

Zug der Heiligen drei Könige

Gozzoli, Benozzo

um 1459

Italien; Florenz; Palazzo Medici-Riccardi; Cappella dei Magi

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Zug der Heiligen drei Könige

Bildnis 1

→ Gozzoli, Benozzo

Bildnis 2

→ Gozzoli, Benozzo

Bildnis 3

→ Gozzoli, Benozzo

Diskussion: Ingenium und manus – Kopf und Hand des Künstlers

Literaturverzeichnis

Künstler: Gozzoli, Benozzo

Objekt





Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: SKIBLY101

Quelle: Cappella dei Magi

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Farbe bearbeitet

URL: Webadresse

Copyright: Sailko

Quelle: Santi, Bruno: Palazzo Medici Riccardi e la Cappella Benozzo Gozzoli, Biblioteca de „Lo Studiolo“, Florenz 2000.

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Bild beschnitten; Farbe bearbeitet

Titel in Originalsprache:	Il viaggio dei Magi; Il corteo dei Magi
Titel in Englisch:	Procession of the Kings; Journey of the Three Wise Men
Datierung:	um 1459
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Florenz; Palazzo Medici-Riccardi; Cappella dei Magi
Lokalisierung (Detail):	malerische Gesamtausstattung der Kapelle; der Zug der Hl. Drei Könige zieht sich über drei Kapellenwände; die Selbstporträts befinden sich in zwei Bildfeldern: im Zug des jüngsten Königs (Ostwand) und im Zug des ältesten Königs (Westwand); weitere Bildfelder: Anbetung des Kindes durch Engelschöre, Hirten auf dem Feld, Apokalyptisches Lamm
Medium:	Wandbild
Material:	Fresko; Öl
Bildträger:	Wand

Maße Anmerkungen:	Hauptraum: 516 x 576 cm; Chorraum: 297 x 294 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Drei Könige (Magier- oder Dreikönigszyklus)
Iconclass:	73B52 – journey of the three Wise Men to Jerusalem
Signatur Wortlaut:	OPVS BENOTII
Datierung Wortlaut:	ohne
Signatur/Datierung Position:	signiert: auf der Kappe des Selbstbildnisses im Zug des jüngsten Königs
Auftraggeber/Stifter:	Piero de' Medici (Patrizier, Florenz)
Provenienz:	in situ
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	privat

Zu einer grafischen Darstellung der Kapellenwände und ihrer Ausstattung samt Maßangaben.¹

Verweise

1. Roettgen 1996, 336.↵

Bildnis 1



Bildrechte

Lokalisierung im Objekt:	zentral im Gefolge, links im Zug des jüngsten Königs (Ostwand); Figur in der zweiten Figurenreihe hinter den Berittenen, links unterhalb einer Figur mit auffällig blauer, einem Turban ähnelnder Kopfbedeckung
Ausführung Körper:	Kopfbild
Ausführung Kopf:	Dreiviertelforträt
Ikonografischer Kontext:	Teilnehmer im Zug der Könige
Blick/Mimik:	Blick aus dem Bild, verinnerlicht, leicht nach links
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	Körper nicht sichtbar; Kopf aufrecht, leicht nach rechts ausgerichtet
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	innerhalb des Zugs des jüngsten Königs zentral im pyramidal aufgebauten Feld von Porträts im linken Bildbereich; durch die rote Kappe mit Inschrift innerhalb der isokephalen Reihe an Köpfen betont; als Bild-im-Bild erscheinend (von zwei Freiräumen von den farblich weniger auffälligen Köpfen zur linken und rechten abgetrennt, durch die auffällige blaue Kopfbedeckung der Figur rechts dahinter weiters betont, von den Blickrichtungen der beiden Figuren dahinter wie durch einen Pfeil markiert); weitgehend überschritten; von der vorgelagerten dichteren Reihe zum Vordergrund hin isoliert; einzige Figur mit Namensbezeichnung im gesamten Zyklus; Gefolge parallelisiert mit dem auf der gegenüberliegenden Wand im Zug des ältesten Königs; in Kommunikation mit dem Selbstbildnis (den Selbstbildnissen?) im dortigen Bereich
Formale Besonderheiten:	integrierter Schriftzug auf der Kappe
Kleidung:	rote Kappe, ähnelt den Kopfbedeckungen der Patrizier im Vordergrund
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Figuren im Gefolge; weiteres mutmaßliches Selbstbildnis neben einer erhobenen Hand im Zug des ältesten Königs

Zu Identifizierungen der Dargestellten, zu Wappen und sonstigen nutzbar zu machenden Anspielungen.¹

Verweise

1. Vgl. u. a. Acidini Luchinat 1993, 364; Cardini 2004, 37–52; Rejaie 2006, 136 (Anm. 42); Roettgen 1996, 332–334, 457; Stubblebine 1978.↵

Forschungsergebnis: Gozzoli, Benozzo

Künstler des Bildnisses:	Gozzoli, Benozzo
-----------------------------	------------------

Status:	weitgehend anerkannt
Status Anmerkungen:	Das signierte Selbstbildnis Gozzolis in der Cappella Medici-Riccardi ist von der Forschung traditionell anerkannt, die Erstidentifizierung konnte nicht ausgemacht werden. Bei Vasari ist das Bildnis nicht behandelt.

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Cavalcaselle/ Crowe	1898	Cavalcaselle, Crowe 1898 – Storia della pittura in Italia	28, 46, 46f (Anm. 2)	-
Bejahend	Stokes	1904	Stokes 1904 – Benozzo Gozzoli	xif	-
Bejahend	Waetzoldt	1908	Waetzoldt 1908 – Die Kunst des Porträts	316	-
Bejahend	Mengin	1909	Mengin 1909 – Benozzo Gozzoli	68	-
Bejahend	Bode	1926	Bode 1926 – Botticelli	55f	-
Bejahend	Benkard	1927	Benkard 1927 – Das Selbstbildnis vom 15	XIV	-
Bejahend	Van Marle	1929	Marle 1929 – The Renaissance Painters of Florence	166	-
Bejahend	Goldscheider	1936	Goldscheider 1936 – Fünfhundert Selbstportraits	o. S. (Abb. 20)	-
Bejahend	Steinbart	1948	Steinbart 1948 – Masaccio	65f	-
Bejahend	Meller	1960	Meller 1960 – Ritratti bucolici di artisti del	5–7	-
Bejahend	Gasser	1961	Gasser 1961 – Das Selbstbildnis	35	-
Bejahend	Neumeyer	1964	Neumeyer 1964 – Der Blick aus dem Bilde	99 (Anm. 206)	-
Bejahend	Chastel	1966	Chastel 1966 – Italienische Renaissance	332	-
Bejahend	Lanckorońska	1969	Lanckorońska 1969 – Die Medici-Madonna des Rogier van	31	-
Bejahend	Berti Toesca	1969	Berti Toesca 1969 – Benezzo Gozzoli	o. S.	-
Bejahend	Meller	1974			-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Meller 1974 - Two Drawings of the Quattrocento	278 (Anm. 45)	
Bejahend	Perrot	1974	Perrot 1974 - La signature imprévue	bes. 34	-
Bejahend	Hatfield	1976	Hatfield 1976 - Botticelli's Uffizi Adoration	79 (Anm. 38)	-
Bejahend	Holsten	1978	Holsten (Hg.) 1978 - Das Bild des Künstlers	113 (Anm. 19)	-
Bejahend	Sleptzoff	1978	Sleptzoff 1978 - Men or Supermen	130, 130 (Anm. 114)	-
Bejahend	Bonafoux	1985	Bonafoux 1985 - Der Maler im Selbstbildnis	90	-
Bejahend	Covi	1986	Covi 1986 - The Inscription in Fifteenth Century	54, 54 (Anm. 46), 683	-
Bejahend	Ronen	1988	Ronen 1988 - Gozzoli's St	77	-
Bejahend	Acidini Luchinat	1990	Acidini Luchinat 1990 - La cappella medicea attraverso cinque	87f	-
Bejahend	King	1991	King 1991 - Representations of Artists	217-220	-
Bejahend	Hatfield	1992	Hatfield 1992 - Cosimo de' Medici	234	-
Bejahend	Padoa Rizzo	1992	Padoa Rizzo 1992 - Benozzo Gozzoli	32	-
Bejahend	Duwe	1992	Duwe 1992 - Die Anbetung der Heiligen Drei	157	-
Bejahend	Acidini Luchinat	1993	Acidini Luchinat 1993 - Medici e cittadini nei cortei	367	-
Bejahend	Rizzo	1993	Rizzo 1993 - La Cappella dei Magi nell'attività	358	-
Bejahend	Schweikhart	1993	Schweikhart 1993 - Das Selbstbildnis im 15	16	-
Bejahend	Asemissen/ Schweikhart	1994	Asemissen, Schweikhart 1994 - Malerei als Thema der Malerei	65	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Acidini Luchinat	1995	Acidini Luchinat 1995 – Benozzo Gozzoli's Chapel	131	-
Bejahend	Roettgen	1996	Roettgen 1996 – Wandmalerei der Frührenaissance in Italien	328f, 375	-
Bejahend	Ahl	1996	Ahl 1996 – Benozzo Gozzoli	96	-
Bejahend	Pfisterer	1996	Pfisterer 1996 – Künstlerische potestas audendi und licentia	125	-
Bejahend	Suzuki	1996	Suzuki 1996 – Studien zu Künstlerporträts der Maler	193f	-
Bejahend	Marchand	1998	Marchand 1998 – The Representation of Citizens	116	-
Bejahend	Marschke	1998	Marschke 1998 – Künstlerbildnisse und Selbstporträts	90	-
Bejahend	Opitz	1998	Opitz 1998 – Benozzo Gozzoli	53, 55	-
Bejahend	Stoichiță	1998	Stoichiță 1998 – Das selbstbewusste Bild	229f	-
Bejahend	Bellini	1998	Bellini – La Cappella dei Magi nel	50–52, bes. 50f	-
Bejahend	Woods-Marsden	1998	Woods-Marsden 1998 – Renaissance Self-Portraiture	48	-
Bejahend	Roesler	1999	Roesler 1999 – Selbstbildnis und Künstlerbild	146	-
Bejahend	o. A.	2000	o. Hg. (Hg.) 2000 – Fünfhundert Selbstporträts	33	-
Bejahend	Brown	2000	Brown 2000 – The Painter's Reflection	118	-
Bejahend	Ames-Lewis	2000	Ames-Lewis 2000 – The Intellectual Life	212, 228, 241	-
Bejahend	Padoa Rizzo	2002	Padoa Rizzo 2002 – Una lunga vita operosa	38	-
Bejahend	Padoa Rizzo	2003	Padoa Rizzo 2003 – Benozzo Gozzoli	106	-
Bejahend	Ames-Lewis	2003	Ames-Lewis 2003 – Benozzo Gozzoli e l'immagine di	30–32	-
Bejahend	Horký	2003	Horký 2003 – Der Künstler ist im Bild	84, 32f	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Gilbert	2003	Gilbert 2003 – How Fra Angelico and Signorelli	52f, 136f, 170 (Anm. 73)	-
Bejahend	Marchand	2004	Marchand 2004 – Gebärden in der Florentiner Malerei	228	-
Bejahend	Cardini	2004	Cardini 2004 – Die Heiligen Drei Könige	43f	-
Bejahend	Gludovatz	2005	Gludovatz 2005 – Der Name am Rahmen	154	-
Bejahend	Calabrese	2006	Calabrese 2006 – Die Geschichte des Selbstporträts	54, 57	-
Bejahend	Rejaie	2006	Rejaie 2006 – Defining Artistic Identity	127f, 133–138, 140–145	-
Bejahend	Rubin	2006	Rubin 2006 – Signposts of Invention	579, 596 (Anm. 43)	-
Bejahend	Burg	2007	Burg 2007 – Die Signatur	383	-
Bejahend	Fletcher	2008	Fletcher 2008 – Das Porträt der Renaissance	57	-
Bejahend	Rebel	2008	Rebel 2008 – Selbstporträts	11	-
Bejahend	Legner	2009	Legner 2009 – Der Artifex	464f	-
Bejahend	Gigante	2010	Gigante 2010 – Autoportraits en marge	273–275	-
Bejahend	Corgnati	2011	Corgnati 2011 – I quadri che ci guardano	84	-
Bejahend	Wenderholm	2011	Wenderholm 2011 – Diesseits und jenseits der Renaissance	74f	-
Bejahend	Hiery	2012	Hiery 2012 – Bildergeschichten lesen	38, 38f (Anm. 43), 40	-
Bejahend	Delbé	2013	Delbé 2013 – Künstlerselbstdarstellungen in der italienischen Renaissance	o. S.	-
Bejahend	Dombrowski	2013		74–77	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Dombrowski 2013 – Imagination und Invention		
Bejahend	Bokody	2019	Bokody 2019 – Before Self-Affirmation	o. S.	-
Bejahend	Franzone	2019	Franzone 2019 – La Cappella dei Magi di	422	-
Bejahend	Ahl	2021	Ahl 2021 – Gozzoli, Benozzo	o. S.	-
Bejahend	Klamt	o. J.	Klamt 2011 – Opus Benotii	o. S. (Absatz 4f, 7)	-

Das durch die Inschrift bezeichnete Selbstporträt Benozzo Gozzolis gilt in der Forschung als weitgehend anerkannt, was sich darin zeigt, dass es von vielen AutorInnen ohne differenzierte Ausführungen als gegeben angeführt wird.¹ Eine konkrete Zuweisung der Erstidentifizierung konnte nicht gemacht werden. Bei Vasari ist das Bildnis jedenfalls nicht erwähnt.²

Cavalcaselle/Crowe (1898) vergleichen das Selbstporträt Gozzolis in der Cappella dei Magi mit einem weiteren des Malers in der Abreise des hl. Augustinus in San Gimignano.³ In weiteren Erwähnungen wird lediglich die Existenz des Bildnisses sowie der Inschrift in Florenz festgestellt.⁴

Mengin (1909) gibt an, dass sich die Inschrift auf das Selbstporträt einerseits und das Gesamtwerk andererseits bezieht, womit das Selbstporträt als verdoppelte Signatur gelten könne. In einer anschließenden psychologisierenden Deutung interpretiert der Autor den Gesichtsausdruck des Malers als kraftvoll, entschlossen und intelligent.⁵

Bode (1926) vergleicht Gozzolis Selbstbildnis mit dem von Botticelli in der Del-Lama-Anbetung. Im Gegensatz zu Botticelli habe sich Gozzoli in der Cappella dei Magi dem decorum entsprechend zurückgenommen im Hintergrund eingefügt.⁶

Benkard weist 1927 auf das Bildnis hin und wertet die dazugehörige Inschrift als Signatur. Sowohl die Verankerung innerhalb des Gefolges der Medici als auch der Gesichtsausdruck des Selbstporträts zeugen, so der Autor, von einer zaghaften Selbsteinschätzung: „Der Mensch lebt noch in der dumpfen Luft der Gruppe, [...] die ‚Borniertheit‘ der eigenen Gesichtszüge verkündet einen Handwerker, der der sozialen Leibeigenschaft noch nicht entronnen und der daher weniger ein Individuum als einen Stand vorzustellen vermag.“⁷

Steinbart (1948) analysiert Masaccios Selbstdarstellung im Fresko zur Auferweckung des Teophilus-Sohnes und Petrus in Cathedra in der Brancacci-Kapelle aus den 1420er Jahren. Das Bildnis sei ein zwar verschleiertes, aber doch innovatives und frühes Beispiel eines Selbstporträts nach dem Spiegel, womit Masaccio ein System bedient habe, das erst Jahrzehnte später zum Standard werden würde. „Erst der Kopf des Benozzo Gozzoli im

Zuge der Heiligen Drei Könige“, so Steinbart weiterführend, „verrät die Spiegelkonzeption“, wenngleich sich auch Gozzoli zurückgenommen darstelle.⁸

1960 stellt Meller fest, dass Gozzoli unter seiner Kappe kahl wirkt.⁹ 1974 vergleicht der Autor diverse Selbstdarstellungen im Werk des Malers und konstatiert, dass sich Gozzoli mehrfach, wie etwa auch in der Cappella dei Magi, mit Gehilfen dargestellt hat.¹⁰

Gasser (1961) führt Gozzolis Selbstdarstellung als eine der frühesten und der ersten signierten an. Aus den strengen, starren Zügen des Bildnisses, denen etwa „jede Spur von Liebenswürdigkeit“ fehle und die einen „Zustand des Unmuts, des kalten Zornes“ darstellen sollen, schließt der Autor, dass Gozzoli damit auf Cosimo de' Medici abziele. Dieser, so Gasser, sei ein schwieriger Auftraggeber gewesen und habe dem Maler Anweisungen (zu Themen, Modellen, Farben) gegeben, die in einem retrograden Kunstaussdruck des Malers resultierten.¹¹

In Neumeyers (1964) Monografie zum Blick aus dem Bilde, zu einem Darstellungsmechanismus, der sich zu einem wesentlichen Kriterium von Selbstdarstellungen entwickeln sollte, wird die Selbstdarstellung Gozzolis mit einer verlorenen von Rogier van der Weyden in den zerstörten Brüsseler Rathausbildern in Verbindung gebracht.¹² Es war üblich, so der Autor, Selbstbildnisse unauffällig zu integrieren, wofür etwa Gozzoli oder van der Weyden Zeugnis ablegen.¹³

Chastel (1966) reiht die Inschrift auf der Kappe des Selbstbildnisses als Unterschrift ein und differenziert sie vom System der cartellini, wie es etwa Andrea Mantegna oder Giovanni Bellini zu Signaturzwecken einsetzten.¹⁴

Lanckorońska (1969) stellt in ihren Ausführungen zu einer Selbstdarstellung Rogier van der Weydens in der Medici-Madonna eine Tradition in der spätmittelalterlichen Malerei fest, nach der Bezugnahmen zwischen Auftraggebern und Malern in Bildwerken existieren. Das sei auch im Zusammenhang mit Gozzolis Selbstdarstellung in der Cappella dei Magi zu erkennen, wobei hier zudem der seltene Fall einer Erwähnung des Malernamens in Kombination mit dem Selbstbildnis vorliegt.¹⁵

Perrot (1974) behandelt das Selbstporträt Gozzolis im Rahmen seiner Abhandlung zur „signature imprévue“, deren Beginn die Überlieferung der goldenen Schriftzeichen des antiken Malers Zeuxis darstellt. Der altertümlichen Maler habe laut dem Plinius d. Ä. seinen Namen in goldenen Lettern in seine Kleidung gestickt.¹⁶

Sleptzoff (1978) erachtet das Selbstbildnis mit Inschrift als eine doppelte Signatur. Das Bildnis vereine memoriale und auch devotionale Funktionen. Mit strengem, ernstem und fragendem Blick (letzteres ist nach Sleptzoff den meisten Selbstdarstellungen eigen), mit erhobenen Brauen und zusammengepresstem Mund drücke die Mimik des Malers höchste Konzentration, Aufmerksamkeit und Stolz aus.¹⁷

Bonafoux (1985) erörtert die Aussagekraft von Kopfbedeckungen von Selbstdarstellungen. Die rote Mütze Gozzolis zeichne ihn als Bürger von Florenz aus.¹⁸

Covi (1986) listet die Signatur Gozzolis in der Cappella dei Magi in ihrer Monografie zu Inschriften in der florentinischen Malerei des 15. Jahrhunderts auf. Im Anmerkungsapparat thematisiert der Autor einen möglichen Zusammenhang der Inschrift auf der Kappe Gozzolis mit der Legende des Zeuxis (goldene Namenszüge in Kleidung, s. o.) und verweist zudem auf ein von Vasari überliefertes, nicht verifizierbares, aber mögliches Selbstbildnis Gozzolis im Camposanto in Pisa, das einen signierten Zettel auf seinem Hut gezeigt haben soll.¹⁹ Das Bildnis selbst beschreibt der Autor mit den zurückhaltenden Worten „presumably a self-portrait“.²⁰

Ronen (1988) vergleicht das signierte Selbstporträt in der Cappella dei Magi mit dem in der Abreise des hl. Augustinus. In San Gimignano sei der Maler jünger als in Florenz dargestellt.²¹

Im Rahmen ihrer Erfassung italienischer Autorenporträts reiht King (1991) Gozzoli in eine Zusammenschau von Künstlern ein, die selbstreferenzielle Aussagen unter Bezugnahmen zu Überlieferungen aus der Antike tätigen. Im Fall von Gozzolis Selbstporträt könne die goldene Inschrift auf der Kappe in Verbindung mit dem altertümlichen Maler Zeuxis gebracht werden (s. o.). Entsprechendes finde sich auch bei Ghiberti, der eine goldene Signatur am Mantelsaum der Statue von Johannes dem Täufer²² hinterlässt, oder bei Fouquet, der seine Selbstdarstellung ebenfalls in Gold signierte (was nach King eine direkte Bezugnahme auf Gozzoli sein könnte). Selbstporträts belegen Experimentierfreudigkeit von Künstlern, so die Autorin, Bezugnahmen zur Antike implizieren ihren bescheidenen Status.²³

Acidini Luchinat (1993) weist auf das nach dem Spiegel gemalte Selbstporträt des Malers hin. Die goldenen Lettern OPVS BENOTII D (nach Acidini Luchinat evtl. ergänzbar mit DE LESE) bleiben im Schatten der Kapelle verborgen, was möglicherweise der Grund dafür sein könnte, dass Vasari das Selbstbildnis in den Vite nicht erwähnt (s. o.). Weiterführend vergleicht Acidini Luchinat Gozzolis Selbstporträt mit einem weiteren in der Abreise des Hl. Augustinus.²⁴

Rizzo (1993) verweist auf Gozzolis gehobene soziale Stellung und seine gefestigte Position in Rom unter Papst Nikolaus V. Der Status des Künstlers habe sich auch über seine Selbstdarstellungen manifestiert, wofür das Selbstbildnis in der Medici-Riccardi-Kapelle mit seiner Inschrift in römischer Kapitalis Zeugnis ablege. Dieses korrigiere in humanistischer Strenge das naturalistischere und noch jugendliche Bildnis des Malers, das sich im Dekorsystem der Cappella di San Brizio im Dom von Orvieto erhalten hat.²⁵

Schweikhart (1993) stellt auf einer allgemeinen Ebene die Signaturfunktion integrierter Selbstdarstellungen fest: „Die ‚reale‘ Präsenz der Maler machte offensichtlich eine zusätzliche Signatur überflüssig.“ Umso herausragender seien folglich Selbstinszenierungen, die Bildnisse und Signaturen kombinieren, wofür Gozzoli ein prominentes Beispiel sei.²⁶

Roettgen (1996) deutet die dreifache Selbstdarstellung Gozzolis in der Cappella dei Magi als Jenseitsvorsorge des Malers und als Spiegel seiner sozialen und wirtschaftlichen Verbindungen mit den Medici. Während das signierte Bildnis in der Gruppe der familiari auf

eine freundschaftliche Beziehung zwischen Maler und Auftraggeber weise, gebe das zweite und das dritte Selbstporträt Auskunft über die Auftragssituation.²⁷ An anderer Stelle identifiziert die Autorin eine Selbstdarstellung Gozzolis in der Abreise des hl. Augustinus am rechten Bildrand und vergleicht das Bildnis mit denen in der Cappella dei Magi.²⁸

Für Ahl (1996) verdeutlichen die Selbstdarstellungen in den Gefolgen des jüngsten und des ältesten Königs Beginn und Ende der Narration des gesamten Zugs der Magier und verstärken die Illusion von Bewegung. Im ersten Fall fokussiert die Autorin auf die verifizierende Signatur des Porträts auf der Kopfbedeckung. Der Wortlaut OPVS BENOTII impliziere im Subtext sowohl einen Verweis auf die Berühmtheit der Wandbilder (BEN NOTI) als auch eine Aufforderung an die BetrachterIn, diese entsprechend zu würdigen (NOTI BENE).²⁹

Suzuki (1996) behandelt das von ihr als „vermutliches Selbstporträt“³⁰ bezeichnete Porträt in Analogie zum Selbstbildnis Ghibertis in einer Tür des Baptisteriums in Florenz, in dessen Nähe eine Signatur angebracht ist.³¹

Marschke (1998) bespricht Selbstdarstellungen als eine Form devotionaler Zeugenschaft, die ihre Basis in den Bescheidenheitsformeln mittelalterlicher Autoren finden. Gozzolis Selbstinszenierung sei in diesem Sinn ein herausragendes Beispiel, da der Maler sein Bildnis dem „rhetorisch-bescheidenen Rang des Künstlers gemäß weit in der Menge zurücksetzt“, in der Kombination mit der Inschrift aber „gerade in diesem Rückzug Anspruch [...] als Autor“ offenbare.³²

Opitz (1998) bestätigt die signierte Selbstdarstellung,³³ den beiden weiteren Bildnissen begegnet er aber skeptisch. Er gibt an, dass man auch in den Männern mit Turban und strohbedecktem Reisehut im Zug des ältesten Königs, die dem ersten Porträt ähneln, Selbstdarstellungen erkennen wolle.³⁴

Stoichiță (1998) bespricht das Bildnis Gozzolis im Rahmen seiner Kategorisierung des „maskierten Autors“. Dieser sei die am weitesten verbreitete Form integrierter Selbstdarstellungen und definiere sich dadurch, dass der Maler „die Rolle einer Person in einer historia“³⁵ spiele.

Bellini (1998), der alle drei thematisierten Selbstdarstellungen in der Cappella dei Magi als gegeben ansieht, fokussiert im Fall des Bildnisses im Gefolge des jüngsten Königs auf die Inschrift. Der Autor stellt die Frage, ob es sich dabei um eine Latinisierung des Künstlernamens handelt oder um ein doppeltes Wortspiel der Zeichen „BEN NOTI“, die als Einladung an die BesucherInnen und als Lob der Fresken gelesen werden können.³⁶

Woods-Marsden (1998) beschäftigt sich ebenfalls mit der Signatur, die ein Solitär in der Kapelle darstellt. Bewusst vom Maler eingesetzt diene sie vorrangig der Identifikation: „Gozzoli ensured that those who might not otherwise recognize him would not overlook his presence as proud author of the cycle“.³⁷ Wie Bode bringt auch Woods-Marsden (1998) Gozzolis Selbstbildnis in Verbindung mit dem späteren von Botticelli in der Del-Lama-Anbetung. Die gegensätzlichen Inszenierungen der Maler (Gozzoli zeigt sich abgewertet und distanziert im Hintergrund; Botticelli erscheint markant auf die BetrachterIn

ausgerichtet im Vordergrund) belegen nach Woods-Marsden eine Entwicklung von Selbstwahrnehmung und Status der Künstler: „These two self-presentations imply that in Florence, during the fifteen-year gap between their execution, the pictorial relationship between artist and patron underwent a significant shift in consciousness.“³⁸

Roesler (1999) reiht Gozzolis Selbstdarstellung im Palazzo Medici-Riccardi in eine Reihe von Künstlerbildern innerhalb von Episoden aus dem Marienleben ein, die ihr als besonders geeignete Ikonografien für Malerporträts erscheinen.³⁹

Brown (2000) erwähnt das signierte Selbstporträt Gozzolis und gibt irrtümlich an, es wäre bei Vasari vermerkt.⁴⁰

Ames-Lewis (2000) betont die identifizierende Beweiskraft der Inschrift.⁴¹ Zudem instrumentalisieren Gozzoli sein Selbstbild, um seine Talente und seine Stellung gegenüber seinen Auftraggebern zu demonstrieren, was sich über den Schriftzug⁴² und auch über die modische Kleidung (Brokatwams, samtbezogener Hut) äußere.⁴³

2003 nimmt Ames-Lewis das Thema erneut auf und interpretiert Gozzolis Selbstdarstellungen als innovative Elemente und Zeichen von herausragender Experimentierfreudigkeit des Malers. Gozzoli setze seine Porträts im Sinne von Albertis Credo zur BetrachterInnenansprache ein und betone damit seinen intellektuellen Status. Die Signatur auf dem Selbstbild in der Medici-Riccardi-Kapelle sei ein deutliches Zeichen für das Selbstverständnis des Malers. Zwar gebe es Paradebeispiele von integrierten Selbstdarstellungen in Malerei und Bronze, so Ames-Lewis, allerdings weise die Kombination im Falle von Gozzoli auf eine Ausnahmeposition hin: „Quest'associazione tra autoritratto ed identificazione scritta induce a pensare che il Gozzoli fosse uno fra i più autoconsapevoli artisti italiani attivi attorno al 1450.“⁴⁴ Zudem sei die Inschrift entsprechend der These von Ahl (s. o.) als Aufforderung an die BetrachterIn deutbar, während die Verortung des Bildnisses hinter dem Porträt von Lorenzo de' Medici wie auch die bereits thematisierte Kleidung das Naheverhältnis zur Stifterfamilie unterstreichen. Weiterführend argumentiert Ames-Lewis, Gozzoli könnte sich in die Nachfolge von Lorenzo Ghiberti gestellt haben. Benozzo gehörte der Werkstatt Ghibertis in jenem Zeitraum an (um 1445), in dem der Altmeister die Florentiner Paradiestüre schuf und bei der Gestaltung ebenfalls ein Selbstbildnis und eine Signatur in Beziehung setzte.⁴⁵

Padoa Rizzo (2002) interpretiert das Selbstporträt Gozzolis als Ausdruck von Selbstbewusstsein. In jungen Jahren im Dom von Orvieto über ein Selbstbildnis im Dekorsystem begründet,⁴⁶ habe Gozzoli seine Porträts als Signatur entwickelt, was sich etwa in San Gimignano und in der Medici-Riccardi-Kapelle zeige.⁴⁷

2003 bespricht dieselbe Autorin die Selbstdarstellung in der Cappella dei Magi. Auf der Ostwand habe Gozzoli das signierte Bildnis im Gefolge von Cosimo il Vecchio gemalt, um seine Zugehörigkeit zur Familie auszudrücken. Dieses Bildnis zeichne sich durch einen intensiven Blick, würdevolle sowie selbstbewusste Ausstrahlung aus und wirke als Zeichen seiner künstlerischen Reife.⁴⁸ Auf der Westwand fungiere das Selbstporträt als Signatur.⁴⁹

Horký (2003) betont die mehrfache Rolle Gozzolis als Maler, als Modell und als Teilnehmer des Gefolges.⁵⁰ Die Signatur an der Kopfbedeckung vergleicht die Autorin mit einem

Bildbeispiel im Dom von Pisa. Dort habe Alessio Baldovinetti am Tympanon des rechten Seitenportals ein Selbstbildnis ausgeführt, das mit einem Stück Papier am Hutkragen als Zeichen des Autors ausgeführt sei.⁵¹

Laut Ghiberti (2003) zählt Gozzolis Bildnis zu den frühesten integrierten Selbstdarstellungen am Rand von narrativen Szenen und wirkt dessen Ruf als konservativer Maler entgegen.⁵² Der Künstler zeige „for the first time among surviving works a formula that later becomes standard, where the artist is at the outer edge of a crowd of onlookers in a large scene.“⁵³ Ghiberti vertritt die Meinung, dass die Erfahrungen des Florentiner Malers während seiner Mitarbeit in der Werkstatt Fra Angelicos im Dom von Orvieto⁵⁴ die Basis für die Selbstdarstellungen bildeten.⁵⁵

Calabrese (2006) stellt Gozzolis Selbstdarstellung mit Inschrift der These entgegen, nach der integrierte Selbstporträts als Ersatz für Signaturen dienen sollen.⁵⁶ Die Einbettung als Assistenzfigur in das Gefolge der sakralen Szene sei analog zu Stifterbildern religiös motiviert.⁵⁷

Rejaie (2006) betrachtet das Bildnis des Malers im Zug des jüngsten Königs, das das einzige Bildnis des Zyklus ist, das über eine Signatur identifiziert ist, als Basis für das weitere Porträt Gozzolis im Zug des ältesten Königs. In ihrer Analyse der Inschrift bezieht sich die Autorin auf Ahls Hinweis auf das implizierte Wortspiel der Zeichen (s. o.).⁵⁸ Die Rolle des Malers, so Rejaie weiter, zeige sich in zwei Kontexten: Er trete im Gefolge der Medici und in dem der historischen Könige auf.⁵⁹ In ihrem dem Rhythmus der Narration entsprechenden Zusammenspiel wirken die Bildnisse symbolisch: Als Vorstellung des Malers zu Beginn, als Zeichen des Abschieds am Ende.⁶⁰ Auf einer allgemeinen Ebene diskutiert die Autorin zudem die Lichtverhältnisse in der Kapelle in der Entstehungszeit, die Fülle der Darstellungen und die Bewegung der BetrachterIn, die notwendig sei, um das gesamte Programm zu erfassen. Sie resümiert, dass die Selbstdarstellungen zwar Albertis Vorgaben zur BetrachterInnenansprache erfüllen (wie viele andere Porträts im Zyklus auch), dennoch aber leicht zu übersehen gewesen sein müssen – wofür Vasari ein prominentes Beispiel sei. In devotionaler Funktion seien den Selbstdarstellungen Erlösungsgedanken inhärent, zudem verweisen sie, wie die Porträts aller dargestellten Zeitgenossen, auf Zeugenschaft.⁶¹ Einem persönlichen Denkmal gleich dokumentieren sie zudem die soziale Stellung des Malers, insbesondere seinen gehobenen gesellschaftlichen Wert im Umkreis der Stifterfamilie und spiegeln das Konzept von Freundschaft (amicizia) im politischen System von Florenz sowie mäzenatische Großzügigkeit wider.⁶² Abschließend verweist Rejaie auf Orcagnas vorbildhafte Selbstinszenierung in Orsanmichele (Selbstbild und Inschrift),⁶³ dessen System Gozzoli adaptierte und erweiterte.⁶⁴

Rubin (2006) erkennt sowohl das Selbstbildnis mit Signatur als auch das neben der Hand an. Auf einer allgemeinen Ebene führt die Autorin aus, dass Künstlersignaturen ihre Motivation im Kunstmäzenatentum der Medici finden: „The chief motivation for the signature is probably to be found, however, in the identity politics that were part of the Medici’s pleasure in and promotion of the arts.“ Im Fall von Gozzolis Unterschrift folgt Rubin den Ausführungen Ahls und weist auf die thematisierte implizierte Aufforderung

(BEN NOTI, s. o.) hin. Im Anmerkungsapparat zitiert Rubin die These Perrots, nach der die goldenen Buchstaben eine Anspielung auf den legendären Künstler Zeuxis wären (s. o.).⁶⁵

Burg (2007) führt die Inschrift OPVS BENOTII D auf der Kappe weiter. In Kenntnis sonstiger Signaturen Gozzolis⁶⁶ vervollständigt er sie zu OPVS BENOTII DE FLORENTIA.⁶⁷

Fletscher (2008) listet das Selbstbildnis Gozzolis in einer summarischen Zusammenschau von Selbst- und Künstlerporträts und macht auf das in der Signatur implizierte Wortspiel (BENOZZO/NOTA BENE) aufmerksam.⁶⁸

Nach Rebel (2008) zeigt sich Gozzoli in der Porträtansammlung von Zeitgenossen „mustergültig“ in seinem von Bescheidenheit geprägten Selbstaussdruck. Durch die Signatur gelinge es dem Maler trotz der zurückgenommenen Verankerung in der Komposition, die Zeiten überdauernd, sichtbar und erkennbar zu sein: „Eingebunden und doch selbständig sollte man Benozzo sehen: doppelt erkennbar durch Inschrift und Individualität, als Mitglied der Florentiner Gesellschaft [...] der weiß, wo sein Platz ist.“⁶⁹

Legner (2009) bestätigt drei Selbstdarstellungen in der Kapelle. Während das erste mit signierender Inschrift die Verbundenheit mit der Stifterfamilie zeige, sei im zweiten entsprechend Roettgens Ausführungen über die Gebärde der Hand ein Hinweis auf die Auftragsumstände impliziert. Zum dritten Bildnis mit Strohhut führt der Autor keine weiterführenden Argumente an.⁷⁰

Gigante (2010) thematisiert die ambivalente Funktion des Selbstporträts, das mehr einen Teilnehmer als einen Zuschauer repräsentiere und in zeitgenössischer Kleidung keine ikonografisch hinterlegte Rolle im kultischen Geschehen einnehme. Der „syncrétisme spatio-temporel“ verhindere eine direkte Kategorisierung des Selbstbildnisses. Weiters sei die Figur wegen ihres Blickes in Zusammenhang mit der BetrachterIn zu sehen. So stimme der Zweck der Reise und das Ziel des Zugs mit den Ambitionen der BesucherInnen in der Kapelle überein: Sowohl die Fresken als auch die Gläubigen sind auf das Christuskind ausgerichtet, das im Altarbild⁷¹ getrennt vom Zug und isoliert im Chor der Kapelle zu sehen ist. Der Blick des Selbstporträts überwinde die Illusion und schaffe Kommunikation zwischen gemalter und gelebter Realität. Ähnliche Darstellungsmechanismen, so Gigante, finden sich in venezianischen Kompositionen, wie etwa Bellinis Prozession der Reliquie des wahren Kreuzes.⁷²

Wenderholm (2011) macht in seiner Analyse von Signorellis Fresken in der Cappella Nuova in Orvieto u. a. auf den bühnenartigen Aufbau des Freskos aufmerksam. Die aus der Komposition resultierende Schwelle zum BetrachterInnenraum sei überschreitbar, so Wenderholm, was etwa durch das Selbstporträt des Malers ausgedrückt sei. Eine Selbstdarstellung Gozzolis in der Cappella dei Magi indirekt voraussetzend verweist die Autorin weiterführend auf die Ausstattung der Florentiner Kapelle, die ein ähnliches System bediene: „[G]eschieht doch auch hier auf der Bildebene die Einbindung des Betrachters und des Malers in den gemalten Raum.“⁷³

Hiery (2012) analysiert die Ausstattung der Cappella dei Magi und ihre erzählerischen Motive zur Veranschaulichung von Zeitlichkeit. Sie beantwortete ihre in den Raum gestellte

Frage, ob ein übergreifender Moment oder verschiedene Zeitabschnitte thematisiert sind u. a. mit der Feststellung, dass es keine Repetitionen von Figuren gebe, weshalb es sich nicht um eine synchrone Darstellung handeln könne. In dem Zusammenhang verweist die Autorin auf die dreifache Selbstdarstellung des Malers, dessen einzelne Porträts wegen ihrer unterschiedlichen Kleidung nicht als eine Wiederholung der Figur im engeren Sinn zu werten seien. Das identifizierbare Bildnis belege die Autorenschaft des Malers,⁷⁴ weiterführende Überlegungen zu den beiden anderen stellt Hiery nicht an.⁷⁵

Dombrowski (2013) vergleicht das Bildnis Gozzolis mit dem Selbstporträt Botticellis in der Del-Lama-Anbetung. Während Gozzoli nur seinen Kopf in der Menge zeige und die Kappe „wie um der Verwechslungsgefahr in der Fülle aus zeitgenössischen Porträts zu begegnen“⁷⁶ signiert sei, habe sich Botticelli wie kein Maler vor ihm, alles und alle überragend, im Vordergrund des Bildes gemalt.⁷⁷

Delbé (2013) thematisiert zwei Selbstdarstellungen Gozzolis in der Kapelle. Im ersten Fall fokussiert die Autorin auf die Inschrift auf der Kappe, die den Maler einerseits innerhalb des Figurengefüges hervorhebe und die andererseits seinen Wunsch nach weltlicher Anerkennung und memoria ausdrücke. Zudem betont sie, dass das Selbstporträt auch ohne Signatur zuordenbar wäre, da die Erscheinung des Malers über andere Selbstinszenierungen überliefert sei. Nach einer kurzen Zusammenschau weniger Forschungsmeinungen zu Selbst- und Stellenwert des Malers im Florenz der Medici vergleicht die Autorin die Porträts schließlich ebenfalls mit dem Selbstbildnis Botticellis in der Del-Lama-Anbetung. Delbé resümiert, dass beide Künstler ihr Können selbstbewusst in Szene gesetzt haben, ohne dabei die Harmonie ihrer Gemälde zu stören. Die Basis der Selbstinszenierung Gozzolis sieht die Autorin in seiner Lehrzeit bei Ghiberti grundgelegt.⁷⁸

Bokody (2019) analysiert die Selbstdarstellungen mit Signatur und Hand hinsichtlich ihrer mehrschichtigen Qualitäten. Die Signatur, die den Maler als Individuum und Autor bezeichnet, sei einerseits dem gemalten Objekt anteilig, andererseits verweise sie auf eine Metaebene auf die Gesamtausstattung: „The inscription identifies him as an individual while simultancously asserting his authorship of the work. The combination of these two functions is made possible by the meta-pictorial treatment of the inscription: it is a realistic detail of the fresco (as part of a hat) and at the same time conveys a meta-statement about the fresco (by announcing its author).“

Dieser metartistische Beleg werde durch das Pendant der Selbstdarstellung, mit der Gozzoli durch das Präsentieren der Hand sein Können zeige, verstärkt. Im Miteinander repräsentieren die Bildnisse die intellektuelle und manuelle Schöpfung des Werks. Die Basis dieser Selbstinszenierung findet sich nach Bokody in Freskenausstattungen in San Francesco in Montefalco, in denen der Maler seine Selbstbezeichnungen entwickelte. In der Chorkapelle in San Francesco⁷⁹ benennen zwei getrennte Inschriften die Verantwortlichen der Ausstattung: den Mäzen als vermutlich geistigen Schöpfer und den Künstler als malenden. Ein Bildnismedaillon Giotto's, das ihn schreibend zeigt, komme einem Hinweis auf die Malerei gleich und fordere dazu auf, die in den Inschriften gemachte Trennung zwischen intellektueller und manueller Arbeit aufzugeben. Dieses Bildnis Giotto's deutet Bokody als einen Ersatz für ein Selbstporträt Gozzolis. In der Hieronymus-Kapelle in San

Francesco⁸⁰ habe Benozzo sein Wandbild durch ein fiktives Gesims eines fiktiven Polyptychons in einen metaartistischen Diskurs überführt. Gerade an der Stelle der Zäsur (dem Gesims als Zeichen fiktiver Realität, als Motiv der Trennung von Realität und Repräsentation) fügte er seine Signatur ein. OPVS BENOZIE DE FLORENZIA. Dieser Schwellencharakter sei auch der Signatur in der Cappella dei Magi inhärent.⁸¹

Franzone (2019) führt in aller Kürze zwei Selbstdarstellungen in der Kapelle an, wobei sie nur das signierte näher bestimmt.⁸²

Klamt (o. J.) analysiert die Signatur des Selbstbildnisses hinsichtlich ihrer Referenz zum antiken Maler Zeuxis und dessen, von Plinius (*Naturalis historiae* XXXV) überlieferter, goldener Signatur. Klamt geht der Frage nach, inwiefern der historische Text Gozzoli bekannt gewesen sein könnte. Auf Basis der Quellenlage sei dies nicht gesichert, wenngleich erwiesen sei, dass sowohl Cosimo il Vecchio als auch Piero de' Medici Ausgaben der antiken Naturkunde besaßen.⁸³ Ohne eine direkte Motivation Gozzolis durch Plinius festzustellen, resümiert Klamt: „Der Grieche Zeuxis posierte vor den in Olympia zusammengeströmten Massen. Benozzo Gozzoli stellte sich als Teilnehmer eines an die Ufer des Arno versetzten Spektakels dar, zu dem ‚le tout-Florence‘ versammelt ist.“⁸⁴

Verweise

-
1. Aus der Vielzahl der Erwähnungen vgl. etwa: Acidini Luchinat 1990, 87f; Acidini Luchinat 1995, 131; Ahl 2021; Asemissen/Schweikhart 1994, 65; Berti Toesca 1969, o. S.; Cardini 2004b, 43f; Corgnati 2011, 84; Duwe 1992, 157; Gludovatz 2005, 154; Goldscheider 1936, o. S. (Abb.20); Hatfield 1976, 79 (Anm. 38); Hatfield 1992, 234; Holsten 1978, 113 (Anm. 19); Marchand 1998, 116; Marchand 2004, 228; Marle 1929, 166; o. Hg. 2000, 33; Padoa Rizzo 1992, 32; Pfisterer 1996, 125; Stokes 1904, xif; Waetzoldt 1908, 316.↵
 2. Zu Gozzolis Selbstdarstellungen bei Vasari vgl. Prinz 1966, 89f.↵
 3. Cavalcaselle/Crowe 1898, 46, 46f (Anm. 2).↵
 4. Ebd., 28.↵
 5. Mengin 1909, 68.↵
 6. Bode 1926, 55f.↵
 7. Benkard 1927, 14.↵
 8. Steinbart 1948, 65f.↵
 9. Meller 1960, 5-7.↵
 10. Meller 1974, 278 (Anm. 45).↵
 11. Gasser 1961, 35.↵
 12. Zu den Rathausbildern von Rogier van der Weyden vgl. den Einleitungstext zum Maler.↵
 13. Neumeyer 1964, 99 (Anm. 206).↵
 14. Chastel 1966, 332.↵
 15. Lanckorońska 1969, 31.↵

16. „[...] daß er [Zeuxis], um sie [seine Reichtümer] zur Schau zu tragen, in Olympia Oberkleider zeigte, in deren viereckige Muster sein Name mit goldenen Buchstaben eingewoben war.“ Plinius, d. Ä. (hg. von König 1978), 53, (*Naturalis historiae* 1, XXXV, 91). Perrot 1974, bes. 34.↵
17. Sleptzoff 1978, 130, 130 (Anm. 114).↵
18. Bonafoux 1985, 90.↵
19. Covi 1986, 54, 54 (Anm. 46).↵
20. Ebd., 683.↵
21. Ronen 1988, 77.↵
22. Lorenzo Ghiberti, Hl. Johannes der Täufer, 1416, Florenz, Museo di Orsanmichele.↵
23. King 1991, 217-220.↵
24. Acidini Luchinat 1993b, 367.↵
25. Rizzo 1993, 358. Vgl. den Einführungstext zu Benozzo Gozzoli.↵
26. Schweikhart 1993, 16.↵
27. Roettgen 1996, 328f. Vgl. Forschungsstände bei den jeweiligen Bildnissen.↵
28. Ebd., 375.↵
29. Ahl 1996, 96.↵
30. Suzuki 1996, 193.↵
31. Ebd., 193f. Suzuki verweist auf die Paradiestüre Ghibertis, gibt allerdings die Signatur OPVS LAVRENTII FLORENTINI an, die sich an der Nordtüre, 1401-25, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Replik: Florenz, Baptisterium) befindet. Verteilt auf zwei Bildfelder in der dritten Reihe von unten, nämlich in der Geburt Christi und der Anbetung der Könige ist der Schriftzug OPVS LAVRENTII FLORENTINI zu lesen. Das Selbstbildnis Ghibertis befindet sich links oberhalb dieser Signatur.

Die ebenfalls in Zusammenhang mit einer Selbstdarstellung Ghibertis stehende Signatur in der Paradiestüre, 1425-52, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Replik: Florenz, Baptisterium) befindet sich am Rahmensystem der Tür links des Porträts oberhalb des zweiten quadratischen Bildfeldes von unten und lautet: LAVRENTII CIONIS DE Ghibertis.↵
32. Marschke 1998, 90.↵
33. Opitz 1998, 53.↵
34. Ebd., 55.↵
35. Stoichiță 1998, 229, bes. 230f.↵
36. Bellini, 50-52, bes. 50f.↵
37. Woods-Marsden 1998, 48.↵
38. Woods-Marsden 1998, 48.↵
39. Roesler 1999, 146.↵
40. Brown 2000, 118.↵
41. Ames-Lewis 2000, 212.↵
42. Ebd., 228.↵
43. Ebd., 241.↵

44. Ames-Lewis 2003, 31.↵
45. Ebd., 30–32.↵
46. Vgl. den Einleitungstext zum Maler.↵
47. Padoa Rizzo 2002, 38.↵
48. Padoa Rizzo 2003, 106.↵
49. Ebd., 109.↵
50. Horký 2003, 84.↵
51. Ebd., 32f, o. S. (Abb. 21): Alessio Baldovinetti, Porträt, 1462–67, Pisa, Duomo, in der Rahmungsbordüre des Tympanonmosaiks.↵
52. Gilbert 2003, 136f.↵
53. Ebd., 170 (Anm. 73).↵
54. Vgl. den Einleitungstext zum Maler.↵
55. Gilbert 2003, 52f.↵
56. Calabrese 2006, 54.↵
57. Ebd., 57.↵
58. Rejaie 2006, 127f.↵
59. Ebd., 138.↵
60. Ebd., 145.↵
61. Ebd., 133–137.↵
62. Rejaie 2006, 140–144.↵
63. Orcagna, Maria Tod und Himmelfahrt, 1359, Florenz, Orsanmichele. Das Selbstbildnis Orcagnas befindet sich im Marientod am rechten Rand, die Signatur am Fuße der Bahre.↵
64. Rejaie 2006, 145.↵
65. Rubin 2006, 579, 596 (Anm. 43).↵
66. Vgl. weiterführend den Einleitungstext zum Maler.↵
67. Burg 2007, 383.↵
68. Fletcher 2008, 57.↵
69. Rebel 2008, 11.↵
70. Legner 2009, 464f.↵
71. Das ursprüngliche Altarbild befindet sich in Berlin und ist durch eine Kopie ersetzt. Filippo Lippi, Maria das Kind verehrend, um 1459, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Vgl. u. a. Roettgen 1996, 329.↵
72. Gigante 2010, 273–275.↵
73. Wenderholm 2011, 74f.↵
74. Hiery 2012, 38, 38f (Anm. 43).↵
75. Ebd., 40.↵
76. Dombrowski 2013, 74.↵

77. Ebd., 77.↵

78. Delbé 2013, o. S.↵

79. Benozzo Gozzoli, Zyklus zum Leben des hl. Franziskus, 1450–52, Montefalco, San Francesco, Cappella di San Francesco.↵

80. Benozzo Gozzoli, Madonna mit Kind, umgeben von Heiligen, 1452, Montefalco, San Francesco, Cappella di San Girolamo.↵

81. Bokody 2019, o. S.↵

82. Franzone 2019, 422.↵

83. Klamt 2011, o. S. (Absatz 4f).↵

84. Ebd., o. S. (Absatz 7).↵

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Sailko

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: CC-BY 3.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	im Gefolge, rechts im Zug des ältesten Königs (Westwand); links neben einer auffällig erhobenen Hand
Ausführung Körper:	Brustbild
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Teilnehmer im Zug der Könige
Blick/Mimik:	Blick nach links unten

Gesten:	Hände nicht sichtbar (erhobene Hand symbolisch zuordenbar)
Körperhaltung:	Körper und Kopf in seltsamer Disharmonie (Körper in Rückenansicht, Kopf in Vorderansicht)
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	innerhalb des Zugs des ältesten Königs im unteren Bereich des Gefolges; neben einer erhobenen Hand, die die Stellung der Ohren des Pferdes darunter spiegelt; durch die im Bildbereich auffällige und im Gesamtzyklus singulär auftretende blau-weiße Kappe betont; Kopf und Hand weitgehend vom roten Gewand des Mannes dahinter hinterfangen; zu großen Teilen von vorgelagerten Elementen überschritten; eine von wenigen Figuren, die sich in dem Bereich nach rechts ausrichten
Kleidung:	turbanähnliche, blau-weiße Kopfbedeckung
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Figuren im Gefolge; insbesondere die Figur rechts oberhalb, der die Hand physisch zuzuordnen ist; signiertes Selbstporträt im Zug des jüngsten Königs

Forschungsergebnis: Gozzoli, Benozzo

Künstler des Bildnisses:	Gozzoli, Benozzo
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	Die Mehrheit der Forschenden bestätigt die Identifizierung dieses Selbstporträts.

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Acidini Luchinat	1990	Acidini Luchinat 1990 - La cappella medicea attraverso cinque	88f	Details Acidini Luchinat weist 1993 auf ihre im Jahr 1990 formulierte Erstidentifizierung der Selbstdarstellung hin und führt erklärend an, dass Hatfield dieselbe Meinung vertrete. Acidini Luchinat wisse nicht, ob sie und Hatfield unabhängig voneinander zur gleichen Auffassung gelangt sind oder ob diese ein Ergebnis von gemeinsamen Gesprächen und

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
					Besichtigungen der Kapelle ist (s. u.). Diesem Statement Rechnung tragend sind Autorin und Autor als Erstzuschreibende angeführt.
Erstzuschreibung	Hatfield	1992	Hatfield 1992 - Cosimo de' Medici	239 (Anm. 80)	-
Bejahend	Acidini Luchinat	1993	Acidini Luchinat 1993 - Medici e cittadini nei cortei	367f, 369 (Anm. 23), 370 (Anm. 26)	-
Bejahend	Acidini Luchinat	1995	Acidini Luchinat 1995 - Benozzo Gozzoli's Chapel	131	-
Bejahend	Roettgen	1996	Roettgen 1996 - Wandmalerei der Frührenaissance in Italien	328f	-
Bejahend	Ahl	1996	Ahl 1996 - Benozzo Gozzoli	96-98, 298 (Anm. 94)	-
Bejahend	Bellini	1998	Bellini - La Cappella dei Magi nel	52	-
Skeptisch/ verneinend	Opitz	1998	Opitz 1998 - Benozzo Gozzoli	53, 55	-
Bejahend	Ames-Lewis	2000	Ames-Lewis 2000 - The Intellectual Life	215	-
Bejahend	Ames-Lewis	2003	Ames-Lewis 2003 - Benozzo Gozzoli e l'immagine di	32f	-
Bejahend	Padoa Rizzo	2003	Padoa Rizzo 2003 - Benozzo Gozzoli	109	-
Bejahend	Marchand	2004	Marchand 2004 - Gebärden in der Florentiner Malerei	228f	-
Bejahend	Cardini	2004	Cardini 2004 - Die Heiligen Drei Könige	44	-
Bejahend	Rejaie	2006			-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Rejaie 2006 – Defining Artistic Identity	127–130, 133–137, 140–145	
Bejahend	Rubin	2006	Rubin 2006 – Signposts of Invention	579	-
Skeptisch/ verneinend	Burg	2007	Burg 2007 – Die Signatur	383 (Anm. 346)	-
Bejahend	Legner	2009	Legner 2009 – Der Artifex	464f	-
Bejahend	Hiery	2012	Hiery 2012 – Bildergeschichten lesen	40	-
Bejahend	Delbé	2013	Delbé 2013 – Künstlerselbstdarstellungen in der italienischen Renaissance	o. S.	-
Bejahend	Bokody	2019	Bokody 2019 – Before Self-Affirmation	o. S.	-
Bejahend	Franzone	2019	Franzone 2019 – La Cappella dei Magi di	422	-

Acidini Luchinat (1990) identifiziert das auf die BetrachterIn ausgerichtete Porträt mit der blau-weißen Kopfbedeckung als Selbstdarstellung Gozzolis. Die Autorin hebt die seltsame Verbindung von Körper und Kopf hervor und führt diese auf den Fertigungsprozess zurück. So könne es sich um eine Kopie eines Bildnisses nach dem Spiegel handeln. Das Detail der erhobenen Hand deutet Acidini Luchinat als Hinweis auf die Zahl 5000, die Hand sei dem Mann im Profil neben Gozzoli zuzuordnen.¹

Für Hatfield (1992) ist das Selbstporträt des Malers in der Gruppe der Bildnisse im Zuge des ältesten Königs das einzige, das sich identifizieren lässt. Zur gestikulierenden Hand nahe dem Kopf äußert er sich unbestimmt: diese „may or may not be his“.²

Acidini Luchinat (1993) identifiziert das Selbstporträt Gozzolis im Zug des ältesten Königs auf Basis eines physiognomischen Vergleichs mit dem Porträt auf der gegenüberliegenden Wand und meint, Gozzoli habe die Bildnisse unter Verwendung einer vorgefertigten Zeichnung gestaltet. Die Hand zwischen dem Porträt und einem Profilbildnis (das die Autorin als Konterfei Francesco Sassetti erkennen will) zeige, wie bereits 1990 festgehalten, die Zahl 5000, was theologische Implikationen berge: Die Zahl könne sich auf die Zahl der Anwesenden bei der wundersamen Vermehrung der Brote und Fische beziehen sowie auf den Beginn des fünften Zeitalters anspielen, das mit der Inkarnation Christi eingeleitet werde.³ 1995 bestätigt die Autorin die Identifizierung in aller Kürze.⁴

Roettgen (1996) deutet die dreifache Selbstdarstellung Gozzolis in der Cappella dei Magi als Jenseitsvorsorge des Malers. Während das signierte Bildnis zudem auf eine freundschaftliche Beziehung zwischen Maler und Auftraggeber verweise, gebe das zweite über die Geste der Hand einen Hinweis auf die Zahl 500, womit vielleicht das Honorar des Malers thematisiert sei. Das dritte Bildnis, das einen Reisehut aus Stroh trägt, könne einem Hinweis auf die Fertigstellung der Arbeit gleichkommen.⁵

Für Ahl (1996) verdeutlichen die Selbstdarstellungen in den Gefolgen des jüngsten und des ältesten Königs Beginn und Ende der Narration des gesamten Zugs der Magier und verstärken die Illusion von Bewegung. Im zweiten Fall fokussiert Ahl auf die verkürzte Hand, deren gespreizte Finger die Bewegung der Ohren des Pferdes darunter spiegeln und meint, dass es sich um die Künstlerhand handle. Wie etwa Parmigianino⁶ habe Gozzoli die Hand als Zeichen seiner Eigenhändigkeit eingefügt. Der Maler zeige sich als Rückenfigur, blicke über die Schulter und hebe die Hand, um zum Abschied zu winken. Die Autorin will ihre These mit dem Argument untermauern, dass Porträt und Hand demselben Tagwerk angehören, folglich als Teile einer gemeinsam konzipierten Figur zu verstehen seien. Acidini-Luchinats Denkansatz, es handle sich um die Hand der Profilfigur neben Benozzo (s. o.), lehnt Ahl ab.⁷

Opitz (1998) bestätigt das signierte Bildnis,⁸ den beiden weiteren möglichen Selbstdarstellungen begegnet er aber skeptisch. Er gibt an, dass man auch in den Männern mit Turban und strohbedecktem Reisehut im Zug des ältesten Königs, die dem ersten Porträt ähneln, Selbstdarstellungen erkennen könnte.⁹

Bellini (1998) ordnet die erhobene Hand dem Bildnis im blau-weißen Turban zu. Sie zeige die Zahl fünf an und spiele eventuell auf den Lohn von 500 Gulden für die Arbeit des Malers an.¹⁰

Auch Ames-Lewis (2000) vergleicht die beiden Selbstporträts in der Cappella dei Magi. In seinen Überlegungen zur Hand des Bildnisses im Zug des ältesten Königs verzichtet der Autor auf eine exakte Verortung: „[Gozzoli] lifts into view a strangely disembodied right hand.“ Vielmehr betont Ames-Lewis die Aussagekraft der Geste als Hinweis auf das malerische Können und die Eigenhändigkeit des Künstlers. Mit der Hand zeige Gozzoli, dass er sein Werk von eigener Hand – *di sua propria mano* – angefertigt habe. Dies spiegle eine standardisierte Klausel in Künstlerverträgen, mit der ein Auftraggeber seinen Wunsch nach einer autografen Gestaltungsarbeit unterstreichen konnte. Präfiguriert sei der Darstellungsmechanismus über die Gebärde di Bartolos in seinem Selbstbildnis in Montepulciano.¹¹

Wenige Jahre später nennt der Autor (2003) eine Vielzahl an möglichen Assoziationen, die sich über die Hand ergeben. Erneut betont er die Implikation der Eigenhändigkeit. Zudem erinnere die Hand an eine Inschrift zur „*mano lesta*“ Gozzolis in Pisa und sei eine Anspielung auf die von Angelo Poliziano verfasste Grabinschrift Giotto's und die darin enthaltene Würdigung der Künstlerhand.¹² Zudem stellt Ames-Lewis dieses zweite Bildnis Gozzolis in der Medici-Riccardi-Kapelle in eine Reihe mit Dürers Selbstdarstellung in München und Parmigianinos Selbstporträt im konvexen Spiegel in Wien.¹³

Padoa Rizzo (2003) bespricht sowohl die Selbstdarstellung auf der Ost- als auch die auf der Westwand der Kapelle. Im zweiten Fall habe das Bildnis die Funktion einer abschließenden Signatur „a suggellare orgogliosamente il suo straordinario lavoro“. Ein ähnliches System sollte Gozzoli mit einer Selbstdarstellung in der letzten Szene der Vita des hl. Augustinus in San Gimignano bedienen.¹⁴

Marchand (2004) fokussiert auf die Gebärden in allen Bildsequenzen, interpretiert die Fresken hinsichtlich ihrer politischen Motivation und untersucht Zusammenhänge mit höfischen Empfangszeremonien. Im Zug des ältesten Königs liege besonderes Augenmerk auf dem im Profil dargestellten Bürger mit der erhobenen Hand, der als Francesco Sassetti identifiziert werde. Die Hand verdeutliche eine Zäsur, verstärke die Präsenz der Porträtgruppe und hebe Sassetti als Anführer hervor. Auch verweise sie auf das zweite Selbstporträt des Malers und dessen Eigenhändigkeit. Die These, dass es sich um die tatsächliche Hand des Malers handeln könnte, lehnt der Autor ab: Die ausgeführte „einladende Gebärde“, müsste, um dem decorum zu entsprechen, unterhalb der Schulterhöhe der Person ausgeführt sein, was den Zusammenhang mit dem Selbstbildnis ausschließe.¹⁵

Die Kombination der beiden Selbstdarstellungen sei wenig verwunderlich, so Cardini (2004), da sich synchrone Figurendarstellungen etabliert haben.¹⁶

Rejaie (2006) analysiert das Selbstbildnis im Zug des ältesten Königs ebenfalls in Abstimmung mit dem signierten Bildnis.¹⁷ Die Autorin verweist auf die Verankerung der zweiten Selbstdarstellung innerhalb einer narrativen Zäsur (in einem Übergangsmoment, den Berg hochwandernd) und auf die formale Differenzierung (durch die Kleidung vom Umfeld separiert). Besonderes Augenmerk legt Rejaie auf die verwirrende Pose von Figur und Hand. Sie betont, dass die Hand dem Bildnis nicht zuzuordnen sei, wenngleich sie Ahl in Ihrer These unterstützt, wonach aus der Platzierung der Hand auf das Können und das Werk des ausführenden Malers zu schließen sei (s. o.).¹⁸ Wie im Forschungsstand zum Selbstbildnis im Zug des jüngsten Königs detailliert angeführt, seien die Bildnisse innerhalb des Zyklus zeichenhaft, unauffällig und haben eine devotionale und bezeugende Funktion inne.¹⁹ Sie dokumentieren die soziale Stellung des Malers, das Verhältnis zum Stifter sowie dessen Wert als Mäzen.²⁰

Rubin (2006) bestätigt sowohl das Selbstbildnis mit Signatur als auch das neben der Hand. Das zweite Porträt habe Gozzoli als Wiederholung des ersten eingebracht. Die Aufmerksamkeit auf sich ziehend, zeige er seine Hand und winke zum Abschied.²¹

Burg (2007) bespricht die beiden auf der Westwand identifizierten Bildnisse Gozzolis und zeigt sich in beiden Fällen skeptisch, insbesondere, da sich keine Signatur in dem Areal befindet.²²

Legner (2009) bestätigt drei Selbstdarstellungen in der Medici-Riccardi-Kapelle. Das zweite mit der erhobenen Hand beinhalte über die Gebärde, wie von Roettgen ausgeführt (s. o.), einen Hinweis auf die Bezahlung des Malers mit 500 Florin.²³

Hiery (2012) erwähnt die Selbstdarstellung wertneutral.²⁴

Delbé (2013) thematisiert, wie im Forschungsstand zum Selbstbildnis mit Signatur ausführlich dokumentiert, zwei Selbstdarstellungen Gozzolis in der Kapelle. Das zweite Selbstbildnis zeichne sich durch die Geste der rechten Hand aus, die von einem roten Gewand hinterfangen deutlich in den Vordergrund trete. In der Folge nimmt sie Ames-Lewis' Interpretation der Geste als Zeichen der recta manus auf (s. o.).²⁵

Wie im Forschungsstand zum signierten Selbstbildnis erörtert, interpretiert Bokody (2019) die beiden Porträts im Miteinander. Als gemeinsames Zeichen für die intellektuelle und materielle Autorenschaft des Malers sei ihnen metapikturale Qualität inhärent.²⁶

Franzone (2019) führt in aller Kürze zwei Selbstdarstellungen in der Kapelle an.²⁷

Verweise

1. Acidini Luchinat 1990, 88f.↵
2. Hatfield 1992, 239 (Anm. 80).↵
3. Im Anmerkungsapparat verweist die Autorin zudem auf ihre Erstidentifizierung dieses Porträts, die sie bereits 1990 publiziert hat, und führt an, dass Hatfield dieselbe Meinung vertrete. Sie wisse nicht, so die Autorin, ob sie unabhängig voneinander zur gleichen Auffassung gelangt seien oder ob diese ein Ergebnis von gemeinsamen Gesprächen und Besichtigungen der Kapelle sei. Vgl. Acidini Luchinat 1993b, 367f, 369 (Anm. 23), 370 (Anm. 26).↵
4. Acidini Luchinat 1995, 131.↵
5. Roettgen 1996, 328f.↵
6. Parmigianino, Selbstporträt im konvexen Spiegel, 1523/24, Wien, Kunsthistorisches Museum.↵
7. Ahl 1996, 96–98, 298 (Anm. 94). Klamt, der auf das zweite Selbstporträt in der Kapelle nicht eingeht, meldet starke Zweifel an Ahls Ausführungen an. Vgl. Klamt 2011, o. S. (Anm. 19).↵
8. Opitz 1998, 53.↵
9. Ebd., 55.↵
10. Bellini, 52.↵
11. Ames-Lewis 2000, 215.↵
12. Vgl. den Einleitungstext zum Maler.↵
13. Ames-Lewis 2003, 32f.↵
14. Padoa Rizzo 2003, 109.↵
15. Marchand 2004, 228f.↵
16. Cardini 2004b, 44.↵
17. Rejaie 2006, 127f, 145.↵
18. Ebd., 127–130.↵
19. Ebd., 133–137, 145.↵
20. Ebd., 140–144.↵

21. Rubin 2006, 579.↵
22. Burg 2007, 383 (Anm. 346).↵
23. Legner 2009, 464f.↵
24. Hiery 2012, 40.↵
25. Delbé 2013, o. S.↵
26. Bokody 2019, o. S.↵
27. Franzone 2019, 422.↵

Bildnis 3



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Sailko

Quelle: eigene Arbeit

Lizenz: CC-BY 3.0

Lokalisierung im Objekt:	im Gefolge, rechts im Zug des ältesten Königs (Westwand); erste Figur an der Stelle, an der der Zug nach rechts abbiegt
Ausführung Körper:	Schulterstück
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Teilnehmer im Zug der Könige
Blick/Mimik:	Blick nach links unten
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	

	Körper nicht sichtbar; Kopf mit erhobenem Kinn leicht in den Nacken gelegt und nach rechts ausgerichtet
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	innerhalb des Zugs des ältesten Königs an der Stelle des Gefolges, an der eine Richtungsänderung der Männer angezeigt ist; von einem blühenden Gebüsch hinterfangen; weitgehend überschritten; durch den Blick der Figur rechts betont; Kopfstellung erinnert an die sogenannte geniale Kopfwendung
Kleidung:	auffälliger Strohhut
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Figuren im Gefolge

Forschungsergebnis: Gozzoli, Benozzo

Künstler des Bildnisses:	Gozzoli, Benozzo
Status:	kontrovers diskutiert

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Acidini Luchinat	1993	Acidini Luchinat 1993 – Medici e cittadini nei cortei	368	-
Bejahend	Roettgen	1996	Roettgen 1996 – Wandmalerei der Frührenaissance in Italien	328f	-
Bejahend	Bellini	1998	Bellini – La Cappella dei Magi nel	52	-
Skeptisch/verneinend	Opitz	1998	Opitz 1998 – Benozzo Gozzoli	53, 55	-
Bejahend	Cardini	2004	Cardini 2004 – Die Heiligen Drei Könige	44	-
Skeptisch/verneinend	Burg	2007	Burg 2007 – Die Signatur	383 (Anm. 346)	-
Bejahend	Legner	2009	Legner 2009 – Der Artifex	464f	-
Bejahend	Hiery	2012	Hiery 2012 – Bildergeschichten lesen	40	-

Acidini Luchinat (1993) erkennt im Mann mit dem Reisehut ein drittes Selbstporträt Gozzolis in der Cappella dei Magi. Die Position des Bildnisses zeige, dass der Maler wie die umliegenden Protagonisten auf das Ziel zugehe.¹

Roettgen (1996) deutet die dreifache Selbstdarstellung Gozzolis in der Cappella dei Magi als Jenseitsvorsorge des Malers. Während das signierte Bildnis zudem auf die Beziehung

zwischen Künstler und Auftraggeber verweise, geben die beiden weiteren Hinweise auf den Auftrag. Das dritte etwa, das einen Reisehut aus Stroh trägt, könne einem Hinweis auf die Fertigstellung der Arbeit gleichkommen.²

Opitz (1998) bestätigt das signierte Bildnis,³ den beiden weiteren möglichen Selbstdarstellungen begegnet er aber abweisend. Er gibt an, dass man auch in den Männern mit Turban und strohbedecktem Reisehut im Zug des ältesten Königs, die dem ersten Porträt ähneln, Selbstdarstellungen erkennen könne.⁴

Bellini (1998) deutet die Figur mit Esel und Reisemütze als eine Selbstdarstellung, die nahezu am Ende des Zugs der Könige auf die Finalisierung des Werks verweise.⁵

Cardini (2004) erwähnt das mögliche dritte Bildnis des Malers ohne weitere Kommentare.⁶

Burg (2007) bespricht die beiden auf der Westwand identifizierten Bildnisse Gozzolis und zeigt sich in beiden Fällen skeptisch. Beide Porträts erscheinen ihm wenig plausibel, insbesondere da sich keine Signatur in ihrer Nähe befindet.⁷

Legner (2009) bestätigt drei Selbstdarstellungen in der Medici-Riccardi-Kapelle. Während er die beiden ersten inhaltlich bespricht, führt er zum dritten Bildnis mit Strohhut keine weiterführenden Argumente an.⁸

Hiery (2012) erwähnt die Selbstdarstellung wertneutral.⁹

Verweise

1. Acidini Luchinat 1993b, 368.↵

2. Roettgen 1996, 328f.↵

3. Opitz 1998, 53.↵

4. Ebd., 55.↵

5. Bellini, 52.↵

6. Cardini 2004b, 44.↵

7. Burg 2007, 383 (Anm. 346).↵

8. Legner 2009, 464f.↵

9. Hiery 2012, 40.↵

Ingenium und manus - Kopf und Hand des Künstlers

Benozzo Gozzolis Freskenzyklus zum Zug der Hl. Drei Könige in der Cappella dei Magi des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz¹ reflektiert eine Form von politischer und ritueller Selbstinszenierung der Stifter. Im Umkreis der Kaufmannsfamilie und unter deren Beteiligung wurden kostümierte Prozessionen veranstaltet, die den historischen Zug der Weisen aus dem Morgenland nachstellten.² Gozzolis Ausstattung in der Familienkapelle nimmt auf diese Ereignisse Bezug. Die gemalte Karawane zieht sich durch eine

perspektivisch erschlossene, teils fiktive Landschaftskulisse über drei Kapellenwände. Unterschiedliche Gruppierungen (zeitgenössische Protagonisten und idealisierte historische Figuren) decken verschiedene Zeitebenen bzw. Realitätsstufen ab. Inmitten der zeitgenössischen (teils stilisierten, idealisierten und willkürlich zugeordneten) Porträts bedeutender Persönlichkeiten rund um die Stifterfamilie sowie der Medici selbst (Cosimo il Vecchio, Piero, Lorenzo und Giuliano de' Medici)³ befinden sich Selbstbildnisse Gozzolis. In Summe sind drei Porträts als Selbstinszenierungen thematisiert: Ein über die Beschriftung OPVS BENOTII auf der Kappe verifiziertes Bildnis im Zug des jugendlichen Königs im Gefolge der Medici an der Ostwand; ein Bildnis nahe einer auffällig erhobenen Hand im Gefolge des ältesten Königs auf der gegenüberliegenden Westwand; ein weiteres Bildnis in derselben Porträtgruppe im Westen, das einen Strohhut trägt (letzterem kann nicht stattgegeben werden, s. u.).

OPVS BENOTII: Das Selbstporträt Gozzolis im Zug des jüngsten Königs zählt zu den wenigen Ausnahmen integrierter Selbstbildnisse in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts, die aufgrund des Zusammenspiels von Bildnis und Signatur eindeutig verifiziert sind. Dementsprechend liegt der Fokus der Forschung zum Porträt auf dem Zusammenspiel von bildlicher und zeichenhafter Selbstinszenierung. Im Miteinander werden Porträt und Inschrift teils als doppelte Signatur gewertet. Vergleichende Betrachtungen des – besonders in der älteren Literatur auch psychologisch interpretierten – Bildnisses führen sowohl zu möglichen Selbstdarstellungen im Oeuvre Gozzolis selbst und auch zu vergleichbaren Bildnissen bei Meistern wie etwa Rogier van der Weyden, Masaccio, Orcagna, Botticelli und Gentile Bellini. Weitere Studien beschäftigen sich insbesondere mit Gozzolis Biografie und gehen davon aus, dass sich der Maler in die Nachfolge verschiedener Meister stellte oder sich in lokale Traditionen einreichte, während Analogien in die Werkstatt Ghibertis, in die Dombauhütte nach Pisa und in den Dom von Orvieto führen.⁴ Diskutiert wird auch über die Art der Darstellung, die teils als selbstbewusstes Statement, teils als dem decorum entsprechende Ausführung im Humilitas-Gestus gedeutet wird. Zudem stehen diverse Thesen zu Funktionen des Porträts im Raum, die von memoria, devotio und Zeugenschaft über die Sichtbarmachung von Autorenschaft und sozialem Status im Zusammenhang mit der Stifterfamilie bis hin zu Marketingstrategien reichen. Auch metapikturale Qualitäten werden angesprochen. Einerseits handelt es sich dabei um Fragestellungen zu Zeitlichkeit, Bildschwellen und BetrachterInnenansprache, die alle aus der Komposition der Freskenausstattung resultieren, andererseits sind Hinweise auf humanistische Hintergründe des Malers auszumachen. Letztere drücken sich etwa über die goldene Signatur als mögliches Zitat nach Zeuxis (Signatur als Ausdruck von Erfolg) oder auch über Überlegungen zu malerischen Übernahmen von Albertis Vorgaben zur Historienmalerei (BetrachterInnenansprache) aus.⁵

Eine Hand: Die zweite mögliche Selbstdarstellung Gozzolis in der Cappella dei Magi im Zug des ältesten Königs wird insbesondere durch eine auffällige Hand nahe dem Kopf deutlich sichtbar. Diese Hand löst in der Forschung heftige Kontroversen hinsichtlich ihrer Zuordnung aus, wenngleich weitgehende Einigkeit darüber besteht, dass sie als direkter Hinweis auf den Maler und als Zeichen seiner Präsenz zu werten ist. Dies drücke sich etwa über implizierte Hinweise auf den Herstellungsprozess (Eigenhändigkeit) und die

Auftragsumstände (Honorar) aus. Fallweise wird dieses zweite Selbstbildnis als Pendant bzw. direkte Folge des ersten erachtet. Die Hand motivierte ForscherInnen zudem zu Vergleichen mit vermutlichen Selbstdarstellungen wie etwa von Taddeo di Bartolo, Albrecht Dürer oder Parmigianino, die ebenfalls auf ein Zusammenspiel von Kopf und Hand zurückgreifen.⁶

Ein Reisender: Eine weitere Thematisierung eines Selbstbildnisses im Zug des ältesten Königs in der Figur des Mannes mit Strohhut erfährt wenig Resonanz in der wissenschaftlichen Gemeinschaft. Die Forschenden, die die Identifizierung bestätigen, deuten das Bildnis zumeist als narratives Zeichen der Fertigstellung der Arbeit.⁷

Betrachtet man die Freskenausstattung der Kapelle als Ganzes, so stehen sich das signierte/signierende Selbstbildnis und das neben der Hand, die ein deutliches „hier bin ich“ signalisiert, auf Ost- und Westwand gegenüber. Beide Porträts befinden sich in die Bildfolge beschließenden, komprimierten Gruppen links bzw. rechts außen, die durch pyramidale Aufbauten und konzentrierte rote Farbakzente betont werden – womit eine Verbindung zwischen dem Ende des Zugs und seiner Spitze hergestellt wird. Damit ist eine bildimmanente, die Narration überdauernde Anwesenheit des Malers impliziert, die auf den Prozess des Schaffens rückverweist. Über eine ausgereifte kompositorische Strategie verstand es Gozzoli, Bewegungsräume und Zeitebenen zu verbinden,⁸ Bewegung zu illusionieren⁹ und sich mit der BetrachterIn symbolisch zu verbinden. Die Bildnisse scheinen mit dieser und untereinander zu kommunizieren. Der Schluss, dass der Maler mit der Geste neben seinem zweiten Selbstbildnis die Signatur auf der Kappe seines ersten bezeugt, als zeige er auf sich selbst als gemaltes, signiertes Porträt, scheint folgerichtig; ebenso die Annahme, dass die Hand einen Hinweis auf Eigenhändigkeit darstellt. Die Verbindung von Porträt und Hand wirkt wie ein kunsttheoretisches Zitat und verweist auf Leitsätze der zeitgenössischen Literatur, in denen das Zusammenwirken von ingenium (Geist) und der praktisch ausführenden Hand als Grundlage des Historienbildes festgeschrieben wird. Als eine symbolische Form der Selbstdarstellung¹⁰ verdoppelt die Hand das Bildnis im Westen, ebenso wie die Signatur das Porträt im Osten. Wie Bokody überzeugend ausführt, sind die beiden Bildnisse als Zeichen der intellektuellen und manuellen Schöpfung des Werks zu lesen.¹¹

In der Detailbetrachtung sind beide Bildnisse innerhalb ihrer Bereiche hervorgehoben. Das signierte Selbstporträt ist an einer innerbildlichen Schwelle hinter einer dichten isokephalen Reihe eingefügt. In dieser sind unmittelbar vor Gozzoli Porträts der Medici-Knaben Lorenzo und Guiliano angeordnet. Trotz der damit ausgedrückten Nähe zur Stifterfamilie bleibt der Maler im Hintergrund – allerdings in einem Bildbereich, in dem er sich durch die auffällig rote Kappe abhebt und durch die dahinter befindliche Figur mit blauem Turban akzentuiert wird. In der Staffelung der Porträts der Medici-Knaben, Gozzoli und der blaugekleideten Figur entsteht ein perspektivischer Sog, in dessen Zentrum der Maler steht und der in einer Verstärkung der BetrachterInnenansprache resultiert. Über die Farbgebung der hintersten Figur wird ein Zusammenspiel mit dem zweiten Selbstbildnis deutlich, das in gegengleicher Farbgebung, mit blau-weißer Kopfbedeckung vor rotem Grund (in diesem ist auch die erhobene Hand wie in einem roten Freiraum

isoliert) ausgeführt ist.

Weitere Betonung erfährt das Selbstporträt mit der Hand (und das inhärent wirkende auktoriale System) durch ein als schmales Hochformat an den Zug des ältesten Königs anschließendes Bildfeld mit einer Hirtendarstellung.¹² Ein stark verkürzter Stier dominiert den Vordergrund dieses Freskos; dahinter hält ein in Denkerpose versunkener Hirte einen Stab wie eine Zeichenfeder. Im Bild dargestellt ist der von Ghiberti überlieferte Gründungsmythos der Malerei, wonach Giotto als junger Mann ein Schaf auf eine Steinplatte malte, was seine Begabung unter Beweis stellte und den Auftakt seiner Karriere als Erneuerer der Kunst markierte.¹³ Verbindet man diese Beobachtung mit Roeslers Deutung des Stiers in der Cappella dei Magi als Attribut des christlichen Ur-Malers, des hl. Lukas,¹⁴ so lässt sich aus dem Zusammenspiel von Mythos und Malerei, impliziertem Lukasbild und Selbstbildnis ein Verweis auf die Qualität und den schöpferischen Aspekt der Fresken – und auf einen paragone mit der nordischen Kunst (Lukasdarstellungen kamen vorrangig im Norden häufig zur Anwendung) – ablesen. Das Hirtenbildnis befindet sich in rechtem Winkel zum Zug des ältesten Königs, der Kopf des Stiers ist scheinbar in Richtung der Porträtgruppe mit der Hand gedreht. Position und Komposition implizieren eine Kontaktaufnahme. Eine gelehrte BetrachterIn vorausgesetzt, könnte das Motiv zur Sichtbarkeit der Selbstporträts beigetragen haben.

Die Auffälligkeit des vermutlichen Selbstbildnisses mit der Hand ist zugleich ein Grund, das sich in demselben Bereich befindende Porträt mit Strohhut als Selbstdarstellung abzulehnen – auch wenn etwa die Körperhaltung, die sogenannte geniale Kopfwendung, als Indiz für Selbstdarstellungen anerkannt ist. Die kompositorische Nähe dieses Mannes mit Strohhut zum Selbstbildnis mit der blau-weißen Kopfbedeckung, die mangelnde Aussagekraft des Blicks aus dem Bild, die nur oberflächliche physiognomische Ähnlichkeit und die vergleichsweise unauffällige Gestaltung der Figur machen ihre Identifizierung als drittes Selbstbildnis äußerst fragwürdig.

In den beiden Selbstporträts mit Signatur und Handzeichen tritt der Maler in mehrfach belegten Rollen als (Hof)Künstler, als Maler und Modell (Subjekt und Objekt),¹⁵ als Teilnehmer des Rituals und als Parteigänger der Medici auf. Selbstbewusst präsentiert sich Gozzoli innerhalb des Kollektivs der Elite seiner Zeit. Seine Selbstdarstellungen sind Teil einer in historischem und zeitgenössischem Kontext verankerten Narration auf zumindest drei Realitätsebenen: auf dem Fundament des religiösen Mythos, in der Bezugnahme auf historische Aufführungen und der Aktualität der Versammlung von Zeitgenossen. Auf einer vierten Ebene agiert die BetrachterIn, die in der Enge des von der Ausstattung dominierten Kapellenraums, nicht zuletzt durch die Künstlerporträts, direkte Anbindung an das Geschehen erfährt. Ebenso vielfältig wirken die Selbstinszenierungen des Malers, die seine Autorenschaft mehrfach bekräftigen und die sich – über die Hinweise auf Zeuxis und dessen Signatur, auf den hl. Lukas als Patron der Maler und auf Giotto als Begründer der modernen Malerei – in übergeordneten und allgemeingültigen Feldern verorten. Neben den inhärenten liturgischen Ansprüchen schwingen sozialpolitische, kunsttheoretische und mediale Zusammenhänge mit.¹⁶

Verweise

-
1. Zur Medici-Riccardi-Kapelle vgl. grundlegend Beyer 1985, weiterführend u. a. Acidini Luchinat 1990; Acidini Luchinat 1993a; Acidini Luchinat 1994b; Acidini Luchinat 1995; Acidini Luchinat 2002; Ahl 1996, 81-120; Bellini; Bussagli 2002, 250-252; Cardini 2004a; Duwe 1992, 155-161; Hatfield 1992; Hiery 2012; Horký 2003; Opitz 1998, 44-59; Padoa Rizzo 2003, 99-128; Riva 2017; Rizzo 1993; Roettgen 1996, 326-357, 457; Wiemers 1987.↵
 2. Horký 2003, 83f. Zu Mythos und Kult der Hl. Drei Könige vgl. Beer u. a. 2014; Trexler 1987, bes. 11-244; Trexler 1997. Zum zeremoniellen Charakter des Königszugs in der florentinischen Gesellschaft des Quattrocento vgl. u. a. Hatfield 1970; Hille 2015, zu Gozzoli bes. 289f, 276-278; Marchand 2004, 224-229.↵
 3. Die Identitäten der zahlreichen Porträts sind weitgehend ungeklärt. Eine Anhäufung von Bildnissen der Medici Familie konnte im Zug des jüngsten Königs festgestellt werden: So führe Cosimo il Vecchio auf einem braunen Maulesel gemeinsam mit seinem Sohn Piero zu seiner Linken den Zug der familiari an, in der zweiten Reihe dahinter sollen die Knaben Lorenzo und Guiliano de'Medici in das Gefolge aufgenommen sein. Zu Identifizierungen der Dargestellten, zu Wappen und sonstigen nutzbar zu machenden Anspielungen vgl. u. a. Acidini Luchinat 1993b, 364; Cardini 2004a, 37-52; Rejaie 2006, 136 (Anm. 42); Roettgen 1996, 332-334, 457; Stubblebine 1978.↵
 4. Vgl. den Einleitungstext zum Maler.↵
 5. Zu Details vgl. den Forschungsstand zum Selbstbildnis mit Signatur.↵
 6. Zu Details vgl. den Forschungsstand zum Selbstbildnis mit Hand.↵
 7. Zu Details vgl. den Forschungsstand zum Selbstbildnis mit Strohhut.↵
 8. Zu Überlegungen zu Aspekten von Zeit und Narration der Ausstattung vgl. Ahl 1996, 96; Hiery 2012, 22-51; Rejaie 2006, 145; Roettgen 1997, 239.↵
 9. Ahl 1996, 96.↵
 10. Zur Interpretation der Hand als Form der Selbstinszenierung vgl. Reynolds/Peter 2016, 10.↵
 11. Bokody 2019, o. S.↵
 12. Benozzo Gozzoli, Hirten, um 1459, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi.↵
 13. Zum Hinweis auf den dargestellten Gründungsmythos und einer Identifizierung des Hirten als ein Porträt von Gozzolis Lehrer Fra Angelico vgl. Meller 1960, bes. 5, 8. Zu einer Fehlinterpretation von Mellers Ausführungen vgl. Rejaie 2006, 136 (Anm. 40), die fälschlicherweise anführt, Meller hätte in der Figur des Hirten ein Selbstbildnis Gozzolis vermutet.↵
 14. Roesler 1999, 64-67, bes. 67.↵
 15. Horký 2003, 84.↵
 16. Zu weiterführenden und detaillierten Überlegungen vgl. Krabichler 2024, Kapitel 2.3: Im Verlauf des Bildes: Benozzo Gozzoli, 40-50.↵

Literatur

Acidini Luchinat, Cristina (Hg.): Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi, Mailand 1993.

Acidini Luchinat, Cristina (Hg.): The Chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence, London 1994.

Acidini Luchinat, Cristina: Benozzo Gozzoli's Chapel of the Magi Restored and Rediscovered, in: Ames-Lewis, Francis (Hg.): The early medici and their artists (Tagungsband, London, 1994), London 1995, 125-134.

Acidini Luchinat, Cristina: La cappella medicea attraverso cinque secoli, in: Cherubini, Giovanni/Fanelli, Giovanni (Hg.): Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, Florenz 1990, 82-97.

Acidini Luchinat, Cristina: Medici e cittadini nei cortei dei Re Magi: ritratto di una società, in: Acidini Luchinat, Cristina (Hg.): Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi, Mailand 1993, 363–370.

Acidini Luchinat, Cristina: „... el brochato ell-altre chose“. Benozzo, la cappella dei Magi e il gradimento medico, in: Toscano, Bruno/Capitelli, Giovanna (Hg.): Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria (Ausstellungskatalog, Montefalco, 02.06.2002–31.08.2002), Mailand 2002, 107–116.

Ahl, Diane Cole: Benozzo Gozzoli, New Haven 1996.

Ahl, Diane Cole: Gozzoli, Benozzo, in: Allgemeines Künstlerlexikon Online, 2021 (19.04.2022).

Ames-Lewis, Francis: Benozzo Gozzoli e l'immagine di sé come artista, in: Castelnuovo, Enrico/Malquori, Alessandra (Hg.): Benozzo Gozzoli. Viaggio attraverso un secolo (Collana arte, 1; Tagungsband, Florenz; Pisa, 8.–10.1.1998), Pisa 2003, 27–40.

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.

Beer, Manuela/Metje, Iris/Straub, Karin/Werth, Saskia/Woelk, Moritz (Hg.): Die Heiligen Drei Könige. Mythos, Kunst und Kult (Ausstellungskatalog Museum Schnütgen, Köln, 25.10.2014–25.1.2015), München 2014.

Bellini, Marcello: La Cappella dei Magi nel Palazzo Medici-Riccardi, in: Paolucci, Antonio (Hg.): Cappelle del Rinascimento a Firenze, Florenz 1998, 47–58.

Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927.

Berti Toesca, Elena: Benozzo Gozzoli. Gli affreschi della Cappella Medicea, Mailand 1969.

Beyer, Andreas: Der Zug der Könige. Studien zum Ausstattungsprogramm der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz (Dissertation, Johann Wolfgang Goethe-Universität), Frankfurt am Main 1985.

Bode, Wilhelm: Botticelli. Des Meisters Werke in 155 Abbildungen (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 30), Stuttgart u. a. 1926.

Bokody, Péter: Before Self-Affirmation: Self-Aware Painting in Early Renaissance Art, in: Dazhen, Shao/Di'an, Fan/Quingsheng, Zhu (Hg.): CIHA. Proceedings of the 34th World Congress of Art History. Vol. 1 (Terms, 34; Tagungsband, Peking, 2016), Peking 2019, (575–583).

Bonafoux, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.

Brown, Katherine T.: The Painter's Reflection. Self-Portraiture in Renaissance Venice. 1458–1625 (Pocket Library of Studies in Art, 33), Florenz 2000.

Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Berlin 2007.

Bussagli, Marco: Il ritorno a Firenze e la cappella dei Magi, in: Toscano, Bruno/Capitelli, Giovanna (Hg.): Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria (Ausstellungskatalog, Montefalco, 02.06.2002–31.08.2002), Mailand 2002, 250–253.

Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.

Cardini, Franco (Hg.): Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici, Florenz 2004.

Cardini, Franco: Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici, in: Cardini, Franco (Hg.): Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici, Florenz 2004, 13–59.

Cavalcaselle, Giovanni Battista/Crowe, Joseph Archer: Storia della pittura in Italia. Dal secolo II al secolo XVI. 8. Benozzo Gozzoli e suoi discepoli, Florenz 1898.

Chastel, André: Italienische Renaissance. Die Ausdrucksformen der Künste in der Zeit von 1460 bis 1500 (Universum der Kunst), München 1966.

Corgnati, Martina: I quadri che ci guardano. Opere in dialogo (Quadrifogli), Bologna 2011.

Covi, Dario A.: *The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting* (Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York u. a. 1986.

Delbé, Madeline Andrea: *Künstlerselbstdarstellungen in der italienischen Renaissance* (Bachelorarbeit, Universität Trier), Trier 2013.

Dombrowski, Damian: *Imagination und Invention in der Malerei Botticellis. Kategorien des Kreativen in der Florentiner Renaissance*, in: Schick, Johannes F. M./Ziegler, Robert Hugo (Hg.): *Die innere Logik der Kreativität*, Würzburg 2013, 69-99.

Duwe, Gert: *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Frankfurt am Main u. a. 1992.

Fletcher, Jennifer: *Das Porträt der Renaissance – Funktion, Verwendung und Zurschaustellung*, in: Campbell, Lorne/Falomir, Miguel/Fletcher, Jennifer/Syson, Luke (Hg.): *Die Porträt-Kunst der Renaissance. Van Eyck, Dürer, Tizian ...* (Ausstellungskatalog, London, 15.10.2008–18.01.2009), Stuttgart 2008, 46-66.

Franzone, Adele Colli: *La Cappella dei Magi di Palazzo Medici. La consacrazione del potere*, in: *Economia Aziendale Online* 2000 Web, 10. Jg. 2019, H. 3, 419-424.

Gasser, Manuel: *Das Selbstbildnis. Gemälde großer Meister*, Zürich 1961.

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.

Gilbert, Creighton E.: *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World*, University Park 2003.

Gludovatz, Karin: *Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 54. Jg. 2005, H. 1, 115-176.

Goldscheider, Ludwig: *Fünfhundert Selbstportraits. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936.

Hatfield, Rab: *Botticelli's Uffizi „Adoration“. A Study in Pictorial Content* (Princeton Essays on the Arts, 2), Princeton 1976.

Hatfield, Rab: *Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace*, in: Ames-Lewis, Francis (Hg.): *Cosimo 'il Vecchio' de' Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, Oxford u. a. 1992, 221-244.

Hatfield, Rab: *The Compagnia de' Magi*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33. Jg. 1970, 107-161.

Hiery, Katharina: *Bildergeschichten lesen. Überlegungen zur Darstellung von Zeit und Bilderzählung anhand Benozzo Gozzolis Freskenzyklus der Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici-Riccardi*, in: *Helikon. A Multidisciplinary Online Journal* 2012, H. 2, 9-55.

Hille, Christiane: *Training the Eye. The Advent of the Beholder Into Sandro Botticelli's Adorazioni*, in: Fricke, Beate/Krass, Urte (Hg.): *The Public in the Picture. Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine and Western Medieval and Renaissance Art* (Bilder-Diskurs), Zurich 2015, 267-285.

Holsten, Siegmars (Hg.): *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 16.06.1978–27.08.1978), Hamburg 1978.

Horký, Mila: *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2003.

King, Catherine: *Representations of Artists and of Art in Western Europe c.1300–c.1570*. 4 Bände (Dissertation, University of East Anglia), Norwich 1991.

Klamt, Johann-Christian: *Opus Benotii: Ein Versuch zu Benozzo Gozzolis Selbstporträt in Florenz*. *Open Peer Reviewed Journal*, 2011, <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/138/1/Gozzoli2.pdf> (12.10.2023).

Krabichler, Elisabeth: *Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit* (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.

Lanckorońska, Maria: Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 31. Jg. 1969, 25-42.

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.

Marchand, Eckart: The Representation of Citizens in Religious Fresco Cycles in Tuscany, in: Marchand, Eckart (Hg.): With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage. 1434-1530, Aldershot, Brookfield 1998, 107-128.

Marle, Raimond van: The Renaissance Painters of Florence in the 15th Century. The Second Generation (The Development of the Italian Schools of Painting, 11), Den Haag 1929.

Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.

Meller, Peter: Ritratti „bucolici“ di artisti del Quattrocento, in: Emporium, 66. Jg. 1960, H. 132, 3-9.

Meller, Peter: Two Drawings of the Quattrocento in the Uffizi: A Study in Stylistic Change, in: Master Drawings, 12. Jg. 1974, H. 3, 261-328.

Mengin, Urbain: Benozzo Gozzoli (Les Maitres de l'art), Paris 1909.

Neumeyer, Alfred: Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.

Opitz, Marion: Benozzo Gozzoli: 1420-1497 (Meister der italienischen Kunst), Köln 1998.

Padoa Rizzo, Anna: Benozzo Gozzoli. Catalogo completo dei dipinti (I gigli dell'arte, 27), Firenze 1992.

Padoa Rizzo, Anna: Benozzo Gozzoli. Un pittore insigne, „pratico di grandissima invenzione“, Mailand 2003.

Padoa Rizzo, Anna: Una lunga vita operosa, in: Toscano, Bruno/Capitelli, Giovanna (Hg.): Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria (Ausstellungskatalog, Montefalco, 02.06.2002-31.08.2002), Mailand 2002, 15-40.

Perrot, Françoise: La signature imprévue, in: Revue de l'art 1974, 26/33, 33-39.

Pfisterer, Ulrich: Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 31. Jg. 1996, 107-148.

Plinius, C. Secundus, d. Ä.: Naturkunde. Farben Malerei Plastik (Naturalis historiae, XXXV), hg. von Roderich König, München 1978.

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.

Rebel, Ernst: Selbstporträts, Köln, London 2008.

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

Reynolds, Anna/Peter, Lucy: Producing and Collecting Portraits of Artists, in: Reynolds, Anna/Peter, Lucy/Clayton, Martin (Hg.): Portrait of the Artist (Ausstellungskatalog, London, 4.11.2016-17.4.2017), London 2016, 8-91.

Riva, Costanza: La Cavalcata dei Magi di Benozzo Gozzoli. Storia, ermetismo e antiche simbologie. Palazzo Medici Riccardi-Firenze, Florenz 2017.

Rizzo, Anna Padoa: La Cappella dei Magi nell'attività di Benozzo Gozzoli, in: Acidini Luchinat, Cristina (Hg.): Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi, Mailand 1993, 357-362.

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

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band 1. Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996.

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band 2. Die Blütezeit 1470-1510, München 1997.

- Ronen, Avraham: Gozzoli's St. Sebastian Altarpiece in San Gimignano 1988.
- Rubin, Patricia: Signposts of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art, in: *Art History*, 29. Jg. 2006, H. 4, 563–599.
- 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.
- Sleptzoff, Lolah M.: *Men or Supermen? The Italian Portrait in the Fifteenth Century*, Jerusalem 1978.
- Steinbart, Kurt: *Masaccio*, Wien 1948.
- Stoichiță, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (Bild und Text)*, München 1998.
- Stokes, Hugh: *Benozzo Gozzoli (Newnes' Art Library)*, London 1904.
- Stubblebine, James H.: *The Face in the Crowd. Some Early Sienese Self-Portraits*, in: *Apollo* 1978, H. 108, 388–393.
- Suzuki, Yoko: *Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance. Von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane (Kunstgeschichte, 53)*, Münster 1996.
- Trexler, Richard C.: *Church and Community. 1200–1600. Studies in the History of Florence and New Spain (Storia e letteratura, 168)*, Rom 1987.
- Trexler, Richard C.: *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*, Princeton 1997.
- Waetzoldt, Wilhelm: *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.
- Wenderholm, Iris: *Diesseits und jenseits der Renaissance. Die Ausmalung der Cappella Nuova in Orvieto von Luca Signorelli an der Zeitenwende*, in: Philipp, Michael/Blume, Dieter (Hg.): *Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli (Publikationen des Bucerius Kunst Forums; Ausstellungskatalog, Hamburg, 01.10.2011–08.01.2012)*, München 2011, 70–81.
- Wiemers, Michael: *Zur Funktion und Bedeutung eines Antikenzitats auf Benozzo Gozzolis Fresko „Der Zug der Könige“*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50. Jg. 1987, H. 4, 441–470.
- Woods-Marsden, Joanna: *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven u. a. 1998.
- o. Hg. (Hg.): *Fünfhundert Selbstporträts. (Neuaufgabe von Ludwig Goldscheider, 1936)*, London u. a. 2000.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: *Zug der Heiligen drei Könige (Katalogeintrag)*, in: *Metapictor*, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/gozzoli-benozzo-zug-der-heiligen-drei-konige-um-1459-florenz-palazzo-medici-riccardi-cappella-dei-magi/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte