

hergestellt. Abschließend folgt eine Untersuchung über die weitere Geschichte des Platzes. Die Schließung sämtlicher Baulücken hinter den Fassaden während der *Régence*, die ersten Veränderungen der bestehenden Häuser, je nach Bedarf ihrer Bewohner, werden beschrieben, die große Mobilität der Anwohner, aber auch die kontinuierliche Präsenz der Finanz an der *Place Vendôme* bis zum heutigen Tag erfaßt.

Gewiß lassen sich im einzelnen Korrekturen an der Interpretation der Pläne und der schriftlichen Quellen anbringen. Erwähnt sei hier nur, daß wohl nicht der Neffe, sondern der Hauseigentümer selbst in der *Maison Bourvalais* – wie in seinem Schloß *Champs-sur-Seine* – das Schlafzimmer mit seiner Frau teilte; gegenüber allem, was man dem Aufsteiger sonst als neureiches Benehmen nachsagte, ist das wohl der einzige Rest „bürgerlicher“ Verhaltensweisen, der sich nachweislich erhalten hatte. Rochelle Ziskins Buch läßt sich auch als Plädoyer für die kulturellen Leistungen einer von den alten Eliten – Schwert- und Amtssadel – verachteten Schicht lesen. Das Verfahren der genauen Rekonstruktion bringt einzig da Nachteile, wo das Fehlen ähnlicher Studien den Vergleich verhindert: So lassen sich vor allem die Bemerkungen über die Innendekoration der Räume – den *Financiers* warf man übertriebenen Reichtum und somit schlechten Geschmack vor – nicht überprüfen, und es müßten die Kommentare zum Status dieser Häuser und ihrer Bewohner an der *Place Vendôme* mit den Bauten auf dem Land und den Bauten anderer Gruppen in Stadt und Land abgeglichen werden. Letztlich bleiben ohne derartige Vergleiche die von Rochelle Ziskin angeführten Gründe für die Ansiedlung der *Financiers* an der *Place Vendôme* noch im Status der Hypothese. Es mag sein, daß sich in ihrer Ansiedlung am königlichen Platz ein besonderes Verhältnis zur Krone ausdrückte, daß die Finanz, anders als alte Aristokratie und Amtssadel, keinen Grund hatte, Distanz zum Hof durch räumlichen Abstand zu den Orten des Königs auszudrücken. Eine endgültige Antwort auf die vielen Fragen zur sozialen Topographie von Paris wird man erst geben können, wenn die Gründe für die Präferenz anderer Gruppen für andere Orte geklärt sind, und wenn beispielsweise die Rolle von Nachbarschaft für die Wahl des Adels, der zur selben Zeit den ebenfalls von Investoren erschlossenen *Faubourg St. Germain* bezog, geklärt ist. Die Untersuchung von Rochelle Ziskin hat für die Beantwortung solcher Fragen ein solides Fundament gelegt.

KATHARINA KRAUSE

*Kunstgeschichtliches Institut
Universität Marburg*

Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance, hrsg. von Gunter Schweikhart (*Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissance-Forschung*, 2); Köln: Walther König 1998; 223 S., zahlr. SW-Abb.; ISBN 3-88375-296-7; DM 78,-

Das Selbstbildnerische in der Kunst fasziniert die Forschung seit langem. Dieses Thema war auch einer der Interessenschwerpunkte des Bonner Kunsthistorikers

Gunter Schweikhart, der im November 1997 verstarb¹. Sein besonderes Augenmerk galt hier der Verwendung antiker Formeln in der bildenden Kunst der Renaissance. Ein von der Volkswagen-Stiftung finanziertes Projekt zu den deutschen Künstlerbildnissen bis zum 18. Jahrhundert ist vor einiger Zeit ausgelaufen. Auch das von Schweikhart initiierte Bonner Graduiertenkolleg „Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption: Kunst - Geschichte - Literatur“ widmete sich in einzelnen Arbeiten dem Künstlerbildnis. Der vorliegende Band versammelt die Beiträge der gleichnamigen Arbeitstagung des Kollegs und des Bonner Kunsthistorischen Instituts im Februar 1997. Vier Vorträge wurden nicht aufgenommen, da die entsprechenden Dissertationen separat erschienen bzw. erscheinen werden².

Literarische Überlieferung und Bilddokumente nebeneinander zu sehen, ist zum Thema des Künstlerbildes durchaus neu und erweist sich als fruchtbar. Das zeigt besonders SCHWEIKHART selber in seinem Vorwort. Dieser letzte von ihm redigierte Text ist zugleich ein fundierter Überblick über das Thema. Angesichts der doch beachtlichen Anzahl aus dem Mittelalter überlieferter Künstlerdarstellungen stellt Schweikhart das vielkritisiertere Modell der „Entdeckung der Welt und des Menschen“ in der Renaissance in Frage. Andererseits weist er auf eine wesentliche Neuerung hin, wie sie sich in den Selbstbildnissen des jungen Dürer zeigt: „das Individuum als innerweltliche Erscheinung und Persönlichkeit“ (S. 7), herausgelöst aus übergeordneten Zusammenhängen, tritt neu ins Blickfeld.

Schweikhart beleuchtet dann das Verhältnis von wirtschaftlichen und privaten Aufzeichnungen zur Künstlerbiographik. Nach den ersten Autobiographien und Künstlerviten in Italien verläuft die Entwicklung nördlich und südlich der Alpen parallel: während Vasari seine Viten erarbeitet, vollendet 1547 Johann Neudörfer seine *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten* der Stadt Nürnberg³. Die literarische Form der Leichenpredigt auf einen Künstler wird sogar erstmals im Norden geübt, 1528 zum Tode Dürers, dann wieder für Cranach d. J.

Abschließend weist Schweikhart einige Desiderate auf dem hier bearbeiteten Gebiet aus: die Wirkung von Künstlerviten auf die Gattung der Autobiographie, den

- 1 GUNTER SCHWEIKHART: Boccacios *De claris mulieribus* und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, Rom 1992, Hrsg. MATTHIAS WINNER; Weinheim 1992, S. 113-36; DERS.: Künstler als Gelehrte. Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts, in: *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Hrsg. KLAUS GÜTHLEIN und FRANZ MATSCHE; Worms 1993, S. 18-27; DERS.: Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: *Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, Hrsg. JOACHIM POESCHKE; München 1993, S. 1-39; HERMANN ULRICH ASEMISSEN, GUNTER SCHWEIKHART: Malerei als Thema der Malerei; Berlin 1994.
- 2 STEFANIE MARSCHKE: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance; Weimar 1998, und ERNA FIORENTINI: Ikonographie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts; Berlin 1999.
- 3 JOHANN NEUDÖRFER: *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten der Stadt Nürnberg*, Hrsg. Georg Wolfgang Karl Locher (*Wiener Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 10); Wien 1875.

Gehalt der Testamente von Künstlern, das kaum überschaubare Feld der Bemerkungen über sich selbst, wie sie Künstler immer wieder in Briefe und Traktate eingestreut haben.

Die Beiträge bemühen sich dann, die angedeutete Zusammenschau von Literatur und bildender Kunst vorzubereiten. Eine Hälfte ist eher literarisch, die andere kunsthistorisch orientiert. LOTHAR SCHMITT (Bonn) hat die mühevollen Aufgabe übernommen, das Bild des Künstlers in der deutschen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts zu untersuchen. Aus über hundert solcher Quellen stellt er einige Beispiele vor, um das von Schwänken über Panegyrik bis hin zu Meisterliedern reichende Spektrum zu zeigen. In diesem Ausschnitt erschließt er der Forschung einige wichtige Quellen, die er im Anhang in voller Länge dokumentiert. Hier ist noch einige Kärnerarbeit zu leisten, bevor dieses Material ausgewertet werden kann, womit sich Schmitt bewußt zurückhält.

Ein ähnliches Ziel setzt sich der Beitrag von MARINA ARNOLD (Wolfenbüttel) zur Leichenpredigt auf den jüngeren Cranach. Daß Gattungsfragen durchaus für das Textverständnis fruchtbar gemacht werden können, zeigt ULRICH MAURER. Er deutet die Hauschronik des Elias Holl als Autobiographie, indem er die persönlich gefärbten Passagen, darunter auch apologetische, herausstellt und gegenüber diesen subjektiven Anteilen die Defizite an „objektiven“ Mitteilungen über politische und sonstige Ereignisse in der Welt betont. Kontrovers diskutiert wurde nicht nur diese These, sondern auch Maurers Plädoyer dafür, den Begriff „Autobiographie“ in Richtung der sog. Ego-Dokumente auszuweiten, die oft recht zufällig entstanden.

Dazu können auch die „*libri di ricordanze*“ Florentiner Kaufleute gezählt werden, die der Wirtschaftshistoriker CHRISTIAN BARTELEIT vorstellt. Sie halten Informationen über Rechtsgeschäfte ebenso fest wie familiäre Nachrichten und Politisches, stehen also zwischen Rechnungsbuch und Hauschronik. In der Frage nach der Stellung des Individuums erkennt er in den *libri di ricordanze* sowohl Belege für die These RICHARD GOLDTHWAITES, nach der die Individualisierung der Florentiner Gesellschaft und die Herausbildung der Kernfamilie in ihnen erkennbar ist⁴, als auch für die Gegenposition, die auf die fortdauernde Macht der starken korporativen, großfamiliären und freundschaftlichen Bindungen im Florenz des Quattrocento hinweist.

Die Spannung zwischen echter Selbstreflexion und moralischer Prüfung auf der einen und humanistischer Tradition überkommener Topoi auf der anderen Seite untersucht der Romanist CHRISTOF WEIAND in den literarischen Selbstdarstellungen. Die erste wirkliche Autobiographie eines Künstlers stammt bekanntlich von Lorenzo Ghiberti. Sie stellt – wer auch sonst – KLAUS BERGDOLT (Köln) vor, dem wir die moderne kritische Ausgabe des „Dritten Kommentars“ von Ghiberti verdanken. Bergdolt hebt die zahlreichen Übernahmen aus Vitruvs *De architectura* hervor, die ja der römische Autor selbst als „*commentari*“ bezeichnet.

4 RICHARD GOLDTHWAITE: *Private wealth in Renaissance Florence. A study of four families*; Princeton 1968.

Diesen eher literarisch ausgerichteten Beiträgen korrespondieren fünf andere zur bildenden Kunst. JUSTUS MÜLLER-HOFSTEDE (Bonn) arbeitet die mehrschichtige Bedeutung von „Selbstportraits in der Assistenz“, wie Gunter Schweikhart diesen Typus nannte, im szenischen Zusammenhang anhand vieler wichtiger Werke altniederländischer Malerei zwischen 1430 und 1530 heraus. Er betont die Anwendung literarischer und bildnerischer Demutsformeln; diese sind aber doch darin motiviert, daß die gemalte Präsenz des Künstlers in biblischen Ereignissen eine deutliche Nobilitierung darstellt.

Ebenfalls genau kalkulierte Inszenierungen des Selbst führt CATHERINE KING (Milton Keynes) vor, die in Bonn über das Tugendideal in Selbstbildnissen der italienischen Renaissance referierte. Sie beginnt mit dem Selbstbildnis Filaretos (auf der Tür von St. Peter) als Anführer des tanzenden Zuges seiner Mitarbeiter – sicher kein gutes Beispiel für ihre Darlegungen, da sie die Darstellung nicht schlüssig ausdeuten kann und die Inschrift fehlerhaft übersetzt. Auch sollte zum Verständnis die Tatsache herangezogen werden, daß sich diese Selbstdarstellung auf der Rückseite der Tür befindet, während sich Filarete auf der Vorderseite in einem antikisierenden Profilbildnis zeigt⁵.

LUBA FREEDMAN (Jerusalem) widmete sich dem Holzschnitt Giovanni Brittos mit dem Portrait Tizians. Sie hält es für unabhängig vom Berliner Selbstbildnis und überhaupt für das erste unabhängige Selbstbildnis eines Künstlers als solchem, übersieht dabei aber einige frühere Beispiele (Jacob Cornelisz van Oostanen 1520, Catharina van Hemessen 1548). Nach einer Analyse der Bildelemente und der Umstände der Entstehung führt sie abschließend eine Trouvaille vor: In der Vasari-Ausgabe aus dem Besitz El Grecos ist das Gesicht im Bildnis Tizians geschwärzt. Das deutet Luba Freedman als Kritik an dessen mangelnder Portraitähnlichkeit; Greco selber habe Tizians Kopf in der „Vertreibung der Wechsler“ (Minneapolis) nach Brittos Holzschnitt gemalt. Hier blickt sie ein zweites Mal am Berliner Selbstportrait vorbei, das seitenrichtig (im Gegensatz zu Britto) von Greco adaptiert wird.

Graphik untersucht auch HANS-JOACHIM RAUPP (Bonn). Ihm geht es um allegorische Selbstdarstellungen um 1600, bei denen entweder der Portraitcharakter überwiegt oder die Allegorie. Dabei geht er besonders auf das Gedenkblatt Bartholomäus Sprangers für seine Gattin ein und auf die gezeichneten Selbstdarstellungen Elsheimers. Beim Braunschweiger Blatt entscheidet sich Raupp dafür, in der präsentierenden Figur die Personifikation der Natura zu erkennen, obwohl sie in Oberkörper und Kopf deutlich männliche Merkmale zeigt, die Elsheimer sehr wohl von weiblichen Figuren abzusetzen pflegte. Auch die konkurrierende Sicht als Muse (?)⁶ ist fragwürdig. Die 1995 erstmals publizierte und mittlerweile von der Staatlichen Graphischen Sammlung München erworbene Elsheimer-Zeichnung des verzweifelten Künstlers bezieht Raupp ohne Vorbehalt in seine Untersuchung ein.

5 Vgl. hierzu auch MARSCHKE 1998 (wie Anm. 2), S. 115.

6 KEITH ANDREWS: Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen; München 1985, Nr. 30, S. 193.

Geht es hier um die Konstruktion eines Selbstbildes, so zeigt VANESSA MÜLLER (Bonn) im abschließenden Beitrag, wie Aubrey Beardsley die eigenen Gesichtszüge seinem Portrait Botticellis verleiht. Dies geht gewiß über das übliche Verfahren des „ogni pittore dipinge sé“ hinaus⁷, da Botticelli im englischen Ästhetizismus der Nineties eine programmatisch aufgeladene Figur war.

Der Band dokumentiert den Stand der Forschung zum Thema Selbstdarstellung in der Renaissance, vermindert allerdings um die separat erscheinenden Beiträge. Der von Gunter Schweikhart angeregte und teils vorgeführte Ansatz, zu diesem Thema literatur- und kunsthistorische Methoden zu verbinden, konnte von den Autoren zwar nicht konsequent verfolgt werden, läßt jedoch einige Erfolge erwarten.

MARCUS FRINGS

Institut für Kunstgeschichte

Technische Hochschule Darmstadt

7 Dazu FRANK ZÖLLNER: „Ogni Pittore Dipinge Sé“. Leonardo da Vinci und die Automimesis, in: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, Hrsg. MATTHIAS WINNER; Weinheim 1992, S. 137-160.

Joanna Woods-Marsden: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist; New Haven & London: Yale University Press 1998; 285 S.; zahlr. Farb- und SW-Abb.; ISBN 0-300-07596-0; £ 45.-

Wer in Joanna Woods-Marsdens Buch eine umfassende Darstellung des im Buchtitel dargebotenen Themas „Renaissance Self-Portraiture“ erwartet, wird durch Klappentext und Einleitung schnell eines Besseren belehrt: Eigentlicher Gegenstand der Untersuchung sind lediglich „autonome“, d.h. in einem autonomen Bildfeld befindliche (vgl. S. 1), Künstlerselbstbildnisse; „Renaissance“ meint lediglich die Renaissance in Italien, und diese läßt die Autorin erst mit Annibale Carracci enden.

Nach einer Fragestellung und Procedere diskutierenden Einleitung beschäftigt sich Joanna Woods-Marsden im ersten Teil mit den intellektuellen, sozialen und psychischen Kontexten des Künstlerselbstporträts. Die nächsten beiden großen Abschnitte behandeln in prinzipiell chronologischer Folge anhand von Künstlern bzw. regionalen Schulen ausgewählte Beispiele aus dem Quattro- bzw. Cinquecento. In Teil IV folgen weibliche Selbstporträts, in Teil V Künstlerselbstdarstellungen beim Malvorgang, den Abschluß bildet eine zweiseitige Coda über Michelangelo.

In der Einleitung stellt Joanna Woods-Marsden die beiden zentralen Anliegen ihres Buches vor: Zum einen sollen die Genese und frühe Entwicklung des autonomen Selbstporträts und dessen Rolle in einem Prozeß der Statusveränderung der Kunst und des sozialen Ranges des Künstlers dargelegt werden (S. 1). In den Worten der Autorin: „In short, this is a study of the self-conscious visual self-fashioning of some Italian artists, as embodied in their self-imaging“ (S. 1). An solche „Selfismen“