



DIE TRONIE IN DER DRUCKGRAFIK

Funktionen, Rezeptionen und Vermarktung
vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

böhlau

Rebecca Welkens

Studien zur Kunst 56

Rebecca Welkens

Die Tronie in der Druckgrafik

Funktionen, Rezeptionen und
Vermarktung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

BÖHLAU



Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung durch:
Hans-Böckler-Stiftung
Richard-Stury-Stiftung
Arbeitskreis Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte e. V.

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2026 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Jan Lievens, *Bildnis eines alten Mannes mit Bart (Nr. 4)*, 1630–1632, Radierung, Zustand III (VI), 16,0 × 14,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-OB-12.563)
© Rijksmuseum, Amsterdam

Korrektur: Constanze Lehmann, Berlin
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-412-53477-6 (Print)
ISBN 978-3-412-57478-9 (E-Book)
ISBN 978-3-412-53479-0 (Elib)

Inhalt

Dank	9
1. Einleitung	11
1.1 Zwischen den Gattungen: Das Phänomen ›Tronie‹	13
1.2 Zielsetzung und Vorgehensweise	21
1.3 Forschungsstand zur grafischen Tronie	25
1.4 Das menschliche Gesicht in der Kunst und Kunsttheorie	37
2. Die <i>Bauerntronies</i> nach Pieter Bruegel d. Ä. und die Herausbildung grafischer Tronies in den Südlichen Niederlanden im 16. Jahrhundert	46
2.1 Beliebte Gesichter: Motivische Transfers und Traditionen in Antwerpen	47
2.1.1 Autonome Kopfdarstellungen in Italien und den Südlichen Niederlanden	48
2.1.2 Die Popularisierung der Bauernfiguren Pieter Bruegels d. Ä.	55
2.2 Die Serie der <i>Bauerntronies</i> der Gebrüder Doetecum	66
2.2.1 Die Entstehung in Antwerpen und ihre Übertragung in die nördlichen Niederlande	67
2.2.2 Parodien der <i>Viri-Illustri</i> -Reihen	72
2.3 Rezeptionen der <i>Bauerntronies</i>	84
2.3.1 Personalisierungen in der Panhuysen-Ausgabe	85
2.3.2 Kopien der <i>Bauerntronies</i> : Fliesen und die sogenannte Brouwer-Serie	92
2.4 Die <i>Bauerntronies</i> als Ausdruck konzeptueller Verknüpfung von Kunstwerk und Künstler	100
3. Die grafischen Tronies von Jan Lievens und Rembrandt	102
3.1 Die Tronie als Karrierestrategie und künstlerischer Freiraum	103
3.1.1 Kunstmarkt und Kunstproduktion in Leiden	105
3.1.2 Ausbildung und Netzwerke	111
3.1.3 Erste grafische Tronies	115
3.1.4 Anregungen aus Antwerpen und Utrecht	123
3.2 Die Vieldeutigkeit grafischer Tronies	137
3.2.1 Rembrandts Inszenierung des eigenen Gesichts	138
3.2.2 Lievens' <i>Siebener Serie</i> als Portfolio	143
3.2.3 Wettstreit und Vergleich: Rembrandts sogenannte »Orientaltronies« und ihr Verhältnis zu Lievens' <i>Siebener Serie</i>	159

3.3	Die Rezeption grafischer Tronies aus dem künstlerischen Umkreis von Rembrandt und Lievens	172
3.3.1	Grafische Tronies als Reproduktionen	172
3.3.2	Die grafischen Tronies der Rembrandt-Schüler	191
3.3.3	Die Adaption grafischer Tronies von Lievens	206
3.4	Selbstinszenierung, künstlerischer Freiraum und Zurschaustellung künstlerischer Virtuosität mithilfe grafischer Tronies	215
4.	Verbreitungswege grafischer Tronies im 17. und 18. Jahrhundert	218
4.1	Die künstlerische Rezeption grafischer Tronies außerhalb der Niederlande im 17. Jahrhundert	221
4.1.1	Tronies als Ausdruck künstlerischer Wertschätzung in zeitgenössischen Stillleben	222
4.1.2	Tronies als Fantasieporträts. Die <i>Viri Illustri</i> Jérôme Davids, herausgegeben von François Langlois	241
4.1.3	Vorlagen in Zeichenbüchern. Die grafischen Tronies Stefano della Bellas	251
4.1.4	Tronies als Experimentierfläche. Giovanni Benedetto Castiglione und die Rezeption der grafischen Tronies in Italien	260
4.2	Rembrandts Druckgrafik und ihre Bedeutung in der Kunst- und Sammlungsliteratur des ausgehenden 17. Jahrhunderts	271
4.2.1	Die Erwähnung der Radierungen Rembrandts in den Quellen	271
4.2.2	Rembrandts Druckgrafik in frühen Grafiksammlungen	279
4.3	Grafische Tronies in England und ihr Beitrag zur Rembrandt-Rezeption im 18. Jahrhundert	285
4.3.1	Thomas Worlidge als »englischer Rembrandt«	288
4.3.2	Jan Chalon und die Bewegung der Amateurkünstler:innen	295
4.4	Die Idee der »verbessernden Nachahmung«: Grafische Tronies im deutschsprachigen Raum	302
4.4.1	Christian Wilhelm Ernst Dietrich und die Anfänge der Rembrandt-Rezeption im deutschsprachigen Raum	307
4.4.2	Georg Friedrich Schmidts eigenständige Interpretation der grafischen Tronie	313
4.4.3	Die Radierungen von Johann Andreas Benjamin Nothnagel als Reaktionen auf den »Rembrandt-Hype«	322
4.5	Grafische Tronies als Grundlagen der Rembrandt-Rezeption	329
5.	Schlussbetrachtung	333

Abkürzungsverzeichnis	342
Abbildungsnachweise	343
Bibliografie	344
Archivquellen	344
Sekundärliteratur	344
Personenregister	373

Dank

Zum Gelingen dieser Arbeit, die 2023 in leicht veränderter Form als Dissertation an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg an der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften angenommen wurde, haben zahlreiche Personen beigetragen. An dieser Stelle möchte ich ihnen meinen herzlichen Dank aussprechen.

Besonders prägend für meine Beschäftigung mit Tronies waren die von Eveliina Juntunen und Gregor J.M. Weber mit großem Engagement geleiteten Exkursionen nach Amsterdam, die mir während des Studiums erstmals die Möglichkeit boten, grafische Arbeiten im Original zu studieren. Als mein Erstbetreuer stand Gregor J.M. Weber mir mit klugen Hinweisen und schier unerschöpflichem Fachwissen zur Seite – er schien immer zu wissen, worauf meine Dissertation hinauslaufen würde, noch bevor es mir selbst bewusst war. Wolfgang Brassat als Zweitgutachter danke ich für seine fortwährende Unterstützung und für den motivierenden Enthusiasmus, mit dem er dem Thema über all die Jahre immer wieder begegnet ist. Dagmar Eichberger danke ich für ihre wertvollen Einsichten als Mentorin und insbesondere dafür, dass sie in der schwierigen Phase der Corona-Pandemie mit ihrem Kolloquium einen wichtigen Fixpunkt geschaffen hat.

Bei der Hans-Böckler-Stiftung möchte ich mich für die finanzielle Förderung durch das Promotionsstipendium bedanken, wodurch mir dieser Weg überhaupt erst ermöglicht wurde. Beim DAAD bedanke ich mich für die Förderung meines Forschungsaufenthalts im Rijksprentenkabinet in Amsterdam. Für die großzügige Unterstützung der Druckkosten danke ich ebenfalls der Hans-Böckler-Stiftung sowie der Richard-Stury-Stiftung. Der Arbeitskreis für Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte hat zudem die Beschaffung des Bildmaterials durch finanzielle Unterstützung ermöglicht, wofür ich sehr dankbar bin. Mein besonderer Dank gilt dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München für die Auszeichnung dieser Arbeit mit dem Wolfgang-Ratjen-Preis – eine Ehrung, die mir als Anerkennung meiner Forschung sehr viel bedeutet.

Wesentlich für das Zustandekommen dieser Arbeit waren die Besuche in den grafischen Sammlungen im Laufe der letzten Jahre. Daher möchte ich mich an dieser Stelle besonders bei den Mitarbeiter:innen der folgenden Sammlungen für ihre Unterstützung bei der Recherche bedanken: Rijksprentenkabinet (Amsterdam), Department for Prints and Drawings im British Museum (London), Albertina (Wien), Kupferstichkabinett (Berlin), Bibliothèque National (Paris), Fondation Custodia (Paris), Königliche Bibliothek Belgiens (Brüssel) und Kupferstichkabinett (München). Jonas Hiese, Julia Beenken, Michael Rauscher und dem Team bei Böhlau gilt mein Dank für die gute Zusammenarbeit bei der Vorbereitung der Publikation und der Drucklegung. Sanja

Hilscher und Angelina Illes danke ich für die sorgfältige Durchsicht des Texts und die weiterführenden Impulse, die für einen letzten ›Feinschliff‹ gesorgt haben.

Zu guter Letzt möchte ich den Menschen danken, die maßgeblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben. Sophie Stackmann, Ulla Stackmann und Svenja Lehnhardt danke ich für ihren unermüdlichen Beistand, den inspirierenden Austausch, die Kraft und Motivation, wenn mir die eigene fehlte, und den festen Glauben daran, dass aus diesem Projekt etwas werden würde. Corinna, Franzi, Kerstin und Patrick danke ich für ihre immerwährende moralische Unterstützung und vor allem für all die schönen Momente, die das Durchhalten leichter gemacht haben. Darüber hinaus danke ich meinen Eltern und meiner Schwester Vanessa für ihren stetigen Rückhalt sowie Marie und Romy für die kleinen notwendigen Ablenkungen zwischendurch. Insbesondere danke ich Rafael, der mir in allen Situationen zur Seite stand und ohne dessen liebevolle Unterstützung und Rücksichtnahme diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Rebecca Welkens
Köln, August 2025

1. Einleitung

In den grafischen Sammlungen zahlreicher Museen und privater Kollektionen finden sich unzählige Blätter mit anonymen Kopfdarstellungen, sogenannte Tronies. Die meist kleinformatigen Grafiken wurden entweder in Alben eingeklebt oder lose in Mappen aufbewahrt. Aufgrund der schieren Menge werden nur die der bekanntesten Künstler:innen in Katalogen aufgeführt und in Online-Sammlungen präsentiert. Der überwiegende Teil dieser Werke ist jedoch weder systematisch erfasst noch erforscht. Bestände sind häufig unübersichtlich, Zustände unklar und viele beteiligte Künstler:innen weitgehend vergessen. Dabei sind grafische Tronies im heutigen Kunstbetrieb durchaus präsent. Ein Blick in Auktionskataloge der letzten zwanzig Jahre zeigt, dass Blätter mit Kopfdarstellungen – insbesondere solche von Jan Lievens (1607–1674) oder Rembrandt (1606–1669) – regelmäßig gehandelt werden. Manche Motive, wie Rembrandts sogenannter *Vierter Orientalkopf* von 1635 (Abb. 1), erzielen Höchstpreise von bis zu 11.000 Euro.¹ Auch museale Ausstellungen widmen sich vermehrt diesem Bildtypus, wie etwa die 2023/2024 stattgefundene Ausstellung *Turning Heads* in Antwerpen und Dublin, die sich ausschließlich mit dem Phänomen der Tronies beschäftigte. Im »Rembrandt-Jahr« 2019 zum 350. Todestag des Künstlers wurde dies auch schon deutlich. Zwischen den großen Ölgemälden des Künstlers, die anlässlich des Jubiläums gezeigt wurden, waren immer wieder kleine grafische Tronies von ihm oder seinen Zeitgenoss:innen zu finden. Insbesondere die Arbeiten mit Rembrandts eigenem Gesicht werden schon länger als eine Art Vorreiter der ›Selfies‹ zelebriert.² Trotz all der medialen Aufmerksamkeit mangelt es an fundierten kunsthistorischen Untersuchungen zu grafischen Tronies. Es existieren wenige Überlegungen zur Entstehung grafischer Tronies, zu ihren Funktionen und zu denjenigen, die sie schufen.

In der vorliegenden Arbeit soll das Motiv der Tronie in der Druckgrafik erstmalig näher beleuchtet werden. Ihren Ursprung hat die Dissertationsschrift in meiner 2014/2015 verfassten Masterarbeit »*Diverse Tronikens*« – *Untersuchungen zur Tradition, Rezeption und Funktion der kleinformatigen radierten Tronieserie von Jan Lievens*, die sich insbesondere mit dem Phänomen der Produktion und Verbreitung seriell radiierter Tronies in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigte.³ Ich konnte zeigen, dass

1 Die »Bildtitel« der einzelnen Tronies sind allesamt nachträglich vergeben worden. Sie sind i. d. R. rein beschreibender Natur, selten eindeutig und überschneiden sich deshalb oftmals. Zur eindeutigen Identifizierung werden die Abbildungsnummern mitangegeben, wenn die Zuordnung aus dem Text selbst nicht eindeutig hervorgeht.

2 Ich bin hier! Von Rembrandt zum Selfie (AUSST.-KAT. KARLSRUHE, Staatliche Kunsthalle u. a.), hrsg. v. Pia Müller-Tamm, Dorit Schäfer, Köln 2015, Kat. 7–16, S. 56–63.

3 WELKENS, Rebecca: *Diverse Tronikens* – Untersuchungen zur Tradition, Rezeption und Funk-



Abb. 1: Rembrandt, sogenannter *Vierter Orientalkopf*, circa 1635, Radierung, Zustand III (VI), 15, 8 × 13,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-1961-1165)

die Untersuchung grafischer Tronies besonders ergiebig im Hinblick auf die Darlegung von Entstehungs- und Verbreitungskontexten sowie eigenständiger Funktionen ist, die neue Erkenntnisse auf das Phänomen lieferten – unabhängig von der bisherigen Bearbeitung der Gemälde-tonies durch Dagmar HIRSCHFELDER und Franziska GOTTWALD.⁴ Im Laufe der Untersuchungen für die Masterarbeit stellten sich mir wiederholt grundlegende Fragen zur Entstehung, Funktion und Rolle der Rezeption grafischer Tronies, die mit dem bisherigen Kenntnisstand zur gemalten Tronie nicht beantwortet werden konnten. Das übergeordnete Thema »Grafische Tronies« präsentierte sich als fruchtbar für eine umfangreiche Untersuchung im Rahmen dieser Dissertationsschrift, die die Vieldeutigkeit grafischer Tronies und ihre verschiedenen Aufgaben im Kulturbetrieb der Niederlande erstmalig in den Blick nimmt.

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht das Phänomen der grafischen Tronie und dessen Bedeutungswandel, der sich vor allem zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert in den Niederlanden vollzieht. Pieter Bruegel d. Ä. (1526/1530–1569) in Antwerpen sowie Jan Lievens und Rembrandt in Leiden sind als die Protagonisten dieser Untersuchung zu betrachten, da ihre Arbeiten die Produktion und Rezeption grafischer Tronies bestimmen. Zum Ende des 17. Jahrhunderts und im beginnenden 18. Jahrhundert ist eine weiträumige Wiederaufnahme grafischer Tronies zu beobachten, die über die niederländischen Grenzen hinausgeht und ihren Ausgangspunkt in den europäischen Zentren des Kunsthandels findet. Anhand des fortlaufenden Bedeutungswandels der grafischen Tronie lassen sich Autonomisierungsprozesse in der Kunst nachzeichnen, die eng mit der Herausbildung von Künstlerpersönlichkeiten und der Entstehung offener Kunstmärkte verknüpft sind. Diesen Themenfeldern soll in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden, um einen Beitrag zum Verständnis des Phänomens der Tronie und ihrer übergeordneten Bedeutung zu leisten.

1.1 Zwischen den Gattungen: Das Phänomen ›Tronie‹

Das Wort ›Tronie‹ taucht zuerst im frühen 16. Jahrhundert in den Niederlanden auf und gilt dort als die älteste Bezeichnung für den Kopf beziehungsweise das Gesicht.⁵

tion der kleinformatigen radierten Tronieserie von Jan Lievens, Masterarbeit Universität Bamberg, 2015 (unveröffentlicht).

4 HIRSCHFELDER, Dagmar: *Tronie und Porträt: in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, (Diss. Bonn 2005), Berlin 2008; HIRSCHFELDER, Dagmar/KREMPPEL, León (Hrsg.): *Tronies: das Gesicht in der frühen Neuzeit*, Berlin 2014; GOTTWALD, Franziska: *Das Tronie – Muster, Studie und Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, (Diss. Berlin 2007), München 2011 (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 164).

5 HIRSCHFELDER und GOTTWALD legen die Etymologie, die Forschungsgeschichte und die Begriffsverwendung des Bildgegenstandes ›Tronie‹ in ihren Dissertationsschriften ausführlich dar. Bereits im Vorfeld haben sich beide mit der Bedeutung des Troniebegriffs auseinandergesetzt und dessen Verwendung in der Forschungsliteratur aufgearbeitet. Der Vollständigkeit halber wird hier

Bis heute wird der Begriff genutzt, beinhaltet aber eine negative Konnotation und wird synonym für ›Fratze‹ oder ›Visage‹ verwendet.⁶ Die etymologischen Ursprünge des Wortes macht HIRSCHFELDER in Frankreich ausfindig. Dort bezeichnete der gallische Begriff ›trugna‹ (später: ›trongne‹) die Schnauze eines Tieres.⁷ Als Schreibweise für die Arbeit wird ›die Tronie(s)‹ verwendet, was dem niederländischen und auch englischen Plural des Wortes entspricht und sich im Gegensatz zu ›Tronien‹ im deutschen Sprachgebrauch durchgesetzt hat.⁸ HIRSCHFELDER hat eindrücklich herausgestellt, dass der Begriff ›Tronie‹ im 17. Jahrhundert in zahlreichen Inventaren vor allem dann verwendet wurde, wenn einfigurige Darstellungen nicht eindeutig ikonografisch zu bestimmen waren. Der Begriff diene somit ursprünglich einer neutralen Beschreibung und war zunächst nicht an einen spezifischen Bildtypus gebunden.⁹

Um die Tronie als Phänomen untersuchen zu können, ist eine begriffliche Annäherung unerlässlich. Da die Unbestimmtheit in ihrem Wesen liegt, ist diese allerdings nur schwerlich in einer Definition zu fassen. Es lassen sich jedoch Merkmale der Tronie festlegen, die bei einer Einordnung behilflich sein können. Vor allem die Überlegungen von HIRSCHFELDER und GOTTWALD ermöglichen eine konzeptionelle Annäherung an das Phänomen der Tronie, aus der sich zentrale Aspekte ableiten lassen, die für die nachfolgende Arbeit gelten können und sich sowohl auf grafische als auch gemalte Tronies beziehen. Unter diesen Aspekten ist die Tronie folglich als offene Kunstform zu verstehen, die außerhalb der Gattungsgrenzen von Porträt-, Genre- und Historienmalerei anzusiedeln ist. Die Tronie ist losgelöst von den gattungsbezogenen Konventionen, und auch von der Studie oder Skizze ist sie aufgrund ihres eigenständigen Werkcharakters abzugrenzen. Vielmehr lässt sie sich als spezielle Bildaufgabe definieren.¹⁰ In den meisten Fällen wird die Tronie als autonomes Kunstwerk angefertigt. Motivisch ist sie auf die naturgetreue und möglichst realistische Darstellung des menschlichen Gesichts in Kopf- und Brustbilddarstellungen spezialisiert. Eine bestimmte Gesellschaftsschicht wird dabei nicht bevorzugt. Die punktuelle Herausarbeitung auffälliger Gesichtsmarkale sowie expressiver Mimik ist in den vielen Troniedarstellungen ein wiederkehrendes Motiv, wobei sich die Darstellung von Affekten und Emotionen stärker in der Malerei als in der Druckgrafik zeigt. Besondere Kleidungsstücke oder Schmuck können ebenso in den Darstellungen fokussiert werden. Die Künstler:innen bedienen sich

deshalb nur ein knapper Abriss angeführt; GOTTWALD 2011, S. 11 f.; HIRSCHFELDER 2008, S. 29.

6 Pons. Kompaktwörterbuch Niederländisch, bearb. von Eddy COODEE, Ton DE JONG, Anette DRALLE u. a., Eintrag zu »tronie«, 1. Aufl., Stuttgart 2011, S. 1064.

7 Auch heute noch bezeichnet das Wort in einer Abwandlung im Französischen (›tranche‹) die Visage – eine weitere negative Bezeichnung des Gesichts, siehe: HIRSCHFELDER 2008, S. 29.

8 HIRSCHFELDER 2008, S. 29; HIRSCHFELDER verwendet in der Dissertation von 2008 den Plural »Tronien«. In der 2014 erschienenen Publikation verwendet sie den Plural »Tronies«, siehe: HIRSCHFELDER/KREMPEL 2014, S. 8.

9 HIRSCHFELDER 2008, S. 30–33.

10 HIRSCHFELDER 2008, S. 353.



Abb. 2: Jan Lievens, *Porträt des Jacques Gaultier*, 1632–1635, Ätzzradierung und Kupferstich, Zustand III (VI), 26,5 × 21,0 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-OB-12.605)

oftmals versatzstückartig eines motivischen Repertoires, welches sich aus den oben genannten Gattungen der Figurenmalerei speisen konnte. In den grafischen Darstellungen wird deutlicher auf Kontrastwirkungen abgezielt als in den gemalten Tronies. Die spezifische Oberflächenbeschaffenheit und (extreme) Beleuchtungssituationen stehen meist im Vordergrund der Grafiken. Manchmal wird nur einer der genannten Aspekte thematisiert, in anderen Abbildungen steht deren Kombination im Vordergrund.

Aufgrund des markanten Bildausschnittes ähneln die Tronies in erster Linie Porträts und sind in der Malerei leicht mit ihnen zu verwechseln.¹¹ In der Druckgrafik lassen sich hingegen spezifische Charakteristika herausstellen, die eine Unterscheidung erleichtern. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war es üblich, dass die abgebildeten Personen im Porträt gut ausgeleuchtet und vorteilhaft abgebildet wurden. Gesichter beziehungsweise charakteristische Physiognomien der Dargestellten sollten erkennbar und wiedererkennbar sein – dafür eigneten sich keine experimentellen Beleuchtungssituationen. Dem Status entsprechende Repräsentationen in einem gängigen Stil, der keine künstlerischen Experimente forderte, wurden von Auftraggeber:innen um 1620/1630

¹¹ Siehe dazu: ADAMS, Ann Jensen: *The Seventeenth-Century Dutch Portrait. An Unstable Genre*, in: OSNABRUGGE 2021, Turnhout 2021, S. 73–100, hier S. 75 f. und S. 88–92.

vorausgesetzt.¹² Ein wichtiges Mittel zur Repräsentation der sozialen Klasse war die Darstellung entsprechender Kleidung.¹³ Ein Beispiel für die Umsetzung eines klassischen Porträts ist Lievens' *Porträt des Jacques Gaultier* (Abb. 2), in dem der Musiker im Profil nach rechts blickend vor einem geöffneten Wandausschnitt präsentiert wird. Das rundliche Gesicht ist im Dreiviertelprofil komplett ausgeleuchtet, sodass einzelne Elemente, wie die dichten Augenbrauen, die lange schmale Nase sowie seine dünnen Lippen, betont werden. Mit geordnetem Lineament beschrieb Lievens die im Bild auftretenden Texturen und fokussierte auf klare Konturierungen. Die Abgrenzung von Tronie und Porträt ist aufgrund solcher klaren Ausdrucksweisen innerhalb der Druckgrafik in dieser Zeit leicht vorzunehmen, da für die Troniedarstellungen auf das den Konventionen angepasste Lineament verzichtet wurde und stattdessen eine freie Behandlung der Bildfläche erfolgte. Während im konventionellen und klassischen Kupferstich Parallel- und Kreuzschraffuren in oftmals starr wirkenden Ordnungssystemen schematisch die Flächen ausgestalteten, Körperhaftigkeit erzeugten und Oberflächen auf ähnliche Weise definierten, ist bei Rembrandts und Lievens' Tronies die differenzierte Ausgestaltung zu beobachten. Das Lineament verläuft in ungeordneten Bahnen, Konturen werden mehrfach nachgezogen oder weggelassen und jede Textur wird durch eine andere Bearbeitung mit der Linie definiert. Dies trifft auf die meisten grafischen Tronies zu, deren Bildraum von den jeweiligen Künstler:innen als technische Experimentierfläche vorbereitet wurde.

Entgegen der Hauptfunktion von Porträts wird in den Troniedarstellungen kein Repräsentations- oder Identifikationsanspruch spezifischer im Bild dargestellter Personen erhoben, was als eines der hauptsächlichen Kriterien zur Unterscheidung gelten kann. Vielmehr kann der Repräsentationsgedanke auf die Künstler:innen selbst übertragen werden, denn die Tronies können als Träger künstlerischer (Selbst-)Repräsentation gelten. Diese Form der Präsentation unterliegt im Laufe der Jahrhunderte dem stärksten Wandel. Jan Lievens und Rembrandt definierten sich beispielsweise über den experimentellen Umgang mit Technik und damit verbunden der Darlegung eines spezifischen und wiedererkennbaren Stils. Im 18. Jahrhundert wandelt sich diese Funktion, und die Produktion grafischer Tronies steht synonym für kennerschaftliche Auseinandersetzungen.

Auch wenn die grafischen Tronies aufgrund ihrer stilistischen Unterschiede leicht als solche zu erkennen sind, zeigen sie dennoch immer wieder vermeintlich inhaltliche Überschneidungen zu den Gattungen Porträt, Historie und Genre. Diese Überschneidungen sind als bewusste Anknüpfungspunkte für die Betrachter:innen zu deuten, die so die Möglichkeit zur vagen inhaltlichen Verknüpfung erhalten, ohne eine konkrete Zuordnung vornehmen zu können. Die inhaltliche Ambiguität regt die Fantasie der Rezipient:innen an. Aus diesen Anknüpfungen haben sich drei spezifische ›Arten‹ der

¹² HIRSCHFELDER 2008, S. 86.

¹³ ADAMS, Ann Jensen: *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-century Holland. Portraiture and the Production of Community*, New York 2009, S. 72–75.

Tronie herausgebildet, die häufig – aber nicht ausschließlich – auftauchen. Sie sind als wiederkehrend zu bezeichnen und können sowohl einzeln als auch in Kombination auftreten. Es handelt sich dabei um:

1. sogenannte »Orientaltronies«
2. sogenannte Bauern- oder Genretronies
3. Selbstporträttronies¹⁴

(1.) Die sogenannten »Orientaltronies«¹⁵ werden insbesondere durch Rembrandt und Lievens zum Thema der Troniedarstellungen und zählen zu ihren charakteristischen Motiven. Rembrandt und Lievens waren spezialisiert auf Historienmalerei, in der orientalisierende Figuren zur Authentifikation der dargestellten Ereignisse herangezogen wurden. Vor allem in Rembrandts Œuvre sind unzählige Gemälde, Radierungen und Zeichnungen erhalten, die meist Männer mit fantasievollen Trachten und Turbanen zeigen, die stellvertretend für außereuropäische Herkünfte stehen sollen und in den Historien Darstellungen immer wieder Verwendung finden. Dort dienen sie der Authentifizierung des Dargestellten, indem sie durch die Kleidung bestätigen, dass sich das Geschehene an einem fernen, oftmals biblischen Ort abspielte.¹⁶ Anhand zeitgenössischer Inventare kann nachvollzogen werden, dass das allgemeine Interesse an außereuropäischen Produkten insbesondere innerhalb der gehobenen Bürgerschichten groß war. Es lassen sich viele verschiedene internationale Produkte in niederländischen Haushalten sowie auf den Märkten wiederfinden, die vornehmlich durch den von Raubzügen, aber auch Handel geprägten Kolonialismus der Niederländer:innen ihren Weg nach Europa fanden.¹⁷ Produkte wurden als »indisch« oder »türkisch« deklariert, was als Synonym für Fremdartiges zu verstehen war und weniger auf die tatsächlichen

14 Die Reihenfolge orientiert sich grob an der Häufigkeit der jeweiligen Tronie-Typen im untersuchten Material.

15 Das Thema Rembrandt und die Darstellung sogenannter »Orientalen« ist heute aktueller denn je. Ein kritischer Blick auf den niederländischen Kolonialismus im 17. Jahrhundert ist notwendig, um den Konstruktionen der romantisierenden Kunstgeschichtsschreibung, abwertenden Bezeichnungen und Kategorisierungen entgegenzuwirken. Bereits 1978 dekonstruierte Edward SAID den Begriff des »Orients« und entlarvte ihn als degradierendes Konstrukt eurozentristischer Sichtweisen zur systematischen Markierung und damit verbundenen bewussten Abgrenzung von Regionen, Kulturen und Menschen als ›anders«, siehe: SAID, Edward W.: *Orientalism* (1978), London 2019. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „orientalisch“ ausschließlich für die Fantasiekonstrukte in der Kunst verwendet und als Behelfsbegriff entsprechend gekennzeichnet.

16 GORDENKER, Emilie E. S.: *The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 57, H. Place and Culture in Northern Art, 1999, S. 87–104, hier S. 92; WINKEL, Marieke de: *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, hier S. 191 und S. 255; TRAUTH, Nina: *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*, Berlin/München 2009, S. 17.

17 SWAN, Claudia: *Lost in Translation. Exotismus in den Niederlanden der Frühen Neuzeit*, in: LANGER 2013, Zürich 2013, S. 100–117, hier S. 104.

Herkünfte verwies. Die »Orientaltronies« sind im Kontext des zeitgenössischen »Orientalismus« zu betrachten.

Bei den sogenannten »Orientaltronies« handelt es sich um fiktive Konstrukte, die keine bestimmten Personen abbilden sollten und ebenso wenig die korrekte Darstellung der abgebildeten Kleidungsstücke sowie der Kopfbedeckungen anstrebten. Rembrandt und Lievens konzentrierten sich stattdessen auf die Darstellung außergewöhnlicher Stofflichkeiten, Formen, Farben und Muster. Sie statteten die meist als weiß gelesenen Personen mit verschiedenen orientalisierenden Kleidungsstücken aus. Die Künstler verfolgten nicht die Absicht, Menschen aus spezifischen Kulturkreisen wie Persien, der Türkei oder Indien in kulturspezifischer Kleidung darzustellen, sondern lediglich die Reproduktion des eigenen Bildes des »Orient« zu bedienen. Claudia SWAN überträgt den Begriff des »ethnografischen Eklektizismus« auf Rembrandts Konzept des Umgangs mit den sogenannten »orientalischen« Vorbildern.¹⁸ SWAN konstatiert: »[Rembrandt] verwendet in seinen Bildern Turbane und andere orientalische Accessoires, die auf eine orientalische/biblische Vergangenheit verweisen, ohne dabei wirklich ethnografisch vorzugehen.«¹⁹ Ein beliebtes Beispiel zum Beleg dieser zeitgenössischen Rezeption ist Constantijn HUYGENS' (1596–1687) Beschreibung von Lievens' heute in Potsdam befindlichem Gemälde *Mann in orientalischer Kleidung* mit den Worten: »Mein Fürst besitzt ein Bild eines türkischen Fürsten, nach dem Kopf irgendeines Holländers geschaffen.«²⁰ HUYGENS beschrieb den Dargestellten nicht nur als »Holländer«, sondern bezeichnet ihn zugleich als »türkischen Fürsten«, womit er auf die Kleidung referenziert. Daraus ergibt sich eine gewisse Ambiguität in der Ausdeutung des Dargestellten, die zu gleichen Teilen die Anonymität des Dargestellten betont sowie über die Kleidung eine ungefähre Einordnung vornimmt, ohne dabei tatsächlich auf eine »türkische« Herkunft explizit verweisen zu können.

Pieter Lastman (1583–1633) spielt Gary SCHWARTZ zufolge eine Schlüsselrolle in Rembrandts (und Lievens) Auseinandersetzung mit dem kulturellen Konstrukt des »Orient«.²¹ SCHWARTZ hält fest, dass Lastman nach seiner Rückkehr aus Italien in »biblischen und profanen Historien gemälden orientalische Attribute« platzierte, wobei auch Lastman keine »ethnografische Genauigkeit« beabsichtigte.²² Sowohl Lastman als

18 SWAN 2013, S. 113.

19 SWAN 2013, S. 113.

20 Das lateinische Original lautet: »Est apud Principem meum Turcici quasi ducis effigies ad Batavi cuiuspiam caput expressa«, in: HUYGENS, Constantijn: Autobiografie [circa 1631], hrsg. v. J.A. Worp, in: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, 18, Den Haag 1897, S. 1–122, hier S. 79; Bei der erwähnten Abbildung handelt es sich um Jan Lievens, *Mann in orientalischer Kleidung*, 1629–1631, 135 × 100 cm, Potsdam, Sanssouci, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin–Brandenburg (GK I 884).

21 SCHWARTZ, Gary: Konventionen und Einzigartigkeit. Rembrandts Reaktion auf den Osten, in: *AUSST.-KAT. BASEL 2020*, München 2020, S. 56–73, hier S. 57; DE WINKEL 2006, S. 255–261.

22 SCHWARTZ 2020, S. 57; SWAN 2013, S. 111 f.

auch Rembrandt strebten die Hervorhebung von Unterschieden zwischen einer westlichen und einer ›fernöstlichen‹ Welt an. Die fantasievollen Muster von Teppichen, die Dekorationen sowie auch die Drapierung bestimmter Textilien dienten also lediglich der Markierung der ›Andersartigkeit‹. Sie trugen so zu einer »Ästhetik des Neuen und des Staunens bei, die gemeinsam mit dem Begehren, das der Markt auslöst, entscheidend für die Entstehung eines exotischen Geschmacks [ist]«. ²³ Rembrandt und Lievens prägten folglich den zeitgenössischen Geschmack mit, der sich einerseits durch das Vorkommen orientalisierender Personen in zahlreichen Kunstwerken manifestierte und andererseits durch die starke Präsenz ausländischer Produkte auf dem Markt, wie Textilien, dem Interesse am vermeintlichen Fremden nachkam. ²⁴ Für die Untersuchung der Funktion der Tronie ist die heutige kritische Perspektive insofern von Bedeutung, als die Stereotype, die im Laufe der Zeit in der kunsthistorischen Literatur wiederholt reproduziert wurden, die Sichtweise auf die Arbeiten immer noch mitbestimmen, aber gleichzeitig auch für die fortwährende Faszination der Arbeiten verantwortlich sind.

(2.) Die sogenannten »Bauerntronies« ²⁵ sind den Genredarstellungen nah und sind, wie auch die sogenannten »Orientaltronies«, aufgrund ihrer Kleidung als solche zu identifizieren. Die Kleidung, die die Dargestellten tragen, ist zerschlissen und schmucklos, was Aufschluss über ihre Verortung im ländlichen und deshalb oftmals weniger wohlhabenden Kontext gibt. Wie in Kapitel 2 noch zu zeigen sein wird, sind Tronies dieser Art in der Regel in einem mokierenden Kontext zu verorten, wenn auch nicht ausschließlich. Ihre Gesichter sind oftmals besonders entstellt, oder ihr Gebaren ist vornehmlich entgegen der zurückhaltenden Darstellungskonvention, die sich von den Porträt Darstellungen ableitet. Diese Einordnungen zeugen vor allem von dem im 17. Jahrhundert tief in der Gesellschaft verankerten Klassismus, der sich im Verhältnis zwischen der ländlichen und der städtischen Bevölkerung äußerte. Das bäuerliche Leben wurde zwar einerseits durch den Bezug auf das Land als romantisierter Rückzugsort im Verhältnis zur Stadt zelebriert und konnte noch dazu als identitätsstiftend angesehen werden, andererseits zeugen zahlreiche Abbildungen physiognomisch und körperlich entstellter Figuren, die sich moralisch und gesellschaftlich fehlerhaft verhalten, vom degradierenden Blick des urbanen Publikums. ²⁶ Gesellschaftliche Verhältnisse manifestieren sich im Bild, wie auch schon bei den orientalisierenden Darstellungen zu beobachten war.

²³ SWAN 2013, S. 117.

²⁴ BAADER, Hannah: Geschmack, in: PFISTERER 2019, Berlin 2019, S. 153–157.

²⁵ Der Begriff »Bauerntronies« wird im Folgenden als Sammelbezeichnung für Tronies aus dem bäuerlichen Kontext verwendet. Demgegenüber bezeichnet *Bauerntronies* in kursiver Schreibweise die gleichnamige Serie der Gebrüder Doetecum, die in Kapitel 2 dieser Arbeit ausführlich besprochen wird.

²⁶ COELEN, Peter van der u. a.: Bosch to Bruegel. Uncovering Everyday Life, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 11, H. 1, 2019, S. 1–44, hier S. 27 f.; RAUPP, Hans-Joachim: Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst circa 1470–1570, Niederzier 1986, S. 131.

(3.) Als eine letzte Form der Tronies sei die Selbstporträttronie angeführt, die insbesondere durch Rembrandt Beachtung fand. Dabei handelt es sich trotz Rembrandts Verwendung des eigenen Gesichts als Modell keineswegs um Selbstporträts, in denen die Selbstrepräsentation als Künstler angestrebt werden sollte. Rembrandt verwendete stattdessen sein eigenes Gesicht als Modell für die Darstellung verschiedener Gemütszustände sowie spezifischer Beleuchtungssituationen und der Abbildung von Stofflichkeiten. Die repräsentative Komponente eines Selbstporträts deutete Rembrandt zugunsten der Herausstellung spezifischer technischer Herangehensweisen und der Repräsentation seines Könnens um und entfernte sich vom klassischen Selbstporträt, welches der Memoria dient. Das eigene Gesicht im Bild nutzte er in erster Linie als Fläche des technischen Experimentierens. Werner BUSCH schreibt zu den Autonomisierungsprozessen in der Kunst, dass sich zwischen 1500 und 1800 die neue soziale Stellung von Künstler:innen herausbildete. Diese brachte eine Intellektualisierung des Berufsstandes mit sich und damit eine generelle Aufwertung des Künstlerberufs, der zuvor als reiner Handwerksberuf wahrgenommen wurde.²⁷ Anhaltspunkte dafür findet er unter anderem in Selbstporträts aus dieser Zeit. Zwar untersucht er die Prozesse nicht anhand der Selbstporträttronies Rembrandts, doch lassen sich gerade diese in die Entwicklung einordnen. Auf vielschichtige Weise thematisieren sie die Autonomisierung von Kunst, denn einerseits wird das Selbstbildnis des Künstlers aufgegriffen und damit die selbstbewusste Stellung innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges und andererseits dienen sie der Zurschaustellung der eigenen technischen Virtuosität, die sie zu zeitgenössischen Kommentaren zur Funktion von Kunst werden lässt.

Die oben genannten Typen der Tronie zeigen, dass die Anknüpfung an gattungsspezifische Kontexte insbesondere im Fall der »Oriental«- sowie der »Bauertronies« vor allem über kleidungsspezifische Zuordnungen funktioniert. Bestimmte Gewandungen und Textilien evozieren Verknüpfungen mit verschiedenen Genres, wobei die inhaltlichen Übergänge zwischen Staffagefiguren für Historien und Personen in der Genremalerei selten klar zu definieren sind. Durch die Reduktion der Tronies auf das Gesicht oder den Oberkörper können kaum narrative Zusammenhänge während der Betrachtung hergestellt werden, weshalb lediglich der Rückgriff auf die eigene Fantasie bleibt. Die Selbstporträttronies versuchen hingegen zu keinem Zeitpunkt als repräsentative Darstellungen mit Memorialfunktion zu wirken. Im Falle Rembrandts kommt nur durch das Wissen um Rembrandts Aussehen ein Diskurs zustande, der die Frage nach Tronie oder Porträt aufwirft.²⁸ Die Zuordnungen zu bestimmten Gattungen sind also kaum möglich, ihre Nähe aber dennoch immer wieder greifbar, was die Vieldeutigkeit

²⁷ BUSCH, Werner: Die Autonomie der Kunst, in: BUSCH/SCHMOOCK 1987, Weinheim 1987, S. 178–203, hier S. 179; siehe auch Kap. 1.1.4 Das menschliche Gesicht in der Kunst und Kunsttheorie.

²⁸ WETERING, Ernst van de: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: AUSST.-KAT. LONDON 1999/2000, Stuttgart 1999, S. 8–37, hier S. 21; MANUTH, Volker: Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis. Tradition und Rezeption, in: AUSST.-KAT. LONDON 1999/2000, Stuttgart 1999, S. 38–57, hier S. 51.

der Tronies unterstreicht. Die Frage, welcher Gattung Tronies eventuell zuzuordnen sind, ist somit hinfällig und trägt wenig zum weiteren Verständnis der Arbeiten bei. Es ist vielmehr die inhaltliche, motivische sowie technische Offenheit der Tronie, die sie als Kunstwerk so attraktiv für eine Vielzahl der Rezipient:innen machte und sie für jedweden Kontext anpassungsfähig werden ließ.

1.2 Zielsetzung und Vorgehensweise

Die zuvor skizzierten Eigenschaften der Tronie sowie ihre marginale Behandlung im kunsthistorischen Diskurs bilden die Grundlage für die Zielsetzung dieser Untersuchung. Im Zentrum steht die Analyse der besonderen medialen Eigenheiten grafischer Tronies und die Beleuchtung der daran geknüpften vielseitigen Funktionen. In der vorliegenden Dissertationsschrift wird gezeigt, dass grafische Tronies repräsentativ für künstlerische Virtuosität in Bezug auf technische, stilistische und motivische Inhalte stehen und somit den Autonomisierungsprozess von Kunstwerken vorantrieben, der parallel zu den sich öffnenden Kunstmärkten im 16. und 17. Jahrhundert beobachtet werden kann. Zentraler Ausgangspunkt der Arbeit sind die grafischen Tronies Jan Lievens' und Rembrandts, die um 1625 in den Nördlichen Niederlanden mit der Fertigung der auf das Gesicht spezialisierten Radierungen begannen. Erste serielle Auseinandersetzungen mit Tronies können jedoch schon in den Südlichen Niederlanden um 1580 beobachtet werden, als die *Bauerntronies*²⁹ mit charakteristischen Figuren nach Pieter Bruegel d. Ä. herausgegeben wurden. Im weiteren Verlauf setzte ein Bedeutungswandel der Tronie ein, der über ihre Rezeption festgemacht werden kann. Die Tronie avancierte vor allem in der Grafik des 18. Jahrhunderts zum Stellvertreter rembrandtesker Kunst und ebnete den Weg für den beginnenden ›Rembrandt-Hype‹ des 19. Jahrhunderts. Anhand der grafischen Tronie lassen sich also nicht nur gesellschaftliche und kulturelle Strömungen des 16. bis 18. Jahrhunderts nachvollziehen, die Aufschlüsse über künstlerische Praktiken sowie ein zunehmendes Künstler:innenselbstverständnis geben können, sondern ebenso künstlerische Verflechtungen und Netzwerke. Der Zeitraum wurde gewählt, weil innerhalb dieser Jahrhunderte die Herausbildung der grafischen Tronie auf dem Kunstmarkt sukzessive deutlich wird. Die Tronie ist aufgrund ihrer inhaltlichen Offenheit als Träger von Fortschritt und Wandel in der Kunst zu bezeichnen, was insbesondere durch das flexible Medium der Druckgrafik zum Ausdruck gebracht wird.

29 Bei den Bauerndarstellungen wird bewusst auf das Gendern im Fließtext verzichtet, da es sich bei Bruegels Arbeiten nicht um die Abbildung real existierender Personen handelt, sondern vielmehr um die Visualisierung eines fiktiven Bauernkonstrukts, das sich auf die explizite Darstellung weiblicher und männlicher Bauernfiguren fokussiert, die eine ihnen durch den Maler zugewiesene Rolle erfüllen sollen.

Um eine repräsentative Untersuchung der grafischen Tronies über einen Zeitraum von nahezu drei Jahrhunderten zu gewährleisten, ist die Sichtung des bis heute kaum erschlossenen Materials in den für diese Arbeit zentralen grafischen Sammlungen zwingende Voraussetzung für die Entstehung dieser Arbeit gewesen. Zwar bieten die Datenbanken des Rijksmuseums Amsterdam und auch des British Museums London einen sehr umfangreichen Einblick in ihre Bestände, dennoch ist für die Erschließung der Techniken sowie die Erfassung medialer Besonderheiten, wie Papierbeschaffenheit, Zusammenstellung in Sammelalben, aber auch eine genaue Analyse des Lineaments, eine Sichtung der Originale unerlässlich. Aus diesem Grund wurden in einem ersten Schritt die für die Untersuchung relevanten grafischen Sammlungen in Europa festgelegt, deren Bestände eine vielversprechende Anzahl niederländischer Grafik verzeichneten. Eine erste Anlaufstelle und Basis der Arbeit bot das Rijksprentenkabinet in Amsterdam, gefolgt vom Department Prints and Drawings im British Museum in London. Weitere wichtige Sammlungen, die im Zuge dieser Arbeit besucht wurden, sind die Albertina in Wien, das Kupferstichkabinett in Berlin, die Bibliothèque National in Paris, die Fondation Custodia, ebenfalls in Paris, die Königliche Bibliothek Belgiens in Brüssel und das Münchner Kupferstichkabinett. Die Besuche in den Sammlungen fanden in den Jahren 2017 bis 2020 statt.³⁰ In Vorbereitung auf die Besuche in den Sammlungen wurden anhand grafischer Nachschlagewerke wie den Bänden des *Hollsteins* (Holl.) und des *New Hollstein* Katalogs (NHD) sowie des *Bartsch* Künstler:innen herausgearbeitet, die grafische Tronies anfertigten. Auch die Dissertation Bettina HAUSLERS bot erste Anhaltspunkte, die für die Rezeption der grafischen Tronies eine Rolle spielten.³¹ Ein zweiter Schwerpunkt ergab sich in Bezug auf die rezipierten Arbeiten Rembrandts und Lievens', die vornehmlich im 18. Jahrhundert gefertigt wurden und eine Vielzahl verschiedener Künstler:innen in England und den deutschsprachigen Territorien in den Mittelpunkt rückten. Gemeinsam mit den Recherchen aus den breit aufgestellten Online-Katalogen des Rijksmuseums Amsterdam und des British Museums London ließen sich daraus erste Beobachtungen zum Vorkommen der Tronies und der Künstler:innen, die sie fertigten, ableiten, die für die darauffolgende Untersuchung als Basis herangezogen wurden und in deren Folge das Verzeichnis grafischer Tronies entstanden ist.

Im ersten Kapitel des Hauptteils der Arbeit (Kapitel 2) wird die Herausbildung der grafischen Tronies in den Niederlanden untersucht. Als Ausgangspunkt für diese Untersuchung wurden die *Bauertronies* ausgewählt, die – der Inschrift zufolge – nach Arbeiten Pieter Bruegels d.Ä. radiert wurden, tatsächlich aber wohl von den Gebrüdern Doetecum angefertigt wurden. Die Werke nehmen eine spezielle Rolle für die

³⁰ Weitere Besuche wurden durch den Ausbruch der Corona-Pandemie nicht mehr durchgeführt. Die Sammlungen in Braunschweig und in Dresden konnten nicht mehr wie geplant besucht werden.

³¹ HAUSLER, Bettina: Das Phänomen des Rembrandtismus in der Europäischen Druckgrafik des 17. und 18. Jahrhunderts, (Diss. München 2002), München 2002.

grafische Tronie in den Niederlanden ein, denn die Köpfe zählen zu den ersten Tronies im Bereich der Druckgrafik, die darüber hinaus seriell gefertigt wurden. In einem ersten Schritt wird die Bedeutung der *Bauerntronies* sowie ihre Abhängigkeit zu Pieter Bruegel d. Ä. geprüft (Kapitel 2.1). In einem zweiten Schritt werden darüber hinaus die Funktionen der *Bauerntronies* herausgestellt, die als direkte Parodie der zu diesem Zeitpunkt populären *Viri-Illustri*-Reihen zu verstehen sind (Kapitel 2.2). Die Tronies werden nicht nur in den Südlichen Niederlanden rezipiert, sondern gelangen zu Beginn des 17. Jahrhunderts in die Nördlichen Niederlande nach Amsterdam. Dort werden sie in vielfältige Kontexte eingebettet, rezipiert, übertragen und kopiert. Sie verweisen dabei aber immer auf Pieter Bruegel, was die spezifische Verknüpfung der charakteristischen Köpfe mit Bruegel als Künstler hervorhebt (Kapitel 2.3). Anhand der durch Bruegel popularisierten Bauernfiguren lässt sich, so die These, die konzeptuelle Verknüpfung von Kunstwerk und Künstler:in beobachten, die für die weitere Fertigung der grafischen Tronies durch Lievens und Rembrandt ausschlaggebend wird.

Im anschließenden Kapitel (Kapitel 3) wird auf die Vieldeutigkeit der grafischen Tronies Rembrandts und Jan Lievens' fokussiert. Zunächst rückt ihre Entstehung in Leiden in den Vordergrund, die einerseits als strategischer Einsatz zur Bekanntwerdung eingeordnet und andererseits als Ausdruck künstlerischer Kreativität gewertet werden kann (Kapitel 3.1). Es werden verschiedene Faktoren untersucht, die die Ausbildung der grafischen Tronie begünstigen, wie beispielsweise die Ausgangssituation auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt und die technischen Vorteile der Radierung. Darüber hinaus werden die künstlerischen Einflüsse herausgearbeitet, die in die Entstehung der grafischen Tronie miteinfließen. Im zweiten Abschnitt des Kapitels (Kapitel 3.2) werden Beispiele aus den *Cœuvres* Lievens' und Rembrandts herangezogen, die exemplarisch die unterschiedlichen Funktionen der grafischen Tronie hervorheben. Dabei wird deutlich, dass zwar beide Künstler ähnliche Arbeiten fertigten, ihre Motivation jedoch durchaus unterschiedlich zu bewerten ist. Während sich Rembrandt auf die expressive Darstellung fokussierte, konzentrierte sich Lievens mehr auf die Darstellung unterschiedlicher Personen und schuf so ein Portfolio, das er langfristig auf dem internationalen Kunstmarkt zur Bewerbung seiner Kunstfertigkeit einsetzte. In einem letzten Abschnitt (Kapitel 3.3) werden erste Rezeptionen der Tronies Lievens' und Rembrandts näher beleuchtet. Diese tauchen im direkten Umfeld der beiden Künstler auf und zeigen sich unter anderem in Reproduktionen von Jan Gillisz van Vliet (1600/1610–1668), in grafischen Tronies der Schüler Rembrandts sowie in Adaptionen aus seinem Amsterdamer Umfeld.³² Die Bedeutung der grafischen Tronie zur Selbstinszenierung tritt in der Wiederaufnahme durch die Schüler hervor, zeigt aber ebenso eine starke Abhängigkeit zum Vorbild, die auch in den Jahren danach für die Funktion der grafischen Tronie ausschlaggebend sein wird. Dabei vollzieht sich ein erneuter Bedeutungswandel, durch den die Tronie – insbesondere im Medium der

³² Die Rembrandt-Schüler sind bis heute als Gruppe männlicher Schüler bekannt, weshalb im Folgenden auf die genderneutrale Bezeichnung dieser spezifischen Gruppe verzichtet wird.

Grafik – zunehmend mit Rembrandt als Künstlerpersönlichkeit verknüpft wird. Diese Entwicklung lässt sich im 18. Jahrhundert mit dem aufkommenden ›Rembrandt-Hype‹ verbinden, wenn nicht sogar als dessen Ausgangspunkt begreifen, wie im nachfolgenden Kapitel näher ausgeführt wird.

Die Verbreitungswege grafischer Tronies im 17. und 18. Jahrhundert werden im letzten Kapitel (4) nachgezeichnet. Zwei Leitfragen der Analyse sind, wie die reichhaltige Rezeption Rembrandts ›Erbe‹ aufrechterhalten konnte und wie dadurch seine Bekanntheit kontinuierlich gesteigert wurde, was ihn zu einem der frühesten Beispiele des kunsthistorischen Kanons werden ließ. Die Untersuchung orientiert sich dabei an der Methode der Rezeptionsgeschichte, die an der »Wiederaufnahme der Kunst durch Kunst« interessiert ist.³³ Die Rezeption der grafischen Tronies durch andere Künstler:innen gibt dabei Aufschluss über ihre Bedeutung. Im ersten Teil (Kapitel 4.1) wird auf die Rezeption der grafischen Tronies im 17. Jahrhundert eingegangen, die sich außerhalb des Rembrandt-Umkreises vor allem innerhalb der Stilllebenmalerei zeigt. Die Wiederaufnahme und Einfügung in neue Kontexte der Tronies wird im darauffolgenden Abschnitt anhand der Beispiele Jérôme Davids (1605–1670), Stefano della Bellas (1610–1664) und Giovanni Benedetto Castigliones (1609–1664) exemplifiziert. Es wird deutlich, dass es sich, so die These, um punktuelle Beschäftigungen mit den grafischen Tronies Rembrandts und Lievens' handelt, die aber keinesfalls exemplarisch für eine großflächige Rezeption stehen können. Im zweiten Teil des Kapitels (Kapitel 4.2) wird der Blick ins 18. Jahrhundert und auf die sich intensivierende Rembrandt-Rezeption gelenkt. Begründet liegt diese Rezeption in der Literatur. Wie zu zeigen sein wird, werden die Malerei Rembrandts und damit verbunden auch er als Person öffentlich degradiert. Unabhängig von dieser Bewertung überdauern jedoch seine grafischen Erzeugnisse, denen paradoxerweise ohne Ausnahme eine große Bewunderung zuteilwird. Die ersten Resultate dieser Begeisterung seiner Grafik lassen sich in England finden, wie das Beispiel von Thomas Worlidge (1700–1766) im dritten Teil des Kapitels zeigt (Kapitel 4.3). Die Arbeiten Jan Chalons (1738–1795) exemplifizieren, dass Rembrandts Tronies schnell zu großräumig rezipierten Werken werden, die die Amateurgrafik nachhaltig beeinflussen. Rembrandts Grafik war eng mit dem Diskurs um Kennerschaft verbunden, was sich insbesondere im deutschsprachigen Raum anhand der drei Beispiele Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), Georg Friedrich Schmidt (1712–1775) und Johann Andreas Benjamin Nothnagel (1729–1804) konkretisieren lässt (Kapitel 4.4).³⁴ Unter dem Begriff der »verbessernden Nachahmung« messen sich die Künstler auf unterschiedliche Weise an dem Niederländer, verwenden

33 KEMP, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: BELTING u. A. 2008, Berlin 2008, S. 247–265, hier S. 248 f.; eine weitere Definition der Rezeptionsgeschichte und Zusammenfassung liefert Ingo HERKLOTZ, siehe: HERKLOTZ, Ingo: Rezeptionsgeschichte, in: PFISTERER 2019, Berlin 2019, S. 391–394.

34 Siehe zur wissenschaftlichen Fundierung von Kennerschaft insbesondere: BRASSAT, Wolfgang: Das Bild als Gesprächsprogramm, Boston 2021, S. 412–419; LINDEMANN, Bernd Wolfgang: Kennerschaft, in: PFISTERER 2019, Berlin 2019, S. 216–219.

aber dafür immer wieder die grafische Tronie. Sie avanciert so zur »genuin rembrandtesken Kunstform«.³⁵

1.3 Forschungsstand zur grafischen Tronie

Innerhalb der Rembrandt-Forschung hat sich die Tronie als fester Bestandteil kunsthistorischer Untersuchungen herausgebildet. 1960 erwähnt Kurt BAUCH Tronies in der Monografie zum frühen Rembrandt, benennt sie aber zu diesem Zeitpunkt noch als »Studienköpfe«.³⁶ BAUCH stellt die Beobachtung an, dass das Motiv der Tronie gleichermaßen in Gemälden, Zeichnungen und Druckgrafik auftaucht, und schreibt den »Studienköpfen« einen eigenständigen Werkcharakter zu.³⁷ Weiterführende Überlegungen bezüglich der Besonderheiten von Tronies, wie beispielsweise ihre Identifizierung und mögliche Kategorisierung sowie Herausstellung ihrer Funktionen, finden in seiner Publikation keine Berücksichtigung.³⁸ Erst 1982 wird ›Tronie‹ von Albert BLANKERT als Fachterminus eingeführt. BLANKERT bestimmt die Tronie anhand ihrer Motivik als Zwischenform von Porträt und Historie, sieht aber dennoch von der Aufstellung bestimmender Bewertungsgrundlagen hinsichtlich des Inhaltes, der Qualität und der Funktion ab.³⁹ Im selben Jahr wie BLANKERT beschäftigt sich auch Josua BRUYN im Rahmen des Rembrandt Research Projects (RRP) mit der Bezeichnung Tronie.⁴⁰ Er verwendet diese für »interessante Köpfe und Büsten«. BRUYN leitet das Wort Tronie vom Titelblatt der radierten Serie *Diverse Tronikens* ab, die Jan Lievens zwischen 1628 und 1631/1632 hergestellt hat. Die Arbeiten Lievens' werden bis heute als exemplarische Beispiele für die Einordnung und Bestimmung von Tronies herangezogen.⁴¹

35 HIRSCHFELDER, Dagmar: Rezeption und Fortleben der niederländischen Tronie. Denner, Fagonard, Tiepolo und ihre Zeitgenossen, in: HIRSCHFELDER/KREMPEL 2014, Berlin 2014, S. 47–64, hier S. 55.

36 BAUCH, Kurt: Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils, Berlin 1960.

37 BAUCH 1960, S. 173–180.

38 BAUCH 1960, S. 173–180.

39 BLANKERT, Albert: Ferdinand Bol (1616–1680). Rembrandt's Pupil, Doornspijk 1982 (= Aetas aurea 2), S. 26 f.

40 REMBRANDT RESEARCH PROJECT (bearb. von J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering): A Corpus of Rembrandt Paintings, 1. Bd., Den Haag/Boston/London 1982, S. 40.

41 RRP 1982, S. 40, FN 8; Josua BRUYN hat fälschlicherweise im RRP der *Siebener Serie* den Namen *Diverse tronikens geets van J. L.* gegeben, siehe: RRP 1982, S. 40, FN 8. BRUYN schrieb das Titelblatt nicht der kleinformatischen Serie zu, mit welcher es im Format übereinstimmt, sondern der deutlich größeren *Siebener Serie* und sorgte dafür, dass dieser Fehler in anschließenden Forschungsliteraturen übernommen wurde, beispielsweise bei GUTBROD, siehe: GUTBROD, Helga: Lievens und Rembrandt. Studien zum Verhältnis ihrer Kunst, (Diss. Würzburg 1995), Frankfurt a. M. 1996 (= Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 6), S. 70, Anm. 14. Ein davon abweichendes Titelblatt mit dem Titel *Variae Effigies a Johanne Livio Lugd. Batav.*, das ebenfalls