



Abb. 1: Sofonisba Anguissola, Selbstbildnis, 1554, Oel/Holz, 20 × 12 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Hanna Gagel

SOFONISBA ANGUISSOLA – EINE ROLLENÜBERSCHREITENDE MALERIN

(geb. um 1530 in Cremona, gest. 1625 in Palermo)

In der Renaissance gab es eine Reihe bekannter Malerinnen, die heute vergessen sind.<sup>1</sup> Sofonisba Anguissola ist die erste Frau in Italien, die als Malerin international bekannt wurde. Zudem ist sie die erste Malerin mit einem umfangreichen Oeuvre von mehr als 50 Gemälden.

Heute ist ihr Werk in der Kunstgeschichtsschreibung fast unbekannt oder entwertet: Freedberg schrieb 1970 in der *Pelican History of Art* »ein Cremoneser Phänomen... ihr Porträtstil, literarisch und schwerfällig, scheint an Vorbildern aus Brescia orientiert zu sein. Der gelegentliche Charme ihrer Porträts ergibt sich aus dem, was sie illustriert, ist nicht Resultat irgendeiner Qualität der Ausführung oder des Entwurfs. Ihr bestes Sujet war sie selber«.<sup>2</sup> Fast alle Stereotypen der Beschreibung weiblicher Leistung sind versammelt: bestenfalls ein Phänomen, charmant, keinesfalls das Ergebnis einer zielgerichteten Arbeit; sieht oft, eitel und selbstbezogen in den Spiegel; schafft keine Kunstwerke, sondern Illustrationen.

Zugleich wurden und werden ihre Werke Bronzino, Moroni, Tintoretto, ja Leonardo zugeschrieben – also scheint doch malerische Qualität vorhanden zu sein? Berenson führt in seinem Überblick über die Malerei der Renaissance 40 ihrer Werke auf und bildet 10 davon ab.<sup>3</sup> Wer nimmt davon Kenntnis? – Vasari rühmte sie, Baldinucci verglich ihre Porträts mit Tizians Gemälden. Van Dyck besuchte die berühmte Frau in Palermo, wo er sie, fast erblindet, etwa 96jährig antraf. In seinem »Italienischen Skizzenbuch« findet sich eine Skizze der alten Anguissola mit dem Kommentar »pittora de natura et miraculosa« – eine wunderbare Malerin von Natur. Dies ist das Urteil eines zweifellos kompetenten Künstlerkollegen. Wie sind diese Widersprüche zwischen der zeitgenössischen Anerkennung und der späteren Unterschätzung in der Kunstgeschichtsschreibung zu erklären?

Einige Bilder aus ihrem Werk möchte ich unter folgenden Gesichtspunkten vorstellen:

Ihr Selbstverständnis als eine der ersten Frauen in der Geschichte der europäischen Kunst, die den Anspruch erhob, sich in der männlichen Welt der Malerei als Künstlerin zu behaupten. Was läßt sich aus den Selbstbildnissen in Hinblick auf ihre Beziehung zu sich selber und zur Umwelt erschließen?

Völlig ungewöhnlich in der italienischen Renaissance ist die Intensität und Konsequenz, mit der sie Privatsphäre und Intersubjektivität in Gruppenbildnissen zum Ausdruck bringt. »Das überraschend realistisch gesehene Genrebild und das Porträt gehören zu ihren Spezialitäten«, heißt es in der Fachsprache.<sup>4</sup> Wenn kunsthistorische Neuerungen von Bedeutung bei Malerinnen festzustellen sind – zu der Zeit gab es in Italien keine ernstzunehmenden Szenen aus dem Alltag – werden sie bestenfalls als »Spezialitäten« aufgeführt, damit entwertet und eine seriöse Beurteilung wird verhindert. Als es auf die Darstellung von Autonomie und Würde der

Einzelpersönlichkeit ankam, stellt sie deren innere Befindlichkeit sowie die Beziehung vom Menschen untereinander ins Zentrum ihrer kompositorischen Überlegungen. Ein Motivvergleich mit Werken ihrer Zeitgenossen soll das Gemeinsame und die Unterschiede der Auffassungen zeigen.

Was kann über das Verhältnis von Sofonisba Anguissola zu den von ihr beobachteten Menschen gesagt werden? Ist ihre Wahrnehmung von objektivierender Distanz – d. h. Abspalten von Beziehungszusammenhängen – oder teilnehmender Beobachtung geleitet? Ich verwende den Begriff »Teilnehmende Beobachtung« im Sinne der Verhaltensforschung, etwa der Ethnologie.

### *Zu ihrem Selbstverständnis*

Anguissola ist eine der wenigen Malerinnen, die nicht Töchter von Malern waren oder aus einer Künstlerfamilie kamen – sie stammt aus einer adligen Familie. Sie ist die älteste von sechs Schwestern, die alle eine künstlerische Ausbildung erhielten. Entsprechend den Vorstellungen der italienischen Oberschicht von der Bedeutung einer frühzeitigen Erziehung wird sie sehr gefördert. Bestigliones einflussreiches Buch über die Erziehung des Hofmannes und der vollkommenen Frau erscheint 1528, also wenige Jahre vor ihrer Geburt. Was Castigliones Auffassung vor allem auszeichnet, ist die Würde, die »humanitas«, die er der Frau wie dem Mann gleichermaßen zuspricht. Entsprechend fordert er die allseitige Entwicklung der Fähigkeiten, auch die der Mädchen.

4 Jahre lang, von 1545 bis 1549, ist Sofonisba Anguissola gemeinsam mit ihrer nächst jüngeren Schwester Helena Schülerin von Bernardino Campi. In dem Alter von 16 Jahren, in dem Sofonisba in die Lehre geht, heirateten die Mädchen in Italien im 15./16. Jahrhundert.<sup>5</sup> Noch 1559, als sie vermutlich Ende 20 ist, bezeichnet sie sich als »adolescens« (in der Heiligen Familie), was in diesem Zusammenhang soviel wie »virgo« = unverheiratet sein bedeuten muß. Sie weicht also früh von der traditionellen Mädchenrolle ab und betont dies mit Nachdruck für sehr lange Zeit. Gleichzeitig hält sie immer wieder fest, daß sie »Amilcaris filia«, die Tochter ihres Vaters Amilcar sei.

Zwölf Selbstbildnisse von Sofonisba Anguissola sind heute bekannt. Niemand in der Zeit zwischen Dürer und Rembrandt malte sich so häufig wie sie.

Das erste datierte und signierte Selbstbildnis von Sofonisba Anguissola ist im Kunsthistorischen Museum in Wien – im Depot – aufbewahrt (Abb. 1). In kleinem Format (20 × 12 cm), zeigt sie sich mit ernstem, gesammeltem Gesichtsausdruck, klar beobachtenden Augen und frischer Gesichtsfarbe. In eleganter Selbstverständlichkeit hält sie ein kleines Buch in der Hand mit der Inschrift: »Sophonisba Angussola virgo se ipsum fecit 1554« (Die junge Sofonisba Anguissola malte sich selber 1554); etwas älter als 20 Jahre muß sie zu diesem Zeitpunkt sein. Klar und hell beleuchtet erscheint ihr Name auf dem weißen Papier, zudem wirkungsvoll Rot/Gold gerahmt durch den Band des Buches mit Goldschnitt, der warme Rotton wird durch die Komplementärfarbe des Olivgrün im Hintergrund gesteigert.

Das Kleid, mit vier Knöpfen knapp und schmucklos zusammengehalten, wirkt fast wie ein Arbeitskittel. Es ist kein Repräsentationskostüm, das ihre vornehme Herkunft anzeigen könnte, die doch sicher wichtige Voraussetzung ihres Selbstbewußtseins ist. Die standesgemäßen Perlen fehlen im Netz, das ihre Zöpfe bedeckt. Stattdessen ist ihr helles Haar liebevoll gemalt, etwa am Ohr gut zu beobachten. Die Rundung des Kinns ist weich durch Licht und Schatten modelliert, ebenso die Rundung des Halses, der Lippen, der Nase, der gewölbten Stirn und sogar die der Ohren. Die Augenpartie, etwas übergroß, ist in ihrem Volumen genau erfaßt. Auf die Konvention, Weiblichkeit durch modische Attribute hervorzuheben, verzichtet sie. Ebenso ist sie weit davon entfernt, männliche Gestik zu imitieren. Ihrer Geschlechtsidentität sicher, zeigt sie sich ohne weibliches Rollenverhalten. Ihr Körper und Können sind ihr wichtiger als Statussymbole. Selbstbewußt wenige, bestimmte, klare Akzente setzend, stellt sie sich der Öffentlichkeit dar und betont ihre weibliche Autorschaft.

Um sich zu vergewärtigen, wie weit ihr Selbstbildnis von den in der Zeit üblichen Frauendarstellungen abweicht, vergleiche man es mit dem Damenbildnis ihres Lehrers Bernardino Campi.<sup>6</sup> Dabei wird klar, daß die beiden Bilder wenig gemeinsam haben, Kostüm, Schmuck und Auffassung der Frauenrolle unterscheiden sich. Tatsächlich scheint sie ihr Selbstbildnis in Auseinandersetzung mit dem Bild der »Zigeunerin« von Boccaccio Boccaccino<sup>7</sup> konzipiert zu haben. Sie geht damit von ihren unmittelbaren Vorbildern weg, zurück zu einem viel älteren Bild, das etwa 50 Jahre früher in Cremona entstand und das sie offenbar zum Widerspruch herausgefordert hat. Augenpartie, Nase, Mund und Mundwinkel sind ähnlich gestaltet, dagegen fehlt der weibliche Schmuck, das kunstvoll arrangierte Tuch, das Stirnband mit Perlen, Halsbänder und das kostbar geschmückte Unterkleid. Stattdessen zeigt sie sich in dem strengen, hochgeschlossenen Arbeitsgewand, ergänzt lediglich ihre Hand und das Buch mit dem Namen darin. Der Vergleich mit der Zigeunerin und deren traditionell weiblichen Verführungsmitteln bestätigt, daß sie in diesem ersten datierten Selbstbildnis wie auch in dem späteren, ein rollenüberschreitendes Selbstverständnis formuliert. Immer ist sie auffallend zurückhaltend, dunkel und hochgeschlossen gekleidet, anders z. B. als ihre Schwester Lucia, ebenfalls Malerin, die mehr von ihrem Oberkörper zeigt.<sup>8</sup> Nicht im Gefälligen, Gefallenwollen und Gefallenmüssen von Frauen stecken zu bleiben – wie es auch Castiglione von einer Dame erwartet – scheint eine entscheidende Voraussetzung ihrer persönlichen Unabhängigkeit zu sein. – Selbstvergewisserung durch Beziehungsaufnahme zum eigenen Gegenüber im Spiegel und Werk statt Abhängigkeit von der Bestätigung durch den männlichen Blick: dieser schwierige Umorientierungsprozeß dürfte auch hinter ihren vielen Selbstbildnissen stehen. Nach Wien gelangte das Selbstbildnis als Geschenk des Kardinals Alessandro d'Este an Kaiser Rudolf II. im Jahr 1606. Wieder ein Zeichen höchster Anerkennung von Kunstkennern ihrer Zeit.<sup>9</sup>

Derselbe gesammelte Ernst der Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung ist

bei dem ersten autonomen männlichen Selbstbildnis in der europäischen Malerei festzustellen: bei Albrecht Dürer, im Jahr 1493. Er malt sich etwa im gleichen Alter wie Anguissola, mit 22 Jahren, allerdings 60 Jahre früher. Nur wenige Jahrzehnte nach Beginn des männlichen individuellen Künstlerbewußtseins ist somit eine Frau mit demselben Bewußtsein und Anspruch aufgetreten.

Das bekannte Selbstbildnis von Anguissola aus Neapel, etwa 1555,<sup>10</sup> zeigt sie in selbstsicherer Haltung am Spinett sitzend. Ihre Sinnesorgane, die sie zu ihrer Selbstentfaltung befähigen, Kopf, Auge, Ohr und Hand treten hell hervor, alles andere ist zurückgenommen: ihre Musikalität galt als gleichgroß wie ihre Malerei und Gelehrsamkeit, ihre Kenntnisse in Literatur und Philosophie. Gekleidet ist sie nicht in festliches repräsentatives Schwarz – das wäre die Konvention der Zeit – sondern in unfeierliches stumpfes Schwarz-Braun. In Alltagskleidung, was völlig unüblich ist, zeigt sie sich der Öffentlichkeit. Das einzig Glänzende im Porträt ist der messingfarbene Schlüssel zum Saitenspannen des Spinetts, fast wie eine Ironisierung glänzender Selbstdarstellung wirkend. Ein merkwürdiges Mißverhältnis zwischen Händen und Körper ist jedoch nicht zu übersehen, vielleicht auch durch spätere Überarbeitungen verursacht.

Auffallende Ähnlichkeit hat dieses Selbstbildnis mit einem Werk von Katharina van Hemessen »Mädchen am Spinett«, das wenige Jahre früher – 1548 – entstand.<sup>11</sup> Offensichtlich hatte sie Kenntnis von dieser ersten niederländischen Malerin, die, wie sie, internationale Anerkennung fand.<sup>12</sup> Die Tatsache, daß sie eine Bildidee von Katharina van Hemessen in die Gestaltung ihrer Selbstbildnisse mit einbezieht, zeigt, wie wichtig dieses Werk einer Frau für ihr Selbstverständnis ist.

In einem ungewöhnlichen Selbstbildnis, das einen schwierigen Reflektionsprozeß verbildlicht, zeigt sie sich gemeinsam mit ihrem ersten Lehrer Bernardino Campi in realer Lebensgröße (Abb. 2). Ihr Gesicht im Zentrum ist voll beleuchtet auf den Betrachter gerichtet, der Ausdruck wach und selbstbewußt. Der lebendige, ausdrucksvolle Kopf ihres Lehrers ist weniger beleuchtet und erscheint kleiner, nebeneinander am Rand. Sie zeigt ihn beim Malen ihres Bildnisses. Campi blickt aus dem Bild heraus auf die reale Sofonisba, die er als Bild im Bild soeben malt. Sie zeigt, wie er sie zeigt, also ein Beobachten des Spiegelverhältnisses von Kunst und Leben – die Thematik, die durch Velasquez und Magritte so berühmt wurde. Seine Hand über dem Malstock entspricht formal genau ihrer Hand, die in gleicher Größe und gleicher Biegung der Finger darunter erscheint. Durch die Gleichsetzung der Hände macht sie anschaulich, daß und wieviel sie von der Handhabung des Malhandwerks von ihrem Maler gelernt hat – sie wendet es ja soeben in diesem Doppelbildnis an – und zugleich, daß sie im Begriff ist, über ihn hinauszuwachsen. Sie hat mehr Formen im wörtlichen und übertragenen Sinn. Jedoch nicht aufgrund ihrer sozialen Position – darauf fehlt jeder Hinweis – sondern als Künstlerin.

Mit Selbstverständlichkeit und Direktheit dokumentiert sie ihr Selbstverständnis als unabhängig werdende Frau, und zugleich macht sie deutlich, daß sie diese

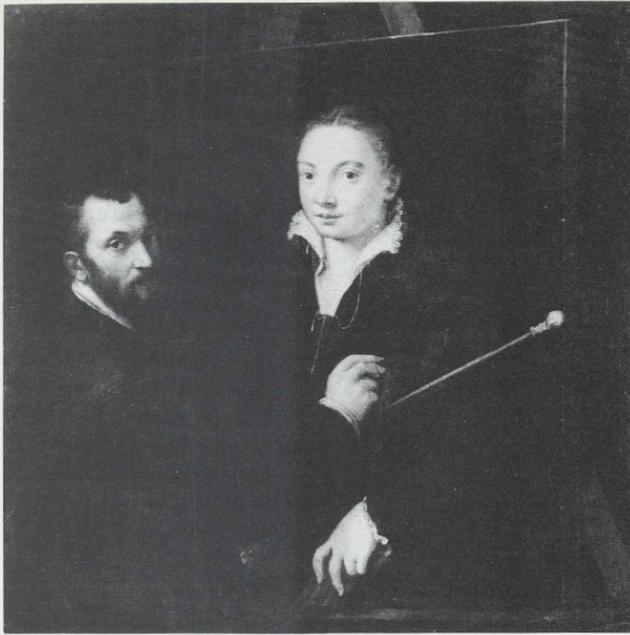


Abb. 2:  
Sofonisba Anguissola,  
Selbstbildnis mit ihrem Lehrer  
Bernardino Campi, undatiert,  
Öl/Lwd., 111 × 109 cm,  
Siena, Pinacoteca Nazionale

Eigenständigkeit durch den Unterricht und die Freundschaft ihres Lehrers entwickeln konnte. Ihre Autonomie ist gewachsen auf der Grundlage dieser guten Beziehung – seine Hand an ihrer Brust ist Hinweis darauf. Caroll Gilligan nennt diesen Prozeß »die paradoxe Wahrheit der menschlichen Erfahrung – daß wir uns nur insoweit als eigenständig erkennen, als wir in Verbindung mit anderen leben, und daß wir Beziehung nur insoweit erfahren, als wir zwischen dem Anderen und dem Selbst differenzieren«.<sup>13</sup>

Dieses Verhältnis von Autonomie und Interdependenz reflektiert die erste Frau in der Malerei und stellt es der Öffentlichkeit dar. Entsprechende Selbstbildnisse von Künstlern mit ihren Lehrern sind sehr selten. Ein Blick in die Porträtgalerie der Uffizien in Florenz mit Selbstporträts von Künstlern und Künstlerinnen zeigt die übliche effektvolle Selbstinszenierung der vorgeblichen Künstlerautonomie.

Im Alter von etwa 30 Jahren, 1559, wurde sie an den Hof Philipps II. nach Madrid eingeladen. Dort lebte sie etwa 10 Jahre als Hofmalerin und enge Vertraute der Königin Isabel im offiziellen Rang einer Hofdame. Das folgende Selbstbildnis am Spinett mit alter Frau, 1561,<sup>14</sup> ist zwei Jahre nach ihrer Ankunft in Spanien entstanden.

Sie zeigt sich neben einer Dienerin, ihrer Kinderfrau, die sie möglicherweise ins Ausland begleitete – oder sie gestaltete es aus der Erinnerung. Auffallend ist die formale Ähnlichkeit der letzten beiden Bilder: die Kinderfrau tritt an die gleiche Position im Bild wie ihr Lehrer. Die physische Nähe beider Frauen ist stark betont,

ihre Schultern sind auf gleicher Höhe, die Körper rechtwinklig einander zugewendet. Weitere Raumangaben sind nur angedeutet.<sup>15</sup> Auf der Suche nach einer vergleichbaren Künstlerelbstdarstellung mit einem Vertrauten bin ich nur auf ein Selbstbildnis von van Dyck mit seinem adligen Auftraggeber gestoßen – und das ist wohl auch eher die damals vorgezeigte Form von Beziehungen außerhalb der Familie.

Es gibt nur wenige religiöse Bilder von Anguissola; die zwei, die in ihrer frühen Zeit in Cremona entstanden sind, zeigen deutlich ihre Auseinandersetzung mit dem Manierismus ihres Lehrers Bernardino Campi und Parmigianino.

Bernardino Campi malte viele Madonnenbilder, mehrfach *Mariae Himmelfahrt* auf Wolken sowie eine Thronende Madonna.<sup>16</sup> 1548 entstanden, also zu der Zeit, als Anguissola bei ihm in der Lehre war und die Entstehung eines Hauptwerkes von Campi auf der Staffelei miterleben konnte. Die Madonna thront in feierlicher Distanz, starr und unerreichbar auf einem Marmorsockel: die Brüste sind zu harten geometrischen Kugeln stilisiert, die Knie haben die Mächtigkeit wie bei männlichen Heroen, die aufgestützte Hand ist angespannt, herrschaftliche Überlegenheit in der Art eines Helden von Michelangelo demonstrierend. Die hierarchische Distanz wird durch die umgebenden Heiligen noch unterstützt.

Sicher ist es kein Zufall, wenn Anguissola sich gegen diesen Typ der thronenden Madonna entscheidet, der zu ihrer Zeit in Italien sehr verbreitet war. Zudem übernimmt Anguissola nicht die forciert künstlich wirkende bläuliche Farbgebung der Haut von Campi, vielmehr haben ihre Madonnenbilder die weichen fließenden Übergänge der Farben und Formen wie bei Parmigianino.<sup>17</sup>

### *Heilige Familie* (Abb. 3)

Verblüffend, aber von der Forschung bislang nicht bemerkt, ist die unübliche Rollenvertauschung bei der »Heiligen Familie« von Anguissola. Wo sah man je den »Vater« das Kind umarmen, während die Madonna entspannt mit Abstand in damenhafter Haltung daneben sitzt? Dem Vater ist bergendes Dunkel, Höhlenhaftes zugeordnet, was man sonst dem Mütterlichen zuschreiben pflegt. Die Madonna, deren Gesicht an ihre Selbstbildnisse erinnert, sitzt abgelöst von beiden vor einer sonnigen, weiten Landschaft, mit dunklen Wolken im Hintergrund. Der Baum in der Mitte dazwischen weist einerseits zur Höhle, andererseits in die offene Landschaft.

Das Bild ist im Jahr ihrer Abreise nach Spanien 1559 entstanden.<sup>18</sup> Als sie sich etwa im Alter von 30 Jahren entschied, ihre italienische Heimat zu verlassen, um als erste professionelle Malerin in Neuland aufzubrechen und für längere Zeit ins Ausland zu gehen, bedeutete dies zwangsläufig auch, das Vaterhaus zu verlassen und die Mutterrolle für sich persönlich auszuschließen. Sie blieb während ihres mehr als zehnjährigen Aufenthaltes in Madrid und auch später in ihren zwei Ehen kinderlos. Möglicherweise spiegelt die Bilderfindung etwas von dieser persönlichen Ablösung von der Mutterrolle und dem Aufbruch in neue Bereiche wider.

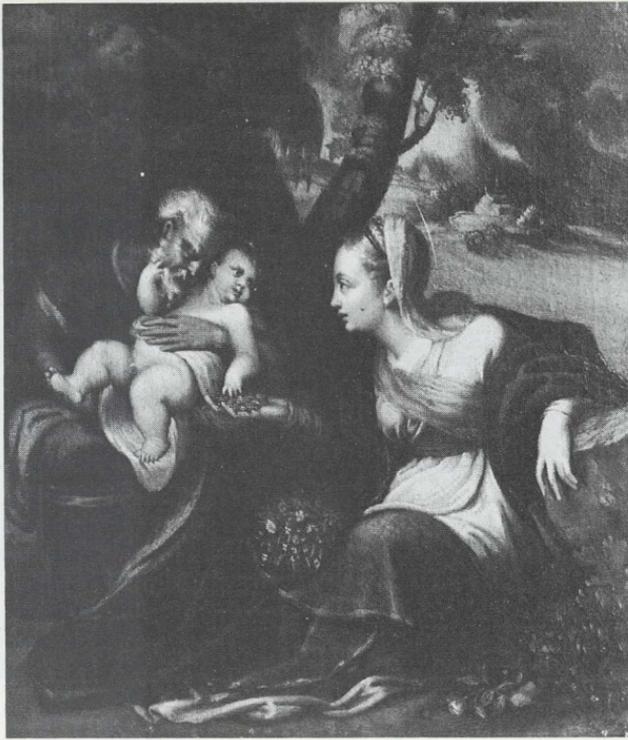


Abb. 3: Sofonisba Anguissola, Heilige Familie, 35 × 30 cm, Bergamo Accademia Carrara, Inschrift: Sophonisba Anguissola adolescens p. 1559

Der Baum, der dann eine Art Lebensbaum wäre, wurzelt in dem dunklen Vaterbereich und weist in die weite Lebenslandschaft, in der Sonne und Schatten wechseln. Der Umriß des Gesichtes der Frau ist direkt auf den Baum bezogen. Anguissola geht scheinbar unbekümmert von ihrer eigenen Auffassung aus und bringt sie in ambivalente Verbindung zur Tradition der Darstellung der Madonna – und gestaltet damit eine ikonographische Neuerung von großer inhaltlicher Tragweite.

#### GRUPPENBILDER

Bei den Gruppenbildern von Anguissola finden sich Szenen aus dem Alltag, Geschwister-, Familien- und Ehepaarporträts. Alle Themen sind früh und mit Relativierung in Italien zu ihrer Zeit vor allem als Beziehungen zwischen Heiligen darstellenswert gewesen. Diese merkwürdige Umkehrung der Alltagserfahrung, deren Transponierung von der Erde zum Himmel sozusagen, ist bislang kaum in der Forschung thematisiert worden.

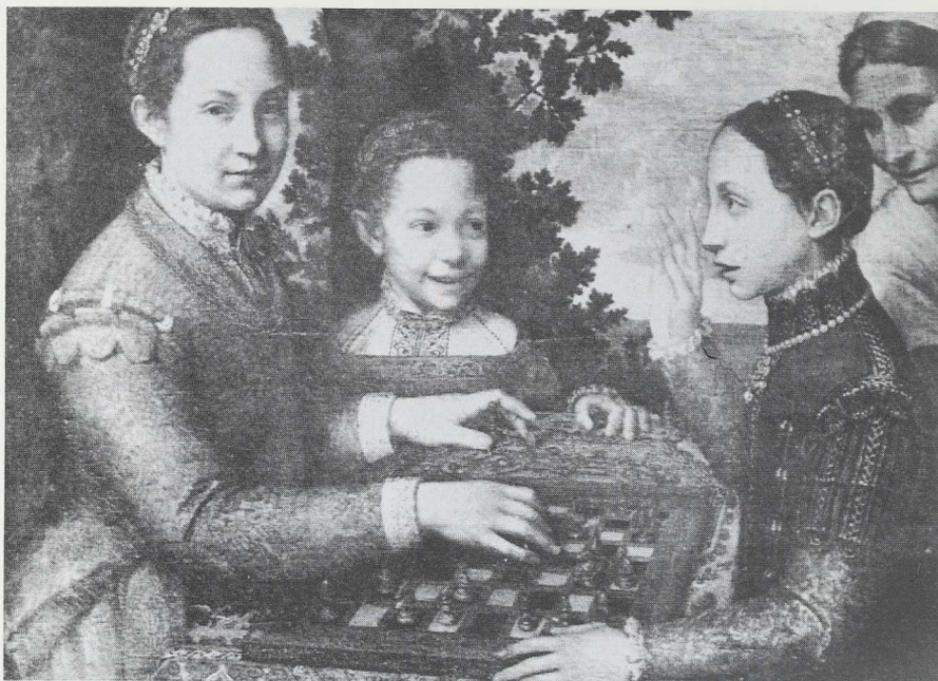


Abb. 4: Sofonisba Anguissola, Drei Schwestern beim Schachspiel, 1555, Pozan (Posen), Kunstmuseum

#### *Drei Schwestern beim Schachspiel* (Abb. 4)

Auf dem zweiten datierten Gemälde in ihrem Frühwerk steht am Rand des Schachbretts die deutlich lesbare Inschrift »SOFONISBA ANGUSSOLA VIRGO / AMILCARIS FILIA / EX EFFIGIE / TRES SUAS SORORES / ET AMILCAM PINXIT / MDLV«, also etwa: die, unverheiratete Sofonisba Anguissola, Tochter des Amilcar, malt ein wahrheitsgetreues Abbild von ihren drei Schwestern und der Dienerin 1555.<sup>19</sup> Sie dokumentiert sich selber damit als Malerin, betont ihre Jugend und den Wahrheitsanspruch ihres Gemäldes. Ungewöhnlich ist die Position der Dienerin, die von oben rechts anteilnehmend ins Bild hineinsieht. Auffallend die sich kreuzenden Blickkontakte: die jüngste in der Mitte sieht zur rechten Schwester, diese zur ältesten links, und diese wiederum blickt aus dem Bild heraus. Auch die Position der Hände zueinander ist sehr durchdacht. Obgleich etwas steif, wie es der manieristischen Auffassung ihrer Lehrer entspricht, hat das Zusammensein der drei Schwestern Realitätsnähe und Lebendigkeit. Die große Schwester setzt eine Schachfigur in gefährliche Nähe zur Dame, die kleinere warnt sie durch Aufheben der Hand, einen voreiligen Zug zu tun. – Die Schachpartie in Turin (Abb. 5), die bislang für ein Werk von Anguissola gehalten wurde,<sup>20</sup> wird neuerdings mit überzeugenden Argumenten Giulio Campi zugeschrieben, um 1545 datiert, und als Allegorie der Liebesstrategie interpretiert:



Abb. 5: Giulio Campi, Die Schachpartie, 127 × 90 cm, Turin, Museo Civico

die Frau und die ungewöhnliche Figur des bewaffneten Mannes – wer spielt schon in dieser unbequemen Bekleidung Schach? – werden als die klassischen Liebesduellanten Venus und Mars gedeutet. Mars würde also den männlichen Gegenspieler unterstützen.<sup>21</sup>

Anguissola bezieht sich wie Giulio Campi auf das gemeinsame Vorbild:<sup>22</sup> die Schachpartie von Lucas van Leyden, um 1508; (Abb. 6). Die Kenntnis der Niederländer war in Italien erstaunlich verbreitet.<sup>23</sup> Der Bildaufbau bei Anguissola und van Leyden ist vergleichbar: die Gesichter frontal oder in Seitenansicht, das Spiel der Hände, die Blickrichtungen. Die Beziehungen in der Gruppe sind eindeutig. Van Leydens Tendenz, eine Szene aus dem Alltag darzustellen, führt sie konsequent und mit größerer Eindeutigkeit weiter.

Um sich ihre Leistung zu vergegenwärtigen, muß das Bild »Drei Schwestern beim Schachspiel« neben die Gruppenporträts ihrer Zeit gestellt werden, die in Italien erstaunlich selten sind.<sup>24</sup> Sebastian del Piombos Bildnis eines »Kardinals mit drei Begleitern«<sup>25</sup> zeigt dieselbe Bemühung, ein Porträt mit einer realen Szene zu verbinden, die Beziehung zwischen den vier Männern allerdings bleibt undeutlich. – Wo finden sich sonst in Italien Darstellungen von zwischenmenschlichen Beziehungen in realitätsnahen Situationen?

Das Vermeiden von Subordination bei der Darstellung einer Bruderschaft hat



Abb. 6: Lucas van Leyden, Die Schachpartie, um 1508, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

bei Tintoretto,<sup>26</sup> ihrem Zeitgenossen, etwas Gezwungenes. Man spürt, daß entgegen dem herrschenden Bedürfnis nach Hierarchisierung die Gleichstellung der Männer im Formalen erwünscht war, jedoch bleibt sie schematisch, ohne überzeugende Wirkung zu erreichen.

Bei der Alternative: hierarchische Unterordnung oder schematisches Nebeneinander entscheidet Anguissola sich für eine dritte Möglichkeit. Sie vermeidet Subordination, stellt sie sogar auf den Kopf, dadurch, daß sie die Dienerin an bedeutender Position im Bild erscheinen läßt, und betont mit ihren ästhetischen Mitteln die Kooperation und Interaktion der Frauen im Bild.

Vasari, der die bloße Wiederholung des Naturvorbildes ablehnte, ist von ihrem »Familienbild«<sup>27</sup> und den »drei Schwestern beim Schachspiel« beeindruckt. Er, der Anguissola von allen Cremoneser Malern am meisten schätzte, schreibt, die Bilder seien »mit soviel Fleiß und Frische« gemalt, daß sie »wirklich zu leben scheinen und ihnen nichts fehlt als die Sprache«.<sup>28</sup> An anderer Stelle führt Vasari aus: »Aber Sofonisba aus Cremona, die Tochter des Amilcar Anguissola, hat mit mehr Studium und mehr Anmut als jede andere Frau unserer Zeit sich um die Schwierigkeiten der Zeichnung bemüht. Darum hat sie es auch verstanden, nicht nur zu zeichnen, zu kolorieren und die Natur nachzubilden, nicht nur die Werke anderer in ausgezeichnete Weise zu kopieren, sondern sie hat auch völlig selbstständig die



Abb. 7: Sofonisba Anguissola, Drei Kinder mit Hund, Oel/Holz, 79 × 100 cm, undatiert, Corsham Court, Methuen Coll.

erlesensten und schönsten Gemälde erfunden«.<sup>29</sup> Allerdings wird diese Anerkennung durch Vasari selber wieder eingeschränkt bei seinem Erklärungsversuch: »Aber, wenn die Frauen es so gut verstehen, lebendige Menschen hervorzubringen, was Wunder, daß diejenigen, die es wollen, sie auch gut zu malen verstehen«.<sup>30</sup> Durch diese biologische Begründung entwertet er indirekt Anguissolas Kunst als Naturphänomen, stellt er ihre Leistung außerhalb des herrschenden Kulturbegriffes, wird sie aus der Kunst wieder ausgegrenzt. –

Dreimal geht Vasari an verschiedenen Stellen auf Anguissola ein, ohne ihr ein eigenes Kapitel zu widmen. Sein Verhalten selber ist Hinweis auf Vasaris ambivalente Einstellung zur Leistung dieser Künstlerin. Er erwähnt sie offensichtlich mehr als von ihm selber geplant war.

#### *Drei Kinder mit Hund* (Abb. 7)

Dargestellt wird das Verhalten von drei Kindern, die zum Porträtiertwerden nebeneinandergestellt wurden.<sup>31</sup> Diese Situation des sich Präsentierens scheint wie im »Familienbildnis« bewußt thematisiert worden zu sein. Gegen alle Tradition sind jedoch die Mädchen nach außen aus dem Bild herausgedreht. Sie wenden ihrem Bruder den Rücken zu, zeigen ihm die kalte Schulter. Trotz seiner Mittelpunktstellung wirkt er isoliert. Geringschätzung und Spott ihrem Bruder gegen-

über verstecken die Mädchen keineswegs. Eines der seltenen Geschwisterbilder, das Beziehungslosigkeit nicht verschweigt. Wenn dieser Konflikt im Geschwisterbild nicht wahrgenommen wird, dann erscheinen »die Gesichter durch ein ähnliches, verkrampft wirkendes Mienenspiel charakterisiert« wie es in der Literatur heißt.<sup>32</sup> Betrachten wir die Körpersprache der Kinder als Ausdruck ihres Verhältnisses zueinander, dann ist es mehr als die Addition von drei Einzelporträts. Auf der Suche nach Geschwisterbildern zu ihrer Zeit fand sich nichts Vergleichbares. Früher wurde es für ein Gemälde von Leonardo da Vinci gehalten. Mit Leonardo ist es allerdings auf andere Weise in Zusammenhang zu bringen. In seinem »Buch von der Malerei« heißt es: »Das Allerwichtigste, das sich in der Theorie der Malerei finden mag, sind die für die Seelenzustände eines jeden Wesens passenden Bewegungen, wie für Verlangen, Verschmähen, Zorn, Mitleid oder Ähnliches«. Und an anderer Stelle: »Mache die Bewegungen der Figuren den Gemütszuständen derselben angepaßt.«<sup>33</sup>

Sehr wahrscheinlich hat Anguissola Kenntnis von Leonardos Auffassungen – und sie mit ihrer eigenen Beobachtung verbunden. Leonardos Einsicht: »Mir aber scheint, es sei alles Wissen eitel und voll Irrtümer, daß nicht von der Sinneserfahrung, der Mutter aller Gewißheit zur Welt gebracht wird«, ist offensichtlich mit ungewöhnlicher Konsequenz von Anguissola wahrgenommen und Grundlage ihres gesamten Werkes geworden.

#### *Dienerin mit Knabe* (Abb. 8)

Ein schüchterner kleiner Junge, dessen Kopf nur bis zur Basis von zwei Säulen reicht, die sich über ihm türmen, steht neben einem Relief, das einen antiken athletischen Heroen im Kriegshelm zeigt. Dieses heroische Vorbild erscheint als Kontrast sicher nicht zufällig direkt neben seinem Rücken, geradezu in seinem Rücken. Die Gegenüberstellung wirkt fast wie eine Ironisierung – nicht des Knaben, sondern des antiken Leitbildes männlicher Überlegenheit.

Der Bruch mit der Tradition, der Zweifel der Manieristen an der Selbstgewißheit der Renaissance und ihrer Orientierung an der Antike taucht hier bei Anguissola in sehr spezifischer Form auf. – Das antike Leitbild eines heroischen Athleten ist auch bei Moronis »Ritter in Rot«<sup>34</sup> buchstäblich vom Sockel gefallen. Sogar direkt im Bild miterlebbar, denn ein Fuß des Torsos steht noch darauf. Den jungen Ritter stellt Moroni kontrastierend neben diesen Zerfall antiker Vorbildlichkeit. Anguissola kannte diesen Maler aus dem nahegelegenen Bergamo.

Überlegen ist die Dienerin, eine einfache Frau, die als Gebende bildfüllend groß im Zentrum erscheint – das seltene Porträt einer Dienerin mit individuellem Format. Der Knabe kehrt, statt sich porträtieren zu lassen, dem Betrachter den Rücken zu. Offensichtlich würde er lieber ungestört bei der Dienerin sein und die Kirschen essen, nach denen er den Arm ausstreckt. Auch sie läßt sich bei ihrer Beschäftigung nicht stören, sie blickt auf den Knaben, statt sich dem Betrachter zu präsentieren.



Abb. 8: Sofonisba Anguissola, Dienerin mit einem Knaben, undatiert, Leningrad, Eremitage

Die Verweigerung der üblichen Repräsentation wird von Anguissola direkt und noch dazu doppelt thematisiert und dabei die soziale Hierarchie umgekehrt. Das Abweichen von herrschenden Vorstellungen haben bereits Zeitgenossen beobachtet: Baldinucci berichtet, daß die Malerin mit ungewöhnlicher Freimütigkeit öfters ihren lebhaftesten und bizarren Gedanken Ausdruck gab.<sup>35</sup>

Dienstpersonal findet sich in zeitgenössischer Malerei gewöhnlich im Hintergrund als Nebenfigur. Bei Anguissola aber als übergeordnete Figur erscheint eine Dienerin rechts oben – eine gewichtige Position im Bild – beim Schachspiel der drei Schwestern, sowie als guter Geist im Hintergrund in ihrem letzten Selbstbildnis.

Um 1559 malte Pieter Aertsen Bilder von Köchinnen (Abb. 9). Diese Figuren treten mit großem Anspruch auf, sie werfen sich in die gleichen Posen wie etwa die Feldherren bei Tintoretto, sie haben die gleichen lässigen Armbewegungen und Handrücken wie bei Michelangelo, auch haben sie denselben Stolz wie Personen höheren Standes. In solchen Bildern wird auch nicht auf Hoheitsformeln von Architekturstücken, wie schön geschwungene Konsolen neben der Figur, verzichtet. Dem entspricht, daß ein gewöhnlicher Kohlkopf unter dem Arm einer Köchin in der Art gelegt wird, wie sonst ein Helm unter den eines Ritters. So wird auch dem Küchenmilieu eine offizielle, feierliche Atmosphäre abgewonnen.<sup>36</sup>

Die unterkühlte Stimmung ist auch Ergebnis der objektivierenden Distanz, mit



Abb. 9: Pieter Aertsen, Die Köchin, 1559, Öl/  
Lwd., 127 × 82 cm, Brüssel, Musée Royaux des  
Beaux Arts

der Pieter Aertsen die drei Personen, ihrer Arbeit und die Arbeitsgeräte isoliert, klar und kühl darstellt. Dieser repräsentative bürgerliche Naturalismus ist mit dem Verlust persönlicher Beziehungen erkaufte. Der Blick beider Frauen geht über den Jungen hinweg, aus dem Bild heraus.

Anguissolas Konzeption der Dienerin mit Knabe scheint in Auseinandersetzung und Abgrenzung von eben diesem Bild entstanden zu sein. Die optischen Akzente sind in beiden Bildern vertauscht, der Knabe ist bei Anguissola stattdessen hell, die Dienerin dunkel gekleidet, gleich ist die Dominanz der Frau im Bild, gleich das diese Dominanz noch unterstützende Hochformat, vergleichbar die Architekturteile.

Anguissola verzichtet auf Nebeneffekte und konzentriert das Bild auf ein Thema – ihr Thema. Anguissola stellt hier zugleich mit der »Handarbeit« die »Beziehungsarbeit« einer Frau in den Mittelpunkt. Zudem verzichtet sie auf Heroisierung, denn das würde Orientierung an männlichen Werten bedeuten. Die Würde dieser Frau muß nicht ins Heroische oder Repräsentative gesteigert werden. Sie hat Würde – so wie sie in der Realität lebt und sich verhält.

### *Bildnis eines Ehepaares (Abb. 10)*

Mit körperlicher Berührung parallel hintereinander gesetzt, die Köpfe nahe beieinander auf gleicher Höhe, nimmt der Mann mit offenem Blick Kontakt nach außen auf, während die Frau in sich hineinsieht. Behutsam umfaßt er ihren Arm und ihre Schultern, seine Hand ist fast ein Teil ihres Körperumrisses, sie stört nicht ihr Erscheinungsbild. Seine Nähe scheint ihr angenehm und vertraut, der Granatapfel als Liebessymbol in ihrer Hand wirkt glaubwürdig. Und doch zeigen Haltung und Blick, daß sie in einer eigenen Welt lebt.

Das Mittelbarmachen einer komplexen Beziehung – Nähe, Distanz und Selbständigkeit in einer Ehe – scheint die Grundlage der kompositorischen Überlegungen von Anguissola gewesen zu sein. Auf den Ausdruck dieser persönlichen Beziehung zwischen dem Ehepaar ist das Bild zentriert, alles Sonstige beiseite gelassen.

Ihr spezifisches Wahrnehmungs- und Darstellungsinteresse wird deutlich, wenn es neben ein Ehepaarbildnis der gleichen Zeit gestellt wird, z. B. von Bronzino (Abb. 11). Beide Köpfe sind auf gleicher Höhe, gleichwertig in der Raumanordnung nebeneinander plaziert, wie bei Anguissola tritt der Mann hinter der Frau zurück, ähnlich ist auch der Ernst des Gesichtsausdrucks zweier Individualitäten. Dagegen fällt die größere Distanziertheit des Malers gegenüber den dargestellten Personen sowie gegenüber der Darstellung ihres Verhältnisses zueinander ins Auge – im Vergleich mit Anguissola.

### *Mädchen und Junge, der von einem Krebs gebissen wird (Abb. 12),*

eine Zeichnung die sie Michelangelo schenkte, um sich für seine Unterstützung ihrer Studien zu bedanken.<sup>37</sup> Künstler wie Caravaggio bewunderten und kopierten diese Zeichnung. Anguissola hält eine Szene aus dem Alltag für festhaltenswert, die sie vermutlich selber beobachtet hat.<sup>38</sup> Ins Zentrum stellt sie die Beziehung zwischen einem größeren Mädchen, das sich liebevoll tröstend dem Jungen zuwendet, welchem Schrecken und Empörung in Gesicht und Haltung deutlich abzulesen sind. Geduldig beobachtend und beruhigend legt sie ihren Arm um seine Schulter. Alle für diesen Zusammenhang überflüssigen Details sind beiseite gelassen.

Die Krebszeichnung zeigt: eindeutig ist Anguissolas persönliche Schwerpunktsetzung, ihr Lebensthema sozusagen, das sie mit Ökonomie der Mittel und Konsequenz verfolgt: Situationen aus dem realen Alltag, Körper- und Blickkontakt, Charakterisierung der Gemütsbewegung Einzelner, auch in Hinblick auf die Gruppe. – Manches davon ist gelegentlich auch bei Malern in ihrem Umkreis – Moroni, Cariani, Pontormo – zu beobachten, jedoch nicht in dieser Eindeutigkeit. Das Kapitel über das italienische Gruppenporträt müßte neu geschrieben werden, wenn man sich dazu entschließen könnte, das Werk der ersten italienischen Malerin nicht zu ignorieren.

Läßt sich das bei den Gruppenbildern Beobachtete auch bei den Einzelporträts

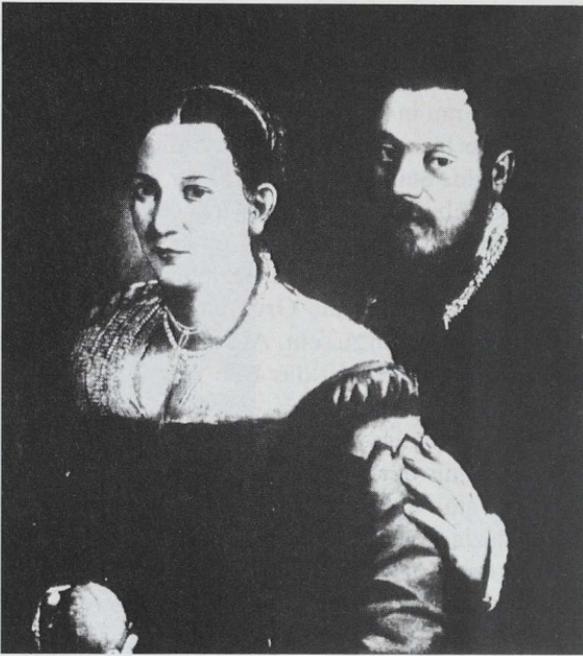


Abb. 10: Sofonisba Anguissola, Bildnis eines Ehepaars, undatiert, 72 × 66 cm, Rom, Galleria Doria Pamphili

feststellen? In welcher Beziehung stehen ihre Porträts zur Porträtauffassung der Renaissance und des Manierismus? Diese Frage muß hier offen bleiben.<sup>39</sup>

#### *Anguissolas Wertvorstellungen*

Kraft und Intensität des Ausdrucks, in dem nichts von Sentimentalität spürbar ist, kann bei Sofonisba Anguissola entstehen, weil sie sich mit Einfühlung zum Gegenstand des Bildes in Beziehung setzt, sich selber mit ins Werk hineinnimmt. Ihre Wahrnehmung von Menschen ist von einer nicht hierarchischen Sichtweise geprägt: teilnehmende Beobachtung statt objektivierende Distanz. Deshalb vermerkt auch schon Ende des 19. Jahrhunderts Meyers Künstler-Lexikon erstaunt: »Merkwürdig ist, daß bei ihr das Individuelle und der Ausdruck des Charakters schärfer und bestimmter hervortreten als bei den Venezianern.« Schärfer und bestimmter z. B. als bei Corregio, dem Vorbild ihrer Lehrer, von dessen delikater Rührseligkeit sie weit entfernt ist. Anguissola integriert Gefühl selbstverständlicher, es wirkt weniger forciert, überschwenglich, aufgesetzt, von der Realität abgespalten als bei vielen Werken italienischer Maler. Anguissola bleibt näher an der Realität, zeigt Menschen statt Übermenschen – und ist deswegen in ihrer Besonderheit so schwer zu fassen.



Abb. 11: A. Bronzino, Bildnis eines Ehepaares, Oel/Lwd., Straßburg, Musee des Beaux Arts

Eigene Wahrnehmung, Können, Verstand und Gefühl miteinander zu verbinden, zu integrieren, sind die besten Möglichkeiten jeder gelungenen Persönlichkeitsentwicklung, also auch der weiblichen, weil damit die Einseitigkeiten der weiblichen und männlichen Rolle überschritten werden – in Richtung Androgynität, dem Menschlichkeitsideal der Renaissance und des Manierismus. Anguissolas Malerei ist rollenüberschreitend, basierend auf weiblicher Wahrnehmung: sie ist nicht so einseitig rational, zwischenmenschliche Beziehungen für untergeordnet zu halten und abzuspalten. Sympathie, Antipathie, Anblicken, Angeblicktwerden, körperliche Nähe – für jedermann und jede Frau gleich wichtig – diese Alltagserfahrungen schließt sie aus ihren Bildgestaltungen nicht aus. Zwischenmenschliche Beziehungen sind nicht nur als »Sacra Conversazione« von Heiligen für sie darstellungswürdig; daher die gerühmte Lebendigkeit ihrer Bilder. Denn Lebendigkeit kann entstehen, wenn Körperlichkeit und Gefühle zugelassen und adäquat zum Ausdruck gebracht werden, wie wir aus eigener Erfahrung wissen.

Anguissola bezieht die sozialen und emotionalen Fähigkeiten von Frauen, die seit ihrer Kindheit von ihnen erwartet werden, mit ein in den künstlerischen Prozeß der Bildentstehung. Sie, die wie alle Mädchen nicht gelernt hat, den Alltag und zwischenmenschliche Beziehungen abzuspalten – tut es auch nicht in ihren Bildern.<sup>40</sup>



Abb. 12: Sofonisba Anguissola, Mädchen und Junge, der von einem Krebs gebissen wird, Zeichnung, 33,5 × 38 cm, undatiert, Neapel, Nationalgalerie

Diese Eigenart von Anguissola entspricht der Feststellung von Caroll Gilligan, die als prägendes Ergebnis weiblicher sozialpsychologischer Entwicklung beobachtet, »daß sie von einer Welt ausgehen, die nicht aus alleinstehenden Menschen, sondern aus Beziehungen besteht, eine Welt, die durch menschliche Bindungen und nicht durch ein System von Regeln zusammengehalten wird... Eine neue Deutung der Erfahrungen von Frauen anhand ihrer eigenen Vorstellungen von Beziehungen wirft somit Licht auf diese Erfahrungen und bietet uns eine nicht hierarchische Sichtweise menschlicher Bindungen.«<sup>41</sup>

Anguissola macht Privates aus weiblicher Sicht öffentlich, hebt die Trennung von weiblicher privater Sicht und männlich bestimmter Öffentlichkeit – und das heißt auch die Unterordnung des Privaten – punktuell wieder auf. Sie zeigt weibliche Werte für die Augen einer Öffentlichkeit, die mit einer von männlichen Wertungen bestimmten Sehweise wahrzunehmen gewohnt ist.

Es kann nicht anders als scheinbar paradox formuliert werden: das Werk von Anguissola ist ein Beispiel für die Gleichwertigkeit und zugleich Andersartigkeit weiblicher Wertvorstellungen und ihrer Fähigkeit, ihnen Gestalt zu geben.

## Anmerkungen

- 1 Anne Sutherland Harris/Linda Nochlin, *Women Artists 1550–1950*, A. Knopff New York 1979, S. 26
- 2 Freedberg, *Painting in Italy 1500–1600*, Pelican History of Art, 1970, S. 407. Kindlers Malerei Lexikon weiß zu berichten: »In ihrer malerischen Entwicklung zeigt sich sehr bald nach der Cremoneser Schulung ein Überhandnehmen der Einflüsse von Raffael, Correggio und Parmigianino. Trotz des rühmenden Lobes, das ihr Giorgio Vasari, Michelangelo und Annibale Caro spendeten, überstieg ihre Malerei selten das Niveau rechtschaffender, solider Handwerklichkeit und einer durch gelegentliche Impulsivität gesteigerte Oberflächenwirkung.« (Bd. 1, S. 113)
- 3 Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, 1897, 1968, Bd. I, S. 13, Abb. Bd. III
- 4 Jörg Kirchbaum, Rein A. Zondergeld, *Künstlerinnen, von der Antike bis zur Gegenwart*, dumont Taschenbücher 1979, S. 110
- 5 Edith Ennen, *Frauen im Mittelalter*, München 1984, S. 194f.
- 6 B. Campi, *Bildnis einer Dame*, 141 × 96 cm, New York Metrop. Museum, Abb. in: *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Electa Milano 1985, S. 161. Dort ist auch die neueste Darstellung des Lebens und Werks von S. Anguissola im Zusammenhang mit ihren Lehrern zu finden
- 7 Boccaccio Boccacino, *Die Zigeunerin*, 23 × 18 cm, Florenz Uffizien Abb. Kat. I, Campi, S. 60. Eine Vermutung der Autorin, basierend auf dem Vergleich der Originale während der Campi-Ausstellung
- 8 G. Breitling, *Die Spuren des Schiffes in den Wellen*, Oberbaum Vlg 1980, Abb. 28
- 9 A. M. Romanini, in: *Dizionario Biografico Degli Italiani*, 1961, S. 322, Enciclopedia Italiana, Milano-Roma, 1929, Bd. 111, S. 350
- 10 S. Anguissola, *Selbstbildnis*, um 1555, 56 × 48 cm, Neapel Museo Capodimonte, Abb. Kat. I, Campi, S. 174 u. Kühnel-Kunze, *Zur Bildkunst der Sofonisba und Lucia Anguissola*, in: *Pantheon*, 1962, S. 86 u. Berenson Nr. 1973
- 11 Katharina van Hemessen, *Mädchen am Spinett*, 1548, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Abb. Sutherland/Nochlin, a.a.O., S. 104
- 12 Sutherland/Nochlin, a.a.O., S. 105
- 13 Caroll Gilligan, *Die andere Stimme, Lebenskonflikte und Moral der Frau*, Piper Verlag 1984, S. 82
- 14 S. Anguissola, *Selbstbildnis am Spinett mit alter Frau*, 88 × 81 cm, 1561, Althorp, Northampton, Collection Earl Spencer. Abb. Sutherland/Nochlin, S. 107
- 15 Möglicherweise hat die Dienerin eine so bedeutende Stellung im Werk von Anguissola, weil sie sie als Amme aufzog – was in der Renaissance durchaus üblich war – und damit emotional an die Stelle der Mutter trat, die ja merkwürdigerweise nie im Bild erscheint. (Diesen Hinweis verdanke ich R. zur Lippe)  
So wie sie dargestellt ist, erscheint die Dienerin eher als guter Geist im Hintergrund. Anguissola hat es nicht nötig zu betonen, daß sie sozial in der Lage ist, sich eine Dienerin zu halten, wie kürzlich vermutet wurde. Die Dienerin ist hier nicht als »Prestigerequisit« eingesetzt: Parker, Roszika und Grisela Pollock. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981. Das Selbstbildnis mit Dienerin wird von den Autorinnen überinterpretiert, zeigt sich doch Anguissola bereits in ihrem ersten Selbstbildnis mit Pinsel und Palette, in mehreren Selbstbildnissen in einer Art Arbeitskleid.
- 16 Abb. Kat. I, Campi, S. 157 u. 164
- 17 Vgl. etwa Parmigianino, *Madonna mit Kind*, London, Courtauld Institute of Art
- 18 Marianne Haraszi-Takacs, *Nouvelles données relatives à la vie et à l'oeuvre de Sofonisba Anguissola*, in: *Bulletin des Musées hongrois des Beaux-Arts*, 1968, S. 60
- 19 S. Anguissola, *Drei Schwestern beim Schachspiel*, sig. und datiert, 1555, Pozan (Posen), Stadtmuseum. Abb. Berenson Nr. 1968; Kühnel-Kunze, S. 84; E. Tufts, *Our hidden heritage*, Paddington Press, New York 1974, Fig. 3
- 20 Roberto Longhi, *Sophonisba Anguissola*, in: *Paragone*, Nr. 157, 1963, S. 50
- 21 Bernardino Campi, *Die Schachpartie*, Turin, Musei Civici, Abb. Kat. I, Campi, S. 134, Interpretation S. 133
- 22 Lucas van Leyden, *Die Schachpartie*, um 1508, Berlin, Gemäldegalerie Staatl. Museen, Abb. Kat. der Gemäldegalerie der Staat. Museen, 1975, S. 226
- 23 Kat. I, Campi, S. 25
- 24 John Pope-Hennessy, *The Porträt in the Renaissance*, London, New York 1963. Raffaels Bildnis vom Papst Leo mit Kardinal Giulio de Medici und Luigi de Rossi zeigt drei Einzelporträts, ohne daß ihr Verhältnis zueinander definiert wäre, ebenso Tizians Bildnis von Papst Paul III. und seinen Neffen.
- 25 Sebastino del Piombo betont eindeutig die Hierarchie auch in dem Bildnis eines Kardinals mit 3 Begleitern, Abb. Pope-Hennessy, S. 118 und S. 149

- 26 Jacopo Tintoretto, Bildnis einer Bruderschaft, Venedig Accademia
- 27 S. Anguissola, Familienbildnis, 1558/59, 157 × 122 cm, Nivaa, Nivaagards Malerisamling; Farbige Abb. Kat. I, Campi, S. 175
- 28 Giorgio Vasari, Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, München 1908, Bd. V, S. 387/388
- 29 Vasari, a.a.O., Bd. VII, S. 177/178
- 30 Vasari, a.a.O., Bd. V, S. 391
- 31 S. oder Lucia Anguissola, Drei Kinder mit Hund, 79 × 100 cm, Corsham Court (bei Bath), Coll. Lord Methuen. Abb. Kindlers Lexikon der Malerei, Bd. 1, S. 113
- 32 Kühnel-Kunze, S. 91
- 33 Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, Hrsg. Ludwig, Wien 1888, Nr. 122 u. 358
- 34 G. B. Moroni, Ritter in Rot, London National Gallery
- 35 Kühnel-Kunze, S. 90–91, dort auch die Zuschreibung dieses Bildes an Anguissola
- 36 Franzsepp Würthemberger, Der Manierismus, der europäische Stil des 16. Jahrhunderts, Wien, München 1962, S. 215
- 37 Sutherland/Nochlin, S. 106
- 38 Tomaso Cavaliere, Michelangelos Freund, rühmte die Krebszeichnung, »da sie nicht nur schön, sondern voller Erfindung sei«. Vasari druckte sie deswegen ab mit der zusätzlichen Bemerkung »anmutiger und naturwahrer als dieses Blatt kann man keine Zeichnung finden« (Vasari, a.a.O., Bd. VII, S. 178). Der Hinweis im Campi-Kat. auf ein Medici-Inventar, in dem dieses Krebsmotiv in einer Nebenszene versteckt vorkomme, ist müßig angesichts dieser zeitgenössischen Rezeption. Siehe auch dazu: Chr. L. Frommel, Michelangelo und Tomaso del Cavaliere, Amsterdam 1979, S. 87
- 39 Zu Anguissolas Einzelporträts siehe erweiterte Fassung dieses Aufsatzes: Subjektivität, Intersubjektivität und Hierarchie im Werk von S. Anguissola, in: Albrecht Dürer – über den sichtbaren Beginn der Neuzeit, Loccumer Protokolle, Herbst 1986. Eine größere Veröffentlichung über Anguissola ist in Vorbereitung.
- 40 Siehe auch Hanna Gagel, Weibliche Auffassungen in der Malerei von Frauen, in: Frau – Realität und Utopie (Hrsg. Christa Köppel/Ruth Sommerauer), Verlag der Fachvereine Zürich, Zürich 1984, S. 227f.
- 41 Gilligam, a.a.O., S. 42 u. 82

## Abbildungsnachweis

- 1 Kühnel-Kunze, Zur Bildniskunst der Sofonisba und Lucia Anguissola, Pantheon 1962, S. 86
- 2 Germaine Greer, Das unterdrückte Talent, S. 181
- 3 Kat. I Campi, S. 170
- 4 Kühnel-Kunze, a.a.O., S. 84
- 5 Kat. I Campi, S. 134
- 6 Kat. der Gemäldegalerie, Staatl. Museen, Preuss. Kulturbesitz Berlin 1975, S. 226
- 7 Kühnel-Kunze, a.a.O., S. 91
- 8 Kühnel-Kunze, a.a.O., S. 96
- 9 Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 1, S. ???
- 10 Greer, a.a.O., S. 184
- 11 Museumsfoto, sowie Monografie über Bronzino
- 12 E. Tufts, our hidden heritage, S. 25