

gen ausgewiesen; ferner werden hier beim Namen eines Autors nicht nur die Titel seiner im Katalog verzeichneten Werke, sondern auch seine Lebensdaten sowie Ordenszugehörigkeit und kirchlicher Rang angeführt. Dem Handschriftenfachmann werden Stichworte wie „Wasserzeichen“, „Schriftarten“ und „Schrift Heimat“ besonders willkommen sein; die Verweise zu den beiden letztgenannten füllen allein vier Seiten. Umfangreiche Initienverzeichnisse (S. 49–126), die vor allem die Predigt-Sammlungen erschließen, sowie tabellarische Verzeichnisse der Heiligenfeste, Sequenzen und Hymnen, die in den liturgischen Handschriften enthalten sind (S. 7–40), machen diesen Registerband insgesamt zu einem auch für den Kunsthistoriker vielseitig verwendbaren Arbeitsinstrument.

GERHARD SCHMIDT

*Institut für Kunstgeschichte  
Universität Wien*

**Fashioning Identities in Renaissance Art.** Edited by Mary Rogers, Introduction by Joanna Woods-Marsden; Aldershot: Ashgate Publishing Limited 2000; 241 S., 38 SW-Abb.; ISBN 0-75460-021-1; \$ 84.95

„Se ben tengo a memoria, [...] che 'l cortegiano ha da compagnare l'operazion sue, i gesti, gli abiti, in somma ogni suo movimento con la grazia“, so die Forderung Baldesar Castigliones im ersten Buch seines „Libro del Cortegiano“. Sie ist nur eine der umfangreichen Verhaltensmaßgaben des Ratgeber-Traktates, die der Herstellung einer elegant-höfischen Identität dienen sollten. Castigliones Buch ist zentrales Dokument der Bedeutung öffentlicher Erscheinung und des Aufwandes, mit dem an den Höfen und in den städtischen Eliten des 15. und 16. Jahrhunderts die Formung des Individuums in seiner gesellschaftlichen Rolle betrieben wurde.

Der vorliegende Band „Fashioning Identities in Renaissance Art“ versammelt fünfzehn Beiträge zu eben jenen Fragestellungen der Identität, ihrer Her- und Darstellung in literarischer und visueller Form in der Renaissance – ein begrüßenswertes und angesichts der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes ambitioniertes Unterfangen. Er knüpft in Aufbau und Gesamtkonzeption an die von FRANCIS AMESLEWIS und MARY ROGERS 1998 im gleichen Verlag erschienene Publikation „Concepts of Beauty in Renaissance Art“ an. Ebenso wie diese vereinigt „Fashioning Identities“ leicht überarbeitete Beiträge der Conference of the Association of Art Historians des Jahres 1998.

Wie die Herausgeberin im Vorwort hervorhebt, ist der für den Band zentrale Begriff des „Fashioning“ bzw. „Self-Fashioning“ der Publikation Stephen Greenblatts „Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare“ von 1980 entlehnt. Der Terminus, der im Deutschen vielleicht am treffendsten mit „Identitätsstiftung“ bezeichnet werden kann, soll die durch den sozialen Kontext determinierte Verfaßtheit und Dynamik künstlerischer Selbstdarstellung charakterisieren.

Nun muß die Thematik der Erzeugung und Formung von Identität und öffentlicher Selbstdarstellung mit künstlerischen Mitteln in der Renaissance in der Tat als eine der spannendsten und wichtigsten Fragestellungen angesehen werden, die gleichsam ins Herz der Epoche führt. Trotz der etwas vagen methodischen Verortung, die die Herausgeberin zwischen „some of Burckhardt's ideas and [...] the climate of the present age“ vornimmt (S. XIV), darf die Vorfreude auf die Lektüre der Beiträge zu einem derart substanziellen Thema der Renaissancekultur daher groß sein.

Die von Mary Rogers im Vorwort unter Verweis auf Burckhardt ins Spiel gebrachte Dichotomie von Kollektiv und Individuum wird von Joanna Woods-Marsden im einführenden Essay „Collective Identity/Individual Identity“ aufgegriffen und vertieft. Ihre intellektuelle Patenschaft für die hier zu besprechende Publikation speist sich maßgeblich aus den Ergebnissen ihres 1998 bei Yale UP erschienenen Porträtbandes „Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist“. Wer mit diesem Band vertraut ist<sup>1</sup>, mag ahnen, welche Probleme sich daraus für „Fashioning Identities“ ergeben könnten.

Auch Joanna Woods-Marsden beruft sich in ihrer Einleitung auf Stephen Greenblatt und den New Historicism. Dieser methodische Ansatz, der sozio-ökonomische Kontexte und Faktoren als maßgebliche, kulturell relevante Determinanten in den Vordergrund stellte, soll hier nun für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden. Ob er hinreichend geeignet ist, soviel neues Licht auf die Kultur der Renaissance zu werfen, daß sie sich vor unseren Augen ebenso „refashioned“ zeigt wie vor jenen der Herausgeberin, an dieser Zielvorgabe wird sich der Band messen lassen müssen.

In vereinfachender Form ordnet Joanna Woods-Marsden im Hinblick auf den Sozialstatus der Cinquecentokünstler die Bildkünste den „mechanical arts“ zu, die grundsätzlich der Rhetorik und Poesie unterlegen gewesen seien. Zur künstlerischen Identitätskonstruktion sei daher die schriftliche Anfertigung einer Vita, eines Traktates, als Signum der Beherrschung einer ars liberalis von grundsätzlich höherer sozialer Bedeutung gewesen als die Anfertigung eines Selbstporträts. Auch wer sich im Bilde verewigte – wie Ghiberti, Filarete, Alberti –, bedurfte dringend einer sozialen Nobilitierung durch Schrift-Tätigkeit.

So sehr diese Überlegung zutreffen mag, so sehr irritiert das wenig differenzierte Verständnis der komplexen und dynamischen Entwicklung der Paragone-Problematik im Quattro- und Cinquecento. Wie bereits in ihrem Buch über „Renaissance Self-Portraiture“ zeigt sich auch hier der methodische Reduktionismus der Autorin. Die Berufung auf die Autorität Stephen Greenblatts weist zwar den Weg, führt aber zu einer problematischen Verengung von dessen differenzierter Analyse des künstlerisch-literarischen „self-fashioning“ der Epoche.

Das hochkomplexe Thema der frühneuzeitlichen Identitätskonstruktion in Bild und Text kann nicht allein auf die Untersuchung ‚sozialer Energien‘ reduziert und rein funktionalistisch als Akt bloßer Selbstfabrikation verstanden werden. Die Inter-

---

1 Vgl. die Rezensionen von DAVID R. SMITH in: *The Art Bulletin* 83, 2001, S. 354–357, sowie von JOSEF SCHMID in: *Journal für Kunstgeschichte* 4, 2000, S. 257–264.

dependenz und grundsätzliche Ambivalenz von Individuum und Repräsentanz, von Identität und sozialer Rolle, dies ist bereits nach den einleitenden Worten der Autorin klar, bedarf eines differenzierteren begrifflichen Instrumentariums und eines methodisch umfassenderen Ansatzes, der ein Verständnis der dialektischen Struktur von öffentlicher und privater Existenz offenbart. Die im Zentrum stehende Überlegung, daß kollektive wie individuelle Identitäten total bestimmt seien durch „ideologies of social status, gender, religion and political power“ (S. 8), dieser fast mechanistische Determinismus führt jedenfalls nicht zu einem „more anthropological approach“ (S. 2), den Joanna Woods-Marsden selbst als besonders effektiv für die Analyse der Epoche hervorhebt.

Der grundsätzlich problematische Charakter des für das methodische Selbstverständnis des Sammelbandes zentralen einführenden Aufsatzes trübt daher die Vorfreude auf die weitere Lektüre.

Den Anfang der chronologisch geordneten Beiträge macht LAURA JACOBUS' Essay „A knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his ‚true‘ image“. Der einzige dem Trecento gewidmete Aufsatz nimmt sich eines prominenten Falles von Imagekompensation an, wie sie sich in der Errichtung und Ausstattung der Arenakapelle in Padua manifestiert. Enrico Scrovegni hatte – wir wissen es aus dem 17. Buch von Dantes *Inferno* – in der Tat ein „image problem“ (S. 20): auf ihm lastete bekanntlich der vom Vater geerbte Makel des Wucherers. Als ebenso eifertiger wie ambitionierter Stifter bemühte er sich, durch den Bau der Kapelle und die dortige Etablierung eines Kultzentrums eine öffentliche Identität als Benefaktor und frommer Ritter zu etablieren. Neben dem bekannten Stifterporträt auf Giotto's Fresko des Jüngsten Gerichts existiert eine – weniger bekannte – Statue Enricos, die große Ähnlichkeit mit dem gemalten Porträt aufweist.

Ausgehend von der These, die heute in der Sakristei untergebrachte, lebensgroße Standfigur sei ursprünglich als Stifterstatue in einer Nische an der nördlichen Außenwand der Arenakapelle angebracht gewesen, unternimmt die Autorin einen Rekonstruktionsversuch der Entstehungszusammenhänge von Standbild und Gehäuse. Eine durch Baunähte kenntliche, nicht mehr vorhandene Nische an der Nordwand der Kapelle gleich neben dem Nordportal sei, so die leider durch nichts gestützte Hypothese, ursprünglich zur Aufnahme eines Bruderschafts-Emblems bestimmt gewesen, dann jedoch für die Individualstatue Enrico Scrovegnis umfunktionierte worden. Dieser habe sich vermittels des Standbildes und der darunter befindlichen Inschrift als frommer Ritter stilisiert. Das Arrangement von Text und Statue kompensiere den Mangel an nobler Abkunft an einem öffentlich zugänglichen Ort. Auch in der Wahl eines solchen Standbildes als „new type of object, a founder statue of a living layman“ (S. 22) drücke sich Scrovegnis enormer Ehrgeiz zur Etablierung eines vorteilhaften öffentlichen Images aus.

Das hohe Anspruchsdenken des Auftraggebers deute darauf hin, so Jacobus, daß das Standbild mindestens aus der Hand eines „Giotto'sque sculptor of high calibre“, wenn nicht gar von „Giotto himself“ (S. 23) stammen müsse. Diese Idee ergibt sich bereits aus VOLKER HERZNER'S Überlegungen in seinem Aufsatz „Giotto's Grab-

mal für Enrico Scrovegni“<sup>2</sup>, ein Umstand, den die Autorin ebenso wenig mitteilt wie die dort untermauerte Hypothese, daß die Figur Bestandteil des ersten Grabprojektes war und sich mitsamt ihrem Gehäuse ursprünglich gegenüber der Eingangswand am rechten Chorbogen befunden haben muß. Darüber hinaus bleibt sie den Nachweis schuldig, daß eine Anbringung an der nördlichen Außenwand eine öffentlichkeitswirksame Positionierung war, denn diese Seite wies zum Palast hin und war, wie Laura Jacobus selbst vermerkt, „accessible to the members of the Scrovegni household and to the users of the crypt“ (S. 21). Unumgänglich wäre auch ein Hinweis auf das Standbild Porrinas an dessen Grabmal in Casole d’Elsa gewesen, Indiz dafür, daß der Gebrauch einer *al vivo* gestalteten, stehenden Statue gerade im Grabmalkontext so unwahrscheinlich nicht ist. Gänzlich abwegig ist schließlich die von ihr vorgebrachte Deutung der zum Gebet gefalteten Hände – zumal in Verbindung mit dem Standbildmotiv und dem andächtig nach oben gerichteten Blick – als „gesture of vassalage adopted by prospective knights during the dubbing ceremony“ (S. 22). Die einen hochspannenden Fragekomplex aufwerfende Standfigur Scrovegnis wird von Laura Jacobus, sowohl was ihre Positionierung als auch ihre typologische Einordnung und Deutung betrifft, einer interpretatorischen *tour de force* unterzogen, die insgesamt leider mehr zur Verunklärung denn zum Verständnis der Figur beiträgt.

FRANCIS AMES-LEWIS unternimmt in seinem Beitrag „Reconstructing Benozzo Gozzoli’s artistic identity“ eine Untersuchung der Selbsteinschätzung des Künstlers und seiner intellektuellen Interessen. Benozzo besaß – so die Kernthese – ein ganz ausgeprägtes Bewußtsein seiner künstlerischen Identität, die sich, entgegen geläufiger Annahme, vor allem aus den innovativen Qualitäten seiner Kunst speiste. Vermeintliche Selbstporträts des Künstlers in religiösen Bildern sind gleich mehrfach überliefert und bezeugen seine Freude an der Selbstdarstellung, sein Selbstbewußtsein und den Stolz auf seinen Berufsstand. Gerade in der Verbindung von Inschrift und Selbstporträt – OPUS BENOTII auf der Hutkrempe des Künstlers im berühmten Fresko der Medicikapelle – manifestierte sich erstmals in der Renaissance (so Ames-Lewis) jener deutliche „sense of self-satisfaction“ (S. 37), der auch die erhobene Hand im gleichen Fresko charakterisierte – als Hinweis auf die Eigenhändigkeit des Geschaffenen und die malerische Potenz des Künstlers. Benozzos künstlerisches Selbstbewußtsein habe sich zum einen aus einem gründlichen Studium antiker Kunstwerke gespeist, die er auch zeichnerisch festhielt. Zum anderen, und um diesen Nachweis ist Ames-Lewis allzusehr bemüht, hätte er Albertis Postulate verinnerlicht. Der Nachweis der konkreten künstlerischen Umsetzung einzelner Theoreme – *luminum receptio*, *circumscriptio*, *varietas* usw. – erscheint daher bisweilen konstruiert. Doch auch ohne diese eher schwierige Beweisführung gelingt es Ames-Lewis, die Gelehrigkeit, das hohe Anspruchsniveau und den daraus resultierenden selbstbewußten Auftritt in den Selbst-Bildnissen Benozzos zu dokumentieren. Freilich hätte man gerade in diesem Zusammenhang einen Hinweis auf Ulrich Pfisterers profunde Analyse der

2 VOLKER HERZNER: Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (3. Folge) 33, 1982, S. 39–66.

Verbildlichung humanistischen Gedankenguts auf einigen Musterbuchblättern der Gozzoli-Werkstatt erwartet, die der Argumentation von Ames-Lewis konkrete Beispiele hätte hinzufügen können<sup>3</sup>.

Das Verhältnis von Fakt und Fiktion, von Kunst und Leben in ihrem wechselseitigen Verhältnis im Quattrocento untersucht RUPERT SHEPHERD in seinem Aufsatz „Art and Life in Renaissance Italy: a blurring of identities?“ Angeregt durch eine Textstelle aus Giovanni Sabadino degli Arientis Novellensammlung „Le Porretane“, untersucht Shepherd ein bisher wenig beachtetes Phänomen des damaligen Bildverständnisses: den Umgang mit Artefakten „as if they really were the thing depicted“ (S. 63). Lebendigkeitstopik, naturalistische Gestaltung mit dem Ziel größtmöglicher Illusion von Realpräsenz, der vom Mittelalter übernommene Umgang mit Bildobjekten im Sinne von Kultobjekten – hierin ist dem Autor nachhaltig zuzustimmen – „indicate an area of enquiry which deserves greater attention“ (S. 64). Ziel seiner Untersuchung ist es, ein differenzierteres Verständnis für die Rezeptionshaltung des frühneuzeitlichen Betrachters auf den Weg zu bringen, ein Ansatz, der sich mit Fragen von Ähnlichkeit und Illusionismus, der großen Bedeutung von Ekphrasis als wahrnehmungskonstituierendem Muster und zentralen Topoi der Zeit (sprechende Statuen, Statuenliebe, Darstellung von Atmung und Sprache u. a. m.) befaßt. Zu den von Shepherd aufgewiesenen Untersuchungsfeldern gehört die Vorstellung der Realpräsenz von Heiligen in Bildern, die damit verbundene kultische Praxis der Geld- und Körpergaben an Bilder, die dialogische Funktion der lebensgroßen Effigies und der Glaube an Bildmagie in Strafbildern. Der Begriff des „fingere“ erweist sich in dieser Perspektive als eine grundlegende Kategorie der Vorstellung von Identität im 15./16. Jahrhundert. Sowohl die Erforschung der Bildpraktiken hinsichtlich Bildmeditation, Idolatrie und Stellvertretertum als auch die Frage nach der unterschiedlichen Wahrnehmung religiöser bzw. profaner Bildnisse und ihrer wechselseitigen Einflüsse führen direkt ins Zentrum der Frage, was „Bilder“ und „Identitäten“ in der Renaissance denn eigentlich waren. Shepherds anregender Beitrag berührt zentrale Aspekte einer historischen Bild- und Medienanthropologie, wie sie HANS BELTING in seiner jüngsten Publikation für die Zukunft des Faches eingefordert hat.

CREIGHTON GILBERTS „A preface to signatures (with some cases in Venice)“ zielt darauf ab, der Signaturforschung die ihr gebührende Rolle im Rahmen der kunsthistorischen Identitätsforschung zuzuerkennen. Signaturen markieren nach psychologischen Parametern den Akt der Sichtbarmachung der Identität des Künstlers und in sozialgeschichtlicher Hinsicht den Akt der Besitznahme des erfundenen Werkes. Signatur und künstlerische Identität sind somit aufs Engste miteinander verknüpft. Gilbert exemplifiziert dies am Falle Lorenzo Lottos, der es fertig brachte, seine 78 signierten Werke in 39 unterschiedlichen Varianten zu unterzeichnen. Aus Lottos Bildfindungen und schriftlichen Aufzeichnungen geht hervor, wie sehr er seinen Namen

3 ULRICH PFISTERER: Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 107–148.

und seine Signiertätigkeit reflektierte und spielerisch einsetzte. Gilberts zunächst eher quantitativ operierender Zugang mag Anlaß dazu geben, den interessanten Versuch einer Psychologie von Künstlersignaturen auf den Weg bringen.

MARY ROGERS unternimmt in ihrem Beitrag „Fashioning Identities for the Renaissance Courtesan“ eine Analyse der Identitätsherstellung zweier Kurtisanen des Cinquecento: Der Maßgabe Pietro Aretinos folgend, der in seinen „Sei Giornate“ im Hinblick auf die Kurtisanen der Forderung nach variablem, perfektem Schauspiel in allen Lebenslagen Nachdruck verleiht, begreift Rogers diese Wandlungsfähigkeit und die damit verbundene Annahme multipler Identitäten als zentrales Charakteristikum dieser sozialen Gruppe. Im permanenten Zustand des „soave inganno“, der süßen Täuschung und Maskerade, seien die Renaissance-Kurtisanen die wahrhaft professionellen „self-fashioner“. Wie sich dies in Bild und Text niederschlägt, untersucht Rogers einerseits anhand eines Porträts von Domenico Puglio, welches – so die Identifizierung der Autorin – die Kurtisane Niccolò Machiavellis, Barbara Raffacani Salutati, zeigt und andererseits anhand der „Terze Rime“ der venezianischen Kurtisane und Literatin Veronica Franco. Im Porträt Puglios erkennt Mary Rogers das positive Potential, das eine Existenz als Kurtisane in der Renaissance geboten habe: im vielfältigen Spiel der Rollen, auch solcher, die traditionell männlich konnotiert sind, werde eine Transgression regressiver gender-Grenzen und somit eine „expansion of conventional Renaissance female identity“ möglich (S. 94). Dies zeige sich auch im Falle der Veronica Franco, die in ihren „Terze rime“ ihr eigenes, facettenreiches Spiel mit Identitäten reflektiere. Die dialogische Struktur ihrer Gedichte nehme Spiegelungen geschlechtlicher Erwartungshaltungen vor. In den Selbststilisierungen der Kurtisane als Venus oder Minerva vollziehe sie eine Re-Interpretation des Geschlechterverhältnisses. Die Annahme mythologischer Identitäten erlaube es ihr, den Mann zu dominieren und als aktiv Liebende eine eigene erotische und kämpferische Identität zu etablieren. In dieser Strategie der Aneignung fiktiver Identitäten bekunde sich nicht zuletzt das Ansinnen, aktiv den eigenen, mit sozialen Makeln behafteten Status aufzuwerten. Auch wenn die Zuweisung des Puglio-Gemäldes als Kurtisanen-Porträt (warum sollte es nicht das Bildnis einer Ehefrau und Literatin sein?) nicht recht überzeugen kann und Mary Rogers letztlich positives Verständnis des Status‘ der Kurtisane Anlaß zur Diskussion geben mag, so stellt ihr Essay doch einen – vor allem in der Analyse der Franco-Gedichte – anregenden Beitrag zur Problematik weiblicher Identität in der Renaissance dar.

Wohl kaum ein Künstler hat seine Selbstdarstellung obsessiver und mit mehr Vehemenz betrieben als Benvenuto Cellini. Seine geradezu pathologische Verklärung des eigenen Schöpferturns ist, obgleich häufig besprochen, ein bleibendes Faszinosum – eines, dem sich VICTORIA GARDNER COATES in ihrem Beitrag „Ut vita scultura. Cellini’s Perseus and the self-fashioning of artistic identity“ annimmt. Es dürfte außer Zweifel stehen, daß Cellinis Vita ein Höchstmaß an kalkulierter Selbstdarstellung und -aufwertung zugrundeliegt, und die Autorin tut gut daran, die in diesem Zusammenhang vieldiskutierte Charakterfrage außer acht zu lassen. Vielmehr untersucht sie anhand der Beschreibung des Perseusprojektes die argumentativen Strukturen,

die Cellini zum Zwecke öffentlichkeitswirksamer Selbsterhöhung anwendet und mit deren Hilfe er seinen gleichsam übernatürlichen künstlerischen Status zu etablieren sucht. Befremden mag allerdings, daß neuere Arbeiten zum Thema<sup>4</sup> nicht zur Kenntnis genommen wurden. In einer Textanalyse, die überflüssig lange Paraphrasen enthält, führt die Autorin den Nachweis, daß es sich bei Cellinis Lebensbeschreibung um ein hoch reflektiertes Kunstwerk von ausgetüftelter strategischer Meisterschaft zum Zwecke der Imagekonstruktion handele. Es sind immer wieder die gleichen Topoi und Themen, die der Künstler ganz unbescheiden zum Nachweis seines unüberbietbaren Talentes anführt: Die *difficoltà* des Auftrags und deren Meisterung, die Betonung der künstlerischen Unabhängigkeit, die Überlegenheit in Meisterschaft und Urteil gegenüber Auftraggebern und Kollegen, die Einzigartigkeit der Hervorbringung, die mit Geld nicht bezahlt werden könne. All dies kulminiere geradezu zwingend in der Vorstellung einer göttlichen Sendung des Künstlers. Die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion werden schließlich ganz aufgehoben in der sprachlichen Inszenierung des Gusses der Perseusfigur als Auferstehung Christi. Auch wenn Victoria Gardner Coates sicher nicht mit verblüffend neuen Ergebnissen aufwarten kann, so weist ihre Untersuchung doch einen angemessenen methodischen Umgang mit Cellinis Text auf und kann als Grundlage für vertiefende Forschung dienen.

Kontrastierend zu den Monomanien Cellinis wird im Aufsatz von FRANCES E. THOMAS ein Fall kollektiver Identitätskonstruktion anvisiert. Dieser luzide und stringent argumentierende Beitrag mit dem Titel „Cittadin nostro Fiorentino‘: Michelangelo and Florentinismo in mid-sixteenth-century Florence“ befaßt sich mit dem Phänomen einer spezifisch florentinischen Identitätsbildung, die eng an die Person des größten Sohnes der Stadt gebunden ist. Die Wertschätzung Michelangelos wird dabei nicht nur unter dem Aspekt der Verehrung seines Genies begriffen, sondern als Mittel zu einem Zweck, als „collective sign of ‚Florentineness‘ by the cultural and political elite [...] as a means by which to assert and validate their own identities“ (S. 177). Frances Thomas geht nicht von einem statischen Michelangelo-Bild der Zeitgenossen aus, macht sich also nicht auf die Suche nach dem einen, historischen Michelangelo, sondern postuliert „several intersecting ‚Michelangelos‘“ (S. 177). Anhand von Text- und Bildbeispielen sowie kollektiven Praktiken der Florentiner Elite des 16. Jahrhunderts kommt sie zu dem Schluß, daß vor dem Hintergrund der evolutionären Kunsttheorie der Zeit die Entwicklungs- und Herrschaftsgeschichte der Medici, der Kommune Florenz und der Kunstentwicklung argumentativ überblendet worden seien. Michelangelo und sein Ruhm fungierten innerhalb dieses ideellen Konstruktes als Angelpunkt und als Metapher für das historisch-politische Kontinuum und seine Kulmination im 16. Jahrhundert. Die städtische Elite appropriierte das Phänomen Michelangelo zur Glorifizierung des Medici-Regimes, der *patria* Florenz und der Accademia del Disegno; die Begriffe „disegno“, „Michelangelo“ und „Firenze“ seien zu wechselseitigen Synonymen geworden, das „disegno“ als spezifisch flo-

4 Z. B. MARGARET ANN GALLUCCI: *The unexamined life of Benvenuto Cellini: poetic deviation and sexual transgression in sixteenth-century Italy*; Ann Arbor 1997.

rentinische Tugend gleichsam zum Markenzeichen der Stadt. Die mit Hilfe dieser Aneignung des Künstlergenies postulierte und suggerierte Überlegenheit der Florentiner habe einen normativen Florentinozentrismus gezeitigt, der auch in linguistischer Hinsicht schlagenden Charakter hatte. Man hatte am Ruhm teil und instrumentalisierte ihn. Den Kunstwerken Michelangelos kam dabei eine affirmative Funktion zu, sie wurden zu autoritativen Bildzeichen, zu Symbolen kollektiver Überlegenheit. Trotz der Heterogenität der Florentiner Gesellschaft gab es einen einigenden „consensus on Michelangelo’s authority that produced ‚Michelangelo‘ as a shared and hence composite symbol of Florentine sovereignty“ (S. 185). Dieser symbolisch aufgeladene ‚Michelangelo‘ wurde zu einem bestimmenden kollektiven Fetisch der Stadt und ihrer Identität. Er fungierte als Kompensation oder Maske für die Krisen, Konflikte und Verluste (einschließlich jenes des großen Künstlers selbst) des Florentiner Seicento. Wenig möchte man dem hinzufügen. Frances Thomas’ sozial- und mentalitätsgeschichtliche runde Analyse, ihre profunde und inspirierende Aufdeckung der Strategien kollektiver Selbstdarstellung und Identitätsstiftung im Spannungsfeld von Individuum und Öffentlichkeit, ihre nuancierte Betrachtung des vielschichtigen Florentiner Phänomens ‚Michelangelo‘ und ihre Berücksichtigung der vitalen Funktion von Ruhmeshelden als Repräsentanten, Masken und Kompensate der Massen – all dies bündelt sich zu einem anspruchsvollen Beitrag, der den Leser fast schon mit Milde auf Joanna Woods-Marsdens rigide Einleitung zurückblicken läßt.

Die Qualität einzelner Beiträge, dies muß abschließend deutlich hervorgehoben werden, kann jedoch nicht über die grundsätzlichen Mängel des Bandes hinwegtäuschen. Neben den starren Methodenvorgaben ist vor allem die Heterogenität der fünfzehn Aufsätze zu bemängeln, die leider mit einer zeitlichen (vierzehn Beiträge zum 16. Jahrhundert, hingegen nur drei zum Quattrocento), aber auch einer geographischen Ungleichgewichtung (dreizehn Beiträge zur italienischen, zwei zur englischen Kunstgeschichte) einhergeht. Eine editorisch straffere Konzeption und eine ausgewogenere Themenstreuung hätten dem Band sicher nicht geschadet. Die Kürze der einzelnen Beiträge – Resultat nur gering veränderter Vortragstexte – geht in so manchem Fall auf Kosten einer profunden Argumentation und hinterläßt den wenig vorteilhaften Eindruck einer skizzenhaften, auf zu vielen ungeprüften Hypothesen beruhenden Argumentation. Grundsätzlich zu monieren wäre weiterhin eine mangelnde etymologische und historische Klärung bzw. Unterscheidung so zentraler Begriffe wie ‚persona‘, ‚mask‘, ‚identity‘, ‚image‘ und ‚individual‘, die mit wenigen Ausnahmen weitgehend unreflektiert und austauschbar verwendet werden. Als sinnvolle Lektüreergänzung bzw. -voraussetzung zum Thema sei hier auf den 1999 erschienenen Band „Porträt“ von RUDOLF PREIMESBERGER, HANNAH BAADER und NICOLA SUTHOR verwiesen, der in dieser Hinsicht Vorbildliches leistet. Enttäuschend ist darüber hinaus die relativ geringe Zahl der durchgängig in Schwarzweiß gehaltenen Abbildungen, auf deren Qualität z.T. geringe Sorgfalt verwendet wurde – dies bei einem Preis von rd. 85 US\$. Hierin spiegelt sich wiederum die leider oft ohne genaue Betrachtung des kunsthistorischen Bildmaterials geführte, stark sozialgeschichtlich geprägte Argumentation nahezu aller Beiträge wider, ein Umstand, der ganz unver-

meidlich zu eher eindimensionalen, wenig fundierten Bildanalysen führt. Die Vernachlässigung der Bilder ist eine der größten Schwächen des Buches. „Fashioning Identities in Renaissance Art“ setzt insgesamt aus allen diesen Gründen keinen Meilenstein in der Erforschung der Identitäts- und Mentalitätsgeschichte der frühen Neuzeit. Dennoch ist die Lektüre einzelner Beiträge, die als Anregung für weitere Forschungsarbeit dienen können, durchaus zu empfehlen.

JEANETTE KOHL

*Kunsthistorisches Institut Florenz*

**Barbara Baumüller: Santa Maria dell'Anima in Rom.** Ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500. Aspekte einer historischen Architekturbefragung; Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000; 174 S., 40 SW-Abb., geb.; ISBN 3-7861-2308-X; DM 120,-

Die Kernthese dieses Buches über die deutsche Nationalkirche S. Maria dell'Anima in Rom ist dem Forschungsfeld der politischen Ikonographie entsprungen. Denn es wird keine umfassende Baumonographie vorgelegt, welche die älteren bauhistorischen Untersuchungen von Joseph Schmidlin (1906), Joseph Lohninger (1909), Josef Lenzenweger (1959) und Gisbert Knopp/Wilfried Hansmann (1979) ablösen könnte, vielmehr soll das Verfahren einer „historischen Architekturbefragung“ für den entstehungsgeschichtlich und formal eigentümlichen Bau exemplarisch durchgespielt werden.

Die Gründung von S. Maria dell'Anima war schon im späten 14. Jahrhundert mit einer bedeutenden Stiftung versehen und zum Hospital für die Angehörigen der deutschen Nation ausgebaut worden. Zu diesem Zweck hatte man um 1430 als Nachfolgebau der Hauskapelle eine kleinere dreischiffige Basilika in gotischer Bauweise errichtet. Der dritte Neubau der Kirche, der 1499 vermutlich im Hinblick auf das Heilige Jahr beschlossen wurde, fällt in eine Zeit, in der in Rom die Planungen weiterer Nationalkirchen, etwa der Franzosen, Spanier und Florentiner, aktuell geworden waren und damit eine Situation des offenen Wettstreits geschaffen hatten. Schon der im Anhang des Bandes abgedruckte Text des Gründungsprotokolls für den Neubau vom 24. September 1499 hebt ganz explizit das Bedürfnis nach Modernität und Angemessenheit eines Neubaus für die Pilger der deutschen Nation hervor, „damit wir nicht den anderen Nationen ungleich und hinter ihnen zurückzustehen scheinen“.

Die besondere Grundstückssituation ließ ab 1500 nur einen reduzierten Plan auf einem unregelmäßig wirkenden Grundriß zur Ausführung kommen. Zwischen 1501 und 1504 wurde die Bautätigkeit unterbrochen, 1514 war der Bau soweit vollendet, daß er mit der Fassade geschlossen werden konnte. Die in der älteren Literatur immer wieder aufgeworfene Frage nach der direkten Beteiligung Bramantes an der Planung bleibt auch in Baumüllers Untersuchung notwendigerweise offen. Da sich diese Hypothese lediglich auf eine uneindeutige Nachricht Vasaris stützt, ist jedoch angesichts