

Maria Himmelfahrt

Bartolo, Taddeo di

1401

Italien; Montepulciano; Duomo

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Maria Himmelfahrt

Bildnis 1

→ Bartolo, Taddeo di

Diskussion: Heilige Aura – weltlicher Anspruch

Literaturverzeichnis

Künstler: Bartolo, Taddeo di

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse
Copyright: Millertheoly
Quelle: Casasantapia
Lizenz: CC0 1.0

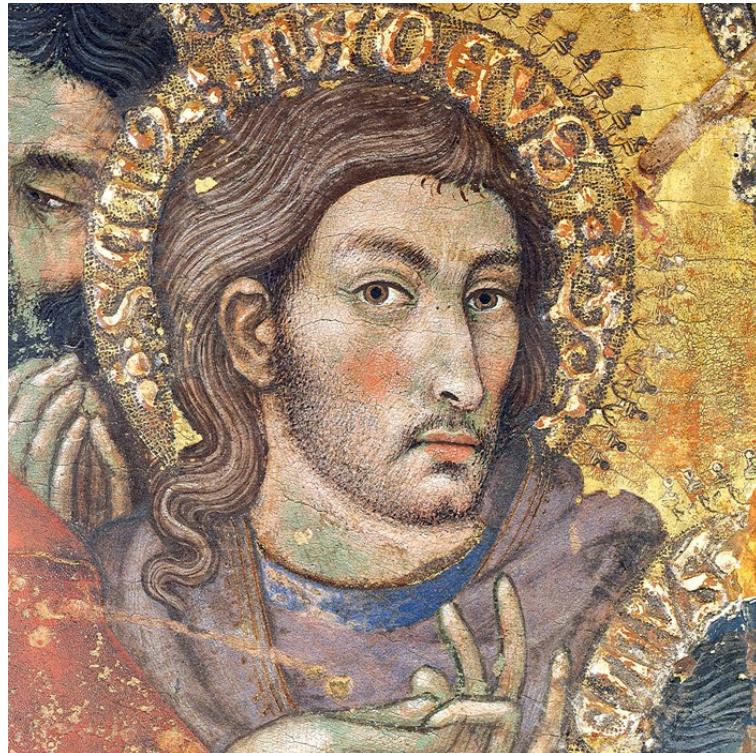
Detailtitel:	Maria Himmelfahrt (Teil von: Triptychon zur Himmelfahrt Mariens)
Titel in Originalsprache:	Assunzione della Vergine
Titel in Englisch:	Assumption of the Virgin
Datierung:	1401
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Montepulciano; Duomo
Lokalisierung (Detail):	Hauptaltarbild
Medium:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Tempera; Gold
Bildträger:	Holz
Maße:	Höhe: 525 cm; Breite: 410 cm
Maße Anmerkungen:	die Größenangaben beschreiben das Gesamtretabel
Ikonografische Bezeichnung:	Himmelfahrt Maria (Marienleben) mit Gürtelspende
Iconclass:	73E77 - the assumption of Mary ('assumptio corporis'): she is borne into heaven by angels; 73E772 - Mary drops her girdle in Thomas' hands ~ assumption; 73E771 - Mary's tomb filled with flowers
Signatur Wortlaut:	TADDEO DI BARTOLO
Datierung Wortlaut:	AN[N]O D[OMI]NI MCCCCI
Signatur/Datierung Position:	signiert und datiert: Inschrift auf der Predella unterhalb des Bildes des leeren Grabes
Inschriften:	TADDEO DI BARTOLO DA SIENA DIPIN[SE] QUESTA OP[ER]A AL TEMPO DI MESSERE JACOPO DI BARTOLOMMEO ARCHIPRETE DE MONTPULCIANO AN[N]O D[OMI]NI MCCCCI; auf der Predella SANC[TVS] TADEVS; auf dem Nimbus des hl. Taddäus diverse weitere Inschriften; auf den Nimben der Apostel
Auftraggeber/Stifter:	Jacopo di Bartolomeo (Fürstbischof von Montepulciano)
Provenienz:	in situ
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

Zur Inschrift auf der Predella ¹

Verweise

1. Burg 2007, 380 (Anm. 334).[←](#)

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Shakko

Quelle: aiwaz.net

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur hinter dem Sarg auf der rechten Seite
Ausführung Körper:	Schulterstück
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Figur in der Gestalt des hl. Thaddäus (Judas Thaddäus) in der Versammlung der Apostel am leeren Grab Mariens; am Rande der Szene der Himmelfahrt Mariens samt Gürtelpende
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild
Gesten:	argumentierende Geste: Daumen und Zeigefinger der rechten Hand umfassen den Ringfinger der linken Hand
Körperhaltung:	Körper nicht sichtbar; Kopf aus der Körperachse nach rechts gedreht

Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/Alleinstellungsmerkmal:	am rechten Rand der hinteren Apostelgruppe; von den vorderen Figuren, dem Sarg Mariens und einem Geigenbogen eines Engels (im Bereich des Nimbus) großteils überschnitten; ein Geigenbogen weist direkt auf das Bildnis, in seiner Verlängerung auf das rechts liegende Auge (eine ähnliche Kennzeichnung eines Apostels ist beim hl. Thomas gegeben: zwei Geraden weisen wie ein Keil auf den Heiligen, der seine Hände nach oben streckt, um die Gürtel spende der Gottesmutter zu erhalten); neben dem hl. Thomas die einzige Figur, die sich aus der Menge der Apostel abhebt; der Nimbus geht teils in den Goldhintergrund über; auffallend rein/hell wirkendes Inkarnat; auffällige Geste; blickt als einziger direkt aus dem Bild
Formale Besonderheiten:	integrierter Schriftzug auf dem Nimbus
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Apostel

Forschungsergebnis: Bartolo, Taddeo di

Künstler des Bildnisses:	Bartolo, Taddeo di
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	Nur wenige Forschende äußern sich skeptisch gegenüber der Identifizierung des Selbstporträts. Di Bartolos Rollenporträt als hl. Thaddäus gehört zu den am häufigsten anerkannten Selbstinszenierungen des 15. Jahrhunderts.
Andere Identifikationsvorschläge:	hl. Thaddäus (Judas Thaddäus)

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Wolters	1953	Wolters 1953 – Ein Selbstbildnis des Taddeo di	70–72	-
Bejahend	Dölling	1957	Dölling 1957 – Das Bildnis in christlichen	11	-
Bejahend	Neumeyer	1964	Neumeyer 1964 – Der Blick aus dem Bilde	46	-
Bejahend	Symeonides	1965	Symeonides 1965 – Taddeo di Bartolo	90, 122 (Anm. 25)	-
Bejahend	Prinz	1966	Prinz 1966 – Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen	23	-
Bejahend	Pope-Hennessy	1966	Pope-Hennessy 1966 – The Portrait in the Renaissance	3f	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Os	1969	Os 1969 – Marias Demut und Verherrlichung	172f	-
Bejahend	Os	1977	Os 1977 – Vecchietta and the Persona	449	-
Bejahend	Holsten	1978	Holsten (Hg.) 1978 – Das Bild des Künstlers	12, 84	-
Bejahend	Ladner	1983	Ladner 1983 – Die Anfänge des Kryptoporträs	88f	-
Bejahend	Os	1990	Os (Hg.) 1990 – Sienese Altarpieces	149	-
Skeptisch/verneinend	Solberg	1991	Solberg 1991 – Taddeo di Bartolo	519	-
Bejahend	Schweikhart	1993	Schweikhart 1993 – Das Selbstbildnis im 15	17	-
Bejahend	Asemissen/Schweikhart	1994	Asemissen, Schweikhart 1994 – Malerei als Thema der Malerei	64	-
Bejahend	Roesler-Friedenthal	1996	Roesler-Friedenthal 1996 – Ein Porträt Andrea Mantegnas	158 (Anm. 24)	-
Bejahend	Stoichiță	1998	Stoichiță 1998 – Das selbstbewusste Bild	229f	-
Bejahend	Boschloo	1998	Boschloo 1998 – Perceptions of the Status	54, 58	-
Bejahend	Woods-Marsden	1998	Woods-Marsden 1998 – Renaissance Self-Portraiture	43–48	-
Bejahend	Marschke	1998	Marschke 1998 – Künstlerbildnisse und Selbstporträts	94	-
Bejahend	Roesler	1999	Roesler 1999 – Selbstbildnis und Künstlerbild	109–112	-
Bejahend	Brown	2000	Brown 2000 – The Painter's Reflection	117	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Ames-Lewis	2000	Ames-Lewis 2000 - The Intellectual Life	215	-
Bejahend	Müller Hofstede	2002	Müller Hofstede 2002 - Florentiner Maler des Trecento	68, 98-101	-
Skeptisch/verneinend	Schmid	2002	Schmid 2002 - <i>Et pro remedio animae et</i>	116	-
Bejahend	Collareta	2003	Collareta 2003 - <i>Verso la biografia d'artista</i>	58f	-
Bejahend	Marchand	2004	Marchand 2004 - <i>Gebärden in der Florentiner Malerei</i>	204f	-
Skeptisch/verneinend	Rejaie	2006	Rejaie 2006 - <i>Defining Artistic Identity</i>	39	-
Bejahend	Burg	2007	Burg 2007 - <i>Die Signatur</i>	381	-
Bejahend	Israëls	2007	Israëls 2007 - <i>Absence and Resemblance</i>	107	-
Skeptisch/verneinend	Israëls	2007	Israëls 2007 - <i>Absence and Resemblance</i>	107	-
Bejahend	Kapfer	2008	Kapfer 2008 - <i>Überlegungen zu den Bildnissen</i>	52	-
Bejahend	Schmidt	2008	Schmidt 2008 - <i>Painters in Late Medieval</i>	53f, 57f	-
Bejahend	Legner	2009	Legner 2009 - <i>Der Artifex</i>	439	-
Bejahend	Gigante	2010	Gigante 2010 - <i>Autoprotraits en marge</i>	270f	-
Skeptisch/verneinend	Webster	2013	Webster 2013 - <i>The Embedded Self-Portrait in Italian</i>	51f, 64	Details Webster bietet eine vorsichtig formulierte Einschätzung des Bildnisses und stimmt der Identifizierung des

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
					Selbstporträts tendenziell zu.

Bereits die Erstidentifikation des integrierten Selbstporträts durch Wolters (1953) basiert auf Überlegungen zum Zusammenspiel verschiedener Alleinstellungsmerkmale der Figur. Dazu zählen: erstens die individualisierte Physiognomie, die sie von den übrigen, entsprechend der typisierten Heiligenbilder der Werkstatt erscheinenden, Aposteln unterscheidet; zweitens der direkte Blick aus dem Bild und die Profilwendung, die auf eine Fertigung nach dem Spiegel hinweist; drittens die emotionale Unbetroffenheit der Figur gegenüber der sakralen Handlung; und viertens die Gebärde, die hier als griechischer Segensgestus gelesen wird. Als weiteres Argument dient Wolters die Analyse der Malweise, die im Bereich der Selbstporträtfigur zahlreiche frei verlaufende Schraffuren und hohe Weißanteile in den Farben aufweist. Diese aufwändige Malerei könne, so Wolters, nur eine „besondere Gabe [...] des Malers an seinen Namensheiligen sein, wenn nicht Haltung und Ausdruck bewiesen, daß Taddeo di Bartolo sich hier selbst als hl. Thaddäus dargestellt hat.“¹ So bezeuge das Bildnis eine gesteigerte devotio eines in der spätmittelalterlichen Religiosität verankerten Menschen, dessen Persönlichkeit mit der des Heiligen verschmelze und sich auf das Heilsgeschehen fokussiere. Der Bezug zum Namenspatron des Malers sei durch die Inschrift im Nimbus gegeben. So habe di Bartolo, wie Wolters resümiert, bereits eine Generation vor der Ausbreitung des Sujets ein Selbstporträt mit den Merkmalen der späteren Darstellungen geschaffen und damit „eine eindrucksvolle Aussage über den Menschen des ausgehenden Mittelalters“ hinterlassen.²

Dölling (1957) weist auf eine sich entwickelnde, selbstbewusste Frömmigkeit hin, die aus einem gesteigerten Daseinbewusstsein hervorgeht. Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts werden dadurch Künstlerinschriften möglich, die auf Ähnlichkeit abzielen, sowie in der Folge Selbstdarstellungen in religiösen Szenen. Ein Beispiel dafür ist di Bartolo, der sich in Montepulciano als Apostel Thaddäus bezeichnet und in gesteigertem Devotionsbedürfnis die Verbindung mit dem Heilsgeschehen sucht, wie es wenig später auch Orcagna im Marienbild im Tabernakel von Or San Michele zeigen sollte.³

Neumeyer (1964) fokussiert auf den Blick der Figur, der prüfend und ernst, mit verdrehten Pupillen, ganz den Blick in den Spiegel reflektiere. Im Vergleich mit Selbstdarstellungen des jungen Albrecht Dürer beschreibt Neumeyer den Blick als einen, „der ausstrahlt und zurückempfängt, eine Frage mehr als eine Aussage, ein Suchen mehr als ein Finden [ist].“ Zudem verweist der Autor auf die Position der Selbstdarstellung im seitlichen Mittelgrund.⁴

Symeonides (1965) bestätigt das Selbstdarstellungsmodell, dessen Individualisierung (Blick auf die BetrachterIn, auf den Namenspatron weisende Reliefinschrift im Nimbus) die Figur im Kreis der Apostel wie einen Fremden erscheinen lasse. Durch einen Rückgriff auf Orcagnas Tod und Himmelfahrt Mariens belegt die Autorin die Tradition von Selbstdarstellungen in Historienbildern zum Marienleben⁵ und gibt an, di Bartolo nehme vorausschauend spätere Selbstdarstellungsmechanismen vorweg (etwa von Botticelli). Zu Beginn des 15. Jahrhunderts sei der am Geschehen unbeteiligte und sich abwendende Zeuge (das

Künstlerselbstbild) eine rare Innovation. Weiterführend konzentriert sich Symeonides auf die rhetorische Geste der Figur (Aufzählung von Argumenten) und deren scholastische Hintergründe und schließt, dass sich di Bartolo in die Rolle eines Predigers begeben habe.⁶

Prinz (1966) vermerkt di Bartolos Selbstporträt in der Rolle des hl. Thaddäus als eines der ersten, die den „Selbstbildnisblick“ als Spezifikum zeigen.⁷

Im Kapitel *The Cult of Personality* verwendet Pope-Hennessy (1966) di Bartolos Selbstdarstellung zur Illustration seiner Theorie zur Selbstporträtentwicklung – diese sei mit der Funktion des Künstlers verbunden. Frühe Selbstbildnisfiguren, repräsentiert durch di Bartolo, erscheinen als verwirrte Beobachter, spätere Bildnisse (etwa von Lorenzo Lotto⁸) als forschende Interpreten.⁹

Nach van Os (1969) handelt es sich beim Selbstporträt di Bartolos als argumentierender Apostel um das erste in der sienesischen Malerei. Über seine Anwesenheit im Bild vermittelte der Maler: Er erfasse das sakrale, im Übersinnlichen beheimatete Ereignis, mache es sichtbar und folglich glaubhaft und erfülle somit die Vorgaben der sienesischen Malerzunft, nach denen Bilder zur didaktischen Anleitung der BetrachterInnen geschaffen werden sollten.¹⁰

1977 stellt van Os di Bartolos Selbstdarstellung in direkten Zusammenhang mit einem Selbstbildnis Lorenzo di Pietros (il Vecchietta) in Castiglione Olona.¹¹ Beide Maler zeigen sich in Verbindung mit ihrem jeweiligen Schutzpatron: Während Vecchietta aus einer fiktiven Fensternische heraus über seine Blickrichtung Kontakt mit dem dargestellten Martyrium des heiligen Laurentius aufnehme, stelle sich di Bartolo in der Rolle seines Namensheiligen dar. Di Bartolos Selbstporträt entspreche dem Maler, der mit komplexer persönlicher Ikonografie das Ideal des Künstlergelehrten verwirklicht hat, so van Os.¹²

1990 fokussiert van Os erneut auf die Rolle des Malers als Vermittler des sakralen Geschehens: „Now it is the painter, represented in the painting, who perhaps better than any theologian could make the Assumption plausible. He could show what the Bible did not mention and what no one had seen.“ Das immense Selbstvertrauen, das di Bartolo über das Selbstporträt demonstriert, ist nach van Os seinem Ruf als *pictor doctus* geschuldet.¹³

Holsten (1978) spricht von einem „sehr wahrscheinlichen“ Selbstbildnis di Bartolos als Apostel Thaddäus.¹⁴ Er betont, dass die Referenz auf einen Heiligen im Mittelalter eine Ausnahme bildet und als ein Streben zu verstehen ist, diesen nachzuahmen.¹⁵

Ladner (1983) listet das Bildnis in seinen Ausführungen zu den Anfängen des Kryptopaträts als eine eindrucksvolle Selbstdarstellung, die sich durch den Porträtkarakter und die Inschrift auf dem Heiligenschein von den anderen Aposteln unterscheidet. Er verortet das Bildnis in den Entwicklungen des Sujets nach Giotto, betont den hohen sozialen Status von Künstlern der Zeit und deren Möglichkeiten, über Selbstdarstellungen funktional wertfrei als autonome Individuen aufzutreten.¹⁶

Solberg (1991) meint, dass eine Assoziation mit dem Maler durch die Figur des hl. Thaddäus gegeben ist, ohne dass es sich dabei um ein naturalistisches Porträt handelt.¹⁷

Schweikhart (1993) betont die Bezugnahme di Bartolos zu seinem Namensheiligen durch die Inschrift im Nimbus. Zudem fokussiert der Autor auf die intensive BetrachterInnenansprache der Figur, die durch die argumentierende Geste gegeben ist.¹⁸

Auch Asemissen und Schweikhart (1994) verweisen auf die ausdrückliche Bezugnahme der Figur zur BetrachterIn und die Vermittlungsfunktion durch die Gebärde, die in späterer Folge von Leonardo da Vinci als Geste des Redners empfohlen werden sollte.¹⁹

Roesler-Friedenthal (1996) stellt die These auf, eine Zeichnung Albrecht Dürers zum Tod des Orpheus²⁰ beinhaltete ein Rollenporträt Andrea Mantegnas. Nach der Autorin stützt sich diese Theorie auf das Argument, dass es Selbstdarstellungen in Rollen seit Beginn der Gattung des Künstlerselbstbildnisses gibt. Weiterführend bringt sie di Bartolos frühes Selbstbildnis als Namensheiliger zu Vergleichszwecken ein.²¹

1999 betont die Autorin mit Blick auf die Forschungslage zum Selbstbildnis di Bartolos den Ausnahmestatus des Porträts innerhalb des Bildverbandes. Sie bestätigt die Identifikation mit Hinweis auf die weit geöffneten Augen der Figur und die Differenzierung insbesondere durch die Geste. Hierbei stellt sich Roesler gegen die Interpretation der Handstellung als griechischen Segensgestus,²² vielmehr bejaht sie eine Kategorisierung als scholastische Disputationsgeste.²³ Der Schlüssel zur Interpretation der Figur, so Roesler, liege in einem „erweiterten Referenzsystem, das über die einfache Relation von Vorbild und Abbild hinausgeht“.²⁴ Roesler entwickelt ihre These auf Basis von Waetzoldts Theorie zur „verkappten Selbstbildniserei“,²⁵ nach der Verschmelzungen von Persönlichkeiten mit Heiligen Ausdruck von Verbindungen mit dem Heilsgeschehen bezeugen, sowie unter Einbeziehung weiterführender Hinweise Preimesbergers zur Relation zwischen Person (Künstler) und Stellvertreter (Apostel):²⁶ Die Auslegung der Figur speise sich durch das Apostolikum, das Selbstbildnis spiegle das Bekenntnis zur Himmelfahrt und die Heilserwartung des Malers.²⁷ Über die Geste sei ein frühes Beispiel der Parität von artifex und orator (Künstler und Redner) gegeben. Darüber hinaus könne die Gebärde die Malerei per se als rhetorisches Instrument thematisieren.²⁸ Roesler widerspricht jedoch van Os' Behauptung, di Bartolo habe den Ruf eines pictor doctus genossen.²⁹

Stoichiță (1998) verwendet di Bartolos Selbstbildnis beispielhaft in seiner Abhandlung zu „kontextuelle[n] Selbstprojektion[en]“³⁰ und charakterisiert es als „maskierte[n] Autor“:³¹ Di Bartolo nimmt die Rolle einer Figur des historischen Bildgeschehens ein. Über Merkmale, die der Bildrhetorik angehören (BetrachterInnenansprache durch direkten Blick, individualisierte Physiognomie, hervorgehobene oder isolierte Verortung im Bild), wird er als Maler erkennbar. Einschränkend gibt Stoichiță zu bedenken, dass Identifikationen von solch maskierten Autoren schwierig und folglich rein hypothetisch sind, wenn der konkrete Name des Malers fehlt.³²

Für Boschloo (1998), der integrierte Selbstbildnisse innerhalb religiöser Kontexte analysiert, stellt di Bartolos Selbstporträt einen Wendepunkt dar. Im Unterschied zu Bildnissen des 14. Jahrhunderts, die der BetrachterIn zur Identifikation dienten, etabliere sich mit di Bartolo als Vorreiter eine neue Entwicklung, die in der Kontaktaufnahme der Künstler mit dem Raum außerhalb des Bildes einhergeht (Blick, Geste). Damit isoliere sich das Porträt vom Geschehen und werde zu einer eigenständigen Figur; das Alter Ego des

Malers werde zu einem integrativen Teil der Welt der RezipientInnen. Diese Tendenz bezeichnet Boschloo als Vorstufe zur Entwicklung autonomer Selbstporträts,³³ und zwar jener in der Rolle historischer Persönlichkeiten. In diesem Sinne zeige sich di Bartolo als hl. Thaddäus.³⁴

Woods-Marsden (1998) weist einmal mehr auf die Individualisierung der Figur durch die porträthafte Physiognomie und auf die Differenzierung durch das vergleichsweise hellere Inkarnat, den bedeutungsvollen Blick auf die BetrachterIn sowie die Geste der Hand, die zur Aufzählung von Argumenten eingesetzt wurde (bekannt aus scholastischen Debatten). Di Bartolo zeige sich devotional, in Anlehnung an seinen Namenspatron als Apostel Thaddäus, und erleichtere den Gläubigen durch die Einfügung seines Selbstbildnisses den Zugang zur sakralen Geschichte. Als führender Künstler präsentiere sich der Maler mit großem Selbstbewusstsein. Zudem stellt Woods-Marsden die These auf, dass bereits Selbstdarstellungen aus dem 14. Jahrhundert mit der Himmelfahrt und der Krönung der Jungfrau in Verbindung gebracht wurden. Dies sei der Bedeutung der Gottesmutter als Fürsprecherin und der zunehmenden Bedeutung des Marienkults geschuldet.³⁵

Für Marschke (1998) kommt das Zusammenspiel der porträtmäßigen Erfassung mit der Darstellung in der Rolle des Namensheiligen, das aus einem Devotionsbedürfnis erwachse, einer Manifestation privater Weltsicht gleich. Di Bartolo sei Teil der sakralen Historie, zugleich zeige er professionellen Selbstwert und neuartige Erkenntnis um Menschenwürde. Die Einnahme von Rollen erlaube es den Malern allgemein, einerseits fromme Vorbildhaltung einzunehmen, andererseits sich in aller Bescheidenheit selbst zu artikulieren.³⁶

Brown (2000) klassifiziert di Bartolos Selbstbildnis (neben dem von Orcagna in Tod und Himmelfahrt Mariens) als „among the earliest evidence of the artist's burgeoning self-awareness and visual documentation in Italy.“³⁷

Ames-Lewis (2000) interpretiert die Gebärde als frühen Hinweis auf den paragone zwischen Malerei und Dichtung. Weiterführend relativiert sie diese These und meint, vielmehr sei mit der Geste ein System späterer Maler präfiguriert, die in ihren Selbstbildnissen die geschickte Hand des Meisters (recta manus) inszenieren und damit auf malerisches Können und auf Eigenhändigkeit verweisen. Zur Untermalung dieser Theorie vergleicht Ames-Lewis di Bartolos Selbstdarstellung mit ebensolchen von Bonozzo Gozzoli und Albrecht Dürer.³⁸

Müller Hofstede (2002) beschreibt das Selbstbildnis di Bartolos vorrangig als Ausdruck von Künstlerstolz in einem Prestigeobjekt außerhalb seiner Heimatstadt Siena im florentinischen Einflussbereich.³⁹ Das Bildnis unterstreiche im Zusammenspiel mit Inschrift und Datierung die Bedeutung des Altars, der seine Anfertigung einer päpstlichen Auszeichnung verdankt, die eine Rangerhöhung der Kirche, der Stadt und des Stifters bewirkte.⁴⁰ Dieses bedeutungsvolle Ereignis habe di Bartolo zu seinem Selbstbildnis veranlasst. Im Zusammenspiel mit der Namensnennung drücke der Maler seine Teilhabe am kirchenpolitischen Geschehen aus, was laut Müller Hofstede einem singulären Schritt von Selbstdarstellung in der sienesischen Kunst des 14. Jahrhunderts gleichkomme. Daneben habe die herausragende Qualität des Altarwerks zum Selbstbildnis motiviert, wie

es ähnlich bei Künstlern wie Orcagna, Agnolo Gaddi oder Altichiero da Zevio zu beobachten wäre. So verweise di Bartolos Selbstbildnis einerseits auf den künstlerischen Rang des Malers, andererseits auf das Prestige, das sich durch die Auftragsvergabe einstellte. Der Maler machte sich erkennbar (Ausrichtung auf die BetrachterIn, Blick, differenziertes Inkarnat) – nicht zuletzt durch die Inschrift, in der er den eigenen Namen vor dem des Stifters nennt. Die Gebärde verweise auf die überlieferte Predigertätigkeit des Heiligen und rühme den Maler zudem als pictor doctus. Durch das Zusammenspiel mit der Rolle des Heiligen, die damit in Zusammenhang stehende devotionale Aussage, die fehlende zeitgenössische Inszenierung der Figur und die ebenfalls nicht vorhandene Betonung persönlicher Merkmale di Bartolos hafte dem Bildnis allerdings rückwärtsgerichtete Ausstrahlung an.⁴¹ Das Selbstbildnis „[verharrt] in einer eigentümlichen Spannung zwischen Ruhmesverlangen und Jenseitshoffnung, die vom Künstler nicht aufgelöst wurde.“⁴²

Schmid (2002) verweist auf die Problematik der Identifizierungen von Selbstporträts aus dem 14. Jahrhundert, die teils ausschließlich auf Vasaris Angaben basieren und nicht weiter verifiziert werden konnten. Schmid betont, dass es sich nicht um einwandfreie Zuschreibungen handelt, auch wenn sie oft sehr wahrscheinlich sind. Auch Taddeo di Bartolos mögliches Selbstbildnis falle in diese Kategorie.⁴³

In seiner Forschung zu Künstlerbiografien analysiert Collareta (2003) Quelltexte, die er u. a. in einen Zusammenhang mit dem Selbstporträt di Bartolos stellt. Dieses sei nicht über die einfache Identifizierung durch den Namen im Nimbus erklärbar, vielmehr sei es aus dem Wunsch des Malers gespeist, seine Malerei über die Nachahmung des Schutzpatrons – seines persönlichen Mäzens – voranzutreiben. Zur Untermauerung seiner These setzt Collareta di Bartolos Vorgehen in Beziehung zu älteren Künstlern, die eine Aufwertung durch gemeinsame Darstellung mit anderen hochrangigen Persönlichkeiten anstrebten: Giotto mit Dante, Phidias mit Perikles, Villani mit Cimabue u. a.⁴⁴

Marchand (2004) bestätigt Wolters Identifizierung, indem er die ursprünglichen Argumente repetiert. Besonders glaubwürdig mache das Selbstbildnis die Tatsache der imitatio, die durch die Darstellung als Namensheiligen gegeben ist. Einen weiteren Fokus legt der Autor auf die „in diesem Kontext seltene Disputationsgebärde“, durch die sich der Maler in Analogie zum Theologen als Vermittler – als pictor doctus – darstelle. „Taddeo di Bartolo nutzt so die Doppelidentität der gemalten Figur dazu, sich selbst mit einer Gebärde darzustellen, die seine intellektuellen Ansprüche ausdrückt, die aber vermutlich für ein offenkundiges Selbstporträt des Künstlers als unangemessen erachtet worden wäre.“ Den Seltenheitswert der scholastischen Gebärde unterstreicht Marchand, indem er auf das einzige weitere Beispiel hinweist, in dem die Geste in Zusammenhang mit einer Selbstdarstellung steht. Es handle sich dabei um die Szene der Disputation des hl. Stephanus von Fra Filippo Lippi. In dieser ist die Geste allerdings nicht vom Künstlerporträt selbst ausgeführt.⁴⁵

Rejaie (2006) bezieht sich auf den Eintrag Vasaris, wonach di Bartolo ein Selbstporträt im Dom von Pisa gemalt habe.⁴⁶ Dieses befindet sich allerdings in einem Bereich, dessen Zuschreibung an Taddeo in Frage gestellt wurde. Weiterführend argumentiert Rejaie, die

unklaren Überlieferungen zum Frühwerk des Malers würden es rechtfertigen, dieses mutmaßliche Selbstbildnis ebenso wie alle anderen zu thematisieren.⁴⁷

Burg (2007) betont, dass sich trotz der zunehmenden Verbreitung integrierter Selbstporträts wenige finden, die der von di Bartolo begründeten Tradition folgen und als Rollenporträts in Gestalt von Heiligen überliefert sind. Als Ausnahmen nennt er eine mögliche Selbstdarstellung mit Nimbus in Fra Filippo Lippis Marienkrönung sowie Michelangelos Selbstdarstellung als hl. Bartolomäus.⁴⁸

Israëls (2007) interpretiert die Figur des hl. Thaddäus als eine „reference to himself“.⁴⁹

Kapfer (2008) betont di Bartolos Vorreiterrolle im Zusammenhang mit der Argumentation für ein Selbstbildnis von Hugo van der Goes als Apostel im Marienbild.⁵⁰

Schmidt (2008) stellt unter Berücksichtigung des Inhalts der sieneser Zunftstatuten die These auf, dass das wachsende Selbstvertrauen der Maler in direktem Zusammenhang mit der Darstellung christlicher Themen und mit dem Anspruch der Maler stehe, über Kunst Geheimnisse des Glaubens zu verbildlichen und folglich als „cultural mediators“ aufzutreten.⁵¹ Di Bartolo zeige sich über sein Rollenporträt, über seine Kontaktaufnahme mit der BetrachterIn und seine argumentierende Geste als ein wahrer „manifestatore delle cose miracolose.“⁵²

Legner (2009) sieht die Motivation von Selbstdarstellungen in Rollen von Heiligen im Zurschaustellen von Nachfolgerschaft und Frömmigkeit begründet.⁵³ Der hl. Thaddäus als Überbringer eines Christusbildes sei hierbei als Identifikationsfigur besonders geeignet. Der Autor folgt Wolters Interpretation, nach der es sich beim Porträt um eine Verschmelzung des Persönlichen mit dem Heiligen im Sinne einer Verbindung mit dem Heilsgeschehen handle. Zudem verweist Legner auf Duccio di Buoninsegna, der dem hl. Thaddäus bereits in den Rahmenmedaillons der Madonna Rucellai seine Züge verliehen haben soll.⁵⁴

In Gigantes Ausführungen zum Typus des „L'autoportrait masqué“⁵⁵ (2010) nimmt di Bartolos Selbstdarstellung eine Schlüsselrolle ein. Das maskierte Selbstporträt - so die Autorin - impliziere eine „reconnaissance virtuelle“ und aktiviere, sobald ein Erkennen der Figur durch die BetrachterIn vorliegt, eine „dimension métadiscursive“.⁵⁶ Dieses „Erkennen“ erreiche di Bartolo über diverse Mechanismen, die neben der Assoziation mit dem Namen durch die Übernahme der Rolle des gleichnamigen Apostels auch über die Signatur/Inschrift gegeben ist, die diesen Hinweis verstärkt. Neben der Feststellung sonstiger Alleinstellungsmerkmale (vergleichsweise helleres Inkarnat, individualisierte Physiognomie) konzentriert sich die Autorin auf die Geste der Hand in Kombination mit dem direkten Blick der Figur. Sie folgert, dass diese auf scholastische Argumentation verweisende Handhaltung als eine Geste des Argumentierens, Lehrens und Erklärens für den Maler passend sei. Die Rolle des Schriftstellers sei aus der Biografie des Heiligen gerechtfertigt und lasse die als Attribut verwendete Geste folgerichtig erscheinen, führt Gigante unter Bezugnahme auf Symeonides⁵⁷ (s. o.) aus. Eine Mitteilung Panofskys, dass der Maler durch die Identifikation mit seinem Schutzpatron auf den Inhalt der sakralen Handlung leiten wollte, erweitert Gigante um die These, dass die Geste nicht (oder nicht

nur) den Heiligen bezeichne, sondern dass sie vielmehr auf den Maler und das geschaffene Werk zu beziehen sei. Dies impliziere eine verschleierte Anspielung auf die Kraft der Malerei als stumme Predigt, wie sie von den Kirchenvätern festgestellt wurde.⁵⁸

Trotz der tendenziell einschränkenden Bezeichnung „likely self-portrait“⁵⁹ analysiert Webster (2013) di Bartolos Bildnis als eines, das Selbstdarstellungstendenzen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts versammle. Zwar sei das Porträt in der vielfigurigen Szene und der Fülle der ähnlich konzipierten Figuren schwer auszumachen, dennoch spreche die kompositionelle Verankerung nahe der hl. Maria sowie die vermeintliche Identifikation mit dem Heiligen vielleicht für ein, durch den Auftrag bedingtes, gestiegenes Selbstwertgefühl des Künstlers.⁶⁰ Wie andere Selbstdarstellungen mache das Bildnis di Bartolos den Fortschritt, die berufliche Anerkennung und den gehobenen Sozialstatus von Künstlern im 15. Jahrhundert sichtbar. Ähnlich wie Mäzene erscheinen die Maler in neuer Sichtbarkeit in sakralen Werken – nicht ohne damit den Unmut der Kirche zu provozieren.⁶¹

Verweise

1. Wolters 1953, 72.←
2. Ebd.←
3. Dölling 1957, 11.←
4. Neumeyer 1964, 46.←
5. Vgl. Andrea Orcagna, Tod und Himmelfahrt Mariens, 1359, Florenz, Orsanmichele, Tabernakel.←
6. Symeonides 1965, 90. Zudem zitiert Symeonides aus einem Brief Panofskys vom 15.2.1960, in dem dieser eine weitere Interpretationsebene zum Selbstbildnis bietet: In der Gestalt des Schutzpatrons wolle di Bartolo die RezipientInnen einladen, die Botschaft des Gemäldes aufzunehmen. Vgl. Symeonides 1965, 122 (Anm. 25).←
7. Prinz 1966, 23.←
8. Lorenzo Lotto, Porträt eines Mannes in seinem Studio, um 1527, Venedig, Galleria dell'Accademia. Pope-Hennessy differenziert nicht zwischen integrierten und autonomen Bildnissen.←
9. Pope-Hennessy 1966, 3f.←
10. Os, van 1969, 172f.←
11. Zum Bildnis von Vecchietta vgl. weiterführend den Einführungstext zu Masolino.←
12. Os, van 1977, 449.←
13. Os, van 1990, 149. Den Ruf als *pictor doctus* belegt van Os mit einem Zitat aus den von Guglielmo della Valle 1785 verfassten *Lettere Sanesi*, konkret aus Notizie di Taddeo. Os bezieht sich auf eine Epitaphinschrift, die di Bartolos Ruf thematisiert: „Here lies Taddeo Bartholi. / He has brought fame to himself by the / art of his painting in which he expressed / his most peaceful and cultured character. / His most elaborate and totally perfect works / testify to the refinement of his talent. / He is most worthy of immortality.“ Zitiert nach Os, van 1990, 150, 221 (Anm. 122). Vgl. Della Valle 1785, 183–197, bes. 186 (Inschrift im Original). Roesler übt einerseits Kritik an der Vermutung, di Bartolo habe einen Ruf als *pictor doctus* genossen, andererseits an der Beweisführung von van Os über das Epitaph. Ersteres sei wenig plausible, zweiteres ein Missverständnis. Vgl. weiterführend Roesler 1999, 112 (Anm. 351). Hingegen sollten auch Müller Hofstede (2002) und Marchand (2004) di Bartolo als *pictor doctus* bezeichnen; vgl. entsprechende Forschungsmeinungen, s. u.←

14. Holsten 1978, 12.←
15. Ebd., 84.←
16. Ladner 1983, 88f.←
17. Solberg 1991, 519, zitiert nach Israëls 2007, 107 (Anm. 113); Roesler 1999, 109 (Anm. 339). Es handelt sich hierbei um eine Aussage aus Solbergs Dissertation zu Taddeo di Bartolo, die leider nicht beschafft werden konnte, um diese Aussage nachzuprüfen.←
18. Schweikhart 1993, 17.←
19. Asemissen/Schweikhart 1994, 64; vgl. weiterführend Da Vinci (hg. von Ludwig 1882), 377, Das Buch von der Malerei, Von der Darstellung Eines, der inmitten mehrerer Personen spricht, 380: „Handelt es sich darin [in einer Rede] um die Klarlegung verschiedener Ursachen, Ansichten, Gründe, so lässt du den Sprechenden mit zwei Fingern der rechten Hand einen Finger der linken fassen, indem er dabei die beiden kleineren Finger dieser letzteren eingeschlagen hat.“←
20. Albrecht Dürer, Tod des Orpheus, 1494, Hamburg, Kunsthalle.←
21. Roesler-Friedenthal 1996, 158 (Anm. 24).←
22. Vgl. Wolters 1953.←
23. Vgl. u. a. Symeonides 1965, 90.←
24. Roesler 1999, 110.←
25. Waetzoldt 1908, 317f.←
26. Die Autorin nimmt Bezug auf eine Vorlesung Preimesbergers an der FU-Berlin vom 10.6.1993.←
27. Eine vergleichbare Funktion habe der Apostel Philippus in Filippino Lippis Himmelfahrt Mariens, 1489–91, Santa Maria sopra Minerva, Carafa-Kapelle (die Rückenfigur links der zentralen Szene). Vgl. weiterführend Roesler 1999, 124.←
28. Ebd., 109–112.←
29. Ebd., 112 (Anm. 351). Vgl. die Forschungsmeinung van Os' (1990), s. o.←
30. Stoiciu 1998, 226–235.←
31. Ebd., 229.←
32. Ebd., 230f.←
33. Boschloo 1998, 54.←
34. Ebd., 58.←
35. Woods-Marsden 1998, 43–48.←
36. Marschke 1998, 94.←
37. Brown 2000, 117.←
38. Ames-Lewis 2000, 215.←
39. Als Vergleich bringt Müller Hofstede eine wenige Jahre zuvor entstandene Selbstdarstellung Agnolo Gaddis mit ähnlichem Hintergrund: Agnolo Gaddi, Selbstbildnis in Kaiser Heraklius führt das wahre Kreuz Christi nach Jerusalem zurück, ca. 1393, Florenz, S. Croce, Cappella Maggiore (erste Figur am rechten Bildrand). Vgl. Müller Hofstede 2002, 68.←
40. Am 9.4.1400 bewirkte Papst Bonifaz IX. die Loslösung der Bischofskirche (Dom von Montepulciano) aus der Jurisdiktion des Bischofs von Arezzo und unterstellte sie direkte dem Heiligen Stuhl. Die Pala ist Ausdruck dieser päpstlichen Auszeichnung. Vgl. ebd., 98.←

41. Müller Hofstede 2002, 98-101.←
42. Ebd., 99.←
43. Schmid 2002, 116.←
44. Collareta 2003, 58f.←
45. Marchand 2004, 204f.←
46. Vgl. die Ausführungen im Einleitungstext zu di Bartolo.←
47. Rejaie 2006, 39.←
48. Michelangelo, Selbstdarstellung als hl. Bartolomäus (Detail aus dem Jüngsten Gericht), 1536-41, Rom, Vatikan, Cappella Sistina. Burg 2007, 381.←
49. Israëls 2007, 107.←
50. Kapfer 2008, 52.←
51. Schmidt 2008, 53f.←
52. Ebd., 57f.←
53. Legner 2009, 435-451.←
54. Ebd., 439. Duccio di Buoninsegna, Madonna Rucellai, 1285, Florenz, Gallerie degli Uffizi.←
55. Gigante 2010, 270-276.←
56. Ebd., 270.←
57. Symeonides 1965, 90f.←
58. Gigante 2010, 270f.←
59. Webster 2013, 51.←
60. Ebd., 52.←
61. Ebd., 64.←

Heilige Aura - weltlicher Anspruch

Schon Wolters¹ (1953) fokussiert in seiner Erstidentifizierung der Selbstdarstellung di Bartolos in der Himmelfahrt Mariens auf das Potenzial diverser Alleinstellungsmechanismen (Gebärde, Blick aus dem Bild, individualisierte Physiognomie, Nennung des Namensheiligen im Nimbus), die im Zusammenspiel kaum Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Selbstbildnisses lassen. Wolters' Befund wird in der einschlägigen Forschung weitgehend bestätigt. Zur Unterstützung soll die bisher noch nicht thematisierte grafische Akzentuierung der Heiligenfigur bzw. ihres Blickes aus dem Bild, dargestellt durch einen auf den Kopf (genauer: auf die aus dem Bild blickenden Augen) gerichteten Geigenbogen eines Engels am rechten oberen Rand der Szene um das leere Grab, ins Feld geführt werden. Eine ähnliche „Markierung“ ist beim hl. Thomas an der Spitze der pyramidalen Formation der Apostel gegeben, der sich - wie das Selbstbildnis - prinzipiell von der Menge der Jünger abhebt. Weisen die „Pfeile“ bei Thomas auf das Entgegennehmen der Gürtelspende, die als wunderbringende Reliquie symbolisch das Erdenleben Mariens vergegenwärtigt,² so könnte in Weiterführung dieser These auch auf die Figur des hl.

Thaddäus – bzw. des Malers Taddeo – als einen Mann angespielt sein, der mit dem Irdischen in Verbindung steht. Besonders die Synthese zwischen performativen Merkmalen der Figur (Kontaktaufnahme zur BetrachterIn) einerseits und Übernahme der Rolle des hl. Thaddäus (Namenszug) andererseits eröffnet einen weiten Interpretationsspielraum.

Mehrfach wurde in der Literatur eine Pionierrolle di Bartolos thematisiert. Sein integriertes Selbstbildnis wurde sowohl als Basis späterer Entwicklungen des Sujets bis hin zu autonomen Selbstdarstellungen gelobt,³ als auch als erstes Beispiel eines Selbstporträts mit direktem Blick Richtung BetrachterInnenraum⁴ sowie als das erste bzw. singuläre Selbstbild in der sienesischen Malerei überhaupt.⁵ Ohne den prinzipiellen Gehalt dieser Stellungnahmen, die allesamt eine Sonderrolle des Bildnisses ausdrücken, in Frage stellen zu wollen, gilt es doch zu relativieren. Den Denkansatz, das Sujets als frühe Entwicklungsstufe für autonome Selbstdarstellungen zu lesen, ließe die durch zahlreiche Beispiele belegte eigenständige Entwicklung des Assistenzporträts außen vor. Gerade durch die Integration von Selbstporträts im Bildverband entwickelten die Maler ein deutlich breiteres Spektrum an Interaktionen mit den RezipientInnen und an Möglichkeiten, über bildimmanente Inhalte hinausweisende Aussagen zu vermitteln, als es durch autonome Darstellungen möglich wäre. Ebenso wenig kann di Bartolos Selbstbildnis mit Sicherheit als „ein Erstes“ gesehen werden. Hierzu liefert etwa Stubblebine wertvolle Hinweise, der den Beginn italienischer Selbstporträts in assistenz gerade im sienesischen Einzugsgebiet verortet und Bildnisse von Duccio di Buoninsegna (um 1255- 1318/19) und seiner Werkstatt diskutiert – frühe mutmaßliche Selbstdarstellungen, die teils durch direkte Blicke aus dem Bild gekennzeichnet sind.⁶ Auch andere frühe Künstlerbilder,⁷ wie etwa das nahezu zeitgleich geschaffene, sich durch einen direkten Blick auszeichnende Selbstbildnis von Cola Petruccioli⁸ relativieren die postulierte Vormachtstellung di Bartolos.

Zu Recht wurde in der Forschung wiederholt auf die besondere Qualität der Selbstinszenierung durch die Übernahme der Rolle eines Heiligen hingewiesen.⁹ Von großer Bedeutung erscheint in diesem Kontext die von van Os¹⁰ bzw. Schmidt¹¹ angesprochene Rolle der Künstler als Mediatoren theologischer Inhalte. Beide Autoren beziehen sich zur Untermauerung ihrer These auf die vermutlich im frühen 14. Jahrhundert begründeten sienesischen Zunftstatuten. In diesen erheben die Maler den Anspruch, durch die Gnade Gottes und die Kraft des Glaubens den Ungebildeten und Analphabeten christliche Geheimnisse zu offenbaren, was die erstmals von Gregor d. Großen entwickelte Theorie der Kunst als Glaubensvermittlung spiegelt. Indem sich di Bartolo als Heiliger zeigt, verstärkt er seine Rolle als Mediator und impliziert zudem einen Status als „geheiliger Schöpfer“. Dies ist ein herausragendes Vorgehen mit Seltenheitscharakter im gesamten 15. Jahrhundert, wenngleich im Rahmen der Erhebungen zur Datenbank mehr Vergleichsbeispiele als in der Literatur bisher angegeben gefunden werden konnten. So manche mutmaßliche integrierte Selbstdarstellung ist im sakralen Kontext zu verorten.¹² Zudem sind biblische Figuren wie der hl. Lukas oder der hl. Nikodemus per se als prädestiniert anzusehen, Künstlern das Fundament für Rollenporträts zu bieten.

Trotz der fehlenden Möglichkeit der zweifelsfreien Verifizierung weisen die Indizien auf eine zu befürwortende Selbstdarstellung hin. Der Stellenwert der Figur ist wohl unter

Berücksichtigung der teils polar anmutenden Merkmale zu suchen, die sich aus der Mehrfachrolle zwischen *devotio*, Künstlerstolz, Schöpfertum und Ausdruck von gehobener sozialer Stellung entfalten: Einerseits kommt eine fromme Aussage zur Geltung, die über die nahezu ikonische Ausstrahlung des Porträts, die Nähe zur sakralen Handlung und die Übernahme der Rolle des Heiligen verdeutlicht ist. Andererseits ist ein ausgeprägter weltlicher Anspruch erkennbar, der durch diverse Alleinstellungsmerkmale und insbesondere durch die Kontaktaufnahme mit der BetrachterIn sowohl als ein Vermitteln des Bildinhalts bzw. der Malerei als auch als Vermarktung der eigenen Person im Sinne eines „ich bin der Maler“ lesbar ist. Folglich ist auch eine Interpretation des Selbstbildnisses als eine metapikturale Inszenierung¹³ – als ein Instrument zur Thematisierung der Malerei – durchaus wahrscheinlich: Verschleiert in der Rolle eines Heiligen weist *di Bartolo* weit über die sakrale Geschichte hinaus.

Verweise

1. Wolters 1953.←
2. Vgl. Dobschütz 2015, 544.←
3. Boschloo 1998, 54.←
4. Prinz 1966, 23.←
5. Müller Hofstede 2002, 98f; Os, van 1969, 172f.←
6. Stubblebine 1978.←
7. Sowohl für Cimabue (um 1240-um 1302) als auch für Giotto di Bondone (1267/76-1337) wurden an verschiedener Stelle Selbstdarstellungen thematisiert, vgl. u. a. Burckhardt 1898, 150-153. Auf eine Diskussion zur Glaubhaftigkeit dieser Vorschläge muss hier verzichtet werden.←
8. Petruccioli's Selbstdarstellung im Dekorsystem kann nicht als integriertes Selbstporträt eingeordnet werden. Cola Petruccioli, Selbstbildnis, vor 1401, Perugia, San Domenico. Zum Selbstbildnis samt Abbildung vgl. u. a. Asemissen/Schweikhart 1994, 67.←
9. Burg 2007, 381; Holsten 1978, 84; Kapfer 2008, 52.←
10. Vgl. Forschungsstand Os, van 1969, 172f.←
11. Vgl. Forschungsstand Schmidt 2008, 53f, 57f.←
12. Obwohl keines der nachfolgenden Beispiele bislang zweifelsfrei als Selbstdarstellung festgeschrieben werden konnte, weisen die Diskussionen auf die Möglichkeit weiterer Selbstbildnisse in theologisch konnotierten Rollen, vgl. beispielsweise Fra Filippo Lippi, Marienkrönung; Hugo van der Goes, Wiener Beweinung, Marientod, Portinari-Altar, linker Flügel; Masaccio, Die Schattenheilung usw. Bereits bei Vasari sind einige (teils unglaubliche) Selbstdarstellungen in sakralen Rollen angegeben. Zu einer Zusammenschau dieser Beispiele vgl. Gigante 2010, 37 (Anm. 79).←
13. Vgl. Gigante 2010, bes. 270.←

Literatur

Ames-Lewis, Francis: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven, Yale 2000.

- Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: *Malerei als Thema der Malerei (Acta humaniora)*, Berlin 1994.
- Boschloo, Anton W. A.: *Perceptions of the Status of Painting: The Self-Portrait in the Art of the Italian Renaissance*, in: Petrarca, Francesco (Hg.): *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance (DQR studies in literature, 23)* 1998, 51-73.
- Brown, Katherine T.: *The Painter's Reflection. Self-Portraiture in Renaissance Venice. 1458-1625 (Pocket Library of Studies in Art, 33)*, Florenz 2000.
- Burckhardt, Jacob: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild – Das Portrait in der Malerei – Die Sammler*, Basel 1898.
- Burg, Tobias: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80)*, Berlin 2007.
- Collareta, Marco: *Verso la biografia d'artista. Immagini del medioevo all'origine di un genere letterario moderno*, in: *Annali della scuola normale superiore di Pisa. Quaderni. Serie IV*, 16. Jg. 2003, 53-65.
- Da Vinci, Leonardo: *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. I. Band (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 15)*, hg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882.
- Della Valle, Guglielmo: *Lettere Sanesi*, Rom 1785.
- Dobschütz, Renate von: *Reliquien*, in: Kirschbaum, Engelbert (Hg.): *Allgemeine Ikonographie. Laban – Ruth (Lexikon der christlichen Ikonographie, 3)*, Freiburg im Breisgau 2015, 538-546.
- Dölling, Regine: *Das Bildnis in christlichen und mytologischen Darstellungen (Inauguraldissertation, Universität Leipzig)*, Leipzig 1957.
- Gigante, Elisabetta: *Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales)*, Paris 2010.
- Holsten, Siegmar (Hg.): *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 16.06.1978-27.08.1978)*, Hamburg 1978.
- Israëls, Machtelt: *Absence and Resemblance. Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (With a New Proposal for Sassetta)*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 11. Jg. 2007, 77-114.
- Kapfer, Elisabeth: *Überlegungen zu den Bildnissen von Hugo van der Goes – Stifterbilder und mögliche Selbstporträts (Diplomarbeit, Universität Wien)*, Wien 2008.
- Ladner, Gerhart: *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in: Deuchler, Florens/Flury-Lemberg, Mechthild/Otavsky, Karel (Hg.): *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien*, Bern 1983, 78-98.
- Legner, Anton: *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln 2009.
- Marchand, Eckart: *Gebärden in der Florentiner Malerei. Studien zur Charakterisierung von Heiligen, Uomini Famosi und Zeitgenossen im Quattrocento (Kunstgeschichte, 79)*, Münster 2004.
- Marschke, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998.
- Müller Hofstede, Justus: *Florentiner Maler des Trecento und Quattrocento im Zeichen von Heilserwartung und Künstlerruhm. Zur Entstehung des frühen Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie*, in: Kristeller, Paul Oskar/Müller Hofstede, Justus (Hg.): *Florenz in der Frühhrenaissance. Kunst, Literatur, Epistolographie in der Sphäre des Humanismus*, Rheinbach 2002, 35-108.
- Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.
- Os, Henk, van (Hg.): *Sienese Altarpieces. 2. 1344-1460 (Mediaevalia Groningana, 9)*, Groningen 1990.

Os, Henk, van: *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450* (Kunsthistorische Studiën van het Nederlands Historisch Institut te Rome, 1), Den Haag 1969.

Os, Henk, van: *Vecchietta and the Persona of the Renaissance Artist*, in: Lavin, Irving/Plummer, John (Hg.): *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. Volume 1: Text, New York 1977, 445–454.

Pope-Hennessy, John Wyndham: *The Portrait in the Renaissance. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1963 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 12), London 1966.

Prinz, Wolfram: *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12. Jg. 1966, Beiheft, 1, 3–158.

Rejaie, Azar M.: *Defining Artistic Identity in the Florentine Renaissance: Vasari, Embedded Self-Portraits, and the Patron's Role* (Dissertation, University of Pittsburgh) 2006.

Roesler, Antoinette: *Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance* (Dissertation, Freie Universität Berlin), Berlin 1999.

Roesler-Friedenthal, Antoinette: Ein Porträt Andrea Mantegnas als alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31. Jg. 1996, 149–186.

Schmid, J.: *Et pro remedio animae et pro memoria. Bürgerliche repraesentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz: I Mandorli, 2), München u. a. 2002.

Schmidt, Victor M.: *Painters in Late Medieval and Early Renaissance Italy as Visual Mediators*, in: Vries, Annette de (Hg.): *Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy 1450–1650* (Groningen Studies in Cultural Change, 31; Tagungsband, Groningen, 2006), Leuven 2008, 53–64.

Schweikhart, Gunter: Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: Poeschke, Joachim/Ames-Lewis, Francis (Hg.): *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang* (Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter), München 1993, 11–40.

Solberg, Gail Elizabeth: *Taddeo di Bartolo. His Life and Work. 1–3* (Dissertation, New York University), New York 1991.

Stoichiță, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (Bild und Text)*, München 1998.

Stubblebine, James H.: *The Face in the Crowd. Some Early Sienese Self-Portraits*, in: *Apollo* 1978, H. 108, 388–393.

Symeonides, Sibilla: *Taddeo di Bartolo* (Monografie d'arte senese, 7), Siena 1965.

Waetzoldt, Wilhelm: *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.

Webster, Andrew Michael: *The Embedded Self-Portrait in Italian Sacred Art of the Cinquecento and Early Seicento* (Masterarbeit, University of Oregon), Oregon 2013.

Wolters, Christian: Ein Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7. Jg. 1953, H. 1, 70–72.

Woods-Marsden, Joanna: *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven u. a. 1998.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Maria Himmelfahrt (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/bartolo-taddeo-di-maria-himmelfahrt-1401-montepulciano-duomo/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte