



*Heidelberg und die Alte Brücke, 1990.
Gouache.*

Der Maler als Historiker

Die Porträts Heidelberger Professoren von Dénes v. Szebeny und ihr historischer Kontext

von Carsten Juwig

*Ein Porträtist, der sich durchaus der »natürlichen Notwendigkeit« unterwürfe, schüfe bestenfalls Photographien.
Siegfried Kracauer, Die Photographie*

Im Jahre 1901 beschrieb der Philosoph und Soziologe Georg Simmel das Wesen des künstlerischen Porträts als Versinnbildlichung seines dialektischen Ideals menschlichen Zusammenlebens: Fasse der Geist mannigfachste Wahrnehmungen und Erfahrungen in Bildern und Begriffen zusammen, so veranschauliche das menschliche Antlitz diese Erfahrungen als Ausdruck individueller Persönlichkeit. Gleich dem Gesicht als sichtbare Einheit unterschiedlicher physiognomischer Elemente, deren lebhaftige Wechselwirkung in der Mimik ein Minimum an Veränderung im Einzelnen ein Maximum von Veränderung des Gesamteindrucks (Simmel) bewirke, basiere jede Gemeinschaft auf dem steten Zusammenwirken unterschiedlichster Persönlichkeiten, Erfahrungen und teils widerstrebenden Wünschen. Vereinen sich im Alltag Part und Widerpart zu einer enervierenden Einheit, so kristallisierten sich die seelischen Bewegungen in den Gesichtszügen und prägten so den Lebensprozesses anschaulich und dauerhaft in das Antlitz ein.

Auch der Lehrkörper der Heidelberger Universität vereint in seiner nun schon mehr als 600 Jahre währenden Geschichte eine kaum zu überschauende Fülle von Gelehrten, die das Wesen und die Erscheinung der Universität prägten. Obwohl sich die Namen vieler ehemaliger Heidelberger Professoren dauerhaft in das Stadtbild und die universitären Einrichtungen eingeschrieben haben, bleiben die einzelnen Persönlichkeiten abseits der verschlungenen Pfade der Wissenschaftsgeschichte oftmals gesichtslos.

Der Wunsch, ein profiliertes Porträt der Heidelberger Universität zu schaffen, bewegte Dénes v. Szebeny zur

Konzeption seiner Bildnisreihe Heidelberger Professoren anlässlich des im Jahre 1986 zu begehenden 600jährigen Universitätsjubiläums. Im Einvernehmen mit dem Rektorat entstand eine Werkreihe, die schließlich mehr als 50 Arbeiten umfasste. Nachdem monographische Ausstellungen zum Künstler bisher nur kleine Einblicke in diesen Werkkomplex boten, ist es eine besondere Freude, die repräsentative Auswahl von 25 Arbeiten aus dem Nachlass des Künstlers nun im Heidelberger Universitätsmuseum präsentieren zu dürfen – nimmt doch dieser Werkkomplex nicht nur innerhalb des Œuvres v. Szebenys eine prominente Stellung ein. Als bisher einzige geschlossene Reihe künstlerischer Professorenporträts füllen diese Arbeiten auch eine Lücke im Gedächtnis der Universität, da sie in ihrer Gesamtheit ein eindrucksvolles Profil der individuellen Facetten Heidelberger Wissenschaftsgeschichte nachzeichnen.

Die durchdachte Konzeption der Werkreihe offenbart sich bereits bei einem ersten Überblick: Je nach Fakultät wählte v. Szebeny eine spezifische künstlerische Zeichentechnik für die großformatigen Papierarbeiten. Die jeweilige Organisation der Bildfläche und des Bildausschnitts führen die einzelnen Blätter jedoch wieder zu einem Corpus zusammen: Gegeben ist jeweils nur der Oberkörper des Modells ohne Zugabe eines Hintergrunds. Ist dies zu einem gewissen Grad sicherlich den verwendeten (Vor-)Bildern geschuldet, so zeigt sich in der Konzentration auf Person und Persönlichkeit auch der Versuch der Lösung von den jeweils zeitgenössischen Darstellungskonventionen und der Medialität der Vorlage. Die technische Virtuosität der Blätter ist jedoch

auch beredtes Zeugnis der bewegten Biographie des Künstlers.

Das maghrebinsche Erbe des Phantasten

Als Sohn einer deutsch-ungarischen Ehe wurde Dénes v. Szebeny 1921 in Budapest geboren. Wie er später mit einem Augenzwinkern anmerkte, war die Familie seiner aus Berlin stammenden Mutter bereits künstlerisch versucht. Der Großvater Wilfried Sturzkopf erlangte als Tier- und Jagdmaler einige Bekanntheit, der Onkel Charles Sturzkopf arbeitete in den 20er und 30er Jahren als Karikaturist für die Berliner Sportpresse und später als Redaktionsmitglied des *Simplizissimus*.

Obwohl auch der Filius nach bestandem Abitur einen Beruf als Maler, Grafiker oder Schauspieler erlernen wollte, war ihm zunächst der Weg des Ingenieurs auserkoren. Diesen versuchte der junge Adept durch den freiwilligen Militärdienst zu umgehen, der schließlich von 1939 bis 1945 dauerte und nur durch ein kurzes Intermezzo des Maschinenbau- und Architekturstudiums unterbrochen wurde – die hierbei erprobten Zeichenstudien mündeten beim Militär in Karikaturen von Kameraden und Vorgesetzten. Als v. Szebeny mit seinen Karikaturen unter dem Arm unmittelbar nach Kriegsende in Budapest Arbeit suchte, ersparten ihm seine pointierten Hitler-Persiflagen polizeiliche Nachstellungen. Ein Teil dieser Karikaturen sollte 1948 unter dem Titel *Adolf in Walhall* als Buch in Hamburg erscheinen.

Auf seiner baldigen Flucht zu der nach München, Chemnitz und in die märkische Schweiz verstreuten Familie wurde v. Szebeny in Österreich interniert und gelangte schließlich mit einem volksdeutschen Transport nach Buchen im Odenwald. Hier eröffnete er 1946 seine erste Ausstellung mit ca. 30 Arbeiten, die er teilweise während seiner Haft angefertigt hatte. Bei diesem Anlass wurde Franz Wieland, damaliger Redakteur der Rhein-Neckar-Zeitung, auf den jungen Zeichner aufmerksam und beide entschlossen sich, die Odenwaldausgabe der Heidelberger Zeitung mit Karikaturen aufzufrischen. Als stenogrammartige Reflexe der schnell vorbeieilenden

Gedanken (v. Szebeny) erlangten die trefflichen Karikaturen von Persönlichkeiten und Geschehnissen der Welt- und Lokalpolitik große Aufmerksamkeit, wie es ein angedrohter Stadtverweis des Gemeinderates als Reaktion auf eine Persiflage der Buchener Straßenverhältnisse amtlich bestätigt. Seit 1987 befinden sich die noch heute sehenswerten Zeichnungen als Geschenk des Künstlers im Stadtarchiv zu Buchen.

Seit 1949 arbeitete v. Szebeny als kartographischer Zeichner in Baden-Baden und Offenburg. Der Teilnahme an einer Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden im Jahre 1951 folgte eine Ablehnung der Stuttgarter Kunstakademie mit der Begründung, dass ihm nichts mehr beizubringen sei. Nach einem Volontariat als Gebrauchsgraphiker leitete er bald selbst ein Atelier und entwarf in den 60er Jahren in Mannheim, später dann in Hockenheim für renommierte Unternehmen der Industrie- und Pharmaunterbranche zahlreiche Entwürfe, die internationale Anerkennung fanden und mit einem Preis des Bayerischen Werbefachverbandes ausgezeichnet wurden.

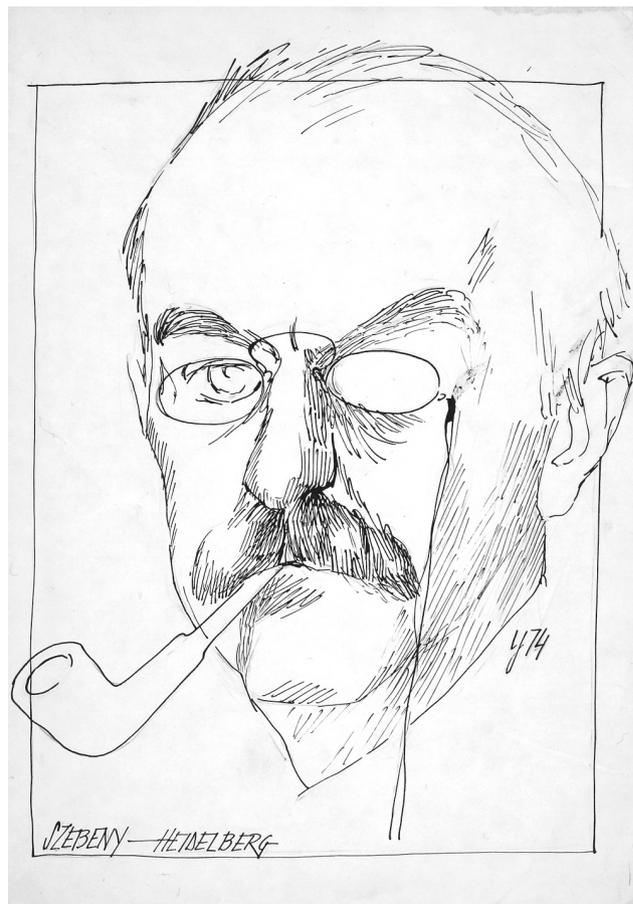
Bereits während seiner Tätigkeit als Graphikdesigner hatte v. Szebeny Kontakt zu dem an der Karlsruher Akademie lehrenden Maler Wilhelm Trübner und seinem Kreis gesucht; 1969 entschloss er sich nach dem Eintritt in die Malklasse von Paul Berger-Bergner an der Mannheimer Freien Akademie fortan als freischaffender Künstler zu arbeiten. Vier Jahre später zog er mit seiner aus Berlin stammenden Gattin und seinem Sohn nach Heidelberg. Zahlreiche Ausstellungen, u. a. in den Galerien Sevrugian & Bahls, Melnikow, im Mannheimer Boehringer-Centrum und den Kunstvereinen zu Heidelberg, Mannheim und Neustadt/ Weinstraße präsentierten seine Arbeiten, die auch in den Besitz der St. Bernhard Kirche im Jugenddorf Klinge, des Regierungspräsidiums in Karlsruhe und das Nürnberger Stadtmuseum gelangten.

Am 5. September 1996 verstarb Dénes v. Szebeny, der sich selbst nicht als Künstler, sondern als Phantast bezeichnete, in Heidelberg.

Zwischen Ironie und Konvention

Das reichhaltige Œuvre v. Szebenys, das neben Karikaturen und Anzeigenentwürfen, u.a. Buchillustrationen, Veduten, Landschaftsgemälde und -zeichnungen, eine Serie von Sportbildern, Stilleben und Persiflagen zu Werken von Oskar Schlemmer, Horst Antes oder Max Ernst, ja sogar ein Altartriptychon umfasst, besticht zunächst durch seine handwerkliche Brillanz. Die Virtuosität der graphischen Techniken und die spätere Hinwendung zur Farbe prägen die präzise Linienführung und geschickte Akzentuierung von Plastizität. Es verwundert kaum, dass v. Szebeny vor allem den französischen Impressionismus und deutschen Expressionismus als künstlerische Orientierungspunkte benannte. Konzentrierten sich die Künstler des deutschen Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch auf den Menschen als bevorzugtes Sujet und nutzten verstärkt graphische Techniken, so wählten die Maler des französischen Impressionismus insbesondere auch die Landschaft mit ihren subtilen, augenblickhaften Lichtverhältnissen als Bildmotiv. Beides scheint v. Szebeny zu verbinden: Dominiert die vitale Plastizität des menschlichen Körpers in Mimik und Pose die Porträts und Sportbilder, so evoziert die formale Gestaltung der scheinbar unproblematischen (v. Szebeny) Landschafts- und Stadtansichten in ihren oft durch die Lichtführung akzentuierten Details wie Leitern, Autos oder Lifpassäulen subtil die Abwesenheit des Menschen. Als Ausschnitte des natürlichen Zeitverlaufs oszillieren einige Arbeiten als historische Momentaufnahmen in einer gespannten Leblosigkeit, deren Atmosphäre durch diffuse, sich gerade im Wandel befindliche Lichtverhältnisse und ungewöhnliche Blickachsen intensiviert werden können. Trotz der stillen Sympathie bleibt in vielen Werken die Spur einer Distanz jenseits emphatischer Effekthascherei und zeitlos-verklärender Versinnbildlichung.

Diese Ambiguität kennzeichnet auch sein mit Tusche und Feder gezeichnetes Selbstporträt aus dem Jahre 1974. Wenige Schraffuren erzeugen die Plastizität des im Dreiviertelprofil gebotenen Konterfeis durch einen



leicht indifferenten Licht-Schatten-Wurf. Neben der nur andeutend skizzierten Pfeife fällt das rechte Brillenglas auf, das durch die Spiegelung einer außerbildlichen Lichtquelle undurchsichtig ist. In der Tradition der Porträtmalerei gilt das ‚erblindete Auge‘ meist als Sinnbild des introspektiven Blicks. In der Zeichnung v. Szebenys wird jedoch gleichzeitig ein charakteristischer Gesichtsteil dem Blick des Betrachters entzogen. Diese Asymmetrie evoziert eine Verunsicherung und unterläuft in der Ambivalenz von Zeigen und Verbergen die eigentliche Funktion des Porträts. Auch der Binnenrahmen der Bildfläche irritiert: obwohl dieser am linken und oberen Rand das Sujet überschneidet, hinterfängt

er die Kopfparte am rechten Rand. Deutet dieser Binnenrahmen auf eine fotografische Vorlage oder dient er dazu, klassische Darstellungskonvention zu hinterfragen? Kehren wir noch einmal zu Georg Simmel zurück: Dieser sah gerade die Malerei durch ihre formalen Gestaltungsmöglichkeiten, wie u. a. durch den Licht-Schatten-Wurf, dazu prädestiniert, der natürlichen Symmetrie des Gesichts eine individuelle Note zu verleihen. Anscheinend folgt v. Szebeny diesem Anspruch zunächst, um dann aber mithilfe der Brille das Gesicht und somit seine Persönlichkeit partiell zu verbergen. Gleichzeitig hinterfragt der unorthodox geführte innere Bildrahmen traditionelle Darstellungsnomen. Vielleicht ist dies eine ironisierende Spur des, wie er es selbst nannte, maghrebinischen Erbes, mit dessen Hilfe sich v. Szebeny bewusst akademischen und rein abbildenden Bildkonventionen entledigte; galten ihm doch seine figurativ-gegenständlichen Werke vor allem als Ausdruck eigener Gedanken und nicht als rein mimetische Nachbildungen. So kommentiert möglicherweise das ‚erblindete Brillenglas‘ ironisch, gleichsam mit einem künstlichen Augenzwinkern, traditionelle Porträtkonventionen. Dénes v. Szebeny zeichnete sein Selbstporträt aus dem Gedächtnis und verzichtete auf eine Vorlage, wiewohl man sie vielleicht auch durch den inneren Bildrahmen erschließen möchte. Dass auch dieser Fertigungsprozess in der Tradition der Kunstgeschichte wohl bekannt war, verdeutlicht ein Diktum Napoleon Bonapartes, der sich weigerte, für den Maler Jaques-Louis David Modell zu sitzen, obwohl es sich bei dem Porträtauftrag um ein repräsentatives Politikum handelte. David, der eine möglichste Ähnlichkeit an sein Modell anstrebte, wurde mit dem Ausspruch abgetan: Hat Alexander jemals für Apelles Modell gesessen? Kein Mensch heute kümmert sich darum, ob die Porträts großer Männer Ähnlichkeit aufweisen; es genügt, wenn ihr Geist darin lebt.

Person und Persönlichkeit im Porträt

Das Erfassen der Persönlichkeit im künstlerischen Porträt jenseits reiner Äußerlichkeiten wurde im 19. und 20. Jahrhundert besonders auch durch die Erfindung der Fotografie stets kritisch diskutiert.

So sah der Soziologe und Philosoph Siegfried Kracauer, selbst Schüler Georg Simmels, wie es das einleitende Zitat verdeutlicht, in der rein mimetischen Abbildhaftigkeit eine Parallele zum technisch generierten Foto. Dass dies durchaus nicht als Kompliment gemeint war, verdeutlicht sein Aphorismus, dass unter der Photographie eines Menschen ... seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben liege; in ihrer Konzentration auf die Äußerlichkeit werde die Porträtfotografie ihrer Funktion als Gedächtnis-Bild einer einzigartigen Persönlichkeit nicht gerecht. Die in einem Sekundenbruchteil mechanisch abgelichtete Ähnlichkeit entzöge den Porträtierten nicht nur seinem Lebensprozess, sondern degradiere ihn gar zu einem archaische[n] Mannequin (Kracauer). Allein der Maler gelange in der eigenhändigen Darstellungen unter die Oberfläche reiner Äußerlichkeit. Das künstlerische Porträt entspreche so dem Gedächtnis, dass im Gegensatz zur objektiven, sekundenschnellen Fotografie eine irrationale Auslese der an eigene Erlebnisse gebundenen Erinnerungen treffe; die Hand des Malers formt also im Zeichenprozess das Porträt immer auch aus dem eigenen Erleben. War für Kracauer gerade die durch die lange Belichtungszeiten und gesellschaftliche Konventionen erzwungene, starre Pose das Symptom für das Lösen des Modells aus seinem vitalen Lebensprozess, so vitalisiert in der Porträtzeichnung v. Szebenys der Zeichenduktus diese künstliche Inszenierung. Hatte Siegfried Kracauer noch für das Porträt die Metapher des unverwechselbaren handschriftlichen Monogramms gewählt, so entspricht diesem die Handzeichnung: jeweils reflektiert die Linienführung die charakteristische, aus dem zeitlichen Prozess geschaffene Persönlichkeit. Ebenso wie im Verlauf der vitalen Linie, seien die Züge der Menschen (...) allein in ihrer »Geschichte« erhalten (Kracauer). So



erscheint der Maler in der Rolle des Historikers, wie v. Szebeny angesichts seiner Landschaftsgemälde treffend formulierte.

Geschichten Heidelberger Professoren

In die Rolle des Historikers schlüpfte Dénes v. Szebeny auch bei der Anfertigung seiner Professorenporträts: nicht nur verleihen diese markanten Arbeiten der Historie der Heidelberger Universität ein Antlitz und veranschaulichen das durch die Jahrhunderte gewachsene Profil Heidelberger Wissenschaften, sondern gleichzeitig werden in den Details einiger Zeichnungen auch die individuellen Geschichten der Dargestellten augenscheinlich.

Als Vorlage für die Serie benutzte v. Szebeny historische Drucke, Zeichnungen und Fotografien aus den Beständen des Heidelberger Universitätsarchivs und der Universitätsbibliothek, die er jenseits rein abbildender Kopien in seiner eigenen Handschrift adaptierte. Dies verdeutlicht die Gegenüberstellung der im 19. Jahrhundert von Baumgatner und Eisner gearbeiteten Lithographie Friedrich Christoph Schlossers mit der nach dieser Vorlage angefertigten Bunstiftzeichnung von v. Szebeny. Bleiben die originären Vorlagen zumeist den jeweils zeitgenössischen kunst- und sozialgeschichtlichen Bildniskonventionen verhaftet, so transformiert v. Szebeny diese Inszenierungen durch seine technische Virtuosität in ausdrucksstarke Porträts, die um das retrospektive Wissen um die einzelnen Persönlichkeiten bereichert sind. Dass sich jedoch in jedem Bild nicht allein die Gedanken des Künstlers, sondern auch die Geschichten der dargestellten Persönlichkeiten verbergen, zeigt das Porträt des seit 1852 in Heidelberg lehrenden Robert Wilhelm Bunsens. Erst auf den zweiten Blick fallen die subtil in Szene gesetzten, klobig wirkenden Hände des Chemikers ins Auge. Dass diese ein von Bunsen selbst oftmals charmant inszeniertes Charakteristikum waren, beschreibt Stephanie B. Hoß-Hitzel in ihrer in Heidelberger Dissertation über Bunsen; dort heißt es einen Augenzeugenbericht zitierend: Allerdings fielen in Gesellschaft immer wieder seine feuerfesten Laborhände auf, die »sich nur schwierig in Glacé zwingen ließen, und die er bei Mahlzeiten zwischen Damen sitzend mit einer liebenswürdigen Koketterie gerne unter den Tisch versteckte, indem er geradezu darauf aufmerksam machte, dass er sich nicht zeigen könne«. Pointiert adaptiert v. Szebeny in der nuancierten zeichnerischen Gestaltung das bereits bekannte Spiel von Zeigen und Verbergen: Eingebunden in eine nahezu klassische Dreieckskomposition bekommen die Hände eine dem Gesicht nahezu gleichwertige Aussagekraft zugesprochen, obwohl sie im Gegensatz zum durch starke Licht-Schattenwürfe charakterisierten Kopf nur skizziert sind. Gerade in der Verbindung von lebhafter Gestik und Mimik scheinen sich in dieser Zeichnung das Diktum

Simmels, dass sich die seelischen Bewegungen in den Gesichtszügen kristallisierten, und der Aphorismus Kraucers, dass sich die Geschichte der Persönlichkeit in seinen Zügen widerspiegele, zu vereinen.

Universitäre Bildnissammlungen

Betrachtet man die Reihe der Professorenporträts v. Szebenys im Kontext der Heidelberger Universitätshistorie, so wird deutlich, welche große Lücke sie schließen. Im Gegensatz zu vielen anderen Universitäten, wie u.a. jenen zu Wien, Oxford, Leiden, Leipzig oder Greifswald, besitzt die Heidelberger Universität keine eigene Bildnissammlung. Zwar befinden sich heute im Universitätsmuseum und in zahlreichen Instituten einige wenige Porträtgemälde und fotografische Porträtgalerien ehemaliger Professoren, doch ist bis dato kein Bildnisauftrag der Universität bekannt. Dabei ist jedoch gerade auch die Gründung einer repräsentativen Bildnissammlung ein wichtiges Element der institutionellen Geschichte der Universität gewesen.

Ein prominentes Beispiel für eine historisch gewachsene universitäre Porträtsammlung bietet die 1477 gegründete Universität zu Tübingen, deren Bestand heute insgesamt 246 Bildnisse zählt. Zwar scheinen hier die ersten Porträtgemälde bereits um 1500 angefertigt worden zu sein, doch entstand der Kern der vormals in der Universitätsbibliothek ausgestellten Sammlung zwischen 1590 und 1629.

In Marburg beschloss die Universität im Jahre 1591 die Anfertigung der Kupferstichfolge von Professorenporträts, des Thesaurus picturarum. blieb dieser zunächst unausgeführt, so wurden zwischen 1619 und 1622 insgesamt 61 Porträt-Holzschnitte angefertigt, denen ab 1629 auf die Weisung des Landgrafen Georg repräsentative Ölgemälde folgten. Bis 1631 waren insgesamt 23 halbfigurige Professorenporträts fertiggestellt und zwischen 1631–1650 und 1658–1688 wurde die Sammlung systematisch erweitert. Zwar übernahm zunächst die Universität die entstehenden Kosten, doch bald mussten neu hinzukommende Professoren ihr Bildnis selbst stiften.

In Göttingen, einer noch recht jungen Universitätsgründung, bot im Jahre 1748 die Visite König Georgs II. den Anlass, zunächst 16 Professorenbildnisse anzufertigen, deren Anzahl bis 1790 vergrößert wurde. Finanziert wurde dies vor allem durch das Rektorat und Spenden des Universitätsbundes.

Das Gelehrtenporträt

Die bisherigen Untersuchungen zu den Bildnissammlungen der einzelnen Universitäten und zur Porträtmalerei zeigen, dass keine genuine Gattung des Professorenporträts existiert; vielmehr etablierte sich in der Kunstwissenschaft der Begriff Gelehrtenporträt.

Der ikonographische Ursprung dieses Bildnistypus liegt in den Darstellungen des Hl. Hieronymus in seiner Studierstube („im Gehäus“). Dies Bildformular, das selbst auf antike Autorenporträts zurückgeht, etablierte sich im Trecento und wurde in den folgenden Jahrhunderten für sog. Kryptoporträts benutzt; hierbei wurden die Porträts von Humanisten in das traditionelle Bildformular eingebettet. So stellte z.B. Lucas Cranach d.Ä. im Jahre 1524 Kardinal Albrecht von Brandenburg, einen einflussreichen Widersacher Luthers, als Hieronymus im Gehäus dar, um dessen Anspruch auf Orthodoxie zu akzentuieren.

Jenseits seiner Funktionalisierung prägte bereits seit dem Humanismus eine jeweils zeitspezifische Standesikonographie den Typus des Studierzimmerbildes. Demonstrativ wurden Wappenrecht oder das Privileg den Degen zu führen ins Bild gesetzt. Neben diese sozial nobilitierenden Attribute traten auch jene, die auf den gelehrten Status des Dargestellten hinwiesen, wie z. B. das Buch oder die oftmals demonstrativ gezeigten Handschuhe, die der Promovend bei der Promotion überreichte. Um 1840 tritt dann die sog. ‚Gelehrtenbrille‘ hinzu. Die Kleidung der Dargestellten ist ebenso geprägt von zeitgenössischen Moden, wie auch vereinzelt von der Konfession der jeweiligen Universität oder Fakultät. Tragen die Porträtierten in Folge der Reformation zumeist Alltagskleidung, so galt z. B. in Marburg

in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Farbe Schwarz als Norm für repräsentative Auftritte der Professoren.

Es lässt sich schließen, dass die Darstellung der Professoren nicht nur von zeitgenössischen Bildniskonventionen, sondern auch von den oftmals regionalen und ständischen Einflüssen geprägt ist. Dass es sich bei den Dargestellten explizit um Professoren handelt, vermag nur die meist beigegebene Inschrift zu verdeutlichen. Ist die ikonographische Darstellung der Professorenporträts aus den Beständen einzelner Universitäts-sammlungen den spezifischen historischen, künstlerischen und regionalen Umständen geschuldet, so betrifft dies auch die Auftragsvergabe an die einzelnen Künstler. Der Wunsch des Auftraggebers entschied, ob ein wandernder oder ortsansässiger Künstler oder auch ein Universitätszeichner mit der Aufgabe betraut werden sollte. Dies zeichnet sich auch bei den wenigen Spuren der Heidelberger Professorenporträts ab.

Heidelberger Professorenporträts

Der erste quellenkundliche Hinweis auf ein von einem Universitätszeichner angefertigtes Porträt eines Heidelberger Professors weist erst in die Jahre um 1738. Vielleicht fertigte um 1780 der damalige Universitätszeichner Michael Döchert ein repräsentatives Gemälde. Gegenüber der fast kaum greifbaren schriftlichen Überlieferung vermitteln heute einige dauerhaft im Universitätsmuseum ausgestellte Porträtgemälde Heidelberger Professoren, von denen ein nicht geringer Anteil dankenswerte Leihgaben des Kurpfälzischen Museums sind, einen Eindruck von der steten Tradition repräsentativer Porträtstiftungen.

Bereits im Jahre 1914 zeigte eine Ausstellung mit Werken aus Heidelberger Privatbesitz im Städtischen Sammlungsgebäude neben zwei weiteren Porträtgemälden u. a. das von Jeremias von Wingham (1587–1658) ausgeführte Porträt des Professors für Medizin Peter von Spina d. J. und das des Archäologen Friedrich Gottlieb Welcker, das von Karl Rahl um 1842/43 gemalt wur-

de. Ebenfalls ausgestellt war das Bildnis des Theologen Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, welches der Maler Jacob Wilhelm Christian Roux angefertigt hatte, und das sich heute im Besitz des Universitätsmuseums befindet.

Eine kleine kunsthistorische Überraschung publizierte der Heidelberger Kunsthistoriker Carl Neumann im Jahre 1924: In Privatbesitz entdeckte er im Porträt Kuno Fischers (um 1852) eines der wenigen figurativen Gemälde von Ernst Fries.

Das vielleicht bekannteste Heidelberger Professorenbildnis ist das von Anselm Feuerbach 1853 gefertigte Porträt Prof. Friedrich Wilhelm Umbreits. Nachdem das ausdrucksstarke Gemälde wohl von der Gattin des Dargestellten aufgrund dessen zerknitterten Hemdes abgelehnt worden war, hing es zeitweise im Sprechzimmer Kuno Fischers, bis es über Umwege in den Besitz des Universitätsmuseums gelangte.

Auch besitzen die Heidelberger Universitätsbibliothek und das Universitätsarchiv einen großen Bestand von Stichen und Fotografien Heidelberger Gelehrter. Einen kleinen Einblick in dieses Konvolut bietet der von Otto Cartellieri im Jahre 1928 publizierte Band über die Heidelberger Professoren des 19. Jahrhunderts. In der Tradition der Bildnisvitenbücher werden hier Biographie und Bildnis gegenübergestellt. Da sich auch der vorliegende Katalog in diese Tradition stellt, lohnt sich ein abschließender Blick auf diese wichtige Form der Überlieferung des Gelehrtenporträts.

Bildnisvitenbücher

Die bereits in der Antike bekannten Bildnisvitenbücher erlebten im Zeitalter des Humanismus neuerliche Popularität. Dabei wurden die bildlichen Nobilitätsformeln der legitimierenden Ahnengalerien des Gentiladels auf die Darstellungen der *viri illustres* des Geistadels (Kanz) übertragen. Dieser Bildrhetorik entsprachen dabei nicht nur spezifische Privilegien der in einer Verwandtschaft des Geistes miteinander verbundenen Gemeinschaft, sondern auch deren Dienst am Gemeinwohl des Staates. So übergab die im Jahre 1562 bei Gabriel Schnell-

boltz in Wittenberg erschienene Sammlung Wahrhaftte Bildnisse etlicher gelahrter Männer, die Glaubenslehrer des Humanismus als nachzueifernde Beispiele dem Andenken seiner Leser. Das bekannte Beispiel der 1568 publizierten zweiten Auflage der Künstlerviten Giorgio Vasaris verdeutlicht, dass die Präsentationsform des Bildnisviten-Buches keinem spezifischen Beruf vorbehalten war. So finden sich auch in den von Fulvius Ursinius veröffentlichten Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum (1570) neben antiken Kaisern auch neuzeitliche Päpste, Feldherrn, Gelehrte und Künstler. Doch bereits 1596 erschien das Tübinger Professorenvitenbuch des Erhard Cellius: Geplant im Rahmen der 1577 begangenen Hundertjahrfeier der Universität wurden die PorträtHolzschnitte der Imagines Professorum Tubingensium schließlich nach den oben erwähnten Porträtgemälden der Universität angefertigt. Wenig später begann in Frankfurt Jean Jaques Boissard ein weiteres publizistisches Großprojekt. In seinem zwischen 1597 und 1599 begonnenen Icones quinquaginta virorum und dessen vierbändiger Neuauflage von 1650–64 unter dem Titel Bibliotheca calcographica wurden insgesamt 489 Gelehrtenporträts präsentiert. Hatte sich diese bibliophile Form der Kombination von Vita und bildlichen Porträts der Gelehrten nun erfolgreich etabliert, so bewirkte die im 17. Jahrhundert von Antonis van Dyck entworfene Iconographie den wohl einflussreichsten Wandel des Bildnisformulars. Neben den Darstellungen von Fürsten, Diplomaten und Gelehrten waren es vor allem die Künstlerporträts, deren Gestaltungsformen fortan die Darstellungen der Dichter- und Gelehrten prägen sollten; deutlich wird dies u.a. in der späteren Rezeption der selbstsicher-distanzierten, nahezu kontemplativen Blicke der Porträtierten. Wie populär und scheinbar auch umstritten das passionierte Sammeln graphischer Gelehrtenporträts bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts war, belegt eine Schrift des Jakob Alpin, einem Nürnberger Professor für Logik und Metaphysik. Seine im Jahre 1728 veröffentlichte Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen ge-

machten Einwendungen gründlich begegnen soll zeigt auf einem Frontspitz auch die adäquate Präsentation der Blätter: (...) aufgereiht in einer raumhohen Regalwand und ausgezeichnet mit einem Rundporträt Kaiser Karls VI., ist das »Bilder-Cabinet« in eine Systematik nach Format und Gelehrtensbereich gebracht (Kanz). Waren hier das Andenken und das Nacheifern der tugendhaften Gelehrten für die Sammelleidenschaft ausschlaggebend, so prägte dies auch den zwischen 1741 und 1755 in Augsburg von Johann Jakob Haid und Jakob Brucker publizierten Bilder-sal heutiges Tages lebender und durch Gelahrtheit berühmter Schriftsteller. In zehn Bänden wurden zeitgenössische Mitglieder der respublica literaria veröffentlicht. Noch deutlicher zeigt sich das tradierte Bewusstsein einer dem öffentlichen Wohl dienenden Gelehrtensamkeit in dem von den gleichen Verlegern publizierten Ehrentempel der deutschen Gelehrtensamkeit, in welchem die Bildnisse gelehrter Deutscher des 15.–17. Jahrhunderts aufgestellt werden (1747–1749). Dieses dem Andenken um die Aufklärung verdienster Gelehrter gewidmete, populäre Werk zeigt seine Verbundenheit zum akademischen Stand deutlich in der Nichtberücksichtigung von Dichtern. Formal dominieren spätbarocke, höfisch-mondäne Bildnis-konventionen die einzelnen Porträts. Als Attribute der Gelehrtensamkeit sind Bücher und wissenschaftliche Geräte beigegeben, nebst einer lebhaften Gestik des Dargestellten, welche deutlich auf die nicht nur gelehrte, sondern auch lehrende Tätigkeit hinweist. Zeigen sich hier somit nicht nur nahezu erstarrte Bildnis-konventionen, sondern auch standesgemäße Intentionen, so zeugt eine Veränderung der medialen Form der Bildnisvitenbücher in den 1760er Jahren auch für einen gesellschaftlichen Wandel des gelehrten Selbstverständnisses. In dem kleinformatigen, anonym verfassten Buch Andenken der Gelehrten für das schöne Geschlecht wurden nun Dichter der Frühaufklärung und Ankreontik publiziert. Gleichsam im Taschenbuchformat kombinierte das Werk statt der Viten der Dichter nun aphoristische Reime mit deren Porträt. Der so evozierten



Verschmelzung von Dichtung und Leben entsprach das kleinformatige Vademecum der Herzensdichter. Die Zielgruppe dieser Erbauungslektüre fand sich vor allem im Kreis der bürgerlichen Salons. Zwar hatten einige der dargestellten Dichter die Universität besucht, waren dieser jedoch nicht beruflich verbunden. So wurden schließlich die Darstellungskonventionen der Bildnisvitenbücher der vorbildhaften Mitglieder *respublica literaria* in einen anderen Funktions- und Sozialkontext überführt.

Diese Skizze der Historie und Überlieferungsformen des Gelehrtenporträts verdeutlicht eine bis in die Antike zurückreichende Tradition, deren wohl prägendste Aus-

formulierung jedoch erst im Zeitalter des Humanismus geschah und stets in jeweils unterschiedlichste soziale und künstlerische Kontexte eingebunden blieb. Dabei bot jedoch gerade das Verhältnis der jeweiligen medialen und künstlerischen Darstellungstechnik zu seinem Sujet den Ausgangspunkt weitreichender theoretischer Reflektionen über Status und Anspruch des Porträts und seiner sozialen Funktion. Eines der frühesten und bekanntesten Gelehrtenporträts altdeutscher Malerei verdeutlicht dies bereits sehr pointiert. So heißt es in der Bildunterschrift auf Albrecht Dürers druckgraphischem Bildnis des Philipp Melancthon (1526): Das Aussehen Philipps konnte Dürer nach dem Leben festhalten, nicht aber vermochte seine Künstlerhand dessen Geist zu erfassen. Dieser Uneinholbarkeit des Geistes durch die Malerei (Beyer) entsprach das Selbstverständnis der Humanisten, die im Bewusstsein der Vergänglichkeit ihrer Körpers ihr Nachleben vor allem in ihren Werken führen wollten. Diese Versinnbildlichung und Memorierung der gelehrten Geister prägte oftmals die medialen Überlieferungen der Porträts der *respublica literaria* und galten dabei gerade auch den philosophischen Abhandlungen zum Porträt als darstellerisches Ideal. Noch Georg Simmel erkannte das menschliche Antlitz als Ausdruck der individuellen Persönlichkeit und Geschichte sowie gleichzeitig als sinnlich wahrnehmbaren Reflex des sozialen Zusammenlebens schlechthin. So spiegeln die Porträts Heidelberger Professoren von Dénes v. Szebeny nicht nur in ihrer künstlerischen Gestaltung die Biographie und Persönlichkeit des Künstlers wider, sondern offenbaren in ihrer Gesamtheit vor allem doch auch die enervierende Einheit unterschiedlichster Geister, deren jeweilige Geschichte(n) erst ein pointiertes Porträt der Heidelberger Universitäts-, Geistes- und Wissenschaftsgeschichte zeichnen und diese einer vitalen Erinnerung übereignen.

Literaturauswahl

- Dénes von Szebeny, *Ausstellungskatalog Galerie Melnikow, Heidelberg 1996.*
- Dénes von Szebeny, *Der Anfang am Ende. Spurenelemente/3 von 1946 bis 1949 in Buchen/Odw. Franz Wieland und Dénes von Szebeny erinnern sich, Heidelberg 1994.*
- Albrecht Dürer, *Das druckgraphische Werk* (bearb. v. Rainer Schoch, Matthias Mende u. Anna Scherbaum), Band 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/London/ New York 2001.
- Baudissin, Klaus von, *Zeichenmeister und Maler in Heidelberg von 1720-1805*, in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz* 11, 1924, 218–243.
- Beyer, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- Cartellieri, Otto, *Heidelberger Professoren des vergangenen Jahrhunderts*, Heidelberg 1928.
- Döring, Jürgen, *Die Bildnis-Sammlung der Georg-August-Universität. Eine einleitende Skizze*, in: Arndt, Karl (Hg.), *Katalog der Bildnisse im Besitz der Georg-August-Universität Göttingen* (= Göttinger Universitätschriften, Serie C: Kataloge, 4), Göttingen 1994, 9–26.
- Graepler, Carl, *Imagines Professorum Academiae Marburgensis. Katalog von Bildnissen Marburger Hochschullehrer aus fünf Jahrhunderten* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 36), Marburg 1977.
- Hoß-Hitzel, Stephanie B., „Es lebt sich himmlisch in Heidelberg“ – Robert Wilhelm Bunsen und seine Korrespondenz, Diss. Heidelberg 1993.
- Janda-Bux, Annegrete, *Die Entstehung der Bildnissammlung an der Universität Leipzig und ihre Bedeutung für die Geschichte des Gelehrtenporträts*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig* 4, 1954/1955, 143–168.
- Jocks, Heinz-Norbert, *Der Gebrauch der Fotografie. Ein Versuch über die Fotologie*, in: *Kunstforum International* 171, Juli–August 2004, 37–79.
- Kanz, Roland, *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts* (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 59), München 1993.
- Kracauer, Siegfried, *Die Photographie*, in: *FZ* v. 28. Oktober 1927. Wiederabgedruckt in: Ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main 1977, 21–39.
- Lohmeyer, Karl, *Meisterporträts aus Heidelberger Besitz, Katalog der Ausstellung im Städtischen Sammlungsgebäude zu Heidelberg* 15. 5.–15. 9. 1914, Heidelberg 1914.
- Neumann, Carl, *Kuno Fischer als Heidelberger Privatdozent 1852 gemalt von Bernhard Fries. Studie zur Geschichte der Gesellschaft und des geistigen und künstlerischen Lebens um 1850 in Heidelberg*, in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz* 11, 1924, 194–217.
- Schnack, Ingeborg, *Beiträge zur Geschichte des Gelehrtenporträts* (= *Historische Bildkunde* 3), 1935.
- Scholl, Reinhold, *Die Bildnissammlung der Universität Tübingen 1477–1927*, Stuttgart 1927.
- Simmel, Georg, *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*, in: *Der Lotse*, I, 1901. Wiederabgedruckt in: Ders., *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt/Main, 1993, 140–145.