehr Sterbliche[s] sahen.

LXXVIII

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,

Als Simon der große Einfall ereilte,
der in meinem Namen ihm den Stift[46] in die Hand legte,
wenn er da dem edlen Werk
mit der Gestalt Stimme und Geist gegeben hätte,

---

44 Der Sieneser Maler Simone Martini (ca. 1280-1344) war ab 1335 in Avignon tätig, wo auch Petrarca einige Jahre verbrachte. Der Dichter erwähnt den Maler in einem Brief ca. 1342 (vgl. *Familiares* V, 17). Er verweist auf die Zusammenarbeit an der Titelseite des Vergilkodex. Vgl. dazu Miller 1988, S. 62-96. Von Martini sind religiöse Darstellungen, jedoch keine autonomen Porträts erhalten, obgleich einige seiner adligen Stifterfiguren individuelle Züge besitzen. In einem seiner Heiligenbilder von 1317 erscheint die wahrscheinlich erste individualisierte Herrscherfigur. Allerdings ist der Monarch, der im Bild als Stifter des Gemäldes auftritt, durch die verklärende Darstellung des Hl. Ludwig von Toulouse, dessen Name bezeichnenderweise der Bildtitel ist, aus dem Zentrum in die Ecke verdrängt – obwohl er sich den Eintritt ins Bild teuer erkaufen musste. Der von seinem Bruder, dem heiliggesprochenen Bischof, zum König von Neapel gekrönte Robert von Anjou bedurfte noch der legitimierenden Anwesenheit des Heiligen. Vgl. Beyer 2000, S. 23, sowie Baader 1999, S. 180. Angesichts der Tatsache, dass Martini vermutlich keine Individualbildnisse bürgerlicher Damen angefertigt hat, ist es bemerkenswert, dass Petrarca ihm in seinem Gedicht diesen Auftrag erteilt – was aber im Einklang mit seiner Überhöhung Lauras steht.

45 Meine Übersetzungen.

46 In verschiedenen Übersetzungen unterschiedlich übersetzt als Stift oder Pinsel, je nachdem, ob der Übersetzer an eine Zeichnung oder ein Gemälde denkt.

di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.
Ma poi ch'i' vengo a ragionar co lei
benignamente assai par che m'ascolte,
se riponder savesse a' detti miei.
Pigmalion, quanto lodar ti dei
de l'imagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch' i' sol una vorrei.

entrisse es meiner Brust viele Seufzer,
die mir verderben, was andere hoch schätzen:
doch sieht sie aus, als zeige sie sich gnädig,
verspricht dem Anschein nach mir Frieden.
Doch wenn ich mit ihr rede,
scheint es gütigerweise, als höre sie mir zu,
als wüsste sie meinen Worten zu antworten.
Pygmalion, wie sehr musst du dich freuen
über dein Bild, wenn dieses tausendmal
dir gab, was ich nur ein einziges Mal begehre.

Inwiefern die hier suggerierte Existenz dieser Porträts und ihre Anfertigung von Hand des Malers Simone Martini der historischen Realität entsprechen, scheint fraglich, sobald man aus dem zweiten Quartett des Gedichts LXXVII erfährt, dass die besagte Zeichnung oder das Gemälde während eines Ausflugs des Malers in den Himmel entstanden sein soll, wo er der überirdischen Schönheit begegnet. Mit anderen Worten: Die Bezugnahme auf einen namentlich als reale historische Person identifizierbaren Künstler, die man als Indiz für eine ebenso reale Existenz des Porträts nehmen könnte, ist in eine fiktive Entstehungsgeschichte des Bildes eingebunden, welche die Wirklichkeitsreferenz wiederum in Frage stellt.

Die Lokalisierung der Entstehung des Porträts im Himmel ist jedoch signifikant, weil sie Aufschluss über Petrarcas Bildniskonzept gibt (vgl. das erste Terzett bzw. V. 9-11 des Sonetts LXXVII). Wie soll man sich das Bildnis vorstellen, das allenfalls *um*schrieben, aber nicht *be*schrieben wird?[47] Die Antwort lautet, dass es weniger als anschauliches Bildnis einer physischen Erscheinung visuell zu imaginieren, sondern als abstraktes Konzept überirdischer und daher unvorstellbarer seelischer Schönheit zu denken ist. Im Sinne der platonischen Lehre stellt Petrarca die Verbindung zwischen göttlichem Urbild und menschlichem Abbild her. Damit erklärt er die Schönheit Lauras und legitimiert ihre dichterische Darstellung. Der Maler Simone Martini musste erst ins himmlische Paradies reisen, um dort Lauras göttliches Urbild zu betrachten, damit er das menschliche Abbild auf Erden begreifen und darstellen kann.[48] Petrarca sieht in Lauras Bildnis nur vordergründig die Wiedergabe realer, irdischer Schönheit: tatsächlich begreift er es als Abbild idealer Schönheit.[49]

---

47 Die Tatsache, dass das Bildnis zwar Thema des Gedichts ist, aber nicht beschrieben wird, ist von wesentlicher Bedeutung und wurde in Baaders ansonsten erhellendem Kommentar verkannt, vgl. Baader 1999, S. 179.

48 Die im Gegensatz dazu auf der Erde herrschenden Zustände Hitze und Kälte (LXXVII, V. 13) stehen hier für irdische Sinneserfahrungen; solange er diesen ausgesetzt ist, kann er das wahre Wesen Lauras nicht wahrnehmen. – Baader 1999 erinnert an die im 14. Jahrhundert verbreitete, nicht zuletzt von Dante geprägte Vorstellung, die Seele könne sich in besonderen Situationen schon vor dem Tod kurzzeitig vom Körper lösen. Der Aufstieg in den Himmel ist mit einem Erkenntnisgewinn verbunden, der üblicherweise dem Dichter gewährt ist. Dass Petrarca dies auf den Maler überträgt, findet Baader bedeutsam: "Wenn er dies gerade in jener Gattung [Porträtmalerei] tut, der die Beziehung zu Phantasie und höherem Erkenntnisvermögen abgesprochen wird, so ist dies für die Geschichte der Gattung sicherlich bemerkenswert." S. 182.

49 Vgl. dazu auch Albrecht-Bott 1976, S. 105.

Aus den beiden Gedichten geht hervor, dass das Porträtieren (*ritrarre*) mit dem Ziel der naturgetreuen Abbildung eines Menschen zur Entstehungszeit des Gedichts eine, wenngleich noch sehr neue, doch schon bekannte künstlerische Praxis und für Petrarca ein geläufiger Begriff waren, was durchaus nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann.[50] Im Hinblick auf Bildnisart und -form legt die Ergänzung, "La ritrasse in carte" (LXXVII, V. 7), die das Material des Mediums benennt, die Vermutungen nahe, dass der Dichter an eine Zeichnung in einem kleinen Format, wahrscheinlich an eine Miniatur oder Handzeichnung (auf farbigem Papier) denkt: Denn zum einen wurden für größere Bilder zu jener Zeit Holztafeln oder Leinwand bevorzugt, zum anderen erscheinen in der ersten Hälfte des Trecento selbst Fürsten bislang nur als Nebenfiguren oder Stifter auf großformatigen Bildtafeln. Das uns bekannte großformatige Porträt gab es damals noch nicht.[51]

Darüber hinaus weisen die Verse Petrarca als einen der ersten Kritiker des figurativen Porträts aus, der offenbar nicht daran glaubt, dass der Bildkünstler auf Erden (ohne überirdische Unterstützung) das Wesen einer Person durch ihre äußere Gestalt zum einen erkennen und zum anderen in einer Ab- oder Nachbildung sichtbar machen könne. Widersprüchlich ist, dass er in dieser Argumentation äußere Gestalt und inneres Wesen strikt voneinander trennt – und doch prinzipiell von einem Zusammenhang beider Aspekte der Person ausgeht, indem er die äußere Schönheit auf die innere zurückführt. In Laura löst sich nämlich der konfliktreiche Gegensatz zwischen äußerem und innerem Menschen in Harmonie auf, denn sie ist gleichermaßen durch körperliche und geistige Schönheit definiert.

Bereits in den ersten Versen des Sonetts LXXVII behauptet der Dichter, dass sogar der berühmte Polyklet an der Darstellung solcher Schönheit gescheitert wäre, hätte er ihm den Porträt-Auftrag erteilt. Was auf den ersten Blick eine Variante des Unsagbarkeitstopos zu sein scheint, der vermutlich damit enden würde, dass auch der Dichter selbst zwangsläufig daran scheitern muss und dafür nicht verurteilt werden sollte, da es nicht einmal einem der größten Namen der bildenden Kunst gelingen konnte, entpuppt sich als Einleitung eines Wettstreits zwischen verschiedenen Kunstformen sowie zwischen verschiedenen Zeitaltern, der einige Jahrhunderte später routiniert als *paragone* bezeichnet wird: Aus diesem zieht sich der Dichter selbst jedoch zunächst geschickt zurück und überlässt das Feld den anderen, Polyklet und Simone Martini, deren Leistung er in der Rolle des Schiedsrichters vergleicht. Dass Petrarca seinen Zeitgenossen (und schließlich auch sich selbst) ausgerechnet an Polyklet misst, den man heute nicht selbstverständlich mit der Porträtkunst assoziiert, liegt zum einen an dessen Prominenz, zum anderen darin, dass er eine andere Kunstform vertritt. Versteht man die beiden Künstler als Repräsentanten der Bildhauerei einerseits und der Malerei oder Zeichnung andererseits, und berücksichtigt man zudem, dass Petrarca in diesem konkreten Fall seinen Zeitgenossen gegenüber dem Künstler aus der Antike für überlegen hält und sich somit auf die Seite der Malerei schlägt, so wird klar, dass seine Skepsis sich nicht auf die bildende Kunst insgesamt bezieht, sondern vielmehr eine differenziertere Medienkritik

---

50 Zum Kunstverständnis Petrarcas und seiner Zeitgenossen vgl. Baxandall, 1971, S. 51ff; sowie Bettini 1984, S. 221-267.

51 Vgl. Beyer 2002, S. 30.

ist. Interpretiert man die Rekurrenz auf Polyklet als gezielte und ausschließliche Referenz auf die Bildhauerei, so traut der Dichter offenbar nur der Skulptur nicht zu, die Seele des dargestellten Menschen wiederzugeben, wohl aber der Malerei und Zeichnung: Denn deren 'Körperlosigkeit' erachtet er angesichts des Vorhabens als Vorteil. Die Skulptur, die dem wirklichen Menschenkörper ähnlicher sieht – tatsächlich ist es nur eine Frage der Dimensionalität –, scheitert an eben dieser Körperlichkeit, weil diese in Petrarcas Augen notgedrungen die Seele verschleiert (LXXVII, V. 11).[52] So urteilt der Dichter über die Möglichkeiten dieser Medien, den Menschen – wohlgemerkt in seiner Essenz – abzubilden, ohne dabei explizit die Dichtung mit einzubeziehen. Aus der negativen Evaluation der Möglichkeiten des antiken Bildhauers Polyklet, der sich besonders auf die Darstellung menschlicher Schönheit verstand, aber der überirdischen nicht gewachsen war, gewinnt der Dichter seine Motivation für den Versuch verbaler Laura-Porträts. Petrarca nimmt implizit an diesem Wettstreit teil, indem er zahlreiche Ansichten Lauras entwirft.

Ein weiteres Motiv für den *paragone* mit einem antiken Künstler und eine Begründung für die Herabsetzung Polyklets gegenüber dem Zeitgenossen mag in der Opposition von Heiden- und Christentum liegen: Der *Clou* der erreichten Überbietung in der Laura-Darstellung liegt darin, dass Polyklet bestenfalls irdische körperliche Schönheit, Martini und Petrarca jedoch dank der ihnen durch ihren Glauben zuteil werdenden himmlischen Gnade wahre, seelische Schönheit wiedergeben können. Dass allerdings auch der Malerei gewisse Grenzen gesetzt sind, betont der Dichter in Sonett LXXVIII, wo er die Fähigkeiten Martinis relativiert, weil dieser dem Porträt weder Stimme noch Leben verliehen habe, wie dies Pygmalion laut Mythos gelungen sei.[53]

Während der Dichter im ersten Sonett (LXXVII) den Maler für sein Porträt noch enthusiastisch lobt, schlägt seine persönliche Beziehung zum Bildnis im zweiten Sonett (LXXVIII) von Befriedigung in unerfüllbares Begehren um, das durch die Spannung zwischen scheinbarer Präsenz und tatsächlicher Absenz entsteht. Petrarca schildert in den beiden Gedichten zwei sehr verschiedene mögliche Funktionen des Porträts, die aus der jeweiligen binnenpragmatischen Sprechsituation zu erklären sind. In Sonett LXXVII wird der Zweck des Porträtierens direkt genannt: "per far fede qua giù del suo bel viso" (V. 8) [Um hier unten das schöne Gesicht zu beweisen]. Das Abbild soll als Existenznachweis Lauras und Beglaubigung ihrer Schönheit sowie als Beweis der dantesken Himmelsreise des Porträtisten dienen. Der Anspruch, Existenz und äußere Erscheinung zu belegen, prägt tatsächlich zahlreiche Bildnisse jener Zeit. In Sonett LXXVIII wird das Porträt eindeutig als eine Auftragsarbeit ausgewiesen, und zwar sogar im doppelten Sinn, denn dem Maler wird von einer höheren Macht "im Namen Petrarcas" eingegeben, ein Bild der Dame anzufertigen, vermutlich weil dieses vom Dichter dringend benötigt wird. Das hier eingeführte Auftragsmotiv – der Dichter beauftragt den Maler mit einem Porträt, das er anschließend beschreibt, oder: der Dichter wird selbst beauftragt, ein Porträt zu verfassen –, wird von späteren petrarkistischen Porträtdichtern aufgegriffen und modifiziert. Die Frage, wozu der Dichter in manchen Fällen notwendiger-

52 Ausführlicher zu Petrarcas Verhältnis zu Malerei und Skulptur vgl. Seiler 1997, S. 299-324.

53 Zu Petrarcas Deutung des Pygmalion-Mythos vgl. Kablitz 1997.

weise den Maler braucht, wird noch zu erörtern sein. Zunächst hat das Porträt die Funktion, die Abwesende, die dem Liebenden einige Male den Gruß verweigert hat und ihm dadurch Liebesleid verursachte, zu vergegenwärtigen. Eine solche Vertretungs- und Substitutionsfunktion spielt schon in den frühesten Darstellungen des Menschen eine wichtige Rolle und prägt das neuzeitliche Bildnis. Dabei kann die Beziehung zwischen Betrachter und Bild weit über eine relativ passive Form der Zurkenntnisnahme der Existenz und der scheinbaren, aber illusionären Anwesenheit des Abgebildeten hinausgehen.[54] Der Liebende kann sie im Besitz ihres Abbilds ungestört betrachten, ohne dabei Abweisung zu erfahren (vgl. LXXVIII, V. 7-8). Das stumme, unbewegliche Bild verwehrt sich nicht gegen die Interpretationen des Liebenden, der daraus das 'liest', was ihm Linderung im Liebesschmerz verspricht. So baut der Betrachter eine innigere Beziehung zum Abbild auf – er spricht zu ihr, sie erhört ihn –, als es die Realität erlaubt. Dies bedeutet jedoch nicht die Erfüllung seiner Sehnsüchte, denn das Bild bleibt stumm, auch wenn er aus ihrem Gesicht, insbesondere aus dem Blick, Freundlichkeit oder Mitleid zu lesen meint. Echte Kommunikation findet nicht statt: Der versuchte Dialog mit dem Bild scheitert, wie es aufgrund der Konvention zu erwarten war, und begründet den Neid auf Pygmalions (vermeintliches) Glück.[55] Bedeutsamer als seine Erfüllung ist jedoch der Wunsch selbst: Indem sich Petrarca von anderen Betrachtern von Porträts distanziert, denen der Anblick körperlicher Schönheit genügt, und explizit Lauras Wort begehrt, setzt er die Malerei als Vermittlerin seelisch-geistiger Schönheit gegenüber seiner Dichtung herab, die Lauras Worte problemlos wiedergeben und damit Seele und Geist Ausdruck verschaffen könnte.[56]

Unter den Funktionen, die Petrarca dem Porträt in den beiden Gedichten zuweist, spielt die *memoria* keine Rolle: Das Porträt als materielle Fixierung der äußeren Gestalt Lauras muss keinen wesentlichen Beitrag zur Erinnerung leisten, denn der Liebende trägt ihr ideelles Bild bekanntlich im Herzen. Ihr Andenken sichert er stattdessen selbst verbal mit seiner Dichtung. Die Memorialfunktion, die von der Hoffnung des Menschen auf einen Sieg über die Zeit zeugt, gilt als ursprünglichste Funktion des Bildnisses, dessen Entwicklung letztlich auf die der Grabplastik zurückgeführt werden kann.[57] Petrarca jedoch traut der Dauerhaftigkeit der Sprache in ihrer schriftlichen Überlieferung weitaus mehr als jener bildender Kunst: "Flüchtig

---

54 So sind Verunstaltungen der Abbilder von Personen, die als Feinde angesehen werden, kulturübergreifende und überzeitliche Handlungen, die oftmals rituellen Charakter besitzen. Die Substitution kann bis zur *executio in effigie* ('Strafe am Bildnis') gehen – etwa der Hinrichtung der Bildnisse von nicht fassbaren Verbrechern anstelle der realen Personen. Vgl. Schneider 1992, S. 26.

55 Es sei daran erinnert, dass Ovids Pygmalion zwar mit seiner lebendig gewordenen Statue glücklich wird, jedoch sein Sohn als Strafe für das Handeln des Vaters ein schreckliches Schicksal erleiden muss. Die Schuld des Künstlers liegt in seiner hochmütigen Ablehnung menschlicher Frauen und seiner allzu großen Verliebtheit in das selbstgeschaffene Werk, die eine Form von Selbstverliebtheit ist. Vgl. Ovid 1992, X, 244-297.

56 Dass er im *Canzoniere* dennoch darauf verzichtet, Laura sprechen zu lassen, hat andere Gründe, die nicht in der Spezifik des Mediums liegen. Die Klage über das stumme, leblose Bild wird topisch in den ekphrastischen Porträtgedichten der Folgezeit.

57 Vgl. Schneider 1992, S. 28.

ist die Erinnerung der Menschen, die Bilder zerfließen, die Statuen verfallen. Unter den Erfindungen des Menschen gibt es nichts Beständigeres als die Literatur."[58]

Diese Überzeugung spiegelt sich in der Tatsache, dass das Porträt der Bildkunst ansonsten im *Canzoniere* keine besondere Rolle spielt: Es findet sich in keinem anderen der 366 Gedichte ein weiterer Verweis auf das besagte Porträtgemälde von Martini. Im Hinblick auf das narrative Ereignissubstrat des *Canzoniere*, das die Liebeshandlung generiert, kommt den beiden besprochenen Gedichten keine herausragende Bedeutung zu, da sie zwar die emotionale Verfasstheit des Liebenden andeuten, doch keine Ereignisse thematisieren, aus denen sich der Handlungsfortgang konstituiert.[59] Im Gegensatz zu späteren Gedichten über Porträtgemälde, wie etwa diejenigen Tassos, benutzt Petrarcas liebender Sprecher die Sonette weder als Rahmen für exzessive Komplimente an die Dame noch stellt er sie in den Dienst seiner Bitte um Erhörung seiner Liebe.

Für die Geschichte der Porträtmalerei jedoch sind die Sonette von besonderem Wert, weil sie zu den frühesten neuzeitlichen Stellungnahmen zum Bildnis allgemein zählen. Folglich interpretieren Kunstwissenschaftler diese lyrischen Texte als Belege für den seinerzeit aufkommenden Diskurs über das im Entstehen begriffene Porträtgenre.[60] Die Spätfolgen der Sonette äußern sich im Rahmen der Petrarca-Verehrung und der Ausbreitung des Petrarkismus in verschiedenen Vermutungen über die Existenz dieser oder anderer Porträtgemälde Lauras bis hin zur Legendenbildung über die Entstehung derselben. Letztlich lässt sich heute nicht mehr beantworten, ob es dieses dem Maler Simone Martini 'angedichtete' Porträt wirklich gab oder ob es sich dabei um eine Fiktion handelt. Die Antwort steht eng im Zusammenhang mit der Streitfrage bezüglich der realen Existenz Lauras und mag deshalb lauten, dass es möglicherweise ein Porträt gegeben haben könnte, das Petrarca bei Martini in Auftrag gab, dieses jedoch heute nicht mehr existiert oder nicht identifiziert werden kann.[61]

Abgesehen von diesem einen in der Dichtung thematisierten Porträt des Simone Martini stellt sich ferner die Frage, ob es von anderen Malern angefertigte Bildnisse

---

58 Dt. zitiert nach Neumann 1998, S. 135 (ursprünglich in: *Familiares* VII, 15,10, Bd. II, S. 130).

59 In der Sekundärliteratur finden die Sonette LXXVII und LXXVIII zwar vereinzelt Erwähnung, zum einen, weil ein dergestaltiges Porträt-Motiv zu Petrarcas Zeiten noch sehr selten ist, zum anderen wegen der im *Canzoniere* ebenso außergewöhnlichen namentlichen Bezugnahme auf eine historische Person, Simone Martini. (Es ist durchaus bemerkenswert, dass die Nennung einer historischen Person gerade im Zusammenhang mit dem Porträt-Motiv auftritt!) Die *ritratto*-Sonette zählen jedoch nicht zum Kreis der vielfach interpretierten Sonette, die den Schönheitskatalog etablieren oder die antinomisch-paradoxale Liebe des Sprechers zu Laura thematisieren.

60 Vgl. dazu Baader 1999, S. 179-185 sowie Beyer 2002, S. 27 u. 30.

61 Baader 1999 (S. 180) hält es angesichts der Bekanntschaft von Petrarca und Martini durchaus für möglich, dass es das von Petrarca bedichtete Gemälde tatsächlich gegeben hat: Sie mutmaßt, dass es um 1335/1336 entstanden und eine Miniatur sein müsste. Für diese Annahme spricht eine Stelle in Petrarcas *Secretum*, wo Augustinus dem Liebenden Francesco in einem fiktiven Dialog vorhält: "Nicht zufrieden mit dem lebendigen Antlitz, das dir so viel Unheil schuf, ließest du dir von eines großen Künstlers Meisterhand ihr Bild malen, um es immer bei dir tragen zu können als ein Quell unaufhörlicher Tränen." Dt. Übersetzung zitiert nach Baader, S. 180. Vgl. auch Beyer 2002 (S. 30), der Zweifel daran äußert, dass es das Bild je gegeben hat, wohingegen Miller 1988 (S. 63) von dessen einstiger Existenz überzeugt ist.

von Laura gibt oder gegeben hat. Im Hinblick auf die Suche nach existenten Porträts muss differenziert werden, ob darin eine reale historische Person porträtiert ist, die Petrarca als Vorlage für seine fiktionalisierte Figur diente – falls es eine solche je gab –, oder aber ob die vom Dichter geschaffene fiktive Figur sozusagen in illustrativer Bezugnahme abgebildet wird. Tatsächlich finden sich einige als solche ausgewiesene 'Porträts' der Laura aus Petrarcas Dichtung, die von deren Bekanntheit zeugen. Sogar das Frauenprofilbild der Renaissance *par excellence*, Domenico Ghirlandaios *Porträt der Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1388), galt einige Zeit lang als Bildnis Lauras – bis die tatsächlich Abgebildete unter anderem durch den Vergleich mit Münzbildern, die anlässlich ihrer Hochzeit mit Lorenzo Tornabuoni geprägt worden waren, sowie anhand von dessen Initialen, die ins Gewand der Porträtierten gewebt bzw. gemalt sind, identifiziert werden konnte.[62] Dies verweist darauf, dass es sich um eine Auftragsarbeit handelt. Die Assoziation der schönen Dame mit Petrarcas Laura erklärt sich dadurch, dass sie als die am deutlichsten 'individualisierte' literarische Figur seinerzeit das bekannteste Bezugsmodell verkörperte. Inwiefern das Gemäldeporträt überhaupt dem im *Canzoniere* evozierten Bild entspricht, lässt sich nur schwer beurteilen. Sollte es je eine historische Laura gegeben haben, so verdankt sie ihre Prominenz jedenfalls der Dichtung Petrarcas, nicht den Porträtgemälden, die ihren Namen im Titel tragen. Über den Ausgang des Wettstreits zwischen Maler und Dichter, konkret zwischen Petrarca und Simone Martini, urteilt indirekt Giorgio Vasari, indem er in seiner Vita des Simone Martini (in *Le Vite*, 1550) die beiden Sonette Petrarcas erwähnt und feststellt, der Dichter habe damit mehr für das Andenken und das Ansehen des Malers erreicht, als es dessen Werke jemals hätten leisten können.[63]

Petrarcas Übertragung von *termini technici* aus der bildenden Kunst in die Dichtung und seine Verwendung derselben für die Bezeichnung diverser sprachlicher 'Bilder', was im darauffolgenden Kapitel beleuchtet wird, zeugt von dem Bewusstsein, Äquivalente zum Porträtgemälde zu schaffen. Schließlich entsteht Petrarcas *Canzoniere* etwa zur selben Zeit und großenteils sogar am selben Ort wie viele der ersten Porträts, bei deren Entstehung dem päpstlichen Hof in Avignon eine Schlüsselrolle zukommt: Beyer argumentiert, dass das im Exil neu geschaffene Kulturzentrum die Ausbildung des Porträts entscheidend begünstigte, weil es einer von Normen und Traditionen weitgehend befreiten Umgebung bedurfte, um diese neue Kunstgattung erstmals und vorbildhaft durchzusetzen.[64] Ebenso wie die Entstehung

---

62 Vgl. die Reproduktion des Bildes am Ende von Kap. VII.6 meiner Studie und Beyer 2002, S. 65. Das postume Porträt der jung verstorbenen Frau ist nach Einschätzung Beyers das am meisten bewunderte Gemälde des genuinen Typs des weiblichen Profilbildnisses. Die Profilwendung wurde zur damaligen Zeit mit besonderer Tugendhaftigkeit assoziiert; der Rosenkranz und das Stundenbuch sind Anspielungen auf die Frömmigkeit als zentrale Eigenschaft der Dargestellten. Die Bildinschrift reagiert auf die zeitgenössische Debatte über die (Un-)Fähigkeit des Porträts, das Wesen des Menschen sichtbar zu machen, die in Petrarcas *ritratto*-Sonetten anklingt und viele Jahrhunderte lang aktuell bleiben wird: "ARS VNTINAM MORES ANIMVUMQVE EFFINGERE POSSES PVLCHRIOR INTERRIS NVLLA TABELLA FORET MCCCLXXXVIII" [O Kunst, könntest du Gesittung und Geist wiedergeben, schöner würde auf Erden keine andere Tafel sein.]

63 Vgl. auch Beyer 2002, S. 30.

64 Vgl. ebd., S. 27.

des Porträts in der bildenden Kunst markiert laut *opinio communis* das Werk Petrarcas in der Literaturgeschichte eine Epochenschwelle. Es handelt sich um parallele Phänomene, die aus dem gemeinsamen kulturellen Kontext resultieren und deren wesentliche Gemeinsamkeit ihr Beitrag zu einer umfassenden Individualisierung ist.[65]

4. Des Dichters Selbstimagination als Maler und die pikturale Metaphorik

In der Liebeslyrik Petrarcas, ebenso wie in anderen poetischen Texten jener Zeit, muss man sorgfältig zwischen den verwendeten Bildbegriffen *imagine*, *ritratto* und *disegno* unterscheiden. Spricht der Dichter vom Bild Lauras als *imagine*, so meint er damit fast immer die Vorstellung (*imaginazione*), die sich der Liebende selbst von seiner Dame macht und stets im Herzen bewahrt, oder auch, im Rahmen der Fiktion, den visuellen Eindruck, den Laura als Folge einer imaginären Begegnung im Gedächtnis des Liebenden hinterlassen hat.[66] Dasselbe gilt auch für Dantes Umgang mit dem Begriff in der Liebesdichtung seiner *Vita Nuova*.[67] Dort verweist *imagine* jedenfalls weder auf ein reales noch auf ein fiktives materielles Abbild in Form eines Gemäldes. Auf Letzteres verweist Petrarca undifferenziert mithilfe des Begriffs *ritrarre*, das die künstlerische Technik benennt und den Entstehungsprozess der Portraiture ausdrückt. Das Ergebnis, das fertige *ritratto*, wird jedoch erstaunlicherweise

---

65 Eines der wenigen überlieferten, vielleicht sogar das einzige zeitgenössische Porträt Petrarcas findet sich in einem Freskoausschnitt des ersten gemalten 'Homines-Illustres-Zyklus' in der Sala dei Giganti im Palazzo Liviano des Fürsten Francesco di Carrara, mit dem Petrarca in Kontakt stand. Besagter Zyklus entstand nach dem Vorbild von Petrarcas *De viris illustribus* (ca. 1340), seiner Sammlung verbaler 'Porträts', und zeigt die Bildnisse der von Petrarca Porträtierten, wodurch ihr gewissermaßen eine illustrative Funktion zukommt. Petrarcas Bildnis wurde der Reihe nach seinem Tod hinzugefügt. Vgl. Mommsen 1952, S. 95-116.

66 Vgl. zum Beispiel *Canzoniere* 116, V. 13-14: "et l'imagine trovo di quel giorno/ che 'l pensier mio figura ovunque io sguardo"; [und das Bild jenes Tages sehe ich dort/ das meine Gedanken erschaffen, wohin ich auch sehe] – Nur einmal verweist Petrarca mit dem Begriff *imagine* auf ein Gemäldeporträt, nämlich im bereits besprochenen Sonett LXXVIII, als er von Pygmalions 'Bild' (eigentlich einer Statue) spricht.

67 Gleich im zweiten Kapitel (*Vita Nuova*, II) spricht der Dichter vom Bild Beatrices und beschreibt dessen Wirkung auf ihn: "la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me"; ["ihr Bild, welches ich beständig in mir trug, mit beharrlicher Liebe über mich herrschte"; deutsch von Hanneliese Hinderberger] – Nicht die lebendige Dame, die zu Wort und Handlung fähig ist, sondern das leblose Bild herrscht über den Liebenden, mit anderen Worten, seine oder die ihm eingegebene Vorstellung von der Dame beherrscht ihn.
Untersucht man Dantes Verwendung des Begriffs *imagine* in der *Divina Commedia*, so sind neben dem 'Bild' weitere mögliche Wortbedeutungen zu notieren: In mehreren Fällen wird *imagine* als Synonym für 'Anblick' oder 'Aussehen' [einer Person oder einer Landschaft] gebraucht; *Divina Commedia* I, 18,13; I, 23, 25 und I, 24, 5; darüber hinaus kann es gezielt das 'Gesicht' bezeichnen, für das 'Antlitz' oder gar als pars pro toto für die gesamte 'Gestalt' stehen, vgl. I, 15, 83; I, 17, 7; I, 20, 22; sowie I, 25, 77; in zwei Fällen wird der ganze Mensch als ein 'Bild' gesehen, eine vergängliche visuelle Erscheinung, die sich beizeiten 'auflöst' "wie eine Seifenblase,/ wenn ihr das Wasser fehlt, aus dem sie aufstieg"; II, 17, 31; und II, 10, 98.

an keiner Stelle in der *Vita Nuova* oder im *Canzoniere* als solches bezeichnet, nicht einmal in den beiden untersuchten Sonetten LXXVII und LXXVIII, wo es so ausgiebig thematisiert wird. Im Gegensatz zum mehrmals verwendeten Verbum scheint der Begriff in seiner substantivischen Form zur Entstehungszeit der besagten Sonette noch keinen Eingang in die Dichtung gefunden zu haben und noch längst kein Modewort im literarischen Diskurs zu sein, wohingegen es ein Jahrhundert später in aller (Dichter) Munde ist – und auch lange bleibt, wie es die Gedichtsammlungen von Tasso und Marino belegen.

In Dantes *Vita Nuova* (um 1293) ist von *ritrar* und *ritratto* noch mit keinem Wort die Rede, dort findet sich nicht einmal andeutungsweise ein Verweis auf ein materielles Porträtgemälde: Dies lässt sich sicherlich damit erklären, dass das Porträt seinerzeit als Kunstform und Bezeichnung dafür noch längst nicht etabliert war. Darüber hinaus ist es jedoch auch ein Hinweis darauf, dass der Dichter Dante die von ihm entworfenen 'Bilder' zu jener Zeit als etwas anderes versteht, keineswegs als 'Gemälde', und sie deshalb mit diesem überhaupt nicht in Zusammenhang bringt, ebenso wenig wie er seine in Lobdichtung gekleidete spärliche Beschreibungen Beatrices mit der Arbeit des Malers vergleicht.

In der fast drei Jahrzehnte später vollendeten *Divina Commedia* (1308-1321) hingegen lässt sich nicht nur Dantes Kenntnis des Porträts[68] mehrfach belegen, sondern auch die Übertragung des Begriffs auf das verbale Abbilden des Dichters sowie der explizite Vergleich desselben mit dem Maler nachweisen. Häufig wird *ritrarre* hier nun im metaphorischen Sinne von 'sprachlich darstellen' oder, wie es Gmelin übersetzt, 'schildern' verwendet, insbesondere wenn es sich dabei um visuelle Eindrücke und Erlebnisse handelt, die aufgrund ihrer unvorstellbaren Ungewöhnlichkeit schwer zu beschreiben sind.[69] So geht der Unsagbarkeitstopos eine Verbindung mit dem Vergleich von Dichter und Maler ein, wobei der Dichter, wenn er dazu in der Lage wäre, die zu beschreibende Figur und deren Handeln anschaulich machen würde wie der Maler sein Modell: "Se io potessi ritrar come assonnaro/ li occhi spietati […]/ come pintor che con essempro pinga,/ disegnerei com'io m'addormentai;/ ma qual vuol sia che l'assonar ben finga"[70]. Hierbei verwendet Dante das Verbum *disegnare* synonym zu *ritrarre*, ohne feststellbare Bedeutungsdifferenzierung. Selbstverständlich ist die Wortwahl auch in solchen Fällen beeinflusst durch Silbenzahl, Klang und Reim.

In fast dramatischem Tonfall verwendet Petrarca das Verbum *ritrarre* im *Canzoniere* mit dem Gestus der Verzweiflung des Liebenden, der das Objekt, oder besser die Projektionsfigur seiner unerfüllten Liebe, beschreiben will, um seinem Kummer

---

68 Gemeint ist eine seinerzeit entwickelte Vorstufe des Individualporträts.

69 Vgl. *Divina Commedia*, I, 2, 6; I, 4, 145; und III, 19,7.

70 *Divina Commedia*, II, 32, 64-69. ["Könnt ich es schildern, wie die unbestochnen/ Augen sich schlossen [...]/ Dann würd' ich, so wie sein Modell ein Maler,/ Jetzt zeichnen, wie ich selbst in Schlaf gesunken,/ Doch mag sich jeder das Entschlummern malen." Deutsch von Hermann Gmelin.] In der zitierten Passage geht es um das Schildern des eigenen Einschlafens, das logischerweise deshalb unmöglich ist, weil man den Vorgang selbst nicht in vollem Bewusstsein erlebt und im Schlafzustand nicht davon berichten kann. Aufmerksamkeit verdient die Erwähnung des 'Modells' (*essempro*), welches die Rolle des Vorbildes erfüllt. Es ist ein Hinweis auf Dantes Kenntnis des Porträtgenres.

Luft zu machen: "Se quell'aura soave de' sospiri/ ch'i' odo di colei che fu mia/ donna, or è in cielo, et ancor par qui sia,/[...] ritrar potessi, or che caldi desiri/ movrei parlando!"[71] Mit ungeschultem Blick liest sich die Stelle, als wolle der liebende Dichter nicht die sichtbare Erscheinung der Dame schildern, sondern erstaunlicherweise die sie umgebende 'Aura', den sanften Windhauch ihrer Seufzer – etwas, das bildlich aufgrund der Eigenschaften des Mediums gerade nicht evoziert werden kann und das Argument verzerrt, indem es ihm die Logik raubt. Doch Petrarca spielt nur wieder einmal mit dem Namen Lauras (*l'aura*), die er schlichtweg in ihrer Gesamtheit sichtbar machen möchte. Auch Petrarca bedient sich alternativ zum *ritrarre* des *designare* als Metapher für sein Dichten, wenn er ihr Gesicht im Geist entwirft und mit Worten nachzeichnet: "Disegno con la mente il suo bel viso"[72]. Der ganze Vers ist wiederum eine metaphorische Paraphrase für die Aussage, dass er in jenem Moment an sie denkt.

Eine dritte terminologische Variante im Rahmen derselben Metapher ist *dipingere*, das sich jedoch im Unterschied zu *ritrarre* und *designare* nicht dazu eignet, die 'Konturen' einer Figur sprachlich zu umreißen und eine genaue, auf Ähnlichkeit bedachte 'Zeichnung' anzufertigen, sondern im Sinne von 'malen' verwendet wird, um einem skizzierten 'Bild' Farbe zu verleihen, es anschaulicher und damit lebendiger zu machen. Dies geht aus folgendem metapoetischen Kommentar des Dichters Dante hervor, der eine Beschreibung des *Purgatorio* einleitet: "[...] Ma perché veggi mei ciò ch'io disegno,/ a colorare stenderò la mano"[73]. Im *Paradiso* gibt sich der Dichter allerdings geschlagen angesichts der Unbeschreibbarkeit der beseelten Lichterscheinungen um Beatrice, die er nicht visuell memorieren und deshalb auch nicht sprachlich wiedergeben kann: "che la mia fantasia nol mi ridice/ Però salta la penna e non lo scrivo:/ ché l'imagine nostra a cotei pieghe,/ non che'l parlare, è troppo color vivo."[74] Man beachte den feinen Unterschied: Der malende Dichter beklagt sich nicht darüber, dass die Erscheinungen zu hell und damit per se unbeschreibbar seien, sondern er bedauert, dass die Worte des Dichters zu grell, das heißt, die menschlichen Mittel – Wahrnehmung, Vorstellungskraft und Sprache – zu grob, zu undifferenziert sind.

Wie sehr sich Petrarca der Tatsache bewusst ist, dass er 'dichtend zeichnet' oder 'zeichnend dichtet', thematisiert er, indem er die Formel "pinger cantando" prägt. Mit folgenden Worten beschreibt er Inhalt und Intention seines *Canzoniere*, wenn-

---

71 *Canzoniere*, CCLXXXVI, V. 1-6. [Wenn ich jenen sanften Lufthauch von Seufzern,/ die ich von jener höre, die meine Dame war,/ nun im Himmel ist, aber noch lebendig zu sein scheint,/ [...] porträtieren könnte, welche heißen Sehnsüchte erweckte ich beim Sprechen!]

72 *Canzoniere,* CXXIX, V. 29. [Ich zeichne mit dem bzw. im Geist ihr schönes Gesicht]

73 *Divina Commedia*, II, 22, 74f. [Doch dass du besser sehn kannst, was ich zeichne,/ will ich das Bild auch noch mit Farben malen.] Besonders augenfällig scheint Beatrice an einer Stelle, an der ihr ein Lächeln ins Gesicht gemalt ist, *Divina Commedia*, III, 29, 7: "col volto di riso dipinto" [mit dem Gesicht, das mit einem Lächeln bemalt ist; meine Übersetzung]. Nicht nur der Dichter wird als Maler verstanden, sondern auch Gott wirkt als solcher: Er malt die Menschen – sie sind von ihm gemalte 'Bilder'.

74 *Divina Commedia*, III, 24, 24-27. [Dass meine Bildkraft es nicht festgehalten./ So muss ich es im Schreiben überspringen;/ Denn unsre Bilder sind für solche Züge,/ Erst recht die Sprache, allzu grelle Farben.]

gleich er seine Leistung selbst als Scheitern beurteilt: "Da poi più volte ò riprovato indarno/ al secol che verrà l'alte bellezze/ pinger cantando, a ciò che l'ame et preze:/ né col mio stile il suo bel viso incarno."[75] Die Tatsache, dass die vorgestellten 'malenden Dichter' in der Nachfolge Dantes und Petrarcas immer häufiger verschiedene *termini technici* aus der bildenden Kunst, vor allem aus der Malerei entlehnen, wirft die Frage nach der zugrundeliegenden poetologischen Intention auf. Zweifelsohne lenken sie damit den Blick des Lesers auf die grundsätzliche konzeptuelle Ähnlichkeit der Personendarstellung in Wort- und Bildkunst.[76] Dadurch profitieren sie zu Beginn der Frühen Neuzeit von der Aufmerksamkeit, die dem neuen, zunehmend individuelleren Bild des Menschen zuteil wird. Darüber hinaus scheinen sie eine Wirkungssteigerung ihrer sprachlichen Bilder anzustreben, indem sie ihren Figurenbeschreibungen allein schon durch das Assoziationspotenzial der aus der Bildkunst entlehnten Begriffe mehr Anschaulichkeit verleihen.

Höchst selten wird das Porträtgemälde, die Sensation in der Kunst der Frühen Neuzeit, nur um seiner selbst Willen thematisiert: Vielmehr steht die Berührung mit der Malerei im Dienst der Dichtung, genauer des sprachlichen Bildes. Das Spektrum an Bedeutungsnuancen der Begrifflichkeiten aus dem Bildkunstdiskurs findet man in der Rede vom Anblick der Dame, ihrem imaginären Bild und ihrem pikturalen wie verbalen Abbild wieder. Ob es sich um bloße Übertragung der Begrifflichkeiten handelt oder ob auch andere Kriterien, Maßstäbe und Darstellungsverfahren aus der Malerei übernommen werden, soll in den Folgekapiteln untersucht werden. Über die gesamte Renaissance hinweg nimmt die pikturale Metaphorik an Ausmaß und Intensität stetig zu, bis sie in Gian Giorgio Trissinos *Ritratti* und den ekphrastischen Porträtgedichten etwa eines Tasso oder Aretino kulminiert, während zeitgleich der *paragone* seinen Höhepunkt erlebt.

---

75 *Canzoniere*, CCCVIII, 5-8. [Von da an habe ich viele Male vergeblich versucht,/ für das Jahrhundert, das kommen wird, die erhabene Schönheit/ singend [dichtend] zu malen, damit man sie liebe und schätze:/ doch in meinem Stil bzw. mit meinem Stift zeichne ich ihr Gesicht nicht lebendig nach.]

76 Die Differenzen zwischen den beiden Künsten werden erst im Verlauf der Renaissance in der porträtierenden Lyrik immer häufiger thematisiert. Das Konkurrenzverhältnis zwischen Dichtung und Bildkunst, das freilich schon in der antiken Literatur formuliert wird, klingt bei Petrarca deutlich an, wird aber erst bei seinen Nachfolgern topisch.

5. Punkt, Punkt, Komma, Strich … Petrarcas Laura: Der reduzierte Schönheitskatalog

Wie mag wohl Lauras Nase aussehen? Warum übersieht Petrarca in der Beschreibung ihres Gesichts die Ohren? Dies könnte sich ein aufmerksamer Leser fragen, wenn er bei der Lektüre der lyrischen Beschreibungen der Dame versucht, sich das skizzierte Gesicht bildlich vorzustellen. Tatsächlich sucht man im *Canzoniere* vergeblich nach diesen beiden Gesichtselementen.[77] Während Petrarca diesbezüglich beharrlich schweigt, variiert er die Beschreibung ihrer sternengleichen Augen hundertfach und wird es niemals müde, die Schönheit ihres goldenen Haares zu loben.

Solche 'Leerstellen' im Textporträt, die durch das Verschweigen bestimmter Gesichtszüge und Körperpartien entstehen, fallen keineswegs sofort ins Auge. Ganz anders wäre dies hingegen im Fall eines Gemäldeporträts, das derartige Auslassungen nicht verbergen könnte und höchst ungewöhnlich aussähe. Sofern man derartige 'Lücken' im Text überhaupt wahrnimmt, erzeugen sie meist keine große Verwunderung, weil es selbstverständlich scheint, dass eine poetische Personenbeschreibung selektiv verfährt und in der Regel keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern nur einige wesentliche, sinnkonstitutive Merkmale anführt. Im Kontrast dazu ist es im traditionellen Porträtgemälde ganz und gar unvorstellbar, dass Nase und Ohren nicht abgebildet werden.[78] Das 'Nichts' an den betreffenden Stellen wäre nicht zu übersehen und würde viel mehr für Irritation sorgen als eine Auslassung in der Aufzählung eines de facto unsichtbaren Verbalporträts.

Dennoch stellt man bei der vergleichenden Lektüre verschiedener lyrischer Porträts fest, dass jede Leerstelle das evozierte Bild ebenso prägt wie die darin aufgezählten Elemente. Aus diesem Grund muss man sich fragen, welche Intention dieser Amputation einiger Gesichtspartien Lauras zugrunde liegt und ob Petrarca damit einer Konvention seiner Zeit folgt oder diese Veränderungen eigenmächtig vornimmt. Dass Letzteres der Fall ist, zeigt ein Blick auf andere frühere und zeitgenössische lyrische Frauenbeschreibungen.

Petrarcas Eingriff in die Entwicklung eines kanonischen Schönheitsideals ist prägend, denn schließlich wird seine Laura – nicht Dantes Beatrice! – zum Modell für alle lyrischen Bilder der 'donna bella' in der italienischen und bald auch gesamteuro-

---

77 Das Schweigen über Lauras Nase ist Stefano Guazzos spitzfindige Entdeckung (vgl. Anm. 79). Amadeo Quondam 1991 sucht die unerwähnte Nase in einem umfangreichen Korpus prä-petrarkischer, petrarkischer und petrarkistischer Gedichte, um Aussagen über die selektive Konstitution des Schönheitskatalogs zu machen. Ergänzend dazu ist festzustellen, dass auch Lauras Ohren (*orecchie*) im Rahmen der Schönheitsbeschreibung nicht genannt werden. (Ihre einmalige Erwähnung steht in einem anderen Kontext.) Quondams Textkorpus suggeriert sogar, dass die Ohren in der italienischen Liebesdichtung des Trecento noch seltener als die Nase genannt werden – was aber auch daran liegen kann, dass Quondam Auszüge wählt, in denen die Nase vorkommt, und er nicht nach den Ohren gesucht hat.

78 In der Tat ist ein Renaissance-Porträt ohne Nase nicht denkbar. Ginge es bei der bewussten Auslassung eines Körperteils darum, einen Schönheitsfehler zu verbergen, so ließen sich die Ohren unter den Haaren verstecken. Zwar vermag der Maler sein Modell von der vorteilhaftesten Seite zu präsentieren, doch ist seine diesbezügliche Freiheit begrenzt.

päischen Dichtung der darauffolgenden Jahrhunderte, insbesondere des Cinquecento, in dem der Petrarkismus seinen Höhepunkt erlebt. Deshalb steht das Bild Lauras im Mittelpunkt der Betrachtung, wenngleich viele lyrische *descriptiones* aus der Zeit vor und während Petrarca deutlich ausführlicher sind.

Die hier wieder aufgegriffene Frage nach Lauras Nase stellte ursprünglich Stefano Guazzo in seiner *Civil Conversazione* (1574), zweihundert Jahre nach Petrarcas Tod, als der Petrarkismus längst die europäische Lyrik beherrscht.[79] Wenngleich Guazzo seine Reflexionen in scherzhaftem Ton vorbringt, zeigen sie doch, wie viel Aufmerksamkeit Petrarcas Laura(-Bild) zu jener Zeit zuteil wurde, welch detaillierte Kenntnis man davon hatte und welche Rolle Petrarcas *Canzoniere* in der gehobenen Konversation zukam. Mehr als vierhundert Jahre später lenkt Amadeo Quondam erneut Aufmerksamkeit auf die polemische Frage nach Lauras Nase, während er eine Neuauflage von Guazzos *Civil Conversazione* vorbereitet. Quondam stellt fest, dass die Nase nur im Gesicht von Petrarcas Laura und der von seinen petrarkistischen Nachfolgern beschriebenen Damen fehlt, während sie bei seinen Vorläufern, Zeitgenossen und Dichtern des Quattrocento durchaus bisweilen Erwähnung findet.[80] Ihr Vorkommen konzentriert sich vorrangig auf Texte, die verfasst wurden bevor die breite Rezeption des *Canzoniere* einsetzte und Petrarca von Bembo zum Musterautor für die lyrische Dichtung ausgerufen wurde.[81] Zwar spielt die Nase gegenüber den Augen, Haaren, Wangen und dem Mund in der Liebeslyrik grundsätzlich eine untergeordnete Rolle, doch wird sie nicht ganz und gar daraus verbannt. In jenen Gedichten, in denen die Nase erscheint, wird sie in der Regel nicht beschrieben, sondern lediglich unter anderen Gesichtselementen genannt.[82] Kaum kann sie, die entweder nur ganz allgemein als 'schön' bezeichnet oder mit den üblichen Adjektiven (klein und gerade) versehen wird und dabei nie mehr als höchstens einen Vers einnimmt, in puncto Ausführlichkeit mit den anderen genannten Gesichtsmerkmalen konkurrieren. Dies gilt allerdings nur für die Liebeslyrik, denn in satirischer und burlesker Dichtung, in den Gedichten der Antipetrarkisten sowie im *romanzo* hat die Nase ihren festen Platz, um in Richtung auf das Hässliche, Lächerliche oder Komische zu weisen. In der Liebeslyrik hingegen scheint es tatsächlich Petrarca gewesen zu sein, der die Nase aus dem Programm genommen hat, woraufhin ihm viele Petrarkisten in diesem Detail folgten.[83] In diesem Sinne wird die Nase zum Beweismittel der Nachahmung.

---

79 Im vierten Buch von Stefano Guazzos *Civil Conversazione* wird eine Zusammenkunft von zehn Personen geschildert, die Gelegenheit für Gespräche über Literatur bietet. Unter den Vorzeichen des Petrarkismus wird die Frage in den Raum gestellt, warum Petrarca Lauras Nase nie beschrieben habe, woraufhin scherzhafte Spekulationen vorgebracht werden wie die Vermutung, dass die ansonsten so vollkommene Dame wohl eine bucklige, schiefe oder zu lange Nase gehabt haben müsse. Vgl. Guazzo 1993, S. 303f.

80 Vgl. Quondam 1991, S. 291-329.

81 Bembos breit rezipierte Ausgabe des *Canzoniere* erschien im Jahr 1501.

82 Vgl. die Belege für das Vorkommen der Nase bei Quondam (ebd.). Er stellt allerdings nicht fest, dass sie auch dort 'unsichtbar' bleibt, da sie nicht *beschrieben,* sondern nur aufgerufen wird.

83 Vgl. Quondams Liste aller petrarkistischer Lyriker, in deren Werk die Nase keine Erwähnung findet (ebd., S. 30): Sie reicht von Vittoria Colonna bis Torquato Tasso.

Sieht man von der Nase ab, die nur fokussiert wurde, um daran die Modifikationen Petrarcas am Schönheitskatalog greifbar zu machen, so lassen sich anhand der von Quondam zusammengestellten Sammlung weitere Einblicke in die lyrische Frauenbeschreibung in der italienischen Dichtung des 14. und 15. Jahrhunderts gewinnen. Die von unterschiedlichen Dichtern verfassten Beschreibungen von Gesichtszügen der von ihnen gehuldigten Damen weichen nicht wesentlich voneinander ab, die Variationen sind gering. Es zeichnet sich schon in der Lyrik vor und neben Petrarca ein Schönheitsideal ab, das Laura erfüllt und dem sie mit ihrer Prominenz zur Ausbreitung verhilft. Der Vergleich Lauras mit den *vor* ihr geschaffenen Frauenfiguren zeigt, dass Petrarcas diesbezügliche Innovation relativiert und präzisiert werden muss. Tatsächlich hat er seine Dame auf der Grundlage des bereits vorhandenen Bildmaterials komponiert, indem er dieses auf eine überschaubare Anzahl von Gesichts- und Körperelementen reduziert und die dazugehörige Metaphorik selektiv modifiziert und fixiert hat. Petrarcas Leistung besteht insbesondere darin, dass er das modifizierte Bild variierend vervielfältigt, eine Serie erstellt und dieser einen passenden Rahmen gegeben hat, den *Canzoniere*. Überdies hat er die Bild-Serie mit Handlung unterfüttert – wenngleich nicht Laura handelt, sondern sich die Handlung aus den Gefühlsstadien ergibt, die der Porträtist durchläuft.

Es darf allerdings nicht übersehen werden, dass Lauras Gesamtbild kaum je in einem der 366 Gedichte des *Canzoniere* vollständig zu sehen ist, sondern es vom Leser aus verstreuten Fragmenten zusammengesetzt werden muss – in diesem Punkt entspricht der Inhalt dem Titel der Sammlung (*Rerum vulgarium fragmenta*), der mit stilisierter Bescheidenheit diese Fragmentarität betont. Entgegen den Erwartungen ist Petrarcas Laura-Bild nicht wesentlich detaillierter oder konzentrierter als Dantes Beatrice-Bild.

Viele *descriptiones* aus dem Dreivierteljahrhundert zwischen der Entstehung von Dantes *Vita Nuova* und Petrarcas *Canzoniere* sind detaillierter als die einzelnen Beschreibungen Lauras. Erstens bestehen sie meist aus einer größeren Anzahl von Körper- und Gesichtselementen, zweitens werden diese fast immer mit mehreren Epitheta versehen, und drittens beschreiben nicht wenige davon die Dame, wenn nicht von Kopf bis Fuß, dann immerhin bis zur Gürtellinie, wobei der Dichter seinen Blick gelegentlich auch über die Schultern hinab gleiten lässt. Extrahiert man aus den Texten die genannten Gesichts- und Körperteile mitsamt den ihnen zugeschriebenen Epitheta, so zeichnet sich etwa folgendes stereotype Bild ab, hier von oben nach unten betrachtet: goldblondes, lockiges Haar – eine hohe, glänzende Stirn – sanft gebogene Augenbrauen – 'würdevolle' Schläfen – strahlende Augen, gleich zwei leuchtenden Sternen – eine gerade Nase – kleine, reine Ohren – rosenrote Wangen – ein engelsgleicher Mund mit lieblichen roten Lippen – leuchtende, weiße Zähne aus feinstem Elfenbein oder Perlen gleich – ein winziges, rundes Kinn – ein zarter, weißer Hals, der einer schlanken Marmorsäule gleicht – schön geformte Schultern – eine stolze Brust und zwei wohlgeformte, Äpfeln ähnliche, schneeweiße Brüste – schöne, schlanke Arme, ebenfalls wie Marmorsäulen – zarte, weiße, saubere Hände, mit langen Fingern und schließlich glänzenden Fingernägeln.[84] Bis zum

[84] Die am häufigsten verwendeten Formulierungen lauten: crespi capelli/chiome d'oro/aurate chiome – spaziosa fronte lustra e bella – vaghi cigli, arcate ciglia – degne tempie – splendidi belli oc-

Ende der oberen Extremitäten sind die Beschreibungen meist ähnlich geordnet wie die hier skizzierte Liste. Ein Gemäldeporträt hingegen würde man nicht auf dieselbe Weise, beim Scheitel beginnend, mustern, sondern zuerst Augen und Mund fokussieren, um deren Ausdruck zu erforschen, bevor man die anderen Partien betrachtet.

Wie beim Gemäldeporträt wird in den lyrischen Porträts die größte Aufmerksamkeit dem Gesicht zuteil, das, wie die gesamte Erscheinung, zusammenfassend als engelsgleich ("angelico", "fatto in paradiso") bezeichnet wird und demnach nicht den kleinsten Schönheitsfehler aufweist ("senza alcun difetto"). So bezieht sich das in der *descriptio* proklamierte Streben nach Vollständigkeit auch vorrangig auf das Gesicht: "fatto quel viso, al qual niente manca"[85] – die metapoetische Entsprechung der Formel "fertig ist das Angesicht". Wie die Untersuchung jedoch zeigt, zielen die einzelnen lyrischen Porträts keineswegs auf Vollständigkeit, sondern sind von einer spezifischen Ökonomie geprägt. Ein Indiz, das dies augenfällig macht, ist die fehlende Nase in Petrarcas Laura-Bild. Eine erste Skizze desselben findet sich erst im dreißigsten Gedicht des *Canzoniere* (XXX, V. 1-6):

Giovene donna sotto un verde lauro vidi più biancha et più fredda che neve non percossa dal sol molti et molt'anni; e 'l suo parlare, e 'l bel viso et le chiome mi piaquen sí ch'i' l'ò dinanzi agli occhi ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva.	Eine junge Dame unter einem grünen Lorbeer sah ich, weißer und kälter als Schnee, nicht berührt von der Sonne seit vielen Jahren; und ihre Rede und ihr schönes Gesicht und ihre Haare gefielen mir so sehr, dass ich sie vor Augen habe und stets sehen werde, wo ich auch sei, auf Bergen wie am Ufer.[86]

Die gesamte Sestine basiert im Wesentlichen auf wenigen bedeutsamen Lexemen (*l'auro – neve – chiome – occhi*), die regelmäßig wiederholt werden und in jeder der sechs Strophen des Gedichts in verschiedener Reihenfolge als Reimwörter erscheinen. Jeder dieser Begriffe ist ein *pars pro toto* für Laura, mit einander kombiniert verweisen sie umso nachdrücklicher auf sie. Bestätigt und verstärkt wird dies durch die Allusion auf ihren Namen durch den Lorbeer (*lauro*), welche die Identifizierung der *giovane donna* ermöglicht. Visualisiert man die Verse, so sitzt Laura unter dem Lorbeer, der zwar auf sie referiert, aber im Gegensatz zu den übrigen drei Begriffen nichts über ihr Aussehen verrät. Während die Haare (*chiome*) und die Augen (*occhi*) der Dame als körperliche Merkmale und Kennzeichen ihrer Schönheit direkt angehören, verweist der Schnee (*neve*) metaphorisch auf ihren Teint. Auch er wird durch

chi, due lucente stelle – naso profilato, affilato, dritto – piccioli orecchi puliti – guance rose – bella, angelica bocca/gentil bocca, labre amorose – denti fatti sol di avorio fino, piccoli denti di perle, bianchi e rilucenti – mento piccolino, tondo – candida gola bianca e preziosa/alta, pulita, splendida colonna – ampie spalle e largo petto/spalle belle – glorioso petto, due mammelle, due pommette più bianche che neve, petto candido e prestatante/pomi colti nel giardin di Venere – belle bracce, marmoree colonne – man gentile dilicate, distinte, bianche e pulite – lunghe dite e suttile – unghie rilucenti.

85 [fertig das Gesicht, dem nichts fehlt bzw. das fehlerlos ist]. Zitiert nach der von Quondam zusammengestellten Auswahl (S. 302) aus der Sammlung *Lirici del Quattrocento* (ohne Angabe eines Autornamens).

86 Meine Übersetzung.

Petrarcas wiederholte Assoziation mit Lauras Hautfarbe zu einem Identifikationsmerkmal, denn in der lyrischen Welt des *Canzoniere* hat nur Lauras Gesicht die Farbe des Schnees oder ist sogar noch weißer, wie wir aus dem obigen und anderen Gedichten wissen.[87]

Doch was erfahren wir aus dieser kunstvoll konstruierten Textur wirklich über Laura? In der zitierten Strophe expliziert der liebende Sprecher, was ihm an ihr gefällt, nämlich ihr Aussehen sowie ihre Art zu sprechen. Sie gefiel ihm so gut, dass er im Moment der Niederschrift seiner Verse ihren Anblick noch vor Augen hat und weiß, dass es immer so sein wird, egal wo er sich befindet. Die Aussage über die Stärke und Dauerhaftigkeit seiner Liebe hat Priorität vor einer detaillierteren Beschreibung, die den Leser an ihrem Anblick teilhaben lassen würde. Auch die darauffolgenden fünf Strophen ergänzen die genannten Haare und Augen nicht um weitere Gesichtselemente, sondern präzisieren diese gegebenen Koordinaten lediglich in aller Sparsamkeit, indem die konventionelle Behauptung hinzugefügt wird, dass man noch nie so schöne Augen gesehen habe (V.19), und indem die Annahme bestätigt wird, dass es sich um goldblondes Haar handle (V. 24 u. 38). Da wir über die Farbe der Augen nichts erfahren, dominieren eindeutig das Weiß ihrer Haut und das Goldgelb ihres Haars das Bild der Dame.

Kaum informativer im Hinblick auf Lauras konkretes Aussehen sind die wenigen anderen Texte, in denen Laura beschrieben wird und die in der spärlichen Sekundärliteratur dazu in Ermangelung einer umfassenderen Darstellung als 'Porträts' bezeichnet werden.[88] Versammelt man solche Skizzen, die Petrarca bewusst nicht ausführlicher gestaltet hat, sowie sämtliche isoliert erscheinende Aspekte ihres Aussehens, die mit höchstens einem Adjektiv versehen auftreten, so umfasst der Katalog: Haare, Stirn, Augenbrauen, Augen, Wangen, Mund – all dies aber meist nur in seiner Gesamtheit als Gesicht aufgerufen – sowie Hals, Brust(korb) und zu guter Letzt die Füße. Im Vergleich zu den dominierenden Komponenten (Haare und Augen) werden Brauen und Brust(korb) selten, Wangen und Mund sogar nur ein einziges Mal erwähnt.[89] Über Letzteren schweigt der Liebende, substituiert ihn jedoch (bis auf den einen Ausnahmefall) durch Lauras Rede (*dolce parlar*) und ihr Lächeln (*dolce riso*), die beide mit dem Mund geformt werden. Ferner fügen sich die Füße nicht recht in das Bild, das ansonsten ausschließlich die Kopfpartie fokussiert: Zwar treten die Füße einige Male auf, aber nicht etwa, weil der Dichter diese besonders verehrt – er versieht sie nur obligatorisch mit dem allgemeinen 'schön' (*bel piede*), anstatt nach spezifischeren Epitheta zu suchen – , sondern weil er sie in die Handlung

---

87 Unter die besagten Lexeme, die Laura aufrufen, mischen sich in allen Strophen ferner die Begriffe *anni* und *riva*, die zwar auch Anteil an der Konstituierung des Laura-Bildes haben, jedoch primär auf den liebenden Dichter verweisen, indem sie an die Dauer seiner unerschöpflichen, aber unerfüllten Liebe und an seine in Strömen fließenden Tränen erinnern (s. V. 22). Dass sich der Liebende selbst ins Bild einschleicht, steht im Einklang mit der Konzeption dieser Liebeslyrik.

88 Vgl. *Canzoniere* XC, CXXVII, CXCIX, CC.

89 Zur Erwähnung der Wangen vgl. CXXVII, V. 79: "le guancie ch'adorna un dolce foco" [die Wangen, die ein zartes Feuer schmückt]; zur einzigen Beschreibung des Mundes vgl. CC, V. 10: "la bocca angelica, di perle/ piene e di rose e di dolci parole" [der engelsgleiche Mund, voll von Perlen und Rosen und süßen Worten].

einbinden kann, wenn Laura an ihm vorbei schreitet. Allein Stirn und Hals spielen neben Augen und Haaren eine gewisse Rolle, die später noch beleuchtet wird.

Vergleicht man Petrarcas Katalog also mit demjenigen, der hier anhand der lyrischen Frauenbeschreibungen seiner Zeitgenossen erstellt wurde, so fällt eine Reihe von Kürzungen ins Auge: In Lauras Gesicht fehlen nicht nur Nase und Ohren, sondern auch Kinn, Schläfen und Lippen; überdies verzichtet Petrarca darauf, sie mit Schultern, Brüsten, Armen und Händen auszustatten, von Fingern bis hin zu den Nägeln ganz zu schweigen. Petrarcas Innovation besteht in der Reduktion des seinerzeit etablierten umfangreichen Schönheitskatalogs auf einen 'kurzen Kanon'.[90] Versucht man, sich diesen bildlich vorzustellen und ein Analogon dazu in der bildenden Kunst zu suchen, so könnte man sagen: Petrarcas Laura-Porträts sind allesamt Büstenbildnisse. So auch dieses in der Canzone CXXVII (V. 74-79):

Veder pensaro il viso di colei	Ich meinte, ihr Gesicht zu sehen,
ch'avanza tutte l'altre meraviglie	das alle anderen Wunder überbietet
con tre belle execllentie in lui raccolte:	durch drei Vortrefflichkeiten, die darin versammelt:
le bionde treccie sopra 'l collo sciolte,	die blonden Locken, gelöst um den Hals gelegt,
ov'ogni lacte perderia sua prova,	gegen den selbst die Milch im Wettstreit verliert,
e le guance ch'adorna un dolce foco.	und Wangen, die ein sanftes Feuer schmückt.[91]

Petrarcas Farbpalette oder: Malen mit Metaphern

Die zitierte Beschreibung beschränkt sich auf drei besondere Schönheiten Lauras: ihr blondes Haar, den weißen Hals und die roten Wangen. Durch die Wahl der symbolischen Dreizahl zwingt sich der Sprecher selbst dazu, eine Hierarchie ihrer physischen Qualitäten aufzustellen, die wiederum die Selektion derer diktiert, die überhaupt genannt werden. Lauras schöne Augen sind hier nicht noch einmal mit aufgeführt, weil sie im selben Gedicht an anderen Stellen insgesamt bereits fünfmal erwähnt werden. So herrschen in diesem wie auch in anderen Bildern Lauras die drei Farben Goldgelb, Weiß und Rot vor, die man mit Pozzi wegen ihrer augenfälligen Dominanz als 'Petrarkische Trias' (*triade petrarchesa*) bezeichnen kann.[92] Allein die Farbkombination genügt, um Laura aufzurufen, ohne dass die den Farben entsprechenden Gesichtselemente genannt werden: "L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi"[93] – wobei die Farben nicht einmal alle direkt, sondern mitunter durch Metaphern benannt werden. Zwei davon sind gar ihrem Namen eingeschrieben: *aureo*/Gold, golden und *aurora*/(Morgen-)Rot.

---

90 Pozzi bezeichnet diesen als "canone breve" und stellt ihm dem alle Körperpartien umfassenden "canone lungo" gegenüber, wie man ihn zum Beispiel in Boccaccios Novellen findet. Vgl. Pozzi 1979, S. 7.

91 Meine Übersetzung.

92 Vgl. Pozzi 1979, S. 13-16. Besagte Trias wird allenfalls einmal durch schwarz erweitert, wenn vom "Schwarz und Weiß der Augen" Lauras die Rede ist ("soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco/ volgete i lumi" LXXII, V. 50-51).

93 *Canzoniere* XLVI, V. 1.

Petrarcas Reduktion des Schönheitskanons betrifft also nicht nur die Anzahl physischer Merkmale, sondern er wählt aus dem Farbspektrum nur eine Handvoll Grundtöne. Allein für das Weiß (er-)findet er eine Bandbreite von Nuancen (Elfenbein, Schnee, Milch, etc.). Jedes Gesichtselement assoziiert er aufgrund einer visuellen Übereinstimmung mit je einem oder zwei Naturphänomenen, die für den Vergleich bzw. als Metapher verwendet werden können. Das *tertium comparationis* zwischen diesen (gegenüber dem seinerzeit bereits kanonischen Repertoire ebenfalls begrenzten) Naturphänomenen und dem jeweiligen physischen Merkmal ist nahezu immer entweder die Farbe oder der Glanz. So wählt Petrarca als Farbmetaphern Sonne und Gold für das Haar, Schnee, Milch, Elfenbein und Perlen für verschiedene Körperpartien (Gesicht, Hals, Hände und Zähne), Rosen für die Wangen sowie Sterne und Diamanten, um den Glanz der Augen wiederzugeben. Indem er seine eigene Farbpalette zusammenstellt und seine Skizzen koloriert, wird er zum Maler.

Petrarcas Laura-Bilder basieren auf zwei Arten physischer Repräsentation. Zum einen bestehen sie aus der direkten Benennung einzelner Körperelemente, die entweder schlicht mit einem Adjektiv versehen sind oder mit Hilfe von Vergleichen, die sowohl *comparandum* und *comparatum* benennen, beschrieben werden. Zum anderen wird auf Laura allein durch Metaphern (*il sole* vs. *l'oro*, *l'avorio*) verwiesen, die ihre Gesamterscheinung (sie ist die Sonne) oder ein bestimmtes Körpermerkmal (hier: ihre Haare und ihren Teint) bezeichnen. Darüber hinaus werden die bekannten Homonyme (*il lauro*, *l'aura*) eingesetzt, die Laura aufrufen und kennzeichnen.

Konventionalisierte Metaphern ökonomisieren und ästhetisieren das Verbalporträt, kompensieren jedoch nicht für mangelnde Evidenz. Sie evozieren die Dame nur wirkungsvoll, wenn der Leser die Gemeinsamkeit zwischen Bildspender und Bildempfänger erkennt und ihn diese an eine vorgängige optische Wahrnehmung erinnert. Die besprochenen *descriptiones* und Metaphernakkumulate operieren nicht mit *mimetischen* Verfahren, wie die gegenständliche Malerei, die im Signifikanten die Merkmale des Signifikats reproduziert. Deshalb könnte man sagen, dass diese Dichtung nicht nur die Natur nicht *nachahmt*, sondern, anders als es das *ut pictura poesis*-Diktum vorsieht, ebenso wenig die Malerei.[94] Die Abwesenheit des Referenten spiegelt sich in Petrarcas Liebeslyrik übrigens in der Unerreichbarkeit der Geliebten für den Liebenden.

Gleichwohl befindet Giangiorgio Trissino als Verfasser der *Ritratti* (1524)[95], dass die Dichtung der Malerei bei der Evokation der äußeren Erscheinung in Nichts nachstehe. Anstatt sich an der Malerei zu orientieren, solle sich die Dichtung eigene Vorbilder wählen: Petrarca sei wegen seiner Metaphern für die Wiedergabe von Farben der beste aller Maler, "il nobilissimo di tutti i Pittori"[96]. Trissino erhebt ihn zur maßgeblichen Instanz für die Beschreibung weiblicher Schönheit. Als die in den *Ritratti* vorgenommene *descriptio superficialis* der Isabella d'Este beinahe vollendet ist, konstatiert der zuständige 'Porträtist': Was dem Bildnis zur Vollkommenheit nun

---

94 Pozzi 1979 (S. 22) erklärt sogar entschieden, in dieser Hinsicht gebe es keine Gemeinsamkeiten zwischen Dichtung und Malerei.

95 Bei Trissinos *Ritratti* handelt es sich um ein dialogisches Prosaporträt der Markgräfin Isabella d'Este. Vgl. dazu Kap. VII.6 meiner Studie.

96 Trissino/Hirdt 1981, S. 272.

noch fehle, seien die "für die Schönheit so bedeutsamen Farben". Doch für die Farbgebung "würden weder Mantegna noch Leonardo, weder Apelles noch Euphranor genügen, wären sie zufällig hier."[97] Stattdessen wird Francesco Petrarca dafür berufen:

> Er soll zunächst dem Haar Farbe geben, wie er es bei dem seiner Laura tat, als er aus feinem Gold […] blond malte. Das Gesicht wird er von warmem Schnee machen oder vielmehr aus jenen Rosen gestalten, die wie ein Gemisch aus blendendem Weiß und tiefem Rot in goldenem Gefäß stehen. Die Farbe der Lippen ist ebenfalls tiefroten Rosen, die der Brauen Ebenholz entnommen. [...] Das Weiß des Halses wird so gestaltet, dass alle Milch im Wettstreit damit unterliegen würde. Indem er ihre schönen, schlanken Hände der Farbe orientalischer Perlen angleicht, wird er aus ihr insgesamt eine Frau bilden, die weitaus schöner und leuchtender als die Sonne ist.[98]

Hier wird deutlich, wie einflussreich Petrarcas Kolorierung seiner Verbalporträts mit seinen *colores rhetorici* war. Man bedient sich seiner Farb-Metaphern, um die Farbgebung zu verbalisieren. Deshalb scheint es logisch, den *Dichter* damit zu beauftragen, dessen Metaphorik differenzierte farbliche Nuancierungen erlaubt. Freilich handelt es sich dabei nur um eine Scheinlogik.

Zusammenfassend betrachtet ist festzuhalten, dass Petrarcas Laura-'Porträts' aufgrund des reduzierten Schönheitskatalogs schemenhaft wirken, aber dennoch effektiv auf Laura verweisen. Abgesehen von der Paronomasie als *concetto nominale,* beruht die strukturelle Ökonomie der Beschreibung auf der Synekdoche, so dass der Aufruf eines einzelnen Merkmals automatisch das von Auslassungen geprägte Gesamtbild evoziert. Beachtung erfahren Gesichtselemente, denen der Sprecher eine bestimmte Funktion in Bezug auf das eigene Erleben zuweist, wie Lauras Augen oder auch ihre Stirn.[99] Da ihr Mund ihm gegenüber schweigt, wird über ihn geschwiegen. Aus demselben Grund ist für Lauras Ohren, die seine Klagen nicht erhören und überdies nicht ausdrucksfähig sind, kein Platz im Schönheitskatalog. Die Feststellung, dass fast alle Laura-Skizzen Büstenbildnisse sind, steht im Einklang damit, dass Petrarca kaum ein Wort über die Kleidung verliert. Was Lauras Charakter betrifft, so fällt diesbezügliche Information weniger ins Gewicht als die äußere Erscheinung, doch es steht außer Zweifel, dass die Figur gemäß der Einheit von Schön und Gut (*bella e virtuosa*) über alle wünschenswerten Qualitäten verfügt. Umrissen werden diese in einem knappen Katalog, der ein edles Wesen (*gentilezza*), Ehrlichkeit (*onestà*) und Anmut (*leggiadria*) beinhaltet. Diese werden allerdings selten im Verbund, sondern meist einzeln angeführt, da hierbei kein 'Bild' evoziert wird. Obgleich die Wesensbeschreibung ein essentielles Moment des Lobes ist, dominieren visuelle Phänomene, oft verbunden mit der Schilderung des Wahrnehmungsvorgangs.

---

97 Trissino nennt hier nicht zwei beliebige zeitgenössische Maler, sondern jene, die einige Zeit am Hofe von Ferrara tätig waren: Als der Dichter um 1499 mit der Arbeit an seinem Verbalporträt der Isabella d'Este begann, war auch Leonardo mit einem Porträt der Fürstin beschäftigt (*Isabella d'Este*, um 1500, Louvre). Mantegna, der im Jahr 1506 starb, war nachweislich beauftragt worden, ein Porträt Isabellas anzufertigen, das leider nicht überliefert ist.

98 Vgl. Trissino/Hirdt 1981, S. 33.

99 Vgl. dazu Kap. VI.6 meiner Studie.

6. Blick und Anblick, Sehen und Gesicht

Weder der stilisierte Dante der *Vita Nuova* noch das liebeskranke lyrische Ich in Petrarcas *Canzoniere* versuchen nachdrücklich, im Rahmen ihrer lyrischen Welten mit den verehrten Damen auf wirklichkeitsnahe Weise einen Dialog zu führen. Gleichwohl tritt der liebende Dante immer wieder gezielt in Beatrices Blickfeld, denn er sucht ihren Blick sowie ihren Anblick: einerseits wegen der besonderen Wirkung ihres Blickes auf ihn, andererseits weil er sich nicht an ihrer Erscheinung 'satt sehen' kann. Aus ähnlichen Motiven beschwört der unglücklich Liebende im *Canzoniere* Lauras Anblick beständig in seiner Erinnerung herauf und kann es nicht ertragen, dass er dessen beraubt ist.[100] Ebenso sehnt auch er sich nach ihrem Blick.[101] Unzählige Stellen dieser Liebeslyrik bezeugen es: Den männlichen Sprechern geht es vor allem um das Sehen und Gesehenwerden.

Schon in Dantes Werk wird in aller Deutlichkeit die allgemeine, umfassende Aufwertung des Sehens in der Frühen Neuzeit spürbar. In einer 'Vision' sieht Dante Beatrice – die Bedeutung des Sehens (auch: *visione*) könnte nicht stärker hervorgehoben werden. Dabei sieht er sie nicht nur, sondern er erkennt sie zugleich. Dante verwendet das Verb 'sehen' (*videre*) metaphorisch für das Verstehen und die Erkenntnis und impliziert damit die Beziehung zwischen dem sinnlichen und dem kognitiven 'Sehen' bzw. 'Erkennen': Er sieht etwas in ihr und durch sie.

Auch Petrarcas lyrisches Ich hat Laura vor Augen, wenn er von ihr spricht. Man erinnere sich nur an den Beginn seiner Beschreibung der Geliebten: "Veder pensaro il viso di colei"[102]. Die Verba des Sehens ziehen sich wie ein roter Faden durch seine Texte – "io vidi ancora" ("ich sehe noch") und "non vidi mai" ("ich sehe niemals") wechseln einander als Einleitungsformeln der Verse über die Dame stetig ab. Die visuelle ist die dominante Wahrnehmungsweise, ja sogar die Erinnerung wird visuell vollzogen und beschrieben. So vieles sieht der Dichter, wie er selbst sagt, und sieht doch nur eines: Laura.[103] Dabei sieht er sie nicht 'tatsächlich', sondern nur vor dem inneren Auge, in seiner Imagination. Jede andere visuelle Wahrnehmung, die ihm als schön auffällt, assoziiert er sogleich mit ihr.[104]

---

100 Von der Qual des Liebenden, wenn ihm der Anblick der Geliebten verwehrt ist, zeugt *Canzoniere* XXXVII, V. 9-10: "priva/[...] de l'amata vista" [beraubt des geliebten Anblicks]; V. 33-36: "Ogni loco m'attristava, ov'io non veggio/ quei begli occhi soavi/che portaron le chiavi/de' miei dolci pensier"[Jeder Ort betrübte mich, an dem ich diese schönen sanften Augen nicht sah, welche die Schlüssel zu meinen süßen Gedanken waren] sowie: CXXVI, V. 59-60: "sí diviso/ da l'imagine vera" [so getrennt von ihrem lebendigen Anblick]. Letzterer Vers ist nennenswert, weil er Petrarcas Umgang mit dem Bildbegriff zeigt: Ihren lebendigen Anblick bezeichnet er als ihr 'wahres Bild'.

101 Vgl. zum Beispiel *Canzoniere* XXXVII, V. 83-84: "'l bel guardo sereno,/ ove i raggi d'Amor sì caldi sono" [der schöne heitere Blick, in dem die Strahlen der Liebe so heiß sind].

102 Vgl. *Canzoniere* CXXVII, V. 74 [Ich meinte, ihr Gesicht zu sehen].

103 "Dico che, perch'io miri/ Mille cose diverse attento e fiso,/ Sol una donna veggio e il suo bel viso" [Ich sage, dass ich, obwohl ich tausend verschiedene Dinge aufmerksam betrachte, nur eine Frau und ihr schönes Gesicht sehe] *Canzoniere* CXXVII, V. 12-14.

104 *Canzoniere* CXXVII, V. 71ff.

Paronomastisch untrennbar verbunden mit seinem Sehen ist ihr Gesicht. Schon Giacomo da Lentini reizt in zwei Sonetten die Kombinationsmöglichkeiten von *viso* [Gesicht, (An-)Blick und latinisierte Form von "ich sehe"] und seinen Reimen *aviso* [Ansicht, Nachricht], *diviso* [getrennt], *riso* [Lächeln] und *paradiso* [Paradies] aus.[105] Bei Dante erfährt das Gesicht eine beachtliche Bedeutungssteigerung, da Liebe aus ihm spricht. Bei Petrarca steht es als *pars pro toto* nicht nur für Lauras ganze äußere Erscheinung, sondern sogar für ihre Persönlichkeit.[106] Seine entschiedene Privilegierung – eine wichtige Gemeinsamkeit mit dem Porträtgemälde – zeigt sich nicht nur in den dafür verwendeten Attributen und Metaphern. Lauras Gesicht ist nicht nur um so vieles schöner als das eines Menschen; es ist nicht weniger als eine Sonne, manchmal sogar ein heiliges Gesicht.[107] Und noch wichtiger: Es ist das Gesicht, das den Liebenden am Leben hält, denn es birgt sein Herz – Laura ist "la donna che 'l mio cor nel viso porta"[108]. Die Bedeutung des Satzes lässt sich nur im Zusammenhang mit der Bedeutung Lauras für die Dichtung Petrarcas begreifen. Sie steht scheinbar im Mittelpunkt seines *Canzoniere*, tatsächlich handelt seine Liebesdichtung vorrangig von den eigenen Gefühlen. Folglich ist sie Projektionsfläche seiner Liebe, in ihrer Beschreibung kann er dieses unsichtbare Gefühl sichtbar machen, in einer Figur bündeln, konzentrieren. Deshalb ist ihr Gesicht, wie es der Leser aus seiner Beschreibung wahrnimmt, geprägt von seinen Gefühlen ihr gegenüber: Er schreibt ihr seine Liebe ins Gesicht. So trägt sie als sprachliche Gestalt aus der Feder des Dichters dessen Züge, ihr Porträt ist zugleich sein Selbstporträt.

Vor diesem Hintergrund – der zentralen Bedeutung des Sehens sowie des Gesichts – wird das Primat der Augen im Rahmen der Schönheitsbeschreibung einsehbar. Es ist nicht allein durch Aussehen und primäre Funktion dieses außergewöhnlich ausdrucksvollen Sinnesorgans begründet, sondern beruht überdies auf ihrer Bedeutung als Spiegel von Geist und Seele sowie auf der ihnen zugewiesenen Funktion im Rahmen der Liebeskonzeption. In den Augen zeigt sich die vollendete Schönheit und durch sie scheint das edle Wesen, das im Inneren Verborgene nach Außen, durch den sprechenden Blick wird Liebe geweckt, Gnade erteilt und Trost gespendet.[109] Bei Petrarca finden die Augen Lauras, aber auch die des lyrischen Sprechers und die anderer, unzählige Male Erwähnung, so dass sie zu den meistgenannten Wörtern des *Canzoniere* zählen. Werden Laura bzw. ihre Schönheit synek-

---

105 Vgl. Giacomo da Lentinis Sonette *Lo viso mi fa andare allegramente* und *Eo viso – e son diviso – da lo viso.*

106 So beschreibt er ihre qualvolle Abwesenheit in *Canzoniere* XXXVII, V. 28-29, wie folgt: "Quando io mi ritrovo dal bel viso/ cotanto esser diviso" [Wenn ich mich von dem schönen Gesicht/ so getrennt befinde]. Auch an anderer Stelle wird deutlich, dass *imago* stellvertretend für den ganzen Körper bzw. den ganzen Menschen gedacht wird, in *Canzoniere* XXIII, V. 157, wo der Liebende vor Schmerz außer sich ist: "sentí trarmi de la propria imago" [Ich fühlt' mich vom eignen Leib entkleidet].

107 Vgl. *Canzoniere* CXXVII, V. 46; CXLIII, V. 9; CCLII, V. 5.

108 *Canzoniere* CXI, V. 1 [die Frau, die mein Herz in ihrem Gesicht trägt].

109 Beatrices Augen, genauer: ihr vielsagender Blick trägt wesentlich zur Generierung der spärlichen Handlung zwischen den beiden Figuren bei. Bis auf den stummen gestischen Gruß – ihre Worte werden nicht wiedergegeben – stellt der Blick die einzige Bewegung der bedeutsamen, doch handlungsarmen Figur dar: "De li occhi suoi, come ch'ella li mova,/ escono spirti d'amore inflammati", *Donne ch'avete intelletto d'amore*, V. 51f.

dochisch aufgerufen, so am häufigsten durch die *begli occhi*.[110] Außerdem werden diesen drei aufeinanderfolgende Canzonen (LXXI, LXXII, LXXIII) gewidmet.[111] Schließlich sind sie es, die für die Entstehung des *Canzoniere* verantwortlich gemacht werden, machten sie doch den Dichter verliebt und veranlassten ihn dadurch zum dichten ("i begli occhi che parlar mi fanno").[112] In Lauras Augen liest der Liebende, wenn er von Liebe spricht und schreibt: "entro a' begli occhi leggo/ quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo"[113] und gleichzeitig fordert er, überzeugt von der Ausdruckskraft des Sinnesorgans, die anderen auf, sein Herz aus seinen Augen zu lesen: "non vedete voi 'l cor nelli occhi miei?"[114].

Petrarca spricht explizit von der Lesbarkeit der Gefühle im Gesicht ("e 'l cor negli occhi e ne la fronte ò scritto") und implizit also auch von der Möglichkeit, den inneren Zustand der *descriptio superficialis* einzuschreiben.[115] Abgesehen von den Augen bietet sich dafür die (etwa von Sorgenfalten gekennzeichnete) Stirn an: "spesso ne la fronte il cor si legge"[116]. Nicht nur Petrarca sieht in der größten, vergleichsweise unstrukturierten Gesichtpartie eine Spiegel- oder Projektionsfläche für Charakterzüge, sondern auch Tasso und Aretino, wie die Besprechung ihrer Verbalporträts in Kapitel VIII zeigen wird. Eine wichtige Voraussetzung für zunehmend ausdrucksorientierte oder physiognomische Porträtierverfahren sind die in den bisherigen Kapiteln geschilderte Privilegierung visueller Phänomene und die Fokussierung des Gesichts. Letzteres führt in der Bildkunst der Renaissance zur aufsehenerregenden Geburt des Porträts als Kunstgattung.

Eine historische Parallelisierung von poetischem und pikturalem Porträt ermöglichen die Folgekapitel, beginnend mit der petrarkistischen Lyrik.

---

110 In 366 Gedichten werden sie an 262 Stellen genannt. Hier nur einige Beispiele, welche das Bedeutungsspektrum der Augen bzw. des Blickes zeigen: In der Canzone XXX, die eine der ausführlichsten Beschreibungen Lauras enthält, werden die Augen allein sieben Mal genannt. Der Anblick von Lauras Augen hat das Leben des Liebenden verändert. CCVII, V. 54: "dal dì che 'n prima que' belli occhi vidi,/ che mi fecer cangiar vita et costume"; [Vom Tag an als ich zum ersten Mal die schönen Augen sah,/ die mich mein Leben und meine Gewohnheiten ändern ließen]; LXXII, V. 50: "gli occhi lucenti/ sono il mio segno e il mio conforto solo"; [die leuchtenden Augen sind mir Zeichen und mein einziger Trost]; III, 4: "i be' vostri occhi, donna, mi legaro" [Eure schönen Augen haben mich gefesselt], CVII, V. 2: "sì lunga guerra i begli occhi mi fanno" [so lange bekriegten mich die schönen Augen]; CXXXIII, V. 5: "dagli occhi vostri usciò 'l colpo mortale" [von Euren Augen ging der Todesstoß aus]; CCXX, V. 13: "que' belli occhi ond'io ò guerra e pace" [die schönen Augen, die mir Krieg und Frieden waren].

111 Die Fokussierung eines einzelnen Körperteils erinnert an das Konzept des *blason*. Zu den so genannten 'Augencanzonen' vgl. Bonora 1984, S. 301-326. Vor allem in den Canzonen LXXII und LXXIII werden Bedeutung und Funktion der Augen ausführlich erläutert und leitmotivisch immer wieder aufgerufen.

112 *Canzoniere* CXVIII, V. 8.

113 *Canzoniere* CVI, V. 13f.

114 *Canzoniere* CCIII, V. 6.

115 *Canzoniere* LXXVI, V. 11 [das Herz ist mir in die Augen und auf die Stirn geschrieben].

116 *Canzoniere* CCXXII, V. 12 [oft liest man auf der Stirn das Herz]. Siehe außerdem CXLVII, V. 5f.: "le paure et gli ardimenti/ del cor profondo ne la fronte legge" [die Ängste und die Sehnsüchte des tiefsten Herzens auf der Stirn liest]; und CCXXIV, V. 5: "se ne la fronte ogni pensier depinto" [wenn auf die Stirn jeder Gedanke gemalt ist].

VII. Das katalogische Damenbildnis der petrarkistischen Liebeslyrik

1. Körper-Text und Text-Körper: De- und Rekonstruktion der weiblichen Physis

Unter den Vorzeichen der Liebesdichtung feiern petrarkistische Porträtgedichte den Körper der Geliebten – das wird umso deutlicher, je weiter man in Richtung Barock fortschreitet. Zunehmend konkreter zeichnet sich das abstrakte Schönheitsideal in den Texten ab. Von Anfang an ist in der petrarkistischen Renaissancelyrik trotz neoplatonisch gefärbter Verklärung der geliebten Dame ein ausgeprägtes Interesse für ihre Physis spürbar. Zu beobachten ist eine stetige Konzentration und Verdichtung der Beschreibung bei gleichzeitiger Erweiterung des Schönheitskatalogs. Daher ist die Untersuchung der Kongruenz von Gedichtform und Figurenbeschreibung in Texten der Petrarkisten ergiebiger als bei denen ihres literarischen Vorbilds. Zwar bestehen petrarkistische Porträts nicht ausschließlich aus der *descriptio superficialis*, doch wird diese privilegiert: weil sie in besonderer Weise mit der Textgestalt verschmilzt. Erst wenn sich die Texte vollends in der Figurenbeschreibung erschöpfen, tritt das spezifische Potenzial von Porträtgedichten zutage.

Da das Verbalporträt aufgrund seiner medialen Konstitution auf die sukzessiv-lineare Anlage festgelegt ist, muss der Porträtist den menschlichen Körper in Einzelteile zerlegen, um diese in eine Abfolge zu bringen. Das Porträtieren besteht also im ersten Schritt aus der analytischen Dekonstruktion des realen Modells, im zweiten aus der Rekonstruktion desselben während der Transformation zu einem 'Text-Körper'[1]. Diese Operation weckt Assoziationen mit Anatomie, deren zunehmende Verwissenschaftlichung in der Renaissance für die Rede von einer "culture of dissection"[2] verantwortlich ist.

Allerdings ergründet der petrarkistische Dichter weniger den individuellen Körper einer realen Dame als vielmehr die Konvention des Schreibens über den idealschönen Frauenkörper. Damit trägt er zu einem kollektiven Gedichtkorpus bei, aus dem ein stereotypes Frauenbild hervorgeht. Seine Faszination gilt also nicht allein dem Körper der Dame, sondern mindestens im selben Maße der petrarki(sti)schen Manier, diesen in der Dichtung zu modellieren.

Realisiert werden 'Körper-Texte' im (Schönheits-)Katalog, dem dominierenden Ordnungsmuster des Porträts in der rinascimentalen Versdichtung. Alternativ zur umfassenden Liste körperlicher Eigenschaften floriert der Blason, der nur ein bestimmtes physisches Detail fokussiert und damit nicht dem dieser Studie zugrunde liegenden Porträtbegriff entspricht. Auch ließe sich daran die künstlerische Kompo-

---

1 Vgl. dazu neuerdings auch die zeitgleich zur vorliegenden Studie entstandene Arbeit von Hennigfeld 2008, die sich 'ruinierten' Körpern in petrarkistischen Sonetten widmet.

2 Dieses Etikett, welches auf das frühneuzeitliche Entdecken und Vermessen des menschlichen Körpers verweist, prägte Sawday 1995.

sition des Porträts aus seinen einzelnen Bestandteilen nicht untersuchen, interessieren sich die folgenden Kapitel doch nicht nur für die Auswahl der im Porträt erscheinenden Elemente, sondern speziell für deren spaziale Anordnung im Text.[3]

Im katalogischen Porträtgedicht korrespondieren die Proportionen des Textes auf verschiedene Weise mit jenen des menschlichen Körpers. Das in den antiken und mittelalterlichen Rhetoriken für die *descriptio personae* vorgeschriebene Standardschema 'von Kopf bis Fuß' wird sehr oft, aber nicht immer eingehalten.[4] Im Bemühen um Originalität wird es variiert, wobei im Gedicht nicht zuletzt Klangqualität und Silbenzahl der Komponenten deren Abfolge diktieren. Weil sich das poetische Porträt nicht in seiner Lexik erschöpft, müssen immer auch die syntagmatischen Relationen betrachtet werden.

Manche poetische Porträts sind stark am Aufbau des realen menschlichen Körpers orientiert. Einige Möglichkeiten, im Rahmen von Gedichten visuelle Ähnlichkeit zu erzeugen, seien hier einführend skizziert. Annäherungsweise 'naturgetreue' Nachbildungen des Körpers sind gegeben, wenn sich dessen Aufbau von oben bis unten in der vertikalen Abfolge der im Text situierten Körperteile spiegelt, wobei pro Vers oft nur ein Körperteil genannt wird. Eine Intensivierung erfährt diese Anordnung, wenn mehrere auf einer 'Höhe' situierte Körperteile auch im Text in einem einzigen horizontalen Vers nebeneinander ihren Platz finden, zum Beispiel die Nase und die Ohren. Eine weitere Steigerung dieses Falls liegt schließlich vor, wenn Körperteile, die der Mensch mehrfach besitzt, auch mehrfach genannt werden, so dass jedes einzelne durch eine eigene Nennung seiner Bezeichnung repräsentiert wird, zum Beispiel wenn die beiden Augen oder die beiden Arme jeweils einzeln und in einem einzigen Vers genannt werden: "l'una stella et l'altra stella" oder "l'un braccio e l'altro braccio". Das mimetische Potenzial der Sprache, ihre Fähigkeit, den Gegenstand nicht nur zu benennen, sondern ihn auf ihre spezifische Weise zu veranschaulichen, zeigen folgende Verse aus dem seinerzeit als besonders gelungen gerühmten Alcina-Porträt in Ariosts *Orlando Furioso*:[5]

Sotto duo negri e sottilissimi archi	Unter zwei schwarzen und zierlichsten Bögen
Son duo negr' occhi, anzi duo chiari soli	Sind zwei schwarze Augen, ja zwei helle Sonnen

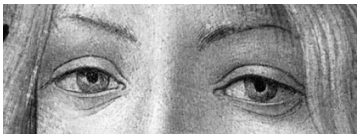


Abb. 1: Sandro Botticelli, "Flora" aus *La Primavera,* 1478 (Ausschnitt)

---

3 Zur Selektion der Merkmale der Porträtierten als erstem Schritt des Verbalporträts vgl. Kap. VI.5.

4 Da Petrarcas Laura-Skizzen meist nur aus den drei Komponenten *Haare – Augen – Gesichtsteint* bestehen (vgl. Kap. VI.5), ist dort die Frage nach der vertikalen Anordnung noch wenig relevant.

5 Ariost 1992, Canto VII, 12, 1f. In dem insgesamt fünf Oktaven (Canto VII, 10-15) umfassenden Porträt sind alle Körperteile von Kopf bis Fuß angeordnet. Zwar korrespondiert die Säulenform des Textes mit der Konstitution des menschlichen Körpers, doch enthalten hier nicht alle 40 Verse jeweils ein Körperteil, in manchen wird nur die Funktion des zuvor genannten beschrieben, so dass das Bild 'überstreckt' wirkt. – Auf das augenfällige Beispiel macht Lecercle in seiner Studie zum petrarkistischen Porträt aufmerksam, vgl. ders. 1987, S. 71.

Die Abfolge der beiden durch den anaphorischen Bau eng miteinander verbundenen Verse sowie die Verteilung der einzelnen Komponenten innerhalb der Verse ahmen die tatsächliche Anordnung des Brauen- und Augenpaars im realen Gesicht nach. Die Relation von Braue und Auge ist in der grafischen Anordnung von "sotto" und "son", die direkt untereinander stehen, anschaulich dargestellt. Das zweifache Vorhandensein der Brauen wird durch die Verwendung zweier sie kennzeichnender Adjektive unterstrichen, ebenso wie das Nebeneinander der beiden Augen durch eine doppelte Charakterisierung betont wird. Überdies lässt die Wiederholung der Zweizahl ("duo") die Augen förmlich aus dem Vers hervortreten, wobei selbst das 'O' (in "duo" ebenso wie in den beiden Begriffen für die Augen: "occhi" und "soli") das Rund des Auges visualisiert, ebenso wie das zweifache alliterative 'S' den Brauenbogen sichtbar macht.[6] Die räumliche Ordnung der Worte und ihre Grafie entsprechen damit der realen Physis, die Sprache ahmt durch ihre Schrift das Aussehen und durch ihre syntaktische Bauweise die anatomischen Beziehungen zwischen den einzelnen Körperpartien nach.

Schon anhand eines kleinen Ausschnitts wird das zugrunde liegende Verfahren der De- und Rekomposition ersichtlich. Das antike Vorbild für das analysierend-synthetisierende Verfahren ist der Maler Zeuxis, der den Körper nicht als unantastbare Einheit betrachtet, sondern in seine Teile zerlegt, um das Schöne zu isolieren. Legendär ist seine selektiv-kompositive Anfertigung eines Helena-Porträts durch Synthese der jeweils schönsten Körperteile mehrerer Damen zu einem Idealbild. Sein Beispiel belegt, dass der Maler Perfektion darstellen und dabei sogar die als Modell dienende Natur übertreffen kann, indem er davon nur das Beste auswählt und in eigener Regie neu kombiniert. Im besagten Sinn wird die in der italienischen Renaissance-Kunsttheorie äußerst beliebte Anekdote von der Anfertigung des Helena-Porträts in mehreren Malerei-Traktaten interpretiert, zum Beispiel in Ludovico Dolces *Dialogo della Pittura* (1557)[7]. Das Vorgehen des Malers galt als exemplarisch für das Streben nach Idealnormen. Auch schon Leon Battista Alberti nennt Zeuxis in *De pictura/Della pittura* (1435/36) als Modell für die von ihm propagierte Methode der Portraiture, die einen Kompromiss zwischen naturgetreuer Abbildung und Selektion des Schönen anstrebt.[8] Nicht zuletzt beruht der Erfolg der Anekdote auf der Demonstration des kreativen Beitrags des Bildkünstlers: Sie bestärkt die Parallele zum Dichter, der seine Worte ebenso sorgfältig wählt und seinen Gegenstand damit selbst erschafft. Die Technik des Zeuxis diente lange Zeit als mustergültiges Beispiel für die pikturale *inventio*. Indem Cicero damit das zweite Buch seines rhetorischen Lehrwerks *De inventione* einleitet, konstatiert er dessen Relevanz für Rede und Dichtung und stellt es in den Dienst des *ut pictura poesis*-Postulats.
Während die petrarkistischen Lyriker zwar die selektiv-kompositorische Portraiture praktizieren, dabei jedoch nur selten explizit auf Zeuxis rekurrieren, reflektiert Gian

---

6 Eine unverbundene Aufzählung von Körperteilen gibt meist nur deren tatsächliche Abfolge von oben nach unten wieder. Lecercle zeigt, dass schon wenig anspruchsvollere Satzkonstruktionen wie etwa "[...] le mani con le dita" und weiter "le dita con le unghie" den Körperbau nachbilden und auf die Verbindung und das hierarchische Abhängigkeitsverhältnis Nägel – Finger – Hand verweisen. Vgl. ebd. S. 74.

7 Vgl. Dolce 1960, S. 172.

8 Vgl. Alberti 1975, III, § 56.

Giorgio Trissino die Methode des Malers in einzigartiger Ausführlichkeit, weshalb im Anschluss an die Porträtgedichte (in Kapitel VII.6) auch seine dialogischen *Ritratti* (1524) vorgestellt werden. Darin setzt er das von ihm vorgestellte Idealbild weiblicher Schönheit aus den jeweils besten physischen Qualitäten mehrerer Damen zusammen.[9] Obwohl die einzelnen Komponenten vorgeblich mimetisch abgebildet werden, handelt es sich beim Gesamtbild doch keineswegs um eine naturgetreue Darstellung, sondern um eine künstlich konstruierte *donna sintetica*. Einen vergleichbaren Eindruck erwecken einige Damen petrarkistischer Porträtgedichte.

Die eklektische Kompositionsweise steht im Einklang mit dem in der Renaissance dominanten Kunstprinzip der *selektiven imitatio*. Tatsächlich resultiert das Verfahren aber nicht nur aus dem Wunsch nach Selektion des Schönsten und nach eigenständiger Kreation, sondern überdies aus der notwendigen Linearität sprachlicher Darstellung. Dem Unvermögen, den simultanen Überblick zu bieten, setzen viele Porträtdichter endlose Enumerationen von Körperteilen entgegen: Tatsächlich bewirken 'reine' Listen eher als syntaktisch komplexe Fließtexte den Eindruck von Simultaneität (im Raum). Dennoch präsentiert sich das Verbalporträt als ein Puzzle, dessen einzelne Komponenten stets erkennbar bleiben. Die Textbetrachtung wird der Frage nachgehen, inwiefern es dem Verbalporträt ebenso wie dem Gemäldeporträt gelingt, auf die Zerlegung eine Synthese folgen zu lassen, oder anders, ein Äquivalent für die Perspektive zu finden.

Zur Illustration der weiteren Ausführungen dienen die folgenden repräsentativen Porträtgedichte, die an verschiedenen Stellen durch weniger bekannte Varianten ergänzt werden.[10]

Joachim Du Bellay: Sonnet 65

Ces cheveux d'or, ce front de marbre, et celle
Bouche d'œillez et de liz toute pleine,
Ces doulx soupirs, cet' odorante haleine,
Et de ces yeulx l'une et l'autre etincelle,
Ce chant divin, qui les ames rappelle,
Ce chaste ris, enchanteur de ma peine,
Ce corps, ce tout, bref, cete plus qu' humeine
Doulce beauté si cruellement belle,
Ce port humain, cete grace gentile,
Ce vif esprit, et ce doulx grave stile,
Ce hault penser, cet' honneste silence,
Ce sont les haims, les appaz et l'amorse,
Les traictz, les rez, qui ma debile force
Ont captivé d'une humble violence.

Pierre de Ronsard: Sonnet 18

Un chaste feu qui les cœurs illumine,
Un or frisé de meint crespe annelet,
Un front de rose, un teint damoiselet,
Un ris qui l'ame aux astres achemine:
Une vertu de telles beaultez digne,
Un col de neige, une gorge de laict,
Un cœur ja meur dans un sein verdelet,
En dame humaine une beaulté divine:
Un œil puissant de faire jours les nuictz,
Une main forte à piller les ennuiz,
Qui tient ma vie en ses doitz enfermée,
Avecque un chant offensé doulcement
Ore d'un ris, or d'un gémissement:
De tels sorciers ma raison fur charmée.

---

9 Zu Trissinos Anwendung des Zeuxis-Prinzips vgl. auch Hirdt 1981, S. 71-76.

10 Diese beiden und die in den Folgekapiteln genannten Gedichte von Du Bellay und Ronsard sind zitiert nach Du Bellay (*L'Olive*) 1974 und Ronsard (*Les Amours*) 1963. Prinzipiell könnte die Untersuchung zum petrarkistischen Porträt Beispiele aus dem gesamtromanischen ebenso wie aus dem englischen und deutschen Sprachraum anführen. Hier fiel die Wahl auf französische Texte, weil diese sowohl eine besondere Neigung zur physischen Beschreibung als auch zu speziellen syntaktischen Schemata zeigen.

2. Das katalogische Porträt: Selektion, Kombination, Komposition

Da der Schönheitskatalog, dessen Ordnungsschema unabhängig vom Inhalt literaturintern ursprünglich mit der epischen Tradition assoziiert wird, auf dem Prinzip der Aufzählung beruht, mag man Monotonie befürchten. Zu erwarten ist "eine gedrängte Anordnung von Aussagen durch Koordination, Subordination oder einfache Aneinanderreihung der Satzglieder, die sich gegenseitig ergänzen, ohne sich zu wiederholen."[11] Ein Katalog ist eine Form der klassifikatorischen Darstellung, das Ergebnis einer Auswahl, die kompromisslos zwischen Inklusion und Exklusion entscheidet und dabei ein Werturteil impliziert. Im Porträt tritt er in Gestalt einer Häufung von Eigenschaften der Dame in Erscheinung, die nach bestimmten Prinzipien geordnet sind. Dass die enumerative Portraiture trotz ihres vorgegebenen semantischen wie sprachlichen Bauplans nicht notwendigerweise in monotonen Porträts resultieren muss, sondern gerade dieses Schema im Zusammenspiel mit verschiedenen Gedichtformen zu kunstvollen Variationen verleitet, zeigt die Untersuchung petrarkistischer Sonette.[12]

Die Liste scheint sich geradezu anzubieten für das Verbalporträt, denn Sinn und Zweck von Aufzählungen in der Literatur sind Inventarisieren und Klassifizieren, Definieren und Beschreiben, Loben und Schmähen.[13] Das enumerative Porträt ist nichts anderes als eine aus der Perspektive des Porträtisten dargebotene Definition der Porträtierten durch eine Reihe von Merkmalen, im petrarkistischen Schönheitskatalog durch ein inventarisierendes Beschreiben des (meist) weiblichen Körpers. Möglich ist dies auch als *definitio per negationem*, der Aufzählung von nicht vorhandenen Qualitäten der Dame, wie sie sich zum Beispiel in Shakespeares Sonett 130 findet: "My mistress' eyes are nothing like the sun [...]". Das rhetorische Verfahren der *enumeratio partium* (die Präsentation der ganzen Person durch die Aufzählung ihrer Teilaspekte) steht im Dienst der Mnemotechnik, die Liste fungiert als Instrument des Memorierens.[14] Jeder Aufzählung liegt die 'Wiederholung' zugrunde, wobei nicht das einzelne Element, sondern die Operation wiederholt wird. Nicht umsonst ist der Parallelismus die Grundstruktur der Enumeration und ein Konstruktionsschema, das sich besonders gut für katalogische Porträts eignet, weil es eine formale Entsprechung für gleichwertige oder gleichermaßen ausgeprägte Eigenschaften darstellt.

---

11 So lautet die Defintion der *accumulatio*, die ihrerseits die koordinierende *enumeratio* beinhaltet, nämlich "eine aufzählende, wiederholende und zusammenfassende Fügung gleichgeordneter Wörter oder Wortgruppen". Celentano 1992, S. 36. Zu den allgemeinen Charakteristika von Listen, Katalogen und Enumerationen vgl. Schöpsdau 1994 und Asper 1998.

12 Auch Mainberger 2003 konstatiert in ihrer Poetik der Enumeration allgemein: "Ihre Simplizität [...] bedeutet eine Beschränkung, aber auch eine enorme Flexibilität." S. 12.

13 Generell zu Personen- und Selbstdarstellungen in Listenform vgl. ebd., S. 192-196.

14 Im petrarkistischen Porträtgedicht hat der Schönheitskatalog neben der Funktion, die Dame zu konstruieren und die Fakten in schematisierter Form zu memorieren, eine weitere: Er dient dem Argument des Sprechers.

Im Schönheitskatalog werden einzelne Körperteile oder auch nur Eigenschaften derselben versammelt und im Rahmen des Gedichts verkettet. Dabei werden in manchen Katalogen gezielt hierarchische Unterschiede der einzelnen Elemente profiliert, in anderen eher nivelliert, so dass man hierarchische vs. a-hierarchische Ordnungen miteinander kontrastieren kann.[15] Es gibt Porträts, denen eine strenge Ordnung zugrunde liegt, die sowohl von der Form des realen menschlichen Körpers als auch von der Materialität ihrer sprachlichen Bezeichnungen bestimmt sein kann, sowie andere, in denen scheinbar Unordnung herrscht und das Porträt als bloße Anhäufung von Merkmalen figuriert. Solche zuletzt angesprochenen 'chaotischen Porträts' können durch semantische Heterogenität als Resultat einer Mischung der Kategorien (zum Beispiel von Abstraktem und Konkretem), durch Widersprüchlichkeit der Merkmale oder auch durch Stilmischung entstehen.[16] Die Frage, welche Kriterien für die Auswahl und Anordnung der Elemente des jeweiligen Porträts ausschlaggebend waren, muss sich der Leser selbst beantworten. In katalogischen Porträtgedichten ist die Reihenfolge der Komponenten meist nicht umkehrbar, zum einen wegen der oftmals damit implizierten Hierarchie der Körperteile, zum anderen wegen der sprachlichen Qualität ihrer Bezeichnung, deren Klang, Silbenzahl und Reim über die Position im Textporträt entscheiden.

Aufzählungen können einen Text entweder strukturieren und konstruieren oder auflösen. Völlig formlos oder 'unförmig' ist jedoch keines der hier betrachteten Porträts – dank ihrer Einpassung in die Gedichtform. Die Verkettung der Bestandteile kann verschiedene Grade von Kohäsion oder aber von Desintegration aufweisen, mit anderen Worten: Der Körper kann beinahe wie aus einem Guss oder aber grob zusammengeflickt wirken, wobei die einzelnen Körperteile eine relative Eigenständigkeit bewahren. Schließlich ist es ein besonderes Charakteristikum der Aufzählung, dass darin jedes einzelne Element des Ganzen ersichtlich ist, denn die Reihe ist ein 'analytisches' Produkt, der die Leistung des Sprechers vorausgeht, die/den Dargestellte(n) zuvor imaginativ in ihre/seine 'Bestandteile' zerlegt zu haben. Deshalb erinnert der Schönheitskatalog häufig an eine Collage. Seine Nähe zur Bildkunst tritt in seiner Grafie zutage: Als Ordnungsschema wird die Liste oft als kolumnenförmige Grafik visualisiert, wodurch sie 'räumlich' wirkt und den Eindruck von Simultaneität verstärkt. Zugleich kann sie eine lineare Entwicklung suggerieren, wie sie in manchen Verbalporträts simuliert wird. Einige Abfolgen imitieren die Entstehung eines Bildes, das Vorgehen beim Anfertigen einer Zeichnung oder eines Gemäldes. Im Gedicht kann die Liste sowohl vertikal gelesen als auch horizontal erfasst werden, je nach Anordnung der einzelnen Elemente im Text. Nicht nur grafisch, sondern auch semantisch ist der Katalog zugleich ein Neben- und ein Nacheinander.

Grundsätzlich gibt es drei Arten von Reihen, endliche (erschöpfend darzustellende), unendliche (nicht erschöpfend darzustellende) und solche, die zwar nicht

---

15 Enumerationen können grundsätzlich die Verschiedenheit oder die Gemeinsamkeit der aufgezählten Elemente betonen.

16 Eine Widersprüchlichkeit der Merkmale ist im petrarkistischen Porträt höchstens insofern festzustellen, als die Dame schön, aber 'herzlos' ist. In der Regel ist sie eindeutig positiv oder (im antipetrarkistischen Porträt) eindeutig negativ gezeichnet.

unendlich, aber empirisch kaum zu zählen sind (also auch nicht erschöpfend darzustellende).[17] Die Schönheiten der Dame sind endlich, aber aus der Perspektive des lobenden Sprechers unzählbar, weshalb eine Tendenz zum Exzessiven festzustellen ist – der nur die Gedichtform klare Grenzen setzt. Dennoch suggerieren manche katalogische Porträts, das Ganze erfasst zu haben, während andere das Scheitern daran thematisieren.

Ein Charakteristikum des Katalogs ist seine besondere Flexibilität: Da die Liste an sich durch einen hohen Grad an Abstraktheit gekennzeichnet ist, lässt sie sich besser als andere Texte 'umfunktionalisieren' – wie es der Antipetrarkismus bewiesen hat, der die Liste der Körperteile sowie oft auch die Qualitäten derselben übernimmt, aber die konventionalisierten Zuordnungen vertauscht, so dass beispielsweise die 'schwarzen Brauen/Wimpern' und die 'weißen Zähne' im negativen Porträt zu 'schwarzen Zähnen' und 'weißen Brauen/Wimpern' werden wie in Francesco Bernis *Sonetto alla sua donna*.

Im Unterschied zu Listen aus nicht-literarischen Kontexten will diejenige im katalogischen Porträt als poetischer Text gelesen werden. Zu unrecht werden Enumerationen oft als unpoetisch abgewertet, da sie virtuos komponiert sein können. Im Grunde basieren alle Verbalporträts auf Listen von Eigenschaften: Manche präsentieren die Liste nahezu unbearbeitet, während andere dieses konzeptuelle Grundgerüst überschreiben und die Reihung verschleiern, indem sie ihre Bestandteile in eine abwechslungsreichere Syntax einbinden. Die Betonung des enumerativen Bauplans des Katalogs steht nicht im Widerspruch zur Feststellung, dass er eine Beschreibung darstellt oder Teil einer solchen ist. Meist liest er sich als eine 'beschreibende Auflistung',[18] umso mehr, wenn er nicht nur eine nominale Reihe von Körperteilen ist, sondern diese mit Adjektiven und Attributen qualifiziert sind. Bloßes Aufzählen ist an sich seltener poetisch als beschreibendes Aufzählen. Festzuhalten ist außerdem, dass sich kaum ein Porträtgedicht in einer 'bloßen Liste' erschöpft, sondern die Listen gewöhnlich nur einen (sich besonders informativ gebenden) Teil des Porträts ausmachen.[19] Auch ihr Kontext, ihre Präsentation im Rahmen eines Gedichts mitsamt der zugrunde liegenden Äußerungsintention, trägt zu ihrer Poetisierung bei. Gerade beim stark verkürzten Schönheitskatalog ist es wichtig,

---

17 Vgl. Mainberger 2003, S. 10.

18 Mainberger umreißt die fließende Grenze zwischen Beschreibung und Aufzählung, indem sie graduell zwischen 'enumerativer Beschreibung' und 'deskriptiver Aufzählung' unterscheidet: Bei Ersterer denkt sie an Listen, die einen Gegenstand evozieren, und bei Letzterer an "syntaktische gebundene, poetische Beschreibung, die jedoch die Einzelheiten aufreiht". Vgl. S. 106. Aufgrund der Tatsache, dass jeder Beschreibung eine Liste zugrunde liegt, sieht Hamon 1981 den Zusammenhang von Beschreibung und Aufzählung so eng, dass sie letztlich ineins fallen.

19 Oft markieren Aufzählungen den Anfang oder das Ende eines Porträts als resümierende Vorschau oder Rückblick, in der Funktion einer Gliederung oder eines Fazits. In Sonetten sind es am häufigsten die Quartette, die eine (oftmals parallelistische) Enumeration der Qualitäten der Porträtierten enthalten. Die Terzette entwickeln dann ein Argument, indem sie eine Schlussfolgerung aus dem Katalog ziehen oder dessen Wirkung auf den Sprecher schildern.

dass dieser in einen erklärenden Kontext, nämlich die petrarkistische Konvention, eingebunden ist, vor deren Hintergrund er erst verständlich wird.[20]

Der Katalog selbst vermittelt gern den Eindruck, objektiv 'Fakten' darzulegen. Die Subjektivität des Sprechers scheint hinter der Liste zurückzutreten.[21] Tatsächlich jedoch ist die Enumeration, selbst wenn sie Objektivität anstrebt, in ihrer Auswahl und Anordnung genau so perspektivisch, selektiv, konstruktiv und damit auch wertend wie alle Beschreibungen, wurzelt sie doch in einer spezifischen Redesituation.[22] Gerade die petrarkistischen Porträts, die sozusagen 'aus Liebe entstehen', sind in der Regel weit entfernt davon, die Illusion zu schaffen, die Porträtierte werde nicht aus der Perspektive eines Einzelnen von diesem gezeigt, sondern zeige sich dem Leser/'Betrachter' selbst.[23] Der (vermeintlich 'objektive') Modus der Enumeration kommt der emotionalen Verfasstheit des Sprechers sogar entgegen: Die Motivation, die dem Porträt(gedicht) zugrunde liegt, das Loben, Preisen, Klagen, Trauern, Beleidigen und Beschimpfen, allesamt stark emotionalisierte Sprechweisen, verleitet geradezu zum katalogischen Porträt, bei dem (positives und/oder negatives) Wissen über den Porträtierten kondensiert wiedergegeben wird. Die Aufzählung ist die essentielle Figur von Lob und Schmähung, denn beide begnügen sich selten damit, ein paar einzelne (positive bzw. negative) Eigenschaften zu nennen.[24] Letztlich können Aufzählungen sehr unterschiedlich wirken: objektiv und sachlich oder aber rituell und gar obsessiv. So lassen sich auch (geordnete) exklamative und apostrophische Porträts ebenso wie die Unordnung in 'chaotischen' Porträts erklären: Der disjunktive Stil von elliptischen, stockenden Reihungen kann als Symptom psychischer Ausnahmezustände interpretiert werden – was einleuchtet, bedenkt man die vorgeblichen Gefühlszustände der petrarkistischen Sprecher zwischen Verzückung und Verzweiflung.

Syntaktische Varianten des enumerativen Porträtgedichts

In petrarkistischen Porträtgedichten spielen mehrere Gestaltungsprinzipien zusammen, doch kann man meist eines davon als Dominante erkennen. Einige Porträts folgen in ihrer Organisation einem Leitgedanken,[25] andere sind durch einen be-

---

20 Trotzdem hängen einige katalogische Porträts, bildlich gesprochen, an einem seidenen Faden, wenn ihre Merkmalsliste völlig dekontextualisiert ist; nicht immer können sie einer Person zugeordnet und somit als Porträt gelesen werden.

21 Im petrarkistischen Sonett gilt dies aber oft nur für einen Teil des Gedichts, meist für die Quartette. Vgl. dazu Kap. VII.3 meiner Studie.

22 Vgl. dazu die allgemeine Relativierung der Objektivität jeglicher Aufzählung seitens Mainberger 2003, S. 108 u. 114.

23 Die Gestik des Zeigens ist durch ein Dreiecksverhältnis gekennzeichnet: der Sprecher zeigt dem Angesprochenen/Leser ein Objekt (im weiblichen Porträt den Körper der Dame). Insbesondere Ekphrasen bemühen sich oftmals um ein solches 'Zeigen': "eine sprachliche Gebärde, die nicht repräsentiert, sondern präsentiert." Mainberger 2003, S. 117.

24 Lob und Schmähung beleuchten den Porträtierten als persuasive Rede absichtsvoll einseitig, so dass die Sprechfunktion von der referenziellen zur konativen wechselt.

25 Zu den häufigsten Leitgedanken zählen der Unsagbarkeitstopos und dessen Widerlegung, das Wortspiel um den Namen der Porträtierten und der Wettstreit von Schönheit und Tugend.

stimmten Vergleichsbereich festgelegt, und eine dritte Gruppe ist nach einem bestimmten syntaktischen Schema gestaltet, das auf der Wiederholung von Satzteilen oder Konstruktionen beruht. Letztere Gruppe wird im Folgenden in den Blick genommen. Dabei wird ersichtlich, dass selbst relativ einfach konstruierte enumerative Porträtgedichte aufgrund von geringfügigen Variationen in der Syntax wesentliche Unterschiede im Sprechgestus aufweisen.[26]

Auch im lyrischen Text ist die schlichteste Art der Beschreibung die gleichförmige Aufzählung der Körperteile. Diese können allerdings auf unterschiedliche Art miteinander verbunden sein. Gängig ist die Reihung von Nomina (mit oder ohne Epitheta), oft mit bestimmten, gelegentlich auch mit unbestimmten Artikeln (*le chiome d'oro, gli occhi neri* bzw. *una fronte spaziata, due occhi neri*)[27], seltener ist ihre Präzisierung durch Possessivpronomina (*le sue chiome, la sua fronte*), auffallend häufig dagegen durch Demonstrativpronomina (*questi chiome d'oro, que' belli occhi*) – weil dadurch der Körper bzw. das Gesicht augenscheinlich nachdrücklicher gezeigt wird.[28] Eine Aufzählung von Körperteilen mit dem unbestimmten Artikel hingegen bewirkt den gegenteiligen Effekt, denn der unbestimmte Artikel lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass hier eine Aufzählung stattfindet und ein Inventar erstellt wird ("Un or frisé de maint crêpe anelet,/ un front de rose, un teint damoiselet, […]"[29]). Alle diese Verfahren zeitigen oft konsequent durchgehaltene anaphorische Parallelismen.[30] Die wenigsten Nomina-Reihen kommen ganz ohne Determinanten aus wie Bembos berühmtes Sonett V *Crin d'oro* (s. Kap. VII.3).

Eine Extremform des dekompositorischen Porträts realisiert sich in einer Liste aus Adjektiven, die das singuläre Wesen einer bestimmten Dame umreißen sollen –

---

26 Lecercle erfasst diese in einer Typologie (S. 81ff). Er untersucht ausschließlich Sonette, wobei er französische Texte vor früheren italienischen und anderen privilegiert. – Allerdings finden sich die meisten syntaktischen Varianten des Schönheitskatalogs bereits bei Petrarca, so dass es nicht unbedingt nötig ist, sie bei den Petrarkisten zu suchen.

27 Sofern kein Stellennachweis, handelt es sich um fiktive Beispiele, wie sie vielfach vorkommen.

28 Verschiedene Arten von Determinanten finden sich miteinander kombiniert in Petrarcas Sonett CCXII (*Gratie ch'a pochi il ciel largo destina*). Beispiele für jeden Typus findet man bei Lecercle (ebd.); ein französisches für die 'demonstrative' Enumeration ist Du Bellays Sonett 65 (s. Kap. VII.1). Hier werden die aufgezählten physischen Merkmale zuletzt im Bemühen, sie zu einem Gesamtbild zu bündeln, zusammengefasst nach dem Muster "Dies sind die Züge, die ...".

29 Ronsards Sonett 18 (s. Kap. VII.1).

30 Anaphorische Parallelismen der einfachsten Art setzen immer wieder mit dem Possessivpronomen an und lesen sich als Komparativfolgen (nach dem Muster: "Ihr Haar ist wie ..., ihr Auge ist wie ..."). Eine autoreflexive Abwechslung bietet Ariost: "Altri loderà il viso, altri le chiome,/ de la sua donna, altri l'avorio bianco […]" [Manche Dichter loben das Gesicht, andere die Haare...] Sonett XV, in Ariost 1954, S. 136-7. Beliebt ist es vor allem im französischen und englischen Petrarkismus, die Aufzählung aller Schönheiten in eine kontinuierliche Verneinung zu kleiden, nach dem Muster "Nicht die Haare, nicht die Augen, nicht der Hals..." sind der Grund für die Liebe des Sprechers. Oft führt das Schema zur abschließenden Aussage, dass dem Porträtisten nur die inneren Werte der Dame wichtig sind, was freilich nicht wörtlich genommen werden kann angesichts des langen indirekt formulierten Lobs ihrer physischen Qualitäten. Vgl. Du Bellays Sonett 2 (*Ce ne sont pas ces beaux cheveux dorez*) in Du Bellay 1961; sowie Ronsards Sonett 127 (*Ny ce coral qui double se compasse*) in Ronsard 1963. Fast humoristisch ist die concettistische Wendung dieses Schemas, wenn es mit der Aussage endet, dass es nicht die einzelnen physischen Qualitäten sind, aufgrund derer der Sprecher die Dame liebt, sondern alle in ihrer Gesamtheit.

so in Baldassare Olimpo Sassoferratos *Epitetti bellissimi in laude de la sua diva Leontia* (s. Text unten links). Man beachte das 'etc.' am Ende der Liste, das den Sinn derselben unterläuft, indem es auf deren Unendlichkeit verweist. Eine in derselben Form angefertigte mit *Strambotti piacevoli & amorosi in laude di Leontia* betitelte Liste von Nomina, die unterschiedlichsten Isotopien angehören, soll metaphorisch-assoziativ auf dieselbe Dame verweisen (s. Text unten rechts):

Unica, eccelsa, singulare, e gratia
Gentil, suave, gratiosa, honesta
Piacevole, gioconda, accostumata
Inclita, saggia, formosa, modesta
Ingegnosa, accorta, vaga, ornata
Humil, pietosa, dolce, pia & presta
Celeste, amena, ludibonda, e lieta
Liepida, pura, angelica, discreta, etc.[31]

Simulacro, colonna, fior, thesoro,
Specchio, essemplare, forma, lum, disegno
Barca, nave, timone, argento, e oro,
Nardo, moschio, viol cipresso, legno,
Auricoma, crisocoma, lavoro,
Fonte, bellezza, cenaora, sostegno,
Gioia, regina, patrone, phenice,
Merce, premio, guadagna, imperatrice.

Obwohl auch der zweite Text in seiner Syntax anspruchslos ist, wirkt er durch die scheinbar willkürliche Aneinanderreihung von semantisch disparaten, in ihrer Metaphorik zum Teil unauflösbaren Begriffen außergewöhnlich modern.

Will man bei der Untersuchung des syntaktischen Aufbaus der Enumeration noch mehr ins Detail gehen, so kann man zwischen drei Arten der Verknüpfung differenzieren, nämlich – a, b, c *und* d; – a *und* b *und* c *und* d, usw.; – *Und* a *und* b *und* c *und* d, usw. Das erste Modell ist das häufigste, aber auch die anderen Polysyndeta treten bisweilen auf, vor allem wenn die scheinbar unendliche Menge der Reize betont werden soll. Allerdings ist die Wahl des Aufzählungsmodus hauptsächlich von rhythmischen und grafischen Überlegungen geprägt. Die Unterscheidung verschiedener Arten der Aufzählung impliziert nicht, dass in einem Sonett immer nur eine vorherrscht, wenngleich dies häufig der Fall ist.

Alle genannten Arten der Aufzählung erzeugen eine gewisse Spannung, denn sie zögern die Komplettierung der Aussage, auf die sie hinführen, und damit die Enthüllung von Sinn und Zweck der Aufzählung, oft bis zum Ende der Strophe oder gar bis zum Ende des Gedichts hinaus. Sie schüren die Hoffnung auf eine Synthese der Einzelteile des Puzzles. Bestimmte Satzkonstruktionen machen die Ausrichtung der Aufzählung auf den oft concettistischen Höhepunkt in den letzten Versen des Sonetts besonders deutlich, so zum Beispiel die Enumeration der Komponenten in der Funktion indirekter Objekte in Petrarcas Sonett CCCXLVIII (*Da' più belli occhi, et dal più chiaro viso*).[32] Es ist die Präposition, welche die Erwartung des Lesers weckt und ihn neugierig macht – obgleich wohl kaum mit einer wirklichen Überraschung zu rechnen ist, denn die Konventionalität petrarkistischer Porträtgedichte macht ihren Ausgang meist vorhersehbar.

Für Abwechslung sorgen Unterschiede im Sprechgestus, die sich in der Syntax manifestieren. Eine beliebte Variante ist die exklamative bzw. invokative Aufzäh-

---

31 Beide Beispieltexte desselben Autors verdanke ich Lecercle 1987, S. 69.

32 Bezüglich dieser syntaktischen Bauweise spricht Lecercle 1987 von "sonnets à suspens", S. 96. Vergleichbare Konstruktionen finden sich bei den Petrarkisten: in Baïfs Sonett *Et des plus belles mains, qui au coeur plus sauvag* aus den *Amours de Francine* II, 5, in Baïf 1966; sowie in Tyards Sonett *A l'oeil brillant qui m'englace et m'enflame* aus den *Erreurs Amoureuses* II, 7, in Tyard 2004.

lung, in der die Körperteile der Dame in lobendem bis klagendem Tonfall entweder in der dritten Person ausgerufen ("Ihr goldenes Haar! Ihr sanfter Blick!") oder direkt angerufen werden ("O du schönes Gesicht!").[33] Letzteres bezeichne ich auch als apostrophisches Porträt. Ansätze dazu finden sich schon in Petrarcas *Canzoniere*, wobei die Apostrophen hier aber auf die Quartette beschränkt sind, eher eine Skizze als ein detailliertes Porträt abgeben und eindeutig im Dienst der subjektzentrierten Liebesklage stehen (CCLIII, V. 1-7: "O dolci squardi, o parolette accorte [...] o chiome bionde [...] o bel viso").[34] Dieses Muster wurde seitens der Petrarkisten vielfach imitiert, so zum Beispiel von Louise Labé ("O beaus yeus bruns, ô regards destournez […] O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits […] et vois")[35]. Zunächst apostrophiert die Sprecherin die braunen Augen des von ihr Geliebten, darauf folgt im dritten Terzett die Erweiterung der Apostrophe an das Lächeln, die Stirn, die Haare, die Arme, die Hände und die Finger – allesamt ohne nähere qualitative Bestimmung – und schließlich erinnert sie seine Stimme. Die exklamative Portraiture ist so beliebt, weil sie gleichzeitig den Gefühlen des Sprechers Ausdruck verschafft und es ihm so erlaubt, Porträt und Selbstporträt zu verschmelzen.

Die denkbare Erwartung, dass in der invokativ-apostrophischen Variante der Körper der Dame besonders lebendig wirkt, weil die direkte Anrede jedes Körperteil einzeln animiert, bewahrheitet sich allerdings nicht. Stattdessen verstärkt sie den Eindruck der Auflösung des Körpers, indem sie die Autonomie einzelner Teile betont und damit das im Porträt üblicherweise angestrebte Gesamtbild zerstört. Grundsätzlich ist zu beobachten, dass dominant parataktische Porträts tendenziell eher die Fragmentarität des Text-Körpers hervorheben, während Hypotaxen die Einzelteile scheinbar enger miteinander verbinden.

Eine weitere, mindestens ebenso beliebte Alternative ist das 'interrogative Porträt'. Als solches kann man mit Lecercle einen Typus bezeichnen, in dem die enumerative Beschreibung der Dame in Fragen – beispielsweise nach der Funktion bestimmter Körperteile bzw. ihrer Wirkung auf den Betrachter – eingebunden ist, wie in Bembos bekanntem Sonett Nr. 20:

Son questi quei begli occhi, in cui mirando Senza difesa far perdei me stesso? E questo quel bel ciglio, a cui si spesso In del mio languir mercè dimando? […][36]	Sind dies jene schönen Augen, die beim Hinsehen wehrlos mich selbst verlieren ließen? Ist dies jene schöne Braue, von der ich so oft bei meinem Schmachten Gnade erbat?

[33] Im ersten Fall spricht Lecercle 1987 von einem 'portrait exclamatif', im zweiten von 'portrait invocatif', vgl. S. 81-84. Als Beispiele zitiert er Ronsards Sonett 46 (*O doux parler*), in Ronsard 1963. Eine strikte Unterscheidung zwischen beiden Typen erweist sich als problematisch, weil die Ausrufe oft nicht klar einem Typus zuzuordnen sind. Viele Gedichte vermischen beide Typen, denn ihre Ausrufe beziehen sich entweder abwechselnd in der dritten und zweiten Person auf die Körperfragmente der Dame oder lassen die Sprechfunktion überhaupt nicht eindeutig erkennen.

[34] Da hier das Porträt nicht primäres Anliegen war, sondern die Eigenschaften Lauras dem Argument dienen, könnte man von einer 'Portraiture en passant' sprechen, wie sie in so vielen petrarkistischen Gedichten vorkommt, die nicht eindeutig als Porträts zu verstehen sind.

[35] Labé 1953, II, V. 1; 9f.

[36] Bembo 1978, S. 522f.

In den hier zitierten Versen artikuliert der Liebende seine Verwunderung über die Schönheit der Geliebten. Die Besonderheit des interrogativen Porträtgedichts besteht darin, dass die Enumeration eine andere Bedeutung erhält. Hier ist die Fragmentierung nicht einfach nur 'Notlösung', weil die Dame nicht als Ganzes präsentiert werden kann, sondern das Interesse gilt wirklich den einzelnen Körperteilen. Ihnen wird gezielt Autonomie zugestanden und ihre Reize werden bisweilen sogar in Konkurrenz zueinander gesetzt, nach dem Muster "sind es die Augen, die … oder etwa ihr Haar, das … oder gar ihr Lächeln, das mich so verzaubert?".[37] Durch den Fragegestus wird die Repräsentation der Dame als eine Feststellung von Tatsachen vom Zweifel unterlaufen, der in einigen Sonetten schließlich durch eine auflösende Antwort beseitigt, in anderen hingegen aufrecht erhalten wird.

Eine Variante des interrogativen Porträtgedichts entsteht, wenn die Frage nach der Bedeutung einzelner Körperteile durch die rhetorische Frage des Liebenden nach ihrem Verbleib, das heißt, durch das Bemühen um ihre Lokalisierung, ersetzt wird. In diesem Fall lässt sich die Sprechsituation des lyrischen Ich beschreiben als verzweifelte Suche und Evokation dessen, was er einst vor Augen hatte, dessen Anblick er nun aber entbehren muss, wie Petrarca im *Canzoniere*, Sonett CCXCIX:[38]

Ov'è la fronte che con picciol cenno
volgea il mio core in questa parte e 'n quella
Ov'è 'l bel ciglio e l'una et l'altra stella
ch' al corso del mio viver lume denno?
Ov'è 'l valor, la conoscenza e 'l senno?
L'accorta, onesta, umil, dolce favella?
Ov'è son le bellezze accolte in ella,
che gran tempo di me lor voglia fenno
Ov'è l'ombra gentil del viso umano
ch' òra e riposo dava a l'alma stanca,
e la, 've i miei pensier scritti eran tutti?
Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?
Quanto al misero mondo e quanto manca
agli occhi miei che mai non fieno asciutti!

Wo ist die Stirn, die mit zartem Zeichen
mein Herz nach da und dort gelenkt?
Wo sind die schöne Braue und die beiden Sterne,
die meinem Leben den Weg leuchteten?
Wo ist die Tugend, das Wissen und der Geist?
Das kluge, ehrliche, bescheidne, sanfte Sprechen?
Wo sind die in ihr versammelten Schönheiten,
die lange Zeit mich ihrem Willen unterwarfen?
Wo ist der edle Schatten des Menschengesichts,
das Erfrischung und Ruhe gab der müden Seele
und worin all meine Gedanken geschrieben waren?
Wo ist sie, die mein Leben in der Hand hielt?
Wie viel fehlt der armen Welt und wie viel fehlt
meinen Augen, die nie mehr trocken sein werden!

Die Frage nach dem Aufenthaltsort der Dame, die auf ihre Abwesenheit bzw. auf die Trennung des Liebenden von der Geliebten verweist, dient ihrer Erinnerung. Sie ist ein Topos petrarkistischer Liebeslyrik, der letztlich auf die biblische "ubi sunt"-Formel zurückgeht. Allerdings beklagt schon Petrarca damit nicht mehr wie im ursprünglichen Sinne die Vergänglichkeit der Welt, sondern verleiht seiner Sehnsucht nach der fernen Geliebten Ausdruck und versucht, ihr Bild heraufzubeschwören.

---

37 Die Implikation eines Konkurrenzverhältnisses liest sich deutlich in Baïfs Sonett 40 (*Est-ce que cet œil…?*), in Baïf 1966. Lecercle ist der Ansicht, dass erst die französischen Lyriker das italienische Modell durch die explizite Konkurrenz der Körperteile modifiziert hätten, vgl. S. 87f.

38 Dieses relativ wenig beachtete Gedicht des *Canzoniere* wird hier in voller Länge zitiert, weil es ein besonders gelungenes Porträt darstellt, da es Schönheit und Tugend vereint und mit der seltenen Synthese aller Qualitäten in der Person der Geliebten endet, die zuletzt als Ganzes genannt wird. Meine Übersetzung.

Petrarkistische Lyriker gehen oftmals einen Schritt weiter, indem sie die Sehnsucht nach den Details der physischen Erscheinung ihrer Damen noch deutlicher ausdrücken. Mit der Suggestivität der rhetorischen Fragen wirken sie auf die bildliche Vorstellungskraft des Lesers ein und lenken die Aufmerksamkeit nachdrücklich auf bestimmte Körperpartien. Auf metapoetischer Ebene liest sich die in den Fragen ausgedrückte Suche nach den einzelnen Komponenten der Dame als verzweifelte Einsicht, dass es nicht gelingen kann, sie zu einem Gesamtbild zu arrangieren. Schließlich experimentieren diese Texte mit der Verortung der Körperteile im Sonett, das verschiedenste Möglichkeiten bietet, den dargestellten Körper im Textkörper zu präsentieren.[39]

Neben den genannten dominant parallelistisch konstruierten Varianten des Porträtgedichts gibt es auch solche, die weniger schematisch organisiert sind und stattdessen aus einer Folge abwechslungsreich aufgebauter Sätze bestehen. Häufiger ist allerdings jegliche Art der Wiederholung desjenigen Satzteils, der auf das wechselnde Körperteil oder Charakteristikum hinführt, oder anders: Kaum gibt es enumerative Porträtgedichte, in denen sich keine Wiederholungsfigur findet. Im Verlauf der kontinuierlichen Weiterentwicklung des petrarkistischen Porträts nimmt die Komplexität der Verknüpfungen der einzelnen Komponenten zu. Semantische Gesichtspunkte wie die Ausrichtung auf einen einzigen Vergleichsbereich werden zunehmend durch sprachliche Schemata verdrängt, die sich als Organisationsprinzip durchsetzen. Durch die Demonstration des rhetorischen Geschicks wird die Konstruiertheit des Porträts profiliert und es wird als Sprachkunstwerk zur Schau gestellt.

3. *Bellezza in rime* – Schönheit in Versen: Das Porträt als Sonett

Die petrarkistischen Porträts in Sonettform sind, wie schon diejenigen Petrarcas, allesamt höchst formbewusst. Nicht selten reflektieren sie wie in der Formulierung "bellezza in rime"[40] explizit ihre Gemachtheit als Porträt aus Versen. Besonders nachdrücklich verbalisiert Shakespeare das Bewusstsein, dass der Dichter den beschriebenen Menschen in Verse verwandelt und dass dieser auch nur in dieser Form ewig fortleben wird: "My love shall in my verse ever live young" (19, V. 14) und

---

39 In diesem Sinne würde die Antwort auf die Frage "Wo bist du, schöner Mund?" korrekt lauten: im ersten Vers. – In biografisch orientierten Porträtgedichten, wie sie erst die Moderne hervorbringt, tritt dieser Aspekt in den Hintergrund; stattdessen müssen andere faktische Informationen (z.B. Anekdoten) zu einer Textgestalt verschmolzen werden. Allerdings wird dann die Person nicht mehr so oft in der fest vorgegebenen Form des Sonetts präsentiert, sondern es werden 'organischere' lyrische Formen gewählt – man denke zum Beispiel an Gottfried Benns *Chopin*.

40 Die Formulierung 'Schönheit in Versen' findet sich in Sonett XX des *Canzoniere*, in dem der Dichter Reue ausdrückt wegen seines allzu langen Schweigens und Zögerns, Lauras Schönheit in Verse zu fassen, und über die Schwierigkeit des Unterfangens klagt: "Più volte incommincai a scriver versi…". Seine Rede steht nicht nur unter dem Vorzeichen des Unsagbarkeitstopos, sondern verweist auf seine tatsächliche unermüdliche Überarbeitung dieser Gedichte. – Grundlegend zur Genese und zur Topik des Sonetts vgl. neuerdings Borgstedt 2009.

"[...] in eternal lines thou grow'st:/ So long as men can breathe or eyes can see,/ So long lives this [poem] and this gives life to thee" (18, V. 12-14).[41] In diesem Zusammenhang situiert auch Shakespeare seine Leistung im *paragon*e mit der Bildkunst und sieht sich als Sieger daraus hervorgehen, so in Sonett 55 (V. 1-4; 13-14):

> Not marble, nor the gilded monuments
> Of princes shall outlive this powerful rhyme;
> But you shall shine more bright in these contents
> Than unswept stone, besmear'd with sluttish time. [...]
> So till the judgment that yourself arise,
> You live in this and dwell in lover's eyes.

Wie in den zitierten Beispielen finden sich die autoreflexiv-metapoetischen Passagen in englischen Sonetten oft pointiert in der prominentesten Position im *couplet*. Dass der Dichter gerade das Gedicht meint, in dem die (oder der) Geliebte 'lebt', und nicht irgendeinen Text in beliebiger Form, demonstriert die Einpassung der (oder des) Geliebten sowie jener metapoetischen Aussagen in den Vers: Sie kehren immer wieder, weil es der Reim einfordert.

Im Fall des 'Porträtsonetts' spielt eben diese Gedichtform eine herausragende Rolle und präsentiert sich selbstreflexiv, zumal sie schon früh eine eigene Semantik entwickelt, so dass Form und Inhalt aufs Engste miteinander verknüpft sind.[42] Die Besonderheit der Sonettform beruht in ihrer Flexibilität innerhalb eines festen Rahmens: Da Reimordnung und Verszahl "nur insoweit definitorisch sind, als sie den Schauplatz markieren, um dessen Grenzen sich das Spiel von Norm und Normabweichung abspielt", betrachtet Greber das Sonett als eine "genuin kombinatorische Form", die auf Reimpermutation, Zahlenproportionalität und Spiel gründet.[43] Deshalb bietet die Form gerade dem (Schönheits-)Katalog, dessen Originalität auf der stetigen syntaktischen Re-Kombination seiner Bestandteile beruht, großes Interaktionspotenzial. Die lineare Abfolge des Katalogs arrangiert sich mit dem komplexen, den Konstruktionscharakter offenbarenden Bauplan des Sonetts als Ketten- und Kreisstruktur. Das Zusammenspiel dieser Momente resultiert in einer Dynamik, in der die Generativität dieser Textform per se sowie der kreative Prozess der Portraiture spürbar werden.[44]

Obwohl thematisch an sich variabel, ist das Sonett jeher eng mit bestimmten historischen Diskursen verbunden. Schon in den allerersten Exemplaren aus der Feder ihres Erfinders Giacomo da Lentini manifestiert sich der (in Kap. VI.1 vor-

---

41 Shakespeare 2002, ebenso die folgenden Zitate aus Sonetten. Ein weiteres Beispiel dieser Art lautet: "How can my Muse want subject to invent,/ While thou dost breathe that pour'st into my verse" (38, V. 2). Vgl. außerdem Sonett 65, V. 12-14; sowie Sonett 76.

42 "Im Sonett gibt es kein Thema ohne Form und Formbewusstheit. Gerade das Sonett gilt als Muster der Vermittlung von Form und Inhalt [...]", so Greber 2002, S. 557.

43 Ebd., S. 568f. Darauf führt Greber gar die Entwicklung des Sonetts zurück: "Kombinatorische Kreativität stand am Anfang der Sonettentwicklung. Ob man nun einen Rückgriff der Sizilianer auf die provenzalische Trobadorlyrik oder auf einheimische sizilianische Dichtung annimmt [...] unbestreitbar führte eine kombinatorische Transformation vorfindlicher strophischer Formen zum Sonett." S. 571.

44 Zur in der Sonettform bereits angelegten Generativität vgl. ebd., S. 575f.

gestellte) frühneuzeitliche Bilddiskurs, der die Genese des lyrischen Porträts vorbereitet hat. Bei Petrarca gab es zunächst wohl keinen bewussten Grund, seine Skizzen Lauras in Sonetten zu realisieren. Es ist nicht einmal so, dass er seine fragmentarischen Porträts *partout* in dieser Form realisiert, sondern er verwendet dafür ebenso gern Canzonen. Das Sonett aber ist seine meistverwendete Form, die seiner Thematik dank seiner kombinatorischen Textur den nötigen Spielraum für Variationen bietet.[45] Petrarcas Verschmelzung von Verbalporträt und Sonett prägte die weitere Entwicklung des Porträtgedichts in dieser Form nachhaltig. Da mit der massenhaften Sonettproduktion im Petrarkismus zeitlich die Etablierung des Porträtgemäldes als Kunstform zusammenfällt, reflektieren zahlreiche Sonette das pikturale Porträt motivisch und konkurrieren damit in ihren Beschreibungen idealschöner Frauen, die variierend in den formalen Rahmen eingepasst werden. Insbesondere ekphrastische Porträtsonette sind poetischer Austragungsort des *paragone* (vgl. Kap. VIII.5). Dessen Argumente für und wider die unterschiedlichen Kunst-formen und Medien sind ebenso überschaubar wie die im Porträt aufgelisteten Eigenschaften der Dame. Daher verwundert es nicht, dass die petrarkistischen So-nette in ihrem Streben nach *variatio* und *aemulatio* einen Höhepunkt kombinatorischer Poesie markieren.

Unabhängig von seiner Thematik kennzeichnet jedes Sonett eine besondere Visualität und Spatialität. Man denke nur an seine Gliederungsvarianten (2 Quartette + 2 Terzette oder 3 Quartette + 1 Couplet, 1 Oktave + 1 Sextett oder 2 Septette), die durch Absätze oder Einrückung bestimmter Versblöcke sichtbar werden. Man kann das Sonett mit Greber als 'Sehtext' betrachten, denn "es besitzt eine waagrecht-senkrecht zu lesende Textur, nicht nur in der Weise, in der jegliche Gedichtform linear-sequenziell und zugleich konstellativ-repetitiv zu lesen ist (ja, in der jeglicher Text spatialisiert ist), sondern in einer durch seine kombinatorischen Spezifika verstärkten Weise."[46] Sie schlägt sogar vor, das Sonett wegen seiner 'kombinatorischen Grafie' als "bisher verkannte (Früh-)Form der Visuellen Poesie" anzusehen.[47]

Das petrarkistische Porträtsonett ist also nicht nur Text, sondern zugleich 'Bild', in dem das intermediale Potenzial des Sonetts mit dem intermedialen Potenzial des Porträts interagieren. Der Text ist die Projektionsfläche des sprachlich evozierten Bildes, das sich in einen beim Sonett streng fixierten Rahmen fügt. Darin gleicht das Sonett dem Bild, das in der Regel durch zwei Waagrechten und zwei Senkrechten begrenzt ist. Der Bildrahmen dient der Stabilisierung des Blicks, erleichtert die Wahrnehmung des Objekts und das Erlangen eines Gesamteindrucks. Wie das Porträtgemälde zeichnet sich das Sonett durch 'Überschaubarkeit' aus. Schließlich ist

---

45 Zwar tritt die literarische Kombinatorik als Begriff erst im Barock in den Vordergrund, doch als poetisches Verfahren prägt sie die Lyrik seit jeher und realisiert sich auch in anderen seinerzeit beliebten Strophenformen wie Canzone, Ottava rima, Terzine, Sestine, etc. Der Sonettform gebührt hier besondere Beachtung, weil es die beliebteste Gattung des Petrarkismus ist und als solche konkurrenzlos die längste Intertextualitätsgeschichte vorweisen kann.

46 Greber 2002, S. 587.

47 Ebd., S. 586: "Dabei geht es keineswegs bloß um die exponierte Spielform des Figurensonetts, sondern überhaupt um die visuelle Seite, um die grafische Materialität des Sonetts. Insbesondere geht es um jene genrekonstitutiven Weisen von Visualisierung, die kombinatorisch bedingt sind. Und um die genrespezifischen Weisen von Visualisierung, die nur im Sonett (als einer kombinatorischen Form) möglich sind."

diese Form, die *en bloc* annäherungsweise ein Rechteck darstellt, im Druckbild mit dem Gemäldeporträt in seinem gängigsten Format vergleichbar. Mit der optischen Gemeinsamkeit ist eine semantische verbunden: die durch das Format vorgegebene Notwendigkeit zur Konzentration auf das Wesentliche. Dass die formale Begrenzung und die Einpassung eines Objekts in die genau vorgegebene Fläche seit jeher als Herausforderung angesehen wurde, belegen metapoetische Anspielungen von Porträtdichtern, insbesondere in ekphrastischen Sonetten, d.h. in solchen, die Porträtgemälde beschreiben.[48]

Fokussiert man zunächst nur die Einpassung der *descriptio superficialis* in die Sonettform, so zeigt ein Blick auf Porträtsonette aus dem romanischen Sprach- und Kulturraum (deren Standard-Segmentierung diejenige in 2 Quartette und 2 Terzette ist), dass der Kopf der Dame gemäß der Standard-Abfolge von oben nach unten fast immer im ersten Quartett oder in den beiden Quartetten situiert wird.[49] Augen und Haare sind als wichtigste Merkmale nahezu immer im ersten Quartett. Auch bei Ausweitung des Katalogs auf den gesamten Körper kennzeichnet die meisten petrarkistischen Porträts ein Übergewicht des Kopfs. Beschränkt sich der Katalog insgesamt auf das Gesicht oder nimmt dieses die ersten beiden Quartette ein, so findet man häufig im ersten die Bündelung von Stirn/Brauen/Augen, und im zweiten von Teint/Wangen/Mund (mitsamt seinen Funktionen, dem Lächeln und dem Sprechen), so dass Gesicht und Gedicht in zwei Partien zerlegt werden, in deren Zentrum jeweils die Organe des Sehens und des Sprechens stehen.[50] Ebenso wie für das Gesicht gilt für den gesamten Körper in den meisten Sonetten, dass benachbarte Körperteile als Körperpartien in jeweils einer eigenen Strophe versammelt werden. Bisweilen wird einem Körpermerkmal auch ein ganzes Quartett oder Terzett gewidmet,[51] wenngleich nicht das ganze Gedicht wie im Blason.

Die *descriptio superficialis* erstreckt sich jedoch eher selten über das ganze Gedicht. Häufig nimmt sie nur die ersten zwei oder drei Strophen ein, gefolgt von subjektiver Klage des Liebenden über die Wirkung der zuvor beschriebenen Reize.[52] Sehr oft muss sie sich den begrenzten Raum mit dem Lob der Seele teilen, das heißt, es findet ein Wechsel von der Außen- zur Innenperspektive statt, wie in Bembos Sonett V:

---

48 So zum Beispiel die Eröffnungsverse von Tassos Sonett *Sopra un ritratto di Donna Marfisa d'Este Cybo di Massa/Risposta a messer Giulio Nuti sopra il detto rittratto* (vollständig abgedruckt in Kap. VIII.5 meiner Studie): "Gran luce in breve tela il buon pittore/ tentò chiudere indarno […]" [Großes Licht auf kleiner Leinwand versuchte der gute Maler vergeblich einzufangen...].

49 Vgl. Du Bellays Sonett 65 und Ronsards Sonett 18 (s. Kap. VII.1).

50 Vgl. zum Beispiel Tyard 2004 I, 3. In Sonetten, die sich vom neo-platonischen Muster entfernen, endet der Katalog gern mit dem Mund der Dame, weil sich der Sprecher von diesem einen Kuss erhofft – so zum Beispiel in Baïf 1966, II.

51 Zum Beispiel den Haaren in Tyard 2004, I, 36; oder den Augen in Baïf 1966, I, 62.

52 In einigen solchen Fällen kann man deshalb von einem 'Doppelporträt' reden, welches das Äußere der Dame und das Innere des Dichters zeigt.

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura
ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
da far giorno seren la notte oscura,
riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond'escono parole
sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
man d'avorio, che i cor distringe e fura,
cantar, che sembra d'armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,
leggiadria non veduta unqua fra noi,
giunta a somma beltà somma onestade,
fur l'esca del mio foco, e sono in voi
grazie, ch'a poche il ciel largo destina.[53]

Haar aus krausem Gold und Bernstein, rein und klar,
das in der Luft über dem Schnee wogt und fliegt,
Augen, süß und heller als die Sonne,
fähig, die dunkle Nacht zu hellem Tag zu machen,
Lachen, das alle rauhe und harte Pein stillt,
Rubine und Perlen, aus denen Worte kommen
so süß, dass die Seele kein anderes Gut will,
Hand aus Elfenbein, die das Herz zerreißt und raubt,
Singen, das wie die göttliche Harmonie ist,
reifer Geist im grünsten Alter,
Anmut, niemals unter uns [Menschen] gesehen,
verbunden mit höchster Schönheit höchste Ehrbarkeit,
nährten mein Feuer und sind in Euch
Gnaden, die der Himmel nur wenigen zugesteht.

Bei Porträtsonetten mit klarer Zweiteilung in die beiden komplementären Bereiche *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca* ist das beliebteste Muster die Opposition Quartette/äußere Schönheiten vs. Terzette/innere Schönheiten. Als eines der am häufigsten imitierten petrarkistischen Mustertexte war Bembos Sonett V sicherlich mitverantwortlich für die in der Romania festzustellende besondere Beliebtheit dieser Struktur. Während Petrarca die Reihenfolge der beiden Komponenten des Porträts noch variiert, bevorzugen seine Nachahmer die Abfolge nach Bembos Muster, was im Einklang damit steht, dass sie dem Schönheitslob mehr Raum zugestehen.[54]

Der Dualismus von *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca* entspricht der dem (italienischen) Sonett seit seinen Anfängen inhärenten inneren Zweigliedrigkeit und der Neigung zur antithetischen Struktur. Dass sich diese bestens mit der (aus der antiken Rhetorik tradierten) Dualität der Personenbeschreibung arrangieren lässt, tritt augenfällig zutage. Sichtbar gemacht wird dadurch der dialektische Gegensatz zwischen Innen und Außen (eine semantische Auffälligkeit, die sich schon in Giacomo da Lentinis Sonetten manifestiert), diskursiv seinerzeit debattiert im Leib-Seele-Dualismus.

Etwas anders fällt die Gewichtung der Komplementärbereiche vor allem in englischen (aus drei Quartetten und einem Couplet bestehenden) Sonetten aus. Auf einen gestreckten Schönheitskatalog folgt gern ein topisches concettistisches Fazit, dass die inneren Qualitäten der Dame noch viel beeindruckender seien. Somit realisiert sich die mit dem Sonett vielfach verbundene, zunächst analytische, aber letztlich synthetisierende Argumentationsstruktur. Ungeachtet ihrer strophischen Segmentierung enden viele Porträtsonette mit einem Synthetisierungsversuch, sei es als eine nochmalige Zusammenschau der Qualitäten der Dame oder als Liebeserklärung des Porträtisten, die einen Wechsel in der Fokalisierung mit sich bringen kann.[55] Trotz obligatorischer innerer Zweiteilung, bilden die beiden Teile jedoch semantisch eine Einheit – wenn auch nicht derart untrennbar und ununterscheidbar wie im pikturalen Porträt.

---

53 Bembo 1978, S. 510.

54 Eine Umkehr dieser später weitaus üblicheren Reihenfolge von *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca* findet sich schon bei Petrarca in Sonett CCXIII.

55 So zum Beispiel in Du Bellays Sonett 65 (s. Kap. VII.1).

Erst im späteren Petrarkismus treten zunehmend Porträtsonette auf, die sich inhaltlich nicht mehr an die besprochenen Grundmuster halten und völlig ordnungslos wirken. Ein Grund dafür könnte sein, dass sich die Autoren zu diesem Zeitpunkt überhaupt nicht mehr am realen (menschlichen) oder am pikturalen Vorbild (Gemäldeporträt), sondern nur noch an anderen Texten orientieren, das heißt, die Referenzialität des Porträts durch Intertextualität ersetzt wird.[56]

4. Erotisierung, Parodierung und Pluralisierung des idealschönen Frauenporträts

Am Korpus der petrarkistischen Gedichte kann man die Entwicklung der Verbalportraiture wie an keinem anderen verfolgen. Von ihren italienischen Anfängen im frühen 15. Jahrhundert bis zu ihren multinationalen Ausläufern am Ende des 17. Jahrhunderts umspannt die petrarkistische Dichtung insgesamt einen Zeitraum von rund 300 Jahren.[57] Seitdem gab es nie mehr eine vergleichbare Blütezeit poetischer Portraiture von solchem Ausmaß, die es erlaubt, derart enge intertextuelle Bezüge festzustellen.[58] Trotz einer relativen Konstanz der Topik sind innerhalb dieses großen Zeitraums interessante Veränderungen zu beobachten, die den grundlegenden Wandel des Verbalporträts und seine zwischenzeitliche Dezimierung erklären.

Schilderte Petrarca seine Laura noch als gleichermaßen 'gut' wie 'schön', so tritt die *descriptio intrinseca* im Verlauf des 16. Jahrhunderts zunehmend zurück zugunsten der *descriptio superficialis*, die in jeder Hinsicht an Umfang gewinnt. Dies steht im Einklang mit dem die Renaissance kennzeichnenden allgemeinen Interesse am Sichtbaren.[59] Innerhalb der Schönheitsbeschreibung nimmt der Körper im Verhältnis zum Gesicht stetig mehr Raum ein, die Gesichtskataloge werden zu Vollkatalogen erweitert. In der Malerei lässt sich grob eine vergleichbare Entwicklung skizzieren, doch ist sie teilweise auf andere Ursachen zurückzuführen, die mit der jeweiligen Funktion des Porträts zusammenhängen. Abgesehen von allegorischen Figurendarstellungen steht die 'Verlängerung' des Halbfigurenbildnisses zum Knie- oder

---

56 Ein Beispiel für eine 'ordnungsvolle Unordnung' ist Shakespeares berühmtes Sonett 130, das die Abfolge der Körperteile von oben nach unten nur einhält, solange man ausschließlich den ersten Vers des ersten Quartetts und den letzten des letzten Quartetts ansieht, während die Ordnung ansonsten sprachlichen Erwägungen folgt. Ähnlich ungeordnet ist auch Hofmannswaldaus *Beschreibung vollkommener Schönheit.*

57 Die Blütezeit des Petrarkismus ist innerhalb der einzelnen Nationalliteraturen verschiedentlich zwischen 1550 und 1650 zu datieren; in der Romania geht sie ab 1600 langsam zu Ende. Petrarkistische Lyrik ist keineswegs nur private Liebesdichtung, sondern wird in den höfischen Kontext transponiert. In England gehen Schönheitslob und Herrscherlob in den Porträts von Elisabeth I. eine fruchtbare Verbindung ein.

58 Petrarkistische Porträts aus dem 15. Jahrhundert übernehmen Motivik und Rhetorik oft noch aus Petrarcas Laura-Porträts, wohingegen sie im 16. Jahrhundert vielmehr einander kopieren.

59 Der Hinweis auf die Charakterisierung der italienischen Renaissance als 'visual culture' und auf Foucaults epistemologische Einordnung der Epoche mithilfe des Konzepts der Ähnlichkeit soll hier genügen.

Ganzfigurbild in der Renaissance unter dem Vorzeichen herrschaftlicher Repräsentation. Es geht dabei weniger darum, wie in der petrarkistischen Dichtung den Körper zu feiern, sondern ihn in königlichem Kleid und Rüstung vor entsprechendem Hintergrund zu präsentieren. Gleichzeitig bleiben jedoch Büsten- und Halbfigurenporträts bis heute 'in Mode', da nach wie vor das Gesicht im Fokus steht.

Im späten Petrarkismus ist, in Opposition zur platonisierenden Tendenz, ein deutlicher Zuwachs an 'Sinnlichkeit' festzustellen im Bild der Dame, die menschlicher und bisweilen gar erotisch wirkt, was auf den Text abfärbt, der nicht nur den Intellekt, sondern gezielt die Sinne ansprechen will.[60] In diesem Zusammenhang spielt nun auch der Hintergrund des Porträts, sei es die Umgebung oder die Situation der Portraiture, eine größere Rolle. Besagter Hintergrund wird überhaupt erst im fortgeschrittenen Petrarkismus (gegen Ende des 16. Jahrhunderts) vermehrt konkretisiert.[61] Symbolische Landschaften, die mit der Porträtierten zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen, kennt man schon aus Petrarcas *Canzoniere*. Neu sind nun 'Atelierszenen', welche die Analogie zum Gemäldeporträt besonders deutlich machen.

Auf dem Höhepunkt petrarkistischen Schönheitslobs resultiert dessen Ubiquität vermehrt in Kritik an der Konvention, die sich in parodistischen Porträts Ausdruck verschafft. Unter den Vorzeichen des Antipetrarkismus erleben diese vom Ende des 16. bis ins 17. Jahrhundert eine beachtliche Konjunktur.[62] Die desillusionierende Wirkung der Parodie trägt zum allmählichen Niedergang des positiven Damenporträts bei, denn ab einem gewissen Grad an Selbstreflektion kann die Konvention nicht mehr auf die stets gleiche Weise fortgeschrieben werden. Die Kritik daran richtet sich insbesondere auf die Hyperbolik des bislang propagierten Idealbildes, weshalb alternative Porträts entworfen werden, die auf einen Wandel im Wertesystem verweisen.[63] Schon bevor das ideale Damenporträt parodiert wird, ist die Auflösung der zu Anfang untrennbaren Verbindung von Schönheit und Tugend zu beobachten, wobei die Tugend insgesamt an Beachtung verliert. Man denke nur an den Widerspruch zwischen der göttlichen Schönheit der Dame und ihrer Kaltherzigkeit, der sich im petrarkistischen Porträt verschärft. Abgesehen von der scherzhaften Umkehrung des Schönheitsideals, bewirkt die antipetrarkistische Bewegung

---

60 Vgl. dazu Leopold 2009.

61 Wesentlich ausführlicher wird er bisweilen im Epos geschildert, das dem Porträt einen größeren Rahmen zur Verfügung stellt als das Gedicht. – Auch in der Malerei wird der Bildhintergrund erst in der dritten Generation von Porträts gegen Ende des 15. Jahrhunderts detaillierter ausgestaltet, sei es landschaftlich wie etwa in Leonardo da Vincis *Mona Lisa* oder als herrschaftliches, später dann auch als bürgerliches Interieur.

62 Man denke zum Beispiel an Bernis *Sonetto alla sua donna*, an Shakespeares Sonnet 130 und an Opitz' *Du schöne Tydaris*. – Dennoch machen die positiven Porträts mindestens drei Viertel der Gesamtheit aus, so das Ergebnis einer Studie zum Versporträt der Renaissance von Klein 1969. Im Rahmen der positiven Porträts verzeichnet die Bildbeschreibung, in meiner Terminologie das ekphrastische Porträtgedicht, die frappierendste Konjunktur.

63 Eine Entsprechung für den Antipetrarkismus in der Malerei könnte man in der Karikatur der 'schönen Frau' sehen, wie sie sich im Werk Leonardo da Vincis unter dem Titel *Grotesker Kopf* (undatiert, abgedruckt bei Schneider 1992, S. 74) findet und von Quentin Massys imitiert wurde als *Alte Frau* (*Die Königin von Tunis*), um 1513 (ebd., S. 73).

zweierlei: zum einen die ernsthafte Herabsetzung der Bedeutung perfekter äußerer Schönheit, zum anderen eine Auffächerung des Schönheitsideals. Mehr und mehr wird der perfekt schönen, aber abweisenden, nun eine erreichbare Dame vorgezogen, nicht zuletzt um einen Ausweg aus der typischen petrarkistischen Sprechsituation zu finden. Als Devise dieser neuen Haltung des Porträtisten kann man mit Klein den programmatischen Vers zitieren: "It is not beauty I demand".[64] Dass Schönheit nun aber keineswegs 'abgeschrieben' ist, sondern neuerdings verschiedene Gesichter hat, zeigen die Porträts des späteren Petrarkismus. Um Mitte des 17. Jahrhunderts konkurrieren unterschiedliche Schönheitsbilder miteinander.[65] Am überzeugendsten lässt sich dies aus einem Überdruss angesichts des ewig gleichen Idealbilds erklären: Im Bemühen um Originalität stellt der Dichter Anspruch auf einen subjektiveren Geschmack. Die Demonstration gesteigerter, wenngleich im Petrarkismus stets relativ geringer 'Individualität' betrifft sowohl die Porträtierte als auch den Porträtisten. So kommt es bisweilen vor, dass gerade kleine 'Schönheitsfehler' gelobt werden. In diesem Sinne konzediert der Porträtist vordergründig, die Dame sei vielleicht nicht die Schönste überhaupt, aber sie sei es für ihn. Gleichzeitig zeugt sein Porträt vom Bewusstsein, dass die Schönheit der Dame allein seiner Begabung als Dichter zu verdanken sei, wie beispielsweise hier: "I make your eyes like morning Suns appear"[66]. Die Porträts werden also zunehmend autoreflexiver und metapoetischer, bis sie weniger Gedichte über die Dame als über das Dichten sind. In diesem Zusammenhang nehmen auch die Bezugnahmen auf andere Dichter und deren Porträts zu. Die gesteigerte Autoreflexivität zeigt sich in der unermüdlichen Suche nach immer originelleren Vergleichen.

---

64 Vgl. Klein 1969, der den Wandel im weiblichen Idealbild detailliert untersucht (S. 399-430, Zitat: S. 436). Als einflussreiches englisches Beispiel, das die Rolle des unglücklich liebenden Sprechers verabschiedet und eine neue Werteordnung propagiert, nennt Klein John Donnes *Love's Progress* (Elegie XVIII). Nach diesem Vorbild mache sich die Haltung des 'Gleichgültigen' breit, dem die physischen Details der Dame nichts bedeuten. Solche sich explizit mit dem vorherrschenden Schönheitsideal auseinandersetzende Texte sind meist Programm-, keine Porträtgedichte.

65 Weitaus deutlicher als das Tugendideal verändert sich das Schönheitsideal. Um ein Beispiel zu nennen: Unter Berücksichtigung von rund 1000 Gedichten konstatiert Klein, dass in Europa das mittelalterliche Idealbild einer feingebauten Frau einem 'kräftigeren, fülligeren' Typus zu weichen scheine (S. 404). Auch die Frage, inwiefern die nationalen Schönheitsideale voneinander abweichen, versucht Klein zu beantworten, wenngleich die Gemeinsamkeiten überwiegen. Während zum Beispiel die Haare der Dame bis ins späte 16. Jahrhundert europaweit obligatorisch hell sind, bevor Alternativen akzeptiert werden, gibt es seit jeher nationale Unterschiede hinsichtlich der idealen Augenfarbe (S. 423-427). Interessant wäre es, seine Thesen anhand von Porträtgemälden zu verifizieren, doch dies ist angesichts der Schwierigkeit, feinste Farbnuancen in mehrere hundert Jahre alten, nachgedunkelten Bildern zu unterscheiden, wenig erfolgversprechend. Klein erklärt Wandel und Auffächerung des einen Schönheitsideals unter anderem mit dem wechselseitigen Einfluss verschiedener Ideale aus den europäischen Nationalliteraturen (S. 430), was jedoch nicht völlig überzeugt. Als einen weiteren Erklärungsversuch bietet er die "generelle Relativierung der Maßstäbe" an (S. 431-433).

66 Zitiert aus ebd., S. 256.

Inwiefern schließlich auch reale Vorbilder in ihrer Vielfalt eine gewisse Rolle in der Auffächerung des Schönheitsideals spielen, ist schwer zu beurteilen. Eine Individualisierung lässt sich im Porträtgedicht nur schlecht nachweisen, sind keine realistischen Bildporträts der jeweiligen Dame überliefert. Abweichungen vom Ideal müssen nicht unter dem Vorzeichen der Individualisierung stehen, sondern sie können ebenso gut einer Auflehnung gegen das Ideal oder der Freude an der *variatio* geschuldet sein. Die Tatsache, dass sich nach der Aufweichung des Ideals kein neues gleichermaßen kompromissloses Ideal mehr durchzusetzen vermag, verweist jedoch auf eine allmähliche Öffnung gegenüber einer Individualisierung. Mit Klein muss man dies allerdings einschränkend festhalten, dass vorläufig lediglich eine "Pluralisierung der Konvention" zu beobachten ist, weil die Modifikationen des früheren Ideals infolge intertextueller Vervielfältigung selbst uniforme Züge aufweisen. Kleins Prognose lautet: "Eine umfassende Individualisierung kann anscheinend erst dann eintreten, wenn das ausgebildete Porträt so selten [...] geworden ist, dass auch eine Auseinandersetzung mit der Konzeption eines Standards und die explizite Behauptung der eigenen Ansicht kein lohnendes 'poetic subject' mehr abgeben. Das heißt aber, erst mit dem Ende der Gedichtart."[67] Letzteres wird bereits mit der Schwächung des Schönheitsideals eingeläutet.

Unscharf wird die Untersuchung allerdings, sobald man von einer einzigen gesamtkulturellen Individualisierungsbewegung seit Beginn der Frühen Neuzeit ausgeht, wie dies oft stark vereinfacht dargestellt wird. Ein genauerer Blick auf die Malerei zeigt nämlich, dass selbst innerhalb der Renaissance Phasen der Individualisierung solche jeweils andersartiger Idealisierung ablösen: So weicht das von Mitte des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts schrittweise individualisierte Bildnis dem Diktat sozialer Norm, um kurze Zeit später wieder mit individuelleren Zügen aufzuwarten. Ähnlich, aber nicht zeitlich deckungsgleich darf man sich den Wechsel der gegenläufigen Tendenzen im petrarkistischen Porträtgedicht vorstellen, bis sich mit dem uniformen Schönheitsideal die Konzentration auf die Physis verliert und zugleich die katalogische Anlage aufweicht. Damit tritt auch die explizite Selbstverortung der Porträts im *paragone* mit dem Porträtgemälde vorerst zurück und eröffnet einer Diversifizierung der Verfahren der Verbalportraiture neue Wege.

5. Das Porträtgedicht zwischen *imitatio naturae*, *imitatio veterum* und *imitatio picturae*

Um die Referenzialität petrarkistischer Porträtgedichte auszuloten, kann man nach den real existenten menschlichen Modellen suchen und die mimetischen Verfahren fokussieren, ihre intermediale Bezugnahme auf die Malerei beleuchten und schließlich ihre intertextuelle Dimension vermessen. Wo lassen sie sich zwischen Wirklichkeit, Bildkunst und literarischer Tradition situieren? Prinzipiell zu unterscheiden ist zwischen Liebes- und Lobdichtung, zwischen autonomer Kunst und funktionaler Auftragsarbeit.

---

67 Vgl. ebd., S. 453f.

Die petrarkistischen Porträtgedichte folgen fast alle demselben Muster – unabhängig davon, ob sie im Verbund eines Canzoniere oder einzeln erscheinen: Ein männliches Ich spricht von seiner geliebten Dame und legt im selben Atemzug seine Gefühle dar. Diese höchst stereotype Kommunikationssituation, die auch im 'weiblichen Petrarkismus' (bei Umkehrung der Geschlechterrollen) vorliegt, bildet den Rahmen für eine gleichermaßen topische *descriptio*.[68]

Ein Blick auf petrarkistische Gedichte aus der Feder weiblicher Autorinnen zeigt, dass die Topoi der Beschreibung weniger geschlechtsspezifisch sind, als man annehmen möchte. Tatsächlich gleichen manche Porträtskizzen von unerreichbaren Männern denen Petrarcas und seiner Nachfolger so sehr, dass man aus der Wahl und Charakterisierung der genannten Körperteile ohne Kenntnis des Kontexts überhaupt nicht auf das Geschlecht des Porträtierten schließen kann. Auch in Gedichten an den männlichen Geliebten wird dessen physische und seelische *bellezza* gepriesen. Das männliche Tugendideal unterscheidet sich aber vom weiblichen: Nur dem Mann wird eine soziale Rolle zugeschrieben, wohingegen die Dame aus dem gesellschaftlichen Kontext herausgelöst wird.[69]

Innerhalb der oben skizzierten Kommunikationssituation können Status und Referenzialität der involvierten Figuren in einem gewissen Maß variieren.[70] Um die verschiedenen Möglichkeiten zu beschreiben, ist es sinnvoll, zwischen einem 'stilisierten' oder 'fiktiven' Porträtisten, dem so genannten lyrischen Ich, und einem 'realen' Porträtisten, dem Verfasser des Gedichts, zu differenzieren. Der reale Verfasser schreibt aus der Maske eines liebenden lyrischen Ichs zu einer ebenso bis zu einem bestimmten Grad stilisierten Dame. Der reale Verfasser und das von ihm entworfene lyrische Ich entsprechen einander in einigen Fällen mehr, in anderen weniger, wie auch die geliebten oder gelobten Damen in sehr unterschiedlichen Maßen auf reale Personen verweisen können. In den seltenen Fällen, in denen der Verfasser und das lyrische Ich bezüglich ihres Anliegens miteinander identifizierbar sind und zugleich die Dame eine real existente Person ist, ist die Kommunikationssituation authentisch. Das Gegenteil ist der Fall, wenn Verfasser und lyrisches Ich einander nicht entsprechen und die Figur der Dame ebenso wenig auf eine reale Person verweist: Hierbei beruht die Kommunikation allein auf Konventionalität. In einer dritten Variante sind der Verfasser und das lyrische Ich nicht identisch, bei der be-

---

68 Vgl. zum Beispiel Louise Labés Sonett II, V. 1 u. 9f. ("O beaus yeus bruns, ô regards destournez […] O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits […] et vois […]"). Auch im Porträt des Mannes stehen die Augen an erster Stelle. Oft beschreibt sie SEINE Augen mit denselben Worten als 'leuchtende Sterne' wie er IHRE. Auch ER ist idealiter blond, vgl. Labé, Sonett X, V. 1f. ("ton blond chef couronné d'un laurier verd"). Einige Metaphern konnten die Petrarkistinnen für ihre männlichen Porträts aus dem Repertoire petrarkistischer Damenbildnisse übernehmen, zum Beispiel die Sonne als geschlechtsneutrales Bild für die geliebte Person, vgl. Vittoria Colonnas Sonett *Vivi so questo scoglio*.

69 So wird der Mann in der Liebesdichtung wie im enkomiastischen Porträtgedicht als strahlender Ritter dargestellt und für seine Siege gelobt, zum Beispiel in Stampas Sonett *A che, conte, assalir chi non repugna?*: "lo splendor d'un cavalier" (V. 6), "le tante vostre vittorie" (V. 10), in Steinbach 1996, S. 211. Zum Männerideal jener Zeit vgl. auch Kap. VII.2 meiner Studie.

70 Zur Vereinfachung wird fortan gemäß gängigem Muster von einem männlichen Porträtisten und einer weiblichen Porträtierten gesprochen.

schriebenen Dame handelt es sich jedoch um eine reale Person – eine Situation, die in der Regel in enkomiastischer Dichtung gegeben ist, wohingegen sie in der Liebesdichtung weniger oft vorkommt.[71]

War die Frage der Referenzialität bei Petrarca noch schwer zu beantworten, so gilt für die Mehrzahl petrarkistischer Liebesgedichte, dass der Autor und das lyrische Ich keineswegs identisch sind und die bedichtete Dame nicht mit einer realen Person gleichzusetzen ist. Deshalb kann man im Hinblick auf den Status von Sprechersubjekt und Dame einen zunehmenden Verlust der Referenzialität auf die Wirklichkeit feststellen.[72] Der lyrische Porträtist bildet nicht etwa naturgetreu ein menschliches Modell ab, das er direkt vor Augen hat.

Auf der binnenpragmatischen Ebene des Porträtgedichts befindet sich der Porträtist zwar stets in räumlicher, nie aber in emotionaler Distanz von der Porträtierten. Seine Motivation für das Verfassen ihres Porträts wurzelt in seinen subjektiven Gefühlen und dem daraus resultierenden Bedürfnis, die Geliebte zu loben. Auf der extratextuellen Ebene hingegen nimmt der reale Verfasser des Gedichts gegenüber diesem und der darin beschriebenen Frauenfigur gewöhnlich eine distanziertere Haltung ein, nicht wesentlich anders als der Hofdichter, der im Auftrag seines Fürsten Lobgedichte auf Hofdamen schreibt. Dennoch zielt diese Dichtung darauf ab, als authentisch aufgefasst zu werden. Anders als die exemplarischen 'Porträts' in den Schönheitstraktaten der Renaissance – etwa in Firenzuolas *Dialogo delle bellezze delle donne* (1541) –, die ein allgemeingültiges Schönheitsideal entwerfen, geben die meisten petrarkistischen Porträtgedichte vor, eine namentlich identifizierbare und damit einzigartige Dame zu beschreiben. Dieser Wahrheitsanspruch steht im Kontrast zur Konformität der Texte.

Tatsächlich gilt die vermeintliche Referenzialität des petrarkistischen Porträtgedichts weniger der Realität als vielmehr seinen Prä-Texten; seine Dominanten sind Konventionalität und Intertextualität. Während nicht minder konventionelle, idealisierende Porträtgemälde dennoch den Eindruck erzeugen, man habe ein reales Gesicht vor Augen, bewirken die Gedichte oft den gegenteiligen Effekt: Man liest sie als imaginäre Porträts, denn man erkennt darin ein Klischee. Der dargestellte Frauenkörper besteht aus einer Collage von Zitaten, er entsteht unter den Vorzeichen der selbstreferenziellen Autonomie der Dichtung.

Ebenso wenig wie diese lyrischen Porträts die Realität imitieren, sind sie sprachliche Kopien des in der Bildkunst dargestellten Ideals, denn sie formulieren und tradieren ihr eigenes Ideal, das seinerseits wiederum auf die Bildkunst abfärbt. An das goldene Haar und die sternengleich leuchtenden Augen Lauras und ihrer erdichteten petrarkistischen Imitate reichen die in Gemälden des 15. Jahrhunderts abgebildeten adligen Damen nur äußerst selten heran. Offenbar, so könnte man ver-

---

71 Quondam, der die Möglichkeiten bezüglich Status und Referenzialität der Figuren in einem Schema erfasst, führt noch eine vierte Variante an, wobei Verfasser und lyrisches Ich in Eins fallen, jedoch eine fiktive Frauenfigur entworfen wird. Vgl. Quondam 1991, S. 307.

72 Sowohl Pozzi als auch Quondam sind ebenfalls entschieden der Meinung, dass die lyrische Frauenbeschreibung nicht die Natur imitiere und erst recht nicht auf eine bestimmte reale Person verweise, vgl. Pozzi 1979, S. 21f und Quondam 1991, S. 304-8.

muten, ist hier der Idealisierung eine gewisse Grenze gesetzt, handelt es sich doch um in Auftrag gegebene Porträts realer Personen.

Das weibliche Individualbildnis in der Malerei setzt sich erst einige Jahrzehnte nach Petrarcas Entwurf seiner Laura, etwa zeitgleich mit dem Petrarkismus, durch. Zu Petrarcas Lebzeiten waren Frauen allenfalls in stark stilisierten Darstellungen von Herrscherpaaren (etwa als Halbrelief auf Grabskulpturen) dem Regenten als Gemahlin zur Seite gestellt. Allein erobert die Dame den Bildraum erst um 1530, wie es die überlieferten Bildnisse annehmen lassen. Ihre Bildwürdigkeit für Privatporträts erlangt die Frau im florentinischen weiblichen Profilbildnis,[73] das bald zu den beliebtesten Sujets der Malerei zählt und in seiner Bedeutung mit der Schilderung der schönen Dame in der petrarkistischen Liebeslyrik jener Zeit vergleichbar ist. In puncto Intertextualität bzw. 'Interpikturalität' steht es der Dichtung bald in nichts mehr nach, oft aber in Sinnlichkeit und Dynamik.

Abb. 2: Filippo Lippi, *Ritratto di donna con un uomo al davanzale*, um 1435-40

Abb. 3: Domenico Ghirlandaio, *Giovanna Tornabuoni*, um 1488-90

73 Der Fra Lippo Lippi zugeschriebene Prototyp des Profilbildnisses der "schönen Florentinerin" (vgl. Abb. 2) stellt "eine der folgenreichsten Erfindungen der Florentinischen Renaissance" dar, die maßgeblich war für die Weiterentwicklung dieser Bildnisform, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine beachtliche Konjunktur erlebt. Allerdings ist die Dame in diesem ersten Versuch noch eingefügt in ein Doppelporträt. Bezeichnenderweise ist ihre Identifizierung nur über die des Mannes möglich, der seine Familienzugehörigkeit durch ein Wappen verrät, so dass man davon ausgeht, es handle sich um dessen Braut Angiola di Bernardo Sapiti, die er 1436 heiratete. Vgl. Beyer 2002, S. 65f.

Während Lauras Nachfolgerinnen funkelnden Blickes, mit süßem Lächeln auf den roten Lippen bar- und leichtfüßig über lyrische Landschaften schweben und ihr Haar sanft im Wind weht, sitzen die Florentinerinnen der ersten zwei Generationen reglos und steif im Bild, die Hände zum Gebet gefaltet, ihr starrer Blick zur Seite gerichtet, kein Lächeln auf den schmalen, blassen Lippen, mit streng zurückgebundenem, oftmals durch einen Schleier verdecktem Haar.[74] Zwar stimmen wichtige Koordinaten des Schönheitsideals in Dichtung und Malerei überein, wie die helle Haarfarbe, die als Exotismus in der Romania eine besondere Form der Nobilitierung bedeutet, doch zeigt sich ein frappierender Kontrast in der Haltung. Keine dieser gemalten Damen könnte einen Dichter so entflammen wie Laura und ihre Nachfolgerinnen.

Die Profilbildnisse jener Zeit sind Büsten- oder höchstens Halbfigurenporträts, die zur Konzentration auf das Gesicht auffordern und in ihrer Körperlichkeit deutlich reduziert sind, weil die Oberkörper ebenfalls in vom Betrachter abgekehrter Seitenansicht dargestellt sind. Unterstrichen durch den gesenkten Blick mit ernstem Ausdruck signalisiert das ins Profil gedrehte Gesicht dem zeitgenössischen Betrachter Tugendhaftigkeit.[75] Fast bis zum Ende des 16. Jahrhunderts bleibt dies die bevorzugte Darstellungsform für Frauenbildnisse.[76] Zwar wird eine solche Tugendhaftigkeit auch im petrarkistischen Porträtgedicht vorausgesetzt, doch schreibt sie sich auf andere Weise in die Gesichtszüge ein und beeinträchtigt nicht im selben Maß die Ausstrahlung. Eine 'Laura' stellt sich der Leser wohl eher vor wie die später entstandene *Flora* Tizians oder Botticellis Frauen mit den Zügen der Simonetta Vespucci. 'Lyrisch', und somit der Dichtung vergleichbar, wirken nur wenige derartige, erst gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandene Frauendarstellungen, die Personifikationen oder Allegorien sind.[77] Bis dahin wird die leblos wirkende Ernsthaftigkeit im Gesichtsausdruck der Porträtierten durch

---

74 Vgl. Abb. 3: Domenico Ghirlandaois *Giovanna Tornabuoni* (um 1488/90). – Das in der Malerei unterdrückte Lächeln und die gefalteten Hände sind dem Ideal der Affektbeherrschung geschuldet. Auch das andeutungsweise Lächeln der *Mona Lisa* steht noch unter dem Vorzeichen der von Castiglione geforderten *dissimulatio*, dem Verbergen von Gefühlen, was dort zu einer schwer deutbaren Ambivalenz des Gesichtsausdrucks führt.

75 Die Konjunktur des Profilbildnisses, das an die Tradition des antiken Profilbildes der Münzen und Medaillenkunst anknüpft, lässt sich aus maltechnischer Perspektive auch damit begründen, dass das Profil charakteristische Züge des Gesichts einfacher und deutlicher wiedergeben lässt, vgl. auch Beyer 2002, S. 65.

76 Eine erste Abwendung vom Profilbildnis vollzieht Leonardo da Vinci um die Mitte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts mit der berühmten Darstellung der Ginevra de' Benci als Halbfigur in Dreiviertelansicht (um 1474), vgl. ebd., S. 70.

77 Außergewöhnlich heiter und gelöst wirken einige Abbilder der seinerzeit für ihre Schönheit berühmten Geliebten von Giuliano de' Medici: Siehe Piero di Cosimos *Simonetta Vespucci*, Abb. 4. Die Florentinerin wurde von Angelo Poliziano als "la bella Simonetta" bedichtet und war Botticellis Modell für seine Frauendarstellungen in der *La nascità di Venere* (1485) und in *La Primavera* (1478), darin für die Flora. Zur 'lyrischen Stimmung' besagter Bilder trägt maßgeblich deren landschaftliche Hintergrundgestaltung bei. Diese Frauen sind aus den engen Zimmern, in denen die 'schönen Florentinerinnen' eingesperrt waren, in die Natur entlassen. – Die Tatsache, dass Piero de Cosimo die Porträtierte mit entblößter Brust zeigt, ist kein Indiz für zunehmende Freizügigkeit, sondern eine Referenz auf die antiken Amazonen, die als besonders keusch galten.

kunstvolle Frisuren und aufwendig gestaltete Kleidung kompensiert. Im Gegensatz zur Malerei befreit die Liebesdichtung die Dame vom Korsett ihrer sozialen Rolle und zeigt sie so, wie sie im gesellschaftlichen Kontext nie auftreten könnte, weder so 'natürlich' wie im frühen Petrarkismus noch so 'sinnlich' wie im präbarocken Petrarkismus.[78]

Wie stark der Einfluss des literaturinternen Ideals ist, zeigt zum Beispiel der Entwurf idealer Schönheit in Federico Luigini da Udines Traktat *Il libro della bella donna* (1554)[79], der das obligatorisch geforderte goldene Haar auf dessen Vorkommen in der lyrischen Dichtung (bei Petrarca und in dessen Nachfolge bei Bembo und anderen Petrarkisten) zurückführt und aus dieser Tradition begründet, anstatt es auf ein allgemein kulturelles oder in der Malerei visualisiertes Schönheitsideal zu beziehen.

Abb. 4: Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci*, um 1485-90

Abb. 5: Tizian, *Flora*, um 1515

78 An 'Natürlichkeit' kann mit Laura allenfalls da Vincis *Mona Lisa* (1503) mithalten, doch auch sie strahlt trotz ihres suggestiven Blicks Diskretion und Passivität aus. Anders als in der Literatur ist eine Zunahme von Sinnlichkeit oder gar Erotik in der Malerei für den ungeschulten Blick zunächst kaum sichtbar, denn sie wird symbolisch vermittelt, wie zum Beispiel in Leonardo da Vincis Porträt von Cecilia Gallerani (um 1484), vgl. Abb. 16.

79 In: Zonta 1913, S. 221-308. Der Autor führt hier Bembos berühmtes Gedicht *Crin d'oro* an.

6. Trissinos *Ritratti*: Ein Musterbeispiel autoreflexiver poetischer Portraiture

Wie einleitend angekündigt, verdient neben den petrarkistischen Porträtgedichten Gian Giorgio Trissinos hochgradig autoreflexives Verbalporträt der Isabella d'Este Erwähnung.[80] Während Petrarca und die Petrarkisten ebenso wie die zeitgenössischen Epiker ihre Figurenporträts in thematisch komplexere lyrische Sammlungen bzw. epische Werke integrieren, ist Trissino der erste, der ein selbständiges 'Porträt' konzipiert und es als solches bezeichnet. Schon der Titel lässt eine enge Bezugnahme auf die Bildkunst erwarten. Seine Konkurrenz mit dem figurativen Porträt formuliert Trissino expliziter und seine pikturale Rhetorik gestaltet er wesentlich elaborierter als die 'malenden Dichter' der Frührenaissance.

Trissinos *Ritratti* stellen eine einzigartige Form des Verbalporträts dar. In die seinerzeit üblichen Gattungen lässt sich dieser Text schwer einordnen: Die idealisierende Beschreibung der äußeren und inneren Schönheit der Fürstin von Ferrara realisiert sich im Rahmen einer panegyrischen Prosadichtung durch den inszenierten Dialog mehrerer 'Porträtisten'.[81] Der fiktive 'Autor' des Dialogs namens Pompilio gibt vor, ein Gespräch zwischen Messer Vincenzo Macro und Messer Pietro Bembo über Isabella d'Este wiederzugeben: Seine Aufgabe bestehe darin, die Äußerungen der prominenten Redner, die jeweils einen der beiden komplementären Teile eines Porträts (*descriptio superficialis* vs. *descriptio intrinseca*) ausführen und damit je halbfertige "ritratti" schaffen, zu bündeln, um ein kohärentes "ritratto", ein vollständiges Gesamtbild zu präsentieren.[82] Die *descriptio personae* der real existenten Person[83] ist

---

80 Der humanistisch geprägte Dichter Trissino (1478-1550) verdankt seine Bekanntheit vor allem seiner Tragödie *Sofonisba* (1524), der ersten regelgerechten nachantiken Tragödie der europäischen Literatur. Die *Ritratti* erschienen erstmals 1524 und sind Isabella d'Este (1474-1539) gewidmet, an deren Hof Trissino einige Zeit lebte. Die erste Neuausgabe seit 1729 besorgte Willi Hirdt 1981, veröffentlicht mit einer deutschen Übersetzung. Daraus wird fortan zitiert. – Isabella d'Estes Wirkung manifestiert sich in zahlreichen Reverenzen an sie in Schrift und Bild: Keiner anderen Frau jener Zeit wurden so viele enkomiastische Werke gewidmet. Darüber hinaus belegt eine Vielzahl bio- und historiografischer Darstellungen ihre Faszination als "vollendetste Verkörperung des Frauenideals der Renaissance", vgl. Hirdt 1981, S. 12-13. Ihre Korrespondenz, überliefert in über zweitausend Briefen, weist sie als umfassend gebildet aus. Neben Trissinos Verbalporträt sind von ihr drei Gemäldeporträts namhafter Maler überliefert, nämlich von Leonardo da Vinci (um 1500, Louvre, Paris), von Giulio Romano (um 1531, Royal Collection, Windsor) und von Tizian (um 1534, Kunsthistorisches Museum, Wien), siehe Abb. 6. Vor Anfertigung der *Ritratti* könnte Trissino allenfalls Leonardos Isabella-Porträt gekannt haben, wohingegen Romano und Tizian mit Sicherheit mit dem Verbalporträt vertraut waren. Tizians Porträt zeigt die zur Entstehungszeit des Porträts sechzigjährige Herzogin als junge Frau: Vermutlich ist das Porträt eine Kopie eines schon viele Jahre früher angefertigten Bildnisses.

81 Aufgrund seiner dialogischen Form werden die *Ritratti* häufig mit Agnolo Firenzuolas zwei Jahrzehnte später erschienenem Traktat *Dialoghi delle bellezze delle donne* (oder auch *Celso*) in Zusammenhang gebracht. Dennoch unterscheiden sie sich davon durch ihre panegyrische Intention.

82 Vgl. Trissino/Hirdt 1981, ital. S. 28/dt. S. 39. Aus dem Aufbau des Textes erklärt sich also der pluralische Titel *Ritratti*, der irreführend wirkt, wenn man bedenkt, dass es sich um ein Porträt ei-

eingebettet in einen fiktiven Handlungsrahmen und somit aus einer geschilderten Situation heraus motiviert. Der Anlass für die Wiedergabe der äußeren Schönheit Isabellas ist eine fiktive Begegnung mit der Fürstin, die sich so ähnlich zugetragen haben könnte, denn Porträtierte und Porträtist waren miteinander bekannt. Dies ermöglicht ihm die explizite Selbstautorisierung als Porträtist, der wisse, was er schreibe, pflege er doch vertrauten Umgang mit Isabella.[84]

Trissinos Vorhaben erschöpft sich weder in der enkomiastischen Würdigung der Fürstin, noch möchte er einen allgemeingültigen Traktat über weibliche Schönheit vorlegen. Stattdessen experimentiert er mit verschiedenen Techniken verbaler Portraiture und entwirft ein exemplarisches "ritratto fatto di parole" [Porträt aus Worten]. Schlumbohm sieht darin nicht weniger als "ein Musterporträt, dessen rhetorische Gestaltung Anspruch auf Regelcharakter erhebt: ein literarisches Porträt also, das zugleich seine eigenen Gattungsgesetze fixiert."[85]

Trissino diskutiert Möglichkeiten und Grenzen der verbalen Personendarstellung. In diesem Sinne erklärt der von ihm eingesetzte Sprecher mehrfach, dass er sich etwas Schwieriges vorgenommen habe: "Grandissima cosa è questa che voi mi dimandate, a volere che per le mie parole vi sia una così meravigliosa figura dipinta, ne la quale Apelle e Fidia, e gli altri pictori e scultori antichi, nonché i moderni, rimarrebbero tutti vinti i confusi, sì che l'originale, per la deboleza dell'arte mia, offendere si potrebbe."[86] Eine 'großartige Gestalt' wolle er 'mit Worten malen'. Die Schwierigkeit besteht darin, ein Äquivalent für das figurative Porträt zu schaffen. Tatsächlich nimmt er sich damit etwas in dieser Form Außergewöhnliches vor, das er in Analogie zum Gemäldeporträt setzt, womit er in Konkurrenz mit den großen Meistern der Malerei tritt. Obwohl sein Zögern aus Furcht vor dem Misslingen stilisiert ist, muss man dieser Aussage mehr Bedeutung zugestehen als den üblichen Bescheidenheits- und Unsagbarkeitstopoi im petrarkistischen Liebesgedicht, denn sein Argument für das Zaudern, er wolle mit dem Porträt die Fürstin nicht beleidi-

---

ner einzigen Person handelt. Er verweist nicht auf die Pluralität der Modelle, sondern auf die Mehrzahl von Modi der Verbalportraiture.

83 Das Konzept dieses 'Porträts' ist paradoxal: Es handelt sich um ein Bildnis idealer Schönheit, das einerseits ein allgemeingültiges Ideal präsentiert, andererseits dieses aber auf eine reale Person projiziert und deshalb als *ritratto* bezeichnet wird.

84 Vgl. Trissino/Hirdt 1981, dt. S. 34.

85 Schlumbohm 1982, S. 23. Schlumbohm liest den Text als Rhetorik des literarischen Porträts, indem sie auf Formulierungen und Strukturen aufmerksam macht, die als rhetorische Grundsätze interpretiert werden können und den Regelcharakter des Musterporträts betonen.

86 Vgl. Hirdts Übersetzung S. 31: "Ihr verlangt von mir etwas ganz Ungewöhnliches, [...] wenn ihr wollt, dass ich eine so herrliche Gestalt mit Worten darstelle. Das würde auch Apelles und Phidias und die anderen antiken Maler und Bildhauer und auch die Modernen alle überfordern und in Verlegenheit bringen. Angesichts meiner mangelnden Kunst könnte sich das Original beleidigt fühlen." Die entscheidende Stelle gibt Hirdt nicht wortgetreu wieder. Es müsste heißen: "[…] wenn ihr wollt, dass man euch eine so herrliche Gestalt mit Worten malt […]." – Der Bescheidenheitstopos ist mit dem *paragone* auf zweifacher Ebene, als Wettstreit mit anderen Künsten sowie mit der Antike, verknüpft. Übrigens werden auch die modernen Konkurrenten aus der bildenden Kunst, gegen die der Sprecher mit seiner *descriptio personae* antreten soll, namentlich benannt, nämlich Mantegna und Leonardo da Vinci.

gen, hat tatsächlich einen gewissen Realitätsgehalt, da er das Bildnis einer realen Person zuschreibt.[87]

Der Dialog zwischen den beiden Wortkünstlern, die einen Wettstreit mit dem Ziel bestmöglicher Personendarstellung austragen, wobei sie sowohl untereinander konkurrieren als auch gemeinsam gegen die Malerei antreten, ist höchst autoreflexiv und metapoetisch. Kontinuierlich thematisieren sie ihr Vorgehen als Wortmalerei – so lautet Bembos Aufforderung an Macro, die Dame zu beschreiben: "disegnateci, vi priego, almeno con le parole quali sone le sue fatteze, che forse per le quelle conoscere la potrei"[88] – und loben einander gegenseitig für die gelungene Beschreibung mit Komplimenten, die auf denselben Begriffsentlehnungen aus der Malerei basieren ("bellissime certamente queste vostre immagini sono, e con molto diligenza dipinte" oder "molto bello è riuscito questo vostro ritratto")[89], so dass stetig Aufmerksamkeit auf die Analogiebeziehung gelenkt wird. Zahlreiche Formulierungen beider Sprecher zeugen von einem Abwägen des für die beiden Komponenten des Porträts jeweils geeigneten verbalen Darstellungsmodus. Wie bereits erwähnt, setzt sich das Verbalporträt aus zwei Teilen zusammen, die nur gemeinsam ein perfektes Gesamtbild ergeben, ebenso wie vollkommene Schönheit nach der damals vorherrschenden Meinung ein schönes Äußeres sowie ein schönes Inneres erforderte. Die klare Zweiteilung des Porträts in *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca* als strukturierendes Ordnungsprinzip entspricht der Anzahl der beiden 'primären' Porträtisten[90], die jeweils für einen der Bereiche (außen vs. innen) zuständig sind und eine Technik repräsentieren.

Descriptio superficialis: "componere di molti uno"

Messer Macro ist Experte für die Beschreibung der sichtbaren Schönheit der Dame. Da er Zeuxis zum Vorbild wählt, setzt er das von ihm vorgestellte Idealbild aus den

---

87 Diese Bedenken bestätigen, dass er wirklich ein Porträt einer realen Person anfertigen und keinen abstrakten Traktat verfassen will. Tatsächlich übersandte er im Jahr 1514 (zehn Jahre vor dem Erstdruck) der Fürstin das Porträt. Sein Begleitbrief und ihre Antwort darauf sind abgedruckt bei Hirdt 1981, S. 65f. Isabella d'Estes Dankesworte zeugen vom Bewusstsein, dass Trissinos Lob die Realität übertrifft: "[…] sebben troppo et fori della verità excede in laudarmi et perché il vulgar proverbio è: so che tu non dici il vero, pur mi piace [...]".

88 [So zeichnet uns wenigstens mit Worten ihr Aussehen, damit ich sie vielleicht dadurch erkennen kann. (Meine Übersetzung, da Hirdt die von Trissino verwendete pikturale Metpahorik auch an dieser Stelle nicht wiedergibt.)] Ähnliche Formulierungen ("disegnare/dipingere con parole", "con parole mostrare") ziehen sich durch den gesamten Text. – Man beachte außerdem, dass hier der Wunsch nach einem ähnlichen, naturgetreuen Porträt geäußert wird, anhand dessen man die Porträtierte identifizieren könne.

89 Vgl. Trissino/Hirdt 1981 ital. S. 22/dt. S. 32: "Wunderschön sind Eure Bilder und mit großer Sorgfalt gemalt. [...] Euer Porträt ist sehr schön geworden."

90 'Primäre Porträtisten' im Gegensatz zum 'sekundären' Porträtisten, der den Dialog der beiden anderen präsentiert und sich die Leistung auf die Fahne schreibt, daraus ein kohärentes Porträt zusammenzustellen. Vielleicht wäre es jedoch treffender zu sagen, dass dieser nicht ebenfalls porträtiert, sondern die Rahmung des Porträts übernimmt, indem er es in eine Form bringt und kommentiert. Dafür spricht, dass er die Einbettung der Personenbeschreibung in einen narrativen Kontext vornimmt.

Reizen fünf italienischer Damen zusammen, wobei er die Auswahl der einzelnen Gesichts- und Körpermerkmale ausführlich schildert.[91] Interessant ist, dass es tatsächlich nicht nur um Körperteile geht, wie es im kürzeren Katalog einer *descriptio superficialis* der Fall ist, sondern auch Merkmale genannt werden, die nicht mehr eindeutig in diesen Bereich fallen, aber *sichtbar* sind, wie die Art und Weise zu gehen und still zu stehen ("la gravità del andare e la venerazione del stare") oder die Schamhaftigkeit ("il pudore").

Diese kombinatorische Methode der Portraiture beruht auf den Prinzipien der Selektion und der Montage ("componere di molti uno", "mescolare insieme tutti i ritratti")[92]. Ihr Ergebnis ist eine künstlich konstruierte *donna sintetica*.[93] Deswegen kann man also eigentlich nicht von einem 'ritratto' sprechen, erst recht nicht von einem Porträt der Isabella d'Este. Da das Frauenidealbild aber keine Züge aufweist, die es nicht geben könnte, erfüllt es dennoch die Forderung der *verosimiglianza*, der Wahrscheinlichkeit.

Descriptio intrinseca: "un ritratto dell'anima"

Dem selektiv-kombinatorischen Verfahren stellt Pietro Bembo, der für die *descriptio intrinseca* engagiert wird, eine andere Methode gegenüber, die sich an einer philosophischen Betrachtungsweise, genauer, an der Platonischen Seelenlehre orientiert.[94] Nach der darin entworfenen Ordnung der Tugenden wird die Beschreibung der *anima* Isabellas gestaltet. Jede einzelne ihrer Tugenden wird der Reihe nach anhand von Vergleichen mit prominenten Musterbeispielen vorgestellt – "per ciascuna di queste virtù uno ritratto vi farò"[95]. Man beachte wiederum die Verwendung des Begriffs *ritratto*, diesmal im Sinne der Darstellung eines einzelnen Wesensmerkmals. Laut Bembo stellt dieses von ihm gewählte Verfahren insofern ein gegensätzliches Vorgehen zur Methode des Zeuxis dar, als er Isabellas Wesen analytisch in einzelne Tugenden – das heißt das Ganze in seine Teile – zerlegt, um diese möglichst genau zu beschreiben, während Macro aus einzelnen Teilen ein Ganzes zusammengesetzt hatte. Bei dieser Gegenüberstellung beider Verfahren scheint eine Abwertung der Bildkunst mitzuklingen, wenn behauptet wird, dass die Methode des Zeuxis weniger

---

91 Vgl. Trissino/Hirdt ital. S. 21f./dt. S. 32f.

92 Ebd., ital. S. 21, dt. S. 32 ["aus mehreren Porträts ein einziges machen", "alle Porträts zusammenmischen".]

93 Formulierungen zum Verfahren der Auswahl und Neukombination der Einzelteile klingen bisweilen höchst merkwürdig, als ginge es um Organtransplantation: "Le gote poi, e quella parte, che confina le chiome, e quella, che circonscrive gli occhi da Vincenza anchora, e da la Trissino prenderanno". Ebd., S. 22; "Die Wangen und jenen Teil, der an das Haar grenzt, jenen auch, der die Augenpartie umschließt, werden sie ebenfalls aus Vincenza, und zwar von der Trissino holen." [gemeint ist Bianca Trissino, eine Verwandte des Autors] Ebd., S. 32.

94 Ausführlicher zum Platonismus der *Ritratti* vgl. ebd., S. 77 ff.; sowie Schlumbohm 1982, S. 28ff. – Trissinos Wahl Bembos als Porträtist ist mitunter dadurch begründet, dass der Gelehrte zu Isabella d'Estes engsten Beratern gehörte.

95 Trissino/Hirdt, ital. S. 25/dt. S. 36: "so will ich Euch für jede dieser Tugenden ein Porträt malen".

Mühe koste, was so viel heißt wie: die Methode der Philosophen und Literaten sei anspruchsvoller. [96]

In Orientierung an Letzterer verspricht Bembo: "uno ritratto faremo, il quale sarà di molta varietà, e di molte figure"[97]. Ebenso wie mit den 'Farben', mit denen die äußere Schönheit Isabellas 'gemalt' wird, *colores rhetorici* gemeint sind, werden nun rhetorische 'Figuren' angekündigt. Damit wird die kunstvolle Ausschmückung der Rede, der *ornatus* angesprochen. Wie die *descriptio intrinseca* Isabellas zeigt, realisieren sich diese Figuren in Vergleichen der Fürstin mit Gestalten aus der Antike, die als *essempi/exempla* aufgerufen werden. Sie dienen als Vor- und gar Urbilder (*l'originale*), die in der Rhetorik als *figura* (bzw. nach der Lehre der Typologie als *typos*) bezeichnet werden, deren Abbild bzw. Antitypos die Fürstin ist.[98] Auf dieser Ähnlichkeitsbeziehung (*simiglianza/similtudo*) basiert die Charakterisierung. Folglich spricht Bembo davon, Isabella den essempi 'ähnlich zu machen': "Ne la mansuetudine poi ad Arete moglie di Alcinoo, et a sua filiola Nausicaa la [Isabella] simigliaremo [...] Et a Penelope di Ulisse, et ad Alceste di Admetto l'aguaglieremo."[99] Auf diese Weise reduziert Trissino die Gedankenfigur des *exemplum* auf eine vorbildhafte Beispielfigur, die eine bestimmte Eigenschaft verkörpert. Unter Bezugnahme auf diese schafft der Redner 'Bilder' (*imagini*) der Tugenden Isabellas.[100]

Angesichts der Tatsache, dass die Tugenden nur enumerativ aneinander gereiht und zwar mit Namen der antiken Mythologie und Geschichte assoziiert, aber weder mit Taten lebendig illustriert noch auf andere Weise bildhaft vorgeführt werden, wirkt die pikturale Metaphorik sinnleer. Ähnlich unpassend scheint es, wenn es gleich zu Beginn der *descriptio intrinseca* heißt "Eccovi adunque uno ritratto de la voce e del canto" und weitere derartige 'Porträts' vergleichbarer nicht visuell wahrnehmbarer Eigenschaften angekündigt werden, die das "ritratto dell'anima"[101], das 'Bildnis

---

96 Vgl. Anm. 100.

97 Ebd.

98 So ist Bembos Ankündigung vieler figurae ("molte figure") insofern doppeldeutig, als sie rhetorische Figuren verspricht, darüber hinaus jedoch auch präzise auf die Urbilder verweisen könnte.

99 Trissino/Hirdt, ital. S. 26/dt. S. 36: "In ihrer Sanftheit wollen wir sie (Isabella) Arete, der Gemahlin des Alkinoos, und seiner Tochter Nausikaa gleichmachen [...] Und wir wollen sie mit der Penelope des Odysseus und der Alkestis des Admetos vergleichen."

100 Die Widersprüchlichkeit dieses Verfahrens besteht darin, Isabella einerseits über den Vergleich mit Musterbeispielen zu definieren, während andererseits ihre Einzigartigkeit ja gerade darin beruht, dass ihr niemand ähnlich ist, wie zuletzt festgestellt wird. Vgl. Hirdt 1981, dt. S. 38.

101 Dennoch wird die pikturale Metaphorik über die gesamte *descriptio intrinseca* hinweg fortgesetzt. Um nur den Beginn zu zitieren, dessen Formulierungen in Teilen mehrmals wiederholt werden: "Eccovi adunque uno ritratto de la voce e del canto, avegna ch'egli si sia del vero molto minore. Dopo questo gli altri vi formeremo; perciò che io non ve ne voglio componere di molti uno, come voi fatto ci havete; il che è di fatica per avetura minore, e cosa più convenevole a pictori, et a scultori, che ad altri; Ma io per ciascuna de la virtù de l'animo uno ritratto intendo di dimostrarvi più a l'originale simile, che potrò." Hirdt 1981, S. 25; "Da habt ihr also ein Bild von der Stimme und dem Gesang, das gleichwohl entschieden hinter der Wirklichkeit zurückbleibt. Nach diesem werden wir euch die weiteren Bilder formen. Denn ich will aus vielen nicht lediglich eines machen, wie ihr es tatet. Das ist sicherlich geringere Mühe und steht Malern und Bildhauern eher an als anderen. Ich möchte vielmehr von jeder einzelnen Tugend des Geistes ein Porträt zeichnen, das dem Original so ähnlich wie möglich ist." Ebd., S. 35.

der Seele', abrunden. Wie sehr die Textur der *Ritratti* von pikturaler Metaphorik nicht nur maß- und planvoll durchwoben, sondern geradezu exzessiv überwuchert ist, zeigt sich in der überaus flexiblen, ja undifferenzierten Verwendung von Bild- und Porträtbegriff. Es ist bemerkenswert, dass sich die pikturale Metaphorik nicht nur auf die visuellen Aspekte der Person bezieht, sondern sogar für das Unsichtbare verwendet wird – so stark ist das Bestreben, alles zu visualisieren, so wie es das Gemälde aufgrund seiner medialen Konstitution tun muss. Dabei könnte man fragen: Verspielt der Text nicht seine Vorzüge, wenn er Gemälde spielt? Der Grundgedanke der pikturalen Metaphorik ist es, auf die Ähnlichkeiten zwischen verbaler Personenbeschreibung und Gemäldeporträt aufmerksam zu machen. Im Rahmen der *descriptio intrinseca* übertreibt Trissino jedoch die Metaphorik in einem solchen Maß, dass es auf Kosten der Logik geht: Auf die Bitte, ein Bildnis der Seele Isabellas zu zeichnen, antwortet Bembo:[102] "[E]s ist nicht dasselbe, etwas zu loben, das allen vor Augen steht, oder etwas mit Worten aufzuzeigen, das man nicht sieht. Um es Euch dennoch nicht abzuschlagen, will ich es tun, wenngleich auch ich Personen brauche, die mir bei der Vollendung des Porträts behilflich sind. Es sind nicht, wie bei Euch, Maler oder Dichter, sondern Philosophen, damit ich Euch, ihren Regeln gemäß, dieses Bild male."

Seine Rede zeugt von dem Bewusstsein, dass man grundsätzlich zwischen der Darstellung von Sichtbarem und Unsichtbarem unterscheiden muss und dass dafür verschiedene Darstellungsmodi erforderlich sind. So kann man es in den Traktaten von Benedetto Varchi, Ludovico Dolce und Paolo Pino nachlesen, die unter den Vorzeichen des *paragone* erschienen. Die Darstellung des Wesens einer Person ordnet Trissino dem Aufgabenbereich der Sprache zu, indem er sich als Assistenten ausdrücklich keine Maler, sondern Philosophen erbittet. Letztere legen Sachverhalte bekanntlich verbal dar und malen keine 'Bilder'. Dennoch spricht er davon, mit Hilfe der Philosophen nach deren Regeln ein Bild, ja sogar ein Porträt der Dame zu malen – und genau darin liegt der Widerspruch, der aus der pikturalen Metaphorik erwächst.

Trissinos Argumentation unterdrückt die seinerzeit vorherrschende *opinio communis*, dass es (sichtbare) Aspekte der Person gibt, welche die Malerei besser abbilden kann und andere (unsichtbare) Eigenschaften, die durch Sprache besser beschrieben werden können.[103] Dies würde zu einer ganz klaren Unterteilung in jeweils eigene

---

102 "imperò che non è pari cosa lodare quello, che a tutti è manifesto, e quello, che non si vede, con parole mostrare. Ma pur io per non disdirvi lo farò, avegna che a me parimente sarà mestieri di persone, che mi diano aiuto a formare questi ritratti; e non di Pictori, ne di Poeti, come a voi, ma di Philosophi; acciò che io, secondo le regole loro, queste imagini vi dipinga." Hirdt 1981, S. 24.

103 Dass eine solche Auffassung von Zuständigkeitsbereichen bei Trissino dennoch latent vorhanden ist, bezeugt die Tatsache, dass Bembos Beschreibung der Isabella ausgerechnet bei ihrer Stimme beginnt, die ein Porträtgemälde nie erklingen lassen, vom Verbalporträtisten aber immerhin nachgeahmt werden könnte. Obgleich die Schrift die Stimme ebenso wenig wiedergibt wie das Bild, werden Wort und Stimme viel eher miteinander assoziiert, weil im gesprochenen Wort die Stimme erklingt. Im Anschluss daran kommt er auf ihre Sprechweise und ihren Dialekt zu sprechen – all das wäre darstellbar mithilfe der *prosopopoeia*.

Aufgabenbereiche von Malerei und Dichtung im Rahmen einer produktiven Zusammenarbeit führen. Stattdessen setzt er sich darüber hinweg, indem er als Dichter letztlich doch beide Aspekte schildert. Er sichert sich den Sieg im *paragone*, indem er genau das tut, was Varchi und Dolce einige Jahrzehnte später in Traktaten im Rahmen des Disputs über die "maggioranza delle arti" feststellen, was jedoch in der Rezeption dieser Schriften gewöhnlich untergeht: Der Dichter leistet 'mehr' als der Maler, denn er schildert Inneres und Äußeres, die Malerei nur das Letztere.[104]

Abb. 6: Tizian, *Isabella d'Este*, 1534

Die pikturale Rhetorik dieses Verbalporträts erstreckt sich nicht nur auf den explizit metapoetischen Diskurs. Sie manifestiert sich auch konkret in der *descriptio superficialis*, die nachdrücklich zur plastischen Vorstellung anregt. Um zu beweisen, dass die Dichtung auch der *descriptio superficialis* gewachsen sei, ergänzt er Petrarcas Farben durch Formen. Zwar ist das Schönheitsideal den Konventionen des Petrarkismus verpflichtet, doch versteht es Trissino, die einzelnen Komponenten besonders zu profilieren: So ist von der "Linienführung der (Augen)Brauen" und dem "Umriß des Gesichts" die Rede. [105] Des Weiteren heißt es, der Hals sei "gerade und wohlproportioniert", im Einklang mit der "Statur, die sich weder zu unschicklicher Länge reckt noch zu Kürze absinkt". Präzise visualisiert und vermessen werden "der an rechtem Ort ganz sanft gewölbte Busen sowie die Form und Größe der Schultern, die bis zum Ansatz des Halses leicht ansteigen und auf das passendste in ihn übergehen",[106] so dass das Segment Hals-Schultern-Brust dreidimensional evoziert

---

104 Auch Benedetto Varchi geht in seiner *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* von verschiedenen medienspezifischen Zuständigkeitsbereichen aus, doch während sich die Malerei auf ihr Areal beschränke, versuche sich die Dichtung in beiden. Vgl. Varchi in Barocchi 1960, S. 54f. Ganz ähnlich argumentiert Ludovico Dolce im *Dialogo della Pittura*, vgl. Dolce in Barocchi 1960, S. 152. Beide Literaten sprechen der Malerei die Fähigkeit ab, das Innere im Äußeren sichtbar machen zu können.

105 "Il liniamento de le belle ciglie", S. 21; "il contorno tutto de la faccia", S. 22.

106 "Lo eguale e ben proporzionato collo, e la grandeza de la persona, la quale ne in sconcia lungheza extende, ne in paroleza discende, [...] Il petto poi dove fa mestieri temperatissimamente rilevato, e la quadratura delle spalle, e la largheza loro un poco ascendendo da gli humeri fino a la possatura del collo, e con quello attissimamente congiunti […]". Ebd.

wird. In emulativer Imitatio schreibt sich Trissino – im Unterschied zu Petrarca, den er einen 'Maler' nennt – als 'Bildhauer' in die Literaturgeschichte ein.

Die Position des Verbalporträtisten ist prekär: Obwohl Trissino dezidiert nach einer eigenen verbalen Repräsentationsform sucht, rekurriert er immer wieder auf die Bildkunst, um eben diese zu überbieten. Einerseits sucht sein Verbalporträt stets den Vergleich mit dem Porträtgemälde,[107] andererseits möchte es als etwas Eigenständiges anerkannt werden. Es misst sich am Gemälde und strebt danach, es zu übertreffen, auch diesbezüglich ganz im Sinne einer *imitatio* mit Nachdruck auf der *aemulatio*. Das Porträtgemälde schwebt wie ein bedrohliches Vorbild über dem Text, das als Maßstab akzeptiert werden muss, aber als soziale Praxis vom Verbalporträt abgelöst werden soll. Letzteres endet mit einem Geleitwort, welches der Markgräfin eine gefällige und kunstvolle Alternative zum Gemäldeporträt offeriert: "Von diesem Bildnis werden die, die da jetzt leben, und jene, die nachkommen, Freude und Bewunderung empfinden. Und vielleicht wird es dieser göttlichen Frau, falls es je in ihre Hände gelangt, umso angenehmer sein, als es weder aus Metall, weder aus Marmor noch aus Farbe besteht, sondern aus Worten, die von der Muse diktiert wurden."[108] Mit dem Verweis auf die Muse unterscheidet er das poetische Porträt als wahre Kunst von demjenigen der Malerei, das als Kunstgattung schon seinerzeit eine Herabsetzung erfuhr, da ihm wegen der naturgetreuen Nachahmung das kreative Moment abgesprochen wurde. Freilich entlehnt Trissino auch damit einen Gemeinplatz aus dem kunstkritischen Diskurs – ein Vehikel für seinen bedeutsamen Schritt auf dem Weg der Emanzipierung des Verbalporträts.

7. Arcimboldos *Flora*: Ein pikturaler Kommentar zur komparativ-kompositiven Portraiture

Versucht man sich die in der petrarkistischen Lyrik mithilfe von Vergleichen beschriebenen Damen visuell vorzustellen, würden sie vielleicht den idealschönen, beide mit *Flora* betitelten Damenbildnissen Tizians (Abb. 5) oder Botticellis (Abb. 7) gleichen. Kaum einer würde wohl die komparative Portraiture so wörtlich nehmen und Petrarcas Laura und die Damen seiner Nachfolger mit Arcimboldos *Flora* (um 1589) assoziieren. Doch wirkt diese Flora nicht, als hätte man Petrarcas Laura-Beschreibung und in dessen Nachfolge die im Petrarkismus so beliebte florale Metaphorik bildlich umgesetzt, freilich nicht ganz ohne Ironie?

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts, als die allegorischen Darstellungen zunehmen, finden sich vermehrt solche der Flora. In all diesen Bildern wird die Dame mit Blumen und Pflanzen abgebildet.

---

107 Wie sehr sich die *Ritratti* am Porträtgemälde orientieren, geht aus der abschließenden Äußerung ihres Verfassers Pompilio hervor, der den beiden Porträtisten dankt und seine eigene Aufgabe wie folgt definiert: "ein [...] Porträt zu machen, das wohl nicht weniger beständig und dauerhaft sein wird, als wenn es Apelles oder Parrhasius gemalt hätten." Trissino/Hirdt 1981, S. 39.

108 Ebd.

Abb. 7: Botticelli, *Flora* (aus *La Primavera*), 1478

Abb. 8: Arcimboldo, *Flora*, um 1589

Allein Arcimboldo (1527-1593) kam auf die ingeniöse Idee, die Personifikation der Pflanzenwelt nicht *mit*, sondern *aus* Blumen zu erschaffen. Man erinnere sich an das petrarkistische Lob auf einen 'Mund aus Nelken, Rosen und Lilien' ("celle bouche d'œillez et de liz toute pleine" oder: "ceste bouche vermeille,/ Pleine de lis, de roses & œilletz").[109] Arcimboldos Flora visualisiert das Konzept der isotopisch-komparativen Portraiture und zugleich deren kompositives Darstellungsverfahren. In diesem Sinn kann man das Gemälde als Meta-Porträt und illustrativen Kommentar zur petrarkistischen Verbalportraiture ansehen. Ein genauerer Blick auf das manieristische Porträt offenbart tiefer gehende Gemeinsamkeiten mit der späteren petrarkistischen Portraiture.

Obgleich aus Elementen der Natur komponiert, demonstriert Arcimboldos *Flora* eine Künstlichkeit, die auch der petrarkistischen Lyrik innewohnt, zumal sie in der Rhetorik selbst angelegt ist: Der Gegenstand ist stilistisch überformt – für denjenigen, der mit der konventionalisierten Metaphorik nicht vertraut ist, bisweilen bis zur Unkenntlichkeit. Während das Porträtgemälde im 15. Jahrhundert unter den Vorzeichen der Naturtreue vom Bemühen um absolute Perfektion und Harmonie gekennzeichnet war, suchen die als Manieristen eingeordneten Künstler (Arcimboldo, Pontormo, Bronzino, Parmigianino u.a.) nach Alternativen dazu in Exzess, Ludismus und Anormalität. Sie ersetzen die Pflicht der Perfektion durch Extravaganz. Arcimboldos Porträts oszillieren nicht mehr zwischen Ähnlichkeit und Ideal, sondern zwischen Ähnlichkeit und phantastischer Erfindung mit dem Wirkungsziel eines manieristischen *delectare*. Seine Kunst versucht nicht mehr, die Natur an Schönheit zu überbieten, sondern durch Erfindungskraft. Kunstfertigkeit gilt nun

[109] Aus Du Bellays Sonett 65 sowie Ronsards Sonett 6 (s. Kap. VII.1). Die Blumenmetaphorik bezieht sich nicht allein auf den Mund. Ronsard zum Beispiel variiert die Beschreibung in Sonett 18 mit einer 'Stirn aus Rosen' ("un front de rose"). Vgl. die Textbeispiele in Kap. VII.1.

als beeindruckender als die Wirklichkeit. Eine vergleichbare Entwicklung ist in der späteren petrarkistischen Portraiture festzustellen: Der mit der Schwächung des einen bisher dominanten Schönheitsideals und seiner Auffächerung einhergehende ideologische Verlust wird durch stilistische Exzesse, ausgefallene Metaphorik und geistreiche Wortspiele kompensiert.

Wie Arcimboldos kompositive Porträts verlangt der Schönheitskatalog vom Rezipienten, die Komponenten zu einem Ganzen zu synthetisieren. Sowohl die pikturalen als auch die verbalen Porträts laufen ständig Gefahr, unter dem Blick von Betrachter und Leser in ihre Einzelteile zu zerfallen. Diese Problematik und die daraus resultierende Ambivalenz solcher Porträts thematisiert Gregorio Comanini[110] in seinem Bildkommentar zu Flora, mit dem er der Dame eine Stimme verleiht. Die ihr in den Mund gelegte einleitende Frage lautet: "Son io Flora, o pur fiori?" [Bin ich Flora oder etwa Blumen?] – worauf der Dichter zu Bedenken gibt: "[...] i fiori in Flora/ Cangiò saggio pittore, e Flora in fiori." [die Blumen in Flora/ verwandelt vom guten Maler, und Flora in Blumen.]

Dieses rhetorische *concetto*, das den manieristischen Gefallen an der Metamorphose ausdrückt, zeugt von einem Paradigmenwechsel im Identitätskonzept: Die Statik wird durch den Wandel aufgelöst. Mittels einer Reihe derartiger Fragen, die Hypothesen provozieren, ohne eindeutige Antworten zu geben, erzeugt der Bildkommentar dieselbe Ungewissheit und Ambivalenz, die er aus Arcimboldos Gesichtern liest: er versucht, sie mimetisch nachzuahmen.[111] Maiorino entdeckt ein weiteres Gedicht ähnlicher Machart auf dieselbe Flora, das sich als Echo und zugleich als Antwort auf Comaninis Gedicht liest, verfasst von Filippo Gherardino:

Né cangiò Flora in Fiori,	Weder verwandelte [er] Flora in Blumen
Né i Fiori in Flora	noch die Blumen in Flora
Il pittor saggio, ma dipinse Flora	der gute Maler, sondern er malte Flora
Com'è, Flora di Fiori.[112]	wie sie ist, Flora aus Blumen.

Will man in diesen Versen mehr sehen als zweckfreien rhetorischen Ludismus, so setzt dieser Sprecher der Vorstellung einer Metamorphose eine naturalistische Sichtweise der allegorischen Figur entgegen, die deren 'kompositive' Identität als selbstverständlich akzeptiert.

Die meisten kunstgeschichtlichen Studien zum Bildnis schließen Arcimboldos 'Porträts' aufgrund ihrer unkonventionellen Darstellungstechnik aus. Dank ihrer unvergleichlichen Autoreflexivität und Metapikturalität schärfen sie jedoch den Blick für die Entwicklungen der Porträtmalerei. Dass Arcimboldo selbst seinen Darstellungsmodus mit dem Konzept des Individualporträts durchaus für vereinbar hielt, belegt sein Bildnis *Vertumnus* alias Rudolph II. (1591), das in einem ähnlichen höfischen Kontext entstand wie die im Folgenden besprochenen Bilder und Texte.

---

110 Comanini schreibt Gedichte auf Gemälde Arcimboldos, mitunter auf *Flora* und *Vertumnus* alias Rudolph II.; beide sind Teil seines *Canzoniere*, der 1609 in Mantua erschien.

111 Ausführlicher dazu vgl. Maiorino 1991, S. 73f., der als verbale Entsprechungen zu Arcimboldos Bildern rhetorische Fragen, doppelte Negationen, Metonymien und Tautologien nennt, die Sinn verwischen statt ihn zu fixieren.

112 Zitiert nach ebd., S. 75.

VIII. Enkomiastische Lyrik: Herrscherlob und Porträtgedicht in Renaissance und Barock

1. Herrscherporträts im höfischen Kontext: Auftragsarbeiten und Gelegenheitsgedichte

Seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert widmet sich das Porträtgedicht vermehrt einem neuen Personenkreis: den Fürsten und Fürstinnen, einschließlich der höfischen Gesellschaft, die allesamt auch im Porträtgemälde erscheinen. Während sich die lyrische Dichtung seit Dante und Petrarca zunächst mehr als ein Jahrhundert lang darin übte, die ideale Dame nur um ihrer Schönheit willen und zum Selbstzweck zu beschreiben, waren die ersten autonomen pikturalen Porträts in Auftrag gegebene Herrscherbildnisse. Zu den frühesten Exemplaren zählen Pisanellos Porträt des Markgrafen von Ferrara *Lionello d'Este* (um 1441) und das *Bildnis eines Mädchens aus dem Hause Este* (um 1433), das vermutlich dessen (spätere) Ehefrau Margherita Gonzaga zeigt.[1]

Abb. 9: Pisanello, *Lionello d'Este*, um 1441

Abb. 10: Pisanello, *Bildnis eines Mädchens aus dem Hause Este*, um 1433

[1] Die Identifizierung des Mädchens erfolgt nicht ganz einstimmig: Die Mehrheit meint, es sei Margherita Gonzaga, die Lionello d'Este 1433 heiratete. Andere meinen, es könne sich auch um Ginevra d'Este handeln, die mit Sigismondo Malatesta von Rimini verheiratet war. In jedem Fall handelt es sich um eines der frühesten italienischen Hofporträts, als deren Meister Pisanello gilt.

Das Bildnis des Grafen hatte mit Sicherheit Repräsentations- und Memorialfunktion, dem Bildnis des Mädchens könnte als konkreter Entstehungsanlass eine Brautwerbung oder die kürzlich stattgefundene Heirat zugrunde liegen.[2] Das Herrscherbildnis, dessen Entwicklung verschiedenen politischen Bedürfnissen entsprach, spielte in der internationalen Heiratspolitik eine wichtige Rolle: Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert ist ein reger Austausch von Bildnissen belegt.[3] Porträtmaler wurden an andere Höfe entsandt, um dort die zukünftige Braut zu porträtieren, war dies doch oftmals der einzige Weg, der Dame vor der Heirat ansichtig zu werden.[4] Inwiefern höfische Porträtgedichte vergleichbare oder komplementäre Funktionen übernehmen, werden die folgenden Kapitel zeigen.

Die Wiederentdeckung des Bildnisses in der Malerei zu Beginn der frühen Neuzeit sowie die rasante Weiterentwicklung des Porträts in der Renaissance ist eng mit dem Herrscherbildnis verknüpft. Einen wichtigen Impuls für diese Entwicklung gab das machthungrige Streben nach fürstlicher Repräsentanz, in Italien insbesondere von Stadtherren der oberitalienischen Stadtstaaten wie den Familien Sforza in Mailand, Este in Ferrara oder Gonzaga in Mantua. Dies war ein Resultat des Wandels von der großbürgerlichen Familie zur großherzoglichen Dynastie wie im Falle der Medici in Florenz.

Zur medialen Unterstützung ihrer Machtentfaltung engagierten die Fürsten Bildkünstler wie Tizian[5], aber auch Literaten wie Tasso. Da Maler und Dichter an den Fürstenhöfen nun 'beruflich' bedingt in engerem persönlichen Kontakt zueinander stehen und sich gegenseitig inspirieren, rücken Bildkunst und Dichtung im 16. Jahrhundert näher zusammen, als es zuvor der Fall war. Neuerdings rufen Regenten zum interdisziplinären Künstlerwettstreit auf dem Feld des Porträts auf, und der *paragone* erreicht einen ersten Höhepunkt. Dies spiegelt sich in der Verbalportraiture, indem eine Flut von ekphrastischen und pseudo-ekphrastischen Gedichten entsteht, die sich nun gar den Gestaltungsprinzipien pikturaler Physiognomik verschreiben. Um die höfische Verbalportraiture und die Bedeutung ihrer Emergenz für die

---

2 Dafür sprechen die Blumen im Bildhintergrund (Akeleiblüten und Nelken): mariologische Attribute, die als Symbole der Keuschheit gelten. Eine ausführlichere Bildinterpretation findet sich bei Schneider 1992, S. 53. Weder den Namen der Porträtierten noch den Anlass für das Porträt erfährt man explizit durch das Bild, das seinen heutigen Titel erst später erhielt. Offenbar sind keine Dokumente überliefert, die besagte Informationen geben. Beides lässt sich nur durch Bild-Interpretation und Kenntnis der Renaissance-Malerei vermuten. Im Gegensatz dazu nennen die Porträtgedichte Tassos den Dargestellten beim Namen und verweisen oft auch auf den Entstehungsanlass.

3 So ging die Initiative zur Etablierung überregionaler und gar internationaler Bildnormen von den europäischen Höfen aus, wenngleich die Maßnahmen kein Privileg höfischer Portraiture blieben. Ähnliche Intentionen lassen sich in der frühen bürgerlichen Bildnismalerei feststellen. Vgl. Götz-Mohr 1987, S. 20.

4 Häufig betrauten Herrscher nur den eigenen, ihnen neuerdings zur Verfügung stehenden Hofporträtisten mit dieser Aufgabe, denn dieser garantierte für einen bestimmten Bildnisstandard und eine gewisse 'Objektivität' des Bildnisses.

5 Neben den hier abgedruckten Herrscherporträts von Isabella und Alfonso d'Este sowie von Francesco Maria della Rovere und Eleonora Gonzaga schuf Tizian als einer der gefragtesten Hofmaler seiner Zeit eine Reihe berühmter Porträts, unter anderem von Karl V., Franz I., Philipp II. von Spanien, Papst Paul III., sowie einige Selbstbildnisse.

weitere Entwicklung des Porträtgedichts zu verstehen, lohnt es, ihren Entstehungskontext am paradigmatischen Beispiel Tassos zu beleuchten, dessen Herrscherporträts im folgenden Kapitel vorgestellt werden.

Im Jahr 1565 begibt sich der 1544 in Sorrent geborene Torquato Tasso nach Ferrara, um in den Dienst der Este zu treten: Seine Karriere als Hofdichter beginnt er bei Kardinal Luigi d'Este, ab 1572 erlangt er unter der Herrschaft des Herzogs Alfonso II. d'Este zunehmend Bekanntheit. In die Literaturgeschichte ging Tasso als idealtypischer Hofdichter von exemplarischem Rang ein. Im Gegensatz zum Dilettanten, dem nicht-professionellen Gelegenheitsdichter, der als Weltmann "im Rahmen seiner souveränen sozialen Selbstdarstellung eben auch geistreiche Verse zum besten geben kann", verkörpert der 'echte' Hofdichter "das Ideal des Autors, der allein aufgrund seiner gelehrt-poetischen Fähigkeiten in den prestigeträchtigen Fürstendienst gelangt", um dort seinen Beitrag zur Entstehung und Verbreitung des idealen Herrscherbildes zu leisten.[6] In Ergänzung zur bildlichen Darstellung des Herrschers, für die natürlich der Hofmaler zuständig ist, trägt der Hofdichter als Spezialist für sprachliche Repräsentation mit seinen Lobreden und Huldigungsgedichten zur Verherrlichung des Herrschers bei.

Die thematische und formale Heterogenität von Tassos Gesamtwerk wird durch ein kohärenzstiftendes Moment relativiert: die Ausweisung als höfische Dichtung. Gemeinsam ist seinen unterschiedlichsten Texten ihr höfischer Entstehungskontext und folglich ein begrenzter, identifizierbarer Adressatenkreis. Da der Hofdichter auf das *placet* seiner Adressaten angewiesen ist, wählt er seine Themen unter diesen Vorzeichen: Seine Arbeit ist Auftragsarbeit, durchaus vergleichbar mit der von Bildkünstlern, welche die fürstlichen Familien porträtieren. Spezifisch höfisch ist die Zweckgebundenheit der Dichtung und die Bezugnahme auf das Publikum, meist in Form von Apostrophen, mit der Bitte um Anerkennung als Dichter.[7] Im Gegensatz zu den früheren Dichtern Dante und Petrarca sowie den später geborenen Autoren von Porträtgedichten konnte sich Tasso in seiner Funktion als Hofdichter die Person und den Gegenstand seines Lobes nicht frei wählen.[8] Dieser Auftrag erklärt die im Vergleich zum Porträtgedicht der autonomen Liebeslyrik veränderte Perspektive auf die porträtierten Damen und Herren, die sich auf die Semantik der Porträts auswirkt – zumal nun auch der Mann als Beschreibungsobjekt in die Lyrik einzieht.

Tassos Lobgedichte auf adlige Damen zeugen von wesentlichen Unterschieden zwischen höfischem Frauenlob und der autonomen Liebeslyrik von Dante, Petrarca und deren Nachfolgern. Die Konzentration der Letztgenannten auf jeweils eine einzige, zum göttlichen Wesen verklärte Dame steht im Kontrast zur Vielfalt von

---

6 Ausführlicher zum Konzept des Hofdichters vgl. Braungart 1988, S. 116.

7 Im Gegensatz zu vielen anderen Hofdichtern erlitten Tasso und seine höfische Dichtung keine Abwertung, nur weil sich darin die Bindung an bestimmte thematische Vorgaben und Konventionen manifestiert.

8 Dem Vergleich mit Dante und Petrarca, deren Dichtung jene höfischen Züge entbehrt, sei hinzugefügt, dass hier Tasso natürlich keineswegs am Beginn höfischer Dichtung überhaupt situiert wird, die es, wenngleich in anderer Form, bereits bei den provenzalischen Trobadors gab. Während sich Dante und Petrarca vom Hof entfernt hatten, setzte zu Tassos Zeiten die gegenläufige Bewegung damit ein, dass oberitalienische Herrscher die Dichter zu sich riefen. Vgl. Friedrich 1964, S. 465.

Adressatinnen aus der weltlichen Hofgesellschaft bei Tasso und anderen Hofdichtern. Als reale Personen gehören Tassos Hofdamen eigentlich einem anderen Raum an als die stark fiktionalisierten bis gänzlich fiktiven Geliebten der älteren Dichter. Fließend sind die Grenzen zwischen autonomem Liebesgedicht und enkomiastischem Porträtgedicht allerdings, wenn petrarkistische Gedichte reale Hofdamen als Vorbilder benennen. Das Unterscheidungsmerkmal ist die Referenzialität: Im petrarkistischen Gedicht ist die Dame aus ihrem sozialen Kontext befreit und wird allenfalls bei einem Vornamen genannt, den sie oft erst aufgrund von dessen Bedeutung erhält. Das höfische Porträtgedicht hingegen identifiziert die Damen im Titel und nennt meist seinen realen Entstehungsanlass. Unterschiede manifestieren sich auch auf der Inhaltsebene der Porträts. Zwar bedienen sich die höfischen Damenporträts im Rahmen der *descriptio superficialis* weiterhin petrarkistischer Topoi, doch wird diesen ein erweiterter, spezifisch höfischer Tugendkatalog zugrunde gelegt. Selbst wenn die Fürstin nur als Gattin des Herrschers auftritt, besonders aber wenn sie selbst als Herrscherin dargestellt wird, zeugt das höfische Porträt von einem anderen Frauenbild als die reine Liebesdichtung.

Der Andersartigkeit der Angesprochenen oder Beschriebenen entsprechen unterschiedliche Sprecherkonzepte: Während die Autoren in der stilnovistischen und petrarkistischen Liebeslyrik suggerieren, in eigener Sache zu sprechen und die Identifikation von Sprecher und realem Autor nahelegen, wird das Lob der Hofdamen – ebenso wie dasjenige der Herrscher – immer auch stellvertretend für einen großen Kreis von Bewunderern formuliert. Wenngleich einige dieser Lobgedichte entfernt an das Liebeswerben der Petrarkisten erinnern, so ist doch spürbar, dass ihnen keine rein persönliche, sondern eine enkomiastische Motivation zugrunde liegt.[9]

Tasso gruppiert seine lyrischen Texte nach verschiedenen Themen, nämlich Liebesgedichte, Lobgedichte auf "Fürsten und illustre Frauen" (*Encomi die pricipi e delle donne illustri*), okkasionelle Lyrik sowie religiöse Gedichte, unter denen sich Huldigungsgedichte auf hohe Geistliche (*Laude de' prelati*) finden. Obwohl sich die von Tasso selbst als solche betitelten *Encomi*[10] formal und inhaltlich vom griechischen Lobgesang (für die Sieger der Festspiele) unterscheiden, besteht eine grundlegende Gemeinsamkeit im Hinblick auf die Motivation des Dichters und sein Dichtungsverständnis: Die Absicht des Lobens anderer Menschen mit dem Ziel, diesen damit ein Denkmal zu setzen, das ihnen dauerhaften Ruhm verschafft, sowie das Bewusstsein, dass letzterer erst durch ihre Dichtung begründet wird. Tasso konstatiert in seinen Sonetten auf Alfonso II. d'Este selbstbewusst, dass sein Fürst nur dank seiner Lobgedichte der Nachwelt in Erinnerung bleiben wird. Auf diese Weise hebt er die Bedeutung der eigenen Dichtung auf den Rang des darin Verherrlichten.

---

9 Friedrich (1964) konstatiert: "Das Öffentliche ist an die Stelle des Einsamen getreten." S. 470.

10 Sämtliche Lobgedichte Tassos finden sich in *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, hg. v. Angelo Solerti, Bd III: *Rime d'occasione o d'encomio*, Bologna 1900. Laut Nummerierung enthält diese chronologisch geordnete Sammlung 466 Lobgedichte, die bis 1584 entstanden und in der Mehrzahl Sonette sind. Ihre Titel werden im Folgenden mit ihrer arabischen Ziffer zitiert. In der anderen Gesamtausgabe der Dichtung Tassos, *Poesie*, hg. v. Francesco Flora, Milano 1952, finden sich einige seiner Herrscherporträts unter: *Rime di vario argomento* (S. 795-921). Texte aus dieser Ausgabe werden mit ihrer römischen Ziffer zitiert.

Wichtigste Auftraggeber und Adressaten der enkomiastischen Lyrik Tassos sind der Herzog von Ferrara, Alfonso II. d'Este, sowie dessen weit verzweigte Familie. Darüber hinaus bedichtet Tasso zahlreiche andere Fürsten mitsamt deren Gattinnen und sonstige Angehörige italienischer Adelsgeschlechter wie die Medici, die Rovere und die Gonzaga. Die meisten Lobgedichte entstanden anlässlich von Staatsereignissen unterschiedlichster Art, Turnieren und Jagden, Geburtstagen und Hochzeiten, Geburten und Todesfällen von Familienmitgliedern des Herrschergeschlechts. Aufgrund derartiger Entstehungssituationen lassen sich die *Encomi* als Gelegenheitsgedichte verstehen.[11] Zu unterscheiden ist zwischen Fürstenlob und höfischem Frauenlob, da die Darstellungen geschlechterspezifisch sind: Sie verweisen auf zwei verschiedene Ideale und stehen einander gegenüber als Tugendkatalog vs. Schönheitskatalog. Unabhängig davon bildet eine Reihe von Texten, die mit der Formel "Sopra il ritratto di …" ["Über das Porträt von …"] überschrieben sind, eine Untergruppe der *Encomi*, die den Bezug zum Porträtgemälde explizit herstellen.[12]

Übergreifendes Merkmal aller *Encomi* ist ihre Hyperbolik unter dem Vorzeichen der Idealisierung, die im Fall der Frauenschilderung bereits aus der petrarkistischen Liebeslyrik bekannt ist. Neu ist, dass Frauen nicht mehr wegen ihrer Schönheit, sondern aufgrund ihrer Herkunft und gesellschaftlichen Rolle bedichtet werden.[13] Die Darstellung des Mannes rekurriert auf verschiedene Modelle, in der italienischen Tradition beispielsweise auf die stilisierten Heldenfiguren in der Ritterepik der Renaissance. Da das Epos von höfischen Kontexten geprägt ist, spielt auch dort das Herrscherlob eine zentrale Rolle. Darin wird ein seit der Antike tradierter panegyrischer Topos fortgeschrieben, der das Lob des Einzelnen mit den Taten seiner Vorfahren verknüpft und auf seine Abstammung zurückführt, indem es die (oft fabulöse) Genealogie des Herrschergeschlechts rekonstruiert. Dieser Strategie bedient sich auch Tasso in seinen Lobgedichten.[14] Obwohl er reale Personen darstellt, werden diese stilisiert, oft sogar mythisiert. Aufgrund der Qualität und Menge seiner *Encomi* leistet Tasso einen gewichtigen Beitrag zur Etablierung des enkomiastischen Lobgedichts als poetische Subgattung. Hier zwei exemplarische Herrscherporträtgedichte, die im Folgenden besprochen werden:

---

11 Um Beispiele zu nennen, die Grenzfälle des Porträtgedichts darstellen, weil sie vorrangig ein Ereignis feiern und die involvierte Person nur am Rande charakterisieren: Hochzeitsgedichte wie 37/38 *Ne le nozze del principe Francesco Maria de la Rovere con la Principessa Lucrezia d'Este*; Krankheitsgedichte wie 89 *Ne l'infermità del signor Principe di Mantova*, das dem Kranken baldige Genesung wünscht, und Grabgedichte wie 123 *Sopra il sepolcro del duca Alfonso I di Ferrara*.

12 Zahlreiche andere Gedichte tragen im Titel die Adressierung ("*A* …"), die oft kein Porträt verheißt: Es handelt sich stattdessen meist um Apostrophen mit persuasivem Sprechgestus, die sich von den deskriptiv-referenziellen *ritratti*-Gedichten unterscheiden. Ein Beispiel dafür ist das erste Gedicht der von Flora mit *Rime di vario argomento* überschriebenen Textgruppe, das den Titel *Al Duca d'Urbino* trägt und dem Herrscher auf typische Weise Ratschläge zur Lebensführung erteilt.

13 Vgl. zum Beispiel das Gedicht 79 *O d'eroe figlia e d'eroe sposa, or madre*, gewidmet "A l'Altezza serenissima di Ferrara", gemeint ist Margherita di Gonzaga, Herzogin von Ferrara.

14 Vgl. zum Beispiel CVIII *Scrivendo al signor Duca di Ferrara loda la città e i suoi antecessori*; und CIX *Loda il signor Duca di Ferrara* in der von Flora besorgten Ausgabe.

CVII *Sopra il ritratto del signor Duca di Ferrara*

Ecco il secondo Alfonso, e se fra queste
cose mortali appare a gli occhi nostri
valor disceso da' stellanti chiostri,
non è più chi lo scopra o più lo deste.
Quanto aspetto real, quanto celeste
splendor, quanta virtù par che dimostri!
Né Bacco o Teseo o 'l domator de' mostri
né 'l fier Achille o Anchise o Oreste,
né chi già corse e soggiogò la terra
meglio ritratto fu , né 'n carte o 'n marmi
si veggon più magnanimi sembianti:
né Marte ancor ne la spietata guerra
mosse con alta fronte il carro e l'armi,
né Giove fulminò sovra i giganti.

Da ist Alfonso der Zweite, und wenn unter diesen
sterblichen Dingen unseren Augen eine von den
Sternenklöstern herab gekommene Tapferkeit erscheint,
gibt es keinen, der sie mehr enthüllt und mehr zeigt.
So viel königlicher Anblick, so viel himmlischer
Glanz, so viel Tugend scheint er zu zeigen!
weder Bacchus noch Theseus oder der Bestienbezwinger
noch der stolze Achill oder Anchises oder Orest
noch jene, die die Erde unterjochten, [wurden]
je besser porträtiert, weder auf Papier noch in Marmor
sieht man edelmütigere Erscheinungen:
nicht einmal Mars im gnadenlosen Krieg
führte mit [so] hoher Stirn den Streitwagen und die Waffen
noch schleuderte Jupiter [so] Blitze auf die Riesen.

CIX *Loda il signor Duca di Ferrara*

L'oro e le gemme peregrine e l'armi,
le cittadi e i palagi e questa forte
reggia non t'acqiestò l'instabil sorte,
che i doni, ove men debbe, usò negarmi,
ma la virtù de gli avi, in prose e 'n carmi
cantata e scritta, in cui l'avara morte
e 'l tempo non ha forza ov'egli apporte
oscure e strugga i duri marmi;
e la conserva il tuo valor ch'a freno
tenne i nemici e fe' sì nobili opre
che non aggiunge altrui parlare o canto;
né ti distingue la corona o 'l manto,
ma 'l sembiante real che l'alma scopre
e 'l volto ne' gran rischi ancor sereno.

Das Gold und die Edelsteine und die Waffen,
die Städte und die Paläste und diese starke
Residenz erwarb dir nicht das unbeständige Glück,
das die Gaben, wo es weniger schuldete, mir verweigerte,
sondern die Tugend der Großväter, in Prosa und Reim
besungen und geschrieben, in denen der geizige Tod
und die Zeit keine Macht hat, die finstere
Dunkelheit bringt und die Marmorbilder zerstört;
und es erhält sie deine Tapferkeit, die im Zaum
hielt die Feinde und so edle Werke tat,
dass keines anderen Sprechen und Gesang hinzugefügt sei;
nicht unterscheidet dich die Krone und der Mantel,
sondern die königliche Erscheinung, die die Seele enthüllt,
und das Gesicht, das in großen Gefahren noch heiter ist.

Abb. 11: Dosso Dossi, *Alfonso d'Este*, o.J

Abb. 12: Anonym, *Alfonso d'Este*, o.J.

2. Tassos Duca di Ferrara und das Herrscherideal der Renaissance

Die meisten Porträtgedichte Tassos sind seinem Förderer Alfonso II. d'Este gewidmet. Wer sich ein umfassendes Bild des Herzogs bzw. von Tassos Darstellung desselben machen will, muss Porträtskizzen aus verschiedenen Gedichten akkumulieren. Dabei ist von Interesse, inwiefern sich ein Individuum abzeichnet, das als solches stets erkennbar bleibt, oder nur ein Ideal formuliert wird.

Bereits der erste Eindruck zeigt, dass nur eine bestimmte Seite Alfonsos profiliert wird: der Herrscher. Dessen Erscheinung beschreibt der Porträtist mit exklamativem Gestus der Bewunderung, als kommentiere er sie öffentlich vor Publikum: "Quanto aspetto real, quanto celeste/ splendor, quanta virtù par che dimostri!"[15] Positive Eigenschaften werden Alfonso im Übermaß zugestanden: ein zunächst abstrakt klingender "königlicher Anschein", ein "himmlischer Glanz" und "jede Menge Tugendhaftigkeit", die im Einzelnen zunächst scheinbar keiner Erklärung bedürfen und als Stichworte genügen, um den Status des Dargestellten zu klären. Alfonso wird als übermenschlicher Regent präsentiert. Ähnlich assoziativ versammelt das zweite Sonett zum Auftakt Besitztümer, die seine Macht veranschaulichen.[16]

Zur Unzufriedenheit desjenigen, der Genaueres über Alfonso II. erfahren will, vermitteln diese Verse kaum aufschlussreiche Informationen und noch weniger evozieren sie ein konkretes Bild. Bezögen sich die Verse auf ein Gemälde – was der Titel *Sopra il ritratto del Signor Duca* vermuten ließe –,[17] so wüsste man nicht einmal, welchen Bildnistyp man sich vorzustellen habe: ob Büstenporträt, Kniestück, Ganzfigurenbild oder gar ein Reiterbildnis? Die folgenden Verse, in denen eine Heerschar übermenschlicher, mythologischer Krieger zum Vergleich herangezogen und überboten werden, weisen Alfonso als nicht nur siegreichen, sondern unübertrefflichen Feldherren aus: "il grande Alfonso"[18], der "im gnadenlosen Krieg/ mit hoher Stirn den Streitwagen und die Waffen führte".[19] Ihn charakterisieren Mut und Tapferkeit, doch das ist nur ein Aspekt dieses Herrschers. Das Resümee seiner Person im letzten Vers eines anderen Porträtgedichts komplettiert das Bild: "glorios[o] è in guerra e giust[o] in pace" [glorreich ist er im Krieg und gerecht im Frieden][20]. Folgt man diesem Hinweis, so finden sich Attribute, die den Eindruck des großzügigen, barmherzigen Herrschers bekräftigen. Dabei taucht mehrfach die

---

15 CVII *Sopra il ritratto del signor Duca di Ferrara*, V. 5-6.

16 Vgl. CIX *Loda il signor Duca di Ferrara,* V. 1-3.

17 Die ersten Verse bestärken den Leser in dieser Vermutung: "Ecco il secondo Alfonso [...] appare a gli occhi nostri".

18 422 *Scrive al signor Pirro Ligorio che nessuno è più degno d'esser ritratto del serenissimo signor Duca di Ferrara*, V. 6.

19 CVII *Sopra il ritratto del signor Duca di Ferrara*, V. 12-13: "[…] ne la spietata guerra/ mosse con alta fronte il carro e l'armi". Ähnlich dargestellt wird Cosimo de' Medici, bezeichnet als "il gran duce [e] guerriero" in 324 *Sopra la Vita del Gran Duca Cosimo de'Medici*, V. 1.

20 CVIII *Scrivendo al Duca di Ferrara loda la città e i suoi antecessori*, V. 14.

scheinbar kontrastreiche Kombination von 'ruhmreich' (*glorioso*) und zugleich 'barmherzig' (*clemente*) im (oftmals kriegerischen) Handeln auf.[21]

Eben diese Ambivalenz steht in einer langen Tradition, sie entspricht einem antiken Herrscherideal, verkörpert in Alexander dem Großen, das in der italienischen Renaissance im 'Condottiere' weiterlebt. In diesem Sinne eröffnet Aretino sein Porträtgedicht des Herzogs von Urbino (vgl. Kap. XVIII.3) mit der Referenz auf Alexander. Die genannten Eigenschaften, so viel sei vorweg genommen, werden im pseudoaristotelischen Traktat sowie bei Plinius dem Löwen zugeschrieben, der für die physiognomische Darstellung des Condottiere im Gemäldeporträt eine zentrale Rolle spielt.[22]

> Der Condottiere ist für zwei Jahrhunderte des italienischen Lebens der berufsmäßige Vertreter von *forza*, *virtù* und *consiglia*, der Held der starken Faust und des Handelns in Zeiten, die vielfach zu höfischer Verweichlichung neigen. Damit sind aber nicht unbedingt nur so offensichtlich notwendige Eigenschaften wie Tapferkeit und physische Stärke gemeint. In der Rangordnung der antiken militärischen Tugenden liegt *prudentia* vor *fortitudo*, und auch in der Renaissance wurde militärische Klugheit bei der Beurteilung eines Kommandanten ein großer Stellenwert beigemessen. Natürlich musste ein ehrgeiziger Heerführer auch eine Reihe militärischer Erfolge vorweisen können, […] der Ruf eines Condottiere hing aber auch von Eigenschaften wie Beständigkeit und Umsichtigkeit ab. […] Die Condottieri als Männer der Renaissance orientierten sich stark an klassischen Vorbildern.[23]

Die Condottieri des 15. und 16. Jahrhunderts entstammten größtenteils dem gebildeten Adel und verkörperten nach humanistischem Ideal den Typus des gelehrten Kriegers. Als solche nahmen sie Einfluss auf das kulturelle Leben. Ihr Reichtum gründete vielfach auf einem durch militärische Dienste erworbenen Vermögen, so auch im Fall der Este. Dieser Typus vereint in sich einen weiteren Gegensatz, nämlich die Polarität von *sapientia* und *fortitudo*, die einem römischen Herrscherideal entspricht.[24] Daraus erklärt sich die programmatische Bezugnahme auf Kaiser Augustus als Vorbild in Tassos Porträtgedichten wie auch in einigen Herrschergemälden.[25]

---

21 Vgl. 466 *Sopra il ritratto del Principe Carlo di Guisa ritratto dal signor Curzio Ardizio.*

22 Vgl. Andres 1999, S. 132f.

23 Ebd.

24 Vgl. Curtius 1993 [1948], S. 180-185.

25 Vgl. Tassos Gedichte 181, V. 1 und 200, V. 1 sowie Andres 1999, S. 125-129.

Der tradierte Topos der 'Waffen und Wissenschaften' (*arma et scientiae*) als die beiden Bereiche, in denen sich der Herrscher profilieren sollte, findet in der Renaissance erneut Ausdruck in der Belehrung über höfische Ideale. Ein berühmtes Beispiel eines gelehrten Feldherren ist Baldassare Castiglione, der heute als Höfling und Intellektueller der Renaissance bekannt ist, aber auch ein großer Condottiere war.[26] Den perfekten Umgang mit den Waffen setzt dieser selbst in seinem Tugendkatalog des *Libro del Cortegiano* (1528) an erste Stelle.[27] Im idealen Hofmann lösen sich die Gegensätze in harmonischem Einklang auf, der in ausgeglichener Anmut spürbar wird: Die *grazia*, vielgenanntes Attribut im Porträtgedicht und ein zentraler Begriff in Castigliones Tugendlehre, manifestiert sich idealiter sowohl in der physischen Erscheinung als auch im Charakter, im Denken wie im Handeln, und kennzeichnet das Kunstwerk ebenso wie den Menschen.[28]

Abb. 13: Raffael da Urbino, *Baldassare Castiglione*, 1514

Dieses Idealbild, das auf der Harmonie aller Komponenten basiert, entdeckt Imdahl in Raffaels Porträt des Castiglione.[29] Es wird darin mithilfe der Physiognomik vermittelt: Die ineinander gelegten Hände des Porträtierten drücken nach antikem Muster aristokratische Selbstbeherrschung und Affektzügelung aus.[30] Ein solches Detail ist bedeutsam für das Verständnis des Gemäldes, denn die Bildsprache basiert auf physiognomischen Codes. Das Porträtgedicht hingegen könnte

---

26 Castiglione erhielt seine Bildung an den Höfen von Mantua und Mailand: Bei den Sforza hielt er sich in den selben Jahren wie Leonardo da Vinci auf, der in seinen Augen den perfekten Hofmann verkörperte. Ab 1504 diente er am Hof von Urbino, als dessen Vertreter er nach Rom geschickt wurde, wo er auf Bembo, Aretino und Raffael traf. Mit seinem *Cortegiano* setzt er sich und seinen Zeitgenossen ein literarisches Denkmal.

27 Bembo hingegen widerspricht dieser Rangordnung und stellt die Beschäftigung mit den Wissenschaften in den Vordergrund.

28 Vom perfekten Hofmann fordert er vornehme Zurückhaltung und Affektbeherrschung, feine, aber nicht übertriebene Manieren – der Gegensatz zu *grazia* ist die *affettazione*, die Castiglione wie Selbststilisierung verachtet –, einen vornehmen Lebensstil, der Sinn für erlesene Kleidung mit einschließt, wie er sie selbst auf dem Porträt trägt. Vgl. Loos 1955.

29 Vgl. Imdahl 1962, S. 39.

30 Das Ideal der Affektbeherrschung entspricht tradierten Regeln aristokratischen Benehmens und geht auf das in der Antike durch Perikles verkörperte Herrscherideal zurück, das Plutarch beschreibt, wobei er sich wohl wiederum an der aristotelischen Schilderung des Großgesinnten in der *Nikomachischen Ethik* orientiert. Bekanntlich benutzte Castiglione als Quellen neben Cicero vor allem auch Plutarch und Aristoteles. Vgl. Andres 1999, S. 145.

auf eine derartige visuelle Codierung verzichten, weil es die Eigenschaften der Person explizit nennt: Dass es dennoch darauf zurückgreift, werden die Folgekapitel zeigen.

Die in den vorgestellten Porträtgedichten aufgezählten Eigenschaften verweisen also auf einen bestimmten kulturell tradierten Herrscher-Typus, der mithilfe kontextueller Informationen erst entschlüsselt werden muss. Ebenso wie jedes einzelne Lobgedicht Tassos andere Aspekte fokussiert, während das Gesamtbild doch stets kohärent bleibt, unterscheiden sich auch die Porträts verschiedener Verfasser auf unterschiedliche Herrscher nur geringfügig, indem sie zwar eigene Akzente setzen, aber alle einem Herrscherideal verschrieben sind. Dasselbe gilt für Porträtgemälde von Herrschern.

Gleichzeitig versuchen natürlich die Hofporträtisten, ihrem jeweiligen Gönner im Rahmen des Herrscherideals einen individuellen Vorzug zuzuschreiben, der nicht in seiner sozialen Stellung, sondern in seiner Persönlichkeit gründet. So schließt Tasso sein Porträt von Alfonso II. mit der Feststellung, dass ihn nicht die fürstlichen Insignien von anderen unterscheiden, sondern sein edles Wesen, das in seiner Ausstrahlung, präziser in seinem Gesicht, zutage tritt: "né ti distingue la corona o 'l manto,/ ma 'l sembiante real che l'alma scopre/ e 'l volto ne' gran rischi ancor sereno."[31] Das, was Alfonso von anderen unterscheidet, wird in seiner Physis sichtbar. Dieser pseudo-concettistische Schluss führt allerdings nur eine scheinbare Wendung herbei, denn tatsächlich zeugt der heitere Gesichtsausdruck von jener Selbstbeherrschung und Güte, die dem überindividuellen Ideal genau entsprechen.

3. Individualität, Typisierung und Geschlechterdifferenz im höfischen Porträt

Extrahiert man aus den Verbalporträts von Fürstinnen den proklamierten Tugendkatalog, so zeichnet sich auch darin ein bestimmter Typus ab, der sich von der im petrarkistischen Liebesgedicht porträtierten idealschönen Dame nicht nur durch seine gesteigerte Ausführlichkeit unterscheidet. Aretinos Herzogin von Urbino besticht durch Ausgeglichenheit, Edelmut, Bescheidenheit, Demut, Ehrenhaftigkeit, Schamhaftigkeit und Sittsamkeit, Anmut, Klugheit und Vernunft.[32] Ähnliche Eigenschaften schreibt Trissino der Isabella d'Este zu, deren innere Schönheit noch viel größer als die äußere sei, dank ihrer Milde, Großzügigkeit, Besonnenheit, Weisheit, Willenskraft, Maßhaltung, Sanftheit, Geduld und Gelassenheit.[33] Vergleicht man diese Qualitäten mit denen im männlichen Herrscherporträt, so fallen als typisch weibliche Tugenden nur die Schamhaftigkeit und Sittsamkeit ins Auge. Trissino lobt Isabellas völlige "Enthaltsamkeit, die mit der Vernunft jegliches weniger schöne Bestreben überwindet," und ihre Mäßigkeit, genauer: "daß die Freuden des Leibes

---

31 CIX *Loda il signor Duca di Ferrara,* V. 12-14.

32 Vgl. Aretinos Gedicht auf die Herzogin von Urbino, Kap. VIII.4.

33 Vgl. die Besprechung des besagten Verbalporträts aus der Feder von Giangiorgio Trissino, Kap. VII.6 sowie Trissino/Hirdt 1981, S. 34.

bei ihr keine Wertschätzung finden, daß vielmehr ausschließlich ehrbares Vergnügen in dieses Gemüt Zutritt finden kann"[34]. Dieses Ideal gilt, zusammen mit Demut und Sanftheit, für alle Frauen, unabhängig von ihrer sozialen Position und wird auch im petrarkistischen Liebesgedicht vermittelt. Die anderen aufgezählten Eigenschaften hingegen finden sich ausschließlich im Porträt der Fürstin – und in dem des Fürsten. Edelmut und Ehrenhaftigkeit, Weisheit und Willenskraft, Geduld und Gelassenheit, Großzügigkeit und Gerechtigkeit sind geschlechtsunspezifische königliche Ideale, ebenso wie Milde und Maßhaltung, Ausgeglichenheit und Anmut.
Wenn die Dame nicht nur Gemahlin ist und als solche die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung verkörpert, sondern selbst eine Machtposition innehat, wie dies zum Beispiel bei Isabella d'Este der Fall war, werden ihr dieselben Attribute zugeschrieben wie dem männlichen Herrscher. Trissino vollzieht diese Annäherung Isabella d'Estes an das ursprünglich männliche Ideal ganz explizit, wenn er erklärt, sie verfüge über "Stärke, welche bewirkt, daß sie, über das übliche Maß bei Frauen hinaus, weder Gefahren noch Tod fürchtet"[35]. Allein an den genannten Tugenden ließe sich also das Geschlecht des Porträtierten nicht immer eindeutig erkennen, würden nicht in weiblichen Verbalporträts oftmals Schmuck und Kleidung oder die physischen Schönheiten der Dame sowie im männlichen Porträt Kriegstaten erwähnt werden.

Im Porträtgemälde von Fürsten und Fürstinnen, die ebenfalls einer Typisierung anheimfallen, sind die Unterschiede zwischen den Geschlechtern augenfälliger. Solange im 15. Jahrhundert die physische Ähnlichkeit noch wichtigstes Kriterium bei der Abbildung des Individuums ist, unterscheiden sich männliche und weibliche Porträts hinsichtlich Konzept und Darstellungsform nicht wesentlich von einander, sondern durchlaufen dieselbe Entwicklung. Geschlechtsspezifische Differenzen manifestieren sich lediglich in den Physiognomien und Frisuren, in Kleidung und Schmuck, während Körperhaltung, Kopfwendung und Gestik gleichartig sind. Besonders augenfällig ist dies in so genannten 'Pendantbildnissen' von Ehepaaren.[36] Im Zuge der fortschreitenden Differenzierung der Darstellungsformen und der Entwicklung eines porträtspezifischen Bildvokabulars zeichnen sich jedoch zunehmend Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Bildnis ab, bis sich schließlich geschlechtsspezifische Bildtypen etablieren.

So realisiert sich die Abbildung des Mannes in der Mehrzahl im Rahmen einer begrenzten Auswahl von Bildnistypen wie im Reiter- oder Condottiere-Bildnis, die den Mann als Ganz- oder Dreiviertelfigur zeigen. Obgleich die Positionierung zu Pferde, die Einkleidung in Rüstung und die Ausstattung mit Waffen und anderen

---

34 Ebd., S. 37.

35 Ebd.

36 Eines der bekanntesten zeigt den Herzog von Urbino Federico da Montefeltro und Battista Sforza. Das um 1472 von Piero della Francesca angefertigte Bildnis verdankt seine Bekanntheit vor allem der (infolge einer Verletzung) auffällig gebogenen Nase des Herzogs, die naturgetreu wiedergegeben ist, aber durch die Assoziation mit dem Adler gleichzeitig die physiognomische Ausweisung als Herrscher leistet. Auf der Rückseite des beidseitig bemalten Diptychons ist ein Triumphzug abgebildet, der von Petrarcas *Trionfi* (verfasst 1352, erschienen 1470) inspiriert ist und als "gemalter Fürstenspiegel" ein Beispiel für die Bezugnahme der Malerei auf die Literatur darstellt. Vgl. dazu Beyer 2002, S. 79.

Symbolen der Macht einen gewissen Verlust an physischer Individualität bewirkt, handelt es sich doch um identifizierbare Abbilder einer denkbaren Realität, das heißt sie zeichnen sich durch Plausibilität und Referenzialität aus. Der Bildhintergrund wird genutzt, um die Triumphtaten der Herrscher anzudeuten, die sie charakterisieren und ihre Macht legitimieren.

Obwohl für die Darstellung der Frau erst etwas später vergleichbare realitätsbezogene Rollenbilder bereitstanden, ist auch diese zunehmend vom sozialen Status geprägt, so dass Anzeichen der Individualität hinter dem Anspruch einer gewissen Allgemeingültigkeit zurücktreten.[37] Herkunft und gesellschaftliche Position werden nicht nur durch kostbare Kleidung und statusanzeigende heraldische oder emblematische Attribute veranschaulicht, sondern auch in einer 'verfeinerten' oder 'veredelten' Physis der Porträtierten sichtbar gemacht.[38] Vergleichbar mit der Rekurrenz auf antike Kaiser im Herrscherporträt in Wort und Bild bedient sich Tizian bei der Darstellung Isabella d'Estes der antiken Physiognomie der Gattin des Augustus, Livia.[39]

Zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert vollziehe sich ein deutlich sichtbarer Wandel in der Konzeption der Porträtmalerei, lautet eine wichtige These Jacob Burckhardts, die zahlreiche spätere Studien zwar noch präzisieren, aber grundsätzlich bestätigen:[40] Die ähnliche, individualisierende Abbildung, die sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts entwickelt hatte und aufgrund ihres Beitrags zur Entstehung eines Individualitätsbewusstseins eine bedeutsame Errungenschaft darstellt, wird von einer Darstellungsweise abgelöst, die einerseits wieder idealisierend, andererseits neuerdings typisierend verfährt. Nicht mehr das Individuelle, sondern das Überindividuelle erfährt nun gesteigerte Aufmerksamkeit. Dieser neuen Bildkonzeption zufolge wird der Mensch im Porträt der Hochrenaissance als soziales Wesen, als Mitglied einer Gesellschaft, Klasse oder Dynastie vorgestellt.[41]

---

37 Anders als die meisten kunstgeschichtlichen Studien zum Porträt der Renaissance, die sich auf die Individualisierung konzentrieren, fokussiert Götz-Mohr 1987 (*Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*) die soziale Wirklichkeit im Bildnis.

38 So zum Beispiel in Rogier van der Weydens *Porträt einer vornehmen Dame* (um 1460). Vgl. Schneider 1992, S. 40: "Durch stilisierende Wiedergabe – etwa mittels einer scharfen Konturierung von Nase und Lippen, überhaupt einer Akzentuierung der Schmalheit der Gliedmaßen – erfahren die so idealisierten Modelle eine zusätzliche Kultivierung und Verfeinerung." Während van Eyck durchaus noch die tatsächlichen Züge en detail wiedergebe, versuche Rogier "die Physis gleichsam zu überformen und sie auf diese Weise – als Akt der Natur- und Selbstbeherrschung – zivilisatorisch zu veredeln".

39 Siehe Tizians Porträtgemälde Abb. 6. Indizien aus Isabella d'Estes Kunstsammlung lassen vermuten, dass sich die Renaissance-Fürstin selbst Livia, eine der ersten römischen Frauen, die porträtiert wurden, zum Vorbild wählt. Siehe dazu auch die Vergleiche Isabellas mit Gemahlinnen antiker Herrscher in Trissinos Porträt (Kap. VII.6).

40 Vgl. Burckhardt 2000, S. 143-291, hier S. 237.

41 Vgl. Götz-Mohr 1987, S. 14 und Panofsky 1953, S. 195. Nach Panofsky versucht das Porträt per definitionem zwei gegenläufigen Ansprüchen gerecht zu werden: die Einzigartigkeit des Porträtierten und des im Bild fixierten Augenblicks in dessen Leben herauszustellen, wodurch es sich vom Idealbild ebenso wie vom Typus unterscheidet, zugleich aber auch die Gemeinsamkeit des Porträtierten mit anderen Menschen zu vermitteln. Die Gewichtung beider Momente variiert je nach Intention des Porträtisten, Epochenspezifik und kulturellem Kontext.

Dem entsprechen die neuen Bildnistypen (Reiterbild, Herrscherporträt), die Kleidung und vielsagenden Accessoires mehr Platz einräumen. Während das Büsten- oder Brustporträt aufgrund seiner Fokussierung des Gesichts der Darstellung von Individualität besonders viel Raum bietet, da sich diese vorrangig eben dort abzeichnet, rückt das Halb-, Dreiviertel- und Ganzfigur-Porträt, das sich im 16. Jahrhundert durchsetzt, gerade die Teile des Menschen in den Mittelpunkt, die vergleichsweise weniger individuelle Eigenheiten zeigen, sondern durch ihre Einkleidung auf den historischen und den sozialen Kontext verweisen. Das Zurücktreten des Gesichts als primärer Ausdrucksträger zugunsten der Gesamtheit der Erscheinung verleiht Gesten und Bewegungen neues Gewicht und begünstigt eine Bereicherung des Bildes durch szenische Requisiten, die an Bedeutung gewinnen.[42]

Die Reduktion der physischen Individualität zugunsten einer allgemeinmenschlichen Aussage erfüllt die Bedürfnisse der höfischen Bildpraxis insofern, als es deren letztendliches Ziel ist, überindividuelle und überregionale Normen zu etablieren. Individualisierung und Idealisierung sind zwei Darstellungsmodi, die einander nicht nur in der historischen Chronologie in der Vorherrschaft abwechseln, sondern zur selben Zeit unterschiedlichen Bedürfnissen gesellschaftlicher Gruppen entsprechen. In Reinform kommen sie zu jener Zeit allerdings kaum mehr vor. Tatsächlich manifestieren sich in nahezu jedem Porträt beide miteinander konkurrierenden Prinzipien und verleihen ihm einen ambivalenten Charakter. Während das höfische Bildnis aber trotz einiger individueller Details stets vorwiegend stilisierend und idealisierend ist, setzen sich wirkliche Individualisierungstendenzen erst im bürgerlichen Porträt durch, weil sie dessen Absichten entsprechen.[43]

---

42 Die einzige Alternative zum sozial normierten Ideal, das im weiblichen Adligenbildnis veranschaulicht wird, ist die Darstellung der Frau in mythologischer Verkleidung oder als Allegorie, wie zum Beispiel Tizians *Flora* (1515). Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kommt es in Mode, Frauen in antikisierender Manier mit nacktem Oberkörper abzubilden – ein Anblick, der mit den Konventionen der Renaissance-Realität wenig vereinbar ist. Diese Gruppe von Frauenbildnissen schuldet ihre Einbuße an Individualität und den Verlust an Identifizierbarkeit der Entblößung. Vgl. Götz-Mohr 1987, S. 13f.

43 Im 15. Jahrhundert wird dem distanzierenden höfischen Profilbildnis das von van Eyck begründete bürgerliche Privatporträt in Dreiviertelansicht gegenübergestellt, das mehr Einblick in physische Eigenheiten gestattet. Im 16. Jahrhundert manifestieren sich jedoch auch im bürgerlichen Porträt Idealisierungstendenzen. Jan van Eycks Bürgerporträts sind der vorbildliche Gegenentwurf zum politisch-repräsentativen Herrscherbildnis. Sie verkörpern den Anspruch dieser neuen Gesellschaftsschicht auf Bildwürdigkeit. Während die Repräsentationsfunktion der Herrscherporträts eine Individualisierung der Physiognomie hemmt, steht einem Verismus der Gesichtszüge im bürgerlichen Porträt nichts mehr im Weg. Vgl. ebd., S. 21.

4. Ekphrasis und Physiognomik: Aretinos Entdeckung des Charakters in Tizians Porträts

Für seine Porträts des Herzogs und der Herzogin von Urbino erntet Tizian höchstes Lob: Es gelinge ihm, darin das unsichtbare Wesen der Porträtierten in deren äußerer Erscheinung sichtbar zu machen, so Aretinos Kommentar, den er in der Form zweier Sonette auf die besagten Gemälde vorbringt.[44] Pietro Aretino (1492-1556), der selbst eine Ausbildung zum Maler absolvierte und mit vielen namhaften Künstlern seiner Zeit – darunter Michelangelo, Vasari und Giulio Romano – in Kontakt stand, verfasste eine Reihe von Gedichten, in denen er Porträts dieser Künstler lobt und tadelt. Besondere Aufmerksamkeit widmet er sowohl in seiner Dichtung als auch in seiner Privatkorrespondenz den Kunstwerken Tizians.[45] Dessen Talent zur Enthüllung des Charakters fokussiert er in den vorliegenden Sonetten.

Zu Tizians Porträt des Francesco Maria della Rovere, Duca d'Urbino

Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte
Rassemplò d' Allessandro il volto e 'l petto,
Non finse già di pellegrin subietto
L'alto vigor che l'anima comparte.
Ma Tizian, che dal cielo ha maggior parte,
fuor mostra ogni invisibile concetto:
Però 'l gran Duca nel dipinto aspetto
Scopre le palme entro al suo cuore sparte.
Egli ha il terror fra l'uno e l'altro ciglio,
L'animo in gli occhi, e l'altezza in fronte
Nel cui spazio l'onor siede e 'l consiglio.
Nel busto armato e nelle braccia pronte
Arde il valor che guarda dal periglio
Italia sacra a sue virtuti conte.

Wenn der helle Apelles mit seiner Künstlerhand
des Alexanders Antlitz und Brust wiedergab,
zeigte er nicht als demütige Erscheinung
die hohe Kraft, die seine Seele beherbergt.
Aber Tizian, der größten Teil vom Himmel hat,
zeigt im Äußeren jedes unsichtbare Konzept:
Deshalb der große Herzog im gemalten Antlitz
offenbart die [Sieger-]Palmen in seinem Herzen.
Er hat den Schrecken zwischen den beiden Brauen,
die Seele in den Augen und die Würde auf der Stirn,
dort wo die Ehre und der Verstand sitzen.
Im Harnisch und in den bereiten Armen
glüht seine Größe, die vor der Gefahr bewahrt
Italien, das seinen Tugenden heilig war.

---

44 Die besagten Sonette sandte Aretino mit einem Brief an die Dichterin Veronica Gambara (vgl. Aretino: *Lettere* I, November 1537, S. 77-78). – Tizians Porträts von Eleonora Gonzaga (1493-1550), verheiratete Eleonora di Urbino, Tochter von Isabella d'Este und Gianfrancesco Gonzaga, sowie von Francesco Maria della Rovere (1490-1538), Herzog von Urbino, sind datiert auf 1536-38 und befinden sich in den Uffizien. Die Identifizierung des Porträtierten erleichtert das Porträt des Fürsten durch den im Hintergrund abgebildeten Eichenzweig, der auf den Namen Rovere (=Eiche) verweist: Ein typisches Beispiel damaliger Bildsprache.

45 Seine Bewunderung für Tizian drückt Aretino in weiteren Sonetten aus, insbesondere in *Questo è Tizian, del secolo stupore* (in: *Lettere* II, S. 340-341). Übrigens ließ sich Aretino auch von Tizian porträtieren. Niccolò Franco (1515-1570) verfasste drei Sonette zum Aretino-Porträt. Dasjenige, in dem der Verfasser den Porträtisten im Rahmen einer Invektive gegen Aretino darüber aufklärt, er habe auf einem kleinen Bild die ganze Schande, Ehrlosigkeit und Niedertracht ihres Zeitalters eingefangen, wird als Satire auf Aretinos ekphrastische Porträtgedichte betrachtet bei Albrecht-Bott 1976, S. 92. Lyrische Bildkommentare, die den Porträtisten oder den Porträtierten schmähen statt loben, nähern sich der Karikatur an.

Zu Tizians Porträt der Eleonora d'Urbino

L'union di colori, che lo stile
Di Tiziano ha distesi, esprime fora
La concordia, che regge in Lionora,
Le ministre del spirito gentile.
Seco siede modestia in atto umile,
Onestà nel suo abito dimora,
Vergogna il petto e i crin le vela e onora,
Le affligge Amore il sguardo signorile.
Pudicizia e beltà, nimiche eterne,
Le spazian nel sembiante, e fra le ciglia
Il trono de la grazie si discerne.
Prudenza, il valor suo guarda e consiglia
Nel bel tacer, l'altre virtuti interne
L'ornan la fronte d'ogni meraviglia.

Die Harmonie der Farben, die der Stil/Pinsel
Tizians geschaffen hat, veranschaulicht außen
die Eintracht, die in Lionora herrscht,
die Diener des edlen Geistes.
Ihre Bescheidenheit liegt in demütiger Handlung,
Ehrwürdigkeit wohnt in ihrer Kleidung,
Schamgefühl verdeckt und ehrt Busen und Locken,
die Liebe verleiht ihr den edlen Blick.
Schamhaftigkeit und Schönheit, ewige Feinde,
wohnen in Ihrem Antlitz, und zwischen den Brauen
Lässt sich der Thron der Anmut erkennen.
Vorsichtigkeit, ihre Tugend beschützt und berät
im Schweigen; die anderen inneren Tugenden
zieren ihr die Stirn mit allen Wundern.

Abb. 14: Tizian, *Francesco Maria della Rovere,* 1536-38

Abb. 15: Tizian, *Eleonora Gonzaga*, 1536-38

Das erste Quartett des Gedichts über das Porträt des Herzogs von Urbino bereitet den Vergleich Tizians mit Apelles vor, indem es die Leistung des antiken Bildhauers am Beispiel seiner Darstellung Alexanders des Großen darlegt. Auf dieser Basis erarbeitet Aretino im zweiten Quartett die spezifische Leistung Tizians, den er über Apelles erhebt, wodurch er den Rang des zeitgenössischen Künstlers festlegt. Dem antiken Künstler gesteht er zwar durchaus zu, die Alexander auszeichnende große Lebenskraft anschaulich gemacht zu haben, aber Tizian übertreffe ihn noch deutlich in der Wiedergabe des Charakters, indem er sich einer bestimmten Bildsprache bedient (s. V. 5-8)[46]. Tizian verstehe es, bildlich gesprochen, 'die Palmwedel' (als

[46] Ähnlich begründet auch Tasso in einem ekphrastischen Porträtgedicht sein Lob des Malers mit dessen Fähigkeit, die Tugenden im Äußeren zu entdecken: "Felice stil, che ne l'esterna parte/Può discoprir quel che ne l'altra onoro/Alti e regi costumi e chiaro ingegno!" [Selige Kunst, die im

Zeichen für ruhmreiche Taten und Siege) 'im Herzen des Herrschers' zu zeigen. Mit dieser originellen Metapher veranschaulicht Aretino des Herzogs Ruhm ebenso geschickt wie das Gemälde und schafft ein Korrelat zu dessen Bildsprache.

Der durch Rüstung und Pose (mit Aretinos Worten: die "tatbereiten Arme") bildhaft charakterisierte Duca verkörpert das Ideal des Condottiere. Dessen Ambivalenz scheint hier wie in vielen Condottieri-Gemälden zugunsten des visuellen Effekts reduziert: Durch die Betonung des martialischen Moments wird die kriegerische Seite des Herrscherideals deutlich in den Vordergrund gerückt.[47] Betrachtet man Tizians Bildnis des Duca genauer, so schließt die Darstellung in Rüstung und Kriegerpose die Visualisierung der Ambivalenz aber nicht aus. Die eine Hand unbewegt am Degen, den anderen Arm auf sein Zepter gestützt, vermittelt seine ruhige Haltung den Eindruck von Gefasstheit und zugleich Gelassenheit, mit der er die Last seiner großen Verantwortung trägt. Besondere Aufmerksamkeit zieht sein Blick auf sich, dessen Ausdruck wie die gesamte physiognomische Mimik für den heutigen Betrachter nicht ohne Weiteres zu verstehen ist: Er wirkt bedächtig, fast langsam, und doch zugleich klar und klug. Das Zusammenspiel von Blick und Pose suggeriert Ernsthaftigkeit, Verantwortungsbewusstsein, Beständigkeit und Vertrauenswürdigkeit als Garanten für kluges Handeln. Überdies partizipiert der Porträtierte an dem seit Alexander dem Großen für den Herrscher maßgeblichen Melancholiepathos, das hier wohl keine Bedrücktheit, sondern ruhige Nachdenklichkeit bedeutet. Gerade in Tizians Porträts lässt sich eine seinerzeit vergleichsweise differenzierte Anwendung physiognomischen Wissens feststellen. Giovanni Battista della Porta interpretiert den 'langsamen Blick' in seinem Physiognomietraktat *De humana physiognomonica* (1586) als ein Attribut des Tapferen, Willensstarken, den er nach dem Muster seiner Mensch-Tier-Vergleiche mit dem Löwen assoziiert.[48]

In den zahlreich überlieferten Condottieri-Gemälden erkennt man zwar einzelne Individuen, doch rekurrieren sie alle auf den 'leoninen Typ', der für das Männliche schlechthin steht, wobei die Löwenphysiognomie unterschiedlich ausgelegt werden kann und sich unabhängig davon realisiert, ob der Herrscher als Krieger in Rüstung oder als Edelmann in Zivil dargestellt ist.[49] In Gemälde und Skulptur ist der leonine Typ an einem eher viereckigen als runden Gesicht mit hoher, eckiger Stirn, tiefliegenden Augen, ausgeprägten Brauen, kräftiger Nase, nicht zu kleinem Mund und markantem Kinn zu erkennen: physische Merkmale, die gemäß dem pseudoaristotelischen Traktat *Physiognomonica* für bestimmte Qualitäten stehen.[50] Als Eigenschaften des Löwen gelten vor allem Großmut, Güte, Mut, Willensstärke, Entschlossenheit.

Äußeren/ entdecken kann, was ich im Inneren verehre/ hohe und königliche Sitten und klaren Geist!] *Sopra il ritratto de la serenissima signora principessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Curzio Ardizio*, V. 12-14.

47 Die Begründung dafür, warum so viele Porträts von Condottieri überliefert sind, liegt im Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung und in der Neigung zur Selbstverherrlichung als einem Hauptmotiv des Mäzenatentums in der Renaissancekunst.

48 Vgl. Andres 1999, S. 134-6. Zur Löwenphysiognomie vgl. della Porta: *De Humana Physiognomonica*, S. 288.

49 Ein bekanntes Beispiel des leoninen Typs ist Giovanni Bellinis *Ritratto di un Condottiere* (um 1480). Ferner trägt auch Raffaels Porträt des Baldassare Castiglione Merkmale der Löwenphysiognomie.

50 Vgl. dazu Andres 1999, S. 131f. und Schneidewin 1929, S. 49f.

Er sei siegliebend, aber gerecht und zugleich freundlich. Im Porträtgedicht ist die zuvorderst genannte Großmütigkeit (*magnanimità*)[51] einer der meistgenannten Charakterzüge des Herrschers.[52] Wenngleich in den hier vorgestellten Gedichten weder alle den Herrscher kennzeichnenden physischen Merkmale der Löwen- oder Adlerphysiognomie entsprechen noch die Tiere direkt genannt werden, finden sich doch andere Beispiele, die den expliziten Vergleich der Porträtierten mit Tieren nicht scheuen.[53]

Aretino findet in seinem ekphrastischen Porträtgedicht einen eigenen Weg: Obwohl Haltung und Gestik im Gedicht in der Regel seltener erwähnt werden als dauerhafte physische und charakterliche Eigenschaften, verzichtet er nicht darauf, weil sich damit die expliziten Aussagen über das Wesen der Person unterstreichen lassen. So partizipiert sein Porträtgedicht an der Bildsprache und bedient sich derselben Codes wie das Gemälde, wenn es vom Herzog von Urbino heißt: "Nel busto armato e nelle braccia pronte/ Arde il valor che guarda dal periglio/ Italia sacra […]" (V. 12-14). Der wesentliche Unterschied zum Gemälde besteht jedoch darin, dass der Text das von ihm evozierte Bild sogleich selbst deutet, anstatt es zur Interpretation freizugeben.

In den Terzetten demonstriert der Verfasser des Bildkommentars die Besonderheit der Porträtkunst Tizians, indem er seine (angeblich darauf basierende) Interpretation der vielsagenden Gesichtszüge des Porträtierten vorstellt: Der 'Leser des Gesichts' benennt jeweils einen Aspekt des Wesens oder eine Eigenschaft und situiert diese im wahrsten Sinne des Wortes in einer bestimmten Gesichtspartie – jedoch ohne diese auch nur mit einem einzigen Epitheton zu beschreiben: Der Herzog habe, so wörtlich übersetzt, den Schrecken zwischen den Augenbrauen,[54] die Seele in den Augen und den Stolz auf der Stirn, auf der ferner die Ehre und der Rat sitzen. Die Art der Formulierung scheint weniger einem deduktiven Interpretationsverfahren gerecht zu werden, als vielmehr einer Feststellung offensichtlicher Tatsachen zu entsprechen. So weist der Sprecher den verschiedenen idealtypischen Eigenschaften des Herrschers jeweils einen Platz zu, an dem sie zutage treten, anstatt aus den individuellen Gesichtszügen bestimmte Eigenschaften erst abzuleiten, im Sinne einer physiognomischen Deutung. Erst im letzten Terzett vertauscht er die Satzordnung, so dass es heißt, im bewaffneten Körper und den tatbereiten Armen – also in der Kleidung, den Accessoires und der Körperhaltung – leuchte sein Wert als Beschützer Italiens auf. Es stellt sich die Frage, ob das jeweilige Schema dem zugrundeliegenden Gedankengang entspricht, oder vielleicht nur aus Inversionen resultiert, die aus rein poetischen Gründen vorgenommen wurden. Mit anderen

---

51 Vgl. zum Beispiel Tassos Gedicht 169 *Al serenissimo Duca di Ferrara*, V.1.

52 In Übereinstimmung mit Aristoteles assoziiert della Porta die von Castiglione propagierten Ideale der Ruhe, Selbstkontrolle und vornehmen Zurückhaltung mit der Großmütigkeit, die ebenso wie auch die Tapferkeit in der Löwen- oder Adlerphysiognomie anschaulich werde. Vgl. della Porta, "Der Großmütige", S. 291ff. sowie Andres, S. 146f. – Die Betonung der Großzügigkeit des Herrschers wird geschickt für politische Zwecke eingesetzt.

53 Eines davon ist Giambattista Marinos Porträtgedicht auf Martin Luther, in dem dieser als Fuchs ("la volpe") dargestellt wird (in: Marino 1954, S. 588).

54 Gemeint ist damit vermutlich das Vermögen, anderen Schrecken einzujagen, was ihm seine Machtstellung sichert.

Worten: Unklar bleibt, ob der Betrachter den Gesichtszügen die genannten Eigenschaften entnimmt, oder ob er diese aufgrund seines Vorwissens ins Abbild hinein schreibt.

Bemerkenswert ist, dass diese Art der Bildinterpretation ohne eigentliche Beschreibung des Bildes bzw. diese Gesichtsdeutung ohne Beschreibung der Gesichtszüge auskommt, weil sie offenbar davon ausgeht, dass der Leser des Gedichts während der Lektüre das Gemälde vor Augen hat, denn der Text strebt überhaupt nicht danach, das Bild zu evozieren. Tatsächlich ist das Gedicht als Begleittext und nicht als Substitut für das Porträtgemälde konzipiert.

Dasselbe gilt für Aretinos anderes Sonett über das Porträt der Herzogin von Urbino, denn es beginnt die Bildbesprechung *in medias res* mit dem Lob der farblichen Harmonie, welche die Ausgeglichenheit (*concordia*) veranschaulicht, die Eleonora auszeichne und nach Meinung des Bildlesers bestes Indiz für ihr edles Wesen (*spirito gentile*) sei. Ihre Charakterisierung kommt völlig ohne das Lob ihrer äußeren Schönheit aus, lässt jedoch keinen Zweifel an ihrer inneren Schönheit, die sie folgenden Tugenden verdankt: Bescheidenheit (*modestia*), Demut (*umilità*), Ehrlichkeit (*onestà*), Schamhaftigkeit und Sittsamkeit (*vergogna*, *pudicizia*), Anmut und Liebreiz (*grazia*), Umsicht, Klugheit und Vernunft (*prudenzia*). All dies liest der Betrachter aus ihrer gesamten Erscheinung, bei der Kleidung und Habitus sowie der Gesichtsausdruck eine wichtigere Rolle spielen als konkrete physische Merkmale.

Sicherlich muss sich der Dichter von heutigen Kunstwissenschaftlern den Vorwurf der Überinterpretation gefallen lassen. Ein Abgleich seiner Aussagen mit dem von Tizian geschaffenen Porträtgemälde ist wenig sinnvoll. Es gibt jedoch auch keinen Anlass, Aretinos 'Bildinterpretation' zu widersprechen, denn seine Aussagen sind prinzipiell nachvollziehbar. Seine wenigen konkreten Angaben zur Kleidung der beiden Porträtierten sind zutreffend und zeugen von seiner Kenntnis des Porträts. Diese Übereinstimmung zwischen Porträtgemälde und Porträtgedicht resultiert aus der Konzeption des Gedichts als Ekphrasis. Hätte Aretino ein bildunabhängiges Porträtgedicht verfasst, welches das Porträtgemälde nicht bestätigt, sondern widerlegt, wäre die Frage nach der Glaubwürdigkeit der unterschiedlichen Darstellungen virulent. Viele Porträts, sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur, streben jedoch überhaupt nicht nach Objektivität – am wenigsten tun es Lobgedichte.

Aretinos Beitrag zur Entwicklung des Porträtgedichts ist nicht zu unterschätzen. Wie seine Gedichte zeigen, befördert er das zuvor stets unverbundene Nebeneinander vom Lob der äußeren Schönheit und der Aufzählung charakterlicher Eigenschaften auf eine höhere Sinnebene, indem er eine Verbindung zwischen der Physiognomie und den charakterlichen Qualitäten herstellt.[55] Aus Tizians Porträtgemälden liest er sichtbar gemachte Eigenschaften der Porträtierten und entdeckt damit den Charakter im Porträt – wenngleich dieser noch nicht komplex-individuell, sondern weitgehend idealtypisch konzipiert ist. Physiognomische Codes findet man

---

55 Neben den beiden besprochenen Porträts des Herzogspaars von Urbino verfasste Aretino ähnliche ekphrastische Porträtgedichte zu zwei weiteren Porträts Tizians von Karl V. sowie von Philipp II. (abgedruckt bei Albrecht-Bott 1987, S. 78-79).

nicht nur im ekphrastischen und pseudo-ekphrastischen Porträtgedicht – aber selbstverständlich nur in solchen, in denen die *descriptio superficialis* eine Rolle spielt.

Um die Geschlechterdifferenz in physiognomisch kodierten Porträts zu beleuchten, sei auch ein Blick auf den Mensch-Tier-Vergleich im Frauenbildnis geworfen. Nicht zufällig wird der Einfluss der Physiognomik auf das Porträtgedicht vorwiegend am Beispiel maskuliner Porträts demonstriert. Es gibt viel weniger geeignete Frauenporträts, was dem geringeren Stellenwert weiblicher Physiognomik in dieser von Männern konzipierten Theorie entspricht.[56] Die Frau wird nach anderen Maßstäben beurteilt und gemäß vereinfachender Polarität entweder schön oder hässlich gefunden. Obgleich Aretino und Tasso in Porträtgedichten auf Frauen seltener physiognomisch argumentieren, lassen sich aber auch im weiblichen Gemäldeporträt bisweilen Mensch-Tier-Vergleichsmuster entdecken. Manchmal erinnern die weichen Profillinien der weißen Frauengesichter aus dem 15. Jahrhundert wie dasjenige in Fra Lippo Lippis Doppelporträt *Zwei Figuren im Profil* (um 1435/40) und sein *Ritratto feminile* (1440-45) an Schafe oder auch Mäuse. Außerdem konstatieren Kunsthistoriker im florentinischen Profilporträt die Angleichung der Frauenphysiognomie an die des Panthers, die auf die pseudo-aristotelische *Physiognomonica* zurückgeht, in der das Tier und die Frau geringschätzig beurteilt werden.[57] Auch della Porta assoziiert die Frau mit dem Panther: Während wir diesen heute als schönes Tier erachten, weil wir ihn mit Geschmeidigkeit verbinden, wertet ihn della Porta ab. Ein augenfälliges Beispiel für die Assimilierung von Dame und Tier ist Leonardo da Vincis bereits erwähnte *Cecilia Gallerani* oder die *Dame mit dem Hermelin* (um 1484), deren physiognomische Kodierung schon ungleich komplexer ist und auf die Rolle der Dame als Geliebte des Mailänder Herzogs Ludovico Sforza verweist. Gerade wegen der augenfälligen Angleichung von Physiognomie und Haltung (Kopf- und Schulterdrehung) der Dame an die des Hermelin, wird die Ähnlichkeit des Porträts in Frage gestellt.

Abb. 16: Leonardo da Vinci, *Cecilia Gallerani*, um 1484

---

56 Vgl. Andres 1999, S. 235-237. Die Tatsache, dass die Physis der Frau in physiognomischen Traktaten kaum Beachtung findet, führt Andres auf ihre untergeordnete gesellschaftliche Stellung in der Antike zurück, in der die Physiognomik ihren Ursprung hatte. Ferner erklärt sie: "Für die Physiognomen hatte die Frau grundsätzlich nicht so ausgeprägte Physiognomien wie der Mann, so dass sich schon aus morphologischen Gründen weniger Charakterzüge im weiblichen Gesicht ablesen lassen" – sofern man den Frauen überhaupt Charakter zugestand und diesen im Porträt fokussieren wollte.

57 Vgl. ebd., S. 237ff.

Die Proportionen des Menschengesichts und des Tierkopfes sowie ihre Blickrichtung stimmen überein und sogar der mimische Ausdruck suggeriert Gleichklang. Die Formanalogien betonen die Verbindung zwischen Dame und Tier. Betrachtet man zunächst nur das Gesicht der Dame, so wecken die sanften Züge im Zusammenspiel mit der strengen Frisur sowie der abgewendete Blick den Eindruck von Sittsamkeit. Diesen Eindruck bestätigt das der Dame als Attribut mitgegebene Hermelin, das aufgrund seines weißen Fells sowie der Legende, dass es sterbe, falls es beschmutzt würde, schon bei Plinius als Symbol für Reinheit und Keuschheit galt.[58] Diese Symbolik wird allerdings konterkariert durch die gleichzeitige Betonung der Raubtierhaftigkeit, die in Muskulatur und Krallen sichtbar wird und dem Tier eine sexuelle Konnotation verleiht, die im Widerspruch zum zahmen Gesichtsausdruck steht. Das Porträt suggeriert, dass Cecilia Gallerani einen ebenso ambivalenten Charakter besitze wie ihre lebendige Beigabe, das Hermelin, das übrigens das Wappentier Ludovico Sforzas war. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts finden sich kaum mehr derartige Physiognomien, da sich eine Welle der Idealisierung ausbreitet, die an die antike Venus erinnert.[59]

5. Dichter im Dialog mit Malern: Das ekphrastische Porträtgedicht als Austragungsort des *Paragone*

Der italienische Begriff *paragone*[60] verweist auf den Wettstreit der Künste auf verschiedenen Ebenen: Zum einen bezeichnet er das Konkurrenzverhältnis verschiedener Künste wie das zwischen bildender Kunst und Dichtung, zum anderen dasjenige unterschiedlicher Kunstgattungen, insbesondere von Malerei und Skulptur. Darüber hinaus wird der Begriff auch für den Rangstreit von Antike und Moderne sowie für die Reflexion über die Beziehung zwischen Kunst und Natur verwendet. Seit dem 15. Jahrhundert wird er zunächst vor allem in Italien, dann in Frankreich, Spanien und später auch in Nordeuropa in kunsttheoretischen und bald auch literarischen Texten thematisiert sowie in Kunstwerken veranschaulicht, die ebenfalls als Argumente in diesem Diskussionskontext zu verstehen sind. Im Rahmen des *paragone* werden die Möglichkeiten künstlerischer Darstellung überhaupt sowie die Medialität der einzelnen Künste ausgelotet. Abgesehen von der theoretischen Argumentationsweise dieser zentralen Denkfigur, die auf die Ausbildung eines ästhetischen Urteils abzielt, erwies sich der *paragone* als produktives, den Künstler an-

---

58 Vgl. ebd., S. 265.

59 Man denke zum Beispiel an Tizians *Flora* (um 1520), die das Schönheitsideal jener Zeit verkörpert. Vgl. dazu auch Götz-Mohr 1987, S. 240.

60 Obgleich der vom Verb *paragonare* (dt. vergleichen) abgeleitete Begriff seit dem 15. Jahrhundert in der Diskussion über Kunst geläufig ist, wird der *paragone* erst im 19. Jahrhundert zu einem festen Terminus im kunsttheoretischen Diskurs. Im 16. Jahrhundert bezeichnet das Wort [als Kurzform des *pietra di paragone*] genau genommen einen 'Prüfstein', mit dem man die Qualität von Gold und anderen Edelmetallen feststellen kann, im allgemeineren Sinne also einen Qualitätstest. Bevor sich der Begriff *paragone* durchsetzt, wurde der Wettstreit als *disputa sulla maggioranza delle arti*, als *combattimento* oder als *contesa* umschrieben. Vgl. Pfisterer 2003, S. 528ff.

leitendes Prinzip. Die vergleichende Gegenüberstellung von Bildkünsten und Sprache, die in der Renaissance gesteigerte Aufmerksamkeit erfährt, kennt man aus der antiken Literatur.[61] Das Verständnis der Malerei als 'stumme Dichtung' und der Dichtung als 'sprechende Malerei' prägte in dieser einflussreichen Formel Simonides von Keos. Dabei wird im Sinne des Horazschen Diktums *ut pictura poesis* von einer Vergleichbarkeit von Malerei und Dichtung hinsichtlich ihrer Mittel und Ziele ausgegangen. Häufig wird nicht erkannt, dass dies wiederum das Bedürfnis nach Abgrenzung der Disziplinen von einander erzeugt, worauf der *paragone* reagiert.

Die erste ausführliche neuzeitliche Abhandlung zum *paragone* schrieb Leonardo da Vinci (1452-1519) in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts.[62] Einem breiteren Publikum wurden seine Argumente allerdings erst durch eine Synopsis zu seiner Schrift bekannt, die Baldassare Castiglione (1478-1529) in seinem *Libro del Cortegiano* (1528) publizierte. Doch schon bevor die *paragone*-Diskussion in dieser kohärenten Form dokumentiert wurde, war die seit der Antike schwelende Debatte bereits wieder angefacht worden: Eine zentrale Rolle spielt dabei einmal mehr Petrarca, mit dem die humanistische Kunstliteratur ihren Anfang nimmt. Eine Wiederbelebung der Reflexion über das Verhältnis von Sprache und Bild initiiert er mit seinen Dialogen *De remediis utriusque fortunae*, die den *paragone* behandeln, indem sie sowohl das Verhältnis von Antike und Moderne fokussieren als auch die Differenz zwischen Malerei und Skulptur erneut zur Diskussion stellen, bevor die Dichtung miteinbezogen wird.[63] Petrarca leistet einen maßgeblichen Beitrag für das Wiederaufleben des Dichterwettstreits, der einen mittelalterlichen höfischen Brauch fortsetzt, zugleich aber an eine ältere römische Tradition neu anknüpfen will.

Der wiederbelebte Wettstreit in der Dichtung greift rasch auf den Bereich der bildenden Künste über: Im Jahr 1444 initiiert Leon Battista Alberti, der Verfasser des ersten neuzeitlichen Kunsttraktats *De Pictura* (1435), in Florenz den so genannten "paragon dei buoni", indem er den Wettstreit mit der Antike sowie zwischen den Künstlern untereinander ausruft. Infolgedessen kommt die Kompetition unter Freunden wahrhaft in Mode.[64] Derart praktiziert wird der *paragone* wiederum in der Literatur gespiegelt. Eines von unzähligen Beispielen ist Decembrios Schilderung eines Wettstreits zwischen Pisanello und Bellini am Hof der Este in Ferrara: Die beiden Maler legten in unterschiedlichem Stil ein Porträt des Lionello d'Este vor.[65]

---

61 Man denke an Homers Schildbeschreibung in der *Illias*, die einen Wettstreit beider Künste suggeriert. Später schafft Aristoteles eine Grundlage für den Vergleich verschiedener Künste (Dichtung, Rhetorik, Bildkünste, Musik und Tanz), indem er die Nachahmung der Natur zu ihrem gemeinsamen Ziel erklärt – ohne jedoch eine uneingeschränkte Vergleichbarkeit postulieren zu wollen.

62 Vgl. dazu Farago 1992. Leonardo verhandelt zum einen das Verhältnis zwischen Malerei und Dichtung, zum anderen dasjenige zwischen Malerei, Musik und Skulptur, wobei er der Malerei den Vorrang zuspricht. Er zielt darauf ab, die Malerei als Leitwissenschaft zu etablieren und konstatiert das Primat des Sehens vor den anderen Sinnen.

63 In besagter Schrift spricht Petrarca der Skulptur aufgrund ihrer Dreidimensionalität gesteigerte Lebendigkeit zu, jedoch bevorzugt er die Malerei. Dies spiegelt sich im Gedicht *Canzoniere* Nr. 77, vgl. Kap. VI.3.

64 Vgl. Baader 2003.

65 Vgl. die Reproduktion des Porträts in Kap. VIII.1 der vorliegenden Studie.

Der höfische Rahmen, in dem solche Begegnungen stattfanden, förderte sowohl die praktische als auch die theoretische Entwicklung des Künstlerwettstreits: So entstand der *paragone* als diskursives Phänomen im höfischen Kontext von Gesprächen der Gelehrten und Künstler. Demnach ist es kein Zufall, dass Leonardo da Vinci seine Abhandlung am Mailänder Hof verfasste und diese von einem Hofdichter wie Castiglione in sein Werk aufgenommen wurde. Letzteres sorgte für eine europaweite Verbreitung der Argumente des *paragone* und etablierte sie als Thema höfischer Unterhaltung.

Einen Aufmerksamkeit erregenden Beitrag dazu leistete Benedetto Varchi (1502-1565).[66] Ausgehend von einem Sonett Michelangelos thematisierte er nicht nur in Vorlesungen (1547)[67] an der *Accademia Fiorentina* die Differenzen zwischen Malerei und Skulptur sowie zwischen Malerei und Dichtung, sondern organisierte überdies eine Befragung der Florentiner Künstler zu dieser Streitfrage. Mitte des 16. Jahrhunderts war das Disputieren über die relativen Vorzüge der einzelnen Künste zu einer in Künstlerkreisen und akademischen Zirkeln verbreiteten Form der Beschäftigung mit Kunst geworden.[68] Die von Varchi initiierte öffentliche Auseinandersetzung sowie ein Streit, der anlässlich der künstlerischen Gestaltung der Trauerfeier für Michelangelo (1564) ausbrach, waren die Bezugspunkte für Giorgio Vasaris Darstellung der Lage in der Vorrede seiner *Vite* (1568).[69] Damit erreicht die Diskussion ihren vorerst letzten Höhepunkt, bevor sie in den darauffolgenden Jahrzehnten leiser wird, aber noch lange nicht ganz verstummt.

Im Verlauf der Jahrhunderte andauernden *paragone*-Debatte, die Dichtung und Bildkunst eingeschrieben bzw. eingezeichnet ist, wechseln die Künste einander in der Vorrangstellung ab. Die vorliegende Studie interessiert sich weniger dafür, welche Kunst zu einer bestimmten Zeit den Sieg davonträgt, sondern vielmehr für die Rhetorik des *paragone*, denn diese dient als Schablone für ekphrastische Porträtgedichte. Das Ausloten von Identität und Differenz entspreche einer argumentativen Mode, so Foucault, sei aber auch epistemologisch, in der Struktur des frühneuzeitlichen Denkens, begründet.[70] Der *paragone* bildet den Rahmen für die Entwicklung eines Begriffsapparats zur Beurteilung von Kunstwerken und speist ihre Beschreibung im ekphrastischen Porträtgedicht. Sein Echo erklingt nachhaltig in der Dichtung 16. Jahrhunderts, zum Beispiel in folgenden Texten Tassos:[71]

---

66 Vgl. Varchis *Pittura e Scultura nel Cinquecento* in: Barocchi 1998.

67 Die Vorlesungen wurden als zweiter Teil seiner *Due Lezioni* publiziert. Ferner ist von Varchi eine *paragone*-Schrift mit dem Titel *Lezione della maggioranza delle arti* überliefert. Vgl. Mendelsohn 1982.

68 Auffällig ist allerdings, dass der Vergleich zwischen Skulptur und Sprache zu jener Zeit keine Beachtung findet. Er erfährt erst im 18. Jahrhundert gesteigerte Aufmerksamkeit, wobei Lessing mit dem *Laokoon* (1766) den Anfang macht. Vgl. dazu auch Mülder-Bach 1998.

69 Hier legt Vasari noch einmal den *paragone* – worunter er den Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur, nicht den zwischen Malerei und Dichtung versteht – mit all seinen Argumenten dar. Er bezieht sich zum einen auf Leonardo, zum anderen auf Varchis *paragone*-Schrift, der er widerspricht: Während Varchi der Bildhauerei den Vorzug gibt, argumentiert Vasari zunächst für die Überlegenheit der Malerei, bevor er schließlich die Gleichstellung vorschlägt.

70 Vgl. Foucault dt. 1974, S.49ff.

71 Alle fünf Gedichte sind aus der von Solerti 1900 besorgten Ausgabe der *Rime* (Bd. III., o.S.) zitiert.

Sopra un ritratto di Donna Marfisa d'Este Cybo di Massa (398-400)

1.Risposta a messer Giulio Nuti
sopra il detto ritratto

Gran luce in breve tela il buon pittore
Tentò chiudere indarno e da sovrana
Bellezza vinto che trafigge e sana,
Sol formò l'aria dolce e 'l bel colore.
Onde, come del sole il puro ardore,
Qual sorge o cade oltre la terra ispana,
Chi vuol ritrar prende fatica vana
Perché l'opra è de l'arte assai maggiore,
Così appena adombrata ora si vede
L'imagin bella, e struggerebbe il gelo
Se fosse insieme espresso il lume vago.
Nuti, ma tu, cui tanto il ciel concede,
Scopri i suoi raggi a me senza alcun velo,
che gli occhi e 'l mio pensier n'appago.

Antwort an Meister Giulio Nuti
über das besagte Porträt

Großes Licht auf kleiner Leinwand versuchte der gute Maler
vergeblich einzufangen, und von erhabener
Schönheit bezwungen, die besticht und heilt,
schuf er allein süßen Anschein und schöne Farbe.
Weshalb, wie der Sonne reine Glut,
die sich über der spanischen Erde erhebt und sinkt,
wer dies abbilden will, sich vergeblich müht,
denn dieses Werk ist so viel größer als die Kunst.
So kaum verdunkelt sieht man nun
das schöne Bild, und es würde das Eis schmelzen,
wenn zugleich das liebliche Licht wiedergegeben wäre.
Nuti, du aber, dem der Himmel soviel zugesteht,
entdeckst mir seine Strahlen ohne jeden Schleier,
damit Augen und Gedanke daran Gefallen finden.

2. Al pittore Filippo Paladini il quale
aveva ritratto donna Marfisa d'Este

Saggio pittore, hai colorita in parte
La beltà che non ha forma o misura,
Miracolo del cielo e di natura
Ch'aduna in lei ciò che fra mille ei parte;
E perde la tua mano ardita e l'arte
Da così vaga angelica figura;
Ma quel ch'ella n'adombra e quasi oscura
Avanza il bel de le più dotte carte.
E maggior pregio il tuo felice stile
Ha qui perdendo che vincendo altrove,
Perchè il seren de le stellanti ciglia
E del bel volto sol l'aria gentile
Tutte l'opere può, tutte le prove
E superar ogni altra meraviglia.

An den Maler Filippo Paladini, der die Dame
Marfisa d'Este porträtiert hatte

Weiser Maler, koloriert hast du in Teilen
die Schönheit, die keine Form und kein Maß hat,
Wunder des Himmels und der Natur,
das in ihr vereint, was es in Tausenden verteilt.
Und es verliert deine kühne Hand und die Kunst
gegen so schöne engelsgleiche Gestalt;
aber das, was sie beschattet und fast verdunkelt,
überragt die Schönheit der begabtesten Bilder.
Und höchsten Preis gewinnt dein treffender Stil,
der hier verliert, was er anderswo gewinnt,
denn die Helligkeit der sternengleichen Brauen
und nur der edle Ausdruck des schönen Gesichts
vermag alle Werke, alle Leistungen
und jedes andere Wunder zu übertreffen.

3. Nel medesimo argomento

Dipinto avevi l'or de' biondi crini
E de le guance le vermiglie rose,
E quella bocca in cui natura pose
Quasi caro tesor perle e rubini;
E'l bianco petto e i suoi dolci confini,
E mille vaghe altere e nove cose
In prima non vedute, or non ascose
E volevi ritrar gli occhi divini,
Ma dicesti fra te: La terra e 'l mare
Non ha color ch'esprima il puro lume,
Né 'l tempreria, se rinascesse, Apelle.
Pur, chi formar li vuol, poggi a le stelle,
Che santo Amor gli presterà le piume
E furi al ciel le fiamme sue più chiare.

Zum selben Zweck

Gemalt hast du das Gold der blonden Locken,
und der Wangen hochrote Rosen,
und jenen Mund, in den die Natur
teuren Schatz, Perlen und Rubine legte;
und den weißen Busen, und ihre süßen Konturen,
und tausend anmutige, würdige und neue Dinge,
zuerst nicht sichtbar, jetzt nicht verborgen;
und du wolltest die göttlichen Augen abbilden,
aber du sagtest dir selbst: Die Erde und der Himmel
haben keine Farbe, die das reine Licht zeigt;
das könnte nicht einmal ein wiedergeborener Apelles.
Wer sie dennoch abbilden will, wende sich an die Sterne,
damit der heilige Amor ihm Federn leihen werde,
und raube dem Himmel seine hellsten Flammen.

Sopra il ritratto de la serenissima signora principessa Margherita di Mantova, del 1581 del signor Curzio Ardizio

Ardizio, ardita man certo movesti
  Quando beltà , che di sua luce altera
  Far luminosa puote ogni ampia sfera,
  in breve spazio col tuo stil chiudesti.
Tu di sembianti angelici e celesti
  Osasti di formar tenera cera;
  Tu fai dubbiar se vera chioma e vera
  Sia questa fronte e veri occhi sien questi.
Felice ardir, per cui lo stile e l'arte
  Del pittor fortunato, il marmo e l'oro
  Può invidiar, non che la cetra e 'l legno!
Felice stil, che ne l'esterna parte
  Può discoprir quel che ne l'altra onoro,
  Alti e regi costumi e chiaro ingegno!

Auf das Porträt der erlauchten Prinzessin Margherita von Mantua von 1581 von Herrn Curzio Ardito

Ardizio, kühne Hand bewegtest du sicher
  als du Schönheit, die von ihrem hohen Licht
  jede weite Sphäre leuchten machen kann,
  auf engem Raum mit deinem Pinsel einfingst.
Du wagtest von engelsgleichen und himmlischen
  Erscheinungen ein süßes Abbild zu schaffen;
  Du lässt daran zweifeln, ob echt das Haar, echt
  diese Stirn und echt diese Augen sind.
Selige Glut, worum der Stil und die Kunst
  des glücklichen Malers, den Marmor und das Gold
  beneiden kann, erst recht die Leinwand und das Holz!
Selige Kunst, die im Äußeren
  enthüllen kann, was ich im Inneren verehre,
  hohe und königliche Sitten und klaren Geist!

Sopra il ritratto del principe Carlo di Guisa ritratto dal signor Curzio Ardizio

Carlo, questi sei tu, che del bel volto
  Io riconosco ben l'aria gentile
  E l'or terso de'crini, a cui simíle
  Altro non fu mai sparso o in treccie avvolto.
Lasso! Sei tu, ma finto; e non ascolto
  La dolce voce mansueta umíle,
  Né mi dimostra insieme il dotto stile
  La bella man, ch'a l'altre il pregio ha tolto,
Sì ch'io la baci. Dunque il vero aspetto
  Fia ch'io sempre lontano ami e sospiri,
  E le care accoglienze e i detti accorti?
Ben par che tu m' ascolti e par che spiri
  Un' aura dolce di pietoso affetto
  Dal freddo smalto ch'a sperar m'escorti!

Auf das Porträt des Prinzen Carlo von Guisa porträtiert von Herrn Curzio Ardito

Carlo, dies bist du, in dessen schönem Angesicht
  ich gut die edle Gesinnung erkenne
  und das reine Gold der Haare, dem keine anderen
  je gleichen, ob lose oder zu Zöpfen geflochten.
Unglück! Du bist es, aber gefälscht; weder hör' ich
  die süße, sanfte, bescheidene Stimme,
  noch zeigt mir dazu der begabte Stil
  die schöne Hand, die anderen den Stolz geraubt hat,
Damit ich sie küssen kann. Der wahre Anblick
  mache, dass ich immer von fern liebe und ersehne
  die teuren Empfänge und die klugen Worte?
Wohl scheint es, dass du mir zuhörst und dass du
  einen sanften Hauch Barmherzigkeit verströmst
  vom kalten Schmelz; dass du mir Hoffnung gibst!

Unter Tassos *Encomi* finden sich mehrere Gedichte, die auf ein Gemäldeporträt Bezug nehmen. Die Auswahl der hier vorgestellten Texte richtet sich zum einen nach deren ästhetischer Qualität, zum anderen strebt sie nach einer gewissen Kohärenz: Um den Kreis der Persönlichkeiten übersichtlich zu halten und so ihre Beziehung zueinander erfassen zu können, rekurriert die Untersuchung der Topoi und Motive des bildbezogenen Porträtgedichts auf die Galerie der pikturalen und verbalen Porträts der Fürstenfamilien von Ferrara, Mantua und Urbino und involviert die dort tätigen Künstler, vor allem Tizian und Tasso, sowie Aretino, Curzio Ardito und Filippo Palladini.

Manche Gedichte beziehen sich eng aufeinander und zugleich auf ein Gemälde, so dass man sie als (oft kompliziert verknüpfte) Serien lesen kann. Eine solche Serie, auf die sich die folgende Darlegung stützt, ist mit dem Titel *Sopra il ritratto di donna Marfisa d'Este Cybo marchesa di Massa* (398-400) überschrieben. Der gemeinsame

Bezugspunkt der Texte ist nicht wie in anderen Fällen ein identischer Adressat, sondern ein Porträt der Dame, das Tasso selbst im Untertitel des zweiten Gedichts dem Maler Paladini zuschreibt, indem er diesem zwei der drei Gedichte widmet: *Al pittore Filippo Paladini il quale aveva ritratto donna Marfisa d'Este Cybo* (399) und *Nel medesimo argomento* (400). Das dritte Gedicht ist an den Dichter Nuti adressiert und als Antwort auf ein von diesem verfasstes, an Tasso gerichtetes Gedicht über dasselbe Porträt[72] konzipiert: *Risposta a messer Giulio Nuti sopra il detto ritratto* (398). Folglich sind Tassos Gedichte nicht nur Reaktion auf das Porträtgemälde, sondern außerdem auf besagten Text darüber: sie sind von der doppelten Referenz auf zwei verschiedene, jedoch aufeinander bezogene Prätexte geprägt. Ferner schöpft die Untersuchung aus zwei weiteren Porträtgedichten, die sich auf Gemälde von Ardito beziehen, *Sopra il ritratto de la serenissima signora principessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Curzio Ardizio* (290) und *Sopra il ritratto del principe Carlo di Guisa ritratto dal signor Curzio Ardizio* (466).

Topoi und Motive der lyrischen Ekphrasis

Die lyrische Ekphrasis basiert auf verschiedenen Topoi, die jeweils einen bestimmten Aspekt des Bildes beleuchten. Die Topoi gründen auf Kategorien des Porträtgemäldes, die dessen künstlerische Qualität bestimmen, allen voran die gelungene Ähnlichkeit des Porträtierten und die verblüffende Lebendigkeit der Darstellung. Sie reflektieren die Bildwirkung ebenso wie Möglichkeiten und Grenzen der Malerei. Dabei geht der Text oft über die reine Bildbeschreibung hinaus, indem er die Untersuchungsaspekte auf die Dichtung überträgt und einen Vergleich der Medien eröffnet.

Im Korpus der untersuchten Porträtgedichte wiederholen sich die in ihrer Anzahl beschränkten Topoi. Häufig treten mehrere davon zugleich in einem Gedicht auf, seltener hingegen wird ein Text von einem einzigen dominiert, das heißt: selten wird ein Gemälde unter einem einzigen Gesichtspunkt betrachtet. Für eine gewisse Variation innerhalb der Topoi bürgt ein Repertoire unterschiedlicher, häufig aus der Antike tradierter Motive. So können Ähnlichkeit oder Lebendigkeit des Porträts mithilfe verschiedener Motive thematisiert werden, die unterschiedlich miteinander kombinierbar sind: zum Beispiel durch die Täuschung des Betrachters durch das lebendig wirkende Kunstwerk und seine Verwechslung mit dem Abbild, durch den versuchten Dialog mit dem Bild und der Wiederbelebung des Abgebildeten, oder aber durch die Gegenüberstellung von Abbild und Original mithilfe des Motivs der auf das gelungene Kunstwerk neidischen Natur.

Viele ekphrastische Porträtgedichte beginnen mit der enthusiastisch-exklamativen Feststellung der Tatsache, dass von einem bestimmten Künstler ein Porträt

---

72 Den wahrscheinlichen Entstehungshintergrund dieser Serie versucht Solerti (1900) zu rekonstruieren: Im August 1583 besuchte Tasso Marfisa d'Este auf deren Landsitz in Medelana. Während dieser Zeit ließen sich sowohl die Gräfin als auch Tasso von Filippo Paladini porträtieren. Anlässlich dieser Gelegenheit verfassten Tasso und ein anderer Dichter namens Giulio Nuti im Wettstreit einige Gedichte: Davon sind drei von Tasso und zwei von Nuti – der vorgibt, im Namen des Malers Paladini zu schreiben – in der Ausgabe von Soleri abgedruckt (Bd. III, S. 446).

angefertigt wurde. Im Rahmen einer Apostrophe an den Maler ("Dipinto avevi l'or de' biondi crini")[73] oder mit referenziellem Sprachgestus ("ritratto ha Tiziano [...]")[74] leiten sie ihre Bezugnahme ein und benennen die Koordinaten: die daran beteiligten Personen, Porträtisten und Porträtierte. Der Sprecher behandelt das Gemälde, auf das er die Aufmerksamkeit lenkt, keineswegs mit Selbstverständlichkeit, vielmehr verweist er dezidiert auf dessen mediale Beschaffenheit sowie auf den (abgeschlossenen) Vorgang der Portraiture. Dafür verwendet er stets ähnliche Formeln wie "Gran luce in breve tela il buon pittore/ tentò chiudere indarno"[75] oder "Ardizio, ardita man certo movesti,/ quando beltà […] in breve spazio col tuo stil chiudesti."[76] Auch der oben zitierte Gedichtanfang "Dipinto avevi" rückt das Medium und die angewandte Technik ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dem entspricht die Einleitung eines anderen Sonetts mit den Worten "Saggio pittore, hai colorita in parte/ la beltà [...]"[77], wobei der Hinweis auf die Kolorierung den Rückschluss auf die Bildart erlaubt.[78] Die Materialität des Porträts ("il marmo e l'oro [...] la cetra e 'l legno"[79]) und damit auch seine Kunsthaftigkeit werden offen, ja sogar nachdrücklich thematisiert. Eine andere Variante eines Porträtbeginns, die hingegen die Medialität unterschlägt und stattdessen den Eindruck von Unmittelbarkeit suggeriert, lautet "Ecco il secondo Alfonso [chi] appare a gli occhi nostri". Dieser Eingangsvers evoziert den Porträtierten besonders wirkungsvoll, indem er die Behauptung ("Hier erscheint Alfonso der Zweite vor unseren Augen") als unumstößliche Tatsache in den Raum stellt.[80]

Der bereits zitierte Einleitungsvers "Gran luce in breve tela il buon pittore/ tentò chiudere indarno" umschreibt das Anfertigen eines Porträts als Versuch, gemäß der Sonnen-Metaphorik 'helles Licht' einzufangen und es auf ein kleines Stück Leinwand zu bannen. Dies gilt als ein kühnes Vorhaben ("Felice ardir!"[81]), das neben der Begabung Mut erfordert und nicht immer zum Erfolg führt, denn leuchtende – und nicht zu vergessen: lebendige – Schönheit lässt sich nicht ohne Weiteres in einen begrenzten Rahmen bannen. Durch die mehrmalige Betonung, dass es

---

73 *Nel medesimo argomento*, V. 1.

74 Das hier anzitierte Sonett, das sich auf ein Porträt Tizians bezieht, hatte Aretino im Oktober 1543 einem Brief an Tizian beigefügt. Vgl. Aretino, *Lettere* (1957), II, S. 11.

75 *Risposta a messer Giulio Nuti sopra il detto rittratto*, V. 1-2.

76 *Sopra il ritratto de la serenissima signora principessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Ardizio,* V. 1-4.

77 *Al pittore Filippo Paladini il quale aveva ritratto donna Marfisa d'Este,* V. 1-2.

78 Da von einer farbigen Abbildung die Rede ist, kann nur ein Gemälde oder eine kolorierte Handzeichnung gemeint sein, letzteres ist unwahrscheinlich. Mit Sicherheit handelt es sich um ein Gemälde, denn dies war die repräsentative Form für die Darstellung Adliger. In vielen Fällen lassen sich derartige Angaben nicht überprüfen, weil die einstige Existenz eines nicht überlieferten Bildes oft nicht mehr nachweisbar ist. In diesem Fall jedoch belegen Quellen die Entstehungssituation des Gemäldes.

79 *Sopra il ritratto della serenissima signora pincipessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Ardizio*, V. 10-11.

80 Vgl. CVII *Sopra il ritratto del signor Duca di Ferrara*, V. 1. Den Gegensatz dazu bildet der Beginn nach dem Muster "Ecco il bel ritratto...", der dem Leser primär den Gegenstand, das Porträt, und, wenn überhaupt, so erst sekundär den Porträtierten vor Augen führt.

81 *Sopra il ritratto de la serenissima signora principessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Ardizio,* V. 7.

sich dabei um ein großes Wagnis handle, wird die Portraiture beinahe mythifiziert. In den zitierten Versen werden die Fragen nach der Abbildbarkeit des Menschen und nach den Möglichkeiten der Malerei miteinander verbunden. Man beachte den Gegensatz zwischen "großem Licht" und "kleiner Leinwand", der suggeriert, dass das Medium dem Gegenstand nicht gewachsen sei – eine Überzeugung, die vielfach anklingt.

Obwohl die beklagte 'Begrenztheit' des Gemäldes zunächst so nachdrücklich eine spaziale Defizienz andeutet, wird das unlösbare Problem bevorzugt in der Kolorierung verankert. Oft scheitert das Porträt konkret am Glanz der Augen. So schildert das erste Sonett der Serie das Bemühen des Malers, die überwältigende Schönheit mittels schöner Farben auf seine Leinwand zu bannen. Dies gelingt durchaus – bis zu einem gewissen Punkt. Sobald er sich jedoch an die Augen wagt, ist das Bestreben zum Scheitern verurteilt, denn die ihm zur Verfügung stehenden Farben können ihr reines, gluthelles Licht nicht imitieren: "E volevi ritrar gli occhi divini/ Ma dicesti fra te: – La terra e 'l mare/ Non ha color ch'esprima il puro lume [...]."[82] Stattdessen verdunkeln die irdischen Farben das himmlische Licht.[83] So bilden hier die reine Schöpfung der Natur und das von Menschenhand geschaffene trübe Abbild (*l'immagine adombrata*) als Gegensatzpaar den maßgeblichen Kontrast, der die Einzigartigkeit der Natur veranschaulicht. Dass dieses Faktum anhand der Farbgebung demonstriert wird, lässt Rückschlüsse auf die Bedeutung derselben bei der Entstehung des Porträts zu. Das Kolorit, das Zusammenspiel der Farben, galt damals als ein wesentlicher Faktor des Porträts, denn es ist verantwortlich für die Plastizität und damit für Naturtreue und Lebendigkeit des Bildes. Schon Leon Battista Alberti[84] bestimmt in seinem einflussreichen Malereitraktat *Della pittura* die Farbgebung als zweite wichtige Komponente neben der Zeichnung der Umrisse: *disegno* und *colore* sollten einander ergänzen und miteinander ein harmonisches Ganzes bilden. Dieser notwendigen Voraussetzung für ein vollkommenes Gemälde stimmt auch Vasari zu.[85]

Die Vorstellung von Vollendung, thematisiert mit dem Begriff *perfezzione*, der oft, aber meist unspezifisch verwendet wird und auf ein 'Ideal' verweist, ist von zentraler Bedeutung in der Kunsttheorie der Renaissance. Bezogen sowohl auf den Künstler als auch auf das Kunstwerk, bezeichnet er einen erstrebenswerten, jedoch nur höchst selten erreichten Zustand.[86] Der Drang zur Perfektion manifestiert sich zu

---

82 Ebd., V. 8-10.

83 *Risposta a messer Giulio Nuti sopra il detto rittratto*, V. 9.

84 Vgl. Alberti in: Bätschmann 2000, S. 283. Leon Battista Alberti (1404-1472), bekannt als Architekt, Bildhauer, Maler und Kunsttheoretiker, schuf Grundlagen für verschiedene Bereiche der Kunsttheorie der Renaissance. Ein Kernpunkt seines Malereitraktats *De pictura/Della pittura* ist die fortan maßgebliche Definition der Schönheit als Harmonie aller Teile. Alberti war unter anderem an den Fürstenhöfen in Ferrara (um 1442) und in Mantua (um 1459) tätig.

85 Vgl. dazu Vasari, *Introduzione alle tre arti*, XVIII, in: Bettarini/Barocchi, *Vite*, Bd. I, S. 124f.

86 Genau genommen geht es um einen Grenzzustand irdischer Lebewesen, da es sich um eine göttliche Eigenschaft handelt: Laut Platon können die vom Menschen geschaffenen Abbilder die urbildliche Perfektion nicht erreichen, doch der Renaissance-Mensch gibt sich damit nicht zufrieden: Vasari glaubt an Perfektibilität. Er verwendet den Begriff *perfezzione* bei der Beurteilung bestimmter Kunstwerke, deren 'Vollkommenheit' sich in der äußeren Gestalt manifestiert, oft be-

jener Zeit in den verschiedensten Bereichen: Nicht nur der Kunsttheoretiker sucht nach dem 'perfekten Künstler', sondern Machiavelli konzipiert den idealen Herrscher (*Il Principe*, 1532) und Castiglione den perfekten Hofmann (*Il Cortegiano*, 1528), um nur an die bekanntesten Beispiele zu erinnern. Dieses Menschenbild spiegelt sich im Porträt. Die künstlerische Perfektion kann nach Meinung Albertis durch Übung in der exakten Naturnachahmung erreicht werden.[87] Außerdem kann durch Idealisierung des Porträtierten ein Vollkommenheitsgrad suggeriert werden, der die Wirklichkeit übertrifft. Somit fungiert der Künstler als "Verbindungsglied und Medium zwischen den Bereichen des Irdischen und des Überirdischen. Die Konstitution des Künstlers prädestiniert ihn für die Ideenschau und zugleich für die Vermittlung derselben."[88]

Das Attribut 'göttlich' (*divino*) bezieht sich in den Porträtgedichten der Renaissance folglich auf dreierlei: auf die (innere wie äußere) Schönheit der/s Porträtierten, auf den Künstler bzw. seine Begabung (*ingegno*) sowie auf das gelungene Porträt. Das göttliche Künstlergenie äußert sich in *idea* und *disegno*, der Konzeption und der Bildausführung als Komponenten im Entstehungsprozess des Porträts.[89] In vielen Gedichten wird die Beteiligung einer überirdischen Macht thematisiert, sei es im Rahmen eines göttlichen Auftrags oder durch Einwirken auf den Künstler bei der Konzeption oder Ausführung des Bildnisses. Eine Variante göttlicher Intervention ist – bekanntlich schon seit Lentini und Dante – das Auftreten Amors als unterstützende Kraft. So muss Amor dem Maler des Porträts der Marfisa d'Este technische Hilfe beim schwierigsten Gesichtspunkt der Darstellung, der Evokation des Glanzes ihrer Augen, leisten: Da man nach der Farbe ihrer Augen auf der Erde vergeblich sucht, verleiht er dem Künstler Flügel, damit dieser in den Himmel fliege, um Licht und Feuer zu rauben.[90] Die Himmelfahrt des Künstlers, die es dem Maler gestattet, das vollkommene Urbild für das menschliche Abbild zu betrachten, ist ein beliebtes Motiv in der Gestaltung der Entstehungssituation des Porträts, bekannt aus Petrarcas Sonett Nr. 76, wo es wahrscheinlich erstmals in der nachantiken Dichtung auftritt.[91] In der italienischen Renaissancelyrik wird die göttliche Eingebung zur Standardformel für bildkünstlerisches Schaffen und somit zum üblichen Dekor, so dass der ursprüngliche philosophische Gedanke in Vergessenheit gerät. Der Topos dient dazu, das Erlangen technischer Perfektion plausibel zu machen.

Der zentrale leitmotivische Gedanke in der Gedichtserie auf das Porträt von Marfisa d'Este sowie in vielen anderen Gedichten ist jedoch die Feststellung der Unmöglichkeit einer adäquaten Wiedergabe der vollkommenen Schönheit durch den Künstler und die daraus resultierende Diskrepanz zwischen Wollen und Kön-

---

gründet mit ihrer Naturtreue. In der Vorrede der *Vite* äußert er die seinerzeit verbreitete Ansicht, dass in verschiedenen Epochen unterschiedliche Stufen künstlerischer Vollkommenheit erreicht wurden: Die Renaissance versteht er als Zeit der *restaurazione* oder *rinascità,* in der es denkbar wäre, die antike Vollkommenheit wieder zu erlangen oder gar zu übertreffen. Seinen Zeitgenossen Michelangelo hält er für den idealen Künstler und bezeichnet seine Werke als 'göttlich' (*divino*).

87 Vgl. Alberti in: Bätschmann 2000, S. 297.

88 Vgl. Lorini 2000, S. 250.

89 Vgl. Ebd, S.193-6 sowie S. 226-8.

90 Vgl. *Nel medesimo argomento*, V. 12-14.

91 Vgl. meine Besprechung des Gedichts in Kap. VI.3.

nen. Dies wird ursächlich auf die Überlegenheit der Natur über die Kunst zurückgeführt: "Qui vuol ritrar prende fatica vana,/ Perché l'opra è de l'arte assai maggiore."[92] In einigen Fällen wird dies als unabänderliche Tatsache formuliert, die keinerlei Hoffnung auf ein Gelingen durch Verbesserung der Technik in Aussicht stellt, da das Vorhaben die Möglichkeiten der Kunst schlichtweg übersteige. Selten wird das Scheitern auf die mangelnde Begabung des Malers zurückgeführt. In anderen Fällen wird trotz dieser Überzeugung ein Wettstreit zwischen Kunst und Natur inszeniert, ganz im Sinne der im Humanismus wieder aktuellen Formel *naturam vincere* oder *vincere la natura*.

Die Natur spielt eine zentrale Rolle im Porträtgedicht der Renaissance, in vielen Gedichten wird sie mindestens implizit, meist sogar explizit aufgerufen, denn der darzustellende Mensch ist zunächst ihr alleiniges Werk, bevor der Künstler, davon inspiriert, ein Abbild anfertigt.[93] Deshalb muss das Kunstwerk dem Vergleich mit dem Urbild der Natur unterzogen werden. Der Kernpunkt dieser Beziehung zwischen Kunst und Natur ist die vieldiskutierte *mimesis*: In der Antike zum Grundprinzip der Kunst erklärt, wird die Nachahmung der Natur in den untersuchten Texten als Selbstverständlichkeit behandelt. Im Sinne der in der Antike dominanten Auffassung stellen sie die Natur, die sich selbst und den Menschen erschafft, zwar entschieden über die imitative Kunst, allerdings ohne Letztere wie Platon abzuwerten. Eine derart negative Bewertung der nachahmenden Künste endet spätestens mit der Entdeckung des Talents Giottos, dessen ungewöhnlich naturgetreue Darstellungen des Menschen seinerzeit Aufmerksamkeit erregen. Ende des 14. Jahrhunderts erhebt Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte* die naturgetreue Wiedergabe der äußeren Erscheinung der Dinge zur Regel. Mit Bezugnahme auf Zeuxis äußert Leon Battista Alberti ein halbes Jahrhundert später die Vorstellung, dass der Künstler die Natur nicht minderwertig wiedergibt, sondern sie erst vollkommen macht, indem er von allem nur das Schönste auswählt und zu einem Idealbild zusammensetzt.[94] Er begreift die Natur als Vorbild und unerschöpflichen Fundus für den Künstler. Auch Vasari appelliert ausdrücklich an die Naturtreue in der Darstellung des Menschen, postuliert aber zugleich das Prinzip der Selektion des Schönsten.[95] Eben dies setzen zunächst Trissino in seinen *Ritratti*, später Tasso und auch Tizian in ihren Porträts in die Tat um.

Das Lob der Schönheit eines gelungenen Porträts im gemäldebezogenen Gedicht wird oftmals durch den topischen Neid (*invidia*) der personifizierten Natura unterstrichen. So inszeniert Bernardo Bellincionis (1452-1492) Enkomion *Sopra il ritratto di Madonna Cecilia qual fece Leonardo*[96] die Apostrophe an die zürnende, neidische Natur, deren Schönheiten neben dem Porträt der Cecilia Gallerani verblassen, denn die gemalte Schönheit übertreffe das lebendige Original. Auf die Provokation der Natur, die in ein Konkurrenzverhältnis zu Leonardo Da Vinci gesetzt

---

92 *Risposta a messer Giulio Nuti sopra il detto rittratto*, V. 7-8.

93 Vgl. die drei Gedichte der Serie *Sopra und ritratto di Donna Marfisa d'Este*, 1. V. 5-8; 2. V. 2-4; 3. V. 3-4.

94 Vgl. Alberti in: Bätschmann, S. 301.

95 Vgl. Vasaris Vorrede des dritten Teils seiner *Vite*, S. 93f.

96 Das Gedicht bezieht sich auf Leonardos berühmtes Porträt der Ceclia Gallerani, das auch unter dem Titel *Die Dame mit dem Hermelin* bekannt ist, vgl. Kap. VIII.4.

wird, folgt ihre Besänftigung mit dem Argument, dass die Ehre letztlich doch ihr zuteil werden würde, denn, so lautet das *concetto*: Je schöner das Porträt gelinge, desto mehr würde letztlich die Leistung der Natur bestaunt werden. Deshalb schulde die Natur dem Maler sogar Dank, weil dieser den von ihr geschaffenen Menschen für die Nachwelt erhalte. Im Einklang damit wird die Unterlegenheit der Natur gegenüber der Kunst in einer anderen Variante des Motivs *vincere la natura* gerade nicht auf stereotype Weise damit begründet, dass diese den Menschen weniger schön geschaffen habe als der Maler, sondern damit, dass ihr Werk im Gegensatz zum Gemälde sterblich sei. In der Regel jedoch spielt sich der *paragone* zwischen Kunst und Natur im Rahmen der Schönheitstopik ab.

Der Begriff *invidia* fällt des Öfteren im Porträtgedicht, denn den Neid können alle Beteiligten am Porträt auf sich ziehen, der genial begabte Porträtist und sein gelungenes Porträt ebenso wie die Porträtierten selbst. Darüber hinaus, so lautet eine hyperbolische *exclamatio*, seien Leinwand und Holz als Träger und Rahmen des schönen Bildes sowie das Gold als Farbe bzw. Material, das den lebendigen Menschen nachahmen darf, zu beneiden.[97] Der Neid anderer impliziert die Besonderheit des Beneideten und ist somit ein Qualitätsurteil. Aus den kunsttheoretischen Traktaten der Renaissance geht hervor, dass der schon in der Antike topische Künstlerneid wichtiges Ingrediens im *paragone* der Künste ist, da er zu Konkurrenz (*concorrenza*) und Wetteifer (*emulazione*) anspornt.[98]

Die Attribute "lebendig und schön" ("viva e bella"[99]) gehören zu den im ekphrastischen Porträtgedicht am häufigsten genannten Qualitätsmerkmalen des Gemäldes und sind damit zugleich Eigenschaften der Porträtierten. Die Tatsache, dass sie oft Hand in Hand miteinander gehen, legt den Schluss nahe, dass als schön gilt, was lebendig wirkt. Das Können des begabten Künstlers besteht darin, die Illusion der 'Echtheit' (*il vero*) und der Lebendigkeit (*vivezza* oder *vivacità*) zu erzeugen – so suggerieren es die beiden Gedichte Tassos über Porträts des Malers Ardizio, in denen über die Bildwirkung und Illusionserzeugung diskutiert wird.[100] Wider besseres Wissen lässt sich der Betrachter vom Kunstwerk täuschen und hält die porträtierte *principessa* beinahe für einen lebendigen Menschen: "Tu fai dubbiar se vera chioma e vera/ Sia questa fronte e veri occhi sien questi."[101] Noch lebhafter inszeniert er die Verwechslung von Mensch und Bild im Gedicht über das Porträt des Carlo di Guisa, in dem er den Porträtierten anspricht, als stehe ihm dieser tatsächlich gegenüber: "Carlo, questi sei tu, [...]"[102]. Während er die Ähnlichkeit zwischen

---

97 Vgl. *Sopra il ritratto della serenissima signora pincipessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Curzio Ardito*, V. 10-11. Diese *exclamatio* profiliert sich im Kontext durch ihre noch größere Hyperbolik und wirkt derart unecht, dass man vermuten kann, Tasso wolle damit eigentlich auf etwas anderes hinweisen: auf die Materialität des Bildes – und damit unterschwellig entzaubern, was er auf der Textoberfläche so nachdrücklich mythisiert.

98 Vgl. Lorini 2000, S. 246f.

99 Vgl. zum Beispiel Bernardo Bellincionis *Sopra il ritratto di Madonna Cecilia qual fece Leonardo.*

100 *Sopra il ritratto de la serenissima signora principessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Curzio Ardizio*; und *Sopra il ritratto del principe Carlo di Guisa ritratto dal signor Curzio Ardizio.*

101 *Sopra il ritratto de la serenissima signora principessa Margherita di Mantova, del 1581, del signor Curzio Ardizio*; V. 7-8.

102 *Sopra il ritratto del principe Carlo di Guisa ritratto dal signor Curzio Ardizio,* V.1.

Bild und Original lobt, wird ihm schmerzhaft bewusst, dass es sich beim Porträtierten zwar um den wohlbekannten Freund handelt, dieser aber dennoch nicht wirklich anwesend sei: "Lasso! sei tu, ma finto;" (V. 5) Seine Präsenz ist nur Scheinpräsenz, oder in der naiven Ausdrucksweise des Betrachters: der Porträtierte sei 'gefälscht'. Denn der Betrachter des Bildes, so klagt dieser, könne weder die Stimme des Freundes hören noch dessen Hand ergreifen. Damit moniert er wie schon Petrarca die Defizienz des Bildes: die Unmöglichkeit des Dialogs und der Berührung, die aus der Stummheit sowie aus der Substanz- und Bewegungslosigkeit des Abbilds resultiert. Dem negativ konnotierten 'finto' wird das 'vero' gegenüber gestellt: "il vero aspetto", der wahre Anblick, an den er sich erinnert fühlt. Vermag das Bild den Freund zwar nicht tatsächlich in die Gegenwart zu holen, so weckt es wenigstens die Erinnerung an diesen und hat damit eine gewisse Funktion erfüllt. Es tröstet über die Abwesenheit des Freundes hinweg, und mehr noch: es vermittelt dessen Güte und fungiert somit als Vorbild. Gibt man sich erst dieser Erinnerung hin, so scheint es, als ob der im Bild Gefangene lebendig wird: "Ben par che tu m'ascolti e par che spiri/ Un'aura dolce di pietoso affetto."[103]

Aus diesen Versen geht hervor, dass der Eindruck der Lebendigkeit weniger durch die naturgetreue Wiedergabe physischer Details als durch die Evokation der charakteristischen 'Aura' oder 'Ausstrahlung' des Porträtierten bewirkt wird: Seine Scheinpräsenz, erzeugt durch den "dotto stile" des begabten Malers, wird spürbar in der "aura dolce" sowie in der "aria gentile", die auf die Gesamterscheinung und deren Wirkung verweist. Die vielerwähnte 'Aura' steht für das Unbeschreibbare, nicht Fassbare, Charakteristische des Individuums.

Die Begriffe, welche die Lebendigkeit eines Kunstwerkes loben – *vivezza*, *vivacità* sowie die oft synonymisch gebrauchten Adjektive *vivo* und *vero* – gehören zum Standardvokabular der Kunstbeschreibung und gelten als höchste Auszeichnung.[104] Im ekphrastischen Porträtgedicht spielt das Attribut der Lebendigkeit eine wesentlich größere Rolle als im bildunabhängigen lyrischen Porträt: Denn als lebendig im Sinne von 'lebensnah' wird primär die Darstellung des Menschen, nicht der Mensch selbst beschrieben. Da das bildunabhängige Porträtgedicht hingegen oft versucht, die mediale Vermitteltheit zu unterschlagen, besteht darin wenig Anlass, die Person als 'lebendig' zu beschreiben, es sei denn eine besondere Vitalität gehört zu ihren wesentlichen Eigenschaften.

Letztlich ist festzuhalten, dass die komplexe Problematik der Portraiture im ekphrastischen Porträtgedicht meist auf die naturgetreue Wiedergabe von Schönheit und Lebendigkeit reduziert wird. Das Porträt wird als Indiz für das Bewusstsein von Individualität verstanden, doch wird diese noch wenig reflektiert. Stets ist es die abstrakt bleibende, weil auch mit sprachlichen Mitteln unbeschreibbare Schönheit, die den Künstler überfordert, nicht etwa das Individuum in seiner Unergründlich-

---

103 Ebd. V. 12-13.

104 Vgl. Ludovico Dolces *Trattato della pittura*, in: Barocchi 1960, Bd. I, S. 166. Dort lobt Dolce die Lebendigkeit eines Holzschnitts von Dürer. Vasari, der dasselbe Ideal propagiert, geht noch einen Schritt weiter, indem er konstatiert, dass das gelungene Kunstwerk sogar lebendiger scheine als die Natur. Vgl. Lorini 2000, S. 233.

keit. Schließlich endet jedes Argument mit der Kapitulation vor der Schönheit: "La beltà che non ha forma o misura."[105]

6. Triumph der Dichtung: *cantare* statt *dipingere*

Überblickt man die aus den ekphrastischen Porträtgedichten extrahierten Argumente des *paragone*, so dominiert darin der metapikturale Diskurs den metapoetischen. Viele ekphrastische Porträtgedichte fokussieren vordergründig nur die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung des Menschen in der Malerei, ohne dabei explizit die Dichtung einzubeziehen. Der konkrete Vergleich beider Künste in puncto Portraiture wird wider Erwarten oft ausgespart. Zahlreiche Porträtgedichte enthalten zwar die topische Klage über die Schwierigkeit der Personendarstellung, jedoch bleibt dabei offen, ob sie für beide Medien gilt: "Non potea dotta man ritrarci in carte…"[106]. Die Entscheidung hängt davon ab, ob der Begriff *ritrarre* ausschließlich auf die Malerei oder ebenso auf die sprachliche Beschreibung bezogen wird. Die Benennung des Mediums Papier trägt nicht zur Klärung bei, sondern nährt vielmehr die Doppeldeutigkeit. Auch die 'begabte Hand' kann gleichermaßen einem Maler oder Dichter gehören. So ist letztlich nicht zu bestimmen, ob der Sprecher über seine eigenen Schwierigkeiten bei der verbalen Portraiture klagt, oder von denjenigen eines Bildkünstlers spricht.[107] Ist der Unsagbarkeitstopos nicht als subjektives Eingeständnis des einen Sprechers, sondern als Aussage formuliert, die alle Künste umfasst, so erfährt das Lob der Dame die maximale Steigerung. In ihrer Ambivalenz kann die Aussage als Reflexion über die Möglichkeiten jeglicher Kunst verstanden werden. Ebenso wenig wie die Malerei den Glanz der Augen oder den Blick nachahmen kann, vermag die Dichtung die Stimme der Person wiederzugeben, lautet das gleichermaßen negative Fazit einiger Porträtgedichte.[108]

---

105 *Al pittore Filippo Paladini il quale aveva ritratto donna Marfisa d'Este Cybo,* V. 2.

106 [Keine noch so begabte Hand kann uns auf Papier porträtieren...] XVII *Nel parto de la moglie del Contino di Scandiano*, V. 1. Dieses Gedicht auf Leonora Sanvitale, Gemahlin des Contino di Scandiano, verfasste Tasso anlässlich der Geburt ihrer Tochter im Jahr 1577. – Langatmige Formulierungen des Unsagbarkeitstopos lesen sich als trickreicher Ausweg, es gar nicht erst versuchen zu müssen, die Schönheit der Dame zu beschreiben. Der Sprecher kleidet seine Kapitulation angesichts der für ihn unlösbaren Aufgabe in ein Argument, das ihn davon entheben soll. Geschickt füllt er so die Leerstellen in den zitierten Quartetten, welche einer individualisierten Beschreibung der Person Raum hätten bieten können, mit Rhetorik. Mit dem ersten Vers prophezeit der Text das eigene Scheitern. Dennoch wird der Versuch unternommen, weil dieses Gedicht als Auftragsarbeit geschrieben werden muss und weil jede derartige Beschreibung mithilfe des Unsagbarkeitstopos natürlich das vorgegebene Ziel erreicht, höchstes Lob zu spenden.

107 Geht man davon aus, dass er sich auf das verbale Porträt bezieht, so impliziert die Begriffsentlehnung aus der Metasprache der Malerei die Vergleichbarkeit des Vorhabens und die Ähnlichkeit der Techniken.

108 Das vieldiskutierte Problem der Portraiture, die Unmöglichkeit einer umfassenden Personendarstellung, liest man nicht nur in Porträtgedichten, sondern auch im Porträtgemälde, so zum Beispiel im Bildnis der Giovanna Tornabuoni von Ghirlandaio in Form eines Epigramms rechts neben der Porträtierten.

Doch nur in den wenigsten Porträtgedichten endet der *paragone* tatsächlich unentschieden und versöhnlich, indem beide Künste hinsichtlich der Personendarstellung für gleichrangig erklärt und ihnen gemäß ihrer spezifischen Stärken und Schwächen verschiedene Aufgabenbereiche (äußere Erscheinung vs. Charakter) zugewiesen werden. Noch seltener findet sich der Gedanke, dass erst im gemeinsamen Zusammenwirken das vollkommene Porträt entsteht.[109] Stattdessen zielen die Gedichte viel häufiger darauf ab, einen klaren Sieger im Wettstreit zu bestimmen. Jedes Argument für die Überlegenheit des Gemäldeporträts bezüglich eines bestimmten Darstellungsaspektes impliziert die Defizienz der Dichtung und umgekehrt. Andererseits laden viele als solche genannten Vorteile eines Mediums dazu ein, daraus gleichzeitig einen Nachteil abzuleiten. Konzediert der Dichter an den Maler, dass das Gemälde das verbale Porträt in puncto visuelle Ähnlichkeit deutlich übertreffe, so basiert seine Abwertung des bildkünstlerischen Porträts auf dem Argument, dass es eben im Gegensatz zur Dichtung auf die Abbildung der äußeren Erscheinung beschränkt sei.

Es wäre nur allzu logisch, wenn im Gedicht die Dichtung zum Sieger erklärt würde: Denn das Porträtgedicht steht trotz aller scheinbar gegenläufigen Rhetorik und selbstkritischen Polemik per se für die Überzeugung, dass das Verbalporträt, wenn nicht überlegen, so mindestens gleichberechtigt neben dem Gemäldeporträt eine eigene Existenzberechtigung besitzt. Topische Argumente für die Begründung der Überlegenheit der Dichtung legt Marino dem Dichter Ariost in den Mund, den er in einem Gedicht selbstbewusst sein eigenes von Tizian angefertigtes Porträt kommentieren lässt: Dieser nennt sich selbst den großen Maler der Kriegs- und der Liebesgeschichten, dessen *Orlando Furioso* lebendigere Bilder enthalte als das gemalte Porträt. Vergänglich sei die Leinwand, ewig aber seine Schrift. Der Maler könne nur den Körper abbilden, er als Dichter jedoch die Seele enthüllen.[110]

Den Sieg der Dichtung proklamiert auch Tasso als (nicht ganz unparteiischer) Schiedsrichter in einem Gedicht, das ein Porträtgemälde der Marfisa d'Este einer diesbezüglichen Ekphrasis von Giulio Nuti gegenüberstellt.[111] Im Rahmen seiner Bildbesprechung fokussiert er zunächst den Versuch des Malers [Filippo Palladini], Marfisa d'Este zu porträtieren, der daran scheitert, dass seine Farben ihre Schönheit trüben. Eine plötzliche Wendung nimmt der Unmalbarkeitstopos mit der Apostrophe an den Dichter Nuti, dem es hingegen gelungen sei, in seinem Gedicht den Schleier zu lüften und die Strahlen zu enthüllen: "Nuti, ma tu, cui tanto il ciel concede,/ Scopri i suoi raggi a me senza alcun velo,/ A me che gli occhi e 'l mio pensier

---

109 Von einer "komplementären Darstellung durch beide Kunstgattungen" spricht diesbezüglich Albrecht-Bott 1976, S. 122.

110 Vgl. Marino 1979, S. 176.

111 *Sopra il ritratto di donna Marfisa d'Este Cybo marchesa di Massa, 1. Risposta a messer Giulio Nuti sopra il detto ritratto,* abgedruckt in Kap. VIII.5 der vorliegenden Studie. Tassos *Risposta* ist nicht an den Maler, sondern an den Dichter adressiert und als Antwort auf dessen Porträtgedicht konzipiert. Folglich ist es nicht nur Reaktion auf das Porträtgemälde, sondern außerdem auf einen Text darüber. Das Porträtgemälde wird also über Umwege thematisiert, unter Berücksichtigung eines weiteren lyrischen Kommentars dazu.

n'appago."[112] Untypisch und neu ist der Richtspruch, dass gerade dasjenige Medium, das eigentlich keine Evidenz zulässt, die Schönheit der Dame zu offenbaren vermag. Unklar bleibt in diesem Fall jedoch, ob diese verbale 'Veranschaulichung' als eine vom Bild gänzlich unabhängige oder aber als ergänzende, interpretative Leistung erachtet wird.

Überzeugender sind allerdings Porträtgedichte, die ihre Leistung selbstsicher thematisieren, ohne sich mit der sichtbaren Evidenz des Gemäldes messen zu müssen. So betont Tasso in Sonett CIX mit dem Titel *Loda il signor Duca di Ferrara*, dass Alfonso II. seinen Ruhm den Tugenden seiner Vorfahren verdanke, welche die Dichtung "in Prosa und in Reimen besungen und beschrieben" hat.[113] Dass in diesem autoreflexiven Diskurs dezidiert von *verbaler* Verherrlichung die Rede ist, verträgt sich gut mit der Hervorhebung der Tugenden anstelle der sonst oft in den Vordergrund gerückten 'Erscheinung'. Damit findet der Dichter zu seinem eigentlichen Metier zurück, dem *cantare*.[114] Am nachdrücklichsten wird dies im Lobgedicht *A la serenissima signora Margherita Gonzaga duchessa di Ferrara* (170) betont. Die beide Quartette einnehmende Beschreibung von Ausdrucksform und -medium überlagert den Gegenstand. Sobald die Sprache explizit gewähltes Medium ist, gewinnt der Name der Besungenen an Bedeutung und wird im Gegensatz zu den auf Visualität abzielenden Lobgedichten als *pars pro toto* für die Angesprochene hervorgehoben: "O regia sposa, al tuo bel nome altero/ Rischiar ben vorrei la voce e 'l canto" (V. 1-2).[115] Die Thematik des 'Singens' wird konsequent fortgesetzt, indem vom 'Klang' und den 'Noten' des Lobgedichts die Rede ist, die schon in der Antike bekannt waren. In die Tradition des antiken Lobgesangs stellt der Dichter also sein Lob, das 'gehört' werden will und das um 'Harmonie' (im musikalischen Sinne bemüht) ist. Nicht nur erklingen, sondern aus der Antike 'widerhallen', ja sogar noch lauter 'erschallen' solle die 'Wahrheit' über die Vorzüge der Dame. Relativ selten ist diese ausdrückliche Formulierung des Wahrheitsanspruchs, in der das Bewusstsein von der konventionalisierten Hyperbolik enkomiastischer Dichtung deutlich wird. Dass das Medium Sprache zu diesem Zweck als einzig mögliches erachtet wird, erläutert der erste Vers des zweiten Quartetts ("la lingua, che scorta è del pensiero"): Sie

---

112 [Nuti, du aber, dem der Himmel soviel zugesteht,/entdeckst mir ihr(e) Strahlen ohne jeden Schleier/ damit die Augen und der Gedanke daran Gefallen finden.]

113 Abgedruckt in Kap. VIII.1 der vorliegenden Studie. Erneut wird die Verewigung dieser Tugenden im Werk des Künstler thematisiert, diesmal jedoch wird dem Medium Schrift eindeutig der Vorzug gegeben, weil Texte im Vergleich zum Marmorbildnis weniger dem vernichtenden Zahn der Zeit ausgesetzt seien.

114 Bisweilen verwendet Tasso die italienische Variante der traditionell epischen Einleitungsformel *Canto di* … auch in seiner Lobdichtung, beispielweise in CXXXIX. Hier kommt dem *cantare* des Dichters, das ihn vom Maler unterscheidet, neue Bedeutung zu.

115 [für Deinen schönen hohen Namen will ich die Stimme erheben und den Gesang wagen...]

allein vermag den Gedanken zu vermitteln, als Gesang.[116] Der Sieg der Dichtung besteht darin, schließlich zur eigenen 'Tonlage' gefunden zu haben.[117]

Bedeutung und Funktion enkomiastischer Porträtgedichte

Die vorgestellten enkomiastischen Porträtgedichte zeigen, dass dieses Genre nicht nur von gattungspoetischen, sondern in hohem Maß auch von sozialen Normen geprägt ist und neben ästhetischen bisweilen auch realpragmatische Funktionen erfüllen muss. Will man Bedeutung und Funktion der Gedichte verstehen, so sind auch Präsentationsform und Rezeptionssituation derselben zu bedenken.

Die Korrelation von Porträtgedicht und -gemälde erweist sich als fruchtbar, weil die Entdeckung von Gemeinsamkeiten Erkenntnisse über das weniger erforschte Porträtgedicht liefert. Dabei dürfen jedoch die medienspezifischen Unterschiede nicht übersehen werden: Die Gestaltung des pikturalen Porträts richtet sich nach den Funktionen, die es erfüllen muss. Die Herrscherdarstellung hat vor allem Repräsentationsfunktion, darüber hinaus Vertretungs- und Substitutions- sowie Memorialfunktion. Wenngleich das poetische Porträt den Herrscher im selben (idealisierenden) Licht erscheinen lässt, dessen Herrschaftsanspruch verbal bekräftigt und dessen Andenken sichert, erfüllt es nicht exakt denselben Zweck. Während das Gemälde vielfach öffentlich zur Schau gestellt wird und damit eine größere Außenwirkung besitzt, die für die Repräsentation essenziell ist, wird den meisten Gedichten weniger Aufmerksamkeit zuteil. Diese Form der Huldigung des Hofdichters an seinen Fürsten wird gewöhnlich weniger spektakulär präsentiert; nicht oft wird ein Porträtgedicht vor großem Publikum vorgetragen.[118] Die relativ seltene Erwähnung der Übergabe von Gedichten in Festbeschreibungen lässt darauf schließen, dass dies im Rahmen des höfischen Zeremoniells keine herausragende Rolle gespielt hat. Die in historischen Quellen bezeugte Tatsache, dass die Hofdichter von den Fürsten zum Dank dafür häufig hohe Belohnungen erhielten, verweist jedoch auf eine große Wertschätzung derartiger Lobgedichte.[119] Obgleich Letztere während eines von optischen und akustischen Medien dominierten Festaktes im Hintergrund stehen, kommt ihnen große Bedeutung zu, weil sie als Schriftdokumente den Ruhm des Herrschers für die Nachwelt bewahren.

Wurden auf einem Fest dennoch Gedichte vorgetragen, so war deren Performanz auf die Probe gestellt: Erwartet wurde eine kurzweilige Bezugnahme auf Anlass und aktuelle Situation, verbunden mit dem Lob des Fürsten. Während Kasualgedichte, die einen bestimmten Anlass fokussieren, im Prinzip nur einmal verwendet werden können, besitzen idealtypische Porträtgedichte überzeitliche Relevanz.

---

116 Die Ausweisung als Gesang darf allerdings nicht über die tatsächliche mediale Beschaffenheit des Textes hinwegtäuschen, den man in dieser Form freilich nicht hören kann.

117 Auch Friedrich 1964 bringt die enkomiastische Lyrik nicht nur mit der rhetorischen Gattung der Lob*rede* in Zusammenhang, sondern führt sie überdies auf das antike Enkomion zurück, den Lob*gesang*, der ursprünglich für die Sieger der Nationalspiele konzipiert war.

118 Vgl. Segebrecht 1977, S. 174-200.

119 Vgl. Braungart 1988, S 8.

Anders als Porträtgemälde müssen -gedichte den dargestellten Fürsten nicht *in absentia* substituieren. Im Repräsentationsgeschehen sind Evidenz und Kontinuität wichtig: Beides kann das pikturale Porträt besonders gut leisten. Repräsentative Verwendungszwecke spielten für die Entstehung des Porträtgedichts eine geringere Rolle als im Fall des Herrschergemäldes, dessen Entwicklung dringenden politischen Bedürfnissen entsprach – was jedoch nicht heißt, dass das Gedicht nicht für politische Zwecke einsetzbar wäre. Anstatt durch spektakuläre Demonstration stabilisiert es auf subtile Weise die ständische Distinktion und die gegebenen Herrschaftsverhältnisse.[120]

All dies gilt für Porträtgedichte von der Art, wie sie bislang besprochen wurden. Noch einmal anders gestaltet sich die Rezeptionssituation bei figurierten Porträtgedichten, die eine Zwischenstellung zwischen Text und Bild einnehmen. Einige Beispiele werden im nächsten Kapitel gezeigt. Anlässlich verschiedenster Feste wurden sie oft im Rahmen von Zeremonien als Einzeldrucke dem Herrscher überreicht und an die Gäste verteilt. Dabei tritt ein weiterer Unterschied gegenüber Porträtgemälden zutage: ihre Unterhaltungsfunktion.

7. Figuriertes Fürstenlob

Auf völlig andere Weise als die ekphrastischen Porträtgedichte visualisieren einige Verbalporträts aus der Wolfenbütteler Sammlung barocken Fürstenlobs das Gesicht und die Gestalt des Herzogs August. Bevor Texte bzw. Textbilder vorgestellt werden, die man der visuellen Poesie zurechnen kann, sei ein Blick auf ein Lobgedicht mit dem Titel *Augusti Corporis. Imago & Anatomia* geworfen, das sich zum einen an die zuvor besprochenen Porträtgedichte Aretinos auf den Herzog und die Herzogin von Urbino anschließen lässt, weil es eine ähnliche, nur ausführlichere Zuschreibung von Charaktereigenschaften an Körperteile vornimmt.[121] Aus demselben Grund deutet es zum anderen auf die physiognomische Verbalportraiture der Goethezeit voraus.

---

120 Generell zur soziokulturellen Funktion des Fürstenlobs vgl. Stockhorst 2002, hier S. 36.

121 Besagtes Gedicht entstammt der von Bircher und Bürger herausgegebenen Sammlung *Alles mit Bedacht. Barockes Fürstenlob auf Herzog August (1579-1666) in Wort, Bild und Musik* (Wolfenbüttel 1979), S. 37. Dort ist auf der gegenüberliegenden Seite der hier neben das Gedicht gerückte Kupferstich abgedruckt (ursprünglich aus: Martin Gosky, *Arbustum vel Arboretum Augustaeum Aeternitate ac domini Augustae selenianae sacrum, ex officina ducali Wolpherbyttani, Typis Johan et Henr. Stern Anno 1650*).

Abb. 17: Anonym, Herzog August, o.J (Ausschnitt)

AUGUSTI CORPORIS
IMAGO & Anatomia.

Wie ist das Haupt der Tugendt Sitz/
Die Augen seyndt die kluege Witz/
Die Ohren Glaub und guter Rath/
Die Backen lauter Gaistes Gnad/
Der Nasen Spur Fürsichtigkait/
Der Mund ist lauter Freundligkait/
Die Zung klingt nichts als die Wahrheit/
Der Halß ist die Barmhertzigkait/
Der Schultern Ghorsam Gott berait/
Die Brust Fürstlich mitleiden haist/
Das Herz nur lauter Frommkeit laist/
Die Arm Freyfertigkait genennt/
Freygebigkait die guldne Händ.
Der Maag ist lauter Mäßigkait/
Die Nieren Keuschheit allezeit/
Die Knie und Bein Gedult genant/
Auch ist die Bständigkeit bekandt/
Die Füeß seind Liebe gegen Gott/
So beyl ommen der Armen Noht/
Vernunfft ist Einfalt und Warheit/
Der Will ist die Gottseeligkait/
Die Gedancken seyn Christi Wort/
Der Lebens-Gschmack bleibt fort und fort/
Hoffnung riecht schon das Himmelreich/
Hie stehn die Augen auch zugleich/
Erleuchtung gnennt und warten auff/
Biß Christus ruefft: zu mir herauff/
Die Ohren lauter Ghorsam seyn/
Wie auch die fünff Sinn ins gemein/
Die Arm Fried und Einträchtigkeit/
Seind außgespannt auff Jesum brait/
Die Händ seind die Gerechtigkait/
Die Füeß gehn Jesu zu der Seit/
Wer sicht nicht die Vollkommenhait/
Wer wündscht nicht daß in dieser Zeit/
Solch Himmels Gnad/ solch Himmels Cron/
Zu Wolffen-Büttel immer wohn/

delineata
ab
humillimo Cliente
M. Gottlieb Andreæ,
S.S Theol. Stud. & P.L.

In den ersten 18 paarweise reimenden Versen wird pro Vers je ein Körperteil genannt, an das jeweils eine Eigenschaft gebunden wird. Während es im ersten Vers noch einleuchtend heißt "[…] ist das Haupt der Tugend Sitz", wird die Assoziation im Folgenden nach dem Muster "Der Hals *ist* die Barmherzigkeit"[122] verkürzt und damit als Aussage eigenwilliger. Nicht nur sind viele der Zuordnungen überhaupt nicht nachvollziehbar. Bemerkenswert ist, dass hier innere Organe wie Magen und Nieren gepriesen und aus ihnen gelesen wird ("Der Maag ist lauter Mäßigkeit/Die Nieren Keuschheit allezeit"). Gewöhnlich dient die physiognomische Interpretation

122 Meine Hervorhebung. Zur besseren Lesbarkeit siehe die Abschrift des Textes auf der Folgeseite.

des Äußeren schlichtweg dazu, mit dieser Begründung dem Wesen Lob spenden zu können. Hier aber ist es der Körper des Herzogs August, der durch die Assoziation seiner Teile mit Tugenden beschrieben wird. Dass es hier tatsächlich um die Evokation des Körpers und nicht primär um die Auflistung von Tugenden geht, wird dadurch unterstrichen, dass es die Körperteile sind, die fett gedruckt sind, nicht die Tugenden. Durch ihren Fettdruck fallen sie ins Auge und bilden optische Schwellen, die zu einem Pausieren im linearen Lesefluss nötigen. Der Text will nicht gehört, sondern betrachtet werden. Dank seiner Längsstreckung stellt das (einschließlich Titel) 39 Verse umfassende Gedicht in seiner Grafik ein besseres Äquivalent zum stehenden Menschen dar als ein Sonett. Da es in seinem Publikationskontext einem Ganzfigurporträt des Herzogs als Entsprechung gegenüber gestellt ist, fällt die Formanalogie sowie die streng eingehaltene Reihenfolge in der Enumeration der Körperteile von oben nach unten ins Auge.

Noch intensiver ist die Interaktion von Text und Bild in den panegyrischen Figurengedichten der Wolfenbütteler Sammlung.[123] Besagte versifizierte Gedichte konstituieren durch die Umrisse ihrer kompakten Textkörper (meist relativ einfache) grafische Figuren wie Pyramiden, Säulen oder

Augusti Corporis
IMAGO & Anatomia
Hier ist das Haupt der Tugend Sitz
die Augen sind der kluge Witz
die Ohren Glaub und guter Rath
die Backen lauter Geistes Gnad
der Nasen Spur Vorsichtigkeit
der Mund ist lauter Freundlichkeit
die Zung' klinkt nichts als die Wahrheit
der Hals ist die Barmherzigkeit
der Schultern Gehorsam Gott bereit
die Brust fürstlich mitleiden heißt
das Herz nur lauter Frommheit leistet
die Arm Freifertigkeit genannt
Freigiebigkeit die goldne Hand
Der Magen ist lauter Mäßigkeit
Die Nieren Keuschheit allezeit
Die Knie und Bein Geduld genannt
Auch ist die Beständigkeit bekannt
Die Füße sind Liebe gegen Gott
So beikommen der armen Not
Vernunft ist Einfalt und Wahrheit
Der Wille ist die Gottseiligkeit
Die Gedanken sind Christi Wort
Der Lebensgschmack bleibt fort und fort
Hoffnung riecht schon das Himmelreich
Hier stehen die Augen auch zugleich
Erleuchtung genannt und warten auf
Bis Christus ruft: zu mir herauf!
Die Ohren lauter Gehorsam sind
Wie auch die fünf Sinn insgemein
Die Arm Fried und Einträchtigkeit
Sind ausgespannt auf Jesus breit
Die Hände sind die Gerechtigkeit
Die Füße gehen Jesus zu der Seite
wer sieht nicht die Vollkommenheit
wer wünscht nicht, dass in dieser Zeit
solch Himmels Gnad, solch Himmels Kron
zu Wolfenbüttel immer wohn.

Delineata ab humillimo cliente
M. Gottlieb Andreae

[123] Hier werden nur 'Herrscherporträts' aus der Sammlung erwähnt, die sich durch ihre figurative Gestaltung von zuvor untersuchten linearen enkomiastischen Porträtgedichten unterscheiden und gegenüber Letzteren eindeutig in der Minderheit sind. Lineare Lobgedichte auf Herzog August werden nicht besprochen, weil ihre Topik keine für unseren Untersuchungszusammenhang signifikanten Unterschiede zu den etwa zeitgleich entstandenen Lobgedichten anderer europäischer Kulturen aufweist; im Gegenteil, die Ähnlichkeit der Herrscherporträts zueinander zeugt vom hohen Grad der Idealisierung. – Der Wolfenbütteler Katalog zeigt, dass die visuelle Gestaltung von Texten bzw. deren pikturale Ausgestaltung und Kombination mit Bildkunstwerken im Rahmen des Herrscherlobs eine große Rolle spielte. Vielfach werden Lobgedicht und figuratives Porträt (sei es in Form eines Kupferstichs, einer Zeichnung oder eines Gemäldes) Seite an Seite präsentiert. Außerdem gibt es zahlreiche Figurengedichte, die hyperbolisches Lob und Glückwünsche übermitteln. Zur Tradition des Herrscherlobs in der Form visueller Poesie, das zuerst in der karolingischen Epoche und später in Renaissance und Barock Höhepunkte erlebt, vgl. Adler/ Ernst 1987, S. 183-189.

Gefäße, wobei die Wahl der Form oft im Text thematisiert und begründet wird. Die Gestalt des Umrissgedichts als ältestem Typus der Visuellen Poesie wurde ursprünglich – beim griechischen Technopaignion – durch die Bemessung von Metrum und Vers bewirkt.[124] So auch hier (in Abb. 18): Was auf den ersten Blick eine menschliche Figur auf einem Podest sein könnte, soll eine "Piramide oder Thurn-Seule" darstellen, worin "alle [...] deutschen Reimarten begriffen seien"[125]. Es handelt sich um ein von Justus Georg Schottelius verfasstes Lob- und Dankgedicht an August, den Landesherrn und 'Friedensheld', das unter Bezugnahme auf des Herzogs Motto "Alles mit Bedacht" eine ideale fürstliche Lebensweise propagiert und die besten Wünsche seiner Untertanen übermittelt. In seiner Konzeption stellt es kein 'Porträt' im strengen Sinne dar, gleicht einem solchen jedoch darin, dass es die Tugenden des Herzogs aufruft. Allerdings wird seine Funktion, den Herrscher zu charakterisieren oder zu repräsentieren, vom Anliegen dominiert, Glückwünsche vorzubringen und diese in Form des Gedichts als Geschenk darzureichen.

Völlig problemlos könnten auf diese Weise die Konturen des menschlichen Kopfes oder seines Körpers durch den Textkorpus visualisiert werden. Dennoch finden sich zwar zahlreiche konkretistische Refigurationen von Gegenständen und Bauwerken, wenige hingegen von Menschen.

Eines der seltenen Beispiele eines gereimten Gedichts in Form eines Mannes ist ein von Doktor Ferdinand August Oldenburg verfasster "typographisch-poetischer Neujahrsgruß", der 1845 in der Wiener Theaterzeitung erschien (s. Abb. 19).[126] Obwohl damit die Zeitgrenzen dieses Barockkapitels überschritten werden, seien im Folgenden mitunter auch einige Beispiele aus dem 19. Jahrhundert, die aufgrund ihres Seltenheitswerts und ihrer systematischen Relevanz von Interesse sind, knapp vorgestellt. Man beachte die Bezeichnung des besagten Textbilds, die auf die technischen Möglichkeiten der Druckkunst im 19. Jahrhundert und damit auf dessen Modernität hinweist. Die Tatsache, dass der Text zu einem bestimmten Anlass entstand und in konativem Gestus Glückwünsche formuliert, täuscht leicht darüber hinweg, dass die Textgestalt als Selbstporträt des Verfassers intendiert ist, der "in Figura selbst sich präsentiert,/ Hier seht Ihr ihn, freundliche Leserinnen,/ [...] In der Gestalt als Schriftenpoesie/saht hübsche Damen Ihr ihn nie".[127]

---

124 Vgl. Ernst 1991, S. 58ff.

125 Vgl. Bircher/Bürger 1979, S. 94 – aus der Einblattsammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Ähnliche Figurengedichte derselben Sammlung: ein pyramidenförmiges Figurengedicht "Pyramis Natalis" zum 80. Geburtstag des Herzogs (S. 172); eine "Ehren und Gedächtnis Seule" (S. 173), angeblich "aus reinem Marmorstein" – eine Behauptung, die den Wetteifer mit der Bildhauerei in puncto Beständigkeit des Kunstwerks bezeugt. Gemeinsam ist diesen Figurengedichten die explizite Betonung ihrer kunsthandwerklichen Anfertigung.

126 Abgedruckt bei Adler/Ernst 1987, S. 217.

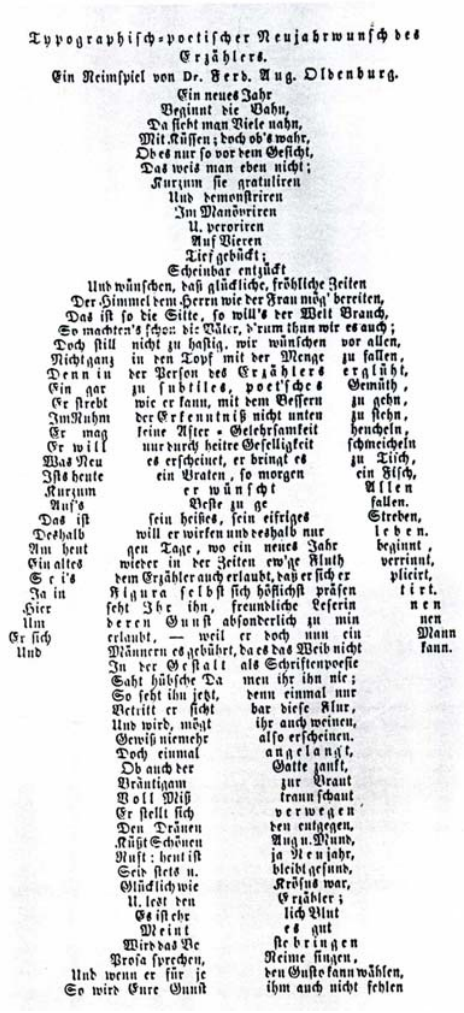
127 Der einzige mir bekannte moderne Figurensatz in menschlicher Gestalt ist Thomas Kabdebos *Biography in 100 words*, abgedruckt in dem schwer erhältlichen Katalog zur Ausstellung *Between Poetry and Painting* des Institute of Contemporary Arts, London 1965; sowie in Miniaturformat in Glasmeier 1987, S. 220.

Piramide
oder
Thurn-Seule:

Dem Durchleuchtigen / Hochgebornen Fürsten und Herrn /
Herrn Augusto / Hertzogen zu Braunschweig
und Lüneburg / ꝛc. zu bleibendem Angedencken dero Hoch-
rühmlichen Friedens-Lust / unterthänig / und mit getrewem
Wunsche aufgerichtet:
Von J. G. S.

Immerdar
Wunderbar
Gehn die Zeiten:
Eitelkeiten
Augenblicklich stehn /
Alles muß vergehn:
Hohe Tugend üben
Vaterland recht lieben /
Und thun alles mit bedacht /
Hat zum Himmel stets gedacht /
Hohen Ehren-Lohn erwerben /
Und macht Sterben ungestorben.
Landes-Hert / liebster Friedens-Held /
Unser Schutz / Zier der Teutschen Welt /
Ach was sollen wir denk immermehr
Euch zu Dank und Lobne bringen her?
Unser Herz wollen wir bereiten /
Unsern Wunsch doch und weit ausbreiten.
Das Gebete soll gen Himmel steigen /
Unser Lippen sollen nimmer schweigen:
Landes-Vater lebt lange-lange Zeit /
Habet hohes Glück / stete Frohigkeit:
Habt das Beste
Stehet Vest:
Grünet Prächtig
Wachet Mächtig
Lasset Ferner Aus / Eure Hohe Gaben /
Die So Heiligslich Matte Seelen Laben /
Die so dringend-hässiglich Teutscher Sinnen Krafft
Quicken und erfrischen recht mit dem Himmels-Saft.
Sch ich nicht die Sonne schon Klar und Deßlich blicken /
Liber Jene Weisenburg ! Wo die Götter schicken
Tausendschön und Ehrenpreis / und Olwentzweigelein /
Daß die Stat ja Angst-ümher / allzeit sol umfasset seyn /
Von sich geben den Geruch und Krafft / so durch ganz Teutschland dringt.
Friedenslieb / Tugendkünste samt der Seelen Wolfahrt bringt
Nun Ihr Hochertlichter Fürst / was ihr wünscher stets anschauet /
Solches wünscht der diese Seul hat mit trewer Hand gebauet.

Abb. 18: Justus Georg Schottelius, *Piramide oder Thurn-Seule*, o.J.



Typographisch-poetischer Neujahrwunsch des Erzählers.
Ein Reimspiel von Dr. Ferd. Aug. Oldenburg.

Ein neues Jahr
Beginnt die Bahn,
Da sieht man Viele nahn,
Mit Küssen; doch ob's wahr,
Ob es nur so vor dem Gesicht,
Das weis man eben nicht;
Kurzum sie gratuliren
Und demonstriren
Im Manövriren
U. peroriren
Auf Vieren
Tief gebückt;
Scheinbar entzückt
Und wünschen, daß glückliche, fröhliche Zeiten
Der Himmel dem Herrn wie der Frau mög' bereiten,
Das ist so die Sitte, so will's der Welt Brauch,
So machten's schon die Väter, d'rum thun wir es auch;
Doch still nicht zu hastig, wir wünschen vor allen,
Nicht ganz in den Topf mit der Menge zu fallen,
Denn in der Person des Erzählers erglüht,
Ein gar zu subtiles, poet'sches Gemüth,
Er strebt wie er kann, mit dem Bessern zu gehn,
Im Ruhm der Erkenntniß nicht unten zu stehn,
Er mag keine Aster-Gelehrsamkeit heucheln,
Er will nur durch heitere Geselligkeit schmeicheln
Was Neu es erscheinet, er bringt es zu Tisch,
Ists heute ein Braten, so morgen ein Fisch,
Kurzum er wünscht Allen
Auf's Beste zu ge fallen.
Das ist sein heißes, sein eifriges Streben,
Deshalb will er wirken und deshalb nur leben.
Am heut gen Tage, wo ein neues Jahr beginnt,
Ein altes wieder in der Zeiten ew'ge Fluth verrinnt,
Sei's dem Erzähler auch erlaubt, daß er sich er plicirt,
Ja in Figura selbst sich höflichst präsentirt.
Hier seht Ihr ihn, freundliche Leserin nen
Um deren Gunst absonderlich zu min nen
Er sich erlaubt, — weil er doch nun ein Mann
Und Männern es gebührt, da es das Weib nicht kann.
In der Gestalt als Schriftenpoesie
Saht hübsche Da men ihr ihn nie;
So seht ihn jetzt, denn einmal nur
Betritt er sicht bar diese Flur,
Und wird, mögt ihr auch weinen,
Gewiß niemehr also erscheinen.
Doch einmal angelangt,
Ob auch der Gatte zankt,
Bräutigam zur Braut
Voll Miß traun schaut
Er stellt sich verwegen
Den Thränen den entgegen,
Küßt Schönen Aug u. Mund,
Ruft: heut ist ja Neujahr,
Seid stets u. bleibt gesund,
Glücklich wie Krösus war,
U. lest den Erzähler;
Es ist ehr lich Blut
Meint es gut
Wird das Be ste bringen
Prosa sprechen, Reime singen,
Und wenn er für je den Guste kann wählen,
So wird Eure Gunst ihm auch nicht fehlen

Abb. 19: Ferdinand August Oldenburg, *Typographisch poetischer Neujahrsgruß*, 1845

Nicht minder außergewöhnlich ist die karikierende Darstellung des französischen Königs Louis Philippe als birnenförmige Textfigur (s. Abb. 20).[128] Andere rein pikturale Karikaturen dieses Herrschers, die dessen Kopfform mit der Birne assoziieren, sind bekannter als der Figurensatz – eine davon ist hier wie im ursprünglichen Publikationskontext zum Vergleich mit abgedruckt. Wie eine konventionelle Karika-

128 Derartige "figurierte Prosa in neuzeitlichen Drucken" kann man in Analogie zum Figurengedicht als 'Figurensatz' bezeichnen. Vgl. Adler/Ernst 1987, Glossar, S. 320. – Die Karikatur von Louis Philippe in Form des Figurengedichts und das karikierende Porträt desselben stammen ursprünglich aus der Zeitschrift *Le Charivari* vom 27. Februar 1834; reproduziert in Higgins, Dick: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, New York 1987.

turzeichnung referiert der figurierte Text in seiner grafischen Gestaltung eindeutig auf ein Individuum; sein Potenzial, dieses darüber hinaus verbal zu charakterisieren, schöpft er jedoch nicht vollends aus.[129] In anspruchsvolleren Porträts und Karikaturen dieser Art besteht ein Zusammenhang zwischen Semantik und Form, der den Referenten indirekt charakterisiert, zum Beispiel in einem Porträt von Abraham Lincoln (1809-65), dessen Textgestalt aus Worten seiner Gettysburger Ansprache geformt ist, in einem Bildnis der englischen Königin Viktoria (1819-1901) bestehend aus Namen ihrer Gäste bei ihrem diamantenen Jubiläum (1898) sowie in einem Abbild von Martin Luther (1483-1546), gemacht aus dessen Gebeten.[130]

Abb. 20: Honoré Daumier/Charles Philipon, *Louis Philippe von Frankreich, Karikatur in Form von visueller Dichtung mitsamt eines karikierenden Porträts desselben*, 1834

Als 'Porträtgedichte' sind solche Experimente erst dann wirklich interessant, wenn ihre optische Gestaltung nicht nur 'Blickfänger' ist, sondern die Gestalt des Textes mit dessen Inhalt korrespondiert. Ein derartiges 'wahrhaft visuelles' Porträtgedicht wäre eine naheliegende Variante, eine Person besonders effektiv zu evozieren.

---

129 Der schwer zu entziffernde Text, der eine Gerichtsverhandlung wiedergibt, in der Louis Philippe eine bestimmte Rolle spielt, verfolgt offenbar ein politisches Ansinnen.

130 Die genannten Figurensätze sowie eine Auswahl weiterer figurierter Texte findet man bei Peignot 1978 sowie bei Cobbing und Mayer 1976; 1978. Vgl. Higgins 1987, S. 189.

Eine andere Variante ist die figurierte Mikrografie: Wesentlich detaillierter als es in einem Umrissgedicht in Form eines kompakten Textkorpus möglich wäre, sind die Konturen des Herzogs August in dem von Heinrich Julius Willershausen angefertigten Porträt aus Psalmenzitaten (Abb.21).[131]

Abb. 21: Heinrich Julius Willershausen, *Herzog August als gelehrter Autor. Porträt aus Psalmenzitaten. Schreibmeisterblatt*, o.J.

[131] Dieses undatierte Porträt, das der Anthologie von Bircher und Bürger als Frontispiz dient, ist nach einem Kupferstich von Albert Freise und Adriaen Matham (1646) mit Tinte auf Pergament gezeichnet und befindet sich heute im Besitz des Historischen Museums am Hohen Ufer, Hannover (WM XXX, Kasten I,6).

Auf einem undatierten Schreibmeisterblatt aus Pergament ist der Porträtierte im wahrsten Sinne des Wortes mit mikrografischen Versen gezeichnet. Als einen Formtypus, der vom Mittelalter bis in die Moderne in Gebrauch ist, stellen Schreibmeister das Mikrogramm gelegentlich in den Dienst von 'Porträtskizzen'.[132]

Das Brustbild zeigt den Fürsten als gelehrten Autor religiöser Schriften, was verbal durch die in der rechten oberen Ecke eingefügten lateinischen Verse von Justus Georg Schottelius und piktural durch die Sonne und den vom Himmel herabschwebenden Engel suggeriert wird.[133] Die Darstellung des Herzogs in eben dieser Rolle veranschaulicht die Tatsache, dass in diesem Porträt Form und Inhalt des Textes eine gelungene Symbiose miteinander eingehen: Die Psalmenzitate visualisieren nicht nur seine äußeren Konturen, sondern charakterisieren ihn insofern, als sie seinem Glauben und seiner Tätigkeit entsprechen. Andere Porträts aus Psalmenzitaten wirken hinsichtlich der Wahl ihres Textinhalts weniger plausibel, so zum Beispiel dasjenige des englischen Königs Charles I., "that famous Picture [...], which has the whole Book of Psalms written in the Lines of the Face and the Hair of the Head". Namentlich Addison mokiert sich derart über diese Art der Portraiture und gründet seine Kritik auf dem seinerzeit kursierenden Gerücht, dass ein Schreibmeister mit alttestamentarischem Text eine Perücke nach Art der Mode gezeichnet und den Platz für die Gesichtszüge desjenigen freigelassen habe, der das Bild kaufen wollte.[134]

Wenngleich derartige Porträts seit jeher selten und schon zu Addisons Lebzeiten im Rückgang begriffen waren, so findet sich auch für diese Variante des figurierten Fürstenlobs noch ein Beispiel aus dem 19. Jahrhundert: ein Porträt Franz Josefs I. von Hillel Braverman (s. Abb. 22). Soweit sich der Text, der Konturen und Kleidung des Kaisers von Österreich nachzeichnet, entziffern lässt, skizziert er das Reich und die Rolle des Herrschers, also die Identität des Porträtierten. Gerahmt ist das Brustbild von einem "Gebet für den Landesvater", bestehend aus der üblichen Mischung von Lob und Segenswünschen unter Berufung auf Gottes Gnade. Bemerkenswert ist der im Textbild-Kunstwerk sichtbar platzierte autoreferenzielle Vermerk "enthält 21865 Buchstaben".

---

132 Der Katalog, der selbst nur eine Auswahl des umfangreichen Materials wiedergibt, enthält jedoch nur dieses eine hier genannte Beispiel.

133 Adler und Ernst konstatieren, der Herzog werde bei der Aufzeichnung seiner 'Evangelischen Kirchen-Harmonie' festgehalten, vgl. S. 186.

134 Vgl. Adler/Ernst 1987, S. 213, wo Addison ausführlich zitiert wird.

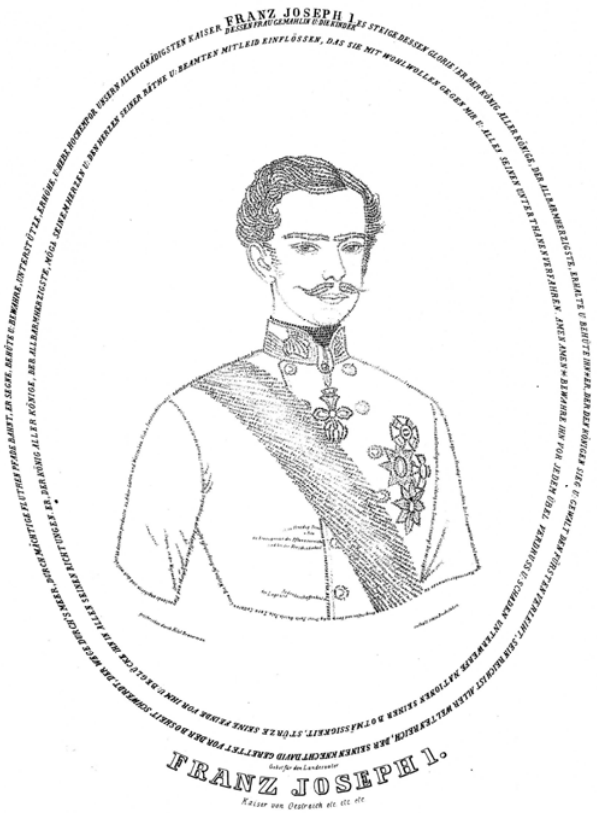


Abb. 22: Hillel Braverman, *Mikrographisches Porträt von Franz Josef I. (1830-1860)*, o.J.

Durch ihre effektvolle optische Ostentation eignen sich Figurengedichte noch besser als normale, linearsprachliche Lobgedichte zur öffentlichen Darreichung und damit zur Einbindung in höfische Zeremonien. Als sprachliche Prunkstücke stellen sie anspruchsvolle individuelle Geschenke für die Landesfürsten dar. Dies hat zur Folge, dass gerade im Rahmen höfischer Literaturproduktion vermehrt Visuelle Poesie entsteht.[135] Die Konkurrenzsituation provoziert immer anspruchsvollere Formexperimente, die aber stets an den Konventionen höfischer Kommunikation orientiert sind und zur Zweckliteratur gehören. Aufgrund ihrer raffinierten Konstruiertheit sind sie gegenüber dem linearsprachlichen Gedicht durch eine gesteigerte Autoreferenzialität gekennzeichnet, die in einem besonderen Spannungsverhältnis zur referenziellen Gestik des nach Ähnlichkeit strebenden Porträts steht.

135 Vgl. ebd., S. 185.

IX. Goethes Porträts und die Bildniskultur seiner Zeit

1. Vorzeichenwechsel: Zwischen höfischer Repräsentation und Autonomieästhetik

In Johann Wolfgang Goethes Drama *Torquato Tasso* spiegeln sich die inneren und äußeren Konflikte, die aus der Verpflichtung zur höfischen Repräsentation und dem gleichzeitigen Drang zur künstlerischen Autonomie zwangsläufig entstehen. Das Aufgabenprofil eines Hofdichters, das im vorigen Kapitel am Beispiel von Tasso gezeigt wurde, kennzeichnet teilweise auch Goethes Situation – weshalb dieser sich mit Tassos existenzieller und professioneller Problematik literarisch auseinander gesetzt hat. Im Unterschied zu Tasso verstand Goethe sich mit seiner Abhängigkeit zu arrangieren, zumal er zu einer Zeit tätig war, die das Ende der höfischen Panegyrik einleitete. Dennoch verfasste er im Lauf seines Lebens aus ganz ähnlichen Anlässen wie Tasso eine beachtliche Menge enkomiastischer Dichtungen und war mitunter für die poetische Gestaltung von Festen und Staatsakten am Weimarer Hof zuständig. Überliefert sind zum Beispiel allein 47 exklusiv für das Weimarer Fürstenhaus angefertigte Gedichte, deren Hauptadressaten der Herzog Carl August von Sachsen-Weimar und Eisenach und die Herzogin Louise, die Herzogin-Mutter Anna Amalia sowie weitere engere Angehörige sind.[1]

Unter Goethes panegyrischen Gedichten findet sich allerdings keines, das im selben Maß als Porträtgedicht gelten kann, wie die besprochenen Beispiele von Tasso oder Aretino. Zwar weisen seine Gedichte zu denjenigen der Genannten in thematischer Hinsicht Ähnlichkeiten auf, doch sieht Goethe davon ab, die Adressaten konzentriert zu charakterisieren oder gar äußerlich zu beschreiben. Deshalb leistet er in diesem Rahmen keine signifikanten Neuerungen in poetischer Portraiture. Die meisten seiner panegyrischen Gedichte lesen sich als anlassbezogene gereimte Grüße, die vielfach Züge von heiter gestimmter Natur- und Weltanschau-

---

1 Vgl. die Bestandaufnahme bei Stockhorst 2002, S. 307f. Überblicke über Goethes höfische Casualdichtung bieten auf unterschiedliche Weise Tümmler 1984 und Stockhorst 2002: Eine Auswahl von Goethes Gelegenheitsgedichten für Carl August und dessen Familie sowie Goethes 'Karlsbader Kaisergedichte' und andere 'Gedichte an und über Persönlichkeiten seines politischen Lebenskreises' bespricht Tümmler 1984 in knappen Einzelanalysen. Stockhorst zeigt anhand von Goethes Dichtungen für den Weimarer Hof mithilfe von Bourdieus Feldtheorie Wechselbeziehungen zwischen Texten und soziopolitischen Entwicklungen sowie biografischen Ereignissen. – Die oben genannte Anzahl benennt nur den überlieferten Teil, während viele Texte, die mit größter Wahrscheinlichkeit zu bestimmten Anlässen entstanden sind, verloren gegangen sein müssen. Die Gelegenheitsgedichte aus der frühen Weimarer Zeit hat Goethe nicht intentional aufbewahrt, um sie als Teil seines Gesamtwerks zu überliefern. Für seine Werkausgaben traf er selbst eine Auswahl und hatte die Möglichkeit zur Überarbeitung. Ursprünglich wurden die Gedichte "überwiegend nach dem Manuskript vorgetragen und nur selten in schriftlicher Form (z.B. als handschriftliches oder gedrucktes Unikat auf Schmuckblättern oder Seidenbändern als Beigabe zum Vortrag, als Brief, als Stammbucheintrag oder in Sammeldrucken mehrerer Weimarer Beiträger) zu einem bestimmten Anlass eingehändigt", so Stockhorst 2002, S. 25.

ungslyrik tragen. Da sie überdies, anders als die besprochene italienische Enkomiastik, auch keinen Bezug zum Gemäldeporträt herstellen, werden diese Zweckdichtungen in den folgenden Kapiteln nicht untersucht.[2] Ungleich interessanter für die vorliegende Studie sind private Gelegenheitsgedichte Goethes an und auf Personen, die etwa als Begleittext zu einem Schattenriss konzipiert sind und dabei physiognomische Deutungsmuster implementieren oder den zeitgenössischen Porträtkult kritisch reflektieren. Auch sind es die privaten Gelegenheitsgedichte, in denen im Zuge einer Verbürgerlichung und Erweiterung des Adressatenkreises ein großer Schritt in Richtung auf eine Individualisierung der an- bzw. besprochenen Personen vollzogen wird.[3]

Wichtige Entwicklungstendenzen in Goethes Fürstenlob seien jedoch knapp skizziert, da sie mit den Innovationen in der privaten Gelegenheitsdichtung in Zusammenhang stehen. Vergleicht man Goethes Fürstenlob mit dem seiner Zeitgenossen, so bemerkt man unter konventionellen Elementen bisweilen auch ungewöhnlich kritische Töne, welche die Glaubwürdigkeit hyperbolischen Lobs in Frage stellen und die seinerzeit stattfindende Aufweichung der Standeshierarchien implizit stützen. Stockhorst führt dies auf Goethes großbürgerliche und 'durchaus hofkritische' Erziehung zurück und erklärt, er habe "zunehmend der konventionell-repräsentativen Hofkultur die Züge individuell-musischer Hofgeselligkeit" verliehen.[4] An das Konzept eines 'Musenhofs' ist eine unbescheidene Selbstempfehlung des Autors mit künstlerischem Selbstanspruch gekoppelt. Gemäß ihrer Unterscheidung von drei aufeinanderfolgenden Phasen in Goethes höfischer Casualdichtung sieht Stockhorst in der 'voritalienischen Gelegenheitsdichtung' also eine Kombination aus "Panegyrik, Hof- und Herrschaftskritik sowie Selbstlob des Autors".[5]

Unter den 18 Gedichten für Carl August weichen vom konventionellen Schema insbesondere zwei Texte ab, nämlich das bekannte *Ilmenau* (1783) und das später in die *Venezianischen Epigramme* aufgenommene *Klein ist unter den Fürsten der Deutschen mein Fürst* (1789).[6] Letzteres kennzeichnet ein ungewöhnlicher Auftakt, der eigentlich das Gegenteil hyperbolischer Verherrlichung ist, indem es die vergleichsweise geringen Ausmaße der Macht Carl Augusts realistisch benennt: "Klein ist unter den Fürsten der Deutschen mein Fürst, ich gesteh es,/ Kurz und schmal ist sein Land, mäßig nur, was er vermag." (V. 1-2) In der *Ausgabe letzter Hand* folgen darauf zwei Distichen, die den Herzog als Politiker, speziell für dessen Einsatz für Deutschland

---

2 Nur ein einziges Widmungsgedicht wird mit einem Porträt in Zusammenhang gebracht: *Zum Bildnis der Prinzessin Marie, Weimar, Juni 1827* (FA, I,2, S. 817). Der kurze Text ist jedoch weder Porträt noch Begleittext zu Bildgaben, sondern nur als ein freundlicher Gruß zu lesen.

3 Ein aufgrund seiner Verbindung von höfischer Sphäre und privatem Geleit schwer einzuordnendes Gedicht ist *Auf Miedings Tod* (FA, I,1, S. 362-368), das Goethe anlässlich des Todes des Hoftischlers und Bühnenbildners Johann Martin Mieding im April 1782 verfasste: Im Rahmen einer szenisch-dialogischen Schilderung des unerwarteten Ereignisses enthält es ein relativ ausführliches Porträt Miedings und stellt somit einen erwähnenswerten Grenzfall des Porträtgedichts dar.

4 Stockhorst 2002, S. 53.

5 Ebd., S. 95, wo Goethes selbstbewusste Haltung mit der anderer Autoren seiner Zeit, darunter auch Schiller, kontrastiert wird.

6 FA, I,1, S. 263ff. und ebd., S. 477f. (hier folgt die FA der frühen, kurzen Fassung der Handschriften). Zu den beiden Gedichten vgl. auch Tümmler 1984, S. 18-26 u. 29-32.

loben – ein Kompliment, das ihn über gescheiterte politische Pläne hinwegtrösten soll.[7] Das Gedicht will auf besondere Art Dank zum Ausdruck bringen, tatsächlich aber erlaubt es dem Sprecher, mehr als die Hälfte des Gedichts nur über sich selbst als Dichter zu sprechen. Viel deutlicher als in den meisten Gedichten Tassos ist es hier Goethe selbst, der nicht als Repräsentant des Volkes, sondern nur in eigener Sache zum Fürsten spricht und sein Verhältnis zu diesem erörtert. In diesem Sinne subjektiviert er die Bedeutung des 'kleinen' Fürsten, wodurch diesem schließlich doch zur Größe verholfen wird: "Aber mir hat er gegeben, was Große selten gewähren,/ Stand, Vertrauen, Gewalt, Garten und Wohnung und Geld."[8] (V. 3-4) Gerade im Herrscherlob überrascht eine derart emphatische Subjektivierung der Perspektive, wie sie übrigens auch in anderen, privaten Porträts Goethes zu beobachten ist. Peter von Matt beobachtet diese Eigenart in ausgewählten prosaischen 'literarischen Bildnissen' aus *Dichtung und Wahrheit* und findet dafür die Formel "Vom 'An-Sich' der Person […] zum 'Für-mich' des Betrachters".[9] Mit anderen Worten: "die Frage nach dem Wesen der Person [wird] umgebogen in die Frage nach der Beziehung zwischen Betrachter und Betrachtetem"[10] – die, so suggerieren es die Texte, im Fall von Carl August und Goethe zunehmend freundschaftlich wird. Die Subjektivierung in panegyrischen Texten kann man als Symptom der Selbstbehauptung des Dichters verstehen. Der Verzicht auf eine Charakterisierung des Anderen zugunsten einer Beschreibung der Wirkung auf sich selbst fällt auch in anderen Gedichten Goethes auf, die sich dem Porträt zumindest annähern, so zum Beispiel in *An Christel* (1773/4)[11]: Von dessen fünf Strophen skizziert nur eine physische Reize der Genannten, während die anderen deren Wirkung auf den Liebenden feiern.

In den beiden Jahrzehnten nach Entstehung des oben zitierten Gedichts für Carl August engagiert sich Goethe weniger in höfischer Casualdichtung, verfasst jedoch aus privaten Anlässen – laut Tümmler aus "menschliche[r] Fürsorge"[12] – Texte, die Neuerungen in der poetischen Portraiture darstellen, wie zum Beispiel das Briefgedicht *An Tischbein* (1806), in dem der Maler und Freund in seiner Komplexität ausgelotet wird (vgl. Kap. IX.7). Dabei versucht der Porträtist, die antithetisch beschriebene kontinuierliche Wandlung des mehrfachbegabten Individuums mit der Vorstellung personaler Identität zu versöhnen. Die Betrachtung des Gedichts ermöglicht eine differenzierende Antwort auf von Matts Feststellung eines "Verfahren[s] der offengehaltenen Polarität" in Goethes Prosaporträts.[13] Widersprüche vereinen auch zwei Gedichte an bzw. über Lord Byron – *An Lord Byron* (1823) und *Stark von Faust* (1826) – , das Held und Künstler in einem neuen Typus verschmilzt.

---

7 Vgl. die der *Ausgabe letzter Hand* folgende Fassung in HA I, S. 178f. Trotz dieses Lobs hatte der Herzog den Druck des Gedichts bis 1800 in aller Freundschaft unterbunden, relativiert es doch seine Macht. Vgl. auch Stockhorst 2002, S. 125.

8 FA, I,1, S. 477.

9 Von Matt 2000, S. 80. Von Matt stellt fest, dass Goethe sich überhaupt nicht um ein objektives Urteil bemüht. Ein häufig verwendetes Schlüsselwort ist dabei die Beurteilung einer Person als "angenehm", als sei dies eine Eigenschaft *per se* und nicht subjektive Empfindung des Porträtisten.

10 Ebd., S. 81.

11 FA, I,2, S. 221f. In HA 1, S. 90f. ist das Gedicht unter dem Titel *Auf Christianen R.* abgedruckt.

12 Tümmler 1984, S. 134.

13 Vgl. von Matt 2000, S. 77.

Die Analyse dieser Texte leitet in der vorliegenden Studie zu Künstlerporträts über, die im Rahmen zweckfreier Dichtung entstanden. Die Tatsache, dass Goethe viele seiner Gelegenheitsgedichte unter Rubriken wie 'An Personen' sowie 'Inschriften, Denk- und Sendeblätter' in seine Werkausgaben aufnahm, unterstreicht den künstlerischen Anspruch, losgelöst vom jeweiligen ursprünglichen Entstehungsanlass.[14] Die ästhetischen Innovationen in seinen privaten Brief- und Widmungsgedichten sollen freilich nicht vergessen lassen, dass Goethe bis kurz vor seinem Tod weiterhin auch Gelegenheitsgedichte für den Weimarer Hof verfasste.[15]

Wichtig für das Verständnis der lyrischen Porträts, die man unter Goethes Gedichten an und auf Personen findet, ist Goethes Konzept von Gelegenheitsdichtung vor dem Hintergrund wachsender innerliterarischer Kritik an derselben. Die ausgewählten Porträts zeigen einmal mehr, dass er Gelegenheitsdichtung nicht ablehnte, nicht grundsätzlich zwischen dieser und 'selbständiger' Lyrik unterschied, ja sogar versuchte, diese Opposition von kunstloser Zweckdichtung und kunstvoller autonomer Dichtung aufzuheben.[16] Goethe definiert bekanntlich alle seine Gedichte als "Gelegenheitsgedichte",[17] wobei er die Begriffsbedeutung modifiziert und die Gattung rehabilitiert. Goethes Begriffsverständnis überschneidet sich insofern mit dem 'Erlebnisgedicht', als beide an individuelle Erfahrungen gebunden sind. Verwendet man den Begriff im gängigen Sinn für Gedichte, die anlässlich bestimmter Ereignisse verfasst werden, so sind poetische Porträts *per se* Gelegenheitsdichtung, ganz im Einklang mit Hans-Georg Gadamers Bestimmung des Porträts durch seine Okkasionalität.[18] Im Unterschied etwa zu Tassos Dichtungsverständnis wollte Goethe die Okkasionalität als Wesensmerkmal der Lyrik generell etablieren.

Gerade weil Goethe die Gelegenheitsdichtung modifizierte und eine neue wirklichkeitsbezogene lyrische Subgattung schuf, fungiert er als wichtige Schaltstelle auf der historischen Achse der vorliegenden Porträt-Studie. Seine Schwellenposition in der Entwicklung der Verbalportraiture verdankt er außerdem seinem Umgang mit physiognomischen Deutungsmustern, der von einem wachsenden Problembewusstsein und schließlich von der von Foucault beobachteten Ablösung der Episteme der Repräsentation durch diejenige des Subjekts zeugt. Bevor dies an einigen seiner 'Gedichte an und auf Personen' gezeigt wird, soll Goethes Beitrag zu Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* sowie sein Verhältnis zum bildkünstlerischen Porträt beleuchtet werden. Zunächst fällt das Augenmerk auf ein Gedicht zu einem Schattenriss. Diese Bildnisform spielt in der Entwicklungsgeschichte des bürgerlichen Porträts eine

---

14 Ungeachtet dessen sind die meisten Gedichte 'an Personen' keine referenziellen Beschreibungen der Angesprochenen, sondern meist ermutigende Ratschläge zur Lebensführung.

15 Die letzte Phase in Goethes Gelegenheitsdichtung – im Anschluss an die "Umbruchsphänomene der Jahre 1787-1811" – überschreibt Stockhorst mit "Restaurative Panegyrik und Gnadengeschenke des Dichterfürsten: Kreative Rückgriffe auf das Konventionelle in den Jahren 1812-1828". Vgl. S. 138ff.

16 Zu Goethes Revision der Gelegenheitsdichtung bzw. des Begriffs vgl. Segebrecht 1991 und Drux 1998, S. 350f.

17 So Goethe zu Eckermann am 17.9.1823, vgl. FA II,12, S. 50.

18 Vgl. Gadamer 1986, S. 149-151 und Kap. II.2 der vorliegenden Studie.

wichtige Rolle, denn die schwarzen Schattenrisse egalisieren die Porträtierten und verdunkeln Zeichen der Standeszugehörigkeit.[19]

2. *Das garstige Gesicht* – Goethe über seinen Schattenriss

Am 31. August 1774 übersandte Johann Wolfgang Goethe an Charlotte Kestner, Vorbild für die Lotte im *Werther*, eine Kopie seiner Silhouette mitsamt einem Gedicht.

An Lotten

Wenn einen sel'gen Biedermann,
Pastorn oder Ratsherrn lobesan
Die Wittib läßt in Kupfer stechen
Und drunter ein Verslein radebrechen,
Da heißt's: Seht hier von Kopf und Ohren
Den Herrn hochwürdig, wohlgeboren,
Seht seine Augen und seine Stirn.
Aber sein verständig Gehirn,
So manch Verdienst ums gemeine Wesen,
Könnt ihr ihm nicht von der Nase lesen.

So, liebe Lotte, heißt's auch hier:
Ich schicke da meinen Schatten dir.
Magst wohl die lange Nase sehn,
Der Stirne Drang, der Lippe Flehn,
's ist ohngefähr das garstge Gesicht –
Aber meine Liebe siehst du nicht.[20]

Abb. 23: Anonym: Getuschter Schattenriss, um 1774

---

19 Vgl. Ohage 1999, S. 130.

20 Zitiert nach der von Erich Trunz besorgten Jubiläumsausgabe von Goethes Gedichten (1999, S. 88), wo der Text unter dem Titel *An Lotten* abgedruckt ist, wohingegen er im von Karl Eibl herausgegebenen Band *Gedichte 1756-1799* der Frankfurter Ausgabe (FA I,1, S. 156-157) unter dem Titel *Das garstige Gesicht* erschien. Von diesem Text gibt es zwei Fassungen. Die hier abgedruckte folgt einer Handschrift Goethes, die er (vgl. Goethe 1999, S. 518f.) am 15.9.1873 zunächst ohne Bild und ohne Titel an Johann Christian Kestner nach Wetzlar sandte, damit dieser die Verse an seine Frau Charlotte weitergebe: "Im Couvert sind Verse, die wollt' ich zu einem Portrait von mir an Lotten legen, da es aber nicht gerathen ist so hat sie inzwischen das." (FA II,1, S. 320) Im August 1774 schickte Goethe das gleiche Gedicht direkt an Lotte, diesmal mitsamt der Silhouette (heute im Goethe Museum Düsseldorf). Der von unbekannter Hand angefertigte Schattenriss ist abgedruckt in: Goethe, WA IV,2 Nr. 245. Unter dem Titel *Das garstige Gesicht* nahm Goethe das Gedicht in einer veränderten zweiten Fassung in die Ausgabe B von 1815 auf (s. II, "Epigrammatisch"). Nebeneinander sind Gedicht und Silhouette in keiner zitierfähigen Goethe-Ausgabe, jedoch bei Laroche 1995 (S. 370) und Schaeffer/Göres 1999 (S. 56) abgedruckt.

Obwohl das Porträt als Kunstgattung in Deutschland im 18. Jahrhundert in der Ästhetik scharfer Kritik ausgesetzt ist, werden Unmengen von Bildnissen in Auftrag gegeben und zu verschiedensten Anlässen angefertigt. Besonders die Silhouette erfreut sich wachsender Beliebtheit, da sie den Bedürfnissen der damaligen Porträtkultur gerecht wird: Im Gegensatz zu den großformatigen Herrscher- und Adelsporträts in Öl auf Holz oder Leinwand erlauben Format und Material den alltäglichen Austausch der ohne großen Aufwand herstellbaren Schattenrisse unter Bekannten im Rahmen einer ausgeprägten Briefkultur und eines Freundschaftskults, wie er für die Empfindsamkeit typisch ist. Da die Silhouette einfach und schnell herzustellen ist, wird sie "das erste geradezu massenhaft verbreitete Portrait"[21], angefertigt von Silhouetteuren, die ihre Dienste zunächst auf Wanderschaft anbieten, bald aber in Fabriken produzieren. Liebende und Freunde schicken einander ihre Bildnisse und reagieren oft mit so überschwänglichem Entzücken darauf, dass man von Idolatrie sprechen kann. Goethes Silhouetten-Sammlung im Goethe-Nationalmuseum, die auch einige von ihm selbst angefertigte Stücke enthält, führt vor Augen, dass sich Goethe schon vor seiner Begegnung mit Lavater mit der Silhouettierkunst beschäftigte. Die Praxis findet auch in fiktionale Texte Eingang: Goethe lässt seinen Werther die Silhouette Lottes schneiden und fortan andächtig verehren, mit ihr kommunizieren, als Substitut für die Unerreichbare küssen und schließlich kurz vor seinem Selbstmord mit dem Abschiedsbrief wieder an diese zurück schicken. Vor dem skizzierten Hintergrund ist Goethes aus Bild und Text bestehende Porträtsendung an Charlotte Kestner zu betrachten.[22]

In der ersten Strophe des Gedichts *An Lotten* umreißt er die Porträtpraxis seiner Zeit anhand eines beliebigen anonymen Beispiels, das einen Kupferstich eines "Biedermanns" imaginiert, der üblicherweise mit ein paar Versen versehen wird, deren Qualität Goethe seiner Ausdrucksweise zufolge als minderwertig bemisst. Angesichts der in der vorliegenden Studie bisher besprochenen Porträtgemälde verdient die Selbstverständlichkeit einer solchen Medienkombination oder gar -fusion Beachtung, die sich erst mit der Konjunktur des Kupferstichs richtig durchsetzt. Goethe gibt sogleich ein Beispiel für einen solchen typischen, in Paarreimen verfassten Bildkommentar. Er imitiert den exklamatorischen Hinweis auf bestimmte vermeintlich aussagekräftige Gesichtspartien (Augen, Stirn, Nase), aber nicht, um – wie man es eigentlich erwarten würde – Charaktereigenschaften damit zu verknüpfen, sondern um in concettistischer Wende festzustellen, dass man die Intelligenz und die Verdienste des Porträtierten eben nicht von dessen Nase ablesen könne (freilich synekdochisch gesprochen). Ob die Verse 5-10 allesamt als Zitat eines exemplari-

---

21 Ohage 1999, S. 129f.

22 Dass Goethe auch eine Silhouette der von ihm verehrten, aber verheirateten Lotte Kestner besaß, belegt sein Brief an dieselbe vom März 1774, FA II,1, S. 354: "[D]eine Silhouette ist noch in meiner Stube angesteckt […] Dass ich ein Thor binn, daran zweifelst du nicht, und ich schäme mich mehr zu sagen. Denn wenn du nicht fühlst dass ich dich liebe, warum lieb ich dich? –!" Auch in Goethes Beziehung zu Charlotte von Stein waren Silhouetten involviert: Beide hatten jeweils den Schattenriss des anderen erhalten, bevor sie einander persönlich kennen lernten. Vgl. dazu Ohage 1999, S. 140ff., wo verschiedene Silhouetten Goethes abgedruckt sind, sowie Goethes Kommentar zur Silhouette von Charlotte von Stein in einem Brief an Lavater vom 31.7.1775, FA II,1, S. 461.

schen Bildkommentars und damit fremder Rede gemeint oder nicht vielleicht wenigstens die Verse 8-10 als Kommentar Goethes zu jener zu lesen sind, geht aus dem Gedicht nicht klar hervor, so dass offen bleibt, ob es Goethe selbst ist, der das Gesichterlesen hier kritisiert, oder ob er eine bereits gängige Kritik zitiert. In jedem Fall schließt er sich dieser Haltung an, indem er in der zweiten Strophe, in der es um sein eigenes Bildnis geht, nach demselben Muster argumentiert: Er konzediert, dass man in seinem Schattenriss zwar Aspekte seines Äußeren erkennen, nicht jedoch in sein Inneres sehen könne. Unsichtbar blieben seine Gefühle für die Adressatin. Damit widerspricht er Lavater, der konstatiert: "keine Kunst reicht an die Wahrheit eines sehr gut gemachten Schattenrisses".[23]

In der Chronologie der in der vorliegenden Studie behandelten Texte stellt dies das erste ekphrastische Gedicht dar, das Kritik übt an der Korrelation von 'Gestalt' und 'Gehalt' – und überdies ist es das einzige, das sich gleichzeitig dennoch dieses Deutungsschemas bedient! Goethes knappe Beschreibung des eigenen Aussehens, die er doch eigentlich für sinnlos erklärt, ist keineswegs um 'Objektivität' bemüht; allenfalls die "lange Nase" wird mit einem augenscheinlich 'objektiven' Adjektiv beschrieben, wobei man auch diesen Fall nicht ins Feld führen kann, da die Konnotation allzu eindeutig ist, wenn man bedenkt, für wen diese Selbstbeschreibung verfasst wurde. Bezeichnenderweise eliminiert Goethe diese Aussage, als er den Text später in die *Ausgabe letzter Hand* aufnimmt. Anders als im Fall der Nase, beschreibt er Stirn und Lippen nicht mithilfe der üblichen Maß- oder Formangaben, sondern er liest daraus "Drang" und "Flehn", die Zeichen seiner Jugendzeit, die nicht nur sein Temperament, sondern der Adressatin die geheimen Wünsche des Verliebten andeuten. Schließlich fasst er die drei Elemente zu einem "garstge[n] Gesicht"[24] zusammen, wobei diese negative Beurteilung nicht plausibel ist, sondern scherzhaft gemeint sein muss, da allenfalls die "lange Nase" negativ, letztlich aber alle drei Merkmale eigentlich positiv konnotiert sind.[25] So ist also auch die explizite Abwertung des eigenen Aussehens nur Augenwischerei mit dem Zweck einer kontrastiven Aufwertung seiner Liebe zu Charlotte. Hinzufügen kann man dem noch, dass auch die Silhouette keineswegs ein garstiges, sondern ein wohlgeformtes Profil zeigt. Darin zeichnet sich sehr dezent die von seinen Zeitgenossen mehrfach als solche bezeichnete Adlernase[26] Goethes ab, ansonsten aber scheint sich Goethe bei seiner

---

23 Lavater 1984, S. 153. Lavater zieht den Schattenriss anderen Porträtformen zur Anschauung fester Zeichen vor, da darin sich Mimik und Ausdruck kaum abzeichnen. Seine physiognomischen Arbeiten waren eng mit der Silhouettierkunst verbunden: Er propagierte technische Innovationen, während Anleitungen für Silhouetteure wiederum auf Lavaters Methoden verwiesen (vgl. Ohage 1999, S. 129).

24 Goethe verwendet 'garstig' hier wie meist als Synonym für hässlich, vgl. *Goethe Wörterbuch* 1988, Bd. 3, S. 1098.

25 Man beachte die traditionelle Dreizahl von Eigenschaften. In Beschreibungen Goethes durch Andere werden am häufigsten die drei Elemente (mächtige) Stirn – (feurige) Augen – (kräftige) Nase hervorgehoben. Vgl. Schaeffer/Göres 1999, S. 11-48.

26 Mehrere Zeitgenossen Goethes beschreiben seine Nase als groß, einige als Adlernase, vgl. ebd. zum Beispiel die Briefe von David Veit (März 1795) und von Baron von Merian (September 1810). Die Physiognomie des Dichters wird häufiger mit dem Adler assoziiert, auch aufgrund seines 'Adlerblicks'.

Selbstbeschreibung nicht unbedingt am Bildnis orientiert zu haben, denn als ein um Objektivität bemühter Betrachter würde man kaum von 'drängender' Stirn und 'flehenden' Lippen sprechen.

Interessant sind die bereits angesprochenen Veränderungen, die Goethe an diesem Gedicht im Jahr 1815 vornahm, als er es mit dem Titel *Das garstige Gesicht* in seine *Werke* aufnimmt. So revidiert er nun seine Selbstbeschreibung (V. 13-14) wie folgt: "Magst wohl die ernste Stirne sehen,/ Der Augen Gluth, der Locken Wehen/".[27] Vierzig Jahre später verweist er also nicht mehr auf die Länge der Nase, fokussiert statt dieser nun die Augen und das Haar und macht aus der drängenden eine ernste Stirn. Er re-modelliert das eigene Profil. Die zuletzt genannte Modifikation würde am ehesten die These stützen, dass er die Selbstbeschreibung seinem reiferen Alter anpasst. Bemerkenswerter ist allerdings sein noch deutlicheres Abrücken von der Bildvorlage: Nase, Stirn und Lippen aus der ersten Fassung konnte man wenigstens alle im Profil sehen, wohingegen die Aussage über die 'glühenden Augen' darin überhaupt nicht verifizierbar ist und die 'wehenden Locken' dem zusammengebundenen Haar sogar widersprechen.[28] Da er hier auch das Wort am Versende austauscht, ist der Wechsel durch den Reimzwang eingeschränkt: Aus "der Lippen Flehen" wird "der Locken Wehen". Doch wie ist dieser Eingriff motiviert? Wollte er sich nun nicht mehr als den um Charlotte Kestners Kuss Flehenden präsentieren?

Die spätere Fassung zeigt, wie wenig seine Ekphrasis eigentlich mit dem Bildnis zu tun hat, das sich solch konträrer Interpretationen nicht erwehren kann. Nun passt die zusammenfassende Bezeichnung als "garstiges Gesicht" noch viel weniger als zuvor: Sie entspricht weder dem Bild noch der Textsemantik. Abgesehen davon bleibt festzuhalten, dass Goethes Revision, die das Augenmerk des Lesers gezielt auf andere Aspekte seiner Physis lenkt, vermuten lässt, dass er die äußere Erscheinung doch nicht für so bedeutungslos hält, wie es seine plakative Absage an das dilettantische Gesichterlesen aus figurativen Porträts suggeriert. Es sei denn, seine Veränderungen wären allein durch Eitelkeit motiviert.

---

27 Vgl. Goethe 1999, S. 518f. sowie FA II,1, S. 320.

28 Erwähnenswert ist außerdem, dass Goethe in der zweiten Fassung den "Schatten" (V. 12) gegen das "Bildnis" austauscht, was sich womöglich durch Veränderungen im Sprachgebrauch erklären lässt. "Schatten" bezeichnet zwar präziser die Bildnisart, der Begriff ist aber an sich doppeldeutig. Die restlichen, im vorliegenden Kontext vernachlässigbaren Änderungen betreffen: V.1: "würdigen" statt "selgen"; V. 5: "mit Kopf" statt "von Kopf" und V. 6: "ehrwürdig" statt "hochwürdig".

3. Goethe als Gesichterleser: Seine Zugaben in Lavaters *Physiognomische Fragmente*

Aus dem Gedicht *An Lotten/Das garstige Gesicht* geht hervor, dass Goethes Verhältnis zur Physiognomik nicht leicht zu durchschauen, sondern kompliziert gewesen ist und sich zudem im Laufe der Zeit gewandelt hat. Dies ist für die vorliegende Studie von Interesse, weil es seine Haltung gegenüber dem Porträt ebenso wie seine eigene Verbalportraiture bestimmt. Insbesondere die Mitarbeit an den *Physiognomischen Fragmenten* zwingt Goethe zur intensiven Beschäftigung mit Porträts.

Als Goethe seinen poetischen, kritisch-mokanten Kommentar zum Gesichterlesen im September 1773 erstmals an Kestner schickte, war er mit dem Deutungsansatz Lavaters bereits bekannt, stand aber erst seit einem Monat mit dem Physiognomiker in persönlichem Briefkontakt, der rasch zunahm und zur Zusammenarbeit an den *Physiognomischen Fragmenten* (1774-1776) führte.[29] Schon bald schickte er dem Schweizer sein eigenes Porträt und selbst "nach dem Leben" gezeichnete Bildnisse zur Begutachtung,[30] bevor er im November 1774 Lavaters Bitte folgte und seine Mitarbeit an den *Fragmenten* zusagte – wenngleich nicht ohne Skepsis: "[…] ich soll schreiben wenn ich nicht fühle, soll Milch geben ohne gebohren zu haben. Hier aber ein Vorschlag. Schick mir dein Geschreibe, ich will dadrüber phantasiren, es wird mich auf deinen Standpunckt heben […]".[31] Goethes Wortwahl verrät treffend, was er tun wird: Er wird phantasieren. Und es wird sich zeigen, dass dies seinem Verständnis von Physiognomik durchaus nicht widerspricht. Unwillig, Lavaters Schreibweise nachzuahmen, schlägt er schon bald vor, dem eigenen Stil treu zu bleiben und beider Beiträge nebeneinander bestehen zu lassen: "Denn ich muss meinen Ton halten, unsre beyde zu vermischen geht nicht aber so nach einander mags seine Würckung thun."[32]

Um nicht, wie andere Untersuchungen, Goethes eigener Definition der 'Physiognomik', die seinen Bildnis-Interpretationen in den *Physiognomischen Fragmenten* vorausgeht, uneingeschränkt Glauben zu schenken, ohne seine Zugaben genauer zu betrachten, wird sein Vorsatz hinten angestellt und zuerst seine Deutung fokussiert. Im Verlauf des Jahres 1775 verfassten Lavater und Goethe gemeinsam Interpretationen zu rund sechzig Köpfen, die ihnen als Zeichnungen, Silhouetten und Kupferstiche vorlagen. Lavater erklärt einleitend, was sie darin sähen: "eine neue Bestätigung unserer schon oft geäußerten Behauptung – 'Es ist Harmonie zwischen körperlicher und moralischer Schönheit'"[33] ebenso wie "die Wahrheit: daß moralische

---

29 Der erste Brief Goethes an Lavater, der noch überliefert ist, stammt vom November 1773 (FA II,1, S. 330). Nur zwei Monate bevor er Lavater seine Mitarbeit an den *Fragmenten* zusagte, versendete er das kritische Gedicht an Lotte Kestner.

30 Vgl. Goethes Brief an Lavater vom 26.4.1774, FA, II,1, S. 359, sowie denjenigen vom 20.5.1774, ebd., S. 366.

31 Brief an Lavater im November 1773, FA II,1, S. 406.

32 Brief an Lavater im Dezember 1774, FA II,1, S. 412. Diesem Brief ist auch das *Lied des Phisiognomischen Zeichners* beigegeben (ebd.).

33 *Von der Harmonie der moralischen und der körperlichen Schönheit. Zugabe über einige Umrisse aus Wests Pylades und Orest*, FA I,18, S. 145.

Zerrüttung, Zerrüttung der Physiognomie ist."[34] Da Goethe dem nicht widerspricht, ist davon auszugehen, dass er diese Grundüberzeugung teilte. Im Folgenden werden vorrangig Goethes selbständige Äußerungen fokussiert, um seinen Anteil herauszustellen.[35]

Dem zitierten Leitsatz folgend, beobachtet Goethe am Verräter Christi anhand eines Kupferstichs mit dem Titel *Judas und Compagnie* (s. Abb. 24): "Nicht widrig sind an ihm Mund und Auge, aber dieses Verhältnis von Stirn und Nase, das tückische Beugen, das durch die überstrebenden Falten noch vermehrt wird, bezeichnen ihn hinlänglich. […] Der Ausdruck der niedrigsten Habsucht ist seinem Gesicht eingeprägt."[36] Daraus spricht die Überzeugung von der Analogiebeziehung zwischen Äußerem und Innerem. Um den Erzverräter negativ zu charakterisieren, bedarf es allerdings keines Porträts.[37]

Auf diese ersten Versuche folgen *Physiognomische Übungen zur Prüfung physiognomischen Genies*, wobei Goethe aus anonymen Köpfen "nach Raphael" auf den Charakter der Dargestellten schließt – so zum ersten *Kopf nach Raphael*: "Mir scheint es am meisten einen gefühlvollen Denker zu bezeichnen, dessen Herz lange schon einer Wahrheit ahndend entgegen schlug, und worüber sich in seiner Stirne Glauben und Zweifel wechselsweise bewegten – und auf einmal steht vor ihm die sinnliche Gewißheit dessen, was er ahndete, hoffte."[38]

Abb. 24: Anonym, *Judas und Compagnie* (Ausschnitt) o.J.

---

34 *Zugabe Judas und Compagnie nach Rembrandt* (entstanden Januar 1775), FA I,18, S. 146.

35 Es war Eduard von der Hellen, der *Goethes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten* (1888) erarbeitet hat, was sich als schwierig erwies, weil Goethes Beiträge in der Originalausgabe meist nicht als solche gekennzeichnet waren und die Anteile beider Verfasser stellenweise fast unauflösbar ineinander greifen. Von der Hellen identifizierte Goethes Beiträge mitunter anhand des Schreibstils. Seine Zuweisung wurde von der Frankfurter Ausgabe, auf die sich meine Studie weitgehend stützt, übernommen. Von der Hellen geht übrigens davon aus, dass sämtliche Titel einzelner Interpretationen von Lavater eingefügt wurden.

36 *Zugabe Judas und Compagnie nach Rembrandt* (entstanden Januar 1775), FA I,18, S. 146.

37 Um Goethes Interpretationen zu veranschaulichen, werden hier einige seiner Bildvorlagen reproduziert. Sie sind allesamt der Frankfurter Ausgabe entnommen, deren Quelle der Erstdruck der *Physiognomischen Fragmente* ist.

38 *Ein Kopf nach Raphael*, FA I,18, S. 149.

Abb. 25: Johann Heinrich Lips, *Ein Kopf nach Raphael* o.J.

Abb. 26: Johann Wolfgang Goethe, *Klopstock* o.J.

Anders ist zwar die Ausgangssituation bei Deutungen von Porträts, deren Dargestellte Goethe persönlich kennt, doch ist auch hier die Korrelation der Eigenschaften mit den Gesichtszügen wenig überzeugend. Goethe bemerkt über eine möglicherweise von ihm selbst angefertigte Silhouette Klopstocks: "Diese sanftabgehende Stirn bezeichnet reinen Menschenverstand; ihre Höhe über dem Auge Eigenheit und Feinheit; es ist die Nase eines Bemerkers; in dem Munde liegt Lieblichkeit, Präzision, und in der Verbindung mit dem Kinne, Gewißheit."[39] Derartige Deutungen verfasste er außerdem zu Bildnissen von Homer und Rameau, während Lavater im Gegenzug ihn, den in den *Fragmenten* am häufigsten abgebildeten Menschen, als physiognomisches Modell des genialen Dichters präsentiert. Lavaters Kommentare zu Porträts von Goethe führen nicht selten von der Deutung weg zur Forderung eines treffenderen Abbilds, das Goethes Genie besser visualisiere.[40]

Einen besseren Einblick in die Zusammenarbeit von Goethe und Lavater sowie in deren jeweilige Haltung gewinnt man anhand derjenigen Deutungen Goethes, in die Lavater mehrfach ergänzend eingreift, so zum Beispiel in Hinblick auf die *Sechzehn Profilköpfe*. Anhand dieser Abbildung empfiehlt Lavater dem Leser, sein "physiognomisches Gefühl" zu üben, wie er es im Folgenden mit Goethe vorführt.[41]

---

39 *Vier Silhouetten von trefflichen Männern. Klopstock*, FA I,18, S. 150. In der FA (S. 1121) heißt es, Goethe habe Klopstock Anfang Oktober 1774 kennengelernt, bei dieser Gelegenheit dessen Silhouette gezeichnet und diese später seinem ersten Beitrag zu den *Fragmenten* beigegeben. Ohage 1999 widerspricht allerdings dieser Zuschreibung (S. 139). Noch immer nicht genau festgestellt ist, wie viele selbstangefertigte Schattenrisse Goethe zu den *Fragmenten* beigesteuert hat. Barta Fliedl 1994 schätzt die Zahl auf mindestens 50 (S. 201).

40 Vgl. die Bilder und die sich bisweilen ekphrastischen Porträtgedichten annähernden Kommentare, abgedruckt in Barta Fliedl 1994, S. 204ff. und Ohage 1999, S. 140ff.

41 Die unmarkiert wiedergegebene Rede ist diejenige Goethes. Die Anteile, die in der Frankfurter Ausgabe Lavater zugeschrieben werden, sind in der vorliegenden Studie in eckigen Klammern wiedergegeben. – Die *Sechzehn Profilköpfe* werden übrigens als Karikaturen ausgewiesen. Dort heißt es: "sucht die Originale nirgends in der Welt […] Unsere Absicht ist, dem Leser und Forscher so mannigfaltige Köpfe, wie möglich, vorzulegen, und sein physiognomisches Gefühl zu üben." FA I,18, S. 153.

Abb. 27: Anonym, *Sechzehn Profilköpfe in Ovalen* o.J.

Ein sehr kränkelnder, schwindsüchtiger, cholerisch-melancholischer, einfältiger Schuster. ⟨Im Vorbeigehen zu sagen: Fast keine Art Leute sind so schlecht gebildet, als die Schuster; und fast keine Art Leute, im Durchschnitte genommen, so mißgestaltet, wie diese – Auch ist nicht weniger anmerkungswert, daß unter 80 Schusterkindern in Zürich nicht mehr als 6 oder 7 *Knaben* sind. – Möchte eine weise und menschenfreundliche Akademie – dies in gemeinnützige Beherzigung nehmen!⟩ Hier sieht man aufs deutlichste, die durch mehr als eine Generation zusammengezogene Würkungskraft, völlig ermangelnd an Leben und Quellgeist. Zuckende Schwäche und hypochondrischer Starrsinn.[42]

Da sich die vorliegende Studie nicht primär für Lavater interessiert, wird auf einen Kommentar zu seinen 'Ergänzungen' verzichtet. Es überrascht jedoch, zu welchen Behauptungen sich Goethe hinreißen lässt. An anderer Stelle wird die Aufgabenverteilung zwischen den beiden Autoren noch deutlicher, da Lavater Goethes Gedanken als markierte Zitate in seine Deutung einbaut:

Abb. 28: Anonym, *Drei weibliche Silhouetten, Wr.* o.J.

Die Silhouette ist zu ernsthaft, und nicht fein genug – zeigt aber doch viel von dem Charakter der Person.⟩ "Kränkelnd, hypochondrisch, – um die Lippen herum – tiefsinnig! scharfsinnig" ⟨zeigt's der Übergang von der Stirn zur Nase, der tiefes Aug' vermuten läßt: zeigt's zum Teil die Nase, vornehmlich der Übergang von der Nase zum Munde bis zur Mitte des Kinns⟩ "witzig, spottend" ⟨wird nicht bestimmt von der Silhouette ausgesprochen, aber nicht widersprochen⟩ [...] "ein starkes Gedächtnis!" ⟨vermutlich von der hohen Stirn!⟩ "langsam zürnend und lange" ⟨vornehmlich in der Ungebogenheit der Stirne⟩ […][43]

42 *Sechzehn Profilköpfe* (entstanden um die Jahreswende 1774/1775), 1, FA I,18, S. 153f.

43 FA I,18, S. 155. Dieser Text ist überschrieben mit *Drei Weibliche Silhouetten Wr.* Wiedergegeben ist der Abschnitt zur zweiten Silhouette. In der FA wird vermutet, das Kürzel "Wr." könne für Wetzlar stehen und die abgebildeten Personen möglicherweise aus diesem Umkreis stammen (vgl. ebd., S. 1121).

Seinen Anteil am zitierten Text verfasste Goethe rund ein Jahr nachdem er sein kritisches Gedicht zu seiner Silhouette an Charlotte Kestner geschickt hatte. Hier deutet er selbst eine Frauensilhouette, erklärt aber nur teilweise, aus welcher Gesichtspartie er bestimmte Eigenschaften liest, woraufhin Lavater diese genauer lokalisiert bzw. die Deutung expliziert. Bei den in den *Physiognomischen Fragmenten* kurz darauf folgenden Interpretationen zu *Sechs Umrisse mit verschiedenen punktierten Linien* imitiert Goethe dann Lavaters Deutungsweise.[44] Mehr und mehr bindet er sein Urteil nicht mehr nur an den Gesamteindruck des Porträts, sondern erklärt es aus anatomischen unveränderlichen Details.

In den Abschnitten mit dem Titel *Vier Umrisse von männlichen Toren* und *Vier Torenköpfe, drei männliche, ein weiblicher* gestaltete sich das Zusammenspiel von Lavater und Goethe noch einmal anders. Im ersten Abschnitt differenziert Lavater zwischen zwei Arten von Toren, äußerlich zu unterscheiden anhand ihrer Faltenbildung ("Vielfaltigkeit"/ "Verzogenheit" vs. "faltenloser Flachheit"/ "ruhige Trieblosigkeit"). Goethes Beitrag besteht diesmal darin, diese Menschen mit einem Naturbild zu korrelieren: Die zuerst genannten seien "einem aufgerührten Moraste" ähnlich, die zuletzt genannten "einem stillstehenden, seichten, mit Schleim überzogenen Teiche".[45] Im zweiten Abschnitt nennt Lavater anhand der *Vier Torenköpfe* eine Reihe physischer Merkmale der Dummheit, woraufhin Goethe, sein "äußerst scharfsichtiger Freund"[46], dies mit einem Vergleich illustriert, um schließlich die Torheit in diesem Gesicht exakt zu lokalisieren: "Die Gestalt dieses wahnwitzigen Menschen ist wie ein Baumblatt, das der Mehltau auch nur auf einem einzigen Punkte traf; von dem Orte aus verzieht sich die Form; nach dem Orte hin verziehen sich die Linien, und so zucken hier nach dem verschobnen Gehirne all' die übrigen Züge. […] Um die Schläfe ist der Sitz seiner Torheit […]."[47] Betrachtet man die Kupferstiche, so ist nicht nachvollziehbar, auf welchen er sich bezieht.

Abb. 29: Anonym, *Vier Umrisse von männlichen Toren* o.J.

44 Vgl. *Sechs Umrisse mit verschiedenen punktierten Linien,* FA I,18, S. 157.

45 Vgl. *Vier Umrisse von männlichen Toren,* FA I,18, S. 162.

46 Ebd.

47 *Vier Torenköpfe, drei männliche, ein weiblicher*, FA I,18, S. 163.

Weniger Freiheit hat Goethe bei der Interpretation der Bildnisse *Helden der Vorzeit*, deren Eigenschaften in historiografischen Schriften überliefert sind und aus deren Gesichtern er gemäß der Überschrift nur Positives liest, so über Scipio: "Hohe, gewaltige, immer gegenwärtige Heldenkraft, Widerstand, Adel und Güte. Der Knochenbau des Kopfs und die Bildung des Ganzen höchst gewaltig und fest."[48] Entdeckt er im Bildnis einen Zug, der ihm nicht gefällt, so findet er sogleich eine Erklärung dafür: "Daß aber die Muskeln etwas schlaffes und schwammichtes haben, ist wahrscheinlich Fehler der Zeichnung: dadurch schwebt eine Schattierung von moralischer Schwäche, Beschränktheit und Langsamkeit über der Gestalt."[49] Besagte Partien des Porträts seien also dem Künstler misslungen. Solange die Gesichtszüge aber mit den Qualitäten der Person problemlos in Einklang zu bringen sind, wird ihre Ähnlichkeit zu den antiken Helden und Herrschern nicht angezweifelt, obgleich die Bildnisse nicht aus der Antike stammen, sondern "Kopien von Kopien nach Rubens und Joachim von Sandrart"[50] sind. Wie wenig sich die Charakterisierungen der Helden auf die Bildnisse beziehen – obwohl sie doch angeblich darauf gründen –, verrät auch Lavaters einleitender Kommentar zu *Titus*: "Wieder ein ganzer trefflicher Mann, was auch durch die ableitenden Nachbildungen verloren worden sein mag".[51] Goethes persönlicher Held unter den Antiken ist Brutus, dessen Charakter er in einer Komplexität schildert, die unmöglich aus dem Bildnis hervorgehen kann. Wie Lavater leitete auch Goethe einige seiner Interpretationen mehr aus der Biografie als aus der Physis des Porträtierten ab.

Abb. 30: Johann Heinrich Lips (nach Peter Paul Rubens), *Scipio* o.J.

Ab dem dritten Band wollte Goethe nicht mehr als Mitautor erscheinen und für den vierten lieferte er keine neuen Beiträge mehr, denn das Werk war ihm zu unsystematisch, einerseits zu wenig wissenschaftlich, andererseits auch zu wenig künstlerisch.[52]

48 *Scipio*, FA I,18, S. 163.
49 Ebd.
50 Vgl. FA I,18, S. 168.
51 *Titus*, FA I,18, S. 164.
52 Vgl. *Dichtung und Wahrheit*, 19. Buch, FA I, 14, S. 821f.

4. *Individuum est ineffabile* – Goethes Abwendung von der Physiognomik

In der Forschung wird darüber spekuliert, warum auch Goethe anfällig war für physiognomische Denkmuster, welche Aspekte er bald schon daran kritisierte und in der eigenen Praxis modifizierte.[53] Zu berücksichtigen sind sowohl seine eigenen diesbezüglichen theoretischen Reflexionen als auch die Personenbeschreibungen in seinen poetischen und sonstigen Schriften – sie stehen nicht durchweg im Einklang miteinander.

Bislang wurden Goethes einleitende Ausführungen zu seinem Verständnis der 'Physiognomik' ausgespart. Goethe verwendet den Begriff im weitesten Sinne: "Diese Wissenschaft schließt vom Äußeren aufs Innere", erklärt er am Anfang seiner ersten Zugabe.[54] An diese Definition knüpft er bereits seine erste 'Erweiterung' (wie er es selbst nennt) gegenüber Lavater, indem er das Äußere nicht auf die "nackte Gestalt" beschränkt, sondern "Stand, Gewohnheiten, Besitztümer, Kleider", das heißt: das soziokulturelle Profil, miteinbezieht. In den *Physiognomischen Fragmenten* realisiert er diesen theoretischen Vorsatz jedoch nicht – oder soll man davon ausgehen, dass Lavater Goethes Beiträge zensiert hat?[55] Das Verhältnis der genannten Komponenten zum Charakter des Menschen erklärt Goethe wie folgt: "Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren lässt, modifiziert er wieder rings um sich her. […] Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und staffiert sie aus nach seinem Bilde."[56] Indem er die wechselseitige Beeinflussung von Individuum und Umwelt erläutert, verweist er auf die kontinuierliche 'Umbildung' des Menschen – darin besteht seine zweite Korrektur, in der sich der Übergang vom statischen zum dynamischen Identitätskonzept abzeichnet. Während Lavater feste, unveränderliche Körperzeichen als Indizien für ein ebenso statuarisches Wesen ansieht, betont Goethe, dass Körperzeichen individualgeschichtlichem Wandel unterliegen.[57] Seiner Zugabe zu den einleitenden

---

53 Die Neigung zu 'physiognomischen Denkmustern' wurde Goethe von mehreren Seiten attestiert, vgl. Peukert 1979 und von Matt 2000. Mattenklott 1984, Saltzwedel 1993, Wellbery 1996 und Galle 1999 betonen, dass Goethe das Verhältnis von Innen und Außen nachdrücklich reflektiert, sich mit Lavaters Methode auseinandersetzt und sie modifiziert – allerdings ohne Goethes Beiträge zu den *Physiognomischen Fragmente[n]* wirklich eingehend zu untersuchen.

54 *Von der Physiognomik überhaupt*, *Anteile an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, FA I,18, S. 142.

55 Darüber ist nichts bekannt, doch angesichts der Tatsache, dass Lavater Goethes Beiträge fragmentiert und in Auszügen in seine Deutungen integriert hat, ist es nicht ausgeschlossen, dass er Passagen, die sich mit seinen Deutungen nicht vertrugen, nicht publiziert hat.

56 *Von der Physiognomik überhaupt*, *Anteile an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, FA I,18, S. 142.

57 Vgl. dazu Galles Interpretation des Doppelporträts der Freunde Wilhelm und Werner in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, das physiognomischen Deutungsweisen nahe steht, diese aber erweitert, wenn nicht gar modifiziert. Als Hauptdifferenz zu Lavaters Methode notiert Galle, dass es nicht prognostisch, sondern retrospektiv konzipiert sei. Den beiden Figuren haben sich die unterschiedlichen Lebensweisen in ihre Körper eingeschrieben, man kann sie ihnen vom Gesicht ablesen. Das

Kapiteln der *Physiognomischen Fragmente* und seinem Gedicht an Charlotte Kestner ist ein Einwand gegen die Ausschließlichkeit von Lavaters Ansatz gemeinsam. Goethe lehnt es nicht ab, vom Äußeren aufs Innere zu schließen, wohl aber, diesem Schluss mehr Recht und Gültigkeit einzuräumen als dem Handeln und Reden der betreffenden Person. Umsetzen wird er diese Überzeugung allerdings erst in seinen poetischen Figurenporträts und in den Personenbeschreibungen in *Dichtung und Wahrheit*.

Goethes Verständnis des Individuums widerspricht eigentlich physiognomischem Denken. Umso mehr überrascht es, dass er diese Methode – nicht nur in den Zugaben für Lavaters *Physiognomische Fragmente*, sondern auch in seinen poetischen Werken – selbst praktiziert. Was Goethe an Lavaters Projekt gereizt haben könnte, war womöglich dessen Vorstellung "von der allgemeinen Homogeneität aller und jeder Bildungen der Natur, so daß es möglich ist, aus jeder richtig gegebenen Lektion den ganzen Umriß, aus dem Umriß den ganzen Charakter" zu ersehen.[58] Physiognomische Denkmuster bieten Anknüpfungspunkte für Goethes eigenes "rekonstruierendes Sehprojekt […] das in jedem Phänomen den Zusammenhang mit der natürlichen Bildung erkennen lasse."[59] Gleichwohl muss Goethe bewusst geworden sein, dass die Überzeugung von universellen Analogien mit derjenigen von echter Individualität nur bedingt vereinbar ist, denn er schreibt an Lavater: "Hab ich dir das Wort *Individuum est ineffabile*, woraus ich eine Welt ableite, schon geschrieben?"[60] Auch Goethes Haltung scheint beinahe 'unergründlich'.

In seiner zweiten Zugabe umreißt Goethe das Bild der 'meisten Menschen' von der Physiognomik als "einer geheimnisvollen Wissenschaft" und vom Physiognomisten als einem "Zauberer oder Tausendkünstler", auf dessen Urteil man natürlich neugierig sei: "obgleich mancher an der Untrüglichkeit seiner Kenntnisse zweifeln mag, so ist doch nicht leicht einer, der nicht was dran wendete, um sich von so einem moralischen Zigeuner die gute Wahrheit sagen zu lassen."[61] Damit bringt er die eigene Einschätzung zum Ausdruck – wohl wissend, dass die Physiognomik Lavaters dem neuen rigiden Wissenschaftsbegriff des 18. Jahrhunderts nicht gerecht wird –, gesteht aber auch seine Faszination ein. Diese beruht jedoch gerade auf seiner Gewissheit, es dabei nicht wirklich mit einer 'Wissenschaft' zu tun zu haben, sondern vielmehr mit einer intuitiven Praxis, die den guten Physiognom in die Nähe des Genies rückt.[62] In diesem Sinne nennt er auch Lavater mehrfach ein Genie.

---

bis dato Ungewöhnliche daran ist, dass dies nicht der Erzähler tut, sondern die beiden Figuren einander porträtieren und sich durch ihre Wahrnehmung und Beurteilung des Anderen dem Leser auch selbst enthüllen. Vgl. Galle 1999, S. 176f.

58 So heißt es im Kommentar zu seinen "Zugaben" in der FA I,18, S. 1119.

59 Mattenklott führt Beispiele für Goethes physiognomisches Beurteilen im Rahmen seiner berufspraktischen Tätigkeiten an, wie eine Rekrutenaushebung im Auftrag des Herzogs Carl August, dem er 1779 schreibt, diese Beurteilung gehe ihm gegen den Strich. Vgl. Mattenklott 1984, S. 129.

60 Goethe in einem Brief an Lavater am 20.9.1780, FA II,2, S. 300. Die Herkunft des Zitats, einer säkularisierten Form des alten und bekannten *Deus est ineffabilis,* liegt laut Borsche im Dunkeln. Vgl. Borsche 1976, S. 312.

61 *Einige Gründe der Verachtung und Verspottung der Physiognomik*, FA I,18, S. 144.

62 Allerdings zählt er die Physiognomik im Rahmen seiner Überlegungen zur Morphologie, die er viele Jahre nach Ende der Zusammenarbeit mit Lavater formuliert, zu den wissenschaftlichen

Für Goethe liegt der Reiz des Gesichterlesens im Phantasieren, für das er sich schöpferische Freiheit herausnimmt. Der streng physiognomischen Deutung setzt er stets die natürliche Empfindung entgegen:[63] "Mit den physiognomischen Gefühlen und Urteilen geht es wie mit allen Gefühlen und Urteilen."[64] So beginnt er seine "Zugabe" zum Bildnis Homers: "Drum sei mir erlaubt, die Gefühle über dessen Buste […] hier niederzulegen, bis etwa in folgenden Teilen eine glückliche Nachbildung desselben aufgestellt werden kann."[65] Mit anderen Worten: Er begreift seine Texte als Ekphrasen. Wie schwer ihm die Interpretation der Bildnisse fiel, wird in der Forschung gewöhnlich unterschlagen, doch klagt er in einem Brief: "[…] wie schwer ists das todte Kupfer zu beleben, wo der Charakter durch missverstandne Striche nur durchschimmert und man immer schwanckt warum das *was* bedeutet und doch *nichts* bedeutet."[66] Letztlich sieht Goethe den Menschen nicht in der Lage zur physiognomischen Deutung, denn: "Das allgemeine Verhältnis [zwischen dem Einzelnen und der Welt] erkennet nur Gott; deswegen alles menschliche, philosophische und so auch physiognomische Sinnen und Trachten am Ende auf ein bloßes Stottern hinausläuft."[67]

Goethes intensivste Auseinandersetzung und sein zögerlicher Bruch mit der Physiognomik erfolgt zu dem Zeitpunkt, als sie dank Lavater ihren (letzten) Höhepunkt erreicht hat. Ihren europaweiten Erfolg könnte man mitunter durch ihren praktischen Nutzen erklären: als Reaktion auf die Konfrontation mit dem Fremden, als Hilfe bei der Begegnung mit Unvertrautem, die durch die zunehmende Mobilität der Gesellschaft und ihre Urbanisierung im 18. Jahrhundert rapide zunimmt.[68] Im Gesichterlesen erhofft man sich ein Remedium gegen die Konfusion von Schein und Sein. Zeitgleich kulminiert auch die schon einige Jahrzehnte schwelende Kritik an der Physiognomik in Georg Christoph Lichtenbergs *Wider die Physiognomen.* In Deutschland wie auch andernorts wurde die Verabschiedung der Physiognomik eigentlich schon früher, spätestens ab Mitte des 18. Jahrhunderts, eingeleitet – man denke zum Beispiel an die Zusammenfassung der Meinung der Aufklärer in Diderots *Encyclopédie*, wo die Physiognomik als "Scienc. imagin.", "art prétendu" und "science ridicule" bezeichnet wird.[69] Der Hauptkritikpunkt der Aufklärer war die Unwissenschaftlichkeit und folglich die Unüberprüfbarkeit der Deutungen. Auch diejenigen, die an die Analogiebeziehung glauben, zweifeln an der Fähigkeit des Menschen, die Zeichen der Natur richtig zu interpretieren, und führen Fehlurteile

---

Dimensionen der Physiologie. – Zu Lavaters und Goethes Auffassung der Physiognomik als 'Wissenschaft' bzw. 'Glauben' vgl. auch Barta Fliedl 1994 und Ohage 1999.

63 So auch schon in seiner zweiten Zugabe, vgl. FA I,18, S. 143-144.

64 *Von den oft nur scheinbaren Fehlschlüssen des Physiognomisten* (entstanden Januar 1775), FA I,18, S. 147.

65 *Homer*, FA I,18, S. 150.

66 Goethe an Lavater am 28.9.1775, FA II,2, S. 482.

67 *Von den oft nur scheinbaren Fehlschlüssen des Physiognomisten* (entstanden Januar 1775), FA I,18, S. 148.

68 Vgl. Mattenklott 1984, S. 129: "Die Projektion des individuellen Gesichts in den physiologischen und moralischen Typus bietet sich als Grundlage an für sicheres Klassifizieren und richtiges Urteilen."

69 Vgl. Diderot/d'Alembert 1765, Bd. 12, S. 538. Man beachte die Unsicherheit, ob sie der Wissenschaft oder der Kunst zuzuordnen sei. Saltzwedel 1993 legt ausführlicher dar, inwiefern die Physiognomik schon vor Lavater überwunden war, vgl. S. 9-12.

ins Feld. Andere widersprechen vereinfachenden Zuschreibungen aufgrund der Komplexität des menschlichen Charakters. Lavater selbst war in vieler Augen ein schwärmerischer Dilettant.

Auf Goethe aber hatte er Eindruck gemacht. Bis Anfang der 1780er Jahre schwärmte er in Briefen von dem Schweizer und sprach mit Respekt von dessen Tätigkeit bzw. von dem gemeinsamen Projekt als "mein und meines Bruder Lavaters Phisiognomischer Glaube".[70] Erst als Lavaters *Pontius Pilatus* (1782) erscheint, urteilt Goethe plötzlich hart, so in einem Brief an Charlotte von Stein: "[…] in meinen Augen knüpft sich bey Lavater der höchste Menschenverstand, und der grasseste Aberglauben durch das feinste und unauflöslichste Band zusammen."[71] Zu jener Zeit gibt Goethe den Gebrauch des Begriffs 'Physiognomik' auf, da er durch Lichtenbergs vernichtende Kritik unbrauchbar geworden war. Dennoch erkennt er rückblickend in *Dichtung und Wahrheit* in einem sehr detaillierten, um Objektivität bemühten Porträt Lavaters dessen Bedeutung für die eigene Entwicklung an.[72] Ironischerweise verfällt er in dem unmittelbar darauffolgenden Doppelporträt von Lavater und Basedow dann in eine physiognomische Deutung beider.

Jahrzehnte nachdem er seine Zugaben zu Lavaters Werk verfasst hatte, erklärt er rückblickend: "[...] eigentlich war die Art womit Lavater die Physiognomien zergliederte nicht in meinem Wesen. [...] mir kam es immer als eine Tücke, als ein Spionieren vor, wenn ich einen gegenwärtigen Menschen in seine Elemente zerlegen und seinen sittlichen Eigenschaften dadurch auf die Spur kommen wollte. Lieber hielt ich mich an sein Gespräch, in welchem er nach Belieben sich selbst enthüllte."[73] Hier lehnt er nun die physiognomische Praxis im alltäglichen Umgang mit seinen Mitmenschen ab, wobei er jedoch nicht an der Verbindung von Äußerem und Inneren rüttelt, sondern diese persönliche Entscheidung moralisch begründet. Tatsächlich aber bedient sich Goethe in *Dichtung und Wahrheit* physiognomischer Deutungsmuster, wo sie gerade nützlich sind, und ignoriert sie ansonsten, je nach Einzelfall und Praktikabilität. Als eines von zahlreichen Beispielen für eine physiognomische Interpretation im Sinne Lavaters kann man den Schluss des Schlosser-Porträts zitieren, wo Goethe vom Aussehen auf das Wesen schließt: "Die Form seiner gerundeten Stirn, zwischen schwarzen Augenbrauen und Locken, deutete auf Ernst, Strenge und vielleicht Eigensinn."[74] Da sich auch nach der Distanzierung von

---

70 Am 7.-10. März in einem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg, FA II,1, S. 436. Vgl. auch als frühes Beispiel Goethes Brief an Schönborn im Juni/Juli 1774, FA II,1, S. 377; sowie die beiden späteren, ausführlichen Porträts von Lavater in *Dichtung und Wahrheit,* 3. Teil, 14. Buch, FA I,14, S. 660-669 und 4. Teil, 19. Buch, FA I,14, S. 815-829. Im 14. Buch setzt er sich vor allem mit der Persönlichkeit Lavaters, im 19. Buch mehr mit dessen Lehre auseinander.

71 Am 7.4.1782, FA II,2, S. 411-12. Die Entfremdung der Freunde voneinander gründete nicht nur in Goethes Kritik an Lavaters Lehren, sondern auch in Goethes "Entscheidung gegen Christus". Schließlich entzog sich Goethe Lavaters Ansprüchen und brach den Kontakt ab.

72 So Goethe in seinem Lavater-Porträt in *Dichtung und Wahrheit*, 3. Teil, 14. Buch, FA I,14, S. 666: "Für mich war der Umgang mit Lavatern höchst wichtig und lehrreich: denn seine dringenden Anregungen brachten mein ruhiges künstlerisch beschauliches Wesen in Umtrieb".

73 Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, 4. Teil, 19. Buch, FA I,14, S. 816.

74 Das Porträt von Schlosser in *Dichtung und Wahrheit*, FA I,14, S. 291-294, hier S. 292. Vgl. dazu auch von Matt 2000, der auf dieses Beispiel aufmerksam macht (S. 78).

Lavater Spuren physiognomischer Gesichterdeutungen in Goethes Werk finden, wird erkennbar, dass es ihm vor allem darum ging, sich von vorsätzlicher physiognomischer 'Prätension' loszusagen: "Seitdem ich keine Phisiognomische Prätension mehr mache wird mein Sinn sehr scharf und lieblich, ich weiß fast in der ersten Minute wie ich mit den Leuten dran bin."[75] In diesem Sinne kann man festhalten, dass Goethe Lavaters Methode in Richtung auf eine Pathognomik erweitert, die Ausdruck und Gestik bei der Beurteilung mit einbezieht.[76] Gleichwohl fokussiert er in vielen Porträts konkrete physische Phänomene, die er zwar nicht immer physiognomisch deutet, an denen er aber seine Thesen zur Person festmacht und die er zum Erkennungsmerkmal ernennt.[77]

In Goethes ambivalentem Verhältnis zur Physiognomik Lavaters zeichnet sich der seinerzeit stattfindende Paradigmenwechsel ab, den Foucault als Ablösung der Episteme der Repräsentation durch diejenige des Subjekts beschreibt.[78] Daher werden im übernächsten Kapitel zwei Porträtgedichte vorgestellt, die gänzlich ohne die Physiognomik, ja sogar ohne die Beschreibung der äußeren Erscheinung auskommen und sich stattdessen auf die Komplexität personaler Identität konzentrieren. Zuvor aber wird Goethes Beziehung zum figurativen Porträt untersucht, die seine Verbalporträts ebenso prägt. Schließlich habe Goethe mit seinen Beiträgen zu den *Physiognomischen Fragmenten* – anders als Lavater, der den Zweck in moralisch-religiöser Erziehung sah – den Porträtmalern eine 'unentbehrliche' Anleitung zur Verbesserung der Ausdrucksästhetik bieten wollen.[79]

5. *Ein Schattenbild ist hoch willkommen*[80] – Goethe und die Porträtpraxis um 1800

Im Rahmen der Untersuchung von Goethes Zugaben zu den *Physiognomischen Fragmenten* wurden Goethes Bildnis-Interpretationen betrachtet, die zu einem bestimmten Zweck entstanden, noch nicht aber sein Verhältnis zum Porträt an sich. In dem an das Ehepaar Kestner gesandten Gedicht *An Lotten/Das garstige Gesicht* artikuliert Goethe nicht nur seine Abneigung gegen die alltäglichen dilettantischen physiognomischen Deutungen, die zum amüsanten Gesellschaftsspiel avanciert waren, sondern er scheint sich über die Porträtkultur seiner Zeit zu mokieren. Seitdem das Bürgertum das Porträt für sich erobert hatte, wurde dessen neuer Drang zur Selbstdarstellung von gesellschaftlich höher Gestellten belächelt und diese echauffierten

---

75 FA II,2, S. 300.

76 Vgl. auch Barta Fliedl 1994, S. 195.

77 Von Matt 2000 verweist auf dieses Verfahren mit dem Schlagwort "das hartnäckige Konkretum", vgl. S. 82f.

78 Vgl. Galle 1999, S. 171f.

79 Goethe versprach sich "ein weitläufiges Werck mit viel Kupfern" und hoffte, es werde "große Beyträge zur bildenden Kunst enthalten, u. dem Historien und Porträitmahler unentbehrlich seyn." FA II,1, S. 378.

80 Goethe: *Ideale*, BA 1, S. 569.

sich darüber, dass sich nun Jedermann porträtieren lasse. Vielleicht kann man Goethes Blick auf den 'Biedermann' ähnlich verstehen.

Anders als viele dichtende Bildbetrachter vor ihm, deren topisches Lob auf Porträts bereits ausführlich wiedergegeben wurde, bricht Goethe in seinem ekphrastischen Gedicht nicht in Entzücken aus angesichts seiner Silhouette: "'s ist ungefähr das garstge Gesicht" (V. 15), heißt es dort eher *nonchalant* aus dem Munde dessen, der später zu den am häufigsten Porträtierten seiner Zeit zählte. Sein Urteil über den Schattenriss zeugt von einem routinierten Umgang mit dieser nützlichen 'Alltagskunst'. Überdies klingt darin aber auch an, dass er sich nicht ganz getroffen sieht. Damit stellt er implizit und mit Selbstverständlichkeit die Forderung nach äußerer Ähnlichkeit, verlangt aber noch mehr von einem Porträt, das als Kunstwerk gelten will.

In Goethes ästhetischen Schriften finden sich nur wenige Gedanken zum Porträt und an keiner Stelle eine ausführliche Behandlung dieser Kunstgattung. Nirgendwo bezieht er unmissverständlich Stellung dazu. Eine Geringschätzung der Kunstform drückt er allerdings in *Der Sammler und die Seinigen* aus, wenn ein Porträt nur Nachahmung ist, "ohne etwas hinzuzutun, oder uns weiter zu bringen."[81] Stattdessen verlangt er nämlich, "der Porträtmaler müsse das Bildnis ganz eigentlich erschaffen."[82] Die meisten Porträts, fast immer Auftragsarbeiten, waren künstlerisch anspruchslos. Selbst wenn die rein äußerliche Ähnlichkeit halbwegs gelungen war, klagte man über schlechte Technik, mangelnden individuellen Ausdruck und fehlendes künstlerisches Konzept. Goethes hoher Anspruch hinderte ihn jedoch nicht daran, Porträts zu sammeln, denn er betrachtete sie als historische Dokumente. Goethe ließ seine von ihm geschätzten Gäste von einem eigens dazu bestellten Zeichner in schwarzer Kreide porträtieren: "Die Bildnisse wurden in einem Rahmen, der zu diesem Zwecke im Besucherzimmer hing, eingefügt und allwöchentlich der Reihe nach gewechselt."[83] Auch Goethe selbst, der im Zeichnen, Stechen und Radieren geschult war, bemühte sich darum, das Porträtieren zu erlernen. Außerdem partizipierte er am regen gegenseitigen Austausch von Porträts, zu denen sich in seinen Schriften viele kürzere Kommentare sowie einige Ekphrasen finden.[84]
Goethes ambivalente Haltung gegenüber dem Porträt ist typisch für seine Zeit, in der die scharfe Porträt-Kritik der Ästhetiker und die enthusiastische Porträt-Begeisterung der Physiognomiker aufeinander treffen. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts mehren sich die Zweifel an der ästhetischen Qualität des Porträts aufgrund der vorgeschriebenen Ähnlichkeit, welche die gestalterische Freiheit des Künstlers ein-

---

81 GA 13, S. 312.

82 Ebd., S. 299.

83 Und dort weiter: "Mir wurde auch diese Ehre zuteil….", so Franz Grillparzer in seiner Autobiografie zum 1. Oktober 1826, zitiert nach Schaeffer/Göres 1999, S. 36. Insgesamt ließ Goethe den Weimarer Maler Johann Joseph Schmeller über 150 Porträts von seinen Bekannten in Kreide zeichnen, vgl. dazu Handrick 1968.

84 Einige Bemerkungen Goethes zu den Porträts, die ihn selbst zeigen, werden bei Schaeffer/Göres 1999 mit den Bildnissen präsentiert. Zu Goethes Verhältnis zur Porträtkunst vgl. Körner 1994, zu seinen Ekphrasen insbesondere S. 155. Im Jahr 1826 verfasst Goethe eine Serie von Beschreibungen zu Stichen nach Porträtgemälden von François Gérard (FA I,22, S. 240-253). Grundlegend zu seinen Bildbeschreibungen vgl. Osterkamp 1991.

schränkt. Goethes oben zitierter Anspruch entspricht der Haltung Diderots, der schon in den 1760er Jahren in seinen Kunstkritiken der *Salons* die Meinung vertritt, das Porträt zähle nur als Kunstwerk, wenn es mehr sei als eine naturgetreue Abbildung.[85] Solange es die Natur nur sklavisch kopiere, belege es den niedrigsten Rang unter den Genres der Malerei. Um mit der Historienmalerei, dem traditionell hierarchisch höchsten Genre, konkurrieren zu können, müsse es dreierlei Dinge leisten: eine Komposition mit einem gewissen Handlungsmoment aufweisen, trotz seiner Bindung an ein reales Modell ein *modèle idéal* präsentieren und ein *sentiment* sichtbar machen.[86] Auch Lessing verlangt von jedem Bildkunstwerk, dass es sich "transitorisch denken" und "der Einbildungskraft freyes Spiel" lassen müsse.[87] Der Topos, dass das Bildnis des Menschen nur ein Kunstwerk sei, wenn es über den Einzelnen hinausweise, impliziert die dem Porträt angetragene ethische Aufgabe, ein Vorbild darzustellen.

Eben das, was Kunstkritiker und Philosophen am Porträt beanstanden, verlangen diejenigen, die Porträts in Auftrag geben: Ähnlichkeit. Und auch die Anhänger der Physiognomik schätzen das Porträt als Demonstrationsmedium. Da diese 'Wissenschaft' dem Äußeren eine sehr große Bedeutung zuspricht, betrifft die Wertschätzung auch das Abbild. So hält Lavater die Porträtmalerei für die "natürlichste, menschlichste, edelste, nützlichste Kunst" und für eine "heilige Arbeit" – weil sie "das beste Werk des besten Meisters" abbilde.[88] Durchaus bemerkenswert ist, dass der Physiognom das Porträt für ein besseres Anschauungsobjekt hält als den lebendigen Menschen: Er ist der Meinung, "dass sich aus einem recht guten Porträt mehr Kenntnis des Menschen schöpfen lässt als aus der Natur, insofern sie sich nur im Moment sehen lässt"[89] – das heißt, wechselhaft ist. Lavaters Urteil bezieht sich nicht nur auf das Porträtgemälde, sondern auch auf die Silhouette, "das wahrste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann",[90] weil sich die Profilansicht noch besser zur physiognomischen Deutung anbietet.

So unterschiedlich die dargelegten Perspektiven auf das Porträt auch sind, ist Lavater und den Kunstphilosophen seiner Zeit doch ein Gedanke gemeinsam: die prinzipielle Wertschätzung des Porträts allein aufgrund seines Gegenstands, dem Menschen, unabhängig davon, ob sie in der Religion oder in der Würdigung des In-

---

85 Vgl. Laroche 1995 S. 32f. und ausführlich zur Kunstkritik Diderots vgl. Suthor 1999. Es sei daran erinnert, dass Goethe Diderots *Versuch über die Malerei* (1765) übersetzte (in Diderot: *Ästhetische Schriften*, 1985).

86 Diderot in den *Salons* von 1763 (I, 438) und 1767 (II, 198), zitiert nach Suthor 1999, S. 373-376. Dies bedeutet allerdings nicht, dass der Porträtmaler die Techniken zur Erzeugung perfekter Ähnlichkeit nicht beherrschen müsse; im Gegenteil, Diderot bemisst die Porträtmaler in seinen Kunstkritiken auch danach.

87 Lessing in *Laokoon*, III (1987, S. 23). Vermutlich ist in dieser Kritik auch der Grund für Lessings Vernachlässigung dieser Kunstgattung in seinen weiteren ästhetischen Schriften zu sehen. Auch Carl Ludwig Juncker nennt das Porträt in seiner Schrift *Grundsätze der Mahlerei* (1775) das "fast niedrigste Product der Kunst; ausgenommen, wenn das nachgeahmte Original seiner vorzüglichen Schönheit wegen für uns die Stelle eines Ideals vertreten könne." S. 39f.

88 Lavater 1842, S. 175-177.

89 Ebd., S. 81.

90 Ebd., S. 90.

dividuums durch die humanistische Aufklärungsphilosophie wurzelt. Schelling zum Beispiel erkennt das Porträt als Kunstwerk an und weist ihm eine feste Stelle im System der Kunstphilosophie zu, da es den höchsten Gegenstand abbildet.[91] Wie Schelling erhebt auch Hegel das Individuum in seiner Partikularität zum würdigen Gegenstand allgemeinen Interesses.[92] Er begründet den Wert des Porträts nicht mehr mit dessen pädagogischer Wirkung durch die Vermittlung eines Ideals, sondern mit seinem Potenzial, "hochgestellte Menschen [...] wirkliche Individuen in ihrer wirklichsten Besonderung und Lebendigkeit" zu präsentieren.[93] Dies legitimiert die Kunstform, sagt jedoch nichts über deren ästhetischen Wert, der durch seine 'Partikularität' eingeschränkt ist. Schließlich löst Hegel das Problem wie folgt: "Damit jedoch das Porträt ein echtes Kunstwerk sei, muß [...] in demselben die Einheit der geistigen Individualität ausgeprägt und der geistige Charakter das Überwiegende und Hervortretende sein. Hierzu tragen alle Teile des Gesichts vornehmlich bei, und der feine physiognomische Sinn des Malers bringt nun eben die Eigentümlichkeit des Individuums dadurch zur Anschauung, der er gerade die Züge und Partien auffaßt und heraushebt, in welchen diese geistige Eigentümlichkeit sich in der klarsten und prägnantesten Lebendigkeit ausspricht."[94] Er rechtfertigt also das Bemühen des Porträts um physische Ähnlichkeit mit dessen eigentlichem Zweck, darin den individuellen Charakter anschaulich zu machen.

Die mit dem Interesse am Individuum verbundene Faszination von Porträts manifestiert sich nicht nur in zahlreichen Bemerkungen zu Porträts in Goethes Briefen und Tagebüchern, sondern auch in seiner reflektierten Verwendung des Porträtmotivs in seinen poetischen Werken.[95] Dort dient es zum einen der historischen Kontextualisierung und trägt zu einem Kulturbefund bei.[96] Zum anderen wird es als *movens* der Handlungsentwicklung eingesetzt – man denke dabei auch an Lessings expositorische Verwendung des Porträtmotivs in *Emilia Galotti* (1772).[97] "Welche Kraft ergreift dich mit diesem Anblicke!"[98] schwärmt Goethe dem Leser von der Wirkungsmacht der Bildnisse schon in seinen Zugaben zu den *Physiognomischen*

---

91 Vgl. Schelling 1966, S. 190. Da das Porträt den Menschen darstellt, wird es zu einem "allgemeine[n] Organ der Philosophie". Voraussetzung bleibt aber, dass es über die bloße Abbildung hinausgeht. – Zur allmählichen Auflösung der Kritik als Resultat einer Neusystematisierung der Kunstgattungen bei Schelling, Solger und Hegel vgl. Laroche, S. 39f.

92 Vgl. Laroche, S. 40-50.

93 Hegel 1965, Bd. 2, S. 238.

94 Ebd.

95 Eine ausführliche Untersuchung des Porträtmotivs und seiner verschiedenen Funktionen bei Goethe und anderen deutschen Autoren des 17.-19. Jahrhunderts liefert Laroche 1995.

96 Um ein Beispiel zu nennen: Goethes Verwendung des Porträts im *Götz von Berlichingen* verweise auf "die Zeitumstände und die Sehnsüchte des niederen Adels zur Zeit der Götzhandlung [und] das Verhalten einer bestimmten Gesellschaftsschicht zum Porträt." Ebd., S. 186f.

97 Laroches Untersuchung zeigt, dass die Bildnisbegegnung häufig zur krisenhaften Bewusstseinsänderung des Bildbetrachters führt, weshalb diese Passagen Schlüsselstellen sind. Er liest den Dialog zwischen dem Prinzen und dem Maler Conti im vierten Auftritt des ersten Akts des Trauerspiels als zeitkritische Auseinandersetzung mit der ästhetischen Problematik des Porträts. Vgl. ebd., S. 133-142.

98 *Brutus*, FA, I,18, S. 165. Derartige enthusiastische Ausrufe, die sich an der genannten Stelle fortsetzen, lassen sich stilistisch eindeutig als Goethes Beitrag identifizieren.

Fragmenten vor und deutet damit den möglichen Effekt der Konfrontation mit Porträts an, der gattungsübergreifend in literarischen Texten geschildert wird. Vergleichbare Begeisterung ebenso wie Erschütterungen kennen wir aus Porträtgedichten der Renaissance und des Barock, die Porträtbetrachtungen thematisieren.

6. *Ein bleibend Bild* – Goethe über Denkmale und Tischbeins Porträtgemälde

Wie viel Goethe über die reale Porträtkultur seiner Zeit nachdachte, verrät folgendes Gelegenheitsgedicht von 1777:

Gellerts Monument von Oeser

1 Als Gellert, der geliebte, schied,
Manch gutes Herz im stillen weinte,
Auch manches matte, schiefe Lied
Sich mit dem reinen Schmerz vereinte
5 Und jeder Stümper bei dem Grab
Ein Blümchen an die Ehrenkrone,
Ein Scherflein zu des Edlen Lohne
Mit vielzufriedner Miene gab:
Stand Oeser seitwärts von den Leuten
10 Und fühlte den Geschiednen, sann
Ein bleibend Bild, ein lieblich Deuten
Auf den verschwundnen werten Mann;
Und sammelte mit Geistesflug
Im Marmor alles Lobes Stammeln,
15 Wie wir in einen engen Krug
Die Asche des Geliebten sammeln.[99]

In dem Text geht es nicht um den verstorbenen Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), sondern um Adam Friedrich Oesers Konzeption eines Memorial-Monuments für den Dichter – deshalb wird es nicht als 'Porträtgedicht', jedoch als Gedicht über die Portraiture behandelt. Was Goethe einfängt, ist der Moment, in dem die Idee eines solchen Kunstwerks aufkommt. Indem er diesen mit anderen Verhaltensweisen bei der Beerdigung (Tränen, Blumengaben, Lieder) kontrastiert, verherrlicht er das Kunstschaffen der Künstlers als subtilere Reaktion auf den Verlust.

Unter dem Titel *Denkmale* reflektiert er viele Jahre später, um 1804, noch einmal über Monumente für Verstorbene.[100] Darin beklagt er, dass der Deutschen Monumente "an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen" worden und nur noch "bildlose allgemeine Formen" wie Säulen, Vasen, Altäre oder Obelisken seien.

---

99 *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* (1827), zitiert nach: BA 1, S. 377. Goethe schickte das Gedicht mitsamt einer Zeichnung des von Oeser entworfenen Grabmals für seinen einstigen Lehrer Christian Fürchtegott Gellert am 24.10.1777 an Anna Amalia.

100 FA I,18, S. 961f.

"Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch," so Goethe. "Eine gute Büste in Marmor ist mehr wert als alles Architektonische, was man einem Menschen zu Ehren und Andenken aufstellen kann; ferner ist eine Medaille, von einem gründlichen Künstler nach einer Büste oder nach dem Leben gearbeitet, ein schönes Denkmal, das mehrere Freunde besitzen können und das auf die spätere Nachwelt übergeht." An seinen Zeitgenossen kritisiert er, oftmals zu geizig zu sein, um von sich zu Lebzeiten eine Marmorbüste anfertigen zu lassen, die doch "das Unschätzbarste ist, was sie ihren Nachkommen überliefern können". Nach Meinung Goethes solle ein Denkmal "transportabel" sein und "zur Zierde der Wohnungen" gereichen – Vorzüge, die Garten- und Landschaftsdenkmäler nicht besitzen. Mit Oesers Gellert-Monument aus dem Jahr 1774 wäre er demnach nun nicht zufrieden: Denn es ist weder transportabel noch zeigt es das Antlitz des Dichters, sondern eine Urne auf einer unvollendeten Säule und drei Kinder. Diese verjüngten drei Grazien sollen daran erinnern, dass Gellert zu früh starb, und "sanfte Rührung" im Betrachter auslösen.[101] Als Goethe seine Vorstellung eines idealen Denkmals formuliert, werden allerdings, ganz in seinem Sinne, allegorische Gartenskulpturen wieder zunehmend von Porträtbüsten abgelöst.

"Ein bleibend Bild" (s.o. V.11) und wohl das bekannteste und größte pikturale Denkmal für Goethe stammt von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Es findet hier Erwähnung, weil es den Höhepunkt einer Tradition von Dichter- und Denkerporträts des 18. Jahrhunderts verkörpert und weil Goethe im Gegenzug dem Maler in einem Verbalporträt ein kleines Denkmal setzte, das im folgenden Kapitel besprochen wird. Das lebensgroße Ganzfigurenporträt *Goethe in der Campagna di Roma* (1786/87) übertrifft alle früheren deutschen Dichterporträts nicht nur im Format, sondern auch hinsichtlich des gewählten Porträtmodus und der inhaltlichen Konzeption.[102] Einige Bemerkungen Goethes dazu finden sich in der *Italienischen Reise*: "Ich soll in Lebensgröße als Reisender, in einen weißen Mantel gehüllt, in freier Luft auf einem umgestürzten Obelisken sitzend vorgestellt werden, die tief im Hintergrund liegenden Ruinen der Campagna di Roma überschauend", notiert Goethe im Dezember 1786.[103] Ihm gefiel die Idee, erstmals unter freiem Himmel, inmitten einer Landschaft dargestellt zu werden. Wie andere Dichter und Denker seiner Zeit war er bislang in Porträtzeichnungen und Gemälden, zumeist in Form eines Brustbilds, stets vor neutralem Hintergrund oder im Studierzimmer präsentiert worden.[104] Tischbein entschied sich außerdem sowohl gegen ein steifes Standesporträt als auch gegen ein typisches Touristenporträt, das den Reisenden vor bekannten Bauwerken Roms oder mit neu erworbenen Kunstobjekten zeigen und ihn damit als Vielgereisten und als Kunstkenner ausweisen würde. Er stellt Goethe weder in gängiger Gentleman-Pose mit Blickkontakt zum Bildbetrachter noch bei der Betrachtung von Kunstwerken vor. Den üblichen Darstellungsmodi setzt er die gelassene

---

101 Vgl. dazu John 2001.

102 Vgl. dazu ausführlicher Kanz 1933, der es unter dem vielsagenden Titel "Veranstaltete Apotheose" betrachtet und zahlreichen anderen Denker- und Dichterporträts des 18. Jahrhunderts gegenüberstellt (S. 172ff).

103 Am 29. Dezember 1786, HA, 11, S. 152.

104 Vgl. die Sammlung von Goethe-Porträts in Schaeffer/Göres 1999.

Selbstbezüglichkeit des bequem 'Lagernden' entgegen, der sich mit nichts anderem beschäftigt als mit den eigenen Gedanken "über das Schicksal der menschligen Wercke".[105] Haltung und Gesichtsausdruck suggerieren, dass er vollkommen in sich selbst ruhe. Aus Goethes Tagebuch wissen wir, dass sich der Maler von einem Bildhauer eigens ein kleines Modell aus Ton habe machen lassen, das mit einem Mantel drapiert worden sei.[106]

Tischbeins Innovationen sind vor dem Hintergrund der um Mitte der 1780er Jahre aktuellen Debatte über Mimik und Körpersprache zu sehen. Ebenso wie Lavater vertritt auch der Charakterologe Engel in seinen *Ideen zu einer Mimik* die Ansicht, die Individualität eines Menschen werde im Zustand kontemplativer Ruhe am besten sichtbar.[107] Als Goethe im Sommer 1787 das fortgeschrittene Porträt sah, hielt er fest: "Mein Porträt wird glücklich, es gleicht sehr, und der Gedanke gefällt jedermann […]."[108] Tischbein kannte Goethe nicht nur aus deren Briefwechsel und von Besuchen, sondern auch durch deren 'Hausgemeinschaft' in Rom. Sein Porträt erfüllt die Forderungen der Kunstkritiker seiner Zeit: Es präsentiert ein Individuum in seiner Einzigartigkeit und verweist zugleich auf das Ideal von 'Geistesadel' und Intellektualität; es besitzt Ausdruck und suggeriert eine 'innere Handlung', nämlich Goethes Denken, das sich im ruhigen Äußeren abzeichnet; und es ist als eine originelle Komposition realisiert, in der Mensch und Natur in harmonischem Einklang stehen, wobei der Charakter der Landschaft die Person affiziert.[109]

"Es gibt ein schönes Bild, nur zu groß für unsere nordischen Wohnungen", lautet Goethes einzige Kritik daran. "Ich werde wohl wieder dort unterkriechen, das Porträt aber wird keinen Platz finden."[110] Als Goethe im April 1788 Rom verließ, um nach Deutschland zurückzukehren, war das Gemälde noch nicht fertig gestellt. Er hat es nie wieder gesehen.[111] Andere Zeitgenossen sahen es allerdings und beschrieben es in Briefen und Zeitschriften. Allein schon aufgrund seines Formats war das Bild keine Privatangelegenheit zwischen Künstler und Porträtiertem, sondern ein ambitioniertes Projekt, für das sich Künstler- und Literatenkreise um Tischbein und Goethe interessierten.[112] Weniger Beachtung fanden demgegenüber Goethes Porträtgedichte, die in ihrer Intention einige Gemeinsamkeiten mit Tischbeins Porträt aufweisen.

---

105 Es ist Tischbein, der das Gemälde zum ersten Mal in einem Brief im Dezember 1786 (an Lavater!) erwähnt: "Goethe ist ein weckliger Mann, wie ich in meinen ausschweifenden Gedancken ihn zu sehen mir wünschte. Ich habe sein Porträt angefangen und werde es in Lebensgröße machen, wie er auf den Ruinen sitzet und über das Schicksal der menschligen Wercke nachdenket." Zitiert nach Kanz 1993 S. 173. Detaillierter zu Tischbeins Porträt vgl. auch Lenz 1979.

106 Am 17. Februar 1787, HA, 11, S. 174.

107 Vgl. Engel 1785, Bd. 1, 110-115.

108 Am 27. Juni 1787, HA, 11, S. 353.

109 Vgl. dazu Kanz 1993, S. 180 bezüglich Engels Überlegungen zur Darstellbarkeit des "Denkens als innere Handlung, die sich in der Ruhe des Äußeren zu erkennen gibt".

110 So Goethe schon am 29. Dezember 1786, HA, 11, S. 153.

111 Das Porträt blieb bis 1822 bei Tischbein, dann wurde es verkauft und weiterverkauft an den Bankier Rothschild, dessen Familie es 1887 dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt schenkte. Vgl. Kanz 1993, Anmerkung 703, S. 239.

112 Vgl. ebd., S. 173.

Abb. 31: Tischbein, *Goethe in der Campagna di Roma*, 1787/88

7. *Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen* – Goethes Gedichte an und auf Personen

Goethes Gedichte an und auf Personen gehören nicht zu den bekanntesten seiner Texte. Auch trifft nur auf wenige davon die Bezeichnung 'Porträtgedicht' zu, denn ein Individuum wird darin nur selten erkennbar.[113] Trotzdem erlauben sie den Vergleich mit dem Bildkunst-Phänomen der *society portraiture*, denn sie sind ein Medium gesellschaftlichen Umgangs. Goethes Adressaten waren – neben Adligen, denen er zu Dank verpflichtet war – Schriftsteller, Gelehrte und Künstler, mit denen er gesellschaftlichen Kontakt hatte, und schließlich Freunde und Familienangehörige.[114] So vielfältig wie die Adressaten sind auch die Texte, die aus verschiedensten

113 Angesichts dessen wird hier auf eine umfangreiche Auflistung der Texte verzichtet. Vorliegendes Kapitel konzentriert sich auf zwei für das spezifische Untersuchungsinteresse relevante Gedichte und behandelt sie als repräsentative Beispiele. Goethes parodistische Spottgedichte und Invektiven verdienen als Grenzfälle des Verbalporträts eine gesonderte Betrachtung jenseits dieses Untersuchungszusammenhangs.

114 Wie bereits einleitend angedeutet, sind die seinen Förderern gewidmeten Texte die am wenigsten individualisierten, am stärksten idealisierten Porträts. Siehe als solches zum Beispiel das für die Erbprinzessin Friederike Christiane Auguste von Hessen-Kassel verfasste Gedicht *Einer hohen Reisenden* (FA, I,2, S. 342f.), in dem die Angesprochene mit Referenz auf Raffaels *Sixtinische Madonna* als Ebenbild der Muttergottes stilisiert wird.

Anlässen entstanden.[115] Zu Gelegenheiten wie Geburtstagen, Jubiläen und anderen Festivitäten erwartete man vom Dichter Verse. Besucher ließen Stammbücher bei Goethe, damit er sie mit ein paar Zeilen beschenkte. Während die einen sogleich publiziert wurden, waren andere nur für den Adressaten bestimmt und wurden erst später von Goethe in die *Ausgabe letzter Hand* aufgenommen. Einige davon äußern sich kaum über den Adressaten, sondern bestehen lediglich aus formelhaften Glückwünschen und allgemeinen Lebensweisheiten, freundlich, aber konventionell vorgebracht. Wenige zeugen von einem freundschaftlichen Verhältnis und sind in Inhalt und Gestaltung elaborierter. Zwei derartige Ausnahmen – Goethes Porträts von Tischbein und von Byron – sind eine genauere Betrachtung wert.

Tischbein gehört zum kleinen Kreis derjenigen, an die Goethe mehrere persönliche Glückwunschgedichte sandte, und er ist überdies einer der wenigen, die er in Gedichtform porträtierte. Der erste Text der vierteiligen Serie, *An Tischbein* bzw. *An Denselben*, ist weitaus weniger konventionell im Ton als seine typischen Gruß- und Glückwunschgedichte;[116] Goethe hätte es an keinen anderen schicken können als an Tischbein. Es schreibt dem Adressaten nicht, wie üblich, mustergültige Eigenschaften zu, sondern skizziert einen Teil von dessen individuellem Lebensweg.

An Tischbein

Erst ein Deutscher, dann ein Schweizer,
Dann ein Berg- und Tal-Durchkreuzer,
Römer, dann Napolitaner,
Philosoph und doch kein Aner,
Dichter, fruchtbar aller Orten
Bald mit Zeichen, bald mit Worten,
Immer bleibest du derselbe
Von der Tiber bis zur Elbe!
Glück und Heil! so wie du strebest,
Leben! so wie du belebest,
So genieße! laß genießen!
Bis die Nymphen dich begrüßen,
Die sich in der Ilme baden,
Und aufs freundlichste dich laden.[117]

Diese verbale Personenskizze, die eigentlich nur die ersten acht Verse des Textes einnimmt, unterscheidet sich deutlich von den zuvor in meiner Studie besproche-

---

115 Goethes Neigung zur skizzenartigen Personenbeschreibung in Gedichtform manifestiert sich schon in seiner Jugend, so zum Beispiel in *Gottsched ein Mann so groß*, enthalten in einem Brief an Johann Jakob Riese vom 30. Oktober 1765 (FA, I,1, S. 28).

116 Hier sei nur der erste Teil der Serie zitiert, da dieser konzeptionell besonders interessant ist.

117 *Gedichte*, *Ausgabe letzter Hand* (1827), zitiert nach MA, 6.1, S. 95. Dort sind auch die anderen drei – für mein Untersuchungsziel weniger interessanten – Gedichte an Tischbein, die jeweils mit *An Denselben* überschrieben sind. Alle vier Gedichte entstanden laut Tagebucheintrag Goethes am 18. April 1806 und seien Ausdruck des Dankes an den Maler Tischbein (1751-1829), hier konkret für die Sendung von Zeichnungen an die Herzogin Mutter Anna Amalia. – *Aner* (V. 4) ist laut Kommentar der MA (6.1, S. 909) die scherzhafte Verselbständigung des Suffixes "-aner", ironisch verwendet für Anhänger, Nachbeter.

nen. Die Beschreibung der Person beginnt mit einer Darstellung ihres Wandels – und thematisiert nicht etwa *eine*, sondern kontinuierliche Veränderung. Gleich im ersten Vers, der *in medias res* beginnt, wird die erste aus einer Reihe von Metamorphosen des Porträtierten dokumentiert, wobei es zunächst um den mehrfachen Wechsel seiner Staats-(bzw. Stadt-)zugehörigkeiten geht. Nicht nur eine Reihe von Wohnsitzen, sondern auch mehrere Tätigkeiten charakterisieren den Porträtierten. Er wird durch eine Enumeration seiner verschiedenen nationalen und beruflichen Identitäten umrissen – und eben diese Pluralität verweist auf ein neues Verständnis personaler Identität, das mehrere Kriterien zu deren Bestimmung kennt und mit deren Ablösung ebenso wie mit deren Gleichzeitigkeit rechnet. Das Individuum wird in seiner Komplexität gewürdigt, wobei seine Mehrgesichtigkeit synchron *und* diachron angelegt ist. Während er Deutscher, Schweizer, Römer und Napolitaner nacheinander war, blieb er stets gleichzeitig Philosoph, Dichter und Maler. Dabei wird nach dem Muster "er ist dies und doch nicht das" auf Polaritäten verwiesen, bekräftigt und illustriert durch die rasche, dichte Abfolge von Oppositionspaaren (erst/dann, Berg/Tal, Zeichen/Wort). Das Gedicht will schnell gelesen werden, so dass der Wandel Tischbeins im Zeitraffer präsentiert wird. Die Dynamik des Textes imitiert diejenige des Porträtierten: Es handelt sich um ein mimetisches Porträt.

Im Unterschied zu den zuvor behandelten Porträts kommt dieses (wie alle Gedichte an und über Tischbein) gänzlich ohne eine Beschreibung des Äußeren aus. Dies bedeutet nicht nur den Verzicht auf den binären Aufbau von *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca*, sondern außerdem auf eine schrittweise, hierarchisch konzipierte Annäherung, eine Bewegung von außen nach innen, von der Peripherie ins Zentrum der Person, anderswo meist mit 'Seele' bezeichnet. Auch Goethe verweist auf einen 'Kern', denkt ihn jedoch auf andere Weise. Wie bereits im vorangehenden Kapitel besprochen, ist er von der Prägung des Individuums durch seine Umwelt überzeugt, was hier in der Charakterisierung durch die diversen Aufenthaltsorte ausgedrückt wird. Diese Prägung sieht er nicht negativ, im Gegenteil, sie ist keine Bedrohung, sondern Bereicherung. Die 'Internationalität' des Porträtierten bewundert er gemeinsam mit dessen Mobilität und Flexibilität ("fruchtbar aller Orten", V. 5). Blickt man voraus auf die Verse 9-10, so gewinnt man den Eindruck, dass Tischbein in Goethes Augen 'lebt', *weil* er sich 'bewegt'. Dies funktioniert allerdings nur, weil er im Kern stets 'derselbe bleibe': Trotz seiner Beweglichkeit sind Kohärenz und Kontinuität seine wesentlichen Eigenschaften. Diese machen ihn zu dem guten Freund, dem das Gedicht gewidmet ist. Der Kernsatz "immer bleibest du derselbe" ist Feststellung und zugleich Wunsch des Verfassers. Das Gedicht reflektiert das problematische Zusammenspiel von Identität und Wandel und stellt eine Lösung vor.

Mit dem zuletzt zitierten Vers geht das Porträt- in ein Glückwunschgedicht (V. 9-14) über. Die im Weiteren geäußerten Wünsche für den Freund, die ein ganz bestimmtes Ideal der Lebensführung propagieren und ein hedonistisches *carpe diem* aussprechen – Tischbein solle leben und genießen –, erlauben Rückschlüsse auf seine Entstehungszeit: Goethe hat es nach seiner 'Wiedergeburt', also auf oder nach seiner Italienreise, geschrieben. Mit dem Gedicht dankt der Verfasser dem Adressaten implizit für 'Belebung' oder besser: Inspiration. Goethe macht Tischbein ein in

seiner Intention vergleichbares Geschenk wie dessen großformatiges Porträt, das zu jenem Zeitpunkt noch in Arbeit, aber schon in aller (Maler-)Munde war.

Tischbein wurde als Dichter, Denker und Künstler vorgestellt, der das Ideal der Mehrfachbegabung verkörpert. Byron, den Goethe für das größte Talent seiner Zeit hält, präsentiert er von einer ganz anderen Seite.

An Lord Byron

1 Ein freundlich Wort kommt eines nach dem andern
Von Süden her und bringt uns frohe Stunden;
Es ruft uns auf, zum Edelsten zu wandern,
Nicht ist der Geist, doch ist der Fuß gebunden.

5 Wie soll ich dem, den ich so lang begleitet,
Nun etwas Traulich's in die Ferne sagen?
Ihm, der sich selbst im Innersten bestreitet,
Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen.

9 Wohl sei ihm doch, wenn er sich selbst empfindet!
Er wage selbst sich hochbeglückt zu nennen,
Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet;
Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen.[118]

1 Stark von Faust, gewandt im Rat,
Liebt er die Hellenen;
Edles Wort und schöne Tat
Füllt sein Aug' mit Tränen.

5 Liebt den Säbel, liebt das Schwert,
Freut sich der Gewehre;
Säh' er, wie sein Herz begehrt,
Sich vor mut'gem Heere!

9 Laßt ihn der Historia,
Bändigt euer Sehnen;
Ewig bleibt ihm Gloria,
Bleiben uns die Tränen.

Den ersten der beiden Texte mit dem Titel *An Lord Byron* kann man als ein 'Briefgedicht' lesen, das den Anlass für seine Entstehung selbst nennt: Goethe antwortet damit auf Grüße von Lord Byron aus Italien. In seinen *Aufklärenden Bemerkungen zu seinen Inschriften, Denk- und Sendeblättern* erklärt er ergänzend: "Dieser merkwürdige Mann hatte manches Freundliche schriftlich und mündlich durch Reisende begrüßend nach Weimar gelangen lassen, welches ich durch jene Strophen zu erwidern für Pflicht hielt."[119] Die Nachricht, dass Byron in Kürze nach Griechen-

---

118 HA I, S. 348f. Das 1823 entstandene Gedicht wurde erstmals abgedruckt in *Über Kunst und Altertum*, 1824. Vgl. den Kommentar von Trunz in Goethe 1999, S. 708.

119 Goethe 1999, S. 410.

land aufbrechen würde, um das Kommando über die freien griechischen Streitkräfte zu übernehmen und die Unabhängigkeitsbewegung zu unterstützen, hatte Goethe zur Eile angetrieben, seine Zeilen zu versenden.[120] Sie erreichten Byron noch in Livorno, wo er für Griechenland sich einzuschiffen im Begriff war, und veranlassten ihn zu einer Antwort vom 24. Juli 1823.[121] Dass Byron nicht mehr aus Griechenland zurückkehren und schon im Frühjahr des darauffolgenden Jahres sterben würde, konnte Goethe nicht wissen.[122] Er reagierte auf Byrons Tod zuerst mit seinem Aufsatz *Zum Andenken Byrons* und wenig später mit dem Porträtgedicht *Stark von Faust*.[123] Die beiden hier vorgestellten Gedichte entstanden zu verschiedenen Zeitpunkten, aber erst so, wie sie auch Trunz in seiner Ausgabe abdruckt, ergeben sie ein ganzes Porträt – denn jedes von ihnen beleuchtet eine andere Seite Byrons.

In der ersten Hälfte des Briefgedichts verweist Goethe *en passant* auf die Wirkung, die Byrons Werke auf ihn haben, sowie auf sein langjähriges Interesse an dem Jüngeren, dessen Leben und Schreiben er seit 1818 mit großem Interesse verfolgte und über den er in seinen Schriften und Briefen sowie mit Eckermann häufiger als über jeden anderen modernen Dichter gesprochen hat.[124] Da er dem Adressaten etwas Persönliches und Bedeutsames mitteilen, ihm einen Rat mit auf den Weg geben möchte, muss er dessen Situation 'erkennen'. Er spricht einem Menschen Mut zu, den er für unglücklich hält. Kurz gesagt: Er attestiert ihm Selbstzweifel und wünscht ihm Selbsterkenntnis.[125] Diese Verse tragen schon maßgeblich zu der im zweiten Gedicht fortgesetzten Charakterisierung Byrons bei.

Im zweiten und eigentlichen Porträtgedicht wird Byron, von jeglicher Melancholie befreit, im besten Licht präsentiert. Byron zeichne sich sowohl durch physische Stärke als auch durch Klugheit aus und sei ein Ästhet, der das Schöne liebe (in Wort und Tat). Auf sein eigenes dichterisches Schaffen wird dabei allerdings nicht eingegangen. Mit einem typischen Dichter- oder Künstlerporträt hat man es hier nicht zu tun. Singulär ist der Porträtierte auch nicht aufgrund seiner Liebe zum Schönen oder zu den Hellenen, sofern damit nicht nur auf sein politisches Engagement angespielt wird, sondern die Begeisterung für die griechische Kunst- und Kulturge-

---

120 "[A]ls nun bald darauf das Gerücht verlautete, der Lord werde seinen großen Sinn, seine mannigfaltigen Kräfte an erhaben-gefährlichen Taten über Meer verwenden, da war nicht länger zu zaudern und eilig nachstehendes Gedicht geschrieben." HA 12, S. 326.

121 Vgl. ebd.

122 Byron starb im April 1824 in Mesolongi an den Folgen eines Aderlasses.

123 Vgl. den erstgenannten Aufsatz in HA 12, S. 324-327. Außerdem bezieht sich der Trauergesang für Euphorion in *Faust II* (V. 9902ff.) auf den Verlust Byrons.

124 Vgl. Goethe 1999, S. 708. In seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* veröffentlichte Goethe 1820 eine Besprechung von Byrons *Manfred*, woraufhin der Engländer ihm zum Dank eines seiner Werke widmete und ihm aus Italien 1823 einen Brief übermitteln ließ, bevor er selbst nach Griechenland aufbrach. – Goethes in der ersten Strophe des Briefgedichts genannte Begründung, warum er selbst nicht wieder in den Süden zurückkehren könne (V. 4), liest sich wie eine Anspielung auf Byrons Klumpfuß, der ihn zeitlebens behinderte und ihm Schmerzen verursachte – zumal Goethe von Schmerzen spricht (V.11).

125 Auch hier klingt wieder die in mehreren Verbalporträts auftauchende Formel *nosce te ipsum* an.

schichte gemeint ist, die in der Goethezeit kein Signum einer individuellen Geisteshaltung, sondern vielmehr Gebildeten, Gelehrten und Künstlern gemeinsam ist.

Außergewöhnlich für ein Künstlerporträt ist jedoch die Verbindung der Neigung zum Schönen mit großer Kriegslust. Die ihm unterstellte Freude an Schwert und Säbel erinnert an die zuvor behandelten Herrscherporträts. Aus diesen kennt man tatsächlich ein ähnliches doppelgesichtiges Ideal, das zugleich einen Feldherrn und einen Gelehrten oder einen Kunstmäzen vorstellt. In diesem zweiten Porträt rückt Goethe die kriegerische Seite Byrons im wahrsten Sinne des Wortes ins Zentrum – wobei auch sie, wie die im ersten Porträt attestierten Selbstzweifel – ein Symptom extremer Ruhelosigkeit sind (bzw. dazu führen). Dass dies das Porträt eines Toten ist, wird erst in der zweiten Hälfte des Gedichts klar, als Goethe Byron im Konditional an der Spitze eines Heeres imaginiert, bevor er ihn der Geschichte übergibt und seine Trauer über den Verlust ausdrückt.

"Goethe schien über Byron unerschöpflich", berichtet Eckermann.[126] In seinen Gesprächen mit demselben kommt Goethe immer wieder auf die faszinierende Persönlichkeit Byrons zurück, die nicht allein auf seinem dichterischen Talent beruht. "Lord Byron […] ist zu betrachten: als Mensch, als Engländer und als großes Talent."[127] Natürlich war es Letzteres, das zuerst Goethes Aufmerksamkeit erregte: "Er ist ein großes Talent, ein geborenes, und die eigentlich poetische Kraft ist mir bei niemandem größer vorgekommen als bei ihm."[128] Lob erntet er für die wohldurchdachte Anlage und Ausführung seiner Werke, Verwunderung aber ruft der Gegensatz zwischen seiner maßvollen Kunst und seiner maßlosen Lebensweise hervor.[129] Goethe sieht in ihm ein "stets ins Unbegrenzte strebende[s] Naturell", das ihm in seinen Augen letztlich mehr Schaden als Gewinn bescherte:

> Hätte er sich doch auch im Sittlichen so zu begrenzen gewußt! Daß er dieses nicht konnte, war sein Verderben, und es läßt sich sehr wohl sagen, daß er an seiner Zügellosigkeit zu Grunde gegangen ist. […] Er lebte immer leidenschaftlich in den Tag hin und wußte und bedachte nicht, was er tat. Sich selber alles erlaubend und an anderen nichts billigend, mußte er es mit sich selbst

---

126 Am 24. Februar 1825, FA II,12, S. 149.

127 Über alle drei Aspekte äußert er sich in besagtem Gespräch vom 24. Februar 1825. FA II,12, S. 148. Da nur sein Lob auf den Menschen und den Dichter für die Re-Kontextualisierung des Porträtgedichts relevant ist, werden die negativen Bemerkungen über den 'Engländer' beiseite gelassen. – Man beachte, dass Goethe auch hier wieder mehrere Aspekte der Identität des Individuums betrachtet.

128 Ebd. Im Gespräch vom 8. November 1826 (FA II,12, S. 179) heißt es: "Goethe sprach heute abermals mit Bewunderung über Lord Byron. 'Ich habe […] seinen Deformed Transformed wieder gelesen und muß sagen, daß sein Talent mir immer größer vorkommt. Sein Teufel ist aus meinem Mephistopheles hervorgegangen, aber es ist keine Nachahmung, es ist alles durchaus originell und neu, und alles knapp, tüchtig und geistreich. Es ist keine Stelle darin, die schwach wäre, nicht so viel Platz, um den Knopf einer Nadel hinzusetzen, wo man nicht auf Erfindung und Geist träfe.'" Und am 24. Februar 1825 (FA II,12, S. 145) sagt Goethe zu Eckermann: "Dasjenige, was ich die Erfindung nenne […] ist mir bei keinem Menschen in der Welt größer vorgekommen, als bei ihm."

129 In dem in der vorangehenden Anmerkung zitierten Gespräch vom 24. Februar 1825 (ebd.) heißt es weiter: "Goethe [...] lachte dann über Lord Byron, daß Er, der sich im Leben nie gefügt und der nie nach einem Gesetz gefragt, sich endlich dem dümmsten Gesetz der *drei Einheiten* unterworfen habe."

> verderben und die Welt gegen sich aufregen. […] In seinen […] Werken ging er in Opposition und Mißbilligung fort; Staat und Kirche blieben nicht unangetastet. Dieses rücksichtslose Hinwirken trieb ihn aus England und hätte ihn mit der Zeit auch aus Europa getrieben. Es war ihm überall zu enge, und bei der grenzenlosesten persönlichen Freiheit fühlte er sich beklommen; die Welt war ihm wie ein Gefängnis. Sein Gehen nach Griechenland war kein freiwilliger Entschluß, sein Mißverhältnis mit der Welt trieb ihn dazu. […] Daß er sich vom Herkömmlichen, Patriotischen, lossagte, hat nicht allein einen so vorzüglichen Menschen persönlich zu Grunde gerichtet, sondern sein revolutionärer Sinn und die damit verbundene beständige Agitation des Gemüts hat auch sein Talent nicht zur gehörigen Entwickelung kommen lassen.[130]

Wie auch in seinem ersten Porträtgedicht sieht Goethe Byron als unglücklichen Menschen, als "ewige[n] Selbstquäler"[131], dem es an Selbstreflexion mangelte.[132] Zu seinem großen Glück besaß er eine intuitive Naturbegabung: "Aber alles, was er produzieren mag, gelingt ihm, und man kann wirklich sagen, daß sich bei ihm die Inspiration an die Stelle der Reflexion setzt. Er mußte immer dichten! und da war denn alles, was vom Menschen, besonders vom Herzen ausging, vortrefflich. Zu seinen Sachen kam er, wie die Weiber zu schönen Kindern; sie denken nicht daran und wissen nicht wie."[133] Bedauernswerterweise aber enthielten seine Werke "nicht ein einziges heiteres Sujet"[134] – dies ist das einzige, was Goethe an dessen Dichtung kritisiert: "Ihm ist nichts im Wege als das Hypochondrische und Negative, und er wäre so groß wie Shakespeare und die Alten." Deshalb setzte er ihm in *Faust II* ein weiteres Denkmal:

> Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit […] niemanden gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen

---

130 Gespräch vom 24. Februar 1825, FA II,12, S. 147. Bemerkenswerterweise führt Goethe (noch im selben Gespräch) diese 'tragische' Entwicklung nicht nur auf das Temperament des Engländers, sondern auch auf dessen Herkunft zurück (S. 149): "Der hohe Stand als englischer Pär war Byron sehr nachteilig; denn jedes Talent ist durch die Außenwelt geniert, geschweige eins bei so hoher Geburt und so großem Vermögen. Ein gewisser mittler Zustand ist dem Talent bei weitem zuträglicher; weshalb wir denn auch alle große Künstler und Poeten in den mittleren Ständen finden. Byrons Hang zum Unbegrenzten hätte ihm bei einer geringeren Geburt und niederem Vermögen bei weitem nicht so gefährlich werden können. So aber stand es in seiner Macht, jede Anwandlung in Ausführung zu bringen, und das verstrickte ihn in unzählige Händel. Und wie sollte ferner dem, der selbst aus so hohem Stande war, irgend ein Stand imponieren und Rücksicht einflößen? Er sprach aus, was sich in ihm regte und das brachte ihn mit der Welt in einen unauflöslichen Konflikt."

131 Gespräch vom 5. Juli 1827, FA II,12, S. 250.

132 Gespräch vom 24. Februar 1825, S. 148.

133 Ebd.

134 Gespräch vom 5. Juli 1827, FA II,12, S. 250. Schon am 24. Februar 1825 äußerte er sich zum selben Thema: "Auch ist die ewige Opposition und Mißbilligung seinen vortrefflichen Werken selbst, so wie sie daliegen, höchst schädlich. Denn nicht allein, daß das Unbehagen des Dichters sich dem Leser mitteilt, sondern auch alles opponierende Wirken geht auf das Negative hinaus, und das Negative ist nichts. Wenn ich das Schlechte schlecht nenne, was ist da viel gewonnen? Nenne ich aber gar das Gute schlecht, so ist viel geschadet. Wer recht wirken will, muß nie schelten, sich um das Verkehrte gar nicht bekümmern, sondern nur immer das Gute tun. Denn es kommt nicht darauf an, daß eingerissen, sondern daß etwas aufgebaut werde, woran die Menschheit reine Freude empfinde." FA II,12, S. 147f.

> mußte ich haben. […] Eine Abhandlung über Byron zu schreiben, ist nicht bequem und rätlich, aber gelegentlich ihn zu ehren und auf ihn im Einzelnen hinzuweisen, werde ich auch in der Folge nicht unterlassen.[135]

Als Eckermann im letzten gemeinsamen Gespräch über Byron aufgrund der Unsittlichkeit des Engländers Zweifel anmeldet, dass dessen Schriften ein Gewinn für die "reine Menschenbildung" seien, widerspricht Goethe: "Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? – Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen."[136]

Anders als in den Gesprächen mit Eckermann werden Eigenschaften wie Zügellosigkeit oder gar Unsittlichkeit, die seinerzeit allgemein negativ konnotiert waren, in den beiden Porträtgedichten nicht erwähnt, denn darin soll ein positives Bild Byrons vermittelt werden. Insbesondere das zweite Gedicht war von Anfang an für eine größere Leserschaft und als Gedenken an den zu früh Verstorbenen intendiert. Die hierfür selektierten Qualitäten entsprechen der Funktion der Texte. Was aber ist schließlich anzufangen mit dem Gesamtporträt, das Melancholie mit Tatendrang, Selbstzerrissenheit mit Streitsucht und all das mit Schöpferkraft verschmilzt? Inwiefern gleicht oder unterscheidet es sich von den typischen Künstlerbildern seiner Zeit?

Anders als das Porträt Tischbeins stellt es keinen heiteren, sondern einen tragischen Genius dar. Es erinnert an einen der beliebtesten Charaktertypen der romantischen Dichtung: den *Byronic hero*. Dieser ist kein Held im traditionellen Verständnis. Zwar besitzt er große intellektuelle Fähigkeiten, doch hat er auch dunkle Seiten: emotionale Inkonsistenz, sexuelle Ambivalenz, selbstzerstörerische Impulse. Seine rebellische Haltung gegenüber vielen Aspekten des gesellschaftlichen Zusammenlebens machen ihn zum Einzelgänger und Außenseiter (Exil).[137] Diese Beschreibung entspricht der Charakterisierung Byrons, die Goethe vornimmt. Üblicherweise wird der *Byronic hero* aus dem literarischen Werk Byrons hergeleitet, doch könnte man diesen Typus, der sich im 19. Jahrhundert großer Beleibtheit erfreut, ebenso gut auf den Dichter selbst zurückführen, zumal die mit diesem Etikett beschriebenen literarischen Heldenfiguren nach ihm modelliert zu sein scheinen.[138] Nicht unerwähnt bleiben soll die knappe Charakterisierung Byrons durch eine seiner zahlreichen Geliebten, Lady Caroline Lamb: "mad, bad, and dangerous to know". Diese und Goethes Charakterisierung Byrons nehmen einen ganz bestimmten Künstlertypus vorweg: den *poète maudit*. Angesichts der Tatsache, dass Goethe den Dichter überhaupt nicht persönlich, dessen Werk aber umso besser kannte, ist zu vermuten, dass er sein Bild Byrons stark an dessen Figuren orientierte. In seinen Porträtgedichten präsentiert sich das Ergebnis als Hybrid aus Held und Künstler.

---

135 Gespräch vom 5. Juli 1827, FA II,12, S. 250-251.

136 Gespräch vom 16. Dezember 1828, FA II,12, S. 299.

137 Ausführlicher zum *Byronic hero* vgl. Thorslev 1962.

138 Seinen ersten literarischen Auftritt hat der *Byronic hero* in Byrons semi-autobiographischen epischen Erzählgedicht *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18). Dem Typus des *Byronic hero* begegnet man nicht nur in weiteren Werken Byrons, einschließlich seiner Gedichte mit orientalischer Thematik *The Giaour* (1813), *The Corsair* (1814) und *Lara* (1814) sowie in *Manfred* (1817), sondern überdies in Texten anderer Autoren der Romantik und der 'Gothic fiction'. Bezeichnenderweise figuriert er auch als Protagonist in dem von Lord Byrons ehemaliger Geliebten verfassten *Glenarvon* (1816).

Dies spiegelt den historischen Übergang vom heroischen Herrscherporträt zum zweckfreien Künstlerporträt, an dem sich auch Robert Browning und Gertrude Stein im späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert versuchen. Obwohl von Goethe und seinen Zeitgenossen überwunden, beförderte Lavaters physiognomisches Projekt nachhaltig die Verbürgerlichung des Porträts und die Auseinandersetzung mit dem Einzelmenschen, indem das Interesse an dessen Eigenschaften unabhängig von dessen Stand propagiert wurde. Die um sich greifende Individualisierung und die Demokratisierung des Porträts bedingten einander wechselseitig: Nicht nur der Individualitätsdiskurs stimulierte die Porträtpraxis, auch die wachsende Porträtproduktion regte die Profilierung des Individuums als solches an. Unabhängig vom jeweils gewählten Medium war es an den Porträtisten, ein neues Menschenbild anschaulich zu machen bzw. zu artikulieren. Von weitreichender Bedeutung war die Einsicht, dass Porträts mehr leisten müssen als optische Ähnlichkeit bzw. wahrheitsgetreue Informationsvermittlung: Sie erfordern eine einfühlende Interpretation des Gegenübers. Goethes poetische Porträts sind keineswegs nach einem einheitlichen Verfahren gestaltet, vielmehr reagieren sie auf unterschiedliche Paradigmen und experimentieren mit verschiedenen Diskursen. Die starren Muster physiognomischer Deutung werden unterlaufen durch ein dynamisiertes Identitätskonzept und die zunehmend wahrgenommene Komplexität des Individuums. Letzteres stellt eine Herausforderung für den Porträtisten dar, auf die Browning und Stein jeweils eigene Antworten finden.

X. VERBALPORTRÄTS DER VIKTORIANISCHEN ÄRA: ROBERT BROWNINGS *DRAMATIC MONOLOGUES*

1. Brownings poetische Portraiture: *Thus felt Man and thus looked Man*

> Arrest Soul's evanescent moods, and keep
> Unalterably still the forms that leap
> To life for once by help of Art! – which yearns
> To save its capture: Poetry discerns,
> Painting is 'ware of passion's rise and fall, […]
>
> Each Art a-strain
> Would stay the apparition, – nor in vain:
> The Poet's word-mesh, Painter's sure and swift
> Colour-and-line-throw – proud the prize they lift!
> Thus felt Man and thus looked Man.[1]

Mit diesen Worten beschreibt Robert Browning (1812-1889) im hohen Alter rückblickend sein poetisches Ziel in seinen *Parleyings with Certain People of Importance*. Der Dichter wollte, wie er sagt, die Stimmungen der menschlichen Seele festhalten, indem er ein Netz aus Worten knüpft, womit er Augenblicke und Charaktere einfangen kann. Seine verbalen Skizzen vergleicht er mit der Tätigkeit des Malers, der die Erscheinung des Menschen mit Pinselstrichen verewigt, und unterstreicht damit die Analogie der Portraiture in den beiden Medien. Als deren Zweck suggeriert er durch die mehrfache Betonung des Einfangens die Bewahrung des Vergänglichen, ihre *memoria*-Funktion. Seine Aufgabe als Dichter sieht er darin, mithilfe seiner Kunst die Seele – ein Schlüsselbegriff seiner Portraiture – zu erkennen, zu interpretieren, zu präsentieren. Ähnlich äußert sich Browning zu diesem Anliegen und zu seinem Interesse am Menschen in zahlreichen Briefen und anderen Schriften.

Brownings besondere Fokussierung der Figurencharakterisierung, die sich über sein Gesamtwerk hinweg manifestiert, ist ein gattungsübergreifendes Merkmal seiner Dichtung.[2] Bereits in seinen ersten Gedichten und Dramenversuchen erprobt er verschiedene Techniken der poetischen Portraiture, die er dann im von ihm eigens

---

1 *Parleying with Charles Avison*, V. 209-15; 217-21; zitiert nach Honan 1961, S. 4; urspr. in Browning 1912.

2 Wenngleich Brownings besonderes Interesse für die Konstruktion von Figurencharakteren bald bemerkt wurde, fand dies lange Zeit keinen Niederschlag in der Forschung. Park Honan (*Browning's Characters. A Study in Poetic Technique*, 1961) war der erste, der vorschlug, zwanzig von Brownings dramatischen Monologen als "portraits of character" anzusehen. Bis heute ist er der einzige, der eine umfassende Studie zur Figurengestaltung im Werk Brownings vorgelegt hat – allerdings unter anderen theoretischen Prämissen als die vorliegende Arbeit.

dafür entwickelten *dramatic monologue* kondensiert und perfektioniert.[3] Rückblickend kann man viele seiner Experimente mit Figurendarstellungen in verschiedenen Gattungen als Suche nach einer besonders geeigneten literarischen Form für die Portraiture verstehen. Dabei wird der rote Faden erkennbar, der sich durch Brownings Werk zieht und vom Ausmaß seiner Beschäftigung mit dem poetischen Porträt zeugt. Schließlich erweist sich der 'dramatische Monolog' als bestmögliches Format für die Umsetzung seiner eigenen Technik der Portraiture, in dem zahlreiche Porträts verfasst sind und an dem er bis zuletzt festhalten wird. Selbst in seinem Spätwerk von epischer Länge, *The Ring and Book*, sind dramatische Monologe integriert, die in besonderem Maß der Enthüllung eines Charakters dienen.[4] Browning erweitert das Spektrum der bisher behandelten Sprechweisen in der Lyrik – Besprechen und Beschreiben – um die lyrisch-dramatische (Selbst-)Darstellung.

Die meisten Porträtgedichte Brownings sind als 'Selbstporträts' des jeweiligen Sprechers konzipiert, in denen er sich einem stummen Zuhörer enthüllt. Im Monolog wird die explizite Selbstcharakterisierung des Sprechers durch eine implizite, oft scheinbar unbewusste, aus der individuellen Ausdrucksweise ableitbare Charakteri-

---

3 Ausführlicher zu diesem hybriden Genre, das zu den Formen lyrischen Sprechens gezählt wird, vgl. vorliegende Studie, Kap. X.6. Zu Brownings Experimenten mit der Figurencharakterisierung in verschiedenen Genres, u.a. im lyrischen Drama, vgl. Honan 1961, S. 79-99. Honan zeigt besagte Entwicklung anhand von *Pauline* (1833), *Paracelsus* (1835) und *Sordello* (1840). *Paracelsus* erzählt die Lebensgeschichte des Paracelsus (1507-1541) in Lebensabschnitten, die durch bedeutsame Ereignisse definiert und zu "psychic portraits" (Honan, S. 21) verdichtet sind. Browning wählt 'Krisensituationen', in denen sich der Charakter durch weltanschauliche Äußerungen in besonderer Intensität enthüllt. In der finalen Momentaufnahme werden die letzten Worte des Sterbenden wiedergegeben. Das von Browning konzipierte Genre kann man als eine fragmentarisch-elliptische Kurzbiografie in Form eines lyrischen Dramas beschreiben. Dabei wird dem Leser die Eigenleistung abverlangt, einen linearen Lebensweg zu rekonstruieren. Allerdings bleibt es selbst für den informierten Leser aufgrund eines Mangels an konkreten Referenzen zu abstrakt, um als lyrische Biografie lesbar zu sein. Anders als im dramatischen Monolog findet hier ein Dialog mehrerer Sprecher statt, wobei diese jedoch nicht viel mehr als personifizierte Argumente des Protagonisten sind und damit zu dessen Porträt beitragen. Interessant ist das Gedicht dank des außergewöhnlichen Konzepts dieses 'Porträts'. – *Sordello* gilt als schwierigster Text Brownings, der aus verschiedenen Gründen vernichtend kritisiert wurde. Sollte er als Charakterstudie intendiert gewesen sein, fällt er weit hinter den gelungenen Porträts Brownings zurück. Einen Verdienst für die Entwicklung von Brownings Portraiture kann man ihm jedoch zugestehen: Hier entsteht eine Blankversform, ein Rhythmus und eine Sprache, die menschliches Sprechen imitiert – eine zentrale Voraussetzung für den Erfolg späterer (Pseudo-Selbst-)Porträts wie *Fra Lippo Lippi*.

4 Die besagte Gruppe von Porträts, die Honan aus Brownings Gesamtwerk zusammenstellt (vgl. S. 127f.), beinhaltet folgende zwischen 1842 und 1871 entstandenen Texte [teils in Kurztiteln:] *The Bishop at St Praxed, Fra Lippo Lippi, An Epistle of Karshish, Bishop Boulgram's Apology, Andrea del Sarto, Cleon, A Death in the Desert, Caliban upton Setebos, Mr. Sludge, "The Medium", Prince Hohenstiel-Schwangau* sowie die zehn *dramatic monologues* aus *The Ring and the Book*: *Half-Rome, The Other Half-Rome, Tertium Quid, Count Guido Franceschini, Giuseppi Caponsacchi, Pompilia, Dominus Hyacinthus de Archangelis, JurisDoctor Johannes-Baptista Botinius, The Pope* und *Guido*. Honans Zusammenstellung ist einzigartig und nur durch die Identifizierung als Porträts gerechtfertigt, wobei die Texte jeweils eigene Themen behandeln und in ihren Kontexten spezifische Funktionen erfüllen. Nicht alle aufgezählten Texte funktionieren nach denselben Prinzipien, die hier als Merkmale des *dramatic monologue* am Beispiel von *My Last Duchess* und *Fra Lippo Lippi* besprochen werden.

sierung ergänzt. So wird jedes Detail seiner Rede, wie Wortwahl, Syntax, Rhythmus, Tonfall und Klang ebenso wie die Metaphorik, charakteristisch für den Sprecher. Der Sprechakt wurzelt in einer spezifischen Situation, die so konzipiert wurde, dass sie die Enthüllung des Charakters maximal fördert. Gemeinsam ist allen *dramatic monologue*-Porträts, dass sie einen 'Sprecher' in einem partikulären Moment seines Lebens präsentieren. In den meisten Fällen kündigen die Titel den Namen des Porträtierten an,[5] in manchen deuten sie damit zugleich Ort, Zeit und Kontext des Sprechakts an. Die Mehrzahl der porträtierten Figuren basiert auf historischen Vorbildern.

Die hier umrissenen Charakteristika des *dramatic monologue*-Porträts lassen erahnen, welche Aspekte in besonderem Maß zu einer Untersuchung provozieren. Grundsätzlich gilt das Interesse der Frage, auf welche Weise Browning die Eigenschaften des *dramatic monologue* für die Portraiture funktionalisiert. Darüber hinaus bildet die zu analysierende Referenzialität der Figuren mitsamt ihren Lebensberichten einen Brennpunkt der Textbetrachtung. Eine Untersuchung aller zwanzig Porträts Brownings gäbe Aufschluss über die schrittweise Entwicklung seiner Portraiture, doch dies würde eine eigene Monographie ergeben.[6] Angesichts der komparatistischen Zielsetzung meiner Studie ist es sinnvoller, Brownings Technik anhand von wenigen Beispielen zu erläutern, deren Auswahl unter Berücksichtigung ihrer Vergleichbarkeit mit Porträtgedichten aus anderen Epochen erfolgte. So wird zunächst eines der bekanntesten Gedichte Brownings besprochen, *My Last Duchess* (1842), ein Doppelporträt des Herzogspaars von Ferrara, in dessen Zentrum die Referenz auf ein imaginäres Porträtgemälde steht. Allein schon aufgrund dieser Koordinaten legt es den Vergleich mit Aretinos Porträtgedichten auf das Herzogspaar von Urbino nahe. Auch Brownings Portraiture konstituiert sich teilweise auf der Basis einer Ekphrasis, unterscheidet sich jedoch durch den im Porträt suggerierten Handlungszusammenhang, in dem die Figurencharakterisierung verankert ist, stark von allen bisher besprochenen Gedichten.

Um im selben historischen Kontext, der italienischen Renaissance, zu bleiben, aber einen spürbaren Fortschritt in der Entwicklung der Portraiture Brownings zu verfolgen, wird überdies das mehrere hundert Verse umfassende Porträt des Malers *Fra Lippo Lippi* (1853) betrachtet. Das Künstlerporträt, für das es als paradigmatisches Beispiel fungiert, bildet einen thematischen Schwerpunkt in Brownings Porträtsammlung. In *Fra Lippo Lippi* wird die Portraiture mit besonderer Brisanz verhandelt, weil die porträtierte Figur selbst als Erfinder der Porträts figuriert. Hier spielen die Ekphrasen des Sprechers zu seinen eigenen Bildern eine zentrale Rolle für seine Selbstcharakterisierung, denn die Persönlichkeit des Künstlers enthüllt sich

---

5 Die Titel, die aus dem jeweiligen Namen bestehen, gleichen denen der meisten Porträtgemälde. Während diese Praxis bei Letzteren völlig nachvollziehbar ist, sorgt sie in den *dramatic monologues* für Irritation, weil es einen Bruch in der Perspektive darstellt, wenn der Porträtierte, der sich als Sprecher in der ersten Person vorstellt, im Titel in der dritten Person genannt wird. Es macht bewusst, dass Sprecher und Verfasser des Gedichts nicht identisch sind und wirkt, als eröffne der erste Vers eine weitere, binnenfiktive Ebene, indem ein Autor im Titel ankündigt, welche Figur sich im Folgenden selbst präsentieren wird.

6 Eine solche gibt es bislang nicht. Einzig die bereits erwähnte Studie von Honan 1961 verfolgt ein ähnliches Untersuchungsinteresse, allerdings ohne die Texte als Porträtgedichte und als Analogon zum figurativen Porträt zu begreifen.

in dessen Kunstwerken. Deren Referenzialität auf das Werk des realen Filippo Lippi sowie der 'Wahrheitsgehalt' des amüsanten Lebensberichts der Figur lassen sich ermitteln durch eine Rekontextualisierung und durch den Abgleich mit der Kurzbiografie des Renaissance-Malers in Vasaris *Vite*. Die beiden Künstlerporträts eignen sich besonders gut dazu, Brownings Umgang mit (kunst-)historischen 'Fakten' zu untersuchen, da die historische Identität der Figuren außer Zweifel steht und überdies sogar Brownings Quellen bekannt sind. Nicht nur dank ihrer Referenzen auf reale und imaginäre Bilder, sondern auch aufgrund ihrer Metaphorik laden alle drei Porträtgedichte dazu ein, ihre Visualität und ihre Intermedialität zu beleuchten.

Die genannten Porträtgedichte werden teils einzeln, teils in gemeinsamen Kapiteln besprochen. Obwohl es vor allem darum geht, die Verfahren der Verbalportraiture zu untersuchen, werden bisweilen die in den Porträts geschaffenen Figuren genauer betrachtet, um auch die konkreten Ergebnisse vorzustellen. Eine Charakteranalyse der Figur scheint immer so weit sinnvoll, wie es der Beschreibung der Portraiture dienlich ist. Schließlich gilt es zu zeigen, warum Browning heute als Erfinder des 'psychological portrait' gehandelt wird.

2. *My Last Duchess*: Dramatisierte Ekphrasis – Ein Doppelporträt des Herzogspaars von Ferrara

Robert Brownings berühmtes Gedicht *My Last Duchess* (1842) ist nicht nur, wie dies der Titel suggeriert, das Porträt einer Herzogin, sondern es entpuppt sich als raffiniert gestaltetes Doppelporträt des Herzogspaars von Ferrara. Dass der aus der Malerei übertragene Begriff des 'Doppelporträts' für die miteinander verschmolzenen Verbalbildnisse beider Personen in der Forschungsliteratur nicht fällt, mag daran liegen, dass hier auf singuläre Weise mehrere verschiedenartige 'Porträts' übereinandergeblendet sind: verbale, die durch den Text konstituiert werden, sowie figurative, die durch Referenzen auf imaginäre Kunstwerke ins Gedicht geholt und von der Rede des Herzogs eingesponnen werden. Der Text beginnt und endet mit den Referenzen auf zwei figurative Porträts (der Herzogin und des Herzogs), die somit den Rahmen bilden für das zweifache Verbalporträt, das der Sprecher in seiner Rede von seiner einstigen Frau und von sich selbst zeichnet. Um die vom Herzog und der Herzogin entworfenen Ansichten im Einzelnen erkennen zu können, müssen die im Text verknüpften Fäden behutsam entwirrt werden.

Eine "Herausforderung an die Wahrnehmung" stellt das Gedicht in den Augen von Joseph Dupras[7] dar, der es einen "absorbing audiovisual text" nennt und ihm damit eine intermediale Qualität zu attestieren scheint[8] – leider ohne dieses Urteil zu explizieren. Zweifelsohne wird durch die Referenz auf imaginäre Porträts, das Gemälde der Herzogin und die Skulptur des Herzogs, die visuelle Vorstellungskraft

---

7 Vgl. Dupras 1996, S. 16.

8 Im Widerspruch zu dieser Beurteilung des Gedichts steht, dass Dupras dann jedoch nur den sprachlichen Aspekt des Gedichts betont, wenn er zusammenfasst: "Browning's art [is] subjected to reading and listening" (S. 17) – ohne von 'looking' zu sprechen.

des Lesers angeregt. Jedoch sind diese Kunstwerke nicht wirklich evident. Ebenso wenig ist das Verbalporträt des Herzogspaars, obgleich als Rede für einen Zuhörer konzipiert, tatsächlich 'hörbar', solange der Text nicht laut rezitiert wird. So scheint die Bezeichnung "audiovisueller Text" vor allem auf die Überblendung von der Besprechung eines Gemäldeporträts mit einem gleichzeitig entstehenden Verbalporträt abzuzielen. Man mag versucht sein, mit anderen Stimmen der Forschungsliteratur einfach zu konstatieren: Ein Gemälde – in diesem Fall das der Herzogin – wird in Worte übersetzt. Oder, etwas anders: Das Gemälde ist der Auslöser für das Verbalporträt. Doch dies trifft es nicht ganz – richtig ist vielmehr: Das (imaginäre!) Gemälde wird allein durch Sprache geschaffen und dient dann als Bezugspunkt und zur Illustration der Argumentation. In jedem Fall schreibt sich das Verbalporträt ein in die Tradition der Ekphrasis, trägt maßgeblich zu deren Wiederbelebung in der englischsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts bei und erweist sich als wegweisend für die Entwicklung ekphrastischer Dichtung im 20. Jahrhundert.[9]

Wie auch Aretinos ekphrastische Porträtgedichte auf das Herzogspaar von Urbino, ist Brownings 'ekphrastischer Monolog' Austragungsort für den *paragone* zwischen verbaler und visueller Darstellung. Unter diesen Vorzeichen entwickelt Browning seine eigene Art der Portraiture. Weil er diese in *My Last Duchess* erstmals vorführt, gilt dieser dramatische Monolog als sein programmatisches "signature piece".[10] *My Last Duchess* ist vermutlich das bekannteste und in der Forschung am häufigsten besprochene Gedicht Brownings. Die meisten Beiträge fokussieren den Charakter des Herzogs, der sich in seiner Rede enthüllt, und versuchen, die Ereignisse, die vor, während und nach der Portraiture der Herzogin von Hand des Malers zwischen dem Herzogspaar oder gar zwischen der Herzogin und ihrem Porträtisten stattfanden, zu rekonstruieren. Aus diesem Grund werden immer wieder dieselben Verse in den Blick genommen, allen voran diejenigen, die als des Herzogs Andeutung eines Ehebruchs seiner Frau und als Eingeständnis eines von ihm veranlassten Verbrechens an seiner Frau gelesen werden. Man sucht nach Antworten auf Fragen nach der Hintergrundhandlung, durch die sich Brownings Porträts in Gestalt des *dramatic monologue* von anderen Porträtgedichten unterscheiden.

Für Interpreten, die vorrangig an der Handlung im Hintergrund interessiert sind, ist das besprochene Porträtgemälde nur Medium: Es fungiert als Aufhänger für des Herzogs Rede über seine letzte Frau und leistet einen illustrativen Beitrag zur Vermittlung ihres Charakters, der wiederum das Handeln des Herzogs erklärt. In meiner Untersuchung des Gedichts hingegen stehen die medial unterschiedlich realisierten Porträts im Zentrum: das Gemäldeporträt der Herzogin von Hand des Malers, ihr Verbalporträt aus dem Mund des Herzogs sowie des Letzteren Selbstporträt, das seine Rede konstituiert.

---

9 Ausführlicher zur literarischen Ekphrasis im 20. Jahrhundert vgl. Heffernan 1993.

10 Vgl. Maxwell 1992, S. 322. – *My Last Duchess* (1842) entstand rund 10 Jahre vor Brownings anderem großformatigen Porträt *Fra Lippo Lippi*.

My last duchess. Ferrara

That's my last duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive. I call
That piece a wonder, now:
Frà Pandolf's hands
Worked busily a day, and there she stands.
Will't please you sit and look at her? I said
Frà Pandolf' by design, for never read
Strangers like you that pictured countenance,
The depth and passion of its earnest glance,
But to myself they turned (since none puts by
The curtain I have drawn for you, but I)
And seemed as they would ask me, if they durst,
How such a glance came there; so, not the first
Are you to turn and ask thus. Sir, 'twas not
Her husbands presence only, called that spot
Of joy into the Duchess' cheek: perhaps
Frà Pandolf chanced to say 'Her mantle laps
Over my lady's wrist too much' or 'Paint
Must never hope to reproduce the faint
Half-flush that dies along her throat':
such stuff
Was courtesy, she thought, and cause enough
For calling up that spot of joy. She had
A heart – and how shall I say? –
too soon made glad,
Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went
everywhere.
Sir, 'twas all one! My favour at her breast,
The dropping of the daylight in the West,
The bough of cherries some officious fool
Broke in the orchard for her, the white mule
She rode with round the terrace – all and each
Would draw from her alike
the approving speech,
Or blush, at least. She thanked men, – good!
but thanked
Somehow – I know not how – as if she ranked
My gift of a nine-hundred-years-old name
With anybody 's gift. Who'd stoop to blame
This sort of trifling? Even had you skill
In speech – (which I have not) – to make your will
Quite clear to such a one, and say, 'Just this
Or that in you disgusts me; here you miss,
Or there exceeded the mark' – and if she let
Herself be lessoned so, nor plainly set
Her wits to yours forsooth, and made excuse,
E'en then would be some stooping; and I choose
Never to stoop. Oh sir, she smiled, no doubt,
When'er I passed her; but who passed without
Much the same smile? This grew; I gave
commands;
Then all smiles stopped together.
There she stands
As if alive. Will't please you rise? We'll meet
The company below, then. I repeat,
The Count your master's known munificence
Is ample warrant that no just pretence
Of mine for dowry will be disallowed;
Though his fair daughter's self, as I avowed
At starting, is my object. Nay, we'll go
Together down, sir. Notice Neptune, though,
Taming a sea-horse, thought a rarity,
Which Claus of Innsbruck cast in bronze
for me![11]

Zu Rahmensituation und Hintergrundhandlung des Porträts

Der folgenden Skizze von Rahmensituation und Hintergrundhandlung sei vorweggenommen, dass der hochgradig suggestive Text dem Leser ein besonderes Maß an interpretatorischer Eigenleistung abverlangt. Zunächst muss die Kommunikationssituation mithilfe des Gedichttitels rekonstruiert werden, der entweder das Verbalporträt eines Herzogs von 'seiner' Herzogin oder die Besprechung eines Porträtgemäldes der Herzogin erwarten lässt. Während der Monolog keinen Zweifel daran lässt, dass es ein Herzog ist, der hier von seiner (ehemaligen) Frau spricht, gibt allerdings der Zusatz, bei der Porträtierten handle es sich um seine "letzte" Herzogin,

[11] Browning 1981, Bd. I, S. 349f.

Rätsel auf: Ist sie die letzte einer Reihe oder nur die letzte im Verhältnis etwa zur unmittelbar darauffolgenden neuen Herzogin?[12]

In der Forschung wurde viel über die Identität des Herzogspaars spekuliert. Obgleich der Status der Figuren schwer zu bestimmen ist, versucht man, realhistorische Vorbilder zu identifizieren. Seit Louis S. Friedland[13] wird Brownings Herzog mit Alfonso II d'Este (1533-1597) assoziiert, jenem Herzog von Ferrara, den auch Tasso in seiner Lyrik porträtierte. Dies macht jedoch die Identifizierung von Brownings Herzogin keineswegs einfacher, denn Alfonso II. war dreimal verheiratet, nämlich ab 1558 mit Lucrezia de' Medici (†1562), ab 1565 mit Barbara d'Austria (†1572) und ab 1579 mit Margherita Gonzaga (†1618). Während die von Tasso unter dem Titel "Duchessa di Ferrara" porträtierten Herzoginnen, sofern die Gedichte datiert sind, mithilfe der Kenntnis der Dauer der einzelnen Ehen namentlich bestimmt werden können, ist dies im Fall von Brownings "last duchess" nicht möglich. Allerdings legen die im Verlauf des Gedichts immer deutlicher zutage tretenden Hintergründe dieser Ehe nahe, dass es sich gerade nicht um die 'letzte' Frau von Alfonso II. handelt, weil der Herzog am Ende des Gedichts eine weitere Heirat vorbereitet. Deshalb meint Friedland in der Herzogin Lucrezia de' Medici zu erkennen.[14]

Eine Herausforderung an den Leser ist das Gedicht nicht nur hinsichtlich der Identifikation denkbarer Vorlagefiguren, sondern außerdem aufgrund des Einstiegs *in medias res* und der dem Leser abverlangten Imagination der Rahmensituation. Der 'Aufhänger', genauer, der Anlass und Referenzpunkt für den Monolog des Herzogs ist ein Porträtgemälde. Darauf macht die indexikalische Gestik des Eröffnungsverses aufmerksam, der den Blick des Zuhörers sofort auf das imaginäre Gemälde lenkt: "*That's* my Last duchess painted on the wall" (V. 1). Diese Aussage sowie des Herzogs Aufforderung an sein Gegenüber, vor dem Gemälde Platz zu nehmen ("Will't please you sit and look at her?" V. 5), sind zunächst die einzigen Koordinaten einer Rahmenhandlung.[15] Ausgehend davon lässt sich die Situation umreißen, in die der Monolog eingebettet ist, wobei weitere aus indirekten Äußerungen ableitbare Informationen das Gesamtbild im Verlauf des Textes sukzessive komplettieren.

Der Herzog führt einen Gast durch seinen Palast, vermutlich gezielt zu seiner Gemäldegalerie, um seine Kunstschätze, insbesondere das Porträt der Herzogin zu zeigen.[16] Die zu Beginn geäußerte Aufforderung an den Gast, sich zu setzen, und die am Ende analog dazu formulierte Einladung, sich wieder zu erheben (Will't

---

12 Gegen Ende des Gedichts häufen sich die Hinweise darauf, dass wohl Letzteres zutrifft.

13 Vgl. Friedland 1936, S. 656-684.

14 Liest man aus den letzten Versen des Gedichts, dass sich der Herzog seiner nächsten Braut zuwendet, so könnte sich hinter dieser die zweite Frau Alfonsos II., Barbara d'Austria, verbergen.

15 Wird am Ende des Gedichts das wirkliche Anliegen des Herzogs deutlich, so scheint es kein Zufall zu sein, dass der Gast eingeladen wird, vor dem Porträtgemälde Platz zu nehmen: Er wird dort platziert, bis der Herzog seine Rede beendet und damit seine Botschaft an seine zukünftige Braut vermittelt hat.

16 Insbesondere Miller 1985 versucht, die Rahmensituation für die Bildbetrachtung zu rekonstruieren, zum einen aus den im Gedicht gegebenen Informationen, zum anderen mithilfe seiner Kenntnisse über den Umgang mit Kunst an den oberitalienischen Fürstenhöfen um Mitte des 16. Jahrhunderts. Er lokalisiert die Besprechung des Porträts im *studiolo* des Herzogs: Dort pflegten die Hausherren ihre kostbarsten Kunstgegenstände aufzubewahren.

please you rise? We'll meet / The company below then." V. 47/48), bilden einen augenfälligen 'Rahmen' für des Herzogs Rede. Diese beginnt selbiger, nachdem er den Vorhang beiseite gezogen und das Porträt enthüllt hat, um dem Gast zu verdeutlichen, dass es ein Privileg ist, dieses Bild ansehen zu dürfen. Kostbare Gemälde mit einem Vorhang zu verdecken, um sie gegen Sonnenlicht und Verschmutzung zu schützen, war in der Renaissance Usus. Browning aber benutzt die Gewohnheit als Indikator für das besitzergreifende, eifersüchtige Wesen des Herzogs, das sich, obgleich bereits im Titel angedeutet, erst schrittweise enthüllen wird. Im Gegensatz dazu ist die Enthüllung des Porträtgemäldes durch das Öffnen des Vorhangs eine Geste mit dramatischem Effektpotenzial.[17] So geriert sich der Herzog als stolzer Besitzer des Porträts und ermutigt seinen Gast, es zu betrachten. Doch während er augenscheinlich dessen visuelle Wahrnehmung fordert, spricht er zugleich dessen auditives Vermögen an und beeinflusst dessen visuellen Eindruck durch seine Interpretation des Porträts und damit des Charakters der Herzogin.

Porträtbetrachtung: Gelenkte Rezeption, diktierte Interpretation

Anstatt das Porträtgemälde anschaulich zu beschreiben, bleibt das Augenmerk des Herzogs an einem Detail haften, das er metaphorisch als "that spot of joy" (V. 14-15, 21) bezeichnet: vermutlich ein Grübchen, das sich auf der Wange der Herzogin abzeichnet, wenn sie lächelt. An diesem synekdochalen 'Angelpunkt' macht er den Charakter der Herzogin fest. Er liest es als sichtbares Zeichen (*mark*), das ihr wahres Gesicht – genauer: ihr Temperament – offenbart: als Zeichen ihrer Lebens*lust*, die ihm missfiel, weil sie gewisse Grenzen überschritten hat (V. 39).

Anders als die petrarkistischen Porträtisten beschreibt der Herzog nicht ihr Gesicht, als Summe aller seiner Komponenten, sondern den für sie typischen Gesichts*ausdruck*, der durch ein Zusammenspiel ihres Lächelns, ihres Blicks und ihres Errötens entsteht. Sowohl ihr Blick als auch ihr Lächeln lassen sich nur schwer definieren, da die Interpretation des Herzogs äußerst subjektiv und stark emotional aufgeladen ist. Sogar er selbst, der sich als Meister im Gesichterlesen profiliert, hat Schwierigkeiten, ihren Blick zu artikulieren, denn tatsächlich versteht er dessen Sprache nicht. So projiziert er seine eigene Ratlosigkeit auf den Gast, als er diesem die Frage in den Mund legt: "how such a glance came there" (V. 12).[18] Obgleich er

---

17 Vgl. Miller 1985, S. 193. Das Motiv des verhüllten Gemäldeporträts findet sich auch an anderer Stelle bei Browning, vgl. *Beatrice Signorini*, V. 292f; *The Ring and the Book*, IV, 888f. – Dass es schon in der Antike üblich war, Gemälde mit Vorhängen zu bedecken, bezeugt die von Plinius überlieferte Anekdote zum Künstlerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius: Als Ersterer zu seiner großen Freude sah, dass ihm sein Bild so gut gelungen ist, dass Vögel mit ihren Schnäbeln nach den gemalten, aber täuschend echt aussehenden Trauben hackten, forderte er den Rivalen auf, sein Bild zu enthüllen und den Vorhang beiseite zu ziehen, um zu sehen, ob sein Bild dieselbe Wirkung hervorrufe. Als Zeuxis jedoch entdecken musste, dass der Vorhang selbst nur gemalt war, musste er den Rivalen zum Sieger erklären. Nach Heffernan 1996, S. 268.

18 Auch der "glance" ist als *pars pro toto* für den Gesichtsausdruck zu verstehen. – Heffernan 1996 macht darauf aufmerksam, dass die Frage des Herzogs *literaliter* nicht lautet "Wie darf man den Ausdruck der Porträtierten deuten?", sondern vielmehr, so wörtlich als möglich, "Wie kam ein

sich eine Antwort darauf zurechtgelegt hat, bleibt dem Gesichtsausdruck der Porträtierten ein Anschein von Rätselhaftigkeit anhaften, weshalb sie als "the literary equivalent of Leonardo's Mona Lisa with her enigmatic smile" bezeichnet wurde.[19] Er gibt Rätsel auf, die von Zuhörer und Leser gelöst werden müssen.

Dieser Gesichtsausdruck der *de facto* Abwesenden, doch im Porträt Präsenten, weckt im Herzog keine positiven Erinnerungen. Stattdessen empfindet er ihn vielmehr als Provokation. Da er im Porträt festgehalten ist, folgert er, müsse der Porträtist nicht nur Zeuge, sondern auch Auslöser desselben gewesen sein. Insbesondere das Erröten der Herzogin liest er als Hinweis auf eine sexuelle Beziehung mit dem Maler: Die Herzogin habe sich sicherlich allzu leicht von der "courtesy" des Malers beeindrucken lassen (V. 20 u. 23), spekuliert er. Ihre Reaktion darauf veranschauliche einen Mangel an *gravitas*,[20] den er ihr zum Vorwurf macht: "A heart – and how shall I say? – too soon made glad,/ Too easily impressed; she liked what'er/ She looked on, and her looks went everywhere. [...] all and each/ Would draw from her alike the approving speech,/ Or blush, at least" (V. 22-31). In seinen Augen war sie zu leicht zu beeindrucken und in letzter Konsequenz womöglich zu leicht zu verführen. Brownings Herzogin stellt den Antitypus zu Aretinos Herzogin von Urbino dar, die das Frauenideal der Renaissance verkörpert. Dass sie auch anderen Männern ihre Aufmerksamkeit schenkt ("She thanked men, – good! But thanked/ somehow – I know not how –" V. 31-32), missfällt dem Sprecher, denn er erhebt den Alleinanspruch auf ihre Zuneigung. Da ihm diese Exklusivität nicht gewährt wird, fühlt er sich nicht ausreichend geschätzt: "as if she ranked/ My gift of a nine-hundred-year-old name/ With anybody's gift" (V. 32-34). So konzediert er zwar, durchaus Beachtung erfahren zu haben, "Oh sir, she smiled, no doubt,/ When'er I passed her" (V. 43-44), doch nur als einer unter vielen: "but who passed without/ Much the same smile?" (V. 44-45). Schließlich lokalisiert er ihre Schuld in dramatischer Zuspitzung in ihrem Lächeln, das er nicht beschreiben kann: Fest steht, sie lächelte zu oft (in seiner Abwesenheit). Infolgedessen begreift er den dabei zutage tretenden "spot of joy" als Indiz für ihre Untreue. Und weil er dieses Lächeln nicht länger mit anderen teilen wollte und überdies dessen Suggestivität nicht mehr ertrug, bereitete er ihm offenbar kurzerhand ein Ende: "I gave commands/ Then all smiles stopped together" (V. 45-46). Ebenso wenig wie der Sprecher den Vorwurf der Untreue explizit äußert, verraten diese andeutungsvollen Worte, auf welche Weise er dem Verhalten seiner Frau ein Ende gesetzt hat. Nicht einmal der kausale Zusammenhang (von "I gave commands" und "Then all smiles stopped") ist gewiss, sondern wird lediglich durch das direkte Aufeinanderfolgen beider Aussagen impliziert. Dennoch sind die Andeutungen vielsagend. Spätestens nach den zuletzt zitierten

---

solcher Blick in ihr Bild bzw. in ihr Gesicht?", was durchaus auch anders interpretierbar ist: im Sinne von "Wie hat es der Maler angestellt, dass ...?", als eine Frage, die Interesse an Techniken der Bildkunst bekundet (vgl. S. 272). Sie wird jedoch stets anders gelesen, nämlich: "*Warum* hat sie diesen Gesichtsausdruck?". Es besteht wohl kein Zweifel daran, dass die Frage auf den Grund für ihr Lächeln abzielt und dabei auf erotische Hintergründe anspielt. Doch streift sie gemäß der zweiten Lesweise auch die künstlerisch-technischen Aspekte.

19 Maxwell 1992, S. 322.

20 Die Ernsthaftigkeit ist ebenfalls ein Qualitätsmerkmal der idealen Fürstin in der Renaissance.

Worten sieht sich der Leser in seinem Verdacht bestätigt, dass die Herzogin tot und der Herzog dafür verantwortlich ist.

Das Porträt ist jedoch so gelungen, dass es scheint, als wäre die Porträtierte anwesend. Als der Herzog gleich zu Beginn seiner Rede mit der topischen Formel die Illusion von Lebendigkeit konstatiert – "That's my last duchess painted on the wall,/ looking as if she were alive" (V. 1-2) –, klingt dies wie ein Kompliment an den Maler für die Ähnlichkeit des Porträts. Auch diese macht er am Gesichtsausdruck fest, so dass der "spot of joy" gleichsam als Prüfstein (*paragone*!) für die Ähnlichkeit fungiert. Als der Herzog die Formel jedoch gegen Ende des Gedichts elliptisch wiederholt ("as if alive" V. 47), erhält sie eine zweite Bedeutung: Auch sie nährt den Verdacht, dass die Herzogin nicht mehr am Leben ist. Browning funktionalisiert den Topos für seine Zwecke, indem er die Zweideutigkeit ausnützt: Die Porträtierte sieht nicht nur aus, als wäre sie lebendig, sondern sie blickt den Betrachter des Porträts an, wie sie es tat, als sie noch lebendig war.

Nicht nur im Hinblick auf das Porträt der Herzogin profiliert sich der Herzog als Leser des Gesichts. Als er seinen Gast ermutigt, das Porträt zu betrachten, tut er dies nicht primär, damit dieser das Gemälde bzw. die Herzogin 'lese' und sich selbst ein Bild von ihr mache, sondern vor allem damit der Herzog den Betrachter lesen könne: um dessen Reaktion auf die Porträtierte zu beobachten, woraus er wiederum auf deren Wirkung schließt. Erzeugt ihr Anblick im Betrachter Begehren, so sieht sich der Herzog in seinem Vorwurf ihr gegenüber bestätigt. Der Herzog braucht also seinen Gast – als Prüfstein (*paragone*!) –, um sich der Richtigkeit seiner Lesart des Gesichtsausdrucks seiner einstigen Frau zu versichern. Dabei lenkt er die Bildbetrachtung mit seinem Monolog. Auf diese Weise übermalt er das Porträt mit seinen Worten, so dass Gast und Leser ein unvoreingenommener Blick auf die Porträtierte verwehrt ist. Tatsächlich erfährt man über das Gemälde fast nichts, weder über Materialien und Format noch über den Bildnistyp, geschweige denn über Details wie Pose und Gestik der Porträtierten.[21] Des Herzogs Verbalporträt ist eine Collage aus subjektiv erinnerten Bruchstücken ihres gemeinsamen Lebens. So ist es letztlich nicht das Porträtgemälde selbst, sondern des Herzogs Interpretation, die das Bild des Lesers von der Herzogin prägt. Offen bleibt jedoch, inwiefern der Herzog als Besitzer des Gemäldes dessen Wirkung auf andere tatsächlich kontrollieren kann,

---

[21] Es ist nicht eindeutig entscheidbar, ob man es sich als Ölbild oder aber als Fresco vorstellen sollte, was die Formulierung "painted on the wall" (V. 1) suggerieren und die schnelle Fertigstellung des Bildes erklären könnte. Vgl. Miller 1985, S. 189. Die angebliche Anfertigung des Bildes in einem einzigen Tag muss sich jedoch nicht unbedingt auf die gesamte Fertigstellung, sondern könnte sich ebenso gut nur auf den ersten Schritt der Portraiture, nämlich das Skizzieren bei der gewöhnlich knapp bemessenen Anwesenheit des Modells, beziehen. Andererseits spricht nichts dafür, den Vers allzu wörtlich zu nehmen: Vasari zum Beispiel gebrauchte diese Wendung in der Regel, um auf Frescos zu verweisen, manchmal jedoch ebenso für an der Wand befestigte oder gar in das Mauerwerk eingelassene Ölgemälde und andere Bildarten. Indem man Gemälde auf Holz oder Leinwand im Mauerwerk versenkte, entstand die Illusion, sie seien direkt auf die Wand gemalt. Auf diese Weise wurden die berühmten monumentalen Gemälde Tizians im Palast der Este in Ferrara montiert. Vgl. Miller, S. 189. Was den Leser wiederum davon abbringen mag anzunehmen, dass der Dichter ein Fresco imaginiert, ist die Information, dass das Bild durch einen Vorhang verdeckt ist.

denn schließlich werden die Reaktionen der fiktiven, textinternen Bildbetrachter nicht von diesen in Eigenrede formuliert, sondern vom Herzog gedeutet.

In seiner Rede über die Herzogin enthüllt sich der Herzog selbst: Denn in seinem Umgang mit dem Porträt treten seine Eifersucht und sein Besitzanspruch zutage. So wie das Porträt aufgrund des darin festgehaltenen Gesichtsausdrucks für den Herzog zum Beweis für die Schuld der Herzogin dient, wird dem Leser seine Haltung gegenüber dem Porträt zum Indiz für sein Verbrechen an der Porträtierten. Indem der Herzog ein Porträt der Herzogin in Auftrag gibt, bemächtigt er sich ihrer: Er nimmt die im Kunstwerk unvergänglich gemachte Schönheit der Herzogin in Verwahrung. Da er dann ihrer lebendigen Schönheit nicht mehr bedarf, lässt er sie aus seinem Gesichtskreis entfernen. Als Besitzer des Porträts entscheidet er allein, wem unter seiner Aufsicht und Anleitung die Betrachtung desselben gestattet sei. So wird jetzt auch der wahre Grund für das Verhüllen des Gemäldes deutlich: Er liegt in der Bedeutung des Porträts für den Herzog. Indem er seine Frau in einen Gegenstand verwandeln lässt, versucht er ihren Verlust zu verhindern und gleichzeitig ihr Verhalten zu kontrollieren. Die vom Herzog verordnete Transformation der Herzogin in ein Kunstobjekt umschreibt Dupras mit "framing his former wife"[22], was die Absicht einer radikalen Einschränkung ihrer Freiheiten oder gar die Gefangennahme der Porträtierten im Porträt anschaulich ausdrückt. Kennt man den Ausgang der im Gedicht vermittelten 'Geschichte', so könnte man zugespitzt sagen, das Porträt wird der Herzogin gemaltes Grab.[23]

Durch Reduktion und Substitution der Herzogin zielt der Herzog darauf ab, sich aus seiner Ohnmacht gegenüber der einzigen, die sich nicht maßregeln lässt (V. 39-41), zu befreien: Denn dieser Ausnahmefall ist eine Bedrohung für sein Selbstbild, möchte er doch den uneingeschränkt mächtigen Renaissance-Herrscher verkörpern. Als solcher präsentiert er sich gegenüber seinem Zuhörer in seiner Rede und illustriert dies mithilfe eines zweiten Kunstwerks: In den letzten Versen des Gedichts verweist er auf eine allegorische Porträtskulptur seiner selbst als Neptun, die seiner Eitelkeit schmeichelt. Als mächtiger Herrscher über die Meere vermag Neptun, wie man ihn aus Vergils *Aeneis* kennt, die stürmische See zu bändigen, und in der besagten Darstellung gelingt es ihm, einen einzelnen Rebellen zu zähmen. Mit dem Fingerzeig auf diese figurative Repräsentation des von ihm angestrebten Herrscherideals beschließt der Herzog seine verbale Selbst-Präsentation. Er transformiert nicht nur die Herzogin in ein Kunstwerk, sondern sah für sich selbst dasselbe Schicksal vor, als er die Statue in Auftrag gab, um sein Selbstbild zu verewigen.

In Nachahmung seines mythologischen Vorbilds strebt der Herzog danach, die Herzogin zu beherrschen. Da sich jedoch zeigt, dass ihm dies nicht gelingt und er sich somit nicht wirklich mit Neptun messen kann, verfehlt die Statue die ihr zugedachte Wirkung der Veranschaulichung seiner Macht. Sie bewirkt geradezu das Gegenteil, indem sie als Kontrastfigur seine Ohnmacht deutlich werden lässt. Er unterschätzt die Macht des Kunstwerks, das starke Emotionen im Betrachter auszulösen vermag. Eine beständige Gefahr stellt es aber vor allem für ihn selbst dar, weil ihm das Porträt die Demütigung in Erinnerung ruft und sich seine Eifersucht wieder-

---

22 Dupras 1996, S. 11.

23 Maxwell 1992 verwendet den Begriff "painted sepulcre", S. 325.

holt, wenn der Blick der Porträtierten anderen Betrachtern gilt. Ihr Lächeln, das ihn so sehr kränkte, überlebt im Porträt – es triumphiert im Kunstwerk. So steht das Porträt nicht nur für des Herzogs Schwäche, sondern auch für die Macht des Bildes. Wollte der Herzog eigentlich seine Frau im Porträt in Verwahrung nehmen, so hat stattdessen das Porträt seinen Besitzer gefangen genommen. Im Bemühen, den Charakter der Herzogin zu enthüllen, versucht der Herzog, sich vor dem Porträt zu schützen, das Reaktionen hervorruft, die ihn selbst enthüllen.[24]

Die komplizierte Beziehung zwischen dem Herzog und dem Porträt der Herzogin resultiert nicht zuletzt daraus, dass Ersterer in seiner Rede zwischen dem Porträt (als Kunstwerk) und der Herzogin (als innerhalb der Fiktion des Textes 'lebendigem' Individuum) nicht differenziert. Diese signifikante Tatsache ist in der Forschung unbeachtet geblieben, obwohl die Substitutionsfunktion des Porträtgemäldes so offensichtlich zutage tritt. Der Herzog identifiziert die Person mit dem Gemälde, das sie repräsentiert, oder anders, er personifiziert das Porträt: "There she stands" (V. 5), konstatiert er, als stünde sie lebendig vor ihm. Seine Rhetorik erzeugt Konfusion. Liest man die ersten Verse langsam, so werden durch die aufeinanderfolgenden Halbsätze unterschiedliche Auffassungen über den im Gedicht dargestellten Gegenstand erzeugt: "That's my last duchess... painted on the wall.../ looking as if she were alive…". Die vorschnelle Annahme, nun werde die Herzogin persönlich auftreten, wird sogleich revidiert durch die Information, dass sie gemalt sei, das heißt, dass stattdessen 'nur' ein Porträt von ihr präsentiert wird, während sie sich selbst wohl andernorts aufhält. Doch auch diese Vermutung gerät durch den Konditional ins Wanken, der die Möglichkeit andeutet, dass sie vielleicht gar nicht mehr am Leben sein könnte.

Dass der Herzog die Herzogin aus der Erinnerung charakterisiert und sich dabei nicht immer auf das Porträtgemälde bezieht – wie es die verwendeten Pronomina 'she' und 'her', niemals 'it', bezeugen –, macht deutlich, dass es ihm eigentlich nicht um die Beschreibung eines Kunstwerks von fremder Hand geht. Vielmehr macht er dem Kunstwerk durch sein Verbalporträt Konkurrenz. Er situiert sich selbst in einem *paragone* mit dem Maler, und zwar in zweifacher Hinsicht: Während er sich in einem Wettstreit um die Aufmerksamkeit der Herzogin sah, solange diese noch am Hofe lebte, konkurriert er jetzt mit dem Bildkünstler, indem er seine Frau in seiner Rede ein zweites Mal porträtiert. Aus dem Kreis derer, die um die Gunst der Herzogin konkurrierten, trat er schließlich durch den Befehl für ihre Bestrafung heraus, mit dem er seine Macht demonstrierte. Nun versucht er, das Porträtgemälde zu überbieten, indem er sich als der bessere Kenner ihres Charakters ausweist. Dabei präsentiert er sie, als sei sie sein Kunstwerk – nicht nur sein Besitz, sondern auch von seiner Hand geschaffen –, bis er schließlich, nicht ohne giftigen Unterton, den Namen des Malers preisgibt: "Fra Pandolf by design" (V. 6).

Auch die Figur des Malers rief Spekulationen über dessen historische Vorlagefigur auf den Plan. Lange Zeit herrschte Einigkeit darüber, dass es sich um eine rein fiktive Figur handelt. Doch versucht Monteiro dies zu widerlegen, indem er auf einen heute kaum mehr bekannten Fall – Alessandro Pandolfo – aufmerksam macht, der sich zu jener Zeit in den höfischen Kreisen in Oberitalien zugetragen hat und

---

24 Vgl. dazu ebd.

der gewisse Parallelen zur Situation Torquato Tassos am Hof von Ferrara aufweist, den Browning als Kulisse für seinen *dramatic monologue* wählt.[25] Unabhängig davon, ob Browning bei der Namenstaufe seines Malers an den malenden Mönch Alessandro Pandolfo dachte oder nicht, lädt die Nennung des unbekannten Namens "Fra Pandolf" den kunstgeschichtlich versierten Leser zu keinerlei Assoziationen mit bekannten Künstlern ein und fungiert deshalb nicht als Qualitätsmerkmal für das Gemälde. Der Name verrät also nur, dass der Maler ein Mönch war, was allenfalls die Schwere der Anschuldigung, Porträtist und Porträtierte hätten ein Verhältnis miteinander gehabt, potenziert. Dies scheint jedoch nicht der eigentliche Grund für die Namensnennung zu sein, es sei denn, Browning wollte die Referenz auf jenen historischen Alessandro Pandolfo kenntlich machen. Umso erstaunlicher ist es, dass die Namensnennung auf derart markierte Weise erfolgt. Zumal die Unbekanntheit des Namens auch die These entkräftet, dass dies allein der Verankerung des Textes in der Renaissance dient, in der das 'name-dropping' plötzlich so wichtig wird. Es wirkt vielmehr, als wolle der Herzog geradezu darauf aufmerksam machen, dass der Porträtist (ausnahmsweise) *kein* Tizian gewesen sei – der bekanntlich einige Gemälde für den Herzog von Ferrara anfertigte –, sondern er in diesem Fall einen 'no-name' engagiert habe: Könnte es sein, wie es Dupras vorschlägt, dass der Herzog einen unbekannten Künstler beauftragte, weil er mit *dieser* Ehefrau sowieso längst abgeschlossen hat, und dass folglich seine Aussage, es sei in nur einem einzigen Tag entstanden, kein Kompliment an den Künstler ist, den er sowieso nicht zu schätzen scheint, sondern den Wert des Gemäldes mindern soll, um es auf Augenhöhe mit der verachteten Herzogin zu stellen?[26] Demnach würde seine Rede implizieren, weder die Dame noch das Porträt entsprächen seinem Geschmack. Eine solche Aussage wird erst plausibel, wenn man in den letzten Versen erfährt, dass es sich beim Gast um einen Abgesandten der Familie der neuen Braut des Herzogs handelt. Mit diesem Hintergrundwissen betrachtet, weitet sich der *paragone* auf eine weitere Ebene aus, nämlich im Sinne eines (Qualitäts-)Vergleichs zwischen der vorherigen und der zukünftigen Herzogin: aus der Perspektive des Herzogs unterliegt die 'letzte' Herzogin der zukünftigen, dem neuen Objekt seines Begehrens, weshalb er das Porträt der "last duchess" zum bloß zweitrangigen Beiwerk (*parergon*) herabsetzt.[27]

---

25 Brownings eifersüchtiger Herzog deutet an, dass ihm das Verhältnis zwischen Porträtierter und Porträtist missfallen habe. In einem der Briefe, die Tasso aus dem Gefängnis an seinen Fürsten Alfonso II d'Este schrieb, bittet er um Vergebung sowie um die Erlaubnis, nach seiner Freilassung ins Kloster gehen zu dürfen. Gerüchte besagen, Tasso habe eine der Herzoginnen von Ferrara geliebt – keine der Ehefrauen Alfonsos, sondern dessen Schwester Lucrezia d'Este. Zu Tassos Lebzeiten war es üblich, Anschuldigungen wegen einer unrechtmäßigen Liebesbeziehung durch den Eintritt ins Kloster zu entgehen. Der Verfasser einer englischen Tasso-Biografie, Richard Henry Wilde, informiert im Zusammenhang mit Tassos Anliegen über einen ähnlichen Fall, der damals das Interesse der Öffentlichkeit auf sich zog: Alessandro Pandolfo, dem wegen seiner Liebesbeziehung zur verheirateten Eleonora di Toledo de' Medici Strafe angedroht wurde, trat dem Kapuzinerorden bei. Eben dieser Pandolfo, der fortan als malender Mönch erinnert wird, scheint Namensspender für Brownings Porträtisten zu sein. Vgl. Monteiro 1985, S. 194-195.

26 Vgl. Dupras 1996, S. 9.

27 Den Begriff *parergon* bringt Dupras ins Spiel, ebd.

Diese Ausführungen zeigen, dass Brownings Porträt, in dem sich der *paragone* auf mehreren einander überlagernden Ebenen abspielt, gegenüber denen der Petrarkisten wesentlich komplexer und komplizierter ist.

3. Das suggestive Porträt: Zur Ästhetik des Ungesagten und Unvollendeten

Brownings Herzog präsentiert sich als souveräner Fürst und Kunstkenner: Diesen ersten Eindruck erzielt er dank seiner Eloquenz. Seine ersten Worte weisen ihn als stolzen Besitzer des Porträts aus, der mit dem Kunstwerk zugleich seinen Reichtum, seinen Lebensstil, seine Bildung und seinen Geschmack zur Schau stellt. Dabei wirkt er unerschütterlich im eigenen Urteil und überzeugt, dasjenige seines Zuhörers ebenfalls problemlos beeinflussen zu können. Erst gegen Mitte seiner Rede gerät sein Sprachfluss zweimal ins Stocken, als er nach den richtigen Worten sucht, um das Wesentliche der Herzogin zu erfassen und zu benennen, was ihm an ihr missfällt: "– how shall I say – [...] – I know not how – "(V. 22; 32). Gelingt es dem Herzog einerseits, ein Bild von sich nach seinen Idealvorstellungen zu vermitteln, so scheinen andererseits solche Brüche auf der sprachlichen Oberfläche, dem Firnis seines Selbstporträts, seine Schwächen zu enthüllen und seinen Kontrollverlust über das Porträt der Herzogin zu signalisieren. Trotz seiner Eloquenz, die mit dem Schweigen des Porträts kontrastiert, vermag er das Bild nicht völlig zu beherrschen.

Analog zu diesen beiden Interjektionen, die eine Unsicherheit in seinem Urteil offenbaren, die er aber sogleich wieder in den Griff bekommt, formuliert er zwei rhetorische Fragen, die innerhalb der ansonsten affirmativen Rhetorik plötzlich einen Interpretationsspielraum eröffnen (V. 34-45 u. 44-45). Vordergründig scheinen auch sie eine Unsicherheit des Sprechers aufzuzeigen, tatsächlich aber sind sie strategisch motiviert: Sie implizieren nicht, dass es statt einer einzigen richtigen, mehrere mögliche Antworten gibt, sondern erlösen den Zuhörer für einen Moment aus seiner passiven Rolle und ermutigen ihn, die so deutlich vorgegebene Antwort zu geben. So lenkt der Sprecher die Meinung des Zuhörers, gibt diesem jedoch das Gefühl, sich sein Bild selbst zu machen. Indem er ihn auf diese Weise in seine Perspektive integriert, fördert er dessen Bereitschaft zur Identifikation mit ihm. Im Gegensatz zu der von ihm vorgebrachten Selbsteinschätzung als rhetorisch unbegabt ("skill in speech [...] which I have not" V. 35-36) – mit der er umso mehr auf seine Rhetorik aufmerksam macht –, erweist sich der Herzog doch als begnadeter Redner.

Sein indirektes Sprechen in bloßen Andeutungen – man denke an den Vorwurf der Untreue gegenüber der Herzogin und seine Gegenmaßnahmen – sowie die Ambiguität vieler seiner bereits angesprochenen Äußerungen laden seinen Monolog mit einem besonderen Maß an Suggestivität auf. Als Leser mag man sich fragen, aus welchem Grund er dem Abgesandten seine Botschaft auf diese indirekte Weise kommuniziert.[28] Man könnte natürlich argumentieren, dass es ungeschickt wäre, das

[28] Ausführlicher zur Indirektheit seiner Rede vgl. MacMahon 1996.

Verbrechen an seiner Frau unumwunden zuzugeben. Andererseits, so mag man dagegenhalten, scheint sich der Herzog in seiner Machtposition nicht vor eventuellen Konsequenzen fürchten zu müssen und könnte sich mit diesem Akt der Selbstjustiz – die Bestrafung der untreuen Ehefrau – sogar noch Respekt verschaffen. Deshalb scheint es plausibel, dass er mit der Indirektheit seiner Rede ein anderes Ziel verfolgt, nämlich seinen Zuhörer zu manipulieren, zum Beispiel mit seinen rhetorischen Fragen.[29] Und mehr noch, er will ihn mit seiner Rhetorik beeindrucken. Dies gilt ebenso für Browning, der den Leser gerade mit dem Ungesagten, lediglich Angedeuteten an seinen Text fesselt und ihn zur Re-Lektüre bewegt.

Unausgesprochen bleiben jedoch nicht nur die dunklen Geheimnisse des Herzogs, sondern auch eine Vielzahl anderer Informationen über die Figuren des Gedichts. So vermittelt die Rede des Herzogs keineswegs ein vollständiges Bild der Herzogin. Weder wird ihre physische Erscheinung detailliert beschrieben, noch werden alle Facetten ihres Charakters erörtert. Der Porträtist fokussiert allein den (Gesichts-)Ausdruck der Porträtierten, der ihm als Anhaltspunkt für seine Interpretation ihres Charakters und als einziger sichtbarer Beweis für seine Behauptungen dient. Seine Konzentration auf den Ausdruck erweist sich als effektiv, denn dadurch lässt sich das Charakteristische der Herzogin, auf das er seine Anklage gründet, viel besser vermitteln als etwa durch eine katalogische Wiedergabe ihrer Physis und ihrer Eigenschaften. Sein Anliegen, den Zuhörer von der Schuldigkeit der Herzogin zu überzeugen, könnte er nicht durchsetzen, indem er ein facettenreiches Gesamtbild zeichnet: Es erfordert vielmehr eine einseitige Beleuchtung der Figur durch Selektion, Reduktion und Zuspitzung ihrer Züge. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, wird das Wesentliche der Herzogin im wahrsten Sinne des Wortes auf den Punkt gebracht: es manifestiert sich im "spot of joy". Als *pars pro toto* lässt er den 'Rest', den weitaus größten Teil des Gesamtbildes, zwar erahnen, *de facto* aber bleibt er im Dunkeln. Gerade weil der Sprecher diesen 'Rest' nicht festschreibt – eine Möglichkeit, die in dieser Radikalität nur das Verbalporträt, nicht jedoch das traditionelle, realistische Porträtgemälde hat –, besitzt dieses Porträt eine beeindruckende Energie, die eine auf Vollständigkeit abzielende Auflistung aller positiven wie negativen Eigenschaften zersetzen würde.

Das Verfahren der Selektion wesentlicher Züge kennen wir bereits aus anderen Porträtgedichten, jedoch gestalten sich die Resultate sehr unterschiedlich: Brownings Reduktion des Gesamtbilds in der Darstellung des Herzogs und der Herzogin von Ferrara funktioniert anders als bei Petrarca, der für die Beschreibung Lauras aus dem konventionellen Schönheitskatalog wenige bedeutungsvolle Merkmale auswählt, und wiederum anders als bei Aretino, der für die Charakterisierung seines Herzogspaars von Urbino aus einem Tugendkatalog auswählt, um Verkörperungen von höfischen Idealen zu präsentieren. Im Vergleich zu diesen anderen Fällen wirkt Brownings Reduktion der Herzogin auf eine Eigenschaft, die durch die subjektive Perspektive des Herzogs motiviert ist, am radikalsten.[30]

---

29 Vgl. ebd., S. 213.

30 Die einseitige Beleuchtung der Figur thematisiert Ruskin in einem Brief an Browning vom 2. Dezember 1855 als Reaktion auf die neu erschienene Sammlung *Men and Women*. Obwohl Ruskin,

Browning lehnt die Vollständigkeit anstrebende und alle Leerstellen tilgende Darstellung prinzipiell ab und hält die Suggestion für ein wichtiges Moment der Dichtung. So erklärt er seinem Leser und Kritiker John Ruskin: "You would have me paint it all out, which can't be; but by various artifices I try to make shift with touches and bits of outlines which succeed if they bear the conception from me to you."[31] Mit solchen "Pinselstrichen und Bruchstücken von Konturen" – man beachte die pikturale Metaphorik – umreißt er seine Figuren. In seiner Sammlung *Men and Women* beschreibt eine Frau in lyrischer Rede mit dem Titel *Any Wife to any Husband* wie folgt ihr 'Porträt': "This is a portrait of me on the wall – / Three lines, my face comes at so slight a call" (II. 56-57).[32] Aus nur wenigen 'Strichen' bzw. 'Zeilen' entstehe ihr Porträt, konstatiert die Sprecherin im Sinne des poetischen Programms Brownings. Nur auf diese Weise kann er im unvollständigen Porträt die potenziell unbegrenzte und daher nicht darstellbare Mehrdimensionalität eines Charakters andeuten.[33] Gerade die offensichtliche Unvollständigkeit lässt die Tiefe eines Individuums jenseits seiner Oberfläche erahnen und verführt die Imagination des Betrachters zu Spekulationen.

In diesem Sinne erklärt Maxwell den ästhetischen Reiz des partialen Porträts mithilfe von Burkes Gedanken zu "Infinity in Pleasing Objects". Burke wählt den Frühling als schönste Jahreszeit, weil er die Schönheiten des Sommers verspricht, diese jedoch noch nicht voll entwickelt sind: "[...] because the imagination is entertained with the promise of something more". Dieses Argument überträgt er auf die Bildkunst: "In unfinished sketches of drawing, I have often seen something which pleased me beyond the best finishing."[34] In der Romantik wird diese Begeisterung für die Suggestivität des Unvollendeten, da sie so viel Raum lässt für die Imagination des Rezipienten, zum Topos.[35] So findet sich auch bei Ruskin eine ähnliche Formulierung dieses Gedankens, ebenfalls illustriert mit einem Beispiel aus der bildenden Kunst: "[...] for the most part imperfect sketches, engravings, outlines, rude sculptures, and other forms of abstraction possess a charm which the most finished picture frequently wants".[36] Viele derartige Plädoyers für die Ästhetik des Unvollendeten, die sich nicht auf die Bild-, sondern auf die Wortkunst beziehen, argumentieren ebenso mit pikturaler Metaphorik. Im viel verwendeten Bild der 'Skizze' für eine nicht detailliert ausgeführte Darstellung wird häufig das absichtlich Ungesagte mit dem Unvollendeten identifiziert, ohne Beachtung des feinen Unterschieds. Während das als Beispiel angeführte Porträt der Ehefrau aus Brownings *Any Wife to any Husband* eher das flüchtig entworfene Unvollendete repräsentiert, steht in *My Last Duchess* eindeutig das absichtsvoll Ungesagte im Mittelpunkt. Die ästhetische Wirkungs-

---

der diesbezüglich von 'Ellipsen' spricht, über die daraus resultierende Mehrarbeit für den Leser klagt, zeigt er sich begeistert davon. Vgl. Maxwell 1992, S. 327 und De Laura 1972, S. 326f.

31 Vgl. De Laura 1972, S. 326f.

32 Browning 1981, S. 563. Henry James plante übrigens einst eine Serie von Illustrationen zu Brownings Gedichtband *Men and Women*. Vgl. Wegener 1994, S. 540.

33 Vgl. dazu Maxwell 1992, S. 327.

34 Burke 1987, S. 77.

35 Man denke beispielsweise an Keats berühmte Verse aus *Ode on a Grecian Urn*: "Heard melodies are sweet, but those unheard/ Are sweeter" (Keats 1970, S. 534f.).

36 Ruskin 1904, Bd. 5, S. 186.

macht dieses Textes beruht auf seiner stark ausgeprägten Suggestivität, die Spannung erzeugt. Letztere würde durch jede zu ausführliche *descriptio* zersetzt werden, wohingegen Struktur und Tonfall des *dramatic monologue* auf besondere Weise zu ihrem Aufbau beitragen. So wird das Prinzip der Selektion Brownings erkennbar: Er verzichtet auf eine Beschreibung des Gesamtbildes zugunsten einiger weniger, sich speziell für eine Dramatisierung eignender Details, um damit (gerade nicht Ähnlichkeit, sondern) größere Effekte zu erzielen – durch einseitige Beleuchtung.

Darüber hinaus verweist die absichtsvolle 'Unvollständigkeit' vieler Porträts Brownings auf seine Überzeugung, dass überhaupt nicht alle Aspekte des Gesamtbildes sprachlich wiedergegeben werden können und dies durchaus deutlich werden darf. Brownings Porträts zeugen von diesem Manko und kompensieren es, wie die Porträtgedichte anderer Autoren, jedoch ohne es wie diese verbergen zu wollen.

4. *'Lyrics' with more painting than before* – Brownings Künstlerporträt *Fra Lippo Lippi*

Im Jahr 1853 verkündet Browning in einem Brief an seinen Freund Joseph Milsand, dass er sich fortan lyrischen Gedichten widmen wolle, die mehr Musik und Malerei beinhalten als zuvor und den Leser *hören* und *sehen* lassen sollen: "I am writing a first step towards popularity (for me!) 'Lyrics' with more music and painting than before, so as to get people to hear and see… something to follow if I can compass it".[37] Mit diesem Vorsatz formuliert er ein Konzept intermedialer Lyrik. Als er dies beschließt, experimentiert er schon seit rund zehn Jahren mit Porträts als *dramatic monologue*. Sein Entschluss bezieht sich nicht etwa auf eine Modifizierung der bereits erarbeiteten Form oder des sich als geeignet erwiesenen Formats, sondern kündigt inhaltlich-thematische Innovationen an, die Einfluss auf die konkrete sprachliche Ausgestaltung der geplanten Porträts haben werden.

Noch im selben Jahr realisiert Browning seinen Vorsatz, indem er fünf Künstlerporträts verfasst: Charakterstudien von drei italienischen Renaissance-Malern, *Fra Lippo Lippi, Andrea del Sarto* und *Pictor Ignotus*, die deutlich von seinem jahrelangen Aufenthalt in Florenz geprägt sind, sowie zwei Porträts von Komponisten, dem imaginären *Master Hughes of Saxe-Gotha*[38], und *A Toccata of Galuppi's*, ein Gedicht über den seinerzeit berühmten venezianischen Musiker Baldassare Galuppi (1706-85).[39]

---

37 Vgl. Browning 1995, S. xiv. Vgl. auch Kelley/Hudson 1978, 53:14; besagter Brief wurde erstmals publiziert in: Thomas 1921, S. 251.

38 Es handelt sich dabei um einen fiktiven Namen, konzipiert als Reimwort zu 'Fugen' [fugues].

39 Nicht uninteressant sind die Entstehungshintergründe der Texte: Das Gedicht *Andrea del Sarto* konzipierte Browning nach eigenen Aussagen infolge eines Besuchs im Palazzo Pitti, wo er ein Andrea del Sarto zugeschriebenes Gemälde gesehen habe. Bezeichnenderweise handelte es sich dabei um ein Selbstporträt des Künstlers mitsamt dessen Frau Lucrezia Fede. Wie ein Brief belegt, war es ein Mitglied der Browning Society, das 1881 diese Vermutung geäußert hat, woraufhin man Browning befragt und er bestätigt habe, dass es tatsächlich dieses Bild gewesen sei, das ihn inspirierte: Er sei damals von einem Freund beauftragt worden, eine Kopie des Gemäldes zu kaufen. Da dies nicht möglich war, habe er versucht, es seinem Freund mit Worten zu schildern und

Brownings Künstlerporträts bilden durch ihre Thematik eine besondere Gruppe, weil sie aufgrund der darin formulierten Kunsttheorie mehr als die anderen dazu einladen, als Selbstporträts des Dichters gelesen zu werden.

Hier wird das Porträtgedicht *Fra Lippo Lippi* ausführlicher untersucht: Zum einen, weil es als paradigmatisches Beispiel anzusehen ist für Brownings Bestreben, sein poetisches Porträt mit dem der Malerei zu verschmelzen, denn es handelt sich um ein Porträt eines Malers, das explizit mit seinem Bezug zum Gemäldeporträt spielt. Zum anderen, weil es auf eine historische Person sowie auf deren Kunstwerke referiert, wodurch sich seine Referenzialität und Brownings Umgang mit historischen Fakten und Quellen, insbesondere Vasaris *Vite,* genau nachvollziehen lassen.

Wie *Fra Lippo Lippi* zeigt, wird im Künstlerporträt der Porträtierte mit seinen Kunstwerken identifiziert. Die Bilder enthüllen die Charaktere ihrer Maler und werden gar als Teil der Person betrachtet, die sie geschaffen hat. In ihnen haben sich Ideen, Kreativität und ein Teil der Lebenszeit des Künstlers materialisiert. Aus diesem Grund gibt es kaum je ein Künstlerporträt, das ohne die Beschreibung der Kunstwerke auskommt, die sich für die indirekte und zugleich anschauliche Charakterisierung anbieten.

Im Folgenden wird der malende Mönch Fra Lippo Lippi präsentiert, der in einer nächtlichen Beichte seine Sünden eingesteht und im Zuge einer spontan geäußerten Autobiografie in Blankversen eine Apologie seiner Kunst formuliert.[40] Lippos Kunsttheorie wird dabei so detailliert besprochen, weil diese Figur gern mit Browning assoziiert und ihre Rede als sein poetologisches Manifest gelesen wird. Prinzipiell kann man auf die von Brownings Lippo formulierte Kunsttheorie zweifach reagieren: zum einen, indem man sie direkt auf Brownings Dichtungstheorie bezieht, zum anderen, indem man die Äußerungen der Figur mit dem überlieferten Wissen über den historischen Fra Filippo Lippi und dessen Werk abgleicht. Beides verspricht Aufschluss über Brownings Portraiture. Im einen Fall versteht man die Figur Lippo als *alter ego* des viktorianischen Dichters, im anderen als Doppelgänger oder Duplikat des florentinischen Renaissance-Malers. Unabhängig von diesen Lesarten lobt George Eliot das Gedicht als "a poem at once original and perfect in its kind".[41]

---

ihm sein Gedicht zugesandt. Vgl. Browning 1995, S. 259. Der Brief von Ernest Radford, der die Referenz auf das Bild entdeckt und dieses beschreibt, findet sich in den *Browning Society Papers*, 1881-91, S. 160f. "I know the picture well and esteem it just as you do", schreibt Browning im Begleitbrief an den Freund am 17. März 1853. Das Datum dieses Briefes lässt annehmen, dass das Gedicht Anfang des Jahres 1853 entstanden ist. – Heute weiß man, dass besagtes Gemälde nicht von del Sarto ist und das porträtierte Paar auch nicht del Sarto und seine Frau darstellt.

40 Die exakte Entstehungszeit des Gedichts ist ungewiss: Vermutlich entstand es entweder, wie es die Korrespondenzen der Brownings nahelegen, im Mai/Juni 1853 (Vgl. DeVane 1955, S. 216); oder Browning verfasste es während seines Aufenthalts in Rom zwischen November 1853 und Mai 1854, was bedeuten würde, dass es nach *Andrea del Sarto* entstand, obwohl es diesem bei der Veröffentlichung vorangestellt wird, vermutlich weil der historische Filippo Lippi früher geboren worden war. Beide Gedichte erschienen erst 1863 in *Men and Women* (Browning 1995).

41 Zitiert nach Browning 1995, S. 34; ursprüngl. in *Westminster Review* 65 (January 1856), S. 291.

Brownings Fra Lippo Lippi – Mann, Maler, Mönch

"I am poor brother Lippo" (V. 1), stellt sich der Sprecher seinen Zuhörern vor und verbalisiert deren ersten Eindruck, "You think you see a monk!" (V. 3).[42] Es ist nach Mitternacht, als der Karmelitermönch von Wachtmännern vor der Pforte seines Klosters aufgegriffen wird. Diesen schuldet er, der gerade unbemerkt von einem unerlaubten nächtlichen Ausflug heimkehrt, eine Erklärung. Zunächst versucht er, Einlass zu erlangen, indem er den Namen seines mächtigen Mäzens, Cosimo de' Medici, ins Spiel bringt, in dessen Dienst er als Maler stehe. Als dies wirkungslos bleibt, beginnt er seine unumgängliche Beichte.

Drei Wochen lang habe er auf Befehl des Herzogs in seiner Zelle verbracht, um ein Gemälde anzufertigen: eine Darstellung von Heiligen. Wenn ihm die Nächte lang wurden, beobachtete er vom Fenster aus die Menschen auf der Straße. Als er der Versuchung nicht mehr widerstehen konnte, sich unter sie zu mischen, seilte er sich aus dem Fenster ab, verbrachte die Nacht in den Straßen und amüsierte sich mit Frauen. Um dieses tadelnswerte Verhalten zu rechtfertigen, erzählt er nun seine Lebensgeschichte, angefangen mit dem Verlust seiner Eltern in früher Kindheit, weshalb er als Waisenjunge ins Kloster gebracht wurde ("I was a baby when my mother died/ and father died and left me in the street. [...] Brief, they made a monk of me." V. 81-97). Dies sei nicht zu seinem Schaden gewesen, konstatiert er, denn damit hatte sein Hungern ein Ende und es begann ein zunächst angenehm ruhiges Leben. Nach einigen Jahren jedoch wollten sich die Klosteroberen Klarheit darüber verschaffen, ob der Schüler für das Leben als Mönch geschaffen sei und stellten ihn in der religiösen Lehre auf die Probe. Für ihr Latein hatte er wenig übrig, aber er besaß eine besondere Begabung: das Zeichnen.

Zunächst zeichnete er zu seinem eigenen Vergnügen Gesichter: "I drew men's faces on my copy-books,/ Scrawled them within the antiphonary's marge,/ Joined legs and arms to the long music-notes,/ Found eyes and nose and chin for A's and B's,/ And made a string of pictures of the world/ Betwixt the ins and outs of verb and noun" (V. 129-134). Rasch erarbeitete er sich ein beachtliches Repertoire verschiedenster Figuren, das sein künstlerisches Interesse für den Menschen offenbart. Obwohl sich der Prior dafür nicht begeistern konnte, tolerierte er ihn weiterhin im Kloster, in der Hoffnung, für Lippos Talent noch Verwendung zu finden. Erleichtert über die Erlaubnis, malen zu dürfen, machte sich Lippo ans Werk. In aller Ausführlichkeit beschreibt er den Wachtmännern seine Bilder. Als er sie den Brüdern zeigte, staunten sie über die außergewöhnliche Lebendigkeit seiner Figuren. Ihren Lobeshymnen setzte jedoch der Prior abrupt ein Ende: Entsetzt über die Abbildungen der täuschend echt aussehenden Körper verdammte er Lippos Bilder als seelenloses Teufelswerk, das die Funktion, zum Glauben zu erziehen, völlig verfehle.[43]

---

42 Da sich die Figur selbst "Lippo" nennt und der Vorname des Künstlers auch im Gedichttitel so abgekürzt ist, wird diese Kurzform von Filippo in der vorliegenden Studie immer dann verwendet, wenn von Brownings Figur die Rede ist. Im Unterschied dazu wird der Nachname Lippi benutzt, wenn es um die historische Vorlagefigur und Äußerungen über diese geht.

43 Die Äußerungen des Priors und anderer Mönche gibt Lippo in seinem Monolog wieder; keine andere Figur tritt selbst als Sprecher auf.

Diese grundlegende Kritik, die Lippo *en detail* wiedergibt, veranlasst ihn zu einer langen Apologie seiner Kunst, die sich als Selbstporträt des Künstlers liest.

"A fine way to paint soul is by painting body" – Künstlerisches Credo und poetologisches Programm

Wie bereits angedeutet, findet Lippo als Maler in den seinerzeit stark stilisierten Heiligendarstellungen, mit denen ihn die Kirche und sein Mäzen beauftragen, nicht die ersehnte kreative Erfüllung. Stattdessen drängt es ihn, den realen Menschen, konkret: seine Mitmenschen in der ganzen Bandbreite ihrer individuellen Verschiedenheit darzustellen, weshalb er sie alle naturgetreu abbildet, einschließlich eines Mörders. Anschaulich beschreibt er seine Figuren, so dass diese vor dem inneren Auge seiner textinternen Zuhörer und seiner realen Leser lebendig werden:

> First, every sort of monk, [...]
> I drew them fat and lean: then folk at church,
> From good old gossips waiting to confess […]
> To the breathless fellow at the altar-foot,
> Fresh from his murder, safe and sitting there
> With the little children round him in a row
> Of admiration, half for his beard and half
> for that white anger of his victim's son
> Shaking a fist at him with one fierce arm,
> signing himself with the other because of Christ […]
> I painted all […] (V. 146-163).

Offenbar entwickelt er eine neue Technik für die Abbildung des Menschen, denn die Betrachter seiner Bilder zeigen sich überaus beeindruckt von der Ähnlichkeit: "That's the very man!/ Look at the boy who stoops to pat the dog!/ That woman's like the Prior's niece […]: it's the life!" (V. 168-171). In den Augen des Priors jedoch stellt dies ein Sakrileg dar:

> Faces, arms, legs and bodies like the true!
> […] It's devil's game!
> Your business is not to catch men with show,
> With hommage to the perishable clay,
> But lift them over it, ignore it all,
> Make them forget there's such a thing as flesh.
> Your business is to paint the souls of men – […]
> Paint the soul, never mind the legs and arms! (V. 177-193).[44]

---

[44] Des Priors Entrüstung lässt sich überdies dadurch erklären, dass er ausgerechnet seine 'Nichte' im Fresco wiedererkennt und dadurch mit seinen eigenen Sünden konfrontiert wird, denn das Mädchen ist wohl nicht wirklich eine Verwandte, sondern dessen Geliebte: Ebenso wie 'nephew' noch im Englisch des 19. Jahrhunderts als eine beschönigende Bezeichnung für den illegitimen Sohn und 'cousin' für den Geliebten diente, ist mit 'niece' häufig die junge Geliebte gemeint. Dieser

Diese kompromisslose Kritik zielt darauf ab, dass der Maler mit seinem physischen Naturalismus vom einzig Bedeutsamen, der unsterblichen Seele, ablenke. Allerdings kann der Prior die damit aufgerufene Frage, wie man die Seele des Menschen abbilden könne, wenn nicht in der Form eines menschlichen Körpers, selbst nicht beantworten, da er nicht weiß, wie man sich diese vorstellen solle: "Man's soul, it's a fire, smoke… no, it's not…/ It's vapour done up like a new-born babe/(In that shape when you die it leaves your mouth)/ It's, well what matters talking, it's the soul!" (V. 183-88). Mit diesen Worten initiiert der Prior den Disput mit dem malenden Mönch über die Art der Darstellung der menschlichen Seele.

Damit inszeniert Browning nicht nur einen zu Lippis Lebzeiten denkbaren Streit, sondern er lässt seine Figuren an einer in der Dichtung des 19. Jahrhunderts ausgetragenen Grundsatzdebatte über die Darstellbarkeit der Seele partizipieren, die in der Annahme ihrer Immaterialität gründet und gegensätzliche Positionen bezüglich der Dialektik von Körper und Seele provoziert, wie sie einerseits vom Prior und andererseits von Lippo vertreten werden:[45] Während Ersterer das Verhältnis von Körper und Seele für arbiträr hält, was auf der Vorstellung beruht, dass die Seele zwar im Körper wohne, dieser aber nicht aussagekräftige sichtbare Form derselben, sondern eben nur eine beliebig aussehende Wohnstätte ist, begreift Lippo diese beiden Aspekte des Menschen als eine untrennbare und bedeutungsvolle Einheit. Damit gehen automatisch des Priors Abwertung und Lippos Aufwertung des Körpers einher. So stehen die beiden Figuren einander in ihren konträren Haltungen unversöhnlich gegenüber, wenn der Prior fordert "Give us no more of body than shows soul!" (V. 188), woraufhin Lippo seine realistische, detailgetreue Darstellungsweise mit dem Gegenargument erklärt: "A fine way to paint soul, [is] by painting body" (V. 199). Die gelungene Ähnlichkeit des Äußeren eines Menschen geht seiner Ansicht nach selbstverständlich Hand in Hand mit der naturgetreuen Wiedergabe seines Inneren, so impliziert es seine verzweifelt vorgebrachte rhetorische Frage "Why can't a painter [...] make his flesh liker and his soul more like,/ Both in their order?" (V. 205-08.) Lippos Verständnis des Körpers als Repräsentant der Seele impliziert die Lesbarkeit des Ersteren, insbesondere die des Gesichts, dem Signum der Seele.[46] Eben weil die Physis sichtbares Zeichen des Geistes sei (vgl. V. 283ff.), dürfe er ihr so viel Platz einräumen. Infolge dieser Erkenntnis kann er seinen Standpunkt nicht mehr aufgeben: "The value and significance of flesh I can't unlearn" (V. 268-269).

Lippos programmatische Fokussierung der irdischen Form – seitens der 'Traditionalisten' als Niedergang religiöser Kunst bedauert: "It's art's decline my son!" (V. 233) – steht in seinen Augen nicht im Widerspruch zur Frömmigkeit, die ihm bei

---

Hintergrund, der die Doppelmoral des Geistlichen enthüllt, bleibt jedoch Suggestion. Vgl. Browning 1995, S. 272, Anm. 220.

45 Ausführlicher zum Disput über Möglichkeiten und Grenzen physischer Darstellung der menschlichen Seele, wie er in der romantischen und in der viktorianischen englischen Dichtung laut wird, vgl. Tucker 1997. Für die viktorianische Dichtung stellen sich v.a. zwei Probleme: Sobald man die Seele mit dem Körper identifiziert, wird sie mit der menschlichen Sexualität in Verbindung gebracht. Überdies entfacht sich ein Streit über das Geschlecht der Seele.

46 Lippos Kunst wird schlichtweg fehlinterpretiert, wenn man sie wie einige Kritiker auf die alleinige Darstellung des Körpers reduziert, denn der malende Mönch stellt sich gerade der Herausforderung, nicht das eine oder das andere, sondern Körper und Seele als Einheit darzustellen.

oberflächlicher Lektüre seines Porträts gern aberkannt wird: Indem er den Menschen als das Werk Gottes darstellt, lobt er dessen Schöpfung und stellt sie zur Schau, damit auch die anderen ihre Großartigkeit wahrnehmen. Lippo wendet sich gegen die seinerzeit in religiösen Kreisen noch vorherrschende Negation alles Irdischen, indem er auf dessen Bedeutung insistiert: "This world's no blot for us,/ Nor blank;[47] it means intensely, and means good:/ To find its meaning is my meat and drink." (V. 313-315). Sein artistisches Credo beinhaltet ein Glaubensbekenntnis. In seiner Liebe zum Menschen als Krönung der Schöpfung verbirgt sich seine Religiosität. Als Künstler sieht er sich dazu berufen, die Welt so zu zeigen, wie sie ist, und damit ihre Wahrheit zu offenbaren: "Art was given for that." (V. 305). Eine höhere Aufgabe kann sich ein Künstler seinerzeit kaum auf die Fahne schreiben. Allein, dies ist nicht im Sinne des Priors, der dagegen einwendet, das Antlitz der irdischen Welt zeige den Menschen nicht, wie man gemäß der Religion zu leben habe (V. 317-319). Wenn also Kunst, welche die Welt abbilde, dies nicht leisten könne, wozu sei sie dann überhaupt gut: "What need of art at all?" (V. 320). So stellt Lippos Antagonist Sinn und Nutzen realistischer Kunst in Frage.

Der von Lippo propagierte Realismus bezieht sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Technik der Darstellung. Der Maler will den Menschen zeigen, wie er wirklich ist, und zugleich eine vielschichtige, oder besser, 'vielgesichtige' Welt abbilden, denn jegliche Selektion, Reduktion und Idealisierung wären unrealistisch: "But why not [...] paint these/ Just as they are, careless what comes of it?/ God's works – paint anyone, and count it crime/ To let a truth slip." (V. 293-296). Diesen Vorsatz realisiert der Dichter Browning, dessen Porträtgalerie die verschiedensten Figuren umfasst und der innerhalb der einzelnen großformatigen Porträts versucht, jeden Aspekt zu erfassen. Dadurch bildet sein Werk einen starken Kontrast zu den bereits besprochenen petrarkistischen Porträtgedichten der Renaissance, die nach den drei oben genannten Kriterien konzipiert sind.[48]

In der Forschung wird viel über die Gemeinsamkeiten zwischen Lippos und Brownings Kunsttheorie spekuliert. Man könnte fragen, inwiefern sich die der Figur zugeschriebene Fokussierung des Körpers in Brownings Portraiture abzeichnet. Weiter kommt man jedoch, wenn man Lippos konkrete Bilder abstrahiert und an der zentralen Übereinstimmung in den Werken beider festhält, die offensichtlich in der intensiven Beschäftigung mit dem Menschen und dem Interesse an dessen Psychologie wurzelt.[49] Schließlich resultiert daraus das ähnliche Porträt.

---

47 Diese Aussage könnte man wie folgt deuten: Die Welt sei weder unlesbar noch bedeutungslos. Ist alles absichtsvoll in ihr, so müsse sie auch gut sein. Mit dieser Überzeugung weist sich der Sprecher als exemplarische Renaissance-Figur aus. – Die Formulierung hingegen, "this world's no *blot* for us" (v. 313), höre sich weniger nach der eines Renaissance-Malers als vielmehr nach der eines modernen Künstlers an, kommentierte George Eliot ihre Lektüre. Vgl. Browning 1995, S. xxix.

48 Die lyrischen Porträts der Zeitgenossen Lippis sind großteils den Gestaltungsprinzipien unterworfen, die Brownings Figur – wie auch der historische Filippo Lippi – verwerfen möchten. Das betrifft allerdings mehr die Ausführung als den Inhalt, denn die besprochenen Gedichte haben keine religiösen, sondern weltliche Sujets.

49 Auf diese Weise lässt sich dann auch die oben gestellte Frage beantworten: Die ausgeprägte Sinnlichkeit des malenden Mönchs steht unter dem Vorzeichen der Konstruktion einer widersprüchlichen und somit spannungsvollen Figur.

5. Referenzialität und Intertextualität: Brownings Lippo, Vasaris Lippi, die historische Person und die Geburt des Porträts

Browning konzipiert seinen Lippo, mit dem er durch die Namensgebung auf den Renaissance-Maler Fra Filippo Lippo referiert, als bedeutenden Künstler, der mit seinen Innovationen eine Vorreiterrolle in der Entwicklung des Individualporträts einnimmt. Weist er damit der Figur eine Rolle zu, in der er sich selbst in der Dichtung sehen möchte? Entspricht das Porträt überhaupt den historischen Tatsachen oder zumindest Brownings kunstgeschichtlichem Wissen? Oder leiht er sich von der historischen Figur nur den Namen und modifiziert deren kunstgeschichtliche Bedeutung? In Ekphrasen lässt er die Figur ihre Bilder beschreiben: Handelt es sich dabei wie im Fall des Porträts der Herzogin in *My Last Duchess* um imaginäre Kunst oder um reale Werke? Um Brownings 'Bearbeitung' beurteilen zu können, muss einerseits geklärt werden, welche Bedeutung Filippo Lippi in der Geschichte des Porträts hat und welche Rolle das Porträt in seinem Werk spielt; sowie andererseits, welche Quellen Brownings Bild der historischen Figur beeinflusst haben. Daher gilt es, die von Browning inszenierte 'historische' Situation zu rekontextualisieren.

Der von Lippo wiedergegebene Streit zwischen ihm und dem Prior verhandelt die Legitimität der Darstellung des einfachen Menschen und somit die des Individualporträts. Ein solcher Disput hätte zur Lebenszeit des realen Filippo [di Tommaso] Lippi (geb. 1406 in Florenz – gest. 1469 in Spoleto) durchaus stattfinden können, denn zum einen stehen die Figurenkonstellation sowie die Szenerie, in die das fiktive Gespräch eingebettet ist, in keiner Weise im Widerspruch zu unserem Wissen, dass der Maler als achtjähriger Waisenknabe den Karmelitern von Santa Maria del Carmine in Florenz anvertraut worden war, in deren Gemeinschaft er 1421 das Ordensgelübde ablegte und bis 1433 lebte. Zum anderen setzt sich zu jener Zeit tatsächlich – nicht ohne Widerstand – langsam das Porträt als Kunstform durch.

Bei fast allen überlieferten Bildern Filippo Lippis handelt es sich um Heiligendarstellungen. Doch glaubt Vasari, darin viele Gesichter von Florentiner Bürgern zu erkennen. Das Porträtieren realer Modelle für Heiligendarstellungen – auf das in Brownings Gedicht die Mitbrüder Lippos mit Staunen und der Prior mit Empörung reagieren – war seinerzeit eine gängige, wenngleich nicht allerseits tolerierte Praxis.[50] Daher ist es gelegentlich schwierig, zwischen bloßen 'Modellen' und als solche intendierten Porträts zu unterscheiden,[51] zumal es Bildnisse gibt, in denen sich der Porträtierte auf eigenen Wunsch als Heiliger oder als mythologische Figur darstellen lässt.

---

50 Savonarola kritisierte sie in einer seiner Predigten aus dem Jahr 1496: "Voi fate dipingere le figure nelle chiese alla similtudine di quella donna o di quell'altra, il che è molto male fatto e in grande dispregio delle cose di Dio." Savonarola 1971, S. 25.

51 Darüber hinaus wurden Porträts mehrmals für verschiedene Zwecke verwendet, indem man einmal erarbeitete Gesichter in andere Gemälde einfügte – wodurch das jeweilige Porträt seine Referenzialität verliert und zum Figurenbildnis wird. Vgl. Botticellis allegorische Frauenbildnisse, die Simonetta Vespucci nachempfunden sind, sowie die idealtypischen weiblichen Bildnisse des Cinquecento, zum Beispiel Tizians *Flora* (Kap. VII.6), im Kontrast zu den als solchen intendierten Individualporträts, wie *Isabella d'Este* desselben Malers (Kap. VIII.7).

Abb. 32: Filippo Lippi, *Il conferimento della regola del Carmello* (Ausschnitt), um 1432

Abb. 33: Filippo Lippi, *Ritratto feminile*, um 1440-45

Abb. 34: Filippo Lippi, *Incoronazione della Vergine*, um 1441-47

Während zum Beispiel in Lippis berühmter *Krönung Mariä (Incoronazione della Vergine)*[52] eine beachtliche Anzahl von Gesichtern identifizierbarer Individuen zu entdecken ist, finden sich nur zwei selbständige Individualporträts im Gesamtkatalog seines Werkes: ein Frauenbildnis (*Ritratto feminile)*[53], das seine Bekanntheit dem außergewöhnlichen Profil der Porträtierten verdankt, sowie das Doppelporträt einer Dame en face eines Mannes (*Ritratto di donna con un uomo al davanzale*).[54] Wie schwierig der Schritt zur Individualisierung der Gesichtszüge ist, zeigt die Tatsache, dass die beiden weiblichen Porträtierten einander in der Profilansicht auffällig ähnlich sehen.[55]

Zu jener Zeit der Frührenaissance lässt sich ein besonderes Bemühen um eine naturgetreue, individualisierende Portraiture feststellen. Wie sehr Auftraggeber von Porträts auf Ähnlichkeit Wert legten, obwohl diese in der Praxis bald schon anderen Tendenzen wich, bezeugt ein von Isabella d'Este (1474-1539) rund fünfundzwanzig Jahre nach Lippis Tod verfasster Brief, in dem sie darüber klagt, wie schwer es sei, einen Maler zu finden, der das menschliche Gesicht naturgetreu abbilden könne.[56] Michelangelo (1475-1564), der zur übernächsten Künstlergeneration gehörte, gab hingegen nicht mehr viel auf Ähnlichkeit; bei den Porträtskulpturen der Medici, die er für deren Gräber in der Neuen Sakristei von San Lorenzo in Florenz anfertigte,

---

52 Das Gemälde befindet sich heute in den Uffizien, Florenz. Vgl. *Filippo Lippi. Catalogo completo* (Mannini/Fagioli 1997) S. 39-41.

53 Das Frauenbildnis (Abb. 33) entstand vermutlich zwischen 1440 und 1445 und ist im Besitz der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin. Bezüglich Datierung und Zuschreibung gab es Kontroversen, doch gilt es heute als ziemlich sicher, dass das Porträt von Lippi stammt und aufgrund größerer Reife nach dem Doppelporträt entstanden sein muss.

54 Das Doppelporträt (*Zwei Figuren im Profil)* wird datiert auf 1435/40 und ist im Besitz des Metropolitan Museum of Art, New York (vgl. Kap. VII.6). Als Auftraggeber kommen wegen des abgebildeten Wappens die Florentiner Familien Scolari oder Portinari in Frage, heute wird der Porträtierte meist mit Lorenzo di Ranieri Scolari identifiziert (so Beyer 2002, S. 64). Demzufolge ist die Dame mit einiger Sicherheit dessen Braut, Angiola di Bernardo Sapiti, die er 1436 heiratete. Die Anordnung der Figuren legt nahe, dass es sich um ein Brautwerbungsbild handelt, das vom Bräutigam in Auftrag gegeben und der Braut geschenkt worden war. Im Verlauf der Geschichte wurde das Gemälde aufgrund seiner innovativen Komposition mehreren bedeutenden Malern zugeordnet, darunter Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Sandro Botticelli und Piero della Francesca. Obwohl die lange Zeit unsichere Zuschreibung an Lippi, die auf stilistischen Merkmalen gründet, heute unbezweifelt ist, bleibt die Datierung umstritten. Konsens herrscht jedoch darüber, dass es sich um eines der frühesten neuzeitlichen weiblichen Porträts überhaupt handelt und eines der ersten ist, bei denen die Figuren in einen realistischen, identifizierbaren Hintergrund eingebunden sind. Zu beiden Gemälden vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 92-93; Beyer 2002, S. 64-65; und Tietzel 1991. – Lippis Gemälde entstanden zur selben Zeit wie van Eycks erstes Bürgerporträt, das auf 1432 datierte Bild mit den alternativ verwendeten Titeln *Leal Souvenir* oder *Timotheus* (National Gallery, London).

55 Die Assoziation beider Profile mit ein und derselben animalischen Physiognomie nimmt Tietzel im Titel seiner Bildinterpretation vor, wo er Lippi den 'Meister der Schafsnasen' nennt. Dass sie auch Browning an Tiere erinnern, suggeriert Lippos Bezeichnung der Frauen als 'weiße Mäuse': Die Metapher wird überhaupt erst durch den Blick auf die besagten Porträts verständlich.

56 Zitiert nach Campbell 1990, S. 247, ursprüngl. aus einem Brief Isabella d'Estes an die Gräfin von Acerra vom 3. April 1493: "[...] sapendo cum quanta difficultà se ritrovano pictori che perfectamente contrafaciano el vulto naturale […]".

orientierte er sich nicht an ihrem wirklichen Aussehen. Es wird berichtet, dass er gesagt habe, in tausend Jahren werde niemand mehr wissen, dass sie anders ausgesehen haben.[57] All dies lässt erahnen, wie aktuell die Debatte über das ähnliche Porträt zu Lebzeiten Lippis gewesen sein muss.

Ist die Zuschreibung der beiden selbständigen Porträts an Lippi korrekt, so hat sich dieser auf äußerst innovative Weise als Porträtist empfohlen. Als Maler dieser frühen Frauenporträts gilt er als Begründer der Bildgattung der 'Schönen Florentinerin'. Dass sich Lippi bewusst als Porträtmaler profilierte, belegt eine Anekdote, die Vasari festhielt: Nach dieser war der Maler in die Hände von Piraten und in deren Gefangenschaft geraten, woraus er sich letztlich befreien konnte, indem er einer spontanen Eingebung folgend das Porträt des Anführers mit Kohle an eine Wand zeichnete, was diesem als ein Wunder erschien, weshalb er den Künstler freiließ.[58]

Der 'malende Mönch' verdankt seine Bekanntheit, mindestens im selben Maße wie seinem künstlerischen Werk, den Legenden, die sich um seine Persönlichkeit ranken. Vasari erzählt, Lippi habe sich in eine Novizin names Lucrezia aus einem Kloster bei Prato verliebt, als er in dessen Kirche den Hauptaltar ausgestaltete. Überwältigt von der Schönheit des Mädchens porträtierte der Maler dieses im Altarbild als die Heilige Jungfrau. Es kommt, wie es kommen muss: Der Mönch verführt das unschuldige Mädchen, was in der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes, und einige Zeit später noch einer Tochter, resultiert.[59] In der ausführlichen Schilderung dieser Ereignisse tritt Vasaris Schwäche für Skandale zutage. Tatsächlich wird auch in neueren kunstgeschichtlichen Lexika und Monografien die Verbindung zwischen dem Mönch und der Nonne erwähnt, aus dem Filippino Lippi (1457-1507) hervorging, der seine Ausbildung zum Maler in der Werkstatt seines Vaters erhielt. Jenes illegitime Verhältnis wird als Grund für Lippis Austritt aus dem Kloster angesehen. Gegen Ende der 1430er Jahre wurde Lippi zu einem der geschätztesten Maler in Florenz. In der Romantik wurde er als faszinierende, weil widersprüchliche Künstlerpersönlichkeit wiederentdeckt. Sein 'Image' trug so maßgeblich zur Interpretation seines Werkes bei, dass es lange eine adäquate Einschätzung erschwerte. In der kunstgeschichtlichen Forschung des 20. Jahrhunderts erfährt Lippis Werk viel Beachtung.

In neueren Studien wird Lippis Malerei eine überaus individuelle Darstellungsweise und zugleich die Betonung der Individualität der Dargestellten zugeschrieben. Seinen Bildern wird ein besonders subjektiver Ausdruck attestiert, der in einem Spannungsverhältnis steht zu dem in der florentinischen Kunst der Frührenaissance vorherrschenden Rationalismus. Die Subjektivität manifestiert sich in der differenzierten psychologischen Charakterisierung der Abgebildeten.[60] Dieses Talent über-

---

57 Ebd.

58 Vgl. Vasaris "Vita di Fra Filippo Lippi. Pittore Fiorentino", in: Vasari 1967 (= Bd. 2), S. 327-341, hier S. 329f.; und die deutsche Übersetzung "Fra Filippo Lippi. Florentiner Maler", in: Vasari 2002, S. 239-247, hier S. 240f. Stellennachweise erfolgen fortan stets für die italienische und die deutsche Fassung.

59 Vgl. Vasari, ital. S. 334/dt. S. 243-244.

60 Vgl. Ruda 1982 (S. 5), der eine Neuinterpretation Lippis vorlegt. – Zu Lippis Lebzeiten wurden Experimente in der Psychologisierung jedoch weniger geschätzt als solche mit der Perspektive.

trägt Browning auf seine Figur.[61] Die knappe Einschätzung Filippo Lippis offenbart außerdem die zentrale Gemeinsamkeit zwischen dem porträtierten Maler und seinem Porträtisten Browning: die psychologische Tiefe ihrer Porträts. Von Interesse ist, mit welchen Mitteln Maler und Dichter diese realisieren.

Bekanntlich waren die meisten der überlieferten Gemälde Lippis kirchliche Auftragsarbeiten mit der Funktion, die Glaubenslehre zu veranschaulichen. Browning entfernt sich nicht weit vom Befund der Forschung, indem er seinen Lippo als Neuerer der religiösen Malkunst auftreten lässt. Eine Besonderheit von Lippis berühmter *Krönung Mariä*, die Brownings Lippo in seinem Monolog als sein *opus magnum* imaginiert, ist, dass der Künstler hier eigenverantwortlich eine Gruppe gewöhnlicher Menschen (inklusive sich selbst, erkennbar am Ordensgewand) in den Raum der Heiligen integriert, in derselben Größe wie Letztere abbildet und nahe ans Zentrum rückt. In Brownings Gedicht schmuggelt der malende Mönch ebenso seine Mitmenschen in seine Bilder (V. 145-162) und kündigt an, auch ein Selbstporträt in die geplante Krönungsdarstellung mit aufzunehmen (V. 359-368). Dank der Integration ähnlicher Porträts, deren Gestaltungsprinzip der naturgetreuen Abbildung der Maler auf die Heiligenfiguren überträgt, zeichnet sich in Lippis religiösen Darstellungen eine Annäherung an lebensweltliche visuelle Phänomene ab, insbesondere hinsichtlich Ausdruck, Form und Farblichkeit der menschlichen Physiognomie. Lippi propagiert nicht nur einen psychologischen, sondern überdies einen physiologischen Naturalismus.[62]

Die vielgelobte Psychologisierung wäre nicht denkbar ohne die ihm zu verdankenden Fortschritte in der Abbildung der menschlichen Anatomie: Physiologische Ähnlichkeit und Authentizität des Ausdrucks gehen Hand in Hand miteinander. Begann Lippi in seinen ersten Bildern noch mit standardisierten physiologischen Typen, so wurden seine Figuren über die Jahre zunehmend individueller und tragen gleichzeitig das unverwechselbare Signum des Künstlers. Lippi transformiert die Figurenformeln der Spätgotik, indem er unter den Gewändern körperliche Strukturen erahnen lässt und die Haltung der Figuren dynamisiert, sie im *contrapposto* präsentiert. Auch die zuvor geometrische Form des Kopfes verändert er im Bemühen um Naturtreue und prägt damit eine seinen Figuren eigene, charakteristische Schädelform[63]. Obwohl Lippi in seinen anatomischen Kenntnissen nicht annähernd an

---

Im 20. Jahrhundert setzt sich übrigens Gombrich dafür ein, dem Gesichtsausdruck größere Aufmerksamkeit zu schenken, vgl. Gombrich 1969, S. 2.

61 Man denke an Lippos Abbildung eines jungen Mannes, der seinen Zorn über den Mord an seinem Vater nicht verbergen kann und den Mörder mit der Faust bedroht, während er zugleich Gott um Verständnis anfleht, indem er sich bekreuzigt (V. 153-155).

62 Vgl. Ruda 1982, S. 77-137.

63 Ruda spricht von einem "characteristic Lippi skull type", ebd., S. 88. Zu Beschreibungen einzelner Figuren in den Bildern Lippis vgl. ebd., S. 89ff.: Dort heißt es beispielsweise, die Heilige Jungfrau in San Lorenzo, eine besonders gelungene Figur, wirke durch ihre außergewöhnliche Pose, durch die Geste ihrer Hände und die Drehung und Neigung ihres Kopfes dreidimensionaler und lebendiger als andere, sie habe eine individuellere Nasenform, ihre Augenlider, ein neues anatomisches Detail, sowie ihre leicht geöffneten Lippen verliehen ihr einen ganz spezifischen Gesichtsausdruck. Eine solche 'Charakterisierung' von Heiligenfiguren durch gesteigerte anatomische Detailtreue war seinerzeit neu.

Künstler der Hochrenaissance wie Leonardo da Vinci heranreicht, zeugen seine Figuren von seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Physiognomie und ihren Ausdrucksmöglichkeiten, so zum Beispiel die in der unteren Bildmitte versammelte Gruppe in seinem Gemälde *Incoronazione della Vergine* (1439-1447). In diesem Bild findet man eine beeindruckende Bandbreite verschiedener Gesichtsausdrücke, möglich gemacht durch eine subtile Modellierung der Gesichter, feinste Nuancierungen verschiedener Hautfarbtöne und eine zunehmend gekonnte Arbeit mit Schatten. Lippo lässt die Gesichter lebendiger und die Körper plastischer erscheinen. Mit seiner innovativen Maltechnik erzeugt er eine besondere 'Substanzialität' bzw. 'Materialität' des Fleisches und der Kleidung.

So wird also nicht nur in Brownings Porträtgedicht, sondern auch in kunsthistorischen Studien die seinerzeit noch außergewöhnliche Körperlichkeit in Lippis Figurendarstellungen gepriesen. Vor diesem Hintergrundwissen erschließt sich die nachdrückliche Betonung der Affinität zum 'Fleisch', die Browning seinem Lippo in den Mund legt ("The value and significance of flesh,/ I can't unlearn" V. 268-269): Die Figur erklärt damit die Gemälde des realen Filippo Lippi. Wie genau Browning die Bilder Lippis betrachtete, wie sehr er sich bei der Erschaffung seiner Figur in denselben hineindachte und wie wichtig für ihn Lippis exzeptionelle Fähigkeit mimischen Ausdrucks ist, zeigt Lippos Kommentierung von Gesichtern, die ihm überall ins Auge fallen und die er mit geschultem Blick beschreibt.[64]

Wie bereits erwähnt, kann man auch ein Selbstporträt von Fra Filippo Lippi in der *Krönung Mariä* entdecken.[65] Lippis eigenes Antlitz ist wegen seines Gesichtsausdrucks eines der auffälligsten der zahlreichen Gesichter: Mit hochgezogener Braue blickt es aus den Augenwinkeln dem Betrachter fast frech entgegen, das Kinn in eine Hand gestützt, in der lockeren Haltung eines Zuschauers der Zeremonie, die im oberen Bildzentrum stattfindet. Vergleicht man die Selbstdarstellung mit den beiden einzigen eigenständigen Porträts von Lippi, nahezu ausdrucksneutralen Profilbildern gemäß der Konvention der Frührenaissance, wie es auch die Mehrzahl der Stifterporträts sind, so könnte der Kontrast kaum größer sein. Infolgedessen kann man Lippis Selbstporträt gar als die ausdrucksstärkste individualisierte Figur in singulär informeller Pose in der abendländischen Kunst seit der Antike ansehen.[66]

Mit den beschriebenen Innovationen leitet Lippi eine Reform im Malstil ein, die eine Animation der Figuren bewirkt.[67] Browning erklärt diese Leistung spielerisch mit der durch das Leben auf der Straße geschulten Wahrnehmung seiner Figur

---

64 Vgl. *Fra Lippo Lippi,* V. 25-26; 31; 60; 114; 155-156; 174; 204.

65 Sein Selbstbildnis versteckt der Maler in einigen Bildern, wodurch er auf seine Rolle bei deren Entstehung aufmerksam macht. In seinen religiösen Bildern porträtiert sich Lippi allerdings nicht als Künstler mit dem Pinsel in der Hand, sondern als passiver Zeuge religiöser Ereignisse. Dies gibt Aufschluss über die damalige Entwicklungsstufe des Künstlerselbstporträts.

66 Vgl. Ruda 1982, S. 102.

67 Aufgrund der genannten maltechnischen Innovationen Lippis hält Ruda Lippis *Annunciazione* im Palazzo Barberini für das naturalistischste italienische Gemälde seiner Zeit. Auf der rechten Bildseite sind die beiden Stifter als realistische Porträts abgebildet. Ist es schon ungewöhnlich, dass sie als Zeugen in diesen intimen Rahmen der Verkündigungsszene eingelassen und sogar nahezu auf eine Ebene mit dem Erzengel gehoben und fast in derselben Größe abgebildet werden, so wird dies noch überboten von ihrer Animierung durch Gesten und Mimik. Vgl. ebd., S. 115.

("when a boy starves in the streets [...] watching folk's faces [...] soul and sense of him grew sharp alike,/ He learns the look of things" V. 114-125). Lippis Beitrag zur Entwicklung künstlerischer Ästhetik besteht in der Erweiterung des zuvor sehr begrenzten Ausdruckspektrums. Er überwindet die Statik durch die einerseits 'narrative' Intention, andererseits 'dramatische' Qualität seiner Figurendarstellung. Bemerkenswert ist, dass man Lippis psychologischen Naturalismus an ein dramatisches Moment seiner Darstellung binden kann,[68] ebenso wie der Realismus der Verbalportraiture Brownings auf die Dramatisierung der Lyrik in Form des *dramatic monologue* zurückgeführt wird.

Vor diesem Hintergrund wird klar, wie sorgfältig Browning seine Figur unter den Malern jener Zeit auswählte und in welchem Maß er mit deren Kunstprogramm vertraut war. In Brownings Künstlerporträt zeigen sich seine profunden kunstgeschichtlichen Kenntnisse und sein Verständnis für Lippis Werk. Die Einschätzung des Letzteren in neueren Studien lässt sich in wesentlichen Punkten auf das dichterische Werk Brownings übertragen, das sich ebenfalls durch die psychologische Komplexität der Figuren auszeichnet.

Produktive Rezeption der Künstlerviten: Brownings Lippo und Vasaris Lippi

Der Versuch einer kompletten Rekonstruktion von Brownings kunstwissenschaftlichen Lektüren über Fra Filippo Lippi ist nicht Ziel dieser Untersuchung. Interessant ist es jedoch, Brownings produktive Rezeption seiner Lieblingsquelle, Vasaris *Vite*, zu beleuchten. Wie man aus Briefen weiß, besaß Browning verschiedene Ausgaben und Übersetzungen dieses Werkes.[69] Elisabeth Barrett Browning thematisiert in einem Brief Brownings Lektüre der *Vite*, indem sie schreibt, ihr Mann sei "fond of digging at Vasari … making him a betwixt and between to other writers".[70] In einem anderen, an Robert Browning adressierten Brief erinnert sie diesen nicht ganz ohne kritischen Unterton: "the Vite is not the handbook of the whole world".[71]

So einzigartig und wertvoll Vasaris *Vite* sind, erweisen sie sich, was biografische Details betrifft, nicht immer als zuverlässige Quelle. Vasari ließ sich bisweilen von der Handlung verschiedener Novellensammlungen seiner Zeit inspirieren. So ist im Hinblick auf seine Vita des Fra Filippo Lippi festzustellen, dass die Anekdote von der Flucht des Mönchs durch das Fenster mithilfe eines aus Tüchern gemachten Seils fast wörtlich einer Passage in Matteo Bandellos *Novella LVIII* entspricht.[72]

---

68 Vgl. ebd., S. 87: "The basic principle is that Filippo's art is at once highly specific and vividly dramatic, perhaps melodramatic, with specificity being essential to the drama. This principle is part of the movement toward greater individualization of psychological states."

69 Vgl. Browning 1995, S. 31; sowie Kelley/Coley 1984.

70 Vgl. Miller 1952, S. 187. Dieser Brief an Mrs. Martin ist datiert auf den 13. April 1853.

71 Vgl. Kitner 1969, S. 204.

72 Vgl. Browning 1995S. 32; sowie Boase 1979. – Ungewiss ist, inwiefern man den Informationen zu Lippis Leben aus neueren kunsthistorischen Studien trauen darf, sofern nicht geklärt ist, inwieweit diese ihr Wissen nicht auch hauptsächlich aus Vasaris *Vite* bezogen haben. Erst im Hinblick auf die Interpretation der Bilder Lippis und die Bewertung seiner Leistung wird ersichtlich, dass sie ihr eigenes Urteil fällen.

Sollte sich Vasari also davon verleiten haben lassen, die biografischen Fakten unterhaltsam 'auszumalen', so verfährt Browning ähnlich in Bezug auf Vasaris Vita, indem er aus den darin enthaltenen Informationen einige als Grundgerüst auswählt und in der Rede seiner Figur ausgestaltet.

Die im *dramatic monologue* lebendig erzählte Geschichte der schweren Kindheit Lippos, der als Waisenkind ums Überleben kämpfen musste, bis er von seiner Tante in die Obhut des Karmeliterklosters gegeben wurde, findet sich in ihren Grundzügen bei Vasari.[73] Darauf bezieht sich nicht nur der Dichter Browning, sondern auch die Kunstgeschichtsschreibung bis heute.[74] Vasaris Lippi war unbegabt in den Wissenschaften, bewies aber umso mehr Geschick bei handwerklichen Tätigkeiten und besaß Erfindungsgeist. Anstatt durch Fleiß fiel er im Unterricht dadurch auf, dass er ständig seine Mitschüler porträtierte, woraufhin der Prior veranlasste, dass Lippi das Malen erlerne.[75] Weil ihm die Bilder Masaccios (1401-1428) in der Kapelle seines Klosters besonders gefielen, imitierte er zunächst dessen Malweise. Wie begabt Lippi im Porträtieren war, illustriert Vasari mit einer Anekdote, nach der dem Maler diese Begabung das Leben gerettet habe.[76] So unglaubwürdig diese klingt, macht sie doch deutlich, welche Sensation die Erfindung des Individualporträts darstellte und welche Wirkungsmacht dieses hatte.

Dass Browning einige Schritte in Lippis Leben, wie sie Vasari chronologisch nacherzählt, auslässt, scheint weniger selbstverständlich, wenn man zur Kenntnis nimmt, dass sein Porträtgedicht nicht kürzer ist als Vasaris Kurzbiografie. Dennoch überspringt Browning einige Etappen des reisenden Mönchs, bevor dieser in den Dienst des Cosimo de' Medici tritt. Möglicherweise ist der Grund dafür darin zu suchen, dass jene die Reisefreiheiten des Mönchs offen legen, so dass der von Browning inszenierte Ausbruch aus dem Kloster weniger effektvoll, weil weniger motiviert erschienen wäre. Dennoch handelt es sich dabei nicht um eine Erfindung Brownings. Man könnte vermuten, der viktorianische Dichter habe die Liebestollheit des Mönchs nur erfunden, um dem Porträt des malenden Mönchs Spannung zu verleihen, aber vermutlich war es umgekehrt: Die von Vasari als Gerücht vorgebrachte verbotene Vorliebe der Figur für sexuelle Abenteuer müssen Brownings Interesse an der widersprüchlichen historischen Person verstärkt haben.[77] Diese Neigung bringt nicht erst Browning, sondern schon Vasari mit Lippis Entwicklung des Individualporträts in Zusammenhang, wenn er schreibt, dass Lippi seine unerfüllte Sehnsucht nach Frauen sublimiert, indem er sie in seinen Bildern festhält. Auch Vasari unterstellt dem Mönch, in solcher Stimmung seine eigentlichen Aufgaben zu vernachlässigen, wie dies Brownings Lippo eingesteht. Das Geständnis folgt Vasaris Anekdote auch darin, wie er daraufhin von seinem Mäzen eingeschlossen

---

73 Vgl. Vasaris "Vita di Fra Filippo Lippi. Pittore Fiorentino", in: Vasari 1967 (= Bd. 2), S. 327-341; und in deutscher Übersetzung: "Fra Filippo Lippi. Florentiner Maler", in: Vasari 2002, S. 239-247. Stellennachweise fortan stets für die italienische und die deutsche Fassung.

74 Vgl. zum Beispiel *Lexikon der Kunst* 1992, S. 352-353.

75 Vgl. Vasari, ital. S. 328/dt. 240.

76 Vgl. ebd.

77 Um einen Eindruck von Vasaris *Vite* zu vermitteln, sei der Anfang dieser Passage wiedergegeben: "Man sagt, Filippo sei so sehr zur Zärtlichkeit geneigt gewesen, dass, wenn er Frauen sah, die ihm wohlgefielen, er all sein Vermögen hingegeben hätte, sie zu besitzen [...] ." Vasari 2002, S. 242.

worden war, weshalb er sich aus dem Fenster abseilte, um sich dem Vergnügen hinzugeben. Wie Cosimo de' Medici, laut Vasari, den Ausreißer wieder einfängt und ins Kloster zurück bringen lässt, ohne ihn zu bestrafen, sondern den Vorsatz fasst, dem Maler fortan mehr Freiheiten zu lassen, übernimmt Browning jedoch nicht. Stattdessen setzt er seine Figur der Bedrohung durch Strafe aus, um sie zu ihrer Beichte zu bewegen, die das Selbstporträt konstituiert.

Die nächste von Vasari geschilderte Episode aus Lippis Leben ist dessen Verführung der Novizin Lucrezia,[78] die Browning gänzlich unerwähnt lässt: vermutlich weil der Zeitpunkt im Leben Lippos, den der Dichter für den Monolog seiner Figur wählt, gemäß der Chronologie in Vasaris Vita vor diesem Ereignis liegt.[79] Im Sinne der ihrem Selbstporträt inhärenten Logik berichtet die Figur nur über Vergangenes, nicht über das ihr noch unbekannte Zukünftige. Da jedoch Browning die durch Vasaris Vita suggerierte Chronologie, wie er es an anderer Stelle tat, leicht hätte umkehren können, stellt sich die Frage, warum er gerade dieses Ereignis, das sich so schön ausmalen ließe, nicht thematisiert. Man kann nur vermuten, dass sich dadurch Probleme mit der Motivation der Figur und der Glaubwürdigkeit der Situation ergeben würden: Wäre Lippo zum Zeitpunkt seiner Rede bereits in die Nonne verliebt oder gar mit ihr liiert und schon Vater gewesen, hätte er sich womöglich nicht nachts aus dem Fenster abgeseilt, um sich seinen amourösen Abenteuern hinzugeben – nicht zuletzt deshalb, weil er in dieser Situation nicht mehr im Kloster gelebt hat.[80] Um eine gespaltene Figur in einer Krisensituation porträtieren zu können, empfahl es sich, dass diese zum Zeitpunkt ihrer Rede noch zwischen den Vorschriften der Kirche und privaten Interessen steht. Schließlich ist die Voraussetzung für Lippos Beichte, dass er Verbote überschreitet. Außerdem ist es wirkungsvoll, ihn in der Zeit seiner Selbstfindung zu porträtieren, als er seine Kunsttheorie erstmals formuliert und verteidigt. Hätte Browning die Verführung Lucrezias beschreiben wollen, so hätte er einen anderen Moment im Leben Lippis für den Sprechakt wählen müssen.

Wie aus dem Vergleich des Porträtgedichts mit Vasaris Biografie ersichtlich wird, entwirft Browning den Charakter seiner Figur nach den Vorgaben der Vita, unterschlägt jedoch eine Reihe von 'Fakten'. So kürzt er auch die langatmigen Aufzählungen der wichtigsten Werke Lippis, indem er gezielt nur Bilder anspricht, anhand derer er die Kunsttheorie seiner Figur veranschaulichen kann, wobei er auf Lippos Vorliebe für das Individualporträt abzielt. Bezeichnenderweise macht auch Vasari,

---

78 Vgl. Vasari, ital. S. 334/dt. S. 243-244.

79 Hielte Browning sich strikt an die Abfolge der Ereignisse in Lippis Leben, so ließe sich dies anhand der Bilder überprüfen, von denen die Lippo-Figur bereits gesprochen hat. Da Vasari die einzelnen Ereignisse in der Vita Lippis nicht datiert, sondern ihre Chronologie nur durch die narrative Abfolge suggeriert, bleibt dies ungeklärt. Es lässt sich zwar aufgrund von Bilddatierungen und anderen überlieferten Dokumenten ungefähr sagen, wann Lippi seine Arbeiten in Prato begann, nicht aber festlegen, wann er Lucrezia Buti kennenlernte bzw. die Bekanntschaft zu einem dauerhaften Verhältnis wurde, aus dem die Kinder hervorgingen.

80 Wenngleich Lippi erst Jahre nach der Geburt seinen Sohnes (1456), nämlich mit seiner Eheschließung (1461), offiziell von seinen Gelübden freigesprochen wird, lebte er bereits ab 1432 die meiste Zeit außerhalb des Klosters.

der die Kunstwerke ansonsten nur nennt und nicht beschreibt, mehrfach darauf aufmerksam, wodurch er es als Charakteristikum von Lippis Kunst hervorhebt.[81]

Was die Beurteilung der Bilder Lippis angeht, so hat Vasari "unendliches Lob" für die "gute Zeichnung, Farbgebung, Komposition und Anmut" derselben.[82] Insbesondere "Köpfe aufs schönste auszuführen" habe Lippi verstanden: Für bewundernswert hält Vasari den lebendigen Ausdruck der Gesichter, denn "Trauer und Weinen" ebenso wie "Freude und Gemütsbewegung" seien "mit Kunst und der Natur getreu nachgeahmt", was er auf "außergewöhnlich gute Beobachtungen" zurückführt. Einigen Köpfen habe Lippi einen so "wehmutsvollen Ausdruck" verliehen, "dass man sie fast nicht betrachten kann, ohne betrübt zu werden". Anhand der Figuren wird dem Betrachter Vasari also bewusst, "was in der Malerei die Erfindung und das Vermögen wert sind, verschiedene Leidenschaften auszudrücken". Für das am besten gelungene Gesicht hält Vasari übrigens das Selbstporträt Lippis, gemalt "nach dem Spiegelbilde". Diese Beurteilung des Malers durch den Kunsthistoriker transformiert der Dichter in ein Selbstporträt des Künstlers. Brownings Lippo spielt auf Bilder an, auf denen Vasaris Urteil beruht.

Auch wenn es so klingen mag, betrifft Vasaris Lob keineswegs nur das Individualporträt, sondern ebenso Lippis Heiligendarstellungen. Anders als die in Brownings Porträt zitierten kritischen Stimmen wirft Vasari dem Maler nicht vor, mit seinen Porträts allzu sehr das Irdische zu fokussieren, sondern spricht ihm die Fähigkeit zu, "im Antlitz den göttlichen Geist" sichtbar zu machen. An Lippis "ausgezeichnetem Kunstgeschick" übt er im Gegensatz zu späteren Kunsthistorikern aus dem 19. Jahrhundert überhaupt keine Kritik; er tadelt ihn allenfalls lächelnd für seine persönlichen 'Sünden'. Sollte Lippi, wie dies Browning andeutet, harte Kritik erfahren haben, so erachtet Vasari dies nicht für erwähnenswert. Vasari hält Lippi für "so ungewöhnlich, dass zu seiner Zeit keiner, und [zu Vasaris Lebzeiten] nur wenige ihn übertroffen haben". Schließlich sei Lippi der Wegbereiter der "neuen Manier" und das Vorbild des göttlichen Michelangelo gewesen.[83] In der Bewertung des Künstlers folgt Browning Vasaris positivem Urteil, lässt aber das bisweilen negative Urteil der Kunstwissenschaft seiner eigenen Zeit in Form kritischer textinterner Stimmen der Kontrahenten Lippos in den Text einfließen. Liest man das Künstlerporträt als Selbstporträt des Autors, so scheint es plausibel, dass Browning darin nicht nur sein eigenes poetisches Programm, sondern auch die ihm widerfahrene Kritik am eigenen Werk auf seine Figur projiziert.

Vasari beendet die ebenso unterhaltsame wie informative Vita mit einem Gerücht bezüglich der Todesursache Lippis: Er sei wegen seiner Neigung zu Liebesabenteuern von Verwandten seiner Geliebten vergiftet worden. Dies lässt Browning ebenso beiseite wie die Verführung der Lucrezia und die Geburt der gemeinsamen Kinder. Die Begründung hierfür liegt im Konzept des Porträts in Form des *dramatic monologue*, das aus einer spezifischen Situation zu einem bestimmten Moment entsteht: Zum einen muss die Motivation des Sprechers nachvollziehbar bleiben, zum anderen ist die 'Redezeit' der Figur begrenzt, und schließlich kennt die Figur zum

---

81 Vgl. Vasari, ital. S. 332f./dt. 242f.

82 Diese und die folgenden Zitate vgl. ebd., ital. S. 333-335/dt. S. 244-246.

83 Vgl. ebd., ital. S. 335/dt. 245.

Zeitpunkt ihrer Rede ihr weiteres Schicksal noch nicht. Eine vollständige Ausführung der Lebensgeschichte Lippos bis zu deren Ende wäre für Brownings poetisches Vorhaben nicht nur irrelevant, sondern sogar hinderlich, sofern er die Möglichkeit, dieses Künstlerporträt auch als Selbstporträt seiner selbst zu verstehen, offen halten will. Brownings Modifikationen gegenüber Vasari resultieren aus der völlig andersartigen poetischen Zielsetzung.

Referenzen auf reale Gemälde des Fra Filippo Lippi

Anders als im Fall von *My Last Duchess*, in dem sich der Sprecher auf ein imaginäres Gemälde bezieht, verweist Browning in *Fra Lippo Lippi* auf eine Reihe von real existenten Kunstwerken, die von Filippo Lippi angefertigt wurden. Die Identifizierung der Bilder wird allerdings dadurch erschwert, dass Browning nicht deren Titel nennt, sondern sie lediglich in Ekphrasen beschreibt.[84]

Im Verlauf seines Monologs kommt Brownings Lippo auf fünf Bilder zu sprechen, die er malt, gemalt hat oder malen wird. Zunächst beschreibt er ein angeblich von Cosimo de' Medici in Auftrag gegebenes Bild, an dem er auch zum Zeitpunkt seiner Rede hätte arbeiten sollen: "A painting [...] saints and saints/ And saints again." (V. 47-49). Tatsächlich malte Lippi, wie man aus Vasari erfährt, für den besagten Auftraggeber eine Verkündigungsszene in San Lorenzo.[85] Darüber hinaus arbeitet Brownings Lippo an einer Darstellung von "Jerome knocking at his poor old breast/ With his great round stone to subdue the flesh," (V. 73-74), was im Einklang steht mit der Information Vasaris, dass sich im Besitz des Herzogs auch eine Darstellung des Hl. Hieronymus von Lippi befand. Überliefert sind drei Bilder dieses Heiligen, in denen er sich mit einem Stein auf die Brust schlägt.[86] Dass Browning ausgerechnet darauf anspielt, lässt sich mit der Bedeutung des Heiligen erklären, der für ein beispielhaft asketisches Leben steht, zu dem Lippos Hingabe an die fleischliche Lust einen starken Kontrast bildet. Die Selbstbestrafung des Hieronymus fungiert als Gegenmodell zu Lippos Lebensweise.

---

84 Eine unvollständige Liste der im Gedicht erwähnten Bilder findet sich bei Thomas 1978, S. 45-51. Eine Reihe von Kritikern (u.a. Thomas, Goldfarb) überprüften die Existenz der Gemälde und gründeten darauf ihre Thesen zu Referenzialität bzw. Fiktionalität des Verbalporträts. Ihre Recherchen erweisen sich teilweise als ungenau: Die Behauptung, Browning verweise mitunter auf fiktive Bilder, kann widerlegt werden.

85 *Annunciazione / Verkündigung,* Chiesa di San Lorenzo, Capella Martelli, um 1440. Vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 31-33. Lippis *Verkündigung* ist wohl das berühmteste Bild in der Basilika San Lorenzo.

86 Im Ankleidezimmer des Herzogs befand sich das kleine Tafelbild *San Gerolamo in penitenza / Die Buße des Hl. Hieronymus* 1435-37, heute in Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum (vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 90f.). Darüber hinaus ist eine Zeichnung Lippis mit dem Titel *San Gerolamo in penitenza (con leone)* in den Uffizien zu sehen und ein großes Tafelbild des sich mit dem Stein schlagenden Hieronymus, betitelt als *San Gerolamo penitente con San Giovanni Battista e Sant'Ansano,* befindet sich heute im Fogg Art Museum in Cambridge, Massachusetts. Ferner gibt es eine Darstellung des Heiligen von Lippi in der Kathedrale von Prato: ein Fresco mit dem Titel *Tod des Hl. Hieronymus / Esequie di San Gerolamo*, (Prato, Museo dell'Opera del Duomo) – doch auf diesem Bild schlägt er sich nicht auf die Brust, wie es im Gedicht heißt.

Des Weiteren spielt Brownings Lippo auf frühere Werke an. Rückblickend beschreibt er seine ersten Fresken auf Klostermauern, indem er alle Figuren aufzählt, die er dafür porträtiert hat (V. 146-162). Dabei scheint er mehrere Bilder übereinander zu blenden, denn es lässt sich kein einzelnes Werk identifizieren, in dem eben diese Menschenmenge versammelt ist.[87] Doch liest sich seine Bildbeschreibung ("every sort of monk, the black and white, I drew them, fat and lean" V. 145-146) völlig treffend als Referenz auf das von Lippi ausgeführte Fresco im Florentiner Karmeliterkloster.[88] Es erstaunt nicht, dass auch Vasari dieses Fresco als erstes Werk Lippis nennt.[89] Außerdem nennt er eine weibliche Figur, Herodias (V. 196) – für die ihm in Brownings Fiktion die Nichte des Priors als Modell diente –, die man im *Festmahl des Herodes,* einem Fresco in der Kathedrale von Prato, sehen kann. Mit den Worten "[she] went and danced and got men's heads cut off" (V. 197) und "[a] slave that holds / John Baptist's head a-dangle by the hair with one hand […] And the other with the weapon yet unwiped" (V. 33-34) verweist Brownings Sprecher auf weitere Details dieses Bildes, den *Tanz der Salome* und die *Enthauptung des Johannes des Täufers.*[90] Ferner erwähnt Brownings Lippo ein Fresco des Hl. Lorenz: "I painted St Laurence six months since/ At Prato, splashed the fresco in fine style" (V. 323-324). Obgleich man in Prato eine ganze Reihe von Bildern Lippis bewundern kann, von denen Vasari einige aufzählt, findet sich dort keine Darstellung des Hl. Lorenz von Lippis Hand. Jedoch fertigte er ein Bild des Heiligen[91] für eine andere, weniger bekannte Kirche bei Florenz an, wie auch Vasari mitteilt. Dieser Fall ist die einzige Unstimmigkeit zwischen den Angaben in Brownings Gedicht und den Aussagen Vasaris sowie denen in neueren literarhistorischen Studien.[92] Will man Browning ei-

---

87 Menschenmengen mit individualisierten Gesichtern, auf die sich diese allgemeine Beschreibung beziehen lässt, finden sich in der Kathedrale von Prato, insbesondere in *Festmahl des Herodes* (*Il Banchetto di Erode)*, *Begebenheiten aus dem Leben des hl. Stephan* (*Fatti della Vita di Santo Stefano*) und *Begräbnis des Hl. Stephanus* (*Celebrazione delle esequie di Santo Stefano*) sowie in der berühmten *Krönung Mariä* (*Incoronazione della Vergine*) aus den Uffizien. Vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 64-66; 54-56; 39; 107f.

88 *Bestätigung der Ordensregeln der Karmeliter / Il conferimento della regola del Carmelo o un episodio di vita eremitica*, um 1431, vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 19f; 85.

89 Vasari, ital. S. 328/dt. S. 240.

90 Die genannten Bilder bzw. Bildabschnitte (*Il Banchetto di Erode, La Danza di Salome, La decapitazione di Battista*) sind alle Teile des Freskenzyklus *Storie di Santo Stefano e San Giovanni Battista* (Kathedrale von Prato). Vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 64, 118f.

91 Lippi fertigte das auf Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts datierte Bild mit dem Titel *San Lorenzo in trono fra i santi Cosma e Damiano e donatori* für die Kirche der Villa der Allesandri in Vincigliata an. Vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 113f.

92 Diese Unstimmigkeit gab Anlass zu Spekulationen. Namentlich Thomas 1978, der nicht daran glaubt, dass Browning in diesem einen Ausnahmefall ein Bild 'erfunden' habe, präsentiert bezüglich der realen Vorlage eine Hypothese: Browning beziehe sich auf das ebenfalls in der Kathedrale von Prato, in unmittelbarer Nähe zu den anderen genannten Fresken vorzufindende *Martyrdom of St Laurence* von Mario Balassi (1604-1667) und Carlo Dolci (1616-1686). Thomas versucht, seine Hypothese mit biografischen Fakten aus Brownings Leben, wie dessen Besuch in dieser Kathedrale etwa zur selben Zeit, als er an *Fra Lippo Lippi* arbeitete, nachzuweisen, S. 47ff. Damit widerlegt er die These Ormonds, Browning habe dieses Bild frei erfunden (vgl. Ormond 1974, S. 208). Dass Browning jenes Bild von Balassi und Dolci gesehen haben muss, schließt Thomas aus der Tatsache, dass es zu jener Zeit (bis 1860) unmittelbar neben dem *Festmahl des Herodes* und der *Ent-*

ne bestimmte Absicht in der nachdrücklichen Nennung des Ortsnamens Prato unterstellen, so ließe sich diese als Allusion auf Lippis skandalöse Verführung der Novizin Lucrezia, die mit dem Ortsnamen assoziiert wird, interpretieren. Zuletzt imaginiert Brownings Lippo sein geplantes *opus magnum*: "Give me six months, then go, see/ Something in Sant' Ambrogio's! […] I shall paint/ God in the midst, Madonna and her babe,/ Ringed by a bowery flowery angel-brood […] and then, in the front, of course a saint or two – / Saint John […] Saint Ambrose […] And Job [...] shall come/ Out of a corner when you least expect,/ As one by a dark stair into great light,/[…] who but Lippo! I! [...] I in this presence, this pure company" (V. 345-368). Auch dieses Bild existiert wirklich: Es ist heute in den Uffizien zu besichtigen. Sowohl die genannten Figuren (einschließlich der beiden Heiligen Johannes der Täufer und Sankt Ambrosius) als auch die Skizzierung der Bildkomposition weisen die Beschreibung als Referenz auf Lippis *Krönung Mariä* aus, das der Maler im Auftrag der Kirche Sant'Ambrogio anfertigte.[93] Nicht zuletzt die Beschreibung des Selbstporträts, die Browning seiner Figur in den Mund legt, bestätigt die Annahme, dass es sich um dieses Bild handelt, das schon bald nach seiner Fertigstellung eines der in Florenz am häufigsten imitierten Gemälde wurde.[94] Es ist jenes Bild, dem laut Vasari Filippo Lippi die Aufträge von Cosimo de' Medici verdankte.[95]

Abgesehen von wenigen unbedeutenden Modifikationen hält sich Browning an die *Vite* und bleibt mit seinem Porträt nahe an dem von Vasari entworfenen Bild Lippis. Die Anlehnung der Figur an die Vorlage manifestiert sich in ihrer Charakterisierung als Mensch ebenso wie als Künstler. Auch aus der Wahl der Bilder, auf die Brownings Lippo referiert, geht hervor, dass Vasaris Kommentar Brownings Hauptquelle war. Zugleich jedoch zeigen Brownings Ekphrasen, dass er sich überdies direkt mit Lippis Bildern beschäftigt hat. Es fällt auf, dass sich die Mehrzahl der im Gedicht zu entdeckenden Allusionen auf Bilder beziehen, die in Prato zu besichtigen sind: Aus den Korrespondenzen von Elisabeth Barrett Browning geht hervor, dass das Paar Ende Mai oder Anfang Juni 1853 einen Ausflug dorthin unternommen hat, zu jener Zeit, als Browning an *Fra Lippo Lippi* arbeitete. Bedenkt man, wie intensiv Browning sich mit Lippis Bildern auseinandergesetzt hat, wäre es doch verwunderlich, wenn er diejenigen, die er kannte, nicht erwähnt und stattdessen selbst andere erfunden hätte, wie dies irrtümlich behauptet wurde.[96]

---

hauptung des Johannes des Täufers hing. Ob Browning in diesem Fall seinem Lippo absichtlich das Gemälde jener anderen Maler unterschiebt oder irrtümlich davon ausging, es handle sich um ein Bild von Lippi, bleibt ungeklärt. Vgl. Thomas 1978, S. 45-51.

93 Lippos Angaben zum Bild erweisen sich alle als korrekt – bis auf eine Ausnahme: Das Jesuskind ist nicht im Bild.

94 Vgl. Mannini/Fagioli 1997, S. 107.

95 Diese Information zeigt einmal mehr, dass Browning denselben Bildern Aufmerksamkeit schenkt wie Vasari, die von Letzterem rekonstruierte Chronologie der Bilder jedoch modifiziert, indem seine Figur zuerst von bereits erledigten Auftragsarbeiten für den Herzog (z.B. die *Verkündigung*) spricht und am Ende des Gedichts dasjenige Werk plant, dem er laut Vasari die Bekanntschaft mit dem Herzog verdankt (die *Krönung Mariä*). Nach Vasari entstanden die Bilder in umgekehrter Reihenfolge; die tatsächliche Chronologie lässt sich aufgrund der Unstimmigkeiten bezüglich der Datierungen und den teilweise langen Entstehungszeiträumen nicht zuverlässig rekonstruieren.

96 Vgl. Ormond 1974, S. 208.

Wie soeben dargelegt, kann man Brownings *Fra Lippo Lippi* insofern als 'ähnliches' Porträt bezeichnen, als es auf der Basis biografischer und kunstgeschichtlicher 'Fakten' entworfen wurde: Trotz Modifikationen derselben durch Auslassung, Umgewichtung und Überzeichnung ist die Figur als Fra Filippo Lippo identifizierbar. Da ich mit dieser These denjenigen Stimmen aus der Forschung widerspreche, die vor einer Identifikation von Brownings Figur mit dem Namensvetter aus der Frührenaissance warnen,[97] indem sie ihr Argument immer an einer bestimmten Abweichung von der historischen Realität festmachen, sei diese kurz diskutiert.

Eine irritierende Veränderung gegenüber den 'Fakten' ist, dass Browning die Rollen von Filippo Lippi und Tommaso Guidi, alias Masaccio, vertauscht (V. 273): Im Gedicht wird Masaccio als ein Schüler von Lippi genannt. Tatsächlich aber werden bei Vasari sowie in einschlägigen neueren Studien zur Renaissancemalerei Belege dafür angeführt, dass Lippi der Schüler Masaccios war und von diesem stark geprägt wurde.[98] Diesen Rollentausch interpretiert Goldfarb als intendierte Umschreibung der Kunstgeschichte, um Lippo eine noch größere Bedeutung bei der Entstehung des Individualporträts zuzuweisen.[99] Diese Behauptung sieht er dadurch bestätigt, dass einige Charakteristika, die Browning der Kunst seines Lippo zuschreibt, ebenso an Vasaris Lob der künstlerischen Leistung Masaccios erinnern.
Nach Meinung Vasaris kommt Masaccio keine geringere Leistung zu, als mit seiner Malerei gezeigt zu haben, dass er ihre Aufgabe darin sehe, die Natur in all ihren Formen zu imitieren. Masaccio habe den Anfang darin gemacht, "den Gestalten schöne Stellungen, Beweglichkeit, Kraft und Leben [...] zu geben".[100] Ihm sei die Verkürzung bei der Abbildung von Körpern zu verdanken. Deshalb nennt Vasari Masaccio den Erfinder der wirklichkeitsgetreuen Figurendarstellung. Schon er habe seine Mitmenschen für Heiligendarstellungen porträtiert, wie Browning dies seinen Lippo tun lässt; und laut Vasari war es Masaccio, der seine Mitbürger lebensecht in einer Prozession von Kirchgängern auf einem Fresco in der Kirche des Karmeliterklosters abbildete.[101] Zweifellos bahnte Masaccio damit dem Individualporträt den Weg. Dennoch wird Lippi bei Vasari sowie in der Kunstwissenschaft für dieselbe Leistung gewürdigt. Die Integration von Individualporträts in sakrale Darstellungen wird bei Lippi nicht nur als Neuerung festgestellt, sondern ihm sogar zum Vorwurf gemacht, weshalb er in kunstgeschichtlichen Abhandlungen aus der Zeit Brownings mitunter negativ beurteilt wird.[102] Ohne der Behauptung Goldfarbs zuzustimmen, Browning orientiere sich mehr an Vasaris Masaccio als an Filippo Lippi, lässt sich

---

97 Vgl. Goldfarb 1985, S. 59f.

98 Vgl. Vasari, ital. S. 127/dt. S. 157; sowie Beck 1999, S. 116-142.

99 Vgl. Goldfarb 1985, S. 59f.

100 Vasari, ital. S. 125f/dt. S. 153f.

101 Ebd., ital. S. 130/dt. S. 159. Mit dieser Einschätzung war Browning einerseits durch die *Vite*, andererseits durch die Ausführungen einer Bekannten, Anna Jameson (in *Memoirs of Early Italian Painters,* 1853), vertraut.

102 So schreibt Jameson 1853 über Lippi mit Missfallen (S. 114): "He was the first who desecrated [religious] subjects by introducing the portraits of women who happened to be the object of his preference at the moment". Vgl. auch Browning 1995, S. 34. Neuere Studien hingegen sind, wie zu erwarten, neutraler in ihrem Urteil. Allerdings wird Lippis Leistung erst im Verlauf des späten 20. Jahrhunderts vollends erkannt.

feststellen, dass Browning seine Künstlerfigur aus mehreren Künstlerbiografien der *Vite* zusammensetzt.[103]

Für die hier vertretene These, dass es sich beim Rollentausch von Lippi und Masaccio im Gedicht nur um eine falsche Annahme Brownings handelt, spricht die Tatsache, dass der Dichter diese in einem Brief verteidigt.[104] Unabhängig davon, ob diese Umkehr des Vorläufer-Nachfolger-Verhältnisses intendiert war oder nicht, wird Lippis Leistung in der Entstehungsgeschichte des Porträts dadurch profiliert, was wiederum die Motivation und Relevanz des Künstlerselbstporträts steigert. Kurz, die Modifikation kommt dem Porträt zugute. Dass Browning für seine poetischen Künstlerporträts aus Vasaris *Vite* schöpft, ist bedeutungsvoll, weil es sich nicht einfach um eine Kunstgeschichte handelt, wie man sie heute schreibt, sondern bekanntlich um eine, die sich aus einer langen Reihe von Kurzbiografien zusammensetzt und damit seinerzeit selbst eine neue Form von 'Porträts' präsentiert.

6. Das Porträt als *dramatic monologue*: Rhetorische (Selbst-)Enthüllung

Brownings bekannteste großformatige Porträtgedichte – *My Last Duchess, The Bishop Orders His Tomb, Fra Lippo Lippi* und *Andrea del Sarto* – sind allesamt als *dramatic monologues* konzipiert. Es handelt sich dabei um ein hybrides Genre, das zu den Formen lyrischen Sprechens gezählt wird und von Browning und Tennyson unabhängig voneinander etwa zeitgleich entwickelt wurde. Die augenfälligste Neuerung vor dem Hintergrund der konventionellen lyrischen Kommunikationssituation ist die Konstruktion einer vom Autor klar dissoziierten und betont individualisierten

---

103 Dass sich Browning auch von anderen Viten inspirieren lässt, suggeriert folgender Vers, der viel Spekulation provozierte: "He's Judas to a tittle, that man is!/ Just such a face!" (V. 25f.). So lautet Lippos Urteil über einen Wachtmann. Man kann den Vers in die Vita des Leonardo da Vinci zurückverfolgen, in die Vasari eine Anekdote über dessen Arbeit an seinem berühmten *Cenacolo* (*Das Letzte Abendmahl*, Klosterkirche Santa Maria delle Grazie, Mailand) einflicht: Als Leonardo das Fresco nahezu fertiggestellt hatte, waren zwei Figurengesichter noch unvollendet, die dem Maler Schwierigkeiten bereiteten, nämlich dasjenige Christi sowie das des Verräters Judas. Wiederholt trieb der ungeduldige Prior des Klosters Leonardo zur Eile. Da der Künstler dem Drängen nicht nachgab, wandte sich der Prior mit seiner Beschwerde an Leonardos Patron, den Herzog von Mailand, woraufhin dieser den Künstler vorlud. Leonardo erklärte sein Problem, zum einen mit dem Gesicht Christi, für den es auf Erden kein Vorbild gebe, sowie zum anderen mit dem des Judas, dessen Gesicht er sich nicht vorstellen könne, weil sein Verrat eine derart unvorstellbare Tat sei. Um dem Herzog zu gehorchen, versprach Leonardo, sich zu beeilen und in letzterem Fall nicht weiter nach einem passenden Gesicht zu suchen, sondern einfach dasjenige des Priors abzubilden. Vgl. Vasari 2002, S. 351f. Vgl. Dooley 1977, S. 51. – Interessanter als der konkrete Fall ist der Einblick in die damalige Malpraxis: Für die Darstellung jeglicher menschlicher Gesichter wurden reale Personen porträtiert.

104 Vgl. *Letters of Robert Browning Collected by Thomas J. Wise*, hg. v. Thurman L. Hood, 1933, S. 104.

Sprecherfigur, die aus einer konkreten Situation heraus zu einer anderen Figur spricht, 'monologisch', weil deren Antwort nicht wiedergegeben wird.[105]

Diese als 'Gedichte' bezeichneten Texte[106] werden als (voll entwickelte) 'Sprechakte' wahrgenommen, die durch einen spezifischen Handlungszusammenhang motiviert sind, während ansonsten im traditionellen Gedicht die Worte des 'lyrischen Ich' nicht im selben Maß als 'Rede' (an-)gehört werden, sondern als Wiedergabe oder gar unbemerkter 'Mitschnitt' von Gedanken.[107] So bezieht sich das diese Gedichte charakterisierende Epitheton 'dramatisch' zum einen auf die Rhetorik, zum anderen auf das suggerierte Handlungsgerüst. Brownings *dramatic monologues* heben die Opposition zwischen Rhetorik und Lyrik auf: Der Herzog in *My Last Duchess* gilt als Musterbeispiel an Eloquenz – und zugleich besitzen seine Worte lyrische Züge, die sich manchmal zu einer Art lyrischem Zwischenspiel kondensieren und die Handlungswiedergabe arretieren. So zum Beispiel in des Herzogs Beschreibung des Charakters der Herzogin mithilfe dessen, was ihr besonders gefällt (V. 23-30), nämlich Sonnenuntergänge und Kirschblüten, typisch lyrische Motive. "The dropping of the daylight in the West" bricht unerwartet in den Monolog des Herzogs ein und wirkt dort fehl am Platz, denn es stammt aus einem anderen Kontext, etwa aus den lyrisch-elegischen Texten von Milton, Wordsworth oder Keats, die damit allusiv aufgerufen werden. Wenngleich sie teilweise überschrieben wird, bleibt die Lyrik als Bezugsfolie in Brownings *dramatic monologues* präsent und ist oftmals sogar organisierendes Prinzip derselben.[108] Indem Browning jedoch anstelle des mit dem Autor assoziierten lyrischen Ichs andere Charaktere ins Zentrum der gemäß traditionellem Verständnis subjektivistischen Lyrik stellt, wendet er sich ab von einer Seelenlyrik, die vielfach als Ausdruck des romantischen Lyrikverständnisses aufgefasst wird.

Will man die Sprecher im *dramatic monologue* und in der traditionellen Lyrik einander gegenüberstellen, so könnte man sagen, im *dramatic monologue* tritt dem Leser der namentlich identifizierbare Sprecher selbst deutlicher vor Augen, während das lyrische Ich primär die Welt aus seiner Perspektive vor Augen führt. Während erstere Sprecherfigur sich durch ihre Selbstpräsentation im fiktionalisierten historischen Kontext profiliert, verschmilzt das herkömmliche 'lyrische Ich' meist namenlos mit

---

105 Als Einzelrede eines Sprechers an einen ebenfalls als textinterne Figur mitgedachten stummen Zuhörer unterscheidet sich der *dramatic monologue* vom Solilog, einem Selbstgespräch ohne Adressat. – Ein Überblick über wichtige frühe Forschungsbeiträge zum *dramatic monologue*, die in der Mehrzahl dessen Beziehung zum Drama fokussieren und ihn mit verwandten Formen wie dem Solilog, dem Pseudodialog und dem Monodrama in Zusammenhang bringen, findet sich bei Honan 1961, S. 104ff. In Abgrenzung zu den früheren Definitionen gelangt Honan zu einer eigenen: "A single discourse by one whose presence is indicated by the poet but who is not the poet himself." S. 122.

106 In der Forschung ist stets von *poem* oder Gedicht die Rede – man denke an die 'Victorian Psychological Portrait Poems' –, bisweilen wird auch der Begriff 'monodramatic poem' verwendet. Vgl. Rader 1992, S. 37.

107 Das traditionelle Lyrikverständnis, das seinerzeit in England vorherrschte, bringt zum Beispiel John Stuart Mill in seinem Essay "What is Poetry?" (1833) auf den Punkt, indem er es von der dramatischen Rede absetzt: "Eloquence is *heard*, poetry is *over*heard. Eloquence supposes an audience; the peculiarity of poetry appears us to lie in the poet's utter unconsciousness of a listener. Poetry is feeling, confessing itself to itself, in moments of solitude". Mill 1976, S. 12.

108 Vgl. dazu Tucker 1992, S. 28.

seiner Umgebung. Obgleich sämtliche textinterne Sprecher nicht wirklich existieren, sondern 'Fiktionen' oder 'Masken' des Autors sind, unterscheiden sie sich durch ihr jeweiliges Verhältnis zu diesem. So ist die *persona* des Herzogs in Brownings *My Last Duchess* nicht etwa zu verwechseln mit T.S. Eliots berühmtem *J. Alfred Prufrock*, den man der 'mask lyric' zuordnen kann.[109] Darunter versteht Rader Gedichte, in denen eine fiktive oder fiktionalisierte Figur als Vehikel für den lyrischen Ausdruck des Dichters fungiert. Hier dient die Figur nur als Maske, zur Thematisierung und Objektivierung eines subjektiven Gefühls – mit den Worten Eliots als "objective correlative" –, während sie im *dramatic monologue* per se im Zentrum des Interesses steht. Tendenziell wirken die *personae* der 'mask lyric' irrealer als die Sprecher im *dramatic monologue*, die meist durch ihre Ähnlichkeit mit historischen Figuren charakterisiert sind und sich in einer quasi-realen Situation befinden.

In *My Last Duchess* ist der Dichter hinter der Maske des Sprechers deutlich hörbar, weil man sowohl den Herzog sprechen als auch die Reime des Gedichts hört, jedoch nicht den Herzog als den Reimenden wahrnimmt.[110] Der Eindruck einer Kopräsenz von Autor und Sprecher kommt dadurch zustande, dass der Sprecher im *dramatic monologue* klarer vom Autor getrennt und als individualisierte Person entworfen wird, die in eigener Sache spricht. In der Lyrik, und so auch in dramatischer oder dramatisierter Lyrik (*dramatic lyric*), fällt die Abgrenzung von Autor und lyrischem Ich bzw. Sprecherfigur oft schwerer. Die Konfusion zwischen Autor und Sprecher resultiert nicht zuletzt daraus, dass im lyrischen Gedicht, wie auch in der *dramatic lyric*, dem Sprecher kein eigener Name gegeben ist, weswegen manche Leser dazu neigen, ihn mit dem Autor zu identifizieren. Bei der Lektüre des *dramatic monologue* ist auch des Lesers Neigung zur eigenen Identifikation mit dem Sprecher vergleichsweise geringer als ansonsten mit einem lyrischen Ich, denn er nimmt die Rede dezidierter als die eines 'Anderen' wahr. Selbst wenn der Leser Empathie für den Sprecher empfindet, steht er diesem als außenstehender Beobachter gegenüber,[111] eine Haltung, die der von Langbaum geprägten, vielzitierten Formel "sympathy and judgement" entspricht.[112]

Während in anderen lyrischen Porträts, wie den besprochenen Porträtgedichten der Renaissance, ein dem Autor nahestehendes, mehr oder weniger stilisiertes lyrisches Ich als Beschreibender wahrnehmbar ist, erlauben die als *dramatic monologue* konzipierten Porträts den Sprecherfiguren, sich selbst zu präsentieren.[113] In ihrer Rede offenbaren sie ihr Wesen, weshalb der *dramatic monologue* häufig als 'Figuren'- oder 'Charakterstudie' bezeichnet wird. Tatsächlich lässt sich eine Tendenz zur Psy-

---

109 Rader 1976 erweitert Langbaums Vergleich von 'dramatic monologue' und 'dramatic lyric', indem er diese beiden 'dramatischen Gedichtformen' durch 'mask lyrik' und 'expressive lyric' ergänzt und zwischen vier verschiedenen Ich-Sprecher-Konzepten in Gedichten differenziert. Vgl. S. 39ff.

110 Vgl. ebd., S. 38.

111 Vgl. ebd., S. 133-135.

112 Langbaum 1957 vertritt die Ansicht, der *dramatic monologue* bewirke eine ambivalente Haltung gegenüber der Figur: zwischen Sympathie und moralischer Beurteilung.

113 Mit anderen Worten: "Der *dramatic monologue* ist durch die explizite Trennung des Äußerungs- und des Kompositionssubjekts konstituiert. Die Kompositionsebene ist dabei in ihrer sprachlich-poetischen Form prononciert so gestaltet, dass die Standpunktgebundenheit des Äußerungssubjekts für den Leser klar beobachtbar wird." Hühn 1995, S., 27f.

chologisierung der Sprecherfigur feststellen, die in einem Interesse an den Mechanismen der Identitätsbildung, der Spannung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung und der bewussten Konstruktion des Selbstbilds gründet. Brownings große *dramatic monologues* sind allesamt von ihm inszenierte Selbstporträts der jeweiligen Sprecherfigur.

Sprecher und Sprechsituation: Die historische Kontextualisierung der Figur

Der *dramatic monologue* suggeriert eine Rahmenhandlung, die in einer fiktionalisierten Welt stattfindet. Während diese im Theaterstück dem Zuschauer (mindestens zum Teil) vor Augen geführt wird, muss sie der Leser hier selbst imaginieren. Diese Handlung ist re-inszenierte, mehr oder weniger stark fiktionalisierte Geschichte. Ein Lyrikverständnis, das auf einem Universalitätsanspruch basiert, scheint historische Partikularität und präzise Kontextualisierung weitgehend auszuschließen. Das programmatische Bestreben, eine fixierte Raum-Zeitlichkeit zu transzendieren, wirkt der Stabilisierung einer historisch verankerten Figur entgegen. Die Charakterisierung der Figur in und aus ihrem Kontext heraus ist traditionell vielmehr ein Spezifikum des Dramas. Jedoch gerade die historische Kontextualisierung ist das Privileg des *dramatic monologue* und eine seiner unverzichtbaren Voraussetzungen für die Konstruktion von Charakteren.[114]

Brownings Interesse am *dramatic monologue* konzentriert sich auf den Entwurf des Charakters und seine mimetische Darstellung. In der Entwicklung von seinen frühesten bis zu den späteren Monologen ist eine Zunahme an Wahrscheinlichkeit festzustellen. Wenngleich der Grad an Komplexität variiert, bleibt das Muster dasselbe. Das Porträt entsteht durch das Zusammenspiel verschiedener Diskurse: einem historischen, narrativen, metonymischen und einem symbolischen, lyrischen, metaphorischen.[115] Dabei konkurrieren Geschichtsvermittlung und Gefühlsausdruck. Die Tatsache, dass Browning die Geschichte nur elliptisch einfließen lässt, mindert keineswegs ihre Bedeutung als Referenzhorizont seiner Texte: Im *dramatic monologue* werden Lyrik und Geschichte miteinander verschmolzen.[116]

Wie bereits festgestellt, ist die Ausgangssituation, die den Sprecher zu seinem Selbstporträt motiviert, der Angelpunkt des Porträts. Versucht man die Spezifik dieser Situation zu beschreiben, so handelt es sich dabei oftmals um eine Art 'Krisenmoment' oder zumindest einen signifikanten Augenblick im 'Leben' der Figur. Die Bezeichnung 'Krise' trifft neben der persönlichen auch die historische Situation, denn Browning porträtiert gezielt Figuren, die sich etwa zwischen zwei Kulturen, auf einer Epochenschwelle oder in irgendeiner andersartigen historischen Konfliktsituation befinden und von ihrem geschichtlichen Standpunkt geprägt sind.[117] So

---

114 Vgl. Tucker 1992, S. 22.

115 Vgl. ebd., S. 24.

116 Diese Beobachtungen widersprechen der Meinung Bergmans, dass die Geschichte für Browning keine große Rolle spiele. Vgl. Bergman 1989, S. 774.

117 Dies gilt auch für die Porträts, die in der Lebenszeit Brownings verankert sind (z.B. *Bishop Boulgram, Mr. Sludge, Prince Hohenstiel-Schwangau*).

zeugen die in der Renaissance verorteten Monologe[118] – insbesondere die der Künstler Fra Lippo Lippi und Andrea del Sarto – vom Paradigmenwechsel im Selbstverständnis des Individuums und in der Kunsttheorie zu Beginn der Frühen Neuzeit. Besagter Hintergrundkonflikt kann die Enthüllung des Charakters auf zweierlei Arten prägen: Die Individualität einiger Sprecher gründet darin, dass sie auf die historische Situation anders reagieren, als man erwarten würde, und sich folglich durch ihre Haltung profilieren. Je überraschender diese für den Leser ist, desto größer scheint das Effektpotenzial des Porträts zu sein. Andere Sprecher hingegen sind innerlich ebenso gespalten wie ein bestimmter Diskurs ihrer Zeit und verbalisieren dieses Dilemma. Das Porträt des Fra Lippo Lippi basiert in gewisser Weise sogar auf beiden Strategien.

Trotz des exemplarischen Anspruchs der Figuren als Repräsentanten ihrer Zeit sind die Monologe aus individueller Lage motiviert: Alle Figuren sprechen, weil sie sich davon etwas versprechen. Sie wollen den im Text angelegten Zuhörer überzeugen. Einige Figuren, wie zum Beispiel Lippo, machen nicht nur ihr Handeln verständlich, sondern reflektieren die eigene Identität. Lippos Rede zeugt sogar vom Bewusstsein, sich selbst zu porträtieren. Wie allerdings die Rede des Herzogs in *My Last Duchess* zeigt, scheint sich die Figur, die unbewusst ein Porträt ihrer selbst liefert, tendenziell schneller, weil unvorsichtiger, zu enthüllen – im Gegensatz zu den Figuren, deren Monolog als eine Apologie konzipiert ist.[119] Browning präsentiert seine Figuren in einer Situation, in der sie bereit sind, sich zu öffnen, so im Fall Lippos mitten in der Nacht nach Genuss seines verbotenen Liebeserlebnisses, bei Andrea del Sarto am Ende eines beschwerlichen Tages und beim Bischof von St Praxed nach langer kräftezehrender Krankheit.

Zur rhetorischen (Selbst-)Enthüllung des Porträtierten

Wie gekonnt Browning seine Figuren durch ihre Sprechweise, genauer durch Wortwahl, Syntax, rhetorische Stilmittel und Rhythmus ihrer Rede charakterisiert und sie eben dadurch individualisiert, sei am Beispiel von *Fra Lippo Lippi* erläutert.

Lippos Rede kennzeichnen spontane Interjektionen (zum Beispiel "zooks!" V. 3, 23, 63, etc.), die sich sonst nirgendwo in Brownings Werk finden. Sie machen Lippos impulsives, extrovertiertes Wesen spürbar. Er spricht, wie er selbst feststellt, von "wild things" (V. 252), und die Worte sprudeln ohne Unterlass aus ihm heraus: "the cup runs over" (V. 250). Seine Rede enthält einen großen Anteil umgangssprachlicher Ausdrücke, die teilweise einem speziellen Dialekt bzw. Soziolekt angehören, der auf die Herkunft der Figur verweist und ihren historischen Kontext andeutet, so wie dies in auffälliger Weise etwa eine archaisierende Sprache tun kann. Überdies weist die kolloquiale Färbung seiner Rede Lippo als unprätentiösen Menschen aus, wodurch er sich strategisch mit seinen Zuhörern assoziiert und sich ihre Sympathie sichert. Brownings Porträts variieren deutlich in puncto Vokabular, je

---

118 Dazu gehört neben *My Last Duchess* u.a. auch *The Bishop at St Praxed.*

119 Zum Beispiel *Boulgram, Hohenstiel-Schwangau* und *Guido.*

nach porträtierter Persönlichkeit.[120] Die These, dass die verschiedenen Figuren durch ihre Wortwahl charakterisiert sind, erklärt die stellenweise eigenwillige Ausdrucksweise Brownings. Indem er die Sprache der Porträtierten imitiert, verschreibt er seine Verbalporträts dem von Lippo proklamierten Realismus.

Verrät die Verwendung eines einzelnen Wortes meist noch nicht genug, um den Sprecher umfassend zu charakterisieren, so kann es doch wichtige Hinweise liefern. In Einzelfällen ist schon der Gebrauch eines auffälligen Begriffs aussagekräftig, so zum Beispiel wenn Lippo die Wachtmänner gegenüber ihrem Vorgesetzten als "hangdogs" bezeichnet (V. 27): Anstatt durch ihre Berufsbezeichnung neutral auf sie zu verweisen, bringt er mit dem negativ konnotierten Tierbild, das auf ihre Tätigkeit verweist, seine Verachtung zum Ausdruck und situiert sich auf der Ebene ihres Vorgesetzten. Lippis Begriffswahl offenbart die schlaue Dreistigkeit des einstigen Straßenkindes, gepaart mit rhetorischem Geschick, sowie sein Menschenbild, geprägt durch das Bewusstsein von dessen animalischer Seite. Doch bleibt hierbei die Wirkung des einzelnen Wortes abhängig vom Gesamtkontext. In anderen Fällen verraten bestimmte Wörter allein durch ihre Verwendung etwas über den Sprecher, so Lippos lateinische Äußerungen, die auf seine Bildung verweisen. Fremdwörter und Fachbegriffe sowie Eigen- und Ortsnamen, wie sie sich in Brownings Porträts in beachtlicher Zahl finden, situieren die Figuren signalhaft in ihrem sozio-historischen Kontext. In seiner Gesamtheit spielt das verwendete Idiom eine zentrale Rolle in einer solchermaßen imitativen Verbalportraiture.

Im Zusammenspiel mit der Wortwahl erweist sich die Wortwiederholung als effektives Mittel der Profilierung bestimmter Züge. Einige mehrfach wiederholte Wörter werden in besonderem Maß mit der Figur identifiziert und fungieren somit als Schlüsselwörter für ihr Wesen. Im Fall Lippos sind es *art, god, man*, *flesh, body, picture* und *nature*. Oft verweisen sie auf den Beruf, oder allgemeiner, auf die Lebensphilosophie der Figur, bei Lippo speziell auf dessen Kunsttheorie. Abgesehen von der semantischen Funktion besitzen die Wiederholungen in Brownings Gedichten auch eine rhythmische. Auffällig repetitiv ist das Pseudo-Selbstporträt *Andrea del Sarto*. In diesem Fall spielt die Semantik des wiederholten Begriffs eine untergeordnete Rolle, denn die Repetitionen aus dem Mund des Sprechers suggerieren seine geistige Trägheit, die Dominanz seiner Depression über sein ganzes Denken.

Auch der Rhythmus der Rede charakterisiert den Sprecher. Brownings Porträts unterscheiden sich untereinander kaum durch ihr Metrum, meist ein gleichmäßiger jambischer Pentameter, jedoch durch ihren jeweils spezifischen Rhythmus. Schon zu Beginn diktiert Lippo den Wachtmännern selbstbewusst seinen eigenen Rhythmus: "I am poor brother Lippo, by your leave!/ You need not clap your torches to my face" (V. 1-2). Seine Rede ist durchwegs von energischer Lebendigkeit, während der gedämpfte, gleichmütige Rhythmus in *Andrea del Sarto* im Einklang steht mit dem melancholischen Wesen der Figur, von der keine (Gefühls-)Ausbrüche zu erwarten sind: "But do not let us quarrel any more,/ [...] Sit down and all shall happen

---

120 Zur sprachlichen Gestaltung anderer Porträts Brownings vgl. Honan 1961 (S. 243-255), dem einige der im Folgenden genannten Beispiele zu verdanken sind.

as you wish./ […] I do not boast, perhaps: yourself are judge/" (V. 1; 3; 64;).[121] Andreas Redefluss macht die Monotonie seines Daseins hörbar, nivelliert die kraftlosen Ausrufe und ironisiert die wenigen positiven Äußerungen. Sein Rhythmus verrät mehr über den Sprecher als die Semantik seiner Worte. Setzt sich Lippo hingegen frech über das Versmaß hinweg, so um seinen Standpunkt zu betonen, wodurch seine Eigensinnigkeit spürbar wird. Wie subtil Browning seine Figuren rhythmisch charakterisiert, zeigt sich auch innerhalb der einzelnen Porträts in auffälligen Variationen, die oftmals eine Veränderung in der Haltung und Stimmung des Sprechers signalisieren.

Geht man weiter ins Detail bei der Untersuchung von Brownings Wortwahl, so sieht man, dass er auch Alliteration und Reim für die Portraiture nutzt. Honan zeigt dies überzeugend anhand einer Passage aus *The Bishop at St Praxed,* wo die enge Verkettung der Argumente durch Alliteration den Gedankengang und, mehr noch, die charakteristische Denkweise der Figur offenbart.[122] Im Fall des sterbenden Bischofs, eines müden Redners, scheint nicht die Logik, sondern Klang und Zwang der Alliteration den argumentativen Fortlauf seiner Rede zu diktieren: Dies macht seine Erschöpfung hörbar und suggeriert die Dominanz des Gefühls über den Intellekt, begründet in seiner Situation, in der er dem nahen Tod entgegenblickt. Alliteration und Reim verstärken die rhetorische Wirkung, weil sie Schlüsselwörter für die Enthüllung des Charakters markieren. Wie das Beispiel des Bischofs zeigt, erweist sich die Alliteration für die Charakterisierung einer Figur durch deren Rede jedoch erst als effektiv, wenn sie in besonderem Maß auftritt. Andererseits verliert sie freilich wie andere stilistische Charakteristika an Aussagekraft über den einzelnen Sprecher, wenn sie in vielen Porträts exzessiv verwendet werden.

Auch im Porträt Lippos arbeitet Browning mit der Alliteration: Hier entdeckt man ein Netz von Wörtern, die alle mit dem Konsonanten *m* beginnen und in deren Mittelpunkt *monk* und *man* als die meistgenannten stehen.[123] Listet man alle dazugehörigen Wörter auf, wie dies Honan tut, so lässt sich anhand dieser Schlüsselbegriffe das Porträt in seinen wesentlichen Zügen rekonstruieren. Das Netz aus Alliterationen fungiert also per se betrachtet als 'Skizze'. Honan attestiert dem Gedicht eine außergewöhnlich hohe Frequenz an *m*-Lauten, welche die Sprechweise Lippos charakterisieren und die beiden Schlüsselbegriffe seiner Existenz, *monk* und *man*, unterstreichen. Die von ihm oppositiv verstandenen Begriffe stehen für das Dilemma seines Lebens, das in der unversöhnlichen Dualität seines Selbstverständnisses als frommer Mönch und sinnlicher Mann wurzelt.

Mit dem Reim geht Browning sparsamer um als mit der Alliteration. Dies mag daran liegen, dass er seinen rhetorisch beschlagenen Figuren oftmals das Bewusstsein von Wortwahl und Bildlichkeit ihrer Rede zugesteht. Würde er sie überdies reimen lassen, wäre ihnen dies ebenso bewusst, jedoch verträgt es sich in der Regel nicht mit ihrem Selbstverständnis, wie ein Dichter zu sprechen. Die phonetische Qualität der Monologe unterstützt die Charakterisierung der Figur allein schon, weil

---

121 Der individuelle Rhythmus eines Porträts geht freilich aus den ganzen Texten wesentlich deutlicher hervor als aus kurzen Zitaten.

122 Vgl. Honan 1961, S. 257f.

123 Vgl. ebd., S. 261f.

sie Rhythmus und Geschwindigkeit prägt und damit die Gesamtwirkung der Rede beeinflusst. In Lippos Fall leistet der Klang seiner Worte einen essenziellen Beitrag zur Vermittlung seiner physischen Agilität, während die phonetische Beschaffenheit des Monologs von Andrea del Sarto unabhängig von dessen Redeinhalt den gegenteiligen Eindruck suggeriert.[124]

Schließlich prägt zusätzlich auch noch die Syntax das Bild des Sprechers. Browning wird nachgesagt, seine Texte profilierten sich durch eine eigenwillige Grammatik. Diese kann als ein Instrument der Portraiture eingesetzt werden, sofern sich nicht in allen Porträts dieselben Eigenarten manifestieren. Eine syntaktische Gemeinsamkeit aller *dramatic monologues* Brownings sind ungewöhnliche Auslassungen von Komponenten wie Relativ- und Possessivpronomina sowie von Artikeln. Derartige Ellipsen bewirken eine spürbare Beschleunigung des Rhythmus der langen Monologe und erhöhen die Intensität der großformatigen Porträts. Brownings strategischer Einsatz solcher grammatischer Eigenheiten offenbart seine Sensibilität für die Syntax seiner Texte. Vielfach reflektiert gar der Satzbau die Verfassung des Sprechers und unterstützt deren Enthüllung. Gemäß der Verschiedenheit der Figuren variieren Länge und Komplexität der Sätze, die das Porträt konstituieren. In einer Gegenüberstellung gegensätzlicher Figuren ließe sich im Detail zeigen, wie Browning diese mithilfe ihrer Syntax kontrastiert, doch würde dies hier zu weit führen.[125] Mit derartigen Kontrasten arbeitet Browning aber auch innerhalb einzelner Porträts, in denen auffällige Variationen in der Syntax Stimmungsschwankungen und Meinungswechsel signalisieren, das heißt die Entwicklung eines Sprechers im Verlauf seiner Rede verdeutlichen. Ergänzend zur (Selbst-)Charakterisierung durch alle genannten lautlichen, syntaktischen und rhythmischen Verfahren verdient im übergeordneten Interesse der vorliegenden Studie schließlich die 'Bildlichkeit' der Rede des Malers eine gesonderte Betrachtung.

7. Des Malers Sprechen in Bildern: Metaphorische (Selbst-)Charakterisierung

"My head being crammed", klagt Lippo (V. 143): Der Maler hat den Kopf voller Bilder und es drängt ihn, diese an die Mauern seines Klosters zu malen. Während seiner künstlerischen Freiheit in der Malerei vom Prior Grenzen gesetzt sind, halten ihn weder Zuhörer noch Leser davon ab, seine Rede nach Belieben bildlich auszugestalten. Lippos Rhetorik zeichnet sich durch eine spezifische Bildlichkeit aus, die ein wichtiges Instrument seiner Selbstcharakterisierung ist, zumal sein bilderreiches Sprechen durch seinen Beruf motiviert ist. Wie gezielt Browning bildliches Sprechen für die Portraiture einsetzt, belegen Stellen, in denen die Figurenrede selbst

---

124 Vgl. Honan (ebd., S. 270f.), der die ersten fünfzig Verse beider Porträts vergleicht und in Andreas Monolog deutlich mehr Liquide und Frikative feststellt, die das Sprechtempo drosseln. Auf diese Weise trägt die phonetische Qualität dazu bei, die depressive Lethargie Andreas hörbar zu machen.

125 Vgl. dazu ausführlicher ebd., S. 281-284.

vom Bewusstsein ihrer Bildlichkeit zeugt. In Lippos Rede wird spürbar, dass er nach Bildern sucht, um seine Gedanken zu illustrieren. Ein augenfälliges Beispiel dafür ist des Malers prägnante Formulierung seines Weltbildes: "This world's no blot for us,/ Nor blank; it means intensely, and means good" (V. 313-314). Jedoch ist mit 'bildlichem Sprechen' hier nicht nur derartige pikturale Metaphorik gemeint, sondern allgemein das Bemühen um eine besondere Anschaulichkeit der Aussagen mithilfe illustrativer Ausführungen. Seine Bilder aus Worten realisiert der Redner vor allem durch Metaphern und Vergleiche, Metonymien und Synekdochen, mit denen er die visuelle Imagination des Zuhörers anregt. Ziel dieses bildlichen Sprechens im Rahmen der Portraiture ist es, Eigenschaften oder Emotionen zu vermitteln, die sich nur schwer in Worte fassen lassen. So werden im Verlauf des Gedichts gewisse Objekte, die der Sprecher sieht, erinnert oder imaginiert, durch wiederholtes Aufrufen und spezielle Fokussierung in Symbole verwandelt, die des Sprechers Verfassung veranschaulichen.[126]

Fra Lippo Lippi kann als ein paradigmatisches Beispiel für Brownings bildliche Ausgestaltung seiner Porträts angesehen werden, weil sich darin dank der leitmotivischen Wiederholung und Anordnung der Bilder deutlich ein Muster abzeichnet, das aus verschiedenen Isotopien besteht.[127] Dieses trägt maßgeblich zur ästhetischen Kohärenz des Gedichts bei. Man kann einige dominante Bilder erkennen, um die sich jeweils eine Reihe von untergeordneten Bildern gruppieren. Es lassen sich verschiedene Arten von Bildern unterscheiden, die unter dem Gesichtspunkt ihrer Relevanz für die Charakterisierung der Figur zu untersuchen sind, zum Beispiel solche, die deren Beruf, Lebenssituation und Konflikt veranschaulichen.

Im Kontrast etwa zu *Andrea del Sarto* fokussiert ein Großteil der poetischen Bilder in *Fra Lippo Lippi* aufgrund der Bekenntnis zum Sinnlichen insbesondere Organisches. Lippos Konzentration darauf wurzelt in seiner Lebensgeschichte, die zunächst ein Kampf ums bloße Überleben war, gründet in seiner ausgeprägten visuellen Wahrnehmung und resultiert in seiner beruflichen Beschäftigung mit der menschlichen Physis. So häufen sich in diesem Porträt anatomische Begriffe, die der Beschreibung körperlicher Empfindungen ebenso wie seelisch-geistiger Zustände dienen. Zählt man die über fast vierhundert Verse verstreut erwähnten Körperteile zusammen, so sind die wichtigsten vorhanden, um eine menschliche Figur zusammenzusetzen. Hier in der Reihenfolge, in der sie (erstmals) genannt werden: *face – hand – throat – elbow – hair – eyes – hip – feet – breast – stomach – head – heart – belly – bone – legs – arms – nose – chin – front – beard – fist – toes – mouth – teeth – lips – shoulder.* Und natürlich all das zusammengefasst in den Oberbegriffen: *figures, body, flesh and blood*, kondensiert in des Sprechers Bekenntnis: "flesh and blood,/ That's all I'm made of!" (V. 60-61).

Viele der aufgezählten Körperteile werden in den Beschreibungen der Gemälde genannt und sind dadurch nachvollziehbar motiviert. Eine beachtliche Menge fällt jedoch außerhalb der Ekphrasen, schleicht sich in Lippos Schilderung des eigenen Handelns und ersetzt dort weniger anschauliche Formulierungen. So sagt er nicht

---

126 Vgl. dazu Aiken 1975, S. 62. Diesem Beitrag verdankt das vorliegende Kapitel Anregungen, vor allem bezüglich der Zusammenstellung von Fallbeispielen (ebd., S. 63ff).

127 Ausführlicher dazu, aber nicht auf dem heutigen Stand der Intermedialitätsforschung, vgl. ebd.

schlichtweg, er sei hungrig gewesen, sondern formuliert einen bildlichen Vergleich: "my stomach being empty as your hat" (V. 86). Gibt er Bewegungen wieder, so fokussiert er die involvierten Körperteile, "Let's sit and set things straight now, hip to haunch." (V. 44) und "There came a hurry of feet and little feet" (V. 51). Und kurz darauf seine Flucht aus dem Kloster, wie er sich aus dem Fenster abseilt: "Down I let myself,/ Hands and feet, scrambling somehow, and so dropped" (V. 64-65). Seine Gemälde schildert er als seien es bewegte Bilder: "Shaking a fist at him with one fierce arm,/ Signing himself with the other" (V. 154-55) – anstatt seinen Zuhörer einfach darüber zu informieren, dass der Beschriebene zwischen Wut und Gottesergebenheit schwankt. Auch die unverständigen bis ablehnenden Reaktionen seiner Mitbrüder und der Ordensoberen auf sein Bildwerk beschreibt er nicht explizit, sondern indirekt, durch Wiedergabe ihrer Gesten: "The Prior and the Learned pulled a face" (V. 174) und "the old grave eyes/ Are peeping o'er my shoulder as I work,/ The heads shake still" (V. 231-32). Und seine Wut über ihre Kritik verbildlicht er folgendermaßen: "I swallow my rage,/ Clench my teeth, suck my lips in tight" (V. 239-40). Lippo zwingt Zuhörer und Leser also dazu, sich alles visuell vorzustellen. Indem Browning die Physis seiner Figur beschreibt, erzeugt er die Illusion, aus dem *être de papier* ein Wesen aus Fleisch und Blut zu machen.

Allerdings unterschlägt Lippo einen Aspekt seiner selbst, wenn er auf diese Weise seine Körperlichkeit (über-)betont. Dieser setzt er mehrmals als Komplementärbegriff seine Seele (V. 124) entgegen. Lippo lässt sich nicht, wie dies mancher Interpret versucht, auf einen Aspekt reduzieren, sondern ist eine wesentlich komplexere, von Widersprüchen geprägte Figur: Wäre es ihm gestattet, so wäre er zugleich lustvoller Lebemann, hingebungsvoller Künstler und frommer Mönch. Eben diese Paradoxien seines Charakters spiegeln sich in der Bildlichkeit des Porträtgedichts, die ästhetische Spannungen erzeugt. Gegensätzliche Bilder werden in Kontrast zu einander gesetzt und ergeben schließlich ein höchst ambivalentes Ganzes.

Die Implikationen der anatomischen Bildlichkeit werden unterstützt und ergänzt durch Bilder von Tieren, deren Häufigkeit Lippos Bewusstsein von der 'animalischen' Seite des Menschen zum Ausdruck bringt.[128] So bezeichnet der Sprecher die Straßenmädchen als Hasen, andere Frauen assoziiert er mit weißen Mäusen und den Kapitän der Wachtmannschaft vergleicht er mit einem Raubfisch. Interessanter für meine Untersuchung des Selbstporträts Fra Lippo Lippis sind freilich die Tier-Bilder, die er für sich selbst wählt. Zu Beginn seines Monologs assoziiert er sich selbst mit einer Ratte, auf die Jagd gemacht wird (V. 9), später beschreibt er sich als im Netz gefangener Fisch (V. 23-24) und kurz darauf als in einem Stall eingeschlossenes Tier (V. 47). Es ließen sich weitere ähnliche Beispiele aufzählen: In den meisten beschreibt er sich als kleines wehrloses Geschöpf, das gejagt wird oder schon eingefangen worden ist. Psychologisch lässt sich dies leicht mit seiner Situation erklären: Er leidet, weil sowohl seiner 'privaten' Freiheit als auch seiner künstlerischen Entfaltung seitens der Obrigkeiten seines Klosters klare Grenzen gesetzt sind, die er bisweilen überschreitet. Deswegen bezeichnet er sich selbst zweimal gar als wildes Tier (V. 80; 270): "I'm a beast, I know."(V. 270). Allerdings gebraucht er diese Bezeichnung nicht ohne ironischen Unterton, denn er urteilt hier über sich aus der

[128] Vgl. ebd., S. 65f.

Perspektive der anderen. Diese Selbsteinschätzung steht übrigens in einem scharfen Kontrast zur Selbstimagination des Künstlers als Schöpfergott. Lippos Bilder kommunizieren oftmals den ironischen Witz, der sich hinter scheinbar ernsthaften Äußerungen verbirgt, und charakterisieren den Mönch als komische wie auch humorvolle Figur, die sich über allzu strenge und scheinheilige Moral lustig macht.

Die (Selbst-)Charakterisierung mithilfe der Tier-Bilder ist prinzipiell abhängig vom Gesamtkontext und basiert auf dem Verhältnis der Figur zum Tier sowie auf der konventionellen Konnotation des jeweiligen Tieres.[129] Lippo setzt die Bilder wehrloser Tiere, mit denen er sich selbst identifiziert, sehr geschickt ein, um bei seinem Zuhörer Mitleid zu erzeugen. Dieses Ziel erreicht er aber allenfalls kurzzeitig, bevor er das Gegenteil bewirkt und für besonders schlau gehalten wird. Gleichzeitig enthüllt er jedoch durch seine Sympathie für diese Tiere seine Menschlichkeit.

Eine weitere wichtige Isotopie dieses Porträts wird durch die Charakterisierung mit Farbadjektiven konstituiert. Sie verdient in doppelter Hinsicht Beachtung, zum einen weil es sich beim Sprecher um einen Maler handelt, der dem Zuhörer seine Welt ausmalt und feinsinnig mit Farben umzugehen weiß, zum anderen da der Autor Browning damit den Charakter dieser Figur 'koloriert'. Im Prinzip basiert des Sprechers farbliche Beschreibung seiner Umwelt sowie seiner Gemälde auf der gängigen semantischen Konnotation der beiden komplementären Grundtöne: Das, was er als Schwarzes kennzeichnet, ist für ihn negativ, so die meisten Mönche und damit das Klosterleben ("the monks look black" V. 135), wohingegen er Weißes positiv bewertet, nämlich vor allem Frauen (sie sind weiße Mäuse V. 10, haben weiße Brüste und weiße Hände V. 195; 385).[130] Indem er auch die Gesichter der Heiligen Familie weiß malt (V. 350), bestätigt er die traditionelle Assoziation dieser Farbe mit Keuschheit und Unschuld, wodurch er die anderen als weiß markierten Frauen geschickt von jedem falschen Verdacht reinigt, voreiliger Verurteilung vorbeugt und damit letztlich auch seine eigene Neigung zu diesen rechtfertigt. Im Bild der Frauen als weiße Mäuse verschmelzen Tiermetaphorik und Farbsymbolik zu einem einzigen visuellen Phänomen, das mit Sicherheit von Lippis Damenbildnissen inspiriert ist.

Als Maler, der die Welt realistisch darstellen will, verwendet Lippo programmatisch alle Töne des Farbspektrums: "I paint every sort of monk, the black and white" (V. 145). Als Mönch und Mann, der sich Himmel und Erde, Heiligen und Huren zuwendet, wird er selbst sowohl schwarz als auch weiß gemalt. Der Gegensatz dieser beiden Farben visualisiert die Widersprüche in seinem Wesen,[131] welchen dieses Porträt seine Spannung und Intensität verdankt. Auch im Porträt des Andrea

---

129 Nicht nur im Bildnis Lippos, sondern in Brownings gesamter Dichtung wimmelt es von Tier-Bildern. Doch scheinen sie gerade in einigen Porträts in besonderer Dichte aufzutreten. Zu den Tier-Bildern in anderen Gedichten, vgl. Honan 1961, S. 171ff. Man könnte spekulieren, dies gründe in der Nähe des Tieres zum Menschen, doch distanziert Browning den Menschen mit seiner Seele klar vom Tier. Betrachtet man dies mit aristotelischem Blick unter der Prämisse der Ähnlichkeit des Unähnlichen, so eignen sich Tiere hervorragend, um die Besonderheit des Menschen zu profilieren und ihn in seiner seelischen Verfassung zu porträtieren, die gerade die Differenz zum Tier ausmacht.

130 Vgl. die Beobachtungen Aikens 1975, S. 69f. – Die Opposition weiß-schwarz tritt alternativ als hell-dunkel auf.

131 Vgl. ebd., S. 70.

del Sarto arbeitet Browning mit Farbsymbolik, indem er dessen Umgebung in ein silbergraues Dämmerungslicht taucht und damit eine herbstliche Abendstimmung erzeugt, welche die Melancholie des resignierten Malers reflektiert und zugleich seine Werke kennzeichnet. Die unterschiedliche farbliche Gestaltung der beiden Künstlerporträts – das erstere in schwarz-weiß, das letztere in Grautönen – unterstreicht den Kontrast zwischen den Persönlichkeiten. In Brownings subtilem Umgang mit Farbsymbolik zeigt sich des Dichters visuelle Imagination bei der Verbalportraiture.

XI. DIE AVANTGARDISTISCHE, 'ABSTRAKTE' PORTRAITURE GERTRUDE STEINS

1. Steins 'portraits' – Zur Genese eines Genres und einer sozialen Praxis

> She has written portraits of practically everybody she has known, and written them in all manners and in all styles.[1]

> She then began to do short portraits of everybody who came in and out. […] Everybody was given the portraits to read and they were all pleased and it was all very amusing.

Als Gertrude Stein ihr opus magnum *The Making of Americans* (1906-1909), den zahlreiche Figurenporträts umfassenden Erzähltext, weitestgehend abgeschlossen hatte, begann sie *A Long Gay Book* (1909-12), ein neues prosaisches Großprojekt der Personendarstellung. Dieses unterbrach sie jedoch, so schreibt sie selbst in der *Autobiography*, immer wieder durch so genanntes 'portrait writing', das in ihren Augen etwas ganz anderes darstellt als die Portraiture im Rahmen umfangreicherer Erzähltexte, denn die autonomen Porträts konzentrieren sich jeweils auf eine einzige Person. "This is how portrait writing began", erklärt sie rückblickend und meint damit sowohl eine technisch-stilistische Weiterentwicklung der Verbalportraiture als auch deren Abkoppelung vom Erzähltext. Mit *Ada*, hinter der sich ihre Lebensgefährtin Alice B. Toklas verbirgt, beginnt sie ihre lange Reihe von Porträts – "This was the beginning of the long series of portraits."[2]

Bald schon wird Steins Hobby, ihre Freunde zu porträtieren, bekannt. Ihre Portraiture wird zur sozialen Praxis, eingebettet in ihren gesellschaftlichen Umgang und ohne weitere Umstände realisierbar. Mehr noch, sie besitzt Unterhaltungswert, denn sie veranlasst Begegnungen und Gespräche. So schlägt eine ihrer Freundinnen, Mabel Dodge, gar vor: "She [Stein] should be invited from one country house to another and do portraits [...]", wobei sie Stein als professionelle Porträtistin imaginiert, was nach ihrer Vorstellung in einen ähnlichen Lebensstil wie dem der professionellen Porträtmaler des 19. Jahrhunderts resultieren würde: "[…] and then end up doing portraits of american millionaires which would be a very exciting and lucrative career."[3] So weit kam es jedoch nicht. Steins Portraiture wurde nicht direkt zu ihrer Erwerbstätigkeit – höchstens insofern, als sie damit einige Gedichtbände

---

1 Stein: *The Autobiography of Alice B. Toklas* [fortan zitiert als *Autobiography*], beide Zitate S. 114f. Hier werden viele von Steins Porträts aufgelistet.

2 Vgl. *Ada* in Stein 1968, S. 14f; sowie *Autobiography,* S. 114.

3 *Autobiography,* S. 132.

füllen würde, die sich aber lange Zeit nicht so gut verkauften, als dass sie davon hätte leben können.

In der *Autobiography of Alice B. Toklas* lässt Stein die Erzählerin mehrfach Situationen beschreiben, die sie zur Portraiture inspirierten. So zum Beispiel bei einem Theaterbesuch:

> Just before the performance began the fourth chair in our box was occupied. We looked around and there was a tall well-built young man, he might have been a dutchman, a scandinavian or an american and he wore a soft evening shirt with the tiniest pleats all over the front of it. It was impressive, we had never heard that they were wearing evening shirts like that. That evening we got home Gertrude Stein did a portrait of the unknown called "A Portrait of One".[4]

Hier das Resultat der geschilderten Begegnung, der erste Teil des Porträts eines der Autorin zu jener Zeit Unbekannten, der bei ihr einen bleibenden Eindruck hinterließ:

> One.
> In the ample checked fur in the back and in the house, in the by next cloth and inner, in the chest, in mean wind.
> One.
> In the best most silk and water much, in the best most silk.
> One.
> In the best might last and wind that. In the best might last and wind in the best might last.
> Ages, ages, all what sat.
> One.
> In the gold presently, in the gold presently unsuddenly and decapsized and dewalking.
> In the gold coming in.[5]

Ohne die Entstehungsgeschichte des Porträts, welche die Motivation der Porträtistin nachvollziehbar macht, ist der Text nahezu unverständlich. Das Wissen um Steins Eindruck von der Kleidung des Porträtierten ist eine kleine Verständnishilfe. Nur dadurch lassen sich etwa die Begriffe "silk" und "chest" miteinander kombiniert als Referenz auf das außergewöhnliche Hemd verstehen. Der Text verweist nachdrücklich und wiederholt, ja mit insistenter indexikalischer Geste auf diesen 'Einen', der auffiel. Allerdings scheinen die Wörter, die den 'Einen' beschreiben, durcheinander geraten zu sein und sich unkontrolliert vervielfältigt zu haben, so dass ein Text entsteht, der an eine Collage erinnert. Es handelt sich um die Umsetzung eines visuellen Eindrucks in Sprache. Steins Texte sind Kompositionen, die eigenen Gesetzen folgen, die erst erschlossen werden müssen.

---

4 Ebd., S. 136. Kurz nach der Entstehung des Porträts erfährt Stein, um wen es sich bei dem damals noch Unbekannten handelt, den sie bei einer Aufführung von Stravinskijs *Le Sacre du Printemps* am 2. Juni 1913 traf: Carl Van Vechten, der einer ihrer engsten Freunde wird und dem sie Jahre später ihre Sammlung *Portraits & Prayers* widmet ("To Carl – Who knows what a portrait is because he makes and is them"). Nachdem sie seine Bekanntschaft gemacht hat, fügt sie dem Titel des Porträts seinen Namen hinzu: "One. Carl Van Vechten" (1913), in Stein 1998, Bd. 1, S. 360f.

5 Die zitierte Passage ist der Anfang des Porträts. Da die darauffolgenden Teile nicht erhellender sind, brächte es keinerlei Gewinn, sie hier wiederzugeben.

Die Unverständlichkeit resultiert aus der Absenz konventionell formulierter beschreibender Aussagen über den Porträtierten. Darüber hinaus verfügt der Text in seiner Gesamtheit über keinerlei narrative Progression und damit über keine erzählten Handlungen, aus denen sich Eigenschaften der Person ableiten ließen. Die Sätze sind unvollständig und es herrscht ein Mangel an Informationen. Die stattdessen dominante Wiederholung scheint den Sinn konventioneller Aussagen zu hinterfragen. Da das Porträt nicht aus einer Beschreibung des Individuums besteht, ist es ohne Kenntnis des extra-textuellen Kontexts als solches nicht 'entschlüsselbar'. Dass Steins Portraiture nicht mit derartigen Texten begann, sondern diese vielmehr ein von ihr selbst theoretisch fundiertes Stadium einer schrittweisen Distanzierung von der Deskription repräsentieren, wird eine Skizze ihrer Entwicklung zeigen.

Als zentralen Beweggrund ihrer literarischen Portraiture nennt Stein selbst ihr tiefes und umfassendes Interesse am Menschen, das sie bekanntlich auch zu einem Psychologiestudium veranlasste:

> I had to find out what it was inside any one, |and by any one I mean every one | I had to find out inside every one what it was inside every one |what was inside them that was intrinsically exciting. […] And of course do not forget that I was interested in any one. I am. Of course I am interested in any one. And in anyone I must [be] or else I must betake myself to some entirely different occupation and I do not think I will […].[6]

In Steins Gesamtwerk zeichnen sich durchgängig zwei Themen ab, zum einen die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache überhaupt und zum anderen menschliche Charaktere und ihre Darstellbarkeit. Beide Anliegen verschmelzen im Verbalporträt miteinander. Mit ihren Experimenten sucht Stein nach einer Antwort auf die generelle Frage, auf welche Weise die Literatur die Wirklichkeit wiedergeben und, im Speziellen, mit welchen Mitteln sie den Menschen abbilden kann. Im Porträt, das in der Bildkunst traditionsgemäß Mimesis und medienübergreifend Referenz involviert, manifestieren sich die im Modernismus mit neuer Prägnanz reflektierten Probleme in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit besonders deutlich. Gleichzeitig tritt die Diskussion über die menschliche Identität in den Vordergrund und bringt eine Reihe neuer Konzepte des Subjekts, seines Bewusstseins und seiner Wahrnehmung hervor. Dies stellt die Porträtisten beider Medien vor die Aufgabe, neue Mittel und Wege für die Darstellung des Individuums zu finden.[7]

Dass bezüglich all dieser Fragen in der Pariser Künstlerszene in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zwischen Malern und Dichtern ein reger wechselseitiger Austausch stattfand, muss hier wohl kaum in aller Ausführlichkeit geschildert werden.[8] Auch ist der Abschnitt aus Steins Leben, den sie in Paris verbrachte,[9]

---

6 *Autobiography*, S. 108. [Zäsuren zur besseren Lesbarkeit eingefügt von Verf.] Hier versucht Stein, die Entwicklung ihrer Portraiture nachzuvollziehen. Mit "occupation" meint sie nicht das Psychologiestudium, sondern ihren Beruf als Schriftstellerin und insbesondere ihre Portraiture.

7 Da die Frage literarischer Mimesis weit über das Porträt hinausreicht, sind nicht nur Steins Überlegungen dazu in "Portraits and Repetition", sondern auch einige ihrer allgemeineren theoretischen Texte über Literatur für ihre Portraiture relevant.

8 Fast alle Studien zu Steins Werk gehen auf diesen Entstehungshintergrund ein; neuerdings Blizzard 2004.

9 Gertrude Stein kam 1903 nach Paris, wo sie bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs lebte, zunächst mit ihrem Bruder Leo und dann mit ihrer Lebensgefährtin Alice B. Toklas. Das Geschwis-

dank ihrer dortigen Stellung als Kunstsammlerin und Mäzenin inmitten der Avantgarde-Bewegungen beinahe bekannter als ihr Werk. Ihre Freundschaften mit den Protagonisten, die heute zu den bedeutendsten modernen Künstlern zählen – Cézanne, Matisse, Picasso und noch einige mehr –, sind nicht zuletzt von ihr selbst in *The Autobiography of Alice B. Toklas* amüsant dokumentiert. Ihre intensive Auseinandersetzung mit der Bildkunst der Avantgardisten manifestiert sich überdies in ihren kunsttheoretischen Schriften, zum Beispiel in ihrem Essay "Picasso" (1938). Darin zieht sie selbst explizit Parallelen zwischen der kubistischen Malerei und ihrer eigenen Schreibweise: "I was expressing the same thing in literature."[10]

Angesichts dessen führt die Mehrzahl der Kritiker Steins poetische Neuerungen vor allem auf die Inspiration durch den Kubismus zurück.[11] Tatsächlich zeichnen sich in konzeptueller ebenso wie in stilistischer Hinsicht Ähnlichkeiten zwischen vielen ihrer Texte und der kubistischen Malerei ab, die in der direkten Gegenüberstellung ihrer Verbalporträts und ausgewählter Porträtgemälde besonders deutlich zutage treten. Infolge ihrer unverhohlenen Bezugnahme auf die Bildkunst lesen sich Steins Reflexionen über die avantgardistischen Experimente der Bildkünstler großenteils als Selbstkommentar zu ihren eigenen poetischen Innovationen. Dennoch beantwortet sie darin längst nicht alle Fragen.

Für die Charakterisierung der Portraiture Steins werden viele Begriffe bemüht. Einig ist man sich in der Forschung, dass Stein mit ihren 'portraits' etwas völlig Neues geschaffen und sich dabei zweifellos an der Bildkunst orientiert hat. Uneinig ist man sich in der Evaluation dieser transmedialen Übertragung. Einig ist man sich, dass Stein nach einer Alternative zur deskriptiven Personendarstellung sucht. Uneinig ist man in der genauen Beschreibung ihrer Darstellungstechnik und der dieser zugrundeliegenden Konzepte von Identität und Individualität. Infolgedessen wird darüber gestritten, inwiefern man von einer psychologischen Portraiture sprechen kann und ob diese typologisch oder eher individualistisch, objektivierend oder vielmehr höchst subjektiv verfährt. Während Wendy Steiner konstatiert, Stein verabschiede die direkte, konventionelle Referenz, um eine wahrhaft mimetische Portraiture zu entwickeln, und ihre Porträts als 'indexikalisch-ikonisch' bezeichnet,[12] ist Ulla Haselstein vom Gegenteil überzeugt und behauptet, Stein lehne jegliche mimetische Darstellung entschieden ab, halte jedoch am fundamentalen Merkmal der Gattung Porträt fest, nämlich der Referenzialität, wobei sie Ikonizität vermeide.[13] Auch

---

terpaar Stein kaufte zahlreiche Gemälde zeitgenössischer Künstler und stellte diese in ihrem berühmten 'Salon' in der Rue de Fleurus vor Freunden und anderen Besuchern zur Schau, wodurch ihr Salon zu einem Diskussionsforum für neue Kunstformen und Stein bald Schlüsselfigur in einem großen Künstlerkreis wurde.

10 "Picasso", S. 508.

11 Die Charakterisierung ihrer Schreibweise als 'kubistisch' hat sich längst etabliert in der Forschung, doch ist Vorsicht angebracht, denn sie trifft bei Weitem nicht auf alle ihre Texte zu – ebenso wenig wie etwa auf alle Bilder Picassos.

12 Vgl. Steiner 1978, S. 12 u. S. 60. Ausführlicher dazu in den folgenden Kapiteln meiner Untersuchung.

13 Vgl. Haselstein 2003, S. 723ff. u. 2000, S. 124. – Gemeinsam ist Steiner und Haselstein die Überzeugung, dass sich Mimesis und Referenzialität hier gegenseitig ausschließen.

Allison Blizzard begreift Steins Portraiture prinzipiell als a-mimetisch.[14] Ebenso wenig herrscht Konsens darüber, inwiefern man Steins Porträts 'abstrakt' oder doch 'realistisch' nennen kann,[15] und es besteht Verwirrung hinsichtlich der Frage, ob die Porträts als 'Repräsentationen' zu verstehen sind.[16] Die Unstimmigkeiten, die Steins Portraits hinsichtlich ihrer Referenzialität und ihrer Mimesis sowie der Art ihres Realismus bzw. ihrer Abstraktion hervorrufen, gründen mindestens teilweise in der Uneinigkeit bezüglich der Definitionen dieser Kategorien. Eine Begriffsklärung ist notwendig. Erst danach können die konträren Thesen verifiziert oder kann entschieden werden, ob sich diese Kategorien zur Beschreibung der Portraiture Steins überhaupt eignen.

Mit dem von ihr selbst geprägten Begriff 'portrait' legt Stein das Verbalporträt auf keine bestimmte Gattung fest. Sie hat mit beinahe allen literarischen Gattungen experimentiert, dabei deren Grenzen verwischt und neue Hybridformen geschaffen. Da Stein in allen ihren Textsorten ein besonderes Augenmerk auf die Figuren richtet, konstituieren sie alle auf unterschiedliche Weisen wenigstens partiell Porträts. So finden sich als solche deklarierte 'portraits' in Form von Erzähltexten, Prosagedichten, Gedichten, Dramen und Essays. Wenngleich durch ihre Veröffentlichung in Sammlungen wie *Portraits and Prayers*[17] eine Vielzahl der Texte als Porträts ausgewiesen werden, ist oft nicht problemlos zu entscheiden, welche wirklich als autonome 'Porträts' zu betrachten sind. Zusätzlich erschwert wird dies durch Steins Ausweitung des Porträtbegriffs vom Menschen auf Dinge, Räume, Nationen, usw., was zeigt, wie zentral die 'Portraiture' – im Sinne der Wiedergabe von Elementen der Realität – für Steins Werk ist.

Die Mehrzahl der verschiedenartigen Porträts sind am Titel erkennbar, der den Porträtierten namentlich nennt. Manche davon weisen sich selbst zusätzlich explizit als Porträts aus (*Portrait of* ...) oder implizieren einen Widmungstext (*To Kitty of Kate Buss*, 1930).[18] Einige enthalten Untertitel, die das Genre angeben, z.B. *A Poem about Walberg* oder *Captain Walter Arnold. A Play*. Allerdings sind diese Gattungsbezeichnungen kein Garant für die zu erwartende literarische Form, denn Stein prägt jede Gattung auf ihre eigene Weise. Steins 'poems' zum Beispiel unterscheiden sich durch nichts von anderen als Porträts konzipierten Texten, die dieser Genrebezeichnung entbehren.[19] Andere Texte, in denen sich Porträts verbergen, sind mit

---

14 Vgl. Blizzard 2004, S. 50: "Illusionistic mimetic reproduction is avoided at all costs."

15 Hoffmann 1965 konstatiert eine zunehmende Abstraktion in Steins Porträts und differenziert zwischen verschiedenen Arten von Abstraktion (S. 27ff; 174-177), während Dubnick 1984 (S. 27 u. 30) und DeKoven 1981 (S. 85 u. 94f.) diesen Begriffsgebrauch problematisieren.

16 Dabei dürfen die unterschiedlichen Konnotationen des deutschen und des englischen Begriffs (Repräsentation – representation) nicht, wie dies leider häufig geschieht, übersehen werden.

17 Erschienen 1935 in New York, heute vergriffen. Die darin enthaltenen und andere Porträts finden sich außerdem verteilt in Gertrude Steins *Geography and Plays*; *Two and Other Early Portraits*; *Painted Lace* ("Portraits and Figures"), S. 259-317 und *Portraits and Other Short Works* [in: *Writings*, Bd. 1], S. 275-652.

18 Dieser Text basiert vor allem auf einem Wortspiel, ausgelöst durch den Namen. – Steins Titel umfassen in etwa dieselbe Bandbreite wie diejenigen in den Porträtsammlungen Tassos.

19 Vgl. zum Beispiel *Selected Poems*, S. 213-222.

Ortsnamen oder -angaben betitelt.[20] Einige wenige Titel fallen völlig aus der Reihe und lauten *I must try to write the history of Belmonte* oder *What does a Cook want to do*. Wichtigster Indikator dafür, ob es sich um ein Porträt handelt, ist die Frage, ob der Text auf ein reales Individuum referiert. So betrachtet die vorliegende Studie auch diejenigen Texte als Porträts, deren im Titel genannte Namen fiktiv sind, wie *Ida* und *Orta or One Dancing*, hinter denen sich zum einen Alice B. Toklas und zum anderen wahrscheinlich Isodora Duncan verbergen. Grenzfälle stellen Texte wie *Fourteen anonymous portraits* dar, die Stein selbst als Porträts ausweist, während ihr Sammeltitel zugleich der Definition des Porträtbegriffs widerspricht.[21]

Infolge der Schwierigkeiten hinsichtlich der Einordnung ihrer Texte herrscht in der Stein-Forschung keineswegs Übereinstimmung bezüglich der Anzahl der Porträts: Die Angaben variieren zwischen 130 und rund 200. Außerdem stehen die Porträts nur in einer einzigen Monographie und auffällig wenigen kürzeren Untersuchungen im Zentrum des Interesses,[22] während fast alle Studien zu Steins Werk generell deren stilistische Innovationen behandeln und diese anhand von Beispielen aus dem Gesamtkorpus besprechen.

Meine Untersuchung zieht zwar die im narrativen Rahmen eingebetteten fiktionalisierten Prosaporträts, etwa in *Three Lives* oder *The Making of Americans*, sowie die 'Porträts von Dingen' aus der Sammlung *Tender Buttons* bisweilen zur vergleichenden Gegenüberstellung heran, fokussiert jedoch vorrangig die eigenständigen 'portraits' anhand ausgewählter Beispiele, nämlich Steins erstes Porträt *A Man*, die Bildnisse der Tänzerinnen *Orta or One Dancing* und *Susie Asado* sowie die Künstlerporträts *Matisse*, *Picasso* und *Guillaume Apollinaire*.[23] Schließlich manifestiert sich gerade darin Steins besonderer Beitrag zu poetischen Portraiture, der in den umfangreicheren Erzähltexten vorbereitet wurde. Viele der 'portraits' kann man aufgrund ihres Sprachstils und ihrer Kürze als 'prose poems' bezeichnen, auf einige trifft die Beschreibung 'lyrisch' zu. Stein selbst skizziert in ihrem Essay *Portraits and Repetition* aufeinanderfolgende Phasen bzw. Arten der Portraiture, die auf Erwägungen zu Technik und Stil basieren, mithilfe der Schlagworte "listening and talking", "looking", "melody" und "self-contained movement".[24]

---

20 So zum Beispiel *Rue de Rennes* (in: *Two*, S. 349) und *Galéries Lafayette* (in: *Portraits & Prayers*, S. 169).

21 In diesen vierzehn kurzen 'Metaporträts' spielt Stein mit dem Konzept des Porträts.

22 Vgl. Steiner 1978 und Haselstein 2000 und 2003, sowie neuerdings Blizzard 2004.

23 Unabhängig davon, was Stein alles als 'portrait' bezeichnet, betrachte ich ausschließlich die Porträts von Individuen.

24 Da diese Kategorien nur bedingt greifen, werden sie an dieser Stelle nicht expliziert, sondern, sofern relevant, in der Untersuchung einzelner Texte diskutiert. In den wenigen Studien, die einen Überblick über das Gesamtkorpus von Steins Porträts bieten (vgl. Hoffmann 1965, Steiner 1978, DeKoven 1983, Dubnick 1984), versuchen die Verfasser die Entwicklung der Portraiture in verschiedene Phasen zu unterteilen. Während Hoffmann die Porträts in vier Gruppen unterteilt, differenziert Steiner zwischen drei Phasen, die sich an Steins eigener Skizze einer Chronologie (s.o.) orientiert. Demnach ist das von Steiner zusammengestellte Korpus von 132 Porträts chronologisch gegliedert: erstens 'typologisierende' Porträts, die in der Mehrzahl zwischen 1908 und 1912 entstanden, zweitens 'visuell-orientierte' Porträts, die von 1913 bis 1925 angefertigt wurden, sowie drittens "portraits of self-contained movement" aus den letzten zwanzig Schaffensjahren der Autorin. – Obwohl Steiners Ordnung weitgehend überzeugend ist, erweist sich jede strenge Einordnung der Porträts in aufeinanderfolgende Phasen als problematisch. Zwar setzt Stein in ihren

Obwohl oder gerade weil Steins Porträts einen starken Kontrast zu den in dieser Studie versammelten Porträts anderer Autoren bilden, erlauben sie erhellende Einblicke in die Möglichkeiten und Grenzen der Verbalportraiture. Stein erfindet nicht nur ein eigenes Genre, sondern entwickelt darüber hinaus eine neue Art der Portraiture. Selten experimentierte ein Autor im Rahmen *eines* bestimmten Genres mit den Darstellungsmöglichkeiten seines Mediums derart intensiv und reflektiert – und kaum jemand tat dies im selben Maß im Rahmen des literarischen Porträts.

2. Steins psychologische Portraiture: Das Porträt als Bewusstseinsstrom

Bevor Stein das 'portrait' als autonomes Genre entwickelt, experimentiert sie in längeren Erzähltexten mit der Personendarstellung. Dabei resultiert ihr damaliges Identitätskonzept, das durch ihr Psychologiestudium bei William James beeinflusst ist,[25] in bestimmten Techniken der Portraiture, welche die Grundlage für die kürzeren 'portraits' bilden. Aus diesem Grund lohnt sich ein Blick auf die frühen Prosatexte, allen voran das Triptychon *Three Lives*, das zwischen 1904 und 1906 entstand und dessen Konzept an Flauberts *Trois Contes* erinnert.[26]

Im Unterschied zu vielen späteren Porträts Steins sind die drei Lebenserzählungen trotz ihrer experimentellen Aspekte durchaus als solche lesbar, da ihre Schreibweise noch nicht mit sämtlichen Konventionen bricht. Es handelt sich um psychologische Studien dreier unterprivilegierter Frauen, die ihre unspektakulären Leben im amerikanischen Bridgeport verbringen und dort ebenso unspektakulär sterben.[27] Privates Glück, etwa in ihren Beziehungen zu Männern, ist für sie unerreichbar.[28]

---

zahlreichen Porträts unterschiedliche Akzente und die Resultate lassen sich tendenziell in verschiedene Gruppen unterteilen, doch lässt sich keine völlig lineare Entwicklung nachzeichnen: Wenngleich Stein im Laufe der Zeit neue Arten der Portraiture entwickelt, verabschiedet sie die alten Muster nie endgültig, sondern greift immer wieder auch ältere Konzepte und Techniken auf. Daher scheint es sinnvoller, das Spektrum zu skizzieren. – Die Kernthese all jener, die eine stringente lineare Entwicklung in der Portraiture Steins nachzeichnen wollen, lautet, dass diese zunehmend abstrakter wird, bis die Texte schließlich völlig unverständlich werden. Was dabei oftmals übersehen wird, sind die relativ spät entstandenen Porträts, deren Aussagen der Verständlichkeit der *Autobiography* kaum nachstehen: So zum Beispiel *The Life of Juan Gris* (in: *Portraits and Prayers*, S. 49-50), in dem Stein den Lebensweg des Malers nacherzählt, sowie der Essay *Picasso*.

25 Stein studierte bei James am Radcliffe College (Massachusetts) von 1893-96 Psychologie, bevor sie von 1897-1901 die Johns Hopkins School of Medicine in Baltimore besuchte.

26 Vgl. *Autobiography*, S. 34: "She had begun not long before as an exercise in literature to translate Flaubert's *Trois Contes* […]".

27 Abgesehen von den drei ausführlichen Porträts der Frauen, mit deren Namen die Erzählungen betitelt sind, finden sich in jedem einzelnen Text mehrere Kurzporträts anderer Figuren.

28 Nach gängiger Meinung verarbeitete Stein in diesen Erzählungen negative persönliche Erlebnisse aus ihrer Studienzeit. Außerdem entspricht die Tatsache, dass zwei der drei Frauenfiguren deutsche Immigrantinnen sind, dem familiären Hintergrund Steins. – Ausführlicher zu *Three Lives* vgl. Hoffmann 1965, S. 62-96.

Alle drei verkörpern Kontrastfiguren zur stereotypisch schönen und reichen Romanheldin des 19. Jahrhunderts. Noch innovativer als die Konzeption der Figuren ist jedoch die sprachliche Gestaltung dieser Porträts.[29] Die drei Lebensgeschichten besitzen weder einen bemerkenswerten Anfang noch einen Höhepunkt oder ein bedeutsames Ende. Sie lesen sich vielmehr als eine gleichförmige Gegenwart, wie sie von den Figuren empfunden wird.[30] Dank der episodischen Darstellungsweise entsteht jedoch nicht der Eindruck einer künstlichen Kontinuität, wie so oft in den nacherzählten Lebensläufen im realistischen Roman. Stein versucht, in der Textstruktur die menschliche Wahrnehmung der Realität nachzuahmen. Da ein wesentliches Ingrediens derselben die Wiederholung ist, wird die Erzählerin oder Porträtistin nicht müde, Charakterzüge und Gewohnheiten der Porträtierten immer wieder zu nennen, so dass die Informationen mit zunehmendem Maße redundant sind.[31] Jegliche erwartete Entwicklung wird ersetzt durch Wiederholung.

Steins Darstellung der Wirklichkeitserfahrung ihrer Figuren ist geprägt von William James' Vorstellung des Bewusstseins als etwas Fließendem, Prozessualem, wofür er den (dank der Joyce-Forschung in der Literaturwissenschaft bekannten) Begriff des *stream of consciousness* etabliert.[32] Dieser verweist auf ein dynamisches Identitätskonzept, das auf der Annahme basiert, dass sich die Identität des Menschen kontinuierlich durch dessen Denkprozesse konstituiere. So experimentiert Stein mit der sprachlichen Wiedergabe des Bewusstseinsstroms der Figuren, der deren Denkweise und damit zugleich deren Wesen enthüllt.[33] Wie auch Joyce in *Ulysses* realisiert

---

29 Die Verlage konnte Stein mit ihren Innovationen nicht sofort überzeugen, ihr Buch wurde einige Jahre lang immer wieder abgelehnt. Der amerikanische Verleger F.H. Hitchcock, der es schließlich 1909 auf Steins Kosten in geringer Auflage druckte, aber um den Ruf seines Verlags (Grafton Press) besorgt war, schrieb Stein, dass er es für sehr eigenwillig halte und es schwer werde, die Leser zu überzeugen, es ernst zu nehmen. Vgl. Gallup 1953, S. 42-44. Trotz des unermüdlichen Einsatzes von Alice B. Toklas für die Verbreitung des Buches verkaufte es sich zunächst äußerst schlecht und wurde in seiner Originalität kaum gewürdigt.

30 So Stein über eines der drei Porträts, *Melanchta*, in "Composition as Explanation", S. 524: "In that there was a constant recurring and beginning […] the composition forming around me was a prolonged present, […] a continuous present."

31 Vgl. "The Gradual Making of The Making of Americans" [fortan kurz "The Gradual Making"], S. 273: "Repeating is in every one, in […] their being and their feeling and their way of realising everything […]".

32 "Consciousness is nothing jointed, it flows. […] Let us call it the stream of thought, of consciousness", schreibt James in *Principles of Psychology*, Bd. I, S. 239. Zur Wiedergabe des Bewusstseinsstroms entwickelt Stein eine Schreibweise, die sie als "continuous present" bezeichnet.

33 Um ihre These zu belegen, dass die Figuren sich selbst enthüllen, analysiert Blizzard 2004 die Figurenrede im dritten Porträt des Triptychons (*The Gentle Lena*) als charakterisierenden Bewusstseinsstrom. Dafür entwirft sie ein Schema, das Wiederholungen auf semantischer und sprachlicher Ebene sichtbar macht, die Stein selbst mit ihrer naturgetreuen Imitation der Sprechweise erklärt (S. 74). In der Selbstenthüllung der Figuren sieht Blizzard eine wesentliche Gemeinsamkeit des Textes mit Picassos aufsehenerregendem Gemälde *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), das im selben Jahr entstand. Basierend auf der These, dass alle in Text und Bild dargestellten Frauenfiguren mit revolutionärem Gestus ihre traditionelle Objektifizierung im Kunstwerk abwehren und sich stattdessen augenscheinlich selbst (verbal bzw. visuell) präsentieren, entdeckt sie einleuchtende Parallelen in der zugrundeliegenden Subjektkonzeption und in den Kompositionen beider Kunstwerke (S. 78-81). Diese kann man allerdings aufgrund der Entstehungszeit nicht durch die Orien-

sie dies im zweiten Porträt mit dem Titel *Melanchta* in scheinbar endlos langen Sätzen, deren Fluss nur selten durch Punkt oder Komma unterbrochen wird. In den einige Jahre später entstandenen unabhängigen Porträts wird noch deutlicher, dass Stein das Individuum zunehmend als einzigartige, eigenständige *Bewegung* begreift.[34] Demzufolge erachtet sie die Vermittlung faktischen Wissens über den Porträtierten, die ein relativ stabiles Identitätskonzept präsupponiert, als ungeeignet für ihre Portraiture.[35] Deshalb verabschiedet sie aus ihren Porträts schrittweise die auf Vollständigkeit abzielende Auflistung von Informationen – zumal ein solcher Katalog in seiner sprachlichen Realisation reizlos wäre.[36] Allmählich bewirkt dies die von ihr intendierte Verschiebung des Fokus von der Identität auf die Entität der porträtierten Person, deren Darstellung andere Mittel erfordert.[37]

Rückblickend konstatiert die mittlerweile berühmte Gertrude Stein selbstsicher, dass sie mit *Three Lives* den ersten entschiedenen literarischen Schritt aus dem 19. in das 20. Jahrhundert gemacht habe.[38] Ihr Anliegen sei es gewesen, die konventionellen Sichtweisen und die daraus resultierenden Strukturen der Figurenbeschreibung in der Literatur des 19. Jahrhunderts hinter sich zu lassen. Sie verzichtet auf die Konstruktion eines stringenten Handlungszusammenhangs, so dass die Charaktere ohne enge kontextuelle Einbindung in Raum und Zeit wie Probanden in einem psychologischen Experiment präsentiert und analysiert werden können. Völlig anders als etwa im Bildungsroman oder in der Biografie, entwickelt sich der Charakter der porträtierten Person nicht erst im Verlauf des 'Porträts', sondern ist gegebenes Untersuchungsobjekt. Dies kann man als Steins ersten Schritt in Richtung auf die später noch wesentlich konsequenter vollzogene, verschiedene Aspekte des Textes betreffende Abstraktion ansehen. In *Three Lives* beginnt Stein ihre doppelte Abkehr von der konventionellen Personenbeschreibung und von der Narration.[39]

---

tierung Steins am Bild erklären – man muss sie als in beiden Medien zeitgleich auftretende Phänomene sehen.

34 Ihre Überzeugung von der Einzigartigkeit des Individuums setzt sich allerdings erst nach einer Phase intensiver Auseinandersetzung mit psychologischen Typen durch.

35 Diese Meinung vertritt auch Steins Mentor William James in *Principles*, S. 334-336 u. 459.

36 Vgl. dazu "The Gradual Making", S. 284: "When I began The Making of Americans I knew I really did know that a complete description is a possible thing, and certainly a complete descripton is a possible thing. But as it is a possible thing one can stop continuing to describe this everything." Daraus zieht sie im nächsten Buch die Konsequenz: "I gradually stopped describing everything in A Long Gay Book." (ebd. S. 284).

37 Zwar involvieren Steins frühe Porträts noch Faktoren, die bei der auf einem stabilen Identitätskonzept basierenden Portraiture eine zentrale Rolle spielen, nämlich das Memorieren, Vergleichen und Wiedererkennen, doch distanziert sie sich von diesen Mechanismen zunehmend. Die einzelnen dazu führenden Gedankenschritte, die Stein großteils explizit in ihren Aufsätzen darlegt, versucht Wendy Steiner detailliert nachzuvollziehen (vgl. Steiner 1978, S. 31ff.). In meiner Untersuchung seien nur die wichtigsten Überlegungen Steins erwähnt, die sich unmittelbar auf ihre Porträts auswirken.

38 *Autobiography*, S. 54. Zu Steins Innovationen in *Three Lives*, vgl. DeKoven 1983, S. 27-45.

39 Mit diesen Neuerungen situiert sie sich selbst unter den bedeutendsten Autoren ihrer Zeit: "In the three novels written in this generation that are important […] there is in none of them a story. There is none in Proust, in The Making of Americans or in Ulysses." Gertrude Stein: "Portraits and Repetition", S. 109.

Steins Interesse für die Psychologie und ihre Aneignung eines dynamischen Identitätskonzepts wirken sich auf ihre Portraiture also in zweierlei Hinsicht aus: zum einen führen sie zur Entwicklung des Typenporträts, zum anderen zu einer fließenden Portraiture als *stream of consciousness*, sowohl der des Porträtierten als auch der Porträtistin: je nachdem, ob der Porträtierte aus der Innenperspektive, wie im Fall von *Mabel Dodge at the Villa Curonia*, oder aus der Außenperspektive der Porträtistin, wie bei *Orta or One Dancing* präsentiert wird.[40] In vielen Fällen vermischen sich beide Perspektiven und damit Gedanken und Rede der Porträtierten und der Porträtistin.

Um eine erste Antwort auf die Frage zu geben, inwiefern sich Steins Portraiture in *Three Lives* und anderen frühen Prosatexten von derjenigen in ihren späteren Texten unterscheidet, sei vorweggenommen, dass ein wesentlicher Unterschied im anfänglich dominanten, dann aber sukzessive abnehmenden psychologischen Interesse liegt: Während der Fokus in der Figurengestaltung zunächst auf die Konzeption des Subjekts und seine Individualität gerichtet ist, wird er sich zunehmend in Richtung auf die Frage nach der Darstellbarkeit im Medium Sprache verschieben.

3. Typenporträt und Typologien: Charakterisierung durch Kontrastierung

Schon während ihres Psychologiestudiums bemerkt Stein ihr grundsätzliches Interesse für verschiedene Charaktertypen.[41] Im Rahmen eines psychologischen Experiments resultiert dies in einer von ihr selbst konzipierten Charaktertypologie, die allerdings keine weitere Beachtung findet. Sie veranschaulicht jedoch Steins damaliges Denkmuster, nämlich die Einteilung der Menschen in verschiedene Typen.[42] "I began to make charts of all people I had ever known or seen, or met or remembered", berichtet sie rückblickend.[43] Damit beschäftigte sie sich noch Jahre nachdem sie ihr Psychologiestudium abgeschlossen hatte, denn die gesammelten Daten bildeten die Grundlage für ihre künstlerische Verbalportraiture. Demzufolge zeugen ihre frühen literarischen Texte von ihrem Gefallen daran, verschiedene Menschen aufzulisten und ausgehend davon Typologien zu erstellen, wie sie sich in *The Making of*

---

40 Das Porträt *Mabel Dodge* präsentiert die Gedanken der Porträtierten als *stream of consciousness* ohne ein sich selbst als solches benennendes Ich. Nicht zuletzt wegen der sexuellen Allusionen erinnert der Text an Molly Blooms inneren Monolog in Joyces *Ulysses*.

41 "I became more interested in psychology, and one of the things I did was testing reactions of the average college student in a state of normal activity and in a state of fatigue induced by their examinations. I was supposed to be interested in their reaction but soon I found out that I was not but instead that I was enormously interested in the types of their characters that is what I even then thought of as the bottom nature of them." ("The Gradual Making", S. 271).

42 Besagte Typologie ist in Auszügen abgedruckt bei Steiner 1978, S. 32. Die auf binären Oppositionen basierende Typologie ist sowohl generalisierend als auch klischeelastig und daher als solche unbrauchbar. Für das Verständnis der frühen Porträts ist sie aber hilfreich, zeigt sie doch zum Beispiel, dass Stein damals Menschen zunächst lediglich in Ambitionierte/Interessierte vs. Phlegmatiker unterteilt. Die Bandbreite an Typen wird sie schon bald darauf erweitern.

43 "The Gradual Making", S. 273.

Americans (1906-09) und *A Long Gay Book* (1909-1912) abzeichnen.[44] Steins Absicht ist es, "to describe not only every possible kind of human being, but every possible kind of pairs of human beings and every possible threes and fours and fives of human beings and every possible kind of crowds of human beings."[45] Diese Figuren und ihre Beziehungen, die in keinerlei 'story' eingebettet sind und deren sozialer Kontext fast völlig außer Acht gelassen wird, entsprechen viel eher abstrakten Konzepten als individualisierten Protagonisten, so dass man weniger einen Erzähltext als psychologische Fallstudien zu lesen glaubt. Ein vergleichbares Darstellungsziel liegt dem zu ihren 'portraits' zählenden Text *Many many Women* (1910) zugrunde, in dem Stein alle möglichen Typen von Frauen beschreibt. Die Ausweitung ihres Fokus von wenigen Individuen auf eine große Menge beschreibt Stein als einen Prozess, der sich verselbständigte, so auch in *The Making of Americans*: "It was to be the history of a family (...) it was getting to be a history of all human beings, all who ever were or are or could be living."[46] Erst nach dem Abschluss von *The Making of Americans* gibt Stein allmählich die Orientierung an der Typologie auf. Ihre ersten unabhängigen 'portraits', die schon ab 1908 entstanden, zeigen noch deutlich die typologische Prägung. Einige davon verhandeln sogar die Spannung zwischen Individuum und Typus in autoreflexiven Passagen.

Zu jener Zeit der psychologischen Typen-Portraiture begreift Stein Identität als "bottom nature" oder "fundamental nature", die der Person ein genau bemessenes Maß an Individualität zugesteht: "Every one has in them a fundamental nature with a kind of way that goes with this nature in them in all the many millions made of that kind of them."[47] Die dennoch vorhandenen Unterschiede zwischen den einzelnen Individuen treten am deutlichsten in deren Relationen zueinander zutage: "I began to wonder if it was possible to describe the way every possible kind of human being acted and felt in relation with any other kind of human being […]".[48] Trotz

---

44 "[…] when I saw so many students at college […] I began to be sure that if I could only go on long enough and talk and hear and look and see and feel enough I could finally describe really describe every kind of human being that ever was or is or would be living. […] And I began writing The Making of Americans." Ebd., S. 274.

45 Ebd., S. 278. Die Identifizierbarkeit des Einzelnen mit einem Typus expliziert sie auch in *A Long Gay Book* (S. 23): "[...] there are kind of men and women [...] each one is one being a kind of them and in being that kind of a one is one being, doing, thinking, feeling, remebering and forgetting, loving, disliking, being angry, laughing, eating, drinking, talking, sleeping, waking like all of them of that kind of them. There are enough kinds in men and women… ."

46 *Autobiography*, S. 56. Mehrfach konzediert sie, dass diese Entwicklung des Textes bald nicht mehr dem anfänglichen Konzept entsprach (so auch ebd., S. 113).

47 Stein zum Zusammenspiel von Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den Menschen in "The Gradual Making", S 273-74: "Then I became very interested in resemblances, in resemblances and slight differences between people." Dazu zitiert sie eine Passage aus *The Making of Americans,* die dies reflektiert: "everyone looks like someone else […] It is very important to me to always know it, to always see it which one looks like others and tell it. […] I know it that they look like other ones, that they are separate and yet always repeated. […] every one is themselves inside and every one is resembling to others and that is always interesting." (S. 212).

48 Ebd., S. 279. In einer intensiveren Relationierung einzelner Typen zueinander, wie sie es sich für *A Long Gay Book* vornimmt, sieht Stein den maßgeblichen Unterschied zu *The Making of Americans* (vgl. ebd. S. 280).

ihrer Typisierung gibt sie den Personen in *A Long Gay Book* die Namen ihrer Freunde. Dass dieses Buch Fragment blieb, erklärt sich aus der beschriebenen Entwicklung bis zu einem Grad der Abstraktion, der das ursprünglich geplante Konzept unmöglich macht.

Dennoch versucht sich Stein mit demselben Konzept, nämlich der Charakterisierung durch Kontrastierung, in einer neuen Form: Ihre Neigung, einzelne Menschen in Gruppen zusammenzufassen und dadurch einen bestimmten Typus zu konstituieren, resultiert in Gruppenporträts,[49] die sie prinzipiell für amüsanter hält: "It is naturally gayer describing what any one feels acts and does in relation to any other one than to describe what they just are what they are inside them."[50] Im Gruppenporträt wird die Dialektik zwischen Individuum und Typus besonders deutlich: Denn die Zusammenfassung mehrerer Individuen basiert hier auf einer Gemeinsamkeit, die alle charakterisiert, während sie sich in anderer Hinsicht von einander unterscheiden. Dieses Zusammenspiel von Gemeinsamkeiten und Unterschieden, die beide das Wesen des Einzelnen prägen, versucht Stein zu ergründen.[51] Wie der chronologische Katalog der Porträts belegt, verfasste Stein in den ersten Jahren fast ebenso viele Gruppen- wie Einzelporträts.[52] Im Hinblick auf die Darstellung des Individuums können beide Bildnisarten gleichermaßen generalisierend oder typisierend sein.[53]

Während spätere Porträts in der Mehrzahl mit dem Namen der Porträtierten betitelt sind und damit eindeutig auf Individuen referieren, sind eine Reihe früher, zwischen 1908 und 1912 entstandene Porträts mit vergleichsweise unspezifischen Titeln überschrieben: *A man*, *Five or Six Men*, *Two Women*, *Italians*, *Men*, *A kind of Woman*, *Many many Women* und *Four Dishonest Ones*. Derartige Titel suggerieren eine von der Porträtistin vorgenommene Typisierung bzw. Generalisierung nach Kriterien wie Geschlecht und Nationalität oder auch moralischer Beurteilung. Indem die Porträtistin die Einzelperson aufgrund einer dominanten Eigenschaft einer Gruppe zuordnet, vollzieht sie die Abstraktion vom Individuum auf den Typus.

Man kann zurecht hinterfragen, inwiefern es sich bei Texten mit Titeln wie *One* überhaupt um 'Porträts' handelt, da diese nicht von Individualität künden, sondern eher von Anonymität oder Beliebigkeit. Denkt man jedoch genauer über die Bedeutung des Titels nach, so verweist dieser zwar auf ein Mitglied einer bestimmten

---

49 Manche Titel benennen den darin behandelten Typus, so zum Beispiel *Four Dishonest Ones* (1911), in: *Portraits and Prayers*, S. 57-62. Allerdings expliziert das Porträt die fehlende Ehrlichkeit überhaupt nicht, die als gemeinsame Eigenschaft der Porträtierten ausgerufen wird. – Zu den Gruppenporträts zählen zum Beispiel *Five or Six Men* (in: *Two* S. 253), die Stein im Manuskript namentlich identifiziert; *Two Women*, deren Identität Stein ebenfalls im Manuskript enthüllt; sowie *Miss Furr and Miss Skeene* (in: *Gertrude Stein. Writings,* S. 307-312).

50 "The Gradual Making", S. 280.

51 Überzeugt von ihrer Methode der Kontrastierung, operiert sie fortan mit dieser auch in ihren Einzelporträts. Aufgrund ihrer intertextuellen Dimension lassen sie sich oft besser vor dem Hintergrund anderer Porträts erschließen. Dies gilt zum Beispiel für die Künstlerporträts, in denen sich die Individuen jeweils durch ihre individuelle Haltung zu ihrer Kunst profilieren.

52 Vgl. die Kataloge bei Steiner 1978 und Haas 1971.

53 Bei denjenigen Texten, die zur Typisierung tendieren, wie *Men* oder *Italians*, darf man die Bezeichnung als Porträts in Frage stellen.

Gruppe, gleichzeitig aber auch auf ein Individuum. Gerade Titel dieser Art, die gleichermaßen bestimmt und unbestimmt sind, verleihen Steins frühem Identitätskonzept Ausdruck, das von der Spannung zwischen Individuum und Typus geprägt ist. Entsprechend sind in fast allen Porträts, die vor 1913 entstanden, die Aussagesätze nach folgendem Muster formuliert: "He was such a one being [...]" bzw. "Being such a one […]" – was zu einem der unverkennbaren Stilmerkmale in Steins Porträts wird. Die Tatsache, dass die adjektivischen Attribute den Porträtierten immerzu als 'einen derartigen' definieren (wie in Steins erstem Porträt *A Man*: "he was a fat one", "he was a thin one", usw.) impliziert zweierlei: zum einen, dass er in dieser Hinsicht einen bestimmten Typus verkörpert, zum anderen, dass diese Eigenschaft eine zentrale Rolle im Gesamteindruck spielt.

Manche Titel bestehen auch aus Hybridformen wie das einleitend besprochene *One. Carl van Vechten*, *Orta or One dancing*[54] oder *A Portrait of One. Harry Phelan Gibb*, die bezeugen, dass sich Individualität und Identifikation mit einem Typus im Denken Steins keineswegs ausschließen. Die metareflexive Eröffnung von *Orta or One dancing* (1908/09), einem Porträt der Tänzerin Isadora Duncan, reflektiert dies:

> Even if one was one she might be like some other one. She was like one and then was like another one and then was like another one and then was like another one and then was one who was one having been one and being one who was one then, one being like some.
>
> Even if she was one and she was one, even if she was one she was changing. She was one and was then like some one. She was one and she had then come to be like some other one.[55]

Auch 'einzigartige' Personen können anderen Individuen prinzipiell in verschiedener Hinsicht *ähnlich* sein, wird hier konstatiert. Exerziert man dies am Beispiel von *Orta* durch, so heißt es, sie sei verschiedenen Personen ähnlich gewesen, was zeitlich bedingte Veränderung impliziert. Sie habe sich kontinuierlich verändert. Die außergewöhnlich explizite Affirmation dieser Tatsache ("she was changing") fällt im ansonsten lexikalisch homogenen Text deutlich auf und verweist nachdrücklich auf die Schwierigkeit, das sich stetig wandelnde Individuum überhaupt zu definieren. Eine ganze Reihe von Porträts kreist in metareflexiven Bahnen beharrlich um dieses zentrale Problem der Portraiture. Die Unerfassbarkeit der inkonstanten und relativen Individualität ist das Leitmotiv, das über zwei Seiten hinweg teils identisch, teils variierend wiederholt wird und kein neues Thema zulässt, bevor erstmals das Tanzen als die Orta charakterisierende *Tätigkeit* eingeführt wird: "That one is dancing". Dies tut sie nicht nur im Moment, sondern sie ist eine, die tanzt, "This one is one dancing" (S. 288), "This one is one doing that thing"(S. 287). Mit der Fokussierung dieser einen aussagekräftigen Handlung versucht die Porträtistin, diese 'Eine' aus der Menge der vielen 'Anderen' herauszulösen:[56]

---

54 Der Titel erinnert an Bildnisse in der Malerei, die nicht eindeutig entweder als Porträt oder als Figurenbild bestimmbar sind, weil sie zwar den Namen eines Individuums nennen, dieses aber exemplarisch für eine Berufsgruppe o.ä. steht. Man denke zum Beispiel an eines der Tänzerinnenbilder von Edgar Degas. Auch Porträtgemälde tragen häufig einen solchen hybriden Titel.

55 *Orta or One Dancing*, in: *Two*, S. 286-304, hier S. 286.

56 Zwar kann der geduldige Leser aus dem Dickicht des Textes gegen Mitte des Porträts noch einige konkrete Informationen isolieren, wie Anzahl und Geschlecht ihrer Geschwister, zu denen sie in

"Gradually then I began making portraits. And how did I begin. […] I naturally began to describe them as they were *doing* anything."[57]

Wandel und Widerspruch, Komplexität und Ambiguität

Wesentlich mehr Eigenschaften als der Tänzerin Orta schreibt Stein einem Mann zu, dessen Namen sie verschweigt. Ihr vermutlich erstes autonomes Porträt, *A Man* (um 1908)[58], weist mitunter noch einige konventionelle Züge auf. Es liest sich zunächst als Beschreibung eines bestimmten Mannes, die Informationen über seine Interessen und einen dominanten Aspekt seines Aussehens bereit stellt:

> He was interested in eating. He was a very fat one. He had been interested in everything. He had been a thin one. He had been interested in working. He had been interested in marrying. He had been a fat one.
>
> He had been interested in working, in talking, in drinking, in marrying, in women, in men, in needing being fighting, in exciting anyone, in telling everything, in running away again and again, in expanding, in suggesting, in dreaming, in being a bad enough one, in being certainly a good enough one.[59]

Unerwartet explizit werden seine bevorzugten Tätigkeiten aufgezählt, wobei die monotone grammatische Struktur der sprachlichen Oberfläche auffällt. Auf der inhaltlichen Ebene jedoch wird die scheinbar konventionelle Personenbeschreibung durch Widersprüche unterlaufen. Zwar fehlen dem Porträt die Adverbien 'einerseits – andererseits', doch sind sie als strukturierendes Moment spürbar. Die Porträtistin webt ein Muster: Es gibt zwei Aspekte, die Interessen und das Aussehen des Mannes, die sie abwechselnd jeweils mit mindestens zwei Aussagen konkretisiert, welche in einem Spannungsverhältnis zu einander stehen.[60] So haben manche Leser Probleme mit gegensätzlichen Aussagen wie "he was a fat one" und "he was a thin one". Es liegt nahe, derartige Widersprüche durch das Fehlen von Zeichen einer chronologischen Ordnung zu erklären: Die Widersprüche würden sich auflösen, dürfte man annehmen, dass das Porträt eine längere Zeitspanne aus dem Leben des Porträtierten umfasst, die seine Veränderungen plausibel macht. Obgleich letztere Annahme keineswegs auszuschließen ist und diese Lesart im späteren Verlauf des Textes letztlich sogar unterstützt wird, verkennt sie Steins Absicht. Denn Stein insistiert auf dieser Widersprüchlichkeit, indem sie sie stetig fortsetzt, noch expliziter durch die Negation einer unmittelbar zuvor geäußerten Aussage: "He had been a fat one,

---

Kontrast gesetzt wird, ihr Verhältnis zu ihrer Mutter und ihre Rolle in ihrer Familie. Abgesehen davon kommt jedoch nichts Neues mehr hinzu, der Tanz bleibt das Hauptmotiv.

57 "Portraits and Repetition", S. 107.

58 Der achtundzwanzig Seiten umfassende Text erschien in *Two*, S. 235-252. Der Porträtierte ist höchstwahrscheinlich der Bildhauer David Edstrom (1873-1938), mit dem Stein in Paris befreundet war.

59 Mit den beiden zitierten Abschnitten beginnt das Porträt, S. 235.

60 Gemäß der Konvention der Personenbeschreibung: *descriptio intrinseca* und *descriptio superficialis*. Diese Binarität verschwindet bald darauf in den 'portraits'.

he had been not a fat one."[61] Zahlreiche Beispiele für solche Konstruktionen ließen sich aus allen frühen Porträts anführen. Stein will nicht nur die erklärbare Veränderlichkeit, sondern auch die unerklärliche Vielseitigkeit erfahrbar machen. Deshalb unterdrückt sie Widersprüche nicht, sondern profiliert sie. In ihnen spiegelt sich ihre Überzeugung von der durch Deskription nicht-darstellbaren Komplexität eines Individuums, das eben gern zugleich "a bad enough one" und "a good enough one" sein mag.[62]

Kritikern, welche die Absenz eines Ordnungsprinzips beklagen, kann man nicht ohne Weiteres zustimmen. Das Porträt ist nur nicht nach einem simplen chronologisch-biografischen Schema konstruiert. Anstelle von zeitlich konkreten Fakten finden sich häufig Konditionale und vage Zukunftsprognosen, die erwägen, was der Porträtierte unter Umständen sein könnte, gerne wäre oder nach Einschätzung der Porträtistin später womöglich sein wird – als wolle die Verfasserin ausdrücken, es mache keinen Unterschied, was er de facto *ist* und was er möglicherweise sein könnte, denn aus ihrer Perspektive definiert ihn beides gleichermaßen.[63] Damit stellt sie implizit den Anspruch auf eine gewisse Subjektivität des Porträts und definiert es völlig neu, denn gemäß gängigem Verständnis heißt Porträtieren die Person auf bestimmte Charakterzüge festlegen, selbst wenn das Porträt absichtsvoll dynamisch und anti-deskriptiv gestaltet ist.

Um der Wandelbarkeit und Potenzialität des Individuums gerecht zu werden, nimmt die Porträtistin an den vielfach wiederholten Aussagen stetig geringfügige Modifikationen vor, die sie reformulieren und schrittweise transformieren. Dieses Verfahren lässt sich in allen frühen Porträts Steins beobachten, so auch in *Matisse* und *Picasso*. Die Aussagen werden im Verlauf der Porträts immer komplizierter, so dass es scheint, als verstricke sich die Porträtistin selbst zunehmend in ihrer Reflexion.[64] Schließlich entsteht ein Textgewebe, das den Blick auf den Porträtierten kaum mehr frei gibt, so zum Beispiel an späterer Stelle in *A Man*:

> When he had been a thin one he was not trying being a fat one. Has was not then trying being a thin one, he was not then trying being a fat one or a very thin one, he was then coming to be an enormously fat one. When he was a very thin one he was pretty nearly completely trying that thing being a very thin one. He went on with this thing he went on being a thin one […].[65]

---

61 *A Man*, in: *Two*, S. 235.

62 Inwiefern die Annahme, der Porträtierte habe sich im Laufe der Zeit verändert, zutrifft, lässt sich anhand extra-textueller Informationen über diesen nicht verifizieren. Erst viele Jahre später wird sie durch Stein selbst bestätigt, als diese in *Everybody's Autobiography* rückblickend schreibt: "David Edstrom was the big Swede who was a sculptor and was thin when I first knew him and then enormously fat...", (S. 6). Die Beschreibung simuliert die selektive Wahrnehmung eines Kindes.

63 Dieselbe Strategie, den Wandel des Individuums zu verbalisieren, wird in *Orta or One Dancing* verwendet. Wie alle Texte Steins verlangt dieses lange Verbalporträt eine aufmerksame Lektüre, damit man die minimalen Modifikationen in den repetitiven Sätzen bemerkt. Sie betreffen vor allem die zeitlichen Dimensionen der Aussagen sowie den Wechsel zwischen Indikativ und Konditional: Was sie war, was sie ist, was sie sein wird, was sie sein könnte.

64 Trotz oder gerade durch diese insistente Darstellung der Komplexität jedes Aspekts eines Charakters gelingt es Stein oft, komplizierte psychologische Zusammenhänge begreifbar zu machen.

65 *A Man*, in: *Two*, S. 236.

Mehrdeutig sind die Aussagen, weil nicht klar ist, ob 'then' bedeutet 'zu jener Zeit' oder 'später' oder 'infolgedessen'. Andererseits ist es eben dieses 'then', das dem langen Porträt ein Minimum an Narration verleiht, indem es eine Zeitspanne suggeriert und den monotonen Text strukturiert.

Ein anderes Beispiel für eine komplizierte Ausdrucksweise bei der Schilderung einfacher Tatsachen findet sich in *Orta or One Dancing* im Rahmen der Beschreibung ihrer familiären Herkunft: "There were four children. The oldest one was a son, the second one was not a son, the third one was this one [Orta], the fourth one was a boy" (S. 289). Hinsichtlich des Geschlechts des zweitältesten Kindes wird die Negation einer Aussage, die nur einen Rückschluss zulässt, einer direkten Aussage vorgezogen. Bezüglich des vierten Kindes wird ein Synonym gewählt, um keine der Bezeichnungen wiederholen zu müssen – so dass jedes Kind einen einzigartigen Status erhält. Aus diesem Beispiel geht hervor, in welchem Maß Stein jeglichen selbstverständlichen, konventionalisierten Sprachgebrauch in Frage stellt.

Trotz der verwirrenden Widersprüche erfährt der Leser einiges über die Porträtierten. Im Fall von *A Man* erfährt er vielleicht sogar zu viel. Alle im (oben zitierten) Auftakt des Porträts genannten Eigenschaften und noch einige mehr werden extensiv und abwägend verhandelt. Insgesamt ergeben sie ein positives Bild eines lebensfrohen, aktiven Menschen, den die Porträtistin aufmerksam beobachtet hat. Dass es ein Künstlerporträt ist – nämlich des Bildhauers David Edstrom – geht in der Flut von Aussagen unter, die verschiedenste Aspekte seiner Persönlichkeit ansprechen, ohne dass seine Tätigkeit explizit enthüllt wird. Ohne extratextuelle Recherche kann dieser Porträtierte nicht identifiziert werden, zumal das Porträt keinerlei verifizierbare Daten enthält. Ebenso 'vielseitig' wie der Porträtierte ist das Porträt: Einige Passagen sind psychologisch komplex und individualisierend (z.B. Aspekte wie Religiosität und Begeisterungsfähigkeit), andere wiederum generalisierend, als sollte zugleich ein Individuum präsentiert und die *conditio humana* erarbeitet werden. Die positiven Eigenschaften dieses Künstlers, Schaffensdrang und Kreativität, wird man im Porträt Picassos wiederfinden, für das dieser erste Entwurf eines Künstlerporträts als Bezugsfolie dient. Allerdings reduziert die Porträtistin die Vielzahl an Eigenschaften stark, um die Problematik des Künstlerdaseins zuzuspitzen. Während der Sprachstil zunächst unverändert bleibt, entstehen durch die Selektion weniger charakteristischer Eigenschaften homogenere Porträts. Mit der Reduktion motivischer Komplexität geht jedoch keine Auflösung der Widersprüchlichkeit einher: im Gegenteil, diese erlebt in *Matisse* ihren Höhepunkt.

Abgesehen von der Widersprüchlichkeit seien die einzelnen Charakterzüge der Porträtierten in den frühen Porträts noch relativ konventionell, konstatiert Wendy Steiner nach einem Blick in Gertrude Steins Notizbücher:[66] Darin findet sich eine Liste von Eigenschaften, die als Leitfaden für unterschiedliche Porträts diente. Man liest dort als Schlagwörter *pride, ability, knowing, discoveries, courage, sympathy, virtue, religion, romance, spirituality, integrity, inconsistency, anger, youth, success, influence, originality, ambition, fear,* etc. Steiners Urteil kann nur bedingt zugestimmt werden, denn sie übersieht, dass diese 'konventionellen' Begriffe zur Charakterisierung einer Person zwar

[66] Vgl. Steiner 1978, S. 71. Hier zitiert Steiner aus den unveröffentlichten Notizbüchern Gertrude Steins, die im Besitz der *Beneicke Rare Books and Manuscript Library* sind.

für die Konzeption der Porträts eine Rolle gespielt haben mögen, doch dass sie in den Porträts selbst nicht auftauchen, sondern zu völlig anderen, differenzierteren Formulierungen inspiriert haben. Wenngleich die frühen Porträts noch einige gängige Züge literarischer Porträts aufweisen, sind sie doch alles andere als konventionell.

4. Wiederholung als Strategie der Vergegenwärtigung: 'rhythm of personality'

Das augenfälligste gemeinsame Merkmal aller frühen Porträts Steins ist die Wiederholung auf syntaktischer wie auch auf semantischer Ebene. Sie macht es dem Leser schwer, aus dem monotonen Dickicht des Textes Informationen zu isolieren, um ein präzises Bild eines Individuums zu rekonstruieren. Dennoch gelingt es Stein gerade mit diesem Stilmittel, das verschiedene Funktionen erfüllt, ihr Porträtkonzept sprachlich zu realisieren.

Auf den vielfach vorgebrachten Vorwurf der Redundanz reagiert Stein in ihrem Essay "Portraits and Repetition", indem sie zwischen bloßem Wiederholen und bewusstem Insistieren differenziert. Letztere Intention liege ihren 'Wiederholungen' zugrunde.[67] Jede 'Wiederholung' impliziere eine neue Betonung eines jeweils anderen Aspekts der Aussage. Sie entspricht Steins Identitätskonzept gleich in mehrfacher Hinsicht und spielt deswegen gerade im Porträt eine besondere Rolle: Zum einen affirmiert sie beharrlich die wesentlichen Eigenschaften des Individuums, zum anderen lässt sich durch die Variation die Bandbreite an Entfaltungsmöglichkeiten auffächern, ohne das Individuum darauf festzulegen.[68] Um sinnlose Wiederholungen würde es sich nur handeln, so Stein, wenn sie deskriptiv porträtieren würde.

Stattdessen ist die Wiederholung Ausdruck einer mimetischen Portraiture, denn laut Stein gründet sie ursprünglich im geduldigen Zuhören der Reden anderer und imitiert die zwischenmenschliche Kommunikation.[69] Aus diesem Grund subsumiert Stein ihre frühen Porträts unter dem Prinzip "listening and talking".[70] Gemäß ihrer Überzeugung besitzt jede Persönlichkeit einen eigenen unverwechselbaren 'Rhyth-

---

67 Deshalb fasst DeKoven 1983 diejenigen Texte Steins, die von diesem Stilmittel dominiert werden, unter dem Schlagwort "insistence" zusammen (S. 46-62).

68 Wie bereits erwähnt, besitzt jeder Charakter in Steins Augen einen festen, unveränderlichen Kern ("bottom nature"), bestehend aus einigen konstanten Eigenschaften, Fähigkeiten und Überzeugungen, die in *Three Lives* und in den frühen Porträts noch explizit genannt werden, in den späteren nicht mehr. Diese 'Voraussetzungen' eröffnen einen gewissen Spielraum für verschiedene Verhaltensweisen und Entwicklungen.

69 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 100 sowie "The Gradual Making", hier S. 270f.: "I always have listened to the way everybody has to tell what they have to say. [… I had] the passion for finding out by talking and listening just how everybody was always telling everything that was inside them that made them that one, this passion for knowing the basis of existence in each one was in me […]."

70 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 103.

mus' ('rhythm of personality').[71] Eben diesen versucht sie in ihren Porträts nachzuahmen, weil er die Entität der Person sinnlich erfahrbar mache. Lässt sich das Individuum tatsächlich als Bewegung spürbar machen, so verlieren seine konkreten Handlungen an Aussagekraft: "And so what does it matter what anybody does. [...] I had to find out what it was inside any one […] and I had to find out not by what they did […] but I had to find it out by the intensity of the *movement* that there was inside in any of them. […] I could make a portrait of that inside them without any description […]."[72]

Die Porträtistin ist sich der Tatsache wohl bewusst, dass eine Auflistung von Informationen zwar Faktenwissen über eine Person bereitstellt, diese jedoch nicht 'vergegenwärtigt', wie es das Porträtgemälde dank seiner indexikalischen Ikonizität leistet.[73] Steins Vorstellung von Entität verlangt eine mimetische Verbalportraiture, die den Porträtierten unmittelbar 'präsentiert'. Dies gelingt ihr besonders gut in *Orta or One dancing*, einem Porträt, dessen Text den Tanz und damit die Bewegung der Tänzerin nachahmt. Er tut dies sowohl durch seinen Rhythmus als auch in seiner Argumentationsstruktur. Die kontinuierliche Repetition einzelner Wörter und Satzfragmente imitiert einzelne Schritte und Schrittkombinationen, deren Wiederkehr und geringfügige Variation den Tanz definiert. Betrachtet man den ewigen Wechsel zwischen "This one is one changing" und "This one is one *not* changing" (288f.), so lesen sich die Negationen, mit denen Aussagen wieder zurück genommen werden, wie die im Tanz obligatorisch auf die Schritte folgenden Rückschritte. Noch deutlicher als im gedruckten Fließtext treten die einzelnen 'Schritte' in Steins Manuskript zutage, in dem die in dynamischer Handschrift geschriebenen einzelnen Wörter und Satzfragmente sichtbarer voneinander abgesetzt sind. Schrittweise kommt die Porträtistin dem, was sie sagen will, immer näher, indem sie es langsam einkreist: "This one is one who has meaning, this one is one who is dancing and is having meaning in that thing in dancing.[…] This one is the one thinking in believing in dancing having meaning." (288) Der Tanz verleihe ihrem Dasein Bedeutung, eine Aussage, die immer mehr differenziert wird. Dabei werden einfache (Denk-)Schritte wiederholt, während immer neue hinzukommen und mit den bisherigen kombiniert werden, bis die Aussagen schließlich sehr komplex sind.[74] *Orta or One Dancing* ist Steins erstes Porträt einer weiblichen Künstlerin. Die Porträtistin spiegelt sich selbst darin:

---

71 Vgl. ebd. sowie "The Gradual Making", S. 272: "I began to listen […] I began again to think about the bottom nature in people, I began to get enormously interested in hearing how everybody said the same thing over and over again until finally if you listened with great intensity you could hear it rise and fall and tell all that there was inside them, not so much by what they said or the thoughts they had, but the movement of their thoughts and words endlessly the same and endlessly different."

72 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 108 [Hervorhebung der Verf.].

73 Ikonizität erzeugt den Eindruck von Unmittelbarkeit: Dieser wird durch die Ähnlichkeit von Zeichenträger und den Referenten ikonischer Zeichen erzeugt. Je größer die Ähnlichkeit zwischen dem Zeichenträger und seinem Referenten ist, desto eher neigt man dazu, das Zeichen für den Referenten zu halten.

74 Zuletzt sind sie so kompliziert und abstrakt, dass sie fast nur noch Sprachbewegung sind: "She was believing in thinking in meaning being existing she was in a way one. She was thinking in feeling in believing in meaning being existing." (S. 301).

Beide Frauen definieren sich über ihre Tätigkeit, die Porträtierte durch das Tanzen und die Porträtistin durch das Schreiben.

Zwar wird der 'rhythm of personality' im Tanz bzw. im Porträt der Tänzerin besonders deutlich, doch gelingt es Stein, diesen im Rahmen anderer Porträts auch in anderen charakterisierenden Tätigkeiten spürbar zu machen, wie zum Beispiel in Picassos obsessivem Kunstschaffen.[75] Er realisiert sich in stark rhythmisierten Texten, die durch strenge Selektion des Wortmaterials entstehen und nach einer eigenen Grammatik verlangen. Wie bereits angedeutet, sind Steins Porträts *Matisse* und *Picasso*, die als paradigmatische Beispiele angeführt werden können, durch eine geringe Varianz im Vokabular gekennzeichnet. In ihrem Essay "Poetry and Grammar" sowie in dem Porträt *Bernard Fay* diskutiert Stein Sinn und Unsinn verschiedener Wortarten. Besonders kritisch äußert sie sich über die Verwendung von Nomina, insbesondere Eigennamen. Letztere seien häufig nicht adäquat, weil meist beliebig vergeben, so dass sie nicht den Eigenschaften des Namensträgers entsprechen. Namen seien nur sinnvoll, wenn man sie der Person selbst gibt, doch auch dann störe ihre Referenzialität, welche die Aufmerksamkeit von der Ästhetik des Satzes ablenke und auf den Referenten ziehe. Wie auch andere nominale Begriffe, die Kategorien involvieren, legen sie in Steins Augen das Individuum zu sehr fest. Deshalb diktiert Stein: "A noun should always be replaced".[76] Aus diesen Gründen beschränkt sie die Verwendung von Eigennamen in den meisten Porträts auf den Titel. Ebenso wenig, wie sie Nomina braucht, um eine bestimmte Person oder einen bestimmten Gegenstand zu evozieren, benötigt sie qualifizierende Adjektive. Stattdessen konstruiert sie ihre Porträts vor allem aus Verben, nur gelegentlich unterstützt durch Adverbien, sowie aus innerhalb eines Textes kaum variierenden Konjunktionen, Präpositionen, Artikeln und Pronomina. Bemerkenswert ist Steins Vorliebe für universelle und indefinite Begriffe wie "some one", "something", "anything", "everything", die bei übermäßigem Gebrauch zu isomorphen Porträts führt.

Zu der spezifischen, intendierten Monotonie trägt auch die Dominanz der Verbalkonstruktionen bei. Oft sind es nur wenige Verben, bisweilen sogar nur ein einziges Verb, das eine Person charakterisiert, leitmotivisch das Porträt durchzieht und als Schlüsselbegriff fungiert.[77] Ein auffälliges sprachliches Kennzeichen der meisten Texte Steins ist die exzessive Verwendung des Gerundiums. Bevor es einige Porträts schließlich völlig dominiert, ist in früheren Texten bereits eine Vorliebe für die progressive Verbform erkennbar, weil sich mit dieser nicht nur die Kontinuität der Handlungen, sondern auch das Kontinuum des Seins vermitteln lässt. In dieser Form bleiben allerdings Subjekt (Nomen bzw. Pronomen) und Verb noch einzeln erkennbar, getrennt voneinander. Die Wahl des Gerundiums ist als nächster, konsequenter Schritt zu verstehen, der zum einen die besagte Kontinuität ausdrückt sowie zum anderen Subjekt und Verb miteinander in einer Form verschmilzt.

---

75 Vgl. Kap. XI.5 zu *Picasso*.

76 "Poetry and Grammar", S. 58.

77 Im Fall von *Orta* ist es "dancing", im Fall von *Picasso* "working".

Mit besagten sprachlichen Mitteln versucht Stein den Eindruck eines "continuous present",[78] das heißt einer immerwährenden Gegenwart des Abwesenden, zu erzeugen. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass ihre Texte zeitlich eindimensional wären. Nach 'Vergegenwärtigung' im wahrsten Sinne des Wortes strebt sie, indem sie die wesentlichen Aussagen kontinuierlich wiederholt, als könne sie den Porträtierten dadurch heraufbeschwören. Da der Porträtierte als lebendiges Kontinuum erfahrbar sein soll, sieht ihre Portraiture keine abschließenden Konklusionen vor. Stein selbst vergleicht diese Darstellungstechnik mit filmischer Repräsentation: "I was doing what cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing […]".[79] Diese Imagination einer 'Einheit' verweist wiederum auf ihre Vorstellung von der Entität der Person. Dem Konzept des 'rhythm of personality' bleibt Stein trotz aller zwischenzeitlicher Experimente bis in ihre späten Porträts treu: In diesen lyrischeren Texten erreicht sie sogar ihr Ziel, dass das Porträt ebenso wie das porträtierte Individuum als autonome sprachliche Bewegung wahrgenommen wird. Durch die zunehmende Abstraktion vom Porträtierten entwickeln diese Porträts eine Eigendynamik, die Stein selbst als "self-contained movement" bezeichnet.

Alle diese Verfahren zeigen, wie sehr Stein darum bemüht ist, ihre Konzepte durch sprachliche Äquivalente auszudrücken. Dennoch gelten viele ihrer Porträts als 'unlesbar'. Die scheinbar ordnungslose Wiederholung der Aussagen erweckt den Eindruck, dass die Texte aus beliebig austauschbaren Elementen bestehen, die keine kausale Verknüpfung aufweisen. Dies stellt eine lineare Lektüre infrage, die durch den sparsamen Einsatz von Interpunktion ohnehin erschwert ist. Hinzu kommt die Verkettung von Negationen in einem solchen Übermaß, dass es kaum mehr möglich ist, zum Kern der Aussage vorzudringen. Verstärkt wird die Orientierungslosigkeit des Lesers durch die Ambiguität der Referenzen.[80] Wörter, deren Referent nicht identifizierbar ist, sind auf ihre lexikalische Bedeutung reduziert, doch selbst diese wird unterlaufen, wenn sie mit dem Kontext nicht vereinbar ist. Dann figuriert das Porträt – bildlich gesprochen – als rhythmisiertes, aber unverständliches Wortfeld. Auch der gelegentliche Reim ist hier kein hilfreiches Mittel der Strukturierung, sondern erschwert die Rekonstruktion von Sinn, indem er Begriffe verbindet, die semantisch nicht kompatibel sind. Abgesehen davon sind die meisten Porträts ohne Kenntnis des extra-textuellen Kontexts überhaupt nicht 'entschlüsselbar'.[81]

---

78 Dabei handelt es sich um einen von ihr geprägten Begriff. Nicht zu verwechseln mit dem gängigen Begriff "present continuous" für die Zeitform. Synonymisch zu "continuous present" verwendet sie auch den Begriff "prolonged present".

79 "Portraits and Repetition", S. 104-5.

80 Häufig ist nicht entscheidbar, worauf sich etwa das viel verwendete Pronomen 'it' bezieht, oder mitten im Porträt neu eingeführte Pronomina, deren Referenten gänzlich unbekannt sind.

81 Hilfreiches Hintergrundwissen über den Großteil der Porträtierten enthält die *Autobiography*.

5. Das Porträt als Komposition zwischen Mimesis und Abstraktion

"Cézanne gave me a new feeling about composition. I was obsessed by this idea of composition," resümiert Stein bei dem Versuch, ihre innovative Schreibweise zu charakterisieren und deren Ursprünge zu rekonstruieren.[82] Eine Inspirationsquelle sei ihr zunächst vor allem Cézannes Porträt *Madame Cézanne with a Fan* (1886-88) gewesen, das sie erwarb und stets im Blick hatte während sie an ihrem Schreibtisch *Three Lives* und andere frühe Porträts verfasste.[83] Dieses Gemälde hielt sie für revolutionär.[84] Darin zeigt sich Cézannes Bruch mit dem illusionistischen Realismus. Der augenfällige Kontrast dazu gründet in einer gezielten Reduktion der Dreidimensionalität, die in illusionistischer Malerei durch eine perspektivische Darstellung suggeriert wird, zugunsten eines a-mimetischen flächigen Farbspiels, das die Zweidimensionalität des Gemäldes betont. Cézannes Figuren sind nicht durch klare Konturen von einem Hintergrund abgehoben, sondern ihre Umrisse tendieren dazu, mit der Umgebung zu verschmelzen. Der neue Darstellungsmodus lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Porträtierten ab und zieht sie auf die Maltechnik. Cézannes Ziel war es, eine dem Naturvorbild übergeordnete Bildwirklichkeit zu schaffen, in der alle Ele-

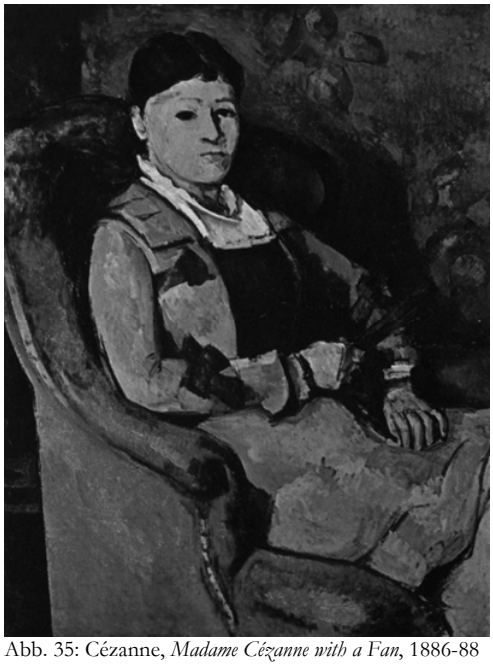


Abb. 35: Cézanne, *Madame Cézanne with a Fan*, 1886-88

82 Vgl. Haas 1971 ("Gertrude Stein Talking – A Transatlantic Interview"); zitiert nach Blizzard 2004, S. 49.

83 In Studien werden verschiedene Porträts von Madame Cézanne für dasjenige gehalten, das in Steins Arbeitszimmer hing. Tatsächlich war es das Bildnis *Madame Cézanne with a Fan*, das 1879-82 entstand und das Cézanne zwischen 1886-88 teilweise überarbeitete, insbesondere das Gesicht, bevor es die Steins 1904-05 erwarben (Vgl. Rewald 1986, Abb. 4 u. 14, S. 10 u. S. 18, sowie Gordon 1970, S. 87-95). "[Cézanne's portrait of a woman] was an important purchase because in looking and looking at this picture Gertrude Stein wrote Three Lives. She had begun not long before as an exercise in literature to translate Flaubert's Trois Contes and then she had this Cézanne and she looked at it and under its stimulus she wrote Three Lives." *Autobiography*, S. 34. In diesem Zitat wird deutlich, wie Stein ihr Werk gleichermaßen auf den Einfluss literarischer Vorbilder wie auch der Bildkunst zurückführt.

84 *Autobiography*, S. 34.

mente – Farbe, Form, Volumen – in einer harmonischen Beziehung zueinander stehen.[85] Es war also keineswegs naturalistische Ähnlichkeit, die ihn am Porträt herausforderte, sondern die Bild-Komposition.

Während Cézannes frühe Porträts, wie das berühmte *Bildnis seines Vaters* (1866)[86] und eine ganze Reihe von Bildnissen seiner Frau[87], die vor allem in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden, die Porträtierten trotz grober Pinselführung noch erkennbar abbilden, zeigt sich in seinen späteren Porträts, so zum Beispiel in *Ambroise Vollard* (1899), die entschiedene Abkehr von der physischen, sichtbaren Ähnlichkeit.[88] Letzteres Bild referiert zwar in seiner Gesamtheit auf den im Titel Genannten, jedoch sind die repetitiven uniformen farbigen Elemente im Einzelnen nicht als Teile der Person identifizierbar. Es stellt sich sogar die Frage, inwiefern Cézanne in seinen reiferen prä-kubistischen 'Porträts' überhaupt noch beabsichtigt, den Charakter eines Individuums zu veranschaulichen.[89] Es heißt, Cézanne habe für seine Porträts weiterhin Modelle engagiert und sich von diesen für seine zunehmend abstrakteren Kompositionen inspirieren lassen, jedoch scheint der Porträtierte in seinen Augen weniger ein Individuum als schlichtweg ein Bildgegenstand zu sein, der ihn zu Experimenten mit Formen und deren räumlicher Anordnung herausforderte.[90] Für die angestrebte geschlossene Bildwirkung nimmt Cézanne räumliche Verzerrungen in Kauf. Damit wird er zum Wegbereiter des Kubismus, der wiederum den Beginn der abstrakten Malerei einläutet.

Davon ist das frühe Porträt Madame Cézannes jedoch noch einige Schritte entfernt. Stein sieht darin, wenngleich erst auf den zweiten Blick, durchaus eine intentional 'naturgetreue' Darstellung:[91] Denn sie begreift die neue Sichtweise auf die Wirklichkeit, die in einem neuen Darstellungsmodus resultiert, ebenso wie das künstlerische Anliegen ihres Zeitgenossen, das sich in der Komposition realisiert:[92]

---

85 Vgl. Baumann 2004, S. 32.

86 Abgedruckt bei Walker 1984, S. 224 u. Beyer 2002, S. 333.

87 Zum Beispiel *Hortense Fiquet im roten Sessel* (1877), *Madame Cézanne im Gewächshaus* (1891), u.a. – Auf der Suche nach der vollkommenen Bildlösung schuf Cézanne rund 25 Porträts seiner Frau Hortense. Eine vergleichende Gegenüberstellung einiger dieser Bildnisse findet sich in Baumann 2004, S. 32-47.

88 Zur Portraiture Cézannes vgl. Walker 1984, S. 223f., und ausführlicher Hülsewig 1981. Die stilistische Entwicklung seiner Portraiture lässt sich auch gut anhand seiner Selbstbildnisse verfolgen.

89 Walker 1984 versteht diese Bilder unabhängig von ihrem Gegenstand nur noch als formale Experimente (vgl. S. 227).

90 Da Cézannes Bildnisse die innere Verfasstheit der Porträtierten nicht offenbaren, wird ihnen Gefühlskälte und ein Mangel an Lebendigkeit attestiert. Die Gründe dafür liegen in der bewussten Abkehr von der realistischen Darstellungsweise: Cézanne überlagert und ersetzt typische menschliche Formen mit Elementen, die zuvor im Porträt keinen Platz fanden. Seine Suche nach der perfekten Komposition aus Form und Farbe mindert die Individualität des Porträtierten.

91 "The Cézanne portrait had not seemed natural, it had taken her some time to feel that it was natural […]". *Autobiography*, S. 35.

92 In "Composition as Explanation" (S. 523) konstatiert Stein, dass sich von Generation zu Generation nichts verändere außer die 'Komposition der Wirklichkeit', und dies habe zur Folge, dass sich die Kunst verändere, die diese Wirklichkeit wiedergebe. Die alten Dinge auf neue Weise sehen zu können, wie dies in ihren Augen zuerst Cézanne und dann den Kubisten gelingt, hält sie für das Merkmal des Genies (vgl. *Picasso*, S. 528).

"It was not solely the realism of characters but the realism of the composition which was the important thing."[93] Mehrfach verschafft Stein ihrer Faszination von der Lebendigkeit der gemalten Gegenstände, das heißt vom Realismus der Darstellung Ausdruck, während sie gleichzeitig die Spannung zwischen Objekt- und Selbstreferenz wahrnimmt. So lautet ihr Kommentar zu einem Stilleben Cézannes: "The apples looked like apples the chairs looked like chairs [...] They were so entirely those things that they were not an oil painting and yet that is just what the Cézannes were they were an oil painting. […] This then was a great relief to me and I began writing."[94] Stein war offenkundig erleichtert über die hier entdeckte Vereinbarkeit von Objekt- und Selbstreferenz, oder, mit anderen Worten, über die dem Betrachter von einem solchen Kunstwerk offerierte Möglichkeit des Oszillierens zwischen der Wahrnehmung des Gegenstands und der Betrachtung des Kunstwerks als solches. So versucht auch sie, einerseits den Porträtierten zu präsentieren und andererseits durch Stilisierung der Sprache die Aufmerksamkeit auf den Text selbst, das Medium des Porträts, zu lenken.

Die modernistische 'Komposition', die Stein in Cézannes Bildern verwirklicht sieht und an der sie sich orientiert, ergibt sich in ihren Augen also zwangsläufig aus der Wahrnehmung der modernen Wirklichkeit sowie aus einem neuen Subjektverständnis. Nicht der Mensch verändere sich, sondern der Blick des Menschen auf sich selbst und den Anderen: "nothing changes in people from one generation to another except the way of seeing and being seen."[95] In der Moderne wird die physische Erscheinung des Menschen nicht mehr als zuverlässiges, sprechendes Zeichen für dessen Charakter gelesen. Anstelle eines naturalistischen und dabei zwangsläufig defizitären Abbilds seiner Frau schafft Cézanne im Rahmen der Möglichkeiten seines Mediums ein Äquivalent für diese. Damit vollzieht er den Schritt von der visuell wahrnehmbaren zur intellektuell erfahrbaren ontologischen bzw. konzeptuellen Ähnlichkeit.[96] Auf dem selben Prinzip beruhen Steins Verbalporträts.

Konkret beobachtet Stein bei Cézanne, dass dieser jedem Detail der Komposition dieselbe Bedeutung zuspricht – "Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another"[97] – und damit den Blick des Betrachters vom Bildzentrum, im Fall des Porträts vom Gesicht, ablenkt und zerstreut. Auf dem Konzept der Dezentrierung beruhen auch Steins Verbalporträts, in denen sie jedes Wort gleich gewichtet und deren semantische wie grammatische Gestaltung Fokussierung und Kohärenzbildung verhindern. Ein Musterbeispiel dafür ist *Cézanne* (1923), was die These nahe legt, dass es ein Abbild seiner Kunst ist. Cézannes Malstil wird hier nicht beschrieben, sondern nachgeahmt. Daraus ließe sich als Konzept ableiten, dass Stein Künstler porträtiert, indem sie sprachliche Äquivalente zu deren Werken schafft. Dieselben kompositorischen Gestaltungsprinzipien – die nur

---

93 Vgl. Haas 1971; zitiert nach Blizzard 2004, S. 49.

94 Vgl. "Pictures" (in: *Lectures in America*), S. 235.

95 Vgl. "Picasso", S. 504. – Demzufolge verändere sich auch die Art, wie Porträts ausgeführt werden: "Portraits of men and women and children are differently felt in every generation […] there is a new way of making portraits of men and women and children. And I, I in my way have tried to do that thing." ("Portraits and Repetition", S. 287).

96 Dennoch kann man nach wie vor von einer mimetischen Darstellungsintention ausgehen.

97 Vgl. Haas 1971; zitiert nach Blizzard 2004, S. 49.

bei der Betrachtung des jeweils ganzen Textes zutage treten – gelten aber auch für andere Porträts, die meistenteils schon viel früher, nämlich zu Zeiten von Steins intensivster Auseinandersetzung mit Cézanne verfasst wurden, so auch für die heute bekanntesten ihrer frühen Porträts, *Matisse* und *Picasso*.[98]

Allerdings ist die Dezentrierung kein alleiniges Merkmal der Bilder Cézannes, schließlich wird es zu einem zentralen Merkmal kubistischer Kunst. In Steins Porträts zeigen sich ebenso Gemeinsamkeiten mit den Werken von Matisse, Picasso und anderen modernen Künstlern. Verschiedenste Einflüsse vermischen sich in ihren Texten mit ihrem eigenen Stil, so dass es sich als problematisch erweist, einzelne technisch-stilistische Verfahren jeweils auf bestimmte Kunstwerke und Künstler zurückzuführen, wie dies in der Stein-Forschung versucht wird.[99] Ein solcher Ansatz wird Steins kreativer Eigenleistung keineswegs gerecht. Dennoch lassen sich, ohne Unterstellung einseitiger Nachahmung, einige plausible Parallelen ziehen. So unterschiedlich die Werke der einzelnen Avantgardisten sind, bestehen doch konzeptuelle Gemeinsamkeiten, die das moderne oder modernistische Porträt grundsätzlich kennzeichnen.

Seinen ersten öffentlichen Auftritt hat das modernistische Porträt im Salon von 1905, bei der Präsentation eines Gemäldes von Matisse mit dem Titel *Femme au chapeau*, das Stein im Anschluss erwarb. Der augenfälligste Bruch mit der realistischen sowie mit der impressionistischen Portraiture besteht in der außergewöhnlichen Farbgebung des bunt-fleckigen Gesichts, die nicht dem tatsächlichen Aussehen, sondern der Wahrnehmung des Porträtisten entspricht und mit der des Betrachters spielt. Dieses Bild wird der Bewegung der *Fauves* zugerechnet. Mit der Farbgebung, die ein Versuch ist, auf neue Weise das Wesenhafte sichtbar zu machen, geht wie auch in den Bildern Cézannes eine Reduktion der Dreidimensionalität einher. Doch ist es nicht die Farbgebung allein, die das Bild außergewöhnlich macht.

Abb. 36: Matisse, *Femme au Chapeau,* 1905

98 Aus diesem Grund ist die von Blizzard vorgebrachte These, dass diese Porträts als solche die Kunst des jeweils Porträtierten nachahmen, zu relativieren (vgl. Blizzard 2004, S. 53, 62, 89).

99 Vgl. Blizzard 2004.

Kunstkritiker machen auf die psychologische Spannung des Porträts aufmerksam, das von Dissonanzen geprägt ist.[100] So lange sich die Widersprüche nicht auflösen lassen, bietet das Porträt kein abschließendes Urteil über den Porträtierten und bleibt im transitorischen Zustand der Urteilsfindung. Der Widerspruch als destabilisierendes Gestaltungsprinzip stellt eine Parallele zu Steins frühen Verbalporträts dar.[101]

Abb. 37: Picasso, *Portrait of Gertrude Stein,* 1906

Das genannte Porträt von Matisse sowie Cézannes Porträts wirken absichtsvoll unvollendet: dank einer Technik, die man in der Malerei als *non finito* bezeichnet. In einigen von Cézannes Porträts seiner Frau weisen einige Bildstellen einen geringeren Vollendungsgrad auf als ihre Umgebung: Nicht nur die Konturen sind verschwommen, bisweilen ist auch die Farbschicht so dünn, dass die weiße Leinwand sichtbar wird, wodurch die Materialität des Kunstwerks und damit der Kunstcharakter des Bildes hervortritt und die Illusion der Präsenz der Porträtierten stört. Zum einen ist diese Technik also eine Strategie der Selbstreferenz, zum anderen macht die dadurch bewirkte Skizzenhaftigkeit die Instabilität und Wandelbarkeit des Individuums sichtbar.[102] Die von Cézanne und Matisse dargestellten Frauengesichter scheinen sich einer Festlegung zu entziehen und keine Konklusionen zu erlauben.

Das modernistische Porträt will keine Kopie des realen Menschen, sondern ein eigenständiges Kunstwerk und damit selbst Teil der Wirklichkeit sein.[103] Nicht der Porträtierte steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern das Porträt selbst. Dennoch verschwindet der Porträtierte nicht gänzlich von der Bildfläche – allein die Modi der Darstellungen ändern sich, so dass er nicht mehr ohne Weiteres erkennbar ist.

Ein weiteres paradigmatisches modernistisches Porträt ist Picassos berühmtes *Porträt der Gertrude Stein* (1906), das der Künstler der Porträtierten zum Geschenk

---

100 Vgl. zum Beispiel Flam 1986, S. 143.

101 Vgl. *A Man*, *Orta or One Dancing*, *Matisse*, etc.

102 Blizzard 2004 spricht diesbezüglich von "a new kind of portraiture in flux", S. 8. Etwas anders interpretiert dies Boehm, wenn er Cézanne eine gewisse "Schwierigkeit mit der Vollendung" attestiert und diese als "Verlust der Sicherheit, wann eine Repräsentation dank innerer Balance zur Ruhe komme" versteht, worin er ein "Symptom der Jahrhundertwende" und ein Zeichen von "Modernität" sieht (Boehm 2002, S. 10). Viele Texte Steins sind von einer ähnlichen Problematik gekennzeichnet.

103 Vgl. Steiner 1985, S. 16-17.

machte.[104] Seine Entstehungsgeschichte ist legendär: Angeblich saß Gertrude Stein im Jahr 1905 in Paris rund achtzig Mal Modell für Picasso, ohne dass der Maler das Porträt zu seiner Zufriedenheit fertig stellen konnte. Erst nach einer Spanienreise, wo er sich mit frühen iberischen Skulpturen auseinander setzte, vollendete er das Porträt, dem bislang noch das Gesicht fehlte, indem er es den groben, steinernen Zügen der iberischen Figuren annäherte.[105] Daraufhin erntete er Kritik für das Porträt, weil es der lebendigen Gertrude Stein nicht ähnlich sehe. Picasso soll geantwortet haben: Das sei nicht weiter schlimm. Sie werde dem Porträt mit der Zeit ähnlich sehen. Er selbst sei zufrieden mit dem Porträt und erkenne darin Gertrude Stein.[106] Auch die Porträtierte war höchst zufrieden mit ihrem Bildnis: "I was and I am still satisfied with my portrait, for me, it is I, and it is the only reproduction of me which is always I, for me."[107]

Das Porträt zeigt Stein, wie Picasso sie sieht: anstatt ihre äußere Erscheinung detailgenau abzubilden, versucht er vielmehr das Wesentliche ihrer Persönlichkeit zu vermitteln. Zugleich legt das Bild Zeugnis ab von seiner eigenen künstlerischen Entwicklung.[108] Picasso präsentiert eine ungewöhnlich massige Gestalt, die es ihm erlaubt, mit den Formen freier umzugehen. Dabei vernachlässigt er die realen Proportionen sowie die Perspektive.[109] Am sichtbarsten wird die Abkehr von der naturalistischen Darstellung im maskenhaften Gesicht, das mit seinem eingefrorenen Gesichtsausdruck mehr einer steinernen Skulptur als einem lebendigen Menschen gleicht.[110] Darin deutet sich unverkennbar der Kubismus an, wie er sich in den ein

---

104 Stein stellt fest, dass weder sie noch Picasso sich erinnern können, wie es dazu kam, dass er sie porträtierte. Es ist denkbar, dass Picasso das Angebot machte, um sich die Förderung durch die Steins zu sichern. Diese These vertritt Lubar 1997 mit Bezugnahme auf Briefe Picassos, die er im Sommer 1906 an Gertrudes Bruder Leo adressierte, an den sich der Künstler mit förmlicher Höflichkeit wendet und Gertrude Stein nur grüßen lässt, anstelle sich direkt mit ihr auszutauschen. Picasso porträtierte auch Leo Stein und andere Familienmitglieder.

105 Der Eindruck besagter Skulpturen zeigt sich noch deutlicher in *Les Demoiselles d'Avignon*. – Es ist bemerkenswert, dass gerade die Vollendung des Gesichts in Abwesenheit des Modells erfolgte. Vgl. Lubar 1997, S. 75.

106 Vgl. Mellow 1974, S. 93.

107 Vgl. "Picasso", S. 502. – Zur Wirkung des Porträts auf die Porträtierte und deren Werk (insbesondere "Melanchta" aus *Three Lives*) vgl. Lubar 1997, S. 64f.

108 Zur Bedeutung dieses Porträts im Gesamtwerk Picassos vgl. Richardson/McCully 1991. Nach Meinung Richardsons sei die Tatsache, dass in Steins Salon bereits zwei sensationelle Porträts bewundert wurden, nämlich diejenigen von Cézanne und Matisse, mitverantwortlich für die Entstehung dieses Gemäldes gewesen. Dass sich Picasso mit Cézannes Porträt *Madame Cézanne with a Fan* auseinander setzte und die maskenhaften Züge der Porträtierten sein Porträt von Gertrude Stein beeinflussten, scheint offensichtlich. In den beiden Porträts zeigen sich einige Analogien. Vgl. Rewald 1987, S. 36ff.

109 Ausführlicher zu diesem Porträtgemälde vgl. Lubar 1997, S. 61f.

110 Lubar interpretiert den nach langem Zögern vorgenommenen Austausch des realen Gesichts Steins durch eine Maske als Geste der Distanzierung, die Aufschluss über die Beziehung zwischen Porträtist und Porträtierter gibt. In seinen Augen blockiert die Maske den Einblick ins Innere der Porträtierten. Vgl. Lubar 1997, S. 59ff. – Übrigens wirkt auch Cézannes *Madame Cézanne with a Fan* maskenhaft.

Jahr später entstandenen *Les Demoiselles d'Avignon* manifestiert.[111] Picasso spielt mit der Konvention mimetischer Abbildung, indem er sie teils affirmiert und teils unterläuft. Dennoch wirkt die Präsenz der Porträtierten außergewöhnlich stark. Das Porträt zeigt eine unveränderliche, unbeugsame Gertrude Stein, die dem selbstbewussten, beharrlichen 'Ich' entspricht, das sich in ihren Texten zu Wort meldet. Die Identität jenes literarischen Ichs zeichnet sich durch eine außergewöhnliche (Ego-) Stabilität aus.

Diese monumentale Gertrude Stein Picassos stellt der Fotograf Man Ray in einer Aufnahme, welche die Dichterin neben ihrem Porträt zeigt, der lebendigen, inzwischen sechzehn Jahre älteren Frau in ihrer vollen Körperlichkeit gegenüber.[112] Das gemalte Abbild steht in starkem Kontrast zur vergänglichen Frau aus Fleisch und Blut: Das Gemäldeporträt scheint der Stimme der Dichterin mehr zu entsprechen als ihre reale Erscheinung. Dies stellt die Aussagekraft des Äußeren bezüglich des Charakters in Frage. Dieser Meinung war auch Picasso, dessen Interpretation Gertrude Steins nicht auf physische, sondern psychische Ähnlichkeit abzielt.[113] Dies bestätigt auch eine Anekdote, wonach der Porträtist bei einem Besuch bei Stein überrascht feststellen musste, dass sie ihr langes Haar kurzgeschnitten hatte: Zunächst reagierte er verstimmt, da Stein dem Porträt nun auf den ersten Blick noch weniger ähnlich sah. Doch sieht er selbst, dass solche äußerlichen Veränderungen für die Ähnlichkeit seines Porträts keine Gefahr darstellen – "mais, quand même tout y est – all the same it is all there".[114] Übrigens hat Picasso keine andere Frau je auf diese Weise gemalt – indem er ihre weibliche Körperlichkeit komplett ignoriert und sich allein auf die Persönlichkeit konzentriert.[115] Betrachtet man die 'steinernen' Züge, so mag man sich fragen, ob sich Picasso nicht ein wenig vom Namen der Porträtierten inspirieren ließ und sozusagen eine etymologische Ähnlichkeit schuf.

Dieses Porträt steht am Beginn eines Dialogs zwischen der Dichterin und dem Maler.[116] Es bleibt nicht das einzige, wohl aber das augenfälligste Zeugnis von Picassos künstlerischer Beschäftigung mit Stein. Umgekehrt war er über drei Jahrzehnte lang ein 'Thema' für sie. Dies belegen ihre drei Picasso-Porträts – *Picasso* (1909), *If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso* (1923) und schließlich der Essay "Picasso" (1938) – anhand derer sich die stilistische Entwicklung ihrer Porträts nachvollziehen lässt.[117]

---

111 Daher begreift die Kunstgeschichte das Porträt als transitorisches Werk: Es entstand am Ende der so genannten 'Rosa Periode' und kurz vor *Les Demoiselles d'Avignon*.

112 Gemeint ist das von Man Ray im Jahr 1922 aufgenommene Foto "Gertrude Stein sitting in front of Picasso's Portrait of her".

113 Brilliant 2004 spricht diesbezüglich von "analytical verisimilitude" (S. 150).

114 Vgl. die Beschreibung der Begegnung in der *Autobiography*, S. 57.

115 Mindestens die Haltung, vielleicht auch der Gesichtsausdruck wirken ungewöhnlich maskulin. Auch dies – sicherlich eine Folge von Picassos Wissen um ihre Homosexualität – entspricht der bisweilen in ihren Texten angenommenen, wenngleich oft kodifizierten, maskulinen Identität. Vgl. dazu Lubar, S. 65ff.

116 Zum 'Dialog' zwischen Picasso und Stein, vgl. Friedl 1997; speziell zu diesem Porträt, vgl. ebd., S. 246.

117 Die Unterschiede zwischen den ersten beiden Picasso-Portraits versuchen Dubnick 1984, DeKoven 1988 und Blizzard 2004 in ihren Studien herauszuarbeiten.

Komplementäre Künstlerporträts: Matisse *und* Picasso

Zu Steins bekanntesten Porträts zählen *Picasso* und *Matisse* – nicht zuletzt weil die Porträtierten heute berühmte Künstler sind, deren Namen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Dabei handelt es sich nicht um Steins einzige Künstlerporträts, im Gegenteil, ein Großteil der von ihr Porträtierten waren Künstler aus ihrem Pariser Bekanntenkreis.[118] Die beiden Porträts gehören nicht zu Steins frühesten Porträts, doch sind sie die ersten, die publiziert worden sind. Sie entstanden kurz nacheinander zwischen 1909 und 1910 und erschienen im August 1912 in der von Alfred Stieglitz herausgegebenen Zeitschrift *Camera Work,* an der Seite von Reproduktionen einiger Bilder von Matisse und Picasso.[119]

In beiden Verbalporträts versucht Stein die unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten zu erfassen, die vergleichbaren Rahmenbedingungen ausgesetzt sind, vor allem dem Konkurrenz- und Erfolgsdruck.[120] Aufgrund des gemeinsamen Entstehungs- und Publikationskontexts sowie ihrer thematischen Verwandtschaft liegt es nahe, die Porträts gemeinsam zu besprechen: Tatsächlich sind sie einander auch in struktureller wie stilistischer Hinsicht sehr ähnlich und verschmelzen vor dem Hintergrund aller Porträts Steins zu einem Entwicklungsschritt.[121] Sie stellen paradigmatische Beispiele für ihre frühen prosaischen Porträts dar, die alle auf denselben grundlegenden, bereits besprochenen Gestaltungsprinzipien beruhen.[122] So bestehen auch sie großteils aus langen, kompliziert formulierten, jedoch semantisch homogenen, repetitiven Sätzen, die des Lesers Konzentration herausfordern.

---

118 Dies erklärt sich aus ihrer anhaltenden Faszination von Künstlern sowie aus ihrem sozialen Umfeld. Andere frühe Künstlerporträts, die sprachlich ähnlich gestaltet sind wie *Matisse* und *Picasso,* sind *Manguin. A Painter* (1909) und *Nadelman* (1911), ein Porträt des polnischen Bildhauers Elie Nadelman. Spätere Künstlerporträts Steins sind von einem lyrischeren Stil gekennzeichnet: *M. Vollard et Cézanne* (1912), *Braque* (1913), *Cézanne* (1923), *Erik Satie* (1923), *If I told Him. A Completed Portrait of Picasso* (1923), *Pictures of Juan Gris* (1924), *Lipschitz* (1925), *Jean Cocteau* (1926), *George Hugnet* (1928). Der hier nur in Auszügen zitierte Katalog beinhaltet nicht nur Porträts von Malern, sondern auch von Bildhauern, Komponisten und Dichtern.

119 Die Kunstzeitschrift präsentierte Steins Texte nicht etwa nur als illustratives Beiwerk zu den Bildern, sondern stellt allesamt als Beiträge unterschiedlicher Medien zu einer Kunstbewegung vor, wodurch der Verbalportraiture als Kunstform ein Auftritt vor einem breiteren Publikum verschafft wird.

120 Steins Notizbücher aus der Entstehungszeit der beiden Porträts zeugen von ihrer intensiven Auseinandersetzung mit den Persönlichkeiten und dem Werk beider Künstler. Sie selbst erachtet die unveröffentlichten Notizen nicht als notwendig für das Verständnis der Portraits, doch sind sie sehr hilfreich. Obgleich sie Künstler und Kunstwerk miteinander assoziiert, verzichtet sie in den Porträts auf die Erwähnung von Kunstwerken.

121 Die Ähnlichkeit beider Texte ist vermutlich vor allem darin begründet, dass sie zur selben Zeit entstanden. Übrigens entdeckten Stein und ihr Bruder beide Künstler etwa zeitgleich und kauften die ersten Bilder beider kurz nacheinander (vgl. Blizzard 2004, S. 54). Die Feststellung ihrer 'Ähnlichkeit' steht in einem Spannungsverhältnis zu Blizzards These, dass sie Porträts der jeweiligen Kunst sind, denn beider Kunstwerke unterscheiden sich deutlicher voneinander als die Texte. Gemeinsam erhellend analysiert werden sie auch schon bei Haselstein 2000 und 2003.

122 Die Sammlung *Two and other Early Portraits* enthält ausschließlich solche frühen Prosaporträts.

Matisse

> One was quite certain that for a long part of his being one being living he had been trying to be certain that he was wrong in doing what he was doing and then when he could not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing, when he had completely convinced himself that he would not come to be certain that he had been wrong in doing what he had been doing he was really certain then that he was a great one and he certainly was great one. Certainly every one could be certain of this thing that this one is a great one.
>
> Some said of him, when anybody believed in him they did not then believe in any other one. Certainly some said this of him.
>
> He certainly very clearly expressed something. Some said that he did not clearly express anything. Some were certain that he expressed something very clearly and some of such of them said that he would have been a greater one if he had not been one so clearly expressing what he was expressing. Some said he was not clearly expressing what he was expressing and some of such of them said that the greatness of struggling which was not clear expression made of him one being a completely great one. […]

Auffälligstes Merkmal dieses Textes sind seine semantischen Widersprüche im Urteil über Matisse, die sich auch mit dem Ende des Porträts nicht auflösen. Dem Porträt fehlt jegliche Konklusion. Der vielstimmige Redefluss, in den die Porträtistin neben der eigenen auch die Meinungen anderer einfließen lässt ("Some said of him..."), verebbt stattdessen langsam und endet mit einer gewissen Beliebigkeit.[123] Erklären lässt sich diese vom Widerspruch beherrschte Struktur, indem man die zentralen Aussagen – "He certainly very clearly expressed something. Some said that he did not clearly express anything. Some were certain that he expressed something very clearly [...]" – historisch kontextualisiert und es als Metatext vor dem Hintergrund der künstlerischen Neuerungen Matisses liest.[124] Dann nämlich klingt die Polyphonie wie ein fernes Echo der ambivalenten Aufnahme des bereits erwähnten Gemäldes *La Femme au chapeau* auf dem Salon d'Automne 1905 und der diesbezüglichen Kontroverse im Publikum.[125] Die Sprechinstanz – die Porträtistin – bündelt gegensätzliche Aussagen über den Porträtierten, allerdings ohne dass man diese ihren Ursprüngen zuordnen könnte. Die Perspektive auf den Porträtierten ist jedoch nicht auf dessen Außenwirkung beschränkt:[126] Vielmehr integriert das Porträt dreierlei Ansichten von Matisse: Das Bild des Künstlers in der Öffentlichkeit, die subjektive Sichtweise der Porträtistin auf ihn und sein von Zweifeln zerrüttetes Selbstbild. Die Unstimmigkeiten im Urteil der Anderen spiegeln sich in Matisses eigenen Unsicherheiten. Die ganze Debatte dreht sich um die Schlüsselwörter *struggling* und *suffering* im Hinblick auf das offenkundig unerreichbare Ziel der *certainty*: Inszeniert wird der schwierige Prozess künstlerischer Selbstfindung, konkret: der Kampf dieses Künstlers um die Gewissheit, dass seine Kunst wirklich etwas aus-

---

123 Der handschriftliche Nachlass Steins zeigt, dass das oftmals 'beliebig' anmutende Ende der Porträts häufig einfach mit dem Ende des Notizbuches, in das es geschrieben ist, zusammenfällt.

124 So verfährt Blizzard 2004, S. 57ff. Es stellt sich heraus, dass Matisse bezüglich des Malens selbst von einem Kampf spricht, was eine Postkarte an Stein im Frühjahr 1912 belegt (vgl. ebd., S. 60).

125 Aufgrund der Stimmenvielfalt attestiert Haselstein 2000 diesem Porträt Theatralität und plädiert dafür, dass es laut gelesen, ja vom Leser "verkörpert" werden müsse, damit es sein Potenzial entfalten könne. Auch das Picasso-Porträt würde in ihren Augen von einer Performance profitieren.

126 Vgl. Haselstein 2000, S. 122.

drückt. Noch signifikanter wird die ständig wiederholte, charakterisierende Feststellung "[he was always] struggling", wenn man sie komplettiert: "out of the 19th century artistic tradition".[127] Diese Kontextualisierung erweist sich hier als hilfreicher Schlüssel zum Textverständnis.

Da Kunstkritiker eine vergleichbare psychologische Spannung in Matisses Porträt *La Femme au chapeau* feststellen, kann man Steins Porträt als Äquivalent oder Imitation seiner Kunst lesen.[128] Umso erstaunlicher ist es, dass die mimetische Dimension des Porträts von Seiten anderer Interpreten des Textes bislang nicht erkannt wurde. Der Text ist in zweifacher Hinsicht mimetisch: Als Leistung der Sprechinstanz wurde das Arrangement der anonymen Äußerungen zu einer künstlichen Komposition festgestellt.[129] Ohne dem zu widersprechen, kann man das Porträt als Gedankenstrom der Porträtistin lesen, die unterschiedliche Meinungen gegen einander abwägt und sich ihres Urteils unsicher ist. Beinahe verdeckt der Prozess ihrer Urteilsfindung den Porträtierten, so dass eine Verschiebung des Fokus auf die Porträtistin zu beobachten ist. Dennoch handelt es sich um eine mimetische Inszenierung der Portraiture. Und nicht nur dies: Überdies imitiert der Text, der Matisse massive Selbstzweifel zuschreibt, diese Unsicherheit mimetisch, so dass sie dem Leser nicht nur als Behauptung vorgelegt, sondern für ihn in der Lektüre erfahrbar wird.

Steins *Picasso* ist ebenso wie *Matisse* keine um Vollständigkeit bemühte Darstellung des Individuums im Sinne einer Auflistung möglichst vieler Eigenschaften. Stattdessen dreht sich die eher zirkuläre als linear-progressive Charakterisierung um die Kernaussage "This one was one who was working", die mit geringfügiger Variation unermüdlich wiederholt wird. Picasso wird als ein Künstler dargestellt, der immer arbeitet und dessen Kreativität nie versiegt, so dass er mehr und mehr eine Vorreiterrolle unter den Künstlern der Moderne einnimmt. Mit energischem Arbeitswilllen produziere er ohne Unterlass und schaffe eine großartige Vielfalt. Sein Kunstschaffen wird mit der Geburtsmetapher beschrieben. Unverhohlen bewundert die Porträtistin sein Werk, wenngleich sie leise einen Mangel an thematischer Kontinuität feststellt. Die Porträtistin sieht Picasso als jemanden, der durch seine Arbeit zu definieren ist und sich auch selbst dadurch definiert – nicht nur durch ihr Resultat, sondern ebenso durch seine Einstellung dazu.[130] Letztere charakterisiere Picasso wie keine andere Eigenschaft, meint auch der Kunsthändler Kahnweiler: "The Leitmotiv of the 'Picasso' – the 'this one was working' – strikes truly at the crux of the problem of the man and the painter Picasso, who lives in order to work and is unhappy when he is not working."[131] Dieses Porträt beruht also nicht allein auf der Tatsache, dass seine Arbeit seine Kunst ist und ihn diese charakterisiert, wie immer im Künstlerporträt, denn sonst würden sich alle Künstlerporträts um das 'working'

---

127 Dieser Vorschlag stammt von Blizzard 2004, S. 59. Mit dieser Methode kommt sie zu der anderen Stimmen der Forschung widersprechenden Feststellung, dass Steins Porträts durchaus 'interpretierbar' seien, sofern man sie biografisch und historisch kontextualisiert.

128 Blizzard 2004 liest es als gelungenes Porträt des Künstlers qua Porträt seiner Kunst, vgl. S. 62.

129 Vgl. Haselstein 2000, die diesbezüglich von "kontrollierter Polyphonie" spricht, S. 122.

130 Dieses Porträt überblendet das Bild des Künstlers, das die Porträtistin entwirft, und das Selbstbild des Künstlers – letzteres freilich nur, wie es die Porträtistin wahrnimmt.

131 Zitiert nach Steiner 1978, S. 75; urspr. in Kahnweilers Einleitung zu Steins *Painted Lace* (1955), S. xi.

drehen. Das Porträt ist voller positiver Energie: Der Text imitiert mimetisch die stetige Produktion Picassos, seine exzessiv affirmierende Repetition macht den obsessiven Arbeitswillen Picassos spürbar, ähnlich wie *Matisse* in seiner vom Widerspruch beherrschten Struktur die Ungewissheit des Künstlers und die Unsicherheit in der Urteilsfindung nachahmt.[132]

So ähnlich die beiden Künstlerporträts einander in der sprachlichen Gestaltung auch sind, treten doch Unterschiede in der Haltung der Porträtistin gegenüber den Porträtierten zutage. Da die Sprecherin im Rahmen der besagten Gemeinsamkeiten zu verschiedenen Urteilen über die Individuen gelangt, ist eine Interpretation der beiden Texte als komplementäre Künstlerporträts plausibel.[133] Offenkundigstes Differenzmerkmal ist die Eröffnung des Picasso-Porträts mit der mehrfach wiederholten Sympathiebekundung "[he] was one who was completely charming". Mit diesem Auftakt gibt die Porträtistin ihr ultimatives Urteil schon vorab preis und verleiht diesem Porträt eine persönliche Note, die in *Matisse* fehlt. Bevor sie Picasso zum 'workaholic' stilisiert, insistiert sie auf seinem unwiderstehlichen Charme. Das leidvollere *struggling* und *suffering* von Matisse gibt sie eher neutral und distanziert wieder, ebenso wie die Feststellung "Certainly this one was one who was a great man", die sie ganz am Ende des Porträts nach langem Abwägen immer noch zögerlich vorbringt. Ihre verschiedenen Blickwinkel auf die Porträtierten, die unterschiedliche Nähe bzw. Distanz suggerieren, zeigen sich im Gebrauch der Personalpronomina, die auf die Porträtierten referieren: Während sie Matisse in dem von seinen und ihren eigenen Zweifeln beherrschten Text als Person bisweilen fast untergehen lässt, profiliert sie Picasso ("this one") immerzu klar als den Einen, Einzigartigen unter den vielen anderen ("some"). Dies entspricht Steins subjektiver Einschätzung der singulären Bedeutung Picassos, der zur Entstehungszeit des Verbalportraits noch längst nicht seine heutige prominente Position unter den modernen Künstlern einnahm. In jedem Porträt steht idealiter der Porträtierte im Mittelpunkt, hier jedoch zeichnet sich eine Überhöhung ab. In seinem Grundtenor erinnert dieses Porträt an eine *laudatio*, wenngleich diese von einer allen Aussagen inhärenten Ambivalenz unterminiert wird.

Das große Lob des Einen wird in der Forschung gern in eine Kritik am Anderen umgemünzt, so dass sich Picasso und Matisse als konträre künstlerische Temperamente gegenüberstehen, ähnlich wie die von Robert Browning porträtierten Renaissance-Maler Fra Lippo Lippi und Andrea del Sarto. Tatsächlich scheinen Steins Por-

---

132 Damit widerspreche ich zweifach der These Blizzards 2004, dass Stein in *Picasso* nichts *über* denselben aussagen, sondern seine Persönlichkeit mit a-mimetischen Mitteln präsentieren wolle (S. 82). Die Porträtistin vergegenwärtigt den Porträtierten in einer mimetischen Darstellung *und* das Porträt sagt sehr wohl etwas über Picasso aus. Blizzard begreift die Portraiture Steins prinzipiell als a-mimetisch: "illusionistic mimetic reproduction is avoided at all costs" (S. 50). Gleichzeitig behauptet sie jedoch, dass die Künstlerporträts (*Cèzanne*, *Matisse* und *Picasso*) die Kunst der Porträtierten und damit deren essentielle Persönlichkeit nicht beschreiben, sondern jeweils *nachahmen*. Ihre beiden Thesen stehen im Widerspruch. Blizzards Studie lässt eine Definition von 'mimetischer' Darstellung vermissen. Offenbar versteht sie darunter im Sinne eines eng gefassten Mimesis-Begriffs ausschließlich visuelle Ähnlichkeit, denn sie fasst zusammen: "The portrait may not *look* like him [Picasso], but it *acts* as he does; it re-enacts his activity" (S. 85).

133 Als solche bespricht sie Haselstein 2003.

träts gleichsam wie diejenigen Brownings gegenteilige Selbstbilder der beiden Künstler suggerieren zu wollen (Tatendrang vs. Skeptizismus). Wie in vielen anderen Porträts realisiert die Porträtistin also auch hier die Charakterisierung qua Kontrastierung. Aus den genannten Gründen unterstellen einige Leser der Autorin eine persönliche Präferenz für Picasso, als Mensch wie als Künstler.[134] Zwar zeugen ihre Schriften von einer intensiveren, längeren Beschäftigung mit Picasso und einer wohl unvergleichbar großen Bewunderung für denselben, doch finden sich andererseits keinerlei Hinweise darauf, dass Stein gegenüber Matisse, den sie ebenfalls für ein Genie hielt, persönliche Vorbehalte hatte.[135] Allerdings beschreibt sie das Verhältnis der beiden Künstler untereinander, die sie selbst in ihrem Salon miteinander bekannt gemacht hatte, als ambivalent: "Picasso and Matisse […] became friends but they were enemies. Now they are neither friends nor enemies. At that time they were both."[136] Stein konstatiert, dass sich bezüglich der beiden Künstler die Geister spalten. Man sei entweder Anhänger des einen oder des anderen, sie spricht von 'Picassoites' und 'Matisseites'. Letztlich wirkt die Charakterisierung in *Picasso* vergleichsweise direkter als diejenige in *Matisse* – als habe die Porträtistin den Erstgenannten schlichtweg besser gekannt. Jedoch ist die Inszenierung derartiger Konkurrenzverhältnisse, zum Beispiel in der *Autobiography,* das Salz in der Suppe.

Beide Künstler werden sowohl als Individuen wie auch als Anführer avantgardistischer Kunstbewegungen porträtiert. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern die Porträtistin ihren Eindruck vom Menschen auf dessen Kunst überträgt, oder umgekehrt, inwiefern ihr Urteil über dessen Kunst auf die Charakterisierung des Menschen abfärbt. In den meisten Künstlerporträts sind die Beurteilung der Persönlichkeit des Künstlers und seiner Werke untrennbar miteinander verbunden. Oft bilden Kunstwerke den kontextuellen Rahmen zu verbalen Künstlerporträts und erweisen sich als Schlüssel zu ihrem Verständnis. Manchmal stehen sie gar selbst im Mittelpunkt der Verbalporträts, wenn die Porträtierten vollends damit identifiziert werden.

Der Vergleich von Verbalporträt und Porträtgemälde gewinnt noch einmal deutlich an Brisanz, wenn man Steins Künstlerporträts Porträtgemälden eben jener von ihr porträtierten Künstler gegenüberstellt. Besonders einleuchtend lässt sich dies am Beispiel von Picasso und dessen kubistischen Porträts zeigen, die etwa zur selben Zeit entstanden sind wie Steins *Picasso*. Als Beispiele für die kubistische Komposition kann man stellvertretend für viele frühe Porträts *Matisse* und *Picasso* anführen, obgleich die beiden Porträts nicht die ersten sind, in denen Stein damit experimentiert. Dies spricht erneut gegen eine strikte Interpretation der Künstlerporträts als Porträts der Kunst des Porträtierten. Um die kubistischen Gestaltungsprinzipien des

---

134 Haselstein 2003 vertritt die Meinung, im Lob auf Picasso ließe sich die Sprechinstanz viel mehr mit Stein identifizieren, während im unentschiedenen Urteil über Matisse viele Stimmen einer anonymen Menge mitklingen und sich die Sprecherin selbst distanziere, vgl. S. 734.

135 In der *Autobiography* finden sich keinerlei Hinweise, dass Stein Matisse persönlich nicht gemocht hätte; im Gegenteil, es gibt zahlreiche Freundschaftsbekundungen. Nachdem das Ehepaar Matisse nach Nizza umgezogen war, sahen sie sich allerdings nur noch selten, vgl. S. 94. – Und die Freundschaft zwischen Stein und Picasso, so eng sie zeitweise gewesen sein mag, war nicht kontinuierlich unproblematisch. In der *Autobiography* ist von Unstimmigkeiten die Rede, die dazu führten, dass sie zwischendurch jahrelang nicht miteinander redeten, vgl. S. 190.

136 Vgl. ebd., S. 64 [at that time = in den Jahren, in denen sie miteinander zu tun hatten].

Textes zu erkennen, sollte idealiter die Gesamtkomposition betrachtet werden. Aufgrund der Textlänge muss hier jedoch ein Ausschnitt genügen:

Picasso

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.

Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing.

One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him.

Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning.

One whom some were certainly following and some were certainly following him, one whom some were certainly following was one certainly working.

One whom some were certainly following was one having something coming out of him something having meaning and this one was certainly working then.

This one was working and something was coming then, something was coming out of this one then. This one was one and always there was something coming out of this one and always there had been something coming out of this one. This one had never been one not having something coming out of this one. This one had been one whom some were following. This one was one whom some were following. This one was being one whom some were following. This one was one who was working. […]

Abb. 38: Picasso, *Portrait de Fernande Olivier,* 1909

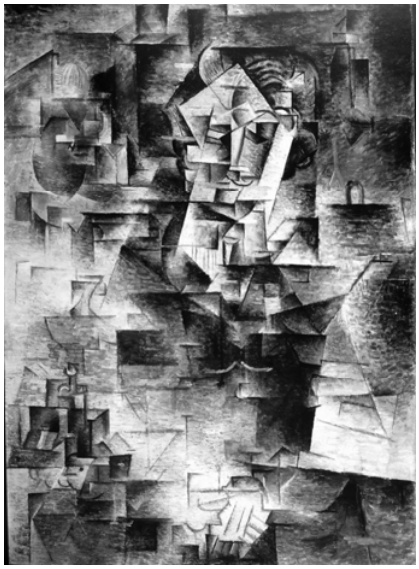


Abb. 39: Picasso, *Portrait de Kahnweiler,* 1910

6. Kubistische Portraiture in Schrift und Bild

Picassos *Les Desmoiselles d'Avignon* (1906), eines der aufsehenerregendsten Gemälde des frühen 20. Jahrhunderts, steht am Anfang einer neue Ära in der Darstellung des Menschen. Die in der Komposition des Gruppenbildes entwickelten kubistischen Darstellungsprinzipien überträgt der Maler bald auf das Gesicht und realisiert sie in Einzelporträts, zunächst in Bildnissen seiner Frau Fernande.[137] Diese Frauengesichter, die aus spitzwinkligen Einzelteilen zu einem Ganzen zusammengesetzt sind, weisen kaum mehr naturalistische Ähnlichkeit auf, obwohl sie noch eher eine kompakte Körperlichkeit suggerieren als die ein Jahr später entstandenen Porträts der Kunsthändler Uhde, Vollard und Kahnweiler. Picasso untersucht das menschliche Gesicht auf die ihm zugrundeliegende geometrische Struktur und zerlegt es, um es zu rekonstruieren: Das Ergebnis sind meist splittrige Gebilde in vorrangig grau-braunen Farbtönen.[138] Mit der Zerlegung des Motivs in seine Bestandteile – deswegen 'analytischer Kubismus'[139] – tritt die Betonung des Volumens zurück und der Porträtierte verschmilzt zunehmend mit seiner Umgebung. Der monoperspektivische Blickwinkel auf das Bildobjekt wird ersetzt durch eine facettenreiche, allseitige und damit multiperspektivische Darstellung.

So sind die Köpfe der drei Kunsthändler nicht mehr als geschlossenes Ganzes abgebildet, sondern sie zeichnen sich fragmentarisch in konturenlosen, akkumulativen Arrangements aus geometrischen Formen ab, deren Linien über die Grenzen der Person hinweg fortgesetzt sind. Der totale Zerfall des Motivs wird verhindert durch die kohärenzstiftende Wiederholung identischer Elemente. Die Gesichter wirken entstellt, ihre Züge mehrfach gebrochen und gespiegelt.[140] Dennoch lassen sich einige Gesichtszüge und mitunter sogar noch einzelne individuelle Merkmale erkennen.[141] Kahnweiler, so heißt es, habe dem Maler für sein Porträt etwa zwanzig Mal Modell gesessen. Allerdings wäre der Porträtierte ohne die Kenntnis des Titels keineswegs eindeutig identifizierbar. Dennoch besitzt das Porträt eine gewisse Aus-

---

137 Vgl. zum Beispiel das *Portrait de Fernande Olivier* (1909).

138 In ihrem Picasso-Essay spricht Stein von einem Kampf, den der Künstler bei der Darstellung des Menschen auszutragen habe: "Most people are more predetermined as to what is the human form and the human face than they are as to what are flowers, landscapes, still lifes. [...] And so Picasso began his long struggle to express heads faces and bodies of men and of women in the composition […] the souls of people do not interest him, that is to say for him the reality of life is in the head, the face and the body […]", S. 506.

139 Der Begriff 'Kubismus' für die von Cézanne u.a. vorbereitete und später gleichermaßen von Picasso wie von Braque initiierte avantgardistische Kunstbewegung wurde erstmals 1908 im Zusammenhang mit einer Ausstellung von Braque verwendet. Der oben beschriebene 'analytische Kubismus' (1910-12) wird später vom 'synthetischen Kubismus' (ab 1912) abgelöst. Auf dem Höhepunkt des analytischen Kubismus (um 1911/12) ist das Gemälde ein stark hermetisches Gebilde von Formrelationen. Zum analytischen Kubismus bei Picasso vgl. Warncke 1991, Bd. I, S. 165-201.

140 Eine Bildanalyse zu Picassos *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910) findet sich bei Warncke 1991, Bd. I, S. 178; zu allen drei Kunsthändler-Bildnissen s. ebd., S. 188.

141 Bei Uhde und Vollard noch mehr als bei Kahnweiler. Im Porträt des zuletzt Genannten gewinnt die Selbstreferenz des Kunstwerks am deutlichsten die Überhand über die Objektreferenz.

sagekraft im Hinblick auf die Identität des Porträtierten: Wenngleich dies nicht ohne Weiteres ersichtlich ist, so zeigt das Porträt den Kunstsammler mit einer afrikanischen Skulptur, die auf dessen Tätigkeit verweist. Gleichzeitig aber enthüllt es Picassos eigene Bewunderung für primitive Kunst und damit seine ästhetischen Präferenzen. Das ganze Porträt wird beherrscht von der Doppelreferenz, die in dieser Nachdrücklichkeit als typisches Merkmal für die modernistische Kunst verstanden wird.

Für einige der hier beschriebenen Gestaltungsprinzipien – wie die Selektion weniger Eigenschaften und ihre variierende Wiederholung sowie die Fragmentierung des Gesamteindrucks und seine Übersetzung in eine künstlerische Komposition – lassen sich Entsprechungen in Steins 'kubistischen' Porträts nachweisen. Die kubistische Malerei vollzieht die Abkehr von jeglicher illusionistischer Darstellungsweise, sie sucht nach neuen Arten der Darstellung von Wirklichkeit. Dabei wird die Zweidimensionalität des Mediums akzeptiert, anders als in der perspektivischen Darstellung, die versucht, diese zu überwinden. Dreidimensionale Gegenstände werden auf einer zweidimensionalen Oberfläche präsentiert, das heißt, in strukturelle Abstraktionen realer Gegenstände transformiert.[142] Aus diesem Grund werden geometrische Figuren die essentiellen Bildelemente. Stein verfährt ähnlich in ihrer Portraiture. Ebenso wie die Kubisten die Realität in geometrische Formen übersetzen, übersetzt Stein Personen in grammatische Kategorien. Beide realisieren also die Abstraktion des Gegenstandes durch Fokussierung der grundlegenden Gestaltungsprinzipien ihres jeweiligen Mediums. Die Analogie von Geometrie und Grammatik zieht Steins Zeitgenosse Apollinaire in *Les peintres cubistes* (1913): "La géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain."[143] Die Dichterin kennt Apollinaires Diktum und stimmt diesem zu.[144] Auf eben jener Analogie basiert die Verwandtschaft zwischen Steins Schreibweise und kubistischer Malerei. In Steins Texten tritt der räumliche Aspekt von Grammatik, von geschriebener Sprache, besonders zutage.[145] Auch *optisch* weisen diese Texte Gemeinsamkeiten mit kubistischen Bildern auf: Denn die Wiederholung identischer Wörter und Satzfragmente lässt sich visuell ebenso wahrnehmen wie kognitiv und ähnelt den repetitiv angeordneten piktoralen Elementen im kubistischen Bild.

Ebenso wie die Kubisten identifiziert Stein die dargestellte Person mit dem Wahrnehmungsprozess. Dies gilt bereits für ihre frühen Texte, die entstanden, bevor sich der Kubismus in der Malerei durchsetzte. Demnach handelt es sich um eine bemerkenswerte Parallele, nicht einfach um Nachahmung seitens Steins. Die kubistische Malerei versucht, den Gegenstand als eine Synthese aus einzelnen, zu verschiedenen Zeitpunkten wahrgenommenen Eindrücken zu präsentieren, indem gleichzeitig verschiedene Ansichten gezeigt werden. In diesem Sinne suggeriert das kubistische Porträt die zeitliche Dimension des Individuums, seine kontinuierliche Veränderung, von der auch Steins dynamischer Identitätsbegriff ausgeht. Techniken, die dem Porträtgemälde diese zeitliche Dimension verleihen, sind beispielsweise die leicht variierende Wiederholung einzelner Gesichtselemente, die Verviel-

---

142 Diese bildtheoretischen Erkenntnisse verdanke ich Steiner 1978, S. 135.

143 Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris [1913] 1950, S. 17.

144 In der *Autobiography* findet sich eine Referenz auf besagten Text von Apollinaire, S. 62.

145 Ausführlicher zu dieser Analogie, vgl. Steiner 1978, S. 137ff.

fältigung von Konturen und die Überlappung von Formen und Farbflächen, wodurch dem Betrachter mehrere alternative Lesweisen des Gesichts angeboten werden.[146] Die technisch-stilistische Analogie zu Steins höchst repetitiver Verbalportraiture liegt auf der Hand.

Die Tatsache, dass literarische Texte in der Regel linear-sukzessiv produziert und rezipiert werden und damit eine zeitliche Dimension besitzen, ist an sich eine gute Voraussetzung für die mimetische Nachahmung des Wahrnehmungsprozesses. Im 'konventionellen' literarischen Porträt wird die Person schrittweise mit der Abfolge der Sätze und damit im Verlauf des Schreibens entworfen bzw. bei fortschreitender Lektüre komplettiert. Steins Idealvorstellung besteht jedoch darin, dass die evozierte Person von Anfang an und jederzeit in ihrer Gesamtheit präsent ist. Deshalb bemüht sie sich um eine Nivellierung der sukzessiven Entwicklung.[147] Ihr Ziel ist es, im Wettlauf mit dem Wandel des Individuums ein Porträt zu schaffen, das im Moment seiner Fertigstellung tatsächlich 'vollendet' ist und keiner Referenzen auf Vergangenes und Zukünftiges bedarf.[148] Dieses Konzept ist mit der im kubistischen Porträtgemälde erzeugten Simultaneität verschiedener Momentaufnahmen vergleichbar. Obgleich Wort- und Bildkunst unterschiedliche Verfahren anwenden, – im Gegensatz zu Stein versucht die kubistische Malerei durch ihren Darstellungsmodus ja gerade die dem Bild fehlende Zeitlichkeit zu suggerieren –, verfolgen sie dasselbe Ausdrucksziel. Gemeinsam ist ihnen, dass sie sich damit gegen die jeweilige Grundvoraussetzung ihres Mediums auflehnen.

Im kubistischen Bild finden sich unter anderem Elemente, die sich nicht direkt auf den dargestellten Gegenstand beziehen lassen und somit in Bezug auf dessen äußere Erscheinung a-mimetisch sind. Ihre Funktion liegt allein in ihrer Relation zu anderen Bildelementen. Auch diesbezüglich lassen sich Parallelen zu Steins frühen Porträts erkennen, in denen sie die Anzahl derjenigen Wörter, die direkt auf die Person referieren und zu ihrer Charakterisierung beitragen, nämlich Nomina und Adjektive, reduziert und den Text stattdessen mit Wörtern anreichert, die nur durch ihre Relation zu den anderen zu verstehen sind und nur im Zusammenspiel mit diesen Bedeutung generieren, wie Pronomina, Konjunktionen, etc.[149] Sowohl im kubistischen Bild wie auch im Verbalporträt ist die Erscheinungsform bzw. Art der besagten Elemente bedingt durch die dem jeweiligen Medium eigenen Gestaltungsprinzipien. So kann man die Steins frühe Porträts überwuchernden unbestimmten Begriffe wie "one", "many", "all", "each" und "some" mit geometrischen Formen vergleichen, die nicht direkt auf den Gegenstand referieren. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Stein selbst alle Elemente einer Komposition, unabhängig von deren Funktion, für gleich wichtig hält. Eine augenfällige Gemeinsamkeit in Konzept und Ästhetik von kubistischen Bildern und Steins Verbalporträts ist also die Integration von auto- und intrareferenziellen Elementen, die nicht direkt auf die Person

---

146 Man denke an Picassos Porträts von Vollard und Kahnweiler.

147 Vgl. Steiner 1978, S. 141.

148 Man denke an Titel ihrer Porträts wie "A Completed Portrait of...", die dieses unerreichbare Ziel thematisieren.

149 Vgl. Steiner 1978, S. 147. Siehe überdies Roman Jakobsons "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", wo er mitunter auf die Assoziation von Grammatik und Geometrie eingeht.

als Teil der extratextuellen Realität verweisen, und folglich die Kombination einzelner Elemente nach kompositorischen anstelle von 'semantischen' Gesichtspunkten. Stein verbindet Wörter, die keinerlei logische, semantische Beziehung zueinander haben, allein aufgrund des möglichen Reims.[150] Auf vergleichbare Weise entstehen 'visuelle Reime' im Bild, indem man zum Beispiel teilweise kongruente Formen oder verwandte Farben miteinander kombiniert.

Um anderen Einschätzungen zu widersprechen, gilt es jedoch zu betonen, dass sowohl im analytischen Kubismus als auch in den frühen Porträts Steins keineswegs *alle* Elemente selbstbezüglich sind, sondern einige durchaus auf die Realität referieren. So lassen sich in Picassos Porträt von Kahnweiler (1910) sehr wohl Elemente eines menschlichen Gesichts erkennen, wenngleich die nicht-mimetischen Elemente die Oberhand gewonnen haben – wie in den Porträts Steins. In der Tat genügen in einigen Bildern und Texten schon wenige Elemente, die auf die Person referieren, um diese kenntlich zu machen. Im Fall des Porträtgemäldes erfolgt die Identifizierung über Spuren physischer Ähnlichkeit oder ikonisch-symbolische Attribute der Person, wie beispielsweise eine Pfeife,[151] während im Text schon der Name ausausreicht. Letztlich ist es am Betrachter bzw. Leser, die referenziellen und die nichtreferenziellen Elemente von einander zu unterscheiden und den Gegenstand mithilfe der Ersteren zu rekonstruieren.

Anhand des variierenden Mengenverhältnisses zwischen den mimetischen und den a-mimetischen Elementen, das heißt am Grad der Abstraktion, lassen sich die Texte Steins sowie kubistische Bilder grob in verschiedene Gruppen bzw. Entwicklungsphasen einteilen. Während das porträtierte Subjekt in der kubistischen Malerei zunehmend unkenntlicher wird, verläuft die Entwicklung in Steins Portraiture nicht so linear, wie dies einige Interpreten gern sehen möchten,[152] doch nimmt auch hier die Abstraktion insgesamt tendenziell zu.[153] Diejenigen späteren Porträts, deren fragmentarischer Text Wörter versammelt, die zwar lexikalische, nicht aber kontextuelle Bedeutung besitzen, ähneln in technischer Hinsicht den Bildern des so genannten 'synthetischen' Kubismus.[154] Je größer der Anteil von a-mimetischen Elementen im Text oder Bild ist, desto mehr wird die dem Kunstwerk inhärente Spannung zwischen Repräsentation und Ästhetik spürbar.

---

150 In einigen späten Porträts wie *Jean Cocteau* wird diese Technik gar das wichtigste kompositorische Prinzip.

151 Anhand einer Pfeife kann man übrigens auch Guillaume Apollinaire in Picassos Karikatur desselben erkennen.

152 Vgl. Steiner 1978, S. 149.

153 Meine These bezieht sich nur auf die 'portraits'. In späten Prosatexten wie der *Autobiography* gibt Stein die Abstraktion auf.

154 Vgl. Steins zweites Picasso-Porträt *If I told Him. A completed Portrait of Picasso* (1923) sowie *Guillaume Apollinaire* (1912) und *Susie Asado* (1912). Die Spannung zwischen Referenzialität und Abstraktion in der kubistischen Malerei inspirierte auch William Carlos Williams, weshalb dessen Lyrik mit dem Etikett 'kubistisch' versehen wird. Williams beschäftigte sich hauptsächlich mit Juan Gris und dessen dem synthetischen Kubismus zugerechneten Stilleben, für das er eine verbale Entsprechung suchte. Ausführlicher zu seiner Technik, die nicht nur die Semantik des Gedichts, sondern insbesondere seine visuelle bzw. räumliche Dimension involviert, vgl. Lidl 2000.

Diese Beobachtungen zeigen, dass Steins Portraiture zweifelsohne wesentliche Gemeinsamkeiten mit dem Kubismus aufweist: Dennoch kann nicht einfach davon ausgegangen werden, dass sie den Kubismus nachahmt. Es lohnt sich, ihre eigenen Reflexionen zum Kubismus einzubringen, die sie in ihrem Essay "Picasso" darlegt.[155] Etwa vier Jahre nachdem Picasso das Porträtgemälde von Stein angefertigt hatte, malte er Landschaftsbilder, die Stein für den Beginn des Kubismus erklärt und, im Gegensatz zu vielen ihrer Zeitgenossen, für "außerordentlich realistisch" hält.[156] Ihr Urteil begründet sie anhand von Fotografien, mitunter Luftaufnahmen spanischer Landschaften, aus denen ersichtlich werde, wie sehr das kubistische Bild danach strebe, die Wahrnehmung der Wirklichkeit zu imitieren. Der Realismus der Bilder, die auf den ersten Blick überhaupt nicht 'realistisch' aussähen, halte sogar dem Vergleich mit Fotos stand, konstatiert Stein.[157] Ihr Verständnis dieses 'neuen Realismus' gründe in Gemeinsamkeiten zwischen Picassos Bildern und ihren Texten hinsichtlich Gestaltungsweise und Ausdrucksziel: "I was alone at this time in understanding him. Perhaps because I was expressing the same thing in literature."[158] Es sind also nicht nur die Interpreten, sondern Stein selbst, die ihre Texte als Äquivalente zu Picassos Bildern versteht. Stein ist der Ansicht, dass ihre Werke gar über den Realismus hinausgehen, denn sie enthüllen die Komponenten der Realität. Da sie diese auf ihre eigene Weise rekonstruieren, ist ihr 'Realismus' – so widersprüchlich das klingen mag – zugleich subjektiver Ausdruck.[159] Dass Stein einerseits an die Tradition des Realismus anknüpft, andererseits diesen aber künstlerisch völlig neu umsetzt, impliziert auch ihr Mentor, der Psychologieprofessor William James, wenn er ihr Werk als "a fine new kind of realism"[160] charakterisiert.

Stein versteht den Kubismus als eine neue Kunst für eine neue Wirklichkeit. Picasso habe – darauf beruht seine Sonderstellung in ihrer Interpretation der Kunstgeschichte – als einziger Maler erkannt, dass die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts nicht mehr dieselbe sei wie die des 19. Jahrhunderts.[161] Seine stilistische Entwick-

---

155 Stein verfasste ihren Essay "Picasso" (1938-39), nachdem sie all ihre Innovationen in das Verbalporträt eingebracht hatte. Dieses 'Prosaporträt', das narrative wie deskriptive Züge kennzeichnen, liest sich als eine Mischung aus Künstlerbiografie und kunstgeschichtlicher Betrachtung. Stein zeichnet darin die künstlerische Entwicklung des Malers nach. Auch dieses 'Porträt' ist zugleich ein Selbstporträt Steins, denn ihre Interpretation von Person und Werk Picassos ist auch Selbstkommentar.

156 Man denke beispielweise an Picassos *Landscape with Bridge* (1909). Zwar konzediert Stein, dass Cézannes Landschaftsbilder auch schon Merkmale des Kubismus zeitigten, doch ist es in ihren Augen Picasso, der die Stilrichtung voll entwickelt. Ihre Reaktion auf die negativ konnotierte Behauptung einiger Zeitgenossen, kubistische Bilder sähen der Wirklichkeit nicht ähnlich, schildert Stein lebhaft und ironisch in der *Autobiography*: "Gertrude Stein would laugh and say, if you had objected to these landscapes as being too realisitic there would be some point in your objection." Vgl. *Autobiography*, S. 90.

157 "Picasso", S. 502.

158 Ebd., S. 508.

159 Ebd. – Vgl. auch Souhamis "Introduction" in: *Three Lives and Tender Buttons*, S. xii.

160 So James in einem Brief an Gertrude Stein am 25. Mai 1910, s. Gallup 1953, S. 50.

161 Stein ist eine begeisterte Vertreterin des 20. Jahrhunderts: Sie hält es für das interessanteste ("Picasso", S. 38) – was im Einklang steht mit ihrer innovativen Poetik, die mit der Tradition bricht.

lung sei seiner Wahrnehmung der Veränderung der Realität zu verdanken. Dies liest sich freilich als Selbstkommentar der Dichterin zum eigenen Werk.[162]

Jegliches Bekenntnis Steins zum 'Realismus' steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Beurteilung ihrer Texte als 'abstrakte Porträts', denn gemeinhin wird 'abstrakt' im Sinne von 'nicht realistisch' verstanden. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, ihre Verfahren der Abstraktion detailliert aufzuzeigen.

7. 'Eye lessons': *Guillaume Apollinaire* – im Großformat, als Miniatur und als Wort-Collage

Von fast niemandem schafft Stein in der *Autobiography* ein so detailliertes, anschauliches, von Bewunderung und Zuneigung zeugendes Porträt wie von Guillaume Apollinaire.[163] In diesem Porträt, das der Leser aus Fragmenten zusammensetzen muss, kombiniert Stein verschiedenste Arten der Portraiture: *descriptio intrinseca* und *descriptio superficialis*, beides viel expliziter und konkreter als in der Kurzform des 'portrait', ergeben eine umfassende Charakterisierung, illustriert durch Ereignisse während persönlicher Begegnungen und Anekdoten. Apollinaire ist in Steins Augen die positive Gegenfigur zu all denen, die ihr Missfallen erregen – "Guillaume Apollinaire on the contrary was very wonderful."[164] Sie beschreibt ihn wie folgt:

> Apollinaire was very attractive and very interesting. He had a head like one of the late roman emperors. [...] Guillaume was extraordinarily brilliant and no matter what subject was started, if he knew anything about it or not, he quickly saw the whole meaning of the thing and elaborated it by his wit and fancy carrying it further than anybody knowing anything about it could have done, and oddly enough generally correctly. Once [...] we were dining with the Picassos, in a conversation I got the best of Guillaume [...][165].

In der *Autobiography* porträtiert Stein die Personen entgegen ihren Prinzipien durchaus deskriptiv, mit analytischem Blick. Die erste knappe Aussage über das Äußere, genauer den Kopf Apollinaires, steht – wegweisend für die darauffolgenden Elemente der *descriptio superficialis* – im Einklang mit seiner Charakterisierung als vorausblickender, feinsinniger Denker, wodurch Stein Physis und Psyche miteinander korreliert. Expliziter stellt sie den Zusammenhang zwischen äußerer Erscheinung

---

162 "A creator is not in advance of his generation, but he is the first of his contemporaries to be conscious of what is happening to his generation." ("Picasso", S. 23.) Dies illustriert sie in ihrem Epilog mit folgendem Beispiel: Ist man einmal mit einem Flugzeug geflogen, so weiß man, dass die Erde aus dieser Höhe völlig anders aussieht. Obwohl Picasso die Erde nie vom Flugzeug aus gesehen hatte, wusste er, wie sie aussehen würde. Dies begriff sie, als sie selbst erstmals flog und in der Landschaft weit unter ihr Linien und Formen der kubistischen Bilder Picassos wiedererkannte. Picasso – darin lag seine besondere Begabung – sah die Erde wie sie erst der Mensch des 20. Jahrhunderts sehen konnte, ohne sie tatsächlich selbst so gesehen zu haben ("Picasso", S. 39).

163 Vergleichbar umfassende Porträts finden sich dort sonst nur von Picasso sowie von Mildred Aldrich, vgl. S. 120f. Weitere Personen, die Stein extensiv porträtiert, sind Mabel Dodge (S. 129ff), Constance Fletcher (S. 129ff.) und Hemingway (S. 200ff.).

164 *Autobiography*, S. 58.

165 Ebd., S. 59.

und Wesen bereits in dem zwei Jahre zuvor entstandenen Porträt *Nadelmann* (1911) her, indem sie die Lesbarkeit der Physis thematisiert:

> There was one who was a great man and his head showed this thing showed he did thinking. There was one who was a great man and his face showed this thing showed sensitive feeling. [...] He was one looking like one who was a great one.[166]

In den früheren Porträts hingegen, die vorrangig psychologische Aspekte fokussieren, war die äußere Erscheinung kaum thematisiert worden. Eine methodische Ähnlichkeit besteht allerdings in der Charakterisierung über den Kontrast zu 'Gegenfiguren', mit der Stein nun auch in der visuellen Beschreibung arbeitet:

> […] Guillaume Apollinaire and Rousseau [the painter] came in […]. How well I remember their coming. Rousseau a little small colorless frenchman with a little beard, like any number of frenchmen one saw everywhere. Guillaume Apollinaire with finely cut florid features, dark hair and a beautiful complexion.[167]

Im Übrigen involvieren viele ihrer Beschreibungen des Äußeren wie des Charakters Klischees, die mit den Nationalitäten der Porträtierten verbunden sind.[168] In den beiden oben zitierten Ausschnitten zeichnen sich die Übergänge von *descriptio* zu *narratio* ab, wobei die Inhalte der Letzteren hier aufgrund der Länge nicht zitiert werden. Eingeschobene Anekdoten, welche die deskriptive Charakterisierung unterstützen, werden meist mit resümierenden Aussagen abgeschlossen, die mit denjenigen vergleichbar sind, durch die die Anekdoten eingeleitet wurden, so dass sie gleichsam in einen Rahmen eingebettet sind.[169]

> Guillaume was extraordinary. […] It was he who taught them [his painter friends] how to live. Nobody but Guillaume, it was the Italian in Guillaume, could make fun of his hosts, make fun of their guests, make fun of their food and spur them to always greater and greater effort.[170]

All diese Ausführungen paraphrasieren keine konventionellen Attribute, sondern verweisen auf wahrhaft individuelle, wirklich charakteristische Eigenschaften. Steins Bild von Apollinaire ist ausgesprochen positiv. Ihre Bewunderung steigert sich

---

166 *Nadelman* (in: *Portraits and Prayers)*, S. 51-53.

167 *Autobiography*, S. 106.

168 Nationalitäten sind ein großes Thema in ihrem Gesamtwerk und die Stereotypen, die Stein affirmiert, zerstören so manches Porträt, unter anderem ihren Picasso-Aufsatz. Steins undifferenzierte Zuneigung zu bestimmten Völkern, allen voran den Spaniern, mit denen sie die Amerikaner assoziiert und beide zu Seelenverwandten erklärt, sowie ihre kompromisslose Abneigung gegen andere in ihrer Gesamtheit, namentlich die Deutschen (S.102), verstellen den Blick auf das Individuum. Manchmal jedoch macht sie sich, so ernst es ihr an anderer Stelle damit ist, darüber lustig, so in der Beschreibung von Wyndham Lewis: "Wyndham Lewis, tall and thin, looked rather like a young frenchman on the rise, perhaps because his feet were very french, or at least his shoes" (S. 122). Stein selbst über ihre Neigung, sich mit Nationalitäten zu beschäftigen und Stereotypen zu schaffen, in der *Autobiography*: "She grew very eloquent on the disembodied abstract quality of the american character and cited examples [...]", S. 152.

169 So heißt es zum Beispiel, um auch eine weniger positive Aussage zu zitieren, am Ende einer Anekdote zusammenfassend: "It was notorious that Apollinaire parted with the very greatest difficulty from even the smallest piece of money", *Autobiography*, S. 59.

170 *Autobiography*, S. 99.

noch, nachdem er als Freiwilliger in den Krieg gezogen ist, wo er eine schwere Kopfverletzung erlitten hat.

> He had been badly wounded in the head and had had a piece of his skull removed. He looked very wonderful with his bleu horizon and his bandaged head. He lunched with us and we talked a long time together […] He was very tired and his heavy head nodded. He was very serious almost solemn.[171]

Kurz nach dieser letzten Begegnung stirbt er. Erst jetzt erfährt der Leser, dass der Porträtierte zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes bereits seit einiger Zeit tot ist. Dass es sich um ein postumes, aus der Erinnerung entstandenes Porträt handelt, erkennt man im Verbalporträt an den Zeitformen, wohingegen das Gemäldeporträt die Illusion erzeugt, der Maler habe den Porträtierten beim Malen vor Augen gehabt – sofern nicht Symbole auf dessen Tod verweisen. Der Versuchung, den Freund nach dessen Tod als Helden zu stilisieren, kann Stein nicht widerstehen. Gleichzeitig zeigt sie sich in ihrer Trauer ungewohnt emotional:

> He had really been heroic. As a foreigner, his mother was a pole, his father possibly an italian, it was not at all necessary that he should volunteer to fight. He was a man of full habit, accustomed to literary life and the delights of the table, and in spite of everything he volunteered. […]
>
> The death of Guillaume Apollinaire at this time made a very serious difference to all his friends apart from their sorrow at his death. It was the moment just after the war when many things had changed and people naturally fell apart. Guillaume would have been a bond of union, he always had the quality of keeping people together, and now that he was gone everybody ceased to be friends.[172]

Aus einer Zeitdiagnose und der Beobachtung eines bestimmten Menschenkreises ergibt sich die Charakterisierung des Einzelnen durch seine Rolle innerhalb der Gruppe. Auch hier wird Steins projektives Denken spürbar, das sich in ihren Porträts manifestiert. Sie konstatiert nicht nur, wie jemand war, wie er sich verhielt, sondern imaginiert, wie er sich verhalten haben würde. Aus ihren Erfahrungen leitet sie Prognosen ab – in gewisser Weise 'abstrahiert' sie. Dabei gibt sie dem Einzelnen große Bedeutung und macht ihn unverwechselbar.

Einen starken Kontrast zu diesem umfangreichen Prosaporträt bildet das von Stein im Jahr 1913 verfasste vierzeilige Gedicht:

> Guillaume Apollinaire
>
> Give known or pin ware.
> Fancy teeth, gas strips.
> Elbow elect, sour stout pore, pore ceasar, pour state at.
> Leave eye lessons I. Leave I. Lessons. I. Leave I lessons, I.

Dieses ist eines der kürzesten und auf den ersten Blick unverständlichsten Porträts Steins. In den Porträts, die sich wie dieses formal an den lyrischen Text annähern, verschiebt sich der Fokus vom Satz auf das einzelne Wort. Die Anreicherung des

---

171 Ebd., S. 59.

172 Ebd., S. 60.

Vokabulars durch freie Assoziationen bringt eine Unterdrückung der Syntax mit sich, so dass fortan nicht mehr diese, sondern die Assoziation den Text regiert.[173]

Trotz seiner Kürze werden in diesem Porträt relativ viele Körperteile genannt, nicht aber visualisiert. Dennoch wird das Visuelle besonders betont: Die letzte Zeile, die mit der phonetischen Identität der englischen Begriffe "I" und "eye" spielt, ist eine mehrfache Variation der Aussagen "I leave eye lessons" bzw. "I leave I lessons", übersetzbar als "Ich schaffe (oder hinterlasse) Lektionen für das Auge", und zugleich lesbar als "Lektionen über das Ich", das Subjekt. Je nachdem, wem man diese Aussage in den Mund legen möchte, bezieht sie sich auf das poetische Werk des Porträtierten oder der Porträtistin. Sowohl Apollinaire als auch Stein schaffen beides.[174] Nimmt man an, dass Stein damit nicht nur auf Apollinaires visuelle Poesie, sondern ebenso auf ihre Porträts verweist, liest sich die Aussage als poetisches Programm und expliziert ihre neue Hinwendung zu einer gleichfalls 'visuelleren' Portaiture.[175] Dass sie davon ausgeht, dass ihre Verbalporträts nicht nur 'gelesen', sondern vielmehr 'angesehen' werden, impliziert ihr berühmter Satz: "When this you see remember me".[176] Damit definiert sie die Funktion ihrer Porträts und grenzt diese von ihren Erzähltexten ab.

Dass auch die ersten drei Zeilen des Porträts nicht völlig sinnleer sind, sondern die Allusionen entschlüsselt werden können, versucht Wendy Steiner in einer einfallsreichen Interpretation zu zeigen. Den ersten Satz beispielsweise, "Give known or pin ware", liest sie als 'lautmalerisches' Echo auf den Namen des Porträtierten, Guillaume Apollinaire – und liefert damit ein überzeugendes Beispiel für Steins lautmimetische Portraiture, das zugleich die angefochtene Referenzialität des Porträts auf den Porträtierten belegt.[177] Der restliche Text verweigert sich interpretativer Sinnbildung. Vielleicht kann man jedoch das diesem und ähnlichen semantisch inkohärenten Texten zugrunde liegende Konzept erneut besser mithilfe eines Blicks auf die Bildkunst verstehen.

Die Zusammenfügung heterogenen Wortmaterials zu einer ästhetischen Komposition erinnert an eine *collage* (oder *papiers collés*) bzw. *assemblage*, die im synthetischen Kubismus (ab 1912) dominante Gestaltungsform. Hierbei werden zunächst

---

173 Die Reduktion der Syntax geht in einigen Porträts so weit, dass der zuvor horizontale Satz zu vertikalen Listen mutiert und säulenförmige Texte entstehen. Mit anderen Worten, die Porträtistin wechselt das Format. Selbst wenn man die Listen in die Horizontale transformieren würde, ergäbe sich daraus keine korrekte Syntax, denn die Begriffe gehören meist allesamt derselben Wortkategorie an, meist sind es Nomina. Das erste 'Porträt' in Form einer säulenartigen Liste ist *M. Vollard et Cézanne* (1912).

174 In Steins postum erschienener Sammlung *Painted Lace and Other Pieces* [1914-37] gibt es sogar eine Sektion, die mit "Eye Lessons" überschrieben ist (S. 151-254).

175 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 303.

176 Dieser Satz bzw. Vers findet sich in mehreren Porträts, so zum Beispiel in *Pictures of Juan Gris* (*Portraits and Prayers*, S. 47).

177 Vgl. Steiner 1978, S. 97-100. Auf ähnliche Weise gelingt es Steiner, für einige Porträts, die als unlesbar galten, eine Lesweise anzubieten und die Referenzialität sichtbar zu machen. Da sie davon ausgeht, dass die Reihenfolge der Komponenten des Textes beliebig ist, versucht sie im Fall von *Guillaume Apollinaire* durch Neuordnung und teilweise sogar durch phantasievolle Modifikation der Wörter mehr Sinn zu erzeugen, wobei sie sich auf das von Stein in der *Autobiography* vermittelte 'Wissen' bezieht: ihre kreative Interpretation überzeugt nicht vollends.

Buchstaben und Wörter, dann bildfremde Materialien wie Zeitungsausschnitte und alltägliche Gebrauchsgegenstände (*objets trouvés*) in die Bilder integriert und als Bildelemente funktionalisiert. Tatsächlich fällt die Entstehungszeit von *Guillaume Apollinaire* mit der von Picassos kubistischen Collagen zusammen, man denke zum Beispiel an Picassos erste Collagen *Still Life with a Chair Canning* (1912) oder *Guitar, Sheet Music and Wine Glass* (1912).[178] Als 'Realitätsfragmente' dienen die hier versammelten Objekte dazu, die 'Wirklichkeit' des Bildes zu steigern. Auf diese Weise könnte man die ordnungslose 'Collage' von Wörtern in Steins Porträt erklären, die Bilder von Körperteilen aufrufen – als sollte dadurch die 'Präsenz' des Porträtierten potenziert werden.

Dass auch eine Collage aus Gebrauchsgegenständen im Sinne eines Porträts als Referenz auf ein Individuum fungieren kann, zeigt Picassos *Still Life with Calling Card* (1914). Auf den ersten Blick hat dieses 'Stilleben' mit einem Porträt nichts gemeinsam. Die genauere Betrachtung offenbart jedoch eine funktionale Verwandtschaft. Die im Titel genannte Calling Card referiert auf deren einstige Besitzer, Gertrude Stein und Alice B. Toklas. Die Entstehungsgeschichte der Collage[179] verrät, dass die beiden eben diese Karte, die ihre Namen trägt, bei einem Besuch bei Picasso hinterließen, weil sie ihn nicht zuhause antrafen: sozusagen als selbstredenden Index dafür, dass sie dort waren, – als stellvertretendes Objekt also, das auf sie referiert, wie es das Porträt tut. Die 'Lesbarkeit' der Referenz ist sichergestellt durch die darauf vermerkten Namen. Picasso spielt dieses Spiel mit und integriert daraufhin die Karte in eines seiner Bilder, das er wiederum bei Stein und Toklas in der Rue de Fleurus abgibt – diesmal als seine eigene 'Visitenkarte', welche dieselbe Nachricht vermittelt: "Ich war hier." Die in das Stilleben integrierte Calling Card ist also multifunktional: Zunächst informiert sie über die Kontaktaufnahme Steins. Darüber hinaus stellt sie Hintergrundinformationen zu deren Lebenssituation zur Verfügung und fungiert als 'Beleg' für die persönliche Bekanntschaft zwischen Stein und Picasso. Unabhängig davon besitzt sie eine zentrale ästhetische Funktion im Rahmen der Bildkomposition. Picassos Collage ist ein weiteres Zeugnis für den künstlerischen Dialog zwischen Stein und Picasso, das eine innovative Möglichkeit der Portraiture eröffnet.

Sehen und sichtbar machen: Möglichkeiten und Grenzen verbaler Visualisierung

Die etwa ab 1913 beginnende 'zweite Phase' ihrer Portraiture charakterisiert Stein selbst mit dem Schlagwort "looking".[180] Damit verweist sie auf ihr neues Ziel, von ihrem akkumulierten Wissen über die darzustellende Person – wie es etwa in die

---

178 Vgl. auch die zur selben Zeit entstandenen Collagen von Braque, die gleichermaßen Referenzhintergrund sind. – Nicht nur *Guillaume Apollinaire*, sondern eine ganze Reihe von Porträts, die ab 1912 entstanden, lassen sich in ihrer Gestaltung mit der Collage vergleichen, so auch das im Folgenden besprochene *Susie Asado*. Blizzard 2004 zieht diese Parallele anhand von Steins zweitem Picasso-Porträt *If I told Him. A Completed Portrait of Picasso* (1923). Zu Picassos synthetischem Kubismus, vgl. Warncke 1991, Bd. I, S. 203-244.

179 Vgl. Blizzard 2004, S. 98f.

180 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 303. In Anlehnung daran interpretiert auch Wendy Steiner Steins zweite Phase der Portraiture (etwa ab 1912) als Hinwendung zur Visualität.

Porträts *Matisse* und *Picasso* noch stark mit hineinspielt – Abstand zu nehmen und stattdessen fortan ihre *visuelle* Wahrnehmung unmittelbar sprachlich umzusetzen: "I was also looking and that could not be entirely left out."[181] Dazu bedarf es der Entwicklung von Techniken der 'Übersetzung' von Sinneseindrücken in Sprache.

Das erste Resultat ihrer Beschäftigung mit dem Sichtbaren ist die Sammlung *Tender Buttons* (1914), die zwar keine Porträts von Personen, aber solche von Dingen beinhaltet.[182] Ihre darin entwickelte Technik beschreibt sie als "looking at anything until something that was not the name of that thing but was in a way that actual thing would come to be written."[183] Die von ihr als 'poems' bezeichneten Texte lesen sich wieder nicht wie konventionelle Beschreibungen, allenfalls wie phantasievolle Kurzdefinitionen. Sie sind insofern mit den 'portraits' vergleichbar, als sie ihren Gegenstand nur im Titel benennen und der zugehörige Text die Wahrnehmung desselben nachahmt, wobei die Beziehung zwischen Text und Titel bzw. Gegenstand auf den ersten Blick oft nicht erkennbar ist.[184] Dass die Darstellungen von Personen, Dingen und Orten einander in bestimmter Hinsicht ähnlich sind, muss nicht verwundern, bedenkt man, dass sie in der antiken Rhetorik auch schon unter den Begriff der *descriptio* zusammengefasst und prinzipiell denselben Regeln unterstellt wurden. Außergewöhnlich ist vielmehr, dass Stein sowohl für belebte wie auch für unbelebte Dinge die Bezeichnung 'portraits' verwendet und dafür ein eigenes Genre entwickelt.

Differenziert Stein in ihren poetologischen Ausführungen zwischen 'description' und 'portrait', so nicht hinsichtlich des Darstellungsgegenstands, sondern, weil sie unter 'description' einen anderen Darstellungsmodus versteht, nämlich die enumerative Vermittlung von Wissen, im Gegensatz zur im 'portrait' angestrebten unmittelbaren Evokation der Person.[185] Dennoch impliziert sie mit dem Begriff 'description' immer eine besondere Konzentration auf die visuellen Aspekte des Dargestellten.

In Texten, in denen Stein versucht, die Wahrnehmung eines sichtbaren Gegenstands zu vermitteln, revidiert sie den Verzicht auf Nomina und setzt diese gezielt wieder ein, um lange Paraphrasen zu kürzen. Sie beschreibt diese Gegenbewegung in "Poetry and Grammar": "[...] after I had gone as far as I could in these long sentences and paragraphs […] I then began very short things and in doing very short things I resolutely realized nouns and decided not to get around them […] and in that way my real acquaintance with poetry was begun."[186] Hier definiert sie 'poetry'

---

181 "Portraits and Repetition", S. 301. Es sei daran erinnert, dass Stein in der frühen Portraiture zunächst den visuellen Aspekt hinten anstellt, als sie sich auf das simultane Zusammenspiel von 'speaking' und 'listening' konzentriert.

182 Stein spricht diesbezüglich selbst von 'portraits'. Vgl. dazu Haselstein 2002.

183 "Poetry and Grammar", S. 330f.

184 Die Analogie zwischen den 'portraits' und den 'tender buttons' endet jedoch bei der Darstellungsweise, denn während die reiferen, zur selben Zeit entstandenen Porträts alle auf ein einzigartiges Individuum referieren, verweisen die 'Dinggedichte' nicht auf einen einzelnen Gegenstand, sondern auf alle seiner Art – ähnlich wie die frühen, stark typisierenden Porträts Steins.

185 Deshalb spricht sie immer von 'a complete description', so zum Beispiel in "The Gradual Making", S. 283. Bisweilen gebraucht sie den Begriff auch als Gattungsbezeichnung: Sie verfasst eigenständige 'descriptions'.

186 "Poetry and Grammar", S. 325.

vor allem als kurze Textform, realisiert in der Sammlung *Tender Buttons*. So entstehen die von Stein selbst als 'poems' bezeichneten Texte im Zusammenhang mit der programmatischen Fokussierung des Visuellen. Gemäß ihrer eigenen Aussage veränderte sich ihr Stil infolge einer Spanienreise: "Stein's style gradually changed. She [...] felt a desire to express the rhythm of the visible world. [...] It was a long tormenting process, she looked, listened and described. She always was, always is tormented by the problem of the external and the internal."[187] Als Beispiele für Porträts, in denen sie dieses Konzept umsetzt, nennt sie *Susie Asado* und *Preciosilla*.

Steins Neuerungen – so weit geht die Analogie mit der Malerei – bestehen konkret in der Integration von Form und Farbe. In beiden genannten Porträts finden sich farbige, leuchtende Elemente, welche die Porträtierte charakterisieren. Farben werden explizit genannt (grey, yellow, silver, white) und andere sichtbare Phänomene wie Licht, Schatten und Glanz (light, shade, shine) werden aufgerufen. Ihre Wirkung wird verstärkt durch Wörter, die Farben evozieren wie "tree" und "sweet tea", die durch den Reim miteinander verbunden werden, wodurch ihre 'Verwandtschaft' signalisiert wird.

Dabei entdeckt Stein, dass auch in visueller Hinsicht manche Wörter das, was sie visualisieren will, besser evozieren als eine Beschreibung desselben oder gar der eigentliche Begriff dafür: "I became more and more excited about how words which were the words that made whatever I looked at look like itself were not the words that had in them any quality of description."[188] So evoziert "Sweet sweet sweet sweet sweet tea" die Farbe des süßen Tees, das Äquivalent zur 'süßen Susie', viel wirkungsvoller als "yellow".[189] Schließlich verweisen die Meta-Verben "show" und "see" ganz deutlich auf die Leistung des Textes, nämlich das Zeigen, und auf die Rolle des Lesers, das Betrachten. Dass sich Stein hier mit dem 'Sehen' auseinandersetzt, bestätigt auch ihr Essay, in dem sie die Frage aufwirft, was man überhaupt sehen kann, wenn man etwas ansieht.[190]

Der Vorsatz, den visuellen Aspekt zu integrieren, wird allerdings bald zum Problem für Stein, weil er im Fall des Porträts, immer an der sichtbaren 'Ähnlichkeit' gemessen wird und diese das (visuelle) Gedächtnis (memorieren, vergleichen, wiedererkennen) involviert – eine Kategorie, die sie aus dem Porträt verbannt hat. Gerade weil die Frage der 'Ähnlichkeit' im Porträt besonders brisant ist, fokussiert sie in ihren Experimenten verbaler Visualisierung Dinge, die, anders als das Individuum, nichts absolut Einzigartiges darstellen. Stein vergleicht diese Entscheidung mit der Motivation des Malers, Stilleben zu malen, wenn er diffizile technische In-

---

187 *Autobiography*, S. 119. Mit dieser Aussage verschmilzt sie die beiden von ihr zuvor getrennt, wenn nicht gar oppositiv behandelten Konzepte "rhythm of personality" und "visuality".

188 "Portraits and Repetition", S. 303.

189 Vgl. meine Besprechung von *Susie Asado*.

190 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 303. In ihren späteren Porträts rückt das 'Sehen' jedoch wieder in den Hintergrund, weil sie zur Überzeugung gelangt, dass man der Wahrnehmung insgesamt nicht trauen könne: "Superstition is to believe what you see to believe what you hear and to see what you see." Zitiert nach Steiner 1978, S. 169, [urspr. aus *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind*, S. 146.] Damit kehrt Stein zur Wertschätzung von Fakten zurück, die sie so entschieden aus ihren frühen Porträts verbannt hatte.

novationen erprobt.[191] Letztlich versteht sie dessen sowie ihr eigenes 'Ausweichen' auf das 'Stilleben' als Symptom ihrer Überzeugung, dass das menschliche Individuum nicht *abbildbar* sei: "after all the human being essentially is not paintable".[192]

Schließlich geht aus ihren Porträts hervor, dass Stein ihr Programm, auf das sie mit dem Schlagwort "looking" verweist, nicht unbedingt in einer 'visuelleren' Darstellung im Sinne einer detaillierteren *descriptio superficialis* realisiert. Ihren Verzicht auf eine Beschreibung der Physis in ihren unabhängigen Porträts erklärt sie, indem sie sich als Dichterin vom Maler in dieser Hinsicht sogar bewusst absetzt.[193] Das heißt jedoch weder, dass sie die *descriptio superficialis* prinzipiell aus allen ihren Texten verbannt, noch, dass sie dem nichts entgegensetzen könne.

Anders als ihr Zeitgenosse Apollinaire, der zur selben Zeit seine ersten Bildgedichte anfertigt, verfasst sie keine 'visuellen Texte'.[194] Trotz ihrer Orientierung an der Bildkunst bleibt sie dem eigenen Medium treu und bedient sich ausschließlich der Sprache für ihre Portraiture.[195] Auch sie bricht mit den vorherrschenden Konventionen, jedoch auf völlig andere Weise als Apollinaire, der in der visuellen Poesie Ikonizität erzeugt. Verglichen damit sind ihre Texte zwar insofern konventionell, als die Zeilen von links nach rechts und die Texte von oben nach unten gelesen werden können, doch prägt eine außergewöhnliche Syntax ihren höchst individuellen Stil und ihre Semantik spielt mit den üblichen Erwartungen.

8. Das Porträt als 'poetry': 'sound', 'melody' und 'movement'

Porträts wie dasjenige der Tänzerin *Susie Asado* (1913) zeigen, dass Steins Übersetzung ihres Eindrucks von einer Person in ein Porträt auf dem Prinzip der 'Wirkungsäquivalenz' basiert. Die ersten Zeilen dieses Porträts, die den leitmotivischen Vergleich einleiten, lauten:

---

191 *Autobiography,* S. 119. Es liegt nahe, Steins *Tender Buttons* als Analogie zum Stilleben in der Malerei zu sehen.

192 Ebd., S. 119.

193 Vgl. *Picasso*, S. 507. Im Gegensatz zum Dichter konzentriere sich der Maler *allein* auf das Sichtbare. Auch in seinen kubistischen Bildern versuche Picasso nichts anderes, als das Sichtbare abzubilden, wobei ihn die Seele des Dargestellten nicht interessiere.

194 Noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs präsentiert Apollinaire seine ersten 'Calligrammes', die er nach Kriegsende in einer Sammlung mit demselben Titel veröffentlicht. 1913 erschien seine Sammlung *Alcools* sowie sein Essay *Les peintres cubistes*.

195 Stein dazu in der *Autobiography*: "She experimented with everything in trying to describe. She tried a bit inventing words but she soon gave that up. The english language was her medium and with the english language the task was to be achieved, the problem solved. [...] She stayed with her task, although [...] she described objects (instead of humans), […] which made the volume *Tender Buttons*. She always however made her chief study people and therefore the never ending series of portraits." S. 119. Trotz der selbstsicheren Darlegung ihrer Vorgehensweise scheint sie nicht völlig zufrieden damit zu sein, beim Versuch der Problemlösung auf die 'objects' ausgewichen zu sein, wie die Maler auf die Stilleben.

Sweet sweet sweet sweet sweet tea.
Susie Asado.
Sweet sweet sweet sweet sweet tea.
Susie Asado.[196]

Diese Zeilen vermitteln keinen objektiven Eindruck der Person, sondern einen persönlichen: Für Stein ist der Anblick der Tänzerin vergleichbar mit dem Genuss von sehr süßem Tee. Außerdem machen Form und Rhythmus dieser Zeilen ihren Tanz spürbar, wie auch immer man die einzelnen Elemente übersetzen will. Jedes Wort ein Schritt, eine Abfolge von wohlbemessenen Bewegungen.[197] In diesem wie in anderen zur selben Zeit entstandenen Porträts klingen neue verspielt-lyrische Züge an.

Die Porträts *Guillaume Apollinaire* und *Susie Asado* fallen allein schon durch ihre grafische Gestaltung ins Auge, denn in formaler Hinsicht figurieren sie als Gedicht.[198] Unter 'poetry' versteht Stein selbst relativ kurze strophische Texte, die oft, aber nicht notwendigerweise gereimt, immer jedoch rhythmisiert sind.[199] Während Stein in ihren ersten Schaffensjahren vorrangig Prosatexte oder 'prose poems' verfasste, wendet sie sich etwa ab 1912 verstärkt der 'poetry' zu.[200]

Will man die Entwicklung in Steins Portraiture der zwanziger Jahre beschreiben, so stellt man fest, dass diese Texte im Vergleich zu den früher entstandenen in ihrer Syntax und in ihrer Semantik weniger kompliziert sind. Die semantische Wiederholung verschiebt sich auf die phonologische Ebene, so dass Reim und Rhythmus noch mehr in den Vordergrund treten.[201] Sobald Steins Porträts von komplexen Überlegungen zur Beurteilung der Person Abstand nehmen, werden sie zunehmend verspielter. Bisweilen klingen darin Spuren von so genannten 'nursery rhymes' (Kinderreimen) an und oftmals ähneln sie ludistischer *nonsense*-Poesie, weshalb sich ihre 'poetry' nicht immer gut mit dem Begriff 'Lyrik' identifizieren lässt. So findet sich zum Beispiel folgendes 'Intermezzo' in einem Porträt mit dem Titel *A Valentine to Sherwood Anderson* (1922):

A Very Valentine.
Very fine is my valentine.
Very fine and very mine.
Very mine is my valentine very mine and very fine. […][202]

---

196 In: *Geography and Plays*, S. 13. Das Porträt referiert auf eine spanische Tänzerin, die Stein auf ihrer Spanienreise im Sommer 1912 tanzen sah.

197 Der Vergleich dieses zweiten Porträts einer Tänzerin mit dem zuvor besprochenen *Orta or one Dancing* verdeutlicht Steins Schritt vom Porträt als Prosatext zu dem in Form eines Gedichts.

198 Hinsichtlich Kürze, Form und Stil ein vergleichbares Porträt ist *Irma* (1913, in: *Portraits and Prayers*, S. 96), das an nonsense-Poesie grenzt.

199 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 309f. In "Poetry and Grammar" differenziert sie genauer hinsichtlich des spezifischen Wortmaterials von 'poetry', das mehr Nomina enthält, vgl. S. 326-330.

200 Diese Gedichte werden in der Sammlung *Selected Poems* (1918) veröffentlicht.

201 Dies zeigt sich, wenn man die Porträts *Van Vechten or Twenty Years After – A Second Portrait of Carl Van Vechten* (1923) und *If I Told Him – A Completed Portrait of Picasso* (1923) mit den über ein Jahrzehnt zuvor entstandenen Porträts derselben Personen (s. *Picasso* und *Portrait of One. Carl van Vechten*) vergleicht.

202 In: *Portraits and Prayers*, S. 151-153.

Der Text, der die Zuneigung Steins für Sherwood Anderson ausdrückt, spielt mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs 'valentine', der zugleich auf das anlässlich des Valentinstags verfasste 'Gedicht' wie auch auf seinen Adressaten referiert. Auf diese Weise realisiert sich in dem Wort "valentine" die Identität zwischen der Darstellung und der dargestellten Person, und damit die Idealvorstellung des Porträts.[203]

Stein erklärt derartige Experimente mit ihrer zu jener Zeit neu entflammten Faszination für den Klang von Wörtern: "I was for a little while very much taken with the beauty of the sounds as they came from me as I made them."[204] Dies zeigt sich auch im Porträt *Lipschitz* (1926), das mit einer Ouvertüre autoreflexiver Wortspielerei beginnt, die den Folgetext mit ihren klinge(l)nden Lauten im wahrsten Sinne des Wortes 'einläutet': "Like and like likely and likely likely and likely like and like." Eine Reihe weiterer Aussagen über den Porträtierten sind allein durch Reim, Rhythmus, Assonanz und Alliteration motiviert: "He never needs he never seeds but so so can they sink settle and rise and apprise and tries. Can at length be long. No indeed and a song. A song of so much so." Das mit einem 'song' assoziierte Porträt endet schließlich mit persönlicher Note, das Thema der Ouvertüre wieder aufgreifend, indem die Porträtistin dem Porträtierten gesteht: "I like you very much."[205]

Die genannten Beispiele machen es nachvollziehbar, weshalb Stein eine Gruppe ihrer Porträts mit dem Schlagwort "melody" charakterisiert: Sie versucht, so erklärt sie, darin die Melodie individueller Existenz zu imitieren.[206] Die 'Melodie' manifestiert sich in einem Muster von Elementen, das vor allem auf der Ähnlichkeit von Laut und Klang basiert. Nicht selten wird das Subjekt von der durch Wiederholung, Reim und Rhythmus erzeugten Klangstruktur fast vollständig übertönt, so zum Beispiel in *Jean Cocteau* (1926)[207]. Aus eben diesem Grund eigenen sich solche hochgradig autoreferenziellen Texte nicht für eine Besprechung in dieser Studie poetischer Porträts. In letzter Konsequenz ersetzt Stein die 'melody' schließlich durch 'self-contained movement', wobei der ästhetische Aspekt die Darstellung vollends dominiert.

Ihre späten Porträts, die sie mit selbigem Begriff charakterisiert, sind allein Sprachfluss, ohne jegliche Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit. Weil dies ihren Status als Porträts infrage stellt, werden sie hier nicht näher betrachtet. In semantischer Hinsicht dekompositorisch, sind sie jedoch auf lautlicher und grammatischer Ebene genau geplante Kompositionen. Als gelungenes Beispiel dafür nennt Stein selbst *George Hugnet* (1928)[208] – "[it] made me realize what poetry really is."[209]

---

203 Das handschriftliche Original des Textes zeigt übrigens, dass jedes hier vorhandene 'mine' ein ursprünglich an dieser Stelle gesetztes 'Stein' substituiert, was die Selbstreferenz des Textes noch einmal erheblich steigert.

204 "Portraits and Repetition", S. 306.

205 Ist die Sprechinstanz vollends mit Stein zu identifizieren, so findet ein in ihren Porträts außergewöhnlicher Perspektivenwechsel statt.

206 Vgl. "Portraits and Repetition", S. 306. Die neu entdeckte "melody of existance" ist nicht zu verwechseln mit dem zwei Jahrzehnte zuvor entdeckten "rhythm of personality". Zu ihren 'melodischen' Porträts zählt sie selbst überdies ihr zweites Picasso-Porträt (*If I Told Him*) und das zweite Porträt von Carl Van Vechten sowie *Jean Cocteau*, *Lipschitz*, *Edith Sitwell*, *Joe Davidson*, u.a.

207 In: *Portraits and Prayers*, S. 80.

208 Ebd., S. 66-67. [Stein macht in ihrem Porträt aus dem französischen 'Georges' einen 'George'.]

209 "Portraits and Repetition", S. 311.

Als ein vom Porträtierten zwar inspiriertes, doch autonomes Sprachkunstwerk ist dieses Gedicht völlig unabhängig von extratextuellen Informationen über den französischen Dichter zu rezipieren: "I made them contained within the thing I wrote that was them."[210] Dass darin noch einmal ein bedeutsamer Schritt zum abstrakten Porträt zu sehen ist, belegt ihr eigener Kommentar: "It really does not make any difference who George Hugnet was or what he did or what I said."[211] Nicht nur Fakten über den Porträtierten, sondern der gesamte 'Inhalt' des Porträts sind ihr gegenüber der sprachlichen Gestaltung völlig unwichtig – und trotzdem begreift sie das selbstgenügsame Kunstwerk als Äquivalent zu der in seinem Titel genannten Person. 'George' ist in diesem Text nicht als Person, sondern als Name, als bloßes Wort, oder bestenfalls als Klang präsent. Dies heißt jedoch nicht, dass sie den Genannten nicht als Individuum wahrgenommen oder an seiner Person kein Interesse gehabt hätte. Im Gegenteil, es verband sie eine Freundschaft mit dem jungen Dichter, der seinerseits einen Text über sie verfasst hatte: als Vorwort zu einer ihrer Publikationen. Im Gegenzug dazu machte Stein ihm sein Porträt zum Geschenk. Dies zeigt, dass auch 'abstrakte Porträts' wie *George Hugnet* nach wie vor im Rahmen der von Stein betriebenen gesellschaftlichen Praxis der Portraiture als einer Form zwischenmenschlicher Kommunikation entstehen.

Will man die Entwicklung in der sprachlichen Gestaltung der Porträts abschließend zusammenfassen, so kann man grob zwischen frühen prosaischen und reiferen 'lyrischen' Porträts unterscheiden – obwohl eine präzise Differenzierung zwischen der 'poetry' und der Sprache der 'prose poems' in Steins Werk schwierig ist, nicht zuletzt, weil sie selbst nicht viel von dieser Opposition hält.[212] Wie anhand von Beispielen gezeigt, werden etwa ab 1912/13 die Porträts tendenziell kürzer sowie hinsichtlich Struktur und Wortschatz abwechslungsreicher. Obgleich nun die monotone, von Wiederholung und Widerspruch überwucherte Syntax aufgebrochen wird, sind die späteren Porträts jedoch nicht leichter verständlich, sondern eher sinndunkler, weil assoziativer. Verglichen mit Steins erstem Picasso-Porträt (*Picasso*, 1910), beinhaltet das zweite (*If I told Him. A Completed Portrait of Picasso*, 1923) mehr Themen und Motive: Inspiriert vom Porträtierten, sammelt die Porträtistin ihre Assoziationen und kreiert eine Wort-Komposition. Damit entfernt sie sich noch weiter

---

210 Ebd., S. 118.

211 Ebd., S. 119: "[…] all that was necessary was that there was something completely contained within itself and being contained within itself it was moving […]".

212 "Nobody can be certain that poetry and prose have different meanings." (Stein: *Narration*, S. 28). Eines der zentralen Merkmale der Texte, die sie unter 'poetry' subsumiert, ist die Wiederholung, die aber auch die Prosaporträts und diejenigen in Form des 'prose poems' prägt. Besonders exzessiv manifestiert sie sich in dem stark redundanten, grafisch moderner Lyrik gleichenden Porträt *George Hugnet*. Bezeichnenderweise ist es eben dieser Text, den sie selbst als ein Gedicht begreift. Etwas aufschlussreicher ist folgender Definitionsversuch Steins: "Prose is the balance that makes the reality of paragraphs and […] of sentences […] real prose […] is bound to be made up more of verbs adverbs prepositions prepositional clauses and conjunctions than nouns. […] Poetry is I say essentially a vocabulary just as prose is essentially not. […] It is a vocabulary entirely based on the noun just as prose is essentially and determinately and vigorously not based on the noun." ("Poetry and Grammar", S. 326) Diese Definition stützt meine Einteilung der Porträts, die auf Dubnick 1984 zurückgeht, die zwischen den beiden Stilarten 'prose' und 'poetry' differenziert.

von der Deskription des Porträtierten als sie es bereits in *Picasso* getan hat. Aufgrund seiner motivischen Diskontinuität ist das zweite Picasso-Porträt deutlich schwerer entschlüsselbar als das erste. So scheint die Parallelisierung mit den beiden Phasen des Kubismus tatsächlich plausibel: Während also in den frühen Porträts das Vokabular reduziert und die syntaktische Ebene betont war, so dass die daraus resultierende Prosa Ähnlichkeiten mit der Malerei des analytischen Kubismus derselben Jahre aufwies, ist in den späteren Porträts durch Unterdrückung der Syntax das heterogene Wortmaterial exponiert: Collagen des synthetischen Kubismus basieren auf einem vergleichbaren Gestaltungsprinzip.

Sieht man von dieser interessanten Parallele zu einer Entwicklung in der Bildkunst ab, so bleibt für das Untersuchungsinteresse der vorliegenden Studie die Beobachtung signifikant, dass Stein ihre Porträts nicht nur schrittweise aus dem Zusammenhang eines umfangreicheren Textes isoliert, sondern überdies in zunehmend kürzeren geschlossenen und autonomen Kurzformen, ihren eigentlichen 'portraits', kondensiert.

Fazit: Mimetische oder abstrakte Portraiture?

Wie einleitend angedeutet, herrscht in der Forschung Uneinigkeit hinsichtlich der Frage, ob Steins Verbalporträts als 'mimetisch' oder als 'abstrakt' zu bezeichnen sind. Heftig umstritten ist, ob überhaupt und, wenn ja, auf welche Weise sie auf die Porträtierten referieren. Detailliertere Beschreibungsversuche der Portraiture Steins fallen deshalb so unterschiedlich aus, weil Referenzialität und Mimesis, welche als Untersuchungskriterien über die Art der Portraiture entscheiden, mit verschiedenen Bedeutungskonnotationen verwendet werden. Ebenso kann die Feststellung von 'Abstraktion' Verschiedenes implizieren. Die Konkurrenz von jeweils mehreren möglichen Definitionen macht es notwendig, das der Beurteilung zugrunde liegende Begriffsverständnis zu explizieren.[213]

Die Linguistik definiert Referenz zunächst ganz allgemein als den Akt sprachlicher Bezugnahme auf verschiedenste Objekte.[214] Unumstritten scheint der Gebrauch des Begriffs 'Referenz' nur im Fall der Funktion von (Eigen-)Namen zu sein, die eindeutig auf eine bestimmte Person verweisen.[215] Da die Mehrzahl der Porträts im Titel den Namen der porträtierten Person nennt, kann von einer völligen Absenz jeglicher expliziter Referenz nicht die Rede sein. Sieht man vom Titel

---

213 Die Tatsache, dass in der Forschung vielfach auf eine Begriffsklärung verzichtet wird, erschwert die Auseinandersetzung mit den diversen Standpunkten erheblich, da immer erst der jeweilige Begriffsgebrauch erkannt werden muss, bevor die These überprüft werden kann.

214 Vgl. Naschert 2000, Bd. III, S. 239-241, hier, S. 239.

215 Allerdings ist das Zusammenspiel von Denotation und Konnotation von Eigennamen vieldiskutiert. Man denke an Freges Unterscheidung von Sinn und Bedeutung bei Eigennamen und die Fortsetzung dieser Diskussion durch Russell u.a., vgl. die Zusammenfassung der Problematik bei Münch 2005, S. 386f. Die 'Bedeutung' eines Eigennamens ist nach Frege schlichtweg dessen Referenz und damit der durch den Namen bezeichnete Gegenstand. Darüber hinaus hat er einen Sinn, der die Bedeutung mitbestimmt. Russell bestreitet dies und schlägt vor, Eigennamen als 'Beschreibungen' zu verstehen.

oder 'Kopf' des Steinschen Verbalporträts ab, so referieren die meisten autonomen Porträts, in deren Text oder 'Körper' der Name des Porträtierten nicht genannt wird, nicht in herkömmlicher, offenkundiger Weise auf den Porträtierten. Allgemein gilt, dass Referenzialität abhängig ist von Konventionen und vom Kontext und somit stets gewisse Kenntnisse voraussetzt. Besitzt der Leser kein Hintergrundwissen über den Porträtierten, so sind viele Referenzen in Steins Porträts für ihn weder als solche zu erkennen noch zu entschlüsseln.[216] Trotz ihrer Unterdrückung konventioneller Referenz referieren Steins Porträts aber in ihrer Gesamtheit auf den Porträtierten, denn sie sind zweifelsohne als mimetische Nachahmungen konzipiert.[217] Solange Letzteres der Fall ist, können sie nicht als autonome, abstrakte Kunstwerke angesehen werden.

Beschränkt man die Mimesis auf die visuelle Ähnlichkeit im Sinne einer Evokation des Aussehens des Porträtierten, so sind Steins Porträts nicht mimetisch. Eine solche Bedeutungseinschränkung erweist sich jedoch für die Untersuchung ihrer Verbalporträts als wenig sinnvoll. Arbeitet man hingegen mit einem weiter gefassten Verständnis von Mimesis, deren Nachahmung prinzipiell *alle* Aspekte des Individuums betrifft und diese nicht nur visuell, sondern mit sprachlichen Mitteln evoziert, so kann man der Intention und sprachlichen Gestaltung der Portraiture Steins besser gerecht werden.

Steins Porträts funktionieren ähnlich wie die *prosopopoeia*. Zunächst realisiert Stein ihr mimetisches Programm, indem sie den 'Rhythmus der Person', und damit deren Essenz, imitiert. Inspiriert vom Konzept des *stream of consciousness,* sind ihre Porträts Nachahmung der Gedanken, bisweilen auch der Rede oder der Handlungen des Porträtierten. In diesem Sinne begreift Stein sie als Äquivalente der Porträtierten, die in einem ikonischen Verhältnis zu denselben stehen. Da die Porträts mit ihren Titeln explizit auf den Porträtierten verweisen, sind sie wie die *prosopopoeia* indexikalisch-ikonische Texte – im Unterschied zu den üblicherweise mit indexikalisch-symbolischen Mitteln realisierten Verbalporträts.[218] Zu beobachten ist, dass die Porträts überdies die Reflexionen der Porträtistin und den Vorgang ihrer Portraiture nachahmen und somit sogar zwei Individuen vergegenwärtigen. Später versucht Stein darüber hinaus visuelle Aspekte zu integrieren, um schließlich gar 'synästhetische' Porträts zu präsentieren. So berichtet sie in "Portraits and Repetition" begeistert über ihre Entdeckung einzelner Wörter sowie Schreibweisen, die in ihren Augen genau dem darzustellenden Gegenstand (der Person) entsprechen, ohne im her-

---

216 Dennoch sind selbst ihre 'sinndunkelsten' späten Porträts noch in der Realität verankert. *Lipschitz* (1926) zum Beispiel liest sich als Kette von Assoziationen, die offenbar an einen Traum des Porträtierten gebunden sind. An einer Stelle jedoch wird das 'Porträt' auf die erste Begegnung zwischen Porträtistin und Porträtiertem zurückführt: "When I knew him first he was looking looking through the glass and the chicken." (*Portraits and Prayers*, S. 63f.) Diese Aussage steht im Einklang mit einer Anekdote in der *Autobiography*, in der Stein von dieser zufälligen Begegnung mit dem Bildhauer erzählt, als dieser gerade vor einem Schaufenster steht und die Auslagen betrachtet – insbesondere einen Rost. Den Hinweis verdanke ich Dydo 1993, S. 491.

217 Dies bestreitet Haselstein 2003, die offenbar von einer Definition der Mimesis als Nachahmung des Äußeren ausgeht. Zu dem meiner Untersuchung zugrundeliegenden Verständnis von Mimesis vgl. Kap. IV.4.

218 So lautet eine zeichentheoretische Kernthese Wendy Steiners 1978, S. 12.

kömmlichen Sinn deskriptive Attribute bzw. Aussagen und damit als Referenzen lesbar zu sein. Dies ermöglicht es ihr, mit Sprache auf völlig neue Weise ein adäquates Porträt zu schaffen.[219] Allerdings richtet sich Steins Interesse bald in einem so großen Maß auf die mimetischen Möglichkeiten der Sprache, dass dem porträtierten Individuum immer weniger Bedeutung zukommt, wie sie selbst eingesteht.[220]

Diese Beobachtungen erübrigen es nicht, der Frage nachzugehen, inwiefern man bei Stein (trotzdem) von 'abstrakten' Porträts sprechen kann. Um terminologischen Missverständnissen vorzubeugen, lohnt es sich, weiter auszuholen: Wie muss man sich ein 'abstraktes Porträt' vorstellen? Handelt es sich dabei nicht um ein Paradoxon? Die Beziehung der beiden Begriffe 'Porträt' und 'abstrakt' wird klar, verfolgt man ihre etymologischen Wurzeln:[221] Während Ersterer, aus dem lateinischen *protrahere* kommend, das 'Hervor-ziehen' des Wesentlichen aus der Person beschreibt und damit die Verbindung zwischen der Person und ihrem Abbild betont, verweist letzterer Begriff, der aus *abs+tractus (trahere)* gebildet wird, auf eine entgegengesetzte Bewegung, nämlich die Distanzierung oder Loslösung des Abbilds von seinem Vorbild bzw. die Abweichung des Porträts von der porträtierten Person. Demnach stehen sich die beiden Begriffe in einer oppositiven Relation gegenüber.

Als eine erste Antwort auf die Frage, inwiefern ein Porträt überhaupt abstrakt sein kann, soll folgende Hypothese dienen: Abstrakt kann das Porträt streng genommen nur in seinem Darstellungsmodus, nicht aber hinsichtlich des Darstellungsgegenstandes sein. Spricht man von einem 'abstrakten Kunstwerk', so kann zweierlei gemeint sein: zum einen Werke, die einen abstrakten Gegenstand präsentieren,[222] und zum anderen solche, deren Darstellungsmodus keinen konkreten Gegenstand erkennen lässt.[223] Stein experimentiert mit beiden Arten der Abstraktion, denn in ihren frühen Porträts abstrahiert sie hinsichtlich des Porträtierten vom Individuum zum Typus, und in ihren späteren Porträts überwuchert die sprachliche Ästhetik die porträtierte Person und macht diese als solche unkenntlich.

Prinzipiell kann der Porträtierte als Phänomen oder als Konzept präsentiert werden. Zahlreiche Porträts Steins erlauben die eindeutige Identifizierung des Porträtierten nur durch ihren Titel, während ansonsten die Beziehung zwischen dem Text

---

219 Vgl. zum Beispiel die Besprechung des Porträts *Susie Asado*.

220 "Portraits and Repetition", S. 310: "It does not make any difference who George Hugnet was or what he did […], all that was necessary was that there was something completely contained within itself and being contained within itself was moving […]."

221 Diesen Vorschlag macht Steiner 1978, vgl. S. 132.

222 Man denke z.B. an Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1913/14): Der Bildgegenstand wird als abstrakt bezeichnet, weil er in dieser Form in der Wirklichkeit nicht vorkommt. Folglich ist hier nicht von einer mimetischen Darstellung die Rede. Andererseits ist im Fall von solchen Bildern, die zweidimensionale geometrische Formen zeigen, die Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem besonders groß, denn ihre Zweidimensionalität entspricht der des Mediums (Leinwand). Die Besonderheit an Bildern geometrischer Figuren ist, dass ihre Konzepte und Elemente abstrakt sind und sie im entsprechenden Medium dennoch zugleich mimetisch nachgeahmt werden können. Im Gegensatz dazu können andere abstrakte Begriffe (wie Liebe) nur durch konventionalisierte (ikonische) Symbolik suggeriert werden. Vgl. Steiner 1978, S. 133f.

223 Obgleich beide Arten der Abstraktion in der Literatur vorkommen, spricht man nicht von 'abstrakter Literatur', wenn diese von abstrakten Konzepten anstelle von konkreten Personen und Ereignissen handelt.

und dem genannten Individuum nicht ersichtlich ist. Eine solche Art von Abstraktion kennt man von Bildern des Abstrakten Expressionismus, die den Phänomenen der Realität nicht ähnlich sehen.[224] Kubistische Kunst war nie im selben Maß abstrakt wie die des Abstrakten Expressionismus, denn sie besteht aus Formen, die Äquivalente zu Gegenständen der sichtbaren Realität sind: Diese bilden sie zwar nur synekdochisch und nicht illusionistisch, aber prinzipiell mimetisch ab. Sind ausreichend synekdochische Hinweise gegeben, so sieht das Bild dem Porträtierten zwar nicht ähnlich, doch ist dieser identifizierbar.[225] Auf vergleichbare Weise funktionieren diejenigen Porträts von Stein, in denen einzelne Wörter (symbolisch) auf den Porträtierten referieren, ohne diesen in konventionellen Aussagesätzen zu beschreiben und miteinander in logischem Zusammenhang zu stehen.

Im Fall vieler Porträts besteht eine große Diskrepanz zwischen ihrem Titel und dem darunter präsentierten Text: Während der Titel, wie bereits festgestellt, immer auf den Porträtierten referiert, verweist der Text bisweilen nahezu ausschließlich auf die Wahrnehmung seiner Autorin und damit auf die Porträtistin. Vergleicht man die beiden Teile mit Kopf und Körper, so scheint es häufig, als gehörten diese nicht wirklich zusammen. 'Enthauptet' man jene Porträts Steins, um ohne Kenntnis des Titels nur den Körper zu betrachten, so scheint die Abstraktion in einigen Fällen noch einen Grad weiter zu gehen als im Kubismus und näher am Abstrakten Expressionismus zu sein. In ihren späteren Porträts strapaziert Stein ihr Medium mehr als es die Kubisten tun: Denn während diese trotz der kompositorischen Innovationen immer noch mit Fragmenten mimetischer Abbildung arbeiten und diese mit den ihrem Medium entsprechenden geometrischen Formen kombinieren, (zer-)stört Stein die Funktionalität ihres Mediums, indem sie ihre Wörter daran hindert, auf der Satzebene Bedeutung zu generieren.[226]

Im Hinblick auf Steins Texte kann man zum einen Abstraktion auf unterschiedlichen Ebenen und zum anderen verschiedene Stufen von Abstraktion unterscheiden. Eine Grunddefinition abstrakter Darstellung meint einen Modus, der bewusst einige Eigenschaften des darzustellenden Gegenstandes bei Seite lässt, um andere in den Vordergrund zu rücken. Dies beschreibt treffend Steins frühe Prosaporträts, obgleich diese noch deutliche Spuren realistischer Darstellungsweise[227] tragen. Diesbezüglich könnte man vielleicht von einem selektiven Realismus sprechen. Allerdings entwickelt sie schon in *The Making of Americans*, also etwa seit 1903, sowie in ihren frühesten 'portraits' und in *Tender Buttons* eine 'abstrakte Schreibweise', wie es sie in der Literatur bis dato nicht gegeben hatte. Sodann ist in den Porträts eine Progression in der Auslassung wesentlicher Informationen über die Person und eine Abkehr von gängigen Sichtweisen auf dieselbe zu verzeichnen. So verzichten ihre

---

224 Üblicherweise erklärt sich der Betrachter solche Bilder wie folgt: Diese Kunst sei rein dekorativ, sie erlaube es jedem Einzelnen, etwas jeweils anderes darin zu sehen, oder es sei der ästhetische Ausdruck einer bestimmten Überzeugung, beispielsweise von der Kontingenz bei der Entstehung eines Kunstwerks. Alle diese Interpretationen bestreiten den Zeichenstatus des Bildes, der in realistischen Bildern nicht angezweifelt wird. Vgl. Steiner 1978, S. 153.

225 Vgl. Steiner 1978, S. 154.

226 Ebd., S. 156.

227 'Realistisch' ist hier in erster Linie als "ästhetischer Begriff, der die Kunst in Gegenstand und Gestaltungsweise der Realität verpflichtet," verstanden. Vgl. Ritzer 2000, S. 217-221.

Porträts bis auf wenige Ausnahmen fast vollständig auf die Beschreibung der äußeren Erscheinung, im Unterschied zum realistischen Porträtgemälde,[228] das ja gerade durch diesbezügliche Detailgenauigkeit versucht, Wirklichkeitsillusion zu erzeugen.

Die insgesamt tendenziell zunehmende Abstraktion in Steins Porträts nimmt in den verschiedenen von ihr verwendeten Gattungen unterschiedliche Formen an. Im narrativen Prosaporträt beginnt die Subtraktion wesentlicher Elemente auf der Handlungsebene: nämlich in einer Reduktion der Handlung, die mit der Herauslösung der Figuren aus ihrem binnenfiktionalen Kontext einhergeht. Die Figuren handeln immer weniger, sie werden allenfalls beschrieben oder charakterisieren sich gar nur noch selbst durch ihre Rede.[229] Für die Handlungen der Figuren interessiert sich Stein prinzipiell in geringerem Maß als für deren psychisches Profil, das sie in ihren frühen Prosatexten noch akribisch analysiert. Darin gleichen die Figuren weniger lebendigen Menschen als Gegenständen, denen sie sich dann tatsächlich in *Tender Buttons* widmet, oder sind gar nur 'abstrakte Konzepte'. Diese verweisen allenfalls auf einen Typus, auf den das konkrete Individuum durch Abstraktion reduziert ist.

Betrachtet man ausschließlich die autonomen Porträts, so lässt sich auch diesbezüglich insgesamt eine fortschreitende Abstraktion feststellen.[230] Ebenso wie im längeren narrativen Prosaporträt vollzieht sich auch im vergleichsweise kürzeren 'prose poem portrait' die Abstraktion durch 'Ent-/De-kontextualisierung' sowie überdies durch 'Entsemantisierung' der Aussagen über den Porträtierten. Die Porträts lassen sich immer weniger auf die im Titel genannte Person beziehen, denn die vermeintlichen Referenzen sind häufig nicht als solche erkennbar, ebenso wie etwa die Allusionen der Porträtistin auf gemeinsame Erlebnisse mit dem Porträtierten o.ä. nicht entschlüsselbar sind. Hinzu kommt, dass die intratextuelle Kausalität immer undurchsichtiger wird, bis kein logischer Zusammenhang mehr nachvollziehbar ist. Die Entsemantisierung beschreibt Stein wie folgt: "I found myself plunged into a vortex of words, burning words, cleansing words, liberating words, feeling words, and the words were all ours and it was enough that we held them in our hands to play with them".[231] Steins Motiv für die zunehmende Abstraktion, der ein ludistisches Moment innewohnt, ist vergleichbar mit dem der Kubisten: Sie abstrahiert in ihren Porträts von der konkreten Person, um unbehindert von der Semantik die 'plastischen' Möglichkeiten der Sprache erproben zu können.

---

228 Zwar ist hier generell die realistische Darstellungsweise – etwa im Gegensatz zur idealisierenden – gemeint, die unabhängig von der kunstgeschichtlichen Strömung des 'Realismus' in der Porträtmalerei im Verlauf der Geschichte immer wieder Konjunkturen erlebt, doch gilt dies auch und insbesondere für den Realismus des 19. Jahrhunderts. Obwohl sich die Avantgarden der Moderne zunächst vom Realismus entfernen, treten im 20. Jahrhundert, etwa als Reaktion auf den Expressionismus, immer wieder realistische Stilrichtungen zutage.

229 Dabei nimmt die Funktionalität der Kommunikation sowohl auf der Fiktionsebene wie auch zwischen Autor, Text und Leser immer mehr ab. Diese Entwicklung lässt sich in *Q.E.D.* (1903), *Three Lives* (1906) und *The Making of Americans* (1903-11) feststellen.

230 Vgl. Hoffmann 1965. Was oft nicht berücksichtigt wird, wenn festgestellt wird, Steins Portraiture werde immer abstrakter, bis sie völlig unleserlich sei, sind die relativ spät entstandenen lesbaren Porträts, deren Aussagen der Verständlichkeit der *Autobiography* kaum nachstehen.

231 So Stein in einem unveröffentlichten Essay, zitiert nach ebd., S. 154.

Je mehr Steins Porträts den Bezug zum Porträtierten, das heißt, ihre Referenzialität verlieren, desto weiter entfernen sich diese Texte von dem, was in der vorliegenden Studie als Verbalporträt definiert wird. Steins radikalste Experimente zeigen schließlich, dass ihre Art der mimetischen Nachahmung eines Individuums im Medium Sprache Texte hervorbringt, die nicht auf konventionelle Weise als Porträts dekodierbar sind. Ist die Beziehung zwischen Porträt und Porträtiertem nicht nachweisbar, verlangen sie dem Leser das blinde Vertrauen in die Porträtistin ab, die sie dennoch als Porträts ausweist. Stein selbst besteht darauf, dass sich ihre Porträts auf reale Menschen beziehen. Trotzdem scheint die Frage, ob diese Texte im alleinigen Wissen um die 'Intention' der Porträtistin überhaupt als Porträts rezipierbar sind, berechtigt. Damit endet Steins beharrliches Bemühen um eine wahrhaft 'mimetische' Portraiture in einer Aporie. Obgleich sie ihr Konzept nicht in Frage stellt, sondern seine Realisierung für gelungen hält,[232] kehrt sie in ihren letzten Jahren mit den Personenbeschreibungen in der *Autobiography* zu einer 'konventionelleren' Darstellungsweise zurück.

Folgende Worte aus ihrem Todesjahr laden dazu ein, als abschließender Kommentar zu ihrer lebenslangen Beschäftigung mit der Portraiture verstanden zu werden: "Nobody enters into the mind of someone else, not even a husband and wife. You may touch, but you do not enter into each other's mind."[233] Damit umreißt sie die Grenzen, die dem Porträtisten und damit dem Porträt gesetzt sind. Ihre Portraiture endet im Bewusstsein um die unüberbrückbare Kluft zwischen dem Porträtisten und dem Porträtierten sowie zwischen der Wahrnehmung des Autors und der des Lesers.

---

232 Vgl. zum Beispiel "Portraits and Repetition".

233 Zitiert nach Haas 1971, S. 30.

XII. Ausblick: Porträts des 20. Jahrhunderts in Visueller Poesie und Imagismus

1. Guillaume Apollinaires Kalligramm-Porträts

Avantgardistische Porträts in Form von Visueller Poesie, die zeitgleich zu den 'abstrakten' Porträts von Gertrude Stein entstehen, nehmen bereits besprochene Verfahren der figurierten (Fürsten-)Porträts wieder auf. Eine Fortschreibung der Porträts aus Psalmenzitaten[1] kann man in Apollinaires Kalligrammen entdecken. Angesichts der wichtigen Rolle, die Apollinaire bei der Erneuerung der Visuellen Poesie spielte, verwundert es nicht, dass man einige der seltenen Menschengestalten in Form von figurierten Gedichten in seiner Sammlung *Calligrammes* findet: zum Beispiel den *Boxer*, die *Tänzerin aus Montmartre*, den *Mann aus dem Viertel* und einen *Picasso*.[2] Allerdings sind sie auch in seinem Werk, das insgesamt über hundert Textbilder enthält, gegenüber Nachahmungen von Gegenständen und Bauwerken in der Minderheit. Nur ein einziges Textbild kann man als 'Porträt' bezeichnen – das seine Geliebte Lou (s. Abb. 41) zeigt, der er insgesamt 76 Gedichte widmete, darunter mehrere Kalligramme, aber nur eine menschliche Silhouette.[3]

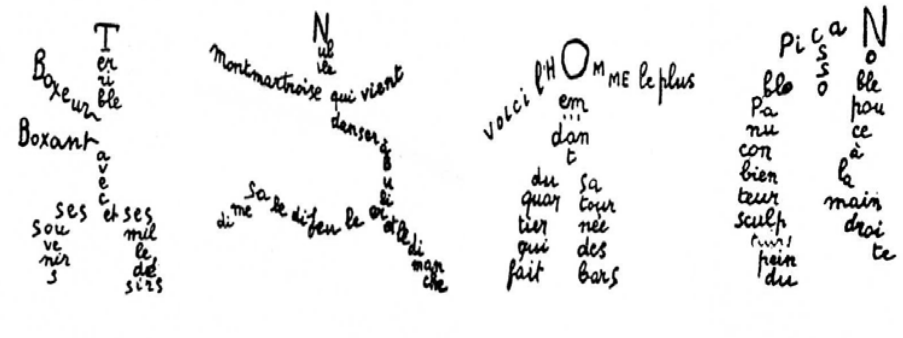


Abb. 40: Guillaume Apollinaire, *Boxer/Tänzerin aus Montmartre/Man aus dem Viertel/Picasso*, 1918

Im Unterschied zu den im Barock besonders beliebten Umrissgedichten arbeitet Apollinaire nicht mit kompakten Textkörpern, sondern zeichnet mit Worten wie die

---

1 Vgl. Kap. VIII.7 (Abb. 21).

2 In Apollinaire 2001, S. 736f.

3 Das abgedruckte Porträt Lous ist eines von sechs Figurengedichten, die zusammen ein 'Briefgedicht' bilden, das mit "Poème du 9 février 1915" überschrieben und in der Sammlung *Poèmes à Lou* enthalten ist.

Schreibmeister in den Psalmenporträts. Auch vollzieht er (verglichen mit dem Neujahrsgruß in Form eines Mannes, Kap. VIII.7, Abb. 19) den 'Rückschritt' vom gedruckten zum handschriftlichen und damit nicht reproduzierbaren Textbild. Von dieser Ästhetik zeugt der von ihm für seine neue Form visueller Lyrik gewählte Gattungsbegriff des Kalligramms, der die Nähe zum kunstvollen Schönschreiben (Kalligrafie) und zur Handschrift betont (Autogramm).[4] Dabei sind seine figurierten Gedichte aber gerade nicht in 'Schönschrift' verfasst, sondern stellen durch die Handschrift die Individualität des Autors zur Schau. Deshalb erwiesen sich seine Kalligramme als typografische Problemfälle. Die Gegenüberstellung des Kalligramms mit dessen Transkription in vertikal gedrucktem Text (s. Abb. 41) macht deutlich, wie Apollinaire die Flexibilität der Handschrift für die Zeichnung zu nutzen weiß, wobei er auch den einzelnen Buchstaben nach Bedarf vergrößert, verkleinert, dehnt oder staucht, um damit die Formen der Dame (und deren Hut) zu imitieren. Optisch weisen die Kalligramme mehr Ähnlichkeit zu einer Zeichnung als zum Technopägnion auf: Apollinaire strebt nach einer "synthèse des arts, [...] de la peinture et de la littérature" und beschreibt das Ergebnis als "lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque".[5] Im Bildnis Lous, dessen Strichführung Dreidimensionalität simuliert, wodurch es besonders lebendig wirkt, scheint der Unterschied zwischen Zeichnen und Schreiben aufgehoben zu sein.[6] Apollinaire beschreibt sein Ziel als "a pictorial ensemble that relates to the subject treated."[7] Er bemüht sich um Simultaneität, wie er sie aus der Malerei kennt – insofern ist sein Vorhaben mit dem Gertrude Steins vergleichbar, seine Verfahren unterscheiden sich jedoch deutlich von den ihren. Bemerkenswerterweise folgt Apollinaire auch nicht dem Trend seiner Zeit zum abstrakten Figurengedicht, sondern entwirft mimetische Textbilder.

Das 'sprechende' Porträt von Lou adressiert die Porträtierte unter Anspielung auf die Formel *nosce te ipsum*: "Erkenne Dich; diese bewundernswerte Frau bist Du […]." Teils bezeichnen die Wörter das Offensichtliche (Auge, Nase und Mund), andernteils gehen sie über die Zeichnung hinaus ("ein wenig weiter unten ist dein Herz, das schlägt"). Womöglich war das Textbild als Geschenk an die Porträtierte gedacht; jedenfalls macht es durch den autoreferenziellen Kommentar bescheiden auf sich aufmerksam: "hier endlich das unvollkommene Bild […] wie durch eine Wolke betrachtet". Warum der Künstler dabei metaphorisch von einem 'unscharfen' oder 'verschleierten' Abbild spricht und ob er es damit ästhetisch herabsetzen oder aber poetisieren will, ist schwer zu beantworten. Auch wissen wir nicht, ob Apollinaire das Porträt aus dem eigenen visuellen Gedächtnis oder in Orientierung an einer Porträtzeichnung oder einer Fotografie Lous angefertigt hat. Obgleich das Textbild selbst keinerlei Grund gibt, Letzteres anzunehmen, wäre ein derartiger Umweg

---

4 Zunächst hatte er sie als 'lyrische Ideogramme' (*idéogrammes lyriques*) bezeichnet, sich aber gegen den Begriff entschieden, weil darin das pikturale Moment nicht anklingt. Vgl. Adler/Ernst 1987, S. 245.

5 *L'Esprit nouveau et les poètes*, in: Apollinaire 1918, S. 386.

6 Vgl. auch Adler/Ernst 1987, S. 253

7 Vgl. Seaman 1981, S. 171, und Apollinaire 1952, S. 143.

über ein pikturales Abbild – als Hilfsmittel für die notwendige Reduktion auf die Zweidimensionalität – produktionsästhetisch plausibel.[8]

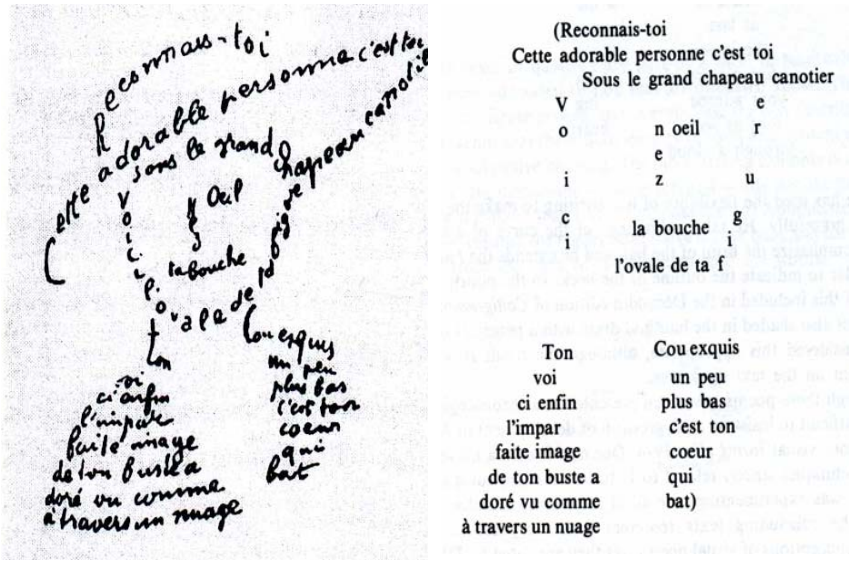


Abb. 41: Guillaume Apollinaire, *Lou/Die Dame mit Hut*, 1915

Apollinaire schreibt selbst, er sei 'fast' der erste gewesen, der figurierte Texte nach Art des Kalligramms verfasst habe.[9] Vielleicht hatte er Kenntnis vom anonymen französischen Figurengedicht aus dem *Journal Universel* (Abb. 42).[10] Stammt diese Silhouette tatsächlich bereits aus dem Jahr 1861, so wurde damit Apollinaires kalligrammatische Portraiture vorweg genommen. So innovativ diese von anonymer Hand angefertigte Profilzeichnung aus Worten ist, lässt sie sich zugleich als Fortsetzung der alten Tradition petrarkistischer Damendarstellung ansehen. Eingeleitet wird die verbale Zeichnung durch die exklamativ geäußerte Befürchtung, das Profil der Geliebten zu vergessen ("J'allais oublier LE PROFIL DE CELLE QUE J'AIME […]"), der das Porträt vorbeugen soll.

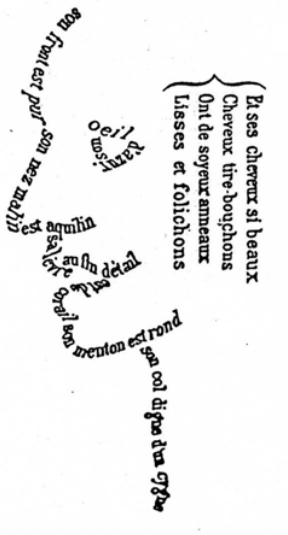


Abb. 42: Anonymes Figurengedicht, 1861

8 So verfährt Apollinaire im Fall seines *Eiffelturms*, der, wie Greber 2004 unter Bezugnahme auf Paratexte informiert, nicht unmittelbar den realen Turm nachahmt, sondern Abbildungen desselben.

9 Siehe Anm. 5.

10 aus: Adler/Ernst 1987, S. 218.

Eine neue Betonung erfährt der Topos dadurch, dass gerade das PROFIL der Geliebten memoriert werden soll – augenfällig gemacht durch die Hervorhebung in Großbuchstaben. Die fortlaufende Textlinie ahmt die Konturen des weiblichen Gesichts nach, wobei die fragmentarischen Sätze jeweils genau die Gesichtspartie beschreiben, deren Form sie figurieren: die Stirn, die Nase, das Auge, die Lippen, das Kinn und den Hals. Die für die Beschreibung verwendeten Adjektive und Metaphern entsprechen der petrarkistischen Konvention ("son front est pur, […] son oeil d'azur, sa lèvre est de corail, son menton est rond, son col digne d'un cygne"). Maximale Kongruenz von Aussage und Form liegt vor, wenn der Schriftzug die Rundung des Kinns nachbildet, die er verbal beschreibt.

2. Corrado Govonis verbal-visuelles *Autoritratto*

Im selben Jahr erschien Corrado Govonis *Autoritratto* (1915) in der italienischen Avantgarde-Zeitschrift *Lacerba*,[11] bekannt als Publikationsorgan der Futuristen. In seiner handschriftlichen Gestaltung erinnert es an Apollinaires Kalligramme. Davon unterscheidet sich die bimediale Skizze des Italieners aber dadurch, dass der Text zwar mit den Linien der Zeichnung interagiert, diese jedoch nicht ersetzt. Das Textbild lässt seinen Entstehungsprozess klar erkennen: zuerst wurden die Konturen des Gesichts gezeichnet, dann der diese großenteils kommentierende Text hinzugefügt. Nur an der Stelle der Augen wurde der Text den pikturalen Umrissen angepasst, ansonsten wurden Linien sorglos überschrieben. Dieses Porträt scheint das Ergebnis spontaner Improvisation zu sein. Sicher handelt es sich um einen ersten Entwurf, auf den keine weiteren derartigen Porträts gefolgt sind, es sei denn, sie blieben unveröffentlicht.

In mehrerer Hinsicht fehlt dem Textbild der letzte Schliff. Nicht nur in seiner grafischen Ausführung, sondern ebenso in seiner Textsemantik ist es inkohärent: Weder die Formen der Gesichtselemente noch ihre Beschreibung sind einer einheitlichen Ästhetik verpflichtet. Die organisch geformten Ohren stehen in einem merkwürdigen Kontrast zu der geometrisch stilisierten Nase und den total vereinfachten Augen. Gleichsam sorgen die Metaphern in ihrem Ensemble für Irritation, das sie den Menschen als Maschine und zugleich als Ästhet (Künstler bzw. Träumer) ausweisen und dabei zwei konkurrierende 'Weltbilder' – das technische Zeitalter vs. ein friedliches Arkadien – unkommentiert aufeinanderprallen lassen. Die Gesichtsmaschinerie besteht zum Beispiel aus einer "Geruchspumpe", einem "20 Meter langen Rüssel", und aus "trichterförmigen Ohren" mit einer "Reichweite von 20 Kilometern", die das "Knistern des niederfallenden Regens" ebenso wahrnehmen wie die "Kanonenschüsse" des Krieges – hier hört man deutlich den Einschlag futuristischer Dichtung.[12]

---

[11] Govonis *Autoritratto*, das der Autor selbst zu seiner Sammlung *Rarefazioni* zählte, wurde hier übernommen aus Ballerinis Anthologie *Italian Visual Poetry 1912-1972* (1973), S. 46.

[12] Die Übersetzungen aller Textfragmente stammen von mir.

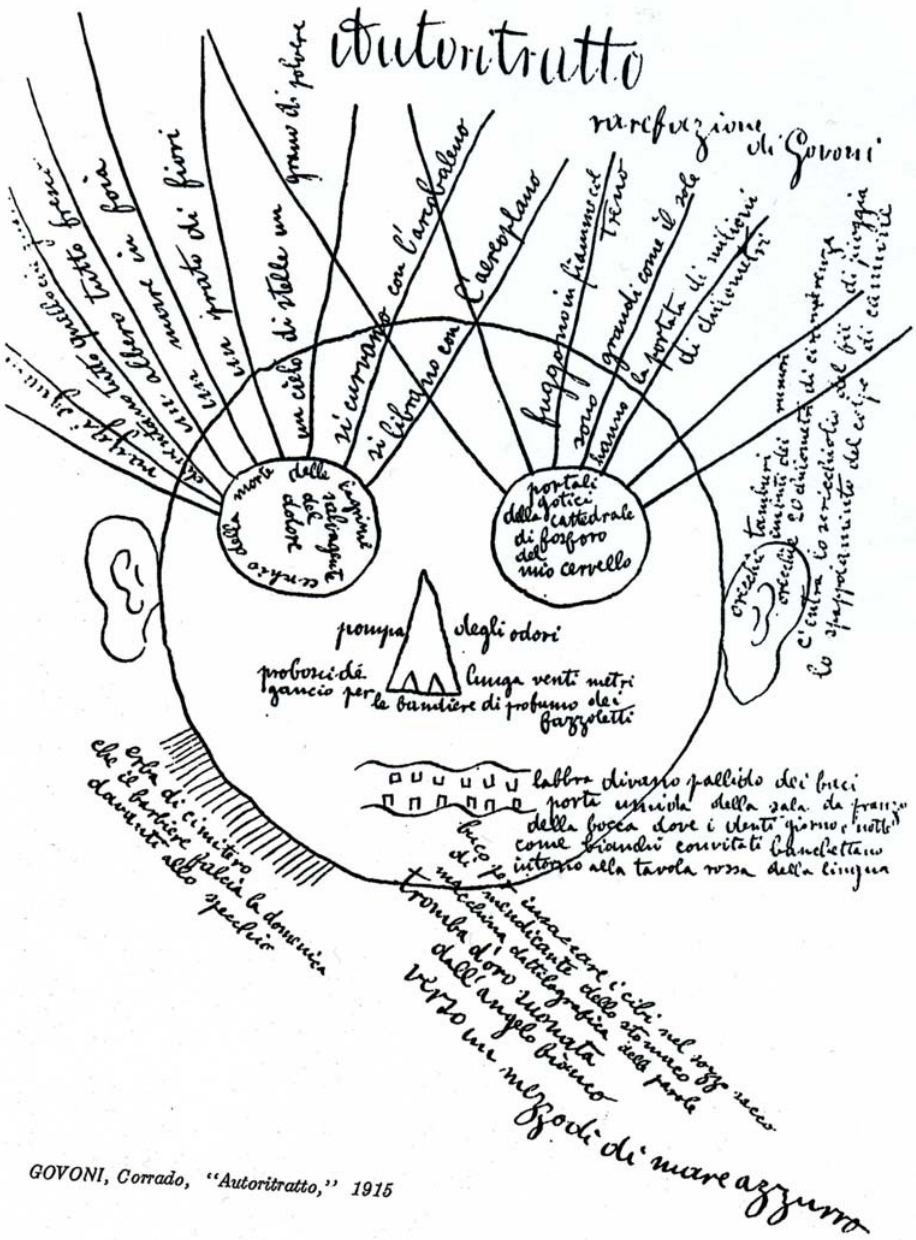


Abb. 43: Corrado Govoni, *Autoritratto*, 1915

Sämtliche Beschreibungen schwanken zwischen bemühter Poetisierung und gewollter Entpoetisierung: So ist der Mund schlicht "ein Loch, durch das die Speisen in den Magen befördert werden", zugleich eine "Schreibmaschine der Wörter" (die offenbar Poesie produziert) und eine "goldene Trompete, auf der ein weißer Engel bläst, gegen Mittag am blauen Meer". Damit ist es noch nicht genug: Die Lippen sind "ein bleicher Divan der Küsse", aber auch "die feuchte Tür zum Speisesaal des Mundes, wo die Zähne wie weiße Gäste Tag und Nacht rings um den roten Tisch der Zunge sitzen". Die verschiedenartigsten Bilder werden hier übereinander geblendet, so dass eine Vielzahl von Sichtweisen – sei es die des modernen technikbegeisterten Menschen, des verklärenden Romantikers oder des unwissenden Kindes – auf ein und dasselbe Organ angeboten werden. Gleiches gilt für die Beschreibung der Augen. Auf die davon ausgehenden strahlenförmigen Linien, die aussehen wie Wimpern, ist geschrieben, was der Mensch sieht: zum Beispiel einen grünenden Baum, eine Blumenwiese und einen Sternenhimmel; ebenso wie ein Flugzeug und einen Zug. Das Arrangement dieser auseinander strebenden 'Visionen' zeigt deutlich Govonis Bemühen um Simultaneität, das er mit vielen zeitgenössischen Künstlern wie Guillaume Apollinaire, Gertrude Stein, den Futuristen und den Kubisten teilt.

3. Lettristische/Konkretistische Porträts: Karl Rihas Selbstporträts und Jindrîch Procháskas *Mona Lisa*

Zwei visuell-verbale Porträts von Karl Riha (Abb. 44 u. 45) sowie ein Bild der *Mona Lisa* von Jindrîch Procházka (Abb. 46) zeigen die Möglichkeiten der Portraiture in der Konkreten Poesie, wie sie sich seit den 1960er Jahren entwickelt hat.

Abb. 44: Karl Riha, o.T. [Selbstporträt], 2003

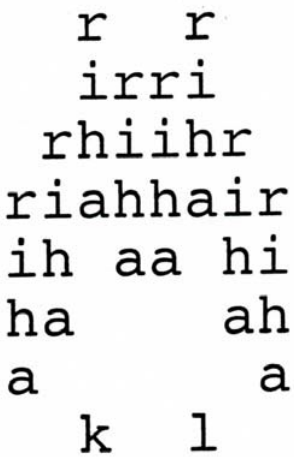


Abb. 45: Karl Riha, *Karl Riha/Selbstporträt*, o.J.

Vorwegzunehmen ist, dass sich auch in den Anthologien Konkreter Poesie keine Porträts finden. Die hier besprochenen Beispiele sind relativ unbekannt und weder in Materialbände noch in Ausstellungskataloge aufgenommen.

Bei den Exemplaren von Riha handelt es sich um Selbstporträts.[13] Dasjenige, dessen Ikonizität deutlicher zutage tritt, weil es das Gesicht erkennbarer abbildet (Abb. 44), ist vermutlich früher entstanden als das andere (Abb. 45), dessen Gestalthaftigkeit reduziert ist. Im Hinblick auf die Verwendung von 'Schrift' unterscheiden sich die beiden Porträts grundlegender, als es auf den ersten Blick ersichtlich ist: Abgesehen von der Signatur des Künstlers in Form seiner Initialen in der unteren rechten Ecke sind die Buchstabenkombinationen im ersten Porträt a-semantisch. Das Buchstaben-Ensemble ergibt kein sinnvolles Wort. Die teils in alphabetischer, teils in willkürlicher Abfolge aneinandergereihten Buchstaben (und Zahlen) fungieren als grafische Partikel, nicht als Sprache wie in Apollinaires Kalligrammen. Daher ist es international verständlich. Dieses Kunstwerk kann nicht gelesen, sondern muss betrachtet werden, denn allein der visuelle Aspekt der Sprache spielt eine Rolle – weshalb die Bezeichnung 'Gedicht' oder 'Text' hier unpassend wäre.[14] Zwar entdeckte schon Apollinaire die grafische Ästhetik des einzelnen Buchstabens, doch ist dieser erst hier aus dem Wort herausgelöst. Bei dessen Wahl war seine jeweilige Form allerdings nur im Fall von Augen, Nase und Mund entscheidend. Ansonsten propagiert dieses Werk eine Rückbesinnung auf das Alphabet als formalen Baukasten vorgegebener typografischer Formen, indem es sich dieses Materials bedient, ohne jedes einzelne Element wohlbedacht auszuwählen und symbolisch aufzuladen. In dieser Hinsicht knüpft es an die Tradition des 'Alphabet-Gedichts' (z.B. von Aragon und Schwitters) an und erteilt der symbolischen Redeweise eine Abfuhr.

Eine Rückbesinnung auf die Aussagekraft der Sprache ist im zweiten Kunstwerk Rihas zu verzeichnen, weshalb man dieses getrost wieder als einen 'Text' bezeichnen darf, obwohl dieser nicht aus Sätzen bzw. Versen, sondern nur aus einzelnen Wörtern besteht. Hierfür wurden die Buchstaben streng selektiert: Es sind ausschließlich diejenigen seines Namens, das heißt, das Porträt, dessen Buchstaben sich zu einem Kopf zusammensetzen, ist ein Anagramm. Der Nachname des Autors findet sich vertikal lesbar acht Mal nebeneinander in spiegelsymmetrischer Formation. Dadurch, dass er in unterschiedlicher Höhe auf dem Papier platziert ist, ergibt sich kein geschlossenes, ausgefülltes Rechteck, sondern eine Figur. Diese kann dank der beiden 'Löcher' auf Augenhöhe sowie durch die Lettern des Vornamens, die so konstelliert sind, dass sie eine weiße Fläche einschließen, indem sie den unteren Rand eines Ovals bilden, als Gesicht interpretiert werden. Der andere Nebeneffekt, der sich der höhenversetzten Anordnung des wiederholten Namens verdankt, ist die Bildung weiterer Buchstabenkombinationen, die mehrere semantisierte Lexeme enthalten und mitunter onomatopoetisches Potenzial ("hi", "ha", "ah", etc.) besitzen.

---

13 Im Unterschied zur Konstellation (Abb. 45) weist der Autor sein anderes Selbstporträt nicht explizit als solches aus, präsentiert es aber im Internet (auf der website "Kulturhandbuch Siegen-Wittgenstein" http://www.siwikultur.de/khb/5/1/1031.htm) neben seinem Lebenslauf.

14 Da kein bedeutungsvoller Text vorliegt, schiene es mir falsch, einem Trend der Forschung zu folgen und in einem solchen Fall von einem 'Sehtext' zu sprechen (vgl. die Definition des 'Sehtexts' von Adler/Ernst 1987, S. 321: "Terminus für Texte, die nicht nur gelesen, sondern auch betrachtet werden müssen").

Darunter sticht das Wort 'hair' ins Auge, das nicht nur die Haare bezeichnet, die es figuriert, sondern außerdem noch einmal den Porträtierten benennt, der bisweilen das Pseudonym "Charlie Hair" benutzt. Nach dem Motto "nomen est omen" stellt Riha seinen Namen bzw. dessen Buchstaben in den Dienst einer Selbstdarstellung, als würde(n) ihn diese charakterisieren. Gleichzeitig visualisiert er emphatisch die Autorschaft dieses lettristischen Kunstwerks.

Dennoch würde man das 'Selbstporträt' ohne seinen Titel nicht unbedingt als solches erkennen, da das Gesicht stark abstrahierend dargestellt ist. Es bleibt dem individuellen Blick des jeweiligen Betrachters überlassen, ob den Porträtierten Koteletten oder ein Bart zieren, ob ihm die Haare (wie an einem 'bad hair day') zu Berge stehen oder er sich vielleicht selbst Teufelshörner aufgesetzt hat. Letzteres stünde im Einklang mit dem ludistischen Moment des Porträts, in dem man Riha lauthals lachen hören (und sehen) kann. Ein synästhetisches Porträt! Freilich funktionieren derartige Spielereien nicht mit jedem Namen genauso gut.

Um schließlich den Unterschied zwischen den beiden Porträts von Riha deutlich zu machen, ließe sich im ersten Fall von einem spazialen, a-semantischen, rein ikonisch wirkenden 'Buchstabenbild' sprechen und im zweiten Fall von einer lettristischen Konstellation, die in ihrer Ästhetik (Kleinschrift, Schreibmaschinentype, formale Purifizierung) denjenigen aus den 1960ern ähnlich ist.[15] Darin kommen neben der ikonischen Zeichenverwendung auch die arbiträr-symbolische ('hair') sowie die onomatopoetische ('hi', 'ha') zum Tragen.

Jindřich Procházkas Text-Bild-Kunstwerk *Geschenke für Mona Lisa* (1968) würde man auch ohne dessen Titel als Referenz auf Leonardo da Vincis *Mona Lisa* erkennen, die wie kaum ein anderes Gemälde in unserem kollektiven visuellen Gedächtnis gespeichert ist.[16] Von Rihas Porträts unterscheidet sich die konkretistische *Mona Lisa* sowohl technisch als auch durch ihre Referenz auf ein Gemälde. Anders als in den Kalligrammen sind es hier nicht die schwarz geschriebenen bzw. gedruckten Wörter, welche die Konturen der Dame nachbilden, sondern die weißen Zwischenräume der schwarzen Textflächen.[17] Deren Wortmaterial besteht aus Farbbezeichnungen, die angeben, wie man sich das schwarz-weiße Bild in Anlehnung an das 'Original' koloriert vorzustellen habe. Die Referenz auf das Gemälde wird dadurch ostentativ zur Schau gestellt, dass der Text in seiner Gesamtheit als Rechteck gesetzt ist, obwohl die Texturierung des Bildhintergrunds keineswegs obligatorisch ist und der Künstler ebenso gut darauf hätte verzichten können. Indem er sich dafür entschied und damit die Zweidimensionalität und Flächigkeit hervorhebt, verweist er auf die Malerei insgesamt (Systemreferenz).

---

15 Der von mir vorgeschlagene Terminus 'Buchstabenbild' ist als Alternative zu dem etablierten Begriff 'Buchstabengedicht' gedacht (vgl. die diesbezügliche Definition von Adler/Ernst, S. 319: "Lyrischer Text, der nur aus Buchstaben ohne semantischen Gehalt besteht.")

16 Das Text-Bild findet man in der von Gisbert Kranz zusammengestellten Sammlung (Kranz 1981, Bd. III, S. 11). Warum der Titel im Plural 'Geschenke' ankündigt, wird nicht erklärt.

17 Im Gegensatz zum normalsprachlichen Text ist das Weiß in der Konkreten Poesie semiotisiert und damit gleichwertig wie der schwarz gedruckte Text.

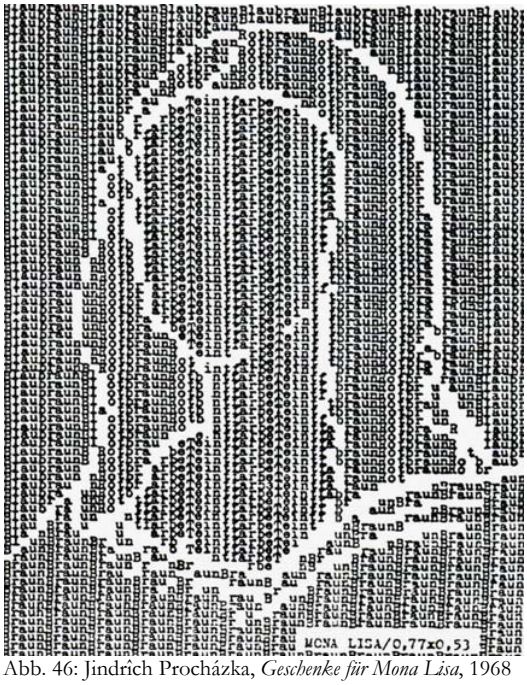


Abb. 46: Jindřich Procházka, *Geschenke für Mona Lisa*, 1968

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt wurde, neigen zur tafelbildförmigen Silhouette auch linearsprachliche Gemäldegedichte, doch dem konkretistischen gelingt die optische Imitation noch besser.

Die *Mona Lisa* ist eines der wenigen konkretistischen Bildgedichte,[18] eine lettristische Nachbildung eines pikturalen Kunstwerks und damit eine Sonderform von Ekphrasis sowie von Visueller Poesie. Eine derartige 'Medienkreuzung' kann prinzipiell aus zweierlei Perspektiven betrachtet werden, die Greber auf den Punkt bringt: zum einen als "ekphrastische Sonderform der Visuellen Poesie (bildartig, Text als Bild, Textbild)", zum anderen als "konkretistische Sonderform von Ekphrasis (bildrepräsentierend, Text zum Bild, Bildtext)" – "wobei entscheidend ist, dass beides überlappt (Text zum Bild als Bild), nämlich: bildrepräsentierender bildartiger Text – ein Bildtext in Form eines Textbilds."[19] Jede Repräsentation eines Bildes, egal ob in Form eines Textes oder eines Textbilds, stellt ein doppelstufiges intersemiotisches Verfahren dar, weil ein bereits artifiziell und semiotisch strukturierter Gegenstand nachgebildet wird.[20] Während aber das normal-linearsprachliche Gemäldegedicht

---

18 Ich schließe mich terminologisch der Forschung an – Greber zum Beispiel bezeichnet Jiři Kolářs lettristische Nachahmungen der Bildkunst von Mondrian und Albers als 'konkretistische Bildgedichte' (2004, S. 192) –, melde jedoch Bedenken an, dass der Begriff 'Gedicht' diese Art von 'Text' treffend benennt.

19 Vgl. Greber 2004, S. 192.

20 Vgl. Greber 2006, S. 175.

eine rein verbale diskursive Wiedergabe des Referenzobjekts ist, imitiert das konkretistische Gemäldegedicht das Bild visuell in Gestalt von nachbildender Figuration.[21]

Kranz führt Procházkas *Mona Lisa* in seiner Materialsammlung als Beispiel für eine Transposition ("d.h. Übernahme formaler Strukturen aus einem Medium ins andere") an, das veranschauliche, "wie Konkrete Poesie ein gegenständliches Bild mimetisch transponieren kann."[22] Eine derart definierte Transposition findet nur beim konkretistischen Gemäldegedicht (nicht beim normalsprachlichen) statt. Um dem konkretistischen Bildgedicht eine eigene Stellung einzuräumen und seine Leistung spezifischer zu erfassen, schlägt Greber dafür den Begriff 'Transkription' vor, da das Ergebnis immer einer Textbild bzw. Schriftbild ist: "Schriftförmigkeit ist das hervorstechende Kennzeichen des Zielmediums. Schrift wird dabei nicht auf Sprache reduziert, vielmehr in ihrem bimedialen Charakter (visuell-verbal) fokussiert."[23] Mit anderen Worten: es findet eine 'ikonische Verschriftung' eines Bildkunstwerks statt. Anders als im Fall des normal-linearsprachlichen ekphrastischen Bildgedichts handelt es sich nicht nur um eine Übersetzung vom Bild- ins Sprachmedium, sondern um eine "Umsetzung vom rein visuellen Bildmedium ins hybride Bildmedium der konkretistischen Letternkonstellation"[24]. Dies heißt, dass hier zwei Arten von Intermedialität zugleich festgestellt werden können: die Transposition von einer Kunstform in eine andere, sprich: ein Medienwechsel, sowie die Interaktion von Text und Schrift im 'Hybridmedium Visuelle Poesie', also: eine 'Medienfusion'.[25] Die imitierende intermediale Übersetzung macht auf die Darstellungsverfahren des imitierten Mediums aufmerksam. Indem Procházka die im Gemälde evidenten Farben kompensatorisch *benennt*, betont er die Differenz zwischen Ausgangs- und Zielmedium, wodurch sich der paragone mit besonderem Nachdruck manifestiert.

Wie bei jeglicher Transkription von Bildender Kunst in Visuelle Poesie zeichnen sich auch in der konkretistischen *Mona Lisa* vorgenommene 'Reduktionen' ab – sogar deutlich mehr, als der Medienwechsel diktiert: Augen, Nase und Mund der Dame hätten auf dieselbe Weise angedeutet werden können wie der Scheitel ihres Haars, doch der Autor verzichtete bewusst darauf und beließ das Gesicht als eine 'Leerstelle'. Dadurch wirkt die lettristische *Mona Lisa* geheimnisvoller, als sie es mit Augen und Nase sein könnte. Durch den Verzicht, der Text-Gesichtfläche diese

---

21 Vgl. Greber 2004, S. 201.

22 Zur 'Transposition' vgl. Kranz 1992, S. 155-6 und ders. 1987, Bd. III, S. 11. Clüver 1992 prägt den Begriff der 'intersemiotischen Transposition' oder 'intersemiotischen Übertragung' (S. 298-299). Alternativ verwendbar ist 'Übersetzung'; obwohl sich das konkretistische Textbild auf ein Gemälde bezieht, wird in solchen Fällen auch von 'Prätext' und 'Posttext' gesprochen.

23 Vgl. Greber 2004, S. 189.

24 Ebd., S. 191.

25 Bezüglich Visueller Poesie bevorzugt Greber diesen Begriff gegenüber der von Rajewsky verwendeten 'Medienkombination', wobei sie einräumt, dass auch 'Fusion' den Sachverhalt nicht völlig trifft, da hier nicht zwei gleichrangige Medien miteinander fusionieren, sondern "das eine Medium erscheint in der Zeichenordnung des anderen", weshalb sie auch nicht von 'Kompositmedium', sondern von 'Hybridmedium' spricht und konstatiert: "Womöglich hat man es hier mit einem 'Intermedium' im eigentlichsten Sinne zu tun, mit einem zwischen den Medien changierenden Zeichenmodus." Greber 2004, S. 191, die sich dabei auf Clüvers Begriffsvorschlag "Intermedia-Texte" bezieht, vgl. Clüver 2000/2001, S. 14-50.

Konturen einzuschreiben, gelingt es dem Künstler, das rätselhafte Moment, die unauflösbare Ambivalenz des Gemäldes zu reproduzieren, und er erreicht damit die vom ekphrastischen Bildgedicht stets angestrebte Wirkungsäquivalenz. Hätte er das Textmeer geteilt, um ihrem berühmten Lächeln Platz zu machen, so wäre daraus womöglich ein komisches Zitat des Gemäldes geworden, das eine rückwirkende Banalisierung des Originals bewirkt hätte. Das lettristische Kunstwerk demonstriert einmal mehr den starken ästhetischen Reiz struktureller Reduktion. Der Clou dieses Textbilds, das voll und ganz darauf setzt, als Replik erkannt zu werden, liegt natürlich in seiner unbestreitbaren Effektivität, Leonardos *Mona Lisa* sofort farbig und en detail zu evozieren.

Besagte Tendenz zur strukturellen Vereinfachung ist einer der denkbaren Gründe dafür, dass es so wenig Porträts in der Konkreten oder Visuellen Poesie gibt. Sie brachte kaum Bildnisse von Menschen hervor – am allerwenigsten ähnliche, die ein bestimmtes Individuum erkennen lassen. Die Herstellung von Ähnlichkeit in einem figurierten oder konkretistischen Porträt scheint nur möglich, indem ein bestimmtes Merkmal des Porträtierten so deutlich übertrieben wird, dass er die Wiedererkennung garantiert, wie in der Karikatur des französischen Königs Louis Philippe (s. Kap. VIII.7, Abb. 20). Ein weiterer Grund dafür kann in der für die Konkrete Poesie typische Dominanz der selbstreferenziellen über die referenzielle Dimension gesehen werden, die eine Abkehr von der Repräsentation bedeutet. Gleichwohl besitzt das Hybridmedium durchaus das nötige mimetische Potenzial.

4. Imagistische Porträts von William Carlos Williams – Moderne Pendants zum petrarkistischen Damenbildnis

Das Panorama der vorliegenden Studie sei mit einem Blick auf die imagistischen Porträts des amerikanischen Dichters William Carlos Williams abgerundet, die in der Chronologie insofern flexibel integrierbar sind, als sie zwischen den späten 1910er und den frühen 1960er Jahren entstanden. Sie eignen sich gut als letztes Beispiel, weil sie zugleich an verschiedene behandelte historische Phänomene anknüpfen: an das petrarkistische Frauenbildnis ebenso wie an die ekphrastischen Porträts und schließlich auch an Gertrude Steins lyrische Miniaturen.

William Carlos Williams ist einer der modernistischen englischsprachigen Dichter, die sich stark auf die zeitgenössische Bildkunst beziehen, weshalb man ihn zu den so genannten 'painterly poets' zählt. In den 1910er Jahren beginnt sein intensiver Austausch mit Malern der New Yorker Künstlerszene. Seine Texte werden mit verschiedenen aufeinanderfolgenden Strömungen bzw. Stilen assoziiert, vom Postimpressionismus über den Kubismus bis zum abstrakten Expressionismus. Wenngleich auf einem anderen Kontinent, so entsteht Williams' frühe Lyrik der 10er und 20er Jahre durchaus in einem ähnlichen Klima wie die Texte von Gertrude Stein aus derselben Zeit. Auch Williams wird für seinen Bruch mit dichterischen Traditionen und für seine an der modernistischen Bildkunst orientierten poetischen Innovationen gepriesen, die sich vor allem in der Perspektive auf den Gegenstand manifestieren. Sein programmatischer Bildbezug wird gewöhnlich allerdings anhand thema-

tisch anders bestimmter Gedichte (wie zum Beispiel *The Red Wheelbarrow*) festgemacht. Die Porträtgedichte hingegen fanden in der Forschung – abgesehen von einer Reihe von Aufsätzen zu *Portrait of a Lady* – wenig Beachtung, vermutlich wegen ihrer relativ geringen Anzahl gegenüber den Gedichten anderer Thematik und weil sie nicht in einer Sammlung gebündelt erschienen.

In dem umfangreichen lyrischen Werk finden sich vereinzelte sowie als Serien konzipierte Porträts von Frauen, denen die Konzentration auf den physischen Aspekt und ihre Entstehung aus der visuellen Beobachtung gemeinsam sind. Derartige lyrische *descriptiones* fertigte Williams ausschließlich von Frauen an. Einige seiner Porträts wies er im Titel als solche aus, so auch das bekannteste: *Portrait of a Lady* (1920)[26]. Ein paar Jahre früher entstanden bereits *Portrait of a Woman in Bed*, *Portrait of a Young Man with a Bad Heart*, *Sympathetic Portrait of a Child* und *A Portrait in Greys*, die in der Sammlung *Al que quiere!* (1917) erschienen.[27] Gemeinsam ist diesen Texten, dass sie den jeweiligen Namen der dargestellten Person nicht preisgeben, was jedoch nicht heißt, dass sie nicht auf eine reale Person referieren. Williams selbst erklärte zum Beispiel, das *Portrait in Greys* sei ein Bildnis seiner Frau.[28] Nach diesen Anfängen setzte er seine poetische Auseinandersetzung mit der Figurendarstellung kontinuierlich fort, wobei eine Reihe von Titeln eine Tendenz zur Typisierung andeuten, so zum Beispiel *The Gentle Man*, *The Thinker*, *The Drunkard* und *Proletarian Portrait*.[29] Unter den Gedichten aus jenen Jahren fällt die *Elegy to D.H. Lawrence*[30] durch die Widmung an eine historische Person ins Auge.

In Williams' Spätwerk findet man schließlich die in der Forschung trotz ihrer Singularität bislang unbeachtet gebliebenen Porträts *Elaine*, *Erica*, *Emiliy*, *Suzy* und *Paul* (siehe S. 339) – Bildnisse seiner Enkelinnen und seines Enkels.[31] Die drei zuerst genannten sind unter dem Titel *3 Stances* zusammengefasst und mit den anderen beiden innerhalb der umfangreichen *Collected Poems* unter *Pictures from Brueghel 1962* eingeordnet, obgleich sie nicht zu den zehn titelgebenden Gedichten auf Bilder des flämischen Malers gehören und keine Ekphrasen sind.[32]

---

26 In: Williams 1988, Bd. I, S. 129.

27 In: ebd, S. 61-108; besagte Gedichte in der Reihenfolge ihrer Auflistung: S. 87, 90, 94 und 99.

28 Vgl. den Kommentar zum Gedicht ebd., S. 99. In seiner Dichtung jener Zeit assoziiert er die Farbe Grau mehrfach mit Florence Williams.

29 Diese finden sich auch alle in: ebd., S. 158, 167, 250 und 384.

30 In: ebd., S. 392.

31 In: ebd., Bd. II, S. 396-400. Die drei Mädchen sind die Töchter von William Eric Williams. Zur Entstehungszeit der Porträts im Jahr 1960 sind sie ein Baby, eine 5-Jährige und eine 9-Jährige. Die damals 15-jährige Suzy und ihr Bruder Paul sind die Kinder von Paul Williams. Vgl. den Kommentar zu den Texten ebd., S. 507.

32 Vgl. *Pictures from Brueghel 1962*, in: ebd., S. 383-437.

3 Stances

I Elaine

poised for the leap she
is not yet ready for
– save her eyes

her bare toes
starting over the clipt
lawn where she may

not go emphasize summer
and the curl
of her blond hair

the tentative smile
for the adult plans laid
to trap her

calves beginning to flex
wrists
set for the getaway

II Erica

the melody line is
everything
in this composition

when I first witnessed
your head
and held it

admiringly between
my fingers
I bowed

my approval
at the Scandinavian
name they'd

given you Erica after
your father's
forbearers

the rest remains a
mystery
your snub nose spinning

on the bridge of it
points the way
inward

III Emily

your long legs
built
to carry high

the small head
your
grandfather

knows
if he knows
anything

gives
the dance as
your genius

the cleft in
your
chin's curl

permitting
may it
carry you far

VII Chloe

the calves of
the young girls legs
when they are well-made

knees
lithely built
in their summer clothes

show them
predisposed toward flight
or the dance

the magenta flower
of the
moth-mullen balanced

idly
tilting her weight
from one foot

to the other
shifting
to avoid looking at me

on my way to
mail a letter
smiling to a friend

Suzy

woman your age have decided
wars and the beat
of poems your grandfather

is a poet and loves you
pay attention
to your lessons an inkling

of what beauty means to
a girl your age
may dawn soon upon you
[…]

Viele von Williams' Porträts – oder Figurenstudien, das muss im Einzelfall entschieden werden – sind situationsgebundene 'Momentaufnahmen', die einen visuellen Eindruck verbalisieren, zum Beispiel *She who turns her head*[33], *Portrait of a Woman at her Bath*[34] und *Young Woman at the Window* – ein typischer Titel für ein Gemälde der Moderne, in dem der situative Rahmen klar benannt wird – und auch *The Girl (with big breasts)*[35]. Diese Texte lesen sich wie Reminiszenzen auf die imagistischen *one-image poems*, wobei ihre Metaphorik unterschiedlich komplex gestaltet ist. Mit Titeln, die den Porträtbegriff beinhalten, oder beispielsweise auch mit *Picture of a Nude in a Machine Shop,* stellt er noch expliziter den Bezug zur Malerei her, der sich auch in vielen seiner Gedichte anderer Thematik manifestiert.

Für die vorliegende Studie wurden Williams' Frauenporträts ausgewählt, um zu zeigen, dass er mit *Portrait of a Lady,* den Porträts seiner Enkelinnen und anderer junger Frauen an die lange Tradition der Beschreibung schöner Frauen und damit auch an die petrarkistische anknüpft und sie in modernistischer Manier fortschreibt. Dass er seine Porträts bewusst in diesen Traditionszusammenhang stellt, bezeugen die ersten Verse von *Suzy*: "women your age have decided/ wars and the beat/ of poems [...]". Wie die schöne Helena durch Homer geht seine Enkelin durch ihn in die Dichtung ein.

The Girl

with big breasts
under a blue sweater

bareheaded –
crossing the street

reading a newspaper
stops, turns

and looks down
as though

she had seen a dime
on the pavement

Wie bei Petrarca wird die Entstehung einiger Porträts in den Gedichten selbst auf eine unverhoffte, wortlose Begegnung zurückgeführt; in *Chloe* und *The Girl* findet diese auf der Straße bei alltäglichen Erledigungen statt, wodurch eben diese poetisiert werden. Auch hier sucht der männliche Porträtist den Blick des Mädchens, der ihm jedoch scheu ausweicht. Auch hier mustert er ihren Gang. Elaine porträtiert er im topischen Moment, als sie über eine Wiese schreitet, und assoziiert sie mit der blühenden Jahreszeit. Auf ihrem Gesicht deutet sich ein zaghaftes, noch ungeübtes Lächeln an. Williams Porträts zeugen von seiner Faszination für den Zeitpunkt, da sich Mädchen ihrer weiblichen Reize bewusst werden. Dies erklärt seine auffällige Fokussierung derjenigen Körperpartien, an denen sich die pubertären Veränderungen deutlich abzeichnen.[36] Der Großvater liest die Körper seiner vier Enkelinnen und versucht, sich in sie hineinzuversetzen. Obwohl er kaum jemanden besser kennt, kann er seine Verwunderung über ihre physischen Veränderungen nicht verbergen. Liebevoll betrachtet er ihre Gesichter (Emily, Erica) und hebt jeweils das Charakteristische hervor, wobei er ihre Züge mit ihrem Wesen korreliert. Als Großvater ist er ein kenntnisreicher Porträtist der Enkelinnen, als

33 In: ebd., Bd. I, S. 451.

34 In: ebd., Bd. II, S. 418.

35 In: ebd., Bd. I, S. 444.

36 Bei *Erica* hingegen, die zum Zeitpunkt des Porträts noch ein Baby war, betrachtet er nur das Gesicht.

Mann jedoch trennt ihn eine unüberwindbare Distanz von diesen Frauen. Trotzdem versucht er in *Suzy*, der jungen Frau ihre Lebenssituation aus erfahrener Perspektive verständlich zu machen ("women your age..." V.1). Besagtes Gedicht ist interessant, weil es den Blick des Dichters auf diese jungen Frauen außergewöhnlich unverstellt zeigt und seine höchst emotionale Position offenbart, welche die für die Portraiture in der Liebeslyrik typische Situation affirmiert und zugleich dekonstruiert.

Portrait of a Lady (*Poems* 1920)

Your thighs are appletrees
whose blossoms touch the sky.
Which sky? The sky
where Watteau hung a lady's
slipper. Your knees
are a southern breeze – or
a gust of snow. Agh! what
sort of man was Fragonard?
– as if that answered
anything. Ah, yes, – below
the knees, since the tune
drops that way, it is
one of those white summer days,
the tall grass of your ankles
flickers upon the shore –
Which shore? –
the sand clings to my lips –
Which shore?
Agh, petals maybe. How
should I know?
Which shore? Which shore?
I said petals from an appletree.

Deutlich erotischer ist das in mehrere Anthologien moderner amerikanischer Dichtung aufgenommene *Portrait of a Lady*, dessen einleitende Verse sogleich die petrarkistische Tradition aufrufen: "Your thighs are appletrees/ whose blossoms touch the sky".[37] Die Beschreibung weiblicher Schönheit nach ihren Teilen folgt dem bewährten komparativ-metaphorischen Muster, wenngleich die Hüften im Renaissanceporträt selten Erwähnung finden. Die Wahl der Natur als Vergleichsbereich ist völlig konventionell, das durch die Metapher erzeugte poetische Bild jedoch ungewöhnlich.[38] Auch die Charakterisierung der Dame mithilfe eines sanften Windes und mittels des Schnees ist topisch, nicht aber die Assoziation von Wind und Schnee mit dem Knie. Indem sich der Sprecher der überlieferten Vergleichspartikel bedient, sie aber nicht den passenden Körperpartien zuordnen kann oder will, entblößt er die Mechanismen petrarkistischer Portraiture und stellt sie in Frage. Dennoch findet er keine Alternative zur komparativ-metaphorischen Portraiture. Sein Porträt zeigt einmal mehr, wie jede Aufzählung zum Selbstläufer und damit zunehmend autoreferenziell wird: Die metaphorische Qualifizierung des Knies folgt nicht semantischen Überlegungen, sondern allein dem Reim (your knees – breeze).[39]

Um seine eigenwillige Bildlichkeit zu erklären, verweist der Sprecher auf ein Gemälde von Jean Honoré Fragonard, nämlich *La Balançoire* oder *The Swing* (1766). Das Bild zeigt in beschwingtem bis sentimentalischem Stil eine Gartenszene, in der eine junge Frau beim Schaukeln einen Schuh verliert, der im Gemälde in der Luft schwebt, als handle es sich um einen Schnappschuss.[40] Die Fokussierung des Knies

---

37 Zur erotischen Metaphorik des Gedichts vgl. Dillworth 1998. Er versucht sie genau zu entschlüsseln und die Blüten und den Himmel als Intimstellen der Dame zu lesen, was gründlich misslingt.

38 In seiner Bildlichkeit ("shore", "petals") erinnert das Gedicht an Texte anderer modernistischer Dichter wie Eliots *The Love Song of J. Alfred Prufrock* und Pounds *In A Station of the Metro*.

39 Vgl. Ahearn 1994.

40 Der Sprecher des Gedichts hält das Gemälde zunächst irrtümlich für ein Werk von Jean Antoine Watteau (1684-1721), korrigiert sich jedoch. Trotz einiger Unterschiede in Stil und Motivik wer-

erklärt sich daraus, dass sich der Sprecher des Gedichts durch den Anblick der Dame an eben dieses Gemälde erinnert fühlt, in dem besagte junge Frau dem Blick eines hinter einem Busch versteckten Mannes ahnungslos ihr Bein (und vielleicht mehr) enthüllt. Nicht zuletzt durch die Referenz auf dieses Bild betont Williams den voyeuristischen Aspekt der Portraiture.[41] Trotz dieser Referenz stellt das Gedicht keine Bildbeschreibung dar, denn die jungen Damen in Fragonards Gemälde haben nichts gemeinsam mit Williams' Lady. Gleichwohl wird durch die gezielte Wahl eines Referenzgemäldes, das für seinen Witz gelobt wird, die Semantik des Gedichts affiziert.

Die anfängliche Sicherheit in der Beschreibung, genauer in der *inventio* von Metaphern, verliert sich schnell. Liest man das Gedicht als Monolog, so beginnt der Sprecher, seine Portraiture selbst zu hinterfragen. Daraus resultiert ein Metaporträt, das sowohl die Konvention des traditionellen Liebesgedichts als auch den Versuch, ein solches zu komponieren, ironisiert. Wie im petrarkistischen Damenbildnis ist die topische Unmöglichkeit, ein Porträt der Dame zu schaffen, selbstverständlich ein kalkuliertes Scheitern, hier allerdings aus anderen Gründen: nicht wegen der prinzipiell unbeschreibbaren Schönheit der Dame, sondern weil die jahrhundertelang dominante konventionelle Portraiture unwiederholbar ist.

Eine andere Lesart besteht darin, das Gedicht als Dialog zu lesen, indem man die Fragen "which sky?", "which shore?" der porträtierten Dame zuschreibt, die den Porträtisten zu größerer visueller Genauigkeit in ihrem Porträt auffordert. [42] Dafür, dass es sich um einen Dialog handelt, spricht die selbst-affirmative Betonung des Sprechers im letzten Vers: "I said…" – als wiederhole er rechtfertigend seine Aussage. Demnach wäre es die Dame, die die Metaphern des Mannes hinterfragt. Ob man ihre Rede hier direkt hört oder nur ihr Echo in seiner Rede, spielt ebenso wenig eine Rolle wie die Menge des Redeanteils, den man ihr zuschreiben will. Letzteres kann so weit gehen, dass beide gleichermaßen an der Portraiture teilhaben. In jedem Fall ist festzuhalten, dass Willliams das Porträt dialogisiert und dabei den Prozess der Portraiture noch deutlicher vorführt. Im Zusammenspiel mit der Referenz auf Fragonards Gemälde liest sich das Porträt als Kritik am objektifizierenden männlichen Blick auf den Frauenkörper.

Die Gegenüberstellung des *Portrait of a Lady* und der Porträts der Enkelinnen zeigt stilistische Unterschiede. Williams' frühe Porträts sind gesprächiger und tendieren durch die darin integrierten Fragen zum Dialogischen – in *Portrait in Greys* und in *Portrait of a Lady* werden die Porträtierten direkt angesprochen –, sie sind dynamischer, auch im Sinne semantischer Dialogizität. Das *Portrait of a Woman in Bed* fällt dadurch aus der Reihe, dass die Porträtierte selbst in dramatisierter Redesituation spricht und sich dadurch enthüllt wie die Sprecher in Brownings *dramatic monologues*. Im Gegensatz dazu sind die um Mitte der 30er Jahre entstandenen Gedichte

---

den Watteau und Fragonard in populärwissenschaftlicher Kunstliteratur des frühen 20. Jahrhunderts oftmals miteinander in Verbindung gebracht. Des Sprechers 'Irrtum' wird als solcher dokumentiert, um das Gedicht wie einen Mitschnitt spontaner Rede oder Gedanken wirken zu lassen.

41 Dillworth liest Williams' Frage ("what sort of man was Fragonard"? V. 8) als eine nach dessen Haltung gegenüber Frauen, die ihm implizit eine Neigung zum Voyeurismus unterstellt.

42 Dieser Vorschlag stammt von Mordecai 1997 und Smeller 2004.

Young Woman at a Window und *The Girl*, denen die späten Porträts der Enkelinnen stilistisch gleichen, deutlich ruhiger, kontemplativer und vor allem wortkarger. Sie konzentrieren sich voll und ganz auf ihr Darstellungsobjekt und enthalten kein überflüssiges Wort, womit sie Kernforderungen des Imagismus erfüllen, dem Williams zeitweise nahe stand. Durch die drastische Verkürzung der Verse und Strophen wird dem einzelnen Wort mehr Gewicht verliehen. Gleichzeitig entstehen radikale Enjambements, die semantische Ambivalenz erzeugen. Mindestens ebenso wichtig wie die Semantik des Wortes ist Williams nun dessen Position in der Textgrafik.[43] Am auffälligsten zeigt sich sein gesteigertes Bemühen um die ikonografische Qualität des Gedichts in *Picture of a Nude in a Machine Shop* – dessen Titel nicht zufällig an den eines Gemäldes erinnert –, wo Versfragmente und einzelne Wörter individuell positioniert werden. Derartige Texte kann man an der Grenze zur Visuellen Poesie situieren, wobei jedoch zu betonen ist, dass sie nicht die Porträtierten verkörpern, sondern die Prozesshaftigkeit ihrer Wahrnehmung visualisieren.[44]

Wie Gertrude Stein experimentiert Williams mit Möglichkeiten der direkten verbalen Umsetzung der Wahrnehmung. Vergleicht man die Ergebnisse, so bilden Williams Frauenbildnisse freilich einen starken Kontrast zu Steins prosaischen Porträts, weisen aber in ihrer syntaktischen Reduktion Parallelen zu Steins lyrischer Portraiture auf, die man mit dem synthetischen Kubismus assoziieren kann. Auch Williams minimalistische Texte werden mit dieser Kunstrichtung in Verbindung gebracht, wobei die Forschung als Beispiel für seine Übertragung bildkünstlerischer Gestaltungsprinzipien auf den Text kein Porträt, sondern Darstellungen von Gegenständen heranzieht, da er darin die Montage-Technik radikaler umsetzt.[45] Gleichwohl manifestiert sich dieses Gestaltungsprinzip auch in den Porträts der Enkelinnen im Verzicht auf Vollständigkeit, in der scheinbar ordnungslosen Reihenfolge sowie in der krassen Kombination von Anschauung und Reflexion. Dass die augenscheinliche Sprunghaftigkeit seines Blickes und seiner Gedanken jedoch in einer durchdachten Komposition resultiert, betont er selbst in *Erica*. Wie den Kubisten gelingt ihm der Spagat zwischen der Erkennbarkeit der Porträtierten und ihrer Präsentation aus ungewohnter Perspektive.

Anders als Gertrude Stein, die in ihrer Portraiture sowohl Deskription als auch Narration programmatisch ablehnt, verzichtet Williams aber nicht auf diese beiden Darstellungsmodi, sondern entwickelt seine Porträts auf der Basis sparsamer Situationsbeschreibung oder fragmentarischer Schilderung eines Handlungsablaufs, stets mit dem Ziel, einen visuellen Eindruck zu vermitteln. Seine Momentaufnahmen fixieren zwar einen singulären Augenblick, doch sind sie nicht, wie in der Fotografie,

---

43 In einer seiner kurzen Definitionen von Gedichten betont er die Bedeutung der Spatien, was seine visuelle Betrachtungsweise der Dichtung belegt : "[poems are] made of words and the spaces in between them." Zitiert nach Lidl 2000, S. 22, der es von Breslin (1977, S. 252) übernimmt.

44 Vgl. Lidl 2000, S. 23. Obwohl es sich nicht um Visuelle Poesie handelt, bezeichnet schon Sayre Williams Texte als 'visual texts' (1983, S. 6).

45 Dem Kubismus schenkt Williams in seinen Essays besondere Aufmerksamkeit, wobei er sich v.a. mit Juan Gris auseinandersetzt. Sayre (1983) führt Williams' Vereinfachung der Syntax darauf zurück, vgl. S. 37. Ausführlicher zu Williams' poetischem Kubismus vgl. auch Halter 1994. Zu Williams kubistischer Lyrik am Beispiel von *The Rose* (1923) in einer Gegenüberstellung mit Juan Gris Stilleben *Roses* (1914) vgl. Lidl, 2000, S. 25f.

zu totalem Stillstand verpflichtet, sondern können eine Bewegung involvieren.[46] In einigen Porträts, wie beispielsweise *Elaine*, *Erica* und *Emily*, kann man den Darstellungsmodus gemäß der von Dirscherl eingeführten Terminologie als 'Besprechen' bezeichnen.[47] In der Mehrzahl sind Williams' Porträts lyrische Dokumente seiner persönlichen visuellen Erfahrungen. Deshalb ist es durchaus zutreffend, wenn Hans Magnus Enzensberger sie als eine 'Poesie des Allernächsten'[48] bezeichnet.

Williams ist übrigens keineswegs der einzige englischsprachige Lyriker seiner Zeit, in dessen Werk noch bislang wenig beachtete Porträtgedichte zu entdecken sind. In ihrer Ästhetik und ihrem Darstellungsverfahren durchaus ähnliche Texte findet man vereinzelt bei Frank O'Hara – zum Beispiel *Jane awake* (1952). O'Haras Œuvre beinhaltet auch ein Figurengedicht, vergleichbar mit den französischen Silhouetten (s. Abb. 41 u. 42), dessen Lettern die Gesichtszüge der Malerin Jane Freilicher nachbilden. Wer versucht, ihre Konturen zu lesen, entdeckt darin den Wunsch einer Gegenleistung. Die Lettern aus der Feder des als Kunstkritiker tätigen Autors, dessen bekanntestes Gedicht programmatisch überschrieben ist mit "Why I am not a painter", mahnen verspielt: "don't forget to paint my portrait".[49] Es nimmt nicht Wunder, dass in Dichterkreisen wie demjenigen der *New York School of Poets*, die einen besonders engen Austausch mit Bildkünstlern pflegen, neben tatsächlich bi-medialen Werken auch vermehrt poetische Porträts entstehen.[50] Stellt man solche ostentativ intermedialen Porträtgedichte anderen gegenüber, denen diese Dimension fehlt, wird der Zugewinn durch die Referenz auf die Bildkunst ersichtlich. Gleichwohl würden auch die in der vorliegenden Studie wegen des bildspezifischen Interesses kaum berücksichtigten, stärker narrativ organisierten und vorrangig einem historiografischen Impetus folgenden Porträtgedichte, wie sie vermehrt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auftreten, künftig eine genauere Betrachtung verdienen.[51]

---

46 Darin gleichen sie zum Beispiel Duchamps Gemälde *Nude Descending a Staircase, No. 2* (1912).

47 Vgl. Dirscherl 1975.

48 Vgl. das Nachwort in der von Enzensberger herausgegebenen zweisprachigen Ausgabe: Williams 1973, S. 182. Die enge Beziehung zwischen beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt wird in der Forschungsliteratur zu Williams' Lyrik mehrfach betont (vgl. Collins 1983, S. 262; Miller 1972, S. 342; Lidl 2000). Lamping (1991), der Williams zu den 'realistischen Lyrikern' zählt, weil die Gedichte so 'objektbezogen' seien, geht allerdings einen Schritt zu weit, indem er konstatiert, Williams Texte seien gleichmütig und entbehren jeglichen 'subjektiven Reflexes' (S. 44): dies gilt nur für *Woman at the Window*, anhand dessen er diese These entwickelt, keineswegs aber für Williams' andere Porträts.

49 O'Hara 1995, S. 25. Ebd. findet man auch das zuvor genannte Gedicht *Jane awake*, S. 72.

50 Zu nennen ist in diesem Kontext auch John Ashberys *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1974), eine postmoderne Auseinandersetzung mit der Renaissance-Malerei anhand eines manieristischen Selbstporträts von Parmigianino und zugleich Selbstbespiegelung des Dichters (in: Ashbery 1979, S. 68ff.). Vgl. dazu Eichbauer 1992; Heffernan 1993, S. 169-189; Haselstein 2003a, S. 41-62.

51 Fündig wird man zum Beispiel in der Lyrik Robert Lowells, der an die ausgeprägte englischsprachige Verbalporträt-Tradition anknüpft. Im deutschen Sprachraum markiert der oben bereits erwähnte Enzensberger das Terrain paradigmatisch mit der Sammlung *Mausoleum* (1975), deren Porträts nicht die einzigen in seinem Werk sind.

XIII. Untersuchungsergebnisse: Verfahren der Verbalportraiture

1. Varianten und Paradigmen des poetischen Porträts in historischer Perspektive

Poetische Porträts geben vor, ein Individuum zu präsentieren. Unwillkürlich orientieren sie sich jedoch an einem abstrakten Ideal oder kulturell geprägten Typus. Oft trägt die dargestellte Person deutlich die Konturen des einen oder anderen Modells. Während manche Porträts in didaktischer Absicht ein Vorbild entwerfen, zielen andere darauf ab, Emotionen auszulösen. Einige wollen den Porträtierten loben (oder, vergleichsweise seltener, schmähen), weshalb sie ihn einseitig beleuchten; andere versuchen, alle seine Seiten in einem Gesamtbild zu synthetisieren. Verschiedene Wirkungsintentionen und dem Porträt zugeschriebene Funktionen bringen unterschiedliche Darstellungstechniken hervor.

Historische Entwicklungstendenzen lassen sich nur schwer zusammenfassend in einer Chronologie vorlegen, da die untersuchten Texte nicht alle in einem kontinuierlichen Gattungszusammenhang stehen und intertextuelle Relationen nur phasenweise plausibel nachgewiesen werden können. Dennoch können abschließend einige Auffälligkeiten in der Entwicklung der poetischen Portraiture festgehalten werden.

Ähnlichkeit – Individualität – Identität

Für die Untersuchung poetischer Porträts ließen sich die für das Porträtgemälde relevanten Kategorien der Ähnlichkeit und der Referenzialität nutzbar machen, mit denen Identität und Individualität des Dargestellten beurteilt werden können.[1] Die anhand von poetischen Porträts beobachteten historischen Entwicklungstendenzen verlaufen nicht immer parallel zu denen in der Malerei.

Seit die Renaissancemalerei die Aussagekraft des individuellen Aussehens entdeckt hatte, wurde im Porträtgemälde die Identität einer Person primär durch physische Ähnlichkeit visualisiert.[2] Wenngleich die naturgetreue Abbildung oftmals einem Ideal oder einem Typus angenähert wurde, waren diese Porträts prinzipiell zu einem gewissen Maß an Ähnlichkeit verpflichtet. Obwohl die Liebeslyrik unter Bezugnahme auf den Diskurs über das Porträtgemälde die Ähnlichkeit von Bildnissen thematisiert und sie auch zum eigenen Ziel erklärt, sind petrarkistische lyrische Porträts keinem realen Referenten ähnlich, sondern präsentieren ein eindeutig als sol-

---

1 Das Resümee hängt freilich davon ab, wie Ähnlichkeit definiert wird: Für die Literatur ist die Kategorie wesentlich fruchtbarer, wenn sie nicht nur auf das Äußere, sondern auch auf das Wesen des Porträtierten bezogen wird. Die Synopse betrachtet die Kategorien Ähnlichkeit, Individualität und Identität zusammen, da sie im Porträt stark ineinander greifen.

2 Im Mittelalter und in der Frührenaissance hingegen wurde sie noch vor allem durch konventionalisierte Symbole, die den sozialen Status und die Herkunft der Person zeigen, sichtbar gemacht.

ches konzipiertes Ideal. Selbst die ansatzweise Ausdifferenzierung des einen dominanten Schönheitsideals im späten Petrarkismus resultiert vielmehr in Typen als in Individuen. Vergleichbares gilt auch für die poetischen Herrscherporträts.[3] In den idealisierten und typisierten Porträts wird die Singularität des Individuums durch kulturelle Normen und Rollenerwartungen unterdrückt. Hyperbolische Proklamationen der Einzigartigkeit einer Person garantieren keineswegs dargestellte Individualität, sondern präsentieren auch unter dem Namen eines Individuums ein Ideal. Der Grund für diesen Unterschied zwischen Malerei und Dichtung liegt in der unterschiedlichen Funktion der Porträts in beiden Medien: Nur die Erstere muss nach physischer Ähnlichkeit streben, um die Identifizierbarkeit des Porträtierten zu sichern. Poetische Portraiture hat – im Gegensatz zu Biografie und Geschichtsschreibung – kaum dokumentarische Funktion.[4]

Schon bald nachdem die Idealisierung von Herrschern in deren Porträtgemälden zugenommen hatte, weil diese auch eine repräsentative Funktion besaßen, erfuhr das Bemühen um Ähnlichkeit, und damit um Individualisierung, mit der Emergenz des bürgerlichen Privatporträts in der Malerei erneut eine Steigerung. In der poetischen Portraiture manifestieren sich Versuche wirklich individualisierender Darstellung erst nach dem Ausklingen der dominant intertextuellen petrarkistischen Portraiture im späten 17. und 18. Jahrhundert, während zuvor individuelle Personenbeschreibungen Ausnahmen darstellen und sich auf Historiografie und (Auto)-Biografie konzentrieren. An die Porträts petrarkistischer Manier in Liebesdichtung und Enkomiastik wurde diese Erwartung von den Lesern in der Regel überhaupt nicht herangetragen. Nur langsam wird in den besprochenen Porträts ein auf Herkunft und sozialem Status basierendes Identitätsverständnis von einem selbstbezüglichen abgelöst, das die Identität der Person aus sich selbst heraus, durch ihr Handeln erklärt.[5] Besonders deutlich wird dies in den reiferen Porträts von Gertrude Stein, zumal diese Porträtistin die Entwicklung vom Typen-Porträt zum Individualporträt selbst innerhalb ihres Gesamtwerks durchläuft. Viele Verbalporträts zielen augenscheinlich darauf ab, ein Individuum darzustellen, geraten jedoch immer wieder unter den Druck des Typus, um Anspruch auf eine allgemeingültige Aussage erheben zu können, aber auch, weil sie dafür auf bereits existente literarische Prätexte zurückgreifen können.

Descriptio superficialis vs. *descriptio intrinseca*

In den wenigsten Verbalporträts herrscht ein Gleichgewicht zwischen *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca*. Die meisten von ihnen sind entweder dominant visuell oder dominant faktisch-informativ und damit biografisch orientiert. Betrachtet man ausschließlich diejenigen, die man der Lyrik zuordnen kann, so dominiert in ihnen

---

3 In der Malerei ist im Verlauf der Renaissance trotz eines gewissen Maßes an Idealisierung eine Entwicklung zum physischen Naturalismus in den Bildnissen der Adligen zu verzeichnen.

4 Die Malerei wird davon erst mit dem Aufkommen der Porträtfotografie befreit.

5 Vgl. Frey/Haußer 1987, die diesen Wandel im Identitätskonzept bzw. im Selbstverständnis des Individuums (pointiert ausgedrückt: "ich bin ich" anstelle von "ich bin der Sohn meines Vaters") als Kennzeichen der Moderne herausstellen. S. 10-11.

die Beschreibung des Äußeren vor allem in der Renaissance – jener Zeit, in der die Orientierung an der Bildkunst und der Wettstreit mit dieser ihren ersten großen Höhepunkt erlebt – und tritt auffällig in den Hintergrund, als physiognomische Deutungsmuster gegen Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt hinterfragt werden. Bis zu diesem Zeitpunkt waren Aussehen und innere Werte stets mindestens implizit miteinander korreliert worden. In lyrischen Porträts, die prinzipiell beschreibend verfahren, nimmt die *descriptio superficialis* einen größeren Raum ein als in narrativen und dramatischen Texten. Demzufolge verwundert es nicht, dass in Phasen der Literaturgeschichte, in denen die beiden letztgenannten Textgattungen Konjunkturen erleben, andere Aspekte fokussiert und andere Techniken tonangebend wurden. Die Blütezeit des Dramas, etwa von Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, prägt die Darstellungstechniken im poetischen Porträt nachhaltig: detailliert gezeigt wurde dies anhand der *dramatic monologue*-Porträts von Browning. Zwar hat das Porträtgemälde für die Literaten auch in jener Zeit nichts von seiner Faszination eingebüßt, doch hat es nun vor allem motivische Funktion und inspiriert zu Handlung und Argument anstatt zur poetischen Nachahmung seiner Darstellungsverfahren.

Nimmt die Literatur ihr Bemühen um eine naturgetreue Beschreibung des Äußeren nun tendenziell zurück, so bedeutet dies keineswegs, dass ihr nicht an der Ähnlichkeit des Porträtierten gelegen ist, sondern vielmehr, dass sie ihre Stärke in der Erzeugung charakterlicher Ähnlichkeit entdeckt hat. Auch in der Malerei ist das Bemühen um wesenhafte Ähnlichkeit im späten 19. Jahrhundert nicht mehr so 'offensichtlich' wie zuvor, weil abstrakte Porträts dafür die sichtbare, äußere Ähnlichkeit opfern.[6] Der einschneidende Paradigmenwechsel in der Literatur vollzieht sich im 18. Jahrhundert in der Rückbesinnung auf die eigenen medialen Vorteile – was aber nicht heißt, dass es nicht immer wieder Phasen gesteigerter Konzentration auf das Visuelle gegeben habe. Das Interesse am Äußeren war keineswegs für alle Zeit überwunden. Der realistische Roman bemüht sich massiv um eine detailgetreue Beschreibung aller Aspekte der Figuren und versucht in seiner Bildhaftigkeit und seinem Detailreichtum mit dem Gemälde zu konkurrieren. In der Lyrik erfährt die Beschreibung des Sichtbaren im Imagismus neuen Nachdruck. Dessen poetischem Programm stehen die anschaulichen Frauenporträts von William Carlos Williams nahe, die als moderne Pendants kontrastiv zu den petrarkistischen Damenbildnissen betrachtet wurden.

Von der Ruling Passion zur differenzierteren Psychologisierung des Porträts

Nachdem sich das Porträt als Kunstform über zwei Jahrhunderte hinweg etabliert und seine Techniken zur Erzeugung naturgetreuer physischer Ähnlichkeit stetig verbessert hat, richtet es seinen Fokus auf die nächste große Herausforderung: die Evokation des Charakters oder der 'Seele' des Porträtierten. Das in der Bildkunst neu entdeckte Interesse am Innenleben der Porträtierten verschiebt sich bald schon

---

6 Dies darf man jedoch nicht pauschalisieren, denn auch nach dem Aufkommen des Abstraktionismus zeichnet sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts ein Wechsel zwischen 'realistischer' und abstrakter Darstellungsweise ab.

vom Gesinnungs- zum Gefühlsausdruck und schlägt sich auch im poetischen Porträt nieder, was nicht unbedingt als Resultat seiner Orientierung am Porträtgemälde, sondern als ein gesamtkulturelles Phänomen des späten 17. und 18. Jahrhunderts zu sehen ist. Waren es zuvor die außergewöhnliche Schönheit oder der soziale Status, die als 'wesentliche' Eigenschaften hervorgehoben wurden, so ist es nun die *ruling passion*, die als hervorstechendes Merkmal den Menschen synekdochisch charakterisiert. Besonders deutlich wird dies im Künstlerporträt, das als thematische Subgattung mehr und mehr Gewicht erlangt.[7] Im Verbalporträt geht die Entdeckung der 'Leidenschaft(en)' häufig mit einer 'Dramatisierung' der Darstellung einher – am konsequentesten schließlich realisiert in Brownings *dramatic monologues*, die allerdings in psychologischer Hinsicht deutlich differenzierter sind als das Konzept der *ruling passion*.

Ein großer Fortschritt in der Portraiture, der die psychologischen Porträts vorbereitet, ist die offene Auseinandersetzung mit der irreduziblen Komplexität und so auch mit der Inkonsistenz des menschlichen Charakters. Dieses Problem für jegliche Personendarstellung wird in längeren Prosaporträts detaillierter behandelt, im Gedicht nur angedeutet. Ein paradigmatisches Beispiel für die nie zuvor derart entwickelte Vielschichtigkeit einer literarischen Figur ist das expositorische Porträt des Protagonisten in Diderots *Le Neveu de Rameau*, das jegliche Klassifikation unterläuft und die Singularität des Porträtierten betont. Programmatisch verabschiedet der selbstreflexive Kernsatz des Porträts die bis dato vorherrschenden Kategorien der Identität und der Ähnlichkeit: "Rien ne dissemble plus de lui que lui-même."[8] Die Feststellung, dass "ihm nichts weniger ähnlich sei als er selbst" konstatiert mehr als die topische Klage, dass das Porträt dem Original nicht ähnlich sei: Neu ist, dass diese Figur nicht einmal sich selbst ähnlich sei, sprich: dass sie in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit völlig inkohärent ist. Ihr fehlt jegliche Identität, wie diese bis dato verstanden wurde.[9] Damit ist Diderot seiner Zeit weit voraus. Zwar deuten schon frühere Porträts an, dass der/die Porträtierte 'zwei Gesichter habe' – sei es die schöne, aber herzlose Dame oder der friedliebende, kriegerische Herrscher. Unter den in der vorliegenden Studie ausführlich besprochenen poetischen Porträts sind jedoch erst diejenigen von Gertrude Stein vergleichbar radikal.

Auch Browning konzipiert seine Figuren als psychisch komplex und in ihrer Motivation widersprüchlich, zweifelt aber nicht prinzipiell an deren Darstellbarkeit. Er konstruiert Kohärenz, synthetisiert die Widersprüche zu einem Gesamtbild. Seine Porträts gelingen auch deswegen, weil er sich weniger vornimmt als Stein: Er porträtiert seine Figuren in einem singulären Moment (ihrer im Porträt angedeuteten Lebensgeschichte) und entzieht sich damit dem Anspruch überzeitlicher Gültigkeit. Brownings Figuren entstehen nach der umgreifenden Erschütterung des stati-

---

7 Man denke an *Paganini* von Delacroix, um ein paradigmatisches Beispiel aus der Malerei der Romantik zu nennen.

8 Diderot 1962, S. 396. Ausführlicher zu diesem Porträt vgl. Galle 1999, S. 167ff und Starobinski 1981, S. 42-64.

9 Diderot ist aber keineswegs schon so weit, die Inkohärenz als selbstverständlich anzuerkennen, sondern schafft eine Figur, die er als 'bizarr' bezeichnet. Die "Simultaneität der krassesten Gegensätze" in Diderots Figur werde als eine Herausforderung an die evozierten Referenzsysteme wahrgenommen, so Galle 1999, S. 169.

schen Identitätskonzepts, aber noch vor seiner konzeptuellen Revision. Eine typische Reaktion auf die am eigenen Leib erfahrene 'Vielgesichtigkeit' ist die Flucht in Rollenspiele – man denke an die Maskenlyrik –, die es ermöglicht, alle Seiten 'auszuleben'. Browning tut dies gewissermaßen, indem er unzählige Porträts verschiedenster Figuren als (Pseudo-)Selbstporträts modelliert.

Die Überwindung physiognomischer Darstellungsmuster

Bis ins 18. Jahrhundert sind die poetischen Porträts der prinzipiellen Analogie von Innerem und Äußerem und damit dem Grundgedanken der Physiognomik verpflichtet. Die tradierte duale Anlage von Verbalporträts (*descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca*) lädt geradezu zur physiognomischen Deutung ein. Erst die enthusiastische Lavater-Rezeption im späten 18. und 19. Jahrhundert provoziert derart massive Kritik an dessen Lehren – basierend auf den Argumenten, dass diese Deutungen nicht überprüfbar seien und der Komplexität des Individuums nicht gerecht würden –, dass damit ein Paradigmenwechsel in der Verbalportraiture eingeleitet wird.[10] In der vorliegenden Studie wurde als Zeugnis für diesen Wandel Goethes Kritik an physiognomischen Deutungsmustern bei der Porträtbetrachtung vorgestellt. Die neuere Forschung sieht in Goethes ambivalentem Verhältnis zur Physiognomik Lavaters ein repräsentatives Beispiel für den – mit Foucault gesprochen – epistemologischen Umbruch, der sich im späten 18. Jahrhundert abzeichnet, als die Episteme der Repräsentation (vertreten durch Lavater) durch die des Subjekts (vertreten durch Goethe) abgelöst werden.[11]

Die Abrechnung mit den Deutungsmustern der Physiognomik erklärt, warum die poetischen Porträts der Folgezeit anders mit der Beschreibung der Physis umgehen und diese insgesamt abnimmt – so dass deren Bezug zum Porträt der Bildkunst künftig weniger offensichtlich ist.[12] Fortan realisiert sich die Intermedialität vermehrt auf andere Art, beispielsweise durch Imitation der Gestaltungsprinzipien, wobei die Eigenheiten der Sprache emanzipatorisch genutzt werden. Dies heißt aber wiederum nicht, dass das Porträtgemälde in der Dichtung weniger Erwähnung fände. Die Faszination an seiner motivischen Thematisierung setzt sich bis ins 20. Jahrhundert fort, obwohl es im 18. und noch im frühen 19. Jahrhundert wie keine andere Kunstgattung infrage gestellt wird. Es besteht eine merkwürdige Diskrepanz zwischen der allgemeinen Beliebtheit des Porträts, die sich im literarischen Diskurs niederschlägt, und der Abwertung dieser Kunstform in der Kunstkritik, deren Grund in ihrer Okkasionalität gesehen wird. Kritiker des Porträts sind der Meinung, die Referenzialität und die diktatorische Ähnlichkeit des Porträts minderten dessen ästhetischen Wert ebenso wie dessen pädagogische Wirkung, da es einen Einzelnen in

---

10 Bezeichnenderweise scheitert auch Diderots Protagonist in *Le Neveu de Rameau* an der physiognomischen Deutung einer Mitfigur, die, wie er sagt, von Gott geschaffen worden sei, um diejenigen zu korrigieren, die andere nach deren Miene beurteilten. Vgl. dazu Galle 1999, S. 166.

11 Vgl. Galle 1999, S. 171-172.

12 Letzteres ist ein allgemeiner Trend, der in meiner Studie nicht deutlich wird, da ich im Hinblick auf das Untersuchungsinteresse an intermedialen Verfahren gezielt Beispieltexte ausgewählt habe, die sich stark auf die Bildkunst beziehen.

seiner Partikularität und kein Vorbild darstelle. Die Dichtung reflektiert diese Kritik bei der Verwendung des Porträtmotivs, das poetische Porträt ist ihr selbst jedoch nicht ausgesetzt.

Die Kritik an der Ähnlichkeit des pikturalen Porträts verebbt erst als der pädagogische Anspruch zurückgenommen und stattdessen das Potenzial der Visualisierung einer individuellen Persönlichkeit fokussiert wird. Auf das poetische Porträt wirkt sich dies insofern aus, als damit noch einmal nachdrücklich das Individuum zum würdigen Gegenstand allgemeinen Interesses erhoben wird – die Voraussetzung für die weiteren Entwicklungen.

Dynamisierung und Dramatisierung des poetischen Porträts

Brownings Porträts sind, im Vergleich zu den in den vorangehenden Kapiteln besprochenen, schon aufgrund ihrer Konzeption als Pseudo-Selbstporträts in Form des *dramatic monologue* komplexer und zugleich subtiler. Ein entscheidender Schritt ist die Abkehr von der statischen Beschreibung eines Objekts zugunsten einer Hinwendung zum Argument in der bewegten, dramatisierten Rede eines Subjekts – mit anderen Worten: die Ablösung des stummen Bildes durch beredte Selbstinszenierung bzw. Selbstenthüllung des Sprechers durch seine Sprache. In diesem Zusammenhang wird die geordnete, katalogische Beschreibung der Komponenten der Physis, sprich: die *descriptio superficialis* als solche aufgelöst und durch den Ausdruck abgelöst.[13] Brownings Porträts streben danach, den Leser emotional zu bewegen – ein Anliegen, das auch viele Porträtgemälde jener Zeit prägt. Insbesondere die beiden hier besprochenen Porträts *My Last Duchess* und *Fra Lippo Lippi* sind in ihrer Fokussierung der 'Leidenschaften' noch dem Konzept der *ruling passion* verhaftet, ohne jedoch dafür ihre neue Komplexität aufzugeben: Gerade ihre 'Leidenschaften' werden den beiden Figuren, der Herzogin und dem Maler, die als Antitypen zu Aretinos Herzogin von Urbino und zu dessen Tizian konzipiert sind, zum Verhängnis. Ihre derartigen Charakterisierungen sind Resultat der radikalen Subjektivierung der Perspektive auf die Porträtierten, wohingegen die enkomiastischen Porträts Aretinos Anspruch auf Objektivität erheben.

In den meisten poetischen Porträts werden Identität und Individualität enumerativ-deskriptiv, nämlich durch die Aufzählung von Prädikaten wie physischen und charakterlichen Eigenschaften, Ansichten, Beruf und Besitz umrissen.[14] Gelegentlich werden diese 'Merkmalslisten' durch das Zitat direkter Rede des Porträtierten als einer Form mimetischer Portraiture unterstützt, aber nur selten ganz dadurch ersetzt wie bei Browning. Singulär ist Gertrude Steins Methode mimetisch-evokativer Portraiture, die den 'Rhythmus' des Individuums wiedergibt: Ein mit der abs-

---

13 'Ausdruck' ist hier in beiderlei Wortsinn zu verstehen: Man denke an die Bedeutung des Gesichtsausdrucks der Herzogin in *My Last Duchess* und den verbalen Gefühlsausdruck ihres Betrachters, des Herzogs, ebenso wie des *Fra Lippo Lippi* und anderer Figuren Brownings.

14 Tatsächlich basiere jedes wissenschaftliche Instrument zur Identitätsmessung auf offenen oder vorgegebenen Merkmalslisten, die lediglich einen 'Identitätsausschnitt' aus beliebig vielen Definitionsräumen darstellen, so Frey/Haußer 1987, S. 14f.

trakten Malerei vergleichbares Verfahren, das eine neue Technik der Portraiture darstellt, aber das deskriptive Porträt keineswegs endgültig ablöst.

Subjektivierung des poetischen Porträts

Porträtgemälde vom Beginn des 20. Jahrhunderts, die mit abstrakten Darstellungstechniken experimentieren, provozierten die Rede von einer 'Krise' des Porträts, weil sie sich von der Verpflichtung zur sichtbaren Ähnlichkeit befreit haben, die über Jahrhunderte definitorische Voraussetzung dieser Kunstform war. Sie sind innovative Antworten auf die in vielen poetischen Porträts reflektierten unlösbaren Probleme der Portraiture: die Wandelbarkeit und die Widersprüchlichkeit des Individuums sowie die Frage der Darstellbarkeit seiner Einzigartigkeit.[15] Im modernistischen Porträt artikuliert sich ein neues Verständnis personaler Identität. Steins Porträts reflektieren die moderne Auffassung ihrer Unabschließbarkeit. Sie modifiziert den früheren Porträts zugrundeliegenden Identitätsbegriff im Sinne dessen, was man in der heutigen Sozial- und Kulturwissenschaft als "aspirierte Identität"[16] bezeichnet – ein Konzept, das sowohl verbale als auch visuelle Portraiture vor größere Herausforderungen stellt, weil es das Individuum für ungreifbar und uneinholbar hält. Steins Porträts machen die diachrone und synchrone Differenz des Porträtierten erfahrbar, wobei sie im Bewusstsein entstanden, dass auch Erfahrungen von Differenz ein Element personaler Identität sind, nicht ihr Gegenteil.[17] In manchen Porträts Steins resultieren die unauflösbaren Widersprüche im Wesen der Person in einem Phänomen, das für postmoderne Literatur typisch geworden ist und das man heute als 'Identitätsdiffusion' bezeichnen würde. Wollte man ausschließlich die Darstellung personaler Identität im poetischen Porträt untersuchen, so kann man die geschichtliche Reihe getrost mit Gertrude Stein schließen, denn nach ihr hat diesen Problemkomplex kein anderer Verbalporträtist gleichermaßen intensiv reflektiert und dafür derart innovative Darstellungstechniken vorgestellt. Nach Stein kehrt die poetische Portraiture tendenziell zur Deskription zurück.

Das Wissen um Inkonsistenz und Instabilität personaler Identitäten macht es keineswegs unsinnig, diese qualitativ zu beschreiben. Dementsprechend entstehen auch noch über das gesamte 20. Jahrhundert bis heute enumerativ-deskriptive poetische Porträts – im Wissen, das Individuum nur unvollkommen, partiell, temporär und relational zu erfassen.

---

15 Diese Probleme reflektieren auch Frey/Haußer 1987, S. 13-17. Obwohl der Identitätsbegriff Kontinuität impliziert, kommt es infolge gesellschaftlicher oder individueller Krisen nicht selten zu Veränderungen der Identität von Personen. Ich schließe mich der neueren Identitätsforschung an, die keinen Grund sieht, den Begriff 'Identität' deswegen zu verabschieden, wie dies zum Beispiel Steiner 1978 und Blizzard 2004 tun, um ihn durch 'Entität' zu ersetzen.

16 Vgl. Straub 2004, S. 280f.

17 Vgl. Straub unter Bezugnahme auf Leitner 1999 und Ricoeur 1996, S. 284: "Identität lässt sich treffend als paradoxe Ambition der 'Einheit ihrer Differenzen' konzeptualisieren, wobei keine aktive 'Synthesis des Heterogenen' zur Aufhebung oder Eliminierung dieser Differenzen führen kann". Ein solches Identitätskonzept erklärt Straub als kulturell verwurzelt in spät- oder hochmodernen Gesellschaften.

Die Mechanismen der Identitätsbildung eines Individuums als selbstreflexiven Erfahrungsprozess beim Entwurf des Selbstbilds könnte man noch wesentlich genauer im poetischen Selbstporträt als einer Form der *écriture de soi* beleuchten, zumal sich in diesem Rahmen vermehrt Metaporträts finden. Selbstporträts jedweder Form wurden jedoch weitgehend bei Seite gelassen, da sie unter anderen Bedingungen entstehen als das Porträt des Anderen und in einer eigenen Traditionslinie, im Zusammenhang mit der Autobiographie, zu betrachten sind.[18]

2. Die Spezifik des Porträtgedichts als lyrische Subgattung

Für Porträtgedichte gilt oft gerade nicht das, was gewöhnlich als Kennzeichen 'lyrischer' Gedichte genannt wird. Die meisten davon sind weder mit Staigers Konzept der 'Stimmung' in Einklang zu bringen, noch lässt sich ihre Sprechinstanz treffend mit Hamburgers Konzept des 'lyrischen Aussagesubjekts' charakterisieren: Denn im Mittelpunkt steht der Porträtierte. Gleichwohl zeichnet sich ein breites Spektrum verschiedener Varianten der Perspektivierung ab.

Porträtisten und Porträtierte: Perspektivierung und Kommunikationssituation

Porträtgedichte können, müssen aber nicht in der Ich-Form der ersten Person singular geschrieben sein. Prinzipiell kann das Sprechersubjekt als eine individuelle Figur auftreten, mehr oder weniger die Identifikation mit dem Verfasser suggerieren und seine auktoriale Position im Porträt affirmieren; ebenso gut kann es aber auch als (vermeintlich) 'objektiver Betrachter' im Hintergrund bleiben. Tendenziell sind die im Rahmen der Liebes- und Freundschaftsdichtung verfassten Porträts eher von subjektiver Sprechweise geprägt, während solche, die man als Gelegenheits- und Zweckdichtung ansehen kann, um Objektivität bemüht sind, indem sich das Sprechersubjekt zurücknimmt.

Definitionsgemäß sind die hier vorgestellten poetischen Porträts alle jeweils als monologische Rede verfasst. Dazu steht allerdings nicht im Widerspruch, dass sie oftmals eine Tendenz zur Dialogisierung aufweisen: Viele davon neigen dazu, den abwesenden Porträtierten anzusprechen, ihn apostrophisch zu loben, zu betrauern, zu erinnern. Seltener werden auch die Leser oder das Publikum, dem das Porträt vor Augen geführt wird, nicht nur *mit* dem Text, sondern auch *in* ihm explizit ange-

---

18 Die Selbstthematisierung eigener Identität, und erst recht die Identitätskonstitution im Schreiben, unterliegt einer anderen Dynamik als die Identitätszuschreibung von außen durch einen anderen. Zur Identitätsfrage aus der Binnenperspektive des Subjekts als praktischer Selbstsorge vgl. Ricœur (1996, S. 173f.), der dafür den Begriff der 'ipse-Identität' prägte (zitiert nach Straub 2004, S. 283). – Die ausnahmsweise Betrachtung zweier verbal-visueller Selbstporträts (von Govoni und Riha im Ausblick, Kap. XII.2 und XII.3) ist systematischem Interesse geschuldet. Und auch Robert Brownings Pseudo-Selbstporträts historischer Figuren (s. Kap. X) zählen nicht zu den genuinen Dichter-Selbstporträts.

sprochen.[19] Noch komplexer ist die Kommunikationssituation in einigen ekphrastischen Porträtgedichten, in denen der Sprecher den Maler des im Gedicht besprochenen Gemäldes anspricht, um ihn zu loben oder zu kritisieren. In allen drei Fällen tritt ein konativer Sprechgestus in Konkurrenz zum referenziellen.[20] Da jedoch die Angesprochenen nie als Antwortende hörbar werden, bleiben auch solche Gedichte Monologe. Selbst wenn, wie es in manchen Porträtgedichten der Fall ist, die Worte des Porträtierten zitiert und reflektiert werden, handelt es sich weiterhin um eine monologische Einzelrede.

In dieser zeichnet sich häufig eine ganz konkrete Kommunikationssituation ab, die als Motivation für die Entstehung des Porträtgedichts vorgestellt wird (wie etwa die Sehnsucht nach der/dem Abwesenden, die Bewunderung ihrer/seiner Qualitäten, die Trauer um die/den Toten, u.a.). Dabei muss zwischen äußerem, realpragmatischem, und innerem, binnenpragmatischem, situativen Rahmen des Porträtgedichts unterschieden werden. Die jeweiligen Sprecher positionieren sich selbst höchst verschieden gegenüber der beschriebenen Person. So ergibt sich eine nuancenreichen Bandbreite von Haltungen zwischen den Polen Sympathie und Antipathie, die das Porträtgedicht als Liebes- oder Lobgedicht, Erinnerungsgedicht, Huldigung oder aber als Satire oder Karikatur ausweisen. Auf der realpragmatischen Ebene sind diese Varianten abhängig von der wirklichen Motivation und dem Dichtungsprogramm des empirischen Autors sowie vom Anlass, aus dem das Porträt tatsächlich entstand. Handelt es sich nicht um eine Auftragsarbeit, so charakterisiert die Wahl des Porträtierten gewissermaßen den Porträtisten.

Geprägt wird die Haltung des Porträtisten überdies davon, ob er einen ihm persönlich bekannten Zeitgenossen oder eine historische Persönlichkeit porträtiert, sowie durch seine jeweilige Absicht, im Porträt entweder einen flüchtigen gegenwärtigen Moment für immer festzuhalten oder die Vergangenheit zu vergegenwärtigen. Das Porträtgedicht ist nicht an ein bestimmtes Tempus gebunden. Die meisten Verbalporträts sind aufgrund ihres Ziels der 'Vergegenwärtigung' im Präsens verfasst, und dies oft auch dann, wenn die porträtierte Person rückblickend aus zeitlichem Abstand beschrieben wird. Es gibt allerdings auch Porträts, die Verstorbener in den Tempi der Vergangenheit gedenken – zu den bekanntesten Beispielen gehören Petrarcas Sonette über die tote Laura. Und schließlich finden sich auch Porträts, die den Porträtierten prospektiv imaginieren und aufgrund dessen, was sie über ihn wissen, Vorhersagen treffen, wie er in Zukunft sein werde. Dies ist zum Beispiel in einigen besprochenen Porträts von Gertrude Stein der Fall. Abgesehen von der Ver-

---

19 Auch wenn niemand explizit angesprochen wird, so gibt es doch stets einen indirekt Angesprochenen als Textstruktur, der aus der Gestik des Textes, vor allem aus der Haltung des Sprechers gegenüber dem Porträtierten, abgeleitet werden kann. Es ist durchaus bedeutsam, ob ein Adressat explizit benannt wird oder nicht, denn es gibt Aufschluss über die Gesamtintention des Textes. Die verschiedenen poetischen Porträts lassen sich nach dem Grad ihrer 'Explizitheit in der Situationskonstitution' – eine von Dirscherl 1975 eingeführte Kategorie zur Differenzierung poetischer Sprechweisen – unterscheiden, wobei am einen Ende des Spektrums Texte stehen, in denen Sprecher und Angesprochener nicht benannt sind, und am anderen Ende jene, in denen sie explizit und individualisiert konstituiert werden.

20 In Porträtgedichten, in denen der referenzielle Gestus dominant ist, wird der Porträtierte häufig aus der Er-Perspektive in der dritten Person geschildert.

ankerung im Bereich der Wirklichkeit wird also die ideale 'Absolutheit' lyrischer Rede im Porträtgedicht durch die Tendenz zur Dialogisierung sowie durch die Perspektivierung des Porträtisten reduziert.

Im Porträtgedicht konkurrieren immer zwei Figuren um die Aufmerksamkeit des Lesers: Porträtist und Porträtierter. Dass beide, nicht nur der Präsentierte, sondern auch der Präsentierende, im Porträt 'präsent' sind, tritt im Gedicht deutlicher zutage als im Gemälde. Als Sprecher kann sich der Porträtist nach Lust und Laune selbst Gehör verschaffen, wohingegen der Anblick des Porträtierten im Gemälde stärker den Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt. Allein im Titel des Gedichts verschwindet der Porträtist immer hinter dem Porträtierten. Dies mag mitunter daran liegen, dass sich der Titel in der Regel nicht als Äußerung des textinternen Sprechers liest, sondern als von anderer Hand nachträglich hinzugefügtes rede-externes Textelement mit informativer Funktion.

Titel

Ebenso wie Porträtgemälde sind viele Porträtgedichte schlichtweg mit dem Namen des Porträtierten betitelt. Eine andere Möglichkeit ist ein Titel, der gezielt auf den Kunstcharakter des Porträts aufmerksam macht, wie "Porträt von X", "Bildnis von Y". Im ersten Fall, in dem der Titel nur aus dem Namen besteht, bezieht sich Letzterer gleichzeitig auf den Porträtierten sowie auf das Porträtgedicht und besitzt somit eine doppelte Referenzialität. Diese Titelvariante impliziert, dass das Porträt als Substitut für den Porträtierten fungieren kann. Die an zweiter Stelle genannte Titelvariante hingegen, die Selbstreferenz des Kunstwerks und Referenz auf seinen Inhalt verbindet, fungiert zwar ebenfalls als Index, suggeriert jedoch keine Identifikation. Im Gegenteil: sie betont den Unterschied zwischen dem realen Individuum und seinem Porträt.[21] Wie auch die Orts- und Zeitangaben sind die Eigennamen im Titel Indikatoren für den Realitätsbezug des Gedichts, je nachdem, ob sie fiktiv oder nicht fiktiv sind. Nicht-fiktiv sind sie in Gedichten mit dokumentarischem Anspruch.

Die Nennung des Namens ist höchst üblich, aber nicht obligatorisch. Darüber hinaus kann der Titel ebenso gut weder den Porträtierten nennen noch auf die Art oder Funktion des Sprachkunstwerks verweisen. Manchmal, wenn auch selten, steht er in keinerlei offenkundiger Relation zum Porträtierten. Umgekehrt gilt übrigens auch, dass nicht alle Titel, die aus einem Eigennamen bestehen, tatsächlich Porträtgedichte verheißen.[22]

---

21 Vgl. auch Blizzard 2004 über Titel, S. 31f.

22 Ein Beispiel für einen 'irreführenden' Titel ist *Annabel Lee*: Edgar Allan Poes Gedicht ist alles andere als ein Porträt.

3. Arten und Funktionen intermedialer Konfigurationen im poetischen Porträt

Literarische Beschreibungen realer Personen ebenso wie fiktiver Charaktere gab es schon lange vor und unabhängig vom Individualporträt der Bildkunst. Der mittelalterliche Minnesang und die Ritterepik zeugen von der Entwicklung literaturinterner Idealbilder schöner Frauen und tapferer Helden, welche nicht nur die poetischen Porträts, sondern auch die Porträtgemälde realer Personen der Frühen Neuzeit deutlich geprägt haben. Der Einfluss des literaturinternen Menschenideals muss betont werden, weil speziell im Fall des Porträts das verbreitete Wissen um die große Wirkungsmacht des Gemäldes den scharfen Blick auf dessen Wechselverhältnis mit dem poetischen Porträt verstellt. Trotz eigener Tradition blieb aber die Dichtung nicht unberührt von der Emergenz des Individualporträts als neuer Kunstform zu Beginn der Renaissance. Zwar werden weder das Schönheits- noch das Helden- oder Herrscherideal der Dichtung durch die Gemäldeporträts der ersten Generation, die ausschließlich den Herrschern und dem Hofadel vorbehalten sind, wesentlich beeinflusst. Petrarcas Laura wirkt trotz ihrer Keuschheit reizvoller als die der Naturtreue verpflichteten, maltechnisch noch nicht sehr weit entwickelten florentinischen Frauenprofilbildnisse. Die Dichtung erlebt ihren ersten neuzeitlichen Höhepunkt früher als die Malerei, die einen vergleichbaren Perfektionsgrad erst ein Dreivierteljahrhundert später mit Tizian erreicht. Dennoch reflektiert die Dichtung das Gemäldeporträt als Kunstform an sich sowie bestimmte Einzelbilder und den kunsttheoretischen Diskurs darüber. Fortan fungiert es bis ins 20. Jahrhundert als Spiegel für dieses Phänomen, in dem es dessen Entwicklungen zeigt.

Das Interesse der Dichtung am Gemäldeporträt kann man als Kontinuum betrachten, wenngleich die Intensität und die Arten der Bezugnahme zu verschiedenen Zeiten variieren. Schwankungen in der Quantität intermedialer Relationen zeichnen sich in der vorliegenden Studie nur ex negativo ab, da hier gezielt Konjunkturphasen und interessante Einzelfälle beleuchtet wurden. Lässt man die motivische Thematisierung des Porträts außer acht und betrachtet man das ekphrastische Porträtgedicht, so fällt die enorme Produktionsmenge im 16. und 17. Jahrhundert, ein Rückgang im 18. und ein erneuter Anstieg etwa ab Mitte des 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert auf.[23] Vielmehr als derartigen quantitativen Erhebungen galt das Augenmerk jedoch den Arten und Funktionen intermedialer Konfigurationen in der poetischen Portraiture.

Poetische Porträts partizipieren an allen einleitend explizierten Phänomenbereichen der Intermedialität, am Medienwechsel und an der Medienkombination ebenso wie an der intermedialen Referenz durch Thematisierung des Porträtgemäldes bzw. der Malerei oder durch Simulation ihrer Elemente, Strukturen und Darstellungsverfahren. Oftmals konvergieren im einzelnen Text sogar mehrere Arten von Intermedialität. Das ekphrastische Gedicht zum Beispiel, das eine Übersetzung des Bilds in

---

23 Diese Beobachtung entspricht in etwa den Untersuchungsergebnissen von Kranz 1992 zur neuzeitlichen Geschichte des Bildgedichts (S. 153) sowie denen von Adler/Ernst 1992 zur Geschichte der Visuellen Poesie (S. 212).

Text darstellt, imitiert im Idealfall auch strukturelle Aspekte des anderen Mediums. Häufig weist das aus einem Medienwechsel resultierte Gedicht abgesehen von den zu erwartenden Analogien zusätzliche Referenzen auf das Ausgangsmedium auf. Ist dem Gedicht das Gemälde, auf das es sich bezieht, in der Publikation anschaulich gegenübergestellt, so liegt überdies eine Medienkombination vor.[24] Von einer Verschmelzung von Text und Bild zu einem neuen 'Hybridmedium', das tatsächlich eine plurimediale Struktur besitzt, kann hierbei allerdings nicht die Rede sein. Eine solche Synthese und damit eine der intensivsten Arten von Intermedialität realisiert sich jedoch im Porträt in Gestalt von Visueller oder Konkreter Poesie, in dem die Referenz auf das Porträtgemälde durch den Versuch seiner Simulation sichtbar verstärkt wird.

Intermediale Referenzen finden sich in unterschiedlichen Maßen in den meisten poetischen Porträts – unabhängig davon, ob es sich um Ekphrasen, Konkrete Poesie oder scheinbar bildunabhängige Texte handelt. Am offenkundigsten ist die intermediale Konfiguration im ekphrastischen Porträtgedicht, da darin beide Medien nicht nur dasselbe Thema (Porträt) behandeln, sondern sich sogar auf ein und dieselbe Person beziehen und der Text direkt auf ein Bild referiert; am offensichtlichsten ist sie im konkretistischen Gedicht. In weniger offensichtlichen Fällen ist die intermediale Referenz häufig explizit markiert, um im Sinne einer Rezeptionslenkung sicherzustellen, dass der Leser das Porträtgedicht mit dem Gemälde assoziiert. Das unmissverständlichste Signal ist die explizite Erwähnung der Malerei als Bezugssystem – man denke an Formulierungen nach dem Muster "wie in der Malerei / wie in einem Gemälde...". Derart auffällige Markierungen, die vielfach schon im Titel eines Porträtgedichts auftreten ("Porträt von X"), sind nicht nur Indizien für eine allgemeine Referenz, sondern fungieren gleichzeitig oft als Signale für eine tiefer greifende Intermedialität, bei der etwa Strukturen des anderen Mediums simuliert werden. Dennoch darf man sich nicht auf die Existenz von Signalen verlassen, zumal deren Identifizierbarkeit problematisch sein kann.

In manchen Fällen verzichtet der Verfasser auf eine textinterne Benennung des Bezugssystems, wie Gertrude Stein, deren Verbalporträts Darstellungsverfahren der kubistischen Malerei simulieren, ohne dass diese darin explizit Erwähnung findet. Erschwert wird das Erkennen der Referenz dadurch, das Stein ausgerechnet solche Gestaltungsprinzipien aus der kubistischen Malerei auf ihre Texte überträgt, die bis dato nicht mit der Malerei assoziiert wurden. Kompensiert wird dies allerdings durch eine Fülle von schriftlichen Kommentaren der Autorin zu den eigenen Texten, in denen sie diese mit der Malerei parallelisiert. Intermediale Referenzen müssen überhaupt nicht notwendigerweise durch die Thematisierung des Bezugssystems markiert sein, sondern können auch 'versteckt' sein, wie es gerade bei der Imitation von fremdmedialen Darstellungsverfahren öfter vorkommt. Die Voraussetzung für die Identifizierbarkeit der Referenz ist dann, dass die Ähnlichkeitsbeziehung er-

---

24 Ein solches Nebeneinander von figurativen und verbalen Porträts findet sich bisweilen in *uomini famosi*-Sammlungen aus dem 16. Jahrhundert und bei den im 17. Jahrhundert immer beliebter werdenden Frontispizporträts, in die Verse über den Porträtierten integriert waren. Eine der jüngeren Sammlungen ekphrastischer Gedichte (zu Fotos!) ist Richard Howards "Homage to Nadar" (in: *Misgivings*). Vgl. dazu Zemanek 2010.

kennbar ist. Je eindeutiger diese auf ein bestimmtes System abzielt, desto stärker die Rezeptionslenkung und damit auch die altermedial bezogene Illusionsbildung. Die Illusionsbildung funktioniert, wenn das Verbalporträt Eigenschaften der Bildkunst imitiert, die der Leser üblicherweise damit assoziiert. Dabei genügt es meist, wenn bestimmte Komponenten imitiert werden. Während jeder Versuch einer Reproduktion genuin medienspezifischer Elemente des Porträtgemäldes notwendig Simulation bleibt, kann die Reproduktion medienunspezifischer Elemente, wie in den Einzeluntersuchungen vielfach gezeigt, durchaus überzeugend gelingen. Über die im Porträtgedicht partiell evozierten Elemente eines pikturalen Porträts hinaus wird das Bezugssystem Bildkunst immer in seiner Gesamtheit aufgerufen.

Bestenfalls erreicht der Text mit seinen intermedialen Verfahren, wenn nicht eine tatsächliche Ähnlichkeit zum Porträtgemälde, so immerhin die angestrebte Wirkungsäquivalenz. An dieser Stelle sei an die pikturale Metaphorik und andere beobachtete rhetorische 'Tricks' der Verbalportraiture erinnert, die zur scheinbaren Evokation eines 'Bilds' eingesetzt werden. Es ist die Erfahrung des anderen Mediums, die im poetischen Porträt simuliert wird, zum Beispiel diejenige der Bildbetrachtung in so mancher Bildbeschreibung.

Festzustellen sind also an der Malerei orientierte Modifikationen des poetischen Textes. Die behandelten Autoren demonstrieren eine Bandbreite von (einmal mehr und einmal weniger experimentellen) Annäherungen an altermediale Darstellungsverfahren. Besonders weit treibt Gertrude Stein die Modifikation diskursiver Verfahren: bis an die Grenze der (Un-)Lesbarkeit des Texts. Überschritten wird diese Grenze erst in der lettristischen/konkretistischen Poesie, wenn sich der Text als solcher auflöst. Ansonsten werden trotz prinzipieller Ausrichtung auf die Bildkunst weiterhin die Mittel der Literatur genutzt.

Grundsätzlich kann bei der intermedialen Bezugnahme die stets vorhandene mediale Differenz entweder kaschiert oder demonstrativ zur Schau gestellt werden. Einige poetische Porträts thematisieren die Differenz und schaffen damit einen metamedialen Reflexionsraum. Manche initiieren in diesem Rahmen offensiv den Medienwettstreit und versuchen mit der Gestik der Selbstbehauptung, das Gemälde mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. In anderen hingegen ist die Bezugnahme auf das Gemälde gerade kein Aufruf zum *paragone*, sondern eine Strategie zur Steigerung der eigenen Wirkungsästhetik: Die Simulation der altermedialen Darstellungsverfahren wird zum Vehikel, die Unmittelbarkeit und Evidenz zu erlangen, die dem Text an sich fehlt. Er instrumentalisiert also die Referenz zur Erweiterung seiner medialen Grenzen zwecks einer Intensivierung ästhetischer Illusion. Keineswegs alle, aber die meisten der in dieser Studie betrachteten poetischen Porträts partizipieren an der wirklichkeitsstiftenden Funktion der Malerei: mit dem Ziel der synergetischen Vergegenwärtigung einer absenten Person.

LITERATURVERZEICHNIS

Textausgaben und Quellen

Alberti, Leon Battista 1975 [1435]: *De pictura,* hg. v. Cecil Grayson, Bari.

——— 2000: *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann/ Christoph Schäublin, Darmstadt.

Alighieri, Dante 1998: *Vita Nuova. Rime*, hg. v. Fredi Chiappelli, Milano. – Dt. 1995: *Das Neue Leben*, übers. v. Hanneliese Hinderberger, Zürich.

Alighieri, Dante 2002: *La Divina Commedia*, hg. v. Fredi Chiapelli, Milano. – Dt. 1998: *Die Göttliche Komödie*, übers. v. Hermann Gmelin, Stuttgart.

Apollinaire, Guillaume 1918: *L'Esprit nouveau et les poètes*, in: *Mercure de France* 29. Jg., Nr. 491, 1. Dezember, S. 385-396.

——— 1950 [1913]: *Les peintres cubistes*, Paris.

——— 1952: *Le Guetteur mélancolique, poèmes inédits*, hg. v. André Salmon, Paris.

——— 1960 [1913]: *Alcools*, hg. v. Michel Décaudin, Paris.

——— 1969: *Poèmes à Lou*, Paris.

——— 2001: *Œuvres poétiques,* hg. v. Pierre Marcel Adéma, Paris.

Aretino, Pietro 1976: *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni,* hg. v. Carlo Cordié, Mailand.

Ariosto, Ludovico 1954: *Opere minori*, hg. v. Cesare Segre, Mailand.

——— 1992: *Orlando furioso*, hg. v. Lanfranco Caretti, Turin.

Aristoteles 1929: *Die aristotelische Physiognomik. Schlüsse vom Körperlichen auf Seelisches*, übers. v. Max Schneidewin, Heidelberg.

Aristoteles 2002: *Rhetorik*, hg., übers. u. erl. v. Christoph Rapp, Berlin.

Ashbery, John 1979: *Self-Portrait in a Convex Mirror*, New York.

Baïf, Jean-Antoine de 1966 [1555]: *Les Amours de Francine*, hg. v. Ernesta Caldarini, Genf.

Ballerini, Luigi 1973: *Italian Visual Poetry 1912-1972*, Ausstellungskatalog, New York.

Bembo, Pietro 1978: *Prose e Rime*, hg. v. Carlo Dionisotti, Turin.

Berni, Francesco 1969: *Rime*, hg. v. Giorgio Bàrberi-Squarotti, Turin.

——— 1991: *Rime burlesche*, hg. v. Giorgio Bàrberi-Squarotti, Mailand.

Bircher, Martin/Bürger, Thomas (Hg.) 1979: *Alles mit Bedacht. Barockes Fürstenlob auf Herzog August (1579-1666) in Wort, Bild und Musik,* Wolfenbüttel.

Bisticci, Vespasiano da 1995 [1422-1498]: *Große Frauen und Männer der Renaissance,* hg. u. übers. v. Bernd Roeck, München.

Browning, Robert 1967 [1912]: *The Works of Robert Browning*, hg. v. F. G. Kenyon, 10 Bde., New York.

———1933: *Letters of Robert Browning Collected by Thomas J. Wise*, hg. v. Thurman L. Hood, London.

——— 1981: *The Poems*, hg. v. John Pettigrew, Harmondsworth.

——— 1995: *Men and Women*, hg. v. Ian Jack/Robert Inglesfield, Oxford (= Robert Browning: *The Poetical Works of Robert Browning*, 9 Bde., hg. v. Ian Jack/Stefan Hawlin, Bd. 5).

Castiglione, Baldassare 1974: *Il Cortegiano*, hg. v. Silvano Del Missier, Novara.

Cicero, Marcus Tullius 1994: *Rhetorica ad Herennium,* lat.-dt., hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, München.

——— 1998: *De inventione*, lat.-dt., hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Darmstadt.

Colonna, Vittoria 1982: *Rime,* hg. v. Alan Bullock, Rom.

Comanini, Gregorio 1609: *Canzoniere, diviso in tre parti: spiritale, morale, d'onore*, Mantua.

Contini, Gianfranco (Hg.) 1960: *Poeti del Duecento*, 2 Bde., Mailand.

Contini, Gianfranco (Hg.) 1991: *Poeti del Dolce Stil Novo*, Mailand.

Danti, Vincenzo 1973: *Trattato delle perfette proporzioni*, in: Barocchi, Paola (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel, Bd. 2, S. 1682-1690.

Da Vinci, Leonardo 1882: *Trattato della pittura – Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex vaticanus (urbinas) 1270*, 3 Bde., lat.-dt., hg. v. Heinrich Ludwig, Wien.
——— 1995: *Libro di Pittura*. 2 Bde., hg. v. C. Pedretti, Florenz.
Diderot, Denis 1962: *Le Neveu de Rameau*, in: *Œuvres romanesques*, hg. v. H. Bénac, Paris, S. 395-492.
——— 1984: *Ästhetische Schriften*, hg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin.
——— /d'Alembert, Jean Le Rond (Hg.) 1765: *Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers,* Bd. 12, Paris.
Dolce, Ludovico 1960 [1557]: *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in: Barocchi, Paola (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd. 1, Bari, S. 141-206.
Du Bellay, Joachim 1961 [1552]: *XIII sonnetz de l'Honneste Amour*, in: ders. *Œuvres Poétiques*, hg. v. Henri Chamard, Bd. 1, Paris, S. 137-149.
——— 1974 [1550]: *L'Olive*, hg. v. Ernesta Caldarini, Genf.
Engel, Johann Jakob 1785-86: *Ideen zu einer Mimik,* 2 Bde., Berlin.
Enzensberger, Hans Magnus 1975: *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt a.M.
Erasmus, Desiderius 1521: *De duplici copia verborum ac rerum commentari duo*, Basel.
Farago, Claire J. 1992: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas,* Leiden/Köln.
Firenzuola, Agnolo 1958 [1548]: *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, in: *Opere,* hg. v. Adriano Seroni, Florenz, S. 519-596.
Gallup, Donald (Hg.) 1953: *The Flowers of Friendship. Letters written to Gertrude Stein*, New York.
Ghiberti, Lorenzo 1912 [um 1450]: *I commentarii*, 2 Bde., hg. v. J. von Schlosser, Berlin.
Goethe, Johann Wolfgang 1887-1919: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde., 4 Abt., Weimar (Reprint München 1987). [**WA**]
Bd. IV,2: *Frankfurt, Wetzlar, Schweiz. 1771-1775*, 1887.
——— 1948-1954: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche,* 24 Bde., hg. v. Ernst Beutler, Zürich. [**GA**]
Bd. 18: *Briefe der Jahre 1764-1786*, 1951.
——— 1960-1978: *Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, 22 Bde., hg. v. Siegfried Seidel u.a., Berlin/Weimar. [**BA**]
Bd. 1: *Gedichte*, hg. v. Regine Otto, 1965.
——— 1985-1998: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 20 Bde., hg. v. Karl Richter u.a., München. [**MA**]
Bd. 6.1: *Weimarer Klassik 1798-1806. 1. Teil*, hg. v. Victor Lange, 1986.
——— 1985-1999: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., 2 Abt., hg. v. Friedmar Apel u.a., Frankfurt a.M. [**FA**]
Bd. I,1: *Gedichte 1756-1799*, hg. v. Karl Eibl, 1987.
Bd. I,2: *Gedichte 1800-1832*, hg. v. Karl Eibl, 1988.
Bd. I,14: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, 1986.
Bd. I,18: *Ästhetische Schriften 1771-1805*, hg. v. Friedmar Apel, 1998.
Bd. II,1: *Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775*, hg. v. Wilhelm Große, 1997.
Bd. II,2: *Das erste Weimarer Jahrzehnt. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 7. November 1775 bis 2. September 1786*, hg. v. Hartmut Reinhardt, 1997.
Bd. II,12: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. v. Christoph Michel, 1999.
——— 1996: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. v. Erich Trunz, 16. durchges. Aufl., 14 Bde., München. [**HA**]
Bd. 1: *Gedichte und Epen*, hg. v. Erich Trunz.
Bd. 10: *Autobiographische Schriften, 2*, hg. v. Erich Trunz.
Bd. 11: *Autobiographische Schriften, 3*, hg. v. Erich Trunz.
Bd. 12: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, hg. v. Erich Trunz.

——— 1999: *Gedichte,* hg. v. Erich Trunz, Einmalige Jubiläumsausgabe zum 250. Geburtstag Goethes, München [der Ausgabe liegt folgender Text zugrunde: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, 14 Bde., hg. v. Erich Trunz, 16. durchges. Aufl., Bd. 1].

Guazzo, Stefano 1993: *La civil conversazione*, hg. v. Amadeo Quondam, Modena.

Howard, Richard 1979: *Misgivings*, New York.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1965: *Ästhetik*, 2 Bde., hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar.

Juncker, Carl Ludwig 1775: *Grundsätze der Malerei*, Zürich.

Keats, John 1970: *The Poems of John Keats*, hg. v. Miriam Allott, London.

Kelley, Philipp/Hudson, Ronald (Hg.) 1978: *The Browning Correspondence: A Checklist*, Winfield.

Kelley, Philipp/Coley, Betty A. (Hg.) 1984: *The Browning Collections. A Reconstruction with Other Memorabilia*, London u.a.

Kitner, Elvan (Hg.) 1969: *The Letters of Robert Browning and Elisabeth Barrett Browning 1845-1846*, 2 Bde., Cambridge/Mass.

Labé, Louise 1953: *Élégies, sonnets. Débat de la folie et de l'amour*, hg. v. Bernard Jourdan, Paris. – Dt. 2001: *Elegien und Sonette deutsch und französisch*, hg. u. übers. v. Anton Pariser, Gauting.

Lavater, Johann Caspar 1842: *Ausgewählte Schriften. Dritter Teil,* hg. v. Johann Kaspar Orelli, Zürich.

Lavater, Johann Caspar 1984: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl*, hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart.

Lentini, Giacomo da 1979: *Poesie*, hg. v. Roberto Antonelli, Rom.

Lessing, Gotthold Ephraim 1987: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, m. Nachw. v. Ingrid Kreuzer, Stuttgart. [Der Text folgt *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen* hg. v. Julius Petersen u. Waldemar von Olshausen, Vierter Teil, hg. v. Walther Riezler, Berlin u.a. 1925.]

Lomazzo, Paolo 1590: *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand.

Lowell, Robert 2003: *Collected Poems*, New York.

Malato, Enrico (Hg.) 1995: *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 1: *Dalle Origini a Dante*, Rom.

Marino, Giambattista 1954: Da 'La Galleria', in: *Marino e i Marinisti*, hg. v. Giuseppe Guido Ferrero, Mailand /Neapel, S. 573-604.

——— 1979: *La Galleria*, hg. v. Marzio Pieri, Padua.

Medici, Lorenzo de' 1984: *Canzoniere*, hg. v. Paolo Orvieto, Mailand.

Ovidius Naso, Publius 1992: *Metamorphosen*, lat.-dt., hg. u. übers. v. Erich Rösch, München.

O'Hara, Frank 1995: *The Collected Poems*, hg. v. Donald Allen, Berkeley/CA.

Petrarca, Francesco 1933-1942: *Le Familiari*, hg. v. Vittorio Rossi/Umberto Bosco, 4 Bde., Florenz. – Dt. 1999: *Epistolae Familiares XXIV*, hg., übers. u. komm. v. Florian Neumann, Mainz.

——— 1964: *De viris illustribus*, hg. u. komm. v. Guido Martelotti, Florenz.

——— 1980: *Dichtungen, Briefe, Schriften*, ausgew. u. eingel. v. Hanns Wilhelm Eppelsheimer, Frankfurt a.M.

——— 1990: *Posteritate / Lettera ai posteri*, hg. v. Gianni Villani, Rom. – Dt. 1910: *Brief an die Nachwelt,* übers. u. eingel. v. Hermann Hefele, Jena.

——— 1996: *Canzoniere*, hg. v. Marco Santagata, Mailand (= Francesco Petrarca: *Opere italiane*, 2 Bde., hg. v. Marco Santagata, Bd. 1). – Dt. 1988: *Canzoniere. Auswahl*, ital.-dt., hg. v. Gerhard Regn, Mainz. – Sowie dt. 1990: *Canzoniere. Zweisprachige Gesamtausgabe,* zweite, verb. Aufl., übers. v. Ernst-Jürgen Dreyer, Basel/Frankfurt a.M.

——— 2004: *Secretum meum. Mein Geheimnis*, lat.-dt., hg., übers. u. m. Nachwort v. Gerhard Regn u. Bernhard Huss, Mainz. – Ital. 1993: *Secretum*, übers. u. komm. v. Ugo Dotti, Rom.

Pino, Paolo 1960 [1548]: *Dialogo della pittura*, in: Barocchi, Paola (Hg.): *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Bd. 1, Bari, S. 93-139.

Quintilianus, Marcus Fabius 1972: *Institutionis Oratoriae Libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt.

Ronsard, Pierre de 1963: *Les Amours*, hg. v. Catherine u. Henri Weber, Paris.

Savonarola, Girolamo 1971: *Prediche sopra Amos e Zaccharia*, Bd. 2, hg. v. P. Ghiglieri, Rom.

Schelling, Friedrich Wilhelm 1966: *Philosophie der Kunst*, Nachdruck der Ausgabe von 1859, Darmstadt.
Shakespeare, William 2002: *The complete Sonnets and Poems*, hg. v. Colin Burrow, Oxford.
Stein, Gertrude 1914: *Tender Buttons,* New York. – Dt. 1979: *Zarte Knöpfe*, übers. v. Marie-Anne Stiebel/Klaus Reichert, Frankfurt a.M.
——— 1933: *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York.
——— 1934 [1925]: *The Making of Americans,* New York.
——— 1934a: *Portraits and Prayers*, New York. – Dt. 1986: *Portraits und Stücke*, übers. v. Bernd Samland, Zürich.
——— 1937: *Everybody's Autobiography*, New York.
——— 1951-58: *The Yale edition of the unpublished writings of Gertrude Stein*, 8 Bde., hg. v. Carl van Vechten u.a., New Haven. [**YE**]
——— 1951: *Two: Gertrude Stein and her Brother, and other Early Portraits [1908-12]*, New Haven (= YE,1).
——— 1955 [1914-37]: *Painted Lace and Other Pieces*, New Haven (= YE, Bd. 5).
——— 1968 [1922]: *Geography and Plays*, New York.
——— 1972: *Selected Writings of Gertrude Stein*, hg. v. Carl van Vechten, New York.
——— 1998: *Writings 1903-1946*, 2 Bde., hg. v. Catherine R. Stimpson/Harriet Chessman, New York. [**W**]
——— 1998a [1925]: The Gradual Making of The Making of Americans, in: W,1, S. 270-286.
——— 1998b [1926]: Composition as Explanation, in: W,1, S. 520-529.
——— 1998c [1934]: Portraits and Repetition, in: W,2, S. 287-312.
——— 1998d [1935]: Pictures, in: W,2, S. 224-243.
——— 1998e [1935]: Poetry and Grammar, in: W,2, S. 313-336.
——— 1998f [1938-39]: Picasso, in: W,2, S. 495-534.
——— 2003: *Three Lives and Tender Buttons. With a New Introduction by Diana Souhami*, New York.
——— o.J.: Selected Poems, unveröffentlichte Handschriften, in: Box 90, Folder 1701, Bound Volume 15, Beineke Rare Books and Manuscript Library, New Haven.
Tasso, Torquato 1900: *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, hg. v. Angelo Solerti, Bologna.
——— 1952: *Poesie*, hg. v. Francesco Flora, Milano.
——— 1995: *Alle Signore Principesse di Ferrara*, hg. v. Luciano Capra, Ferrara/Rom.
Tyard, Pontus de 2004 [1549-55]: *Erreurs Amoureuses*, in: *Oeuvres poétiques (1549-1573)*, hg. v. Eva Kushner, u.a., Paris (= ders.: *Œuvres complètes*, 4 Bde., hier Bd. 1), S. 25-199.
Varchi, Benedetto/Borghini, Vincenzo 1998: *Pittura e Scultura del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, Livorno.
Vasari, Giorgio 1966-1987 [1550/1568]: *Le vite de più eccelenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 9 Bde., Florenz. – Dt. 2002: *Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*, Köln.
Vendôme, Matthieux de 1958: *Ars versificatoria,* in: Faral, Edmond (Hg.): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, S. 109-193.
Vinsauf, Geoffroi de 1958: *Poetria Nova*, in: Faral, Edmond (Hg.): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, S. 197-262.
Williams, William Carlos 1988: *The Collected Poems of William Carlos Williams*, 2 Bde. (Bd. I: *Poems 1909-39*; Bd. II: *Poems 1939-62*), hg. v. A. Walton Litz/Christopher J. MacGowan, New York.
——— 1973: *Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte*., engl. u. dt., hg. v. Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a.M.
Zonta, Giuseppe (Hg.) 1913: *Trattati del Cinquecento sulla donna*, Bari.

Forschungsliteratur

Abrams, Meyer H. 1953: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York.

Adler, Jeremy D./Ernst, Ulrich (Hg.) 1987: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim.

Adler, Joshua 1977: Structure and Meaning in Browning's 'My Last Duchess', in: *Victorian Poetry* 15, S. 219-227.

Agamben, Giorgio 1993: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura*, Turin.

Aiken, Susan H. 1975: Patterns and Imagery in Fra Lippo Lippi, in: *Browning and his Circle* 3/1, S. 61-75.

Albrecht-Bott, Marianne 1976: *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinos 'Galleria'*, Wiesbaden.

Alpers, Svetlana 1960: Ekphrasis and the Aesthetic Attitudes in Vasari's 'Lives', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, S. 190-215.

——— 1983: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago.

Andres, Katharina 1999: *Antike Physiognomie und Renaissanceporträts*, Frankfurt a.M.

Auerbach, Erich 1938: Figura, in: *Archivum Romanicum* 22, S. 436-489.

——— 1946: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern.

Asper, Markus 1998: Katalog, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Bd. 4, Sp. 915-922.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier, Christof (Hg.) 1983: *Schrift und Gedächtnis: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München.

Assmann, Jan/Hölscher, Toni (Hg.) 1988: *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.

Baader, Hannah 1999: Francesco Petrarca: Das Porträt, der Ruhm und die Geschichte. Exempla virtutis, in: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): *Porträt*, Berlin, S. 189-194.

——— 1999: Francesco Petrarca. Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336), in: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): *Porträt*, Berlin, S. 177-188.

——— 2003: Paragone, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, S. 261-265.

——— u.a. (Hg.) 2007: *Im Agon der Künste: Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München.

Baehr, Rudolf 1957: Studien zur Rhetorik in den Rime Guittones von Arezzo, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 73, S. 238-252.

——— 1978: Das Porträt der Alcina in Ariosts Orlando Furioso, in: *Italienische Studien* 1, S. 5-17.

Bätschmann, Oskar 1997: Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert, in: Schlink, Wilhelm (Hg.): *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst*, Freiburg, S. 263-307.

Bal, Mieke 1989: On Looking and Reading: Word and Image, Visual Poetics and Comparative Arts, in: *Semiotica* 76, S. 283-320.

——— 1991: *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge.

——— 1992: Telling, Showing, Showing Off, in: *Critical Inquiry* 18, S. 556-594.

Bambach-Horst, Eva u.a. (Hg.) 2006: *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, 3. überarb. Aufl., Mannheim.

Bann, Stephen 1989: *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge.

Barta Fliedl, Ilsebill 1994: Lavaters Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: Schulze, Sabine (Hg.): *Goethe und die Kunst*, Ostfildern, S. 193-203.

Barthes, Roland 1968: L'effet de réel, in: *Communications* 11, S. 84-89.

——— 1977: *Image–Music–Text. Essays selected and transl. from the French by Stephen Heath*, New York.

——— 1993: Rhétorique de l'image, in: ders.: *Œuvres Complètes*, hg. v. Eric Marty, Bd. 2, Paris, S. 573-589.
——— 1990: Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M., S. 136-154.
Bath, Michael 1994: *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, London.
Baumann, Felix u.a. (Hg.) 2000: *Cèzanne. Finished Unfinished*, Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit.
——— (Hg.) u.a. 2004: *Cézanne. Aufbruch in die Moderne*, Ostfildern-Ruit.
Baxandall, Michael 1971: *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford.
——— 1971: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford/New York.
——— 1985: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London.
Bebermayer, Gustav 1926: Gemäldegedicht, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* Bd. I, S. 552-556.
Beck, James H. 1999: *Malerei der italienischen Renaissance*, Florenz.
Belting, Hans 1981: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin.
——— (Hg.) 1989: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München.
——— 1990: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
——— 1995: *Das Ende der Kunstgeschichte,* München.
——— 1998: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst,* München.
Bergman, David 1980: Browning's Monologues and the Development of the Soul, in: *ELH* 47, S. 772-787.
Bernstein, Charles 1996: Stein's Identity, in: *Modern Fiction Studies* 42/3, S. 484-488.
Best, Otto F. 1994: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, überarb. u. erweit. Ausg. Frankfurt a.M.
Bettini, Maurizio 1984: Tra Plinio e Sant' Augustino. Francesco Petrarca sulle arti figurative, in: Settis, Salvatore (Hg.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, S. 221-267.
Bevilacqua, Alessandro 1979: Simone Martini, Petrarca, I ritratti di Laura e del poeta, in: *Bolletino del Museo Civico di Padova* 68, S. 107-150.
Beyer, Andreas 2002: *Das Porträt der Malerei*, München.
Bickmann, Claudia 1984: *Der Gattungsbegriff im Spannungsfeld zwischen historischer Betrachtung und Systementwurf. Eine Untersuchung zur Gattungsforschung an ausgewählten Beispielen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a.
Birus, Hendrik 2000: Metapher und Metonymie, in: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2, Berlin, S. 571-576.
——— 2005: Goethes 'Ikonisierung' von Philostrats Eikones, in: Neumann, Michael (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*, S. 19-30.
———/Fuchs, Anna 1988: Ein terminologisches Grundinventar für die Analyse von Metaphern, in: Wagenknecht, Christian (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*, Stuttgart, S. 157-174.
Blanchard, Marc Eli 1980: *Description. Sign, Self, Desire*, Den Haag.
Blau, Amy 2003: The Artist in Word and Image in Gertrude Stein's Dix Portraits, in: *Mosaic. Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 36/2, S. 129-144.
Bleier, Karl G. W. 1910: *Die Technik Robert Brownings in seinen dramatischen Monologen*, Marburg.
Blizzard, Allison 2004: *Portraits of the 20th Century Self. An interartistic study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*, Frankfurt a.M.
Bloom, Harold (Hg.) 1986: *Gertrude Stein*, New York.
Boase, Thomas S. R. 1979: *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton.
Bode, Christoph 2001: *Einführung in die Lyrikanalyse*, Trier.
Boehm, Gottfried 1985: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München.
——— 1995: *Was ist ein Bild?,* München.

———/Pfotenhauer, Helmut (Hg.) 1995: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München.
——— 2000: Paul Cézanne und die Moderne, in: *Cézanne und die Moderne,* Katalog Fondation Beyeler, Riehen/Basel, S. 10-28.
——— 2000a: *Dem Porträt auf der Spur*, München.
——— 2002: Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende, in: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hg.): *Fin de Siècle,* München, S. 9-21.
Böhme, Hartmut 2001: Erotische Anatomie. Körperfragmentierungen als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock, in: Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg, S. 228-253.
Böhn, Andreas 2001: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin.
Bohn, Volker (Hg.) 1990: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M.
Bonora, Ettore 1964: *Ritratti letterari del Cinquecento*, Milano.
——— 1984: Le canzoni degli occhi (LXXI, LXXII, LXXIII), in: *Lectura Petrarce* 4, S. 301-326.
Borgstedt, Thomas 2009: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen.
Bormann, Norbert 1994: *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland,* Köln.
Borsche, Tilman 1976: Individuum, Individualität, in: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel u.a., Sp. 279-323.
Bourdieu, Pierre 1992: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris.
Bowers, Jane P. 1994: Experiment in Time and Process of Discovery. Picasso Paints Gertrude Stein, Gertrude Stein Makes Sentences, in: *Harvard Library Bulletin* 5/2, S. 5-30.
Braider, Christopher 1993: *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700*, Princeton/NJ.
Braune-Steininger, Wolfgang 1993: Das Fremde im Eigenen. Zur lyrischen Biographie der achtziger Jahre, in: Woesler, Winfried (Hg.): *Lyriker Treffen Münster. Gedichte und Aufsätze. 1987 – 1989 – 1991*, Bielefeld, S. 250-271.
——— 1988: *Das Porträtgedicht als Gattung der deutschen Nachkriegslyrik,* Diss. Univ. Gießen.
Braungart, Georg 1988: *Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus*, Tübingen.
Bridgman, Richard 1970: *Gertrude Stein in Pieces*, New York.
Brilliant, Richard 1987: Portraits: The Limitations of Likeness, in: *The Art Journal* 46/3, S. 171-172.
——— 1991: *Portraiture*, London.
——— 1995: Self-Portraiture and the American Self, in: *Common Knowledge* 4/3, S. 48-63.
Brockmeier, Peter 1988: Vom verliebten Haß über den erquickenden Verdruß zum schmerzlichsten Genuß, in: Stemmler, Theodor (Hg.): *Schöne Frauen – Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen*, Tübingen, S. 199-246.
Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.) 1985: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen.
Brosch, Renate 2002: Literarisches Porträt, in: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart, S. 312-313.
Brown, David A. (Hg.) 2001: *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Washington.
Brugnolo, Furio 1995: La scuola poetica siciliana, in: Malato, Enrico (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. 1, Rom, S. 265-337.
Bruni, Francesca 1990: La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana, in: Bárberi-Squarotti, Giorgio (Hg.): *Storia della civiltà letteraria italiana*, Bd. 1, Turin, S. 211-274.
Bruns, Ivo 1961: *Das literarische Porträt der Griechen im 4. und 5. Jahrhundert vor Christus*, o.O.
Bryson, Norman 1983: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven/London.
——— 1988: Intertextuality and Visual Poetics, in: *Style* 22/2, S. 183-93.
———/Holly, Michael A./Moxey, Keith (Hg.) 1991: *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge.

Buch, Hans-Christoph 1972: *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur von Lessing bis Lukács*, München.

Buck, August 1938: Das Bild der Frau in der frühen italienischen Dichtung, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 26, S. 156-166.

Büttner, Frank 1998: Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: Kablitz, Andreas/Neumann, Gerhard (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg, S. 55-88.

Bulgakova, Oksana 2001: Film/filmisch, in: Barck, Karl H. u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe,* Bd. 2. Stuttgart/Weimar, S. 429–462.

Burckhardt, Jacob 1930: Das Porträt in der italienischen Malerei, in: ders.: *Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien*, Berlin/Leipzig, S. 141-291.

Burdorf, Dieter 1995: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar.

Burioni, Matteo/Feser, Sabine (Hg.) 2004: *Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, übers. v. Victoria Lorini, Berlin.

Burke, Edmund 1987: *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, hg. v. James T. Boulton, London.

Busch, Werner 1993: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München.

Buschor, Ernst 1960: *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*, München.

Burns, Edward 1970: *Gertrude Stein on Picasso*, New York.

Burwick, Frederick/Pape, Walter (Hg.) 1990: *Aesthetic Illusion: Theoretical and Historical Approaches*, Berlin/New York.

——— 1996: Ekphrasis and the Mimetic Crisis of Romanticism, in: Wagner, Peter (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts*, Berlin, S. 78-104.

Buschendorf, Christa 2001: Ekphrasis und die Abkehr vom Mimesis-Prinzip. Bildgedichte Frank O'Haras auf Werke des Abstrakten Expressionismus, in: Drügh, Heinz/Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg, S. 249-270.

Butler, Christoph 1994: *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford.

Buzzoni, Andrea (Hg.) 1985: *Torquato Tasso tra letterature, musica, teatro e arti figurative*, Ausstellungskatalog, Bologna.

Cadbury, William 1964: Lyric and Anti-Lyric Forms: A Method of Judging Browning, in: *University of Toronto Quarterly* 34, S. 49-67.

Campbell, Lorne 1990: *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14 th, 15th and 16th Centuries*, New Haven/London.

Campe, Rüdiger 1996: Rhetorik und Physiognomik. Oder: Die Zeichen der Literatur (1680-1730), in: ders./Manfred Schneider (Hg.): *Geschichten der Physiognomik: Text-Bild-Wissen*, Freiburg, S. 283-312.

Cantz, Hatje/Fondation Beyerler (Hg.) 1999: *Cèzanne und die Moderne. Mit einem Beitrag von Gottfried Boehm*, Ostfildern-Ruit.

Carrier, David 1987: Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing, in: *British Journal of Aesthetics* 27, S. 20-31.

Castelnuovo, Enrico 1988: *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Berlin.

Caws, Mary A. 1981: *The Eye in the Text: Essays on Perception. Mannerist to Modern*, Princeton.

Celentano, Maria S. 1992: Accumulatio, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen, Sp. 36-39.

Cervo, Nathan A. 2003: Browning's Andrea del Sarto, in: *Explicator* 62/1, S. 11-12.

Chessman, Harriet S. 1989: *The public is invited to dance: Representation, the body, and dialogue in Gertrude Stein*, Stanford/CA.

Clarke, David 1992: The Gaze and the Glance. Competing Understanding of Visuality in the Theory and Practice of Late Modernist Art, in: *Art History* 15, S. 80-98.

Clüver, Claus 1978: Painting into Poetry, in: *Yearbook of Comparative and General Literature* 27, S. 19-34.
——— 1989: On Intersemiotic Transposition, in: *Poetics Today* 10, S. 55-90.
——— 1989a: On Representation in Concrete and Semiotic Poetry, in: Heusser, Martin u.a. (Hg.): *The Pictured Word*, Amsterdam/Atlanta/GA 1989, S. 13-41.
——— 1992: Bilder werden Worte. Zu Bildgedichten auf gegenstandslose Kunst, in: Weisstein, Ulrich (Hg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin, S. 298-312.
——— 2000/2001: Inter textus/Inter artes/Inter media, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, S. 14-50.
Cobbing, Bob/Mayer, Peter (Hg.) 1978: *Concerning Concrete Poetry*, London.
Conan, Michael 1987: The Images of Philostratos, in: *Word & Image* 3, S. 162-171.
——— 1994: Painting after Gertrude Stein, in: *diacritics* 24/2-3, S. 190-203.
Crary, Jonathan 1990: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/MA.
Craven, Jennifer 1997: *A New Historical View of the Independent Female Portrait in Fifteenth-Century Florentine Paintings*, Pittsburgh.
Cropper, Elisabeth 1976: On beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style, in: *Art Bulletin* 58, S. 374-394.
——— 1985: The Beauty of Women: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: Ferguson, Margaret W./Quilligan, Maureen/Vickers, Nancy J. (Hg.): *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, S. 175-190.
——— 1995: The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art, in: Vos, Alvin (Hg.): *Place and Displacement in the Renaissance*, Binghampton/NY, S. 159-205.
Curtius, Ernst Robert 1993: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel.
Daix, Pierre 1983: *Der Kubismus in Wort und Bild*, Stuttgart.
Davidson, Michaels 1983: Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42/1, S. 69-79.
DeKoven, Marianne 1981: Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism, in: *Contemporary Literature* 22/1, S. 81-95.
——— 1983: *A different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*, Madison/WI.
——— 1988: Half In and Half Out of Doors: Gertrude Stein and Literary Tradition, in: Kellner, Bruce (Hg.): *A Gertrude Stein Companion. Content with the Example*, New York, S. 75-83.
——— 1996 : Introduction: Transformations of Gertrude Stein, in: *Modern Fiction Studies. Gertrude Stein Special Issue* 42/3, S. 469-483.
Derrida, Jacques 1978: *La vérité en peinture*, Paris.
DeVane, William 1955: *A Browning Handbook*, New York.
Dieterle, Bernard 1988: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg.
Dirscherl, Klaus 1975: Das Beschreiben, in: ders.: *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen. Formen des Besprechens und Beschreibens in den 'Fleurs du Mal'*, München, S. 117-164.
——— (Hg.) 1993: *Bild und Text im Dialog*, Passau.
——— 1993a: Elemente einer Geschichte des Dialogs von Text und Bild, in: ders. (Hg.): *Bild und Text im Dialog*, Passau, S. 15-26.
Doane, Margaret 1982: 'Thy Soul is in thy Face': Physical Appearance and Character in Brownings Poems, in: *Studies in Browning and his Circle* 10/1, S. 36-39.
Dölvers, Horst 1993: Rivalisierende Diskurse in Text und Bild, in: *Zeitschrift für Semiotik* 15, S. 269-303.
Dooley, Allen C. 1983: Andrea, Raphael and the Moment of 'Andrea del Sarto', *Modern Philology. A Journal devoted to Research in Medieval and Modern Literature*, 81/1, S. 38-46.
Doschka, Roland 1996: *Picasso – Zeichner des Menschen. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Landeskreditbank Baden-Württemberg, 18. Okt.-17. Dez. 1996*, München/New York.
Dragonetti, Roger 1960: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges.
Drew, Philip 1970: *The Poetry of Robert Browning. A Critical Introduction*, London.

Drux, Rudolf 1997: Gelegenheitsdichtung, in: Witte, Bernd u.a. (Hg.): *Goethe Handbuch*, 4 Bde., Stuttgart/Weimar 1996-1999, Bd. 4/1, S. 550-551.

Dubnick, Randa 1984: *The Structure of Obscurity. Gertrude Stein, Language and Cubism*, Urbana/IL.

Düllberg, Angelika 1985: *Privatporträts – Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Köln.

Dülmen, Richard von 1997: *Die Entdeckung des Individuums. 1500-1800*, Frankfurt a.M.

——— (Hg.) 2001: *Die Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Darmstadt.

Dufour, Hélène 1997: *'Portraits en phrases'. Les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*, Paris.

Dunn, Richard M. 1969: *The literary portrait in France (1830-1850). The study of a literary genre*. New Haven/CT.

Dupras, Joseph A. 1986: Fra Lippo Lippi. Browning's Naughty Hierophant, in: *Browning Institute Studies* 14, S. 113-122.

Dupras, Jospeh A. 1996: Browning's My Last Duchess: Paragon and Parergon, in: *Papers on Language and Literature. A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 32/1, S. 3-20.

Dydo, Ulla E. 1988: Gertrude Stein: Composition as Meditation, in: Neuman, Shirley/Nadel, Ira B. (Hg.): *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Basingstroke/London, S. 42-60.

——— 1988a: Reading the Hand Writing: The Manuscripts of Gertrude Stein, in: Kellner, Bruce (Hg.): *A Gertrude Stein Companion. Content with the Example*, New York, S. 84-95.

——— (Hg.) 1993: *A Stein Reader*, Evanston/IL.

——— /Rice, William 2003: *Gertrude Stein: the language that rises, 1923-1934*, Evanston/IL.

Eco, Umberto 1985: Zu einer Semiotik der visuellen Codes, in: ders. (Hg.): *Einführung in die Semiotik*, München, S. 195-249.

Eichbauer, Mary E. 1992: *Poetry's self-portrait: The visual arts as mirror and muse in René Char and John Ashbery*, New York.

Ernst, Ulrich 1991: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln.

Eusterschulte, Anne 2001: Mimesis. Nachahmung der Natur, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen, Sp. 1232-1294.

Evangelista, Paola 1997: Caratterizzazione a valore funzionale del personaggio di Lucrezia in 'Andrea del Sarto' di Robert Browning, in: *Rivista di Studi Vittoriani* 2/3, S. 81-93.

Faral, Edmond 1958: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris.

Faust, Wolfgang M. 1977: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München.

Feilchenfeldt, Christina 2000: Portraits, in: Baumann, Felix A. (Hg.): *Cèzanne. Finished – Unfinished*, Ostfildern-Ruit, S. 127-206.

Fendelman, Earl 1972: Gertrude Stein among the Cubists, in: *Journal of Modern Literature* 2, S. 481-490.

Feo, Michele 1975: Pallida no, ma più che neve bianca, in: *Giornale storico della letteratura Italiana* 152, S. 321-361.

Ferrante, Joan M. 1975: *Woman as image in medieval literature*, New York.

——— 2000: "Beatrice", in: Lansing, Richard (Hg.): *The Dante Encyclopedia*, New York u.a., S. 89-95.

Fichte, Jörg O. 2000: New Historicism, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2, Berlin/ New York, S. 712-714.

Fifer, Elizabeth 1992: *Rescued Readings. A Reconstruction of Gertrude Stein's Difficult Texts*, Detroit.

Flam, Jack 1986: *Matisse. The Man and His Art, 1869-1918*, Ithaca/London.

Fleissner, Robert F. 1967: Browning's Last Lost Duchess. A Purview, in: *Victorian Poetry* 5, S. 217-219.

Föcking, Marc/Huss, Bernhard 2003: *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock,* Stuttgart.

Foster, Hal (Hg.) 1988: *Vision and Visuality*, Seattle.

Foucault, Michel 1966: *Les mots et les choses*, Paris. – Dt. 1974: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.

Frank, Manfred/Haverkamp, Anselm (Hg.) 1988: *Individualität*, (*Poetik und Hermeneutik* 13), München.

Franken, Claudia 2000: *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, Münster.

Franz, Arthur 1905: *Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus und Mazarins*, Leipzig.

Freedberg, David 1980: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago.

Frenschowski, Helena 1995: *Phantasmagorien des Ich. Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.

Frey, Hans-Peter/Haußer, Karl (Hg.) 1987: *Identität. Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung*, Stuttgart.

Fricke, Harald 1981: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München.

Friedl, Herwig 1996: Ontography and Ontology: Gertrude Stein Writing and Thinking, in: *Amerikastudien/American Studies* 41/4, S. 575-591.

——— 1997: Picassos Gertrude Stein – Gertrude Steins Picasso, in: Kapp, Volker/Kiesel, Helmuth (Hg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt: Literatur und Kunst um die Jahrtausendwende*, Berlin, S. 243-264.

Friedland, Louis S. 1936: Ferrara and 'My last duchess', in: *Studies in Philology* 33, S. 656-684.

Friedrich, Hugo 1964: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M.

Füger, Wilhelm 1998: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts, in: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets,* Berlin, S. 41-58.

Gadamer, Hans-Georg [5]1986: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (*Gesammelte Werke*, Bd. I), Tübingen.

Galle, Roland 1994: Bilder des Körpers im Roman der Aufklärung, in: Schings, Hans-Jürgen (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, S. 584-604.

——— 1995: Deformierte Porträts. Proust-Sartre-Bacon, in: ders./Behrens, Rudolf (Hg.): *Menschengestalten. Die Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg, S. 39-57.

——— 1999: Vom Lesen der Gesichter. Anmerkungen zu Romanporträts von Fielding, Diderot und Goethe, in: Ingenschay, Dieter u.a. (Hg.): *Werk und Diskurs,* München, S. 151-178.

——— 2000: Jenseits von Ideal und Ähnlichkeit. Das Porträt im Schnittpunkt der Moderne, in: *Essener Unikate* 14, S. 46-56.

——— 2002: 'Das Porträt war ohne Kopf.' Über den Entzug der Ähnlichkeit in der Kunst der Jahrhundertwende, in: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hg.): *Fin de Siècle,* München, S. 47-72.

Gandelmann, Claude 1991: *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington/IN.

Gentili, Augusto (Hg.) 1989-1993: *Il ritratto e la memoria, Materiali,* 3 Bde., Rom.

Gibson, Mary E. (Hg.) 1992: *Critical Essays on Robert Browning*, New York.

Gilman, Ernest B. 1989: Interart Studies and the 'Imperialism of Language', in: *Poetics Today* 10, S. 5-30.

Glasmeier, Michael (Hg.) 1987: *buchstäblich wörtlich – wörtlich buchstäblich. Eine Sammlung konkreter Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin*, Berlin.

Glatigny, Michel 1969: Le champs sémantique des parties du corps dans la poésie amoureuse de 1550, in: *Le Français Moderne* 37, S. 7-34.

Gleizes, Albert/Metzinger, Jean 1988: *Über den Kubismus*, Franfurt a.M.

Goethe Wörterbuch 1988, hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften u.a., Stuttgart.

Götz-Mohr, Britta 1987: *Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. u.a.

Gohr, Siegfried 1982: Figur und Stilleben in der kubistischen Malerei von Picasso bis Braque, in: ders. (Hg.): *Kubismus. Künstler – Themen – Werke 1907-1920*, Paris, S. 105-118.

Gombrich, Ernst H. 1969: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictural Representation*, Princeton.

——— 1977: Maske und Gesicht, in: ders. u.a. (Hg.): *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt a.M., S. 10-60.

——— 1982: *The Image and the Eye*. Ithaca/NY.

Goldberg, Leonard S. 2002: 'You Think You See a Monk': The Illusions of Fra Lippo Lippi, in: *Philological Quarterly* 81/2, S. 247-270.

Goldfarb, Russell M. 1985: Fra Lippo Lippi's Confession, in: *Studies in Browning and his Circle* 13, S. 59-69.

Gordon, Irene 1970: A World Beyond the World. The Discorvery of Leo Stein, in: Museum of Modern Art (Hg.): *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Friends*, Ausstellungskatalog, New York.

Gorp, Hendrik van u.a. (Hg.) 2001: *Dictionnaire des Termes Littéraires*, Paris.

Grabes, Herbert 1978: Wie aus Sätzen Personen werden. Zur Erforschung literarischer Figuren, in: *Poetica* 10, S. 405-428.

Graf, Fritz 1995: Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.): *Beschreibungskunst Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, S. 143-156.

Gray, Erik 1998: 'Out of Me! Out of Me!'. Andrea, Ulysses, and Victorian Revisions of Egotistical Lyrik, in: *Victorian Poetry* 36/4, S. 417-430.

Greber, Erika 2002: Das Sonett als Gattung des Wortflechtens (*entrebescar los motz – pletenie sloves*) und der Kombinatorik, in: dies.: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln/Weimar/Wien, S. 554-701.

——— 2002a: Petrarkismus als Geschlechtercamouflage? Die Liebeslyrik der Barockdichterin Sibylle Schwarz, in: Kraß, Andreas/Tischel Alexandra (Hg.): *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe,* Berlin, S. 142-168.

——— 2004: Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie, in: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen, S. 171-208.

——— 2006: Portrait des Künstlers als Kunstwerk: Jiři Kolářs lettristische Serie *L'enseigne de Gersaint*, in: Scheffel, Michael/Grothues, Silke/Sassenhausen, Ruth (Hg.): *Ästhetische Transgressionen,* Trier, S. 171-191.

Gridley, Roy E. 1972: *Browning*, London.

Grimm, Reinhold 1989: Poems and/as Pictures: A Quick Look at Two and a Half Millenia of Ongoing Aesthetic Intercourse, in: ders. (Hg.): *From Ode to Anthem. Problems of Lyric Poetry*, Madison/WI, S. 3-86.

Grivel, Charles/Ochsner, Beate (Hg.) 2001: *Intermediale. Kommunikative Konstellation zwischen Medien*, Tübingen.

Große, Ernst-Ulrich 2001: Textsorte, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, S. 529-530.

Gumbrecht, Hans U. 1980: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg.

Gygax, Franziska 1998: *Gender and Genre in Gertrude Stein*, Westport/CN.

Haas, Robert Bartlett 1971: Gertrude Stein Talking – A Transatlantic Interview 1946, in: ders. (Hg.): *A Primer For the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Los Angeles, S. 11-35. – Dt. 1994: Transatlantisches Interview. Gertrude Stein im Gespräch mit Robert Bartlett Haas, in: ders. (Hg.): *Lesebuch zum allmählichen Kennenlernen von Gertrude Stein*, Frankfurt a.M., S. 15-34.

———/Gallup, Donald Clifford (Hg.) 1971: *A catalogue of the published and unpublished writings of Gertrude Stein, exhibited in the Yale Univeristy Library, February-March 1941*, New Haven.

Hackett, Susan/Ferns, John 1976: A Portrait of the Artist as a Young Monk. The Degree of Irony in Browning's 'Fra Lippo Lippi', in: *Studies in Browning and his Circle* 4/2, S. 105-118.

Hagstrum, Jean 1978: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago.

Halsall, Albert W. 1992: Beschreibung, übers. v. Lisa Gondos, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen, Sp. 1495-1510.

——— 1994: Descriptio, übers. v. Lisa Gondos, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen, Sp. 549-553.
Hamburger, Käthe 1957: *Die Logik der Dichtung*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien.
Hamon, Philippe 1981a*: L'analyse du descriptif*, Paris.
——— 1981b: Rhetorical status of the Descriptive, in: *Yale French Studies* 61, S. 1-26.
——— 1992: *La description littéraire*. Paris.
——— 1993: *Du descriptif*. Paris.
Handrick, Willy 1968: Goethes Schmeller Bildnisse – Dokumente zur Biographie des Dichters mit Bildnissen Jenaer Wissenschaftler, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 17/4 (1968), S. 507-510.
Hansen-Löve, Aage A. 1983 und 2000: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne, in: Schmid, Wolf/ Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien, S. 291-361; sowie in: Mertens, Mathias (Hg.): *Forschungsüberblick 'Intermedialität'. Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover, S. 27-83.
——— 1992: Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Beispielen aus der russischen Avantgarde, in: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medien* 4, S. 32-41.
——— 2002: Rezension zu Monika Mayr, *Ut pictura descriptio?* (s.o.) in: *Wiener Slawistischer Almanach* 50, S. 381-388.
Harms, Wolfgang (Hg.) 1990: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart.
Harrison, Robert 1988: *The Body of Beatrice*, Baltimore/London.
——— 1994: 'Mi parea vedere una persona dormire nuda' (VN III, 4). The Body of Beatrice, in: Moleta, Vincent (Hg.): *La gloriosa donna della mente. A commentary on the Vita Nuova*, Firenze, S. 21-35.
Harrold, William E. 1973: *The Variance and the Unity. A Study of Complementary Poems of Robert Browning*, Athens/OH.
Haselstein, Ulla 2000: 'My Middle Way Was Painting': Gertrude Steins literarische Porträts, in: Huber, J. (Hg.) *Darstellung. Korrespondenz*, Wien/New York, S. 113-132.
——— 2002: Gertrude Steins Porträts von Dingen, in: Berger, C./Ecker, G./Scholz, S. (Hg.): *Dinge – Grenzen der Verfügbarkeit*, Königstein, S. 197-217.
——— 2003: Gertrude Stein's Portraits of Picasso and Matisse, in: *New Literary History* 34/4, S. 723-743.
——— 2003a: Selbstporträts im Konvexspiegel: Parmigianino und Ashbery, in: Greber, Erika/ Menke, Bettine (Hg.): *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen, S. 41-62.
——— 2006: Das vergrößerte Detail: Gertrude Steins frühes Porträt 'Two', in: Ubl, Ralph (Hg.): *Was aus dem Bild fällt*, München, S. 309-322.
Hassett, Constance 1982: *The Elusive Self in the Poetry of Robert Browning*, Athens/Ohio.
Haug, Walter 1995: Francesco Petrarca – Nicolaus Cusanus – Thüring von Ringoltingen. Drei Probestücke zu einer Geschichte der Individualität im 14./15. Jahrhundert, in: ders. (Hg.): *Brechungen auf dem Weg zur Individualität*, Tübingen.
Healy, David 1984: 'Fra Lippo Lippi' and 'Andrea del Sarto' as Complementary Poems, in: *Studies in Browning and his Circle* 12, S. 54-75.
Heffernan, James (Hg.) 1987: *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*, New York, S. 63-82.
——— 1991: Ekphrasis and Representation, in: *New Literary History* 22/2, S. 279-316.
——— 1993: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago.
——— 1996: Entering the Museum of Words: Brownings 'My Last Duchess' and Twentieth Century Ekphrasis, in: Wagner, Peter (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts*, Berlin, S. 262-80.
Heier, Edmund 1976: The 'literary portrait' as a device of characterization, in: *Neophilologus* 60, S. 321-333.
Heitmann, Annegret/Schiedermair, Joachim (Hg.) 2000: *Zwischen Text und Bild,* Freiburg.
Helbig, Jörg (Hg.) 1998: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin.
Hellen, Eduard von der 1888: *Goethes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten*, Frankfurt a.M.
Hempfer, Klaus W. 1973: *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München.

——— 1987: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München, S. 253-277.

——— 1991: Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard), in: Titzmann, Michael (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, S. 7-43.

——— 1997: Gattung, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin/New York, S. 651-655.

——— /Regn, Gerhard 1993: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart.

Henkel, Nikolaus 1997: Descriptio, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin/New York, S. 337-339.

Hennigfeld, Ursula 2008: *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg.

Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.) 1987: *Text Tranfers. Probleme intermedialer Übersetzung*, Münster.

Heukenkamp, Ursula 1981: Dichterporträts, in: Hähnel, Ingrid (Hg.) *Lyriker im Zwiegespräch. Traditionsbeziehungen im Gedicht*. Berlin/Weimar, S. 217-264.

Higgins, Dick 1987: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, New York.

Hinck, Walter (Hg.) 1977: *Textsortenlehre – Gattungen*, Heidelberg.

Hinderer, Walter (Hg.) 1983: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart.

Hirdt, Willi 1970: Descriptio superficialis. Zum Frauenportrait in der italienischen Epik, in: *Arcadia* 5, S. 39-57.

——— 1981: *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg.

Hirschberger, Elisabeth 1993: *Dichtung und Malerei im Dialog: von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst,* Tübingen.

Hockney, David 1997: *Picasso. Fünf Essays über Picassos Werk*, Bielefeld.

Höltgen, Karl Josef/Daly, Peter M./Lotters, Wolfgang (Hg.) 1988: *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*, Erlangen.

Hoffmann, Michael J. 1965: *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, Philadelphia.

——— 1965a: Gertrude Stein's Portraits, in: *Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal* 11/3, S. 115-22.

——— (Hg.) 1986: *Critical essays on Gertrude Stein*, Boston/MA.

Hoffmeister, Gerhart 1973: *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart.

——— 1975: The snow-white mistress. A Petrarchist topos in German baroque lyrics, in: Scaglione, A. (Hg.): *Petrarch six centuries later. A symposium*, Chapel Hill, S. 438-447.

——— 1997: *Petrarca*, Stuttgart.

Holbrook, David 1991: *Images of Women in Literature*, New York.

Hollander, John 1988: The Poetics of Ekphrasis, in: *Word & Image* 4/1, S. 209-219.

Hollander, Robert 1974: 'Vita Nuova': Dante's Perceptions of Beatrice, in: *Dante Studies* 92, S. 1-18.

Honan, Park 1961: *Browning's Characters. A Study in Poetic Technique*, New Haven.

Horn, Andreas 1998: *Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft*, Würzburg.

Hühn, Peter 1995: *Geschichte der englischen Lyrik*, 2 Bde., Tübingen.

Hülsewig, Jutta 1981: *Das Bildnis in der Kunst Paul Cézannes*, Bochum.

Imdahl, Max 1962: Raffaels Castiglionebildnids im Louvre. Zur Frage seiner urspünglichen Bildgestalt, in: *Pantheon* 20, S. 38-45.

——— 1988: Relationen zwischen Porträt und Individuum, in: Frank, Manfred/Haverkamp, Anselm (Hg.): *Individualität*, München, S. 578- 598.

Ingersoll, Earl G. 1988: Perversions of Artistic Sensibilty in the Dramatic Monologues of Robert Browning, in: *Studies in Browning and his Circle* 16, S. 72-84.

——— 1990: Lacan, Browning, and the Murderous Voyeur. 'Porphyria's Lover and 'My Last Duchess', in: *Victorian Poetry* 28/2, S. 151-157.
——— 1991: Considerations of Gender in the Dramatic Monologue, in: *Modern Language Review* 86, S. 545-52.
——— 1993: Autumn Songs. Robert Browning's Andrea del Sarto in Context, in: *Durham University Journal* 85/54, S. 75-79.
——— 1995: Personality in Robert Browning's Dramatic Monologues, in: *Etudes Anglaises. Grandes-Bretagnes, Etats-Unis* 48/2, S. 140-147.
Iser, Wolfgang 1988: Das Individuum zwischen Evidenzerfahrung und Uneinholbarkeit, in: Frank, Manfred/Haverkamp, Anselm (Hg.): *Individualität*, München, S. 95-98.
Jack, Ian 1973: *Browning's Major Poetry*, Oxford.
Jäger, Ludwig/Stanitzek, Georg (Hg.) 2002: *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München.
James, William 1950: *Principles of Psychology*, 2 Bde., New York.
Jameson, Anna Brownell 1853: *Memoirs of the early Italian Painters, and of the progress of painting in Italy. From Cimabue to Bassano*, London.
Jannidis, Fotis 2004: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin.
Jansen, Dieter 1987-1988: Fra Filippo Lippis Doppelbildnis im New Yorker Metropolitan Museum, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 48-49, S. 97-121.
Jauß, Hans Robert 1964: *Nachahmung und Illusion*, München.
——— (Hg.) 1977: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München.
——— 1988: Zur Entdeckung des Individuums in der Porträtmalerei, in: Frank, Manfred/ Haverkamp, Anselm (Hg.): *Individualität*, München, S. 599-605.
Jerman, B. R.: Browning's Witless Duke, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 72/3, S. 488-493.
John, Timo 2001: *Adam Friedrich Oeser. Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Beucha. Siehe auch: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/oeser/john_oeser.pdf.
Johnston, Georgia 1992: Reading Anna Backwards. Gertrude Stein Writing Modernism Out of the Nineteenth Century, in: *Studies in the Literary Imagination* 25/2, S. 31-37.
Jost, Werner 1984: Gedichte auf Bilder, in: Köpf, Gerhard (Hg.): *Neun Kapitel Lyrik*, München/ Wien/Zürich, S. 202-212.
Kablitz, Andreas 1982: Erzählung und Beschreibung. Überlegungen zu einem Merkmal fiktionaler erzählender Texte, in: *Romanistisches Jahrbuch* 33, S. 67-84.
——— 1989: Die Herrin des Canzoniere und ihre Homonyme: Zu Petrarcas Umgang mit der Laura-Symbolik, in: *Romanische Forschungen* 101 (1), S. 14-41.
——— 1991: Intertextualität und Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 23 (1-2), S. 20-67.
——— 1997: Pygmalion in Petrarcas Canzoniere. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens, in: Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg, S. 197-225.
———/Neumann, Gerhard (Hg.) 1998: *Mimesis und Simulation*, Freiburg.
Kafalenos, Emma 1997: Functions after Propp: Words to Talk about How When We Read Narrative, in: *Poetics Today* 18/4, S. 469-94.
Kahnweiler, Daniel-Henry 1958: *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart.
——— 1994: Introduction to 'Painted Lace', in: Simon, Linda (Hg.): *Gertrude Stein Remembered*, Lincoln/Nebraska, S. 17-23.
Kanz, Roland 1993: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München.
Karrer, Wolfgang 1989: Getrude Stein's Poetry. From Cubism to Embroidery, 1914-1933, in: Habenbuchle, Roland/Ollier, Jacqueline S. (Hg.): *Poetry and the Fine Arts*, Regensburg, S. 124-137.

Katz, Leon 1970: Matisse, Picasso und Gertrude Stein, in: Museum of Modern Art (Hg.): *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Friends*, Ausstellungskatalog, New York.

Kauffmann, Georg 1980: *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Renaissance*, Opladen.

Keller, Luzius (Hg.) 1974: *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte*, Stuttgart.

Kellner, Bruce (Hg.) 1988: *A Gertrude Stein Companion: Content with the Example*, New York.

———/Schmirler, Klaus/Haas, Robert B. 1993: *Wie man Gertrude Stein liest und studiert. Ein literarischer Reiseführer*, Hamburg.

Kemp, Wolfgang 1989: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München.

——— 1989a: Die Kunst des Schweigens, in: Koebner, Thomas (Hg.): *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München, S. 96-120.

——— 1992: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, erw. Neuausgabe, Berlin.

Kent, Dale 2001: Women in Renaissance Florence, in: Brown, David Alan (Hg.): *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, Washington, S. 25-42.

Killy, Walter 1983: *Elemente der Lyrik*, München.

Kim, Won-Chung 2002: Browning's 'My Last Duchess' as a pattern for Eliot's 'The Love Song of J. A. Prufrock', in: *Journal of the T. S. Eliot Society of Korea* 12/2, S. 65-90.

King, Roma A. 1957: *The Bow and the Lyre. The Art of Robert Browning*, Ann Arbor.

Kircheisen, Friedrich M. 1904: *Die Geschichte des literarischen Porträts in Deutschland*, Leipzig.

Kirkham, Victoria 2001: Poetic Ideals of Love and Beauty, in: Brown, David Alan (Hg.): *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, Washington, S. 50-61.

Klarer, Mario 2001: *Ekphrasis, Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lily und Shakespeare*, Tübingen.

Klein, John 2001: *Matisse Portraits*, New Haven/London.

Klein, Holger Michael 1969: *Das weibliche Porträt in der Versdichtung der englischen Renaissance. Analyse einer literarischen Konvention und Beiträge zum Wandel von Stil und Darstellungstechnik in der englischen Dichtung zwischen 1500 und 1660*, Dresden.

Knapp, Bettina L. 1990: *Gertrude Stein*, New York.

Knight, Alan R. 1987: Explaining Composition. Gertrude Stein and the Problem of Representation, in: *English Studies in Canada* 13/4, S. 406-19.

Köhler, Gisela 1991: *Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Bonn.

Körner, Gudrun 1994: Über die Schwierigkeit der Porträtkunst, in: Schulze, Sabine (Hg.): *Goethe und die Kunst*, Ostfildern, S. 150-191.

Köstler, Andreas 1998: Das Porträt. Individuum und Image, in: ders./Seidl, Ernst (Hg.): *Bildnis und Image: Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Köln/Weimar/Wien, S. 9-14.

Krämer, Sibylle 2004: Kulturanthropologie der Medien. Thesen zur Einführung, (in: Über das Zusammenspiel von 'Medialität und Performativität"), in: *Paragrana* 13/1, S. 130-133.

Kramer, Andreas 1993: *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*, Eggingen.

Kramer, Kirsten 2008: Mythos und Bildmagie. Zum Verhältnis von Portrait, Spiegel und Schrift in Góngoras Lyrik, in: Nitsch, Wolfram/Teuber, Bernhard (Hg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München, S. 285-310.

Kranz, Gisbert 1973: *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn.

——— (Hg.) 1975: *Gedichte auf Bilder*, München.

——— (Hg.) 1976: *Bildmeditation der Dichter. Verse auf christliche Kunst*, Regensburg/Hamburg.

——— 1981: *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, 3 Bde, Köln/Wien.

——— 1986: *Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in der Poesie*, Frankfurt a.M.

——— 1992: Das Bildgedicht. Geschichtliche und poetologische Betrachtungen, in: Weisstein, Ulrich (Hg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin, S. 152-157.

Krieger, Murray 1992: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, New York.
Kruse, Margot 1983: Autorporträt und Selbstdarstellung bei Luigi Groto, in: Hempfer, Klaus (Hg.) *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, Wiesbaden.
——— 1993: Das Porträt der Geliebten und 'Amor pictor'. Tradition und Abwandlung einer petrarkischen Motivkombination in Ronsards Amours de Cassandre, in: Kablitz, Andreas (Hg.): *Literarhistorische Begegnungen*, Tübingen, S. 197-210.
Küchenhoff, Joachim 1988: Der Leib als Statthalter des Individuums?, in: Frank, Manfred/ Haverkamp, Anselm (Hg.) *Individualität*, München, S. 167-202.
Küpper, Joachim 2002: *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin/New York.
——— 2008: Probleme der Gattungsdefinition des lyrischen Textes (anhand des Œuvres von Petrarca), in: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Sprachen der Lyrik: Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart, S. 61-72.
Lachmann, Renate (Hg.) 1982: *Dialogizität*, München.
Lamping, Dieter 1989: *Das lyrische Gedicht*, Göttingen.
——— 1990: *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Wuppertal.
——— 1991: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen.
——— 1997: Gattungstheorie, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin/New York, S. 658-661.
Land, Norman 1990: Ekphrasis and Imagination. Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism, in: *The Art Bulletin* 68, S. 293-317.
Langbaum, Robert 1957: *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition,* Chicago/London.
——— 1982: Wordsworth's Lyrical Characterizations, in: *Studies in Romanticism* 21, S. 319-39.
Laroche, Bernd 1995: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung der Bildnisbegegnung in der deutschen Literatur des 16.-19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.
Lauer, Reinhard 1981: Hommage-Gedichte (A.J. Turgenev, V.A. Žukovskij, V.K. Kjuchel'beker an Goethe), in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 42, 77-95.
Lausberg, Heinrich 1990: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. Aufl., Stuttgart.
Lazard, Madeleine 1985: *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris.
Le Breton, David 1992: *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris.
Lecercle, François 1987: *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen.
Lenz, Christian 1979: *Tischbein. Goethe in der Campagna di Roma*, Frankfurt a.M.
Leopold, Stephan 2009: *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit,* München.
Leschke, Rainer 2003: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003.
Lidl, Stephan 2000: Art Companies. Bild und Text in William Carlos Williams' Lyrik der 20er Jahre, in: *Philologie im Netz* 14, S. 16-35, online: http://web.fu-berlin.de/phin/phin14/p14t2. htm.
Long, Beverly Whitaker/Cage, Timothy Scott 1989: Contemporary American Ekphrastic Poetry. A Selected Bibliography, in: *Text and Performance Quarterly* 9, 286-297.
Loos, Erich 1955: *Castigliones Libro del Cortegiano. Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento*, Frankfurt a.M.
Lubar, Robert S. 1997: Unmasking Pablo's Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture, in: *The Art Bulletin* 79/1, March, S. 56-84.
Lübbe, Hermann 1979: Identitätsrepräsentationen in der Historie, in: Stierle, Karlheinz/Marquard, Odo (Hg.): *Identität*, München, S. 277-292.
Luhmann, Niklas 1995: *Die Kunst der Gesellschaft,* Frankfurt a.M.
Macdonald, Raymond 1990: The Laokoon Group, the Poetics of Painting and the Reconstruction of Art History, in: *Review of English Studies* 19-20, S. 9-30.

MacEachen, Dougald B. 1970: Browning's use of his Sources in Andrea del Sarto, in: *Victorian Poetry* 8, S. 61-64.

Maclean, Ian 1980: *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge.

Mainberger, Sabine 2003: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin.

Maiorino, Giancarlo 1991: *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*, University Park u.a.

Makurath, Paul A. 1976: Fra Lippo's Theory of Art, in: *Studies in Browning and his Circle* 4/2, S. 95-104.

Mancini, Franco 1988: *La figura nel cuore fra cortesia e mistica: Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli.

Mann, Nicholas/Syson, Luke (Hg.) 1998: *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, London.

Mannini, Maria Pia/Fagioli, Marco 1997: *Filippo Lippi. Catalogo completo*, Florenz.

Marcet, Jean 1989: Painting, Gertrude Stein and the Composition of the Twentieth Century, in: Hagenbüchle, Roland/Ollier, Jacqueline S. (Hg.): *Poetry and the Fine Arts*, Regensburg, S. 138-151.

Marquard, Odo/Stierle, Karlheinz (Hg.) 1979: *Identität*, München (= Poetik und Hermeneutik 8).

Martindale, Andrew 1988: *Heros, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen.

——— 1988a: *Simone Martini, Complete Edition*, New York.

Mason, Kenneth 1990: Auden's 'Musée des Beaux-Arts', in: *Explicator* 48, S. 283-284.

Matt, Peter von 2000: *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, München.

Mattenklott, Gerd 1984: Goethe als Physiognomiker, in: Clasen Thomas/Leibfried, Erwin (Hg.): *Goethe. Vorträge aus Anlaß seines 150. Todestages*, Frankfurt a.M., S. 125-141.

Maynard, John 1987: Speaker, Listener and Overhearer. The Reader in the Dramatic Poem, in: *Browning Institute Studies. An Annual of Victorian Literary and Cultural History* 15, S. 105-112.

——— 1992: Reading the Reader in Robert Browning's dramatic monologues, in: Gibson, Mary E. (Hg.): *Critical Essays on Robert Browning*, New York, S. 69-78.

Mayr, Monika 2001: *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Behyj, Simon*, München.

Maxwell, Catherine 1992: Not the Whole Picture. Browning's 'Unconquerable Shade', in: *Word & Image* 8/4, S. 322-332.

McMahon, Barbara 1996: Indirectness Rhetoric and Interpretive Use. Communicative Strategies in Browning's 'My Last Duchess', in: *Language and Literature* 5/3, S. 209-223.

McNeill, Daniel 2001: *Das Gesicht. Eine Kulturgeschichte*, Wien.

Meid, Volker 1983: Das 17. Jahrhundert, in: Hinderer, Walter (Hg.): *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart, S. 74-138.

Meller, Peter 1963: Physiognomical Theory of Heroic Portraits, in: Rubin, Ida Ely (Hg.): *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, 4 Bde., Princeton, Bd. 2, S. 53-69.

Mellow, James R. 1974: *Charmed Circle – Gertrude Stein & Company*, New York/Washington D.C.

Melville, Stephen/Reading, Bill (Hg.) 1995: *Vision and Textuality*, Durham.

Mendelsohn, Leatrice 1982: *Paragoni. Benedetto Varchi's 'Due Lezzioni' and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor.

Menke, Bettine 2000: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München.

Mertens, Mathias (Hg.) 2000: *Forschungsüberblick Intermedialität. Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover.

Messler, Norbert 1985: Kunst und Literatur des Kubismus: Pablo Picasso und Gertrude Stein, in: *Universitas* 40/5, S. 557-568.

Metzinger, Fritz/Robbins, Daniel/Metzinger, Jean (Hg.) 1990: *Die Entstehung des Kubimus: Eine Neubewertung*, Frankfurt a.M.

Mill, John Stuart 1976: *Essays on Poetry*, hg. v. F. Parvin Sharpless, Columbia/SC.

Miller, Betty 1952: *Robert Browning. A Portrait*, London.

Miller, Hillis J. 1992: *Illustration*, London/Cambridge/MA.
Miller, L. M. 1985: My Last Duchess. A Studiolo Setting?, in: *Victorian Poetry* 23/2, S. 188-193.
Miller, Norbert 1988: Der Künstler vor der Natur. Zur Begegnung zwischen Simone Martini und Francesco Petrarca, in: Cramer, Thomas (Hg.): *Wege in die Neuzeit*, München, S. 62-96.
Miraux, Jean-Philippe 2003: *Le portrait littéraire*, Paris.
Mitchell, W. J. Thomas (Hg.) 1980: *The Language of Images*, Chicago.
——— 1980a: Spatial Form in Literature. Toward a General Theory, in: *Critical Inquiry* 6, S. 539-66.
——— 1986: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago.
——— 1987: Going Too Far with the Sister Arts, in: Heffernan, James (Hg.): *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, New York, S. 1-15.
——— 1990: Was ist ein Bild?, in: Bohn, Volker (Hg.) *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M., S. 17-68.
——— 1992: Ekphrasis and the Other, in: *South Atlantic Quarterly* 91, S. 695-719.
——— 1994: *Picture Theory*, Chicago.
Mix, Deborah M. 1996: Gertrude Stein. A Selected Bibliography, in: *Modern Fiction Studies* 42/3, S. 661-680.
Moleta, Vincent 1994: 'Voi le vedete Amor pinto nel viso' (*Vita Nuova* XIX, 12). Prehistory of a Metaphor, in: ders. (Hg.): *La gloriosa donna della mente. A Commentary on the Vita Nuova*, Florenz, S. 77-95.
Monteiro, George 1985: 'I said 'Fra Pandolf' by Design'. A Note on Robert Browning's 'My Last Duchess', in: *Victorian Poetry* 23/2, S. 194-195.
Moramarco, Fred 1976: John Ashbery and Frank O'Hara. The Painterly Poets, in: *Journal of Modern Literature* 2/3, S. 436-462.
Mülder-Bach, Inka 1998: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert*, München.
Müller, Jürgen E. 1996: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster.
——— 1998: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte, in: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, S. 31-41.
Müntz, Eugène 1902: *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration des ses écrits*, Paris.
Museum of Modern Art (Hg.) 1970: *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Friends*, Ausstellungskatalog, New York.
Naschert, Guido 2003: Referenz, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, Berlin/New York, S. 239-241.
Neumann, Florian 1998: *Francesco Petrarca*, Reinbek bei Hamburg.
Neumeister, Sebastian 1998: Das Bild der Geliebten im Herzen, in: Kasten, Ingrid u.a. (Hg.): *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transfers culturels et Histoire littéraire au moyen age*, Sigmaringen, S. 315-330.
Noël, Bernard 1987: *Matisse*, Genf.
Nünning, Ansgar (Hg.) 2001: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart.
Ohage, August 1999: "mein und meines Bruders Lavaters Phisiognomischer Glaube", in: Schuster, Gerhard/Gille, Caroline (Hg.): *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums*, München u.a., S. 127-153.
Ohly, Friedrich 1977: Cor amantis non angustum. Vom Wohnen im Herzen, in: ders. (Hg.): *Schriften zur Mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, S. 129-141.
Olbrich, Harald u.a. (Hg.) 1996: *Lexikon der Kunst*, 7 Bde., München.
Ormond, Leonée 1974: Browning and Painting, in: Armstrong, Isobel (Hg.): *Robert Browning*, Athens/OH, S. 184-210.
Ormond, Richard 1973: *Early Victorian Portraits*, 2 Bde., London.
Osterkamp, Ernst 1991: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibung*, Stuttgart.

Padoan, Giorgio 1978: 'Ut pictura poesis': le 'pitture' di Ariosto, le 'poesie' di Tiziano, in: *Momenti di rinascimento veneto*, Padua, S. 347-370.

Paech, Joachim 1998: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration, in: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, S. 14-31.

Panofsky, Erwin 1978: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, S. 36-67.

——— 1985: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin, S. 85-97.

Parker, Patricia 1987: Rhetorics of Property: Exploration, Inventory, Blazon, in dies.: *Literary Fat Ladies. Rhetoric, Gender, Property*, London/New York, S. 126-154.

Payne, Michael 1993: Reading Paintings, in: ders.: *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva*, Oxford, S. 212-234.

Peignot, Jerôme 1978: *Du calligramme*, Paris.

Peirce, Charles Sanders 1932: *Collected Papers*, Bd. 2, hg. v. Charles Hartshorne u. Paul Weiss, Cambridge/MA.

Penzenstadler, Franz 2008: Rhetorik oder Mimesis – unterschiedliche Lyrikkonzeptionen am Beispiel von Barock und Klassizismus in Italien, in: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart, S. 331–361.

Perkins, Priscilla 1996: 'A little Body with a Very Large Head': Composition, Psychopathology, and the Making of Stein's Normal Self, in: *Modern Fiction Studies* 42/3, S. 528-546.

Perloff, Marjorie 1979: Poetry as a Word-System. The Art of Gertrude Stein, in: *American Poetry Review* 8/5, S. 33-43.

——— 1988: Six Stein Styles in Search for a Reader, in: Kellner, Bruce (Hg.): *A Gertrude Stein Companion. Content with the Example*, New York, S. 98-108.

——— 1996: Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp, in: *Forum for Modern Language Studies* 32, S. 137-154.

Perrine Laurence 1959: Browning's Shrewd Duke, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 74/1, S. 157-159.

Pestalozzi, Karl 1995: Das Bildgedicht, in: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, S. 569-591.

Peukert, Kurt Werner 1979: Physiognomik in Goethes Morphologie, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47, S. 400-419.

Pfisterer, Ulrich (Hg.) 2003: *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart.

——— 2003a: Paragone, in: Ueding, Gerd (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen, Sp. 528-546.

Pinsker, Sanford 1976: 'As If She Were Alive': Rhetorical Anguish in 'My Last Duchess', in: *Concerning Poetry* 9/2, S. 71-73.

Piontek, Heinz 1983 [1964]: *Neue deutsche Erzählgedichte*, Frankfurt a.M.

Pipes, B. N. Jr. 1960: The Portrait of 'My Last Duchess', in: *Victorian Studies* 3, S. 381-386.

Plantie, Jacqueline 1994: *La mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris.

Plumpe, Gerhard 2003: Realismus$_2$, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, Berlin/New York, S. 221-224.

Podro, Michael 1988: The Portrait. Performance, Role and Subject, in: Frank, Manfred/Haverkamp, Anselm (Hg.): *Individualität,* München, S. 577-586.

Poggi, Christine 1992: *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven/London.

Pointon, Marcia 1993: *Hanging the Head. Portraiture and social formation in eighteenth-century England*, New Haven/London.

Pommier, Edouard 1998: *Théories du portrait. De la Renaissance aux lumières*, Paris.

Pope-Hennessy, John Wyndham 1966: *The Portrait in the Renaissance*, London/New York.

Pozzi, Giovanni 1979: Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione, in: *Lettere Italiane* 31, S. 1-30.

Pozzi, Mario 1989: Teoria e fenomenologia della *descriptio*, in: *Lingua, Cultura, Società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Turin.

Praz, Mario 1949: *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*, London.

Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.) 1999: *Porträt*, Berlin.

Quartermain, Peter 1992: *Disjunctive poetics from Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge u.a.

Quondam, Amedeo 1991: *Il naso di Laura. Lingua e poesie lirica nella tradizione del classicismo*, Modena.

Rader, Ralph W. 1976: The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms, in: *Critical Inquiry* 3, S. 131-151.

——— 1992: Notes on some Structural Varieties and Variations in Dramatic 'I' Poems and their Theoretical Implications, in: Gibson, Mary E. (Hg.): *Critical Essays on Robert Browning*, New York, S. 37-53.

Ragotzky, Hedda/Wenzel, Horst (Hg.) 1990: *Höfische Repräsentation*, Tübingen.

Rajewsky, Irina O. 2002: *Intermedialität*, Tübingen/Basel.

——— 2004: Intermedialität 'light'? Intermediale Bezüge und die bloße Thematisierung des Altermedialen, in: Lüdeke, Roger/Greber, Erika: *Intermedium Literatur*, Göttingen, S. 27-77.

Rasch, Wolfdietrich (Hg.) 1970: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M.

Rave, Paul Ortwin 1959: Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: *Jahrbücher Berliner Museen*, S. 119-154.

Rebel, Ernst 1987: *Die Modellierung der Person. Metaphorik und Personenbegriff im deutschen Porträt des frühen 16. Jahrhunderts*. München.

Regn, Gerhard 1987: *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die Petrarkistische Tradition. Studien zur Parte Prima der Rime (1591/92)*, Tübingen.

——— 1993: Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance, in: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Renaissance: Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, Stuttgart, S. 133-145.

Reißer, Ulrich 1997: *Physiognomik und Ausdruckstheorie in der Renaissance*, München.

Rewald, John 1987: *Cézanne, the Steins, and their Circle*, New York.

Richardson, John/McCully, Marilyn 1991: *A Life of Picasso*, Bd. 1, New York.

Ricœur, Paul 1996: *Das Selbst als ein Anderer*, München.

Riffaterre, Michel 1970: Le poème comme représentation, in: *Poétique* 4, S. 401-418.

——— 1972: Système d'un genre descriptif, in: *Poétique* 9, S. 15-30.

——— 1986: Textuality. W. H. Auden's 'Musée des Beaux Arts', in: Caws, Mary Ann (Hg.): *Textual Analysis. Some Readers Reading*, New York, S. 1-13.

Ritter, Joachim (Hg.) 1971-2005: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12 Bde., Basel u.a.

Ritzer, Monika 2003: Realismus$_1$, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, Berlin/New York, S. 217-221.

Rivers, Charles 1961: Three Essays on Robert Browning's Theory of the Poet, in: *Northeast Missouri State College Studies*, 25/3, o.S.

——— 1976: *Robert Browning's Theory of the Poet, 1833-1841*, Salzburg.

Rivers, Christopher 1994: *Face Value. Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola,* Madison.

Robinson, Alan 1993: Reading Victorian Paintings, in: Dirscherl, Klaus (Hg.): *Bild und Text im Dialog*, Passau, S. 211-226.

Rohr, Rupprecht 1988: Die Schönheit des Menschen in der mittelalterlichen Dichtung Frankreichs, in: Stemmler, Theodor (Hg.): *Schöne Frauen – Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen*, Tübingen, S. 89-108.

Rosa, Alberto Asor 1978: *Petrarca e la cultura del Trecento*, Florenz.

Rosen, Valeska von 2000: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, S. 171-208.

Roskill, Mark W. 1985: *The Interpretation of Cubism*, Philadelphia.

Roston, Murray 1990: *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts 1650-1850*, Princeton.

Ruda, Jeffrey 1982: *Filippo Lippi Studies. Naturalism, Style and Iconography in Early Renaissance Art*, New York/London.

Rühm, Gerhard (Hg.) 1996: *Visuelle Poesie*, Innsbruck.

Ruskin, John 1903-12: *The Works of John Ruskin*, hg. v. E. T. Cook u.a., 39 Bde, London.

Sabin, Stefana 1996: *Gertrude Stein*, Reinbek bei Hamburg.

Saltzwedel, Johannes 1993: *Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit*, München.

Sauerbier, Samson D. 1976: *Gegendarstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten*, Köln.

Sawday, Jonathan 1995: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London/New York.

Sayre, Henry M. 1977: Imaging the mind. Juan Gris and Getrude Stein, in: *Southern Humanities Review* 11, S. 204-215.

——— 1983: *The visual texts of William Carlos Williams*, Urbana/IL.

Schaeffer, Emil/Göres, Jörn (Hg.) 1999: *Goethe. Seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen*, Frankfurt a.M.

Schanze, Helmut 2002: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze Personen Grundbegriffe*, Stuttgart.

Scherpe, Klaus 1996: Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition, in: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* VI, S. 368-383.

Schiller, Georg 1994: Organizing Energies. Reference and Experience in the Work of Gertrude Stein, in: *Amerikastudien/American Studies* 39/4, S. 511-524.

——— 1996: *Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein*, Frankfurt a.M. u.a..

Schlink, Wilhelm (Hg.) 1997: *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst*, Freiburg.

Schlumbohm, Christa 1979: De la Magnificence et de la Magnanimité. Zur Verherrlichung Ludwigs XIV. in der Literatur und in der bildenden Kunst, in: *Romanistisches Jahrbuch* 30, S. 83-99.

——— 1982: I Ritratti di Giovanni Giorgio Trissino. Eine Rhetorik des literarischen Porträts, in: *Italienische Studien* 5, S. 23-38.

——— 1990: Les plus belles femmes de la Cour. Reale und fiktive Schönheitengalerien in der Ära Ludwigs XIV., in: König, Bernhard/Lietz, Jutta (Hg.): *Gestaltung – Umgestaltung,* Tübingen, S. 321-353.

Schmauks, Dagmar 2001: Ikon/Ikonizität, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, S. 279-280.

Schmitt, Arbogast 1998: Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit, in: Kablitz, Andreas/Neumann, Gerhard: *Mimesis und Simulation,* Freiburg, S. 17-53.

Schmitz-Emans, Monika 1999: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg.

Schneede, Uwe M. 2001: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München.

Schneider, Norbert 1992: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*, Köln.

Schöpsdau, Klaus 1994: Enumeratio, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen, Sp. 1231-1234.

Schon, Peter Martin 1965: Das literarische Portrait im französischen Mittelalter, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 202, S. 241-263.

Schrenk, Klaus 1982: Genauigkeit ist nicht Wahrheit. Ausführungen zur Farbtheorie von Henri Matisse, in: Baumann, Felix (Hg.): *Henri Matisse*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich/ Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Zürich, S. 20-25.

Schröter, Jens 1998: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: *montage/av* 7/2, S. 129-154.

——— 2006: Intermedialität, online: www.theorie-der-medien.de [30.11.2009].

——— 2006a: Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine, online: www.theorie-der-medien.de [30.11.2009].

Schulze, Joachim 2004: Die Canzone 'Meravigliosamente' von Giacomo da Lentini und die Memoria, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 120, S. 478-492.

——— 2004a: *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei* (*Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* 327), Tübingen.

Schulze, Winfried 1988: Das Wagnis der Individualisierung, in: Cramer, Thomas (Hg.): *Wege in die Neuzeit*, München, S. 270-286.

Scott, David 1988: *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth Century France*, Cambridge.

Seaman, David. W. 1981: *Concrete Poetry in France*, Ann Arbor.

Segebrecht, Wulf 1977: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zu Poetik und Geschichte der deutschen Lyrik*, Stuttgart.

——— 1991: Goethes Erneuerung des Gelegenheitsgedichts, in: *Goethe-Jahrbuch* 108 (1991), S. 129-136.

Seiler, Peter 1997: Petrarcas skeptische Distanz zur skulpturalen Bildkunst seiner Zeit, in: Colella, Renate L. u.a. (Hg.): *Pratum Romanum,* Wiesbaden, S. 299-324.

Sessions, Ina Beth 1947: The Dramatic Monologue, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 62, S. 503-516.

Sharp, William 1890: *Life of Robert Browning*, London.

Shaw, David 1964: Character and Philosophy in 'Fra Lippo Lippi', in: *Victorian Poetry* 2, S. 127-132.

Simmel, Georg 1957: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts [1904], in ders.: *Brücke und Tor. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. Michael Landmann, Stuttgart, S. 153-159.

Simões, Maria Helena H. 1996: Das neue Bildgedicht. Zur intertextuellen Beziehung von Dichtung und bildender Kunst, in: *Runa. Revista Portugesa de Estudos Germanísticos* 25, S. 317-325.

——— 2000: Zwei Formen intermedialer Literatur. Zum Verhältnis von Literatur und den anderen Künsten, in: *Runa. Revista Portugesa de Estudos Germanísticos* 28, S. 15-36.

Simon, Robin 1987: *The Portrait in Britain and America*, Oxford.

Simons, Patricia 1992: Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in: Broude, Norma/Garrard, Mary D. (Hg.): *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York, S. 39-58.

——— 1995: Portraiture, Portrayal and Idealization. Ambiguous Individualism in Representation of Renaissance Women, in: Brown, Alison (Hg.): *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford, S. 263-311.

Smalley, Donald (Hg.) 1966: *Poems of Robert Browning*, Boston.

Smeed, John W. 1985: *The Theophrastan 'character'. The History of a Literary Genre*, Oxford u.a.

Snow, Edward 1989: Theorizing the Male Gaze. Some Problems, in: *Representations* 25, S. 30-41.

Sonstroem, David 1974: On Resisting Brother Lippo, in: *Texas Studies in Literature and Language* 15, S. 721-734.

Souhami, Diana 1994: *Gertrude Stein und Alice B. Toklas,* übers. v. Ulrike Budde, München.

——— 2003: Introduction, in: Gertrude Stein: *Three Lives and Tender Buttons. With a New Introduction by Diana Souhami*, New York.

Spielmann, Yvonne 1995: Intermedialität als symbolische Form, in: *Ästhetik und Kommunikation* 88, S. 112-117.

——— 1998: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München.

Spiller, Michael R.G. 1992: Petrarch: 'The Good Weaver of Verses', in: ders.: *The Development of the Sonnet. An Introduction*, London/New York.

——— 1997: *The Sonnet Sequence. A Study of its Strategies*, New York/London.

Sprengel, Peter 2000: Naturalismus, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2, Berlin/ New York, S. 684-688.
Staiger, Emil 1946: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich.
Stange, Carl 1959: *Beatrice in Dantes Jugenddichtung*, Göttingen.
Starobinski, Jean 1981: L'incipit du Neveau de Rameau, in: *Nouvelle Revue Française* 58, S. 42-64.
Starn, Randolph 1986: Reinventing Heroes in Renaissance Italy, in: Rotberg, Robert/Rabb, Theodore (Hg.): *Art and History. Images and their meaning*, Cambridge, S. 67-84.
Steinbach, Marion 1996: *Italienische Renaissance-Literatur. Eine Anthologie*, Dresden.
Steiner, Wendy 1977: The Semiotics of a Genre. Portraiture in Literature and Painting, in: *Semiotica* 21, S. 111-119.
——— 1978: *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven/London.
——— 1985: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago.
——— 1987: Postmodernist Portraits, in: *The Art Journal* 46/3, S. 173-177.
——— 1988: *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*, Chicago.
——— 1990: Williams' Breughel. Eine vergleichende Analyse, in: Bohn, Volker (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a.M., S. 229-253.
Stemmler, Theo/Horlacher; Stefan (Hg.) 1999: *Erscheinungsformen des Sonetts. 10. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik*, Tübingen.
Stempel, Wolf Dieter 1973: Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs, in: ders./ Koselleck, Reinhard (Hg.): *Geschichte – Ereignis – Erzählung*, München, S. 325-346.
——— (Hg.) 1987: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München.
Stendhal, Renate 1989: *Gertrude Stein. Ein Leben in Bildern und Texten,* Zürich.
Stierle, Karl-Heinz 2003: Spectaculum. Der Blick auf die Welt bei Petrarca und Jan van Eyck, in: Rosen, Valeska v. u.a. (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin, S. 119-138.
Stierle, Karl-Heinz/Warning, Rainer (Hg.) 1984: *Das Gespräch*, München, S. 489-515.
——— 1994: Courtoisie. Die literarische Erfindung eines höfischen Ideals, in: *Poetica* 26, S. 256-283.
Stocker, Peter 1998: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Paderborn.
Stockhorst, Stefanie 2002: *Fürstenpreis und Kunstprogramm. Sozial- und gattungsgeschichtliche Studien zu Goethes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof*, Tübingen.
Stoichita, Viktor 1998: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München.
Straub, Jürgen 2004: Identität, in: Jaeger, Friedrich/Liebsch, Burkhard (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, 3 Bde. Stuttgart, Bd. 1, S. 277-303.
Suerbaum, Ulrich 1985: Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, S. 58-77.
——— 1993: Text, Gattung, Intertextualität, in: Fabian, Berhard (Hg.): *Ein anglistischer Grundkurs. Einführung in die Literaturwissenschaft*, Berlin, S. 81-123.
Sussmann, Herbert 1992: Robert Browning's 'Fra Lippo Lippi' and the Problematic of a Male Poetic, in: *Victorian Studies* 35/2, S. 185-200.
Suthor, Nicola. 1999: Denis Diderot: Das Paradox des Porträtmalers (1767), in: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): *Porträt*, Berlin, S. 369-377.
——— 1999a: Hans-Georg Gadamer: Die Okkasionalität des Porträts (1960), in: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): *Porträt*, Berlin, S. 431-439.
——— 2001: Mimesis. Bildende Kunst, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen, Sp. 1294-1316.
——— 2004: *Augenlust bei Tizian*, München.
Taylor, Carol Anne 1995: *A poetics of seeing. The implications of visual form in modern poetry*, New York.

Tervooren, Helmut 1988: Schönheitsbeschreibungen und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik, in: Stemmler, Theodor (Hg.): *Schöne Frauen – Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen*, Tübingen, S. 171-198.

Teuber, Bernhard 2004: Selbstportrait der Dichterin als Leichnam? Malerei, Poesie und Begehren bei Sor Juana Inès de la Cruz, in: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hg.): *Intermedium Literatur*, Göttingen, S. 209-236.

Thomas, Charles Flint 1978: The Painting of St. Laurence in 'Fra Lippo Lippi': Its Source at Prato, in: *Studies in Browning and his Circle* 6/2, S. 45-51.

Thomas, W. 1921: Deux lettres inédites de Robert Browning à Joseph Milsand, in: *Revue Germanique* 12, S. 251.

Thorslev, Peter 1962: *The Byronic Hero*, Minneapolis.

Tietzel, Brigitte 1991: Neues vom 'Meister der Schafsnasen': Überlegungen zu dem New Yorker Doppelbildnis des Florentiner Quattrocento, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 52, S. 17-42.

Tignali, Paola 1997: *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity*, Manchester.

Titzmann, Michael 1990: Theoretisch-methodolgische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, in: Harms, Wolfgang (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart, S. 368-385.

Trappen, Stefan 2001: *Studien zur Poetik des 16.-19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*, Heidelberg.

Tucker, Herbert F. 1980: *Browning's Beginnings. The Art of Disclosure*, Minneapolis/Minnesota.

——— 1992: Dramatic monologue and the overhearing of lyric, in: Gibson, Mary E. (Hg.): *Critical Essays on Robert Browning*, New York, S. 21-36.

——— 1997: When the Soul Had Hips. Six Animadversions on Psyche and Gender in 19th-Century Poetry, in: Miller, Andrew H. u.a. (Hg.): *Sexualities in Victorian Britain*, Indiana/IL, S. 157-186.

Tümmler, Hans 1984: "Und der Gelegenheit schaff' ein Gedicht!" Goethes Gedichte an und über Persönlichkeiten seiner Zeit und seines politischen Lebenskreises, Bad Neustadt/Saale.

Unger, Helga 1986: *Text und Bild im Mittelalter*, Graz.

Vickers, Nancy J. 1997: Members Only. Marot's Anatomical Blazons, in: Hillmann, David/ Mazzio, Carla (Hg.): *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York/London, S. 3-21.

Vogt, Hilde 1972: *Die literarische Personenschilderung des frühen Mittelalters*. Hildesheim.

Völker, Ludwig (Hg.) 2000: *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart.

Voßkamp, Wilhelm 1997: Gattungsgeschichte, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin/New York, S. 655-658.

Wäber, G. 1967: La Bruyère: Les Caractères. Ein Versuch zur dichterischen Schöpfung des Porträts, in: *Neuere Sprachen* 16, S. 513-524.

Wagner, Peter (Hg.) 1996: *Icons – Texts – Iconotexts*, Berlin.

——— 1996a: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) in: ders. (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts*, Berlin, S. 1-42.

Walker, Jayne L. 1984: *The making of a modernist. Gertrude Stein from 'Three Lives' to 'Tender Buttons'*, Amherst.

Walker, John 1984: *Portraits. 5000 Years*, New York.

Walton, Kendall 1990: *Mimesis and Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge/MA.

Ward, Maisie 1967: *Robert Browning and his World. The Private Face,* New York.

Warncke, Carsten-Peter 1987: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden.

——— 1991: *Pablo Picasso 1881-1973*, 2 Bde., Köln.

Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hg.) 1982: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München.

Warnke, Martin 2005: *Bildwirklichkeiten*, Göttingen.

Watson, Steven 1991: *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, New York.

Watts, Linda S. 1999: *Gertrude Stein. A study of the short fiction*, New York.

Wegener, Frederick 1994: 'Looking as if she were alive'. The 'Duchess Effect', the Representation of Women, and Henry James's Use of Portraits, in: *The Centennial Review* 38/3, S. 539-577.

Weinmann, Peter 1989: *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Tübingen.

Weisstein, Ulrich 1978: Verbal Painting, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist, in: *Yearbook of Comparative and General Literature* 27, S. 7-18.

——— (Hg.) 1992: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets,* Berlin.

Wellbury, David E. 1996: Zur Physiognomik des Genies. Goethe/Lavater, in: Campe, Rüdiger/ Schneider, M. (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text-Bild-Wissen*, München, S. 331-356.

Wendorf, Richard (Hg.) 1983: *Articulate Images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis/Minnesota.

——— 1990: *The Elements of Life. Biography and Portrait Painting in Stuart and Georgian England*, Oxford.

Wenzel, Horst 1980: Zur Repräsentation von Herrschaft in mittelalterlichen Texten, in: ders. (Hg.): *Adelsherrschaft und Literatur*, Bern u.a., S. 339-375.

——— 1995: *Hören und Sehen, Schrift und Bild*, München.

——— 2003: Repräsentation, in: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, Berlin/New York, S. 268-271.

Wenzel, Peter 1998: Literarische Gattung, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart, S. 173-174.

——— 1998a: Gattungsgeschichte, in: *Metzler Lexikon*, S. 174-175.

——— 1998b: Gattungstheorie, in: *Metzler Lexikon*, S. 175-178.

Wetzel, Christoph 1984: *Paul Cézanne: Leben und Werk*, Stuttgart/Zürich.

Wilkins, E. H. 1951: *The Making of the 'Canzoniere' and other Petrarchian Studies*, Rom.

Willems, Gottfried 1989: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen.

——— 1990: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen: Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven, in: Harms, Wolfgang (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart, S. 414-429.

Wilpert, Gero von (Hg.) 2001: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. verb. u. erw. Aufl., Stuttgart.

Woesler, Winfried 1981: Literarische Bezugsfiguren in der Lyrik der Gegenwart (1960-1979), in: Jordan, Lothar/Marquart, Axel/Woesler, Winfried (Hg.): *Lyrik – Von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*, Frankfurt a.M., S. 284-303.

Wolf, Gerhard 1999: Giacomo da Lentini: Der 'malende' Notar oder das Bildnis im Herzen (um 1230/ 40), in: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): *Porträt*, Berlin, S. 156-161.

Wolf, Werner 2002: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien, S. 163-192.

——— 2001: Intermedialität, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, S. 238-239.

——— 2002: Towards a Functional Analysis of Intermediality, in: Hedling, Erik/Lagerroth, Ulla-Britta (Hg.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration,* Amsterdam, S. 15-34.

Wood, Sarah 2001: *Robert Browning. A Literary Life*, New York.

Woodall, Joanna (Hg.) 1997: *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester.

Woods-Marsden, Joanna 1987: 'Ritratto al naturale'. Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraiture, in: *Art Journal* 46, S. 209-216.

——— 1995: *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven.

——— 2001: Portrait of the Lady, 1430-1520, in: Brown, David Alan (Hg.): *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, Washington, S. 64-87.

Wright, Alison 1999: *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, London.

Zappella, Giuseppina 1988: *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, 2 Bde., Mailand.
Zima, Peter (Hg.) 1995: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt.
——— 2000: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel.
Zemanek, Evi 2010: Dead in the photograph, but alive in verses? Posthumous fame and defamation in deathbed portraits and memorial poetry, in: *PhiN/Philologie im Netz* 51 (2010), S. 80-99, online: http://web.fu-berlin.de/phin/phin51/p51t4.htm.
Zymner, Rüdiger 2003: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Paderborn.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Bilder sind in der Reihenfolge ihrer Präsentation in der Studie aufgelistet.

Abb. 1: Sandro Botticelli, *Flora* (Ausschnitt aus *La Primavera*), 1478, in: Körner, Hans 2006: *Botticelli*, Köln, S. 123.

Abb. 2: Filippo Lippi, *Ritratto di donna con un uomo al davanzale*, um 1435, in: Ruda, Jeffrey 1993: *Fra Filippo Lippi*, London, S. 88.

Abb. 3: Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, um 1488/90, in: Kecks, Ronald 1997: *Domenico Ghirlandaio*, Florenz, S. 279.

Abb. 4: Piero di Cosimo, *Simonette Vespucci*, 1485-90, in: Fermor, Sharon 1993: *Piero di Cosimo*, Washington, S. 95.

Abb. 5: Tizian, *Flora*, um 1515, in: Wethey, Harold E. 1997: *The paintings of Tizian* (Bd. 3), London, S. 154.

Abb. 6: Tizian, *Isabella d'Este*, 1534, in: Wethey, Harold E. 1997: *The paintings of Tizian* (Bd. 2), London, S. 95.

Abb. 7: Sandro Botticelli, *Flora* (Ausschnitt aus La Primavera), 1478, in: Körner, Hans 2006: *Botticelli*, Köln, S. 123.

Abb. 8: Giuseppe Acrimboldo, *Flora*, um 1589, in: Ferino-Pagden, Sylvia 2008: *Arcimboldo* 1526-1593, Kat. Ausst. Wien, S. 120.

Abb. 9: Pisanello, *Lionello d'Este*, um 1441, in: Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit (Hg.) 1995: *Pisanello und Bono da Ferrara*, München, S. 221.

Abb. 10: Pisanello, *Ginevra d'Este*, um 1433, in: Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit (Hg.) 1995: *Pisanello und Bono da Ferrara*, München, S. 222.

Abb. 11: Dosso Dossi, *Alfonso d'Este*, o.J., in: Humphrey, Peter/Lucco, Mauro 1999: *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York, o.S.

Abb. 12: Anonym, *Alfonso d'Este*, um 1600, in: Custos, Dominicus 1600: *Atrium heroicum Caesarum*, Augsburg, Porträt 169 (von 171).

Abb. 13: Raffael, *Baldassare Castiglione*, 1514-15, in: Talvacchia, Bette 2007: *Raffael*, Berlin, S. 120.

Abb. 14: Tizian, *Francesco Maria della Rovere*, 1536-38, in: Wethey, Harold E. 1997: *The paintings of Tizian* (Bd. 2), London, S. 135.

Abb. 15: Tizian, *Eleanora Gonzaga della Rovere*, 1536-38, in: Wethey, Harold E. 1997: *The paintings of Tizian* (Bd. 2), London, S. 134.

Abb. 16: Leonardo da Vinci, *Die Dame mit dem Hermelin*, 1483-1486, in: Heydenreich, Ludwig Heinrich 1954: *Leonardo da Vinci* (Tafelband), Basel, S. 33.

Abb. 17: Martin Gosky, *Herzog August*, o.J., in: Birchner, Martin/Bürger, Thomas (Hg.) 1979: *Alles mit Bedacht. Barockes Fürstenlob auf Herzog August (1579-1666) in Wort, Bild und Musik*, Wolfenbüttel, S. 38.

Abb. 18: Justus Georg Schottelius, *Piramide oder Thurn-Seule*, o.J., in: Birchner, Martin/Bürger, Thomas (Hg.) 1979: *Alles mit Bedacht. Barockes Fürstenlob auf Herzog August (1579-1666) in Wort, Bild und Musik*, Wolfenbüttel, S. 94.

Abb. 19: Ferdinand August Oldenburg, *Typographisch poetischer Neujahrsgruß*, 1845, in: Adler, Jeremy/Ulrich, Ernst 1987: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, S. 217.

Abb. 20: Honoré Daumier/Charles Philipon, *Louis Philippe von Frankreich, Karikatur in Form von visueller Dichtung mitsamt eines karikierenden Porträts desselben*, 1834, in: Higgins, Dick 1987: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, New York, S. 191.

Abb. 21: Heinrich Julius Willershausen, *Herzog August als gelehrter Autor. Porträt aus Psalmenzitaten. Schreibmeisterblatt*, o.J. In: Birchner, Martin /Bürger, Thomas (Hg.) 1979: *Alles mit Bedacht. Barockes Fürstenlob auf Herzog August (1579-1666) in Wort, Bild und Musik*, Wolfenbüttel, o.S. (inneres Titelbild).

Abb. 22: Hillel Braverman, *Mikrographisches Porträt von Franz Josef I. (1830-1860)*, o.J., in: Ulrich, Ernst 1991: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgangn des Mittelalters*, Köln/Weimar/Wien, S. 613.
Abb. 23: Anonym, *Silhouette Goethes*, um 1774, (Goethe Museum Düsseldorf), in: Schaeffer, Emil/Göres, Jörn (Hg.) 1999: *Goethe. Seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen*, Frankfurt a.M., S. 56.
Abb. 24: Anonym, *Judas und Compagnie* (nach Rembrandt), o.J., in: *Physiognomische Fragmente* (FA I, 18), Abb. 4, o.S.
Abb. 25: Johann Heinrich Lips, *Ein Kopf nach Raffael*, o.J., in: *Physiognomische Fragmente* (FA I, 18), Abb. 5, o.S.
Abb. 26: Johann Wolfgang Goethe, *Klopstock*, in: *Physiognomische Fragmente* (FA I, 18), Abb. 7, o.S.
Abb. 27: Anonym, *Sechzehn Profilköpfe in Ovale*, in: *Physiognomische Fragmente* (FA I, 18), Abb. 10, o.S.
Abb. 28: Anonym, *Drei Weibliche Silhouetten,* in: *Physiognomische Fragmente* (FA I, 18), Abb. 11, o.S.
Abb. 29: Anonym, *Vier Umrisse von männlichen Toren*, in: *Physiognomische Fragmente* (FA I, 18 Abb. 15, o.S.
Abb. 30: Johann Heinrich Lips*, Scipio* (nach Peter Paul Rubens), in: *Physiognomische Fragmente* (FA I, 18), Abb. 17, o.S.
Abb. 31: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe in der Campagna di Roma*, 1787-88, in: Lenz, Christian 1979: *Tischbein- Goethe in der Campagna di Roma.* Frankfurt a. M., S. 7.
Abb. 32: Filippo Lippi, *Il conferimento dele regola del Carmelo o un episodio di vita eremitica / Bestätigung des Karmeliterordens*, um 1432, in: Holmes, Megan 1999: *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven/London, Abb. 59.
Abb. 33: Filippo Lippi, *Ritratti femminile / Frauenbildnis*, 1440-45, in: Lorne Campbell 1990: *Renaissance Portraits*, London, S. 117.
Abb. 34: Filippo Lippi, *Incoronazione della Vergine /Krönung Mariä*, um 1441-47, in: Gregori, Mina 1994: *Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz*, München, S. 74.
Abb. 35: Paul Cézanne, *Madame Cézanne mit Fächer*, 1878. In: Nathan, Peter/Nathan, Fritz 2005: *Die Kunst des Handelns*, Stuttgart, S. 192.
Abb. 36: Henri Matisse, *La Femme au Capeau*, 1905, in: Essers, Volkmar 1993: *Matisse*, Köln, S. 15. (c) Succession H. Matisse/VG Bild-Kunst, Bonn 2009.
Abb. 37: Pablo Picasso, *Gertrude Ste*in, 1906, in: Warncke, Carsten Peter 1991: *Pablo Picasso 1881-1973*, Köln, Bd. 1, S. 144. (c) Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2009.
Abb. 38: Pablo Picasso, *Porträt von Fernande Olivier*, 1909, in: Warncke, Carsten Peter 1991: *Pablo Picasso 1881-1973*, Köln, Bd. 1, S. 186. (c) Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2009.
Abb. 39: Pablo Picasso, *Porträt von Daniel Henry Kahnweiler*, 1910, in: Rubin, Wiliam (Hg.) 1990: *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*, Ausst. Kat., New York/Basel, Abb. 152. (c) Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2009.
Abb. 40: Guillaume Apollinaire, *Boxer/Tänzerin aus Montmartre/Man aus dem Viertel/Picasso*, 1918, in: Apollinaire, Guillaume 2001: *Oeuvres poétiques*, hg. v. Pierre Marcel Adéma, Paris, S. 736-737.
Abb. 41: Guillaume Apollinaire, *Lou / Die Dame mit Hut*, eines von 6 Figurengedichten unter dem Titel *Poèmes du 9 février 1915*, 1969, in: Adler, Jeremy/Ulrich, Ernst 1987: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, S. 259.
Abb. 42: Anonym, Figurengedicht aus dem *Journal Universel*, 1861, in: Adler, Jeremy/Ulrich, Ernst 1987: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, S. 252.
Abb. 43: Corrado Govoni, *Autoritratto*, 1915, in: Ballerini, Luigi 1973: *Italian Visual Poetry 1912-1072*, Kat. Ausst. New York, S. 46.
Abb. 44: Karl Riha, o.T. [Selbstporträt], 2003, in: *Kulturhandbuch Siegen-Wittgenstein*: http://www.siwikultur.de/khb/5/1/1031.htm [Stand 30.11.2009].
Abb. 45: Karl Riha, *Karl Riha /Selbstporträt*, o.J., in: *Freibord. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 28/124-126, S. 303. Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
Abb. 46: Jindrîch Procházka, *Geschenke für Mona Lisa*, 1968, in: Kranz, Gisbert 1981: *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, 3 Bde. Köln/Wien, Bd. 3, S.11.

REGISTER

Das Register enthält die Namen aller in der Studie besprochenen Autoren, Künstler und Theoretiker, nicht jedoch die der Verfasser reiner Forschungsliteratur. Die Liste der Sachbegriffe konzentriert sich auf das für das Porträt wesentlich Relevante und beruht auf Kriterien der Praktikabilität. Aufgrund der ausufernden Mehrfachnennung vieler Namen und Begriffe werden vor allem die Stellen angegeben, in denen die genannte Person bzw. Sache intensiv behandelt wird.

Abstraktion, abstrakt 17, 52, 77, 79, 88, 109, 114f., 175, 271, 275, 279, 281f., 290ff., 305, 307, 309, 319, **320-25**, 328, 337, 345, 347
Ähnlichkeit, ähnlich 10, **15-22**, 30, 48, 50ff., 61, 73f., 78f., 96f., 110, 139, 143, 155, 163, 169, 177, 188, 208ff., 222f., 239, 242f., 247, 249, 292f, 297, 304, 307, 315, 321, 337, **345-6**, 347-51
Alberti, Leon Battista 68, 111, 165, 171ff.
Alfonso d'Este **146-54**, 170, 178, 229
Amerika, amerikanisch 310, 337, 341
Anatomie 109, 249
antipetrarkistisch 99, 114f., 127
Apollinaire, Guillaume 14, 32, 267, 305, 307, **309-16**, **327-333**
Arcimboldo, Giuseppe 142-4.
Aretino, Pietro 97, 108, 152, 154, **158-163**, 168, 170, 180, 189, 225, 227, 231, 237, 350
Ariosto, Ludovico 110, 117
Aristoteles 50, 52, 55, 59, 153, 165
August von Braunschweig-Wolfenbüttel 13, 180-6
Barock 109, 134, 145, 180, 211, 327
Beatrice 33, **81-6**, 94-6, 98, 100, 106
Bekenntnis 75, 244, 267
Bembo, Pietro 99, 117, 119, 124f., 134f., 137f., 139f., 153
Beschreibung 10, 12f., 23, 25-32, 51ff., **55-63**, 64, 78, 81-6, 97f., 100-6, 109, 115ff., 126, 130, 135, 137, 162, 169, 175f., 178f., 195f., 203f., 207, 216, 234, 239f., 256, 267, 273-6, 279, 284, 310, 314ff., 324f., 330, 332, 340f., 347, 349f., 355
Bildbeschreibung 169, 256, 342, 357
Bildgedicht 316, 335-7, 355
Blason 108f., 124
Botticelli, Sandro 110, 133, 142f., 245, 247
Braverman, Hillel 187f.
Browning, Robert 11, 14, 36, 222, **223-70**, 301f., 347-50
Canzone 75, 77-81, 83, 86, 103, 108, 123
Carl August von Sachsen-Weimar 189ff.
Castiglione, Baldassare 133, 153, 160f., 165f., 172
Cézanne, Paul 274, **291-305**
Cicero 55ff., 59f., 111
Collage 232, 272, **309**, 312f., 320
Comanini, Gregorio 144
Cosimo, Piero di 133f.
Dante 13, 33, 45, 75, **81-86**, 94-97, 100, 106-8
Da Vinci, Leonardo 105, 127, 133ff., 153, **163**, 165f., 173f., 231, 250, 259, 334, 337
Daumier, Honoré 185
descriptio intrinseca 12, 30, 57, 63, 66, 85, 125f., 135, 137ff., 216, 309, 346, 349
descriptio superficialis 12, 30, 57, 63, 66, 85, 104, 108f., 124ff., 135, 137f., 141, 148, 163, 216, 309, 316, 346f., 349f.
Deutschland, deutsch 190, 194, 205, 212f., 215f.
Diderot, Denis 20, 205, 209, 348f.
Dolce, Ludovico 111, 140f., 175
dolce stil novo 75, 77, 82
Dossi, Dosso 150
dramatic monologue 36, 223ff., 227, 235, 239, 251f., 254, 259-62, 266, 342, 347ff.
Du Bellay, Joachim 13, 112, 117, 124f., 143
Ekphrasis 13, 60, **158-62**, 169, 177, 196, 225ff., 335
enargeia 55, 60
Engel, Johann Jakob 213
England, englisch 23, 122, 125f., 185, 187, 219ff., 227, 260, 337, 344
Enkomiastik, enkomiastisch 14, 131, 136, 145, 148f., **178-80**
Enumeration, enumerativ **112-121**, 182, 216, 314, 350f.
figura 75f., 79f., 86f., 94, 136, 139
Figurengedicht 182ff., 188, **327ff**.
Firenzuola, Agnolo 131,135
Fra Lippo Lippi 132, 163, 225, **239-69**, 350
Frankreich, französisch 13, 24, 28, 112, 164, 184, 319, 329, 337
Gadamer, Hans-Georg 17f., 192

Gattungsgeschichte 11, 42, 45f.
Gattungspoetik 9, 39, 41-3
Gelegenheitsdichtung/-gedicht 11, 54, 145, 147, 149, 190, 192, 211, 352
Gemäldegedicht 13, 70, 335f.
Ghirlandaio, Domenico 93, 132, 176
Ginevra d'Este 145
Goethe, Johann Wolfgang 9, 11, 14, 31, 180, **189-222**, 349
Govoni, Corrado 14, **330-32**
Grafik, Grafie, grafisch 67, 111, 114, 118, 123, 182, 185ff., 317, 328, 330, 333, 343
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 34, 210
Helena 66, 111, 340
Howard, Richard 72, 356
Ideal(isierung), idealisiert 10f., 15, 17, 20, 33f., 41ff., 48, 56, 82, 88f., 109, 111f., 123, **126-35**, 137f., 143f., 147, 149, **151-7**, 160, 164, 171ff., 209f., 212, 219, 233, 244, 345ff., 355f.
Identität 10f., 14, 18, 21f., 26, 144, 191, 203, 207, 216, 222, 262, 274, **277-87**, 305, **345f**.
Ikone, Ikonizität, ikonisch 16, 50f., 64, 79, 274, 307, 321, 334, 336
Illusion, illusionistisch, illusorisch 9, 26, 49, 62, 64, 74, 91, 174, 232, 268, 291, 295, 305, 311, 323f., 357
Illustration, illustrativ 25, 59, 93, 227, 233, 238, 267
Imagismus, imagistisch 14, 327, 340, 343, 347
Individualität, individuell 9f., 15, 17, **18-22**, 30, 34, 42, 57f., 64, 83, 97, 109, 128f., **154-7**, 161f., 175, 204, 208, 210, 213, 215, 222, 224, 242, 248f., 263, 274, 281ff., 304, 310, 316, 318, 328, 345f., 350
Intermedialität, intermedial 9, 13, 47, 61, 63, **69-74**, 123, 129, 226, 239, 336, 344, 349, **355-57**
Isabella d'Este 104, **135-141**, 154ff., 247
Italien, italienisch 13, 19, 55, 75, 98, 100f., 125f., 138, 146, 149, 152, 158, 164, 172, 190, 212, 216f., 225, 234, 239, 330
Kahnweiler, Daniel Henry 300, 303f., 306f.
Katalog, katalogisch 10, 41, 44, 57, 63, 83, **98-105**, **109-126**, 129, 144, 148f., 153f., 237, 279, 282, 350
Kestner, Charlotte 193f., 196f., 201, 204, 207
Komposition 17, 68, 111f., 113, 209, 213, 254, 257, 272, **291ff.**, **300-5**, 313, 318f., 343
Konkrete Poesie, konkretistisch 14, 114, 183, **332-37**
Körper, körperlich 15, 32, 57, 65ff., 80, 84f. 89-93, 98, 100-4, **109-26**, 130ff., 177, 180-3, 197, 203, 213, 241, 243f., 249f., 258, 267f., 297, 304, 312f., 323, 327, 340f., 342
Kubismus, kubistisch 14, 67, 274, 292, 294, 296, 302, **304-8**, 312f., 320, 323f., 332, 337, 343, 456
Labé, Louise 119, 130
Laokoon 64ff., 166, 209
Laura 33, 44, 84, **87-107**, 123, 126, 131ff., 142, 237, 353, 355
Lavater, Johann Caspar 192, 194f., **197-207**, 209, 213, 222, 349
Lentini, Giacomo da **75-81**, 107, 122, 125, 172
Lessing, Gotthold Ephraim 20, 65ff., 166, 209f.
lettristisch 14, **332-37**, 357
Lionello d'Este 145, 165
Lippi, Filippo 132, 226, 240, **245-58**
Lips, Johann Heinrich 199, 202
Lipschitz, Jacques 298, 318, 321
Louis Philippe von Frankreich 184f., 337
Lyrik, lyrisch 11, 13, 24, 29f., **31-37**, 43, 45, 48f., 55, 62ff., 67, 75, 83, 86f. 92ff., 98ff, 106f., 109, 117, 123, 130f., 133ff., 145, 147f., 169, 172, 175, 192, 224, 238f., 251, **259ff**., 276, 290, **317**, 319, 328, 337f., 343f., **352-54**
Manierismus, manieristisch 143f.
Marino, Giambattista 95, 161, 177
Martini, Simone 87-93
Maske, Maskengedicht 11, 130, 261, 296, 349
Matisse, Henri 274, 276, 285f., 289, **294-302**, 314
Medici (Adelsgeschlecht) 146, 149, 229, 241, 247, 252f., 255, 257
melody 276, 316, 318
memoria 11, 91, 146, 179, 211, 223
Metapher, metaphorisch 73, 75, 79-83, 94-7, 100f., 103ff., 139f., 142ff., 238, 266-69, 328, 330, 340ff., 357
mimesis, mimetisch 14, 16, 23, 26, 29, **49-52**, 104, 110ff., 129, 144, 173, 216, 262, 273ff., 287f., 291, 320f.
Mittelalter, mittelalterlich 19, 20, 29, 55, 57f., 86, 110, 165, 187, 355
Montage 138, 343
Natur 51, 56f.,78, 82, 104, 111, 129, 143, 164, 167, 169, **171-75**, 201, 203ff., 213, 254, 258, 264, 281, 291, 341
naturalistisch, naturgetreu 10, 52, 78, 89, 110ff., 131, 142, 209, 242f., 247, 249, 251, 292f., 296, 304, 345, 347, 355
Oeser, Adam Friedrich 211f.
Okkasionalität 18, 192, 349
Oldenburg, Ferdinand August 183f.

Palladini, Filipo 168, 177
paragone 13, 63f., 73, 89f., 97, 122f., 129, 140f., 146, **164-66**, 177, 227, 232, 234-37
Perspektive 54, 66, 124, 191, 209, 235ff., 280, 296, 299, 343, 345, 350
Petrarca, Francesco 13, 33, 37, 44f., 75, 83, **87-108**, 119ff., 125ff., 130-34, 141ff., 165, 172, 175, 237, 340, 353, 355
Petrarkismus, petrarkistisch 13f., 36, 45, 47, 83, 86, 90, 92, 99, 103, 108, 109-113, 116, 118f., 121, 123-34, 141-4, 148, 155, 230, 236, 244, 329, 330, 337-42, 345ff.
Philipon, Charles 185
Physiognomik, physiognomisch 12, 108, 146, 152f., 155, 158, 160-3, 197, 180f., 190, 192, 197-210, 222, 347, 349
Picasso, Pablo 274, 276f., 285f., 289, **294-305**, 307ff., 313f., 319f., 327
Pino, Paolo 140
Pisanello 145, 165
poem, poetry 36, 240, 275f., 314-19, 324, 340
Polyklet 87, 89f.
Postmoderne, postmodern 351
Procházka, Jindřich 332-6
prosopopoeia 51, 56, 61f., 321
psychologisch, psychological portrait 23, 30, 226, 248f., 251, 273f., 277, 279ff., 286, 295, 300, 310, 347f.
Pygmalion 88, 90f.
Quintilian 55ff., 59f.
Raffael 153, 160
Realismus, realistisch 25, 53, 129, 244, 251, 264, 269, 275, 278, 291, 293f., 308f., 323f., 347
Renaissance 9, 12ff., 18ff., 24, 40, 60f., 93, 97, 108f., 111f., 116, 127, 129, 131, 145f., 151ff., 156, 171-4, 225f., 230f., 233, 239f., 244f., 248, 263, 341, 345, 347, 355
Repräsentation 11, 23, 104, 127, 142, 146f., 179f., 189, 192, 207, 275, 307, 335ff., 349
Rhythmus, rhythm 32, 225, 263-6, 287-90, 315, 317-21, 350
Riha, Karl 332ff.
Ronsard, Pierre de 13, 112, 117, 119, 124, 143
ruling passion 347f., 350
Sarto, Andrea del 224, 239f., 259, 263ff., 266f., 301
Schattenriss 190, 192-95, 208
Schelling, Friedrich Wilhelm 210
Schottelius, Justus Georg 183f., 187
Seele 19, 80, 82, 85, 87, 90f., 124f., 138, 140, 150, 158, 161, 177, 216, 223, 243, 268, 347
Selbstporträt 14, 54, 107, 119, 183, 224, 236, 240, 242, 249, 250, 253ff., 257, 259, 262, 264, 332ff., 349f., 352
Shakespeare, William 113, 121f., 127, 220
Simulation 49, 66, 72f., 355ff.
Simultaneität 65ff., 112, 114, 306, 328, 332
Sonett 45, 75, 86-90, 113, 115, 117f., **121-26**, 158, 182
Stein, Gertrude 11, 14, 29, 36f., 43, 53, 67, 222, **271-325**, 327f., 332, 337, 343, 346, 348, 350f., 353, 356f.
Tasso, Torquato 40, 90, 95, 97, 108, **147-154**, 163, 166, 168f., 173f., 177f., 189, 191f., 229, 235
Text-Körper 109, 119, 121, 182, 327
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 191, 211-17, 221
Tizian 133ff., 141f., 146, 156f., 158-64, 168, 170, 173, 177, 232, 235, 350, 355
Trissino, Gian Giorgio 97, 104, 112, **135-142**, 154f., 173
Trobador 75, 82, 122, 147
Tyard, Pontus de 118, 124
ut pictura poesis 61, 65, 104, 111, 165
Varchi, Benedetto 140f., 166
Vasari, Giorgio 93, 158, 166, 171, 173, 226, 240, 245-59
Vechten, Carl van 272f., 317
Vendôme, Matthieu 57ff., 83
Vergegenwärtigung 9, 15, 17, 65, 287, 290, 353, 357
Vinsauf, Geoffroi de 57
Visuelle Poesie 188, 312, 336, 343
Willershausen, Heinrich Julius 186
Williams, William Carlos 14, 307, 337-44
Zeuxis 111f., 137f., 173, 230

MEIN DANK GILT…

zuvorderst Frau Prof. Dr. Erika Greber
für die höchst inspirierende, engagierte und vertrauensvolle Betreuung meiner Arbeit;
Herrn Prof. Dr. Hendrik Birus für sein Interesse an meinem Projekt sowie
Herrn Prof. Dr. Bernhard Teuber für seine kenntnisreiche Begutachtung;

den Herausgebern, insbesondere Herrn Prof. Dr. Ulrich Ernst,
für die Aufnahme in die Reihe *pictura & poesis;*

der *Studienstiftung des deutschen Volkes* für ein großzügiges Stipendium
sowie dem *Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft* der LMU
für die Unterstützung eines Forschungsaufenthalts
an der Yale University und an der Columbia University;

allen Promovierenden und Lehrenden des *Promotionsstudiengangs*
für anregende Gespräche, besonders Frau Prof. Dr. Ulla Haselstein,
deren Begeisterung für literarische Porträts die meine geweckt hat;

Dr. Yvonne Pietsch, Eva Schopohl, Dr. Stephanie Singh und Dr. Marlene Zöhrer
für die Lektüre meines Manuskripts und freundschaftlichen Rat;
Dr. Christoph Schamm für kluge Kritik und stetige Ermutigung
während unserer gemeinsamen Zeit an der LMU;
Dr. Alexander Nebrig für mehr als geistreiche Impulse
und fortwährende tatkräftige Unterstützung;

nicht zuletzt meiner Familie
für ihren Beistand zu jeder Zeit und in jeder Form.
Ihr ist dieses Buch gewidmet.

Evi Zemanek
München, Dezember 2009