

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“ hinaus<sup>7</sup>, 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“



mit z.T. merkwürdigen Blüten (z.B. „The self as *pictrix celebris*“) muß sich der Leser gewöhnen, eine echte philosophische oder (tiefen)psychologische Klärung des „self“ in Bezug auf das Porträt durch die Autorin erfolgt jedoch nicht. Zum zweiten möchte Joanna Woods-Marsden über die Entwicklung des Selbstporträts die Erfahrung der eigenen „subjectivity“ durch den Künstler erforschen – mit der Psychoanalyse als Instrument (S. 1). Vorweggenommen sei, daß beide Fragestellungen keineswegs stringent verfolgt werden.

Nach diesen Absichtserklärungen wird der Untersuchungsgegenstand definiert (S. 1-2): Betrachtet werden selbständige Staffeleibilder, die innerhalb des Rahmens einen Porträtkopf (in seltenen Fällen auch zwei oder drei) oder eine Halb- oder Ganzfigur zeigen, sowie Medaillen und Porträtbüsten. Ausgeschlossen hingegen sind Selbstporträts innerhalb religiöser Historienbilder sowie Zeichnungen, letztere wegen ihrer „unfertigen“ Erscheinung und wegen ihres relativ geringen Publikums.

Warum aber wird Druckgraphik nur im Falle der Kopie nach verlorenen Originalen zugelassen? Fanden Zeichnungen, spätestens im 16. Jahrhundert, nicht durchaus ihr Publikum, und wurden gezeichnete, „unfertige“ Selbstbildnisse nicht als fertige künstlerische Äußerungen akzeptiert und rezipiert? Um in einigen Kapiteln ihre Bildbeispiele sinnvoll einzubetten, unterläuft die Autorin ihre Eingrenzungen sogar selbst, indem sie zahlreiche Ausnahmen gestattet: die Familie Zuccari im Rahmen eines Altarbildes, Raffael in der „Schule von Athen“, Vasari in den Historienbildern des Palazzo Vecchio, eine vorbereitende Zeichnung Annibale Carraccis usw. (S. 2). Prinzipiell muß ferner gefragt werden, ob der gewählte Ansatz überhaupt sinnvoll ist. Eine isolierte Betrachtung des wie auch immer definierten autonomen Selbstbildnisses und seiner Entwicklung ist natürlich legitim. Den sozialen Status und das Künstlerelbstbewußtsein jedoch ausschließlich daran messen und gleichzeitig eine große Menge nichtautonomer Porträts ausgrenzen zu wollen, bedeutet eine Verengung und letztlich Verfälschung historischer Tatsachen. Die innerbildliche Parität zwischen einem Domenico Ghirlandaio und dem Sohn des Auftraggebers, die Joanna Woods-Marsden analytisch ja ebenso feststellt (S. 60-61), zeugt von mindestens ebenso großem Selbstbewußtsein wie eine Medaille, die möglicherweise sogar geringere Öffentlichkeit erfuhr. Ganz zu schweigen von den Selbstbildnissen eines Michelangelo oder eines Bandinelli als – den Leichnam Christi stützender – Nikodemus am eigenen Grabmal. Gegen Ende der Einleitung (S. 8-9) gibt Woods-Marsden einige Funktionen der autonomen Selbstbildnisse an: die Verschickung an Höfe als Bewerbungsstück oder als Sammlungsobjekt, als Bildnis für den eigenen privaten oder werkstattischen Bereich.

Teil I zeigt in drei Abschnitten die intellektuellen, sozialen und psychologischen Verflechtungen des Selbstporträts auf. Kapitel 1 („Self-fashioning in life and art“) beschreibt den Einfluß des Humanismus auf die Entstehung von Porträt und Biographie, von Selbstporträt und Autobiographie. Ferner fahndet die Autorin über kurssorische etymologische Versuche zu Begriffen wie *persona* (S. 13), *to fashion* (!), *singolare*, *unico*, *inganno*, *arte*, *finzione* (S. 15-17) nach dem Zugang zum „self“ des Renaissance-Menschen, das sie abschließend, Barolsky zitierend, als „the seat of fiction and



illusion“ bezeichnet (S. 17). Ein intellektueller Kontext erschließt sich daraus jedenfalls nicht und auch kein begriffliches Instrumentarium, obwohl die Termini hie und da im weiteren Text auftauchen.

Kapitel 2 thematisiert das soziale Umfeld. Hier vermißt man angesichts des formulierten Forschungsansatzes den sozialhistorischen Hintergrund, vor dem sich das Wechselspiel sozialer Status – Selbstporträt ausbreitet. Eine knappe Abhandlung der freien und mechanischen Künste – für letztere dienen als Beispiele die Darstellungen in Chartres und am Campanile des Florentiner Doms – behandelt (kunst)theoretische und ikonographische Aspekte (S. 19-20). Die Stellung der Künstler innerhalb der Zünfte, die Selbstorganisation der Maler in der Lukas-Bruderschaft, die Entstehung der Florentiner Akademie, die Aufwertung der Künstler durch das Erscheinen zahlreicher Traktate und Autobiographien (S. 20-23), wobei Vasaris *Vite* im engen Horizont der Autorin als intellektuelles und biographisches Werk keine Rolle spielen, – all das wird kurz angesprochen. Die Behandlung des antiken Einflusses beschränkt sich auf die Nennung Aristoteles' und des – lediglich durch eine Graphik Daumiers illustrierten – Apelles-Topos (S. 23).

Das dritte Kapitel dieses ersten Teils widmet sich den „visual self-representations“: dem psychologischen Aspekt. Mangels Beispielen an Selbstbildnissen während des Malaktes für den Untersuchungszeitraum (Sofonisba Anguissola wird an dieser Stelle übersehen) greift Joanna Woods-Marsden auf die Lukasmadonnen-Ikonographie und weiter über Gump und Rembrandt bis zu Matisse und gar Norman Rockwell zurück bzw. voraus. Die Wahrnehmung der eigenen Psyche hängt nun aber in erster Linie am Spiegel: Die Erfindung des flachen Spiegels soll die „self-awareness“ stark unterstützt und wesentlich zu einem kulturellen Klima beigetragen haben, welches das Selbstporträt förderte (S. 31). Endlich wird Jacques Lacan als Kronzeuge angerufen, der die Bewußtwerdung des Kindes am bewußten Erkennen des eigenen Spiegelbildes nachwies (S. 34) – ein Versuch, der übrigens auch an Menschenaffen erfolgreich durchgeführt wurde. Damit wird ein vom Humanismus gesteuerter intellektueller Prozeß, den Joanna Woods-Marsden eben noch explizit anerkannt hat, kurzerhand durch einen individuellen Entwicklungsvorgang (vor dem Spiegel) ersetzt und auf eine gesamte Epoche übertragen. Folgt daraus denn, daß etwa Dante oder Petrarca wegen des fehlenden adäquaten Instruments eines planen Spiegels sich ihrer *singularità* nicht so richtig bewußt werden konnten? Reduziert die Autorin die Selbstbewußtwerdung hier nicht auf die Wahrnehmung des eigenen Gesichtes? Dem Maler jedenfalls ist der Spiegel kein mythisches Objekt, sondern bei der Anfertigung seines eigenen Abbildes ein unentbehrliches Hilfsmittel, wie etwa von Plinius oder Villani beschrieben.

Der zweite Abschnitt des dritten Kapitels behandelt „Representations of the intellectual and the manual selves“, also die beiden „Instrumente“ des Malers: Kopf und Hand. Mit Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel wird nur ein einziges passendes Beispiel angeführt. Stattdessen tauchen zwei gezeichnete Selbstbildnisse auf, die eingangs ja explizit ausgeschlossen wurden, und zwar von Dürer und Paul Klee, ferner ein Porträt (kein Selbstporträt) Michelangelos, das Selbstporträt van



Heemskercks vor dem Kolosseum (ohne die Darstellung der Hände), zwei Beispiele aus dem 17. Jahrhundert und das Druckerzeichen Valentin Schaffners (1531-32) mit der Hand des Apelles.

Teil II des Buches untersucht die Erfindung des autonomen Selbstbildnisses durch den Hofkünstler des Quattrocento. Hier sollte man eigentlich eine Rezeption von Martin Warnkes einschlägiger Studie erwarten, doch eine solche erfolgt nicht. Vielmehr geht Joanna Woods-Marsden zunächst relativ ausführlich auf Künstler-selbstbildnisse in religiösen Erzählungen ein, obwohl diese ausdrücklich nicht als Untersuchungsgegenstand vorgesehen waren (vgl. S. 1). Die gängigen, vor allem toskanischen, Beispiele aus dem Tre- und Quattrocento werden angeführt. Die Autorin stellt bereits für das Trecento einen „unusual degree of self-consciousness“ fest (S. 48) und widerspricht so ihrer eigenen Spiegeltheorie. Sie untergliedert in zentrale ikonographische Themen, da sich die Künstler angeblich mit den Festen der dargestellten Ereignisse identifizieren wollten (S. 48), gerade so, als hätte die Themenwahl den Malern zugestanden. Auch wird völlig übersehen, daß die in der Regel deutlich erkennbaren Selbstporträts ohne Einwilligung der Auftraggeber nie ins Bild gelangt wären – ein Umstand, der ein wichtiges Argument für die Anerkennung, gerade soziale Anerkennung der Künstler durch die politische und ökonomische Elite darstellt. Deshalb lassen sich in einer Untersuchung zum sozialen Status der Renaissance-Künstler die in Szenen integrierten Selbstporträts eben nicht ausschließen, wie dies Joanna Woods-Marsden eingangs vorhatte.

Nach der relativ umfangreichen Vorstellung dreier „Werkstattporträts“ (Filarete, Lippi, Ghirlandaio; S. 54-62), werden gerahmte skulpturale Exempel gezeigt. Die Erörterung der Selbstbildnisse Ghibertis an den Baptisteriumstüren und seiner schriftlichen Zeugnisse darf man als gelungen betrachten (S. 63-67). Hier gibt die Autorin eine eindringende Analyse und kommt zu einer überzeugenden Einschätzung Ghibertis.

Eine kurze Betrachtung der Filarete-Medaille auf dem Rahmen seiner Bronzetur für St. Peter leitet zu einem längeren Kapitel zu Alberti über. Nach einer (knappen) Zusammenfassung des Forschungsstandes wird der Künstler auf die Analytikercouch gebeten: Albertis Profildarstellung auf der Washingtoner Plakette (ca. 1436) – wie allgemein die Seitenansicht im Porträt – verdanke sich der Absicht, der Welt „in der dritten Person“ anstatt als intimeres „Du“ – wie in der Frontal- oder Dreiviertelansicht – gegenüberzutreten. Dies erkläre sich bei Alberti durch einen in den 1420er Jahren erlittenen Nervenzusammenbruch und die im Anschluß entwickelten Fähigkeiten „in detaching parts of the self, or removing self from self“ (S. 74)! Angesichts dieser überraschenden Erkenntnisse muß sich die Kunstgeschichtsschreibung wohl ernste Gedanken machen, ob antike Münzen sowie die Tradition des Stifterbildnisses überhaupt Einfluß auf die Verbreitung des Profilporträts nehmen konnten! Was die Deutung des geflügelten Auges auf der Bildnismedaille Albertis als urteilendes Auge des gottähnlichen Künstlers, der seine Idee von Schönheit durch den Sehsinn erfasse, anbelangt (S. 75), wurde jüngst überzeugend dargelegt, daß das geflügelte Auge „den lebenslangen Aufstieg des tugendhaften Menschen zu Gott bis hin zur [...] visio Dei“ symbolisiert



(ULRICH PFISTERER: „Soweit die Flügel meines Auges tragen.“ Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, S. 213-220). Die Frage, ob in der Person Albertis nicht eine Aufwertung der Künste schon dadurch vorliege, daß ein Humanist und *uomo universale* Kunst entwarf und ausübte sowie mit seinen diversen Traktaten theoretische Fundamente bis dahin unbekanntes Ausmaßes legte, stellt sich Joanna Woods-Marsden nicht.

Die weiteren Beispiele betreffen Filarete, Mantegna und Bramante, deren Auswahl zusammen mit der Überschrift des Teils II („The Quattrocento court artist's invention of the autonomous self-portrait“) die Entstehung des autonomen Selbstbildnisses im höfischen Kontext suggerieren soll. Folgerichtig datiert die Autorin die Alberti-Plakette ohne schlüssige Beweise in die Zeit von dessen Aufenthalt am Mantuaner Hof (S. 73). Selbst wenn dies zutreffen sollte, ließe sich Alberti deshalb nicht bedenkenlos zum Hofkünstler erklären. Dem stimmt Joanna Woods-Marsden am Ende des Buches erstaunlicherweise auch zu: Alberti war kein „conventional court artist“ und „not really an artist at all“ (S. 255).

Da das Medaillenbildnis Bramantes erst um 1505 entstanden sein und ihm nicht zuzuschreiben sein dürfte, Mantegnas Bronzestatue im sakralen Zusammenhang der eigenen Grabkapelle selbst von Joanna Woods-Marsden nicht als strikt autonom eingestuft wird, bleibt also nur die Medaille Filaretos, entstanden ca. 1460 am Mailänder Hof, für die Beweisführung übrig. Spätestens hier stellt sich die Frage, warum die Autorin im gesamten Text weder das Tripelporträt der Gaddi noch das Gruppenporträt der „Gründer der Florentiner Kunst“ diskutiert. Beide sind lediglich in einer Fußnote innerhalb eines späteren Kapitels erwähnt (S. 259, Anm.2), obwohl Zweier- und Dreierporträts in ihrer eigenen Definition des autonomen Bildnisses explizit genannt waren (S. 1). Eine Auseinandersetzung wäre dringend geboten gewesen, handelt es sich hierbei doch trotz aller Datierungsprobleme um – wohl in beiden Fällen – frühere und zudem außerhöfische Künstlerbildnisse, die zumindest im Fall der „Gründer“ ein Selbstporträt Uccellos enthalten dürften.

Der dritte Teil des Buches, „The Cinquecento court artist as *aeques caesareus*“, beginnt mit der „Umbrian connection“: Perugino, Pinturicchio und Raffael werden knapp abgehandelt, obwohl es sich bei den ersten beiden mit ihren „Bild im Bild“-Porträts (Perugia bzw. Spello) um äußerst interessante Grenzfälle handelt. Im übrigen sind beide Beispiele ebenfalls im außerhöfischen Umfeld entstanden und die Künstler noch dem Quattrocento zuzurechnen. Das erste *gemalte* autonome Selbstbildnis nun soll von Raffael stammen, und zwar 1505/06 entstanden, befindlich in der Royal Collection Hampton Court (S. 111). Sollte die Zuschreibung zutreffen – die Datierung von 1505/06 fiel auf alle Fälle vor die römische Zeit. Um ihre zentrale These zu stützen, behauptet Joanna Woods-Marsden implizit die Entstehung im höfischen Urbino. Für die Jahre 1505/06 sind aber überwiegend Aufträge in Florenz überliefert, so daß eine Entstehung dieses Selbstporträts in republikanischem Ambiente naheliegt.

In einem kurzen Kapitel wird Giorgione besprochen, anschließend kehrt die Autorin zu Raffael zurück, und zwar zu dessen „Selbstbildnis mit Freund“ aus dem



Louvre (S. 124 ff.). Spätestens an dieser Stelle manifestiert sich die merkwürdige Gewichtung der einzelnen Kapitel. Joanna Woods-Marsden schreibt hier einen kleinen selbständigen Aufsatz, der in der geradezu absurden Feststellung gipfelt, der im Bild festgehaltene Augenblick zeige Raffael, wie er für einen Moment die Leinwand verlassen habe, um die Komposition, d.h. sich und seinen Freund, im Spiegel zu betrachten, während der Freund in Richtung Spiegel gestikuliere, aber Raffael anblicke! Und das Ganze sei „a view of the artistic confrontation between the real and the unreal“ (S. 132).

In den folgenden Kapiteln (14-19) folgt lediglich eine Aneinanderreihung von Künstlern: Parmigianino, Bandinelli, Vasari, Cellini, Tizian, Leone Leoni, die Zuccari. Die Nobilitierung kann immerhin für einige dieser Künstler fest- und somit ein Bezug zur Überschrift dieses Abschnittes („*aeques caesareus*“) hergestellt werden. Während die Konterfeis von Pontormo, Bronzino, Salviati in religiösen Bildern ausgeschlossen werden, stört die Autorin nicht, daß Vasari und Cellini nie ein autonomes Selbstporträt schufen bzw. sich keines erhielt und Bandinellis Exemplar nicht sicher zuschreibbar ist. Stattdessen wird Cellinis sicherlich hochinteressante, aber schwerlich unter die Definition des Untersuchungsgegenstandes zu rechnende Autobiographie als „literarisches Selbstbildnis“ ausgebreitet. Im Abschnitt über Tizian wird kurz die Verwendung von Selbstporträts als Geschenk an Patrone erwähnt, die diese Bilder auch in ihre Sammlungen aufnahmen (S. 163-164). Ob das Wissen um diese Funktion Einfluß auf die Gestaltung der Porträts nahm, wird nicht diskutiert.

In Teil IV ihres Buches untersucht Joanna Woods-Marsden „The self as *pictrix celebris*“. Hier klingen soziale Fragen – hinsichtlich des Geschlechts – stärker an, doch verfängt sich die Fragestellung sofort, denn die erste gewürdigte Malerin, Sofonisba Anguissola, war adeliger Abstammung und humanistisch gebildet und ihre Selbstporträts suchten keine soziale Positionierung (S. 191). Vielmehr ging es bei ihr um die Anerkennung als Malerin, und dazu hätte es nicht unbedingt des Sujets des Selbstporträts bedurft. Deren Funktion ist im Falle Sofonisba Anguissolas bekannt: Ihr Vater wirkte als einfallsreicher Agent, die meisten der zwölf erhaltenen Selbstporträts sollten als Bewerbungsstücke die Malkunst der Tochter sowie deren Attraktivität als *persona* vermitteln (S. 193). Die Strategie ging schließlich auf, Philipp II. holte Sofonisba an den spanischen Hof, allerdings nicht als Hofmalerin, sondern als malende Hofdame zur Unterrichtung der Königin (S. 195). Die Aufwertung der Gattung Malerei erfolgte jedoch eindeutig durch Philipp II. und seine Gemahlin. Sofonisba Anguissolas spektakuläre Anstellung hingegen verdankte sich zwar ihrer Malkunst, sie blieb aber fest in einem weiblichen Ambiente verankert. Joanna Woods-Marsden verfaßt auch hier wieder einen selbständigen Aufsatz, der mit den beiden Fragestellungen des Buches wenig gemein hat. Die Thematisierung von Malerei durch Frauen ließe angesichts der Überschrift „The self as *pictrix celebris*“ etwas spezifisch Weibliches erwarten. Das diskutierte „Schachspiel“, in dem Sofonisba Anguissola ihre drei Schwestern bei diesem Männerspiel festhält, bedeutet zweifellos eine ikonographische *invenzione*, mit deutlichem emanzipatorischen Anspruch. Doch ein weiblicher *modus pingendi* läßt sich nicht erkennen.



Die nächsten beiden Kapitel gelten dann der Betrachtung der Selbstporträts von Sofonisba Anguissola und Lavinia Fontana. Sofonisba kommt noch einmal zu Ehren, denn ihr wird das früheste signierte und datierte gemalte autonome Selbstporträt (1554) zugeschlagen (S. 201). Ferner finde sich hier zum ersten Mal ein Buch in Verbindung mit einem Selbstporträt (S. 201). Joanna Woods-Marsdens abschließende Bewertung der Malerin, sie habe wie Tizian und Vasari den Höhepunkt ihres Berufs erreicht – nicht zuletzt angesichts der von Philipp II. geschenkten Goldkette – (S. 213), mag in sozialhistorischer, geschlechtsspezifischer Hinsicht zutreffen. Um ihr künstlerische Parität einzuräumen, bedürfte es allerdings eines qualitativ höherstehenden Oeuvres. Sozialhistorisch interessanter ist hingegen das Beispiel der Bologneserin Lavinia Fontana, die sich nach der Ausbildung durch ihren Vater als erfolgreiche Unternehmerin in einer Männerdomäne mit einem Gesamtwerk von über hundert Bildern durchsetzte, aus dem zwei Selbstporträts erhalten sind (S. 215).

Teil V des Buches untersucht das „Self as craftsman“ und „The craftsman in the workshop“. Nur fünf Selbstporträts kann die Autorin für diese Thematik vorweisen (Tizian, Allori, Cambiaso, Palma d. J., A. Caracci), wobei das entsprechende Bildnis der Anguissola erstaunlicherweise hier nicht eingebunden wird. Beispiele aus anderen Regionen oder Bilder mit der Darstellung eines Malenden (nicht des Malers) vor der Staffelei werden eingefügt. Das erste Beispiel ist ein Holzschnitt nach einem verlorenen Selbstbildnis Tizians, das auf 1550 datiert werden kann (S. 228). Obwohl der große Kolorist zeichnend dargestellt wird, obwohl die Zeichnung selbst gar nicht zu sehen ist, wird dieses Bild – wenig überzeugend – kunsttheoretisch als Darstellung der *arte* interpretiert. Eine ähnliche Überinterpretation nimmt die Autorin im letzten Kapitel zu Annibale Carracci vor. Das Selbstbildnis auf der Staffelei (Eremitage) wird groteskerweise als Renaissance-Äquivalent zu Munchs „Schrei“ verstanden: „an artist living in a pre-Freudian society and constrained by the rules of social decorum from himself screaming“ (S. 252). Ferner mag Annibale Carracci als Verweigerer des im allgemeinen erreichten und gepflegten Künstlerstatus – was sich in seinen Selbstbildnissen auch aus der Sicht der Autorin niederschlägt (S. 253) – nicht so recht zu dem Ansatz passen, Selbstporträts drückten den sozialen Stand aus.

Mit einer zweiseitigen Coda zu Michelangelo stellt dann Joanna Woods-Marsden überraschenderweise, dies sei noch einmal betont, ihre zentrale These von der Entstehung des Selbstbildnisses im höfischen Ambiente wieder in Frage. So hätten insbesondere Alberti und Michelangelo zur Emanzipation der Künste und der Künstler Wesentliches beigetragen, doch paradoxerweise waren beide keine Hofkünstler: Alberti sei nicht wirklich Künstler gewesen, Michelangelo lasse sich in keine Kategorie zwängen (S. 255), so lautet der Schlußsatz.

Im Rückblick auf das Carracci-Kapitel drängt sich noch einmal der Eindruck auf, Joanna Woods-Marsden habe Einzelstudien zusammengefaßt, was die unterschiedliche Gewichtung der Abschnitte und einige Lücken erklären würde. Daraus ergibt sich eine zentrale Kritik an dem Buch: Weder die anfänglichen Fragestellungen noch andere Aspekte verfolgt die Autorin wirklich stringent. Kunsttheoretische Aspekte wie die Bedeutung der Mathematik bzw. Geometrie oder der Paragone



kommen letztlich zu kurz. Bedauerlicherweise hat Joanna Woods-Marsden auch den Bestand (inkl. der Vorformen) nicht ganz gesichtet. Es fehlen z.B. die Selbstbildnis-medailen Pisanellos (ca. 1450), Lysippus' (1480) und Anrea Riccios (ca. 1516), ferner die Selbstporträts von Jacopo Tintoretto und Marietta „Tintoretta“ Robusti (ca. 1580). Als wichtige Vorläufer hätten erscheinen müssen die Selbstbildnisse etwa der Nonne Guda (12. Jahrhundert), Guidos an der Außenfassade des Lucheser Doms (1204), diejenigen Cola Petrucciolis (mit Malutensilien) in San Domenico in Perugia (ca. 1400) und Il Vecchiettas in der Collegiata von Castiglione d'Olona (ca. 1440).

Das Gros dieser Beispiele hätte die Autorin der Lektüre der Untersuchung von HERMANN U. ASEMISSEN und GUNTER SCHWEIKHART (Malerei als Thema der Malerei; Berlin 1994) entnehmen können, doch nicht nur dieses Buch fehlt in ihrer Literaturliste: Von rund 830 angeführten Studien, darunter in englischer Übersetzung immerhin Arbeiten von Burckhardt, Panofsky, Wackernagel, Warnke, Wind, sind lediglich ca. 25 deutschsprachige Titel verzeichnet!

Abschließend bleibt festzustellen: Dieses Buch ist keineswegs „a major contribution to Renaissance studies“ und erst recht kein „masterpiece“ (Cox-Rearick bzw. Barolsky im hinteren Klappentext).

JOSEF SCHMID

*Kunsthistorisches Institut in Florenz*

**Hubert Locher: Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse.** Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit (*kunststück*, 13377); Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999: 106 Seiten; ISBN 3-596-13377-7; DM 19,90

Der Italienreisende und Renaissanceforscher kennt sie: Die beiden gemalten heiligen Gelehrten in ihren Studierstuben in der Florentiner Humiliaten-Kirche Ognisanti. Auf der einen Seite Botticellis „Heiliger Augustinus“ und auf der anderen Seite Ghirlandaios „Heiliger Hieronymus im Gehäuse“. Beide Werke stehen sich heute zwischen der zweiten und dritten Kapelle des Langhauses gegenüber. Aus welchen Gründen auch immer schenkte die Forschung Botticellis Werk bisher erheblich mehr Beachtung als demjenigen von Ghirlandaio. Betrachtet man beide Arbeiten genauer, so fallen wesentliche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede auf. Beide Heilige sitzen jeweils in einer Studierstube einander gegenüber, und zwar spiegelverkehrt, doch die Maler wählten unterschiedliche Fluchtpunkte, andere Perspektiven. Bei Ghirlandaio sticht besonders die Detailgenauigkeit ins Auge. Auch das Entstehungsjahr 1480 ist im Pultaufsatz in römischen Zahlen ins Bild integriert worden. Hieronymus gehört zu den frühchristlichen Kirchenlehrern und zu den wenigen Klerikern seiner Zeit, die mehrere Sprachen beherrschten. Er war des Lateinischen, Griechischen und Hebräischen mächtig, was unterschiedliche Schriftstücke im Bild bezeugen sollen. Botticelli stellt einen Zeitgenossen des Hieronymus, den Hl. Augustinus, dar, auch er gehört zu den bedeutendsten frühchristlichen Theologen.