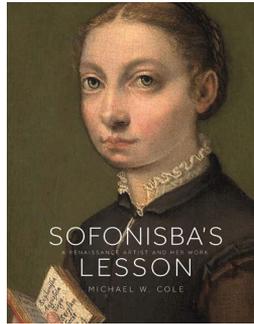


MICHAEL W. COLE, *SOFONISBA'S LESSON. A RENAISSANCE ARTIST AND HER WORK*

Princeton/Oxford: Princeton University Press 2020, 312 Seiten mit 312 Farb- und 25 s/w-Abb., ISBN 978-0-691-19832-3.



Rezensiert von
Maïke Christadler

Die italienische Künstlerin Sofonisba Anguissola (ca. 1531–1625) hat gerade wieder Konjunktur. Gemeinsam mit ihrer Kollegin Lavinia Fontana (1552–1614) ist sie 2019/2020 mit einer großen Ausstellung in Madrid geehrt worden.¹ Ebenfalls 2019 ist auch Michael Coles Studie *Sofonisba's Lesson* erschienen. Nach bedeutenden Schriften zur Auffassung künstlerischer Kreativität (am Beispiel von Cellinis Perseus-Figur²) und wichtigen Arbeiten zu Leonardo und Michelangelo³ hat sich Cole also der Künstlerin Sofonisba Anguissola⁴ zugewandt – mit einer Würdigung der Malerin als „Renaissance Artist“, deren Wertschätzung sich auch in der beeindruckenden Ausstattung des Buches widerspiegelt.

1

A Tale of Two Women Painters. Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana (Ausst.-Kat. Madrid, Prado), hg. von Leticia Ruiz Gómez und Jenny Dodman, Madrid 2019 (mit Beiträgen u. a. auch von Michael Cole).

2

Michael Cole, Cellini's Blood, in: *Art Bulletin* 81, 1999, 215–232, und ders., *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002.

3

Michael Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*, New Haven 2014.

4

Ich verwende im Folgenden Vor- und Nachnamen der Künstlerin, ohne damit inhaltliche Bedeutungen zu verbinden. Siehe dazu auch Cole, *Sofonisba's Lesson*, 254.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2021, S. 203–208

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.1.79020>

Mit seiner Publikation hat Cole eine Lücke geschlossen und zugleich eine Grundlage geschaffen: Denn die zahlreichen bisherigen Studien zu Anguissola, für die nie der Anspruch hätte erhoben werden können, sie sei eine „vergessene“ Künstlerin gewesen, wurden häufig mit einem spezifischen Interesse verfasst. Von Vasaris Lob im Rahmen einer Nobilitierung der Malerei (Sofonisba als Adelige) über den cremonesischen Lokalpatriotismus (Sofonisbas Beitrag zum Ruhm ihrer Stadt) zur Aneignung durch den Feminismus der letzten Jahrzehnte (Sofonisba als nicht in den Kanon aufgenommene Malerin) ist die Künstlerin als Diskursfigur konstituiert worden.⁵ Während sie also als Figur durchaus präsent ist, ist ihr Œuvre wesentlich weniger greifbar: Sie hat nur wenige Gemälde signiert, sehr viele mehr sind ihr zugeschrieben worden. Auf dieses Problem weist Cole zu Recht hin. Und mit dem ausführlichen und großzügig bebilderten Katalog, den er seinem Buch beigegeben hat, leistet er einen äußerst verdienstvollen Schritt hin zu einem vergleichenden Betrachten von Sofonisbas Gemälden. Denn, wie Cole berechtigterweise fragt, was hat die Künstlerin eigentlich gemalt? Und wie? Werden ihr doch Bilder zugeordnet, die im Stil von Sánchez Coello bis zu El Greco reichen (vgl. S. 12). Aus gutem Grund nimmt Cole in diesen Katalog also alle Gemälde auf, die in der Literatur je mit dem Namen Sofonisba Anguissola in Zusammenhang gebracht worden sind und ordnet die Gemälde in vier Kapitel: ‚Documented works/works with uncontested signatures‘; ‚Attributions largely accepted by specialists‘; ‚Works with contested or insufficiently discussed attributions‘ und ‚Works attributed to Sofonisba but accepted by few specialists‘. Den Großteil der Bilder musste er dem letzten Kapitel zuschlagen, während von den eindeutigen (signierten) Werken weniger als zwanzig vorhanden sind (darunter ein wunderbares, noch nie publiziertes Porträt von Archimede Anguissola, Kat. Nr. 15). Dem Autor geht es allerdings nicht darum, „definitive“ Zuschreibungen zu machen, er nutzt das vorgelegte Bildmaterial vielmehr, um auf „uncertainties“ und „competing possibilities“ (S. 155) aufmerksam zu machen.

„Relationship“ und „teaching/learning“ als Betrachtungskategorien für Anguissolas Bilder

Das ist dann auch der Ansatz, den Cole mit seinen genauen Bildlektüren entwickelt. Er will Anguissolas Œuvre neu in den Blick nehmen – und stellt dabei auch gleich ein Haupt-Narrativ der Renaissance in Frage. Es geht ihm nicht um das Zelebrieren des Individuums, sondern darum, Konzepte wie „relationship“ und „teaching/learning“ zu nutzen, um die sozialen und künstlerischen Beziehungen und Verbindungen Sofonisbas zu erschließen: Beziehungen innerhalb der Familie und vor allem zu ihrem Vater Amil-

⁵

Vgl. zu Anguissola als Diskursfigur: Maike Christadler, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris ‚Vite‘ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin 2000, bes. 72–96.

care, der seine Töchter zu Malerinnen ausbilden ließ; zur Malerfamilie Campi in Cremona, bei der die Anguissola-Schwester das Malen lernten; Beziehungen zu Michelangelo, mit dem Amilcare bezüglich zweier Zeichnungen Sofonisbas korrespondierte; zu Lavinia Fontana, die sich an der etwas älteren Anguissola orientierte und schließlich auch die Beziehungen zum oder innerhalb des spanischen Hofes, an den Sofonisba Ende der 1550er Jahre als Hofdame und Lehrerin von Isabella von Valois, der dritten Ehefrau Philipps II., berufen wurde.⁶

Hinsichtlich Anguissolas Wirken am spanischen Hof, für das die wenigsten gesicherten Bilder überliefert sind, nutzt Cole die Kategorien „relationship“ und „teaching“, um einerseits das Fehlen von Anguissola sicher zuzuschreibenden Bildern zu erklären und um andererseits die auffallenden Ähnlichkeiten in der Porträtmalerei der großen Maler am Hof Philipps II. zu begründen. Alonso Sanchez Coello, Anthonis Mor und Sofonisba Anguissola haben jeweils mehrere Bildnisse der Herrscherfamilie hergestellt, die oft nur sehr schwer voneinander zu unterscheiden sind. Offenbar fertigten alle Hofmaler eigene Bilder an, kopierten zugleich aber auch die Bilder ihrer Kollegen, so dass schließlich in einer Wechselwirkung von „learning“ und „teaching“ eine einheitliche Bildauffassung entstand. Dieses Miteinander der Hofmaler ist an sich sehr überzeugend, aber es wäre schön, wenn man noch Genaueres über die Orte und das Publikum erfahren könnte, an denen und für das bei Hof gemalt wurde. Wenn man also noch mehr über das Funktionieren der Ateliers und die Abläufe der Porträtsitzungen im Rahmen der strengen Hof-Etikette wüsste.

Auch über Sofonisbas „Lehre“, also ihr „relationship“ zu Bernardino Campi, hätte man gerne mehr erfahren. Welcher Art war die Beziehung, die Amilcare Anguissola mit den Campi verband? Gab es schon Verbindungen, bevor die Töchter in die Familie des Malers ‚aufgenommen‘ wurden? Hier wäre weniger eine private Beziehung als ein Netzwerk interessant. Und wie muss man sich das Funktionieren der Campi'schen Werkstatt vorstellen? Haben die Anguissola-Schwester allein mit Campi gearbeitet oder könnten sie sogar ein Atout in Campis Werkstatt gewesen sein? Denn die Ateliers gerade von Porträtisten waren ja durchaus öffentliche Orte, an denen Publikum erwünscht war. Je ranghöher die Besucher*innen, desto größer der Ruhm für die Maler*innen.⁷ Überhaupt macht Cole wenig aus der Tatsache, dass die Anguissolas zwar keineswegs wohlhabend, aber immerhin adelig waren und damit allein schon einen nobilitierenden Effekt auf das Ausüben der

6

Leider geht Cole Beziehungen unter (berühmten) Frauen nicht nach. So bleibt es rätselhaft, woher Sofonisba das Selbstporträt Catharina van Hemessens, nach dem sie sich sehr deutlich zu richten scheint, gekannt haben kann.

7

So zumindest beschreibt es im 17. Jahrhundert Cesare Malvasia, der über die Bologneser Künstlerin Elisabetta Sirani berichtet. Vgl. Maïke Christadler, *Das Atelier der Künstlerin: besondere Besichtigungen*, in: Achatz von Müller, Pascal Griener, Livia Cárdenas et al. (Hg.), *KeySters Welt. Europa auf Grand Tour*, Göttingen 2018, 83–97, hier 89f.

Malerei – und auf die mit ihnen in Verbindung stehenden Künstler – hatten.

Die Beziehung schließlich, die Cole zwischen Sofonisba und ihrem Vater konstruiert, stilisiert Letzteren zum großen Förderer seiner Tochter und zum eigentlichen Feministen der Familie. Er ist Beschützer und Bezugsperson seiner Tochter, seinen Namen verewigt Sofonisba in ihren Selbstbildnisinschriften, ihm widmet sie den Schild mit verschlungenen Buchstaben, den sie auf ihrer Selbstporträt-Miniatur (heute in Boston) vor sich hält. Hingegen bleibt die Beschreibung von Amilcares Werbung für seine künstlerisch tätige Tochter merkwürdig ahistorisch: keine Bemerkungen zum adeligen Klientelismus, zu möglichen Kontakten an die norditalienischen Höfe oder zum finanziellen Erfolg von Amilcares Anstrengungen. Ebenso unverständlich ist, dass die zeitgenössischen Autoren, die Sofonisbas Ruhm beschreiben und mehren, als objektive Betrachter ihres Werks zitiert werden – als sei es eben gerade keine ungewöhnliche Tatsache, dass eine Adelige mit Erfolg Künstlerin war.

Amilcare führte auch die „Kunstkorrespondenz“ seiner Tochter, sei es, um ihre Porträts bekannt zu machen, sei es, um Michelangelo um ein Urteil über eine ihrer Zeichnungen zu bitten. Die Beschreibung und Interpretation der Zeichnungen Sofonisbas sind die interessantesten und eindrucklichsten Passagen von Coles Buch. Die Zeichnung eines jungen Mädchens mit einem kleinen Bub, der von einem Krebs in den Finger gebissen wird (Museum Capodimonte, Neapel), und eines jungen Mädchens, das einer alten Frau beim Lesen hilft (Uffizien, Florenz), versteht der Autor als Studien zur Repräsentation von Affekten und als Dokumente einführender, aber auch (ironisch) kommentierender Beobachtung. Beide Situationen setzen Figuren in einem Setting von „teaching/learning“ zueinander in Beziehung, die aufeinander, auf ihren Kontext und auf ihre Betrachter*innen reagieren.

Was das Konzept des „teaching“ in der Malerei anbelangt, so ist die dokumentarische Evidenz, dass Anguissola Schüler*innen gehabt habe, sehr dürftig und beruht vor allem auf ihrer Rolle als Hofdame, deren Aufgabe es war, Isabella von Valois zu unterrichten. Anthonis van Dyck als „Schüler“ zu bezeichnen, scheint – trotz der Ratschläge, die ihm die schon fast blinde Anguissola gemäß seinen eigenen Aufzeichnungen gab – etwas schwieriger, denn der niederländische Künstler hat die alte Malerin nicht als „Lehrerin“, sondern aufgrund ihres Ruhmes aufgesucht, der eben aus der Verbindung von Kunst, Adel und Geschlecht herrührte. Und schließlich fragt man sich, ob es einer Darstellung des LehrerIn-Schüler-Verhältnisses zwischen Anguissola und van Dyck, das Cole von Filippo Baldinucci übernimmt (S. 150f.), nicht vor allem deswegen bedarf, um Letztere in die kunstgeschichtliche Genealogie einzuschreiben?

Bernardino Campi und das Sieneser Doppelporträt

Das berühmte Sieneser Doppelporträt, das in der feministischen Literatur eine wichtige Rolle spielt,⁸ behandelt auch Cole am ausführlichsten. Es zeigt einen Künstler vor der Staffelei bei der Arbeit an einem Frauenporträt. Üblicherweise wird das Gemälde als Selbstporträt Anguissolas aufgefasst, die ihren Lehrer malt, wie er sie porträtiert. Cole dagegen versucht, für eine Autorschaft Campis zu argumentieren, der sich selbst dabei zeige, wie er seine berühmte Schülerin porträtiert (v.a. S. 64–67).

Cole bemüht sich, die Malsituation des Selbstporträts zu rekonstruieren, vergleicht mögliche Spiegel und deren Neigungen und die wenigen früheren Beispiele dieser so entstehenden „Doppelporträts“ mit dem bereits etablierten Modus des Selbstporträts, wie er für den Kopf von Campi verwendet worden sein könnte. Aber während er bei seiner Beschreibung von Sofonisbas Familienporträt in Nivaagaard (Amilcare mit Minerva und Asdrubale, zwei der Geschwister von Sofonisba) immerhin die Möglichkeit andeutet, dass die Malerin ein Bild aus Bildern komponiert haben könnte, dass also gar nicht die tatsächliche Malsituation sondern eine *invenzione* für die Wahl und die Ausgestaltung einer Bilderfindung zentral sein könnte (S. 28), scheint er dieses Vorgehen für das Doppelporträt nicht in Betracht zu ziehen. Das Porträt auf Campis Staffelei sei weit größer als Sofonisbas sonstige Selbstbildnisse, während Campi ähnlichformatige Porträts angefertigt habe. Doch auch die Künstlerin hat mit dem Porträt, das wahrscheinlich ihre Mutter Bianca Ponzone zeigt, ein ähnliches Bildnis gemalt. Und Cole selbst weist darauf hin, dass Sofonisba mit ihren Selbstporträts eine „icon of the famous woman“ (S. 61) geschaffen habe. Warum also nicht diese „icon“ zu einem Bildnis-Gemälde machen und in einem Doppelporträt einsetzen?

Überhaupt bekommt man den Eindruck, dass Anguissola Cole zufolge eigentlich immer nur nach direkter Anschauung gemalt habe. Für jedes neue Selbstporträt musste sie wieder in den Spiegel blicken oder es mit einer Zeichnung vorbereiten. Was aber, wenn die Selbstporträts quasi seriell – wenngleich jeweils modifiziert – hergestellt wurden, weil sie ein so großer Erfolg waren?

Warum sie ein solcher Erfolg waren, erklärt Cole mit ihrer Qualität, was eine erfreuliche Aussage ist, da doch die kunsthistorische Tradition diese Qualität nicht immer unisono anerkannt und der Künstlerin ihren Platz im Kanon aus diesem Grund lange

8

Hier seien nur beispielhaft zwei Positionen angeführt: Hanna Gagel, Sofonisba Anguissola – eine rollenüberschreitende Malerin, in: *kritische berichte* 14, 1986, 4–24, die gerade in der Porträtmalerei Anguissolas eine weibliche Hand erkennt, denn sie bringe mehr Menschlichkeit zum Ausdruck als ihre männlichen Kollegen. Mary Garrard, Here's looking at me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist, in: *Renaissance Quarterly* 47, 1994, 556–622, zeichnet im Rahmen des kenntnisreich ausgeloteten historischen Kontextes den Weg eines erwachenden weiblichen Selbstbewusstseins nach.

verwehrt hat.⁹ Und er erklärt den Erfolg aus den zeitgenössischen Quellen, die sich praktisch ausnahmslos positiv über die malenden Anguissola-Schwwestern äußern. Allerdings vermisst man den Hinweis auf die (literarische) Funktion dieser Texte, ebenso wie darauf, dass die zeitgenössische Literatur über Sofonisba auch im Rahmen der *Querelles des femmes* gelesen werden kann: Dass Sofonisba auch zu Ruhm gelangte, weil sie Talent hatte, aber eben auch als malende *Frau* eine „maraviglia“ war. Cole will Sofonisbas Werk gerade nicht „only [...] as the work of a ‚woman artist‘“ lesen, sondern dieselben Fragen an ihre Werke herantragen wie an jedes andere Werk der Renaissance (S. 15). Aber vielleicht liegt das Problem darin, dass die Fragen, die wir an Kunstwerke stellen, eben auch schon „gendered“ sind – und es ist dieser ‚Bias‘ der Disziplin, der den blinden Fleck des Buches bildet.

Cole hat sein Buch in einem merklich schwierigen, aber auch produktiven Moment geschrieben: Die feministische Kunstgeschichte ist – zumindest in den USA – quasi zu einer „mainstream“-Disziplin geworden, die „Me too“-Debatte stellt Machtstrukturen zur Diskussion, die Dezentrierung der europäischen Renaissance ist in vollem Gange. Und nicht zuletzt hat sich Cole offenbar auch als Vater mit Sofonisbas Geschichte identifiziert, widmet er doch das Buch seiner Tochter, die die Zukunft sei, die seinen Blick auf die Vergangenheit verändert habe (S. 307). Doch gerade vor diesem Hintergrund bleibt Cole in seiner Studie letztlich dem Frauenlob des 16. Jahrhunderts vergleichbar: Er würdigt die Malerin als Heldin ihrer eigenen Zeit – und nutzt sie so wiederum als Diskursfigur für die aktuelle kunsthistorische Debatte. Diese jedoch scheint ‚Weiblichkeit‘ nicht mehr als konstruiert wahrzunehmen, sondern betont vielmehr die ihr zugeschriebenen Eigenschaften als positive Bewertungskategorien, wie zum Beispiel Gefühlsäußerungen, Beziehungskompetenz, Gemeinschaftssinn. All diese Qualitäten identifiziert Cole in Anguissola und davon ausgehend auch in ihrer Malerei. Und obwohl die so perspektivierte Lektüre der Gemälde in vielen Fällen interessant und überzeugend ist, stellt sich letztlich doch die Frage, ob nicht hier im Eifer einer neuen Frauenkunstgeschichte die Kategorie „Geschlecht“ als Analysekategorie untergegangen ist.

9

Jahrzehntelang gängige Überblickswerke wie Horst Jansens „Geschichte der Kunst“ erwähnen gar keine Künstlerinnen, Adolfo Venturis „Storia dell'arte italiana“ zeigt einige Anguissola-Bilder, die allerdings als zweitklassig kategorisiert werden. Cole selber zitiert in Leonardo, 254, eine vernichtende Kritik von Grazietta Butazzi („Si tratta [...] di una discreta ritrattista, incapace tuttavia di superare schemi, stereotipi e rigidità e, [...] di far emergere la psicologia dei personaggi: il suo è un museo delle cere, una galleria di imbalsamati [...]“), deren Ort in der Bibliografie leider nicht identifiziert werden kann.