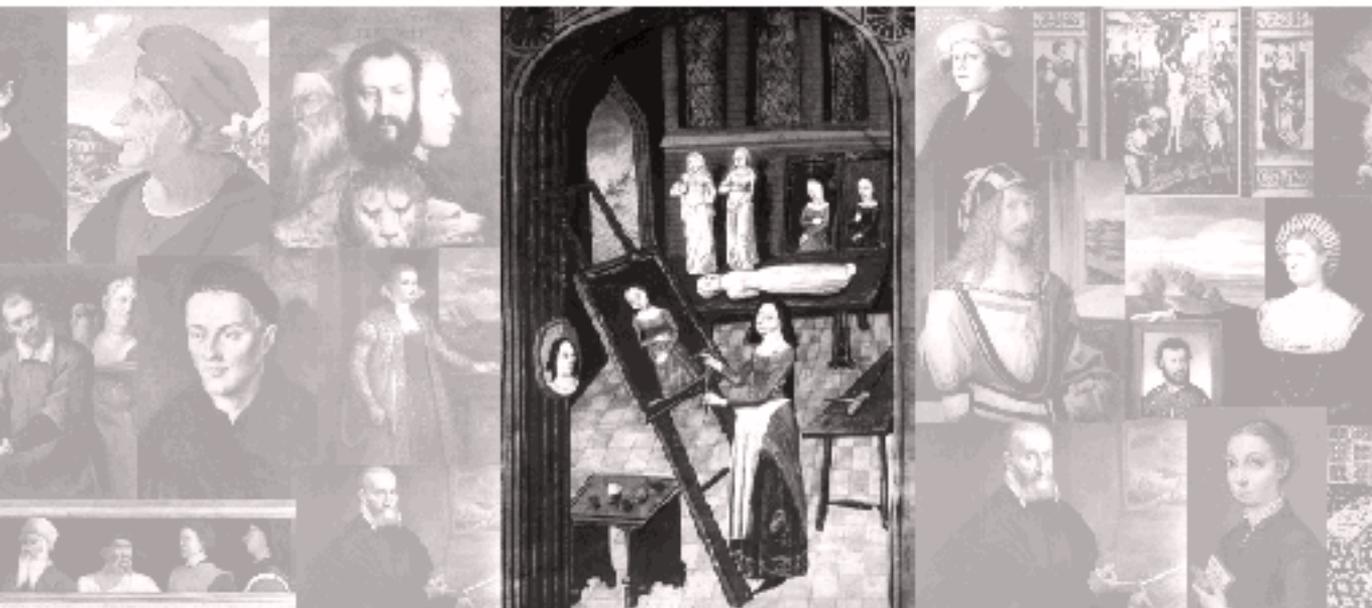


Stefanie Marschke



VDC

Künstlerbildnisse und Selbstporträts

Studien zu ihren Funktionen von der Antike
bis zur Renaissance

Stefanie Marschke

**Künstlerbildnisse
und
Selbstporträts**

**Studien zu ihren Funktionen von der
Antike bis zur Renaissance**



Weimar

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften

1998

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Marschke, Stefanie:

Künstlerbildnisse und Selbstporträts : Studien zu ihren Funktionen
von der Antike bis zur Renaissance / Stefanie Marschke. - Weimar :
VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1998

Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1998

ISBN 3-89739-018-3

© VDG – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften – Weimar 1998

Gesamtherstellung: VDG

Satz und Umschlag: Eckhard Richter, Dresden

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlags in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß etwas übersehen wurde, sind wir für Hinweise dankbar.

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung entstand im Rahmen des Graduiertenkollegs „Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption: Kunst – Geschichte – Literatur“, das am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) eingerichtet wurde. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Gunter Schweikhart, der mit Geduld und Toleranz meine Arbeit betreute. Er hat das Thema angeregt und mir durch viele Gespräche und Hinweise beratend zur Seite gestanden. Prof. Dr. Justus Müller Hofstede danke ich sehr für wertvolle Anregungen und für seine Konzilianz, die Aufgabe des Zweitgutachters zu übernehmen. Auch Prof. Dr. Hermann Ulrich Asemisen (Kassel), möchte ich an dieser Stelle für seine Ratschläge danken, die aus mehreren, zusammen mit Prof. Dr. Gunter Schweikhart geleiteten Seminaren zum Thema „Malerei über Malerei“ resultierten.

Der DFG bin ich für die Gewährung eines Promo-

tionsstipendiums zu Dank verpflichtet. Darüber hinaus bin ich allen Teilnehmern des Bonner Graduiertenkollegs sowie Kollegen und Freunden für konstruktive Ratschläge und hilfreiche Kritik Dank schuldig, namentlich Dr. Angelica Dülberg, Susanne Gierczynski-Richter, Sabine Grune, Kristine Weber und Veronika Wiegartz, ganz besonders aber Birgit Heß und meinem Mann Stephan Wack, die beide unermüdlich und mit großem Engagement meine Arbeit begleiteten und korrigierten.

Für ihre Hilfe bei den Übersetzungen der im Text enthaltenen Quellen bedanke ich mich herzlich bei Martin Müller-Wetzel, Dr. Karl August Neuhausen, Marcella Tantardini, Lucia Morandi und Renate Hömann.

Für ihre bedingungslose Unterstützung und Ermutigung danke ich nicht zuletzt meiner Mutter Ursula Marschke.

Bonn, im März 1998

Stefanie Marschke

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	9	Erlösungshoffnung und Autorschaft in Signaturform	73
<i>Begriffsdefinitionen: Funktion, Öffentlichkeit, Privatheit</i>	9	Devotion und Zeugenschaft in integrierter Form	85
I. PORTRÄTAUFGABEN IM SPIEGEL DER KUNST- THEORIE	15	3. Im Wettstreit mit antiken und zeitgenös- sischen Vorbildern	95
<i>Memoria – Exemplum – Decorum</i>	15	Phidias und die Tradition der Maler	104
II. VORFORMEN UND VORBILDER	51	Marcia und die Tradition der Malerinnen	116
1. Die Stellung des Künstlers in der Antike	51	III. ÖFFENTLICHE UND PRIVATE FUNKTIONEN IN DER RENAISSANCE	125
Künstlerbilder in literarischer und bild- licher Überlieferung	54	1. Die Ausnahme bestätigt die Regel: Das Selbstbildnis Joris Hoefnagels in der Vielfalt seiner Funktionen	125
2. Zwischen Demut und Stolz – Vom Mittelalter zur Renaissance	73		

2. Das repräsentative Schaustück	128	4. Das Studienobjekt	304
Denkmäler – Hommage an den Künstler	128	Vorzeichnungen und Werkstattpraxis	304
<i>Künstlergloria und Propaganda</i>	128		
<i>Sammlungen und Serien in der</i>		ZUSAMMENFASSUNG	313
<i>Tradition der „uomini illustri“</i>	137		
<i>Grabmal und Epitaph</i>	176	ANMERKUNGEN	319
<i>Posthume Huldigung</i>	190		
Kunstobjekte	199	LITERATURVERZEICHNIS	447
<i>„Bedenken, wie eine Kunst-Cammer</i>		TAFELTEIL	491
<i>aufzurichten seyn möchte“</i>	199	<i>Abbildungsnachweise</i>	<i>569</i>
<i>Künstler, Gelehrte und Fürsten als</i>			
<i>Sammler</i>	204	INDEX NOMINUM	579
Bewerbungsstücke	238		
3. Das persönliche Dokument	253		
Das humanistische Freundschaftsideal	253		
<i>Gegenseitige Ehrerbietung und</i>			
<i>Dankbarkeit</i>	259		
<i>Album amicorum</i>	279		
Dokumente der Familie	285		

EINLEITUNG

Begriffsdefinitionen: Funktion, Öffentlichkeit, Privatheit

„Das Porträt als Ebenbild an sich besitzt weder gute noch schlechte Eigenschaften, sondern ist neutral; es kann jedoch für gute und für schlechte Zwecke eingesetzt werden, (...) beim Anfertigen solcher Bildnisse sind die Anlässe einzugrenzen und auf Person, Ort, Zeit und ähnliches zu achten;“¹ so der italienische Kunsttheoretiker, Kleriker und Künstler Gabriele Paleotti in seinem 1582 publizierten Malereitraktat, mit dem er eine Anleitung zur korrekten Verwendung von Porträtschuf. Paleottis Leitfaden zeigt, wie eng in der Renaissance Bildnisse mit dem Alltagsleben verknüpft waren. Die bei ihm erwähnten Bestimmungsfaktoren des Porträts – Anlaß, Verwendungszweck, Zielort und Zielperson –, welche damals wie

heute maßgebliche Kriterien bei der Bildnisentstehung darstellen, sind auch Gegenstand der vorliegenden Untersuchung von Künstlerbildnissen und Selbstporträts im Zeitraum der Renaissance. Durch eine Analyse der überlieferten Primärquellen sollen die Künstler- und Selbstbildnisse aus der Isolierung der rein ikonographisch-ikonologischen Betrachtungsweise herausgeholt und in den historischen Lebensbezug, der ihre Funktion begründete, gestellt werden. Ausgangspunkt ist dabei zunächst das einfigurige Einzelporträt des Künstlers.

Der Funktionsbegriff beinhaltet immer die Frage nach dem objektiven Anlaß, der Absicht und dem Zweck: Wozu diente ein Künstlerporträt, für wen und welchen Ort war es bestimmt, wie wurde es benutzt, wem hat es genutzt, was war sein historischer Entstehungsgrund. Im Mittelpunkt steht demzufolge der historisch-biographi-

sche Ansatz, das ‚Werk im Kontext‘.² Für die vorliegende Studie ist die Konzentration auf diese ursprüngliche, *primäre Funktion* grundlegend, also auf die bei der Bildnissentstehung verfolgte Absicht und auf die erste Verwendung des Porträts nach seiner Fertigstellung. Denn im Laufe der Geschichte – nach dem Tod des ersten Adressaten – konnte jedes autonome Porträt Träger vielfacher, *sekundärer Funktionen* werden, indem es – zuweilen schnell – den Besitzer wechselte: Gemäß den unterschiedlichen Bedürfnissen, dem Gebrauch und Geschmack der späteren Besitzer werden an das Bildnis während der Jahrzehnte und Jahrhunderte neue Anforderungen gestellt, die auch die äußere Form des Porträts entscheidend verändern können.³ Dieser langfristige Funktionswandel ergibt sich demnach aus der zeitlichen und räumlichen Distanz, die die porträtierte Person von späteren Besitzern des Porträts trennt, und erschwert die Rekonstruktion der ersten praktischen Bildnisbestimmung.

Dennoch gilt es grundsätzlich in Erfahrung zu bringen, wie das soziale Umfeld beschaffen war, in dem das Künstler- und Selbstbildnis wirkte, welche Personen an dessen Entstehung beteiligt waren: Als das Porträt bestimmende Kräfte können der ausführende Künstler, der Auftraggeber und der Empfänger gelten, wobei die beiden letzteren identisch sein oder wegfallen konnten. Oft

wird die Auffassung vertreten, daß bei aus eigenem Antrieb gefertigten autonomen Selbstbildnissen der Renaissance „Künstler und Auftraggeber meist zusammenfallen“ und „das Mitwirken einer fremden Kraft“ daher ausscheidet.⁴ Die Quellen belegen hingegen, daß Selbstbildnisse nicht ausschließlich Ausdruck eines mit sich selbst beschäftigten Künstlers waren. Keineswegs zielten sie allein auf die technische Herausforderung, sondern sie konnten sehr wohl zum Objekt eines offiziellen Auftrages werden und sich speziell bei Kunstsammlern großer Beliebtheit erfreuen. In dieser Hinsicht kommt dem *Selbstbildnis* – im Unterschied zu einem von fremder Hand geschaffenen *Künstlerbildnis* – besonderer Gehalt zu: In ein und demselben Bild vereinigen sich Abbild und Handschrift des Künstlers.⁵

Die kunsthistorische Forschung geht für die Deutung des Künstler- und Selbstporträts oft von der Darstellungsweise und Bildsprache aus, die im 16. Jahrhundert zweifellos dem *decorum* der Zeit verpflichtet war und meistens programmatischen Charakter hatte. Das Ergebnis dieser einseitigen Sichtweise jedoch ist, daß ein „privates Auftreten“ des Künstlers im Bild „abseits von Ämtern und Würden“ und „akademischen Doktrinen“ für die Zeit vor dem 18. Jahrhundert für undenkbar gehalten wurde.⁶ Künstlerbildnisse der Renaissance erfüllten demnach

ausschließlich einen überpersönlichen, öffentlich-repräsentativen Zweck und traten immer nur als exemplarische Vertreter ihres Standes auf.⁷ Zahlreiche Quellen belegen hingegen den persönlichen Gebrauch und machen deutlich, daß Künstler- und Selbstporträts auch als Dokumente der Freundschaft oder der Familiengeschichte für die Nachkommen fungierten. Allerdings sind diese privat motivierten Porträtformen und die spezielle Ikonographie, welche diesen persönlichen Kontext widerspiegeln könnten, heute nur selten überliefert.⁸ Die in den Quellen erwähnten Porträts lassen sich nur im Ausnahmefall mit heute noch existierendem Bildmaterial identifizieren, so daß in der Regel eine Überprüfung des Einflusses der Funktionen auf die Darstellungsweise und Gestaltung von Bildnissen ausbleiben muß.

Es ist infolgedessen die Adressatenseite mit ihren speziellen Bedürfnissen und Intentionen, die den Öffentlichkeitsgrad eines Porträts bestimmt und zudem die Basis für die Gliederungssystematik des Hauptteils dieser Untersuchung liefert (Kapitel III): Es erwies sich als zweckmäßig, die verschiedenen konkreten Anlässe und Verwendungen von Künstler- und Selbstporträts anhand der übergeordneten Kategorien *öffentliche und private Funktionen* zu klassifizieren.

Hier stellt sich die Frage, was die Menschen der Re-

naissance überhaupt unter den Begriffen ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ verstanden bzw. wo sie die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem zogen. Die im Oberdeutschen des 16. Jahrhunderts entstandene Form ‚öffentlich‘ leitet sich von dem Ausdruck ‚offensichtlich sein‘ her. Schon das antike ‚publicus‘, von dem das italienische ‚pubblico‘ stammt, kannte die dem deutschen ‚öffentlich‘ nahestehenden Bedeutungen von ‚allgemein‘, ‚allen offenstehend‘, ‚gesehen werden‘, ‚sich in der Öffentlichkeit bewegen‘. Im Spätmittelalter bildete sich aus dem unspezifizierten Öffentlichkeitsbegriff der Antike der personale und soziale Bedeutungsaspekt des „Volkes“ heraus – im Sinne von Publikum und Staatseinrichtungen, die sich an jedermann richteten. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts waren eine Fülle von Bedeutungsaspekten mit dem Wort ‚öffentlich‘ verbunden. Immer bezeichnete es jedoch den sozialen Raum außerhalb des privaten Hauses (*in pubblico*). Im Gegensatz dazu stand die Intimität der privaten Lebensbereiche, die als ‚geheim‘ bzw. nur bedingt zugänglich galten (*privatus*).⁹

Der Grad der Öffentlichkeit hing also von der Zugänglichkeit der Räumlichkeiten ab, innerhalb derer Künstler- und Selbstbildnisse wirksam waren. Daß bereits in der Renaissance zwischen Öffentlichem und Privatem klar unterschieden wurde und welche Lebensbereiche

diese Begriffe bezeichneten, wird in einem 1565 datierten Brief deutlich. VICENZO BORGHINI bittet darin den Maler ALESSANDRO ALLORI, für ihn persönlich eine ‚kleine‘ Version des für den *Triumphbogen* in Florenz bestimmten Bildes zu malen, und zwar von den beiden Szenen mit den Dichtern und mit den Malern und Bildhauern:

„(...) vi dico, che in quel quadretto de’ poeti volgari, che si ha da fare per me, e che ha a servire privatamente per me, e non per il pubblico, ci vorrei aggiugnere (...) Piero Vettori, e (...) Francesco Verini, benchè quest’ ultimo messer F. V. voglio che s’ aggiunga anche nel grande, che ha a ire in pubblico; (...) anco di questi un quadretto per me, vorrò che nel mio si aggiunga de’ vivi Bronzino e Giorgio, e forse alcun altro. (...)“

(Ich sage Euch, daß ich in jenem Bildchen mit den auf italienisch schreibenden Dichtern, das für mich anzufertigen ist und mir zur rein privaten Verwendung dient, und nicht für die Öffentlichkeit, dort hinzugefügt haben möchte (...) Piero Vettori und (...) Francesco Verini, obwohl ich wünsche, daß dieser letztere Herr F.V. auch im großen <Bild> hinzugefügt werde, das an die Öffentlichkeit gerichtet ist. (...) ebenso ein Bildchen von diesen <Künstlern> für mich. Ich möchte, daß man in meinem

<Bild> von den lebenden <Künstlern> Bronzino und Giorgio Vasari hinzufügt, und vielleicht noch jemand anderen.)¹⁰

Borghini unterscheidet explizit die ‚große‘ Bildausführung für die repräsentative Öffentlichkeit (*per il pubblico*), wo die Gruppe der Literaten- und Künstlerporträts publikumswirksam als politisches „Aushängeschild“ der Kulturmetropole Florenz fungierte, von einer privaten Version (*a servire privatamente*), die für ihn persönlich bestimmt und auf den individuellen Lebensbereich seines Hauses zugeschnitten sein sollte: Borghini forderte nicht nur ein kleineres, den Räumlichkeiten angepaßtes Bildformat, sondern auch eine seinen persönlichen Vorlieben und Ansprüchen entsprechend modifizierte Darstellungsweise, die im wesentlichen die Auswahl der Personen betraf. So sollten zusätzlich zu den Porträts der ruhmvollsten zeitgenössischen Künstler von Florenz – Borghini zählt die Namen an anderer Stelle des Briefes einzeln auf – die Bildnisse von Bronzino und Vasari in den Kreis aufgenommen werden, bei denen es sich um enge Künstlerfreunde Borghinis handelte.¹¹

Für Borghini markierten demzufolge die Wände des eigenen Hauses die Grenze zwischen öffentlicher und privater Sphäre. Dieser Auffassung folgt auch die für die

Gliederungssystematik gewählte Unterscheidung in *öffentliche und private Funktionen*, die sich jedoch „wie jede systematische Rubrizierung“ gerade auch deshalb als nützlich erweist, „weil sie Überschneidungen festzustellen erlaubt.“¹² Gerade in humanistischen Gelehrtenkreisen konnte sich kurzfristig die Grenze zwischen öffentlichem und privatem Lebensbereich in das eigene Haus verschieben. Dieser situationsbedingte Wandel der Porträtfunktionen hing vor allem davon ab, wie und von wem die Räumlichkeiten genutzt wurden: Etwa wenn Wohnzimmer bei Bedarf zu Empfangszimmern umfunktioniert wurden und der objektive Entstehungszweck – zum Beispiel ‚Familiendokument‘ – durch ein temporäres Besucherpublikum modifiziert wurde, so daß eine abweichende Verwendung noch beim ersten Adressaten eintreten konnte.¹³ Die im folgenden angewandten Kategorien sind also nicht als starre Systematik aufzufassen, sondern stellen eine Momentaufnahme der möglichst primären Porträtfunktionen der Renaissance dar, soweit diese aufgrund der Quellenlage zu ermitteln sind.

Neben dem beschriebenen Hauptkapitel (III) behandelt die Arbeit zwei weitere Komplexe: Im ersten Kapitel (I) werden die grundlegenden Porträtaufgaben im Spiegel der antiken und neuzeitlichen Kunstliteratur analysiert, um die Besonderheiten von Künstler- und Selbst-

porträts ebenso wie deren Gemeinsamkeiten mit Porträts im allgemeinen besser erfassen zu können. Hier wird die in allen Gesellschaftssphären wirkende Memorialfunktion und die didaktische Vorbildfunktion eines Porträts, mit der einem bestimmten Publikum moralische Wertvorstellungen übermittelt werden sollten, besonders beleuchtet werden.

Sozialgeschichtliche Aspekte spielen auch in Kapitel II eine Rolle. Die Beschäftigung mit den Quellen hat ergeben, daß es gerade für die Betrachtung der Funktionen unerlässlich ist, nach den Vorformen und potentiellen Vorbildern für Künstler- und Selbstporträts der Renaissance zu fragen, um so deren Traditionslinien zurückverfolgen zu können: Welche Bedeutung hatten die von der Porträtforschung bisher ausgeklammerten, literarisch überlieferten Künstler- und Selbstdarstellungen der Antike für die Renaissance-Künstler respektive für die Entstehung des neuzeitlichen Selbstporträts? In diese Untersuchung sind auch die Selbstbildnisse von Künstlerinnen eingeschlossen, die eine eigene weibliche Traditionslinie herausgebildet haben.¹⁴ Die Einbeziehung der Bildnisfunktionen des Mittelalters ermöglicht eine epochenübergreifende Betrachtung des Funktionswandels und somit auch der Entwicklung des Künstlers in der Gesellschaft.¹⁵

Die kunsthistorische Forschung hat sich in den bei-

den letzten Jahrzehnten zunehmend mit der Person des Künstlers und seines Porträts beschäftigt, wie eine Fülle von Ausstellungen und Studien zu diesem Thema belegt.¹⁶ Die Darlegungen basieren auf ikonographischen und stilkritischen Methoden. Ebenso zahlreich sind die Publikationen zu den Aufgaben des Porträts im allgemeinen.¹⁷ Die Erforschung der konkreten Funktionen von Künstler- und Selbstporträts anhand von Quellentexten blieb indes im wesentlichen aus. Allein Adolf Reinle beschäftigte sich 1984 unter anderem auch mit den Aufga-

ben des neuzeitlichen Künstlerporträts, kam aber zu dem Ergebnis, daß die in diesem Kontext besonders interessierende „Frage nach dem Bestimmungs- und Aufbewahrungsort dieser Bildnisse (...) wohl meist nicht zu beantworten ist.“¹⁸ Diese Forschungslücke gilt es im folgenden auf der Grundlage von aussagekräftigem Quellenmaterial, das Ausgangspunkt und Hauptgegenstand dieser Untersuchung ist, zu schließen.¹⁹