

symbolischen, sondern gesellschaftlich realen) Spannungen bewirken sollen, diese produktiv verstärken.

Der erfahrene Kunstkritiker THOMAS WAGNER schreibt ein ausgedehntes, elegantes Feuilleton über bzw. gegen die Kasseler *documenta* von 1997 (Das entwundene Wissen. Die *documenta* X und die Suche nach Zeitgenossenschaft, S. 280-299). Beispielsweise habe die Art der Einordnung der Kunstwerke in die Stadt das Besondere von künstlerischer Darstellung oder Reflexion hinter das Vorführen des Geschichtsbildes der Kuratorin Catherine David zurückgedrängt. Mehrere der von dieser verkündeten Absichten, z. B. die Reaktivierung von unerledigt gebliebenen künstlerischen Positionen vergangener Jahrzehnte, seien fehlgeschlagen. Das Geschichtsbild und die Argumentationsweisen im Buch zur Ausstellung werden scharf kritisiert. Wagner kennzeichnet den dort ungeklärt gelassenen, aber favorisierten Begriff der Globalisierung als eine politische Ideologie. Indem er, m. E. richtig, hervorhebt, „Kunst hat stets eine politische Funktion, selbst da, wo sie sich scheinbar unpolitisch gibt“ (S. 293), vermißt er die Beachtung des Umstands, „daß Kunst sich aufgrund ihrer konkreten, in sich widersprüchlichen, dialogischen und interpretationsbedürftigen Gestalt zugleich einer allzu eindeutigen politischen Lesart verweigert“ (ebda.). Er muß jedoch grundsätzlich feststellen: „Der historische Prozeß der Entmündigung der Kunst durch ihre Anpassung an ästhetisch-repräsentative, ideologische, politische oder kunstindustrielle Vorgaben indes schreitet fort“ (S. 297). - Die genaue Analyse solcher Vorgänge ist gewiß auch künftig eine Aufgabe der Kunstwissenschaft im Sinne Hans-Ernst Mittigs.

PETER H. FEIST
Berlin

Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1998; 583 S. (DIN A5, Querformat); 134 SW-Abb.; ISBN 3-89739-018-3; DM 118,-

Die vorliegende Untersuchung entstand als Dissertation an der Universität Bonn unter der Betreuung von Gunter Schweikhart. Trotz der Nähe zu dessen Studien und daher unvermeidbarer Wiederholungen im Hinblick auf Text- und Bildmaterial erarbeitet sich Stefanie Marschke ein eigenes Profil, schon allein durch die zentrale Fragestellung nach der Aufgabe bzw. Funktion von Künstler- und Selbstporträts (S. 14). Bezüglich der Objekte geht Marschke mit der Ausweitung auf sämtliche europäische Kunstlandschaften und der Rückwendung bis zur Antike weit über den traditionellen Forschungsschwerpunkt in der italienischen Renaissance hinaus und bewältigt auf beeindruckende Weise nicht nur große Mengen an Literatur, sondern auch an Bild- und Quellenmaterial. Freilich kann sie der Sogkraft des italienischen Quattro- und vor allem des Cinquecento nicht entkommen, wie die – überwiegend sicher getroffene – Auswahl ihrer Bild- und Textbeispiele belegt.

Den methodischen Leitfaden bildet „der historisch-biographische Ansatz, das ‚Werk im Kontext‘“ (S. 9-10). Da Marschke im Grunde aber eine systematische Studie vorlegt, ergibt sich immer wieder der Umstand, daß Textpassagen oder Bildern, die einem ganz bestimmten historischen Zusammenhang entstammen, Aussagen für die gesamte Gattung Künstler- und Selbstbildnis abgerungen werden. So etwa gleich in der Einleitung, wo die Autorin der Klärung der Begriffe „Privatheit“ und „Öffentlichkeit“ einen Brief Vincenzo Borghinis von 1565 zugrundelegt (S. 12). Nun ist es durchaus legitim, sich ein derartiges Instrumentarium zu bestellen, doch suggeriert ein solches Vorgehen die Vorstellung einer durch die Jahrhunderte gleichbleibenden Funktion, was dem historischen Verlauf widerspricht und auch einem „historisch-biographischen Ansatz“ a priori zuwiderläuft.

Den ersten Teil ihrer Studie (S. 15-49) überschreibt Stephannie Marschke mit „Porträtaufgaben im Spiegel der Kunsttheorie“ (S. 15). Die Befragung von Quellen aus der griechischen wie römischen Antike und der Renaissance, vor allem aber aus dem Cinquecento, ergeben für die Bildnismalerei die zentralen Aufgaben „Gedächtnisfunktion (memoria), Vorbildfunktion (exemplum) und angemessene Darstellungsweise (decorum) des Porträts“ (S. 25). „Mangels schriftlich fixierter und überlieferter Textdokumente“ (S. 24) fehlen in diesem Kapitel mittelalterliche Äußerungen, die jedoch durchaus existieren. Es sei nur an Petrarca erinnert, der bei seiner Begegnung mit Karl IV. explizit auf die Vorbildfunktion antiker Kaiserbildnisse hinwies (Brief Petrarcas an Lello di Stefano da Pisa vom 25. Februar 1355, in: *Familiare XIX* 3.15; Text und Kommentar bei RUDOLF PREIMESBERGER U.A. [Hrsg.]: *Porträt*; Berlin 1999, S. 189-194.).

Teil II untersucht „Vorformen und Vorbilder“ (S. 51-124). Marschke sieht erste Ansätze im 6. Jahrhundert v. Chr. in Form von Künstlersignaturen und ersten Werkstattbildern (S. 52-53) und gibt sodann zahlreiche Beispiele literarisch wie bildlich überlieferter Künstlerbilder, die „das breite Bildnis-Spektrum der Renaissance in wesentlichen Zügen“ vorwegnehmen, sie werden in vier Kategorien eingeteilt: „die in eine Szene integrierten Kryptoselbstporträts“, „Selbstdarstellungen im Kontext einer Weihung“, der „Typus des eigenständigen Atelierbildes“ und „die autonomen Selbst- und Künstlerbildnisse“ (S. 55). Für das Mittelalter führt Stephanie Marschke neben der schriftlichen die ab dem 8./9. Jahrhundert in allen Medien anzutreffende „bildliche, personifizierte Signatur“ an (S. 74), ferner die sich bis ins 16. Jahrhundert fortsetzenden Autorenbildnisse in der Buchmalerei, denen allerdings nur eine relativ geringe Öffentlichkeit beschieden war (S. 74-75). Dies änderte sich mit der Erfindung der Druckgraphik (S. 75), mit der auch eine Funktionsverschiebung einherging: Die Künstlerbildnisse dienten nun weniger der Bezeugung der Autorschaft als vielmehr der „Huldigung“ des Dargestellten, deutlich abzulesen auch an der späteren Viten- und Traktatliteratur, die den Texten Künstlerporträts voranstellten (S. 78). Weit mehr Öffentlichkeit erfuhren die Bildnisse von Baumeistern, Bildhauern, Goldschmieden und Glasmalern, die sich meist in oder an Kathedralen befanden. Stephanie Marschkes These, daß dieser Typus des öffentlich sichtbaren Künstlerbildnisses „immer zugleich als Interlocutor“ zwischen Werk und Betrachter fungierte (S. 79), überzeugt hingegen nicht.

Auf den nächsten Seiten verliert sich die systematische Betrachtung des – zugebenermaßen – äußerst umfangreichen und heterogenen Materials etwas. Die Konzentration gilt der „öffentlichen Sphäre der Wand- und Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts“ (S. 82 ff.), für die die Autorin „Signatur“ und „Huldigung“ als wichtigste Funktionen in Italien ausmacht, während sie die „Heilserwartung“ durch das Schaffen eines Selbstbildnisses – im Gegensatz zu Deutschland – gering einschätzt (S. 83). Im Unterschied zu den „deutlich von der Szene abgetrennten Signatur-Selbstbildnisse[n]“, die der „Erlösungshoffnung“, später dem „Verkünden der Autorschaft, verbunden mit der Werbung für die eigene künstlerische Fähigkeit“ dienen (S. 85-86), zielten die „Selbstbildnisse in Integration“ neben der Bekundung der Autorschaft auf „Zeugenschaft und Devotion“ (S. 86). Für eine solche angenommene Bezeugung des dargestellten religiösen Geschehnisses liefert Marschke keine Quellenbelege. Devotion hingegen müsste sich z.B. an Gestik oder (devoter) Körperhaltung ablesen lassen, die alleinige Setzung in eine Historie kann als Kriterium ja kaum ausreichen. Und tatsächlich gibt Marschke an späterer Stelle Profildarstellung und Randstellung im Bilde als Merkmale devoter Abbildung an (S. 89-90). Hinsichtlich der genannten Beispiele, etwa Benozzo Gozzoli im Palazzo Medici oder Domenico Ghirlandaio in der Cappella Tornabuoni – beide weder im Profil noch am eigentlichen Bildrand noch irgendwie devot –, widerspricht jedoch der Augenschein deutlich dieser Kennzeichnung. Ebenso wenig überzeugt der Versuch, den unübersehbaren Widerspruch über eine „Ambivalenz von Devotion und Stolz auf den errungenen Stand in der Gesellschaft“ aufzulösen (S. 90). Nicht zustimmen kann man ferner der Behauptung, die „Historie“ sei ein öffentliches Medium (S. 86). Dies müsste vielmehr von Fall zu Fall entschieden werden. Noch merkwürdiger, weder begründet noch belegt, ist folgende Aussage: „Das Historienbild verfolgt per se das Ziel, sich in eine vorbildliche Tradition zu stellen, um auf diese Weise politische Konzepte durch die Berufung auf die historische Vergangenheit zu legitimieren“ (S. 87).

Für das integrierte Selbstbildnis im 16. Jahrhundert führt Stephanie Marschke an den Beispielen Pieter Bruegels d.Ä. und Tintoretts noch eine „politische Dimension“ ein (S. 93-94). Mag man ihre Interpretationen auch akzeptieren, so fällt es doch schwer, hierin eine porträtspezifische Aufgabe zu sehen. Anschließend werden noch Beispiele für das „Selbstporträt in der Identifikation“ mit einer pauschal unterstellten höheren Identifikationsabsicht mit der dargestellten historischen/mythologischen Person verzeichnet (S. 94).

In einem umfangreichen, sehr informativen und gut belegten Kapitel (S. 95-124) diskutiert die Autorin antike Künstlertopoi (Apelles, Phidias und Marcia) und deren humanistische Rezeption, die der Emanzipation der Renaissancekünstler zuarbeitet.

„Öffentliche und private Funktionen in der Renaissance“ lautet die Überschrift des dritten und letzten Teils der Arbeit (S. 125-311). Aber waren nicht gerade in Teil II Funktionen auch für die Renaissance angeführt worden? Nach einem exemplifizierenden Präludium um das Selbstporträt Joris Hoefnagels legt Stephanie Marschke für die folgenden drei Kapitel eine neue Systematik vor: Das repräsentative Schaustück – das persönliche Dokument – das Studienobjekt.

Unter die Kategorie des repräsentativen Schaustücks subsumiert die Autorin Denkmäler, Kunstobjekte und Bewerbungsstücke, also Künstler- und Selbstbildnisse in der eindeutig öffentlichen Sphäre. Hierher müßten nach den vorangegangenen Äußerungen aber auch die integrierten Porträts in öffentlich zugänglichen Kirchenräumen zählen. Stephanie Marschke beginnt mit Ausführungen zur „Künstlertgloria und Propaganda“, um auf das Interesse der Herrschenden an Selbstbildnissen hinzuweisen, das sich in der „Hochachtung“ für den Künstler begründete (S. 128). (Allerdings erscheint Bellori für Renaissanceporträts nicht gerade als der passende Zeuge.) Öffentliche Anlässe (ephemere Architekturen, die Gründung der Florentiner Akademie, Michelangelos Begräbnis) boten den Künstlern deshalb auch Gelegenheiten der Selbstabbildung (S. 130-137). In das Konzept der „uomini illustri“ mit seiner eindeutigen exempla-Funktion fügten sich nach und nach auch Künstlerbildnisse ein, bis hin zum unbestrittenen Höhepunkt: der „Galleria degli Autoritratti“ Cosimos I. (S. 137-148). Etliche weitere Beispiele, fast ausschließlich aus dem 16. Jahrhundert, kann Stephanie Marschke in diesem Zusammenhang aufzählen. Etwas irritieren mögen dabei die angeführten Künstlerhäuser Zuccaris und Vasaris (S. 157-161), da deren allgemeine Zugänglichkeit nicht diskutiert wird, ebensowenig wie die Öffentlichkeit, die Bildnisserien (in den Viten Vasaris; von Lampsonius, Hieronymus Cock, Hendrik Goltzius; Holbeins Zeichnungen u.a.) erfuhren (S. 165-169). Freilich fehlen hierzu umfassende Untersuchungen, auf die Stephanie Marschke sich hätte stützen können.

Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit Grabmälern und Epitaphen (S. 176-190), denen die Doppelfunktion der Totenmemoria und der „offiziellen posthumen Huldigung“ eignet. Die Autorin hebt das typusbildende „Künstlergrabmal“ (mit den Kennzeichen Inschrifttafel und Bildnistondo) für Brunelleschi im Florentiner Dom hervor (S. 179-183) und zeichnet kurz die darauf folgende Entwicklung nach (S. 183-190). Weitere Formen posthumer Huldigung, in Historienbildern, Künstlergruppenbildern, Elogen u.ä., schließen sich an (S. 190-199).

Noch einmal kommt Stephanie Marschke auf Sammlungen zu sprechen, indem sie ausführlicher auf die bereits angedeutete Funktion von Selbst- und Künstlerbildnissen als „Kunstobjekte“, in denen „die Künstlerperson und ihr Werk in einem Bild vereint sind“ (S. 222), eingeht. Hier wird nun die im eigenen pädagogischen Anspruch begründete Zugänglichkeit vieler Sammlungen kurz erörtert: „Privatheit und Öffentlichkeit zugleich“ herrschten darin (S. 200). Über die Empfehlungen Gabriel Kaltemarckts (1587) zum Aufbau einer Kunstkammer und die frühesten Zeugnisse für Künstlerporträtsammlungen, auch von Künstlern selbst (Francesco Sangallo, Dürers Zeichnungen, Burgkmair), führt Stephanie Marschke zahlreiche, vor allem italienische, Sammlungen an, flankiert von Quellenzitaten (S. 201-238). Besonders aufmerksam wird dabei der hohe Sammlungswert weiblicher Selbstbildnisse dokumentiert. Auch zu der Aufgabe „Bewerbungsstück“ kann sie etliche Bild- und Textbelege benennen (S. 239-253).

Innerhalb der Kategorie des persönlichen Dokuments diskutiert die Autorin zunächst das humanistische Freundschaftsbild, ausgehend von Texten Albertis, Erasmus', Thomas Morus', Raffaels u.a. (S. 253-270). Der Austausch solcher Porträts und

Selbstporträts beruhte auf gegenseitiger Ehrerbietung und Dankbarkeit. Dieselbe Motivation veranlaßte Künstler schon vor 1500, ihren Lehrern in ihren Werken ein Bildnis zu setzen (S. 271-279). In Nordeuropa fanden die Freundschaftsbilder, ange-reichert mit Motti, Emblemen, Bildszenen u.a., in den „Alba amicorum“ (Stamm-büchern) eine weitere Verwendung (S. 279-284).

Im privaten Bereich hielten die Künstler ihre und auch ihrer Familienmitglieder Konterfeis in Form von (transportablen) Diptychen, Kapselbildnissen und Bildern mit Schiebedeckeln fest, wofür Stephanie Marschke wiederum zahlreiche Beispiele anführt (S. 285-304). Die Porträts wurden meist innerhalb der Familie vererbt, zogen jedoch auch das Interesse der Sammler an (S. 294-295). Ferner konnten solche Selbst-bildnisse der Brautwerbung dienen (S. 300).

Im letzten Kapitel geht die Autorin noch auf die Selbstbildnisse als Studien-objekte ein (S. 304-311), die als konkrete Vorzeichnungen späterer Köpfe in Gemälden oder zur Übung angefertigt wurden. Die Forderung Paleottis, diese Studien sollten im Privatbesitz der Künstler bleiben, hält sie für weitgehend in die Tat umgesetzt (S. 306-307).

Stefanie Marschkes Dissertation zeichnet sich durch die Bewältigung und Ord-nung eines kaum übersehbaren Materialberges aus. Hierin dürfte auch die Ursache liegen, daß einige Passagen zu ungenau gerieten, die Systematik nicht stringent durchgehalten wurde. Vor allem konnte die nur stellenweise konsequent verfolgte Unterscheidung zwischen öffentlichen und privaten Funktionen nicht immer über-zeugen. Dies ist jedoch weniger der Autorin als der allgemein geringen Forschung auf diesem Gebiet anzulasten. Stephanie Marschkes Buch weist keine nennenswer-ten Auslassungen auf und kann als erfreuliche und hilfreiche Zusammenstellung der wichtigen Fragen zum Selbst- und Künstlerbildnis vor dem 17. Jahrhundert gewer-tet werden, wobei besonders die Kapitel zu den Künstlertopoi und zu den Samm-lungen hervorzuheben sind. Das ungewöhnliche DIN A5-Querformat wird in den Regalen der Bibliotheken für die verdiente Aufmerksamkeit sorgen.

JOSEF SCHMID

Kunsthistorisches Institut in Florenz

[The] **Sculpture Journal**, hrsg. von der Public Monuments and Sculpture Association, London; Jg. 1 (1997), 88 S.; Jg. 2 (1998), 158 S.; Jg. 3 (1999), 134 S.; je m. zahlreichen SW-Abb.; ISSN 1366-2724

Die Londoner *Public Monuments and Sculpture Association* (P.M.S.A.) wurde 1991 mit dem Ziel gegründet, die Errichtung neuer sowie den Erhalt und die Inventarisierung älterer Denkmäler auf den Britischen Inseln zu fördern. Historische Aufstellungs-situationen und urbanistische Zusammenhänge zu bewahren sowie allgemein ein breiteres Interesse für die Skulptur in der Öffentlichkeit zu wecken, ist dabei ihr erklärtes Anliegen, dem sie durch verschiedene Projekte, darunter Ausstellungen, Konferenzen und Workshops Ausdruck verleiht. Außer regelmäßigen Mitglieder-