



AN DER SCHWELLE DES BILDES

FUNKTIONEN DES SELBSTPORTRÄTS
IN DER BILDERZÄHLUNG
DER FRÜHEN NEUZEIT

böhlau

ELISABETH KRABICHLER,
LUKAS MADERSBACHER (HG.)



AN DER SCHWELLE DES BILDES

Funktionen des Selbstporträts in der Bilderzählung der Frühen Neuzeit

Herausgegeben von Elisabeth Krabichler und Lukas Madersbacher

Unter Mitarbeit von Kari Fankhauser

BÖHLAU



Die Publikation wird gefördert durch
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung
Amt der Tiroler Landesregierung, Abteilung Kultur
Universität Innsbruck, Innrain 52, 6020 Innsbruck

Publikation mit Beiträgen zur internationalen Tagung *An der Schwelle des Bildes. Funktionen des Selbstporträts in der Bilderzählung der Frühen Neuzeit*, vom 10. und 11. Oktober 2024, an der Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte.
Die Tagung wurde von der Fritz Thyssen Stiftung und der Universität Innsbruck gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2026 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei,
Brill Schönningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau,
V&R unipress und Wageningen Academic.

Das Werk ist als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz
BY-NC International 4.0 („Namensnennung – Nicht kommerziell“)
unter dem DOI <https://doi.org/10.7767/9783205224037> abzurufen.
Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.

Umschlagabbildung: Meister des Krainburger Altars, Martyrium der hll. Cantius, Cantianus und Cantianilla (Detail mit vermutlichem Selbstporträt), um 1510, Tempera auf Holz, Wien, Österreichische Galerie Belvedere. © Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Korrektur: Elena Mohr, Florenz
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-205-22402-0 (Print)
ISBN 978-3-205-22403-7 (OpenAccess)

Inhalt

Lukas Madersbacher

Zur Einleitung **7**

Andreas Beyer

Die Geschichte vom Künstler **17**

Ulrich Pfisterer

Blätter-Bildnisse in Süd und Nord. Rosenschoephelin, Andrea Mantegna, Bartholomäus Zeitblom **23**

Valeska von Rosen

Inkludierte Porträts, Kryptoselbstbildnisse und die Dichotomie von Individualität und Rolle.
Überlegungen zum Selbstporträt „an der Schwelle des Bildes“ **39**

Erwin Pokorny

Hans Burgkmair als Victorienträger **55**

Antoinette Friedenthal

Selbstporträts an der Schwelle zur Unsterblichkeit. Marias Aufnahme in den Himmel (*Assumptio*) und eine wiederentdeckte Tradition künstlerischer Autoikonografie **67**

Hanns-Paul Ties

„Wie Nikodemus in unseren rauhen Bergen“. Zu den Selbstbildnissen des Bartlme Dill Riemenschneider und zu Nikodemus als Identifikationsfigur für Künstler in der Renaissance **89**

Susanne Wegmann

Im Diskurs mit Dürer. Integrierte Selbstbildnisse von Hans Baldung Grien und Hans Schüpfle **107**

Elisabeth Krabichler

Die verborgenen Selbstporträts des Rueland Frueauf d. J. **125**

Péter Bokody

Maler an der Wand. Fra Bartolomeo und Giuliano Bugiardini **143**

Philipp Zitzlsperger

Integriertes Selbstporträt und Selbstironie in der Skulptur bei Filarete, Permoser und Wentzinger **157**

Fabiana Senkpiel

Momente auktorialer Einfügung und interpikturaler Bezugnahme – performativ.
Selbst-Darstellungen in *Black Off* (2016–) von Ntando Cele **171**

Biografien der Autorinnen und Autoren **181**

Abbildungsnachweise – Credits **185**

Zur Einleitung

Das eigene Porträt in Bilderzählungen einfügen, war für Künstlerinnen und Künstlern der Frühen Neuzeit eine probate Strategie der Selbstrepräsentation, deren Wurzeln ins 14. Jahrhundert zurückreichen. Schon Lorenzo Ghiberti berichtet von den Selbstbildnissen, die Taddeo Gaddi und Andrea Orcagna im Kontext ihrer Werke platziert hatten. Giorgio Vasari nennt eine lange Reihe von Beispielen, war dieser spezielle Gebrauch des Selbstporträts mit dem 16. Jahrhundert doch nahezu zum Allgemeingut geworden. Die Beispiele von Benozzo Gozzoli, Albrecht Dürer oder Jacopo Pontormo stehen uns vor Augen (Abb. 1).

Doch im Unterschied zum *autonomen Selbstporträt*, dem sich die Forschung intensiv zugewandt hat, harrt diese Form auktorialer Repräsentation noch einer systematischen Annäherung. Zwar wurden *integrierte Selbstporträts* im Einzelfall als Schlüssel-motive erkannt und tiefgehende ikonografische und bildtheoretische Einlassungen daran geknüpft, eine übergreifende Analyse dieses Genres und seiner historischen Genese wurde jedoch erst in Ansätzen und nur für den italienischen Kulturraum unternommen.

An dieser Stelle setzt das Forschungsprojekt an, in dessen Kontext im Oktober 2024 die Tagung stattfand, deren Beiträge hier veröffentlicht werden. Das vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF geförderte Projekt *Embedded Self-Portraits in Fifteenth-Century Painting. A Systematic Assessment (2020–2025)* widmet sich der Frühphase des *integrierten Selbstbildnisses* und soll durch Katalogisierung und kritische Aufarbeitung der in diesem Zeitraum fassbaren Beispiele in der Open-Access-Datenbank METAPICTOR ein Fundament für die künftige Auseinandersetzung mit dieser Porträtgattung legen.

Fragt man nach den Ursachen für deren wissenschaftliche Unterbewertung, so wird man bereits bei den Begrifflichkeiten ansetzen müssen. Der verbreitete, auf Jacob Burckhardt zurückgehende Terminus *Assistenzporträt* gibt ebenso widersprüchliche Auskunft zur tatsächlichen Bedeutung dieser Bildnisse wie die neutraleren Bezeichnungen *integriertes Selbstporträt* oder *embedded self-portrait*. Auch wenn



Abb. 1: Benozzo Gozzoli, Zug der Heiligen Drei Könige, um 1459, Fresko (Detail: Selbstporträt), Florenz, Palazzo Medici-Riccardi

diese eingeführten Begriffe schwer zu ersetzen sein werden, gilt es sich vor Augen zu halten, dass sie irri-ge Assoziationen wecken können. Ist die Einfügung der Künstlerbildnisse doch ihrem Wesen nach durchschaubare Vortäuschung. Ihre Integration hat einen ursächlich desintegrativen Charakter. Indem sich der Künstler in die Realität des Bildes spiegelt, unterläuft er dessen Einheit.

Der Erste, der dieses simple Faktum konstatierte – wenn auch nicht für das Selbstporträt, sondern allgemein für in Bilderzählungen eingebrachte anachronistische Bildnisse –, war kein Kunsthistoriker. Georg Wilhelm Friedrich Hegel kommt in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* genau auf diesen Punkt zu sprechen. In überraschender Konkretheit beschreibt und beurteilt er die Darstellungspraxis spätmittelalterlicher Gemälde, Menschen aus Fleisch und Blut, Zeitgenossen, in die Erzählungen sakralen Gehalts einzufügen. Die Dargestellten mögen noch so sehr in das Bildge-



Abb. 2: Altichiero da Zevio, *Exequien der hl. Lucia*, 1379–1384, Fresko (Detail), Padua, Oratorio di San Giorgio

schehen versenkt erscheinen, ihre Frömmigkeit aus allen Zügen hervorleuchten, dennoch würden diese lebenskräftigen Porträts menschliche Partikularität bekunden. In dieser Weise stünden sie gegen das heilige Bildgeschehen, störten den Raum des Idealen, womit sie für Hegel das grundsätzliche Hemmnis der anthropologisierten christlichen Kunst illustrieren, zur absoluten Idee vorzudringen.

Man mag Hegels Sicht nicht teilen, doch bringt er ein Faktum auf den Punkt, nämlich, dass derartige Auftritte von Menschen aus Fleisch und Blut einen ontologischen Riss in der Bilderzählung bedeuten. An diesem Argument Hegels schließt Christopher Wood in seinem jüngsten Buch *The Embedded Portrait: Giotto, Giotto, Angelico* an. Er fragt nicht nur nach den bildimmanenten Funktionen der „anachronistic interlopers“, sondern eben auch danach, was deren Eindringen ins Bild für dessen Identität und Konsistenz bedeutet. Stellten diese Porträts der Bildgeschichte doch eine zweite Wirklichkeit entgegen, den lebenden Menschen, der eine andere Form der Identifikation einfordere und damit die Realität der

Bilderzählung spalte, ein Schisma innerhalb des Bildes auslöse.

Nun beleuchtet Wood primär die Auftraggeber und Stifter, die sich ab dem 14. Jahrhundert mit ihren Familien ins Bild setzen lassen und sich dessen bemächtigen. Parallel dazu beginnen aber auch die Künstler porträthaft ins Bild zu treten. Wobei es die Motivationen dieser beiden Typen von *invaders* grundsätzlich zu unterscheiden gilt. Natürlich demonstriert auch der ins Bild eintretende Künstler jene Aneignung, die Wood vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher Laienfrömmigkeit als Emanzipationsakt deutet. Doch hat der Auftritt des Künstlers noch eine wesenhaft andere Funktion, in der er sich von seinen Zeitgenossen im Bild unterscheidet und unterschieden sehen will.

Das Selbstporträt des Altichiero in der Szene der *Bestattung der hl. Lucia* im Oratorio di San Giorgio in Padua illustriert diesen Anspruch (Abb. 2). Nicht von ungefähr tritt der Künstler am Rand des Bildes auf, als sei er eben in dieses eingetreten. Die Schwelle zwischen der Wirklichkeit der Betrachtenden und der sakralen Sphäre des Bildes ist sein Aktionsfeld. Zur



Abb. 3a: Meister von Taufers, *Maurer beim Kalklöschen*, um 1220–1230, Fresko (Detail), Taufers, St. Johann



Abb. 3b: Meister von Taufers, *Bildnis des Malers*, um 1220–1230, Fresko (Detail), Taufers, St. Johann

Untermauerung dieser Sonderstellung im Bild deklarierte sich Altichiero als dessen Autor, indem er seine Signatur unter sein Porträt setzte.

Man hat die Mittlerrolle, die dem Künstler in der Bildtheorie des Mittelalters zukam, vielfach beschrieben und auch, dass sie im Kontext einer sich im 13. Jahrhundert anbahnenden Verschiebung von Bildvermittlung und Bilderfahrung in die Erlebnissphäre des Einzelnen zu sehen ist, wie dies Thomas Lentes wiederholt eindrücklich dargelegt hat. Die Vorstellung vom Künstler als inspiriertem Mediator wird in unterschiedlichen Quellen, in Werkschriften und sogar in Verträgen konkretisiert, wie in dem berühmten Kontrakt für das Hochaltarretabel des Sieneser Domes vom 9. Oktober 1308, der Duccio di Buoninsegna aufträgt, er möge das Marienbild, das Gott ihm eingebe, so gut es ihm möglich sei, malen.

Aber auch die Bilder selbst sprechen von dieser Mittlerrolle; und wohl nicht von ungefähr beginnt sich im 13. Jahrhundert eine neue Form des Selbstbildnisses auszubilden, die uns diese Rolle des Künstlers an der Schwelle des Bildes konkret vor Augen führt. Ein frühes Beispiel, das einen Maler zeigt, der gewissermaßen im Absprung über die Schwelle begriffen, wenn auch noch nicht in die Bilderzählung eingetreten ist, finden wir in St. Johann in Taufers im Südtiroler Münstertal (Abb. 3a, 3b).

In der Sockelzone der spätromanischen Ausstattung, in einem Bereich also, der nach der hierarchischen Logik romanischer Wandmalerei auf die diesseitige Lebensrealität verweist, sehen wir Handwerker agieren. Neben einem Maurer, der gerade dabei ist, Kalk zu löschen, zeigt sich der buchstäblich zu Hö-

herem befähigte Maler des Wandbildes – leider stark fragmentiert – im Selbstbildnis. Es ist aufschlussreich zu sehen, wo er seinen Pinsel ansetzt, nämlich genau an der Linie, die die Grenze zwischen der *diesseitigen* Zone des Sockels und den Erzählungen der sakralen Historie markiert, die einst darüber zu sehen waren. Dass diese präzise Selbstpositionierung an der Schwelle Reflexion über die Ontologie des Bildes voraussetzt, sich der Künstler seiner Rolle als Mediator zwischen den Sphären bewusst war und diese beanspruchte, bedarf keiner Erklärung.

Darin eben liegt das aufschlussreiche Moment dieser auktorialen Inszenierung. Sie führt uns Medienreflexion vor Augen. Nun sind wir über diesen Befund zwar nicht mehr gänzlich überrascht. Hat uns doch die jüngere Bildforschung die Augen dafür geöffnet, dass wir mediale Selbstbezüglichkeit keineswegs als exklusives Merkmal des (vermeintlich) *autonomen Kunstwerkes* der Neuzeit oder gar als Signum der Moderne verstehen dürfen, sondern bereits das *alte Bild* die Dialektik der *ästhetischen Differenz* für seine Zwecke zu nutzen wusste. Dass gerade das *integrierte Künstlerbildnis* aufgrund seiner intrinsischen Doppelnatur prädestiniert für diese Funktion war, wurde allerdings noch zu wenig gewürdigt.

Knapp 300 Jahre nach dem Meister von Sankt Johann in Taufers wird Albrecht Dürer die in dieser Porträtgattung angelegten Möglichkeiten in neuer Weise ausschöpfen und bedeutungsvoll aufladen. Schon die Tatsache, dass er sich dem Thema erst zugewandt zu haben scheint, nachdem er die Reihe seiner epochalen *autonomen Selbstporträts* geschaffen hatte, ist von hoher Aussagekraft. Offenbar erkannte er, dass ihm die



Abb. 4: Albrecht Dürer, *Pfeifer und Trommler (Jabach-Altar)*, 1504, Öl auf Holz, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Ambiguität des *integrierten Selbstbildes* ein weiteres Spektrum und Potenzial künstlerischer Selbstrepräsentation bieten würde. Und es ist in hohem Maße aufschlussreich nachzuvollziehen, wie er sich diese Möglichkeiten Schritt um Schritt erschloss. Nicht ohne Grund wird sein Exempel in den Beiträgen dieses Bandes beinahe leitmotivisch angesprochen werden.

Anfänglich zeigt sich Dürer im *Jabach-Altar* noch in Verkleidung (Abb. 4). Dass er die Rolle eines Trommlers wählte, die in der Zeit mit dem Überbringen von öffentlichen Kundmachungen assoziiert war, deutet allerdings bereits eine Stoßrichtung an. Im *Rosenkranzbild* legt er die Verkleidung ab, ist nun er selbst, begleitet von einem Freund, wahrscheinlich Willibald Pirckheimer (Abb. 5). Jetzt definiert er scharf auch die Schwelle im Bild. Er tut dies auf ebenso simple wie eindrückliche Weise, schlicht durch das Faktum, dass er sich im Gegensatz zu den übrigen Gläubigen im Bild, die vor Maria knien, stehend darstellt. Er sagt uns damit, dass er an dem Geschehen nicht physisch teil-

nimmt, sonst müsste er wie die anderen auf die Knie fallen, sondern kraft seiner geistigen Vorstellung, an der er uns teilhaben lässt. In der *Marter der zehntausend Christen* rückt er schließlich von der Peripherie ins Zentrum (Abb. 6). Wieder hat er einen lebensweltlichen Begleiter an der Seite, Conrad Celtis, der eben verstorben war. Dass die beiden Freunde schwarze Kleidung tragen, signalisiert nicht nur Trauer, sondern dient auch dazu, sie aus dem bunten Getümmel des frühchristlichen Martergeschehen herauszuheben. Erneut macht uns Dürer klar, dass wir das Bild in zwei getrennten Existenzebenen denken müssen – er eben nicht beim gemeinschaftlichen Spaziergang mit dem Humanisten unversehens in eine Massenschlächterei geraten ist.

Im sogenannten *Allerheiligenbild* ist dieser ontologische Riss schließlich als Spaltung des Bildes finalisiert (Abb. 7). Der Künstler steht auf irdischem Grund, während sich das eigentliche Bildgeschehen wie die Gedankenblase in einem Comic über seinem Kopf



Abb. 5: Albrecht Dürer, Rosenkranzbild, 1506, Öl auf Holz (mit Detail), Prag, Národní Galerie



Abb. 6: Albrecht Dürer, Marter der zehntausend Christen, 1508, Öl auf Leinwand (mit Detail), Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 7: Albrecht Dürer, *Landauer-Altar (Allerheiligenbild)*, 1511, Öl auf Holz (mit Detail), Wien, Kunsthistorisches Museum

aufbaut. Dürer gibt sich nun explizit als Seher – eine Rolle, die er in seinem Entwurf für ein Malerbuch in das bekannte Zitat vom guten Maler bringen wird, der „inwendig voller vigur“ sei und aus „den jnneren jdeen, do van Plato schreibt, albeg ettwas news durch dy werck aws zw gissen“ habe.

Stellt man Dürers *Ausgießung* im *Allerheiligenbild* das knapp 300 Jahre zuvor formulierte Bildkonzept des anonymen Tirolers gegenüber, so hat sich an der Grunddisposition eigentlich wenig verändert. Beide Maler entwerfen zwei getrennte Seinsebenen, scheiden die irdische Existenz des Künstlers von der sich darüber gleich einer Vision aufbauenden Bilderzählung, die sich in St. Johann in Taufers leider nicht erhalten hat.

Die entscheidende Differenz liegt im Grad der Aneignung des visionären Geschehens. Dürer ist nicht mehr wie der anonyme Tiroler demütiger *Griffel Gottes*. Seine Projektionen sind ursächlich mit seiner Person verbunden, wollen als persönliche Mitteilungen verstanden werden.

In der *Marter der zehntausend Christen* ist es seine Trauer um den verstorbenen Celtis, die buchstäblich ins Zentrum des Bildes gestellt wird und sich typologisch im massenhaften Leid der frühchristlichen Märtyrer bespiegelt. Und auch der politischen Fiktion des venezianischen *Rosenkranzbildes* gibt Dürer eine persönliche Form. Die sich im Bild vollziehende Krönung Maximilians durch Maria war im Jahr 1506 ein unzweideutiger Appell an die Serenissima, die Blockade gegen die Romfahrt des Königs aufzugeben und dessen Kaiserkrönung zuzulassen. Da Dürer die Hoffnung hatte, selbst mit Maximilian „gen Rom“ zu ziehen, äußert er diesen Appell nicht zuletzt als sein persönliches Wunschbild. Im *Allerheiligenbild* schließlich ist die Bildvision Dürers schon dadurch auf seinen Standpunkt zugeschnitten, dass er das Terrain, auf dem er steht, aus landschaftlichen Eindrücken seiner Reise an den Gardasee montierte, womit er den Erdgrund als seine sehr persönliche Lebenswelt markierte.

Bereits die hier nur angedeuteten Bezüge machen deutlich, warum sich Dürer für diese besondere Form der Einfügung des Künstlers in die Bilderzählung so interessierte. Sie eröffnete ihm nicht nur Möglichkeiten, sich als Mediator vorzustellen, sondern sich tatsächlich der Bildinhalte zu bemächtigen, sie als ihr faktischer Autor in Besitz zu nehmen. Damit ist ein Anspruch gesetzt, der natürlich weit über den Horizont des Meisters von Sankt Johann in Taufers hinausreicht und deutlich macht, welch enorme Entwicklung dieses Motiv zwischenzeitlich im 14. und 15. Jahrhundert genommen hatte und welch hohe Aussagekraft ihm für den Weg des Bildes in die Neuzeit zukommt.

Dass diese Entwicklungsgeschichte bislang noch nicht näher beschrieben wurde, war Ansporn, sie zum Gegenstand des genannten Projekts *METAPICTOR* zu machen. Die begleitende Tagung sollte nicht nur Gelegenheit bieten, den zeitlichen Horizont zu weiten und exemplarisch die Bandbreite von Möglichkeiten vor Augen zu führen, sondern auch die hinter dieser Gattung des Selbstporträts wirksamen Mechanismen und Konventionen zu hinterfragen, Begrifflichkeiten zu klären und die Instrumentarien der Analyse und methodischen Zugänge zur Diskussion zu stellen.

Wie notwendig es ist, geläufige methodische Parameter zu überdenken, verdeutlicht Valeska von Rosen in ihrem Beitrag. Sie unterzieht die Terminologien, anhand derer sich die Kunstwissenschaft das Phänomen *Künstler selbstporträt* zu erschließen sucht, einer kritischen Analyse. Insbesondere die Bezeichnung des medial unabhängigen Selbstporträts als „autonom“ sei zu hinterfragen. Die verbreitete Vorstellung, dass sich dieses als das „wirkliche“ Selbstbildnis aus dem „uneigentlichen“ heraus emanzipierte und zum reinen Medium der „Analyse der eigenen Person“ (Gottfried Boehm) wurde, sei eine Konstruktion, die den Burckhardt'schen Topos von der Entdeckung des Individuums in der Renaissance eher als historische Umstände spiegle. Tatsächlich habe das *autonome Selbstporträt* dessen unselbstständige Äußerungsformen keineswegs überwunden, sondern trete nur als eine weitere Möglichkeit hinzu. Um dieser Pluralität gerecht zu werden, gelte es von rückprojizierten Begriffen von Individualität und Subjektivität Abstand zu nehmen. Zentrale Denkvorstellung der Frühen Neuzeit sei vielmehr das aus der Antike übernommene Konzept der Persona gewesen, das darauf zielte, eine soziale Rolle dem Kontext angemessen einzu-

nehmen. Von Rosen führt die analoge Funktionsweise des *integrierten Selbstporträts* vor Augen, das dem Künstler Möglichkeiten eröffnete, gleichzeitig er selbst und auch ein anderer zu sein, und damit seine Rolle im Bild auf verschiedene Weise zu modellieren und mit Bedeutungen aufzuladen.

Einer überaus originellen Verkleidung widmet sich Ulrich Pfisterer: dem Künstlerbildnis als Blattmaske. Er spannt den Bogen weit zurück und verweist auf die wenig beachteten Thematisierungen des *integrierten Selbstbildnisses* durch Autoren der Antike. Bereits diesen sei bewusst gewesen, dass dieser Porträttypus eher geeignet war, Aufmerksamkeit und Nachruhm zu garantieren als das dem Wesen nach privatere *autonome* Künstlerbildnis. Pfisterer zeigt, wie in der Verkleidung der Blattmaske antike Überlieferungen in unterschiedlicher Weise nachwirkten. Als frühes Beispiel benennt er das Bildnis des Werkmeister Rosenschöephelein im Kreuzgang des Zisterzienserklosters von Maulbronn. Umkränzt von Rosenblüten ist es bildhafte Umsetzung des Künstlernamens und steht damit in einer Tradition, die schon Plinius d. Ä. dokumentierte. Auf ein ganz konkretes antikes Vorbild bezieht Pfisterer Andrea Mantegnas vegetabilisiertes Selbstporträt in der Mantuaner *Camera Picta*. Dessen Form und Funktion am Eingang des Raums sei von einer verlorenen Blattmaske im Pantheon entlehnt, hinter der man dessen Architekten vermutete. Pfisterers drittes Beispiel, das aus Blütenranken herauswachsende Bildnis des Bartholomäus Zeitblom auf der Rückseite des *Heerberger Altar*, verbindet diese Strategie der Herleitung künstlerischen Ruhms mit der Sorge um das eigene Seelenheil. Zeitblom setzte sein Porträt über die *Vera Icon* auf der Rückseite der Altarpredella und etablierte damit einen beziehungsreichen Konnex zwischen dem Bild des Künstlers und dem wahren Bild Christi.

Andere Strategien verfolgte die geläufigere Einbindung des Selbstbildnisses in den Zusammenhang einer Bilderzählung. Die eigene Person in der Rolle eines Protagonisten zu setzen, bot unterschiedliche Möglichkeiten, aus dem Verborgenen heraus auktoriale Ansprüche zu erheben. Ebenso hintersinnige wie durchaus humorvolle Beispiele dafür entdeckte Erwin Pokorny in den Holzschnitten Hans Burgkmairs d. Ä. für den *Triumphzug* Kaiser Maximilians I. Überzeugend identifiziert er das Bildnis Albrecht Dürers in der exotischen Tracht eines Indianers und jenes von Burgkmair selbst in der Rolle eines der Träger der Vic-

torienstatuen, die den Zug begleiten. Man könnte dieses originelle Konzept der Verkleidung als Scherz unter Freunden deuten. Treffender ist jedoch Pokornys These, Burgkmair habe den Künstlern damit ein sublimes Denkmal setzen wollen. Auf raffinierte Weise habe er das Faktum kompensiert, dass Maximilian zwar das breite Spektrum des kaiserlichen Hofstaates in seinen bildhaften Triumph aufnahm, gerade die bildenden Künstler, d. h. die gestalterischen Autoren des Werkes, aber vergessen habe.

Wesentlich verbreiteter als solch rein profane Rahmenhandlungen waren naturgemäß Einbindungen in sakrale Bilderzählungen. Antoinette Friedenthal widmet sich einem beliebten ikonografischen Kontext, den Schlussequenzen des Marienlebens, Tod und Auferstehung, und identifiziert dabei bislang unentdeckte *integrierte Selbstdarstellungen*. Anhand ausgewählter Beispiele zeichnet Friedenthal eine Tradition nach, die von Andrea Orcagnas *Marietod* in Orsanmichele in Florenz bis zu Simon Vouets *Retabel der Himmelfahrt Mariens* in der Pariser Kirche Saint-Nicolas-des-Champs reicht und Künstler wie Andrea del Sarto, Daniele da Volterra, Jacopo Tintoretto oder Bartolomeo Passerotti einschließt. Sich bildnishaft in die Gruppe der Apostel zu integrieren, bot den Künstlern nicht nur die Möglichkeit, die Bildschwelle überschreitend als Vermittler zwischen Maria und den Gläubigen in Erscheinung zu treten. Im unmittelbaren Bezug zum Bildgeschehen konnten sie gleichzeitig die eigene Hoffnung auf Auferstehung bekunden. Die Verbindung dieser Momente erklärt, warum gerade die marianische Rahmenhandlung gerne gewählt wurde – und dies auch nach der Verurteilung derartiger Verkleidungen durch das tridentinische Bilderdekret.

Welch vielschichtige Bedeutungen Selbstbildnisse in konventionellen Ikonografien entfalten konnten, zeigt Hanns-Paul Ties anhand des in Südtirol tätigen Bartlme Dill Riemenschneider. Bereits Leo Andergassen hatte die Figur eines Dieners in Riemenschneiders *Brixner Dreikönigsaltar*, der ostentativ den Riemen seines Jutesacks vorweist, als Selbstbildnis gelesen und die originelle Allusion auf den Familiennamen erkannt. Ties benennt zusätzliche symbolische Verankerungen dieser Identifikation, unter anderem durch die korrespondierende Darstellung eines Affen, den er als *Alter Ego* des Künstlers deutet. Ein weiteres auf hintersinnige Weise in die Bilderzählungen eingebrachtes Selbstbildnis Riemenschneiders findet

sich in einer Kreuzigungstafel, heute in Sigmaringen. Es fällt zunächst durch den Weisegestus auf, der augenfällig nicht auf den Gekreuzigten, sondern auf die Signatur des Malers zielt. Ties entspinnt eine Deutung dieser Figur als Nikodemus, mit der sich auch Riemenschneiders berühmter Vater in einem Selbstbildnis identifizierte. Für den jüngeren Riemenschneider, der sich der radikal-reformatorischen Bewegung der Täufer angeschlossen hatte, stand Nikodemus, so Ties, auch für die Nikodemiten, in der Zeit ein Synonym für reformierte Christen, die ihren Glauben im Verborgenen auszuüben gezwungen waren – eine höchst subjektivierte Form der Selbstrepräsentation.

Wie Bartlme Dill Riemenschneider seine Wege der Selbsteinfügung ins Bild nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit Albrecht Dürer entwickelte, so musste dessen Vorbild umso mehr für Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein, Dürers einstige Mitarbeiter, wegweisend sein. Susanne Wegmann erörtert deren Reaktionen auf Dürers Selbstinszenierungen. Baldungs für die Schlosskapelle der Moritzburg in Halle geschaffenes *Sebastiansretabel* war schon dem Auftrag nach als Konkurrenzwerk zu Dürers *Dreikönigsaltar* der Wittenberger Schlosskirche angelegt. Wegmann zeigt, wie Baldung die Herausforderung annahm und einen subtilen Wettstreit mit Dürers Selbstrepräsentationen entwickelt. Tritt Dürer im *Dreikönigsbild* als einer der Könige auf, so Baldung in eigener Person. Im Zentrum des Bildes, dicht hinter dem hl. Sebastian ist diese Selbstinszenierung keineswegs bescheidener, sondern eine durchaus kühne Antwort auf Dürers unmittelbar zuvor in Venedig entstandenes *Rosenkranzbild*. Von dort ist auch das Trompe l'œil-Motiv der Fliege entnommen, das Baldung verdoppelt und, wie Wegmann überzeugend darlegt, in seiner medienreflexiven Dimension in einer Weise steigert, hinter der klar die Ambition erkennbar ist, das Vorbild zu übertreffen. Hans Schäufeleins *aemulatio* fällt anders aus. Wenn er sein Bildnis im *Auhausener Retabel* unter die Scharen des Himmels entrückt, so ist dies eine Antwort auf Dürers *Heller Altar* und *Allerheiligenbild*, die nicht nur der mediatorischen Mission des Künstlers, sondern auch dem eigenen Verlangen nach Seelenheil stärkeren Ausdruck verleihen sollte. Diesen persönlichen Anspruch belegt Wegmann auch anhand der 1538 geschaffenen Neufassung des Altars, die für Schäufelein Anlass war, sein Bildnis zurück auf die Erde zu verlegen, was sich in Zeiten des Glaubensstreits durchaus als Zeichen der Distanzierung lesen lässt.

Elisabeth Krabichler beschäftigt sich mit den Vorläufern Dürers, die den medienreflexiven Bedeutungsgelbalt seiner Selbsteinfügungen ins Bild bereits vorwegnehmen. Dabei nimmt sie den österreichischen Kulturraum in den Fokus und konzentriert sich auf den Kreis um Rueland Frueauf d. J., der in der bisherigen Forschung zum Selbstporträt keine Aufmerksamkeit erfuhr. Ausgehend von den Spezifika möglicher *integrierter Selbstdarstellungen* entwickelt Krabichler dabei eine Ikonografie des Sujets – eine Zusammenschau von Mechanismen, die Selbstporträts identifizierbar machen. Dazu zählen etwa die Verankerung im Schwellenraum, der Blick aus dem Bild sowie die Verflechtung ähnlicher visueller Mittel von Selbstdarstellung mit der Signatur. Derartige kompositionelle und figurespezifische Merkmale lassen sich in den betreffenden Porträts Rueland Frueaufs erkennen, die der Maler in seinen *Johannes-* und den *Passionsaltar* des Augustiner Chorherrenstifts Klosterneuburg integriert. Die auf die Signatur verweisende Figur am Rand der *Gefangennahme des Johannes* erfüllt in ihrer doppelten Selbstbekundung die dargelegten Charakteristika *integrierter Selbstdarstellungen* und findet ihr Pendant in einer entsprechenden Figur in der *Entauptung des Johannes*. Besonders aufschlussreich erscheinen neben Bezügen zu Künstlern im deutschsprachigen Raum wie dem älteren Rueland Frueauf, Conrad Laib oder dem Meister von Krainburg zudem formale und ikonografische Analysen von Selbstdarstellungen im internationalen Vergleich.

Dass sich selbstreflexive Malerei nicht auf die Selbstdarstellung des einzelnen Künstlers beschränken muss, zeigt Péter Bokody auf. Auch wenn unsere Vorstellung vom singulären Künstlerindividuum geprägt werde, bezeugten seltene Darstellungen von gemeinschaftlichen Produktionsprozessen, dass es auch eine kollektive Form bildhafter Selbstrepräsentation gab. Dass das Medium der Wandmalerei dafür Raum bot, erläutert Bokody anhand eines von Fra Bartolomeo entworfenen und von Giuliano Bugiardini vollendeten Leinwandgemäldes mit der *Entführung der Dinah*. Das Werk ist von besonderer Aussagekraft, da es im Hintergrund die Entstehung eines Wandbildes im öffentlichen Raum zeigt, an der mehrere Maler beteiligt sind. Die Arbeit zweier ausführender Meister wird von drei weiteren Männern verfolgt, die als Zeugen des Geschehens auftreten. In diesem Detail des *Bildes-im-Bild* bekundet sich die Metabildlichkeit des Werkes. Bokody zufolge ist die Darstellung der Wand-

malerei als Metapher künstlerischer Zusammenarbeit und damit als Betonung gemeinschaftlicher Selbstreflexivität zu begreifen. Auch Filaretos Bronzetür von St. Peter ordnet er in diesen Kontext ein. Das Relief mit den sieben einen Reigen tanzenden Werkstattmitarbeitern versinnbildliche den kollaborativen Charakter des Werkes.

Einen anderen Deutungsvorschlag für die tanzenden Gesellen an der Hand Filaretos bietet Philipp Zitzlsperger, der sich im Rahmen seines Beitrags mit dem *integrierten Selbstporträt* in der Skulptur beschäftigt. Auch dessen Wurzeln reichen ins Trecento zurück, wie Friedenthal bereits anhand von Andrea Orcagnas *Marientabernakel* von Orsanmichele dargelegt hat. Filaretos gemeinschaftlicher Selbstdarstellung aber wohnt nun ein weiterer Aspekt inne, der den selbstreferenziellen Gehalt der Darstellung auf eine neue Ebene hebt. Es ist die Ironie, in der sich Wortwitz und Dissimulation paaren und die seit der Antike als eine rhetorische und diplomatische Tugend galt. Auch vor der Selbstdarstellung des Künstlers hat sie nicht Halt gemacht. Filarete bedient sich ihrer Ambiguität, um den eigenen Stolz zu nivellieren – er verbirgt sich hinter der Maske der *dissimulatio*. Nicht nur in diesem Fall wird deutlich, dass das der Ironie inhärente Spiel von Schein und Sein für die Erschließung der Selbstdarstellung von Künstlern von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.

Mit diesen Kippmomenten beschäftigt sich auch Fabiana Senkpiel, die den Bogen in die Gegenwart schlägt und am Beispiel der Künstlerin Ntando Cele die Funktionen auktorialer Einfügung in der zeitgenössischen Kunst zum Thema macht. In der Performance *Black Off* verkörpert Cele nacheinander zwei konträre Figuren: die weiße Kunstmäzenin Bianca White und die schwarze Punkmusikerin Vera Black. Senkpiels Analyse macht deutlich, dass das Wechselspiel von Maskierung und Demaskierung nicht auf ein scherenschnittartiges Gegenbild abzielt, sondern Irritationen und Brüche aufweist. Die Performerin hält ihre eigene Rolle in der Schwebe, belässt es zunächst im Unklaren, ob ihre Kunstfiguren sprechen oder sie selbst und tritt erst allmählich als diejenige in Erscheinung, die diese Figuren erschaffen hat und ihre eigene Identität darin spiegelt. Senkpiel erläutert die Funktion dieses differenzierten Rollenspiels, Reflexionsräume über Rassismus als kulturelle Konstruktion von Identität und Fremdheit zu öffnen. Die zur Anwendung gebrachte Strategie aber verankert

sie in der Geschichte des *integrierten Selbstbildnisses*: Ambiguität und Maskierung, Irritation und Brechung verweisen auf die historische Tradition – aber auch die Tatsache, dass Ntando Celes Hebel künstlerischer Selbstreferenz ihr eigener Körper ist.

Eben dieser wechselseitigen Bedingung von Künstlerkörper und Werk widmet sich der Reihe der Beiträge eröffnende Essay von Andreas Beyer. In ihrem Ringen um Anerkennung als wissenschaftliche Disziplin habe sich die Kunstwissenschaft bemüht, das von ihren Ahnherren Ghiberti und Vasari etablierte Modell einer Künstlergeschichte abzustreifen. Beyer benennt Heinrich Wölfflin als Zeugen für diesen Akt der Emanzipation und für die bis heute nachwirkende Forderung nach einer Wissenschaft ohne Namen, die gleich einer Naturgeschichte ihre Erkenntnisse aus Mechanismen hinter den Künstlerindividuen ziehe. So sehr man diese Entsubjektivierung als Reaktion gegen den hagiografischen Geniekult rechtfertigen mag, so verfehle die Konsequenz daraus doch das subjektgebundene Wesen der Kunst. Dieses verdichte sich, so Beyer, gerade im Selbstporträt, weil sich Kunst darin

figürlich, d. h. buchstäblich in der Figur des Künstlers selbst, zum Thema mache. Als spektakuläres Beispiel dieser *Verkörperung* stellt uns Andreas Beyer Cellinis *Perseus vor Augen*, in dessen Haupt der Künstler rückseitig seine eigenen Züge implantierte – eine Doppelfigur, in der sich nicht nur künstlerische Selbstreferenz und geradezu idealtypisch das ambigue Wesen des *integrierten Selbstporträts* manifestiert, sondern konkret auch die sehr persönlichen Beweggründe des Schöpfers der Skulptur, die eine Kunstgeschichte ohne Künstler schwerlich fassen könnte.

Diese subjektiven Motive vor dem Hintergrund intersubjektiv wirksamer historischer Entwicklungen zu verstehen, ist ein methodischer Balanceakt, der die Selbstporträtforschung insgesamt, im Besonderen aber die historische Analyse des *integrierten Selbstporträts* zu einem herausfordernden Unterfangen macht. Der vorliegende Band möge einen Beitrag leisten, dieses komplexe Forschungsfeld weitergehend zu erschließen.

Lukas Madersbacher

Die Geschichte vom Künstler

Mit der Frage nach den Funktionen des Selbstporträts in den Bilderzählungen der Kunst der Neuzeit hat die Innsbrucker Tagung unmittelbar und bewusst zurückgeführt zu einer „Kunstgeschichte als Künstlergeschichte“. Diese Formel wäre in früheren Zeiten als simple Verdoppelung eigentlich unzulässig gewesen: Kunstgeschichte war, von ihrem Beginn an und über sehr lange Zeit, nichts anderes als das: Künstlergeschichte. Plinius d. Ä. überliefert im XXXV. Band seiner *Naturgeschichte* die Geschichte der antiken Kunst bekanntlich vornehmlich am Beispiel von Künstlerpersönlichkeiten. In der Neuzeit nehmen dann Lorenzo Ghiberti und Giorgio Vasari diese Tradition auf – Vasaris *Viten*, als der Gründungstext aller modernen Kunsthistoriografie, setzen sich ja weitgehend aus nichts anderem zusammen als aus Künstlerlebensbeschreibungen.

Und auch als die Kunstgeschichte sich im 19. Jahrhundert als historische „Disziplin“, als akademisches Fach etabliert, schreibt sie primär an der Geschichte von Künstlern entlang. Um nur auf den deutschsprachigen Raum zu verweisen: Johann David Passavants Monografie über Raphael¹ ist der erste Werkkatalog eines Künstlers im neueren Sinne überhaupt – verfasst in Parallele zu dessen Lebensweg. Herman Grimms *Michelangelo*² monumentalisiert diesen zum singulären Titanen oder Carl Justis Velázquez-Biografie³ vergegenwärtigt ihren Protagonisten stellenweise mittels literarischer Fiktion, etwa durch das Einschleiben von fingierten Dialogen, die ihn gleichsam „lebendig“ werden lassen. Das sind allesamt zu ihrer Zeit fachlich wegweisende, zudem überaus populäre Bücher, und lesenswert bleiben sie bis heute.

Und doch ist vor spätestens hundert Jahren die Künstlergeschichte verabschiedet worden. Nicht allein, aber besonders folgenreich durch Heinrich Wölfflin, Nachfolger Herman Grimms auf dem Berliner Lehrstuhl. In seinem Hauptwerk, den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*,⁴ forderte er 1915: „Es muß endlich eine Kunstgeschichte kommen, wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann, eine Kunstgeschichte, die nicht nur von einzelnen Künstlern erzählt, sondern in lü-

ckenloser Reihe zeigt, wie aus einem linearen Stil ein malerischer geworden ist, aus einem tektonischen ein atektonischer usw.“ Das erst schüfe die Grundlage einer – wie er es nennt – „Kunstgeschichte ohne Namen“. Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstgeschichte sei es, „wenigstens den Begriff eines derartig einheitlichen Sehens lebendig zu erhalten [... und] das verwirrende Durcheinander zu überwinden“. In dieser Richtung läge daher das Ziel seines Buches: „Es befaßt sich mit der inneren Geschichte, sozusagen mit der Naturgeschichte der Kunst, nicht mit den Problemen der Künstlergeschichte.“

Wölfflins Absicht war es, wie man weiß, sein Fach – im Konzert der akademischen Disziplinen – zu verwissenschaftlichen, die Genieästhetik zu überwinden und keine Genealogie von „Originalgenies“ zu entwerfen, sondern eine begriffliche Objektivierbarkeit zu etablieren, mit der sich das Bild – im weitesten Sinne, denn Architektur oder Kunsthandwerk zählte er ebenso dazu – in seiner eigenen Logik und Gültigkeit jenseits des handelnden Künstlers, auf einer Metaebene also, fassen ließe, um zu einem „festen und klaren Verhältnis“ zur Kunst zu gelangen. Die Geisteswissenschaften, zu denen er sein Fach hinzurechnen lassen wollte, waren ja sozusagen gerade erst erfunden worden: Wilhelm Dilthey war es, der den Begriff 1883 scharf konturiert hatte, als Umschreibung der „Erfahrungswissenschaft der geistigen Erscheinungen“ oder auch als „Wissenschaft der geistigen Welt“. Eng gebunden an den deutschen Idealismus also, an Hegels Konzept des „objektiv-objektivierte[n] Geistes“, betont der Begriff damit das Geistige – und nicht das integral Menschliche, was dagegen in der französischen Bezeichnung *sciences humaines* aufgehoben ist oder im Englischen mit *Humanities* oder *Human Studies* bezeichnet wird. Im deutschen Sprachraum dagegen ist das von Hegel propagierte Primat des Geistes und damit die Entmaterialisierung, die Entkörperlichung der Künste wirkmächtig geblieben, damit diese „in freier Selbständigkeit zur Wahrheit“ sich erheben könnten.

Wölfflin kann für seine Ausrufung einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ freilich kaum die Zustimmung der Künstler eingeholt haben. Die Innsbrucker Ta-

gung wurde von ihren Veranstaltern programmatisch unter ein Bild gestellt: Reste eines Wandbildes im südtirolischen Taufers erinnern daran, dass Künstler schon immer durchaus darum bemüht waren, ihr Tun mit sich selbst zu verbinden: als geistig und händisch agierende Personen, um buchstäblich mit Leib und Seele wahrgenommen und erinnert zu werden. Noch gut erkennbar sind Stirn und Brauen des Malers, dazu seine rechte Hand, die im Begriff zu sein scheint, mit einem Pinsel die innere, rotfarbige Rahmung eines Bildfeldes zu vollenden, als sowohl gedankliche wie handwerkliche Hervorbringung. Dass dieser – namentlich unbekannt gebliebene – Maler allerdings zugleich wirkt wie ein Ertrinkender, der mit letzter Anstrengung Aufmerksamkeit zu erregen sucht, als wolle er sich stemmen gegen eine flutartig gegen ihn anstürmende Kunstgeschichte ohne Namen und Antlitz, die ihn zum Agens eines wie auch immer gearteten Kunstwillens degradiert, ist hier zwar allein dem Umstand geschuldet, dass der untere Teil des Putzes im Laufe der Zeit abgeblättert ist; das aber macht das Fresko damit gleichsam zum Sinnbild dafür, dass die Person, die Leiblichkeit des Künstlers in der Kunstgeschichte heute eine unübersehbare Fehlstelle darstellt. Dass Künstler einmal einen buchstäblich souveränen Platz innehatten, daran erinnern am unteren Rand des Freskos die Reste eines thronartigen Stuhls.

Das integrierte Selbstporträt, und um ein solches handelt es sich hier, ist es, mit dem Künstler nicht nur ihre Autorschaft reklamieren, sondern zugleich selbst auf eine Metaebene alles Bildlichen verweisen, also auf dessen selbstreferenzielles, selbstreflektierendes Potential – es ist dies das Leitmotiv, das sowohl die Tagung als auch das an der Universität Innsbruck angesiedelte Forschungsprojekt *METAPICTOR* gleichermaßen beherrscht; Elisabeth Krabichlers in dessen Kontext verfasste Dissertation *Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit*⁵ bündelt die methodischen und theoretischen Ansätze hierzu exemplarisch. Dabei wird ein weit verbreiteter Irrtum widerlegt, demzufolge sich solche selbstreflexiven Bewegungen in der Kunst nicht vor dem 20. Jahrhundert entfaltet haben sollen. Erst die Abkehr von der Figürlichkeit, die Abstraktion, so die Innovationsrhetorik der Moderne, habe überhaupt das Bild sich mit sich und damit über sich selbst verständigen lassen. Die Postmoderne freilich hätte die penetrante „Wer hats erfunden?“-Litanei aller Hohepriester der Moderne lange schon zum Schweigen

bringen müssen, aber weil das anscheinend noch nicht überall durchgedrungen ist, sei hier daran erinnert: die Kunst verständigt sich tatsächlich sehr wohl über sich selbst, von früh auf, und das auch „figürlich“, nämlich buchstäblich in der Figur des Künstlers.

Das künstlerische Individuum hat überhaupt wieder Konjunktur. Nicht nur ist die „Ausdehnung des Ichs“ in der zeitgenössischen Kunst in der jüngeren Vergangenheit vielerorts konstatiert worden. Auch die Kunstgeschichte – die sich, wie alle anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, in den vergangenen Jahrzehnten primär auf Strukturen und Theorien konzentriert und den handelnden Künstler häufig genug vernachlässigt hat – scheint sich ihrer kunsthistoriografischen Anfänge wieder zu erinnern und die Künstlergeschichte zu rehabilitieren. Nicht im Sinne des hagiografischen Geniekults des 19. Jahrhunderts freilich, der ja nicht unerheblich dazu beigetragen hat, dass man ihrer überdrüssig geworden war, sondern vielmehr aus einer viel grundsätzlicheren, im weitesten Sinne anthropologischen Haltung heraus, die auch das eigene Nachdenken der Kunst über sich selbst einschließt. Mit einhergeht dabei auch die längst überfällige wissenschaftliche Hinwendung zur Tradition des Selbstporträts, das als eigene Gattung bis heute nicht mit der gebührenden Einlassung und schon gar nicht systematisch erfasst ist. Von einschlägigen Projekten, die in Arbeit sind, ist nun mancherorts zu hören; das Forschungsprojekt *METAPICTOR*,⁶ das mit dem integrierten Selbstbildnis in der Malerei des 15. Jahrhunderts eine Untergattung des Selbstporträts in einer ihrer entscheidenden Phasen untersucht, erschließt dafür zentrale Grundlagen.

Im Selbstporträt wird das Werk mit sich selbst identisch. Zum Porträt und noch weniger zum Selbstporträt ist in der Frühen Neuzeit und auch danach allerdings keine wirkliche Theorie entwickelt worden; Édouard Pommiers Studie *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*⁷ hat diesen Befund eindrücklich kommentiert. Umso mehr stellt es eine Herausforderung dar. Jüngst stand das Selbstbildnis im Zentrum einer von Moritz Lampe vorgelegten Studie: *The Involuntary Self-Portrait. Automimesis and Self-Referentiality in the Art Literature of the Italian Renaissance*⁸. Ihr Autor widmet sich dabei dem Selbstporträt allerdings nicht als einer spezifischen „Gattung“, sondern versteht den Begriff vielmehr im Sinne einer (gleichsam unfreiwilligen) Selbsteinschreibung des Künstlers in sein Werk, als Selbstkonstitution des frühmodernen Künstlers, die

ja auch die Kunstliteratur der Zeit massiv beschäftigt hat. Ihn leitet die Überzeugung, dass es erst die Frühe Neuzeit sei, die eine Parallelisierung von Künstler und Werk befördert habe und es damit möglich machte, dass sich dessen Persönlichkeit in sein Schaffen einlagern ließ, was, wenn auch nicht in einer „linearen“ Entwicklung, erst zur Emanzipation hin zum autonomen Künstler geführt habe. Allerdings ist die Vorstellung von der Werk-Künstler-Identität schon in der Antike und zumal bezüglich der Dichtkunst verbreitet. In der Neuzeit gerät sie allerdings wieder verstärkt in den Fokus: „Ogni pittore dipinge sé“, das toskanische Sprichwort, das durch Leonardo da Vinci bekannt gemacht wurde, wird von Lampe ganz wörtlich genommen und dabei nicht als Vorwurf verstanden – Leonardo rief ja dazu auf, jede Selbsteinschreibung des Künstlers in sein Werk und damit einen „Personalstil“ zu vermeiden. Zum Komplex der künstlerischen Selbstbehauptung hat bereits Heinz Knobloch vor Jahren in seiner leider zu oft übersehenen, dabei extrem anregenden philosophisch argumentierenden Studie *Subjektivität und Kunstgeschichte*⁹ viel Aufschlussreiches beigetragen. Auch Philip Sohms einschlägiges Buch *Style in the Art of Early Modern Italy*¹⁰ sei hier in Erinnerung gerufen.

Lampe erörtert nicht die Position des Künstlers „an der Schwelle“, sondern gleichsam integral im Bild, also die Frage der individuellen Manier, des eigenen Stils, und wie durch diesen die Automimesis ins Werk findet – oder auch, wie das verhindert werden sollte, um ein Werk mit „universalistischem“ Anspruch zu schaffen. Tatsächlich erweist sich die frühneuzeitliche Kunstliteratur – von Cennino Cennini und Leon Battista Alberti oder Leonardo bis hin zu Paolo Pino – als unerschöpfliches Reservoir einer Debatte, die die im weitesten Sinne physische Korrespondenz von Künstler und Werk erörtert, bei der übrigens auch Albrecht Dürer eine kapitale Rolle zukommt. Wie Leonardo hat er auf einer übergeordneten Regelmäßigkeit der Kunst insistiert – und sei es nur durch die von ihm selbst bereitgestellten Handreichungen zur Darstellung der menschlichen Proportion, in denen freilich nicht weniger von ihm selbst eingelagert sein dürfte, weshalb er sich gleichsam selbst zum normativen Gesetz erklärt. Lampes Buch vertieft auch die von Ulrich Pfisterer zuletzt prominent in die Diskussion eingebrachte Frage der künstlerischen Prokreation, die sozusagen ganz „konkret“ die Einlagerung des Künstlers in sein Werk zu verhandeln erlaubt.¹¹

Zu Recht räumt Lampe Benvenuto Cellini eine herausragende Stellung in dieser gesamten Thematik ein. In seiner Antwort auf Benedetto Varchis Umfrage, die die Rangordnung der Künste etablieren sollte, also zum *Paragone*, hatte Cellini darauf bestanden, dass der Künstler sein Können gleichsam zu „verkörpern“ habe – ein Musiker müsse er sein, ein Krieger oder auch ein Dichter, um glaubhaft solche Figuren darstellen zu können. Dass der Künstler sich aber überhaupt in seiner ganzen Leiblichkeit in seinem Werk wiederfinde, also durchaus nicht physiognomisch allein, ist eine Grundüberzeugung (nicht nur) Cellinis. Der Verfasser hat das jüngst in zwei Monografien darzustellen versucht: *Künstler, Leib und Eigensinn*¹² sowie *Cellini. Ein Leben im Furor*¹³. Und auch dafür, dass diese integrale *Mimesis* im Werk die entscheidende Vorstufe zur Künstlerautonomie darstellt, steht keine Künstlerpersönlichkeit exemplarischer als Cellini. „Unfreiwillig“ ist dessen Selbsteinlagerung allerdings zu keinem Zeitpunkt. Dass er so geschickt im Goldschmiedehandwerk operiere, erklärt er (beispielsweise im 26. Kapitel des ersten seiner in zwei Bücher unterteilten *Vita*), verdanke sich allein der Tatsache, dass er von der göttlichen Natur ausgestattet gewesen sei „[...] d'una complessione tanto buona e ben proporzionata, che liberamente io mi prommettevo dispor di quella tutto quello che mi veniva in animo di fare“. Der Begriff „complessione“ ist von Goethe in seiner folgenreichen Übersetzung der *Vita* mit „Komplexion“ wiedergegeben, also nicht übersetzt worden; John Addington Symonds hat ihn in seiner bis heute maßgeblichen Übertragung von 1887 mit „Temperament“ übersetzt und Jacques Laager in der jüngsten deutschen Ausgabe von 2001 mit „Talent“. Dabei bedeutet *complessione* im Italienischen nichts anderes als *corporatura*, Körperbau, physische Konstitution also, mit „struttura fisica degli organismi viventi, in quanto combinazione dei vari elementi di cui sono composti“ wird der Begriff im *Vocabolario Dantesco* umschrieben. Zurück geht er auf das lateinische *complexio*: Verbindung, Verflechtung. Und nur in dieser Bedeutung ergibt auch das Adjektiv „proporzionato“ tatsächlich einen Sinn. Der wohlproportionierte Leib Cellinis – an anderer Stelle lässt er ihn von einem Dritten in seiner perfekten Symmetrie würdigen –, das teilt er so mit, habe ihn überhaupt erst in die Lage versetzt, über all das, was ihn beseelte, souverän zu verfügen. Das meint nicht nur physische Kraft, sondern tatsächlich die wechselseitige Entsprechung von Künstler-



Abb. 1 und 2: Benvenuto Cellini, *Perseus mit dem Haupt der Medusa* (Vorderseite und Rückseite), 1553, Bronze, Florenz, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi

körper und Werk. Wohl hat Cellini sein Selbstporträt wenigstens an einer Stelle prominent in eine seiner Arbeiten integriert. Die Rückseite des Hauptes seiner *Perseus-Statue* (1553/1554) bildet tatsächlich ein bärtiges Gesicht (Abb. 1), dessen Augenhöhlen und Nasenrücken auffällig mit dem Profil korrespondieren, das Giorgio Vasari von ihm in seinem Tondo *Cosimo I. de Medici umgeben von seinen Architekten, Ingenieuren und Bildhauern* (1563) eingefügt hat. Cellini verwandelt damit das Haupt des antiken Helden in einen doppelgesichtigen Kopf, der sein eigenes Antlitz mit dem seines Modelles, Fernando di Montepulciano, vereint (Abb. 2): mit ihm unterhielt der Künstler während der Entstehungszeit des Werkes eine homoerotische Beziehung, deretwegen er Mitte der 1550er Jahre zu einer Haftstrafe verurteilt und mit dem Entzug aller bürgerlichen Rechte bestraft wurde. Es hätte dazu gar nicht des – erhalten gebliebenen – unterzeichneten Geständnisses Cellinis bedurft, die im Haupt der Skulptur symbiotisch miteinander verschmelzenden

Liebenden bekunden ihre Vereinigung vor aller Augen. Aus ihr erst ist das Werk entstanden. Mit Cellini wird die Automimesis zum künstlerischen Programm und das „Selbst“ des Künstlers überschreitet die Schwelle. Seinen Namen aus der Kunstgeschichte zu tilgen bedeutete, sein Werk seiner essentiellsten Begründung zu berauben.

Anmerkungen

- 1 Johann David PASSAVANT/Paul LACROIX, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi* (2 Bde., hrsg. von Jules LUNTESCHÜTZ), Paris 1860.
- 2 Herman GRIMM, *Leben Michelangelo's*, 3 Bde., Hannover 1860–63.
- 3 Carl JUSTI, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, 2 Bde., Bonn 1888.
- 4 Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stil-Entwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

- 5 Elisabeth KRABICHLER, Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.
- 6 METAPICTOR. Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts (Online-Datenbank. Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte. FWF-P 33552) 2020–2025, <https://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/> (31.10.2025).
- 7 Édouard POMMIER, Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris 1998.
- 8 Moritz LAMPE, The Involuntary Self-Portrait. Automimesis and Self-Referentiality in the Art Literature of the Italian Renaissance (Dissertation, Università degli Studi Firenze, 2015), Heidelberg 2022.
- 9 Heinz KNOBELOCH, Subjektivität und Kunstgeschichte (Habilitationsschrift, Universität Essen) (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 4), Köln 1996.
- 10 Philip SOHM, Style in the Art of Early Modern Italy, Cambridge 2001.
- 11 Ulrich PFISTERER, Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, 87), Berlin 2014.
- 12 Andreas BEYER, Künstler, Leib und Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst, Berlin 2022.
- 13 DERS., Cellini. Ein Leben im Furor, Berlin 2024.

Blätter-Bildnisse in Süd und Nord

Rosenschöepelin, Andrea Mantegna, Bartholomäus Zeitblom

Das abgesehen von der Bibel vermutlich wichtigste, zumindest aber nach ihr in Europa bis ins frühe 16. Jahrhundert am weitesten verbreitete Buch thematisiert überraschend ausführlich das Phänomen von Künstlerselbstbildnissen *in Assistenz*. Diese Form der Selbstdarstellung wird hier als Resultat des Strebens nach ewigem Nachruhm selbst auf der Ebene wenig renommierter, handwerklicher Tätigkeiten erklärt.¹ Bei dem Buch handelt sich um die *Facta et dicta memorabilia* – die „erinnerungswürdigen Taten und Aussprüche“ – des Valerius Maximus, eines römischen Autors aus der Zeit des Kaisers Tiberius, von dessen Leben und weiteren Werken praktisch nichts bekannt ist. Umso bekannter und breit überliefert war dagegen seine moralisch belehrende und zugleich durch die vielfältigen Geschichten unterhaltsame Exempel-Sammlung. Von dieser existieren heute noch über 600 Abschriften, dazu rund 200 kürzere Zusammenfassungen, plus Versionen der französischen Übersetzung des Simon de Hesdin aus dem späten 14. Jahrhundert, mehrere Kommentare und bereits ab dem Jahr 1470/1471 auch Druckausgaben (zunächst aus Straßburg und Mainz).² Im Kapitel über das „Bedürfnis und Streben nach Ruhm“ (8, 14) werden jedenfalls nach fünf Beispielen aus der römischen Geschichte und Literatur (zu Sulla, Scipio, dem Dichter Ennius usw.) auch ein Maler und ein Bildhauer erwähnt, denn – wie Valerius Maximus fast entschuldigend über die menschliche Psyche notierte – „auch für die niedrigsten Dinge wollen Menschen erinnert werden“:³ Der römische Staatsmann Gaius Fabius signierte seine Wandmalereien im Tempel der Göttin Salus in Rom als Ausweis seines *ingenium*, da er und seine Familie alle anderen Formen von Ruhmesmonumenten schon erlangt hätten. Dabei folgte er angeblich dem Beispiel des griechischen Bildhauers Phidias, dem allerdings anders als Gaius Fabius verboten worden war, sein Kultbild der Athena Parthenos zu signieren, weshalb er sein Selbstbildnis auf dem Schild der Göttin so anbrachte, dass man dieses

Konterfei nicht entfernen konnte, ohne das gesamte Werk zu zerstören.⁴

Valerius Maximus bediente sich zweier bei seinen Zeitgenossen bestens bekannter Beispiele. So hatte etwa schon Cicero (Tusc. 1, 15, 34) rund 75 Jahre zuvor festgestellt (ebenfalls nach einem Hinweis auf die Dichter und speziell Ennius): „Auch die Handwerker wollen nach ihrem Tod berühmt werden. Wozu sonst hat Phidias auf dem Schild der Minerva eine ihm ähnliche Figur angebracht, da es ihm nicht erlaubt war, seinen Namen hinzuschreiben?“⁵ Einige Jahrzehnte später sollte dann auch der ältere Plinius beide Episoden referieren (Nat. 35, 19; 36, 19). Sowohl der Cicero-Text wie die *Naturalis historia* des Plinius erschienen im Übrigen ebenfalls schon 1469 erstmals im Druck. Wobei spätestens seit Petrarca zumindest die Phidias-Anekdote regelmäßig bereits in Manuskripten zitiert wurde.⁶

Nun finden sich zwar auch antike Berichte und Hinweise zu *autonomen* Selbstbildnissen, und zwar Porträtmalereien von Apelles und möglicherweise einer nicht weiter bekannten Malerin namens Kallo in der *Anthologia Graeca* beziehungsweise Porträtstatuen einiger Bildhauer in der Beschreibung Griechenlands des Pausanias.⁷ Sieht man aber einmal von einer Handvoll Personen ab, die im westlichen Europa vor 1500 (Alt-)Griechisch lesen konnten, dürften diese Informationen praktisch unbekannt geblieben sein. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel: Antonio Averlino (der sich erst gegen Ende seines Lebens den heute für ihn gängigen, gräzisierungsfähigen Kunstnamen „Filarete“ zulegen sollte) signierte seine 1445 vollendete Bronzetür für Alt-St. Peter nicht nur hochoriginell mit Selbstbildnissen (eines davon in einer Blatt-ranke) und Inschriften auf der Vorderseite, sondern vermutlich auf der Rückseite auch noch mit einem Relief von sich und seinen Mitarbeitern bei einem Freudentanz. Diese Darstellung erinnert an den Bericht des Pausanias (3, 18, 14) über die Selbstdarstellung des Bildhauers Bathykles und seiner Mitarbeiter



Abb. 1: [Giovanni BOCCACCIO:] *Von den synnrychen erluchten wyben*, übers. und überarb. von Heinrich STEINHÖWEL, Ulm: Johann Zainer [um 1473], fol. lxxxixr

tanzend am Thron des Apollo von Amyklai.⁸ Naheliegender ist jedenfalls, dass die ostkirchlichen Delegationen des Konzils von Florenz-Ferrara-Rom mit ihren griechischen Gelehrten, die just von 1443 bis 1445 in Rom tagten, Filarete, der noch nicht einmal Latein konnte, aber größte Anstrengungen unternahm, humanistisches Wissen in seinen Werken auszustellen, die Information zur Signatur des Bathyklus aus Pausanias vermittelt hatten.

In der lateinischen Literatur der Antike dagegen scheint nur ein einziges autonomes Selbstbildnis erwähnt: Plinius (Nat. 35, 148) berichtet von der Malerin Iaia von Kyzikos, sie habe ein Selbstbildnis mit Hilfe eines Spiegels gemalt. Boccaccio (1361/1375, der sie Marcia nennt) und Christine de Pizan griffen diese Episode in ihren Büchern über berühmte Frauen auf; sie wurde in zahlreichen, vor allem französischen Manuskripten mit Illustrationen versehen und dann in Heinrich Steinhöwels deutscher Boccaccio-Über-

setzung (um 1473) sogar mit einer Holzschnittabbildung gedruckt (Abb. 1).⁹ Aber es handelt sich bei Iaia/Marcia eben um eine junge Frau und also offenbar um kein wirklich ernst zu nehmendes Vorbild für männliche Künstler. Zumindest scheint zunächst kein Künstler mit diesem Bericht in Beziehung gesetzt worden zu sein.¹⁰ Dagegen referierte bezeichnenderweise im Jahr 1505 Johannes Butzbach, Prior des Klosters Maria Laach, in seiner Schrift zu den berühmten Malern diese Informationen ausführlich, wobei sich diese Schrift eben an Nonnen richtete.¹¹

Nach Ausweis der Quellen erscheint also bis um 1500 gerade nicht das autonome Selbstbildnis als höchster Ausdruck künstlerischen Selbstbewusstseins, sondern das ins Werk integrierte Selbstbildnis.¹² Der sich hier offenbarende Stolz auf das eigene Erzeugnis dürfte leicht abgewandelt auch eine entscheidende Rolle für die frühesten bekannten Selbstbildnisse im Medium der Medaille, etwa den geschlagenen Beispielen der venezianischen Familie Sesto kurz vor 1400, gespielt haben: Diese Selbstbildnisse sollten offenbar als Beweis- und Bewerbungsstücke für das eigene Können (im Falle der Sesto als Münzmeister der Republik Venedig) dienen, bei denen das Bildnis sozusagen nochmals bezeugt, von wem das Probestück stammt.¹³ Zwar erscheint das Selbstbildnis hier *autonom*, tritt in gewisser Weise aber zunächst *nur* an die Stelle eines größeren Werkes, das durch die bisherigen Selbstbildnisse *in Assistenz* als Produkt eines bestimmten Künstlers ausgewiesen wurde. Bei dem viel besprochenen, möglichen Selbstbildnis des Jan van Eyck würde der Wahlspruch des „Als ich chan“ ebenfalls auf das Können und ein solches Demonstrationsstück verweisen.¹⁴ Und noch für Raffael wäre zu überlegen, ob sein frühes Selbstbildnis von um 1507/1508 nicht ebenfalls als Empfehlungstück in Rom dienen sollte – wie wir es dann für Parmigianinos Selbstporträt im Rundspiegel ziemlich sicher wissen.¹⁵

Dagegen dürfte es sich bei anderen frühen Zeugnissen für tatsächlich *autonome* Gemälde mit Künstler-(selbst)porträts von Leon Battista Alberti bis Perugino zumeist um relativ ‚private‘ und experimentelle Bildnisformen für Familie und Freunde gehandelt haben. Jedenfalls war nicht das Tafelbildnis des Perugino, das laut Vasari neben demjenigen des Lehrers Verrocchio und des Werkstatt-Freundes Lorenzo di Credi in dessen Wohnhaus hing, eigentlich spektakulär, sondern die Erlaubnis, dass Perugino nachträglich zum Abschluss der Arbeiten im Jahr 1500 in die Fresken für

die Sala delle Udienze des Collegio del Cambio von Perugia sein Bildnis einfügen durfte: Anerkennung seiner künstlerischen Ausnahmeleistung und Ruhmesmonument im (halb)öffentlichen Raum als Form zusätzlicher immaterieller Honorierung.¹⁶

Bei allem Streben nach profan-weltlichem Nachruhm, demonstrativem Stolz auf das eigene Werk oder familiär-freundschaftlichem Erinnern – die christliche Vorstellung von anhaltend demütiger Verehrung Gottes und seiner Heiligen sowie das Hoffen und Bitten für das eigene Seelenheil spielten für die Selbstdarstellungen in Assistenz bekanntlich eine mindestens so wichtige Rolle, die den anderen Motivationen spannungsvoll entgegenstanden.¹⁷ Es gilt, diese Ambivalenz zwischen antikischem Ruhm und christlichem Seelenheil zusammenzudenken. Wobei diese Spannung teils noch für das autonome Künstlerporträt galt, wenn etwa ein (Selbst-)Bildnis des 1539 verstorbenen Marco Palmezzano an dessen Grabmal aufgehängt worden sein sollte.¹⁸

Im Folgenden soll ausgehend von drei Beispielen mit Blattmasken erprobt werden, inwieweit die Nachrichten von antiken Selbstbildnissen in Assistenz helfen, neuzeitliche Selbstdarstellungen, ihre Entstehung und Formgebung, zu verstehen. Der Bogen reicht dabei von Architektenbildnissen des späten 13. Jahrhunderts bis zum Ende des 15. Jahrhunderts nördlich und südlich der Alpen mit Andrea Mantegna und Bartholomäus Zeitblom.

1 Rosenschoephelin

Um oder kurz nach 1300 wurde der letzte Bauabschnitt des westlichen Kreuzgangflügels des Zisterzienserklosters Maulbronn fertiggestellt. Nicht nur der auftraggebende Prior Walther, sondern wohl auch der verantwortliche Werkmeister Rosenschoephelin wurden je an einer Konsole dargestellt (Abb. 2). Beide von Blattranken (angeblich Beifußblätter) umschlungenen Büsten sind inschriftlich identifiziert. Anstelle der zusätzlichen Inschriftenrolle über dem Kopf des Priors blühen über Meister Rosenschoephelin wohl drei seiner namensgebenden Rosenblüten. Betont werden muss für alles Weitere, dass dieses Blätterbildnis zwar seit dem 19. Jahrhundert nicht unplausibel als Werkmeisterdarstellung gilt, dass aber keine weiteren Quellen zu einem Rosenschoephelin oder Rosen Schoephelin bekannt sind, ja dass selbst der vi-



Abb. 2: Konsole mit Bildnis des Rosenschoephelin, um oder kurz nach 1300, Maulbronn, Zisterzienserkloster, westlicher Kreuzgangflügel

suelle Befund, ob der Dargestellte tonsuriert ist oder nicht, also Mönch oder Laienbruder, widersprüchlich beantwortet wurde.¹⁹

Sollte es sich also tatsächlich um den Bauverantwortlichen handeln, kann dieses Beispiel daran erinnern, dass insbesondere Werkmeister- und Architektenbildnisse nicht nur früh, sondern auch besonders zahlreich in Zusammenhang mit ihrem Werk überliefert sind, wobei der Ruhm des Werkes das Bildnis des Herstellers zu legitimieren scheint.²⁰ Es ist daher kein Zufall, dass beim Epitaph des Hans von Burghausen an St. Martin in Landshut eben nicht nur christliches und weltliches Gedächtnis zusammenkommen, sondern die Inschrift auch erstmals eine Art Werkkatalog des Architekten liefert.²¹ Selbst der mediale Sprung zum Architektenbildnis auf einer beweglichen Tafel scheint schon kurz nach Mitte des 15. Jahrhunderts vollzogen: Vater und Sohn Eseler etwa waren in ihrem Bauwerk, der St. Georgskirche in Dinkelsbühl, dergestalt zu sehen.²²

Zweitens ist die Idee, den Namen bildhaft umzusetzen, bereits bei Plinius (Nat. 36, 42) belegt: Denn die Architekten Batrachos und Sauras, denen in Rom verweigert wurde, in der Weiheinschrift des von ihnen erbauten Tempels genannt zu werden, signierten ihr Werk nicht wie Phidias mit einem versteckten Selbstbildnis, sondern mit ihren Namenstieren Frosch und

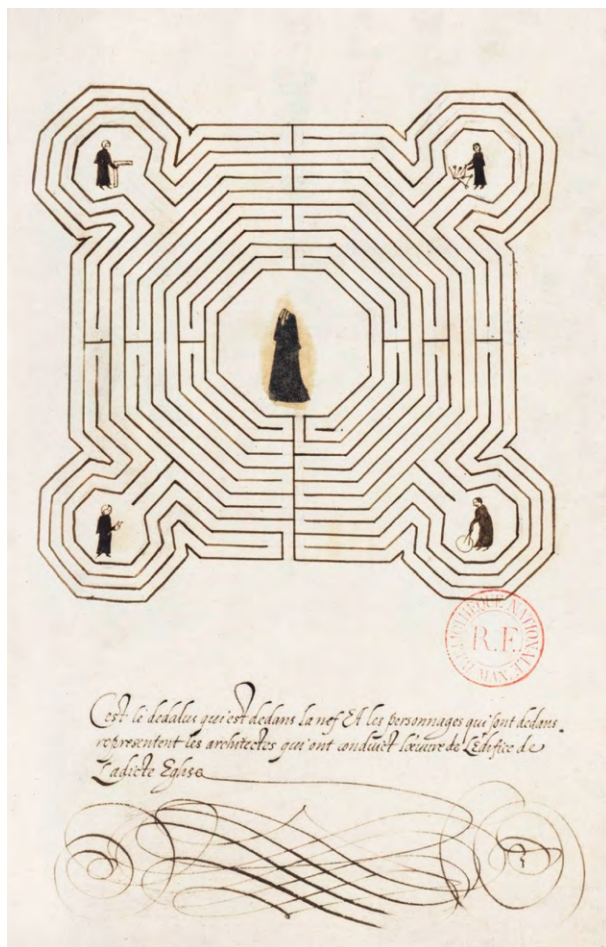


Abb. 3: Jacques Cellier, *Nachzeichnung des Labyrinths im Fußboden der Kathedrale von Reims*, in: François Merlin, *Recherches de plusieurs singularités*, um 1600, Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 9152, fol. 77r

Eidechse. Die Werkstatt der Vassalletti in Rom griff sehr wahrscheinlich um 1210 bei den Kapitellen von S. Lorenzo fuori le Mura den Bericht des Plinius auf – möglicherweise bereits aus dem Bewusstsein heraus, dass auch in diesem Fall die Werkmeister nicht namentlich an ihren Produkten genannt wurden.²³ Rosenschophelin in Maulbronn hatte freilich nicht dieses Problem, er wurde gleich mehrfach verewigt: inschriftlich, im Bildnis und zudem begleitet von seinen namensgebenden Blumen. Insgesamt bleibt das Beispiel aber natürlich viel zu vage, um zu spekulieren, ob in Maulbronn zu Beginn des 14. Jahrhunderts Plinius gelesen wurde.

An zwei anderen Orten um diese Zeit dagegen vermutlich schon: Die Kathedrale von Amiens erhielt zum Bauabschluss 1288 ein Fußbodenlabyrinth, das 1825 bis auf das Mittelfeld zerstört, aber 1894–1896 re-

konstruiert wurde. Im Zentrum waren um ein Kreuz der Gründungsbischof Evrard de Fouilloy und die drei über die Bauzeit hinweg verantwortlichen Architekten mit Arbeitsinstrumenten in der Hand abgebildet und inschriftlich identifiziert. In Reims wurde ebenfalls wohl kurz vor 1290 das große, 1798 zerstörte Labyrinth im Bodenbelag angelegt (Abb. 3).²⁴ Hier waren die vier Architekten des Baues in den Ecken verewigt, in den Nachzeichnungen deutlich an ihren Instrumenten, Winkel, Zirkel und möglicherweise Zeichen- oder andere Hilfselemente zum Fixieren des (Chor-)Grundrisses, zu erkennen. Die größte Figur in der Mitte der Komposition präsentierte sich allerdings schon Ende des 16. Jahrhunderts, als die ersten Nachzeichnungen und Beschreibungen entstanden, so abgenutzt (vor allem am Kopf) und ohne (noch sichtbare?) begleitende Inschrift, dass die schemenhafte Darstellung nicht identifiziert werden konnte. Handelte es sich ebenfalls um den klerikalen Auftraggeber, Albéric de Humbert, oder um einen weiteren, fünften Architekten? Nun gibt es Labyrinth in und an Kirchen auch schon zuvor und andernorts – etwa in Chartres oder Lucca. Sie werden überall als Sinnbild für die überragende Erfindungs- und Baukunst des mythischen Dädalus, Stammvater aller Werkleute, und als Repräsentation der Irrungen und Wirrungen des (christlichen) Lebenswegs gedeutet. Alle diese anderen Labyrinth jedoch weisen kein Bildnis des oder gar Bildnisse mehrerer Architekten auf – umso erklärungsbedürftiger sind die Darstellungen in den beiden französischen Kathedralen.²⁵

Erstaunlicherweise scheint eine wichtige Passage in der *Naturkunde* des Plinius bislang nicht mit den Labyrinth von Amiens und Reims in Zusammenhang gebracht worden zu sein. An insgesamt vier Stellen berichtet Plinius von dem archaischen Architekten und Bildhauer Theodoros (Nat. 7, 198; 34, 83; 35, 152; 36, 193). Der berühmte Künstler errichtete sich offenbar selbst ein Bronzebildnis mit den Berufs-Instrumenten: „Theodoros, der das Labyrinth von Samos geschaffen hat, goß von sich selbst eine Bronzestatue; außer durch den besonderen Ruf der Porträtähnlichkeit wird er wegen der großen Feinheit gepriesen: in der Rechten hält er eine Feile,“ in der Linken ein als „Wunder“ gepriesenes Miniatur-Pferdegespann.²⁶ Die offene Formulierung konnte den Gedanken nahelegen, die Selbstbildnis-Statue sei im Zusammenhang mit dem Labyrinth errichtet worden, quasi als visuelle Signatur dieses Bauwerkes. Der außergewöhn-



Abb. 4a: Andrea Mantegna, *Inscriptentafel und Selbstbildnis in Blattmaske*, 1465–1474, Mantua, Castello, Camera degli Sposi



Abb. 4b: Andrea Mantegna, *Selbstbildnis in Blattmaske*, 1465–1474, Mantua, Castello, Camera degli Sposi

liche Umstand, dass die Labyrinth der Kathedralen von Amiens und Reims mit Bildnissen der Architekten samt ihrer Instrumente in der Hand und als Metalleinlagen im Steinboden realisiert wurden, ließe sich daher erklären als Auseinandersetzung mit dieser Überlieferung zu antiken Labyrinthen in einem der zahlreichen Plinius-Manuskripte des 13. Jahrhunderts.²⁷

Halten wir als Zwischenergebnis fest: Möglicherweise konnte schon um 1300 ein Selbstbildnis im Zusammenhang mit dem Werk und integriert in dieses als Verweis auf berühmte antike Vorbilder verstanden werden, wie sie in den Textquellen überliefert waren.

2 Andrea Mantegna

Die bisher zusammengetragenen Indizien für ein Interesse an antiken Künstlerbildnissen *in Assistenz* mindestens seit dem 13. Jahrhundert legen nahe, dass sich die Entwicklungen des 15. Jahrhunderts weniger durch die Rezeption völlig neuer Textüberlieferungen

auszeichnen – ohne natürlich zu bestreiten, dass tatsächlich zuvor unbekannte antike Schriften entdeckt wurden. Die Bemühungen des 15. Jahrhunderts wären vielmehr dadurch gekennzeichnet, dass nun auch die antike materielle Überlieferung für die Frage nach künstlerischer Selbstdarstellung untersucht und verstärkt einbezogen wurde.

Mantegnas intensive Auseinandersetzung mit der Antike ist seit langem und vielfach untersucht. Seine *Camera degli Sposi* im Mantuaner Kastell, entstanden zwischen 1465 und 1474, ist vermutlich der am eingehendsten analysierte Profanraum des Quattrocento überhaupt. Das Selbstbildnis Mantegnas als Blattmaske dort, das Rodolfo Signorini erstmals 1975/1976 als solches erkannt hat, ist seitdem weithin anerkannt und im Zusammenhang mit Mantegnas anderen Selbstdarstellungen diskutiert worden (Abb. 4).²⁸ Es bleibt allerdings die Frage, wie Mantegna überhaupt auf die Idee eines Selbstbildnisses in Blattmaske gekommen war?

Zur Erinnerung: Die Fresken der *Camera* sind aufwendig dediziert und signiert. Putten tragen eine

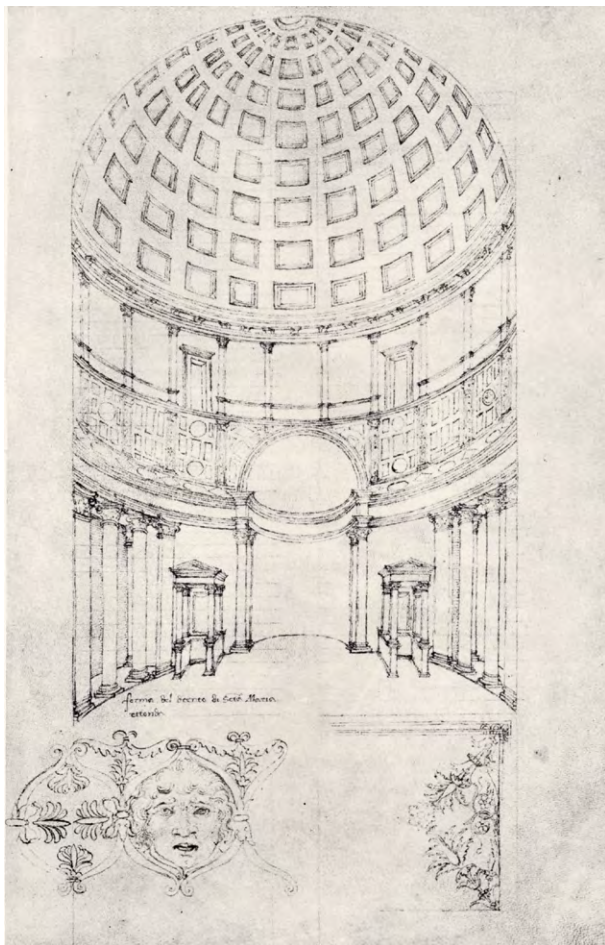


Abb. 5: Francesco di Giorgio Martini, Zeichnung des Innenraums des Pantheons, um 1485, Turin, Biblioteca Reale, Saluzzo 148, fol. 80

Bronzetafel, auf der Andrea Mantegna aus Padua sein „subtiles Werk“ (*opus tenue*) dem Markgrafen und seiner Frau widmet. Ohne die Formulierung eingehender zu analysieren, ist offensichtlich, dass hier unter anderem das topische Verhältnis von Apelles und Alexander dem Großen aufgerufen wird, bei dem ein Werk nicht in Auftrag gegeben und bezahlt, sondern nur als unschätzbare Geschenk des Künstlers an seinen Herrscher verehrt werden kann. Aber auch alle übrigen Elemente dieser Inschrift verweisen auf die Antike als Referenzrahmen. Daneben befindet sich in dem (unter dem Kapitell nur aufgemalten) Pilaster mit Rankendekor das versteckte Selbstbildnis, das zudem leicht in die Richtung der etwas höher gehaltenen Dedikations-Tafel zu blicken scheint. Auch wenn ein Rom-Aufenthalt Mantegnas erst 1487/1488 dokumentiert ist, steht eigentlich außer Frage, dass er zuvor schon in der Ewigen Stadt gewesen sein muss.

Zumindest rekurriert die zentrale Idee für die Gestaltung der *Camera degli Sposi* mit ihrem zentralen Oculi offensichtlich auf das Pantheon in Rom.

Nun findet sich ausgerechnet auf einem Studienblatt des Pantheon-Innenraums von Francesco di Giorgio Martini aus den wahrscheinlich mittleren 1480er Jahren eine ähnliche antike Blattmaske beziehungsweise ein Gesicht in einer vegetabilen Ranke (Abb. 5).²⁹ Francesco di Giorgio veränderte auf seiner Zeichnung den Aufriss der antiken Architektur. Der Kontext des Zeichnungsbuches beweist aber, dass er tatsächlich in Rom bei den Monumenten war, nicht nur eine andere Vorlage kopierte, auch wenn es sich in diesem Fall sicher um eine nachträgliche Reinzeichnung eben mit Korrekturen und Verbesserungen handelt, keine unmittelbare Aufnahme vor Ort.³⁰ Auch für die anderen Zeichnungen gilt dabei, dass noch weitere, vor allem ornamentale Details neben die Hauptzeichnung der Seite gesetzt wurden. Das Blattornament mit Gesicht war also mit aller Wahrscheinlichkeit im Pantheon zu sehen – so wie dann auch Raffael auf seiner Zeichnung der Eingangssituation ein Relief zuseiten der Tür nochmals in größerem Maßstab festgehalten hat. Bislang wird in den kurzen Kommentaren zu Francesco di Giorgios Ornamentdetails gesagt, es handle sich um Dekor vom zerstörten bronzenen Dachstuhl der Vorhalle. Das scheint allerdings ganz unwahrscheinlich. Keine andere Quelle belegt, dass diese 1625 unter Urban VIII. demontierte, ingenieurtechnische Meisterleistung antik-römischer Bronze-konstruktion verziert gewesen war.³¹ Vielmehr könnte es sich bei dem Gesicht und den Ranken um Details von der Innenseite des Eingangs handeln, der ebenfalls im Barock zerstört und erneuert wurde, d. h. von dem Ort, an dem man gemäß der Ansicht auf Francesco di Giorgios Zeichnung auch ungefähr steht. Das Detail wäre im Pantheon in Verbindung mit dem Portal angebracht gewesen, so wie Mantegnas Blattmaske neben der Haupttür zur *Camera degli Sposi*. Wurde dieses Blattgesicht, das Francesco di Giorgio so wichtig erschien, in Analogie zu den versteckten Künstler-signaturen, von denen Valerius Maximus, Cicero oder Lukian berichten, als Selbstbildnis des Architekten des Pantheons verstanden – für viele in der Renaissance das perfekte Bauwerk schlechthin, von dem aber eben der Name des Entwerfers unbekannt blieb? Wenn ja, dann würde sich Mantegna in der *Camera* nicht nur mit dem Oculi, sondern auch mit seiner Porträtsignatur auf das Vorbild Pantheon beziehen.

Denkt man an Mantegnas gesucht-gelehrte, auf Griechisch verfasste Signatur auf dem Wiener *Hl. Sebastian*, noch sieben, acht Jahre vor den Mantuaner Fresken entstanden, dann scheint der Maler sich bereits hier für ausgefallene antike Strategien der Nachruhsicherung interessiert zu haben: Bezieht sich diese Künstlerinschrift, die in der Gemäldefiktion augenscheinlich erst mit dem partiellen Zerfall des antiken Triumphbogens sichtbar geworden ist, doch auf eine Anekdote des Lukian (*Hist. conscr.* 62) über einen anderen Architekten, Sostratos von Knidos, der das Weltwunder des Leuchtturms von Alexandria verantwortete. Sostratos hatte hier angeblich seinen Namen auf einer Gesteinsschicht unter der Inschrift für den König anbringen lassen, wohlwissend, dass mit fortschreitender Verwitterung diese Lettern abfallen und sein Name für spätere Generationen sichtbar werden und im Gedächtnis bleiben würde.³²

3 Bartholomäus Zeitblom

Nördlich der Alpen scheint die Situation auf den ersten Blick ganz anders. Der 1455 in Nördlingen geborene, um 1519 in Ulm verstorbene Bartholomäus Zeitblom zeigt sich auf der Schreinrückseite des 1497/1498 gefertigten *Heerberger Altars* nicht als Blattgesicht, sondern als Figur, die aus einer Blüte emporwächst (Abb. 6, 7).³³ Dass diese zunächst sehr typenhaft erscheinende Gestalt als Repräsentation des Malers gemeint ist, macht die Inschrift und die auf sich hindeutende Handgeste wahrscheinlich: „Das werck hat gemacht bartholome zeytblom maller zu ulm 1497“. Ein weiterer, kleiner Namenszug mit Datum befindet sich auf der rechten Schmalseite der Predella: „bartholome zeytblom m. z. u. 9.8.“³⁴

Der dreiteilige Wandelaltar aus der Wallfahrtskirche auf dem Heerberg bei Laufen am Kocher zeigt zunächst einmal ein erwartbares Programm: Die Verkündigung im geschlossenen Zustand, Christus und die zwölf Apostel in der Predella, geöffnet die Geburt Christi und Darstellung im Tempel, in der Schreinmitte Skulpturen der Weckmann-Werkstatt. Die Stifter waren, den Wappen auf den Schreinwangen nach zu schließen, Albrecht III. von Limpurg-Gaildorf und seine Gemahlin Elisabeth Gräfin von Oettingen, die das Werk wohl zum Andenken an ihre Eltern stifteten.

Dass Zeitblom als einer der wichtigsten Ulmer Maler der Zeit um 1500 gerade diesen Altar mit einer

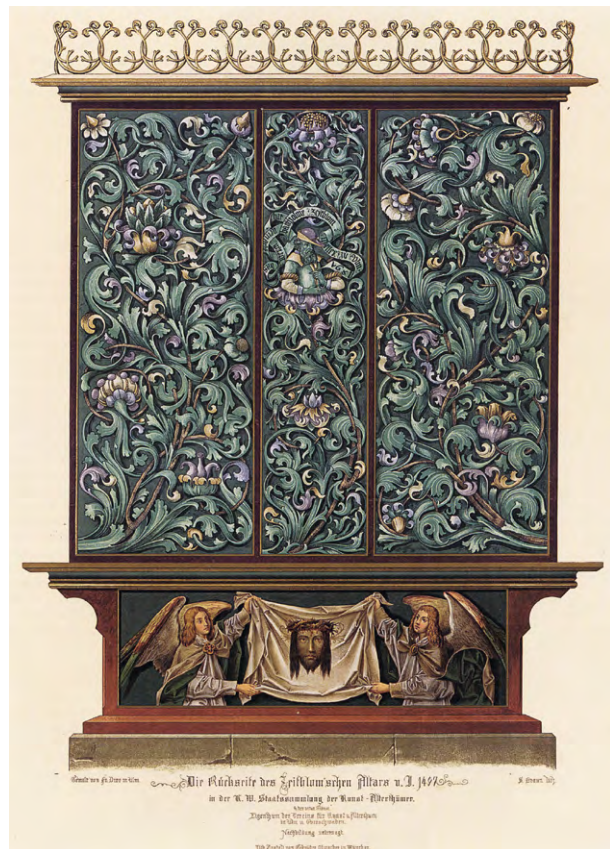


Abb. 6: Friedrich Dirr (Vorzeichnung), Farblithografie der Rückseite des Heerberger Altars von Bartholomäus Zeitblom, 1874



Abb. 7: Bartholomäus Zeitblom, *Heerberger Altar*, 1498 (Detail: Selbstdarstellung), Stuttgart, Staatsgalerie

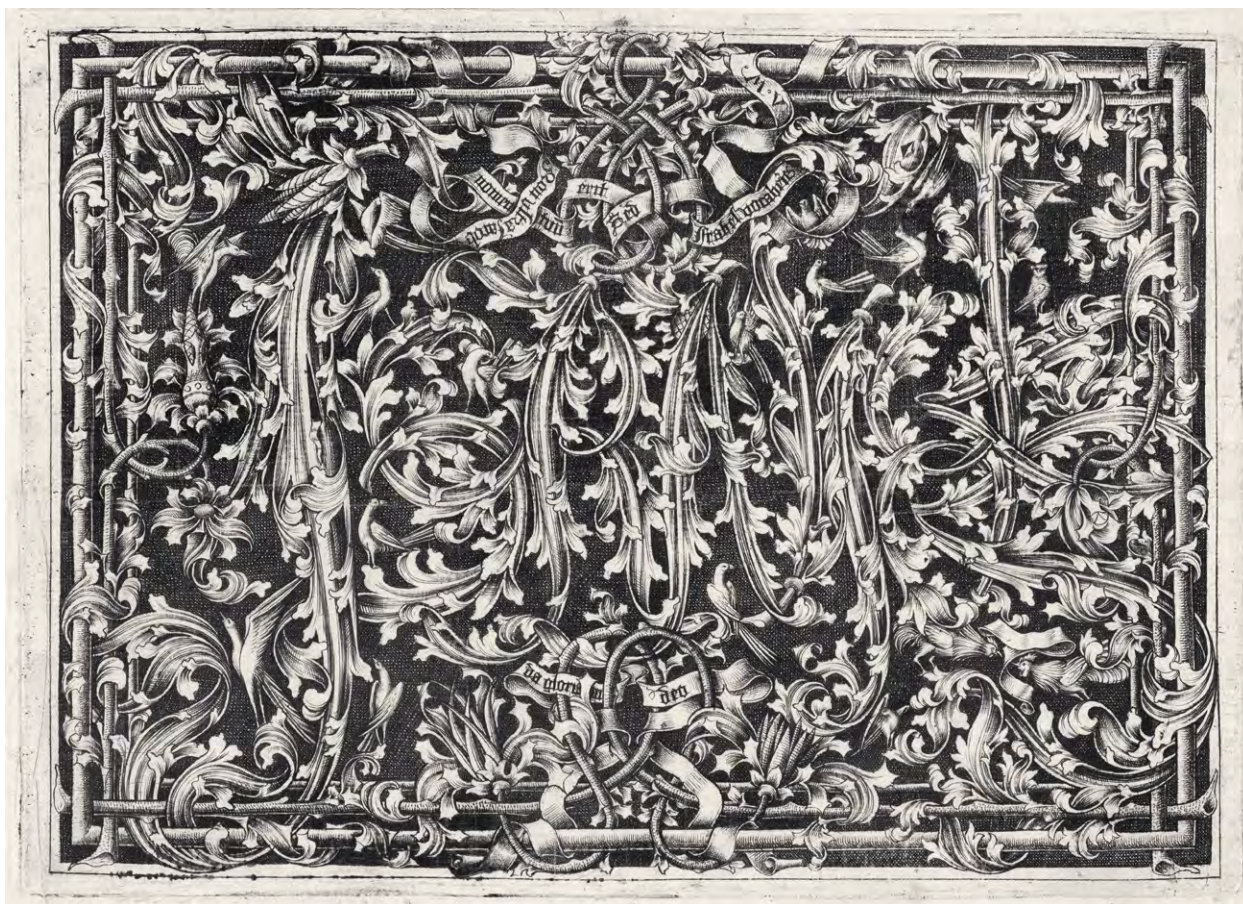


Abb. 8: Israel van Meckenem, *Blattornament mit Namenszug „Israel“*, 1490er Jahre (?), Kupferstich, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Selbstdarstellung und zwei Signaturen bedachte – während sich in seinem gesamten übrigen Œuvre nur noch eine einzige weitere Signatur findet, nämlich bereits um 1494/1495 am *Kilchberger Altar*, möglicherweise dem ersten eigenständigen Auftrag Zeitbloms³⁵ –, dürfte vor allem damit zu tun haben, dass es wohl der erste größere auswärtige Auftrag als selbstständiger Malermeister war und die Wallfahrtskirche auf dem Heerberg ein vielbesuchter, prominenter Ort. Wichtig ist für diesen immer noch häufig als spätgotisch charakterisierten nordalpinen Kontext auch, dass bereits für Zeitblom und sein Publikum sämtliche visuellen Selbstdarstellungsoptionen bekannt waren: Der Lehrer Zeitbloms etwa, Friedrich Herlin in Nördlingen, stellte sich nicht nur mit seiner Frau als Stifter dar, sondern vermutlich gab es auch ein autonomes Tafel(selbst)bildnis von ihm.³⁶

Als Erklärung für die ungewöhnliche Selbstdarstellung auf der Rückseite des *Heerberger Altars* – bei der zu bedenken ist, dass die Ranken teilweise später

übermalt sind – wurde bislang angeführt, dass Zeitblom auf seinen Namen Zeitblume, d. h. Herbstzeitlose, verweisen wollte – und mit den drei Phasen von knospender Blüte, voller Blüte und Fruchtstand auf seine eigene ‚Blüte‘, aber auch das Vergehen der Zeit anspiele. Offensichtlich ist freilich, dass es sich bei dem ‚Grünzeug‘ botanisch sicher nicht um Herbstzeitlosen handelt, der Bezug also wesentlich metaphorischer gedacht gewesen sein muss als etwa bei Rosenschoephelin 200 Jahre früher. Rankenwerk kann im späten 15. Jahrhundert zudem als Spielfeld künstlerischer Invention verstanden werden. Meister ES und Martin Schongauer fertigten hochanspruchsvolle Stiche mit solchem vegetabilen Ornament.³⁷ Die letzte Steigerung dürfte dabei Israel van Meckenem erzielt haben. Israel, der zahlreiche Stiche mit Blattornamenten und eine Wurzel Jesse fertigte und der zudem um 1490/1500 das früheste bekannte Selbstbildnis (zusammen mit seiner Ehefrau) im Medium der Druckgrafik produzierte, nutzte ein nochmals



Abb. 9: Werkstatt des Ivo Striegel, Schreintrückseite des Calanca-Altars, 1512, Basel, Historisches Museum

deutlich größeres Blatt (196 × 273 mm), um in virtuos verschlungenes, vegetables Ornament nicht nur Banderolen mit zwei Bibelsprüchen (1 Mos. 35,10 und Jos. 7,19) einzuflechten, sondern die langen Blätter selbst so kunstvoll anzuordnen, dass sie dem aufmerksam Betrachtenden den Namen ihres Schöpfers „ISRAEL“ zu erkennen geben: Das Werk im Sinne von Erfindung, Stil und Ausführung fällt hier mit dem Künstler in eins, wird ganz zu dessen stolzem und zugleich got-

tesfürchtigem Ausdruck (Abb. 8).³⁸ Dass tatsächlich auch im Umfeld Zeitbloms diese Rankenrückseiten mit künstlerischem Können und Stolz assoziiert waren, legt der *Calanca-Altar* nahe, den die Werkstatt des Maler-Bildhauers Ivo Striegel aus Memmingen 1512 fertigte. Da der Sohn von Ivo Striegel, Bernhard, in der Werkstatt Zeitbloms lernte, ist von einem unmittelbaren Kontakt auszugehen. Auch hier überrascht die Rückseite des Altars nicht nur mit aufwendigem



Abb. 10: Methusalem, in: Hartmann SCHEDEL, Buch der Croniken, Nürnberg 1493, fol. Xr

Ranken- und Blumendekor. Ein Engel präsentiert eine ausführliche Inschrift, die explizit „Hand und Fleiß“ („manu et industria“) des Ivo Striegel rühmt (Abb. 9). In gewisser Weise dürften diese Ranken Vorwegnahmen beziehungsweise Parallelerscheinungen zu dem sein, was Dürer mit seinen ‚zweckfreien‘ Ornamentlinien der Fantasie demonstrieren wollte.³⁹

Wie schließlich die Halbfigur Zeitbloms einer Blüte entwächst, erinnert nicht nur an die Wurzel Jesse, bei der solche belebten Blüten und Blätterkelche seit etwa 1460 populär werden: Zeitblom selbst zeichnete eine solchen Stammbaum Christi. Um die gleiche Zeit findet sich dieser etwa auf der Vorderseite des Altarschreins von Amorsbrunn.⁴⁰ Zugleich zeigt Hartmann Schedels *Weltchronik* von 1493 einen fließenden Übergang dieser ‚Bildnis‘-Form von der alttestamentarisch-christlichen Ge-

nerationenfolge zu profan-heidnischen Gestalten der Geschichte – wobei Schedels Holzschnitt für „Methusalem“ vielleicht noch besser mit Zeitbloms Figur übereinstimmt als der mehrfach für römische Konsuln und etwa Cicero verwendete Holzstock (Abb. 10). Spätestens die „Helden“ der römischen Republik und Cäsaren in Thomas Ochsenbrunners Publikation von 1494, allesamt Blattfiguren, entstammen ganz der ‚heidnischen‘ Historie (Abb. 11).⁴¹ Entscheidend ist, dass die Wahrnehmung dieser Rankenfiguren eben nicht ausschließlich spätgotisch und heilsgeschichtlich war, sondern problemlos auch für antik-profane Inhalte geeignet schien: Zeitblom scheint stolz zu reklamieren, dass er als Maler-Meister auf der Höhe seines Ruhmes angekommen war und dass ihn seine Hand und sein Fleiß quasi in die historische Reihe der Maler einschreiben. Es sei nochmals daran erinnert, dass wenig später, 1505, Johannes Butzbach im süddeutschen Raum die erste bekannte Abhandlung zu den wichtigsten Malern der Antike und seiner Gegenwart, beginnend mit Giotto, verfasste. Und dass bereits 1495 der *Catalogus illustrium virorum Germaniae* des Johannes Trithemius, die erste Literatur- und Gelehrten-geschichte Deutschlands, gedruckt worden war. Ruhm bedeutete ab diesem Zeitpunkt – das dämmerte auch den Künstlern –, in eine historische Reihe aufgenommen zu werden.⁴²

Aber mehr noch: Butzbach nennt im Anschluss an die antiken Meister Christus den eigentlich ersten Künstler, der nicht nur den ersten Menschen als Abbild seiner selbst geschaffen habe, sondern der die besten irdischen Maler schon dadurch übertrifft, dass er in seiner Schöpfung synästhetisch etwa den Duft aller Blumen mitproduziert hat:

Wenn es nach mir ginge, würde ich als ersten Künstler unseren Herrn und Heiland Jesus Christus nennen. Er schuf die unsterbliche Seele im ersten Menschen, unserem Urvater Adam, nach der Ähnlichkeit seines Bildes [...]. Der allgütige göttliche Maler hat jede einzelne Blume, jede Pflanze und alles, was die Erde erzeugt, mit seiner bestimmten Farbe und seinem Duft begabt, daß nicht allein das Auge, auch der Geruch des Menschen seine Freude daran habe. Anders freilich, ohne Duft malen die menschlichen Künstler die Blumen, die trotzdem niemals jemand in ihrer natürlichen Farbschönheit selbst nachbilden kann [...].⁴³

Die Unterschiede der menschlichen Physiognomie schließlich, wie sie das Porträt nach neuem Verständnis festzuhalten versucht, sind ein weiterer Beweis für Gottes ‚überragende‘ Künstlerschaft: „Auch darin erscheint mir Gott von Anfang dieser Zeitlichkeit an stets als [...] vollkommener Maler und Bildhauer, daß er [...] jedem Einzelnen seine besonderen Gesichtszüge gegeben hat [...]“. Vor allem aber betätigte sich „unser Heiland Jesus Christus“, als er „zum Tode geführt wurde“ erneut als überragender Künstler, denn er „drückte das Bild seines eigenen Antlitzes der Veronica auf ihre Bitte in ihren Schleier. [...] Da siehst Du das Werk eines großen Malers!“⁴⁴

Unter seiner typisierten Selbstdarstellung im Zentrum des Altarkastens als Schöpfer des Werkes hat Bartholomäus Zeitblom auf der Rückseite der Predella ein von Engeln gehaltenes Schweißstuch Christi dargestellt (Abb. 6).⁴⁵ Dieses an sich geläufige Motiv könnte beim *Heerberger Altar* im Zusammenhang mit dem Abnehmen der Beichte und Bußpraktiken stehen, wie sie häufig hinter Altären zu dieser Zeit vorgenommen wurden.⁴⁶ Zugleich aber signalisiert Zeitblom im konkreten Bilderkosmos des *Heerberger Altars* so auch, dass er sich selbst nicht nur in einer profanen Ruhmes-Reihe, sondern in der Tradition seit dem größten aller Maler, Christus, sieht. Dessen „wahres Abbild“ wird hier vom Maler Zeitblom imaginiert – mehr Anspruch, Legitimation und zugleich Hoffen auf christliches Seelenheil geht kaum. Auch wenn sich Butzbach und Zeitblom sicher nicht persönlich kannten und Zeitblom schon aus chronologischen Gründen dessen Text nicht gelesen haben konnte, so scheint doch evident, dass der Mönch Butzbach ein gehobenes Allgemeinwissen seiner Zeit zu den Bildkünsten vor allem aus Plinius und den Kirchenvätern zusammenfasste. Ein Allgemeinwissen, das offenbar auch Zeitblom bekannt war, der ganz ähnliche Elemente für seine Selbstdarstellung auf der Rückseite des *Heerberger Altares* aufrufen konnte.

Für Zeitblom, für Mantegna, bereits für Rosenschöephelein und vermutlich auch schon für die Architekten von Amiens und Reims gilt also: Nicht ein autonomes Bildnis, sondern das ins Werk integrierte Selbstbildnis (in diesen Fällen zumeist in Blüte, Blattkelch oder Ranke integriert) demonstriert gleichermaßen Sorge für das Seelenheil wie höchsten künstlerischen Anspruch und Hoffnung auf Nachruhm. Denn auch schon zu diesem Zeitpunkt darf nicht unterschätzt werden, was bereits Valerius Maximus und

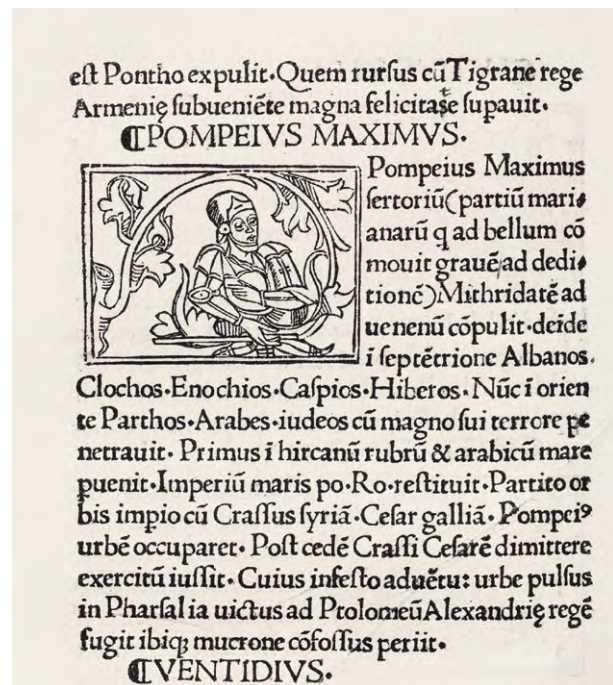


Abb. 11: Pompeius Magnus, in: Thomas OCHSENBRUNNER, *Priscorum heroum stemmata*, Rom 1494, fol. 18v

Cicero als entscheidende Triebkraft allen menschlichen Schaffens erkannt hatten: „Auch die Handwerker wünschen, dass nach dem Tod ihr Name nicht an Glanz verliere.“⁴⁷

Anmerkungen

- 1 Zum Forschungsstand etwa Mila HORRÝ, *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2003; die reiche Sammlung von Anton LEGNER, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009; *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present* (hrsg. von Volker MANUTH/Rudie VAN LEEUWEN/Jos KOLDEWEIJ), Turnhout 2016.
- 2 Dorothy M. SCHULIAN, *Valerius Maximus*, in: *Catalogus Translationum et Commentariorum*, Bd. V (hrsg. von F. Edward CRANTZ), Washington DC 1984, 287–403; Marijke CRAB, *Valerius Maximus (Addenda et Corrigenda)*, in: *Catalogus Translationum et Commentariorum*, Bd. XI (hrsg. von Greti DINKOVA-BRUUN), Toronto 2016, 307–336; DIES., *Exemplary Reading. Printed Renaissance Commentaries on Valerius Maximus (1470–1600)*, Wien/Zürich 2015.
- 3 Vgl. zur Antike Thomas PEKÁRY, *Welcher vernünftige Mensch möchte schon Pheidias werden? Das Ansehen des Künstlers im antiken Rom*, in: *Boreas*, XVIII, 1995, 13–18; Eberhard U. R.

- THOMAS, „ΜΝΗΣΘΗ Ο ΑΓΟΡΑΖΩΝ“. Bemerkungen zum Selbstverständnis und zur Einschätzung von Künstlern und Kunsthandwerkern in der römischen Kaiserzeit, in: *Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter* (hrsg. von Dietrich BOSCHUNG/Hansgard HELLENKEMPER), Wiesbaden 2007, 319–339. Für die Vorstellung des 15. Jahrhunderts sei nur auf einen 1487 verfassten Kommentar zu den *Facta et dicta memorabilia* verwiesen, zit. nach der Ausgabe Valerius Maximus cum commento Oliverii Arzignanensis Vicentini, Venedig 1500, fol. 174v–175r, wo weiterhin solche Tätigkeiten abgewertet werden: „studium omne [...] ut pictura sordidum dicitur & illiberalis“.
- 4 Felix PREISSHOFEN, Phidias-Daedalus auf dem Schild der Parthenos, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, LXXXIX, 1974, 50–69.
 - 5 Übersetzung in Anlehnung an CICERO, *Gespräche in Tusculum. Tusculanae disputationes* (hrsg. von Olof GIGON), Düsseldorf/Zürich 1998, 37; die lateinische Originalpassage lautet etwas ausführlicher zitiert: „quid? poetae nonne post mortem nobilitari volunt? unde ergo illud: ‚Aspicite, o cives, senis Enni imaginis formam: Hic vestrum panxit maxima facta patrum? mercedem gloriae flagitat ab iis quorum patres adfecerat gloria, idemque: ‚Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu Faxit. Cur? voluto vivos per ora virum.‘ sed quid poetas? opifices post mortem nobilitari volunt. quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in cluqueo Minervae, cum inscribere [nomen] non liceret? quid? nostri philosophi nonne in is libris ipsis, quos scribunt de contemnenda gloria, sua nomina inscribunt?“
 - 6 Mit unterschiedlicher Akzentuierung Andreas THIELEMANN, *Phidias im Quattrocento* (Dissertation, Universität zu Köln 1992), Köln 1996; Ulrich PFISTERER, *Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXVI, 1999, 61–97; Christiane HESSLER, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.
 - 7 *Anth. Graec.* 9,595; *Anth. Graec.* 9,605 (unklar bleibt, ob das Porträt nur Kallo zeigte oder auch von ihr gemalt war); Pausanias 2,23, 4 und 8,53, 7–8; auch Themistius, *Orat.* 2,29C–D zu einem Bild des Hermes mit den Gesichtszügen des Parrhasios; vgl. auch Michael SQUIRE, *A Portrait of the Ancient Artist? Self-Portraiture in Graeco-Roman Visual Culture*, in: *Figurationen des Porträts* (hrsg. von Thierry GREUB/Martin ROUSSEL), Paderborn 2018, 435–470.
 - 8 Da das Bronzerelief heute auf der Rückseite der für den Neubau von St. Peter adaptierten Türflügel angebracht ist, lässt sich nicht sicher sagen, wo genau es ursprünglich befestigt und wofür es gedacht gewesen war. Den Bezug zu Pausanias erkannte erstmals Wilhelm KLEIN, *Bathykles*, in: *Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn*, IX, 1885, 145–191, bes. 157; dann nochmals und ohne Hinweis auf Klein publiziert von Catherine KING, *Filarete’s Portrait Signature on the Bronze Doors of St Peter’s and the Dance of Bathykles and his Assistants*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIII, 1990, 296–299.
 - 9 Hermann U. ASEMISSEN/Gunter SCHWEIKHART, *Malerei als Thema der Malerei*, Bonn 1994; Anna FRASCA-RATH, *Antike Künstlerinnen bei Boccaccio und Pizan oder die Geburt einer Bildhauerin namens Marcia*, in: *Boccaccio und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen* (hrsg. von Sebastian SCHÜTZE/Maria A. TERZOLI), Berlin 2024, 239–254; Kristina DOMANSKI, *Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios „De mulieribus claris“*, Köln/Weimar 2007; Annalena DÖRING, in: *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800* (hrsg. von Annalena DÖRING/Franz HEFELE/Ulrich PFISTERER), Passau 2018, 83–85, Kat. 1.
 - 10 Von gleich mehreren Spiegeln, mit deren Hilfe Porträts, kein Selbstbildnis, erstellt wurden, ist in der Inschrift des Bernard Strigel auf der Rückseite seines Porträtdiptychons für Johannes Cuspinian (1520) die Rede, vgl. Hans G. THÜMMEL, *Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. XL, 1980, 97–110; vgl. insgesamt etwa die Überlegungen von Yvonne YIU, *Der Spiegel: Werkzeug des Künstlers oder Metapher der Malerei? Zur Deutung des Spiegels in Produktionsszenarien in der nordischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXVIII, 2005, 475–488; DIES., *The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts*, in: *Early Science and Medicine*, X, H. 2, 2005, 187–210.
 - 11 Johannes BUTZBACH, *Von den berühmten Malern 1505. Mit der Urschrift in Nachbildung* (hrsg. und übers. von Otto PELKA), Heidelberg 1925; hier zit. nach Johannes BUTZBACH, *Libellus de praeclaris picturae professoribus / Von den berühmten Malern* (FONTES 30, hrsg. von Margaret DALY DAVIS), Heidelberg 2009 [<https://doi.org/10.11588/artdok.00000705>]; zu Autor und Kontext auch Bertram RESMINI, *Der Laacher Prior Johann Butzbach und der Humanismus rheinischer Benediktinerabteien*, in: *Ecclesia Lacensis. Beiträge aus Anlaß der Wiederbesiedlung der Abtei Maria Laach ...* (hrsg. von Emmanuel VON SEVERUS), Münster 1993, 111–135.
 - 12 Hier scheint mir auch das methodische Problem von Narrativen zu liegen, die eine solche ‚Entwicklung‘ suggerieren, etwa Gunter SCHWEIKHART, *Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt*, in: *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit* (hrsg. von Klaus ARNOLD/Sabine SCHMOLINSKY/Urs M. ZAHND), Bochum 1999, 177–181.
 - 13 Alan M. STAHL/Louis A. WALDMAN, *The Earliest Known Medalists. The Sesto Brothers of Venice*, in: *American Journal of Numismatics*, 2. F., V–VI, 1995, 167–188.
 - 14 Etwa Paul VAN CALSTER, *Of Beardless Painters and Red Chaperons. A Fifteenth-Century Whodunit*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXVI, 2003, 465–492; Heike MAIER, *Jan van Eyck. Sein Motto als Chiffre*, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, II, 2003, 4–19 und 80–87.

- 15 Ulrich PFISTERER, Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm, München 2019, 86–102.
- 16 Roberto GUERRINI, L'Autoritratto del Perugino al Collegio del Cambio. Egregius pictor e moduli paradigmatici, in: Perugino e Raffaello (hrsg. von Francesco F. MANCINI/Antonio NATALI), Passignano sul Trasimeno 2013, 49–65.
- 17 Dazu nur Justus MÜLLER HOFSTEDE, Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext: Jan van Eyck, Dieric Bouts, Hans Memling, Joos van Cleve, in: Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance (hrsg. von Gunter SCHWEIKHART), Köln 1998, 38–68.
- 18 Das in Forlì erhaltene Werk weicht stilistisch aber zu grundlegend von dessen gesicherten Werken ab; wenn es sich nicht um eine postume Ergänzung der Familie in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s handeln sollte, ließe sich auch an eine Kopie des frühen 17. Jh.s nach einem verlorenen Original denken, wobei die Inschrift des Rahmens aus dem 17. Jh. auch eine Datierung „1536“ überlieferte; vgl. Marco PALMEZZANO, Il Rinascimento nelle Romagne (hrsg. von Antonio PAOLUCCI/Luciana PRATI/Stefano TUMIDEI), Cinisello Balsamo (MI) 2005, 342 f., Kat. 58.
- 19 Alfred KLEMM, Württembergische Baumeister bis ums Jahr 1600, ihre Werke und Zeichen, in: Schriften des Württembergischen Alterthums-Vereins, II, H. 2, 1875, 5–34, bes. 11 (Nr. 7–9); Irmgard DÖRRENBURG, Das Zisterzienserkloster Maulbronn, Würzburg 1938, 12 (hier falsch: „Schophelin“ gelesen), 99–102; Kurt GERSTENBERG, Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin 1966, 84–87; Deutsche Inschriften Online, Enzkreis, Maulbronn, Kreuzgang (Renate NEUMÜLLERS-KLAUSER 1983), urn:nbn:de:hbz:5:1-238-dio22h008k0002005 (15.9.2025); Ulrich KNAPP, Das Kloster Maulbronn. Geschichte und Baugeschichte, Stuttgart 1997, 110–113.
- 20 Vgl. die Zusammenstellungen von GERSTENBERG 1966 (zit. Anm. 19); Ingrid L. SEVERIN, Baumeister und Architekt. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis, Berlin 1992. – Zur Einordnung des Buches von Gerstenberg Marcus FRINGS, Kurt Gerstenberg und die deutschen Baumeisterbildnisse, in: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Personen und Werke (hrsg. von Wolfgang SCHENKLUHN), Halle 2004, 117–128.
- 21 Peter KURMANN/Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Memoria und Porträt. Zum Epitaph des Hans von Burghausen an der Martinskirche zu Landshut, in: Werkmeister der Spätgotik (hrsg. von Stefan BÜRGER/Bruno KLEIN), Darmstadt 2009, 44–58.
- 22 Ernst BUCHNER, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, 14; GERSTENBERG 1966 (zit. Anm. 19), 211–213.
- 23 Peter C. CLAUSSEN, Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Der Künstler über sich in seinem Werk (hrsg. von Matthias WINNER), Weinheim 1992, 19–54.
- 24 Zusammenfassend Robert BRANNER, The Labyrinth of Reims Cathedral, in: Journal of the Society of Architectural Historians, XXI, 1962, 18–25; Jean MACREZ, Le Labyrinthe de la cathédrale d'Amiens, Amiens 1990; Dominique NAERT, Le labyrinthe de la cathédrale de Reims. La signature des bâtisseurs, Fontenay-sous-Bois 1996.
- 25 Vgl. nur Hermann KERN, Labyrinthe: Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes, München 1982; Penelope REED DOOB, The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages, Ithaca, 1990.
- 26 Nat. 34, 83: „Theodorus, qui labyrinthum fecit Sami, ipse se ex aere fudit. praeter similitudinis mirabilem famam magna suptilitate celebratur: dextra limam tenet, laeva tribus digitis quadrigulam tenuit, tralatum Praeneste parvitatibus ut miraculum: pictam eam currumque et aurigam integeret alis simul facta musca“. Die Übersetzung folgt PLINIUS, Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXIV (hrsg. und übers. von Roderich KÖNIG), München/Zürich 1989, 62f.
- 27 Arno BORST, Das Buch der Naturgeschichte. Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments, Heidelberg 1994; zur weiteren Rezeption vgl. Sarah BLAKE MCHAM, Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the *Natural History*, New Haven/London 2013.
- 28 Rodolfo SIGNORINI, L'autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XX, 1976, 205–212; Antoinette ROESLER-FRIEDENTHAL, Ein Porträt Andrea Mantegnas als alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, XXXI, 1996, 149–186; Natalia AGAPIOU, L'autoritratto di Andrea Mantegna nella „Camera dipinta“ del castello di San Giorgio a Mantova. Le peripezie di un motivo ornamentale, in: Studi umanistici piceni, XXXII, 2012, 237–269. Eine neue Gesamtschau von Stephen CAMPBELL, Andrea Mantegna. Humanist Aesthetics, Faith, and the Force of Images, London/Turnhout 2020.
- 29 Turin, Biblioteca Reale, Saluzzo 148, fol. 80; vgl. Francesco di Giorgio MARTINI, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare (hrsg. von Corrado MALTESE), Mailand 1967, bes. Bd. 1, 280 f. und Taf. 147; zum Kontext etwa Christoffer H. ERICSSON, Roman Architecture Expressed in Sketches by Francesco di Giorgio Martini, Helsinki 1980, 219 f.; Arnold NESSELRATH, Impressions of the Pantheon in the Renaissance, in: The Pantheon. From Antiquity to the Present (hrsg. von Tod A. MARDER/Mark WILSON JONES), Cambridge 2015, 255–295; Carolyn Y. YERKES, Drawings of the Pantheon in the Metropolitan Museum's Goldsmit Scrapbook, in: Metropolitan Museum Journal, XLVIII, 2013, 87–120. – Vgl. eine weitere Blattmaske im Budapester Codice Zichy, fol. 134r, dazu Massimo MUSINI, Francesco di Giorgio e Vitruvio. La traduzione del „De architectura“ nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141, Florenz 2003, Bd. 1, Abb. 48 und Bd. 2, 61. – Für ein erhaltenes, auch im 15. Jahrhundert gut sichtbares Beispiel lie-

- ße sich auf die ornamentierte Unterseite eines Architravstücks am Nerva-Forum in Rom verweisen, vgl. J. M. C. TOYNBEE/J. B. WARD PERKINS, *Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art*, in: *Papers of the British School at Rome*, XVIII, 1950, 1–43; für eine andere formale Ausprägung vgl. Hans JUCKER, *Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Lausanne/Freiburg i. Br. 1961, 2 Bde.
- 30 Vgl. die Überlegungen zu den Zeichnungen des Kapitols von Jason MORALEE/Kiel MOE, *What Francesco di Giorgio Saw on the Capitoline Hill c. 1470*, in: *Papers of the British School at Rome*, LXXXIII, 2015, 149–173.
- 31 Dorothee HEINZELMANN/Michael HEINZELMANN/Werner LORENZ, „*decora inutilia*“. Das antike Bronzedachwerk der Vorhalle des Pantheons in Rom, in: *Römische Mitteilungen*, CXXIV, 2018, 47–83.
- 32 Gabriele HELKE, *Eine Inkunabel der Antikenrezeption: Mantegnas *Hl. Sebastian* im Kunsthistorischen Museum*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, XI, 2009, 24–41, bes. 31–34; vgl. zur antiken Praxis Michael DONDERER, *Antike Bildhauersignaturen – wo man sie nicht erwarten würde*, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien*, LXXIII, 2004, 81–96 [DOI: 10.1553/oejh73s81].
- 33 Der Forschungsstand bei Dietlinde BOSCH, *Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk*, Ulm 1999, 186–197, Kat. 14. Wenn hier (195) betont wird: „Die häufig vertretene Auffassung, daß es sich um ein echtes Selbstbildnis handle, ist nicht haltbar“, dann geht dies von einer modernen Idee von Porträtähnlichkeit aus, wie sie sich bereits in Carl KOCH, *Zeitbloms reifer Stil* (Dissertation Berlin), Berlin 1909, 84, findet: „Es schien stets einleuchtend, daß diese Halbfigur in diesem Zusammenhang den Meister selbst darstellen soll. Aber auf jeden Fall ist die gebräuchliche Bezeichnung ‚Selbstporträt‘ ganz ungerechtfertigt. Denn es ist eine handwerkliche Arbeit. Außerdem ist die Gestalt nicht einmal porträthaft. Der Eindruck des Individuellen, der aus dem Kopfe zu sprechen scheint, beruht allein auf der derben Manier. Dazu die Verzeichnungen, vor allem am Hut und der abgewandten Gesichtshälfte, sind grauhaft.“ Vgl. dagegen BUCHNER 1953 (zit. Anm. 22), 15. – Zum größeren Kontext auch Manuel TEGET-WELZ, *Bartholomäus Zeitblom, Jörg Stocker und die Ulmer Kunstproduktion um 1500*, in: *Jerusalem in Ulm. Der Flügelaltar aus St. Michael zu den Wengen* (Ausstellungskatalog Ulmer Museum), Ulm 2015, 10–25.
- 34 Zur Problematik solcher Werkinschriften, die nicht als Autorschaftsbekundung eines modern verstandenen Künstlersubjektes verstanden werden dürften, vgl. Gerhard WEILANDT, *Künstlerschriften auf Ulmer Retabeln*, in: *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (Ausstellungskatalog Stuttgart, Schwäbisches Landesmuseum), Stuttgart 1993, 317–327.
- 35 BOSCH 1999 (zit. Anm. 33), 136–143, Kat. 8, datiert „wahrscheinlich 1492/93“, dagegen TEGET-WELZ 2015 (zit. Anm. 33), 14.
- 36 BUCHNER 1953 (zit. Anm. 22), 15; Friedrich Herlin. *Eine spätgotische Bilderwelt* (bearb. von Andrea KUGLER/Monika NEBEL), Nördlingen 2000.
- 37 Janez HÖFLER, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007, Bd. 1, 115 f., Bd. 2, Abb. 307–314; Ulrike HEINRICHS, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, München/Berlin 2007, 391–396. Hinweisen ließe sich auch auf ein oberrheinisches Muster- und Lehrbuch zur Gestaltung von Blattranken aus den Jahren um 1450/1460, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Sig. 78 A 22; dazu Michael ROTH, in: *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit* (Ausstellungskatalog Berlin, Kupferstichkabinett), Berlin 2021, 182 f., Kat. 60.
- 38 Rebecca MÜLLER, in: *Platz da im Pantheon!* 2018 (zit. Anm. 9), 86–91; zum Kontext James R. WHEN, *Art of Enterprise. Israhel van Meckenem's 15th-Century Print Workshop* (Ausstellungskatalog Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison), Madison WI 2023.
- 39 Franz X. WEIZINGER, *Die Maler-Familie der „Striegel“ in der ehemals Freien Reichsstadt Memmingen*, in: *Festschrift des Münchner Altertumsvereins zur Erinnerung an das 50. Jubiläum*, München 1914, 99–146, bes. 109–112; Carolina FUCHS-ZOPPI, *Considerazioni sulla presenza di altari lignei scolpiti di Yvo Strigel in Val Mesolcina e Santa Maria di Calanca (Grigioni)*, in: *I nostri monumenti storici*, XLII, 1991, 37–44; Friedrich T. BACH, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.
- 40 Insgesamt etwa Susan L. GREEN, *Tree of Jesse Iconography in Northern Europe in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York/London 2019; vgl. für Kanzeln zu Beginn des 16. Jahrhunderts dann Karl HALBAUER, *Predigtstil. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet bis zur Einführung der Reformation*, Stuttgart 1997, 258–262, Kat. 33; *Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen* (hrsg. von Franz NIEHOFF), Landshut 2007, 282–285, Kat. 65.
- 41 Hartmann SCHEDEL, *Liber chronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi*, Nürnberg 1493 bzw. *Buch der Croniken und geschichten mit figuren und pildnussen von anbeginn der welt bis auf dise unnserer zeit*, Nürnberg 1493; Thomas OCHSENBRUNNER, *Priscorum herorum stemmata*, Rom 1494.
- 42 Johannes HELMRATH, *Perception of the Middle Ages and Self-Perception in German Humanism. Johannes Trithemius and the *Catalogus illustrium virorum Germaniam ... exornatum**, in: *Biography, Historiography, and Modes of Philosophizing. The Tradition of Collective Biography in Early Modern Europe* (hrsg. von Patrick BAKER), Leiden/Boston 2017, 177–247.
- 43 BUTZBACH 2009 (zit. Anm. 11), 19–20 und 29–30, die lateinische Fassung hier etwas ausführlicher zitiert: „Plane si liceret dominum deum nostrum et salvatorem Ihesum Christum pictorem nominarem: qui animam immortalem in primo homine prothoparente nostro Adam ad ymaginem et simili-

tudinem suam creatam pudicicia et aliis optimis virtutibus atque innocentia depinxerat, [...] Depinxit nimirum optimus maximus pictor deus singulos terre flores et gramina cunctaque terre nascentia singulo quodam odorifico colore, que non tam visum hominis quam etiam odoratum eius oblectarent. Aliter vero puto sine odore homines pictores flores depingunt, quos tamen nullus unquam debita cum naturali sua, ut natura ipsa quivit, decoloratione effigiare. „Qui pingunt florem, non pingunt floris odorem.“ – Zur Tradition dieser letzten Idee vgl. Peter DIEMER/Dorothea DIEMER, „Qui pingit florem non pingit floris odorem“. Die Illustrationen der Carmina Burana (Clm 4660), in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, III, 1987, 43–75.

44 BUTZBACH 2009 (zit. Anm. 11), 20–21 und 31–32: „reterea et in hoc michi admodum mirabilis artifex, sive ut ad propositum loquar, pictor et sculptor deus ab ipsius seculi principio semper fuisse videtur, quia tot et tam infinita hominum milia

creavit, singulis tamen singulos vultus et facierum dispositiones indidit ita plane, ut vix unquam duo reperti fuerint, qui per omnia ad omnimodam similitudinem forme vel equalitatis sine ulla discrepantia quadrarent [...]. Qui idem salvator noster Ihesus Christus cum ad mortem duceretur, petenti Veronice sui vultus effigiem velamini illius inpressit. [...] Ecce tanti pictoris artificium.“

45 Vgl. Zeitbloms Bingerer Altar, dazu BOSCH 1999 (zit. Anm. 33), 302–316, Kat. 27; Wolfgang URBAN, Einer Kathedrale würdig. Das Meisterwerk des Bingerer Altars, Lindenberg i. Allgäu 2018, 48.

46 Zusammenfassend Sibylle SETZLER, Bildprogramme schwäbischer Retabel der Spätgotik, in: Meisterwerke Massenhaft 1993 (zit. Anm. 34), 345–355, bes. 346.

47 CICERO 1998 (zit. Anm. 5).

Inkludierte Porträts, Kryptoselbstbildnisse und die Dichotomie von Individualität und Rolle

Überlegungen zum Selbstporträt „an der Schwelle des Bildes“

Mit dem metaphorischen Titel dieses Tagungsbandes, der Selbstporträts „an der Schwelle des Bildes“ gewidmet ist, eröffnet sich eine Perspektive auf die Bildgattung, die auch für meinen Beitrag leitend ist. Er fokussiert einen Aspekt der bild- und porträtkonzeptuellen Implikationen von Selbstdarstellungen im Prozess der Genese des formal unabhängigen, früher „autonom“ genannten Selbstbildnisses in den 1440er Jahren. Die mit seiner medialen Erfindung einhergehenden konzeptuellen Veränderungen gelten in der Forschung als gravierend, weil die Genese der Gattung traditionell mit Individualitäts- und Selbstbewusstseinsvorstellungen, ja sogar dem epochalen Umbruch vom Mittelalter zur Renaissance verknüpft wurde. Dagegen möchte ich im Folgenden nach einer kritischen Auseinandersetzung mit den entsprechenden Narrativen und ihren Implikationen den Vorschlag setzen, diesen vermeintlichen Bruch zu nivellieren und die beiden Formen von Selbstdarstellungen, die abhängige und die unabhängige, quasi als zwei Bildmöglichkeiten zu begreifen, die aus einem noch genauer zu rekonstruierenden Porträtdenken hinsichtlich Person und Rolle resultieren beziehungsweise dieses indizieren. Um diese Überlegungen zu plausibilisieren, ist nicht nur auf die Pluralität von Selbstdarstellungsmöglichkeiten im 15. und 16. Jahrhundert aufmerksam zu machen und zu fragen, was sie hinsichtlich des rinascimentalen Porträtverständnisses anzeigt, sondern dieses ist auch mit jüngeren Erkenntnissen bezüglich des Denkens des Selbst in diesem Zeitraum in Beziehung zu setzen. Unabdingbar ist es, vorab zu betonen, dass mein Beitrag nur sehr verkürzt einige Gedanken formuliert, die einer umfangreicheren und auch weit ausführlicher begründeten Darstellung vorgreifen.¹

1 Inkludierte Selbstdarstellungen und das Einnehmen von Rollen – strukturelle Überlegungen

Um welchen medialen Wandel geht es? Bekanntlich sind uns bildliche Selbstdarstellungen bis etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausschließlich in abhängiger Form überliefert: „Bruder Ruffillus“ fügte sich als Schreiberfigur in die Initiale „R“ des Passionale von Weissenau (Codex Bodmer 127) ein, Vvolvinus zeigt sich uns in einem Medaillon auf der Rückseite des Mailänder Goldaltars von Sant’Ambrogio, wie er durch den heiligen Ambrosius gekrönt wird.² Weiterhin integrierten zahlreiche Künstler ihre Züge in gemalte und reliefierte Historiendarstellungen vornehmlich religiöser Natur. Hierbei wählten sie verschiedene Formen und Möglichkeiten, die bildkonzeptuelle Folgen haben und das Thema von Figur und Rolle auch verschieden gestalten. In gebotener Kürze seien einige differente Bildlösungen in Hinblick auf die strukturellen Unterschiede und den damit einhergehenden Aspekt der Rolleneinnahme genannt.³ So integriert Hans Memling seine Figur in den linken Seitenflügel des Londoner *Donne-Triptychons* aus den 1470er Jahren und zeigt sich uns, wie er als innerbildlicher, hinter einer Marmorsäule positionierter Zuschauer das Geschehen auf der mittleren Tafel – die Verehrung der thronenden Gottesmutter mit ihrem Sohn durch Sir John Donne mit seiner Frau und der gemeinsamen Tochter – aufmerksam, aber diskret aus der Distanz verfolgt (Abb. 1).⁴ Durch seine Kleidung und seine Position im Bild ist „Memling“ deutlich von dieser Szene geschieden, denn der Maler tritt als „er selbst“ hinzu, nicht als eine Figur des religiösen Geschehens, auf die er seine Gesichtszüge appliziert. Anders funktioniert die Inklusion der Künstlerfigur in Andrea Orcagnas Tabernakelrelief mit dem *Tod und der Auferstehung der Muttergottes* (Abb. 2).⁵ Zwar tritt auch Orcagna dem Geschehen als Zuschauer



Abb. 1: Hans Memling, *Donne-Triptychon*, 1478, Öl auf Holz (mit Detail), London, National Gallery



Abb. 2: Andrea Orcagna, *Tabernakelrelief mit dem Tod und der Auferstehung der Muttergottes*, 1352–1359, Marmor (mit Detail), Florenz, Orsanmichele

hinzu, doch positioniert er sich derart, dass er auch als Mitglied der Apostelgruppe wahrgenommen werden könnte; die Distinktion der Ebenen, die Memling

markiert, ist trotz der leicht abweichenden Kopfbedeckung und Kleidung dieser Figur am Bildrand gerade nicht Orcagnas Anliegen. Anders wiederum



Abb. 3: Masaccio, *Zinsgroschen*, 1424–1428, Fresko (mit Detail), Florenz, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci



Abb. 4: Taddeo di Bartolo, *Himmelfahrt Mariens*, 1401, Öl auf Holz (mit Detail), Montepulciano, Santa Maria dell'Assunta

Masaccio, der Giorgio Vasari zufolge im *Zinsgroschen* der Cappella Brancacci in der Florentiner Kirche S. Maria del Carmine seine Züge angeblich einem der Jünger Jesu, seinem Namenspatron Thomas (Abb. 3), verlieh.⁶ Diese Figur ist gänzlich in die Gruppe der Handelnden eingebunden und trägt folgerichtig wie deren Mitglieder einen Nimbus. Es ist also eine klar benennbare Rolle, die Masaccio hier für seine Selbst-

darstellung wählt; entsprechend tritt „Masaccio“ im *Zinsgroschen* als Thomas beziehungsweise in dessen Rolle auf.

Auch Taddeo di Bartolo inkludiert in der *Himmelfahrt Mariens* im Mittelfeld des Triptychons im Dom von Montepulciano seine Züge in eine Figur der Apostelgruppe, die um den offenen Sarkophag der Muttergottes steht (Abb. 4)⁷ und gibt sich damit im Prin-



Abb. 5: Rogier van der Weyden, *Der hl. Lukas zeichnet die Madonna*, ca. 1435–1440, Öl und Tempera auf Holz (mit Detail), Boston, Museum of Fine Art



Abb. 6: *Strangford-Schild*, nach Phidias' Schild der Athena Parthenos mit Selbstbildnis, 438 v. Chr., Marmor, London, British Museum

zip in die Rolle des gleichnamigen Apostels. Zugleich markiert Taddeo den besonderen Charakter dieser Figur durch die Ansprache der externen Betrachtenden mittels des überdeutlichen, auf sie gerichteten

Redegestus sowie durch den Blick „aus dem Bild“, der die ästhetische Grenze desselben umspielt.

Wenn die Gesichtszüge auf namentlich identifizierbare, handelnde Figuren appliziert werden, wie es in den angeführten Beispielen mit Judas Thaddäus in der *Himmelfahrt Mariens* von Taddeo di Bartolo oder mit Thomas in Masaccios *Zinsgroschen* der Fall ist, ergeben sich strukturelle Ähnlichkeiten zu Selbstdarstellungen in einer Rolle, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert üblich werden.⁸ Dies gilt auch bereits für die oft als Selbstdarstellungen apostrophierten Lukas-Gemälde von Rogier van der Weyden und Dieric Bouts, in denen der Patron der Maler, der heilige Lukas, die Muttergottes mit Kind porträtiert (Abb. 5):⁹ Die Künstler – ab dem 16. Jahrhundert auch Künstlerinnen – zeigen sich uns in einer Rolle und damit eben (auch) als „ein anderer“ oder „eine andere“. Es ist diese „als-Struktur“, die das strukturell hybride Element der Selbstdarstellungen bedingt und mit ihm ein Kippmoment im Rezeptionsprozess implementiert. Dieses besteht darin, dass wir sowohl die Rollenfigur als auch den Künstler beziehungsweise die Künstlerin in ihrer Rolle wahrnehmen und in dieser Ambiguität auch einen ästhetischen Reiz und eine interpretatorisch auszulotende Relation erkennen.

Wie alt diese Form der Selbstdarstellung ist, wissen wir durch zahlreiche antike Textquellen, die wiederholt auf Phidias' nicht im Original erhaltene Selbstdarstellung auf dem elfenbeinernen Schild der Athena Parthenos in Reliefform Bezug nehmen (Abb. 6). Ihnen zufolge zeigte sich der Athener Bildhauer auf dem Schild in der Gestalt eines mythischen Kämpfers gegen die Amazonen, die in der griechischen Vorzeit die athenische Ordnung bedrohten.¹⁰ Die Quellen erwähnen eine weitere derart personalisierte Kämpferfigur, die die Züge des Athener Staatsmanns Perikles trug.¹¹ Die vielfältigen Erwähnungen dieser beiden Figuren liefern uns Anhaltspunkte, wie in der Antike das durchaus als Besonderheit vermerkte Phänomen der Einfügung des eigenen Bildes durch den Künstler oder der Züge einer anderen prominenten Person wahrgenommen wurde. Spricht Cicero von einem Vorgang der „Inklusion“ („inclusit“) einer „imago“, wählt der Autor der Schrift *Über den Kosmos* den griechischen Terminus „πρόσωπον“/„prósopon“ mit dem Bedeutungsfeld „Gesicht, Maske und Bild“, das Phidias in sein Relief integriert habe. Plutarch wiederum erwähnt die „Gestalt“ („μορφή“/„morphé“) eines kahlköpfigen Alten, die Phidias als Ort seines Bildes gewählt habe.¹² Weiterhin betont Plutarch ebenso wie Dion Chrysostomos den verborgenen Charakter dieses inkludierten Bild(niss)es: „Perikles und sich selbst [...] habe er [d. i. Phidias], wie man sagt, nur versteckt auf dem Schild untergebracht“.¹³ Durch solche im Rezeptionsprozess zu entbergenden Krypto-Gesichter wird der Vorgang der Wahrnehmung gedehnt; er kulminiert in der überraschenden Entdeckung des Gesichts und des mit ihm verknüpften Rekurses auf den Künstler.

Das Moment des Verborgenen kann sich durchaus verschieden artikulieren. Auch „Memling“ hat sich, wenn man so will, hinter einer Säule versteckt und verfolgt von dort das Geschehen. Verborgenen ist aber auch eine Selbstdarstellung wie diejenige Masaccios im *Zinsgroschen*, weil die RezipientInnen zunächst eine in sich geschlossene Historiendarstellung zu sehen meinen, die erst bei eingehender Betrachtung und dem damit einhergehenden Erkennen der Gesichtszüge des Künstlers mit der überraschenden Wahrnehmung dieser Hybridität aufwartet: Es „ist“ nicht Phidias, der gegen die Amazonen kämpft, ebenso wenig wie Masaccio selbst im *Zinsgroschen* auf die Ansprache Jesu reagiert – die Ein- oder Überblendungen funktionieren vielmehr auf der Ebene der Allusion.



Abb. 7: Jan van Eyck, *Bildnis eines Mannes mit rotem Chaperon*, 1433, Öl auf Holz, London, National Gallery

2 Konzeptuelle Rahmungen des unabhängigen Selbstbildnisses im Erbe Burckhardts

Die erwähnten medialen Veränderungen im Sinne der Erweiterung der Möglichkeiten für Selbstdarstellungen sind in die 1430er Jahre zu datieren: Jan van Eyck hat den Quellen zufolge ein gemaltes Bildnis seiner selbst geschaffen.¹⁴ Wahrscheinlich lässt sich diese Erwähnung auf sein *Bildnis eines Mannes mit rotem Chaperon* in der Londoner National Gallery beziehen (Abb. 7), das unter den Gesichtspunkten des Decorum kein Fremdbildnis sein kann: Das auf der oberen Rahmenleiste und damit dominant über dem Porträtierten angebrachte Motto des Malers „ALS ICH CAN“ und die ungewöhnliche Trageweise des Chaperon mit hochgesteckten Zipfeln legen unmissverständlich nahe, dass es sich um ein Bildnis den Künstlers selbst handelt.¹⁵ Van Eyck zeigt sich uns im Brustausschnitt vor neutralem dunklem Hintergrund im Halbprofil und richtet den Blick aus dem Bildfeld. Bemerkenswert zeitlich parallel hat auch Leon Battista Alberti (1404–1472) den Quellen zufolge ein gemaltes Bildnis auf Holz geschaffen, das sich im Besitz der Florentiner



Abb. 8: Leon Battista Alberti, *Selbstbildnis-Plakette*, 1430er/frühe 1440er Jahre, Bronze, Washington, DC, National Gallery of Art

Familie Rucellai befand und heute leider verloren ist.¹⁶ Erhalten haben sich aber ebenfalls aus dem Zeitraum ab den 1440er Jahren zahlreiche bronzene Medaillen von Pisanello, Giovanni Boldù, Filarete, Lysippus und Alberti, von denen Letztere derart groß ist, dass sie gemeinhin als „Selbstbildnis-Plakette“ bezeichnet wird (Abb. 8).¹⁷ Anders als van Eycks Bildnis im Halbprofil, aus dem der Maler auf uns externe BetrachterInnen blickt, rekurren die strengen Profilansichten der Plakette und aller Medaillen auf die Würdeform des antiken Herrscherbildnisses.

Was ich hier in den Blick nehmen möchte, sind die Zuschreibungen an diese neue Selbstbildnisform in porträtkonzeptueller Hinsicht beziehungsweise an den Prozess ihrer Genese. Sie wurde als lineare „Entwicklung“¹⁸ beschrieben: *Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt* lautet der Titel eines einschlägigen Aufsatzes von Gunter Schweikhart aus dem Jahr 1999, der die erwähnten inkludierten Künstlerbilder als „Vorstufen des autonomen Selbstporträts“ versteht

und die Genese des „autonomen Selbstbildnisses“ als folgerichtigen Entwicklungsprozess liest.¹⁹ Ganz in diesem Sinne deutet auch Omar Calabrese in seiner *Geschichte des Selbstporträts* von 2006 jene Selbstdarstellungen in abhängiger Form, die „versteckt“ und signaturhaft in Historienbildern platziert seien, als Stufen in einem linearen Prozess. Denn diese seien „noch nicht als Ausdruck einer individualisierten Künstlerpersönlichkeit“ wahrzunehmen.²⁰ Prägnanter und auch einflussreicher für die gesamte Porträtforschung hat Gottfried Boehm solche Selbstdarstellungen, in denen sich „der Maler [...] einem dargestellten Geschehen“ hinzufügt, als „uneigentliche [...] Selbstbildnisse“ apostrophiert, welche die „langsame Emanzipation des Künstlers und seiner Rolle“ spiegelten.²¹ Bereits Boehm postulierte also eine lineare und logische Entwicklung von der abhängigen zur unabhängigen Form, wie allein die Bezeichnung als „uneigentliche“ Bildnisse indiziert. Noch deutlicher wird dieser Aspekt in seinen weiteren Ausführungen:

Er [d. i. ein sich noch in abhängigen Selbstbildnissen darstellender Künstler] kommt vor, ist dabei, beginnt Jemand zu sein. Obwohl solche Bildnisse das Aussehen der Maler häufig überaus ähnlich überliefern (nach allem, was wir wissen), fehlt ihnen dennoch etwas Wesentliches. Der Porträtierte ist *nicht um seiner selbst willen* dargestellt, und er unterliegt *keiner genauen Analyse der eigenen Person*. Selbstdarstellung ist nicht das Thema. Davon lässt sich erst dann sprechen, wenn der Dargestellte und die Darstellung, Bildnis und Person in gleicher Weise individualisiert sind. Das erfordert, in aller Regel, eine Bildform, bei der ein Mensch ein ihm allein zugehöriges Bildfeld bewohnt, diese Sehweise, wie insgesamt alle künstlerischen Mittel ausschließlich dazu dienen, das Individuum evident zu machen. Erst dann ist Selbstporträt [sic!] mehr als ein Wort für alles, was dem Künstler ähnelt und von ihm selbst erzeugt wurde.²²

Die semantische Aufladung der neuen Bildgattung, die mehr ist als nur ein Wort – Boehm spricht im Folgenden auch vom „wirkliche[n] Selbstbildnis“ – wird hier überdeutlich. Aber was generiert für ihn dessen Eigentlichkeit oder Wirklichkeit? Gradmesser für diese Qualitäten ist nach Boehm die in solchen Bildnissen zum Ausdruck gebrachte, ja „evident“ werdende „Individualität“. Was exakt darunter zu verstehen ist, also ob damit eine Individualität auf künstlerischem

Gebiet oder eine individuelle Subjektivität im Sinne Jacob Burckhardts gemeint ist, bleibt unklar.²³ Aber Boehm gibt immerhin einen Hinweis, was er unter einem individualisierten Bildnis versteht. Dem Kontext seiner Ausführungen nach muss dieses ja mehr auszeichnen als (nur) die Ähnlichkeit mit dem Äußeren des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin. Und tatsächlich benennt er zwei weitere Kriterien, die er somit indirekt als das Telos eines solchen „wirklichen“ Selbstbildnisses ansetzt: Die Darstellung des sich Porträtierenden muss „Analyse der eigenen Person“ sein und „um seiner [d. i. des Porträtierten] selbst willen“ erfolgen. Beide Kriterien konditionierten seinen Ausführungen zufolge erst eigentlich das „Bewohnen“ des eigenen Bildfeldes durch den Künstler oder die Künstlerin.

Bekanntlich verlieren solche *grand récits* aufgrund ihres determinierenden und zugleich Komplexität reduzierenden Charakters in historisch ausgerichteten Geistes- und Kulturwissenschaften generell ihre Deutungskraft. Ich halte die Auseinandersetzung mit den ihnen zugrundeliegenden Prämissen nichtsdestotrotz für geboten, weil auch dort, wo in der Forschung seit Schweikhart und Boehm keine Linearität mehr in der Entwicklung vom Assistenz-, Krypto- oder Signaturbildnis zum unabhängigen oder autonomen Selbstporträt explizit behauptet wird, die Zuschreibungen an das, worum es im unabhängigen Selbstbildnis angeblich ginge, oft erhalten geblieben sind und noch immer bleiben: nämlich dem Selbstaussdruck des künstlerischen Individuums. Ganz in diesem Sinne schreibt etwa Joanna Woods-Marsden in ihrer grundlegenden Monografie zu *Renaissance Self-Portraits* von 1998:

In this period [i. e. the Renaissance] when the *self-awareness slowly began to seek definition in art and literature*, I have the [...] objective of using the development of the self-image to explore the artist's *experience of his own subjectivity* [...].²⁴

Was Boehm die „Analyse der eigenen Person“ nennt, die das Selbstbildnis konditioniert beziehungsweise vice versa dessen Entstehung generiert habe, korrespondiert mit der von Woods-Marsden apostrophierten „self-exploration“, die durch das „self-image“ geleistet werden kann.

Dass diese Annahmen ihren historischen Fluchtpunkt noch in Jacob Burckhardts 1860 in seiner *Cul-*

tur der Renaissance in Italien entwickeltem Individuumskonzept haben, dürfte offenkundig sein. Auch Burckhardt postulierte im 15. Jahrhundert das Telos einer Entwicklung, nämlich des sich als „geistiges Individuum“ begreifenden Menschen. Und auch nach Burckhardt konstituiert sich dieses Renaissance-Individuum – sehr ähnlich zu Boehms „Analyse der eigenen Person“ – über einen Akt des Sich-selbst-Erkennens:

In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjektive; der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches.²⁵

Sich selbst in der eigenen Individualität zu erkennen, ist das, was für Burckhardt also das Subjekt ausmachte, und bekanntlich verknüpfte er mit dem Postulat der „Geburt“ des dazu befähigten Menschen im 15. Jahrhundert in Italien auch den Epochenwandel vom Mittelalter zur Renaissance. Burckhardt selbst stellte allerdings nicht die Verbindung zur Genese der Gattung des unabhängigen Porträts oder Selbstporträts her; weder in der *Cultur der Renaissance in Italien* noch in seiner Studie zum Porträt aus dem Jahre 1895 formuliert er entsprechende Überlegungen. Die Verknüpfung wurde aber in der Burckhardt-Rezeption nur wenige Jahre später vollzogen; so heißt es im Porträtbuch des Burckhardt-Kenners Wilhelm Waetzold aus dem Jahre 1908 unmissverständlich:

[...] Der Inhalt der Selbstbildnisse ist die künstlerische Individualität. [...] [So] ist jedes Selbstbildnis ein Selbstbekenntnis des Malers, es trägt gleichsam den Charakter einer intimen monologischen Offenbarung der Persönlichkeit oder den eines Stückes Selbstbiographie. [...] Es repräsentiert die subjektive Spitze einer Bildgattung, die vom Künstler die möglichste Entäußerung der eigenen Subjektivität zugunsten der Aneignung einer fremden Persönlichkeit verlangt. [...] Der Drang, seiner selbst bewußt zu werden in der Selbstbeobachtung, ist ein allgemein menschlicher, er macht sich aber im Künstler lebhafter und quälender fühlbar als sonst. [...] Diesem Drange, sich seiner selbst bewußt und sozusagen habhaft zu werden, entspringen Selbstporträts.²⁶

3 Die Sollbruchstellen des linearen Entwicklungsnarrativs

Dass Waetzold und mit ihm zahlreiche Autoren des frühen 20. Jahrhunderts die Geburt des rinascimentalen Individuums mit der Genese der Gattung des unabhängigen Porträts in Verbindung bringen, ist per se nicht bemerkenswert – ist doch die Vorstellung, dass der sich seiner selbst bewusst werdende Mensch auf ein Medium zurückgreift, um diesen Akt der Bewusstwerdung quasi zu katalysieren oder zu dokumentieren, eingängig und dadurch naheliegend. Für bemerkenswert halte ich vielmehr, dass die Verbindung nach über einem halben Jahrhundert intensiver Burckhardt-Kritik noch an der Wende zum 21. Jahrhundert formuliert wurde. Denn es dürfte sich schließlich kaum eine Prämisse von Burckhardts Renaissance-Konzept benennen lassen, die nicht längst Gegenstand umfassender Dekonstruktion durch die verschiedenen historischen Disziplinen geworden wäre. So wurde von philosophischer und historischer Seite etwa der Anachronismus von Burckhardts Individuumsvorstellungen aufgezeigt und generell das subjektzentrierte Epochenver-



Abb. 10: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis*, 1498, Öl auf Holz, Madrid, Museo del Prado



Abb. 9: Michelangelo Buonarroti, *Jüngstes Gericht*, 1536–1541, Fresko (Detail), Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle

ständnis der Renaissance problematisiert, und auch die kunsthistorische Forschung hat sich bekanntlich längst von einem entsprechenden Menschen-beziehungsweise KünstlerInnenbild verabschiedet.²⁷ Die Argumente können und müssen hier nicht wiederholt werden; ich will nur mit dem Fokus auf den benannten Residuen Burckhardt'schen Denkens in der Konstruktion der vermeintlich autonomen Bildgattung zum oben referierten Narrativ vom abhängigen zum unabhängigen Selbstbildnis zurückkehren und die einfache Frage aufwerfen, ob es jenseits der mit ihm verknüpften problematischen Zuschreibungen an das unabhängige Bildnis überhaupt einer empirischen Überprüfung standhält. Gibt es also tatsächlich eine Linearität in der Entwicklung „Vom Signaturbildnis zum Selbstporträt“²⁸? Tatsächlich gibt es sie nicht. Denn auch nach der Genese des medial unabhängigen Selbstbildnisses ist die Form inkludierter Selbstdarstellungen mitnichten vorbei, ja sie „verlor“ auch nicht, wie Omar Calabrese behauptet, an „Bedeutung“;²⁹ die Innsbrucker Datenbank, die im Rahmen des For-

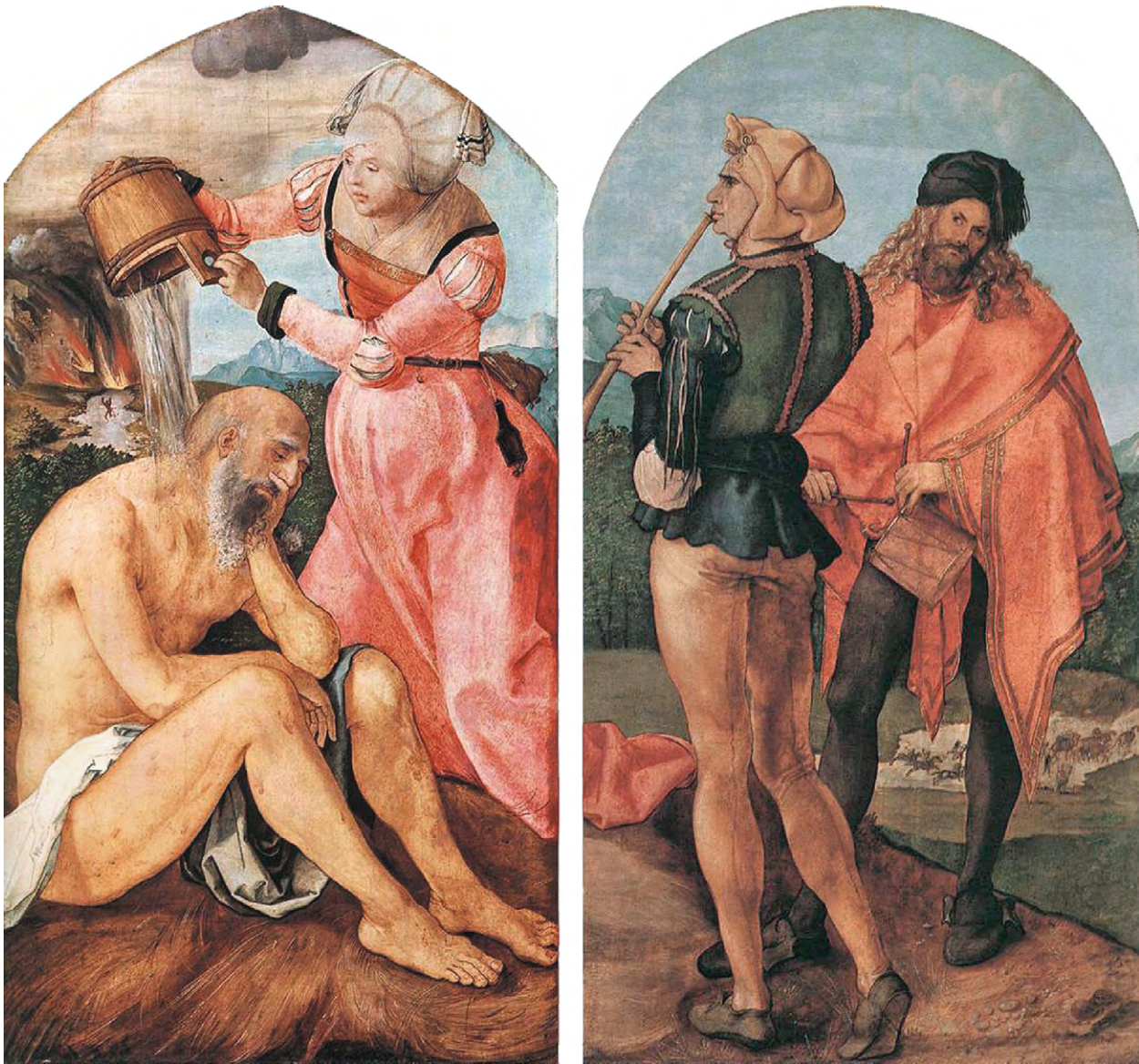


Abb. 11: Albrecht Dürer, *Jabach-Altar*, um 1504, Öl auf Holz, Frankfurt am Main, Städel Museum/Köln, Wallraf-Richartz-Museum

schungsprojekts *Embedded Self-Portraits in Fifteenth-Century Painting. A Systematic Assessment*³⁰ entsteht, wird diese Persistenz inkludierter Bildnisse *nach* van Eyck und Alberti mehr als evident machen. Es gibt sogar Künstler, die sich nach allem, was wir wissen, noch lange nach der Erfindung des unabhängigen Selbstbildnisses ausschließlich in inkludierter oder Kryptoforn porträtiert haben. So etwa Michelangelo, der nach heutiger Kenntnis nie ein unabhängiges Bildnis seiner selbst geschaffen hat, seine Gesichtszüge dafür aber wiederholt in Historien einbettete: etwa auf der abgezogenen Haut, die der hl. Bartholomäus im *Jüngsten Gericht* der Sixtinischen Kapelle in seiner linken

Hand hält (Abb. 9) oder in der Figur und damit in der Rolle des Nikodemus in der *Florentiner Pietà* im Museo dell'Opera del Duomo.³¹ Dass es Michelangelo, um Boehms Denkraumen vom „autonomen“ Bildnis als Zeichen der „langsame[n] Emanzipation des Künstlers und seiner Rolle“³² aufzugreifen, an künstlerischer Emanzipation fehlte, möchte man angesichts seines dokumentierten Auftretens gegenüber seinen Auftraggebern kaum annehmen.

Auch die Binnenchronologie von Albrecht Dürers zahlreichen Selbstdarstellungen spricht hinsichtlich der Problematik des Narrativs von der linearen Genese des „eigentlichen“ Bildnisses eine deutliche

Sprache. Denn Dürer schuf in seiner Jugend unabhängige Bildnisse wie diejenigen im Louvre und im Prado (Abb. 10)³³ und erst danach inkludierte er seine Gestalt in diverse Altargemälde und zeigte sich hierbei sogar in der Gestalt „eines anderen“ – etwa eines Musikers im *Jabach-Altar* (Abb. 11), in dem er trommelnd den von seiner Gattin verspotteten Hiob tröstet.³⁴ Als Kryptoselbstdarstellung ist auch Dürers große Zeichnung auf blaugrün getöntem Papier aus dem Jahr 1522 (ehemals in der Bremer Kunsthalle) zu bezeichnen (Abb. 12), in der er seine Gesichtszüge einem Schmerzensmann verleiht. Lesbar ist sie in der genuinen Ambivalenz dieser Porträthybride als Darstellung des Schmerzensmanns mit den applizierten Gesichtszügen des Malers sowie als Selbstbildnis in der Rolle des leidenden Gottessohnes.³⁵ Trotz Dürers also offenkundig ungebrochenen Interesses an den inkludierten Selbstdarstellungen und Rollenbildnissen versteht Schweikhart dessen bereits vor der Jahrhundertwende entstandenes Selbstbildnis im Prado unter Rekurs auf Burckhardt als Signum der *Abkehr*



Abb. 12: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis als Schmerzensmann*, 1522, Bleistift auf Papier, ehem. Bremen, Kunsthalle (Kriegsverlust)

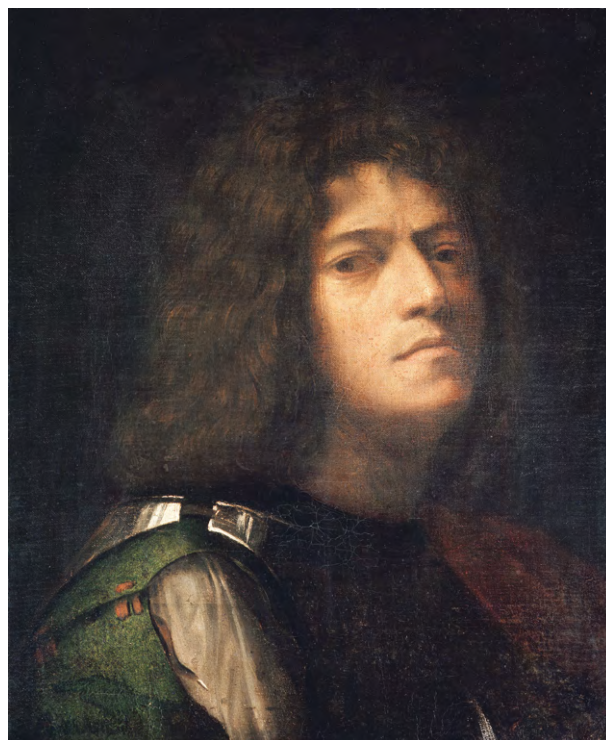


Abb. 13: Giorgione, *Selbstbildnis als David*, um 1508, Öl auf Leinwand, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

von Selbstdarstellungen, die „in einen traditionellen oder religiösen Kontext eingebunden“ sind, und weiterhin als Signum der „Veränderungen, die sich in der künstlerischen Selbstdarstellung vom Mittelalter zur Renaissance vollzogen“:

Hier wird eine entschiedene Wendung zur eigenen Person als dem Träger aller Inhalte vollzogen, die alle Anzeichen eines programmatisch bewußten Wandels trägt. [...] Deutlicher kann sich der Wandel zur „Entdeckung des Menschen“ in der Selbstdarstellung nicht manifestieren. Mit der Hinwendung zum eigenen Ich bestätigt sich Burckhardts Vorstellung von der „Entdeckung des Menschen“ als einem wesentlichen Element der Renaissance. Vor allem Autobiographie und Selbstporträt stellen für eine genauere Analyse dieses Vorganges auf der Schwelle zur Neuzeit Material bereit [...].³⁶

Abschließend sei noch ein drittes Beispiel für die Problematik des Narrativs von der folgerichtigen Entwicklung des individualisierten Bildnisses aus dem Kryptoporträt angeführt. Als eines der frühesten erhaltenen gemalten Selbstbildnisse aus dem italienischen Raum gilt Giorgiones wohl kurz nach der Jahrhundertwende entstandenes Porträt im Brustaus-

schnitt, das heute in Braunschweig aufbewahrt wird (Abb. 13).³⁷ Aber als „wirklich“, „eigentlich“ oder mit James Hall „authentisch“ lässt es sich kaum bezeichnen, und sein Urheber war auch kaum im Sinne von Boehm auf die Analyse der eigenen Person fokussiert.³⁸ Durch einen Nachstich von Wenzel Hollar aus dem Jahr 1650 (Abb. 14),³⁹ der uns den originären Zustand des Gemäldes überliefert, wissen wir, dass sich Giorgione in ihm ursprünglich in der Rolle des jungen alttestamentlichen Helden David verbildlicht hatte. Auf einem sog. *parapetto*, der das Bildfeld von der Sphäre der BetrachterInnen trennte, lag ursprünglich das abgetrennte Haupt Goliaths, in dessen Haupthaar der wohl melancholisch über seine Tat sinnierende junge Held Israels greift. Zu welchem Zeitpunkt ein beherzter Besitzer oder eine Besitzerin dieses Rollenselbstbildnisses zum Messer griff, ein weiteres Mal Hand an „Goliath“ legte und mit ihm auch gleich den distanzierenden *parapetto* eliminierte, wissen wir nicht; aber es ist offenkundig, dass er oder sie ein „wirkliches“ Selbstbildnis des Malers in der Diktion Boehms besitzen wollte und kein Rollenbildnis, das den Künstler quasi als „einen anderen“ zeigte.

4 Überlegungen zu Person und Rolle im Selbstporträt

Es dürfte deutlich geworden sein, dass das Narrativ „Vom ... zum ...“ zwar ein nachvollziehbarer Versuch war, lineare Ordnung in ein heterogenes Feld von Selbstdarstellungsmöglichkeiten zu bringen, aber aus zwei Gründen nicht überzeugt: Es gründet auf problematischen, weil anachronistischen Vorannahmen und es bietet keinen Ort und keine Erklärung für die Existenz von inkludierten Selbstdarstellungen sowie allen Formen von Krypto- und Rollenbildnissen nach der Wende zum 16. Jahrhundert. Diese lassen sich nicht als skurrile Sonderphänomene einer ansonsten logischen Entwicklung eskamotieren, sondern müssen als Selbstporträtmöglichkeiten ernst genommen werden. Die neue Bildform des unabhängigen Selbstbildnisses, wie sie zeitgleich nördlich und südlich der Alpen in Öl auf Holz und in Bronze entstand, bringt die tradierten Formen keineswegs langsam zum Verschwinden, sondern tritt nur als eine weitere Bildmöglichkeit zu den Vorhandenen hinzu. Statt eines Paradigmenwechsels ist also eine Pluralität der Formen und Porträtmöglichkeiten zu konstatieren.



Abb. 14: Wenzel Hollar, nach Giorgione, *Selbstbildnis als David*, 1650, Kupferstich, London, British Museum

Wie eingangs angedeutet, zielte meine kritische Beschäftigung mit dem linearen Narrativ der angeblichen Genese des unabhängigen Selbstbildnisses auf die Problematisierung der Zuschreibungen an die Gattung als Signum rinascimentaler Individualität und Medium subjektiver Selbsterfahrung. Nur angedeutet sei in diesem Zusammenhang, dass die Differenz zwischen dem Subjektdenken, wie es in der cartesianischen, kantischen und idealistischen Subjektphilosophie entwickelt wurde, und dem Denken des Selbst beziehungsweise des Menschen vor der entsprechenden Konturierung solcher Konzepte im 15. und 16. Jahrhundert längst von philosophischer Seite aufgezeigt wurde.⁴⁰ Daraus folgt zwangsläufig das Postulat für unser Fach, genauer in den Blick zu nehmen, womit die Genese unabhängiger Selbstbildnisse denn stattdessen verknüpft war. Dass dies umfangreicher Überlegungen bedarf, als sie hier angestellt werden können, versteht sich;⁴¹ ich deute nur einen Punkt an, der sich auf die in diesem Zusammenhang stets angeführte These vom individuellen und künstlerischen Selbstbewusstsein beziehungsweise Selbst-

wert, die sozusagen zur Entwicklung einer neuen medialen Form drängten, bezieht. Grundsätzlich ist der Gedanke überzeugend, dass eine neue Bildform voraussetzt, dass ihrem Referenten Bildwürdigkeit zuerkannt wurde; hinsichtlich des hier in Rede stehenden Narrativs ist aber doch zu fragen, ob eine Selbstdarstellung wie Taddeo di Bartolos in der Rolle eines Apostels auf dem Hochaltars der Kathedrale von Montepulciano nicht mindestens so viel Selbstwert des Künstlers sowie der eigenen Gestalt attestierte Bildwürdigkeit voraussetzt wie ein unabhängiges Selbstbildnis – insbesondere wenn dieses womöglich für eine nahestehende Person gedacht war. Mit diesem skeptischen Einwand sei selbstverständlich nicht rinascimentalem KünstlerInnenstolz der Wert für die Bildgattung abgesprochen, wohl aber der ihm oft zuerkannten Rolle als Begründungsfigur für deren Genese. Wenn sich uns Masaccio als hl. Thomas, Giorgione als alttestamentlicher Held David und Dürer als vornehm gekleideter, weit gereister und erfolgreicher Maler zeigen, besteht zwischen diesen Porträtformen ein struktureller Unterschied: die beiden ersteren wählen die Rolle „eines anderen,“ Dürer zeigt sich hingegen als „er selbst“. Aber auch Dürer wählt, wenn man so will, eine Rolle. Es ist keine religiöse oder historische, sondern eine besondere Lebensrolle, die er uns hier vorführt: die des erfolgreichen Italien-Rückkehrers und Geschäftsmanns, von dem wir wissen, dass er nun anfangen wird, seine druckgrafischen Werke systematisch zu verbreiten und seinen Namen als Marke auf dem Kunstmarkt zu etablieren.⁴²

Die beiden Formen von Rollen, die theatrale, in der sich ein Schauspieler in die Rolle eines anderen begibt, und die soziale oder Lebensrolle haben nach rinascimentalem Verständnis durchaus nah beieinander gelegen. Denn sie begegnen sich in dem originär antiken Konzept der „Persona“, originär ‚Rolle‘ meinent, das verknüpft ist mit der bis weit in die Frühe Neuzeit hinein persistenten Vorstellung von der Welt als Bühne, auf der wir Menschen unsere Rollen zu spielen haben:

Merke, du hast eine Rolle zu spielen in einem Schauspiel, das der Direktor bestimmt. [...] Du mußt sie spielen, ob das Spiel lang oder kurz ist. Gibt er dir die Rolle eines Bettlers, so mußt du diese dem Charakter der Rolle entsprechend durchführen [...]. Deine Rolle ist einzig und allein, die zugeteilte Rolle gut durchzuführen, die Rolle auszuwählen steht nicht bei Dir.⁴³

So formuliert Epiktet im *Encheiridion*, einer erfolgreichen stoischen Anleitung zum glücklichen Leben aus dem ersten oder frühen 2. nachchristlichen Jahrhundert, grundlegend und anschaulich.

Die Frage, ob wir an die uns zugewiesene Rolle lebenslang gebunden sind, unsere Rollen wechseln oder auch frei wählen können, wird in der okzidentalen Geistesgeschichte sehr verschieden beantwortet, ist aber für die hier angestellten Überlegungen im Sinne einer Verknüpfung mit der bildlichen Rolleneinnahme im Porträt sekundär. Für entscheidend halte ich vielmehr, dass uns das Persona-Konzept eine zentrale rinascimentale Denkvorstellung hinsichtlich des Auftretens des Menschen in der Gesellschaft und in seinem sozialen Gefüge indiziert. Diese hebt nicht auf das ‚So-Sein‘ des Menschen, seine Unverwechselbarkeit und Authentizität ab; hinter einer rinascimentalen „Persona“ steht der Mensch auch und gerade in seinen Rollen, in seinem Agieren auf der „Bühne des Lebens“.⁴⁴ Und wie dominant dieses Denkmuster noch im 16. Jahrhundert war, zeigt etwa Baldassare Castiglione, wenn er in seinem höchst erfolgreichen *Cortegiano* aus dem Jahr 1528 den Hofmann einen Raum des herzoglichen Palastes verlassen und einen anderen aufsuchen lässt, damit dieser eine neue Rolle – „Persona“ – „bekleiden“ kann: „vestirsi un'altra persona“.⁴⁵ Castiglione wählt diese anschauliche vestimentäre Metaphorik für den Rollenwechsel recht genau in jenem Zeitraum, in dem auch Dürer, Giorgione und Michelangelo ihre Selbstdarstellungen in pluralen Rollen entwarfen – je nach Anlass, Publikum und Aufgabe uns so die Möglichkeiten der „Persona“ zeigend.

Dass diese Verbindung von Porträt und historischem Persona- beziehungsweise Personendenken nicht von der Hand zu weisen ist für einen Zeitraum – vereinfachend formuliert „vor Descartes“ –, in dem es weder elaborierte Konzepte von Individualität oder Subjektivität gab, noch sich überhaupt die entsprechende Begrifflichkeit auf den Menschen bezog, dürfte auch die in der kunsthistorischen Forschung längst gesehene Verbindung von *Persona* mit *Gesicht* und *Maske* samt ihren bild- und porträttheoretischen Implikationen indizieren.⁴⁶ „Sua cuique persona“ ist der berühmte Schiebedeckel der Uffizien beschrieben (Abb. 15), der einst ein Porträt bedeckte und jene Maske abbildet und bezeichnet, die für die einzunehmende Rolle des Menschen im Leben steht. „Propon“ ist ihr griechisches Äquivalent, und so hatte

auch Epiktet in seinen Ausführungen zum Agieren des Menschen auf der Bühne des Lebens dessen *Rolle* bezeichnet. Aber nicht nur er: Auch der Autor der Schrift *Über den Kosmos*, der wir die Erwähnung der ersten künstlerischen Selbstdarstellung überhaupt verdanken, derjenigen des Phidias' in der Rolle eines Kämpfers gegen die Amazonen, nannte sie bereits ein „Prosopon“.⁴⁷

Nimmt man dieses historische Denkmuster bezüglich Figur und Rolle, Porträt und Maske, wie es in seinen Dimensionen hier selbstverständlich nur rudimentär skizziert werden kann, ernst, verschieben sich die Koordinaten im Blick auf die Gattung im 16. Jahrhundert: Statt als Mittel der Introspektion und des geistigen Selbstaustauschs, der Selbstanalyse und Selbsterfahrung zu fungieren, lässt sich das Selbstbildnis auch über diesen Weg als Medium konturieren, das Künstlerinnen und Künstlern erlaubt, ein Bild von sich vorzuführen, wie sie es zu modellieren wünschen entsprechend der Rolle, die sie für je verschiedene Anlässe und mit je verschiedenen Absichten als geeignet ansahen.

Anmerkungen

- 1 Die Monografie zu frühneuzeitlichen Künstlerinnenselbstbildnissen soll 2026/27 fertiggestellt werden. Ihre Abfassung wurde durch eine Reihe von Institutionen gefördert: das Morphomata-Kolleg der Universität zu Köln, das mir im SoSe 2015 ein Fellowship gewährte, die DFG für die Förderung eines Forschungsprojekts über die *Galleria degli autoritratti* der Uffizien und die VW-Stiftung für ihre *Opus magnum-Förderung* (2021/2023). Für Unterstützung bei der Recherche und für Korrekturlektüre dieses Beitrags danke ich Anna Jonietz, Linda Kuhnhen, Linda Voigt und Malte van Haaren.
- 2 Für Ruffillus und Vvolvinus vgl. Hermann U. ASEMISSEN/Gunter SCHWEIKHART, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, 51–52; Omar CALABRESE, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006, 35–36 und 42–45; Beate FRICKE, Vvolvinus, in: *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (hrsg. von Ulrich PFISTERER/Valeska VON ROSEN), Stuttgart 2005, 24.
- 3 Für strukturelle Möglichkeiten von Inklusionen vgl. Victor STOICHIȚĂ, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, 226–235.
- 4 CALABRESE 2006 (zit. Anm. 2), 62; Lorne CAMPBELL, *The Donne Triptych*, in: *Memling Studies* (hrsg. von Hélène VEROUUGSTRAETE/Roger VAN SCHOUTE/Maurits SMEYERS), Leuven 1997, 71–80.
- 5 Gert KREYTENBERG, *Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele*,

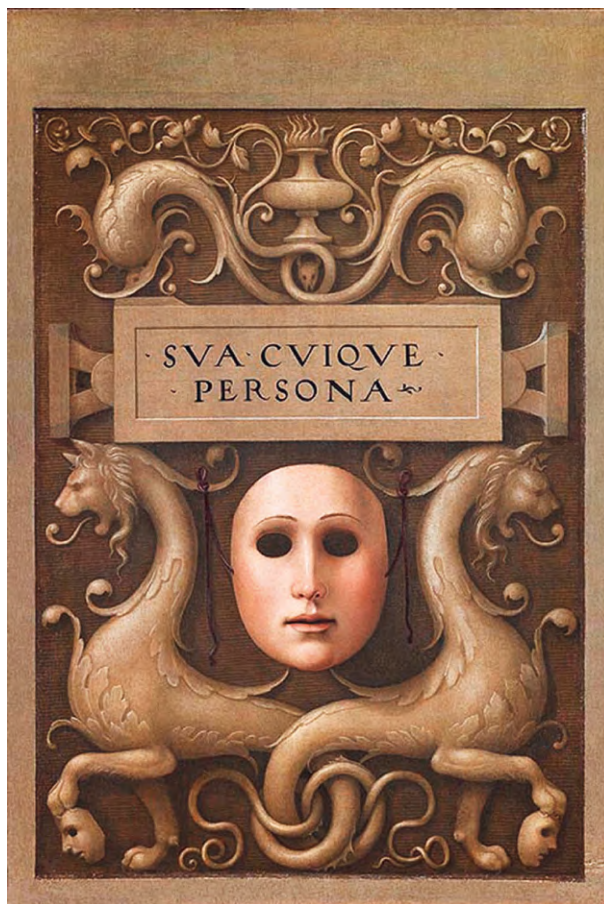


Abb. 15: Anonym, *Schiebedeckel zu einem verschollenen Porträt*, ca. 1520, Öl auf Holz, Florenz, Uffizien

- Florence, New York 1994, 118; Luciano BELLOSI, *Come un prato fiorito. studi sull'arte tardogotica*, Mailand 2000, 35.
- 6 Vasaris Identifikation ist umstritten; überwiegend gilt heute eine andere Figur, die aus dem Bild blickt, als Selbstdarstellungen des Künstlers; für die hier angestellten Überlegungen ist jedoch entscheidend, dass Vasari die Figur des Apostels für ein mögliches Selbstbildnis hielt: „[...] oltre il vedersi quivi in un Apostolo che è nell'ultimo, nel quale è il ritratto stesso di Masaccio fatto da lui medesimo a lo specchio, tanto bene che par vivo vivo [...]“ [Giorgio VASARI, *Le Vite* (hrsg. von Rosanna BETTARINI/Paola BAROCCHI), Bd. III, Florenz 1971, 130]; vgl. CALABRESE 2006 (zit. Anm. 2), 60; und Wolfram PRINZ, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Florenz 1966, 74–75.
 - 7 Dazu Emo BARCUCCI, *Il Trittico dell'Assunta nella Cattedrale di Montepulciano. pala d'altare di Taddeo di Bartolo*, Montepulciano 1991, 14; Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. the Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven 1998, 45–46.
 - 8 Die Terminologie des Krypto- und Rollenporträts wird in der Forschung nicht stringent gebraucht, was sich nachvollziehbarerweise damit erklärt, dass auch die bildlichen Phänomene

- kontextabhängig und oftmals nicht eindeutig zu kategorisieren oder auch zu ermitteln sind. Rose WISHNEVSKY, Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden, München 1967; Gerhard LADNER, Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien (hrsg. von Florens DEUCHLER/Mechthild FLURY-LEMBERG/Karl OTAVSKY), Bern 1983, 79–97; Friedrich POLLEROS, Das sakrale Identifikationsporträt, Worms 1988.
- 9 ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994 (zit. Anm. 2), 65–66.
- 10 Zur Statue der Athena Parthenos im Parthenon, die überwiegend in die Jahre 438/437 v. Chr. datiert wird, sowie zum Relief der Amazonenschlacht mit dem Selbstbildnis: Gabriele NICK, Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption, Mainz 2002; Volker Michael STROCKA, Pheidias (I), in: Künstlerlexikon der Antike (hrsg. von Rainer VOLLKOMMER), 3. Aufl., Hamburg 2007, 646–672, bes. 656–659.
- 11 PLUTARCH, Vita des Perikles, 31, in: DERS., Fünf Doppelbiographien. Teil 1. Griechisch-Deutsch (hrsg. und übers. von Konrat ZIEGLER/Walter WUHRMANN), 2. Aufl., Düsseldorf/Zürich 2001, 587–589; Dion CHRYSOSTOMOS/DION VON PRUSA, Olympische Rede oder Über die erste Erkenntnis Gottes, Griechisch-Deutsch (hrsg. von Hans-Josef KLAUCK), 2. Aufl., Darmstadt 2002, 46–47.
- 12 Marcus Tullius CICERO, Gespräche in Tusculum, 1, 34, Lateinisch-Deutsch (hrsg. von Karl BÜCHNER), Zürich 1966, 36/37; (PSEUDO-)ARISTOTELES, Über die Welt/Peri kosmou 399b/400a; in: ARISTOTELES/APULEIUS, Über die Welt. Griechisch-Lateinisch-Deutsch (hrsg. von Kai BRODERSEN), Berlin 2019, 25–91, bes. 76–77; PLUTARCH 2001 (zit. Anm. 11), 587–589.
- 13 CHRYSOSTOMOS/VON PRUSA 2002 (zit. Anm. 11), 46–47.
- 14 Vgl. hierzu insbesondere den Brief des Agenten Taddeo Albano an Isabella d'Este vom 12. Juni 1506, abgedruckt in: Clifford M. BROWN, Isabella d'Este and Lorenzo de Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua, Genf 1982, 179, Dok. XXII. Zur weiteren Korrespondenz über den Erwerb des Selbstbildnisses durch Isabella d'Este ebd., Dok. XXI.
- 15 Für diese und zahlreiche weitere Argumente, die hinsichtlich der Frage, ob es sich um ein Fremd- oder Selbstbildnis handelt, keinen Interpretationsspielraum zulassen: Karin GLUDOVATZ, Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LIV, 2005, 115–175.
- 16 VASARI 1971 (zit. Anm. 6), 289; vgl. Michel PAOLI, Les portraits de Leon Battista Alberti des XV et XVIe siècles, in: Leon Battista Alberti. la biblioteca di un umanista (hrsg. von Lucia BERTOLINI/Mariangela REGOLIOSI/Roberto CARDINI), Florenz 2005, 83–90, bes. 88.
- 17 Zu Albertis Plakette WOODS-MARSDEN 1998 (zit. Anm. 7), 71–77; und vor allem Ulrich PFISTERER, „Soweit die Flügel meines Auges tragen“. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, XLII, H. 2/3, 1998 (1999), 205–251; DERS., Leon Battista Alberti. Plakette mit Selbstbildnis, 1432/34, in: DERS./VON ROSEN 2005 (zit. Anm. 2), 32.
- 18 Gunter SCHWEIKHART, Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt, in: Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (hrsg. von Klaus ARNOLD/Sabine SCHMOLINSKY/Urs Martin ZAHND), Bochum 1999, 165–187, bes. 180.
- 19 Ebd., 165.
- 20 CALABRESE 2006 (zit. Anm. 2), 24 [Hervorh. V.v.R.].
- 21 Gottfried BOEHM, Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts, in: Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag (hrsg. von Michael HESSE/Max IMDAHL), Frankfurt/Main 1986, 21–61, bes. 23–24.
- 22 Ebd., 24.
- 23 Hierfür vgl. unten, Anm. 25.
- 24 WOODS-MARSDEN 1998 (zit. Anm. 7), 1 [Hervorh. V.v.R.].
- 25 Jacob BURCKHARDT, Die Cultur der Renaissance in Italien (hrsg. von Mikkel MANGOLD), Basel 2018, 92.
- 26 WILHELM WAETZOLD, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908, 312, 322. Waetzolds eingehende Beschäftigung mit Burckhardt artikuliert sich u. a. in einer kleinen Monografie über *Jacob Burckhardt als Kunsthistoriker* (Leipzig 1940).
- 27 Vgl. etwa Thomas LEINKAUF, Die Philosophie des Humanismus und der Renaissance (Geschichte der Philosophie VI, hrsg. von Wolfgang RÖD), München 2020, 89; Andreas KABLITZ, Ist die Neuzeit legitim? Der Ursprung neuzeitlichen Naturverständnisses und die italienische Literatur des 14. Jahrhunderts (Dante – Boccaccio), Basel 2018, 77–80; Horst BREDEKAMP, Das Mittelalter als Epoche der Individualität, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Berichte und Abhandlungen, XIII, Berlin 2000, 191–240.
- 28 SCHWEIKHART 1999 (zit. Anm. 18).
- 29 CALABRESE 2006 (zit. Anm. 2), 77. Joanna Woods-Marsden reflektiert, soweit ich sehe, den Grund für die Persistenz von Krypto- oder inkludierten Bildnissen, die sich in Widerspruch zu ihren oben zitierten Begründungslogiken des unabhängigen Bildnisses befinden, mit keinem Wort.
- 30 METAPICTOR. Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts (Online-Datenbank. Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte. FWF-P 33552) 2020–2025, <https://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/> (31.10.2025).
- 31 Bernardine BARNES, Skin, Bones, and Dust. Self-Portraits in Michelangelo's „Last Judgement“, in: The Sixteenth Century Journal, XXXV, 2004, 969–986; Rudolf PREIMESBERGER, Michelangelo Buonarroti. Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, 1534–41, in: PFISTERER/VON ROSEN 2005 (zit. Anm. 2), 52; DERS., „Und in meinem Fleisch werde ich meinen Gott schauen“. biblische Regenerationsgedanken in Michelangelos „Bartholomäus“ der Cappella Sistina (Hiob), in: Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten (hrsg. von Steffen MARTUS/Andrea POLASCHEGG),

- Bern 2006, 101–116; Frank ZÖLLNER/Christof THOENES/Thomas PÖPPER, Michelangelo Buonarroti. Das vollständige Werk, Köln 2007, 291, 390–394; Victor I. STOICHIȚĂ, Michelangelos Haut, in: Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater (hrsg. von Hans-Georg VON ARBURG u. a.), Zürich 2008, 34–51; Katrin PIETRASS, Michelangelos „Gesichter“. Identitätskonzepte in den Selbstdarstellungen Michelangelo Buonarrotis, Leipzig 2012, 130–158.
- 32 BOEHM 1986 (zit. Anm. 21), 24.
- 33 Albrecht Dürer, Selbstbildnis, Mischtechnik auf Pergament (um 1840 auf Leinwand übertragen; das Pergament kaschierte vor der Abnahme wohl eine Holztafel), 56 × 44 cm, Paris, Musée du Louvre, und Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1498, Öl auf Holz, 52 × 41 cm Madrid, Museo del Prado. Vgl. Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Bd. I, Berlin 1991, 124–126, 154–156; Ernst REBEL, Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996, 122–124, 161–163; Thomas ESER, Dürers Selbstbildnisse als „Probstücke“. Eine pragmatische Deutung, in: Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst (hrsg. von Andreas TACKE/Stefan HEINZ), Petersberg 2011, 159–176; Thomas SCHAUERTE, Albrecht Dürer, München 2020, 74–75.
- 34 Vgl. Rudolf PREIMESBERGER, Albrecht Dürers Jabachaltar „Trommler“ und „Pfeifer“, in: Die Zukunft der Alten Meister (hrsg. von Ekkehard MAI/Eva HARTMANN), Köln 2001, 155–185, bes. 176–182.
- 35 Zu diesem nicht erhaltenen, aber fotografisch dokumentierten Blatt, das sich ehemals in der Bremer Kunsthalle befand, vgl. Anne RÖVER-KANN, Selbstbildnis leidend, mit den Zügen Christi, in: Dürer-Zeit. Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen (Ausstellungskatalog Bremen, Kupferstichkabinett), München 2012, Nr. 46, 156–161, 194–195; Georges DIDI-HUBERMAN, L' autre miroir: autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer, in: Il ritratto e la memoria (hrsg. von Augusto GENTILI), Rom 1993, 207–240, bes. 229–230.
- 36 Gunter SCHWEIKHART, Vorwort, in: Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance, Köln 1998, 7–11, bes. 7–8.
- 37 Cornelius MÜLLER-HOFSTEDTE, Untersuchungen über Giorgiones Selbstbildnis in Braunschweig, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, VIII, H. 1, 1957/1959, 13–34; vgl. auch Gottfried BOEHM, Bildnis und Individuum. über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, 238–239; und Tom NICHOLS, Giorgione's Ambiguity, London 2020, 28–40.
- 38 James HALL, Das gemalte Ich. Die Geschichte des Selbstporträts, Darmstadt 2016, 11.
- 39 Richard PENNINGTON, A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607–1677, Cambridge 2002, 242.
- 40 Brigitte KIBLE, s. v. Subjekt I, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie (hrsg. von Joachim RITTER/Karlfried GRÜN- DER), Bd. X, Basel 1998, Sp. 373–383; Klaus Erich KAEHLER, Das Prinzip Subjekt und seine Krisen. Selbstvollendung und Dezentrierung, Freiburg/München 2010; Thomas LEINKAUF, Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600), Hamburg 2017; DERS. 2020 (zit. Anm. 27), 88–89.
- 41 Ich verweise erneut auf meine oben erwähnte Monografie zum Thema.
- 42 REBEL 1996 (zit. Anm. 33), 171; Thomas SCHAUERTE, Albrecht Dürer. Der Nutzen ist ein Teil der Schönheit, München 2014, 77.
- 43 EPIKTETUS, Encheiridion 17, in: DERS., Anleitung zum glücklichen Leben, Griechisch-Deutsch (hrsg. und übers. von Rainer NICKEL), Düsseldorf 2006, 24–27; vgl. Ralf KONERSMANN, Die Metapher der Rolle und die Rolle als Metapher, in: Archiv für Begriffsgeschichte, XXX, 1986/1987, 93.
- 44 KONERSMANN 1986/1987 (zit. Anm. 43) 84–137.
- 45 Baldassare CASTIGLIONE, Il libro del Cortegiano. Con una scelta delle opere minori (hrsg. von Bruno MAIER), Turin 1964, 219.
- 46 Hannah BAADER, „Sua cuique persona“. Maske, Rolle, Porträt (um 1520), in: Porträt (hrsg. von Rudolf PREIMESBERGER/Hannah BAADER/Nicola SUTHOR) Berlin 1999, 239–246; Hans BELTING, Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013; Martin SCHULZ, Bild und Maske. Zur Anthropologie der Bildgesichter, in: Figurationen des Porträts (hrsg. von Thierry GREUB/Martin ROUSSEL) 2018, 611–636, bes. 626–627.
- 47 Vgl. oben Anm. 12.

Hans Burgkmair als Victorienträger

Als der Augsburger Maler Hans Burgkmair 1516 den Großteil von Kaiser Maximilians I. aus zahlreichen Holzschnitten zusammengesetzten Triumphzug entwarf, zeichnete er viele Figuren mit Charakterköpfen, bei denen häufig unklar ist, ob ihm Porträts dazu vorgelegen hatten. Diesen potenziellen Porträts, und einem davon ganz besonders, widmet sich die vorliegende Untersuchung.¹ Der druckgrafische *Triumphzug* des Kaisers zählt zu seinen unvollendeten Projekten, obwohl 147 detailreiche Holzschnitte zur Fertigstellung gelangten.² Er stellt damit die bei weitem umfangreichste Folge von Einblattholzschnitten dar. Zum Vergleich: Die 1504 in Venedig gedruckte Folge *TRIUMPHVS CAESARIS* – von Benedetto Bordone entworfen, von Jacob von Straßburg geschnitten – besteht aus lediglich elf Holzschnitten. Den erhaltenen Exemplaren nach zu schließen, fand dieser venezianische Holzschnitt-Triumphzug weite Verbreitung und könnte Maximilian zu seinem eigenen grafischen Projekt inspiriert haben. Vergleichbare Elemente sind die auf Stangen mitgetragenen Tafeln, ein Trophäenwagen oder ein Mann, der eine Venus-

statue als Kriegsbeute mitträgt. Letzterer könnte der Idee von Maximilians Victorienträgern zugrunde liegen. Bordones Motive zeigen sich wiederum von Mantegnas 1486 begonnenem Gemäldezyklus *Triumphzug Caesars* abhängig, dessen Bilderfindungen schon vor den Holzschnitten von 1504 durch Reproduktionsstiche weit über die Grenzen der Markgrafschaft Mantua hinaus Bekanntheit erlangten.³ Auch dort trägt ein Soldat die Statue einer antiken Göttin, die jedoch nicht Venus, sondern der römischen Göttin Juventas entspricht. Auf Wunsch Kaiser Maximilians mutierte dieses Motiv mit Flügeln, Lorbeerkranz und Palmzweig zu einer Statue der römischen Siegesgöttin Victoria und wurde zwanzigfach multipliziert (Abb. 1).⁴

In seinem 1512 datierten und original erhaltenen Diktat beschreibt der Kaiser nicht nur die Abfolge, sondern auch den Inhalt der Darstellungen so detailgenau,⁵ dass ihm schon Zeichnungen zur Verfügung gestanden haben dürften. Zudem belegen Dokumente, dass sein Hofmaler Jörg Kölderer bereits 1507 Zeichnungen für den *Triumphwagen* (eine vom Kaiser verwendete Bezeichnung für seinen Triumphzug)



Abb. 1: Albrecht Altdorfer und Werkstatt, *Victorienträger im gemalten Triumphzug Kaiser Maximilians*, um 1510–1515, Tinte und Wasserfarben auf Pergament, Wien, Albertina



Abb. 2: Hans Burgkmair (Entwurf 1516/1517; geschnitten von Jacob Rupp 1518; gedruckt von Adolf Holzhausen 1882), Zwei Holzschnitte mit je zehn Victorienträgern aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians, Wien, Albertina

geliefert hatte und im Jänner 1512 für „zwen triumphwägen“ bezahlt wurde.⁶ Erhalten hat sich davon nichts,⁷ doch bildeten Kölderers Arbeiten wahrscheinlich die Grundlage für die in der Werkstatt Albrecht Altdorfers in Regensburg gemalte 109-teilige Bilderfolge, deren Kompositionen sich teilweise in extremen Breitformaten über mehrere Pergamentblätter erstrecken. Die ersten 50 Bilder gingen verloren, sind aber durch eine in Wien erhaltene komplette Pergamentkopie rekonstruierbar.⁸ Die übrigen 59 Originale zählen heute zu den beeindruckendsten Schätzen der Albertina.

Die Arbeiten am druckgrafischen Triumphzug begannen in der Werkstatt Burgkmairs, der seine Entwürfe entweder direkt auf das Holz zeichnete oder eine lavierte Entwurfszeichnung von einem *Reisser* in eine aus Linien, Strichen und Punkten aufgebaute Reinzeichnung übertragen ließ. Dieser wiederum verstand ein Formschneider mit spitzem Messer präzise zu folgen. Angesichts des enormen Umfangs der Arbeiten wurden nicht nur mehrere Formschneider beschäftigt, die zum Teil aus den Niederlanden nach Augsburg gezogen waren,⁹ sondern auch weitere Maler als Zeichner herangezogen, allen voran Albrecht Altdorfer und Albrecht Dürers Schüler Hans Springinkle, in geringem Maße auch Dürer selbst, Hans Schäufelein und Leonard Beck. Doch allein Burgkmair zeichnete porträthafte Köpfe, während seine Kollegen ihre eigenen Interessen in die Arbeiten einfließen ließen. So stattete Altdorfer – ein Pionier der

Landschaftsmalerei – die Tross-Holzchnitte am Ende des Triumphzuges mit Hintergrundlandschaften aus, während Springinkle vermutlich nach Skizzen seines Meisters die Darstellungen der Kriege Maximilians völlig neu interpretierte: Anstelle der in Altdorfers gemalter Fassung auf Stangen getragenen Schlachtemalereien sehen wir reich bebilderte Wagen. Angetrieben werden sie von kurbelnden und tretenden Landsknechten über mechanische Übersetzungen, die zum Teil an Kriegsmaschinen in Konstruktionszeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts erinnern.¹⁰ Dass solche Wagen mit der Geschwindigkeit einer Militärparade nicht mithalten könnten, empfand der Kaiser kaum als Widerspruch zu seinem Triumphzug, dessen reale Umsetzung nie beabsichtigt war. Der realitätsferne, zeitlos-symbolische Charakter des Projekts kommt unter anderem darin zum Ausdruck, dass der Ausrufer an der Spitze des Zuges auf dem sagenhaften Vogel Greif, dem Emblem der Kaiser, reitet oder jagdbares Wild in Reih und Glied den Jägermeistern folgt. Vielleicht hatten die mitunter absurd anmutenden Bilderwünsche rational denkende Künstler wie Burgkmair auf die Idee gebracht, kleine Scherze einzuflechten. So könnte der im Diktat ständig wiederkehrende kaiserliche Wunsch, dass alle im Triumphzug ein *lobkrenntzle* aufhaben sollten,¹¹ dazu geführt haben, dass Burgkmair auch Bären und Wildschweine mit Lorbeerkränzchen bekrönte. Solche humoristischen Einlagen, vergleichbar den Drolerien



Abb. 3: Hans Burgkmair (Entwurf 1516; geschnitten 1517, Formschneider unbekannt; gedruckt von Adolf Holzhausen 1882), *Kunz von der Rosen*, Detail aus dem Holzschnitt *der Schalksnarren aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians*, Wien, Albertina / Daniel Hopfer, *Kunz von der Rosen*, um 1515, Eisenradierung, Wien, Albertina

in den Stundenbüchern der Zeit, scheint der Auftraggeber als willkommene Unterhaltung geschätzt zu haben. Auch Altdorfer machte sich über die *lobkrenntzle* lustig, indem er im Holzschnitt mit dem Trossmeister sogar zwei Enten, die ein berittener Marketender als Proviant mit sich führt, kleine *lobkrenntzle* aufsetzte. Die Tradition der spätmittelalterlichen Drollerien klingt auch an einer Stelle von Altdorfers gemaltem *Triumphzug* an, nämlich in den grobianischen Narrendarstellungen, von deren Aussehen wir ohne die genaue Wiener Kopie keine Kenntnis hätten: Einer dieser *Natürlich Narren* streckt seinem Nachbarn den entblößten Hintern entgegen, ein anderer lässt uns auf seine unverhüllten Geschlechtsteile blicken.¹² Obgleich Burgkmair bei den Narren und vielen anderen Darstellungen die gemalte Fassung als Vorlage ignorierte, verraten doch einige Kompositionen, dass sie von Anfang an für eine Umsetzung im Holzschnitt angelegt waren, zumal sich schon die Zweiteilung breit angelegter Darstellungen auf die quadratischen Holzblöcke für das druckgrafische Projekt zu beziehen scheint (Abb. 2).¹³

Burgkmair hatte mit den von ihm entworfenen 67 Holzschnitten¹⁴ den größten Teil des *Triumphzuges* gestaltet. Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass er sich als Einziger der beteiligten Künstler die Zeit nahm, bei prominenten Figuren auf Porträtähnlichkeit zu achten. Soweit ihm passende Bildnisse zur Verfügung standen, scheint ihm das auch gelungen zu sein, etwa bei Kunz von der Rosen, der mit einer Narrenkappe auf der Schulter und einer Stange mit der leeren Reimtafel in der Hand dem Wagen der Schalksnarren voranreitet und dessen Kopf zweifellos auf die bekannte Eisenradierung Daniel Hopfers oder eine gemeinsame Vorlage zurückgeht (Abb. 3).¹⁵ So wie bei der Darstellung des Kunz von der Rosen suchte Burgkmair vermutlich auch für viele andere im Diktat namentlich genannte Teilnehmer¹⁶ nach Porträtvorlagen. Bei wie vielen er fündig wurde, lässt sich nicht feststellen. Kurioserweise kann ausgerechnet einer der fünf *Natürlich Narren* identifiziert werden. Er lässt sich anhand der Agraffen, Schleifen und einer voluminösen Straußenfeder auf seinem Barett mit dem Narrenbildnis eines unbekanntes süddeutschen



Abb. 4: Hans Burgkmair (Entwurf 1516; geschnitten 1517, Formschneider unbekannt; gedruckt von Adolf Holzhausen 1880), Hofnarr Hans Winter (?), Detail aus dem Holzschnitt der Natürlich Narren aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians, Wien, Albertina / Süddeutscher oder alpenländischer Maler, Bildnis eines Narren (Hans Winter?), um 1515, Antwerpen, The Phoebus Foundation

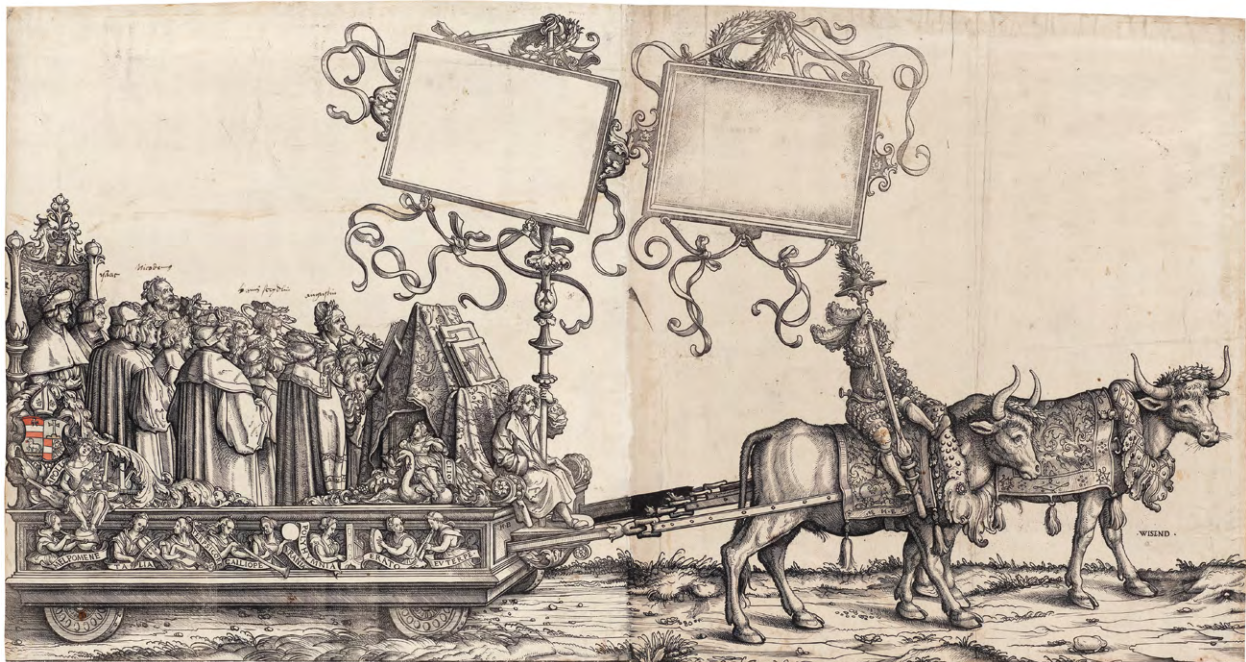


Abb. 5: Hans Burgkmair (Entwurf 1516; geschnitten von Jost de Negker 1517, früher Probedruck), Holzschnitt der Musica Canterey aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett



Abb. 6: Detail aus Abb. 5 / Relief aus dem Epitaph des Bischofs Georg von Slatkonja, nach 1513, Adneter Marmor (Detail), Wien, Stephansdom

oder alpenländischen Malers dieser Zeit vergleichen (Abb. 4).¹⁷ Ordnet man von links nach rechts den fünf Figuren ihre im Diktat verzeichneten Namen zu,¹⁸ dann hieß dieser Narr Hans Winter (*Hanns Wynnnter*).

Man kann also davon ausgehen, dass Burgkmair zahlreiche Bildnisse damals bekannter Personen in die Holzschnitte integrierte, doch fehlt es uns für ihre Identifizierung an brauchbaren Referenzbildern. Zum Beispiel könnte ein laut Diktat im *Triumphzug* mitfahrender Schalksnarr namens *Lenz* mit dem Augsburger Narren *Lenz Weienberger* identisch sein,¹⁹ doch sucht man in seiner Darstellung im Gebetbuch des Matthäus Schwarz vergeblich nach physiognomischen Übereinstimmungen. Selbst für prominente Persönlichkeiten wie den Hoforganisten Paul Hofhaimer, der auf dem Wagen der *Musica Rigal vnd possetif* musizierend am Triumphzug teilnimmt, fehlen Vergleichs-

möglichkeiten.²⁰ Ähnlich verhält es sich mit dem hinten im Wagen der *Musica Canterey* sitzenden Hofkapellmeister und Bischof Georg von Slatkonja (*Jorg Slakary*) (Abb. 5). Er lässt sich zwar mittels seines bischöflichen Wappens identifizieren, doch ähnelt seine im Profil gegebene Physiognomie nur rudimentär – in Nasenfalten und Augenwülsten – dem frontalen Bildnis des Bischofs an seinem Epitaph im Wiener Stephansdom (Abb. 6).²¹ Die Identifizierung einiger anderer im Diktat namentlich genannter Persönlichkeiten im Wagen der *Musica Canterey* wird durch die in einem Probedruck in Dresden handschriftlich über ihre Köpfe geschriebenen Namen *Isaac, Nicodemus, Stewdl, Augustin* ermöglicht (Abb. 5).²² Demnach wäre in dem nächst Bischof Slatkonja stehenden Mann mit Stürlglatze der bedeutende Komponist Heinrich Isaac dargestellt, so wie in dem alle überragenden bärtigen



Abb. 7: Albrecht Altdorfer und Werkstatt, Autorenbild aus dem gemalten *Triumphzug Kaiser Maximilians*, Wien, Albertina

Sänger der Kantor Nicodemus Kulwagner, im Posau-nisten Hans Steudlin und im Zinkenbläser Augustin Schubinger.²³ Wieder gibt es keine Referenzbilder, an denen sich eine Porträtnähe nachweisen ließe.

Angesichts der vielen im Diktat namentlich ge-nannten Musiker fällt auf, dass der Kaiser seine Künstler und Gelehrten, die an der Verwirklichung seines gemalten und gedruckten *Triumphzuges* betei-ligt waren, schmählich vergessen hatte. Warum soll-ten sie es nicht verdient haben, lorbeerbekrönt vor dem Vergessen bewahrt zu werden, wenn diese Ehre sogar den Narren zuteilwurde? Vor diesem Hinter-grund könnte man in dem sogenannten Autorenbild am Ende des gemalten *Triumphzuges*²⁴ einen stillen Protest vermuten (Abb. 7). Allerdings ist nicht sicher, wer mit den beiden vornehm gekleideten Männern,

die lange Bandrollen in den Händen halten, gemeint war. Wird der eine seines langen Bartes wegen mit Jo-hannes Stabius, dem Redaktor der Bilderfolge, identi-fiziert, so gilt der rasierte Mann neben ihm, je nach Zuschreibung des Werkes, als Jörg Kölderer oder Alb-recht Altdorfer. Vergleichbare Bildnisse sind von kei-nem der beiden bekannt.

Wenn nun aber die im Diktat fehlende Ehrung der Erfinder und Schöpfer der Bildfolge mit einem gemalten Autorenbild nachgeholt wurde, darf man sich fragen, warum dies nicht auch im Holzschnitt ge-schah. Burgkmair fand offenbar eine andere Lösung: Er scheint den am gedruckten Triumph beteiligten Künstlern mit in Figurengruppen versteckten Porträts kleine Denkmäler gesetzt zu haben. Da wir nur von wenigen Zeichnern wissen, wie sie aussahen, lassen



Abb. 8: Detail aus Burgkmairs *Triumphzug* / Dürer, *Selbstbildnis*, um 1505–1510, Federzeichnung, Bremen, Kunsthalle

sich den meisten porträthaften Köpfchen keine Namen zuordnen. Dürers und Burgkmairs Physiognomien sind hingegen gut überliefert und so tauchen beide an verschiedenen Stellen des *Triumphzuges* auf. Burgkmair verewigte Dürer allerdings nicht als gut-situierten Bürger, sondern als einen der *kalikutischen leut* mit dem Federschmuck der Ureinwohner Ostbrasilien (Abb. 8).²⁵ Dass die Porträtähnlichkeit kein Zufall ist, verdeutlicht die Gegenüberstellung mit Dürers gezeichnetem Selbstbildnis in Bremen, in dem er halbnackt und krank seinem Arzt anzeigte, wo es ihn unterhalb der Rippen schmerzte (Abb. 8).²⁶ Man vergleiche auf beiden Darstellungen den starken Oberlippenbart, den waagrecht beschnittenen Kinnbart, die kräftige Nase und nicht zuletzt den konzentriert auf uns gerichteten Blick, mit dem sich so viele Maler in ihren Selbstporträts zu verewigen pflegten. Ein ähnlicher Kopf begegnet uns auch unter den Victorienträgern links eines fürstlich gekleideten Mannes in der Mitte (Abb. 12), doch fehlen ihm Dürers charakteristische Locken, um auch in diesem Fall von

einem Porträt sprechen zu können. Die Mutation von einem Porträt zu einem anonymen Kopftypus, der sich durch mehrfaches Kopieren wie ein wanderndes Motiv immer weiter vom Ursprung entfernt, ist nicht ungewöhnlich. Viele Maler legten sich auf diese Weise in ihren Musterbüchern einen Vorrat an Kopftypen an.

Das Diktat von 1512, in dem der Kaiser kein Wort über das Aussehen der *kalikutischen leut* verlor, ließ den Künstlern diesbezüglich großen Interpretationsspielraum. Schon 1507 verrechnete Jörg Kölderer *12 Kallikutermendel auf papir*,²⁷ die Altdorfer als Vorlage für seine ausschließlich federgeschmückten Krieger im gemalten *Triumphzug* verwendet haben könnte. Während dort der Anführer mit der Reimtafel auf einem Pferd reitet, ersetzt Burgkmair das Pferd durch einen Elefanten und lässt ihm indigene Küstenbewohner aus dem südindischen Calicut (heute: Kozhikode), aber auch aus Ostbrasilien, West- und Südafrika folgen. Burgkmair griff dazu auf eigene Zeichnungen und Holzschnitte zurück, die er 1508 für die Illustrierung von Balthasar Springers Meer-

fahrt nach Indien und dessen Beschreibungen afrikanischer und indischer Ureinwohner angefertigt hatte. Für den *Triumphzug* arrangierte beziehungsweise komponierte er diese Figurengruppen neu und statete sie detailreich und naturalistisch mit exotischen Waffen, Kleidungsstücken, Tieren und Früchten aus. Dabei erweist sich Burgkmair in seiner Detailverliebtheit Albrecht Dürer als geistig verwandt. Die beiden dürften einander, wie das gegenseitige Porträtieren nahelegt, durchaus geschätzt haben.



Abb. 9: Albrecht Dürer, *Randzeichnung eines „kalikutischen“ Mannes*, Feder und violette Tinte auf Pergament, um 1514/1515 (Gebetbuch Kaiser Maximilians, fol. 41r), München, Bayerische Staatsbibliothek



Abb. 10: Detail aus Abb. 2

Was aber könnte Burgkmair dazu bewogen haben, Dürer als halbnackten Krieger darzustellen? War es das gemeinsame Interesse an fremdländischen Kulturen und Tieren, Kleidungen und Waffen? Fest steht, dass beide Künstler die aus kleinen Vogelfedern gefertigte Haube, den gefiederten Rock, dem ein fehlinterpretierter Kopfschmuck zugrunde liegt, sowie die exotische Stangenwaffe gekannt haben müssen, denn Dürer verarbeitete diese Gegenstände, die für die ostbrasilianischen Tupinambá typisch sind und von denen sich spätere, nur wenig veränderte Exemplare erhalten haben, um 1515 für eine Figur im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Abb. 9).²⁸ Ob Dürer und Burgkmair diese überseeischen Objekte jemals realiter zu Gesicht bekamen, ist fraglich. Eher dürften sie, wie im Fall ihrer beiden *Rhinos*-Holzschnitte, von einer Zeichnung ausgegangen sein. Andernfalls hätte Burgkmair die Keulen nicht als Lanzen spitzen und Sauschwerter missinterpretiert.



Abb. 11: Hans Burgkmair (Kopie nach), *Selbstbildnis im Profil*, um 1515, Kohlezeichnung auf Papier, Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität, Grafische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg / Hans Burgkmair (Entwurf), *Weißkunig: Die Freude und das Geschick*, die er bei den Angaben für Gemälde zeigte, und deren Verbesserung nach seinem Ingenium, Holzschnitt, entworfen und geschnitten um 1515/1516, früher Probedruck (Ausschnitt), Wien, Albertina

Nun wäre es schwer nachvollziehbar, hätte Burgkmair zwar ein Bildnis Dürers in den *Triumphzug* integriert, sich selbst aber vergessen. So aber überrascht es wenig, dass Burgkmair einem der Victorienträger (Abb. 10) sein Aussehen gab, und zwar ausreichend porträtnah, um von einem integrierten Selbstbildnis sprechen zu können. Zum Vergleich bieten sich eine Porträtzeichnung in Erlangen²⁹ und ein ähnlich integriertes Bildnis als Maler im *Weißkunig* an (Abb. 11).³⁰ Alle drei Darstellungen zeigen einen Profilkopf mit langen Koteletten, die am Hals in eine gelockte Schifferkrause übergehen. im Holzschnitt zum Kapitel des *Weißkunig*, das die Malerei thematisiert, liegt es auf der Hand, dass sich Burgkmair in seiner Profession als Maler verewigte. Aber wie lässt sich ein integriertes Selbstporträt unter den Victorienträgern erklären? Und was bedeuten diese zwanzig Victorien?

In Maximilians Diktat kommen die zwanzig Victorienträger, die sich auch im gemalten *Triumphzug* finden, noch nicht vor.³¹ Folglich sind der kaiserliche Wunsch und die Bilderfindung nicht vor 1512 zu datieren. Das Motiv der geflügelten, Palmzweig oder

Lorbeerkrantz haltenden Siegesgöttin Victoria – die römische Version der griechischen Nike – war von antiken Reliefs und Münzen sowie aus Werken der italienischen Renaissancekunst weithin bekannt. Die bei Mantegna und Bordone als Beute im *Triumphzug Caesars* mitgetragenen Statuen anderer Göttinnen wurden oben bereits als mögliche Inspirationsquellen genannt. Die motivische Innovation bestand in der Vervielfachung der Statue. Die auffällige Menge von zwanzig Statuen der geflügelten Siegesgöttin erinnert an das obere Ende von Maximilians Stammbaum im 1515 datierten Riesenholzschnitt der *Ehrenpforte*. Dort wird der frontal und gottähnlich über den Wolken thronende Kaiser, der sich schon zu Lebzeiten als *divus* bezeichnen ließ, von insgesamt 22 Victorien flankiert.³² Auf sie bezieht sich der unmittelbar darüber gedruckte Vers „Diese victorien hie gemalt [...]“,³³ ohne aber ihre Anzahl zu nennen. Diese Information findet sich zu Füßen der *Ehrenpforte* in dem von Johannes Stabius verfassten *Clavis*-Text, wonach oberhalb der kaiserlichen Majestät 23 Victorien gezeichnet seien: „Vnnd ob der Kay Mt sei gemahlet die



Abb. 12: Detail aus Abb. 2 / Lukas Cranach d. Ä., *Kurfürst Friedrich der Weise*, 1509, Kupferstich, New York, The Metropolitan Museum of Art

Treundzwanzig victorien.³⁴ Es scheint, als hätte Maximilian, der im Laufe seines Lebens 27 Kriege geführt haben soll,³⁵ im gemalten *Triumphzug* 20 und wenige Jahre später in der *Ehrenpforte* 23 Statuen der Victoria zugeordnet, so als ob er zum Dank für jeden erfolgreichen Krieg – und das war in seinen Augen fast jeder – der geflügelten Siegesgöttin im Sinne einer Votivgabe eine Statue geweiht hätte.³⁶ Burgkmair hatte offenbar keine Befehle zur Aktualisierung der Anzahl erhalten und blieb bei der von Altdorfer vorgegebenen Menge von Statuen.

Was aber mag der Grund dafür gewesen sein, dass sich Burgkmair ausgerechnet als Victorienträger darstellte, Dürer aber unter die unterworfenen Exoten mischte? Ein Scherz unter Freunden? Betrachtet man Burgkmairs Auftragslage oder seinen Erfolg in der Entwicklung des Helldunkel-Holzschnittes, hätte er sich durchaus als einen Sieger unter den deutschen Malern wahrnehmen können. Was aber dagegen spricht, ist der Umstand, dass die von ihm getragene Victoria den Lorbeerkranz nicht wie bei Helden üblich über seinen Kopf hält, was auch völlig überflüssig

wäre, da er ohnehin wie alle anderen ein *lobkrenntzle* trägt. Außerdem ist die unter dem Gewicht der Statue gebeugte Körperhaltung nicht die eines Siegers. So aber scheint sich Burgkmair eher als dienender Künstler wiederzugeben, dessen Talent ganz der Verewigung des Ruhmes seines kaiserlichen Auftraggebers gewidmet ist. Man kann viel spekulieren, doch wissen wir schlichtweg nicht, was der Grund für die Verkleidung als Victorienträger war. Immerhin befindet er sich in diesem Abschnitt des *Triumphzuges* in bester Gesellschaft. In der Mitte der anderen zehn Victorienträger (Abb. 2) steht rechts des Mannes mit dem Dürerbart ein im hermelinverbrämten Mantel als fürstlich gekennzeichneter Mann. Möglicherweise spielte Burgkmair mit dieser Figur auf die im Diktat genannten *Erkoren Fürsten* an, von denen an erster Stelle Maximilians Statthalter *Hertzog Fridrich von Saxon* genannt wird. Denn Burgkmair stellt den fürstlichen Victorienträger mit lockigem Bart, Haarhaube, rechteckigem Ausschnitt des Wamses und breitem Pelzkragen des Mantels just so dar, wie Lucas Cranach d. Ä. den Kurfürsten und Herzog von Sach-

sen Friedrich den Weisen mehrfach präsentierte; etwa in einem 1509 datierten kleinen Kupferstich (Abb. 12). Der Umstand, dass sich Burgkmair kompositorisch auf Augenhöhe mit einem Fürsten darstellte, wäre in diesem Kontext nicht als Anmaßung empfunden worden, denn wie in der Drolerie war auch in der Verkleidung alles erlaubt – dies umso mehr, als der Kaiser ein großer Freund der Mummerei war.

Anmerkungen

- 1 Sie basiert auf einem Blogbeitrag, der unter dem Titel *Dürer als Ind(ian)er. Zu den Porträts im Holzschnitt-Triumphzug* am 12. Dezember 2024 auf der Homepage des Sonderforschungsbereiches *Managing Maximilian* erschien: <https://manmax.hypotheses.org/4113> (13.3.2025).
- 2 Die von Horst Appuhn genannte Summe von 147 gegenüber den 137 Holzschnitten der Holzhausen-Ausgabe 1883–84 inkludiert die erst später aufgetauchten Holzschnitte Nr. 36a und 82a sowie den 1522 von Dürer selbst verlegten achteiligen Triumphwagen des Kaisers. Vgl. Horst APPUHN, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. [...] Mit dem von Kaiser Maximilian diktierten Programm und einem Nachwort von Horst Appuhn*, Dortmund 1979, 157, 160.
- 3 Karl GIEHLOW, *Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Maximilians I. im Louvre. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIX*, 1910/11, 30–32.
- 4 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25239. Zum gesamten Zyklus (Inv.-Nr. 25205–25263) vgl. Eva MICHEL/Maria Luise STERNATH, *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (hrsg. von Eva MICHEL/Marie Luise STERNATH), München/London/New York 2012, 48–79, 224–243.
- 5 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835.
- 6 David SCHÖNHERR, *Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarchiv in Innsbruck*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, II, 1884, LVI, Reg. 1057.
- 7 Auch von Kölderers Vorarbeiten zu Kaiser Maximilians Ehrenpforte hat sich nichts erhalten. Obwohl dieser Riesenholzschnitt überwiegend auf Albrecht Dürer zurückgeht, wurde Kölderer gleichsam als Inventor der Darstellung geehrt, indem sein Wappen zwischen jenen von Johannes Stabius und Albrecht Dürer im Holzschnitt präsent ist und das Wappen Dürers in der Größe sogar übertrifft.
- 8 Diese vermutlich im späten 16. Jahrhundert gemalte Kopie liegt als Cod. Min. 77 in der Österreichischen Nationalbibliothek. Eine zweite, 1606 datierte Kopie befindet sich heute unter der Signatur Res/254 in der Biblioteca Nacional de España in Madrid. Anders als die Wiener Kopie wiederholt sie teilweise auch Holzschnitte Burgkmairs z. B. *die Falkner*, *die Narren* oder *die Hofmusikkapelle*. In der Wiener Kopie wird der Wagen der *Hofmusikkapelle* von Elchen anstatt dem Diktat folgend von Wisenten gezogen. Dieser wohl aus dem Original übernommene Fehler war vermutlich der Grund dafür, dass der Holzschnitt Burgkmairs die korrigierten Zugtiere mit der Beischrift „WISEND“ versah (Abb. 5). Warum der Kaiser seine Sängler mit Wisenten bzw. den damals so bezeichneten Auerochsen assoziierte, erklärt sich vermutlich daraus, dass im *Nibelungenlied* Dietrich von Berns lauter Ruf mit dem Ton eines „wisentes horn“ verglichen wurde. Vgl. Erwin POKORNY, *Vnnd ain Trumytarj sol das ziehen. Zur Bedeutung der ungewöhnlichen Zugtiere im Triumphzug Kaiser Maximilians I.: Ingenium et labor*. *Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, Warschau 2020, 103–108. Zu den beiden Kopien in Wien und Madrid vgl. MICHEL/STERNATH 2012 (zit. Anm. 4), 244–249.
- 9 Franz SCHESTAG, *Kaiser Maximilian I. Triumph*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, I, 1883, 177–179.
- 10 GIEHLOW 1910/1911 (zit. Anm. 3), 46.
- 11 SCHESTAG 1883 (zit. Anm. 9), 155–172.
- 12 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 77, fol. 13.
- 13 Die Kostbarkeit der bemalten Pergamente scheint einer Modellfunktion zu widersprechen, doch ist sie vermutlich der Majestät des Auftraggebers geschuldet. Farbige ausgearbeitete Reinzeichnungen kennen wir auch für die geplanten Innsbrucker Grabmalstatuen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8329) oder den kaum begonnen Holzschnittzyklus des *Freydal* (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. 5073). Auch Dürers 1518 datierte Reinzeichnung für den zentralen Triumphwagen des *Holzschnitt-Triumphzuges* ist koloriert (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 15423).
- 14 Sein Anteil sind die ersten 57 Holzschnitte bis zu den letzten Turnierreitern sowie zehn weitere im letzten Teil, nämlich *die Gefangenen verschiedener Nationen, die Victorienträger und die außereuropäischen kalikutischen Leute*.
- 15 Wie weit auch Altdorfers heute verlorene Version Porträtähnlichkeit aufwies, lässt sich der Wiener Kopie nicht entnehmen (die Madrider Kopie von 1606 folgt dem Holzschnitt Burgkmairs). Zu Hopfers Eisenradierung (Albertina, DG2019/96) vgl. Christoph METZGER, *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen – Holzschnitte – Zeichnungen – Waffenätzungen* (Ausstellungskatalog München, Staatliche Graphische Sammlung München in der Pinakothek der Moderne), Berlin/München 2009, 429–433.
- 16 Anthonj pfeffer (Anthonius von Dornstätt), Hanns Teuschel (Falkner Jörg Teuschell?), Conrat Zuberle (Konrad/Konz Mangolt, gen. Zuberl/Ziberle), Connat von Rot, Wilhelm von Greyßn (Wilhelm von Greiß/Greiss), Diepolt von Slanderberg (Diepold von Schlandersberg, Kastellan von Rotund), Eberpach (Heinrich Eberbach, Hauptmann und Pfleger zu Radkersburg), Artus (Jost Artus, Lautenist), Neyschl (Hans Neuschel, Blechblasinstrumentenbauer in Nürnberg), die fünf

- Schalksnarren (Lanntz vnnd Caspar, die paurn, Meterschy vnnd Dyweynndl), die fünf Natürlich Narren (Gylme, Pock, Gülchisch Caspar, Hanns Wynnter, Guggeryllis), Peter von Altenhaus (kaiserlicher Rat, Stallmeister und Truchsess), Hanns Hollywars (heute unbekannt, als Fechtmeister im Triumphzug), Anthonj von Yfan (Antonio de Caldonazzo, Baron von Ivano, kaiserlicher Rat und Truchsess) und Wolfgang von Polhaim (Wolfgang Freiherr von Polheim, kaiserlicher Rat und Kämmerer des jungen Maximilians, Hauptmann und Regent von Österreich unter der Enns).
- 17 Das kleine Temperagemälde auf Eiche (30,6 × 21,8 cm) befindet sich heute in der *Phoebus Foundation* in Antwerpen. Zur Literatur vgl. Sotheby's London, Old Masters Day Sale, 04 July 2019, Lot 118, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/old-master-day-19034/lot.118.html> (3.10.2025).
 - 18 Diese Leserichtung finden wir zuvor schon bei der dem Diktat entsprechenden Aufzählung der Vögel auf den Händen der Falkner (Holzschnitt Nr. 6) und der Hofämter (Holzschnitt Nr. 16).
 - 19 Kupferstichkabinett Berlin, Hs. 78 B 10, fol. 16r.
 - 20 Dürers bekannte Porträtzeichnung eines ähnlich spitznasigen Mannes (London, British Museum, Inv.-Nr. SL,5218.52) wurde nur aufgrund des Holzschnittes als Bildnis Hofhaimers interpretiert. Es wurden auch schon Jan Provoost und Lazarus Spengler vorgeschlagen. Auch in Hans Weiditz' Holzschnitt von 1519, der Kaiser Maximilian I. beim Hören der Messe zeigt, besitzt der Organist ein übertrieben spitznasiges Profil, doch liegt es nahe, dass Weiditz sich an Burgkmairs *Triumphzug-Holzschnitt* orientierte.
 - 21 Vgl. Gašper CERKOVNIK, Upodobitve in portreti Jurija Slatkonje v zgodnjem novem veku, in: Jurij Slatkonja (1456–1522). Od Kranjske do Dunaja, Ljubljana 2023, 145–154; Renate KOHN, Kein Loy Hering. Und: Versuch einer Neubewertung des Epitaphs Bischofs Georg von Slatkonja im Wiener Stephansdom, in: Archiv für Epigraphik, IV, 2024, 57–66.
 - 22 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 4878. – Zu den Musikern vgl. Helmut HELL, Doch ein Bildnis Heinrich Isaacs, in: Studien zur Musikwissenschaft, XXXVI, 1985, 7–16; Walter SENN, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Unter Verwertung von Vorarbeiten Lambert Streiters, Innsbruck 1954, 27–29, 38. – Grantley McDonald, der ein Buch über die Hofmusikkapelle vorbereitet, bin ich für zahlreiche Hinweise sehr dankbar.
 - 23 Vgl. den Online-Artikel von Markus Grassl: <https://musical-life.net/essays/augustin-schubinger> (19.3.2025)
 - 24 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25262; MICHEL/STERNATH 2012 (zit. Anm. 4), 224, Nr. 53.
 - 25 Die *kalikutischen leut*, die sich in drei Triumphzug-Holzschnitten aus den Bewohnern von Calicut (heute: Kozhikode) sowie Ureinwohnern aus Südamerika, West- und Südafrika zusammensetzen, gehen allesamt auf Illustrationen der Reiseberichte von Amerigo Vespucci und Balthasar Springer zurück.
 - 26 Federzeichnung, aquarelliert, 11,8 × 10,8 cm, oben mit Feder in schwarzer Tinte: „Do der gelb fleck ist vnd mit dem finger drawff dewt do ist mir we.“, Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr. 1851/50 Z.
 - 27 SCHÖNHERR 1884 (zit. Anm. 6), XXVIII, Reg. 831.
 - 28 München, Bayerische Staatsbibliothek, Gebetbuch Kaiser Maximilians I., 2 L.impr.membr. 64, fol. 41r. – Zu den Waffen und Kleidungsstücken vgl. Christian FEEST, Von Kalikut nach Amerika: Dürer und die „wunderliche Künstlich ding“ aus dem „neuen gulden land“, in: Dürer – Kunst, Künstler, Kontext (hrsg. von Jochen SANDER), München 2012, 366–371.
 - 29 Kopie nach Hans Burgkmair, Selbstbildnis im Profil, Kohlezeichnung, 20,2 × 24,9 cm, Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. H62/B 756. Elfried BOCK, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt a. M. 1929, Textbd., 185, Nr. 756.
 - 30 Holzschnitt zum Weißkunig (Die Freude und das Geschick, die er bei den Angaben für Gemälde zeigte, und deren Verbesserung nach seinem Ingenium), um 1515 von Hans Burgkmair entworfen, Formschneider unbekannt, früher Probedruck. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG2012/129/21. – Maximilianus. Die Kunst des Kaisers (hrsg. von Lukas MADERSBACHER/Erwin POKORNY), Berlin/München 2019, 107–109 (Guido MESSLING) und 228–229 (Erwin POKORNY).
 - 31 Jene Textstelle, die diese Victorienträger beschreibt und bei Schestag und Appuhn kursiv ins Diktat integriert wurde, findet sich erst 1540 in der Handschrift *Descriptio germanica triumphu cuiusdam in honorem Maximiliani I. imperatori celebrati*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2805, fol. 15v: „Alsdann volgen zwen hauffen. In jedem 10 Person, tregt Jede | Mansperson ain weißpild mit Englichen flügeln. dieselben | weiber trgt ain Jedes ain Palm oder triu[mphzeichen].“
 - 32 Thomas SCHAUERTE, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers, München/Berlin 2001, 233, 379, Abb. A 3.
 - 33 Ebd., 233.
 - 34 Ebd., 229.
 - 35 Manfred HOLLEGER/Markus GNEISS, Maximilian I. (1459–1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende, 2., erw. und überarb. Aufl., Stuttgart 2025, 239.
 - 36 Eine Mars und Victoria geweihte römische Votivtafel aus dem 2. Jahrhundert ist im Rheinischen Landesmuseum Trier erhalten. Kaiser Maximilian könnte während seines Aufenthaltes in Trier 1512 durch eine solche Votivtafel inspiriert worden sein.

Selbstporträts an der Schwelle zur Unsterblichkeit

Marias Aufnahme in den Himmel (*Assumptio*) und eine wiederentdeckte Tradition künstlerischer Autoikonografie

Szenen vom Ende des Marienlebens sind Orte, an denen Künstler sich selbst porträtieren. Es handelt sich dabei nicht um vereinzelte Vorkommnisse, sondern um eine spezifische, von der Autorin an anderer Stelle erstmals analysierte, autoikonografische Tradition, die mit dem 1359 datierten *Marientabernakel* von Andrea Orcagna in Orsanmichele in Florenz spätestens fassbar wird.¹ Diesem Phänomen – hier in erster Linie auf dem Gebiet der Malerei des Cinquecento – gelten die folgenden Überlegungen. Schließlich dokumentiert auch ein französisches Altarblatt von 1629 die Reichweite der Bildidee.

1 Daniele da Volterra, Michelangelo und die Urteilskraft im Bild

Wenngleich der Zeitpunkt, zu dem Daniele da Volterra (1509–1566) die Arbeiten in der Rovere-Kapelle der Trinità dei Monti in Rom zum Abschluss brachte, nicht eindeutig geklärt ist, dürfte die *Assumptio* an der Altarwand (Abb. 1 & Abb. 2) zu den Anfang 1553 mehr oder weniger vollendeten Partien der Kapellenausmalung gehören.² In der am äußersten rechten Bildrand platzierten Figur wird ein Porträt Michelangelos (1475–1564) erkannt; sogar der Karton ist erhalten (Abb. 3).³ Eine in diesem Kontext bisher wenig beachtete Quelle des 17. Jahrhunderts weiß zu berichten, Daniele habe nicht nur Michelangelo porträtiert, sondern in weiteren Apostelköpfen „huomini illustri nella pittura e scoltura tutti amici del Buonarota, e di lui proprio“.⁴ Wohl in der Tat ein gemalter Freundeskreis und als solcher vielleicht intrapiktural paraphrasiert im Puttenreigen,⁵ bringen die Apostel das bereits von Leon Battista Alberti beschriebene ästhetische Wirkungsprinzip zur Geltung, wonach das der Natur Entnommene in besonderer Weise die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehe.⁶

Auf der linken Seite lehnt ein Apostel an einer Säule – gewissermaßen Gegenpart zu Michelangelo

und Verkörperung des Ideals der *sprezzatura*,⁷ zumal im Verein mit souveräner Durchdringung des Raums. Ort, Kopfwendung und Blick aus dem Bild könnten für ein Selbstporträt von Daniele da Volterra sprechen. Zu vergleichen wäre die Physiognomie mit dem einzigen authentischen bildlichen Zeugnis von Daniele, das derzeit bekannt ist.⁸ Es verdankt sich Federico Zuccari, der die Freskierung der Außenfassade des Palazzo Mattei durch seinen Bruder Taddeo dokumentiert (Abb. 4) und die Namen jener Künstler tradiert, die den jungen Kollegen 1548 mit ihrem Besuch vor Ort beehrten, darunter, zu Pferd, der über siebzehnjährige Michelangelo. Zu seiner Entourage zählt, mit rotem Barett auf dem Kopf und im Bild hell beleuchtet, Daniele da Volterra (Abb. 5) – ein Mann mittleren Alters mit hohen Wangenknochen, braunem Haar und Bart sowie lebhafter Gestik.⁹

Die Figur des Michelangelo am rechten Bildrand der *Assumptio* mag in Rom an jene abgezogene Bartholomäushaut denken lassen, die der Künstler im *Jüngsten Gericht* mit einer Abkürzung seiner eigenen Züge versehen hatte (Abb. 6).¹⁰ Wie die Rovere-Kapelle ist die Sixtinische Kapelle, der Ort von Michelangelos Selbstdarstellung *in extremis*, der Aufnahme Mariens in den Himmel geweiht; ihre Altarwand hatte, bevor sie Michelangelos Fresko weichen musste, eine *Assumptio* von Pietro Perugino geschmückt.¹¹ Ist der Mantel in Rosa über purpur-bräunlichem Gewand eine Allusion auf das Martyrium des Apostels, Michelangelo in der Rovere-Kapelle also ein anderer Bartholomäus?¹² Undenkbar, dass dieses Porträt ohne die Zustimmung des Meisters, mit dem Daniele da Volterra eine enge Freundschaft verband, entstanden sein sollte!¹³ Vielleicht können wir so weit gehen, im Apostel eine Art Selbstkommentar Michelangelos durch die Hand des ihn als „padrone et padre“¹⁴ dankbar verehrenden Freundes zu vermuten: Der ambigen Selbstdarstellung auf der Haut des Bartholomäus folgt ein einfaches Glaubensbekenntnis. Der auf Maria zeigende Apostel Bartholomäus – keine speziell kunst-



Abb. 1: Daniele da Volterra, *Assumptio Mariae*, ca. 1550–1552, Fresko, Rom, Trinità dei Monti, Rovere-Kapelle



Abb. 2: Giovanni Battista Cavaliere (nach Daniele da Volterra), *Assumptio Mariae*, 1566, Kupferstich (hier: seitenverkehrt), London, British Museum



Abb. 3: Daniele da Volterra, *Porträt Michelangelo*, ca. 1550–1552, schwarze Kreide über Metallstift, Haarlem, Teylers Museum

Abb. 4: Federico Zuccari (Werkstatt), *Michelangelo beobachtet den jungen Taddeo Zuccari bei der Freskierung der Fassade des Palazzo Mattei*, Öl auf Leder, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Abb. 5: Federico Zuccari (Werkstatt), Detail aus Abb. 4

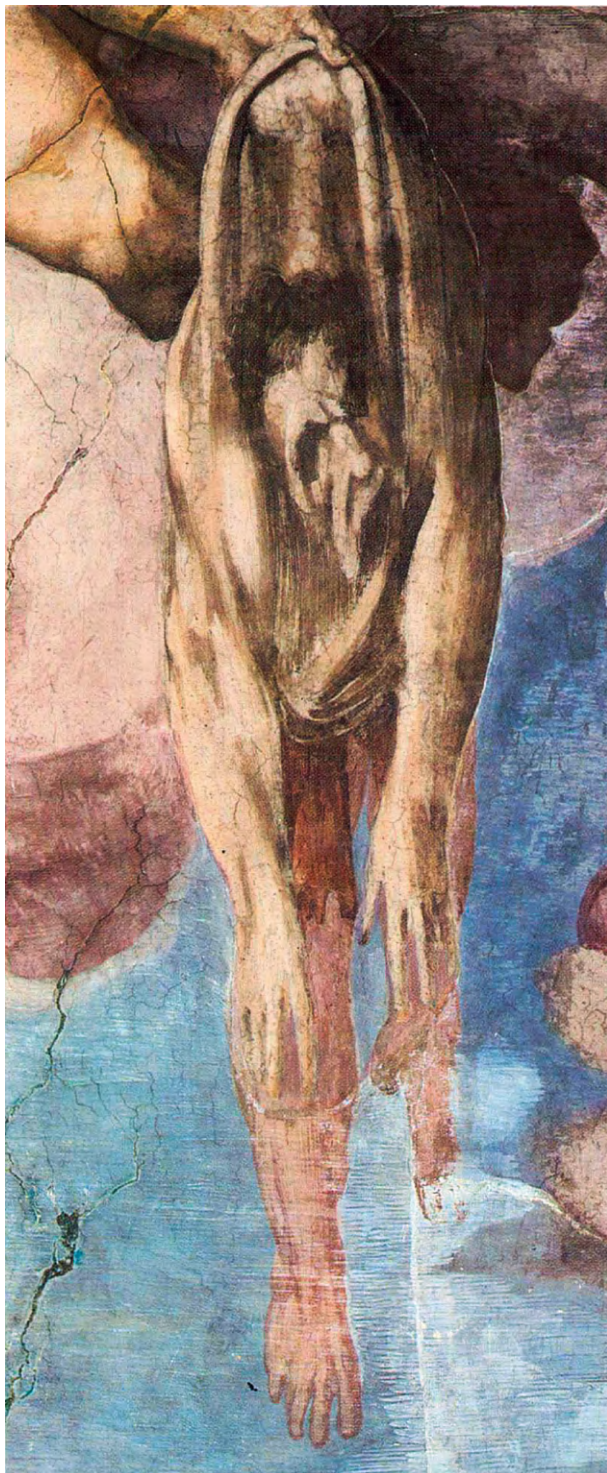


Abb. 6: Michelangelo, *Selbstporträt auf der abgezogenen Haut des Bartholomäus*, 1534–1541, Fresko, Vatikan, Sixtinische Kapelle, Jüngstes Gericht



Abb. 7: Daniele da Volterra, *Studie eines Apostels*, ca. 1550–1552, schwarze Kreide auf grau präpariertem Papier, London, British Museum

volle Figur und auch darin wirkmächtig im Sinne Albertis¹⁵ – verkörpert die Auferstehungshoffnung des in der zweiten Lebenshälfte tiefreligiösen Michelangelo. Sein Gewand könnte diese Interpretation auch insofern stützen, als Purpur eine Marienfarbe ist.¹⁶ Ein Sonderverhältnis zur Muttergottes dokumentiert schon die *Pietà* in Sankt Peter (1498–1499/1500), hatte der Künstler Marias *Cinghia*, dem über der Brust getragenen Gängelband, doch die einzige bekannte Signatur seines Œuvres eingeschrieben. Der Künstler muss gewusst haben, dass Marias Seele dem Erzengel Michael, seinem eigenen Namenspatron, anvertraut worden war. Es war Michael, der sie Christus brachte, damit die Seele am dritten Tag nach dem Tod wieder mit dem Körper vereint werden konnte.¹⁷ Zu Recht ist bemerkt worden, dass der *Gestus* des Apostels in der Rovere-Kapelle den *deus artifex* in Michelangelos



Abb. 8: Anonym (Kopie eines Stuckreliefs von Daniele da Volterra), *Satyrn als Kunstrichter in der Orsini-Kapelle*, letztes Drittel 16. Jh., schwarze Kreide und Rötel, Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564, 285v–286r



Abb. 9: Anonym (Kopie eines Stuckreliefs von Daniele da Volterra), *Allegorie des gerechten Kunsturteils / Michelangelo als Kunstrichter in der Orsini-Kapelle*, letztes Drittel 16. Jh., Feder und braune Tinte, Braun laviert, Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564, 287v

Erschaffung Adams evoziert¹⁸ und dass die Figur der Maria ebenfalls auf Michelangelo rekurriert – sei es in Form der *Rachel* vom Juliusgrab, sei es in Form von Sebastiano del Piombos *Pietà* (Museo Civico, Viterbo), die ihrerseits auf Michelangelo zurückgeht.¹⁹ Dieser künstlerischen Bezüge ungeachtet wird die Malerei – illusionistisch gewagt und die Sphären entgrenzend – hier primär zu einer Funktion des Religiösen.

Ein weiteres Thema kommt besonders dort ins Spiel, wo fiktiver und realer Raum kaum noch getrennt scheinen und mit dem gestischen Verweis auf Wunder und Werk zugleich ein Wink an den künftigen Kritiker ergeht. Der Fuß im mutmaßlichen Selbstporträt Daniele da Volterras, dem in einer Vorzeichnung besondere Sorgfalt galt (Abb. 7),²⁰ stand für eine wichtige Maßeinheit, ähnlich dem Daumen, der auf der oberen Buchkante ruht.²¹ Zugleich dürften aber Fuß und seine demonstrativ ins Bild gesetzte Sohle das Apelles-Diktum variiert haben: *Schuster, bleib bei deinem Leisten*.²² Die Episode referiert bereits Valerius Maximus im achten Buch der *Facta et dicta memoralia*, in dem er wiederholt die Macht der Eloquenz thematisiert. Im zwölften Kapitel geht es darum, dass Praxis und Expertise einander bedingen. Als Beispiel dient der Fall eines namentlich nicht genannten bewundernswerten Künstlers („mirifice [...] ille artifex“), der sich hinsichtlich der Gestaltung einer Sandale von einem Schuster beraten ließ, darüber hinausgehende

unkundige Krittelei aber zurückwies: „supra plantam ascendere vetuit“.²³ Das Motiv der nackten Fußsohle (lat. *planta*, ital. *pianta*) – einst markant in jenen verlorenen, heute nur noch über den zeitgenössischen Kupferstich (Abb. 2) zu erschließenden unteren Partien des Freskos links und rechts der Mensa – hätte demnach zwei Funktionen: Zum einen ist es Zeichen der *humilitas* und Nachfolge Christi, auf der rechten Seite verdeutlicht in dem mit weit geöffneten Armen Knienden sowie in der für die römische Kirche stehenden Figur des Petrus.²⁴ Zum anderen ist es Ausdruck künstlerischer Affirmation. Anders als Apelles, der erst hinter seinem Bild hervorspringt, als der Schuster zum Kritikus mutiert,²⁵ gibt Daniele, hier vielleicht in Gestalt des Apostels Paulus,²⁶ sich im höchsten *rilievo* unmittelbar als Autor und – mit Valerius Maximus gesprochen – als sein eigener bester *disputator* zu erkennen.²⁷

Zwei wohl um 1548 entstandene Stuckreliefs, einst in der direkt gegenübergelegenen Orsini-Kapelle,²⁸ können die hier vorgeschlagene Lesart stützen. Auch sie sind verloren, aber die eigentlichen Parallelen liegen nicht im Verlust, sondern betreffen Autor (Daniele da Volterra), Anbringungsort (unterer Bereich des Freskos beziehungsweise Sockelzone der Kapelle), Wahl der künstlerischen Mittel (täuschend echte, die ästhetische Grenze durchstoßende Malerei beziehungsweise echtes Relief) und Ikonografie

(Selbstaussagen unter Rückgriff auf antike Vorbilder). Die Reliefs fanden Eingang in die Kunstliteratur²⁹ und sind außerdem in zwei von David Jaffé 1991 erstmals publizierten und als satirische Aussage zum gerechten Kunsturteil interpretierten Nachzeichnungen eines Anonymus des späten 16. Jahrhunderts überliefert.³⁰

Beide Blätter wurden mit lateinischen Beschriftungen versehen, denen zufolge sich die Szenen von Daniele da Volterra gegen dessen Rivalen und Neider richteten;³¹ das Motiv klingt bereits bei Vasari an, wenn er über Daniele schreibt: „fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione [...] due storiette di stucco di bassorilievo“.³² Ein Relief zeigte eine Gruppe von Satyrn, damit beschäftigt, einem Gemälde, bei dem es sich offenbar um das Altarbild der Kapelle handelt, menschliche Körperteile zu entnehmen und diese mit Hilfe einer Schnellwaage zu wiegen (Abb. 8).³³ Der Absurdität dieses Tuns entspricht die beigegebene griechische Inschrift: „wir lachen über das Leben, das nun allerdings höchst lächerlich ist“.³⁴

Das andere Relief zeigte drei Figuren (Abb. 9): links eine in die Szene hineinlaufende, eine Waage haltende,³⁵ weibliche Figur, in der Mitte eine Rückenfigur, die Vasari zufolge den sich in einem Spiegel betrachtenden Michelangelo darstellt,³⁶ rechts schließlich eine Figur, die einen großen, geöffneten Zirkel auf sich selbst richtet. Sie ist in ein langes Gewand, vielleicht eine Mönchskutte, gekleidet, was für die an Vasari angelehnte Identifizierung als Sebastiano del Piombo sprechen könnte,³⁷ während Michelangelo den kurzen Künstlerkittel trägt. Über beider Köpfe steht auf Griechisch die sokratische Aufforderung „erkenne dich selbst“. Die ebenfalls griechischen Inschriften am oberen und unteren Blattrand lauten: „Mein Rat an alle: Nichts / [sei] über dem [bzw.: abweichend vom] [rechten] Maß“.³⁸

Uneins ist sich die Forschung bezüglich des Sprechers, wird doch der Ratschlag entweder Michelangelo in den Mund gelegt oder aber der Figur am linken Rand, die Julian Kliemann als *Justitia* bezeichnet.³⁹ Seine Interpretation erkennt in der Szene „eine Allegorie des richtigen Kunsturteils“⁴⁰ und spezifischer noch die Verbildlichung von Michelangelos *seste nell'occhio*, der Vorstellung eines im eigenen Auge liegenden Maßstabes, der keiner äußerlichen Hilfsmittel wie etwa eines Zirkels bedarf.⁴¹ Im Übrigen könne die rechte Figur, in der Sebastiano del Piombo vermutet wird, in Verbindung mit dem Ratschlag, Maß zu halten „nur als deutlicher (wenn auch einmaliger) Hin-

weis auf die Vitruvschen Proportionsregeln erklärt werden“.⁴² Hand und Gesicht sind Maßeinheiten, die nach Vitruv jeweils ein Zehntel der Körperlänge betragen, während der ganze Körper in einen Kreis, dessen Mittelpunkt der Bauchnabel ist, eingeschrieben werden kann.⁴³ Auf den Gegensatz von Neid und Freundschaft macht Jana Graul aufmerksam: Trübt der Neid das Kunsturteil der unter Anwendung starrer Regeln vorgehenden Satyrn, fördert die Freundschaft der Künstler ihre Selbsterkenntnis, das richtige (weil eigene) Maß und damit zugleich das gerechte Kunsturteil.⁴⁴ Themen wie diese waren Daniele da Volterra offensichtlich ein Anliegen, in der Orsini-Kapelle ebenso wie in der Rovere-Kapelle. Deren Altarwand – Vasari spricht in diesem Zusammenhang von einer „nuova invenzione“ – sorgte für Kontroversen unter den Zeitgenossen.⁴⁵ Ihre Urteilsfähigkeit war herausgefordert worden.

2 Jacopo Tintoretto: Wagnis und Kritik – zwei Versionen einer *Assumptio*

Die ausführlichsten Untersuchungen zu Ikonografie und Entstehungsgeschichte der Bamberger *Assunta* (Abb. 10) von Jacopo Tintoretto (1518–1594) legten Erasmus Weddigen 1988 und Allison Sherman 2010 und 2012 vor.⁴⁶ Beide Autoren halten das Gemälde für die erste Fassung einer Komposition, die Tintoretto für den Hochaltar der Ordenskirche Santa Maria Assunta dei Crociferi in Venedig malte.⁴⁷ Als Entstehungszeit wird inzwischen die Mitte der 1550er Jahre angenommen.⁴⁸ Wohl direkt im Anschluss an die erste wäre die zweite, nahezu gleich große und bis heute in Venedig verwahrte Fassung entstanden.⁴⁹

Eigentlich, so Carlo Ridolfi, hätten die Crociferi den Auftrag Paolo Veronese erteilen wollen. Tintoretto jedoch sei der Auftragsvergabe an den Konkurrenten zuvorgekommen, indem er versprochen habe, ein Gemälde in dessen Stil zu malen, so dass jeder es für eines von der Hand Veroneses halten würde. Tintoretto Biograf meint die venezianische Fassung, als er 1642 erstmals diese Malerlist überliefert und Tintoretto überschwänglich lobt: „fece un misto in quella tavola di fiero, e di vago, che bene dimostrò, che per ogni modo sapeva dipingere, trasformandosi in qualunque maniera fosse più aggradevole“.⁵⁰ Wenn die von Ridolfi erzählte Geschichte zutrifft oder zumindest einen wahren Kern enthält, dann sollte auch – oder

vielleicht sogar besonders – die Bamberger Fassung Zeugnis einer solch künstlerischen Anverwandlung sein. Hier wären Komposition, Kolorit und Motivik, etwa die mit aufwendigen Flechtfrisuren reich geschmückten blonden Engel, in Betracht zu ziehen.⁵¹

Dass die venezianischen Mönche die sich heute in Bamberg befindende (erste) Fassung ablehnten, ist ein wahrscheinliches, dokumentarischer Evidenz gleichwohl entbehrendes Szenario.⁵² Weddigen erkennt in Tintoretts *Assunta* die Rezeption eines Textes von Pietro Aretino, der *Vita di Maria Vergine* (1539) mit ihren „unkanonischen Ausmalungen“.⁵³ Besonderen Anstoß dürften die Crociferi an den fünf weiblichen Engeln sowie an der Figur des von links oben seiner Mutter entgegenkommenden, mit den Wundmalen gezeigten Christus genommen haben. Als Provokation mag auch die an die Sarkophagstufe gelehnte Bibel empfunden worden sein, enthält doch das Modell, eine Volgare-Ausgabe von 1538, das seit 1546 nicht mehr zulässige dritte Makkabäerbuch.⁵⁴ Mit der im Bild aufgeschlagenen rechten Seite wären Anspielungen auf den Maler selbst in Form einer „chiffrierten Botschaft“⁵⁵ gegeben. Sherman moniert den Mangel an kompositorischer Klarheit und somit didaktischer Eignung im gegenreformatorischen Sinne.⁵⁶ Anstößig ist wohl auch das Fehlen eines Wolkenbandes zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen. Zumindest scheint bezeichnend, dass die venezianische Version eine solch separierende Zone aufweist. Das weitere Schicksal der mutmaßlich ersten Version sollte dann über 80 Jahre im Dunkeln liegen. In Bamberg ist das Gemälde erstmals 1638 nachzuweisen.⁵⁷

Tintoretts Selbstporträt am linken Bildrand ist durch Weddigen identifiziert worden (Abb. 11).⁵⁸ Überzeugend ist der Vergleich mit dem Selbstporträt des Künstlers in Philadelphia (Abb. 12), das um 1547 datiert wird.⁵⁹ Das Attribut seines Namensheiligen, der Pilgerstab von Jacobus dem Älteren, ist ein zusätzliches Argument.⁶⁰ In unserem Zusammenhang muss interessieren, dass Tintoretto gerade dieser – vermeintlich oder tatsächlich – „veronesisch“ geprägten Schöpfung sein eigenes Porträt einfügt. Wie er das tut, ist ebenfalls aufschlussreich. Weder in dieser Figur noch sonst begegnen wir einem Blick aus dem Bild. Vielmehr sind es primär ineinander verschränkte Diagonalen, extreme *scorci*, Rückenfiguren und *figure serpentine*, die Durchlässigkeit zum Raum vor dem Bild schaffen. Sie involvieren den Betrachter in das Bildgeschehen und verstärken so die auf den Gesich-



Abb. 10: Jacopo Tintoretto, *Assumptio Mariae*, ca. 1554–1556, Öl auf Leinwand, Bamberg, Obere Pfarre

tern der Apostel gespiegelten Emotionen. Es gibt hier ein Moment nicht nur der variierenden Wiederholung und der zunehmenden räumlichen Engführung auf der linken Seite, sondern auch der affektiven Steigerung, die im Gesicht des Künstlers kulminiert. Im höchsten Staunen wie gebannt, ja geradezu erstarrt, weltvergessen, mit leicht geöffnetem Mund steht er angesichts des von ihm selbst gemalten Wunders da. Völlig zurückgenommen ist nun die Gestik. Zahlreiche *Pentimenti* in den umstehenden Figuren sprechen dafür, dass diese Figur am äußersten Rand erst spät im Prozess der Bildfindung hinzukam.⁶¹ Markiert ist sie durch den sich vom Himmel abhebenden Stab des Jacobus Maior, der aufragt und überragt – das könnte schließlich auch ein gewisser Bildwitz sein.⁶²



Abb. 11: Jacopo Tintoretto, *Assumptio Mariae* (Detail aus Abb. 10)



Abb. 12: Jacopo Tintoretto, *Selbstporträt*, um 1547, Öl auf Leinwand, Philadelphia, Museum of Art

3 Bartolomeo Passerotti, geistliche Spiele und eine Anfrage von 1583

Zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt schuf der in Bologna beheimatete Bartolomeo Passerotti (1529–1592) eine *Assumptio* für Sant’Afra in Brescia.⁶³ Die Vorschläge zur Datierung des Gemäldes (Abb. 13), das im Zweiten Weltkrieg gelitten hat, reichen vom Beginn der 1570er Jahre bis 1582/83.⁶⁴ Auffallend ist der Apostel am linken Rand (Abb. 14), an dessen nackten rechten Fuß sich ein Vögelchen schmiegt,⁶⁵ ein Hauspatz (lat. *passer domesticus*, ital. *passero*), Symbol und Signatur des Künstlers mit Namen *Passerotti*.⁶⁶ Der aus dem Bild blickende Apostel, anhand seines Attributes als Bartholomäus zu identifizieren, gilt inzwischen als Selbstporträt. Ein Vergleich mit Passerottis gezeichnetem Selbstporträt in Warschau macht diese zuerst von Corinna Höper vorgeschlagene und von Angela Ghirardi unterstützte Identifizierung höchst plausibel (Abb. 15).⁶⁷

Geistliche Spiele zur *Assumptio* wurden in ganz Europa gefeiert. Ein solches Spiel wohl hält ein Gemälde von 1488 fest (Abb. 16).⁶⁸ Eine Piazza dient als Open-Air-Bühne: Am Himmel erscheint Maria, hinterfangen von Gottvater; unten im Mittelgrund ist Maria auf dem Totenbett zu erkennen, dahinter, ihr zugewandt, Christus. An der Balustrade vorne sind die Apostel versammelt, gestikulierend und mit Zeichen der Trauer; die Rückenfigur in der Mitte dürfte Johannes sein, ganz vorne kniet ein Betender in Schwarz. Hier scheint Marias Aufnahme in den Himmel auf eine große flache Scheibe gemalt zu sein. Es gab aber auch Inszenierungen mit komplizierten Schwebemechanismen, die eingesetzt wurden, um echte Menschen, die Christus, Maria oder Engel darstellten, emporzuziehen. Vasari erwähnt solche Konstruktionen in der *Vita* Brunelleschis sowie in der *Vita* des Cecca.⁶⁹ Ausführlicher beschreibt er Spiele zur Himmelfahrt Christi, nennt aber auch jene Spiele, die Marias Aufnahme in den Himmel zum Gegenstand haben. Textquellen gibt es bereits aus

Abb. 13: Bartolomeo Passerotti, *Assumptio Mariae*, ca. 1570/1583, Öl auf Leinwand, Brescia, Sant'Angela Merici

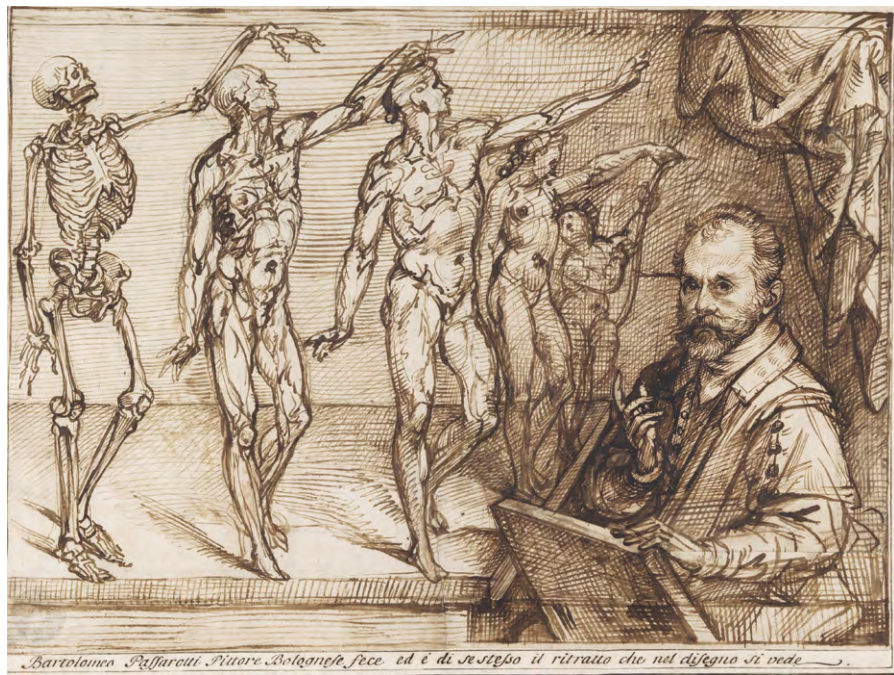
Abb. 14: Bartolomeo Passerotti, *Assumptio Mariae* (Detail aus Abb. 13)

Abb. 15: Bartolomeo Passerotti, *Selbstporträt mit anatomischen Figuren*, Feder, z. T. über schwarzer Kreide, laviert, Warschau, Universitätsbibliothek, Grafische Sammlung



S. 76:

Abb. 16: Girolamo da Vicenza, *Tod und Aufnahme Mariens in den Himmel*, 1488, Tempera auf Holz, London, National Gallery, © The National Gallery, London. All rights reserved





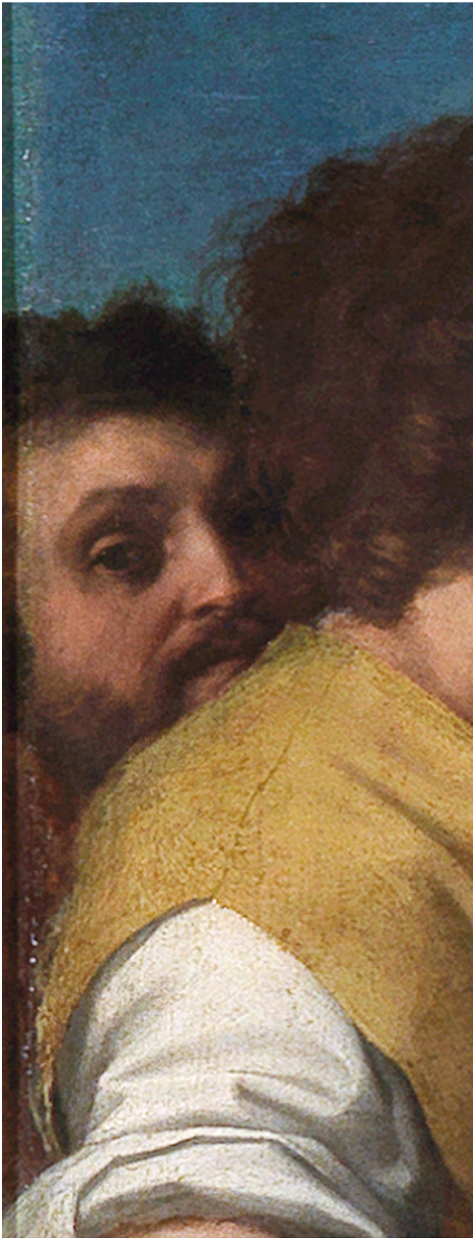


Abb. 17/18: Andrea del Sarto, *Assunta Panciatichi*, ca. 1522–1525, Öl auf Holz, Florenz, Palazzo Pitti

dem Quattrocento, doch dürfte die Praxis noch weiter zurückreichen.⁷⁰ Oft waren Kirchen Orte dieser *sacre rappresentazioni*, wobei Florenz besonders gut erforscht ist.⁷¹ Man weiß sogar von Bühnenbildern, die Marias Schlafzimmer darstellten, oder Requisiten wie ihrem als *Monumento* bezeichneten Grab.⁷²

Wenn, wie in der *Panciatichi-Assunta* von Andrea del Sarto (Abb. 17), der Betrachter die Ablenkung ist, liegt die Vermutung nahe, dass der Künstler ein solch geistliches Spiel evozieren will.⁷³ Das Gemälde

blieb unvollendet, aber das Selbstporträt ganz hinten links ist schon da (Abb. 18), es ist kein Nachgedanke, sondern wichtiger Bestandteil der Bildidee, verstärkt durch den rückansichtigen Apostel im Vordergrund, der sich umdreht, um die Ursache der Störung zu ermitteln.⁷⁴ Was bleibt, ist das methodische Problem, Ephemeres und in der Regel nicht visuell dokumentiertes mit den Kunstwerken verglichen zu wollen. Diese Konstellation ist auch Ausgangspunkt einer Studie von Alessandra Buccheri, die dem Verhältnis

von Kunst und Theater in Italien gewidmet ist.⁷⁵ Beginnend mit der ersten detaillierteren schriftlichen Überlieferung für einen Wolkenmechanismus im Jahr 1439, beschreibt die Autorin als Wolken camouflierte, bewegliche Plattformen, auf denen die Schauspieler sitzen oder stehen konnten. Neben der Ausführung für den Einzelnen gab es die große ringförmige Plattform, auf der mehrere Menschen zugleich Platz fanden.

Von Himmel und Wolken abgesehen wird auf eine landschaftliche Einbettung der *Assumptio* nicht selten verzichtet. Passerotti malt zwar das *Blumenwunder*,⁷⁶ hat im Übrigen aber die Kargheit noch gesteigert und mag mit dem nur äußerst summarisch angegebenen Terrain im Vordergrund an ein Proszenium erinnern wollen (Abb. 13). Marias Auffahrt ist nicht durch besondere Dynamik gekennzeichnet. Die Assoziation, sie werde auf Wolkenbänken sitzend mittels eines Mechanismus langsam nach oben gezogen, scheint nicht abwegig. Bei den Aposteln frappt die nach hinten stark abnehmende Größe. Ist dieses fluchtende Moment einem geistlichen Spiel geschuldet? Solche Spiele hatten oft einen erhöhten Ort im Raum, etwa auf dem Lettner oder in der Kuppel, und entsprechend schrägansichtig war die Perspektive der im Kirchenschiff versammelten Zuschauer.⁷⁷ Auch die prononcierte Silhouettierung einzelner Apostel mag optische Eindrücke dieser Art reflektieren und sogar die Verschattung der Apostel mutet als naturalistisches Element an.⁷⁸ Im Unterschied zu allen anderen wirkt Bartholomäus am eigentlichen Geschehen auffallend unbeteiligt. Sollen wir denken, dass er Regie geführt hat, vielleicht unter Zuhilfenahme des Buches in seinen Händen? Der Ort des Künstlers ist demjenigen Andrea del Sartos vergleichbar. Auch Passerotti betont die Heteronomie des Bildes, indem er Kopfwendung und Blick aus dem Bild seinem eigenen Porträt zuweist.

Die Blicke innerhalb der Bilder wiederum berühren eine Thematik, die zumindest in einem Fall einen zeitgenössischen Auftraggeber bewegt hat. Im April 1583 erreichte Gabriele Paleotti, Kardinal und Erzbischof von Bologna, eine Anfrage von Pier Antonio Bandini und seinem Sohn, die beabsichtigten, ihre Familienkapelle in San Silvestro al Quirinale mit dem Gemälde einer *Assunzione della Madonna* zu schmücken, und dabei eine historisch akkurate und kirchenkonforme Lösung anstrebten.⁷⁹ Paleotti bot sich als Adressat an, gehörte er doch zu denjenigen, die das am 3. Dezember 1563 verabschiedete sogenannte Bilderdekret des Konzils von Trient auslegen und präzisieren wollten.⁸⁰

1581 und 1582 waren die ersten zwei Teile von Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* erschienen,⁸¹ drei weitere Teile waren geplant.

Der Anfrage von 1583 liegt die Einsicht zugrunde, dass es sich bei der Aufnahme Mariens in den Himmel um ein Mysterium handele, wobei vorausgesetzt wird, dass sie mit Leib und Seele aufgenommen wurde.⁸² Eine Schwierigkeit wird nun darin gesehen, dass die Entdeckung des leeren Grabes und Marias Aufnahme in den Himmel verschiedene, zeitversetzte Ereignisse waren, während sie in den Bildern als miteinander verbunden erschienen. Gleichwohl – so heißt es weiter – sei es keine Option, den unteren Teil des fraglichen Bildes leer zu lassen. Wie also sollen die Apostel, auf die man nicht verzichten will, dargestellt werden? Man hat sich zu diesem Zweck bereits in Rom umgeschaut und konstatiert, dass in allen Gemälden den Aposteln die auffahrende Madonna zur Anschauung gebracht wird. Dies erscheine jedoch nicht angemessen, gäbe es doch dafür, dass die Aufnahme in den Himmel sichtbar gewesen wäre, keine Quelle – „non ci essendo chi dica, che l'assunzione fosse visibile“. Vielmehr scheine es sich um einen „errore dei pittori“ – einen Fehler der Maler zu handeln, die hier die Himmelfahrt Christi zum Modell nähmen.

Paleotti konsultiert daraufhin Carlo Sigonio, Humanist und Historiker, der zunächst einmal rät, nicht ohne triftigen Grund von der Konvention, die das Argument der Wahrscheinlichkeit, des *verisimile*, auf ihrer Seite habe, abzuweichen. Er würde die Apostel um das Grab herum anordnen, einige von ihnen nach oben zur aufstehenden Maria schauend, andere hingegen auf das Grab. Dies entspreche einem wahrscheinlichen Verhalten bei einer solch wundersamen Begebenheit; auch könnten die Apostel durch Offenbarung des Heiligen Geistes etwas gesehen haben, das andere nicht sahen. Allerdings irrten die Maler, wenn sie zwölf Apostel zeigten, sei doch Jacobus Maior im Jahr 42 gestorben, Marias Aufnahme in den Himmel habe jedoch erst im Jahr 47 stattgefunden. Während Paleotti bei der Formulierung seiner Antwort den Einwand zur Anzahl der Apostel nicht weitergibt,⁸³ sollte er die Überlegungen zur Konvention argumentativ noch verstärken, indem er den Zweifel anführt, den einige – früher wie heute – bezüglich der *Assunzione* hätten. Auch deshalb gelte es, sich mit großer Zurückhaltung vor Änderungen vorzusehen. Einmal mehr Wahrscheinlichkeit und Gewohnheit ins Feld führend, vermeidet Paleotti jegliche, auch nur implizite Kritik an der herrschenden künstlerischen Praxis.



Abb. 19: Simon Vouet, *Die Apostel am leeren Grab*, 1629, Öl auf Leinwand, Paris, Saint-Nicolas-des-Champs



Abb. 20: Simon Vouet, *Die Apostel am leeren Grab* (Detail aus Abb. 19)

Abb. 21: Simon Vouet, *Selbstporträt*, ca. 1626–1627, Öl auf Leinwand, Lyon, Musée des Beaux-Arts

Abb. 22: Robert van Voerst (nach Anton van Dyck), *Porträt Simon Vouet*, um 1634, Kupferstich, London, British Museum

4 Simon Vouet: Von Italien nach Paris

In Saint-Nicolas-des-Champs in Paris erprobt Simon Vouet (1590–1649) an zentraler Stelle im Kirchenraum Möglichkeiten des zweigeteilten Altartabels. Oben präsentiert es die in den Himmel aufgenommene Maria, unten am leeren Grab die Apostel.⁸⁴ Das untere Gemälde arbeitet mit ausgeprägter Luftperspektive (Abb. 19): Während die vordersten beiden, wie als Repoussoir fungierenden Apostel gestochen scharf sind, kennzeichnet bereits die vier Apostel dahinter ein gewisses Sfumato und sind schließlich die sechs Apostel in den beiden letzten Reihen nicht nur stark überschritten und perspektivisch verkürzt, sondern mit wenigen und lockeren Pinselstrichen summarisch erfasst. Eine Hand streckt sich aus dieser hintersten Gruppe im Gestus des Aposkopein empor,⁸⁵ die andere scheint der Apostel wie zur Selbstberuhigung an das Gesicht gelegt zu haben. Nach vorne hin steigert sich die Gestik. Der auf das offene Grab ausgerichtete Gestus des Apostels links erinnert an die Vorbereitung oder den Beginn der Rede – „Audientiam facit“ im Chirogramm des John Bulwer.⁸⁶ Unmittelbar verständlich ist der Zeigegestus des Apostels rechts, wohl Petrus, der als Einziger Maria schon erkannt zu haben scheint.⁸⁷ Der zurückweichende Apostel vorne links dürfte in Körperhaltung und Gestus extreme Abwehr ausdrücken, differenzierter reagiert sein Gegenpart vorne rechts mit einer den Betrachter einbeziehen-

den Hand, während die andere über dem Herzen liegt. Der Kreisbewegung seiner Hände entspricht die wirbelnde Verschlingung der Gewänder, die hier, wie auch sonst, Teil der Bildsprache werden und das innere Aufgewühltsein des Apostels visualisieren mögen. Mit höchster Beherrschung des Raums hat der Künstler Leere und Dichte in ein ausgewogenes und doch spannungsvolles Verhältnis zueinander gesetzt. Das 1629 datierte Altarblatt ist sein erstes Werk an einem öffentlichen Ort in Paris. Dorthin, in seine Geburtsstadt, war Vouet, dem Ruf Ludwigs XIII. beziehungsweise dessen Mutter Maria de' Medici folgend,⁸⁸ nach langem Italienaufenthalt spät im November 1627 zurückgekehrt. Wir dürfen annehmen, dass er mit diesem Bild besondere Ambitionen und Hoffnungen verband. Mitte des 17. Jahrhunderts nennt ein Betrachter es das schönste Gemälde, das Vouet jemals geschaffen habe.⁸⁹

Zwar hat das Gemälde seinen festen Platz im Gesamtwerk, doch ist bisher nicht die physiognomische Ähnlichkeit bemerkt worden, die zwischen dem zweiten Apostel auf der linken Seite (Abb. 20) und Vouets Lyoner Selbstporträt (Abb. 21) besteht.⁹⁰ Der üppige Haarschopf, die großen mandelförmigen Augen, der halbgeöffnete Mund mit voller Unterlippe sind ebenso vergleichbar wie die hervorgewölbte Partie zwischen innerem Augenwinkel, Nasenflügel und Mundwinkel. Porträts des Künstlers im Dreiviertelprofil lassen dieselbe Höckernase erkennen (Abb. 22).⁹¹ Die Ähn-



Abb. 23: Simon Vouet, *Die Apostel am leeren Grab* (Detail aus Abb. 19)



Abb. 24: Simon Vouet, *Mutmaßliches Porträt von Aubin Vouet*, um 1620, Öl auf Leinwand, Arles, Musée Réattu

lichkeit scheint insgesamt groß genug, um von einem Selbstporträt als Apostel zu sprechen. Er trägt ein purpurnes Gewand und eine blaue Toga, mithin marianische Farben. Den Aufmerksamkeit gebietenden Gestus hat sich der Künstler-Apostel Simon selbst in die linke Hand gemalt: hier, in der Entdeckung des leeren Grabes, nimmt die Bilderzählung ihren Anfang. Gegenüber, in der Blickrichtung von Simon, steht wahrscheinlich Johannes der Evangelist. Dem Lieblingsjünger Christi wurde das Privileg besonderer Zeugenschaft zuteil, war er doch der Erste, der von Marias bevorstehendem Tod erfuhr.⁹² Im Bild scheint er wie in einem innigen Dialog mit dem zurückgelassenen Leichentuch, wobei die Gesichtszüge des Apostels (Abb. 23) uns an ein Porträt (Abb. 24) erinnern, in dem Vouets jüngerer Bruder Aubin (1595–1641) vermutet wird.⁹³

In die Komposition integriert ist nicht zuletzt die trunkierte Signatur in römischen Kapitalen: „ON VOVET“. Sie setzt die mit dem Selbstporträt von links oben kommende visuelle Information fort. Es ist ein raffiniertes *jeu de mots et d'images*, denn die zwei letz-

ten Buchstaben des partiell verhüllten Vornamens lassen sich auch als Pronomen lesen. Der Nachname wiederum entspricht in der Lautung dem Imperfekt Singular von *vouer* mit der Bedeutung „ein Gelübde ablegen“, „geloben“, „weihen“.⁹⁴ Zusammen gelesen werden Vor- und Nachname zu *on vouait* – etwa: „man gelobte“, auch: „wir gelobten“. Im Übrigen kennt das Französische ein „*on de modestie*“ anstelle der ersten Person Singular.⁹⁵ Diese dem *Pluralis Auctoris* beziehungsweise *Pluralis Modestiae* vergleichbare Konstruktion würde hier eine Lesart im Sinne von *je vouais* nahelegen, mit dem verantwortlich zeichnenden Künstler selbst als Sprecher. Bekenntnis beziehungsweise Name stehen in der Vertikalachse des Hochaltarblattes, „eingemeißelt“ in den Sockel von Marias gemaltem Sarkophag, an der Schwelle zur Unsterblichkeit. Jedes Fürbittegebet am Altar sollte Simon Vouet einschließen.⁹⁶ Wurden seine namentlich nicht genannten, jedoch in Bild und Bekenntnis vergegenwärtigten Gefährten ebenfalls der Fürbitte teilhaftig?⁹⁷

5 Fazit: Vermittlung als *Tertium comparationis* – Maria und die Künstler

Viele Kirchen und Kapellen sind der Muttergottes geweiht und ihre Aufnahme in den Himmel ist als zentrales Ereignis geeignet, den Gläubigen in ihrer eigenen Endlichkeit Trost zu spenden. In der mittelalterlichen *Ars moriendi*, der Kunst zu sterben, ist Maria Vorbild, ihr Tod „Inbegriff christlichen Sterbens“.⁹⁸ Mit Szenen vom Ende des Marienlebens findet Volksfrömmigkeit, wie sie die *Legenda aurea* geformt hatte, Eingang in die Hochkultur. Auch hier gilt, was Hans Belting in *Bild und Kult* für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht hat: Das Eigenleben der Bilder ist letztlich stärker als theologische Skepsis oder kirchliches Streben nach Kontrolle.⁹⁹ Paraliturgische geistliche Spiele verschaffen Seherfahrten. Die Ansprüche werden damit allerdings nicht geringer. Allein die Anzahl der Figuren gibt reichlich Anlass, durch Differenzierung in Alter und Affekt der Forderung nach *varietas* Genüge zu tun. Den Zug in die Höhe, das Schweben zwischen Himmel und Erde zu gestalten, bedeutet eine besondere Schwierigkeit.

Als Teil des Marienlebens und zugleich höchstem kirchlichen Marienfest handelt es sich bei der Aufnahme in den Himmel um ein in den kanonischen Schriften nicht bezeugtes Mysterium.¹⁰⁰ Der Glaube, der mit diesem Bildthema durch die Künstler veranschaulicht wird, bringt deren Funktion als Vermittler zur Geltung und verbindet sie auch darin mit der Muttergottes, der *Maria mediatrix*. Im Selbstporträt bringt der christliche Künstler als *apostolus alter* Sehen und Glauben in der eigenen Person sowie mittels eines der Rhetorik entlehnten Repertoires an Gesten zur Anschauung. Zugleich oder alternativ kann er am innerbildlichen Geschehen intensiv teilhaben, abgelenkt sein von diesem oder den Blick des Betrachters erwidern und so Redefiguren verkörpern, deren Formulierungen und Formen aus dem spezifischen Bildkontext hervorgehen.

Dass Heilige wiedererkennbaren Zeitgenossen nachgebildet werden, wird von den Exegeten des tridentinischen Bilderdekrets fehlender Übereinstimmung von Urbild und Abbild wegen zwar verurteilt,¹⁰¹ führt aber zu keinem Bruch mit der Praxis des Selbstporträts in Szenen vom Ende des Marienlebens.¹⁰² Auch wenn gewisse apokryphe Überlieferungen oder erzählerische Motive, wie etwa die Gürtelspende an den Apostel Thomas, zum Teil scharf kritisiert wer-

den,¹⁰³ steht die *Assumptio* als Bildthema nicht prinzipiell unter Verdacht.¹⁰⁴ Bemerkenswert bleibt gleichwohl Paleottis Aussage zu den Zweiflern, die es auch innerhalb der katholischen Kirche noch lange geben sollte. Erst 1950 wird die leibliche Aufnahme Marias in den Himmel zum Dogma erklärt.¹⁰⁵

Sujets wie der Tod der Muttergottes oder ihre Aufnahme in den Himmel bedeuten zumeist bezahlte Aufträge für große, auf erhöhte Öffentlichkeit konzipierte Formate. Sie können dem Künstler gleichwohl Anlass sein, persönliche Devotion und Auferstehungshoffnung zu visualisieren. Und schließlich mögen diese sozusagen „letzten Dinge“ ihn besonders anregen, sich selbst und sein eigenes Tun im Werk zum Thema zu machen. In der Summe entsteht eine in Raum und Zeit ausgreifende Tradition künstlerischer Autoikonografie.

Anmerkungen

* Für kritische Lektüre und Hilfestellungen sei Jana Graul, Françoise Joly, Brice Leibundgut, Véronique Meyer und Susanne Neuzerling sowie insbesondere Johannes Nathan herzlich gedankt. Aus Platzgründen mussten die Anmerkungen auf das Nötigste beschränkt werden.

- 1 Antoinette ROESLER-FRIEDENTHAL, Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance (Dissertation, Freie Universität Berlin), Berlin 1999 (Microfiche 2006), Kap. III.
- 2 Am 18. August 1548 wird die Kapelle Lucrezia della Rovere (1485–1552) zugesprochen, woraus sich der Terminus post quem für die künstlerische Ausgestaltung ergibt. Zur Datierung der Fresken: Giorgio VASARI, *Le Vite*, 1568 (hrsg. von Gaetano MILANESI), Florenz 1906, Bd. I–IX, VII, 61 (Ausführungszeitraum von 14 Jahren); Simon LEVIE, *Der Maler Daniele da Volterra 1509–1566* (Dissertation, Universität Basel 1952), Köln 1952, 98–99 (vermag Vasari nicht zu folgen und datiert die Fresken der Rovere-Kapelle stilistisch „vor 1554/55“). Grosso modo schließen sich die meisten der späteren Autoren Levie an bzw. gehen von einem noch etwas früheren Zeitpunkt der Fertigstellung der *Assumptio* aus, vgl. etwa: Paul BAROLSKY, *Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné*, New York/London 1979, Nr. 15, 83 (gibt allerdings zu bedenken, dass sich, trotz der teilweisen Fertigstellung 1553, die Dekorationen noch durch die 1550er Jahre gezogen haben könnten); Vittoria ROMANI, in: *Daniele da Volterra amico di Michelangelo* (Ausstellungskatalog Florenz, Casa Buonarroti), Florenz 2003, 44 et passim (circa 1550–1552). Später datieren hingegen: Morten Steen HANSEN, „Know Thyself“: Daniele da Volterra's Contested Subject, in: *Art History*, XXXV, 2012, 498–521, 510 („Work

- on the frescoes lasted well into the second part of the 1550s“); DERS., In *Michelangelo's mirror*. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi, University Park, Pa. 2013, 64; Stefano PIERGUIDI, Daniele da Volterra, Vasari e Michelangelo. *L'Assunzione della Vergine* nella cappella della Rovere alla SS. Trinità dei Monti, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2020, 79–92, bes. 85 (plädiert dafür, Vasari wörtlich zu nehmen und vermutet die Fertigstellung des Freskos erst nach dem Tode Michelangelos am 18. Februar 1564; vgl. dazu auch die folgende Anmerkung). – Abb. 2 unterliegt dem Copyright © The Trustees of the British Museum, London.
- 3 Vgl. u. a. Ernst STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1913, 44–49; LEVIE 1952 (zit. Anm. 2), 152–157; ROESLER-FRIEDENTHAL 1999/2006 (zit. Anm. 1), 138–142; Carel VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teylers Museum*, Haarlem 2000, Nr. 142; *Ausstellungskatalog Florenz 2003* (zit. Anm. 2), Nr. 27. – Die Einfügung des Porträts von Michelangelo ist entscheidend für die Datierung des Freskos durch PIERGUIDI 2020 (zit. Anm. 2), 79 und 85, der das Argument der Schicklichkeit ins Feld führt: Ein solches Porträt eines Lebenden (als Heiligen), zumal des Schöpfers des umstrittenen *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle, wäre laut Pierguidi ein im zeitgenössischen Rom nicht denkbarer Verstoß gegen das Dekoratum gewesen.
 - 4 Fioravante MARTINELLI, *Roma ornata* (Ms., 1660–1663), zit. nach Cesare D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Florenz 1969, 182.
 - 5 Hierzu ist eine separate Publikation der Autorin in Vorbereitung.
 - 6 Vgl. Leon Battista ALBERTI, *De Pictura* (hrsg. von Oskar BÄTSCHMANN/Christoph SCHÄUBLIN), Darmstadt 2000, 41–42/268–273; vgl. auch 56/300–303.
 - 7 Vgl. Luigi GRASSI/Mario PEPE, *Dizionario di arte*, Turin 2003, s. v. sprezzatura, sprezzo.
 - 8 Vgl. VASARI 1568 (zit. Anm. 2), VII, 70–71 (behilft sich in Ermangelung eines authentischen Porträts mit einem Bildnis, das nur wenig Ähnlichkeit mit Daniele aufweist); Wolfram PRINZ, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII, 1966, Beiheft, 1, 3–158, bes. 147.
 - 9 Für die 1990 auf dem Kunstmarkt befindliche Zeichnung von Federico Zuccari (mit namentlicher Identifizierung der Figuren), vgl. *The Life of Taddeo Zuccaro by Federico Zuccaro. From the Collection of the British Rail Pension Fund* (Auktionskatalog, Sotheby's, New York, 11. Januar 1990), Nr. 19 (inzwischen Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.19); eine als autograf geltende Version verwahrt die Albertina, Wien (Inv.-Nr. 575). Das Gemälde (Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Inv.-Nr. 1561) wird der Werkstatt von Federico Zuccari zugeschrieben. Daniele da Volterra ist jeweils der Zweite von links. Zu den Fresken Taddeo Zuccaris vgl. VASARI 1568 (zit. Anm. 2), VII, 78.
 - 10 Für den Forschungsstand vgl. Frank ZÖLLNER, in: DERS./Christof THOENES/Thomas PÖPPER, *Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk*, Hong Kong/Köln/London u. a. 2007, 464; Miriam Sarah MAROTZKI, *Leonardos Bart oder Künstler als Philosophen. Selbstformungen im 15. und 16. Jahrhundert*, Leiden/Boston/Singapore u. a., 2020, 5–11.
 - 11 Vgl. VASARI 1568 (zit. Anm. 2), III, 579; die Zeichnung eines Anonymus (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4861) überliefert Peruginos Komposition.
 - 12 Soweit feststellbar wird die Frage, als welcher Apostel Michelangelo hier dargestellt sei, in der Sekundärliteratur nicht erörtert.
 - 13 Sollte es sich um ein postumes Porträt handeln, hätte sicherlich ebenfalls Pietät gewaltet. Michelangelo starb am 18. Februar 1564 in Rom.
 - 14 Daniele da Volterra an Giorgio Vasari, 17. März 1564, vgl. *Ausstellungskatalog Florenz 2003* (zit. Anm. 2), 166.
 - 15 ALBERTI 2000 (zit. Anm. 6), 44/276–277.
 - 16 Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom u. a. 1971, Bd. II, s. v. Farbensymbolik, Sp. 8, 9; Bd. III, s. v. Maria, Marienbild, Sp. 156 („Bei der Regina Coeli ist ein purpurnes Gewand vorgeschrieben“).
 - 17 Vgl. Ps. MELITONE [PSEUDO-MELITO], *Il Transito di Maria*, in: *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Bd. I/2. Vangeli (hrsg. von Mario ERBETTA), Casale Monferrato 1981, 503, 507; Jacobo da VARAZZE, *Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.* (hrsg. von Giovanni Paolo MAGGIONI), Florenz/Mailand 2007, 866–899, 872–873; Stephen J. SHOE-MAKER, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford 2003, 38, 110–112, 365, 369. Vgl. auch Irving LAVIN, *Divine Grace and the Remedy of the Imperfect. Michelangelo's Signature on the St. Peter's Pietà*, in: *Künstler-signaturen von der Antike bis zur Gegenwart* (hrsg. von Nicole HEGENER), Petersberg 2013, 150–187, 169–170.
 - 18 Vgl. HANSEN 2013 (zit. Anm. 2), 66; Chiara FRANCESCHINI, *Giudizi negativi e stime d'artista nel mondo di Vasari e Michelangelo*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXIII, H. 1, 2021, 46–69, 62–63, bringt das Porträt von Michelangelo mit seiner (letztlich nicht wahrgenommenen) Gutachtertätigkeit in Verbindung; vgl. Giuseppe PETERLINI, *Gegen Michelangelo. Die Bildparodie in der nord- und mittellitalienischen Kunst des Cinquecento*, Berlin/München 2023, 166. Die Autoren schenken in ihren Interpretationen der Religiosität Michelangelos allerdings wenig Beachtung.
 - 19 Vgl. Ippolita DI MAJO, in: *Ausstellungskatalog Florenz 2003* (zit. Anm. 2), 106; vgl. HANSEN 2013 (zit. Anm. 2), 66.
 - 20 Abb. 7 unterliegt dem Copyright © The Trustees of the British Museum, London, Inv.-Nr. 1946,0713.114.
 - 21 Zum Fuß vgl. VITRUV, *Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch-Deutsch* (übers. und mit Anmerkungen versehen von Curt FENSTERBUSCH), Darmstadt 2008, bes. III, 1.7, 141, vgl. 137. Zum Daumen vgl. Matthias WINNER, „Ex ungue leonem“. Eine kunsttheoretische Vignette in Sandrarts *Teutscher Aca-*

- demie*, in: Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland (hrsg. von Sibylle EBERT-SCHIFFERER/Cecilia MAZZETTI DI PIETRALATA), München 2009, 193–209, 207 (zu Daniele BARBARO, *La pratica della prospettiva*, Venedig 1569, und der von Vitruv abweichenden Empfehlung, den Daumen, *pollex*, der eigenen Hand als kleinste Maßeinheit und praktisches Messinstrument zu nutzen); Johanna SCHERER, Mit den Händen messen. Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstler-selbstbildnissen des 16. Jahrhunderts, Weimar 2017, 31 (Das anthropomorphe Maß, bes. 111–112); der Daumen, mit dessen Hilfe die Spanne angezeigt wird, ist im italienischen Raum auch selbst Maßeinheit (*pollice*).
- 22 PLINIUS D. Ä., *Naturalis historia*, XXXV, 66–67; vgl. Christiane J. HESSLER, „Ne supra crepidam sutor!“ [Schuster, bleib bei deinem Leisten!]: Das Diktum des Apelles seit Petrarca bis zum Ende des Quattrocento, in: *Fifteenth-Century Studies*, XXXIII, 2008, 133–150.
- 23 VALERIUS MAXIMUS, *Facta et dicta memorabilia*, VIII.12, ext. 3, zit. nach DERS., *Memorable Doings and Sayings* (hrsg. von D. R. SHACKLETON BAILEY), Cambridge Mass./London 2000, Bd. II, 262; vgl. John BRISCOE, *Valerius Maximus, Facta et dicta memorabilia*, Book 8. Text, Introduction, and Commentary, Berlin/Boston 2019, 56. – Für eine Version der Geschichte in volgare bei Coluccio Salutati, unter Verwendung des italienischen Begriffes „pianta“ („Fußsohle“) aus dem Jahr 1399, vgl. HESSLER 2008 (zit. Anm. 22), 134–135, Anm. 11.
- 24 Zum Motiv der nackten Fußsohle im christlichen Kontext vgl. Michael GRANDMONTAGNE, Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur. Das Portal der Kartause von Champmol, Worms 2005, 383–385.
- 25 So bei Plinius; bei Valerius Maximus begegnet das Motiv des sich versteckenden Künstlers hingegen nicht.
- 26 Alter, Bart, Buch und Position im Bild könnten für Paulus sprechen. In der Literatur findet sich, soweit feststellbar, auch zu diesem Apostel keine Identifizierung.
- 27 VALERIUS MAXIMUS (zit. Anm. 23), VIII.12, praef. Zum Nomen *disputator* vgl. BRISCOE 2019 (zit. Anm. 23), 13, 189 (vor der Spätantike nur bei Cicero, *Off.* 1,3 nachweisbar; zu übersetzen mit „discusser“, die Übersetzung mit „exponent“ durch Shackleton Bailey „is somewhat misleading“).
- 28 Zur Datierung vgl. Michael HIRST, Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – I: The Chronology and the Altar-piece, in: *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, 498–507, 509, bes. 501 (circa 1545–1548); Bernice DAVIDSON, Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – II, in: *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, 552–559, 561; die beiden Stuckreliefs dürften gegen Ende der Arbeiten in der Kapelle entstanden sein.
- 29 Vgl. VASARI 1568 (zit. Anm. 2), VII, 55–56; Filippo TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, Rom 1674, 411; Bernard DE MONTFAUCON, *Diarium italicum*, Paris 1702, 228; Pierre Jean Mariette an Giovanni Gaetano Bottari, Paris, 28. Januar 1764, sowie Bottari an Mariette, Rom, 25. September 1764, in: *Le lettere di Pierre-Jean Mariette* (hrsg. von Erminia GENTILE ORTONA), Rom 2022, 456–457 (Lettera 47 und Appendice, lett. 4, 657). Aus diesem Briefwechsel geht hervor, dass sich das Relief der wägenden Satyrn 1764 in schlechtem Zustand befand und das andere Relief bereits gänzlich verloren war, so dass Bottari irrtümlich annahm, es habe von vornherein nur ein Relief gegeben.
- 30 David JAFFÉ, Daniele da Volterra's Satirical Defence of his Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV, 1991, 247–252. Mittlerweile gibt es hierzu eine reiche Sekundärliteratur, vgl. zuletzt Jana GRAUL, *Neid. Kunst, Moral und Kreativität in der Frühen Neuzeit*, München 2022, 345–347; sowie Moritz LAMPE, *The Involuntary Self-Portrait. Automimesis and Self-Referentiality in the Art Literature of the Italian Renaissance*, Heidelberg 2022, 190–192 (jeweils mit Verweisen auf die frühere Literatur).
- 31 Vgl. JAFFÉ 1991 (zit. Anm. 30), 249–250.
- 32 VASARI 1568 (zit. Anm. 2), VII, 55.
- 33 GRAUL (zit. Anm. 30) weist darauf hin, dass auch Maß genommen wird. – Abb. 8 unterliegt dem Copyright © Biblioteca Angelica, Rom, mit Genehmigung des Kulturministeriums, alle Rechte vorbehalten.
- 34 Zit. nach Julian KLIEMANN, *Die virtus des Zeuxis*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance* (hrsg. von Joachim POESCHKE/Thomas WEIGEL), Münster 2006, 197–229, bes. 218.
- 35 Dieses Detail erstmals beobachtet von Barbara AGOSTI, in: *Ausstellungskatalog Florenz 2003* (zit. Anm. 2), Nr. 15, 84–87, bes. 84.
- 36 VASARI 1568 (zit. Anm. 2), VII, 55–56.
- 37 Vasari nennt seinen Namen allgemein und in bezug auf das zuerst beschriebene Relief.
- 38 Zit. nach Ulrich PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, 386. Weniger plausibel: JAFFÉ 1991 (zit. Anm. 30), 250. – Abb. 9 unterliegt dem Copyright © Biblioteca Angelica, Rom, mit Genehmigung des Kulturministeriums, alle Rechte vorbehalten.
- 39 KLIEMANN 2006 (zit. Anm. 34), 218–219. Laut JAFFÉ 1991 (zit. Anm. 30), 250, ist es Michelangelo, der diesen Rat erteilt; HANSEN 2012 (zit. Anm. 2), 506, interpretiert die Figur als „Giudizio“.
- 40 KLIEMANN 2006 (zit. Anm. 34), 218, vgl. auch 220.
- 41 Ebd., 220, vgl. 224; zu den „seste nell'occhio“ vgl. Giorgio VASARI, *Le Vite* (hrsg. von Rosanna BETTARINI/Paola BAROCCHI), Bd. VI, Florenz 1987, 109.
- 42 KLIEMANN 2006 (zit. Anm. 34), 219.
- 43 Vgl. VITRUV 2008 (zit. Anm. 21), III, 1, 137–143; KLIEMANN 2006 (zit. Anm. 34), 218–220; vgl. SCHERER 2017 (zit. Anm. 21), 194–198.
- 44 GRAUL 2022 (zit. Anm. 30), 377–378.
- 45 VASARI 1568 (zit. Anm. 2), VII, 60–61.
- 46 Das Gemälde fand erst relativ spät Eingang in die Fachlite-

- ratur, genannt seien hier nur: Die Bamberger *Himmelfahrt Mariae* von Jacopo Tintoretto. Internationales Kolloquium in München 27. und 28. Januar 1986 und Restaurierungsbericht. Arbeitsheft 42, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (hrsg. von Michael PETZET), s. l. 1988 (mit Angaben zu früherer Literatur); Erasmus WEDDIGEN, Zur Ikonographie der Bamberger „Assunta“ von Jacopo Tintoretto, in: PETZET 1988, 61–110 (111–112: Diskussion); Allison Morgan SHERMAN, The Lost Venetian Church of Santa Maria Assunta dei Crociferi. Form, Decoration, and Patronage (Dissertation, University of St Andrews), University of St Andrews 2010, 59–111, <http://hdl.handle.net/10023/1021> (1.9.2025); DIES., „Ad Ogni Maniera“. Tintoretto Imitates Veronese?, in: Inganno – The Art of Deception. Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art (hrsg. von Sharon GREGORY u. a.), Farnham 2012, 63–78.
- 47 Vgl. WEDDIGEN 1988 (zit. Anm. 46), 100, Anm. 11a (erkennt in der mutmaßlich zweiten Fassung die Absicht, „das Wunder immer realistischer, wahrscheinlicher zu formulieren“); vgl. SHERMAN 2010 (zit. Anm. 46), 95; DIES. 2012 (zit. Anm. 46), 75, Anm. 18. Den Anbringungsort auf dem Hochaltar der Kirche der Crociferi überliefern: Carlo RIDOLFI, Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore cittadino venetiano, Venedig 1642, 47; DERS., Delle maraviglie dell'arte, overo Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato, Venedig 1648, 30; Marco BOSCHINI, La carta del navegar pitoresco, Venedig 1660, 329.
- 48 SHERMAN 2012 (zit. Anm. 46), 67 (Bildunterschrift zu Abb. 3.2): ca. 1554–1556; hatte WEDDIGEN 1988 (zit. Anm. 46) noch für die zweite Hälfte der 1550er Jahre plädiert, nähert er sich nun der von Sherman vorgeschlagenen Datierung an, vgl. Erasmus WEDDIGEN, Die Strategien des jungen Tintoretto, in: Tintoretto. A Star Was Born (Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud), München 2017, 56–61 (Bildunterschrift zu Abb. 2).
- 49 Heute in der Chiesa dei Gesuiti, auf einem Altar auf der linken Seite, nahe dem Eingang zur Sakristei, vgl. SHERMAN 2012 (zit. Anm. 46), 64, Abb. 3.1; 73, Anm. 3.
- 50 RIDOLFI 1642 (zit. Anm. 47), 47–48; vgl. DERS. 1648 (zit. Anm. 47), 30; BOSCHINI 1660 (zit. Anm. 47), 329, sieht hier die „maniere“ von Paolo Veronese, Tizian, Schiavone und Giacomo Bassano vereint.
- 51 Eine vertiefende Analyse dieser Frage fehlt. WEDDIGEN 1988 (zit. Anm. 46), 77 und 95, hält die von Ridolfi überlieferte Geschichte für wenig glaubwürdig und äußert sich entsprechend skeptisch hinsichtlich des Interpretaments eines *Veronesianismus*; SHERMAN 2012 (zit. Anm. 46), 65–66 und 71, spricht zwar von *Veronesismo*, etwa hinsichtlich der „radiant atmosphere“ sowie der weiblichen Engel, weist aber darauf hin, dass Veronese damals ein Neuankömmling in Venedig war. Das Hauptinteresse von Sherman liegt hier auf dem sozialen Aspekt der Geschichte (vgl. u. a. 68).
- 52 Vgl. WEDDIGEN 1988 (zit. Anm. 46), 88; SHERMAN 2010 (zit. Anm. 46), 101.
- 53 WEDDIGEN 1988 (zit. Anm. 46), 74.
- 54 Vgl. ebd., 79; das Konzil von Trient erklärt 1546 nur die beiden ersten Makkabäerbücher für zulässig.
- 55 Ebd., 81, vgl. 83; vgl. SHERMAN 2010 (zit. Anm. 46), 101.
- 56 Vgl. SHERMAN 2010 (zit. Anm. 46), 104.
- 57 Vgl. Renate BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, Zur Geschichte des Gemäldes „Himmelfahrt Mariae“ von Jacopo Tintoretto in Bamberg, in: PETZET 1988 (zit. Anm. 46), 13–24, bes. 15; Weddigen 1988 (zit. Anm. 46), 87, vermutet, dass das Bild Venedig vor 1600 verließ.
- 58 WEDDIGEN 1988 (zit. Anm. 46), 72–73, Abb. 18.
- 59 Abb. 12 unterliegt dem Copyright © Philadelphia Museum of Art: Gift of Marion R. Ascoli and the Marion R. and Max Ascoli Fund in honor of Lessing Rosenwald, 1983-190-1; Roland KRISCHEL, in: Ausstellungskatalog Köln 2017 (zit. Anm. 48), Nr. 48 („um 1547“); Krischel bezeichnet das Londoner Porträt als „Kopie“, vgl. ebd., 176.
- 60 Die Identifizierung des Bamberger Selbstporträts durch WEDDIGEN 1988 hat in der Forschung kaum Resonanz erfahren: Yoko SUZUKI, Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance. Von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane, Münster 1996, 104, lehnt Weddigens Vorschlag (offenbar ohne näheres Studium) ab. Bedenkenswert ist allerdings ihr Gegenvorschlag (ebd., 154, 166, 229), in der Figur mit den ausgebreiteten Armen der venezianischen Fassung ein Selbstporträt zu erkennen. Bei SHERMAN 2010 und 2012 (zit. Anm. 46) findet das Selbstporträt in der Bamberger *Assumptio* keine Erwähnung. Der Autor selbst lässt es in einer späteren Publikation ebenfalls unerwähnt, vgl. WEDDIGEN 2017 (zit. Anm. 48), 58 (Abb. 2) und 59–60 (Text); dies gilt auch für Tom NICHOLS, Tintoretto's Self-Portraiture. Shaping a 'Furious' Artistic Identity in Sixteenth-Century Venice, in: Jacopo Tintoretto. Identity, Practice, Meaning (hrsg. von Marie-Louise LILLYWHITE u. a.), Rom 2022, 47–83, der die Thematik des integrierten Selbstporträts grundsätzlich nicht in Erwägung zu ziehen scheint.
- 61 Vgl. WEDDIGEN 1988 (zit. Anm. 46), 72.
- 62 Vgl. etwa ebd., 81: „Tintoretto's Schweigsamkeit aber auch Wortfertigkeit im richtigen Moment, sein Vergnügen am überraschenden Wortspiel, dem venezianischen ‚motteggiare‘, waren sprichwörtlich und Quelle so mancher Anekdote.“
- 63 Die Kirche wurde später umbenannt in Sant'Angela Merici. Vgl. Corinna HÖPER, Bartolomeo Passarotti (1529–1592) (Dissertation 1986), 2 Bde., Worms 1987, Nr. G 16 (S. Afra, 3. Kapelle rechts); Angela GHIRARDI, Bartolomeo Passarotti pittore (1529–1592). Catalogo generale, Rimini 1990, Nr. 14 (das Werk befinde sich am originalen Standort), ohne genauere Angabe.
- 64 Enrico Maria GUZZO, Apporti „foresti“ al tardo manierismo bresciano. Bartolomeo Passarotti e Giovanni Laurentini detto l'Arrigoni a S. Afra, in: Arte cristiana, DCCXXV, 1988, 153–158, hier 154 (1582/1583); HÖPER 1987 (zit. Anm. 63); GHIRARDI 1990 (zit. Anm. 63).
- 65 Zum Motiv des nackten Fußes vgl. GRANDMONTAGNE 2005 (zit. Anm. 24), 383–385.

- 66 Möglicherweise ist dieses Exemplar seiner Spezies erst bei der letzten Restaurierung zum Vorschein gekommen, in die Literatur scheint es zumindest noch nicht Eingang gefunden zu haben; HÖPER 1987 (zit. Anm. 63), Teil I, 128, Anm. 142, sagt sogar ausdrücklich, dass es keinen Spatz gäbe. Das Motiv reiht sich jedoch in die vielen bekannten Bildsignaturen des Künstlers ein.
- 67 Ebd., Teil I, 128, Anm. 142, und Teil II, 24; GHIRARDI 1990 (zit. Anm. 63), 21–22. Zur Zeichnung (Warschau, Universitätsbibliothek, Grafische Sammlung, Inw.zb.d. 7528) vgl. DIES., Bartolomeo Passerotti, il culto di Michelangelo e l'anatomia nell'età di Ulisse Aldrovandi, in: Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo (Ausstellungskatalog Bologna, Museo di Palazzo Poggi), Bologna 2004, 151–164; Matthias WINNER, Der Maler Rubens im künstlerischen Wettstreit mit der Statue des *Apoll vom Belvedere*, in: Nackte Gestalten. Die Wiederkehr des antiken Akts in der Renaissanceplastik (hrsg. von Nicole HEGENER), Petersberg 2021, 235–249, bes. 243.
- 68 London, National Gallery, Layard Bequest, 1916, Inv.-Nr. NG3077. Vgl. Elaine G. TULANOWSKI, The Iconography of the Assumption of the Virgin in Italian Paintings: 1480–1580 (Bde. I und II) (dissertation, The Ohio State University), UMI, 1986, 66–68.
- 69 VASARI 1568 (zit. Anm. 2), II, 375–377, und III, 196–198.
- 70 Vgl. u. a. Jacob BURCKHARDT, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch (durchges. von Walter Goetz), Stuttgart 1976, 386; Alessandra BUCCHERI, The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre, Farnham 2014, 2–3; sowie weiter unten.
- 71 Vgl. Nerida NEWBIGIN, Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence, 2 Bde., Florenz 1996; DIES., Making a Play for God. The *Sacre Rappresentazioni* of Renaissance Florence, 2 Bde., Toronto 2021; Philine HELAS, Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts, Berlin 1999.
- 72 Vgl. NEWBIGIN 2021 (zit. Anm. 71), Bd. I, 117; ferner DIES. 1996 (zit. Anm. 71), Bd. II, 622. Zum Inventar der römischen „Compagnia del Gonfalone“ von 1498 vgl. u. a. HELAS 1999 (zit. Anm. 71), 229: „uno ferro longo con la cintura et la nuvila appede per al nostra donna che salliva a cielo“.
- 73 Vgl. Sydney J. FREDBERG, Andrea del Sarto, 2 Bde., Cambridge, Mass. 1963, Bd. I, 60–62, Bd. II, 114–115; TULANOWSKI 1986 (zit. Anm. 68), 156–158; ROESLER-FRIEDENTHAL 1999/2006 (zit. Anm. 1), 132–136.
- 74 Für das Aussehen von Andrea del Sarto vgl. sein „Ziegel“-Selbstporträt, Florenz, Uffizien (Inv.-Nr. 1694).
- 75 BUCCHERI 2014 (zit. Anm. 70).
- 76 Vgl. J. FOURNÉE, s. v. Himmelfahrt Mariens, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, II, Freiburg im Breisgau 1970, 276–283, 281.
- 77 Vgl. BUCCHERI 2014 (zit. Anm. 70).
- 78 Letztere, im Anschluss an meinen Vortrag am 11. Oktober 2024 geäußerte Beobachtung verdanke ich Annette Kranz.
- 79 Erstmals publiziert von Paolo PRODI, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica, in: Archivio italiano per la storia della pietà, IV, 1965, 121–212, bes. Appendice Prima, 191–193; vgl. auch DERS., Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica, Bologna 1984.
- 80 Aus der reichen Literatur sei hier verwiesen auf: Christian HECHT, Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, 2., überarb. Aufl. Berlin 2012.
- 81 Gabriele PALEOTTI, Discorso intorno alle imagini sacre e profane, 2 Teile, Bologna 1581–1582.
- 82 Vgl. PRODI 1965 (zit. Anm. 79), 191–192 (Silvio Antoniano im Auftrag der Bandini an Gabriele Paleotti, Rom, 13. April 1583).
- 83 Zur Thematik der Anzahl vgl. Stefano PIERGUIDI, Fedeltà alle fonti e rispetto della tradizione nell'età della Controriforma. Gli apostoli presenti all'*Assunzione di Maria* al tempo dei Carracci, in: Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins (hrsg. von Ivan FOLETTI u. a.), Rom 2018, 121–146.
- 84 Wichtigste Literatur (jeweils mit Quellen und älterer Sekundärliteratur): William R. CRELLY, The Painting of Simon Vouet, New Haven/London 1962, 52–53, 193, Nr. 96 A und 96 B; Vouet (Ausstellungskatalog Paris, Galeries nationales du Grand Palais), Paris 1990, Nr. 22 und 23; Anne DELVINGT, Une typologie particulière du retable français de la première moitié du XVII^e siècle. Les retables à double étage peints par Simon Vouet, in: Annales d'histoire de l'art et d'archéologie, Université Libre de Bruxelles, XIX, 1997, 109–128; Thomas KIRCHNER, Simon Vouets gescheiterter Versuch, eine neue französische Kunst zu begründen, in: Von Kunst und Temperament: Festschrift für Eberhard König (hrsg. von Caroline ZÖHL/Mara HOFMANN), Turnhout 2007, 131–142; Benoît DAUVERGNE, Le début de la carrière parisienne de Simon Vouet: précisions, propositions, in: Revue de l'art, CXCIV, 2017, 1, 53–62.
- 85 Vgl. Ines JUCKER, Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst, Zürich 1956.
- 86 Vgl. John BULWER, Chironomia; Or, The Art of Manuall Rhetorique, London 1644, 67 („demand silence, and procure audience“).
- 87 Vgl. ebd., „Attentionem poscit“.
- 88 In der älteren Literatur wird in diesem Zusammenhang Ludwig XIII. genannt; DAUVERGNE 2017 (zit. Anm. 84), 54, bringt Maria de' Medici ins Spiel und nennt weitere treibende Kräfte.
- 89 Henri SAUVAL, Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, Paris 1724, Bd. I, 464–465; das Manuskript wird 1655–1670 datiert.
- 90 Abb. 21 unterliegt dem Copyright © Lyon MBA – Foto Alain Basset, Inv.-Nr. B 415. Vgl. Georgette DARGENT, A propos du portrait de Vouet au musée des beaux-arts de Lyon, in: Bulletin des musées lyonnais, IV, 1955, 25–36 (zu datieren 1627 oder 1628); CRELLY 1962 (zit. Anm. 84), 175, Nr. 58; Ausstellungskatalog Paris 1990 (zit. Anm. 84), Nr. 20 (wahrscheinlich 1626–1627); Dominique JACQUOT, in: Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627) (Ausstellungskatalog Nantes, Musée des

- Beaux-Arts), Paris 2008, Nr. 7 („1626 ou 1627“); Esther THEILER, *Painters and Sitters in Early Seventeenth-Century Rome. Portraits of the Soul*, Turnhout 2023, 195–197. Ein vergleichbares Selbstporträt wurde 2012 im Dorotheum, Wien, versteigert. Das bis dato unpublizierte Werk (inzwischen in einer französischen Privatsammlung) soll laut Arnauld Brejon de Lavergnée in den in Vorbereitung befindlichen *Catalogue raisonné* des Künstlers aufgenommen werden.
- 91 Abb. 22 unterliegt dem Copyright © The Trustees of the British Museum, London; vgl. Ausstellungskatalog Paris 1990 (zit. Anm. 84), 144 und 110.
- 92 Laut VARAZZE 2007 (zit. Anm. 17), 866–867, wird ein apokryphes Büchlein mit der Erzählung der *Assumptio* Johannes dem Evangelisten zugeschrieben; zu dessen privilegierter Zeugeschaft vgl. auch ebd., 868–869.
- 93 Arles, Musée Réattu, Legs Elisabeth Grange, 1868, Inv.-Nr. 868.1.147. Vgl. Dominique JACQUOT, in: Ausstellungskatalog Nantes 2008 (zit. Anm. 90), Nr. 25, 130 („Portrait présumé d'Aubin Vouet“; „vers 1620“); vgl. THEILER 2023 (zit. Anm. 90), 190–192 und Anm. 1692.
- 94 Vgl. Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, Den Haag/Rotterdam 1690, s. v. vouer: „Promettre à Dieu quelque chose“; LE DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇOISE, Paris 1694, s. v. vouer: „Dédier & consacrer, il se dit principalement des personnes, & de leur estat“. Die Lautung des Nachnamens entspricht im Übrigen auch dem Imperfekt 3. Person Plural, doch ergäbe diese Lesart in Verbindung mit „on“ keinen Sinn.
- 95 Vgl. <https://www.cnrtl.fr/definition/on> (1.9.2025).
- 96 Zum Konnex von Namensnennung und Fürbitte vgl. u. a. Barbara WELZEL, *Namensnennung und Memoria bei Conrad von Soest*, in: HEGENER 2013 (zit. Anm. 17), 116–125, 124–125 (mit weiterer Literatur aus der Memoria-Forschung).
- 97 Soweit feststellbar fehlt eine systematische Untersuchung der Signaturen von Simon Vouet. Die korrekte und von ihm selbst konstant als Unterschrift verwendete Grafie ist „Voüet“, vgl. Jacques THUILLIER, in: Ausstellungskatalog Paris 1990 (zit. Anm. 84), 89. Hier ebenfalls der Hinweis, dass „les équivalents donnés par les scribes italiens prouvent que le t final se prononçait nettement“. Ein Wortspiel mit dem Künstlernamen liegt einem 1643 publizierten lateinischen Lobgedicht zugrunde („Simon Voëtius, sine vitio sum“), vgl. ebd., 135.
- 98 Klaus SCHREINER, *Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens. Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung*, in: *Tod im Mittelalter* (hrsg. von Arno BORST u. a.), Konstanz 1993, 261–312.
- 99 Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vom dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- 100 Vgl. Martin JUGIE, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale*, Città del Vaticano 1944; SHOEMAKER 2003 (zit. Anm. 17).
- 101 Das Bilderdekret vom 3. Dezember 1563 kritisiert die Wiedererkennbarkeit nicht ausdrücklich. Die explizite Verurteilung erfolgt erst durch Johannes Molanus (1570), Carlo Borromeo u. a. (1576) und Gabriele Paleotti (1594), vgl. dazu besonders: Susanne MAYER-HIMMELHEBER, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, München 1984, 129; Martin SEIDEL, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation*, Münster 1996, 74–104; HECHT 2012 (zit. Anm. 80), 354–356. Scharfe Kritik an der Praxis der Verbildlichung von Lebenden in Heiligen hatte bereits Girolamo Savonarola geübt, vgl. dazu Friedrich B. POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 Teile, Worms 1988, I, 17.
- 102 Für das Fortbestehen des Kryptoporträts, Selbstporträts eingeschlossen (allerdings ohne Erwähnung der hier analysierten Ikonografie), in nachtridentinischer Zeit vgl. SEIDEL 1996 (zit. Anm. 101), 283.
- 103 Zur Kritik vgl. ebd., 115, Anm. 309 und 310 (Kritik durch Gilio 1564 und Molanus 1570); auch ebd., 118 f.
- 104 Im Gegenteil ist wohl eine besondere Beliebtheit der *Assumptio* in der Gegenreformation zu konstatieren; für Venedig vgl. SHERMAN 2010 (zit. Anm. 46), 90 und Anm. 165.
- 105 Vgl. dazu etwa J. BEUMER, s. v. Aufnahme, in: *Lexikon der Marienkunde* (hrsg. von Konrad ALGERMISSEN), Regensburg 1967, Sp. 421–438.

„Wie Nikodemus in unseren rauen Bergen“

Zu den Selbstbildnissen des Bartlme Dill Riemenschneider und zu Nikodemus als Identifikationsfigur für Künstler in der Renaissance

Nach ihren Anfängen im italienischen Trecento und ihrer Verbreitung in der italienischen, niederländischen und deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts fand die Integration von Künstler-selbstbildnissen in größere, vor allem religiöse Bild-zusammenhänge auch in der deutschen Renaissance eine breite Anwendung. Integrierte Selbstporträts, deren Identifikation gesichert oder zumindest sehr plausibel ist, finden sich etwa in Gemälden von Albrecht Dürer, von dessen Gesellen Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein, aber auch von Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach d. Ä. und Martin Schaffner.¹ Zum Teil – etwa bei Dürer und seinen Gesellen – handelt es sich bei diesen Selbstbildnissen um „bildliche Signaturen“ ohne Bezug zum dargestellten Geschehen, zum Teil aber auch – so bei Cranach und Schaffner – um „Identifikationsporträts“, bei denen die Maler einer an der Bildhandlung beteiligten Figur ihre Züge verliehen haben.

Auch Bartlme Dill Riemenschneider, ein Sohn des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider, der im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts im südlichen Tirol als führender Renaissancemaler tätig war, scheint zwei integrierte Selbstbildnisse hinterlassen zu haben. Einem suggestiven Vorschlag von Leo Andergassen aus dem Jahr 2007 zufolge lassen sich zwei miteinander verwandte Figuren in zwei Altarbildern Bartlme Dills als Selbstporträts interpretieren. Dabei handelt es sich zum einen um den hockenden Mann auf dem linken Flügel des *Dreikönigsaltars* von 1545, der zur Hälfte von dem vor ihm stehenden König überschritten wird (Abb. 1, 3).² Der *Dreikönigsaltar* entstand im Auftrag des Gregor Angerer, des Dompropsts und Domdekans von Brixen und Bischofs von Wiener Neustadt, für eine nicht mehr vorhandene Seitenkapelle im mittelalterlichen Brixner Dom und befindet sich heute im Diözesanmuseum in der Brixner Hofburg. Der geöffnete Zustand des Altars wird zur Gänze von der Darstellung der *Anbetung der Könige* eingenommen, wobei der älteste König auf der Mitteltafel vor Maria

und dem Jesuskind kniet, während die zwei anderen Könige stehend auf den beiden Flügeln wiedergegeben sind. In der rechten unteren Ecke der Mitteltafel ist ein im Sinne der Bedeutungsperspektive verkleinertes Bildnis des knienden Stifters untergebracht. Ein zweites mutmaßliches Selbstporträt Riemenschneiders sah Andergassen in dem stehenden Mann mit Zeigegestus in der rechten unteren Ecke der 1533 – zwölf Jahre vor dem *Dreikönigsaltar* – entstandenen *Kreuzigungstafel* (Abb. 2, 7).³ Die Tafel gelangte wohl um die Mitte des 19. Jahrhunderts in das Hohenzollernschloss von Sigmaringen in Baden-Württemberg und dürfte ursprünglich als Altarbild in einer Kirche oder Kapelle in Bartlme Dills Wahlheimat Bozen oder andernorts im Südtiroler Etsch- oder Eisacktal gedient haben.⁴ Das ungewöhnliche spitzbogige Format der wohl von Beginn an ohne Flügel konzipierten Tafel lässt dabei an einen Altar denken, der vor einer niedrigen spitzbogigen Wand oder unter einer ebensolchen Arkade aufgestellt war. Solche Altäre fanden und finden sich beispielsweise im Bereich mittelalterlicher Lettner – so etwa in der Bozner Dominikanerkirche, deren Lettner sich in rekonstruierter Form bis heute erhalten hat.⁵ Im Bereich eines Lettners gab es in der Regel einen dem Kreuz Jesu geweihten Altar, zu dem das Gemälde auch in ikonografischer Hinsicht gepasst hätte.

Die Verwandtschaft zwischen den zwei mutmaßlichen Selbstbildnissen Riemenschneiders betrifft die renaissancezeitlich anmutende Kleidung der Figuren ebenso wie die halb versteckte Inszenierung ihrer bärtigen Gesichter. Die beiden Männer tragen jeweils einen kurzärmeligen Rock über einem langärmeligen Hemd und einen Filzhut. Ihr von der Hutkrempe verschattetes Haupt haben sie leicht nach vorne geneigt. Während bei der Figur auf dem *Dreikönigsaltar* zumindest das rechte (geschlossene?) Auge sichtbar ist, werden bei dem Mann auf der *Kreuzigungstafel* beide Augen von der Hutkrempe verdeckt.

In der hockenden Figur auf dem *Dreikönigsaltar* hat Andergassen wohl vor allem deshalb ein Selbst-

porträt Bartlme Dill Riemenschneiders vermutet, da der lederne Riemen des Jutesacks, den der Mann mit seiner rechten Hand umfasst, als Hinweis auf den Familiennamen *Riemenschneider* verstanden werden kann. Dieser Name geht auf die gleichlautende Berufsbezeichnung aus dem Bereich der Lederverarbeitung (auch *Rierner* oder *Riemenmacher*) zurück.⁶ Die Würzburger Familie Riemenschneider führte dementsprechend vier übereinandergelegte Riemenstücke in ihrem Wappen, wie es etwa am unteren Rand des Grabsteins von Bartlme Dills Vater Tilman Riemenschneider von 1531 (Würzburg, Museum für Franken) angebracht ist.⁷ Sowohl Bartlme Dill als auch sein Vater haben dieses Wappenbild auch als Signatur verwendet.⁸

In dem vorliegenden Beitrag soll Andergassens Deutungsvorschlag durch eine detailliertere Analyse

der beiden mutmaßlichen Selbstbildnisse untermauert werden. In Bezug auf die *Kreuzigungstafel* wird dabei die These formuliert, dass sich Bartlme Dill Riemenschneider in dem Mann mit Zeigegestus mit der biblischen Figur des Nikodemus identifiziert haben könnte. Zunächst soll aber zumindest kurz auf das Leben und Schaffen des Malers eingegangen werden.

Bartlme Dill (um 1496/1501–1549/1550), der zweite Sohn Tilman Riemenschneiders, trat – anders als seine beiden Brüder – nicht in die Fußstapfen seines Vaters, sondern schlug eine Malerkarriere ein.⁹ Der stilistische Befund legt nahe, dass er seine prägende Ausbildung als Geselle von Hans Burgkmair in Augsburg erhielt. Die Nennung eines „Bartholomes Dil“ als „Diener“ („diner“) Albrecht Dürers im Jahr 1517 lässt darüber hinaus einen wohl nur kurzen Gesellen-



Abb. 1: Bartlme Dill Riemenschneider, *Dreikönigsaltar*, 1545, Holz (geöffneter Zustand), Brixen, Hofburg

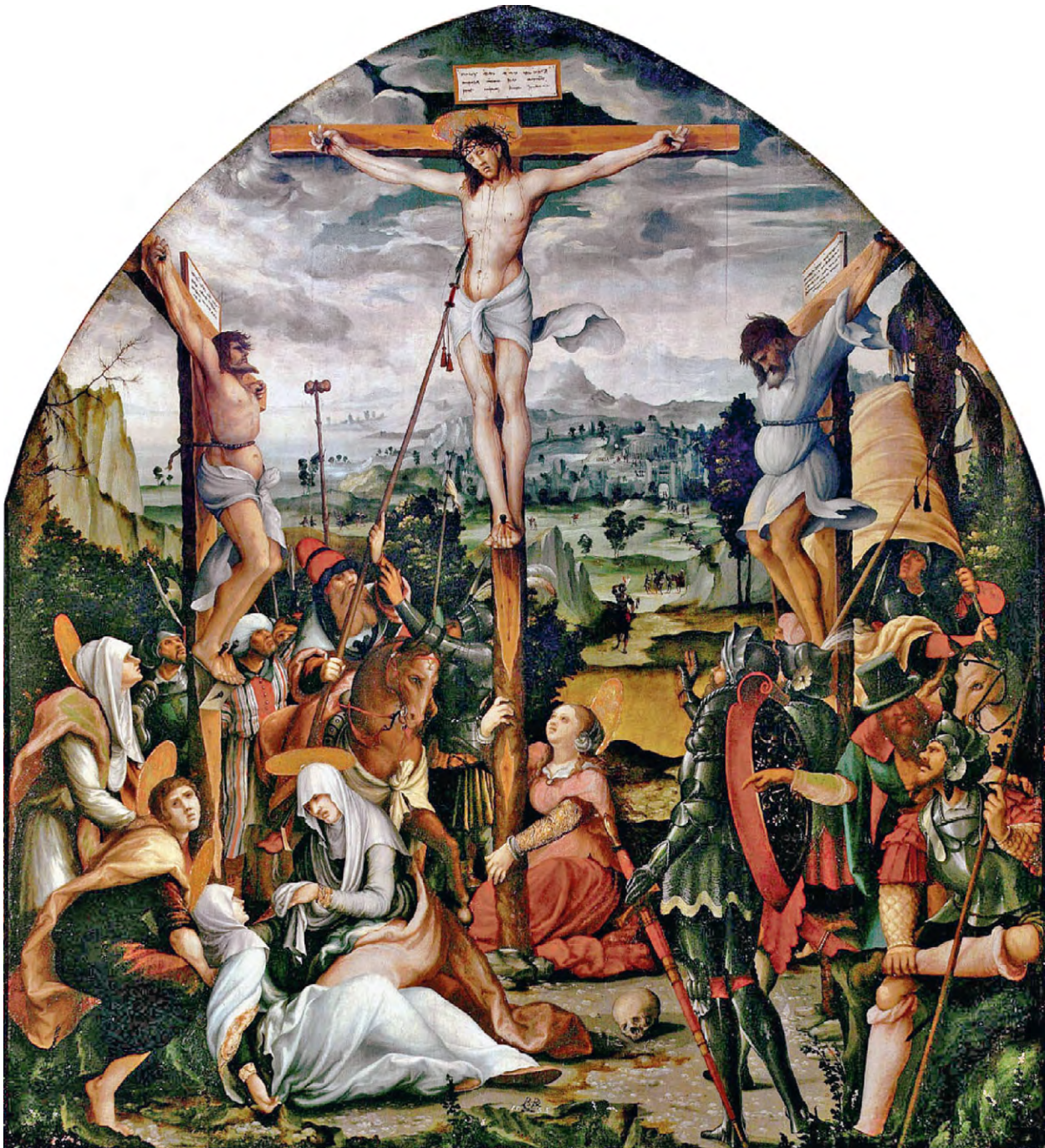


Abb. 2: Bartlme Dill Riemenschneider, *Kreuzigung Jesu*, 1533, Holz, Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsches Museum

aufenthalt bei dem Nürnberger Meister denkbar erscheinen.¹⁰ Nachdem Bartlme Dill 1522/1523 in seiner Vaterstadt Würzburg ansässig war, zog er spätestens 1525 in das südliche Tirol, wo er in diesem Jahr – wohl in der Werkstatt des Bildschnitzers Michael Parth in Bruneck – die Gemälde des Flügelaltars von St. Daniel am Kiechlberg bei Auer realisierte. Im Juni 1526 ist er

erstmals in seiner künftigen Wahlheimat, der Südtiroler Handelsstadt Bozen, dokumentiert. Mit seiner Migration fügt sich Riemenschneider in eine lange Reihe von Künstlern und Handwerkern, die seit dem späten Mittelalter aus den dicht besiedelten Regionen Süddeutschlands in das weniger dicht besiedelte südliche Tirol zogen. Ob der Maler, wie von Nicolò Rasmus ver-

mutet, Würzburg infolge der Inhaftierung seines Vaters im Kontext des Bauernkriegs vom Mai/Juni 1525 verließ oder ob er damals bereits weggezogen war, ist ungewiss.¹¹

Von Bozen aus etablierte sich Bartlme Dill rasch als führende Künstlerpersönlichkeit der Renaissance im heutigen Südtirol, wobei er auch mehrfach für den Fürstbischof von Trient, Bernhard von Cles, und für andere Auftraggeber aus dem benachbarten Trentino tätig war. Im Zentrum seines Schaffens stand die Ausstattung lokaler Adelsresidenzen mit Wandbildern sowie mit den – auch überregional betrachtet – ersten Kachelöfen, die aus flachen, in Fayencetechnik bemalten Kacheln zusammengesetzt wurden. Sowohl die Wandbilder als auch die Kachelöfen zeigen teils humanistische Bildprogramme mit Themen der antiken Geschichte und Mythologie. Nach Ausweis mehrerer juridischer Quellen schloss sich Riemenschneider in Bozen der radikal-reformatorischen Strömung der Täufer an.¹² In Tirol, wo der habsburgische Landesfürst stets am katholischen Glauben festhielt, wurden die Täufer, die aufgrund der Verweigerung von Untertaneneid und Kriegsdienst vor allem auch als politische Gefahr angesehen wurden, mit großer Härte verfolgt. Nachdem er bereits 1528 als Täufer gefangen gesetzt und nach öffentlichem Widerruf begnadigt worden war, wurde Bartlme Dill im Winter 1530/1531 erneut wegen „ungebührlicher Reden“ in Glaubensdingen inhaftiert.¹³ Sein Haus galt noch 1537 als nächtlicher Treffpunkt einer Täufergemeinde. Auch mehrere von Riemenschneiders profanen Raumausmalungen mit deutschen Inschriften und figürlichen Darstellungen aus der Bibel zeugen von den täuferischen oder allgemein reformatorischen Sympathien des Künstlers und einiger seiner Auftraggeber.¹⁴

1 Das Selbstporträt auf dem Brixner Dreikönigsaltar und der Künstler als „Affe der Natur“

Nun aber wieder zurück zum jüngeren der beiden mutmaßlichen Selbstporträts Bartlme Dill Riemenschneiders (Abb. 1, 3): Auf der Ebene des dargestellten Geschehens handelt es sich bei dem hockenden Mann auf dem linken Flügel des *Brixner Dreikönigsaltars* um einen Diener aus dem Gefolge der Heiligen Drei Könige. Die grundlegende Idee zu dieser Figur könnte Bartlme Dill einem wohl vor 1475 entstande-

nen Kupferstich von Martin Schongauer mit der *Anbetung der Könige* entnommen haben. Auch Schongauers Stich zeigt am rechten Rand einen hockenden, mit einem Jutesack hantierenden Diener, der von dem vor ihm stehenden König teilweise überschritten wird (Abb. 4).¹⁵

Zur Deutung des hockenden Dieners auf dem *Dreikönigsaltar* als Selbstbildnis passt der Befund, dass der Maler auf der Podestkante knapp unterhalb der Figur seine Monogrammsignatur mit dem Riemenschneider'schen Wappenbild angebracht hat. Das ligierte Monogramm „BDR“ und das Wappenbild finden sich allerdings jeweils auch auf der Vorderseite und auf der ehemals nicht zugänglichen Rückseite der Mitteltafel sowie auf den Außenseiten der beiden Altarflügel. Die Podestkante auf der Innenseite des rechten Flügels weist darüber hinaus, wiederum kombiniert mit dem Wappenbild, eine ausgeschriebene Signatur mit der Herkunftsangabe des Künstlers auf („BARTHOLOME / DIL GEBOREN / VON WVRCZBE- / RG FECIT“).¹⁶

Vielleicht ist es auch mehr als ein Zufall, dass Bartlme Dill gerade dem hockenden Diener auf dem linken Altarflügel einen Affen aus der Gattung der Grünen Meerkatzen (*Chlorocebus*) beigelegt hat. Auf dem rechten Altarflügel hat er – in symmetrischer Entsprechung zur Figur des Dieners – eine weitere Meerkatze dargestellt (Abb. 5). Der Affe auf dem linken Flügel hat seine linke Pfote auf das rechte Knie des Dieners gelegt und blickt zu ihm auf, während er dessen hockende Stellung nachahmt. Solche Affen wurden an europäischen Fürstenhöfen der Renaissance häufig als Haustiere gehalten. In der Bildtradition der *Anbetung der Könige*, in der sie immer wieder auftreten, kommt ihnen die Funktion zu, den Reichtum und die exotische Herkunft der Könige zu unterstreichen.¹⁷ In der unmittelbaren Verknüpfung der Meerkatze mit dem mutmaßlichen Selbstporträt auf Riemenschneiders *Dreikönigsaltar* könnte darüber hinaus eine Anspielung auf den Topos der *Ars simia naturae*, also der Kunst als dem *Affen der Natur* vorliegen: Seit dem Mittelalter – etwa bei Boccaccio und Filippo Villani – wurden die Künstler, insbesondere die Maler, immer wieder lobend als „simiae naturae“ bezeichnet. Ihre Fähigkeit zur überzeugenden Naturnachahmung wurde mit der dem Affen eigenen Neigung zur Nachahmung („nachäffen“) in Verbindung gebracht.¹⁸ In der kunsthistorischen Literatur wurde etwa die Darstellung eines Affen in unmittelbarer



Abb. 3: Bartlme Dill Riemenschneider, *Dreikönigsaltar*, 1545, Holz (Detail mit dem mutmaßlichen Selbstbildnis des Malers), Brixen, Hofburg
Abb. 4: Martin Schongauer, *Anbetung der Könige*, vor 1475, Kupferstich (Detail mit dem hockenden Diener), London, British Museum

Nähe zur Künstlersignatur in mehreren Druckgrafiken der deutschen Renaissance als Hinweis auf den erwähnten Topos interpretiert.¹⁹

Die Grüne Meerkatze, die Bartlme Dill als symmetrischen Gegenpol zum hockenden Diener auf dem rechten Flügel des *Dreikönigsaltars* wiedergeben

hat, ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Als einzige Figur in dem Gemälde richtet der Affe seinen Blick aus dem Bild. Zudem hat der Maler die Meerkatze – als eines von ganz wenigen Motiven in seinem erhaltenen Œuvre – getreu, wenn auch seitenverkehrt, nach einer fremden Vorlage kopiert. Bei dieser Vorlage,



dem Kupferstich *Maria mit der Meerkatze* von ca. 1498 (Abb. 6), handelt es sich um ein Werk Albrecht Dürers, bei dem Riemenschneider möglicherweise eine Zeit lang als Geselle tätig war.²⁰ Simona Cohen hat vorgeschlagen, den Affen in dem Stich, der mit seinem



Abb. 5: Bartlme Dill Riemenschneider, *Dreikönigsaltar*, 1545, Holz (Detail mit der nach Dürer kopierten Meerkatze), Brixen, Hofburg
Abb. 6: Albrecht Dürer, *Maria mit der Meerkatze*, ca. 1498, Kupferstich (Detail mit der Meerkatze und dem Monogramm des Künstlers), Frankfurt a. M., Städel Museum

langen Schwanz gleichsam auf Dürers Monogrammsignatur zeigt, im Sinne des Topos der *Ars simia naturae* als Metapher für den Künstler, ja als dessen *Alter Ego* zu deuten. Es erscheint verlockend, eine solche Deutung auch auf die zwei Meerkatzen auf Bartlme Dills *Dreikönigsaltar* zu übertragen.²¹

Dass der Affe auf dem rechten Flügel als einzige Figur auf dem Altar aus dem Bild blickt, ist insofern besonders auffällig, als dem Schauen – in den Varianten des Hin- und Wegschauens – in Riemenschneiders *Dreikönigsanbetung* eine zentrale Bedeutung zukommt: Während auf der Mitteltafel der älteste König zum Jesuskind blickt und Maria zum Altarstifter, schaut der jüngste König auf dem rechten Flügel zum Dreikönigsstern hinauf. Dagegen ist der mittlere König auf dem linken Flügel – was in der Bildtradition der *Dreikönigsanbetung* vollkommen unüblich ist – vom Bildzentrum abgewandt. Gemäß einem Interpretationsvorschlag, den ich an anderer Stelle formuliert habe, hat Bartlme Dill den mittleren König, der traditionell den Kontinent Asien repräsentiert, durch das zweifach gezeigte Wappen mit Halbmond und Stern mit den zeitgenössischen Osmanen assoziiert.²² In der Abwendung des Königs von Maria und Jesus hat er das Heidentum der Muslime zum Ausdruck gebracht. Die von Riemenschneider vorgenommene *Aktualisierung* der Dreikönigsikonografie dürfte auf

die Vorbildlichkeit der Heiligen Drei Könige – als der ersten bekehrten Heiden – für eine von den Christen erhoffte künftige Konversion der Muslime abgezielt haben. In diesem Sinne kann die Blickrichtung des „osmanischen“ Königs als Vorstufe einer zu erwartenden Hinwendung zum Bildzentrum gedeutet werden. In der Wirklichkeit von Bartlme Dills Flügelaltar vollzog sich diese Hinwendung – als Ausdruck der Bekehrung des Königs zum Christentum – immer dann, wenn die Flügel geschlossen wurden. Auch das mutmaßliche Selbstbildnis des Malers war bei geschlossenen Flügeln Maria und Jesus zugewandt.

Riemenschneiders vermutliches Selbstporträt als hockender Diener reiht sich als besonders unkonventionelles Beispiel in eine ganze Reihe von Selbstbildnissen ein, die italienische und nordalpine Maler des 15. und 16. Jahrhunderts in Bilder der Anbetung und des Zuges der Heiligen Drei Könige integriert haben. Die *Dreikönigsanbetung* war geradezu das bevorzugte Bildthema für die Einfügung von Künstlerselbstporträts, die sich dabei häufig zu integrierten Bildnissen der Auftraggeber oder anderer Zeitgenossen hinzugesellten.²³ In Florenz und Perugia etwa haben sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Pietro Perugino und Domenico Ghirlandaio im Gefolge der Heiligen Drei Könige selbst dargestellt.²⁴ Mit ihrem selbstbewussten Auftreten und dem charakteristischen *Selbstbildnisblick* aus dem Bild stehen diese Selbstporträts in denkbar großem Gegensatz zur halbversteckten Figur des hockenden Dieners auf Bartlme Dills *Dreikönigsaltar*. Vielleicht hat auch schon Gentile da Fabriano in seine *Anbetung der Könige* von 1423 aus Santa Trinità in Florenz (*Pala Strozzi*, heute in den Uffizien) ein Selbstbildnis eingefügt. Als solches hat jedenfalls bereits Giorgio Vasari den aus dem Bild blickenden Mann rechts hinter dem jüngsten König gedeutet. Zu dieser Interpretation würden die Affen passen, die hinter dem Mann auf den Höckern zweier Dromedare sitzen und wiederum als Anspielung auf den Topos der *Ars simia naturae* gedeutet werden könnten.²⁵ Der linke der beiden Affen zeigt mit der Kette an seinem Halsband gleichsam auf den aus dem Bild blickenden Mann. Dennoch tendiert die Forschung dazu, in dem Mann kein Selbstporträt, sondern ein Bildnis des Auftraggebers Palla Strozzi oder von dessen Sohn Lorenzo zu vermuten.²⁶

Nach Jochen Sander enthalten auch mehrere niederländische *Dreikönigsaltäre* aus dem späten 15. und

frühen 16. Jahrhundert – unter anderem vom Meister von Frankfurt, von Gerard David und Joos van Cleve – Bildnisse der ausführenden Maler.²⁷ Diese (mutmaßlichen) Selbstporträts wirken stärker zurückgenommen als die angeführten italienischen Beispiele. Teils sind sie andächtig Maria und dem Jesuskind zugewandt, teils blicken sie aus dem Bild. Bei sämtlichen von Sander zusammengestellten Gemälden handelt es sich um Kopien oder Paraphrasen von Hugo van der Goes' *Monforte-Altar* von ca. 1470/1475 (Berlin, Gemäldegalerie), wobei die Künstler ihre Bildnisse jeweils an etwa derselben Stelle – links hinter dem ältesten König – angeordnet haben. Folglich dürfte schon die entsprechende Figur auf Hugos *Monforte-Altar* von den jüngeren Malern als Selbstporträt interpretiert worden sein, auch wenn sie wohl nicht als solches intendiert war.²⁸

Von Riemenschneiders süddeutschen Malerkollegen aus dem Umkreis Dürers scheinen sich Hans Süß von Kulmbach und Georg Pencz auf zwei Altären als Gefolgsleute der Heiligen Drei Könige selbst dargestellt zu haben.²⁹ Dagegen hat der Westfale Heinrich Aldegrever auf seinem Flügelaltar von 1526 aus der Petrikirche in Soest (heute in der Wiesenkirche) einem der Hirten im Hintergrund der *Geburt Jesu* die eigenen Züge verliehen.³⁰ Dem Hirten ist ein Holzschuh (niederländisch *trippe*) zugeordnet, der – wie der lederne Riemen auf Riemenschneiders *Dreikönigsaltar* – auf den eigentlichen Familiennamen des Künstlers, *Trippenmecker* (deutsch *Holzschuhmacher*), hinweist.

Zur Künstlerselbstdarstellung im Gefolge der Heiligen Drei Könige passt schließlich auch eine Stelle aus dem spätmittelalterlichen Andachtsbuch *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi* des Dominikanermönchs Bertholdus, in der die Diener und Gefolgsleute der Könige als ideale Identifikationsfiguren der frommen Leserschaft angeführt werden. Das *Zeitglöcklein* wurde um 1490 mit Holzschnittillustrationen veröffentlicht. Der Autor legt den LeserInnen das Verlangen nach leibhafter Anwesenheit bei der Anbetung der Könige in den Mund, wenn er schreibt: „Ach der seligen zitt / dz ich da solt eyn diener vnd mitvolger vff disem weg [der Heiligen Drei Könige] gewesen sin / wie gern woelt ich alle dienst vnd arbeit verstanden vnd getragen haben [...]“³¹

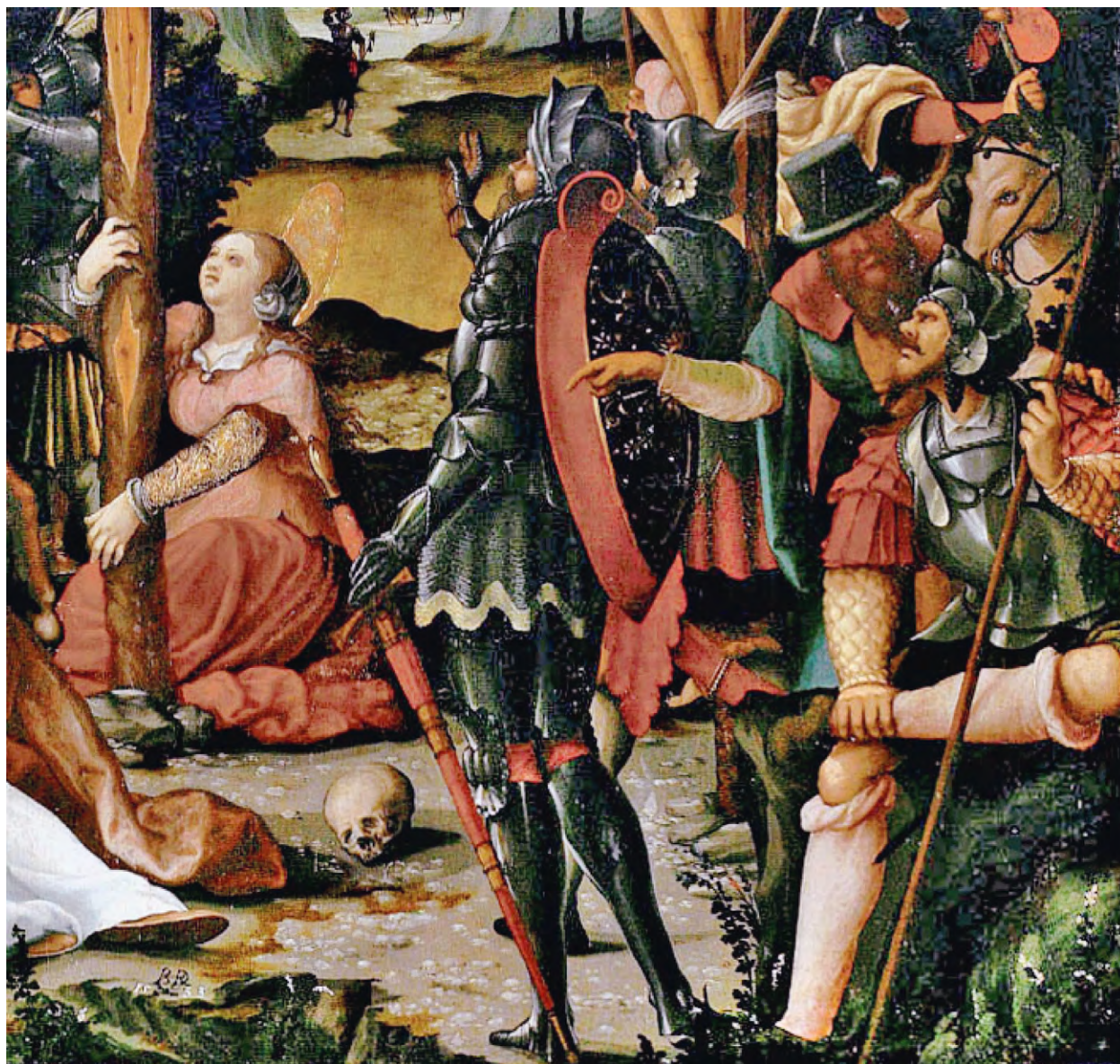


Abb. 7: Bartlme Dill Riemenschneider, *Kreuzigung Jesu* (Detail aus Abb. 2 mit dem mutmaßlichen Selbstbildnis und der Signatur des Malers)

2 Das Selbstbildnis auf der Kreuzigungstafel und Nikodemus als erster christlicher Bildhauer

Auch im Fall des stehenden Mannes in der rechten unteren Ecke von Bartlme Dill Riemenschneiders *Kreuzigungstafel* von 1533 (Abb. 2, 7) lässt sich Andergassens Selbstbildnis-These durch die – diesmal allerdings äußerst ungewöhnliche – Inbezugsetzung von Figur und Malersignatur untermauern. Der Mann hat seine linke Hand auf die Schulter des Soldaten gelegt, der vor ihm sitzt und zum Gekreuzigten aufblickt. Mit seiner ausgestreckten Rechten scheint er im Begriff

zu sein, den Soldaten – und zugleich auch die BetrachterInnen des Gemäldes – auf etwas hinzuweisen. Der Zeigegestus gilt dabei nicht so sehr der links unter dem Kreuz zusammengesunkenen Gottesmutter als vielmehr der Signatur des Malers, die über dem Felsabbruch in der Mitte des unteren Bildrands in den Illusionsraum des Gemäldes integriert ist. Die Signatur besteht wiederum aus dem ligierten Monogramm „BDR“, dem Wappenbild der vier übereinandergelegten Riemenstücke und der Jahreszahl 1533. Während das Wappenbild und die Jahreszahl auf der gemalten Bodenfläche aufzuliegen scheinen, wirkt das darü-



Abb. 8: Albrecht Dürer, Landauer-Altar (Allerheiligenbild) (Detail aus Abb. 7, S. 12, mit dem Selbstbildnis des Künstlers)

ber angebrachte Monogramm wie in die Bildfläche geklappt. Der Bezug zwischen dem Zeigegestus des Mannes und der Signatur wird dadurch untermauert, dass der Zeigegestus einer genau in Richtung der Signatur weisenden Bilddiagonalen eingeschrieben ist, die durch die Lanze eines stehenden Soldaten sowie durch den linken Unterarm des davor dargestellten *guten Hauptmanns* konstituiert wird.

Laut einer suggestiven These von Michael und Thomas Rainer findet sich die Verknüpfung von integriertem Künstlerselbstporträt und Signatur in der Malerei nördlich der Alpen bereits auf zwei *Kreuzigungstafeln* von Conrad Laib aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.³² Bei den mutmaßlichen Selbstbildnissen des in Salzburg tätigen Malers handelt es sich um zwei männliche Rückenfiguren mit ins Profil gedrehten Gesichtern, die jeweils unmittelbar links vor dem Kreuz Jesu angeordnet sind und zu diesem aufblicken. Auf der wohl aus einer Salzburger Kirche stammenden *Kreuzigungstafel*

von 1449 (Wien, Belvedere) scheint sich Laib als reitender Soldat selbst porträtiert zu haben, dem auf dem Saum der Pferddecke eine verrätselte Signatur zugeordnet ist. Auf der Tafel von 1457 im Dom von Graz hingegen ist es die Figur des Stephaton mit dem Essigschwamm, auf dessen Feldflasche das Wappen und der Nachname des Künstlers aufgemalt sind.

Zwischen 1506 und 1511 hat dann Albrecht Dürer – aufbauend auf venezianischen Vorbildern – in vier Altargemälden seinem aus dem Bild blickenden Selbstbildnis jeweils einen *Cartellino* oder eine Schrifttafel mit seiner Signatur beigegeben. Im *Rosenkranzfest* aus San Bartolomeo in Venedig von 1506 (heute Prag, Národní Galerie) und in der *Marter der zehntausend Christen* aus der Schlosskirche in Wittenberg von 1508 (Wien, Kunsthistorisches Museum) hält der Nürnberger Maler jeweils einen beschrifteten Zettel in der Hand. Dagegen hat er sich am *Heller-Altar* aus der

Frankfurter Dominikanerkirche von ca. 1507/1511 (im Original verloren) und im *Allerheiligenbild* (*Landauer Altar*) aus der Allerheiligenkapelle im Nürnberger Zwölfbrüderhaus von 1511 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Abb. 8) jeweils neben einer großformatigen, am Boden stehenden Schrifttafel wiedergegeben.³³ In der Nachfolge Dürers findet sich die Verknüpfung von aus dem Bild blickendem Selbstporträt und Signatur etwa in der *Kreuzigung Jesu* auf der Rückseite des Hochaltars des Freiburger Münsters von Hans Baldung Grien von ca. 1512/1516. Dort ist es nicht der Künstler selbst, der das Täfelchen mit seinem Monogramm in der Hand hält, sondern ein vor ihm stehender Knabe (vielleicht sein Sohn).³⁴ Wie das mutmaßliche Selbstbildnis Bartlme Dills auf der Tafel von 1533 ist auch Baldung Griens Selbstporträt am Freiburger Hochaltar in der rechten Hälfte der Kreuzigungsdarstellung – also unweit des Kreuzes mit dem bösen Schächer – angeordnet, während die linke Bildhälfte von Johannes und den trauernden Frauen dominiert wird.

Rechts vom Kreuz Jesu sind auch die (mutmaßlichen) Selbstbildnisse in weiteren Kreuzigungsge-mälden nordalpiner Künstler – und zwar von Gerard David, Albrecht Altdorfer und Bartholomäus Bruyn d. Ä. – platziert.³⁵ Dagegen hat sich der niederrheinische Maler Derick Baegert auf der Mitteltafel des ehemaligen Hochaltars der Dominikanerkirche von Dortmund von ca. 1465/1476 (heute in der Propsteikirche) – wohl zusammen mit seiner Frau und seinen zwei Söhnen – am linken Bildrand im Bereich der hl. Veronika mit dem Schweißstuch Christi selbst dargestellt.³⁶ Auch die zuletzt genannten Selbstporträts weisen allesamt den charakteristischen Blick aus dem Bild auf, sind jedoch nicht unmittelbar mit den Signaturen der Maler verknüpft.

Von den integrierten Selbstbildnissen Albrecht Dürers unterscheidet sich Riemenschneiders mutmaßliches Selbstporträt auf der *Kreuzigungstafel* von 1533 in zweifacher Hinsicht: Bei Dürer sind es stets und ausschließlich die außerbildlichen BetrachterInnen, an die der aus dem Bild gerichtete Blick des Künstlers und die Präsentation seiner Signatur adressiert sind. Bei Bartlme Dill hingegen gilt der Hinweis seines Selbstbildnisses auf die Signatur in erster Linie dem vor ihm sitzenden Soldaten als einem innerbildlichen Betrachter und Akteur des Kreuzigungsgeschehens. Der Maler weist den Soldaten, der zum Gekreuzigten aufblickt, gewissermaßen darauf hin, dass das, was er

sieht und woran er teilhat, kein real stattfindendes Ereignis ist, sondern das Produkt seiner Kunstfertigkeit. Mit aus dem Bild gerichtetem Blick hat Riemenschneider auf der Tafel von 1533 hingegen den trauernden Johannes wiedergegeben, der damit an das Mitleid der außerbildlichen BetrachterInnen appelliert. Mit dem angeführten Unterschied zwischen Dürer und Bartlme Dill geht noch ein weiterer einher: Dürers integrierte Selbstporträts stehen für sich und sind von der religiösen Handlung in den Altargemälden jeweils klar abgesetzt. Dagegen ist Riemenschneiders Selbstbildnis, indem es sich dem vor ihm sitzenden Soldaten zuwendet, in das Bildgeschehen eingebunden. Anders als bei Dürer und weit stärker als im Fall der Kreuzigungsdarstellungen von David, Altdorfer und Bruyn stellt sich bei Bartlme Dills Tafel von 1533 die Frage, ob der Künstler seine Züge einer bestimmten, an der religiösen Handlung beteiligten Persönlichkeit verliehen hat. Ergänzend zu Conrad Laibs mutmaßlichem Selbstporträt in der Rolle des Stephaton lassen sich solche „Identifikationsbildnisse“ in Gemälden der Kreuzigung etwa im Œuvre des Derick Baegert nachweisen, der sich mindestens zweimal in dem *guten Hauptmann* rechts unter dem Kreuz Jesu selbst dargestellt hat.³⁷

Abgesehen von einer Reihe namenloser römischer Soldaten handelt es sich bei dem Mann mit Zeigegestus um die einzige Figur auf Riemenschneiders Tafel von 1533, die nicht auf Anhieb als einer der in der Bibel und in der apokryphen Literatur erwähnten Akteure und Zeugen der Kreuzigung identifiziert werden kann. Zweifelsfrei bestimmbar sind hingegen Johannes und die trauernden Frauen, Stephaton mit dem Essigschwamm, Longinus, der Jesus den Lanzenstich zufügt, sowie der *gute Hauptmann*, der im Angesicht von Jesu Tod bekehrt wird. Im Folgenden soll die These zur Diskussion gestellt werden, dass sich der Maler in der Rolle des Nikodemus in das Kreuzigungsgeschehen integriert haben könnte.

Von Nikodemus, einem Pharisäer und „führende[n] Mann unter den Juden“ (Jo 3,1), der ein Anhänger Jesu war, ist an drei Stellen des Johannesevangeliums die Rede: Nach Jo 3,1–20 suchte Nikodemus Jesus einmal bei Nacht auf, um mit ihm zu sprechen, und nach Jo 7,50–52 trat er im Hohen Rat für Jesus ein. In Jo 19,39 schließlich wird Nikodemus als Akteur der Kreuzabnahme und Grablegung Jesu erwähnt: Als Josef von Arimathäa den Leichnam Jesu mit Erlaubnis des Pilatus vom Kreuz abnahm, um ihn zu bestatten, „kam

auch Nikodemus“. „Er brachte eine Mischung aus Myrrhe und Aloe“, mit der sie den Leichnam salbten.

Auf der Grundlage von Jo 19,39 fand Nikodemus breiten Eingang in die Bildtradition von Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung Jesu. Der Pharisäer wurde als wohlhabend gekleideter Mann dargestellt, in der Regel bärtig und von fortgeschrittenem Alter. Als gängiges, aber nicht unverzichtbares Attribut und Unterscheidungsmerkmal gegenüber Josef von Arimathäa wurde ihm ein Salbgefäß beigegeben.

Von Bartlme Dills süddeutschen Malerkollegen hat etwa Hans Baldung Grien auf einer Tafel mit der *Beweinung Jesu* von ca. 1516/1517 Nikodemus – ähnlich wie Riemenschneider den Mann in der rechten unteren Ecke der *Kreuzigungstafel* – mit wallendem, wenn auch weißem Bart und Filzhut wiedergegeben.³⁸

Die Anwesenheit des Nikodemus bei der Kreuzigung Jesu ist biblisch nicht belegt und mir ist auch keine bildliche Darstellung dieser Szene bekannt, in der einer der Zuschauer eindeutig als Nikodemus gekennzeichnet ist.³⁹ Dass der Anhänger Jesu unter den Pharisäern nicht erst an der Kreuzabnahme und Grablegung mitwirkte, sondern bereits bei der Kreuzigung zugegen war, mag einem Christen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allerdings durchaus denkbar erschienen sein. Nikodemus war nämlich in der christlichen Überlieferung zwischen Spätantike und Frühmittelalter in doppelter Hinsicht zum Zeugen des Passionsgeschehens geworden: Zum einen galt er als Autor eines seit dem 4. Jahrhundert nachweisbaren apokryphen Evangeliums, in dem der Prozess Jesu und die Kreuzigung sowie darüber hinaus auch das Schicksal des Josef von Arimathäa und die Höllenfahrt Christi geschildert werden. Dieses Evangelium nach Nikodemus ist „einer der apokryphen christlichen Texte, die das religiöse Leben im Osten wie im Westen bis ins 16. J[ahr]h[undert] maßgeblich geprägt haben“. Es übte „erheblichen Einfluss auf Kunst und Literatur des Mittelalters aus“. ⁴⁰ Zum anderen sah man in Nikodemus gleichsam den ersten christlichen Bildhauer, der das erste skulpturale Bild des gekreuzigten Jesus angefertigt habe. In der im 9. Jahrhundert von Anastasius Bibliothecarius verfassten Übersetzung der Akten des Konzils von Nicäa von 787 wurde für das wundertätige *Kruzifix von Beryt* die Autorschaft des Pharisäers behauptet. Auch das als *Volto Santo* bekannte, hochverehrte Holzkruzifix im Dom von Lucca wurde das ganze Mittelalter hindurch Nikodemus zugeschrieben.⁴¹

Mit der Vorstellung, Nikodemus habe das früheste skulpturale Bild des gekreuzigten Jesus geschaffen, ist der erste von zwei Gründen angesprochen, weshalb sich Bartlme Dill auf der *Kreuzigungstafel* von 1533 als Nikodemus dargestellt haben könnte. Wie Corine Schleif in ihrer immer noch grundlegenden Studie *Nicodemus and Sculptures* von 1993 dargelegt hat, wurde Nikodemus in Spätmittelalter und Renaissance zu einer wichtigen Identifikationsfigur für christliche Künstler – vor allem für Bildhauer, aber auch für Maler. Schleif führt in ihrer Studie eine ganze Reihe skulpturaler, aber auch gemalter Darstellungen von Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung Jesu an, in denen die kunsthistorische Forschung – mit schwankender Plausibilität – Selbstporträts der ausführenden Künstler in der Rolle des Nikodemus zu erkennen geglaubt hat.⁴² Wie bereits Giorgio Vasari überliefert, haben sowohl Michelangelo als auch – in Reaktion darauf – dessen Konkurrent Baccio Bandinelli in zwei späten Pietà-Skulpturen der Figur des den toten Christus stützenden, mit in sich gekehrtem Blick wiedergegebenen Nikodemus die eigenen Züge verliehen. Bandinellis *Pietà* von ca. 1546/1547–1560 schmückt das Grabmal des Bildhauers in der Cappella di San Giacomo in der Florentiner Kirche Santissima Annunziata und auch Michelangelo hatte für seine *Pietà* von ca. 1547/1555 (Florenz, Museo dell’Opera del Duomo) nach Vasari zunächst eine Verwendung für sein eigenes Grab vorgesehen.⁴³ Mutmaßliche Selbstbildnisse von Malern in der Rolle des Nikodemus finden sich etwa im Œuvre des um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Camerino in den Marken tätigen Giovanni Angelo d’Antonio sowie im Spätwerk des Venezianers Tizian. Giovanni Angelo d’Antonio hat sein Selbstporträt im Hintergrund der *Beweinung Jesu* eingefügt, die er im Auszug seines *Verkündigungsaltars* von ca. 1455 aus der Kirche des Franziskanerklosters von Spermento in Camerino (heute in der Pinacoteca Civica) angebracht hat.⁴⁴ Der Künstler hat die Hände zum Gebet gefaltet und appelliert mit seinem aus dem Bild gerichteten Blick an das Mitleid der BetrachterInnen. Tizian hingegen scheint sich auf einem 1559 für den spanischen König Philipp II. entstandenen Gemälde (Madrid, Prado) in dem bärtigen Mann selbst dargestellt zu haben, der im Moment der Grablegung Jesu dessen Oberkörper umfasst.⁴⁵ Der bärtige Mann blickt diesmal nicht aus dem Bild, sondern in stiller Trauer auf Jesus herab.



Abb. 9: Tilman Riemenschneider, *Beweinung Jesu*, ca. 1519–1522, Sandstein, Maidbronn, St. Afra

Im Hinblick auf Bartlme Dill Riemenschneiders Kreuzigungstafel ist es von besonderem Interesse, dass die Selbstidentifikation mit Nikodemus auch im Œuvre seines Vaters anzutreffen ist: Die Figur des Nikodemus mit Salbgefäß im Zentrum von Tilman Riemenschneiders *Beweinungsalta*r in St. Afra in Maidbronn von ca. 1519/1522 (ehemals wohl in St. Peter und Paul

in Rimpar, Abb. 9) gilt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend unbestritten als Selbstbildnis des Bildhauers. Der um den toten Jesus trauernde Nikodemus in Maidbronn hat sein Haupt mit dem in sich gekehrten Blick nach rechts gewandt. Die Deutung der Figur als Selbstporträt basiert auf dem Vergleich mit dem wohl von Tilman Riemenschneiders Sohn Georg

ausgeführten Grabbild seines 1531 verstorbenen Vaters, das hinsichtlich Physiognomie, Haartracht und Kopfbedeckung (Barett) eng mit dem Maidbronner Nikodemus verwandt ist.⁴⁶ Nach Jürgen von Ahn könnte Nikodemus nicht nur als erster christlicher Bildhauer, sondern auch als „führender Mann unter den Juden“ (Jo 3,1) eine attraktive Identifikationsfigur für den Würzburger Künstler und Ratsherren dargestellt haben.⁴⁷ Auch in der Figur eines Schriftgelehrten am rechten Rand des Predellenreliefs mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel an Tilman Riemenschneiders *Marienaltar* in der Herrgottskirche in Creglingen wird gemeinhin ein Selbstbildnis des Bildschnitzers vermutet.⁴⁸ Der traditionell auf ca. 1505/1508 datierte *Marienaltar* könnte laut der jüngeren Forschung bereits 1496 für die Stadtkirche St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber angefertigt und erst nach der Reformation nach Creglingen überführt worden sein.⁴⁹ Nach Corine Schleif könnte sich Riemenschneider schon auf dem *Marienaltar* in der Rolle des Nikodemus selbst porträtiert haben.⁵⁰ Wenngleich die Anwesenheit des Pharisäers beim Besuch des zwölfjährigen Jesus im Tempel ebenso wenig biblisch belegt ist wie bei der Kreuzigung, mag sie einem Christen der Zeit um 1500 durchaus denkbar erschienen sein. Es ist allerdings fraglich, ob es sich bei dem Schriftgelehrten am *Marienaltar* überhaupt um ein Selbstporträt handelt, da die Verwandtschaft der Figur mit Riemenschneiders Grabbild weniger eng ist als im Fall des Nikodemus in Maidbronn.⁵¹

Schließlich hat Schleif auch in Nürnberg, wo Bartlme Dill Riemenschneider eine Zeit lang die Werkstatt Dürers frequentiert haben könnte, ein mutmaßliches Selbstbildnis eines Bildhauers als Nikodemus ausfindig gemacht. Dabei handelt es sich um den linken der zwei bärtigen Männer rechts im Vordergrund des Reliefs mit dem leeren Kreuz Jesu auf Adam Krafts *Schreyer-Landauer-Epitaph* an der Pfarrkirche St. Sebald von 1490/1492.⁵²

3 Der Täufer Bartlme Dill Riemenschneider und das Phänomen des „Nikodemismus“

Für Bartlme Dill Riemenschneider könnte es noch einen weiteren Grund gegeben haben, um sich auf der *Kreuzigungstafel* von 1533 in der Rolle des Nikodemus darzustellen. Nicht nur dem Künstler, sondern auch dem Täufer Bartlme Dill könnte Nikodemus als

besonders geeignete Identifikationsfigur erschienen sein. Wenn Nikodemus nach Jo 3,1–20 zu nächtlicher Stunde das Gespräch mit Jesus suchte, so wurde dies von den Exegeten dahingehend interpretiert, dass sich der hochrangige Pharisäer dazu gezwungen sah, seine Sympathie für Jesus vor seinesgleichen geheim zu halten. Darauf Bezug nehmend wurden der Name *Nikodemus* und der Begriff *Nikodemit(en)* in der Reformationszeit immer wieder für die Bezeichnung derjenigen reformierten Christen verwendet, die ihren Glauben im Verborgenen ausübten und nach außen hin am Katholizismus festhielten. In den Schriften von Reformatoren wie Otto Brunfels, Huldrych Zwingli, Johannes Brenz, Antoine Fromment und Martin Bucer aus den 1520er bis 1540er Jahren ist die Assoziation der versteckt lebenden reformierten Christen mit Nikodemus durchaus positiv konnotiert.⁵³ Dagegen kritisierte Johannes Calvin in seinem polemischen Brief *Excuse à messieurs les Nicodémistes* von 1544 die Berufung der „heimlichen Protestanten“ auf Nikodemus als unrechtmäßig und forderte sie auf, „ihren Glauben endlich öffentlich zur Schau zu stellen“.⁵⁴

Um in Tirol als Täufer überleben zu können, war Riemenschneider genau zu solch einem Dasein als „moderner Bruder des Nikodemus“ (Otto Brunfels) beziehungsweise als „Nikodemit“ (Johannes Calvin) gezwungen,⁵⁵ da die Täufer seitens der katholisch gebliebenen Obrigkeit mit großer Härte verfolgt wurden. Bartlme Dill könnte sich folglich sowohl mit dem Künstler als auch mit dem geheimen Jesus-Anhänger Nikodemus identifiziert und sich auf der *Kreuzigungstafel* von 1533 in dessen Rolle selbst porträtiert haben. Vielleicht ist es ja auch nicht ganz abwegig, die halb versteckte Inszenierung des Gesichts des mutmaßlichen Selbstporträts auf der *Kreuzigungstafel* als visuelle Metapher für Riemenschneiders Dasein als versteckt lebender Täufer zu deuten.

Wie Jane Kristof und Valerie Shrimplin-Evangelidis in zwei 1989 erschienenen Studien unabhängig voneinander vorgeschlagen haben, könnte die Interpretation des Nikodemus als geheimer Jesus-Anhänger auch für Michelangelos Selbstbildnis in dessen Florentiner *Pietà* von Bedeutung gewesen sein. Michelangelo könnte in seinem „Identifikationsporträt“ als Nikodemus seine Sympathie für die Gemeinschaft der *Spirituali* zum Ausdruck gebracht haben, welche die katholische Lehre von der Werkgerechtigkeit ablehnte, ohne mit der katholischen Kirche zu brechen.⁵⁶



Abb. 10: Bartolomeo Dilli Riemenschneider, *Kreuzigung Jesu*, ca. 1533, aquarellierte Federzeichnung (Detail), Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi

Zumindest ein schriftlicher Beleg für die Selbstidentifikation eines versteckt lebenden reformierten Christen mit Nikodemus hat sich auch aus Tirol erhalten: Sebastian Reinald wirkte in Hall als Kaplan der Kirche St. Salvator und des angeschlossenen Klosters der Augustinerinnen sowie als Prediger der bedeutenden Waldauf-Stiftung an der Pfarrkirche. Er hatte in den frühen 1510er Jahren an der Universität Wien bei dem Schweizer Humanisten Joachim von Watt alias Vadian studiert und den Grad eines *Baccalaureus* erworben. In der Stadtbibliothek von St. Gallen werden fünf Briefe verwahrt, die Reinald zwischen 1540 und 1544 seinem früheren Lehrer schrieb. Vadian war 1518 von Wien in seine Heimatstadt St. Gallen zurückgekehrt, wo er zum Ratsherrn und Bürgermeister aufstieg und als maßgeblicher Vorkämpfer der Reformation in Erscheinung trat. In seinen Briefen an Vadian teilte der katholische Kleriker Reinald offen dessen reformatorisches Gedankengut. Im letzten der fünf Briefe, vom 13. August 1544, charakterisierte er die Situation der – wie er – im Verborgenen lebenden reformierten Christen in Tirol in Anspielung auf Luthers Schrift *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* sowie auf die traditionelle Auslegung von Jo 3,1–20 mit den folgenden Worten:

Dank sei Gott, der auch in diesen unseren rauhen Bergen ein Licht in der Finsternis aufleuchten ließ, das in die Herzen vieler strahlt. Dem Leibe nach sind wir zwar noch in der babylonischen Gefangenschaft. Wir sehen, daß der Greuel noch von vielen gepflegt wird; allmählich entlarvt sich aber die Ungläubigkeit und Ungerechtigkeit jener Menschen, die bis jetzt die Wahrheit ungerecht zurückgedrängt haben und die auch du in deinen Schriften heller als die Sonne bloßgestellt hast. [...] Wir müssen uns wie Nikodemus [nos Nicodemos] noch nächtlicherweise bei Christus einfinden, damit uns nicht die Wut der Pharisäer aus den Synagogen verjagt. Eine sehr große Arbeit stände uns bevor, wenn unsere geistlichen und weltlichen Obrigkeiten geeignete Arbeiter einsetzen würden.⁵⁷

Abschließend sei hier noch auf Bartolomeo Dills Federzeichnung mit der *Kreuzigung Jesu* im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien in Florenz hingewiesen, die wohl als alternativer Entwurf für die Tafel von 1533 anzusehen ist.⁵⁸ In der Zeichnung sind der Mann mit Zeigegeustus, der vor ihm sitzende Soldat und die Malersignatur noch nicht vorhanden. Stattdessen wird die rechte Bildhälfte im Vordergrund von der Gruppe der um den Rock Jesu wüfelnden Soldaten dominiert, die auf dem Gemälde weggelassen wurde. Es ist dennoch denkbar, dass das Vorhaben des Malers, auf der *Kreuzigungstafel* von 1533 auch Nikodemus darzustellen und diesem die eigenen Züge zu verleihen, bereits in dem alternativen Entwurf seinen Niederschlag fand. Bei der Gruppe der ohnmächtigen Maria, des klagenden Johannes und der zwei klagenden Frauen in der linken Hälfte der Zeichnung (Abb. 10) handelt es sich um ein Motivzitat aus einem Kupferstich mit der *Grablegung Jesu* von Andrea Mantegna aus den frühen 1470er Jahren beziehungsweise aus einem seitenverkehrten Nachstich nach Mantegnas Blatt.⁵⁹ Riemenschneider hat Mantegnas Figuren mit Heiligenscheinen versehen und die Gruppe um die Figur eines bärtigen Mannes ohne Nimbus erweitert, der Johannes – und zugleich den außerbildlichen BetrachterInnen – im Gespräch zugewandt zu sein scheint. Auf der Tafel von 1533 hat der Maler Maria, Johannes und die zwei klagenden Frauen zwar an derselben Stelle der Komposition wiedergegeben, sich dabei aber nicht mehr an Mantegnas *Grablegung Jesu*, sondern an einem anderen Kupferstich des Paduaner Meisters mit der *Kreuzabnahme Jesu* von ca. 1465 orientiert.⁶⁰ Auch der bärtige Mann hinter Johannes

ist weggefallen. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, dass dieser Figur im alternativen Entwurf die Bedeutung zugeordnet war, die auf der ausgeführten Tafel der Mann mit Zeigegestus in der rechten Bildhälfte übernommen hat.

Anmerkungen

- 1 Für eine Zusammenschau der integrierten Selbstbildnisse von Dürer, Baldung Grien, Schäufelein, Altdorfer und Cranach sowie von weiteren deutschen Renaissancemalern vgl. Sabine SÖLL-TAUCHERT, Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung (Atlas, N. F., 8), Köln 2010, bes. 100–233, 259–285; zu Altdorfer vgl. auch Magdalena BUSHART, Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder, München 2004, bes. 71–73; zu Schaffner vgl. Manuel TEGET-WELZ, Martin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, 32), Stuttgart 2008, bes. 265–268.
- 2 Leo ANDERGASSEN, Malerei der Renaissance und des Manierismus (1530–1600), in: Kunst in Tirol, Bd. I. Von den Anfängen bis zur Renaissance (hrsg. von Paul NAREDI-RAINER/Lukas MADERSBACHER), Innsbruck/Wien/Bozen 2007, 611–632 (= ANDERGASSEN 2007-1), 619, 623, Kat. 319; Leo ANDERGASSEN, Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol (Schlern-Schriften, 325), Innsbruck 2007 (= ANDERGASSEN 2007-2), 72; zum Dreikönigsaltar vgl. außerdem Hanns-Paul TIES, Klappbild und Konversion. Bartlme Dill Riemenschneiders Dreikönigsretabel aus dem Dom von Brixen und das Verhältnis zwischen Christen und Muslimen in der Renaissance, in: Klappeneffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne (Bild + Bild, 4, hrsg. von David GANZ/Marius RIMMELE), Berlin 2016, 309–336 (= TIES 2016-1); Hanns-Paul TIES, Bartlme Dill Riemenschneider (ca. 1495/1500–1549/50). Malerei in Südtirol zwischen Renaissance und Reformation. Monographie mit Werkverzeichnis (unpubl. phil. Dissertation), Basel 2016 (= TIES 2016-2), bes. 38–41, 439–489, 547–548, Kat. G9; Renaissance im Gebirge. Der Maler Bartlme Dill Riemenschneider und seine Zeit/Rinascimento fra i monti. Il pittore Bartlme Dill Riemenschneider e il suo tempo (Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Hofburg Brixen), Brixen 2017, 28–30, 34, 110–112, Kat. 22; Wolfgang STROBL, Täuferische Reformtheologie im Bild. Zur Deutung von Bartlme Dill Riemenschneiders Dreikönigsaltar in Brixen (1545), in: Reformation in Tirol und im Trentino. Kunst- und kulturhistorische Forschungen/Riforma protestante in Tirol e in Trentino. Studi di storia dell'arte di storia culturale, Beiträge der Wissenschaftlichen Tagung im Südtiroler Landesmuseum Schloss Tirol (7.–9.9.2017) (Schlern-Schriften, 373, hrsg. von Leo ANDERGASSEN/Hanns-Paul TIES), Innsbruck 2019, 141–164.
- 3 ANDERGASSEN 2007-1 (zit. Anm. 2), 619; DERS. 2007-2 (zit. Anm. 2), 72; zur Kreuzigungstafel vgl. außerdem TIES 2016-2 (zit. Anm. 2), 35–42, 113–115, 120–122, 150–152, 431–438, 544, 565, Kat. G5, Z1; Dürer e gli altri. Rinascimenti in riva all'Adige (Ausstellungskatalog Trient, Castello del Buonconsiglio), Rom/Trient 2024, 444–446, Kat. IX.10 (Hanns-Paul TIES).
- 4 Leo Andergassens Vermutung, die Tafel stamme vom *Salvator altar* der 1533 gegründeten Priesterbruderschaft in der Vorhalle des mittelalterlichen Brixner Domes, ist eher unwahrscheinlich. Auf dem am 28. Oktober 1534 geweihten Altar war wohl das nicht erhaltene *Salvatorbild* angebracht, das die Bruderschaft im gleichen Jahr von dem Brixner Maler Lorenz Luckner anfertigen ließ. Vgl. ANDERGASSEN 2007-2 (zit. Anm. 2), 68; DERS., Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 8), Bozen 2009, 33; für eine rezente Auswertung der Rechnungsbücher der Bruderschaft vgl. Erika KUSTATSCHER, Priesterliche Vervollkommnung und Seelsorge im Raum der alten Diözese Brixen. Das *Foedus Sacerdotale* zwischen Katholischer Reform und Gegenwart (Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 5), Innsbruck 2021, 72–75.
- 5 Zum Lettner der Bozner Dominikanerkirche vgl. Tiziana FRANCO, Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti. La chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona, in: Arredi liturgici e architettura (hrsg. von Arturo Carlo QUINTAVALLE), Parma/Mailand 2007, 115–128, bes. 115–118; Helmut STAMPFER, „Die beste gothische Reliquie in Botzen“. Zur Bau- und Restaurierungsgeschichte der Dominikanerkirche, in: Silvia Spada PINTARELLI/Helmut STAMPFER, Dominikaner in Bozen (Hefte zur Bozner Stadtgeschichte, 2), Bozen 2010, 16–37, bes. 18, 23–24, 31–32.
- 6 Vgl. Rosa und Volker KOHLHEIM, Duden Familiennamen. Herkunft und Bedeutung, Mannheim/Wien 2000, 34, 542.
- 7 Vgl. Iris KALDEN-ROSENFELD, Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke, 3. Auflage, Königstein im Taunus 2006, 5, 17.
- 8 Vgl. Justus BIER, Bartlmä Dills „Malersignum“, in: Der Schlern, XXVIII, 1954, 391–393.
- 9 Allgemein zu Bartlme Dill Riemenschneider vgl. ANDERGASSEN 2007-2 (zit. Anm. 2), 61–80, 371–376, Kat. A 9, 12, 14; TIES 2016-2 (zit. Anm. 2); Renaissance im Gebirge (zit. Anm. 2); Hanns-Paul TIES, Bartlme Dill Riemenschneider. Ein Maler der Reformationszeit in Südtirol, in: Südtirol in Wort und Bild, LXI, H. 3, 2017, 33–41; DERS., „Che lo maestro todescho non vol perseverar“. Der Maler Bartlme Dill Riemenschneider und die Kunst der Renaissance im Trentino, in: Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo (hrsg. von Lucia LONGO-ENDRES), Bologna 2020, 223–244.
- 10 Vgl. Hanswernfried MUTH, Bartlmä Dill Riemenschneider – ein Schüler Albrecht Dürers?, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, X, 1958, 264–267, bes. 266.
- 11 Nicolò RASMO, Bartlmä Dill-Riemenschneider, Kalender der Südtiroler Sparkasse 1971.

- 12 Zu Bartlme Dill als Täufer vgl. Linda A. HUEBERT HECHT/Hanns-Paul TIES, Research Note: The Tirolian Artist Bartlme Dill Riemenschneider and the Anabaptist Women in His Household, 1526–1549, in: *The Mennonite Quarterly Review*, XCII, H. 3, 2018, 439–460.
- 13 Vgl. ebd., 452–453, bes. 452, Anm. 47.
- 14 Zu Riemenschneiders täuferisch oder allgemein reformatorisch geprägten Werken vgl. Hanns-Paul TIES, Der Maler Bartlme Dill Riemenschneider und die Spuren der Reformation in der Tiroler Kunst, in: *Luther und Tirol. Religion zwischen Reform, Ausgrenzung und Akzeptanz* (Ausstellungskatalog Südtiroler Landesmuseum Schloss Tirol), Schloss Tirol 2017, 122–126, 122–124; DERS., *Schrifträume. Profane Raumausstattungen mit biblischen Inschriften* (Jaufenburg, Ansitze Junkhof, Helmstorf, Jöchelsturn, Neumelans), in: *Reformation in Tirol und im Trentino* (zit. Anm. 2), 165–192, 165–175, 191–192.
- 15 Vgl. Stephan KEMPERDICK, Martin Schongauer. Eine Monographie, Petersberg 2004, bes. 40, 44–48.
- 16 Auch andere Maler der deutschen Spätgotik und Renaissance haben besonders bedeutende Werke mehrfach signiert. Vgl. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 1), 199, 212–213, 272.
- 17 Vgl. Lothar DITTRICH/Sigrid DITTRICH, *Lexikon der Tier-symbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 22), Petersberg 2004, 24, 27–28.
- 18 Zum Topos der *Ars simia naturae* vgl. Hermann U. ASEMISSEN/Gunter SCHWEIKHART, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, 178–183, bes. 178; DITTRICH/DITTRICH 2004 (zit. Anm. 17), 24, 34; Simona COHEN, *Ars simia naturae: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, in: *Explorations in Renaissance Culture*, XLIII, 2017, 202–231, bes. 219–228. Anders als von Asemissen und Schweikhart vermutet, enthält Giovanni Bellinis Gemälde der Maria mit dem Jesuskind in einer Landschaft von 1510 in der Pinacoteca di Brera in Mailand wohl keine Anspielung auf den Künstler als *Affen der Natur*. Bei dem Tier auf dem Marmorblock mit der Signatur des Malers dürfte es sich nämlich nicht um einen Affen, sondern um einen Geparden handeln. Vgl. ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, 178; DITTRICH/DITTRICH 2004, 187–188.
- 19 Vgl. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 1), 235–236 (zu Holzschnitten von Hans Baldung Grien und Urs Graf); COHEN 2017 (zit. Anm. 18), 220–221 (zu einem Kupferstich von Albrecht Dürer und einem Holzschnitt von Hans Baldung Grien).
- 20 Vgl. Rainer SCHOCH/Matthias MENDE/Anna SCHERBAUM, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, München/London/New York 2001, 70–72, Kat. 20 (Rainer SCHOCH).
- 21 Vgl. COHEN 2017 (zit. Anm. 18), 220.
- 22 Vgl. hierzu meine in Anm. 2 zitierten Arbeiten. Dagegen deutet Wolfgang Strobl – was für ein Auftragswerk für einen hohen katholischen Würdenträger wohl nur schwer vorstellbar ist – den von Maria und Jesus abgewandten König als Verkörperung der vom Täufer Riemenschneider kritisierten Papstkirche. Vgl. STROBL 2019 (zit. Anm. 2).
- 23 Vgl. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 1), 106–107.
- 24 Zu Gozzolis Fresken in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi in Florenz von ca. 1459/1463 vgl. Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi (Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Medici Riccardi), Florenz/Livorno 2021, 33 (Serena NOCENTINI/Valentina ZUCCHI), 69 (Cristina ACIDINI); zu Botticellis *Del-Lama-Anbetung* aus Santa Maria Novella in Florenz von ca. 1475 (heute in den Uffizien) vgl. Damian DOMBROWSKI, Botticelli. Ein Florentiner Maler über Gott, die Welt und sich selbst, Berlin 2010, 30–32; zu Peruginos Altarbild aus Santa Maria dei Servi in Perugia von ca. 1475 (heute in der Galleria Nazionale dell'Umbria) vgl. Perugino. L'Adorazione dei Magi (Ausstellungskatalog Mailand, Palazzo Marino), Cinisello Balsamo, Mailand 2018, 21–24, 32–34 (Marco PIERINI); zu Ghirlandaios Altarbild aus der Spitalskirche Santa Maria degli Innocenti in Florenz von 1485/1488 (heute im Museo degli Innocenti) vgl. Ronald G. KECKS, Ghirlandaio. *Catalogo completo*, Florenz 1995, 150–151, Kat. 21.
- 25 Vgl. Wolfram PRINZ, *Die Tiere*, in: DERS./Iris MARZIK, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*. Textbd., Mainz 2000, 641–655, bes. 650. Für den Hinweis auf das mögliche Selbstporträt des Gentile da Fabriano danke ich Elisabeth Krabichler (Innsbruck).
- 26 Vgl. zuletzt Sophie Theresa NAGELE, *Die Familie Strozzi als Auftraggeber und Bauherren des Palazzo Strozzi und der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella in Florenz* (unpubl. phil. Dipl.-Arb.), Graz 2013, 9–10.
- 27 Jochen SANDER, *An Hugos Statt. Das Künstlerselbstbildnis in den Kopien und Varianten nach dem Monforte-Altar des Hugo van der Goes als Ausdruck künstlerischen Selbstbewußtseins*, in: *Porträt – Landschaft – Interieur* (Literatur und Anthropologie, 4, hrsg. von Christiane KRUSE/Felix THÜRLEMANN), Tübingen 1999, 237–254.
- 28 Für eine rezente Zurückweisung der Selbstbildnis-These in Bezug auf Hugos *Monforte-Altar* vgl. *Niederländische und französische Malerei 1400–1480*. Kritischer Bestandskatalog (für die Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. von Katrin DYBALLA/Stephan KEMPERDICK), Berlin/Petersberg 2024, 472–493, Kat. 44 (Stephan KEMPERDICK), 490–491.
- 29 Hans Süß von Kulmbach, *Anbetung der Könige*, 1511, Berlin, Gemäldegalerie (wohl aus dem Paulinenkloster auf der Skalka in Krakau); Georg Pencz, *Fragment einer Anbetung der Könige*, um 1530/1531, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Vgl. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 1), 277–278.
- 30 Vgl. ebd., 278.
- 31 Vgl. Thomas NOLL, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München/Berlin 2004, 122–126, bes. 124. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Marius Rimmel (Konstanz).
- 32 Michael RAINER/Thomas RAINER, *Conrad Laib*. Katalogbei-

- träge 203–204, in: Spätmittelalter und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, III, hrsg. von Artur ROSENAUER/Hermann FILLITZ), München 2003, 433–435; vgl. auch Antje-Fee KÖLLERMANN, Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg (Neue Forschungen zur deutschen Kunst, 8), Berlin 2007, bes. 21–25, 31–41, sowie den Beitrag von Elisabeth KRABICHLER in dem vorliegenden Band. – Ich danke Elisabeth Krabichler (Innsbruck) für den Hinweis auf die zwei mutmaßlichen Selbstbildnisse von Conrad Laib.
- 33 Zu den angeführten Selbstporträts von Dürer vgl. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 1), bes. 144–147, 203–205, 262–265.
- 34 Vgl. ebd., bes. 167–221, 279–285, 289–290.
- 35 Zu Gerard Davids *Kreuzigungstafel* von ca. 1475 im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid vgl. SANDER 1999 (zit. Anm. 27), 249; zu Altdorfers Tafel von 1520 im Szépművészeti Múzeum in Budapest vgl. BUSHART 2004 (zit. Anm. 1), 71; zu Bruyns ehemaligem Hochaltar des Münsters von Essen von 1522/1525 (heute im Gräfinnenchor am nördlichen Querschiff) vgl. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 1), 215–216.
- 36 Vgl. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 1), 214–215.
- 37 Tafelfragment mit dem *guten Hauptmann*, um 1477/1478, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, sowie Mitteltafel eines Passionsaltars, um 1480/1490, ehemals Berlin, Gemäldegalerie. Vgl. ebd., 215, Anm. 697.
- 38 Berlin, Gemäldegalerie. Vgl. etwa Ulrich SÖDING, Hans Baldung Grien in Freiburg. Themenwahl und Stilentwicklung, in: Hans Baldung Grien in Freiburg (Ausstellungskatalog Freiburg i. Br., Augustinermuseum), Freiburg i. Br. 2001, 13–59, bes. 31.
- 39 Corine Schleif hat vorgeschlagen, in dem bärtigen Mann rechts im Vordergrund einer Kreuzigungstafel des Antwerpener Malers Pieter Coecke van Aelst aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts (Detroit/Michigan, The Detroit Institute of Arts, vormals Minneapolis/Minnesota, The Minneapolis Institute of Arts) ein „Identifikationsbildnis“ Coeckes als Nikodemus zu erkennen. Der Hammer, den der Mann in der Hand hält, würde auf die Beteiligung des Nikodemus an der Kreuzabnahme vorausdeuten. Diese These ist insofern zurückzuweisen, als der Mann durch seinen grimmigen Gesichtsausdruck und seine nackten Beine recht eindeutig als Negativfigur gekennzeichnet ist. Die von Schleif selbst eingeräumte „awkward position“ des Mannes kommt dadurch zustande, dass er im Begriff ist, sich vom Schauplatz der Kreuzigung „davonzustehlen“. Bei dem Mann handelt es sich also wohl um einen Schergen, bei dem Hammer in seiner Hand um einen Hinweis auf die Kreuzannagelung Jesu. Vgl. Corine SCHLEIF, Nicodemus and Sculptors. Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider, in: The Art Bulletin, LXXV, H. 4, 1993, 599–626, 613.
- 40 Vgl. den Artikel von Jörg RÖDTER, Evangelium nach Nikodemus, erstellt Juni 2010, 1, in: WiBiLex – Das Bibellexikon, o. S., <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/47929/> (1.9.2025).
- 41 Vgl. Ernst VON DOBSCHÜTZ, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899, Beilage 7, 280–292; SCHLEIF 1993 (zit. Anm. 39), 604–610.
- 42 Vgl. SCHLEIF 1993 (zit. Anm. 39).
- 43 Zur Florentiner *Pietà* Michelangelos vgl. etwa Frank ZÖLLNER/Christof THOENES/Thomas PÖPPER, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, 393, 435–436, Kat. S21 (Frank ZÖLLNER); Horst BREDEKAMP, Michelangelo, 2. Auflage, Berlin 2021, 660–672; Andrea SCHLOEMER, Ein Bild für die Ewigkeit. Michelangelos Strategien für Nachleben und Nachruhm, Darmstadt 2020, 154–173; zum Grabmal Bandinellis vgl. Nicole HEGENER, Divi Iacobi Eqves. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München/Berlin 2008, 363–366, 564–587, 623, Kat. B 40.
- 44 Vgl. Andrea DI LORENZO, Maestro dell'Annunciazione di Spermonto (Giovanni Angelo d'Antonio?), in: Pittori a Camerino nel Quattrocento (hrsg. von Andrea DE MARCHI), Mailand 2002, 294–363, bes. 311; Samuele ELISEI, L'Annunciazione di Spermonto. Per und lettura iconografica, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Macerata, 2013/2014, 34–35, [https://www.academia.edu/7690525/LAnnunciazione_di_Spermonto_Camerino_Per_una_lettura_iconografica_\(1.9.2025\)](https://www.academia.edu/7690525/LAnnunciazione_di_Spermonto_Camerino_Per_una_lettura_iconografica_(1.9.2025)). – Für den Hinweis auf dieses Gemälde danke ich Elisabeth Krabichler (Innsbruck).
- 45 Vgl. Tiziano (Ausstellungskatalog Rom, Scuderie del Quirinale), Cinisello Balsamo, Mailand 2013, 240–242, Kat. 33 (Luisa ATTARDI).
- 46 Vgl. SCHLEIF 1993 (zit. Anm. 39), bes. 603–604, 619; DIES., The Making and Taking of Self-Portraits. Interfaces Carved between Riemenschneider and His Audiences, in: Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531 (Studies in the History of Art, 65, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, XLII, hrsg. von Julien CHAPUIS), New Haven/London 2004, 215–233, bes. 216–218.
- 47 Jürgen VON AHN, Schubladendenken in der Kunstgeschichte? Der Bauernkrieg in der zeitgenössischen Kunst, in: Reformation und Bauernkrieg (Quellen und Forschungen zu Thüringen im Zeitalter der Reformation, 12, hrsg. von Werner GREILING/Thomas T. MÜLLER/Uwe SCHIRMER), Wien/Köln/Weimar 2019, 277–300, bes. 283–288.
- 48 Vgl. SCHLEIF 1993 (zit. Anm. 39), 618–619; DIES. 2004 (zit. Anm. 46), bes. 216–218.
- 49 Vgl. den Artikel von Matthias WENIGER, Riemenschneider, Tilman, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 98, Berlin/Boston 2018, 493–496, bes. 494.
- 50 Vgl. SCHLEIF 1993 (zit. Anm. 39), 618–619; DIES. 2004 (zit. Anm. 46), bes. 216–218.
- 51 Ablehnend zur Selbstbildnis-These in Bezug auf den Marienaltar vgl. KALDEN-ROSENFELD 2006 (zit. Anm. 7), 86.
- 52 Vgl. SCHLEIF 1993 (zit. Anm. 39), bes. 599–603, 619–623; DIES. 2004 (zit. Anm. 46), 219–220.
- 53 Vgl. Jane KRISTOF, Michelangelo as Nicodemus: The Florence Pietà, in: The Sixteenth Century Journal, XX, H. 2, 1989, 163–182, bes. 171–172; vgl. auch Valerie SHRIMPLIN-EVANGE-

- LIDIS, Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà, in: *The Art Bulletin*, LXXI, H. 1, 1989, 58–66, bes. 62–63.
- 54 Vgl. KRISTOF 1989 (zit. Anm. 53), 173; SHRIMPLIN-EVANGELIDIS 1989 (zit. Anm. 53), 62–63; Jürgen MÜLLER, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, 28–29, bes. 28.
- 55 Vgl. KRISTOF 1989 (zit. Anm. 53), 172–173.
- 56 KRISTOF 1989 (zit. Anm. 53); SHRIMPLIN-EVANGELIDIS 1989 (zit. Anm. 53); vgl. auch SCHLEIF 1993 (zit. Anm. 39), 612, und die in Anm. 43 zitierte Literatur zu Michelangelos Florentiner *Pietà*.
- 57 „Gratia deo, qui iussit etiam in his rigidis montibus nostris e tenebris lucem illucescere, qui luxit in cordibus multorum. Sumus quidem adhuc corpore in captivitate Babylonica. Videmus abominationem adhuc a multis coli; manifestatur tamen interim tum impietas, tum iniustitia hominum illorum, qui veritatem hactenus in iniustitia detinuerunt, quos tu etiam in tuis libellis sole clarius detegisti. [...] Sic et nos Nicodemus agere adhuc oportet et noctu Christum convenire, ne Pharisaeorum furor alienos nos a synagogis faciat. Messis admodum multa nobiscum exstaret, si principes nostri tam spirituales quam profani operarios idoneos in laborem intromitterent.“ Sebastian Reinald an Vadian, Hall am Inn, 13. August 1544, zit. nach Vadianische Briefsammlung, 6, 1541–1551 (Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte, 30, 3. F., 10, hrsg. von Emil ARBENZ/Hermann WARTMANN), St. Gallen 1908, 333–334, Nr. 1355, bes. 334. Die deutsche Übersetzung ist übernommen von Johannes DUFT, Sebastian Reinald († 1558) und die reformatorischen Tendenzen zu Hall in Tirol, in: *Tiroler Heimat*, XXIX/XXX, 1965/1966 (Festgabe für Hans Kramer, hrsg. von Franz HUTER), 47–55, bes. 54. Zu Sebastian Reinald und seinen Briefen an Vadian grundlegend: DUFT 1965/1966; vgl. auch Max SILLER, Religions- und Kirchenkritik in den Tiroler Fastnachtspielen der Frühneuzeit, in: *Kirche, religiöse Bewegungen, Volksfrömmigkeit im mittleren Alpenraum. Historikertagung in Sigmaringen, 11.–13. Mai 2000* (red. von Rainer LOOSE), Stuttgart 2004, 93–112, bes. 105–106; Romedio SCHMITZ-ESSER, Von entlaufenen Nonnen und charismatischen Predigern: Die Lehren Luthers und ihr Niederschlag in Hall in Tirol, in: *Tiroler Heimatblätter*, LXXXII, H. 1, 2007, 12–18, bes. 14.
- 58 Zur Zeichnung vgl. Keith ANDREWS, *Disegni tedeschi da Schongauer a Liebermann* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 70), Florenz 1988, 38, Nr. 44; TIES 2016-2 (zit. Anm. 2), 116–118, 147, 565, Kat. Z1.
- 59 Zu Mantegnas *Grablegung Jesu* vgl. Gudula METZE u. a., *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*, Petersberg 2013, 118–119, Kat. 66. Zu dem seitenverkehrten Nachstich vom Anfang des 16. Jahrhunderts vgl. 128–129, Kat. 73.
- 60 Zu Mantegnas *Kreuzabnahme Jesu* vgl. NOLL 2004 (zit. Anm. 31), 160.

Im Diskurs mit Dürer

Integrierte Selbstbildnisse von Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein

Dass *autonome* Künstlerselbstbildnisse¹ in der Forschung traditionell mehr Aufmerksamkeit als die integrierten Selbstporträts auf sich gezogen haben, zeichnet sich besonders deutlich in der Forschungsgeschichte zu Albrecht Dürer ab, der diese unterschiedlichen Darstellungsmodi bediente. Dürers an der Zeitschwelle von 1500 entstandenes, den Künstler frontal und christusähnlich vor Augen stellendes Selbstporträt wurde mit einer Vielzahl von Monografien und umfangreichen Aufsätzen bedacht, so dass es vermutlich nicht nur für die Frühe Neuzeit als das am meisten besprochene nordalpine Porträt angesehen werden kann.² Auch den frühen zeichnerischen Selbstdarstellungen, wie Dürers *Selbstporträt als Dreizehnjähriger*, das er zum Beweis seiner Frühbegabung mit einer nachträglichen, den Werkprozess reflektierenden Inschrift versah, widmete die Forschung gebührende Aufmerksamkeit.³ Doch bereits Dürers autonome Gemälde selbstporträts, die sich heute im Louvre und im Prado befinden, stehen im Forschungsinteresse deutlich hinten. Sie erscheinen vor allem verstanden als ein Herantasten an das eigentlich epochemachende Werk, quasi als Präludium eines schließlich als selbstbewusstes Individuum hervortretenden „Renaissance-Künstlers“.⁴

Selbstverständlich ist der Forschung nicht entgangen, dass sich in Dürers Werk den drei selbstständigen Gemäldebildnissen eine Reihe integrierter Selbstporträts anschloss: Rollenporträts auf dem zwischen 1503–1505 entstandenen *Jabach-Retabel* oder in der 1504 datierten *Anbetung der Könige* und zudem Selbstporträts mit Signaturenträgern auf der *Rosenkranztafel* (dat. 1506), innerhalb der *Marter der Zehntausend* (dat. 1507), auf dem Altarretabel für Jakob Heller (1507–1511) sowie dem *Landauer-Retabel* (dat. 1511). Doch diese als gleichrangige Facette der künstlerischen Selbstdarstellung Dürers zu betrachten, fiel offenbar schwerer, haftete ihnen in der Logik der Entwicklung des Selbstporträts doch der vermeintliche Rückschritt des Künstlers in die *mittelalterliche* Abhängigkeit zum Auftraggeber und dem kirchlich-

liturgischen Kontext an. So rechnete André Chastel, der 1972 – meines Wissens – erstmals Dürers integrierte Selbstbildnisse vergleichend betrachtete, diese Bildnisse einer „Phase der Beklommenheit“ zu, einer „Phase immer stärkerer religiöser Besorgnis und einer immer dringlicher werdenden Fragestellung nach dem Zweck der Kunst“.⁵ Chastels etwas düstere Sicht auf die Zeitumstände, die er offenbar von Vorahnungen reformatorischer Umbrüche geprägt sieht, steht allerdings in gewissem Widerspruch zu seiner durchaus wegweisenden Betrachtung der Selbstbildnisse. Für diese arbeitete er Aspekte des Regieführens, der Zeugenschaft, der Teilhabe an visionären göttlichen Erscheinungen und der Mittlerschaft heraus, die in den folgenden Forschungen immer wieder aufgegriffen wurden.⁶ Widersprüchlichkeit haftet auch einer jüngeren und eigentlich positiveren Einschätzung von Jeffrey Chipps Smith zu dieser Schaffensphase Dürers an.⁷ Er sieht das Selbstverständnis des Künstlers durch den Italienaufenthalt von 1505–1507 grundlegend gewandelt, verknüpft dies allerdings mit dem Bildnis des Jahres 1500. So zeige dieses, dass sich der Künstler bereits auf einem Weg der Findung seines künstlerischen Selbst befunden habe – ein Prozess, der durch den Italienaufenthalt *beschleunigt* worden sei. Smith sieht zwar diesen bekräftigten künstlerischen Anspruch umgesetzt in der – laut Dürers eigenen Berichten – von den Venezianern bewunderten *Rosenkranztafel*, doch auf die integrierte Selbstdarstellung nach dem Italienaufenthalt erweitert er seine Überlegungen nicht.⁸

Im Fokus dieses Beitrags stehen nicht vorrangig die integrierten Bildnisse Dürers, der Blick soll sich hier vielmehr auf die Reaktionen, Antworten und Variationen zweier zeitgenössischer Künstlerkollegen richten. Indirekt bestätigen diese die Bedeutung und Wirkung der Dürer'schen integrierten Selbstporträts. Die hier betrachteten Werke von Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein betreffen den engeren Kreis um Dürer, der gewiss erweitert werden könnte, beispielsweise um die Selbstbildnisse Lucas Cranach des Älte-

ren und des Jüngeren, da auch sie sich beeinflusst von Dürer und seiner Selbstdarstellung erweisen.⁹

1 Von der Durchlässigkeit des Bildes – Hans Baldungs Retabel für Erzbischof Ernst von Sachsen

Hans Baldung Griens zwischen 1503 und 1509 anzusetzender Aufenthalt in Dürers Werkstatt ermöglichte es ihm, dort dessen gezeichnete Selbstporträts ebenso zu studieren wie seine gemalten autonomen Bildnisse.¹⁰ Er war gewiss Zeuge der Anfertigung des vermutlich durch den sächsischen Herzog Georg den Bärtigen für die Kapelle des Hiobsbades, in der Nähe von Annaberg, beauftragten *Jabach-Retabels*.¹¹ Auch die 1504 datierte Tafel mit der Anbetung der Könige muss er in ihrer Entstehung miterlebt haben. Und von der *Rosenkranztafel* mit dem dort eingefügten Selbstporträt war Baldung zweifellos durch Berichte, Briefe oder Zeichnungen informiert.¹²

In den Zeitraum, als Baldung während Dürers Italienaufenthalt die Werkstatteleitung in Nürnberg übernahm, fällt sein erster bedeutender Auftrag: die Anfertigung zweier Altarretabel für Erzbischof Ernst von Sachsen zur Ausstattung der Magdalenenkapelle auf der Moritzburg in Halle. Es mag dahingestellt sein, ob er für seinen Auftraggeber nur die zweite Wahl nach dem abwesenden Dürer war, für Baldung muss es eine Bewährungsprobe gewesen sein und gleichzeitig eine herausfordernde Möglichkeit, seine Kunst an prominenter, beachteter Stelle zu beweisen.¹³ Ernst hatte ab 1484 die Moritzburg als seine Residenz neu errichten lassen, dabei konkurrierte er mit seinem Bau und der 1505–1509 ausgestalteten Schlosskapelle, die seine Heiliumssammlung bergen sollte, unmittelbar mit seinem Bruder, dem sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen.¹⁴ Dieser konnte in seiner im Jahr 1503 geweihten Wittenberger Schlosskirche nicht nur eine umfangreichere Reliquiensammlung präsentieren, sondern für deren Ausstattung auch eine internationale Künstlerschaft deutscher, italienischer, französischer und niederländischer Herkunft versammeln. Allen voran trug aber Dürer zur Ausstattung der Schlosskirche bei. So entstanden in den Jahren 1496/1497 zwei Marienretabel und 1504 die *Anbetung der Könige*. 1508 folgte das Retabel mit der Marter der Zehntausend.¹⁵ Baldungs Auftrag stellte also für ihn nicht nur die Herausforderung dar, als Leiter der Dürer-Werkstatt mindestens seine Gleichrangigkeit zu

beweisen, sondern er fand sich zudem in einem Überbietungswettstreit zwischen den konkurrierenden fürstlichen Brüdern wieder, indem sich sein eigener künstlerischer *Konkurrent* Dürer quasi auf der Seite des auftraggebenden fürstlichen *Konkurrenten* befand.

Dürers Selbstbildnis (Abb. 1), durch das er auf der *Anbetung der Könige* bereits seinen Platz in der Schlosskirche eingenommen hatte, vermag durchaus zu irritieren, stellt er sich hier doch im Zentrum der Huldigung des Kindes als einer der drei Könige dar.¹⁶ Der Künstler tritt in seiner Rolle hinter den ältesten der Könige, der vor dem Kind niederkniet und dieses intensiv betrachtet, während es ihn beim Ergreifen der gereichten Goldschatulle sachte berührt. Diese Szene der eindrucklichen Nähe des Wahrnehmens und Erkennens des Kindes als erwarteten Heiland wird von ihrem Schöpfer selbst hinterfangen. Mit seiner grünen Schaub, dem breiten goldbestickten, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Kragen und darüber liegenden breiten goldenen Ketten mit Anhängern, die ebenfalls mit Steinen und Perlen geschmückt sind, bildet Dürer einen wahrlich prachtvollen Hintergrund für dieses Geschehen. Nicht minder prachtvoll fällt sein Geschenk für das Kind aus: ein großer goldener Buckelpokal, der zugleich auf seine Heimat Nürnberg als zentralem Fertigungsort dieser Goldschmiedearbeiten verweist sowie auf seine eigene künstlerische Herkunft aus der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters.¹⁷ Sein hart ins strenge Profil gedrehter Kopf nimmt ihn nicht nur bis zu einem gewissen Punkt aus der Handlung und isoliert ihn, sondern ruft auch beim Rezipienten das umfängliche Bedeutungsspektrum von Profilbildnissen auf antiken Münzen, den Typus des Herrscherporträts und des sich ab 1500 verbreitenden Christusporträts im Profil ins Gedächtnis.¹⁸ Insbesondere die von Dürer schon in seinem Selbstporträt des Jahres 1500 assoziierte Christusähnlichkeit wird im Kontext der Epiphaniasszene wieder aufgerufen. Denn mit der Ankunft Christi wird dem Menschen der Weg zur Wiederannäherung an die im Sündenfall verlorene Gottesebenbildlichkeit eröffnet. Die beispielhafte Annäherung des Künstlers an das Bild Christi in der Gegenwart des sich offenbarenden, menschengewordenen Gottessohnes bestätigt die Ankunft des Heilands und nimmt sein Erlösungswirken bereits vorweg.¹⁹ Dennoch scheint der Anspruch des Künstlers in seiner Königsrolle an der Spitze der pyramidalen Komposition eingedenk seines kurfürst-

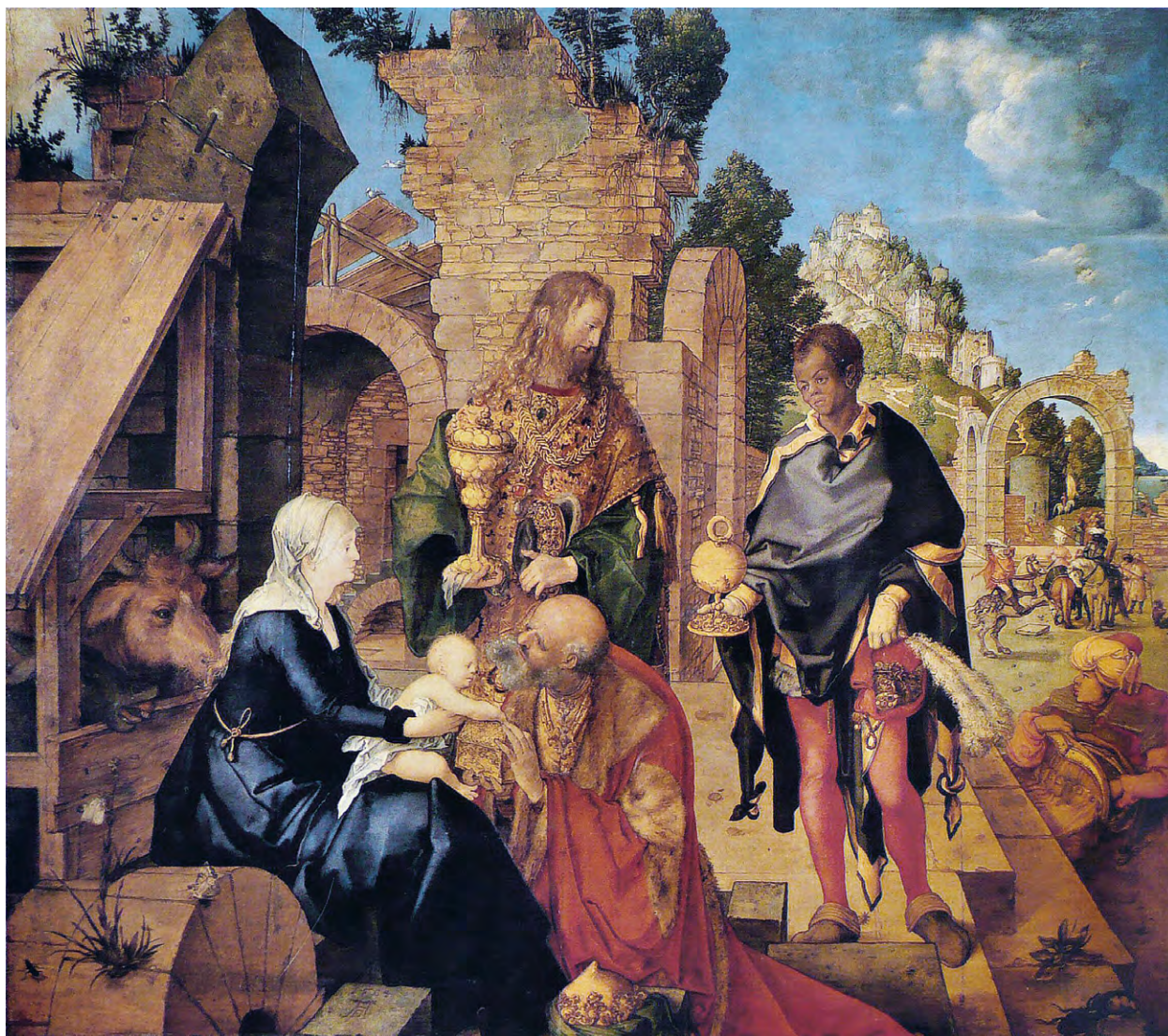


Abb. 1: Albrecht Dürer, *Anbetung der Könige*, 1504 datiert, Öl auf Holz, Florenz, Uffizien

lichen Auftraggebers und des Aufstellungsortes in seiner Schlosskirche geradezu anmaßend. Es kann nur spekuliert werden, ob er sich mit dem Gemälde auch als Hofmaler empfehlen wollte, währte Jacopo de Barbaris Wirken am sächsischen Hof doch nur für kurze Zeit, von 1503 bis 1505.²⁰ Sein künstlerisches Vermögen beweist Dürer mit diesem Werk jedenfalls umfassend und bietet auf, was ihn auszeichnet: von Naturstudien, Architektur- und Landschaftsdarstellung, einem italianisierenden Kompositionsaufbau, der mimetischen Differenzierung von Stofflichkeit, Variationen perspektivischer Verkürzungen mit den Reiterdarstellungen im Hintergrund bis hin zu seiner unübersehbar auf einen Steinblock an die Bildgrenze gesetzten Signatur.²¹

Baldungs Bezugnahme auf Dürers *Anbetung* in der Wittenberger Schlosskirche war in der beschriebenen Konkurrenzsituation naheliegend. Und Baldung scheint gewissermaßen die Ordnung zwischen fürstlichem Auftraggeber und Künstler wiederhergestellt zu haben. Mit seinem Selbstbildnis auf der Mitteltafel des *Sebastiansretabels* (Abb. 2) fügt er sich in die Handlung ein, doch übernimmt er keine bestimmte oder benennbare Rolle innerhalb der Hagiografie.²² Er ist unmittelbar im Geschehen und nahe zugegen, zugleich ist er Zeuge und präsentiert den Betrachtenden die Aktfigur, hinter der er wie Dürer in grüner Gewandung steht. Er rückt die Figur des hl. Sebastian in den Vordergrund und hinterfängt sie mit seinem Mantel wie mit einem kostbaren Ehrentuch.



Abb. 2: Hans Baldung Grien, *Sebastiansretabel*, Mitteltafel mit Marter des hl. Sebastian, 1507, Malerei auf Lindenholz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Während Baldung damit eine dem Künstler zukommende Rolle wahrnimmt, nämlich die Präsentation seiner künstlerischen Erfindung und Schöpfung, ist seinem Auftraggeber auf dem zweiten Retabel die Rolle des Königs in der *Anbetung des Kindes* (Abb. 3) übertragen.²³ Anstelle Dürers hebt nun Ernst von Sachsen mit seinem Goldbrokatgewand den vor dem Kind knienden älteren König prachtvoll hervor, betont die Bedeutung des Erkennens des menschengewordenen Erlösers und lenkt mit seinem Blick aus dem Bild die Aufmerksamkeit der Rezipienten. Ernsts Darstellung in einem frontalen Bildnis vermag ebenso auf die Gottesebenbildlichkeit anzuspielden wie die Selbstdarstellung Dürers an dieser Stelle im strengen Profil. Die Nähe der beiden Kompositionen ist augenfällig, und Baldung unterstreicht seine Bezugnahme zusätzlich mit der zitierenden Wiederholung und Doppelung der Reitergruppen im Hintergrund.

Obwohl für die Beschreibung und Einordnung von Baldungs Auftreten im *Sebastiansretabel* Wertungen wie „anmaßend“²⁴ oder gar „aufdringlich“²⁵ fielen, tritt Baldung trotz seiner augenfälligen Erscheinung auf der Mitteltafel des Retabels dennoch hinter seinem Auftraggeber zurück. Der Erzbischof von Magdeburg und Administrator von Halberstadt übernimmt mit der Rolle des Königs im Bild eine ihm angemessene Position, die ihn, den hochrangigen Geistlichen und Vertreter der irdischen Kirche, als privilegierten Zeugen und Vermittler des Heils ausweist. Dennoch kann Baldungs integriertes Selbstbildnis gewiss nicht der *humilitas* zugerechnet werden. Sein Fokus liegt auf der Überschreitung der Bildgrenze. Mit seinem Blick auf den Betrachter, der den Blick des Heiligen doppelt, wird dem Betrachter auch die Teilhabe am Erlösung wirkenden Blutvergießen des Sebastian ermöglicht. Der Künstler vermittelt und verstärkt die Kommunikation zwischen den Betrachtenden und dem Heiligen und versichert den Gläubigen das Wahrgenommenwerden durch den Märtyrer – einerseits. Andererseits nutzt Baldung sein künstlerisches Vermögen, um den Bildraum zum Raum des Betrachters durchlässig werden zu lassen. Auf diese Durchlässigkeit weist Baldung mit einer Reihe von Kunstgriffen hin, mit denen er wiederum in künstlerischen Wettstreit mit Dürer tritt. Baldung rekurriert insbesondere auf die Fliege, die Dürer im *Rosenfest* auf dem Knie der Madonna unmittelbar vor dem betenden Kaiser Maximilian I. platzierte.²⁶ Das Trompe l'œil-Motiv der Fliege hatte nicht nur bereits eine künstlerische und kunsttheoretische Vorgeschichte, ihre Wirkung entfaltete es auch im Kreis der nordalpinen Humanisten und Dichter.²⁷

Der von Kaiser Maximilian I. mit der Dichterkrone ausgezeichnete und seit 1505 an der Wittenberger Universität lehrende Georg Sibutus (um 1483–1528) präsentiert sein Gedicht über die „Kiliansche Fliege“ als eigenen Kunstbeweis. So verweist Sibutus in seinem Titel auf die Dauer der Entstehung seines Werkes, für das er nicht, wie Dürer in der Signatur seiner *Rosenkranzmodonna* festgehalten hatte, lange fünf Monate, sondern lediglich drei Tage benötigte.²⁸ Das Gedicht thematisiert das Motiv der Fliege als besonders herausfordernden Kunstbeweis, an dem Sibutus' Freund Kilian Reuter in seiner Anmaßung, die herausragenden, berühmtesten antiken Künstler in ihrer Fähigkeit der Naturnachahmung übertreffen zu können, niederschmetternd scheitert. Seine Vermessenheit er-

scheint umso lächerlicher, als – laut Sibus – selbst die versiertesten, berühmtesten und hochgerühmten Künstler, allen voran natürlich der Wittenberger Hofmaler Lucas Cranach, „kaum versuchen [würden] eine freche Fliege zu malen“.²⁹ Dass Dürer diese Fliege sehr wohl gemalt hatte, verschweigt Sibus, verbirgt dies aber hinter Andeutungen zu seinem Wissen um Dürers Schaffen in Venedig: „Kaum würde so etwas auch Albrecht mit Nachnamen Dürer malen, der in der Malerei in unserer Zeit die Venezianer besiegte“.³⁰

Baldung muss Dürers Kunstbeweis, die Fliege auf der von italienischen Künstlern bewunderten *Rosenkranztafel*, bekannt gewesen sein, und er wusste um die Bedeutung des Motivs. Dass er auf der Mitteltafel seines *Sebastiansretabels* auf dem Bein des gelbgewandeten Bogenschützen im Vordergrund eine Fliege platzierte, ist zweifellos als Antwort auf Dürers Kunstbeweis zu werten.³¹ Scheinbar sitzt diese Fliege auf der Oberfläche des Bildes, so dass die gelungene Naturnachahmung die Betrachtenden täuscht und diese versuchen, das störende Insekt zu verjagen. Zugleich macht die Fliege auf die Zweidimensionalität des Bildes und die bestehende ästhetische Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum aufmerksam. Damit erreicht Baldung das, was mit diesem Motiv üblich ist: Die Betonung der Differenz von Bild- und Betrachtterraum, die sich doch als eine Augentäuschung erweist, denn das scheinbar dem Betrachtterraum angehörige Motiv bestätigt die Könnerschaft des Künstlers und verwischt die eben hervorgehobene Grenze wieder. Baldung doppelt nun das bekannte Fliegenmotiv und setzt eine zweite Fliege auf den Schaft des Pfeils, der im bildparallel gedrehten Bein des Heiligen steckt. Diese Fliege, kaum kleiner als die erste, trinkt vom Blut des Heiligen, dort wo der Pfeil die Hautoberfläche des Sebastian öffnet. Bildoberfläche und Haut des Heiligen fallen quasi in eins. Der Pfeil, der in die Wunde dringt, öffnet auch die Membran des Bildes. Das Blut, das aus der Wunde des dargestellten Heiligen und zugleich des Bildes rinnt, lockt die Fliege an. Diese bleibt aber nicht auf der Oberfläche des Bildes sitzen, scheitert also nicht an der Grenze zum Bildraum, sondern vermag diese zu durchdringen und beweist damit die in malerischer Überzeugungskraft geschaffene Lebendigkeit des Heiligen. Das Durchdringen des Bildes, das Baldungs Fliegen vollführen, vollzieht natürlich auch der Künstler selbst, im Werkprozess vor dem Bild und in seinem Eintreten ins Bildgeschehen. Das zeitlich begrenzte „Vor-dem-Bild“ des



Abb. 3 Hans Baldung Grien, *Dreikönigsretabel, Mitteltafel mit Anbetung der Könige*, 1505–1507, Malerei auf Lindenholz, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

schaffenden Künstlers manifestiert Baldung durch die Anbringung seiner Signatur, die er im Gegensatz zu Dürer nicht in der Bildwirklichkeit verankert, sondern vor den Füßen des Sebastian wiederum auf die Oberfläche setzt. Die goldene Farbe hebt sie dezidiert vom ausgedorrten Boden im Bild ab.

Der künstlerische Wettstreit und die Kunstbeweise stehen dabei der Funktion des Retabels im Kirchenraum und im Kontext der Heiliumssammlung nicht entgegen. Der künstlerische Diskurs ist weder losgelöst von der Funktion noch überlagert er die Bedeutung des dargestellten Geschehens. Die Überzeugungskraft der Naturnachahmung und die künstlerischen Beweise der Durchlässigkeit von Bild- und Betrachtterraum sprechen nicht nur die Kunstver-

ständigen an, sondern zielen ebenso auf die Gläubigen vor dem Bild. Denn das künstlerische Vermögen vergegenwärtigt das Heilsgeschehen und eröffnet die Teilhabe am Erlösung versprechenden himmlischen Heilsschatz. Die künstlerische Überzeugungskraft trägt und befördert die Andachtshaltung der Gläubigen.

2 Über Kunst und Vergänglichkeit – Baldungs Kreuzigung am Freiburger Hochaltar

Einen anderen Schwerpunkt setzt Baldung mit seinem integrierten Selbstbildnis auf dem 1512–1516 datierten *Freiburger Hochaltar* (Abb. 4). Obwohl Baldung zum Zeitpunkt der Beauftragung schon seit drei Jahren in Straßburg eine eigene Werkstatt führte, blieb Dürer für ihn der vorrangige Gegenpart des künstlerischen Diskurses. Der Hochaltar für das Freiburger Münster war Baldungs umfangreichster und prestigeträchtigster Auftrag, für den er zeitweilig seine Werkstatt nach Freiburg verlegte.³² Das monumentale, annähernd 3 m hohe und 4,50 m breite, zweifach wandelbare Retabel mit Standflügeln, das an seinem ursprünglichen Standort im Chor umschritten werden konnte, bot auf der Rückseite Raum für die Porträts der Auftraggeber in der Predellenzone und für ein integriertes Selbstporträt des Künstlers auf der Mitteltafel im Zentrum des Heilsgeschehens.

Mit seiner Komposition präsentiert Baldung die Kreuzigung nicht streng frontal, sondern staffelt die Kreuze in die Raumentiefe und rückt das Kreuz des Schächers zur Rechten Christi in den Vordergrund. So finden sich die Betrachtenden vor dem Bild inmitten der Versammlung der Gläubigen, der Trauernden und der Bekehrten unter dem Kreuz des guten Schächers wieder, dem Christus noch am Kreuz Erlösung verspricht. Der Künstler selbst inszeniert sich dagegen in einer Figurengruppe unter dem in die Bildtiefe gerückten Kreuz des schlechten und verdammten Schächers. Er tritt hinter dem Kreuzstamm hervor. Neben ihm ist ein Knabe zu erkennen, der eine Tafel mit dem ligierten Monogramm „HGB“ in Händen hält. Vor dem Maler steht, ihn fast verdeckend, ein grün gekleideter Hellebardenträger, dessen auffällige Erscheinung Baldung detailreich ausgestaltet hat. So ist das grüne Gewand mit dunkleren Streifenbesätzen verziert, die Ärmelansätze an der Schulter sind geschlitzt oder angeknöpft, wodurch das weiße Hemd darunter her-

vorblitzt, seine weißen Beinlinge sind mit dünnen schwarzen Streifen versehen und seinen Kopf bedeckt eine Netzhaube. Es ist zunächst vor allem dieser leuchtend grüne Hellebardenträger, der die Aufmerksamkeit des Rezipienten vor dem Bild auf sich zieht, bevor er sich des auf ihm ruhenden Blickes des Künstlers bewusst wird. Über den gebeugten Rücken des Hellebardiers hinweg sieht der Künstler aus dem Bild auf den Betrachter im Kirchenraum.³³

In jüngerer Zeit wurde in Zweifel gezogen, dass Baldungs Beiname „Grien“ tatsächlich „grün“ bedeutet und die Verwendung der grünen Farbe für das Gewand seines repräsentativen Begleiters als Hinweis auf seinen Beinamen „Grien“ zu verstehen ist.³⁴ Baldung selbst benennt jedoch in seinem seit 1511 geführten Skizzenbuch die Farbe „grün“ als „grien“, wenn auch in unterschiedlichen Schreibweisen. Er unterscheidet in diesem Skizzenbuch auch in besonders sorgfältiger Weise verschiedene Tönungen von Grün. Die Forschung konnte hier mindestens acht verschiedene Grün-Bezeichnungen feststellen: grien/grün, liecht grien/hellgrün, gel-grien/gelbgrün, schögrie/schöngrün, grogrie/graugrün, schwitzergrie/Schweizergrün, jegergrie/Jägergrün, dunkelgrien/dunkelgrün.³⁵ Der grüne Hellebardenträger repräsentiert Hans Baldung Grien. Der Maler verweist nicht nur im Monogramm, sondern vor allem auf der zweiten Signaturtafel, die auf der Predellenrückseite des *Freiburger Hochaltars* (Abb. 5) angebracht ist, ausdrücklich auf seinen Cognomen „Grien“.³⁶ In der Komposition ist der Hellebardier das auffällig platzierte Kunststück, das Baldung geschaffen und das er sorgsam mit seiner in unterschiedlichen Tönen changierenden Farbe eingekleidet hat.

Für Dürer ist Baldung, wie dem Tagebuch der Niederländischen Reise im Jahr 1521 zu entnehmen ist, der „Grünhans“ oder „Hans Grun“, was Baldung womöglich als eine Art Ehrentitel betrachtete, der ihm vom „deutschen Apelles“ verliehen wurde.³⁷ Baldung bekundet am *Freiburger Hochaltar* seine Verbindung zu Dürer augenfällig mit seinen beiden Signaturträgern, die er jedoch nicht wie Dürer selbst in der Hand hält, sondern auf der Mitteltafel von einem Knaben präsentieren und im rechten Zwickel der Predella vor einem Wolkenhimmel schweben lässt. Während die gerahmte Tafel in der Hand des Knaben mit dem doppelbogigen Abschluss eine weitere Variante zu den verschiedenen Signaturträgern Dürers vorführt, zitiert Baldung auf der Predella offenbar Dürers Signa-



Abb. 4 Hans Baldung Grien, Hochaltartafel, Mitteltafel, Rückseite mit Kreuzigung Christi, 1512–1516, Freiburg, Münster



Abb. 5: Hans Baldung Grien, Hochaltarretabel, Rückseite, Predella, Zwickel rechts mit Signaturtafel, 1512–1516, Freiburg, Münster

Abb. 6: Hans Baldung Grien, Hochaltarretabel, Rückseite, Mitteltafel, Rückseite mit Kreuzigung Christi, Ausschnitt, 1512–1516, Freiburg, Münster



turtafel des *Heller-Retabels* (Abb. 10).³⁸ Seine Anspielung auf Dürers Werk bezieht sich nicht nur auf die Form des Trägers, sondern auch auf das lateinische Formular und die Gestaltung der Signatur als Kapitalis-Inschrift. Baldung fügt ebenso wie Dürer seinem Namen einen Herkunftsverweis an, und die Nutzung des Imperfekts „faciebat“, den Dürer nach der Kunde der Humanisten erstmals nördlich der Alpen verwendete,³⁹ wird von Baldung regelrecht in Szene gesetzt. Er zentriert das Wort in der letzten, abgerückten Zeile und hebt es zusätzlich mit flankierenden ornamentalen Worttrennern hervor, so dass es schlichtweg nicht übersehen werden kann. Im Unterschied zu Dürer nennt er jedoch zwei „Quellen“ seiner Kunst, seine eigene „virtus“ und Gott.⁴⁰ Dass Baldung seine Kunst als von Gott verliehen herausstellt, sie damit dem Höheren unterordnet und auf diese Weise zugleich nobilitiert, mag auch eine andere Beobachtung auf der Rückseite des *Freiburger Hochaltars* erklären.

So irritiert Baldungs Positionierung innerhalb der Kreuzigungsszene, ordnet er sich doch der Gruppe von Ungläubigen und Sündern unter dem Kreuz des verdammten Schächers zu. Dass die Betrachtenden sich aus dieser Gruppe angeblickt sehen, ist auch eine an sie gerichtete Gewissensbefragung nach der eigenen Schuld und dem eigenen Glauben. Im gesamten Bildzusammenhang betrachtet findet das Motiv des

hinter dem Kreuzstamm stehend hervorschauenden Künstlers auffällige Wiederholungen. So blickt im Zentrum hinter dem Kreuzstamm Christi ein alter, gebeugter, sich auf einen Stock stützender Mann hervor,

den die Forschung auch als Narr bezeichnet, und am linken Bildrand hinter einem aufragenden, abgestorbenen Baumstamm ein Hund (Abb. 6).⁴¹ Dieser nagt oder schnüffelt an einem menschlichen Knochen. Ein rechter Unterarmknochen mit noch anhängender Hand liegt vor seiner Schnauze und verweist in Variation der Skelett- und Totenschädeldarstellungen auf dem Berg Golgatha höchst drastisch auf die vergängliche irdische Existenz.⁴² Diese rechte Hand mit dem zum Zeige- und Ringfinger geführten Daumen kann aber auch als Variation beziehungsweise als eine andere Ansicht von Dürers schaffender Hand auf der Federzeichnung seines „Selbstbildnisses über Kissen“ (Abb. 7) erkannt werden.⁴³ Dürers ausschnitthaftes, anatomisch genaues Beobachten der Hand mit dem skizzenhaft angefügten Unterarm, das er mit seinem den Betrachter aufmerksam in den Blick nehmenden Selbstporträt auf einem Blatt vereint, integriert Baldung in den szenischen Zusammenhang der Kreuzigung. In einer absteigenden Linie und einer von rechts nach links angeordneten Abfolge, die an Lebensalterdarstellungen erinnert, wie sie Baldung auch selbst geschaffen hat, beschreibt er den irdischen Lebensweg vom Knaben, der auf das Werk des Meisters verweist, über den Künstler auf der Höhe seiner Schaffenskraft zum gebückten, alten Narren bis hin zu den Knochen und der verbliebenen rechten Hand.⁴⁴ Mit diesem Motiv des Alterns und der verwesenden menschlichen Überreste mahnt Baldung nicht nur die Betrachtenden, sich der eigenen Vergänglichkeit bewusst zu sein, sondern verknüpft dies mit seinem Selbstbildnis und einem auf Dürerweisenden Nachdenken über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des künstlerischen Schaffens und Strebens.

Das integrierte Selbstporträt des Künstlers gerät auch im Hinblick auf die – laut der Signatur – von Gott verliehene Kunst zugleich zu einem Demutsgestus unter dem Ewigkeit versprechenden Kreuz. Die Kunst mag ihren Schöpfer zwar auf Erden überdauern, aber vor dem göttlichen Schöpfer und seinem ewigen Reich ist sie vergänglich und nicht mehr als ein Beleg menschlicher Eitelkeit. Doch die im Wolkenhimmel platzierte Signatur drückt auch die Hoffnung aus, dass dieses Werk als frommes Seelgerät dem Künstler Erlösung bringt und einen Weg zum ewigen Leben im Gottesreich eröffnet. Dass es nicht nur die Stifter sind, die sich Seelenheil von der Ausstattung der Kirchen erhofften, dass die Künstler ihre Hoffnung teilten, widerspricht nicht dem Anspruch, als Künstler zu agie-



Abb. 7: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis über Kissen*, 1493, Zeichnung, Feder und braune Tinte, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection

ren. Für Baldung ist es kein Widerspruch, sich durch das Selbstporträt und seine Signaturen das Gedächtnis in der Heilsgemeinschaft der Kirche zu sichern und zugleich in einen Künstlerwettstreit mit dem deutschen Apelles Dürer zu treten.

3 Der Künstler im Himmel. Hans Schäufelein und das Auhausener Hochaltarretabel

Eine Trennung oder eine Konfliktsituation entsteht wohl erst, wenn Künstler und Auftraggeber sich nicht mehr derselben Heilsgemeinschaft zurechnen. Dies kann exemplarisch Hans Schäufeleins integriertes Selbstbildnis auf dem 1513 entstandenen Hochaltarretabel in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Auhausen verdeutlichen und vor allem die weitere Geschichte im Kontext der Reformation.⁴⁵

Das Altarretabel mit der Marienkrönung und der Anbetung durch die Engelschöre und die Stände der Heiligen (Abb. 8 und 9) forderte Hans Schäufelein



Abb. 8: Hans Schäufelein, Hochaltarretabel, geöffnet, Marienkrönung und Stände der Heiligen, 1513, Auhausen, ehem. Benediktinerklosterkirche

offensichtlich schon thematisch heraus, Dürers *Heller-Retabel* (Abb. 10) sowie das Altarretabel für die Landauer-Kapelle (Abb. 11) zum Vorbild zu nehmen und auch in die Auslotung seiner Selbstdarstellung einzubeziehen. Schäufelein verknüpft die Ikonografien der beiden Dürer'schen Werke: die Szene der Marienkrönung auf dem *Heller-Altar* mit der Anbetung der Trinität des *Landauer-Retabels*.⁴⁶ Schäufelein nutzt die Flügel des *Auhausener Triptychons*, um hier die Stände der Heiligen zusammen mit den noch im Fegefeuer ausharrenden Seelen gegenüber den Engelshierarchien, den Propheten und Aposteln von der zentralen Szene der Krönung Mariä abzurücken. Alle Stände auf den Flügelbildern und der Mitteltafel sind auf Wolkenbänken angeordnet, eine irdische Zone definiert allein die Predella mit Darstellungen des noch auf Erden weilenden auferstandenen Christus: Neben der Auferstehung Christi und der Erlösung der Gerechten aus der Vorhölle sind die Erscheinungen



Abb. 9: Hans Schäufelein, Hochaltarretabel, linker Flügel innen mit weiblichen Heiligen und Selbstbildnis, 1513, Auhausen, ehem. Benediktinerklosterkirche



Abb. 10: Jobst Harrich nach Albrecht Dürer, Altarretabel für Jacob Heller, Mitteltafel mit Marienkrönung, 1614, Frankfurt, Historisches Museum

Christi vor den beiden Jüngern auf dem Weg nach Emmaus, vor der Gottesmutter, vor Maria Magdalena und dem Apostel Thomas zu erkennen.⁴⁷ Diese Szene nutzt Schäufelein, um hier eine augenträgerisch scheinbar an die Predella gelehnte Tafel abzustellen, die mit dem runden Aufhänger und dem durchgezogenen Band an Dürers Signaturtafel auf dem *Heller-Retabel* erinnert. Doch während Dürer seine Signaturtafel mit der Hand festhält und er selbst auf Erden stehend im Mittelgrund der Szene zwischen Erde und Himmel vermittelt, hat Schäufelein die irdische Zone bereits verlassen. Seine Tafel mit Datierung, Monogramm und Namenszeichen, einem Schäufelchen, unter dem Initium der Marienantiphon *Regina coeli letare alleluia* bestimmt sein Altarbild zum Lob Marien und fordert die Gläubigen vor dem Bild auf, sich dem Lobgesang der im Bild Versammelten anzuschließen.

Auf dem linken Flügel sichert Schäufelein sich unter den Märtyrerinnen mit dem Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde im Vordergrund seinen Platz im



Abb. 11: Albrecht Dürer, Altarretabel für Landauerkapelle in Nürnberg (Kopie des Rahmens 1880/1881 nach Original im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg), 1511, Malerei auf Lindenholz, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 12: Hans Schäufelein, *Anbetung des Lammes*, Kopie der Mitteltafel des *Auhausener Retabels* (Fragment), 1538, ehem. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (1945 verbrannt)

Himmel und steht mit diesen auf einer gemeinsamen Wolkenbank. Doch gleichzeitig bleibt auch er vermittelnder Künstler, leicht abgerückt von der Heiligenversammlung wendet er seinen Blick aus dem Bild auf die Betrachter im Kirchenraum. So wie Hans Baldung nutzt auch Schäufelein eine zweite Signaturtafel mit seinem Monogramm und dem Schäufelchen als Namenszeichen. Er hält diese selbst, weist sie in der gleichen Weise wie die versammelten Heiligen als Attribut vor und kreuzt sie schier mit der Zunge und dem Zahn der Apollonia. Das Werk des Malers, die *Auhausener Altartafel*, wird mit der vorgewiesenen Signatur zum Argument seiner Aufnahme in die himmlische Gemeinschaft, wodurch er mit seinem integrierten Selbstbildnis deutlicher als Dürer und Baldung seiner eigenen Hoffnung auf Erlösung Ausdruck verleiht.

Der Auftraggeber des Retabels, Georg von Wetzhausen, war der letzte Abt des Klosters, der nach dessen Plünderung in den Bauernkriegen schließlich eine Auflösung im Zuge der Reformation nicht verhindern konnte. Er nimmt auf der Mitteltafel des Altarretabels einen bevorzugten Platz vor den Aposteln ein zusammen mit dem nachberufenen Apostel Mat-

thias als Interzessor an seiner Seite. Diese Position behauptet er für sich auch, als er im Jahr 1538 in seinem Exil in Eichstätt Hans Schäufelein mit einer Neuauferfertigung des Altarretabels beauftragt (Abb. 12). Gealtert und nun zusätzlich mit einem Rosenkranz in Händen kniet der Abt noch immer auf der Wolkenbank vor den Aposteln. Matthias tritt als Fürbitter an seine Seite und Pilgerzeichen sowie Wappen verweisen auf seine Verdienste und seine geistliche Stellung. Doch der Künstler findet sich nicht mehr unter den Heiligen. Er hat den Himmel der Altgläubigen verlassen, lehnt aber seine Signaturtafel nun auf der Mitteltafel an die Wolkenbank zu Füßen des Apostels Paulus. Er markiert also denjenigen, dessen Schriften Martin Luther zu seiner zentralen Erkenntnis führten, dass die eigenen Werke, also auch das Beauftragen und Malen des Altarretabels, nichts zu Erlösung und Rechtfertigung des Menschen vor Gott beitragen. Dass Paulus mit seinem ersten Korintherbrief jedoch auch die entscheidenden Argumente für die altgläubige Sicht bot, lässt die Signaturtafel und den Ort ihrer Platzierung durchaus ambivalent erscheinen.⁴⁸ Ob Schäufelein auf diese Weise eine lutherische Glaubensaussage tä-

tigt, lässt sich kaum beantworten, doch dass er in den Zeiten des Glaubensstreits sein Bildnis nicht mehr in die Gottesschau integriert, zeigt ihn zumindest auf Distanz gehend und schließt ihn nicht mehr explizit in die von Georg von Wetzhausen aufrechterhaltene Memoria und Aufforderung zur Fürbitte ein.

Die hier betrachteten integrierten Selbstporträts von Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein zeigen, dass im Umkreis Dürers die Strategien seiner Selbstdarstellung nicht nur bekannt waren, sondern als Aufforderung zum Künstlerwettbewerb verstanden wurden. Zitate, Anspielungen und Verweise auf das Vorbild sind ebenso zu beobachten wie Versuche des Überbietens und der Varianz, welche die Nähe, wenn nicht gar eine unmittelbare künstlerische Abkunft, zum berühmten und gerühmten deutschen Apelles, aber ebenso Eigenständigkeit und Ebenbürtigkeit der Künstlerkollegen belegen sollten. Die integrierten Porträts vermögen im Werk und durch das Werk die Position des Künstlers als Autor und Erfinder vor Augen zu führen und bieten zugleich die Möglichkeit, sich der Memoria der Gläubigen zu versichern. Baldung und Schäufelein scheinen diesen Aspekt deutlicher als Dürer in den Vordergrund zu rücken. Im Gegensatz zu den Auftraggebern setzen sie sich jedoch nicht als vorbildliche Betende ins Bild. Die Handlung, die ihnen Erlösung verspricht, ist die des Künstlers, der die Heilsgeschichte, die vorbildliche Glaubensbeständigkeit der Heiligen und die künftige Gottesschau vor Augen führt. Die Künstler stärken den Glauben derer, die das Werk betrachten. Und genau dieses Werk, geschaffen durch von Gott gegebenes künstlerisches Vermögen, verspricht ihren Schöpfern Erlösung und einen Platz im Himmel.

Anmerkungen

- 1 Die durchaus nicht unproblematische Begrifflichkeit des „autonomen Porträts“ geprägt von Gottfried BOEHM, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, 19–32.
- 2 Vgl. u. a. Donat DE CHAPEAURouGE, *Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XLVIII/XLIX, 1987/1988, 77–96; Daniel HESS, *Dürers Selbstbildnis von 1500. „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, LXXVII, 1990, 63–90; Rudolf PREIMESBERGER, „... proprijs sic effingebam coloribus ...“. Zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: *The Holy Face and the*

- Paradox of Representation* (hrsg. von Herbert L. KESSLER/ Gerhard WOLF), Bologna 1998, 279–300; Hans-Christoph DITTSCH, *Symmorphos tēs eikonos to yiu* (Brief des Paulus an die Römer 8,29). Zu einem typologischen Verständnis von Dürers Selbstbildnis in München aus dem Jahr 1500, in: *Bedeutung in den Bildern* (hrsg. von Karl MÖSENER/Gosbert SCHÜSSLER), Regensburg 2002, 63–70; Harald KLINKE, *Dürers Selbstporträt von 1500. Die Geschichte eines Bildes*, Norderstedt 2004; Gabriele KOPP-SCHMIDT, „Mit den Farben des Apelles“. Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, XXVIII, 2004, 1–24; Philipp ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008; DERS., *Dürers Garderobe. Neue Thesen zur Datierung und Deutung von Dürers Münchner Selbstporträt*, in: *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung* (hrsg. von André HOLLENSTEIN u. a.), Bern 2010, 169–208; Thomas ESER, *Dürers Selbstbildnisse als „Probstücke“*. Eine pragmatische Deutung, in: *Menschenbilder. Beiträge zur altdeutschen Kunst* (hrsg. von Andreas TACKE/Stefan HEINZ), Petersberg 2011, 159–176; Sebastian SCHMIDT, „dan sy machten dy vürtrefflichen künstner reich“. Zur ursprünglichen Bestimmung von Albrecht Dürers Selbstbildnis im Pelzrock, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2010, 65–82; Charles Stephen JAEGER, *Dürer's Self-Portrait (1500) and the Charisma of Images*, in: *AuthORITY of Images / Images of Authority. Shaping Political and Cultural Identities in the Pre-Modern World* (hrsg. von Karen L. FRESCO), Kalamazoo 2016, 191–217; Philipp ZITZLSPERGER, *Renaissance Artists' Portraits and the Moral Judgement of Taste*, in: *Journal of Art Historiography*, XVII, 2017, 1–24.
- 3 Vgl. bes. Felix THÜRLEMANN, *Dürers doppelter Blick, Kons-tanz* 2008; Stephan KEMPERDICK, „Nach mir selbs kunterfet“. Bildnisse und Selbstbildnisse, in: *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext* (Ausstellungskatalog Frankfurt, Städel Museum), München/London/New York 2013, 93–99.
 - 4 Vgl. HESS 1990 (zit. Anm. 2), 71–72; KLINKE 2004 (zit. Anm. 2), 18.
 - 5 André CHASTEL, *Zu vier Selbstbildnissen Albrecht Dürers aus den Jahren 1506 bis 1511*, in: *Albrecht Dürer. Kunst im Aufbruch* (hrsg. von Ernst ULLMANN), Leipzig 1972, 37–46, bes. 40. Zuletzt eine Zusammenschau der Beispiele von Mireille LINCK, *Het geintegreerde zelfportret in het oeuvre van Albrecht Duerer*, in: *Desipientia. Kunsthistorisch Tijdschrift*, XXIII, 2016, 34–38, die die integrierten Selbstporträts zwar grundsätzlich als Ausdruck des künstlerischen Selbstbewusstseins deutet, aber für die einzelnen Werke nicht über die bisherige Forschung hinausgeht.
 - 6 Vgl. etwa Yvonne YIU, *Der Maler als Zeuge. Strategien der Wahrheitsbezeugung in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne* (hrsg. von Wolfram DREWS/ Heike SCHLIE), München 2011, 247–270; Matthias WINNER, *„Hand weg von der Tafel!“*. Die Maxime des Apelles im Bild,

- in: *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart* (hrsg. von Nicole HEGENER), Petersberg 2013, 264–283; Birgit MÜNCH, *Saints amidst the Inferno. Humanism in Wittenberg's Pre-Reformation Art. A New Exegesis of Dürer's Martyrdom of the Ten Thousand*, in: *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700* (hrsg. von Walter MELION/James CLIFTON/Michel WEEMANS), Leiden/Boston 2014, 635–666; Brigitte ROUX, „Nel mezzo de cammin“. Dürer et Celtis, témoins du Martyre des dix mille chrétiens, in: *Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums* (hrsg. von Carolin BEHRMANN/Elisabeth PRIEDL), München 2014, 53–65; Jeffrey Chipps SMITH, *Dürer on Dürer. Thoughts on Intentionality and Self-Fashioning*, in: *Die Biographie – Mode oder Universalie?* (hrsg. von Beate BÖCKEM/Olaf PETERS/Barbara SCHELLEWALD), Berlin 2016, 73–88; Heike SCHLIE, ‚Überzeugen‘ im Kontext religiösen Wissens. Testimoniale Vernetzungen im Wittenberger Heil-tumsbuch von Lucas Cranach und in Dürers Marter der Zehntausend, in: *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure* (hrsg. von Matthias DÄUMER/Aurélia KALISKY/Heike SCHLIE), Paderborn 2017, 271–304.
- 7 Jeffrey Chipps SMITH, *Tra san Luca e Apelle, l'artista rappresenta se stesso*, in: *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia* (Ausstellungskatalog Mailand, Palazzo Reale), Mailand 2018, 57–65, bes. 60–61.
 - 8 In einem anderen Beitrag, SMITH 2016 (zit. Anm. 6), geht Smith zwar auf Dürers weitere integrierte Selbstporträts ein, sieht sie aber in Zusammenhang mit Dürers berühmter Klage über seine Stellung in Nürnberg und versteht die Selbstbildnisse als Widerspruch gegen „the rigid social hierarchy of his native Nürnberg“ (ebd., 87). Eine deutlich positivere Sicht auf Dürers integrierte Selbstdarstellung formuliert Sabine SÖLL-TAUCHERT, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung* (Atlas, N. F., 8), Köln/Weimar/Wien 2010, 263–266, die die größere Öffentlichkeitswirkung der integrierten Bildnisse betont. Dort auch eine Diskussion der älteren Forschung.
 - 9 Zu Hans Baldungs Selbstbildnissen vgl. insbesondere SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 8); DIES., *Baldung versus Dürer. Wettstreit oder Gegenbild?*, in: *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk* (hrsg. von Holger JACOB-FRIESEN/Oliver JEHLE), Berlin/München 2019, 80–91. Zu Cranach Susanne WEGMANN, *Der selbstbewusste Maler. Lucas Cranach der Ältere im Selbstbildnis*, in: *Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke, Moderne* (Ausstellungskatalog Düsseldorf, Kunstpalast), München 2017, 20–27.
 - 10 Auch wenn Baldungs genaue Position und Rolle in Dürers Werkstatt mangels Schriftquellen (vgl. dazu zuletzt Daniel HESS, *Baldung in Nürnberg. Neue Überlegungen, Teil I: Tafelmalerei und Zeichnung*, in: JACOB-FRIESEN/JEHLE 2019 (zit. Anm. 9), 48–57, bes. 48–49, nach wie vor nicht völlig geklärt ist, sind die sichtbaren Einflüsse und die notwendigen unmittelbaren Kenntnisse der Werke Dürers durch Baldung doch nicht bestreitbar. Dazu SÖLL-TAUCHERT 2019 (zit. Anm. 9), 80 (Anm. 7).
 - 11 Vgl. die Forschungsdiskussion von Bodo BRINKMANN, *Hiob auf dem Misthaufen*, in: Bodo BRINKMANN/Stefan KEMPER-DICK, *Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550* (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, V), Mainz 2005, 257–272.
 - 12 Vgl. dazu auch die Überlegungen von Meckelnborg und Schneider in der Einleitung zu Georg SIBUTUS, *Carmen de Musca Chilianea und Carmen de Puella. Iocosa und Erotica aus dem vorreformatorischen Wittenberg (1507)* (hrsg., eingel. und komm. von Christina MECKELNBORG/Bernd SCHNEIDER), Köln 2021, 83–87.
 - 13 Markus Leo MOCK, *Kunst unter Erzbischof Ernst von Magdeburg*, Berlin 2005, 234, diskutiert, ob der Auftrag nicht an Dürer ergangen sei und dieser ihn an Baldung übertragen habe.
 - 14 Zur Baugeschichte der Moritzburg sowie der Schlosskapelle und deren Ausstattungsgeschichte vgl. Hans Joachim KRAUSE, *Zur Baugeschichte und ursprünglichen Baugestalt*, in: *Die Maria-Magdalenen-Kapelle der Moritzburg zu Halle* (hrsg. von Heinrich L. NICKEL), Halle a. d. Saale 1999, 9–22; Irene ROCHLEMMER, *Die Burgkapelle und ihre kunstgeschichtliche Stellung*, in: ebd., 23–30; Heinrich L. NICKEL, *Die Schloßkapelle der Erzbischöfe – die Altäre und die Ausstattung*, in: ebd., 31–44; Hans Joachim KRAUSE, *Die Moritzburg und der „Neue Bau“ in Halle. Gestalt, Funktion und Anspruch – ein Vergleich*, in: *Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg* (hrsg. von Andreas TACKE), Göttingen 2005, 143–207. Außerdem grundlegend zu der Fürstenkonkurrenz: MOCK 2005 (zit. Anm. 13).
 - 15 Zur frühen Ausstattungsgeschichte der Wittenberger Schlosskirche zuletzt Mila HORKÝ, *Die Erstaussstattung des Neubaus der Wittenberger Schlosskirche unter Kurfürst Friedrich dem Weisen (1463–1525). Fürstliche Kunstpatronage auf europäischem Niveau*, in: *Das ernestinische Wittenberg. Residenz und Stadt* (hrsg. von Leonhard HELTEN/Enno BÜNZ/Armin KOHNLE u. a.), Petersberg 2020, 201–220.
 - 16 Zu den Königen als fürstliche Identifikationsporträtrollen vgl. Friedrich POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988, 177–205.
 - 17 Vgl. dazu auch Karoline FEULNER, *Tradition und Innovation. Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgrafik*, in: *Ausstellungskatalog Frankfurt 2013* (zit. Anm. 3), 23–25.
 - 18 Dazu bes. Philine HELAS, *Lo „smeraldo“ smaritto ossia il vero profilo di Cristo*, in: *Il Volto di Cristo* (Ausstellungskatalog Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana), Mailand 2000, 215–226; DIES., *Name, Bildnis, Blut. Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento*, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland* (hrsg. von Georg SATZINGER), Münster 2004, 55–96, bes. 66–77.
 - 19 Zum Thema der Bildandacht und der Wiedererlangung der

- Gottesebenenbildlichkeit vgl. Thomas LENTES, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: DERS., Soweit das Auge reicht. Frömmigkeit und Visualität vom Frühmittelalter bis zur Reformation (hrsg. von David GANZ/Esther MEIER/Susanne WEGMANN), Berlin 2022, 227–268. Dies ist sicherlich nur ein Aspekt dieses integrierten Selbstbildnisses, das in der Forschung bislang nur am Rande besprochen wurde. Die kurze Bemerkung bei HESS 1990 (zit. Anm. 2), 89, Anm. 80, deutet ebenfalls auf eine Verbindung zum Münchner Selbstporträt.
- 20 Vgl. zu Jacopo de Barbaris Tätigkeit am Wittenberger Hof Barbara MARX, Kunst und Repräsentation an den kursächsischen Höfen, in: Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof (hrsg. von DERS.), München/Berlin 2005, 9–39, bes. 14–21; Beate BÖCKEM, Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500, Köln/Weimar/Wien 2016, bes. 160–176.
- 21 Vgl. auch Julia ZAUNBAUER, Die Florentiner Anbetung, in: Albrecht Dürer (Ausstellungskatalog Wien, Albertina), München/London/New York 2019, 290–293.
- 22 Zu Hans Baldungs *Sebastiansretabel* und dem integrierten Selbstbildnis vgl. MOCK 2005 (zit. Anm. 13), 232–251; SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 8), 108–167; SÖLL-TAUCHERT 2019 (zit. Anm. 9), 85–87.
- 23 POLLEROSS 1988 (zit. Anm. 16), 199.
- 24 Joseph Leo KOERNER, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993, 408: „overbearingly self-conscious“.
- 25 Ulrich SÖDING, Hans Baldung Grien in Freiburg, Themenwahl und Stilentwicklung, in: Hans Baldung Grien in Freiburg (Ausstellungskatalog Freiburg i. Br., Augustinermuseum), Freiburg i. Br. 2001, 13–59, bes. 13. Auch als „hochmütig“ charakterisiert von DERS., Profilbildung und Blickrichtung, Baldung und seine Bildnisse, in: JACOB-FRIESEN/JEHLE 2019 (zit. Anm. 9), 218–231, bes. 220.
- 26 Bekanntlich ist die Fliege heute nur noch auf den Kopien des Gemäldes überliefert. Vgl. Andrew John MARTIN, Die Kopie nach Dürers Rosenkranzfest aus dem Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa, in: Studia Rudolphina, VI, 2006, 64–67; Lubomír KONEČNÝ, Catching an Absent Fly, in: Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506–2006 (Ausstellungskatalog Prag, Národní Galerie), Prag 2006, 64–67; Julia ZAUNBAUER/Christof METZGER, Das Rosenkranzfest, in: Ausstellungskatalog Wien 2019 (zit. Anm. 21), 264–269.
- 27 Zur Geschichte des Bildmotivs vgl. Harald JURCOVIC, Das Bildnis mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, X, 2004, 4–23, 80–87; Christiane LAUTERBACH, Plagegeister. Fliegen in der christlichen Kunst um 1500, in: Vom Ansehen der Tiere (hrsg. von Christine KUPPER), Nürnberg 2009, 47–57.
- 28 Georg SIBUTUS, Carmen in tribus horis editum de musca Chiliana, Leipzig: Landsberg 1507 (VD16 S 6264). Vgl. SIBUTUS Ausg. 2021 (zit. Anm. 12), 87–95; vgl. auch Isolde LÜBBEKE, Fünf Tage – fünf Monate. Dürers Zeitangaben auf dem Rosenkranzbild und Christus unter den Schriftgelehrten, in: Emil BOSSHARD, Paintings Conservator (1945–2006) (hrsg. von Maria DE PEVERELLI/Marco GRASSI/Hans-Christoph VON IMHOFF), Florenz 2009, 123–131.
- 29 SIBUTUS Ausg. 2021 (zit. Anm. 12), 132–133. Sibusus' Beziehung zu Kilian Reuter ist, wie Christina Meckelnborg und Bernd Schneider (ebd., 10) betonen, keine von Lehrer und Schüler (so interpretiert u. a. von Ulrich PFISTERER, Kunst im Curriculum des 15. und 16. Jahrhunderts oder: Eine Nürnberger Erziehungsallegorie der Reformation, in: Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert (hrsg. von Hans-Ulrich MUSOLFF/Anja-Silvia GÖING), Köln/Weimar/Wien 2003, 213–241, bes. 213–214, insofern ist dies auch nicht in der Weise auf das Verhältnis von Dürer und Baldung übertragbar. Der Künstlerwettstreit findet hier auf Augenhöhe statt.
- 30 SIBUTUS Ausg. 2021 (zit. Anm. 12), 132: „Pingeret Albertus vix hanc cognomine Durrer, / Pictura Venetos nostro qui vicit in evo“.
- 31 So auch u. a. LAUTERBACH 2009 (zit. Anm. 27), 53–56; SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 8), 163–167; SÖLL-TAUCHERT 2019 (zit. Anm. 9), 86–87.
- 32 Carmen ZILS/Constanze ALBECKER/Anette RAUSCHER/Yokimo YUGUCHI/Barbara EICHHOLTZ/Juliane BETZ/Susanne BECKER/Ruth GRESSER, Der Freiburger Hochaltar. Tradition und Signatur des Neuen, in: Ausstellungskatalog Freiburg i. Br. 2001 (zit. Anm. 25), 269–300; SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 8), 167–221; SÖLL-TAUCHERT 2019 (zit. Anm. 9), 87–89; Thomas NOLL, Zum ikonographischen Stil von Hans Baldung Grien, in: JACOB-FRIESEN/JEHLE 2019 (zit. Anm. 9), 118–131.
- 33 Zum Hellebardenträger als Rollenporträt und Repräsentanten des Künstlers vgl. auch WEGMANN 2017 (zit. Anm. 9), 24.
- 34 Birgit MÜNCH, „Grünhanß“ or, How Hans Baldung Became a „Green Artist“, in: Imagery and Ingenuity in Early Modern Europe, Turnhout 2018, 137–148.
- 35 Hans Baldung Grien, Skizzenbuch, 1511–1545, Papier/Pergament, Silberstift, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VIII 1062, fol. 18r Sittich auf der Stange, Farbbezeichnung „liecht grien“ im Flügel (Skizzenbuch des Hans Baldung Grien, ‚Karlsruher Skizzenbuch‘ [hrsg., eingel. und komm. von Kurt MARTIN], Basel 1959, Bd. I, 50), fol. 75v Bergkonturen mit einer Vielzahl von Farbangaben, darunter „grie“, „gel-grie“, „schögrie“, „grogr“, „jegergrie“, „dunkel grien“ (ebd., 79–80.) Vgl. dazu auch den Beitrag auf der Homepage der Karlsruher Kunsthalle: o. A., Die Farbe Grün, o. J., <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/baldung-in-a-nutshell/gruen/> (4.5.2025). Digitalisat des Skizzenbuchs einzusehen unter <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/flipbook/hans-baldung-grien-karlsruher-skizzenbuch-1511-1545-webversion> (4.5.2025). Zu Baldungs Skizzenbuch generell auch Rebecca HONOLD/Dorit SCHÄFER, Hans Baldung Grien – Karlsruher Skizzenbuch, in: Hans Baldung Grien. Heilig / unheilig (Ausstellungskatalog Karls-

- ruhe, Kunsthalle), Berlin/München 2019, 272–277.
- 36 Die Signatur auf der im Predellenzwickel platzierten Tafel lautet: „IOANNES . BALDUNG . COG(NOMEN) / GRIEN GAMVNDIANVS . DEO / ET . VIRTUTE . AVSPICIBVS . / FACIEBAT“.
- 37 MÜNCH 2018 (zit. Anm. 34), 145.
- 38 Die Mitteltafel des 1509 vollendeten Retabels für Jacob Heller verbrannte 1721 in der Münchener Residenz, erhalten ist die 1614 von Jobst Harrich angefertigte Kopie, diese überliefert auch die Signatur auf der von Dürer gehaltenen Tafel „ALBERTVS / DVRER / ALEMANVS / FACIEBAT / POST / VIRGINIS / PARTV(M) / 1509 / AD“. Zur Signatur auch WINNER 2013 (zit. Anm. 6), 266–267. Vgl. außerdem Jochen SANDER/Johann SCHULZ, „Will ich noch etwas machen, das nit viel leut können machen“. Dürer und der Heller-Altar, in: Ausstellungskatalog Frankfurt 2013 (zit. Anm. 3), 219–233.
- 39 Darauf in der Forschung häufig hingewiesen, vgl. MARX 2005 (zit. Anm. 20), 9–39, bes. 13; Nicole HEGENER, Faciebat, non finito und andere Imperfekte. Künstlersignaturen neben Michelangelo, in: Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart (hrsg. von DERS.), Petersberg 2013, 188–231, bes. 217–221.
- 40 Zu Baldungs Signaturen am Freiburger Retabel ausführlicher SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 8), 202–213, zu den verschiedenen Übersetzungsvorschlägen der Signatur im Predellenzwickel vgl. ebd. 210, Anm. 675.
- 41 Der Alte hinter dem Kreuz Christi ist unterschiedlich gedeutet: BECKER/GRESSER 2001 (zit. Anm. 32), 292, beschreiben ihn als „verwahrloste[n] Alte[n]“. SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 8), 219, benennt ihn als „schielenden Narren“ und deutet ihn als „Verkörperung der Niedrigkeit“.
- 42 SÖLL-TAUCHERT 2010 (zit. Anm. 8), 219, macht auf diesen Zusammenhang ebenfalls aufmerksam, belässt es aber bei der Erläuterung als „Beispiel für Baldungs eigensinnige Gestaltung“.
- 43 Albrecht Dürer, Selbstbildnis über Kissen, 1493, Federzeichnung, New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman-Collection; vgl. THÜRLEMANN 2008 (zit. Anm. 3), 12–21. Zum Thema der Künstlerhand bei Dürer vgl. auch WINNER 2013 (zit. Anm. 6)
- 44 Zu Baldungs Lebensalter-Bildern vgl. Jan NICOLAISEN, Hans Baldung Grien, Die sieben Lebensalter der Frau, 1544, Kopie nach Hans Baldung Grien, Die drei Sterbealter der Frau und der Tod, in: Ausstellungskatalog Karlsruhe 2019 (zit. Anm. 35), 474–477.
- 45 Zum *Auhausener Retabel* vgl. Christof METZGER, Hans Schäufelin als Maler, Berlin 2002, 130–137, 314–320; Susanne WEGMANN, Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters, Köln/Weimar/Wien 2003, 212–220; Christof METZGER, Die Reue nach dem Sturm. Re-Katholisierung durch Rekonstruktion, in: Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung, 1517–1563 (hrsg. von Andreas TACKE), Regensburg 2008, 267–294, bes. 269–274. Spezieller zum integrierten Selbstporträt Susanne WEGMANN, Des Mundschenks Kunststück und weitere Künstlerbildnisse im Kontext der Glaubensstreitigkeiten, in: Reformation und Bildnis. Bildpropaganda im Zeitalter der Glaubensstreitigkeiten (hrsg. von Günter FRANK/Maria Lucia WEIGEL), Regensburg 2018, 113–132, bes. 116–126.
- 46 Zur komplexen Ikonografie des Landauer-Retabels vgl. Lukas MADERSBACHER, Albrecht Dürers „Allerheiligenbild“. zur Genese einer Bildidee, in: Sinn und Abbild. Zur Funktion des Bildes (hrsg. von Paul NAREDI-RAINER), Innsbruck 1994, 89–119.
- 47 Vgl. dazu auch METZGER 2002 (zit. Anm. 45), 134–135.
- 48 Dazu auch WEGMANN 2018 (zit. Anm. 45), 124–126.

Die verborgenen Selbstporträts des Rueland Frueauf d. J.

Nach gängiger Meinung gelten die in vielfürigen Altartafeln eingefügten Selbstdarstellungen von Albrecht Dürer (1506–1511) als maßgeblicher Impuls für die Etablierung integrierter Selbstporträts im deutschsprachigen Raum.¹ Dürer konnte jedoch auf eine lange Vorgeschichte zurückgreifen, die keineswegs ausschließlich von italienischen und niederländischen Einflüssen geprägt war, sondern die sich auch aus der Malerei seines eigenen Kulturkreises argumentieren lässt. Wie Robert Suckale betont, existierte schon vor Dürer eine „erdrückende Fülle an Belegen“ für integrierte Selbstbildnisse in deutschsprachigen Regionen, die bislang von der Forschung weitgehend unbeachtet blieben.²

Darunter finden sich innovative Beispiele mit hohem medienreflexivem Bedeutungsgehalt, etwa die Bildnisse in Kreuzigungsszenen von Derick Baegert. Besonders bemerkenswert ist eine Assistenzfigur im linken Bereich der Mitteltafel des Hochaltars der Dortmunder Probsteikirche (1470–1474/1476), die Teil einer Veronikagruppe ist. Das mutmaßliche Künstlerporträt befindet sich in unmittelbarer Nähe der Heiligen mit einem Tüchleinbild in den Händen. Gemeinsam mit dem darauf dargestellten Christushaupt richtet Baegert den Blick in den BetrachterInnenraum. In dieser Konstellation verschmelzen zwei selbstreferenzielle Motive, das *Vera Icon* und das Bild des Künstlers – eine Verbindung, die bereits Cusanus unter dem Konzept des „Alles-Sehenden“³ zusammenführte.⁴

Rueland Frueauf d. Ä., dessen Wirkungsbereich sich vorrangig auf die Bischofsstädte Salzburg und Passau sowie auf Klosterneuburg mit dem dort ansässigen Stift als Auftraggeber erstreckte, zählt zu den bedeutendsten Meistern des süddeutschen Raums in der Generation vor Albrecht Dürer.⁵ Sein Sohn und Werkstattmitarbeiter Rueland Frueauf d. J. ist jenen Malern zuzuordnen, die bereits vor Dürer Porträts in Altarbildern integrierten – Bildnisse, die nachfolgend als Selbstdarstellungen vorgestellt werden.

Es handelt sich dabei um zwei Porträts im *Johannes- und Passionsaltar* (vor 1500) des Augustiner Chorherrenstifts Klosterneuburg, die aufgrund ihres



Abb. 1: Rueland Frueauf d. J., *Gefangennahme von Johannes dem Täufer*, vor 1500, Tempera auf Holz, Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Zusammenspiels mit einer Signatur des Malers, ihrer Interaktion mit den Rezipierenden sowie ihrer formalen und konzeptionellen Gestaltung von selbstdarstellerischer Evidenz sind. Trotz ihrer eindeutigen Identifizierbarkeit als Selbstporträts fanden sie keine angemessene Berücksichtigung. Auch im ansonsten sehr verdienstvollen Katalog *Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis*, der begleitenden Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Oberen Belve-



Abb. 2: Rueland Frueauf d. J., *Enthauptung von Johannes dem Täufer*, vor 1500, Tempera auf Holz, Klosterneuburg, Stiftsmuseum



Abb. 3: Rueland Frueauf d. J., *Christus am Ölberg*, vor 1500, Tempera auf Holz, Klosterneuburg, Stiftsmuseum

dere in Wien (2017), werden keine Überlegungen zu Selbstdarstellungen angestellt. Der Katalog stellt die erste Monografie zum Werk des Frueauf-Kreises seit Ludwig Baldass (1946) dar und leistet, im Anschluss an die Ausführungen von Alfred Stange (1964, 1971), einen wesentlichen Beitrag zum Lebenswerk von Frueauf d. J., dessen Œuvre im Belvedere erstmals umfassend präsentiert wurde.⁶ Das Fehlen von Analysen der Bildnisse hinsichtlich ihrer Bezüge auf den Maler selbst, sowohl in den Ausführungen von 2017 als auch in den älteren Beiträgen, ist bezeichnend und verdeutlicht, wie wenig die österreichische Kulturlandschaft zu Beginn der Frühen Neuzeit von der Forschung zu integrierten Selbstbildnissen berücksichtigt wurde.⁷

Die Flügelbilder des Klosterneuburger *Johannes- und Passionsaltars*, bestehend aus jeweils vier Tafeln

einer Johannes- und einer Passionsfolge, gehören zu den zentralen Positionen im überschaubaren Œuvre des Malers Rueland Frueauf d. J.⁸ In zwei Gemälden des Ensembles, in der *Gefangennahme* (Abb. 1) und der *Enthauptung des Täufers* (Abb. 2), sind auffällige Weisefiguren dargestellt, die subtil, jedoch unmissverständlich mediatorische Rollen einnehmen. Im wechselseitigen Vergleich lassen sich diese als integrierte Selbstdarstellungen deuten.⁹ Eine weitere Figur in *Christus am Ölberg* kann als Sinnbild für den Maler fungieren (Abb. 3).

Die im Fokus stehenden Altartafeln wurden als Einzelbilder separiert und von ihren jeweiligen Rückseiten abgetrennt. Nach dem Rekonstruktionsvorschlag von Björn Blauensteiner waren die Johannes-szenen ursprünglich als Innenflügel positioniert und

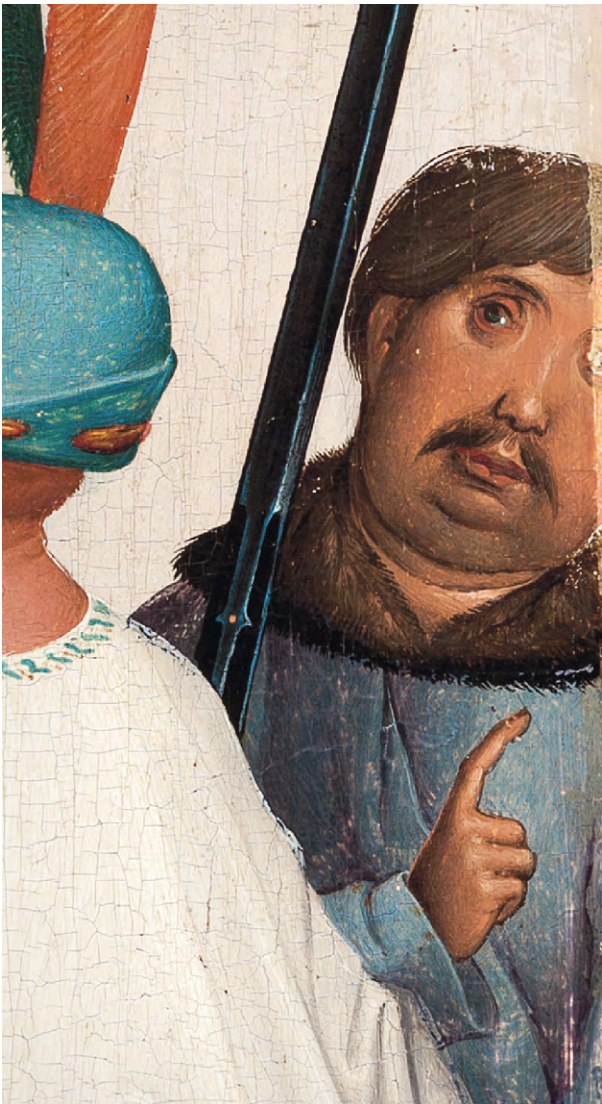


Abb. 4: Rueland Frueauf d. J., *Gefangennahme von Johannes dem Täufer*, vor 1500, Tempera auf Holz (Details: Selbstporträt, Signatur), Klosterneuburg, Stiftsmuseum

standen den Christus-Sujets auf den Außenflügeln gegenüber.¹⁰ Demnach befand sich die Tafel mit der Darstellung von *Christus am Ölberg* oben am linken Außenflügel, während die *Gefangennahme des Täufers* am rechten Innenflügel oben und seine *Enthauptung* direkt darunter angeordnet waren.

Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet eine Figur am äußersten rechten Bildrand der *Gefangennahme des Johannes*, die durch eine beigefügte Namensnennung als Signaturbildnis interpretiert werden kann (Abb. 4). Dieser Protagonist, ein Mann mit rundem Gesicht, Doppelkinn und Schnurrbart sowie einer helmartigen Frisur, wird sowohl durch die Bildkante als auch durch die davorstehenden Figuren

weitgehend überschritten. Trotz seines schlichten Erscheinungsbildes nimmt das Porträt aufgrund mehrerer markanter Merkmale eine Sonderstellung ein: Der Blick aus dem Bild nach vorne, die gestische Bezugnahme durch den ausgestreckten Zeigefinger der Rechten auf die über den Kopf hinausragende Helmlarve und insbesondere der damit einhergehende Verweis auf die Inschrift „RUELAND“ auf der Klinge der Waffe unterstreichen die herausgehobene Bedeutung der Figur innerhalb des Bildgefüges.¹¹ Der Stab und das Metall der Waffe bilden eine Diagonale, die von den intensiv roten Beinlingen des Schergen im Vordergrund aufgegriffen wird. Diese Verbindung schafft für das dahinterliegende Bildnis zugleich Frei-

raum und Abgrenzung. Die formalen Entsprechungen, die dadurch entstehende Zäsur sowie der leicht geneigte Kopf der Randfigur, die in das entstehende Dreieck eingeschrieben ist, lassen vermuten, dass es sich hierbei nicht um ein zufälliges Arrangement, sondern um eine sorgfältig durchdachte Komposition handelt.

Im weitesten Sinne als *Bild-im-Bild* inszeniert, agiert der in Grau gekleidete Mann in vier Richtungen. Seine Schrittstellung verbindet ihn mit der Bildhandlung im Vordergrund, während der Fingerzeig sowohl der Kontur der Hellebarde als auch dem Schwung der Signatur folgt. Der Blick des Mannes überbrückt den Bildraum in Richtung der Rezipierenden. Seine Position am Bildrand, die im ursprünglichen Zusammenhang zugleich die Außengrenze des Verbandes der Flügelbilder markierte, kennzeichnet ihn als eine seitliche Abschlussfigur. Diese kompositorische Verankerung an der Bildschwelle, die direkte Ansprache der Betrachtenden sowie die daraus resultierende Aktualisierung und Verortung der Figur im Raum- und Zeitgefüge des Bildpublikums stehen als kanonische Merkmale in unmittelbarer Beziehung zum Sujet des integrierten Selbstporträts.

Gemäldetechnische Untersuchungen haben ergeben, dass die Ausführung der Malerei des gesamten Altars im Wesentlichen den Unterzeichnungen folgt. Eine Abweichung zeigt sich jedoch im oberen mittleren Bereich der Tafel zur *Gefangennahme des Johannes*: Die drei Fenster im ersten Stock des rötlich getönten Gebäudes im Hintergrund waren ursprünglich höher angebracht. In einer nachträglichen Korrektur setzte der Maler diese Fenster tiefer – ein Eingriff, der die Wirkung der Architektur insofern veränderte, als er den Tiefensog des Bildraums intensivierte: Eine Fluchtlinie, gebildet durch die Unterkanten der angeschnittenen Erkerfenster des hellen Gebäudes im linken Bildbereich, läuft nun direkt auf die abgesenkten Fenster im Hintergrund zu. Rechts neben der modifizierten Stelle befindet sich ein stark beschnittenes und zunächst unmotiviert wirkendes Fenster oberhalb des Bildnisses mit der Signatur – in einem Bildsegment, das auch ohne diese motivische Einfügung eine überzeugende Wirkung erzielt hätte. Bemerkenswert ist, dass dieses Fragment trotz seiner additiven Erscheinung auf die Erkerfenster links reagiert, indem seine Unterkante mit jener der linken Fenster in perspektivischer Korrespondenz steht. Verbindet man die unteren Abschlüsse der Fenster links und rechts über eine

gedachte Linie, so tangieren diese die oberen Ränder der drei Fenster im Hintergrund fast exakt; das angeschnittene Fenster liegt deutlich über deren neuer Position. Diese Analysen werfen die Frage auf, ob die nachträgliche Absenkung der Fenster im Hintergrund auch dazu diente, das einzelne, rechts oben situierte Fensterfragment räumlich hervorzuheben. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass Frueauf d. J. mit diesem Detail auf bildtheoretische Konzepte anspielt, wie sie Leon Battista Alberti in seinen Traktaten *De Pictura* (1434) / *Della Pittura* (1436) formuliert. Alberti diskutiert die Malerei auf einer theoretischen Ebene, wobei die Metapher zum Bild als *finestra aperta* zu seinen zentralen Argumenten zählt.¹²

Eine zweite Korrektur der Vorzeichnung, die in der ursprünglich gegenüber angeordneten Tafel der *Pre-digt des Johannes* zu finden ist, bestätigt diese Überlegung indirekt, da sie verdeutlicht, dass der Maler Freiräume bewusst gestaltete. Dort übermalte er einen Ast oberhalb der Heiligenfigur und schuf dadurch einen Leerraum im Himmel, der die Bildkomposition beruhigt.¹³

Die Vielschichtigkeit integrierter Selbstporträts und die zumeist wenig aussagekräftige Quellenlage zu einzelnen Fallbeispielen erschwert ihre Identifikation. Allerdings begannen Maler ihre Sonderpositionen im Bild strategisch zu betonen, Bild- und BetrachterInnenrealitäten zu verbinden und ontologische Zäsuren im Bildraum sichtbar zu machen. Die Alleinstellung des Mannes in der Szene der *Gefangennahme*, seine Isolation vom Geschehen, die bereits hervorgehobene Verankerung an einer Bildschwelle am rechten Rand, die direkte Ansprache des Publikums durch den Blick und seine Gestik sind Merkmale, die als charakteristische Kriterien für integrierte Selbstdarstellungen benannt werden können.¹⁴ In Kombination mit der Signatur besteht kaum ein Zweifel daran, dass Rueland Frueauf d. J. mit dieser Figur sein Selbstporträt in das Bild eingefügt hat. Durch die doppelte Selbstartikulation kann sein Bildnis inschriftlich verifizierten Selbstinszenierungen zugeordnet werden, deren bekannteste Beispiele in Italien von Benozzo Gozzoli, in Deutschland von Albrecht Dürer, in den Niederlanden von Jan van Eyck und in Österreich von Conrad Laib stammen.¹⁵

Ähnlichkeiten in Physiognomie und Frisur lassen darauf schließen, dass derselbe Mann auf der Tafel der *Enthauptung des Johannes* erneut erscheint (Abb. 5). Ausgeführt im Mittelgrund, kontrastiert er

in seinem locker fallenden, schwarzen Gewand mit dem neben ihm stehenden Schergen in buntfarbiger, enganliegender Kleidung. In Abstimmung mit der Figur in der *Gefangennahme* fällt die Variation einer Dreiecksformation auf. Während diese in der *Gefangennahme* durch die Lanze und den Bildrand gebildet wird, ergibt sie sich in der *Enthauptung* aus der Waffe des Schergen und einer Raumkante, die hinter dem Haupt der Porträtfigur ansteigt. Sie ist Teil eines innerbildlichen Kompositionssystems, das im Zusammenspiel von Schergen, Hellebarde, den rückwärtigen und seitlichen Wänden des Hauptraums – auf dessen Vordergrundbühne die titelgebende Handlung inszeniert ist – und der Treppe funktioniert. Innerhalb dieser Struktur ist dem Bildnis ein definierter Raum gesichert. Das mutmaßliche Künstlerporträt verweist durch eine die Rezipierenden anleitende Gebärde auf das zentrale Geschehen, während sein direkter Blick zugleich das Bildpublikum anspricht und damit die Bildschwelle nach vorne überwindet. Das Bildnis übernimmt hier die Rolle eines Erzählers und Vermittlers. Die emotionale Distanzierung von der dargestellten Handlung ist dabei ein wesentlicher Bestandteil des Konzepts der Isolation vom Geschehen.

Die autoreferenziellen Hinweise verdichten sich in der *Enthauptung des Johannes* durch die simultane Darstellung von zwei weiteren schwarz gekleideten Figuren. Die eine tritt im Profil am Tisch des rückwärtig dargestellten Gastmahls von Herodes auf, die andere als Rückenfigur in der hintersten Bildebene. Der Teilnehmer des Gastmahls bedient erneut typische Mechanismen für integrierte Selbstdarstellungen, was sich in seiner Position widerspiegelt. Er ist am rechten Szenenrand in einem Schwellenbereich positioniert und wird durch die Überschneidung des vorgelagerten Pfeilers stark in den Hintergrund gedrängt. Der in Rückenansicht die Bildarchitektur verlassende Schwarzgekleidete hingegen, dessen einzige Verbindung zu den beiden vorderen Figuren in der Farbe seines Gewands besteht, gibt sich nicht dezidiert als Porträt zu erkennen. Er kann jedoch – wie auch die Figur bei Herodes – als kryptomorphe Anspielung auf den Maler und sein Werk verstanden werden. Blickachsen, Bewegungsrichtungen und die Tiefenstaffelung der drei Figuren erschließen den Bildraum nach allen Seiten und ermöglichen zugleich dessen Erweiterung. Vom direkten Blick der mutmaßlichen Selbstporträtfigur auf der Treppe bis hin zur Einbettung der Rückenfigur in ein System aus Fenster- und



Abb. 5: Rueland Frueauf d. J., *Enthauptung des Täufers*, vor 1500, Tempera auf Holz (Detail Selbstporträt), Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Türrahmen, das auf einen undefinierten Tiefenraum hinter der Innenraumstruktur ausgerichtet ist, werden sowohl bildinterne als auch bildexterne Räume angesprochen. Das Gemälde beinhaltet einen Chronotopos.¹⁶ Im Spannungsfeld von hinter- und nebeneinander gestaffelten Räumen, die einzelne Szenen als Teile einer narrativen Entwicklung greifbar machen, und schwarz gekleideten Figuren entfaltet sich eine Wirkung, die über die physischen Grenzen des Gemäldes hinausreicht. Der Sog nach hinten wird durch die Schrägstellung der Treppe zusätzlich verstärkt, was der raumverstellenden Inszenierung an der vordersten Bildbühne entgegenwirkt. Im linken Bereich hinter der Haupthandlung öffnet ein Sichtkanal den Blick zum Mahl.

Das Zusammenspiel der drei Assistenzfiguren lässt sich mit jenem des mythologischen Personals rund um das Herrscherhaus – Salome, Herodias, Herodes und Mitglieder des Hofstaats – vergleichen. Diese



Abb. 6: Rueland Frueauf d. J., *Christus am Ölberg*, vor 1500, Tempera auf Holz (Detail Jünger), Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Protagonisten treten in den dominierenden Farben Grün und Rot auf.¹⁷ Mit beigefügten Objekten wie der Schale auf dem Tisch des Herodes oder dem Geschirr in den Händen des Mädchens rechts nehmen sie auf die Geschehnisse im vordersten Bildbereich Bezug.¹⁸ Bereits im 14. Jahrhundert, so Ronald Kecks, wurden Assistenzfiguren eingesetzt, um das Publikum anzuleiten und abstrakte Bildinhalte zu erläutern, wobei diese Mittlerfiguren häufig durch malerische Effekte hervorgehoben wurden.¹⁹ Diese Beobachtung lässt sich auf die schwarz gekleideten Männerfiguren Frueaufs d. J. übertragen, die sich durch farbliche Abgrenzung auszeichnen und in drei variierten Ansichten durch die Bildebenen führen.

Im Gegensatz zu autonomen Porträts definieren sich integrierte Selbstdarstellungen durch ihre Einbindung in szenische Zusammenhänge. Obwohl etablierte Termini wie „integriert“ oder „assistierend“ eine untergeordnete Rolle dieser Selbstbildnisse nahele-

gen, ist ihnen zumeist ein desintegrativer Charakter eigen, der auf eine ikonografische Sonderstellung innerhalb des Bildganzen abzielt. Häufig treten integrierte Selbstbildnisse in vielfigurigen Erzählungen auf und erweitern das Figurenensemble, ohne jedoch zwingend aus der narrativen Struktur hervorzugehen beziehungsweise mit dieser verbunden zu sein. Ausnahmeerscheinungen sind Selbstporträts in Darstellungen aus dem Marienzyklus, da diese in enger Verbindung mit dem hl. Lukas, dem Schutzpatron der Maler, stehen, wodurch ein übergeordneter Bezug sowohl zum Künstler als auch zur theologischen Legitimation seines Bildes hergestellt wird. Schließen sich Maler dem Vorbild des hl. Lukas an – unabhängig davon, ob sie ihn als Figur in ihre Bilder integrieren oder die Darstellung der Gottesmutter ins Zentrum stellen –, identifizieren sie sich direkt oder indirekt mit dem Heiligen, der als Seher und Mittler des *Vera Icon* Mariens eine paradigmatische Rolle innerhalb der Bildtheorie einnimmt.

Ikonografien mit begrenztem Bildpersonal, wie etwa die *Enthauptung Johannes des Täufers*, erscheinen hingegen auf den ersten Blick weniger geeignet für die Einfügung von Selbstporträts. Dieses Argument könnte auch zur Infragestellung der Identifikation der integrierten Selbstporträts Frueaufs d. J. auf den *Johannestafeln* des *Klosterneuburger Altars* führen. Doch lassen sich diesem Einwand zahlreiche Bildbeispiele aus dem 15. Jahrhundert und darüber hinaus entgegenstellen. Insbesondere im Kontext von Märtyrerszenen finden sich im deutschsprachigen Raum vergleichbare Modelle. So wird etwa Niklaus Manuel Deutsch als Zeuge einer *Enthauptung des Johannes* (um 1513) genannt; ein *Alter Ego* von Hans Fries schein im selben Thema hinter Salome auf (1514). Von besonderem Gewicht ist schließlich Lucas Cranach d. Ä., der sich in einer 1515 geschaffenen Enthauptungsszene in Form eines Selbstporträts als Hellebardier ins Bild setzt. Diese als Selbstdarstellung anerkannte Figur blickt von einer Randposition im linken Vordergrund aus dem Gemälde heraus und korrespondiert nicht nur in ihrer Verankerung und Blickführung, sondern auch in der Signatur (angebracht als Schlangensignet mit aufgerichteten Flügeln auf der Klinge der Waffe über der Schulter) mit dem Selbstporträt Frueaufs d. J. in der *Gefangennahme*.²⁰

Im Zusammenhang mit den Selbstbildnissen Rueland Frueaufs d. J. ist eine weitere Bildfigur des *Klosterneuburger Altars* zu betrachten. Im Gemälde *Chris-*



Abb. 7: Rueland Frueauf d. Ä., *Christus am Ölberg*, um 1490/1491, Tempera auf Holz (mit Detail mit Signatur), Wien, Österreichische Galerie Belvedere

tus am Ölberg, der ersten Szene des Passionszyklus, ist am linken Bildrand ein schlafender Apostel mit dunklem Gewand und Bart verankert (Abb. 6). Bemerkenswert ist die auffällige Parallele zu einem an derselben Bildstelle angeführten Jünger in einer *Ölbergsszene* von Frueauf d. Ä., der als unmittelbare Präfiguration des Apostels im Werk des Sohnes gelesen werden kann. Auf dem Gewand der älteren Darstellung ist in der Nähe des linken Bildrands der Schriftzug „RUELA[ND]“ zu lesen (Abb. 7) – ein Pendant der Signatur Frueauf d. J. auf der Waffe in der *Gefangennahme des Täufers*.

In ihren paläografischen Studien zum Frueauf-Kreis betont Renate Kohn, dass „Signaturen als auch Datierungen [als] Mittel zur Selbstdarstellung“²¹ dienten. Vor diesem Hintergrund lässt sich vermuten, dass Frueauf d. J. in der *Ölbergsszene* die selbstreferenzielle Inschrift seines Vaters nicht fortführte, sondern sie stattdessen in eine weniger manifeste, verschlüsselte

Form überführte. Auch wenn die Identifikation des Apostels nicht eindeutig ist, liegt die Annahme nahe, dass der Maler hier seine selbstdarstellung setzte. Eine solche visuelle Codierung kann nicht nur als innerfamiliäre Referenz aufgefasst werden, sondern bringt zugleich die persönliche und berufliche Identifikation des Sohnes mit der Werkstatttradition seines Vaters zum Ausdruck. Diese Hypothese erhält zusätzliche Plausibilität durch die Tatsache, dass *Christus am Ölberg* das einzige Gemälde im Passionszyklus von Frueauf d. J. ist, das ein (fragmentarisch erhaltenes) Monogramm des Malers aufweist: Ein „R“ ist in der rechten unteren Bildecke schräg in eine Gesteinsformation integriert, deren diagonale Linienführung sowohl vom Gewand Christi als auch von der Körperhaltung des schlafenden Apostels aufgenommen wird. Diese kompositionelle Einbindung der Initialen bewirkt eine Verklammerung von Selbstbezeichnung und Apostel.²²



Abb. 8: Meister von Großmain, *Marientod*, um 1480, Tempera auf Holz (mit Detail der aus dem Bild blickenden Figur), Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Neben der Argumentation mit formalen Kriterien lassen sich die integrierten Selbstdarstellungen Rueland Frueaufs d. J. auch auf Grundlage seiner künstlerischen Genese begründen. Wie Björn Blauensteiner unter Berücksichtigung der maßgeblichen Forschungsmeinungen zusammenfasst, verschmelzen in Frueaufs Werk österreichische, niederländische und deutsche Einflüsse. Zu den prägenden Vorbildern des Vaters – und in der Folge auch der Werkstatt – zählen Conrad Laib, ein aus Nördlingen stammender Maler, der in Salzburg wirkte, sowie Hans Pleydenwurff, ein Vertreter der süddeutschen Malerei, dessen Werkstatt in Nürnberg ansässig war.²³

Die Rezeption der Salzburger Tradition manifestiert sich im vorliegenden Zusammenhang insbesondere in der individuellen Charakterisierung einzelner Figuren, deren Gestik und Blickführung wesentlich zur Erschließung des Bildinhalts beitragen. Entsprechende Protagonisten, wie sie etwa im Werk des Meisters von Großmain auftreten, werden in der Forschung zumeist als ikonografisch motiviert oder als anonyme Statisten verstanden.²⁴ Eine solche Figur ist auch ein Apostel mit dunklem Haar und kontemplativem Ausdruck im *Marientod*, der Mitteltafel des *Triptychons des Propstes Erasmus Pretschlaipfer* (um 1480, Abb. 8). Der in hinterster Figurenebene, rechts hinter dem hl. Petrus gemalte und durch einen tiefen Schatten auf seiner rechten (im Bild linken) Körperhälfte optisch noch weiter in den Hintergrund ge-

drängte Mann steht im Gegensatz zu den übrigen Jüngern – abgesehen von seinem Blick in Richtung der Rezipierenden – in keiner sichtbaren Interaktion mit seiner Umgebung. Daraus resultiert eine isolierte Stellung des Bildnisses innerhalb der Komposition, die auf eine inhaltliche Differenzierung verweist, wie sie durch ein Rollenporträt des Malers gegeben wäre. Die Bildfigur wurde bislang jedoch nicht im Hinblick auf eine derartige Funktion erörtert.

Anders stellt sich die Situation im Fall von Conrad Laib dar, dessen vielfigurige Kreuzigungen in Wien (die sogenannte *Salzburger Kreuzigung*, 1449) und in Graz (1457) überzeugend als Träger integrierter Selbstporträts gedeutet wurden (Abb. 9, 10). In der *Wiener Tafel* ist eine unter dem Kreuz Christi positionierte Rückenfigur als solches festgestellt worden, in der Grazer Komposition wurde Stephaton, der dem Gekreuzigten von der linken Bildhälfte aus den Essigschwamm emporhält, als Rollenporträt des Malers erkannt (Abb. 11).²⁵

Der innovative Charakter der *Salzburger Tafel* zeigt sich insbesondere durch die Inschrift „d / PFENNING / 1449 / ALSICHCHVN“ auf der Satteldecke des Pferdes, die in der Forschung großes Interesse geweckt hat. Während der Schriftzug zunächst als Malername verstanden wurde, erkannte man später darin einen doppelten Verweis: Einerseits auf den Künstler selbst, wobei „CHVN“ als Kurzform für Chuntz/Chunrad zu lesen ist, andererseits auf das Motto Jan van Eycks

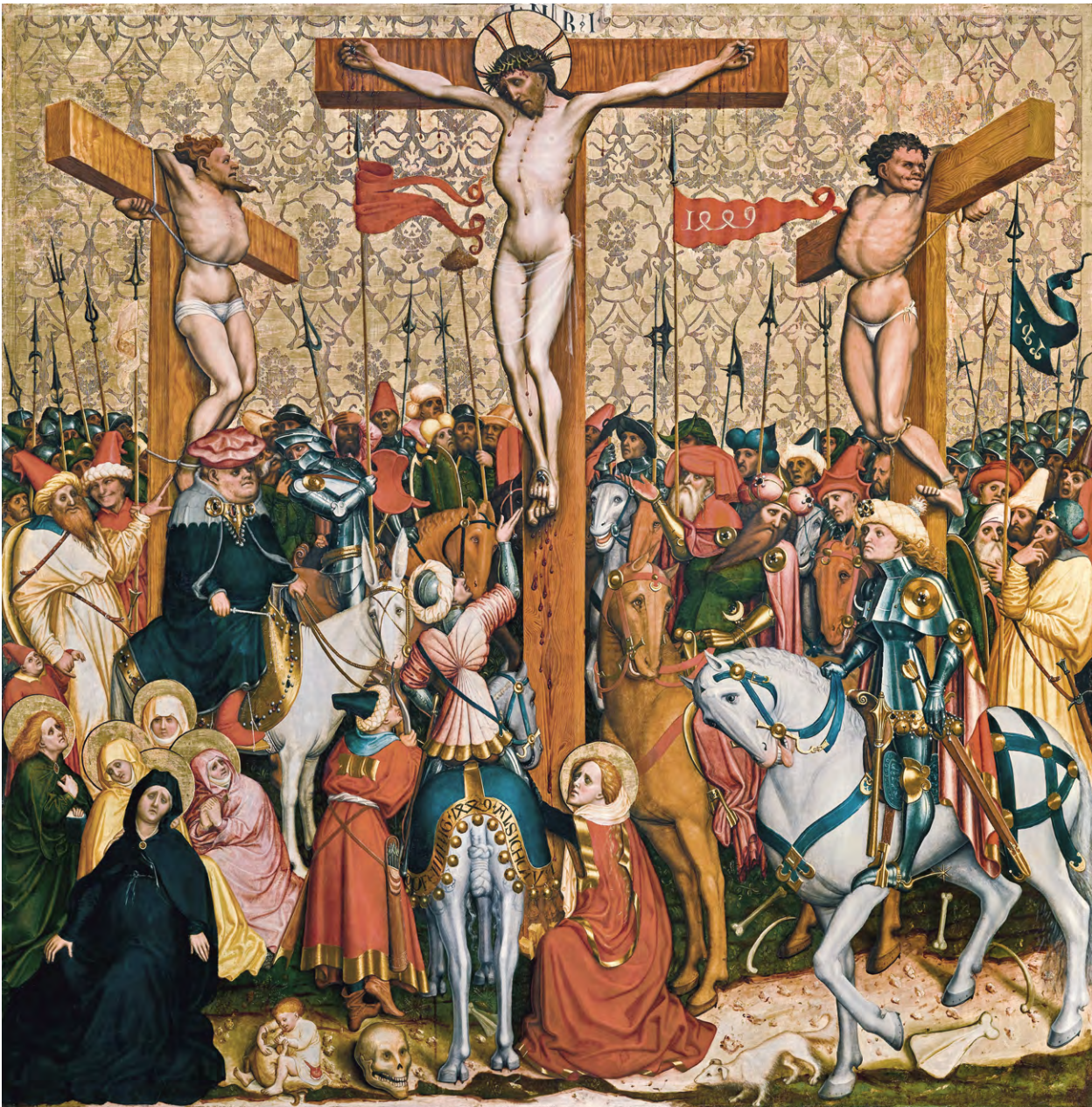


Abb. 9: Conrad Laib, Salzburger Kreuzigung, 1449, Öl/Gold auf Holz, Wien, Österreichische Galerie Belvedere

(„ALS ICH CAN“). Damit ist die Inschrift Laibs in einen kunsttheoretischen Diskurs eingebettet, der über die rein dokumentarischen Funktionen von Signaturen hinausweist.²⁶ Auf der *Grazer Tafel* erscheint der Künstlername „LAIB“ in verschlüsselter Form auf der Rüstung eines Ritters in der linken unteren Bildecke und auch auf der Feldflasche des hl. Stephan, die zwischen dem Körper des Heiligen und dem Kreuzstamm zu sehen ist. Letztere Inschrift ist in ein queroval Feld eingetrag, das an einen Brotlaib

erinnert und Teil des Malerwappens ist. Sie wird als Kryptonim gewertet (Abb. 12).²⁷

In den beiden *Kreuzigungstafeln* wird Laibs methodisches Vorgehen deutlich, wiederkehrende Motive aufzugreifen, kompositorische Konstanten gezielt einzusetzen und visuelle Bezüge innerhalb der Bilder zu schaffen.²⁸ Auch die als Selbstdarstellungen gedeuteten Figuren fügen sich schlüssig in ein durchdachtes, strukturiertes Bildsystem ein. Die beiden Männer, jeweils links am Fuße des Kreuzes Christi platziert, be-

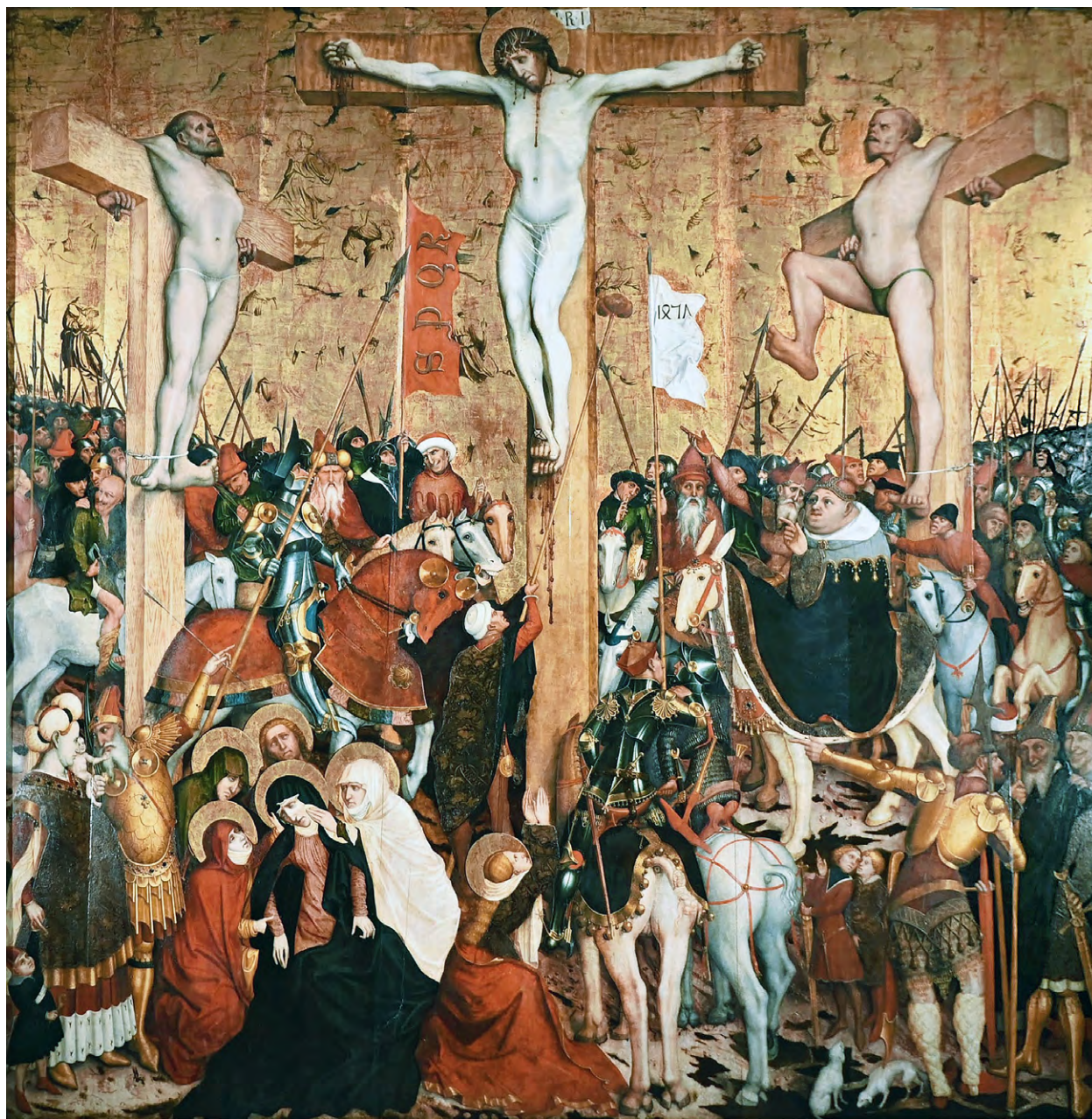


Abb. 10: Conrad Laib, *Kreuzigung*, 1457, Öl/Gold auf Holz, Graz, Domkirche Hl. Ägydus

ansprechen einen vergleichbaren Bildraum und sind durch analoge kompositorische Mittel charakterisiert. Beide Bildnisse weisen durch Blickführung und Körperhaltung auf Christus hin – im Fall der *Salzburger Kreuzigung* auch durch eine Gebärde. Dabei werden sie von beigestellten ProtagonistInnen unterstützt, die diese Hinwendung durch formale Übereinstimmungen intensivieren: In der *Salzburger Kreuzigung* ist dies der links neben der Rückenfigur stehende Mann, der ebenfalls von hinten zu sehen ist, in derselben

Profilausrichtung zum Gekreuzigten emporblickt und dessen Kopfbedeckung sowohl in der Farbigkeit als auch in der Ausgestaltung der geflochtenen Krempe mit jener der Selbstdarstellung korrespondiert. In der *Grazer Kreuzigung* kniet Maria Magdalena im Vordergrund; ihre Profilsansicht und die Bewegungsrichtung der Arme spiegeln jene von Stephanon wider. Auch im Kolorit und der Detailausführung der Stofflichkeit der Kleidung zeigen sich Übereinstimmungen. Diese begleitenden Gestalten dienen gemeinsam mit den



Abb. 11: Conrad Laib, *Salzburger Kreuzigung* (Detail Reiter) und *Grazer Kreuzigung* (Detail hl. Stephanon)

Selbstdarstellungen als Repoussoirmotive, die den Blick in das Zentrum der Kreuzigungsszenen lenken. Trotz der Vielzahl und des dichten Gedränges der Figuren erscheinen die beiden Porträts, insbesondere das auf der *Grazer Tafel*, dennoch als Einzelbildnisse. Laib gelingt es, sie durch gezielte formale Kunstgriffe aus der erzählerischen Dichte hervorzuheben: Freiräume um die Porträts (wie eine dunkle, motivisch nicht eingebundene Fläche um Stephanon beziehungsweise der Goldhintergrund, der wie ein hinweisender Pfeil an das Bildnis herangeführt wird, in Graz) oder subtile Distanzierungen zum Geschehen (wie der spannungsreich zwischen dem angewinkelten Zeh Christi und der Hand der Rückenfigur entstehende Raum in Wien) fungieren als markante Zäsuren. Die vielfach untersuchten, innovativen Synthetisierungsprozesse Laibs reichen folglich über die beschriebene kreative

Aneignung des van Eyck'schen Mottos hinaus und eröffnen weitere Verbindungsebenen, die auch im Hinblick auf potenzielle Anregungen zu den integrierten Selbstdarstellungen hinterfragt werden können.²⁹

In Anschluss an die von Antje-Fee Köllermann vertretene These, wonach es sich bei der Reiterfigur in der *Salzburger Kreuzigung* um eine Darstellung des Malers in der Rolle des Stifters handeln könnte,³⁰ erscheint ein Vergleich mit Friedrich Herlin aufschlussreich. Herlin, in Nördlingen ansässig und somit in einem mit Laib eng verbundenen künstlerischen Umfeld tätig, integrierte mehrfach Bildnisse in seine Werke, die als Selbstdarstellungen angesehen werden. Dieser Umstand spricht für die Existenz einer regional etablierten Tradition des integrierten Selbstbildnisses, die auch Laib bekannt gewesen sein dürfte. Eine subtile Einfügung seines Porträts in einen nar-



Abb. 12: Conrad Laib, Salzburger Kreuzigung (Detail Inschrift) und Grazer Kreuzigung (Detail Inschrift)

rativen Zusammenhang zeigt sich bei Herlin exemplarisch in der Darstellung der *Einholung der Pilger* am *Rothenburger Hochaltar* (1466). Dort erscheint der Maler vermutlich als zweite Figur von links in der hinteren Figurenreihe mit direktem Blickkontakt zum Bildpublikum. Sein Haupt ist von zwei Pilgerstäben gerahmt und damit als *Bild-im-Bild* gekennzeichnet. Ein gesichertes Selbstporträt hinterließ Herlin am sogenannten *Familienaltar* (1488), wo er sich, den Konventionen des Stifterbildes folgend, kniend neben der Madonna einfindet.³¹

Auch Laibs Bezugnahmen zur italienischen Kunst lassen sich mit Selbstdarstellungen verbinden. Eine zentrale ikonografische Referenz bildet dabei die Reiterfigur in Altichiero da Zevios *Kreuzigung* (1379–1384) im *Oratorio di San Giorgio* in Padua, die, ausgeführt als Rückenfigur im Bildvordergrund, den Reiter von Laib

vorwegnimmt. Im Zyklus zur hl. Lucia derselben Kapelle ist am rechten Bildrand der Szene der *Exequien der Heiligen* ein Bildnis gegeben, das als frühe integrierte Selbstdarstellung weitgehend anerkannt ist: Ein im Profil gezeigter Protagonist ist dort in einem mehrfach gestaffelten architektonischen Schwellenraum positioniert, vom rechten Freskenrand überschritten, vor das Erzählgeschehen gesetzt und mit dem Fuß den unteren Bildrand tangierend ausgeführt – exakt an jener Stelle, an der sich auch die Signatur Altichieros befindet. Bereits hier liegt also eine doppelte Form der Selbstvergewisserung durch Bildnis und Signatur vor.³²

Eine weitere zentrale Bezugsgröße für die Entwicklung von Bildstrategien bei Rueland Frueauf d. J. stellt Hans Pleydenwurff und sein Umkreis dar, in dessen Kontext der gezielte Einsatz inschriftlicher Elemente zur Selbstverortung im Bild belegt ist. Dazu zählen

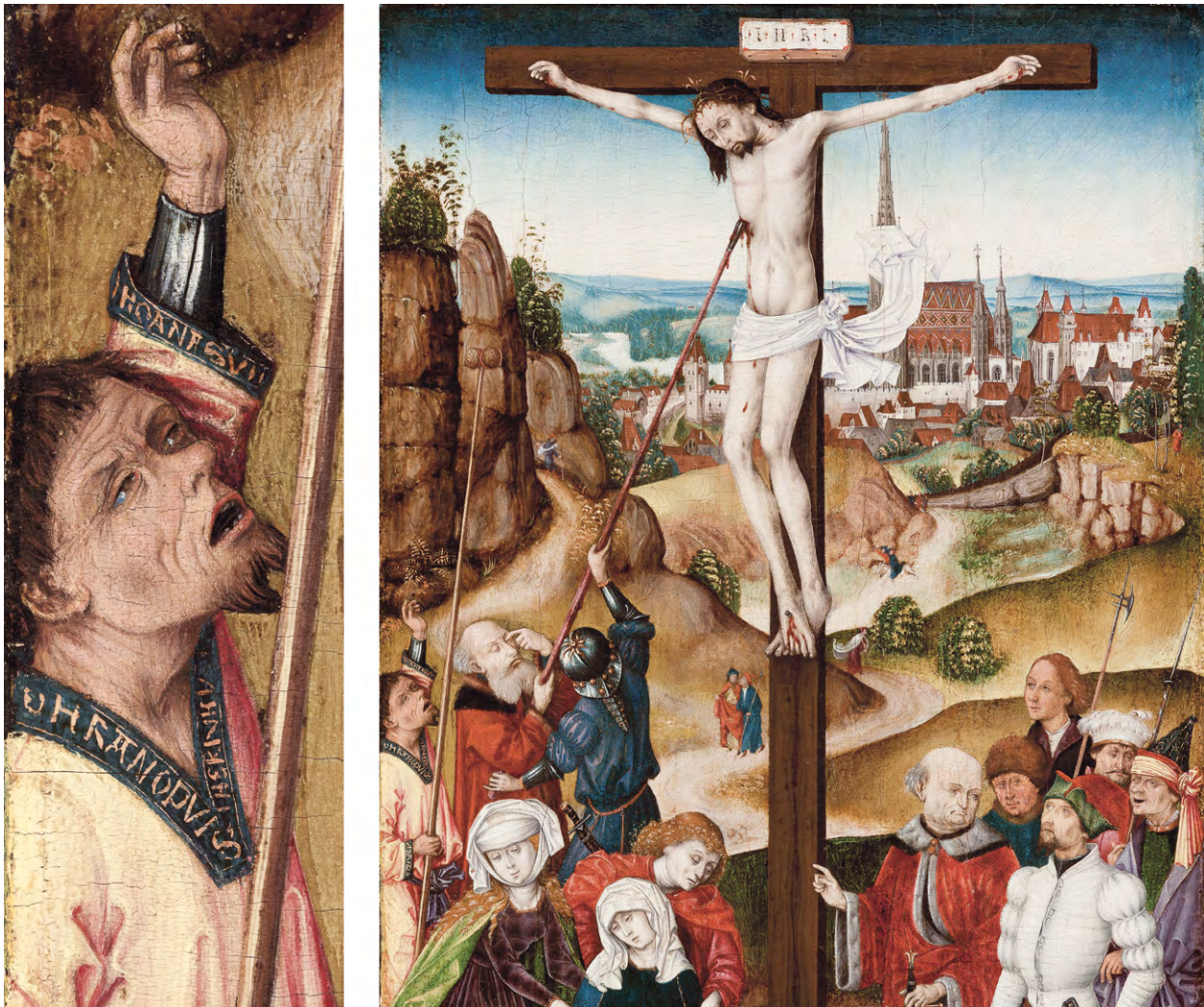


Abb. 13: Johannes Siebenbürger, *Kreuzigung*, um 1470–1475, Tempera auf Holz (mit Detail der Figur mit Inschriften), St. Florian, Stiftssammlung

Schriftzüge auf Gewändern, die als Hinweise auf die ausführenden Meister gedeutet werden können.³³ So enthält ein *Kreuzigungstriptychon* (um 1470–1475) in St. Florian eine auf der Kleidung Stephanos angebrachte Inschrift (Abb. 13), die auf den Maler verweist und die in dieser Hinsicht dem Gemälde *Christus am Ölberg* von Rueland Frueauf d. Ä. nahesteht. Robert Suckale entzifferte die über mehrere Partien verteilten Lettern an Gewandsäumen des Heiligen am linken Bildrand als Signatur des Pleydenwurff-Schülers Johannes Siebenbürger. Darüber hinaus weist der Autor auf die sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts in Deutschland zunehmend verbreitende Praxis, Tafelbilder zu signieren und Selbstdarstellungen in die Bildkompositionen einzubetten.³⁴ Bei Siebenbürger

scheint einmal mehr eine Kombination dieser beiden Systeme gegeben.

Selbstporträts machen Schule. Seit dem Frühling 2023 präsentiert das *Obere Belvedere* in Wien eine Dauerausstellung der hauseigenen Sammlung. Unter dem Motto *Schau* zeigt das Museum eine chronologisch aufgebaute Werkpräsentation vom Mittelalter bis zur Gegenwart, die den sozialen Status von KünstlerInnen „zwischen Anonymität, Abhängigkeit und Autonomie“ thematisiert.³⁵ Selbstdarstellungen nehmen dabei als wiederkehrendes Motiv eine Sonderstellung ein. Das Sujet reflektiert nicht nur wandelnde Vorstellungen von Individualität und Identität, sondern eröffnet auch neue Perspektiven auf das



Abb. 14: Meister des Krainburger Altars, *Martyrium der hll. Cantius, Cantianus und Cantianilla* (Detail Bildnis), um 1510, Tempera auf Holz, Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Selbstverständnis der Kunstschaffenden sowie deren Rolle im kulturellen Diskurs ihrer Zeit.

Teil der Ausstellung ist der rechte Innenflügel des *Krainburger Altars* (um 1510), der das *Martyrium der hll. Cantius, Cantianus und Cantianilla* zeigt. Eine im rechten Bildbereich erscheinende, reich gekleidete, bärtige Figur mit selbstbewusster Ausstrahlung und direktem Blick aus dem Bild wird als vermutliches Selbstporträt des Malers vorgestellt (Abb. 14). Die linke Hand des Dargestellten, geschmückt mit einem diamantbesetzten Ring, liegt in auffälliger, selbstbezeichnender Geste auf seiner Brust. Im Vordergrund verweist ein beige gestellter Knabe mit geöffneter Handfläche auf die sakrale Szene. Sein verdrehter Blick führt nach rechts oben in Richtung des bärtigen Mannes und könnte auf dessen visionäre Eingebung anspielen, die im Bild ihre Manifestation findet. Der Knabe fungiert damit als Vermittler, der Bärtige als Autor des Bildes. Hinter dem Haupt des Mannes zieht zudem eine auffällig erhobene Hand mit gespreizten Fingern die Aufmerksamkeit auf sich. Das Zusammenspiel dieser gestischen Elemente im Vorder- und Hintergrund dient der visuellen Rahmung, Akzentu-

ierung und Hervorhebung der potenziellen Selbstdarstellung des Meisters von Krainburg.

Das Bildnis am *Wiener Altar* lässt sich in die generationenübergreifenden Entwicklungen integrierter Selbstporträts im österreichischen Raum einordnen und steht damit in einer Reihe möglicher, bislang nur vereinzelt untersuchter Beispiele. Es zeigt Parallelen zu den Darstellungen von Conrad Laib oder Rueland Frueauf d. J., lässt sich jedoch ebenso im Kontext niederländischer wie italienischer integrierter Selbstdarstellungen verorten, die sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts sukzessive herausbildeten und verbreiteten. Ein aufschlussreiches Vergleichsbeispiel bietet Benozzo Gozzoli. In seinem *Zug der Heiligen Drei Könige* in der Kapelle des *Palazzo Medici-Riccardi* verfolgt er eine komplexe Strategie der Selbstdarstellung, die sich in der Integration von zwei Selbstbildnissen ausdrückt, die aus dem Bild heraus in Richtung Kapellenraum blicken. Während das eine an der Ostwand durch eine Inschrift auf der Kopfbedeckung („OPVS BENOTII“) eindeutig als Selbstporträt verifiziert ist, verweist an der Westwand eine auffällig erhobene Hand auf das zweite Künstlerbild. Diese Hand ist anatomisch nicht dem dargestellten Körper zugehörig, erscheint jedoch unmittelbar neben seinem Kopf – eine visuelle Geste, die gleichsam die Funktion einer Signatur übernimmt. Sie birgt entsprechend der *di-sua-mano-Klausel*, mit der Auftraggebende in Verträgen mit Malern den Wunsch nach einer autografen Entwurfsarbeit unterstreichen konnten, einen Hinweis auf Eigenhändigkeit.³⁶ Zudem kann sie im Sinne einer *docta manus* gedeutet werden, die im zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskurs für das Zusammenspiel von intellektueller Konzeption und manueller Ausführung steht, wie es Alberti darlegt.³⁷ In der Medici-Riccardi-Kapelle verdichten sich damit zentrale Aspekte künstlerischer Autorschaft in der Verschränkung von Porträt, Hand und Signatur.³⁸

Die Geste bei Gozzoli ähnelt in Form und Funktion der erhobenen Hand hinter dem Haupt des Meisters von Krainburg. In beiden Fällen wird durch die Intervention der Hand ein nicht ausdrücklich benanntes Bildnis herausgehoben. Bei Gozzoli erhält diese Markierung zusätzliches Gewicht durch das Pendant des signierten Bildnisses, beim Krainburger Meister durch die selbstbezeichnende Geste mit dem beringten Finger, der auf Ansehen und sozialen Status des Malers verweist. Vergleichbare Bildmechanismen sind auch

in Frueaufs Selbstdarstellungsstrategien am *Klosterneuburger Altar* zu beobachten: Wie bei Gozzoli bleibt die Autorschaft teils unausgesprochen (nur eines der Bildnisse ist signiert), wird jedoch durch gezielte visuelle Mittel – Gebärden, formale Hervorhebungen und insbesondere durch das Zusammenspiel mit der Namensnennung – subtil ins Bild eingeschrieben.

Anmerkungen

- 1 Zu Dürers integrierten Selbstdarstellungen vgl. weiterführend die Beiträge von Lukas MADERSBACHER, Valeska VON ROSEN, Hanns-Paul TIES und Susanne WEGMANN im vorliegenden Tagungsband.
- 2 Robert SUCKALE, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Bd. I, Petersberg/Bamberg, 2009, 405–409, bes. 406.
- 3 Nikolaus von KUES, *Vom Sehen Gottes*, in: *Kritik des Sehens* (hrsg. von Ralf KONERSMANN) (Reclam-Bibliothek, 1610), 2. Aufl. Leipzig 1999, 75–92, bes. 75–76.
- 4 Vgl. Elisabeth-Maria BAXHENRICH-HARTMANN, *Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund. Studien zur Kunst- und Dominikanergeschichte Dortmunds in der 2. Hälfte des 15. Jh. (Monographien zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, 8)*, Dortmund 1984, 113–114. Zu Baegerts Selbstinszenierungen und weiteren möglichen integrierten Selbstdarstellungen aus dem deutschsprachigen Raum bzw. umfassend zu integrierten Selbstporträts im 15. Jahrhundert vgl. METAPICTOR. Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts (Online-Datenbank. Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte. FWF-P 33552) 2020–2025, <https://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/> (31.10.2025).
- 5 Zu den Wirkstätten des Frueauf-Kreises vgl. Herwig WEIGL, *Das halbe Jahrhundert Rueland Frueaufs d. Ä. Das historische Umfeld*, in: *Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis* (Ausstellungskatalog Wien, Österreichische Galerie Belvedere), München/Wien 2017, 11–18, bes. 13–16.
- 6 Ludwig BALDASS, *Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf* (Sammlung Schroll), Wien 1946; Alfred STANGE, *Malerei der Donauschule*, München 1964, 62–67; Alfred STANGE, *Rueland Frueauf d. J. Ein Wegbereiter der Donauschule* (hrsg. von Kurt ROSSACHER), Salzburg 1971; *Ausstellungskatalog Wien 2017* (zit. Anm. 5).
- 7 Der vorliegende Beitrag steht in inhaltlichem Zusammenhang mit dem Kapitel: *Unterschätzte Potenziale – Ein Blick nach Österreich*, in: Elisabeth KRABICHLER, *Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit* (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024, 215–231.
- 8 Zum *Johannes- und Passionsaltar* vgl. jüngst Björn BLAUENSTEINER, *Kat. 12/1–8. Rueland Frueauf d. J. Flügeltafeln eines Johannes- und Passionsaltars*, vor 1500, in: *Ausstellungskatalog Wien 2017* (zit. Anm. 5), 169–181.
- 9 Dieser Aspekt wurde von Lukas Madersbacher erkannt und von der Autorin im Detail analysiert. In der gesichteten Forschungsliteratur zum Maler findet sich kein Hinweis auf eine mögliche Selbstdarstellung in den Flügeltafeln des *Klosterneuburger Altars*.
- 10 BLAUENSTEINER 2017a (zit. Anm. 8), 169, 174.
- 11 Zu Signaturen und Monogrammen im Werk des Frueauf-Kreises vgl. Renate KOHN, *Die Werke des Frueauf-Kreises aus paläografischer Sicht*, in: *Ausstellungskatalog Wien 2017* (zit. Anm. 5), 66–70.
- 12 Leon Battista ALBERTI, *Über die Malkunst* (hrsg. von Oskar BÄTSCHMANN/Sandra GIANFREDA), Darmstadt 2002, 92, *Della Pittura* 19.
- 13 Zu Unterzeichnung und ausgeführter Malerei vgl. BLAUENSTEINER 2017a (zit. Anm. 8), 169; zu detaillierten Röntgenbildern der modifizierten Stellen vgl. ebd., 170 (Abb. 208 zum übermalten Ast), 174 (Abb. 207 zu den tiefer gesetzten Fenstern).
- 14 Zur Ikonografie integrierter Selbstdarstellungen, folglich zu Darstellungsmechanismen, die sich einerseits als Figurenmerkmale wie Blick, Gebärden, Kleidung und andererseits als kompositionelle Kriterien wie die Verankerung an Bildschwellen äußern, vgl. KRABICHLER 2024 (zit. Anm. 7), 103–214.
- 15 Vgl. hierzu u. a. das mit OPVS BENOTII bezeichnete Bildnis Gozzolis in der Medici-Riccardi-Kapelle in Florenz (um 1459); Dürers *Allerheiligenaltar* in Wien, in dem er seinem Selbstbildnis eine Inschriftentafel beistellt (1511); die Inschrift „Johannes de eyck fuit hic“ im *Arnolfini-Doppelporträt* (1434), in dessen Spiegel eine mögliche Selbstdarstellung aufscheint; Conrad Laibs Kryptonum auf der Feldflasche des hl. Stephanon in der *Grazer Kreuzigung* (um 1410) (Abb. 10).
- 16 In dieser Hinsicht ist die *Enthauptungstafel* von Frueauf d. J. mit jener gleichen Inhalts des Berliner *Johannes-Altars* von Rogier van der Weyden (um 1455) vergleichbar. Zum Chronotopos bei van der Weyden vgl. u. a. Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, 119–123, 140–142. Zu weiterführenden Thesen zu Raumstaffelungen und Simultandarstellungen bei Frueauf d. J. in der Nachfolge des *Johannes-Altars* von Rogier van der Weyden vgl. u. a. Lukas MADERSBACHER, *Salzburg, in: Spätmittelalter und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, III)*, hrsg. von Artur ROSENAUER/Hermann FILLITZ), München 2003, 426–431, bes. 430; Verena Angela PERTSCHY, *Gemäldetechnologische Studien zum Œuvre von Rueland Frueauf dem Älteren und Rueland Frueauf dem Jüngeren. Basierend auf Infrarot- und Röntgenuntersuchungen* (Dissertation, Universität Passau), Passau 2017, 63.
- 17 Zum Farbkonzept der Tafel vgl. PERTSCHY 2017 (zit. Anm. 16), 62–63.
- 18 Vgl. BLAUENSTEINER 2017a (zit. Anm. 8), 170–172.

- 19 Ronald KECKS, Assistenzfigur und Architekturkulisse. Zur Entwicklung eines Bildmotivs bei Donatello und Raffael, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIII, 1989, 257–300, bes. 257–258.
- 20 Zu den thematisierten Künstlerbildern vgl. u. a. zu Niklaus Manuel Deutsch Anton LEGNER, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009, 492; zu Hans Fries Catherine SCHALLER, Hans Fries. Identität und Augsburger Quellen (unveröffentlichtes Manuskript) 12/2021, 113; zu Lucas Cranach d. Ä. Sabine SÖLLTAUCHERT, Hans Baldung Grien (1484/85–1545). *Selbstbildnis und Selbstinszenierung* (Atlas, N. F., 8), Köln/Weimar/Wien 2010, 206.
- 21 KOHN 2017 (zit. Anm. 11), 67–68, bes. 67.
- 22 Zu weiteren Versuchen der Identifizierung von integrierten Selbstdarstellungen im Werk von Frueauf d. Ä. und d. J. vergleiche u. a. Suckale, der eine Selbstdarstellung in der Figur eines Schergen in der *Geißelung Christi* am *Salzburger Passionsaltar* von Rueland Frueauf d. Ä. (1491) erkennen will; Michael und Thomas Rainer verweisen indes auf eine mögliche Selbstdarstellung in Gestalt eines hinter vorgelagerten Pferden verborgenen Mannes in der *Kreuzigung Christi* (1496) von Rueland Frueauf d. J. Vgl. SUCKALE 2009 (zit. Anm. 2), 406; Michael RAINER/Thomas RAINER, Rueland Frueauf d. J. (?). Katalogbeitrag 209, in: ROSENAUER/FILLITZ 2003 (zit. Anm. 16), 438.
- 23 Björn BLAUENSTEINER, Rueland Frueauf d. Ä. (um 1440/50–1507 Passau). Sein Leben, sein Werk und seine künstlerische Herkunft, in: *Ausstellungskatalog München/Wien 2017* (zit. Anm. 5), 19–50, bes. 36–48. Zu Conrad Laib grundlegend vgl. u. a. Antja-Fee KÖLLERMANN, Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg (Neue Forschungen zur deutschen Kunst, 8), Berlin 2007. Zu Hans Pleydenwurff vgl. u. a. Dagmar HIRSCHFELDER, Hans Pleydenwurff. Ein Nürnberger Maler aus Bamberg, in: *Von nah und fern* (Ausstellungskatalog Nürnberg, Stadtmuseum Fembohaus), Petersberg 2014, 79–84.
- 24 Vgl. BLAUENSTEINER 2017b (zit. Anm. 23), 24–26, 39–40. Zum Meister von Großgmain vgl. u. a. 500 Jahre Meister von Großgmain, 1499–1999 (Ausstellungskatalog Großgmain, Pfarr- und Wallfahrtskirche), Großgmain 1999.
- 25 Zu den Erstthematisierungen der beiden Porträts als vermutliche Selbstdarstellungen vgl. Michael RAINER/Thomas RAINER, Conrad Laib. Katalogbeiträge 203–204, in: ROSENAUER/FILLITZ 2003 (zit. Anm. 16), 433–435.
- 26 Vgl. KÖLLERMANN 2007 (zit. Anm. 23), 16 (Anm. 1), 22–25, 31–41, 179 (Anm. 149).
- 27 Vgl. u. a. BALDASS 1946 (zit. Anm. 6), 64.
- 28 Zu Laibs Kompositionsprinzipien vgl. u. a. KÖLLERMANN 2007 (zit. Anm. 23), 150–160.
- 29 Zur stilistischen Entwicklung und der künstlerischen Herkunft Laibs vgl. u. a. Eva FRODL-KRAFT, Conrad Laib. Die Kreuzigungstafel von 1449 und das Grazer Dombild von 1457, in: *Römische Historische Mitteilungen*, XLI, 1999, 157–169; KÖLLERMANN 2007 (zit. Anm. 23), 34–37, 75–98; Conrad Laib (Ausstellungskatalog Wien, Museum mittelalterliche Kunst – Unteres Belvedere, Orangerie), Wien 1997, 188–203, 214–256.
- 30 KÖLLERMANN 2007 (zit. Anm. 23), 41.
- 31 Zur vermutlichen Selbstdarstellung Herlins in der *Einholung der Pilger* vgl. u. a. Ernst BUCHNER, Die Werke Friedrich Herlins, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIII, 1923, 1–51, bes. 29–31. Zu Herlins Selbstdarstellungen zusammenfassend vgl. Elisabeth KRABICHLER, Herlin, Friedrich, in: *METAPICTOR* (Online-Datenbank) 2022, <https://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/kuenstler/herlin-friedrich/> (31.10.2025).
- 32 Zu den Bezugnahmen Laibs zu Altichiero vgl. u. a. FRODL-KRAFT 1999 (zit. Anm. 29), 158 (Anm. 4), 159 (Anm. 5); KÖLLERMANN 2007 (zit. Anm. 23), 35–37. Zur mutmaßlichen Selbstdarstellung Altichieros vgl. u. a. Mila HORKÝ, Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003, 79–81.
- 33 Zum Einfluss des Pleydenwurff-Kreises auf die Frueauf-Werkstatt vgl. BLAUENSTEINER 2017b (zit. Anm. 23), 36–48.
- 34 Ebd., 43. Suckale übersetzt die auf Ärmel und Kragensäumen verteilte Inschrift „IHOANES VII HERNICV UHRAN OPVIS VISAIEH“ des hl. Stephanon als „Johannes septem castris Hercynia silva Hangaricus opus“. Der Autor bezeichnet die Bildfigur nicht ausdrücklich als Selbstdarstellung, wenn gleich seine Ausführungen entsprechende Schlussfolgerungen zulassen. Vgl. Robert SUCKALE, Der Maler Johannes Siebenbürger (um 1440–1483) als Vermittler Nürnberger Kunst nach Ostmitteleuropa, in: *Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526)*. Kunst – Kultur – Geschichte (hrsg. von Evelin WETTER) (Studia Jagellonica Lipsiensia, 2), Ostfildern 2004, 363–384, 366.
- 35 <https://www.belvedere.at/schau> (31.10.2025).
- 36 Zur *di-sua-mano-Klausel* und zu Künstlerverträgen grundlegend vgl. Michelle O'MALLEY, Late Fifteenth- and Early Sixteenth Century Painting Contracts and the Stipulated Use of the Painter's Hand, in: *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage* (hrsg. von Eckart MARCHAND), Aldershot/Brookfield 1998, 155–178; DIES., *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven/London 2005. Zur Bedeutung der Hand und der Eigenhändigkeit in der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts vgl. u. a. Gigetta DALLI REGOLI, „Copia“ e „varietas“. L'orientamento dell'Alberti e le risposte degli artisti, in: *Il Quattrocento. Storia delle arti in Toscana* (hrsg. von Francis AMES-LEWIS/Gigetta DALLI REGOLI/Mina GREGORI), Florenz 2002, 35–62.
- 37 ALBERTI 2002 (zit. Anm. 12), 27–31, Einleitung (zum Zusammenspiel von Ingenium und Hand), 101, *Della Pittura* 24 (zur Verbindung von Geist und Hand), 121, *Della Pittura* 35 (zur Verbindung von Auge und Hand). Zur Vergeistigung der Hand bei Alberti vgl. u. a. Martin WARNKE, Der Kopf in der Hand, in: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (Ausstellungskatalog Wien, Wiener Künstlerhaus), Wien 1987, 55–61. Zur *docta manus* weiterführend vgl. u. a. Paul BAROLSKY, The

Artist's Hand, in: *The Craft of Art* (hrsg. von Andrew LADIS/Carolyn WOOD), Athen 1995, 5–24; Damian DOMBROWSKI, Imagination und Innovation in der Malerei Botticellis. Kategorien des Kreativen in der Florentiner Renaissance, in: *Die innere Logik der Kreativität* (hrsg. von Johannes F. M. SCHICK/Robert Hugo ZIEGLER), Würzburg 2013, 69–99, bes. 81–83.

38 Zur Selbstinszenierungsstrategie Benozzo Gozzolis in der *Medici-Riccardi Kapelle* vgl. Elisabeth KRABICHLER, *Zug der Heiligen Drei Könige, Gozzoli, Benozzo*, in: METAPICTOR

(Online-Datenbank) 2023, <https://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/gozzoli-benozzo-zug-der-heiligen-drei-konige-um-1459-florenz-palazzo-medici-riccardi-cappella-dei-magi/> (31.10.2025).

Da es sich bei den besprochenen Malern ausschließlich um männliche Künstler handelt, wurde in diesen Zusammenhängen auf die Verwendung geschlechtergerechter Sprache verzichtet.

Maler an der Wand

Fra Bartolomeo und Giuliano Bugiardini

Es ist allgemeiner Konsens, dass die Etablierung des individuellen Künstlers in der Renaissance ein Schlüsselfaktor für die Entstehung neuzeitlicher Kunst war.¹ Die Emanzipation des Künstlers von religiösen und politischen Institutionen und den ihnen zugrunde liegenden Ideologien beförderte bis zu einem gewissen Grad eine neue Konzentration auf die Kunst selbst. Bekanntlich wurde diese Neuorientierung durch soziale, intellektuelle, religiöse, historische und künstlerische Faktoren begünstigt: soziale Faktoren, weil die Künstler Anschluss an die höfische Gesellschaft anstrebten und einige von ihnen dies auch erreichten;² intellektuelle, weil die Künstler ihre eigene Tätigkeit zunehmend mit Begriffen wie Gelehrsamkeit und Erfindungsgabe umschrieben;³ religiöse, weil durch die Figur des heiligen Lukas auf die göttlichen Ursprünge des Berufs verwiesen wurde;⁴ historische, weil die Schriften von Plinius den vergangenen Ruhm des Berufsstandes hervorhoben und als Sprungbrett in die Gegenwart dienten;⁵ und schließlich künstlerische Faktoren in dem Sinne, dass die Betonung des künstlerischen Könnens an die Stelle des materiellen Wertes trat.⁶

Hinzu kommt, dass alle diese Aspekte in den Bereich der Darstellung selbst verlagert wurden. Das frühneuzeitliche Metabild, das Produkt des individuellen Genies, wird oft als ein weiteres Merkmal für die modernen Wesenszüge der künstlerischen Praxis nach der Reformation angesehen. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass trotz der inneren Zusammenhänge zwischen dem emanzipierten Künstler und den breit rezipierten Formen der Metabilder, die als Manifestationen künstlerischer Fähigkeiten verstanden wurden, zu beachten ist, dass sich beide Faktoren nicht vollständig überschneiden.⁷ Künstler hinterfragen Kunstwerke nicht notwendigerweise, um ihren Status aufzuwerten. Selbstreflexive Malerei beschränkt sich nicht auf die Selbstdarstellung, auch wenn Selbstreflexion ein hervorragendes Mittel zur Selbstdarstellung sein kann. Ähnliches gilt für die

Selbst-Repräsentation, die über die Präsentation des eigenen künstlerischen Ichs hinausgehen kann.⁸

Ich werde hier weitere Überlegungen zur Differenz zwischen dem Metabild und dem Status des Künstlers anstellen, indem ich das monolithische künstlerische Selbst dekonstruiere, das in gewisser Weise auch im Begriff des Selbstporträts impliziert ist. Ich glaube, dass die Symbiose zwischen dem individuellen künstlerischen Selbst und der Portabilität der gerahmten Leinwand, die zum führenden visuellen Medium der Kunst der Frühen Neuzeit und der Moderne wird, ein besonders relevantes Faktum darstellt. In Interaktion mit einem in seiner Größe kontrollierbaren Gemälde wird das Selbst konstruiert und inszeniert. Die Darstellungen des Künstlers im Atelier sind ganz von der Dynamik zwischen der Repräsentation seines Körpers und dem Bild abhängig. Im Zuge dieser Transformation entfernt sich der Künstler oder die Künstlerin von der mittelalterlichen Werkstattpraxis, in der er oder sie Teil eines größeren Kollektivs war.

Aufgrund dieses Zusammenhangs werden jedoch Medien an den Rand gedrängt, die schon aus dimensional Gründen die Rolle des einzelnen Künstlers beschränken mussten und auch eine Zusammenarbeit mit anderen erforderlich machten. Dies gilt im Fall von Mosaiken, Glasmalerei und Wandmalerei, wo Künstler in der Regel gemeinsam an großen Flächen in komplexen architektonischen Umgebungen arbeiten. Verglichen mit der Omnipräsenz des Malers in der Atelierszene sind die künstlerischen Produktionszusammenhänge in diesen Medien in der Renaissancemalerei nur selten dargestellt.⁹ Das 1490 in der Kathedrale von Florenz errichtete Denkmal für Giotto di Bondone ist ein anschauliches Beispiel.¹⁰ Giotto wird als Mosaizist gezeigt, der an einem *Mikromosaik* arbeitet – nämlich an einer sehr kleinen Ikone mit dem Antlitz Christi. Der anachronistische Verweis auf das Medium verbindet sich mit seiner Transformation in eine kleinformatige Tafel, die der Künstler kontrollieren kann.



Abb. 1: Giuliano Bugiardini nach Fra Bartolomeo, *Entführung der Dinah*, nach 1531, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum

Während Mosaiken und Glasmalereien weniger auf bildnerischen Naturalismus und Illusionismus ausgerichtet waren, bot die Wandmalerei, insbesondere das Fresko, Raum für beides.¹¹ Wenn das Fresko in der Renaissance ein selbstreflexives Medium war, welche Möglichkeiten gab es dann für die Freskomalerei, den Prozess der künstlerischen Produktion zu thematisieren? Auf welche Weise konnten die am Bild tätigen Wandmaler (führende Meister und ihre Gehilfen) in die Repräsentation einbezogen werden? Und was können uns diese seltenen Darstellungen von Malern an der Wand über die Konstruktion des frühneuzeitlichen Künstlers in seinem oder ihrem Atelier erzählen?

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht ein wenig bekanntes Tafelbild von Fra Bartolomeo und

Giuliano Bugiardini, *Die Entführung der Dinah*, heute in Wien, das eine integrierte *Produktionsszene* der Wandmalerei enthält (Abb. 1). Das Tafelbild hat eine komplexe Entstehungsgeschichte, an der mindestens zwei Maler beteiligt waren. Bereits darin unterscheidet es sich von dem einseitigen Konzept des geschlossenen, an einen einzelnen Schöpfer gebundenen Kunstwerkes. Es zeigt anstelle eines einzelnen Künstlers eine Gruppe von Malern bei der Arbeit. In der Ausführung des Wandbildes haben sich die Künstler aus dem Atelier gelöst und gehen ihrer Tätigkeit im öffentlichen Raum nach.¹² Ich möchte die Bedeutung dieses Beispiels im breiteren Kontext von Selbstrepräsentation von Wandmalerei und Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance einer neuen Bewertung unterziehen.

* * *

In einem Brief vom 8. Oktober 1531 schreibt Giovanni di Paolo Mini in Florenz an Bartolomeo Valori in Rom, dass Giuliano Bugiardini ein von Fra Bartolomeo entworfenes Gemälde vollendet habe.

Bugiardini besitzt ein sehr wertvolles Werk, das von dem Mönch von San Marco entworfen wurde. Er hat es vollendet, und Michelangelo kann nicht anders, als es zu loben. Es geht um die Entführung der Tochter Jakobs, Dinah genannt, und das Alte Testament kennt keine schönere Geschichte.¹³

Aus dem Schreiben von Mini geht hervor, dass die fragliche Tafel das Ergebnis einer Reihe von Interventionen durch Fra Bartolomeo und Bugiardini war. Er beschreibt das Thema als die *Entführung Dinahs*, der Tochter Jakobs. Mini hebt auch die Bewunderung hervor, die das Werk vor allem bei Michelangelo hervorrief, der nicht aufhören konnte, es zu loben. Giorgio Vasari wiederholt in der ersten Fassung der *Vite* (1550) im Wesentlichen dieselben Informationen, und zwar im Leben von Fra Bartolomeo.

Er begann mit einer Tafel für San Gallo, die Giuliano Bugiardini dann vollendete – und die heute auf dem Hauptaltar der am Canto agli Alberti gelegenen Kirche San Jacopo tra' Fossi aufgestellt ist [...] wie auch ein Gemälde der Entführung der Dina, das Messer Cristofano Rinieri besitzt und das ebenfalls von besagtem Giuliano in Farbe ausgeführt wurde; darin sind hochgelobte Wohnhäuser und andere Erfindungen zu sehen.¹⁴

Vasari fügt hier zwei wichtige Informationen hinzu: Die Tafel befand sich im Besitz des Kunstsammlers Cristofano di Bernardo Rinieri (1489–1553), was ein weiterer Hinweis auf ihre Bedeutung ist. Die Familie verdiente ihr Vermögen als Wollhändler. Cristofano unterhielt enge Beziehungen zu Cosimo I. de' Medici und hatte Einfluss auf diverse künstlerische Projekte im Florenz des 16. Jahrhunderts.¹⁵ In Konkretisierung der Arbeitsverteilung zwischen den beiden Malern erwähnt Vasari, dass Bugiardini Fra Bartolomeos Werk „koloriert“ habe. In der zweiten Version der *Vite* (1568) hält Vasari dieses Faktum erneut fest, führt es im Kontext der Vita des Giuliano Bugiardini aber näher aus.¹⁶

Nachdem Mariotto Albertinelli diese und andere Werke von Giuliano gesehen hatte und erkannte, wie sorgfältig

er die ihm vorgelegten Entwürfe beherzigte, ohne auch nur um Haaresbreite von ihnen abzuweichen, ließ er ihn in jenen Tagen, als er selbst sich anschickte, seine Kunst aufzugeben, eine Tafel vollenden, die sein Gefährte und Freund Fra Bartolomeo von San Marco einst auf dem Gips der Tafel nur skizziert und, wie es seiner Gepflogenheit entsprach, mit Wasserfarben schattiert zurückgelassen hatte. Giuliano legte also Hand an und führte mit äußerster Sorgfalt und Mühe dieses Werk aus, das damals in der Kirche von San Gallo außerhalb des [gleichnamigen] Tores Aufstellung fand. [...] Und um die Wahrheit zu sagen, führte Giuliano diese Tafel mit so viel Liebe, Umsicht und Urteilsvermögen aus, daß [sic] er damals zu Recht in höchsten Tönen dafür gelobt wurde und immer dafür gelobt werden wird. Danach vollendete er für Cristofano Rinieri in einem Bild, das der besagte Frau Bartolomeo ähnlich unfertig hinterlassen hatte, den Raub der Dina. Zu diesem Gemälde machte er ein weiteres ganz ähnliches, das nach Frankreich geschickt wurde.¹⁷

Dieser Abschnitt befasst sich ausführlich mit Bugiardinis Naturell, seinem Geschick und seiner Freude an der Vollendung bereits vorhandener Kompositionen. Er beschreibt auch Fra Bartolomeos Arbeitstechnik, die Unterzeichnung und Schattierung auf dem Kreidgrund. Bei dem Tafelbild für die Kirche San Gallo könnte es sich um Fra Bartolomeos *Pitti-Pietà* handeln. Doch wird Vasaris Vermutung, dass Bugiardini daran beteiligt war, heute nicht mehr als glaubhaft erachtet.¹⁸ Jedenfalls sind diese Tätigkeiten auf eine längere Zeitspanne zu beziehen, denn Fra Bartolomeo starb 1517, Mariotto Albertinelli 1515. Vasari hält fest, dass sich die skizzierte Version der *Entführung der Dinah* bereits im Besitz von Cristofano Rinieri befand, Bugiardini das Bild nach seiner Fertigstellung kopierte und diese Fassung nach Frankreich geschickt wurde. Es ist nicht abschließend geklärt, ob es sich bei dem Gemälde, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Inv.-Nr. GG 1554), um diese Kopie Bugiardinis oder um das Original von Fra Bartolomeo und Bugiardini handelt.¹⁹

* * *

Die Entführung Dinahs ist im 34. Kapitel des Buches *Genesis* Thema. Nach der Versöhnung mit Esau lässt sich Jakob in Schalem in Kanaan nieder und erwirbt von Hamor, dem Vater Sichems, Land. Dina, die Tochter von Lea und Jakob, ist auf dem Weg zu den Frauen

des Landes, als sie von Sichem entführt und vergewaltigt wird. Dieser Teil der Geschichte war Gegenstand zahlreicher exegetischer Auslegungen, die von der Schuld Dinas, das Zelt der Familie verlassen zu haben, bis hin zum aggressiven Verhalten Sichems reichen.²⁰ Illustriert wurde die Geschichte in byzantinischen Oktateuch-Handschriften und Psaltern sowie in Bilderbibeln (*Bibles moralisées*), die zwischen den 1220er Jahren und 1402 wahrscheinlich im Auftrag des französischen Königshauses angefertigt wurden.²¹ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellte Benozzo Gozzoli das Sujet im Camposanto in Pisa dar und auch im Chiostro Verde des Dominikanerklosters Santa Maria Novella in Florenz ist es zu sehen.²² Mit der Verbreitung des Buchdrucks erschienen mehrere Holzschnitt- und Kupferstichversionen der Geschichte in illustrierten Bibeln und eigenständigen Serien, wobei der Entwurf von Maarten van Heemskerck für Gerard de Jode aus dem Jahr 1569 vielleicht der bedeutendste ist.²³ Die Episode wurde nach 1639 auch als Gipsrelief im Lanhydrock House im Südwesten Englands wiedergegeben. Diese Kompositionen stimmen nicht mit der Wiener Version überein, aber Fra Bartolomeo kannte vermutlich die Version in Florenz. Über die Entstehung des ursprünglichen Gemäldes ist nur wenig bekannt, es wurde versuchsweise mit Pierfrancesco Borgherinis prunkvollem Nussbaumbett und dessen Dekoration in Verbindung gebracht.²⁴ Sein Vater, Salvi Borgherini, hatte es für die Hochzeit seines Sohnes mit Margherita Accaiuoli im Jahr 1515 in Auftrag gegeben, und es enthielt eine Reihe von Gemälden, unter anderem von Andrea del Sarto und Jacopo Pontormo, die die Geschichte des ägyptischen Josephs darstellten.²⁵ Die entsprechende Thematik erlaubt es, das Werk von Fra Bartolomeo hypothetisch mit dem dekorativen Ensemble zu verbinden, vielleicht als geplantes Element, das in der Endphase verworfen wurde.

Auf dem Wiener Gemälde entfaltet sich die Entführungsszene auf einem anachronistischen Renaissanceplatz, der von mehreren Palästen gesäumt und rechts von einem Zentralbau mit Kolonnaden eingefasst wird. Die Komposition gliedert sich in drei Gruppen. Auf der linken Seite beobachten sieben Frauen mit zwei nackten Kindern die Szene. Rechts greifen drei bewaffnete Männer vier Frauen an. In der Mitte hat sich Sichem Dinahs bemächtigt. Er hat sie an ihrem rechten Bein gepackt. Sie versucht, sich zu befreien, indem sie seinen Kopf wegstoßt. Die Komposi-

tion veranschaulicht explizit ihren Widerstand gegen die Entführung, womit das Bild in die Kategorie von Darstellungen sexueller Gewalt einzureihen ist. Sie hebt den rechten Arm, der zum Zeichen des Protests und gleichzeitig zum Hilferuf wird. Die kompositorische Anordnung offenbart den Konflikt zwischen den beiden Figuren.

Im Hintergrund des Bildes, neben der Rotunde, sind zwei Wandmaler bei der Arbeit zu sehen (Abb. 2). Das Gerüst ist an der Wand befestigt und über eine Leiter zugänglich. Der eine Künstler blickt nach unten und gestikuliert möglicherweise in Richtung der Gruppe auf dem Boden. Der andere wendet dem Betrachter auf einem Stuhl sitzend den Rücken zu und malt einen Baum. Rechts von ihm ist ebenfalls ein Arbeitsplatz zu sehen. Das Gerüst befindet sich auf halber Höhe und wirft seinen Schatten auf den unteren Teil. Ansonsten ist die Wand leer, die Komposition fehlt. Der obere Teil aber ist fast fertiggestellt. Zu beiden Seiten des Baumes befinden sich zwei neutrale Bereiche im blauen Grund, die möglicherweise den Platz für zwei menschliche Figuren markieren. Links neben dem Wandgemälde, das noch in Arbeit ist, befindet sich ein weiteres. Sein Vollendungsgrad ist schwer zu beurteilen. Es zeigt die *Erschaffung Evas*: Der nackte Gottvater zieht Eva aus der Seite Adams heraus. Der Hintergrund fehlt und die Farben sind gedämpft, vor allem im Vergleich zu dem strahlend blauen Himmel und den sattgrünen Blättern des anderen Wandbildes, das wahrscheinlich den *Sündenfall* mit dem Baum der Erkenntnis in der Mitte darstellt.²⁶ Im Hinblick auf die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Maleien lässt sich die *Erschaffung Evas* als vorbereitende Skizze, als eine Art kompositorischer Entwurf auf dem Putzgrund interpretieren. Auch die nackte Darstellung Gottvaters würde für eine Interpretation als Unterzeichnung sprechen, da nicht anzunehmen ist, dass eine solche Darstellung in der Endfassung möglich gewesen wäre.

Drei männliche Figuren begutachten das erste Wandbild und wenden uns den Rücken zu. Die rechte Figur gestikuliert in Richtung der Komposition, die linke umarmt die dritte, als wolle sie sie überzeugen. Diese Nebenhandlung lässt sich als visuelles Zeugnis der Rezeption deuten; man kann sich aber auch fragen, ob wir es hier mit einer Gruppe von Malern zu tun haben, die sich über die laufenden Arbeiten ihrer Handwerkskollegen unterhalten – der Maler auf dem Gerüst steht durch seine Gesten offensichtlich in Be-



Abb. 2: Giuliano Bugiardini nach Fra Bartolomeo, *Entführung der Dinah*, nach 1531, Öl auf Leinwand (Detail), Wien, Kunsthistorisches Museum

ziehung zu dieser Gruppe. Man könnte sich weiterhin fragen, ob sie über ihre Rolle als Publikum hinaus für eine Art umgekehrte Gruppe der drei Grazien stehen könnten, was Geschlecht und Pose betrifft. Hannah Baader hat die drei Grazien kürzlich als Metaphern der Freundschaft interpretiert, was man hier vielleicht auf die Kameradschaft unter Malern beziehen könnte.²⁷

Das Verständnis dieses außergewöhnlichen meta-bildlichen Details ist eng mit der Zuschreibung des Gemäldes verwoben. Es sind mehrere vorbereitende Zeichnungen von Fra Bartolomeo erhalten, die mit dem Werk in Verbindung gebracht werden.²⁸ Die Blätter, die sich heute im British Museum in London (Inv.-Nr. 1895,0915.526 verso) und in den Uffizien in Florenz (Inv.-Nr. 1261F und 475E verso) befinden, zeigen ein ähnliches zentrales Duo. In diesen vorbereitenden Arbeiten aber umfasst Sichem Dinah von hinten an der Taille und sie versucht sich aus seiner Umarmung zu

befreien.²⁹ Die Unterschiede deuten darauf hin, dass Fra Bartolomeo mit der Komposition experimentierte. Sie könnten aber auch darauf hindeuten, dass das Wiener Gemälde vollständig von Bugiardini stammt und somit eine überarbeitete Kopie der Version von Fra Bartolomeo darstellt. Eine Zeichnung, die sich heute in der Sammlung der Christ Church in Oxford befindet (Inv.-Nr. Byam Shaw 54), bestärkt die Rekonstruktion zusätzlich (Abb. 3).³⁰ Obwohl die Zeichnung nicht in optimalem Zustand ist, erkennt man darauf eine zentrale Gruppe, die sich vom Wiener Gemälde unterscheidet und eher den Vorzeichnungen von Fra Bartolomeo ähnelt. Sie entbehrt zudem die experimentelle Qualität der vorbereitenden Skizze, da sie einer konventionellen Komposition folgt. Laura Pagnotta hat überzeugend dargelegt, dass es sich bei der Oxforder Zeichnung wahrscheinlich um eine von Bugiardini angefertigte Kopie der ersten Version (oder des Entwurfs von Fra Bartolomeo) handelt, die er für



Abb. 3: Giuliano Bugiardini nach Fra Bartolomeo, *Entführung der Dinah*, nach 1531, Tinte auf Papier, Oxford, Christ Church Picture Gallery

die Ausführung des zweiten, heute in Wien befindlichen Gemäldes verwendete.³¹

Auf den zahlreichen Vorzeichnungen Fra Bartolomeos, die mit dem Gemälde in Verbindung gebracht wurden, fehlen die Wandmaler bei der Arbeit, so auch auf der heute in London aufbewahrten Zeichnung (The Courtauld Institute Gallery, Inv.-Nr. D.1978. PG.83), die möglicherweise die Straße im Hintergrund zeigt.³² Die drei die Wandmalereien betrachtenden Figuren sind auf der Oxforder Zeichnung kaum zu erkennen. Dagegen ist es schwierig, etwas über die Anwesenheit der beiden Freskomaler auf dem Gerüst auszusagen. Dieser Teil des Papiers ist stark berieben.

Es lassen sich einige Tuschespuren erkennen, die jedoch nicht zur Entschlüsselung von Figuren oder Gegenständen herangezogen werden können. Dies lässt die Möglichkeit offen, dass Fra Bartolomeo die Freskomaler bereits in seinen Entwurf aufgenommen hatte. Ebenso könnte aber erst Bugiardini sie in die erste und die zweite Version des Gemäldes eingefügt haben.

Jedenfalls ist das Detail eines der seltenen Beispiele, in denen das Szenario des Schaffens und Malens, um André Chastel zu paraphrasieren, nicht durch den Topos des einsamen Malers repräsentiert wird, der allein oder in Gesellschaft seines Modells an der Staffe-

lei im Atelier arbeitet.³³ Die *Produktionsszene* war in der europäischen Malerei – schon vor der Etablierung der tragbaren gerahmten Leinwand – an den Individualismus des Künstlers gebunden, der sich in einem kontrollierten Umfeld mit einem eigenständigen Artefakt von überschaubarer Größe beschäftigte. Die Wandmalerei, das Leitmedium der Frührenaissance, das als ausgesprochen kooperative und bis zu einem gewissen Grad als öffentliche malerische Praxis verstanden werden kann, wird nur selten in selbstreflexiven Kontexten gewürdigt, obwohl es zweifellos ein Vehikel des bildreferenziellen Illusionismus war.³⁴ Minis Bemerkung, dass Michelangelo nicht aufhören konnte, das Gemälde zu loben, ließe sich mit dieser kooperativen Selbstreflexion der Wandmalerei in Verbindung bringen. Auch Vasaris Hervorhebung der „hochgelobten Bauten und Erfindungen“ („casamenti et invenzioni molto lodati“) passt zur Darstellung des Freskos an einem Gebäude im architekturbezogenen Kontext. In diesem Zusammenhang sollte man sich vielleicht bewusst machen, wie Michelangelo Vasari zufolge über Bugiardini dachte: „[Er schloss] mit Michelangelo Buonarroti Freundschaft [und wurde] so eng mit ihm vertraut [...], daß [sic] dieser ihn auch späterhin immer sehr geliebt hat. Dies geschah nicht so sehr, weil Michelangelo in Giuliano eine profunde Art des Zeichnens erkannte, sondern vielmehr wegen der unglaublichen Sorgfalt und Liebe, mit der er sich der Kunst widmete.“³⁵ Wenn man sich der Idee anschließt, dass besagtes Detail eine Erfindung Bugiardinis war, würde dies dem Werk einen weiteren metapiktoralen Aspekt hinzufügen, und zwar hinsichtlich seiner Entstehung. Das Bild ließe sich als Produkt einer Zusammenarbeit verstehen, bei der ein Maler die Arbeit eines anderen fortsetzt. Obwohl Fra Bartolomeo und Bugiardini nie gleichzeitig an dem Werk gearbeitet haben, so haben sie es doch gemeinsam geschaffen. In diesem Sinne würde die Selbstreflexivität dieses gemeinsamen Unternehmens, das als Leinwandgemälde, dem führenden Medium neuzeitlicher Kunst, ausgeführt wurde, auf die Wandmalerei verweisen, um einen Weg zu finden, künstlerische Zusammenarbeit auszudrücken.

* * *

Es gibt noch eine Handvoll weiterer verwandter Präzedenzfälle für Wandmalerei oder künstlerische Gemeinschaftsarbeit. Die Geschichte des Teufels und des Malers, wie sie in der *Vie des Pères*, in Jean de

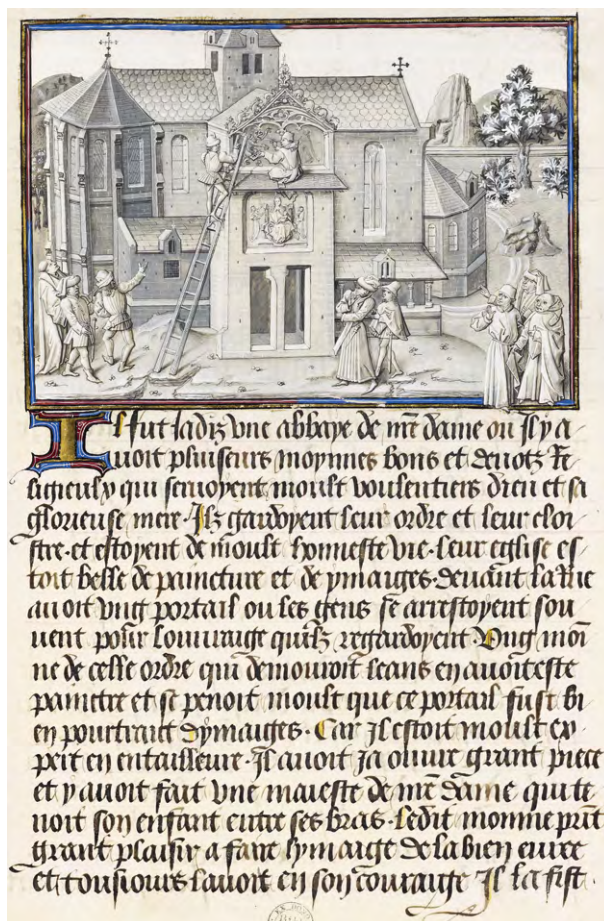


Abb. 4: Jean le Tavernier, *Maler und Teufel*, aus Jean Miélot's *Miracles de Nostre Dame*, 1456, Pigment auf Pergament, 93r, MS Douce 374, Oxford, Bodleian Library

Vignays *Miroir historial* und in Jean Miélots *Miracles de Nostre Dame* erzählt wird, stellt das bildnerische Schaffen gleichermaßen in einen öffentlichen Kontext (Abb. 4, 5).³⁶ Wiederkehrende Elemente darin sind der einsame Maler oder der Mönch, der an der Fassade einer Kirche oder eines Klosters arbeitet. Das Bild zeigt die Jungfrau und den Teufel oder Himmel und Hölle. Der Teufel, verdrossen über sein hässliches Abbild, bittet um ein besseres und als der Maler die Bitte ablehnt, zerstört er das Gerüst oder zerrt den Maler von diesem herunter. Die Jungfrau greift ein und hält ihn fest, was dem Publikum ermöglicht, dem Maler zu helfen. Im Manuskript *Miracles de Nostre Dame* von Jean Miélot aus dem Jahr 1456 stellt Jean le Tavernier den auf dem Gerüst sitzenden Maler in fast monochromem Grau dar.³⁷ Er arbeitet an dem Wandgemälde; die monströse Gestalt des Teufels ist besser ausgearbeitet als der skizzenhafte Umriss der Jungfrau Maria. Der malende Mönch hält einen Pin-



Abb. 5: Jean le Tavernier, *Maler und Teufel*, aus Jean Miélot's *Miracles de Nostre Dame*, 1456, Pigment auf Pergament (Detail), 93r, MS Douce 374, Oxford, Bodleian Library

sel und eine Palette in der Hand; einige Farbleckse sind zu erkennen. Auf der Leiter nähert sich der Teufel in modisch-zeitgenössischer Kleidung. Die Umstehenden reagieren auf die sich entfaltende Szenerie, ihre Anteilnahme könnte den aufkeimenden Konflikt widerspiegeln. Obwohl es in dieser und anderen ähnlichen Versionen in erster Linie um die Wirkung und Wirksamkeit von Heiligenbildern geht, wird der öffentliche Charakter der Wunder durch den öffentlichen Rahmen des Bildes verstärkt. Für den Kontext dieser Erzählung war die Darstellung eines Wandmalers am Gerüst offenkundig naheliegender als die eines Malers von Tafelbildern, der zurückgezogen in seinem Atelier arbeitet – auch wenn uns hier eine einsame Figur und keine Werkstattgemeinschaft gezeigt wird.

Das Gemälde von Fra Bartolomeo und Bugiardini kann auch mit einer berühmten Darstellung einer Frührenaissance-Werkstatt assoziiert werden: 1433 begann Antonio Averlino, bekannt als Filarete, seine

Arbeit an der Bronzetür für den Petersdom, die 1445 eingebaut wurde.³⁸ Auf der Vorderseite hat Filarete mehrere Verweise auf sich selbst in Form von Selbstporträts und Inschriften angebracht, auf der Rückseite ein Relief. Laut Inschrift stellt das Werk Antonio und seine Schüler dar („ANTONIUS ET DISCIPULI MEI“). Zwischen einem Reiter, der einen Krug hält, und einem weiteren, der auf einem Kamel sitzt und eine Pfeife bläst, tanzen sieben Figuren in einer Prozession. Antonio, der in der Inschrift genannt wird, führt die Prozession mit einem Zirkel in der Hand an. In den Händen der Gehilfen sind Werkzeuge (Hammer und Meißel) zu sehen. Der Kontrast zwischen den Werkzeugen mag auf die intellektuellen Fähigkeiten Filaretos hinweisen. Sein aufwendiges Gewand, das im Kontrast zu den Schürzen und Jacken der anderen steht, unterstreicht vermutlich seinen Status als Werkstattleiter. Das Relief könnte auf Pausanias' Erwähnung des Throns des Apollon in seiner *Beschreibung Griechenlands* zurückgehen. Bathykses von Mag-



Abb. 6: Antonio di Pietro Averlino, *Medaille*, um 1465, Bronze, London, Victoria and Albert Museum

nesia habe auf der Rückseite der Apollon-Statue eine Tanzgruppe eingefügt, die ihn und andere Magnesier – seine Mitarbeiter – zeigten.³⁹

Trotz des klassischen Bezugs und der Betonung seiner Rolle als Anführer der Gruppe zielte Filarete zweifellos darauf ab, den gemeinschaftlichen Charakter der künstlerischen Arbeit zu versinnbildlichen. Die Mitarbeiter sind, wenn auch in kleinerer Schrift, einzeln zu ihren Füßen benannt. Die Inschrift oberhalb der Gruppe scheint auf ihren Gemütszustand hinzuweisen, obwohl sie im Singular gehalten ist: „Für andere ist der Lohn der Arbeit Stolz oder Geld, für mich ist es Freude“ („CETERIS OPERE PRETIUM FASTUS SUMUS VE MIHI HILARITAS“).⁴⁰

Vor dem Hintergrund von Wein und Musik preist das Relief die künstlerische Arbeit als eine fröhliche Tätigkeit. Obwohl die Inschrift den Beitrag des kollektiven Aspekts zur Fröhlichkeit nicht explizit formuliert, spricht die Bildsprache des Reliefs für ein gemeinschaftliches Modell, das sich von der Arbeitspraxis einsamer Künstler unterscheidet. Ich würde sogar so weit gehen zu behaupten, dass die aus der Inschrift sprechende erste Person Singular zusammen mit dem üppigen Gewand und dem Zirkel einen Versuch darstellt, Filarete aus dem Kollektiv herauszulö-



Abb. 7: Baccio Baldini, *Merkur*, um 1464, Kupferstich, London, British Museum

sen und ihn als Individuum, vielleicht als Künstler, zu konstruieren.

Auf dem späteren Medaillon von Filarete (um 1465), das ihn mit Hammer und Meißel neben einem mit Honig überquellenden Baumstamm zeigt, ist diese verbal-bildliche Dynamik umgekehrt (Abb. 6).⁴¹ Die Inschrift lautet: „Wie die Sonne die Bienen gedeihen lässt, so tröstet uns der Fürst“ („VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS“). Die erste Person Plural in Verbindung mit der einzelnen Figur scheint über den Verweis auf eine bestimmte Gemeinschaft hinauszugehen und das universelle und hypothetische Kollektiv individueller Künstler zu bezeichnen. Filarete muss sich nicht mehr abgrenzen, seine Einzigartigkeit ist offensichtlich und fügt sich dem Ensemble ähnlich einzigartiger Schöpfer ein.

Das letzte Beispiel stammt aus einer Serie von Kupferstichen der sieben Planeten, die auf die Jahre 1464/1465 datiert wird und sich heute im British Mu-



Abb. 8: Baccio Baldini, *Merkur*, um 1464, Kupferstich, London, British Museum

seum befindet. Sie wird Baccio Baldini zugeschrieben und zeigt den Einfluss der Planeten auf die Menschen, die als ihre Kinder gelten (Abb. 7).⁴² Sonne, Mond, Venus, Saturn, Mars, Jupiter und Merkur zeigen verschiedene berufliche Tätigkeiten, die mit ihrem Einfluss verbunden sind.⁴³ Die Inschrift auf der Merkur-Darstellung fasst die wesentlichen Eigenschaften wie folgt zusammen:

Merkur ist ein männlicher Planet, der sich im zweiten Himmel befindet. Er ist trocken, aber es ist eine pas-

sive Trockenheit. Er ist kalt mit den kalten Zeichen und feucht mit den feuchten Zeichen. Er ist wortgewandt, einfallsreich, er liebt die Wissenschaften, die Mathematik, studiert die Wahrsagerei; er hat einen schlanken, wohlproportionierten Körper, feine Lippen und eine gute Körpergröße.⁴⁴

Die Beschreibung befasst sich eher mit der Humorallehre und dem Wesen Merkurs als mit den mit ihm verbundenen Berufen. Unterhalb der Personifikation des Gottes ist eine belebte Straße mit mehreren Geschäften dargestellt. Auf der rechten Seite lesen Gelehrte in Büchern und eine Uhr deutet vielleicht auf die Wissenschaften hin. Darüber spielt ein Organist und in der Mitte unterhält ein Wirt einen Gast. Im Hintergrund betrachten vier Figuren ein Astrolabium, ein Hinweis auf die Astrologie und das der gesamten Serie zugrunde liegende Prinzip sowie eine mögliche Verbindung zur Weissagung in der Inschrift. Links arbeitet ein Bildhauer an einer weiblichen Büste und ein Graveur in einem Juweliergeschäft an einer Platte, womit eine vage Verbindung zur Bedeutung der Schönheit für die Charakterisierung des Merkur hergestellt sein könnte.

Darüber arbeiten zwei Maler auf einem Gerüst an einem Wandgemälde (Abb. 8). Die Unterzeichnung ist nicht zu sehen, nur die dekorative Girlande, die das Bild einfasst. Der Hauptmaler hält einen Topf (keine Palette) und einen Pinsel, während der andere auf einem Tisch Pigmente anreibt. Die Komposition ist offensichtlich inszeniert, denn die Vorbereitung der Pigmente fand auf dem Boden und oft anderswo statt. Möglicherweise sollte sie eine interne Hierarchie zwischen den Malern schaffen: der Künstler, der die schöpferische/intellektuelle Tätigkeit ausübt, und der Assistent, der die manuelle Arbeit verrichtet. Die Aufnahme von Wandmalern könnte damit zusammenhängen, dass die Straße als öffentlicher Raum ermöglicht, Malerei im Freien stattfinden zu lassen. Der gemeinschaftliche Charakter der Tätigkeit steht nicht im Mittelpunkt, sondern dient dazu, die Arbeitskette zu hierarchisieren und bestimmte Teile hervorzuheben. Spätere Kompositionen, wie die von Maarten van Heemskerck aus dem Jahr 1568, greifen auf die traditionelle Situierung des Malers im Atelier zurück, ebenfalls mit einem Assistenten, der noch weiter abgewertet ist (Abb. 9).⁴⁵ Die Atelierszene lässt sich durch einen offenen Torbogen beobachten. Heemskerck arbeitet mit homoerotischen Bezügen. Der sit-



Abb. 9: Harmen Jansz Muller nach Maarten van Heemskerck, *Merkur*, 1638–1646, Kupferstich Amsterdam, Rijksmuseum

zende Maler ist nachlässig gekleidet, seine Tunika gibt den Blick auf sein Hinterteil frei (Abb. 10). Das entblößte Gesäß steht wiederum in Bezug zu dem vor ihm arbeitenden Bildhauer, der eine männliche Statue meißelt, wobei sein Meißel metonymisch auf den Penis verweist. Heemskerck zieht die Malerei aus der öffentlichen Sphäre in die Abgeschlossenheit des Ateliers zurück, kennzeichnet sie aber dennoch als unterlegen im Vergleich zur Potenz der Bildhauerei, die auf dem offenen Hauptplatz ausgeführt wird.

* * *

Sicherlich waren die Werkstätten für Wandmalerei hierarchisch organisiert und die Assistenten einem leitenden Meister, dem *capomaestro*, unterstellt.⁴⁶ Doch

die Grenzen waren durchlässig. In der viel zitierten Novelle von Franco Sacchetti über den Niedergang des künstlerischen Geschicks in Florenz diskutiert eine Gruppe von Malern in San Miniato al Monte über ihren Beruf, während sie gerade dabei sind, einige Arbeiten für das Kloster zu vollenden.⁴⁷ Sacchetti beschreibt die Mitglieder der Gruppe, zu der Orcagna, Taddeo Gaddi und Niccolò di Tommaso gehörten, als „bestimmte Maler und andere Meister“ („certi dipintori e altri maestri“), ohne eine berufliche Hierarchie anzugeben. Im nächsten Satz identifiziert er Orcagna als den Künstler, der in Orsanmichele in Florenz als führender Meister („capo maestro“) verantwortlich zeichnete, nicht aber für die Werke in San Miniato al Monte. Diese Passage, wie auch die Szene im Hinter-



Abb. 10: Harmen Jansz Muller nach Maarten van Heemskerck, *Merkur*, 1638–1646, Kupferstich (Detail), Amsterdam, Rijksmuseum

grund des Gemäldes von Fra Bartolomeo und Bugiardini, stellt die Wandmaler als ein locker organisiertes Team von Gleichberechtigten dar.

Obwohl das Thema des Künstlers im Atelier allgegenwärtig ist, sind die Hinweise auf den Wandmaler bei der Arbeit nicht völlig ausgelöscht. Ein bezeichnendes Beispiel ist die Federzeichnung von Federico Zuccari aus der Zeit um 1595, die Taddeo Zuccari bei der Fertigstellung der Sgraffito-Fassade des Palazzo Mattei im Jahr 1547 zeigt.⁴⁸ Die Komposition von Fra Bartolomeo und Bugiardini weist ein metapiktoriales Detail auf, das ungewöhnlich und in gewisser Weise

außergewöhnlich erscheint, da es die gemeinschaftliche und öffentliche Arbeit thematisiert und das individuelle künstlerische Ich nicht in den Vordergrund stellt. Der egalitäre und kameradschaftliche Charakter dieser Hintergrundszene ist bemerkenswert. Sie entbehrt den konfrontativen Aspekt der Ikonografie des Malers und des Teufels. Zudem fehlt die Hierarchie der tanzenden Untergebenen von Filarete und des Assistenten in der Serie der sieben Planeten. Eine Gruppe von Malern treibt sich vor der Wand herum, malt und plaudert über Wandbilder. Der gezeigte Fertigstellungsprozess des Gemäldes markiert vielleicht den Übergang von der hierarchisch organisierten, mittelalterlichen Werkstatt hin zu einer Zusammenarbeit gleichgestellter Künstler; eine neue Arbeitsweise, bei der Maler sich in ihrem Schaffen ergänzen (wenn auch nicht zur gleichen Zeit), statt im Auftrag des anderen zu arbeiten. Dies deutet darauf hin, dass alternative Modelle zumindest am Rande zur Verfügung standen, um die Arbeit des Malers zum Bildthema zu machen, bevor diese zur Bühne der Selbstrepräsentation und Selbstgestaltung wurde. Die in eine biblische Erzählung eingebettete Szene von Fra Bartolomeo und Bugiardini zielt nicht auf die Selbstdarstellung des Einzelnen, sondern auf Versinnbildlichung eines gemeinschaftlichen Unternehmens.

Anmerkungen

- 1 Rudolf und Margot WITTKOWER, *Born under Saturn. the Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1963; Victor I. STOICHIȚĂ, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993.
- 2 Martin WARNKE, *The Court Artist. on the Ancestry of the Modern Artist* (übers. von David McLINTOCK), Cambridge 1993, 1–74.
- 3 Francis AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000.
- 4 Michele BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998; Christine M. BOECKL, *The Legend of St. Luke the Painter. Eastern and Western Iconography*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LIV, 2005, 7–37.
- 5 Sarah BLAKE MCHAM, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, New Haven 2013.
- 6 Michael BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1988, 1–27.
- 7 Péter BOKODY, *Before Self-Affirmation. Self-Aware Painting in Early Renaissance Art*, in: *Terms – 34th CIHA Congress* (hrsg.

- von Shao DAZHEN/Fan DI'AN/Qingsheng ZHU), Peking 2019, 575–583; Péter BOKODY/Alexander NAGEL, *Metapainting before Modernity*, in: *Renaissance Metapainting* (hrsg. von DIES.), Turnhout 2020, 3–12.
- 8 Joseph Leo KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993, 3–59; Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven 1998.
 - 9 Anton LEGNER, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009,
 - 10 Alexander NAGEL, *Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral*, in: *RES. Anthropology and Aesthetics*, LIII/LIV, H 1, 2008, 143–151.
 - 11 Sven SANDSTRÖM, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, 13–38; Anne DUNLOP, *Andrea del Castagno and the Limits of Painting*, London 2015.
 - 12 Christopher S. WOOD, *Indoor-Outdoor. The Studio around 1500*, in: *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism* (hrsg. von COLE/PARDO), Chapel Hill 2005, 36–72; James HALL, *The Artist's Studio. a Cultural History*, London 2022, 39–120.
 - 13 Cc. 21–22, 26, Magliabechiano XXXVII.303, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: „El Bugiardini à una opera degnissima che fu disegno del fratre di San Marco; finicelo lui, e Michelangiolo non si può saziare di chomendarlo. È quando la f[i]glia di Jachobe fu rapitta, ditta Dina che l'Testamento Vecchio non arà si bella istoria. Vostra Signoria qui si sarà, a Idio piacendo, vorò tale vegiate, ch'è chosa mirabilissima e da eserne vagherò ogni gran pr[i]ncipe; s'è dito ducha d'Albania o altri n'avesi nott[i]zia, per nulla no lo lacierbono. Non è finitto [...]“. Zum Text vgl. Laura PAGNOTTA, *Giuliano Bugiardini*, Turin 1987, 246.
 - 14 Giorgio VASARI, *Das Leben des Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo und Mariotto Albertinelli* (hrsg. von Christina IRLENBUSCH/Katja LEMELSEN, übers. von Victoria LORINI/Sabine FESER), Berlin 2008, 61–62; Giorgio VASARI, *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, erste Ausgabe, 1550* (hrsg. von Luciano BELLOSI/Aldo ROSSI), Turin 1986, 590: „Comincio in San Gallo una tavola, la quale fu poi finita da Giuliano Bugiardini. Similmente un quadro de l'atto di Diana, il quale è oggi appresso M[esser] Cristoforo Rinieri, amico et amatore di tutti i nostri artefici, che dal detto Giuliano fu colorito, dove sono e casamenti et invenzioni molto lodati.“
 - 15 Donatella PEGAZZANO, *Alessandro di Cristofano Rinieri, collezionista e mercante e la fortuna di Andrea del Sarto nella Firenze di secondo Cinquecento*, in: *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis* (hrsg. von Donatella PEGAZZANO), Florenz 2012, 33–34.
 - 16 Giorgio VASARI, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori, zweite Ausgabe, Bd. I, Teil II*, Florenz 1568, 41.
 - 17 Giorgio VASARI, *Das Leben des Pordenone, Marcantonio Raimondi, Leone Leoni, Francesco Primaticcio und weiterer Künstler der Terza* (hrsg. von Alessandro NOVA, übers. von Katja BURZER, eingel. und komm. von Sabine FESER), Berlin 2024, 340–341; Giorgio VASARI, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects, zweite Ausgabe* (übers. von Gaston du C. DE VERE), Bd. VII, London 1914, 108–109: „In que' giorni che si dispose abbandonare l'arte, [Mariotto Albertinelli] gli lascio a finire una tavola, che gia Fra Bartolommeo di S. Marco, suo compagno & amico aveva lasciata solamente disegnata & a ombrata con l'acquerello in sul gesso della tavola, si come era di suo costume. Giuliano addunque; messovi mano, con estrema diligenza et fatica condusse quest'opera, laquale fu all'hora posta nella Chiesa di san Gallo fuor della porta. [...] E per vero dire, condusse Giuliano questa tavola con tanto amore, & con tanta avvertenza, e giudizio, che come ne fu allora, così ne sarà sempre, e a ragione sommamente lodato. E dopo questa finì, a Cristofano Rinieri il rapimento di Dina in un quadro, stato lasciato similmente imperfetto dal detto Fra Bartolomeo. Alquale quadro ne fece un'altro simile, che fu mandato in Francia.“; Giorgio VASARI, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori, zweite Ausgabe, Bd. II, Teil III*, Florenz 1568, 454–455.
 - 18 *L'Età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco* (hrsg. von Serena PADOVANI), Venedig 1996, 107–110; Albert J. ELEN/Chris FISCHER, *Fra Bartolommeo. the Divine Renaissance*, Rotterdam 2016, 159–161.
 - 19 PAGNOTTA 1987 (zit. Anm. 13), 64–66.
 - 20 Joy A. SCHROEDER, *Dinah's Lament. The Biblical Legacy of Sexual Violence in Christian Interpretation*, Minneapolis 2007, 11–55.
 - 21 Diane WOLFTHAL, *A Hue and a Cry. Medieval Rape Imagery and Its Transformation*, in: *The Art Bulletin*, LXXV, H. 1, 1993, 39–64; Mati MEYER, *The Levite's Concubine. Imaging the Marginal Woman in Byzantine Society*, in: *Studies in Iconography*, XXVI, H. 1, 2006, 45–76.
 - 22 Patrizio TURI, *Un disegno settecentesco del „Ratto di Dina“ di Fra Bartolomeo*, in: *Memorie Domenicane*, XXV, 1994, 261.
 - 23 Maarten van Heemskerck, Bd. I, zusammengestellt von Ilja M. VELDMAN (hrsg. von Ger LUIJTEN), in: *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Roosendaal 1993, 44; *The De Jode Dynasty*, Bd. 1, zusammengestellt von Marjolein LEESBERG (hrsg. von Peter VAN DER COELEN), in: *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Ouderkerk aan den IJssel 2018, 53; Péter BOKODY, *Dinah Between Rape and Seduction. Maarten van Heemskerck and Renaissance Attitudes Towards Gender and Conflict*, in: *Renaissance and Reformation*, XLVIII, H. 3, 2025, 73–111.
 - 24 *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua Scuola* (hrsg. von Chris FISCHER), Florenz 1986, 137–138.
 - 25 Allan BRAHAM, *The Bed of Pierfrancesco Borgherini*, in: *The Burlington Magazine*, CXXI, H. 921, 1979, 754–765.
 - 26 *Für eine grundlegend differierende Interpretation der Szene*

- vgl. TURI 1994 (zit. Anm. 22), 286.
- 27 Hannah BAADEr, *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520*, Paderborn 2015, 87–129 und 177–201.
- 28 FISCHER 1986 (zit. Anm. 24), 135–139; Chris FISCHER, *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, Paris 1994, 130.
- 29 PAGNOTTA 1987 (zit. Anm. 13), 218.
- 30 TURI 1994 (zit. Anm. 22), 261–264.
- 31 PAGNOTTA 1987 (zit. Anm. 13), 65–66.
- 32 FISCHER 1986 (zit. Anm. 24), 137.
- 33 André CHASTEL, „Picture-within-Picture“, in: BOKODY/NA-GEL 2020 (zit. Anm. 7), 295–322, bes. 295–296.
- 34 Péter BOKODY, *Images-within-Images in Italian Painting (1250–1350). Reality and Reflexivity*, Burlington/Farnham 2015, 37–58 und 97–103.
- 35 VASARI 2024 (zit. Anm. 17), 339; VASARI 1914 (zit. Anm. 17), 107. „Prese amicizia, e tanta stretta familiarita con Michelangelo Buonarroti, che poi fu sempre da lui molto amato. Il che fece Michelagnolo non tanto per che vedesse in Giuliano una profonda maniera di disegnare, quanto una grandissima diligenza e amore che portava all'arte.“; VASARI 1568 (zit. Anm. 17), 454.
- 36 Anna RUSSAKOFF, *Imagining the Miraculous. Miraculous Images of the Virgin Mary in French illuminated Manuscripts ca. 1250–ca. 1450*, Toronto 2019, 56–58.
- 37 Ebd., 65–71.
- 38 Robert GLASS, *Filarete's Hilaritas. Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's*, in: *The Art Bulletin*, XCIV, H. 4, 2012, 548–571. Vgl. Abb. 5 im Beitrag von Philipp ZITZLS-PERGER im vorliegenden Band.
- 39 Catherine KING, *Filarete's Portrait Signature on the Bronze Doors of St Peter's and the Dance of Bathykles and His Assis-*
tants, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIII, 1990, 296–299.
- 40 GLASS 2012 (zit. Anm. 38), 553–559.
- 41 Francis AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000, 234–235.
- 42 Jay A. LEVENSON/Konrad OBERHUBER/Jacquelyn L. SHEEHAN, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, 1–21; Arthur M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Prescribed*, Bd. I, New York 1938, 77–83.
- 43 Catherine E. KING, *Representing Renaissance Art, c. 1500–1600*, Manchester 2007, 191–235.
- 44 „Mercurio e pianeto maschulino posto nel secondo cielo e secho maperche la sua sicita e molto passiva. Lui e fredo con quegli sengni chi sono freddi e umido cogli umidi. Eloquentingegnioso ama le sciensie matematica e stiudia nelle divinizazione. A il corpo gracile coe schietto a labri sottili.“ *Eigene Übersetzung, für die französische Übersetzung vgl. Gisèle LAMBERT, Les Premières Gravures Italiennes. quatrecento – début du cinquecento*, Paris 1999, 47.
- 45 Maarten van Heemskerck, Bd. II, zusammengestellt von Ilja M. VELDMAN (hrsg. von Ger LUIJTEN), in: *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Roosendaal 1994, 222.
- 46 Bruno ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Mailand 2002, 39–85.
- 47 Franco SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* (hrsg. von V. PERNICONE), Florenz 1946, 301.
- 48 Andreas BEYER, *Il corpo dell'artista. la traccia nascosta della vita nell'arte*, Turin 2023, 239–256. Vgl. Abb. 4 und 5 im Beitrag von Antoinette FRIEDENTHAL im vorliegenden Band.

Integriertes Selbstporträt und Selbstironie in der Skulptur bei Filarete, Permoser und Wentzinger

1 Eine Querschnittsanalyse zurück ins Mittelalter

Als Michelangelo um 1490/1492 die *Kentaurenschlacht* (Abb. 1) im Garten des Medicipalastes schuf, war er knapp 17 Jahre alt. Das unvollendete Marmorrelief zeigt ein heftiges Handgemenge dicht gedrängter nackter Männerkörper, die vom Zweikampf bis zum Steinewerfen alle denkbaren kraftvollen Bewegungen ausführen. Um den in der oberen Hälfte mittig herausragenden Oberkörper mit dem über den Kopf erhobenen Arm wirbeln die anderen Kämpfer, die sich an den Haaren ziehen, in den Schwitzkasten nehmen, mit großen Steinen aufeinander einprügeln, oder – wie vor allem links zu sehen – ausholen, um ganze Felsbrocken in das Gemenge zu werfen. Und am Boden liegt bereits ein Kentaure, links ist sein Pferdekörper zu erkennen und nach rechts ausgerichtet sein herkulischer Rückenakt. Im oberen Hintergrund schließlich, im *rilievo schiacciato*, sind noch einige Frauenköpfe zu sehen, deren verzweifelte Gestik und Mimik ihrer Entführung geschuldet sind. Mit der *Kentaurenschlacht* ließ sich der junge Michelangelo auf einen zweifachen Künstlerwettbewerb ein: Mit dem *rilievo schiacciato* arbeitete er sich an Donatello ab und mit dem Schlachtenthema insgesamt trat er in den Wettbewerb mit seinem Lehrer Bertoldo di Giovanni, dessen wenig älteres Bronzerelief einer Reiterschlacht damals im Medicipalast ausgestellt war.¹ Deutlich wird im Vergleich die unterschiedliche Auffassung der Kampfdramaturgie, die Michelangelo ganz auf den athletischen Männerkörper fokussiert, indem er die Pferdekörper weitgehend ausblendet.

Und mit dem glatzköpfigen Barträger ganz links im Relief, der in beiden Händen einen Felsbrocken hält und wie ein Kugelstoßer zum Wurf ausholt, setzte Michelangelo einen eigenwilligen Akzent, der zum eigentlichen Thema des integrierten Selbstporträts in der Skulptur führt. Denn der Felsenstoßer ist der einzige Kämpfer, der durch seinen Bart und die Glatze als alter Mann ausgewiesen wird. Alle anderen Kämpfer sind bartlose Jünglinge mit geschlossenem Haarwuchs. Aus diesem Alleinstellungsmerkmal hat



Abb. 1: Michelangelo, *Kentaurenschlacht*, um 1490/1492, Florenz, Casa Buonarroti

die jüngere Forschung zu recht den Schluss gezogen, dass es sich um den Rekurs auf eine Phidiaslegende handelt: Plutarch in seinen *Vitae parallelae* und Cicero in den *Tuscolanae disputationes* berichten beide über eine Kentaumachie des antiken Bildhauers Phidias, dem es untersagt gewesen sei, sein Werk zu signieren, weshalb er im Relief an prominenter Stelle sein Selbstporträt als alter Mann angebracht habe. Bei Plutarch heißt es, dass Phidias auf dem Schild der Athena eine Kentaumachie-Szene darstellte und darin „eine Art Selbstbildnis herausarbeitete und zwar in der Form eines kahlköpfigen Alten, der mit beiden Händen einen Stein in die Höhe hebt.“² Michelangelo dürfte durch den am Medicihof wirkenden Humanisten Angelo Poliziano von den antiken Texten gewusst haben. Mit seinem betagten Steinwerfer thematisierte er ostentativ das Selbstporträt, wenngleich er nicht sich, sondern Phidias ins Bildnis setzte. Dessen Auftritt evoziert die Gleichstellung Michelangelos mit dem unübertrefflichen antiken Bildhauer. Das Relief behauptet von sich, ein Werk des Phidias zu sein, beziehungsweise behauptet von Michelangelo,



Abb. 2: Orcagna, *Tod und Himmelfahrt Mariæ*, 1360 (Rückwand des Tabernakels), Florenz, Orsanmichele

ein „neuer Phidias“ zu sein. Mit diesem Krypto-Selbstporträt setzte der junge Bildhauer nicht auf physiognomische Ähnlichkeit, sondern auf den alten Topos des *puer senex*, des altersweisen Jungen oder des adoleszenten Greises, der mustergültig im Lukasevangelium (2,42–52) mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel Gestalt annimmt.³ So gesehen griff Michelangelo den seit dem 14. Jahrhundert aufkommenden Phidias-Vergleich auf und verbrämte ihn geschickt mit dem integrierten Selbstporträt, das ihn persönlich nicht darstellt, aber meint. Michelangelos *Kentaurenschlacht* enthält bei Weitem nicht das erste integrierte Selbstporträt in der Gattung der Skulptur, aber wohl eines der raffiniertesten, denn seine vielschichtigen Paragone-Anspielungen kennen in der Skulpturengeschichte der Neuzeit keinen Vergleich.

Bis ins späte Mittelalter reichen die integrierten Selbstporträts in der Skulptur zurück. So etwa auch an Andrea Orcagna opulenter Reliefdarstellung des

Todes und der Himmelfahrt Mariens von 1360 in Orsanmichele, Florenz (Abb. 2). Es wird vermutet, dass sich der Künstler ganz rechts unten ins Publikum der Sterbeszene integrierte. Dort sind die einzigen zwei Männer des gesamten Reliefs mit Hut zu sehen. Der linke wendet sich sprechend und gestikulierend dem rechten zu. Er trägt einen eleganten, kegelförmigen Hut, dessen breite Krempe schwungvoll nach hinten umgeschlagen ist. Der Mann rechts von ihm trägt eine schlichtere Haube. Letzterer wird von der Forschung in der Regel als Selbstporträt Orcagnas eingestuft. Doch, gerade weil der Hut des linken Mannes aufwendiger und raffinierter erscheint, wäre nicht auszuschließen, dass diese Figur den Orcagna mimt, der sich aus der vorderen, privilegierten Reihe dem *Zurückgesetzten* im Gespräch zuwendet.⁴

Lorenzo Maitani verband bereits 50 Jahre früher eine ähnliche Konversation mit dem integrierten Selbstporträt. An der Westfassade des Domes zu Orvieto befinden sich, die drei Portale flankierend, die vier Wandreliefs mit Szenen aus der Genesis (links), biblischen Stammbäumen in den beiden mittleren Reliefs und dem *Jüngsten Gericht* (rechts). Im zweiten Register von oben, in der Vierergruppe ganz links, hat sich Lorenzo Maitani mit dem Winkelmaß selbst in das *Jüngste Gericht* integriert – und dies recht selbstbewusst unter den Seligen, deren Heilsgewissheit bereits beschlossene Sache ist (Abb. 3). Denn während in den beiden unteren Registern die Auferstehung und die Seelen am Scheideweg zum Aufstieg in den Himmel oder zum Abstieg in die Hölle zur Darstellung kommen, sind die Figuren in den Registern darüber nur noch Selige, die dem Höllenschlund entkommen sind. Ähnlich wie bei Orcagna ist auch er seinem Hintermann im Gespräch zugewendet.⁵

Dieser kurze Rückblick in die Geschichte des integrierten Selbstporträts zeigt nur exemplarisch – ohne Anspruch der Vollständigkeit – die Beliebtheit des Sujets an prominenten Orten und ihren Artefakten auch während des Hoch- und Spätmittelalters. Überhaupt ist ja mittlerweile bekannt, dass die Künstlersignaturen des Mittelalters schriftlich und/oder bildlich keine Seltenheit sind und von einem weit verbreiteten Selbstbewusstsein der Künstler und ihrer Werkstätten nicht erst seit der Renaissance zeugen.⁶ Von Michelangelo ausgehend könnte man nun, nach diesem Rückblick bis Maitani, in der Geschichte vorwärts schreiten und die Liste der integrierten Selbstporträts in der Skulptur fortsetzen – etwa mit den



Abb. 3: Lorenzo Maitani, *Jüngstes Gericht-Relief*, 1310–1315, Orvieto, Dom, Westfassade

Nikodemusdarstellungen, wie sie in den Beweinungsbeziehungsweise Grablegungsgruppen auch bei Michelangelo (Museo dell'Opera del Duomo, Florenz) oder bei Tilman Riemenschneider zu finden sind. letzterer wird hier im Band an anderer Stelle berücksichtigt.⁷ Unvergleichlich reichhaltig sind die integrierten Selbstporträts im Œuvre Baccio Bandinellis, dem Nicole Hegener insgesamt 39 Arbeiten dieses Sujets zuschreiben kann. In ihrer grundstürzenden Monografie, die den seit Vasari verfeimten Meister rehabilitiert, hat sie dem Thema ein eigenes Kapitel gewidmet.⁸ Die Vollständigkeit und Tiefgründigkeit ihrer Forschung zu Bandinellis integrierten Selbstporträts muss hier nicht wiederholt werden.

2 Die Ironie des integrierten Selbstporträts in der Skulptur

Grundsätzlich ist hier nicht der Ort, einen vollständigen Katalog der integrierten skulpturalen Selbstporträts zu entwickeln. Vielmehr geht es um Schwer-

punktsetzungen, die im ersten Teil mit einem kursorischen Rückblick einige schillernde Beispiele vom Spätmittelalter bis zu Michelangelos klandestiner Selbstdarstellung in der *Kentaurenschlacht* in Erinnerung rufen sollten. Im zweiten Teil ist der Fokus nun auf drei ausgesuchte Werke zu setzen, in denen sich die Künstler unbescheiden selbst inszenieren und gleichzeitig ihre vermeintliche Hoffart brechen. Die Brechung erfolgt durch die Anwendung der Ironie, einer in der Kunstgeschichtsforschung nur wenig berücksichtigten höfischen Tugend, die vom Mittelalter bis zur Aufklärung in den gesellschaftlichen Eliten des christlichen Europas einen hohen Stellenwert beanspruchte. Ironisches Talent beziehungsweise Unvermögen konnten für Karrieren an den Papst-, Kaiser-, Königs- und Fürstenhöfen entscheidend sein. Ironie war ein Vehikel gesellschaftlicher Konversation mit Esprit, die es gerade für gesellschaftliche Aufsteiger zu beherrschen galt. Daher steht zu vermuten, dass in der Geschichte der Kunst die Ironie häufig thematisiert wurde. Nur ist sie oft schwer zu entdecken, da sie mit Ambiguität und Dissimulation arbeitet,⁹ die Jahr-



Abb. 4: Filarete, *Bronzetür*, 1445 (Außenseite), links Relief des Paulusmartyriums, rechts Relief des Petrusmartyriums, Rom, St. Peter

hunderte später nur unter erschwerten Bedingungen zu rekonstruieren sind. Doch wenn sich der Blick der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker auf Möglichkeiten der Ironie einlässt, ist manch unerwartete Entdeckung nicht auszuschließen.

Die Einbeziehung einzelner oder mehrerer Werkstattmitarbeiter in das integrierte Selbstporträt scheint – wie oben bei Orcagna und Maitani bereits gesehen – an der Schwelle zur Frühneuzeit ein beliebtes Motiv gewesen zu sein. Nirgends kommt es deutlicher zum Ausdruck als auf Filaretes Bronzetür für Alt-St. Peter in Rom, die 1445 vollendet wurde. Überhaupt ist die Bronzetür ein Feuerwerk der künstlerischen Selbstinszenierung (Abb. 4). Denn insgesamt drei Mal macht Filarete auf sich aufmerksam. Auf der Vorderseite der beiden Türflügel befinden sich unten die Reliefs des Petrus- (links) und des Paulusmartyriums (rechts). Mittig auf der Konsole, die den unteren Abschluss der Bilderrahmen markiert, sind links und rechts die Vorder- und Rückseite einer Filarete-Medaille angebracht.¹⁰ Links unter dem Paulusrelief tragen Telchinen mit menschlichem Oberkörper und fischschwänzigem Unterkörper die Medaille, auf der das nach rechts gewendete Profilbildnis Filaretes zu sehen ist, umkreist von der Inschrift „Antonius Pietri de Florentia fecit“ mit der Datierung auf das Jahr 1445. Telchinen sind Fabelwesen des Meeres, die unter anderem von Strabo beschrieben wurden. Demnach haben sie seit mythologischen Zeiten auf Rhodos

gelebt und dort als erste Erdenbewohner Eisen und Bronze geschmolzen. Sie galten nicht nur als besonders kunstfertig, sondern auch als böse – Eigenschaften, die Filarete nun offensichtlich auch für sich reklamierte.¹¹ Und rechts unter der Kreuzigung Petri wird der Revers der Medaille von Putten herangezogen, auf dem zu lesen ist „opus Antonii“. „Filarete“ war sein Künstlernamen und heißt aus dem Griechischen übersetzt „Liebhaber der Tugend“. Doch die inschriftlichen Namen beider Münzdarstellungen beziehen sich auf Filaretes Geburtsnamen Antonio di Pietro Averlino. Sie sind an den Darstellungsmodus antiker Kaisermünzen angelehnt, deren Allusion den Künstler überheblich erscheinen lässt.

Auf der Rückseite des linken Türflügels ging Filarete schließlich noch darüber hinaus, indem er am unteren Rand ein enigmatisches Relief über die ganze Türbreite anbrachte (Abb. 5). Es zeigt sieben tanzende Männer, links flankiert von einem Mann auf einem Esel und rechts von einem Mann auf einem Kamel, das trotz seiner zwei Höcker darunter inschriftlich fälschlich als Dromedar bezeichnet ist. Während der Reiter auf dem Esel einen Trinkkrug hochhält, bläst der Kamelreiter auf einer Panflöte die Tanzmusik. Begleitet wird der Tanz von mehreren Inschriften, die die Tänzer namentlich identifizieren. Diese werden rechts angeführt von Filarete selbst, der den Zirkel als Attribut des Architekten in Kombination mit einer kreisrunden Bronzescheibe (*discus*) hält und sich



Abb. 5: Filarete, Bronzetür, 1445 (Rückseite der linken Tür), Rom, St. Peter

selbst auf Kniehöhe die Inschrift gab: „Antonius et discipuli mei“ („Antonius und meine Schüler“). Alle Schüler sind auf Fußhöhe namentlich genannt und über den Tanzenden steht das wichtigste Selbstzeugnis des Künstlers: „Für die anderen ist der Lohn des eigenen Werkes flüchtiger Stolz, für mich ist es Freude.“¹² Das letzte Wort *hilaritas* heißt „Freude“ und „Humor“. Und in der römischen Antike, insbesondere bei Varro und Cicero, wurde der Humor mit Wortwitz und doppelsinnigen Wortspielen in Verbindung gebracht, die nichts anderes als ironische Grundierung der *hilaritas* sind.¹³ Auf Humor und Ironie ist gleich zurückzukommen, doch ist zuerst die Tanzszene genauer in Augenschein zu nehmen. Die Tänzer vermitteln den Eindruck, dass sie sich an keine Choreografie halten, zu unterschiedlich sind ihre bisweilen taumelnden Bewegungen. Sie fassen sich alle an den Händen. Der dritte von links dreht sich um die eigene Achse und es scheint, als komme er mit der Armhaltung in Schwierigkeiten. Er bringt mit seinem *Spin* die ganze Tanzformation ins Stocken, die Filarete ganz rechts als Vortänzer anführt. Ihm springen zwei Gesellen hinterher, der vierte in der Mitte aber muss dann stoppen, um den Ausreißer in der Körperdrehung mit der erhobenen Hand zu stützen, während die beiden linken Figuren in ihrer Schrittstellung noch dem anfänglichen Lauf der Tänzer nach rechts folgen, doch bereits im Begriff sind, mit dem Rotierenden und Wankenden zusammenzustoßen. Die Kollision scheint vorprogrammiert, weshalb der zweite von links bereits vornübergebeugt im nächsten Moment zu stürzen droht. Man wird wohl annehmen dürfen, dass Filarete für sein Tanzrelief Donatellos wenige Jahre ältere Sängerkanzel (1433–1438, Museo dell’Opera del Duomo, Florenz) vor Augen hatte, die durch den wilden Tanz der Putti beeindruckt. Freilich ist Filaretos Version ungleich schlichter im Flachrelief gehalten, aber dadurch in ihrem Bewegungsablauf und dessen Störung umso prägnanter.

Die Heiterkeit des Tanzes wird durch die Übertreibung des taumelnden Zuges zur Ironie. Martin Warnke hat beiläufig auf diese Ironie hingewiesen, als er 1992 über die *Hilaritas-Inschrift* schrieb: „Sie [die Inschrift] scheint die jokose Veranstaltung der Rückseite ironisch gegen die offiziöse Selbstdarstellung der Vorderseite zu wenden. Leicht angetrunken wirkt denn auch die andere Inschrift, die den ‚Antonius et discipuli mei‘ avisiert. Tschudi meinte, dass sich hier ‚der Künstlerhumor jener Zeit in naiver Weise ausspricht‘.“¹⁴ Während Hugo von Tschudi also noch von naivem Humor sprach, promovierte Warnke das Relief zur Ironie. Er lag meines Erachtens vollkommen richtig, auch wenn er seinen Eindruck nicht weiter vertiefte. Denn die Heiterkeit und taumelnde Unordnung der Protagonisten will ja nicht in ewiger Erinnerung halten, dass sich die Filarete-Werkstatt am Tag nach der Fertigstellung der Bronzetür bis zum Kontrollverlust betrank. Nicht das, was wir sehen, ist gemeint, sondern das Gegenteil – das ist das Wesen der Ironie: Während die Heiterkeit des Tanzreliefs sich über den flüchtigen Stolz erhebt, wie die Inschrift suggeriert, ist es gerade jener unvermeidliche Stolz Filaretos, der in den Medaillen-Signaturen auf der Vorderseite der Bronzetür zum Ausdruck kommt. Das Tanzrelief bricht ironisch, was auf der Vorderseite manifest geworden ist – Stolz und Ruhmsucht. Filarete maskiert sich mit jener Heiterkeit, die ja genauso flüchtig ist wie der inschriftlich inkriminierte Stolz. Er tut so, als sei seine Tugend die Heiterkeit. Doch dissimuliert er seinen Stolz, indem er Heiterkeit vortäuscht.

Das ist keine abseitige Idee Filaretos. Er erlaubt sich hier keinen Scherz; damit wäre die hohe Bedeutung der Ironie im höfischen Leben der Vormoderne falsch eingeschätzt, die ja immer auch ein Rekurs auf antike Rhetorik und die Dialogtheorie war, wie der Hinweis auf Varro und Cicero in Bezug auf die *hilaritas* bereits verdeutlichte. Da Ironie ein wesentlicher Bestandteil der *dissimulatio*, also der höfischen Kulturtechnik der

Verstellung ist, ist auf sie kurz einzugehen: *dissimulatio* meint die Unähnlichkeit, die Verstellung, mit der sich Politiker tarnen. Sie ist ein Schutzschild der Verschleierung, eine Maske vor dem wahren Gesicht, eine Täuschung der Umgebung, um im politischen Wettbewerb zu bestehen.¹⁵ Als Tugend der frühneuzeitlichen Etikette hinterließ sie markante Spuren auch in der Geschichte der Kunst. Mit Machiavellis *Il Principe* kam die *dissimulatio* in die politische Staatstheorie.¹⁶ Er schrieb den Traktat um 1513, publiziert wurde er postum 1532. Kapitel 18 befasst sich ausführlich mit der *dissimulatio*, also jener Herrschertugend der Verstellung, der Maskierung, die in folgenden Sätzen ihre Legitimation erfährt: „Wären die Menschen alle gut, so würde die Verstellung nicht gut sein. Da die Menschen aber erbärmlich sind und dir nicht Wort halten, brauchst du es ihnen auch nicht zu halten. [...] Man muss diese Natur wohl zu bemänteln wissen und groß im Erheucheln und Verbergen (*dissimulatio*) sein.“¹⁷

Machiavellis *dissimulatio*-Begriff ist noch recht *rustikal*. Er versteht unter *dissimulatio* Lüge oder Täuschung, um Konkurrenten zu verdrängen. Doch in den folgenden 100 Jahren sollte sich die *dissimulatio* als höfisches, diplomatisches und performatives Ritual erheblich verfeinern. Sie wuchs sich zu einer Kunst der diplomatischen Konversation und Repräsentation aus und erfuhr in Torquato Accettos *Della dissimulazione onesta* von 1641 wohl ihre größte Differenzierung. Auch Accetto attestiert dem Menschen wenig gute Eigenschaften, doch ist er mehr vom Humanismus durchdrungen als Machiavelli. Bei Accetto ist *dissimulatio* keine schnöde Täuschung, sondern ein geistreiches Spiel der Verstellung. Sie verlangt von allen Beteiligten Esprit für das Dissimulieren.¹⁸ *Dissimulatio* ist also die Kunst der Verstellung. Entsprechend galten beispielsweise Justus Lipsius ebenso wie der französische Premierminister und Kardinal Richelieu als „simulandi ac dissimulandi artifex“.¹⁹ Darüber hinaus firmierte die zunehmend geschätzte *dissimulatio* auch in der Emblematik etwa des Silvestro Petrasancta (1639) mit dem Symbol der Maske, die das wahre Gesicht verbirgt.²⁰ *Dissimulatio* maskiert und verdeckt etwas, das existiert. Deshalb ist sie das Gegenteil von Simulation. Denn der Simulator versucht Eigenschaften nachzuahmen, die er nicht hat, während der Dissimulator versucht, Eigenschaften, die er hat, zu verbergen.

Die *dissimulatio* kam erst im 17. Jahrhundert zu ihrer hohen Wertschätzung insbesondere in den Staatstheorien und bei den politischen Eliten. Die Ironie als

eine Sonderform der *dissimulatio* jedoch war zu allen Zeiten ein geachtetes geistreiches Spiel mit ambigen Andeutungen und gezielten Irritationen. Ironie ist als die höchste Kunst der *dissimulatio* anzusprechen. Im antiken Griechenland stand die *dissimulatio* bereits auf der Tagesordnung, wenn es um Ironie ging. Sokrates gilt als der Urvater der Ironie, von dem Platon in seinem Symposion sagt: „Weißt du nicht, dass von allen seinen Aussagen gerade das Gegenteil gilt? [...] In Wörter und Wendungen hüllt er sich äußerlich ein, wie in das Fell eines schelmischen Satyrs. Sokrates verstellt sich und treibt sein ironisches Spiel mit den Menschen.“²¹ Der Vergleich mit dem schelmischen Satyr ist der Grund, warum Sokrates in seinen postum entstandenen Porträtbüsten im 4. Jahrhundert vor Christus wie ein Satyr dargestellt ist. Die Sokrates-Büsten imitieren nicht sein wirkliches Aussehen. Vielmehr dissimulieren sie den Philosophen zum Satyr, denn er war ein Meister der Verstellung. Seine Ironie kostete ihn schließlich das Leben.

Höchsten Stellenwert erfuhr die Ironie vor allem in Ciceros und Quintilians Lehrbüchern zur Rhetorik. Cicero nennt sie nun erstmals *dissimulatio*, die nicht der Belustigung anderer dient, sondern der Überzeugungsarbeit im politischen Diskurs.²² Dafür muss sich der Redner verwandeln, dissimulieren, indem er Dinge ironisch sagt, von denen seine Zuhörer wissen, dass er sie nicht so meint, wie er sie sagt. Dann lieben sie seinen scherzhaften Esprit und lassen sich besser überzeugen. Das gesamte Mittelalter hindurch behielt die Ironie-Theorie ihr hohes Niveau und Ansehen. Quintilian, der spätantike Rhetor Aelius Donatus und Isidor von Sevilla waren die Säulenheiligen der Ironie-Theorie. Ironie war ein struktureller Wesenszug der politischen Praxis in Mittelalter und Früher Neuzeit.²³ Die gesamte mittelalterliche Literatur vom *Nibelungenlied* bis zu Dantes *Göttlicher Komödie* ist durchsetzt von ironischen Anspielungen. Und in der Praxis unterschied Ironie den guten Herrscher vom Tyrannen. Denn man ging davon aus, dass gute Herrscher Ironie erkennen, während schlechte Herrscher ihre *dissimulatio* nicht verstehen. Deshalb – so die mittelalterliche Ironie-Theorie – habe Nero nicht bemerkt, dass in Lukans *De bello civili* das einleitende Kaiserlob subtile Ironie sei.²⁴ Ironie war demzufolge nicht allein ein rhetorisches Mittel, sondern vielmehr auch höfische Etikette, ein Habitus, der im Rahmen des Dekorums seine feinsinnige Ausgewogenheit zwischen Scherz und Zynismus suchte.²⁵

Vor diesem Hintergrund ist zurückzukommen zur Ironie im Bild, die – wie bereits betont – ähnlich der Rhetorik Eindeutigkeit meidet und Ambiguität sucht, um die Betrachtenden zu irritieren und vermeintliche Gewissheiten zu brechen. Sie ist schwer zu entdecken und ebenso schwer fällt der Nachweis. Eine isolierte Betrachtung eines Artefaktes ist dabei nicht hilfreich, denn erst wenn der Kontext künstlerischer Lebensumstände und höfischer Etikette in die Analyse einbezogen wird, erweitert sich der ironische Gehalt eines Kunstwerkes zu einem Möglichkeitsraum seiner Deutung im engen Bezug zu seiner Rezeptionsästhetik. Es geht also immer darum, ob die ZeitgenossInnen der KünstlerInnen den ironischen Gehalt und seine *dissimulatio* entdecken und verstehen konnten. Die Ironie für die Deutung der Kunst fruchtbar gemacht zu haben, ist zuletzt vor allem Jürgen Müller zu verdanken. In seiner Monografie zu Rembrandt als „sokratischem Künstler“ (2015) konnte er exemplarisch den wichtigen Zusammenhang von Künstler, Kunst und Ironie ausleuchten. Das Buch ist auch eine methodische Pionierleistung, die den kulturellen Wert der Ironie für die Rhetorik- und Kunsttheorie vor dem Hintergrund des Antiklassizismus erstmals in den wissenschaftlichen Fokus nimmt.²⁶

Die Tiefenschärfe kann hier nicht geleistet werden, aber der Beitrag soll Annäherungswerte für das skulpturale, integrierte Selbstporträt bieten. Der Blick ist deshalb noch einmal auf Filaretos Bronzerelief der tanzenden Werkstattmitglieder zu richten. Natürlich glaubt Filarete nicht, mit seiner Dissimulation, mit seiner Heiterkeits-Maskerade, bei den Betrachtenden durchzukommen, indem er darauf hinweist, dass es ihm nicht um den Ruhm, sondern die Freude am vollendeten Werk gehe. Dass es sich um ein Lippenbekenntnis handeln muss, erkennt man spätestens an Filaretos Selbstinszenierung auf der Tür-Vorderseite mit zwei Selbstporträts. Sie dienen der Perpetuierung seines Ruhms, von dem Filarete vorgeblich nichts wissen will. Deshalb kommt nun deutlich die Ironie ins Spiel. Sie oszilliert zwischen Schein und Sein, und alle Beteiligten sollen das verstehen können. Denn die Eigenheit der Ironie ist – wie oben erläutert – ihre Maskerade, ihre *dissimulatio* und ihr thematisierter Gegensinn. Ironie fordert ihre Entdeckung. Vielleicht hat sich Filarete deshalb des Begriffs der *hilaritas* bedient, weil sie etymologisch Fröhlichkeit, Heiterkeit, Komödie und Ironie gleichermaßen meint.²⁷ Stolz und Ruhmsucht muss man mit Ironie tragen. Aber auch die Betrachterinnen und Be-

trachter brauchen Ironie, um das integrierte Selbstporträt im dionysischen Taumel zu verstehen.

3 Der Ironic Turn

In der Kunstgeschichtsforschung scheint sich ein *Ironic Turn* noch nicht recht anzudeuten. Die besterforschten Kunstwerke werden zumeist jenseits möglicher Ironie-Konzepte gedeutet, wie etwa die Kaiserreliefs des Goldenen Dachls in Innsbruck, auf denen der Kaiser und seine Frauen „und die ironische Betrachtung männlicher Verliebtheit das zentrale Thema“ sind.²⁸ Oder wie etwa Berninis *David* mit seiner seltsam ungelassenen Körperhaltung, in der man keinen Stein schleudern kann, und dem Selbstporträt, dessen verbissene Konzentration eventuell einen ironischen Kontrast zur Gelassenheit des Michelangelo-Davids evoziert. Auf der anderen Seite sind uns wichtige Hinweise auf die Ironie der Kunst bereits aufgezeigt worden. Rudolf Preimesbergers Studien zu Caravaggio betonen des Künstlers Selbstironie ebenso wie Valeska von Rosens Caravaggio-Forschung und vor allem eben auch – wie bereits erwähnt – zuletzt die Rembrandt-Forschung Jürgen Müllers.²⁹

Mit Filaretos Ironie ist für das integrierte Selbstporträt in der Skulptur eine Bildrhetorik aufgetan, die vermutlich auch für andere Werke aus der Gattung gilt. Dafür seien noch zwei Beispiele aus der Barockzeit vorgestellt, die den Ironiefaktor bei Filarete nicht als skurrile Einmaligkeit erscheinen lassen, sondern eher als strukturelles Merkmal des skulpturalen integrierten Selbstporträts: die Selbstironie. Balthasar Permoser erhielt 1719 vom großen Feldherrn Prinz Eugen höchstpersönlich den Auftrag zu einer Skulpturengruppe, die die *Apotheose des Prinzen* zum Thema haben sollte (Abb. 6). Permoser arbeitete zu dieser Zeit am Zwinger in Dresden. Nachdem er damit fertig war, machte er sich an die Apotheose, die er am 3. Oktober 1721 vollendete und persönlich mit der Kutsche nach Wien brachte.³⁰ Dort war man beim Empfang der Skulpturengruppe wohl zufrieden; zu Begeisterungstürmen scheint es jedoch nicht gekommen zu sein. Der Sekretär des Prinzen Eugen, von Koch, schrieb am 11. November 1721 an den Dresdener Generalintendanten Graf von Wackerbarth, das Ganze habe gefallen, nur entspreche die Stellung der Figur nicht völlig dem Geschmack des Prinzen. Das verhaltene Urteil aus Wien ist verständlich, wenn man die



Abb. 7: Balthasar Permoser, *Apotheose des Prinzen Eugen* (Detail aus Abb. 6: Selbstporträt)

Abb. 6: Balthasar Permoser, *Apotheose des Prinzen Eugen*, 1718–1721, Wien, Österreichische Galerie Belvedere

dichte Überhäufung der Skulpturengruppe mit Körpern und Ornamenten in Betracht zieht: Unten der tief zu Boden gedrückte Türke als Besiegter, den der geharnischte, mit dem Goldenen Vlies und einem um die Brust gelegten herkulischen Löwenfell dekorierte Prinz im Dämmerzustand als Treppenabsatz nimmt, um sich von Fama und Nike emportragen zu lassen, während er ganz oben mit seiner rechten, müde erhobenen Hand die Herkuleskeule berührt. Es ist eine Skulpturengruppe voller Widersprüche, die Prinz Eugen einerseits als Kriegsheld feiert, als den starkmütigen Herkules der Befreiung Wiens von der Belagerung durch die Türken, und andererseits diesen kraftvollen Sieger in die kraftlose Todesnähe des in den Ruhmes-himmel Auffahrenden kippen lässt.

Mit dem am Boden kauern den und sich windenden Besiegten (Abb. 7) ersann Permoser einen tief Gebeugten, indem er sowohl auf Michelangelos *Sieg* (1532–1534), Baccio Bandinellis *Herkules und Kakus* sowie Giambolognas *Raub der Sabinerinnen* (1581–1583) rekurrierte, wobei durch den Vergleich sehr deutlich wird, dass Permosers Türke auch mit dem Oberkörper äußerst tief zu Boden niedergedrückt und endgültig

besiegt erscheint. Das Ergebnis ist eine Melange aus *imitatio* und *superatio*, indem Permoser nur bei seinem Unterworfenen gleich drei der berühmtesten, kämpfenden Skulpturengruppen synthetisierte und zu überbieten suchte. Das dürfte der Grund sein, warum sich der Besiegte als kauern der Akt sehr deutlich abhebt von den darüber verunklärten Figuren, deren Körper, Rüstung, Löwenfell, Textilien und Accessoires sich zu einem undurchdringlichen Ornamentgeflecht verstricken. Man könnte den hohen kompetitiven Anspruch des Künstlers auch negativ als Hybris auslegen, weil er mit den großen Vorgängern seiner Zunft in einen vermessenen Wettbewerb eintritt.

Der Kontrast zwischen kauern dem Akt und der auf ihm aufbauenden Apotheosengruppe ist bestimmt kein Zufall, denn aus Schriftquellen der Zeit geht hervor, dass man das Gesicht des Besiegten als integriertes Selbstporträt Permosers erkannte.³¹ Das ist vermutlich auch der Grund, warum er keinen Türken mit Turban als Unterlegenen darstellte, sondern einen bärtigen Mann ohne Kopfbedeckung. In seiner Linken hält er am Boden ein Schriftblatt, auf dem steht „Du bist Marcell“, ein Verweis auf Marcus Claudius

Marcellus, der 216 v. Chr. die von Rom abgefallene Stadt Syrakus zurückeroberte. Der Adressat der Aussage ist Prinz Eugen. Die Kunstgeschichtsforschung war bislang irritiert von einem Selbstporträt, das in einer bis dahin unbekanntem Selbsterniedrigung kulminiert. Es ist deshalb auch vorgeschlagen worden, die zeitgenössischen Hinweise auf das Selbstporträt nicht weiter ernst zu nehmen, denn ein hochgeachteter Künstler wie Permoser sei doch kein Besiegter, den der Prinz wie einen *Treppenabsatz* benutzen kann.³² Jedenfalls scheint zum Vergleich das gesicherte Selbstporträt Permosers auf der Sockel-Rückseite des in Dresden aufbewahrten *Christus an der Geißelsäule* (1728, Abb. 8)³³ und dem Künstler-Kopf der Prinz Eugen-Apotheose recht ähnlich – zumindest der Vollbart, das für das Alter (77) relativ dichte Lockenhaar (keine Perücke), und die schmale Nase kennzeichnen beide Köpfe. Insbesondere der Bart war Permosers Alleinstellungsmerkmal in der Hofkultur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, da sich Männer ausnahmslos rasierten. Sein rauschender Vollbart war keine beiläufige Laune, sondern ein wichtiges Identitätsmerkmal, das er in seinem berühmten *Barbuche* (1714) thematisierte und lobte. Schon im Titel nennt Permoser nicht ganz ironiefrei seine Gegenwart „ohnbärtige Zeiten“.³⁴ Umso mehr dürfte das integrierte Selbstporträt mit Vollbart gewirkt haben, über dem der rasierte Prinz Eugen seine Apotheosen-Reise antritt.

Der vollbärtige Besiegte scheint also tatsächlich Permoser zu sein, was wiederum die Vermutung nahelegt, dass es sich auch hier nur um einen ironischen Verweis handeln kann. Denn als Devotionsgeste ist der besiegte, nackte, kauernde und sich windende Künstler vollkommen unglaubwürdig, weil unangemessen und jenseits des Dekorums, weshalb ja die Forschung in der Figur bisweilen kein Selbstporträt sehen mag. Die Zweifel verflüchtigen sich hingegen, wenn in Betracht gezogen wird, dass es sich um eine selbstironische Anspielung handelt. Sie konterkariert den möglichen Hybrisverdacht durch die extreme Unterwerfung, indem sich Permoser selbst zu entwürden scheint. Nur dadurch aber findet wiederum die Unangemessenheit der Selbsterniedrigung ihren Sinn, dann ist das schillernde Spiel von Sein und Schein ein Spiel mit dem Publikum, dann ist die Verletzung der Norm Teil des Ironie-Konzeptes, dann versteht sich, dass wir etwas sehen, was nicht ist. Denn der Gegensatz von Gesagtem und Gemeintem, von Darstellung und Aussage ist das Prinzip der Ironie.



Abb. 8: Balthasar Permoser, *Selbstporträt* (Sockel-Rückseite des *Christus an der Geißelsäule*), 1728, Marmor, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Auch gut erkennbar scheint die Ironie im integrierten Selbstporträt des Bildhauers, Malers und Architekten Johann Christian Wentzinger (1710–1797). Für die Pfarrkirche St. Martin in Staufen bei Freiburg i. Br. schuf er eine figurenreiche Ölbergsszene (Abb. 9), die ursprünglich am Beinhaus von St. Martin aufgestellt war und 1908 ins Liebieghaus nach Frankfurt kam. Besonders auffallend ist das dazugehörige Selbstporträt (Abb. 10). Denn während die anderen Figuren antike Togen oder Tuniken tragen, ist Wentzinger in seiner Selbstdarstellung der Einzige, der einen für die Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Gehrock mit weitem Kragen und Pelzbesatz angezogen hat. Was aber als ausgesprochen ungebräuchlich heraussticht, ist sein Muff, in dem er seine rechte Hand wärmend verbirgt, während er mit seiner erhobenen Linken eine emotionale Geste der Ergriffenheit vorführt. Der Muff auf Bauchhöhe ist – dem gekräuselten Fell nach zu schließen – aus Schafspelz gearbeitet und ausnehmend groß, deshalb besonders auffällig, was vermutlich des Künstlers Vorsatz war. Die Materialikonografie des Schafspelzes dürfte an die damaligen Luxusgesetze und die Reichspolizeiordnung angepasst sein, nach denen hochwertige Pelze wie Hermelin, Rückermarder oder Eichhörnchenfell den gesellschaftlichen Eliten vorbehalten, während Lamm, Fuchs und Iltis den niederen Schichten bis hin zum Bauern und Tagelöhner zugesprochen waren.³⁵ Insofern ist Wentzingers Wahl des Schafspelzes der dargestellten Ölbergsszene angepasst, da er sich mit diesem Bescheidenheitsgestus wie ein Hirte der Apostelgruppe hinzugesellt.



Abb. 9: Johann Christian Wentzinger, *Ölbergsszene aus Staufeu*, 1745, Frankfurt am Main, Liebieghaus

Trotz Bescheidenheitsgestus in der Wahl der Pelzsorte ist Wenzingers Auftritt eher unbescheiden, denn sein Muff hat schillernde Signalwirkung: Dessen Auffälligkeit ist regelrecht irritierend, wenn man bedenkt, dass der Muff ein Accessoire war, das vornehmlich von Frauen getragen wurde. *Die Engländlerin* aus einem französischen Trachtenbuch von 1567 ist eine der frühesten Darstellungen des Muffs. Kurz danach, 1590, zeigt auch Vecellios zweite Auflage seines Standardwerk *Degli Habiti Antichi, et Moderni* (1. Auflage 1564) eine venezianische Frau in Wintertracht mit Muff.³⁶ Eine einzige auffindbare Publikation zur Muff-Geschichte aus dem Jahr 1883 verweist – freilich ohne valide Quellenverweise – auf die aufkommende

Muffkultur der venezianischen Kurtisanen Ende des 15. Jahrhunderts.³⁷ Der Muff als Frauenaccessoire setzte sich in den folgenden Jahrhunderten überall in Europa durch. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist eine Radierung von Wenceslaus Hollar (1607–1677), der für seinen dokumentarischen Verismus als *visueller Chronist* seiner Zeit berühmt war. Seine Radierung *Fünf Ansichten eines Muffs* (1645–1646) manifestiert die weibliche Konnotation insofern, als in jeder der fünf Ansichten im angedeuteten Hintergrund der Ausschnitt eines Frauenkörpers zu sehen ist.³⁸

Nicht zu vergessen ist, dass im 17. Jahrhundert, in der Zeit der kleinen Eiszeit, am französischen Hof Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. auch Männer den

Muff trugen.³⁹ Das bestätigt die in der Vestimentär-geschichte erste Modezeitschrift, der *Mercure Galant*. In verschiedenen Ausgaben aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist – wenn auch selten – von Männern mit Muff die Rede, wenn sie beispielsweise ein Rendezvous haben.⁴⁰ Auch Einzeldarstellungen von Männern im Winter aus dem späteren 17. Jahrhundert scheinen den Männer-Muff zu dokumentieren.⁴¹ Doch endete diese Episode während der Aufklärung,⁴² wie es auch das Zedler'sche Universallexikon nahelegt, in dem zum Lemma „Zobel-Muff“ 1751 geschrieben steht: „Zobel-Muff ist ein von dergleichen Felle oder Schwanz-Spitzen rund zusammen gesetzter Überzug, in welchem das Frauenzimmer die Hände zu erwärmen pfeget.“⁴³ An der neuerlichen weiblichen Konnotation in der Aufklärungszeit dürfte es auch gelegen haben, dass in bildlichen Darstellungen Männer nur noch in Karikaturen den Muff tragen. Ausnahmen sind männliche Allegorien des Winters beispielsweise in Form einer Porzellanbüste von der Hand Franz Anton Bustellis (1723–1763) aus der Porzellanmanufaktur Nymphenburg (vor 1760).⁴⁴ Ansonsten sind Männer mit Muff – soweit ich sehe – immer dann dargestellt, wenn sie als verweichlichte oder senile Geschöpfe figurieren: Von Pier Leone Ghezzi (1674–1755) gibt es eine Zeichnung eines alten Mannes mit Muff,⁴⁵ die sich wegen des Gesichtsprofils deutlich als Karikatur ausweist, zumal Ghezzi's Ruhm bis heute auf seiner Karikaturenkunst basiert. Auch von Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) ist die Karikatur eines Mannes mit Muff überliefert, die zwischen 1754–1762 datiert wird.⁴⁶

Was nun die tiefere Bedeutung von Wentzingers integriertem Selbstporträt mit Muff ist, ist schwer zu sagen. Sein außergewöhnliches Alleinstellungsmerkmal, das in einer Ölbergsszene doppelt kontrastreich zur Wirkung kommt, scheint vollkommen unangemessen, ein regelrechter Dekorumsverstoß vestimentärer Gepflogenheiten Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein Mann mit femininem Muff scheint Geschlechtergrenzen zu durchbrechen und Geschlechterrollen zu hinterfragen. Alles, was sich über Wentzingers sexuelle Orientierung sagen lässt, ist, dass er vergeblich um die Hand der Tochter des Bürgermeisters von Freiburg i. Br. angehalten hatte, alleinstehend blieb und schließlich kinderlos starb. Ohnehin ist – wie so häufig – das Selbstporträt grundsätzlich nicht als autobiografisches Selbstzeugnis misszuverstehen, nicht als Sein, sondern Schein. Im Falle der besprochenen Filarete- und Permoser-Selbstporträts ist dies deutlich geworden:



Abb. 10: Christian Wentzinger, *Selbstporträt mit Muff von der Ölbergsszene aus Staufen*, 1745, Frankfurt am Main, Liebieghaus

Insbesondere Permoser in der Rolle des Trittbretts für Prinz Eugen ging es nicht darum, seine authentische gesellschaftliche Rolle zu thematisieren, sondern sie mit Ironie zu brechen, indem ein Gegensinn aufgetan wurde. Ein ähnlicher Sachverhalt ist auch für das Wentzinger-Selbstporträt denkbar, das nicht das Sein, sondern den Schein zur Anschauung bringt und dessen feminines Erscheinungsbild eventuell die patriarchalen, binären Geschlechterrollen in Frage stellt. Nur als Verdacht sei die Überlegung erlaubt, dass Wentzinger in diesem fluiden Geschlechterbild seines integrierten Selbstporträts auf vergangene Zeiten rekurriert. Insbesondere Renaissance und Manierismus entfalteten ein breites Spektrum androgyner Körperdarstellungen, die auch und gerade durch vestimentäre Akzente im Bild aufgerufen wurden. Leonardo da Vincis *Salvator mundi* ist in jeder Hinsicht eine Ikone der geschlechtlichen Grenzauflösung.⁴⁷ Wentzinger – das ist die Vermutung – scheint mit seinem weiblich konnotierten Muff ironisch über sich selbst hinauszudeuten in eine christliche Ikonologie der Androgynität. Der ironische

Gegensinn ist, dass Wentzingers Muff nicht zu Wentzinger passen will, dass er aber auf eine höhere Idee des *Genderfluid* verweist.⁴⁸

Dies ist das Wesen der Ironie: etwas wird gesagt, was aber nicht gemeint ist, so wie das Bildnis etwas zeigt, das nicht gemeint ist. Schon die Antiken definierten Ironie als Gegensinn, der einen meist zum Lachen bringt. Deshalb wird Ironie dem Scherz zugerechnet. Selbstporträt und Selbstironie scheinen mir bisweilen zusammenzugehören, vielleicht gerade dann, wenn die Künstler besonders dick auftragen.

Anmerkungen

- 1 Bertoldo di Giovanni, *Reiterschlacht-Relief*, ca. 1490, Bronze, Florenz, Bargello.
- 2 Katrin PIETRASS, Michelangelos „Gesichter“. Identitätskonzepte in den Selbstdarstellungen Michelangelo Buonarrotis, Leipzig 2012, 53–54, mit weiteren Literaturhinweisen; vgl. auch jüngst Horst BREDEKAMP, *Michelangelo*, Berlin 2021, XX.
- 3 Teresa C. CARP, „Puer senex“ in Roman and Medieval Thought, in: *Latomus*, XXXIX, 1980, 736–739.
- 4 Eine systematische Studie zur Kopfbedeckung der Künstlerporträts gibt es nicht. Allein der Aufsatz von Annette SCHERER (Die Kopfbedeckung des Künstlers. Kleidungsstil und Topos, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2004, 17–36) bietet einen ersten Überblick, der sich aber auf den Turban (Chaperon) des nordalpinen Künstlerporträts von Dürer bis Cézanne beschränkt. Ein kursorischer Überblick in den *Vite* (1568) des Giorgio Vasari, in denen jeder Künstlerbiografie das entsprechende gestochene Künstlerporträt vorangestellt ist, zeigt für die Generation Orcagnas um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Bevorzugung des Chaperon. Vasaris Bildnisse der spätmittelalterlichen Künstler sind ohnehin in der Regel fiktiv und können auch für die Kopfbedeckung keine Authentizität beanspruchen. Sie sind bestenfalls als Künstlertopoi des 16. Jahrhunderts zu verstehen. So gesehen kann im Gegensatz zum topischen Chaperon des 16. Jahrhunderts der breitkempige und kegelförmige Hut in Orcagnas Marienrelief aus Orsanmichele durchaus als Künstlerhut angesprochen werden, zumal beispielsweise im Selbstporträt des Bartholomäus Zeitblom am *Heerberger Altar* (ca. 1497/1498, Staatsgalerie Stuttgart, vgl. hierzu den Beitrag von Ulrich PFISTERER im vorliegenden Band) der gleiche Huttypus zu erkennen ist. Der Zeitunterschied von mehr als 100 Jahren und die Verschiedenheit der Kunstlandschaften sind zwar gravierend, doch schließen sie eine mögliche Tradition dieses spezifischen Künstlerhutes nicht aus.
- 5 Creighton E. GILBERT, *How Fra Angelico and Signorelli saw the End of the World*, University Park 2003, 51, 136, 170, Anm. 73, 183, Anm. 41, 43.
- 6 *Signatur und Selbstbild. Die Rolle des Künstlers vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Festschrift für Albert Diel zum 60. Geburtstag (hrsg. von Sebastian KARNATZ), Berlin 2019; Albert DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin 2009.
- 7 Vgl. den Beitrag von Hanns-Paul TIES in diesem Band.
- 8 Nicole HEGENER, *Divi Iacobi Eqves*. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München 2008, 336–366.
- 9 Zur *dissimulatio* vgl. Anm. 14. Zur Verbindung von Kultur und Ambiguität vgl. die geistreichen Publikationen von Thomas Bauer (Arabist, Uni Münster). *Guter Überblick zu Ambiguität in Verbindung mit Ironie* in: Tobias HÄNER, *Ironie und Ambiguität im Ijobbuch*, Tübingen 2024, 45–126; *Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne* (hrsg. von Annette GEROK-REITER), Berlin/Boston 2023.
- 10 *Abbildungen in Robert GLASS, Filarete's Hilaritas. Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's*, in: *The art bulletin*, XCIV, H. 4, 2012, 548–571. Vgl. außerdem die weiterführende Literatur zur eigenwilligen Filarete-Signatur an der Bronzetür für Alt-St. Peter: Peter BELL, *Hilarious Homoeroticism, or the Renaissance of Stereotypes in Filarete's Bronze Doors of St. Peter's*, in: *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*, 2018, 27–38. Andreas BEYER, *Künstlerfreunde – Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte*, in: *Die Kunst – zur Sprache gebracht* (hrsg. von Lena BADER/Johannes GRAVE/Markus RATH), Berlin 2017, 64–79, 180–183.
- 11 BEYER 2017 (zit. Anm. 10), 74.
- 12 Alessandro SCAFI, *La firma di Filarete sulla porta bronzea di San Pietro. La gioia della creazione artistica*, in: *La basilica di San Pietro* (hrsg. von Giovanni MORELLO), Rom 2012, 137–151.
- 13 Zum etymologischen Zusammenhang von *hilaritas* und *ironia* vgl. Conal CONDREN, *Between Laughter and Satire. Aspects of the Historical Study of Humour*, Sidney 2023, 13. Vgl. auch: Silke DIEDERICH, *Humor, Witz und Ironie in Varros Dialog De re rustica*, in: *Der Dialog in der Antike. Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie, Wissensvermittlung und dramatischer Inszenierung* (hrsg. von Sabine FÖLLINGER/Gernot Michael MÜLLER), Berlin 2013, 275–294, bes. 283; Burkhard CARDAUNS, *Marcus Terentius Varro. Einführung in sein Werk*, Heidelberg 2001, 25–29.
- 14 Martin WARNKE, *Filaretos Selbstbildnisse. Das geschenkte Selbst*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk* (hrsg. von Matthias WINNER), Weinheim 1992, 102–103; Hugo von TSCHUDI, *Filarete's Mitarbeiter an den Bronzethüren von St. Peter*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, 191–194.
- 15 Zu Warnkes *dissimulatio*-Forschung und Politischer Ikonografie vgl. das instruktive Vorwort der Herausgeber, in: *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*. Martin Warnke zu Ehren. Ein Symposium (2003) (hrsg. von Horst BREDEKAMP/Michael DIERS/Ruth TESMAR/Franz-Joachim VERSPOHL), Hamburg 2007, 7–12.

- 16 Marco ARNAUDO, *L'altra dissimulazione*. Accetto, Pallavicino, Machiavelli, in: *Italia*, LXXXVI, H. 3, 2009, 488–499.
- 17 Niccolò MACHIAVELLI, *Il Principe* (1532), Anfang Kap. 18, Übersetzung nach W. Grützmaker, Leipzig 1870, 38.
- 18 ARNAUDO 2009 (zit. Anm. 16), 491.
- 19 Martin WARNKE, *Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965, 55.
- 20 Silvestro PETRASANTA, *De Symbolis Heroicis*, Rom 1639, 256.
- 21 PLATON, *Symposion* (hrsg. und übers. von Thomas A. SZÉK), Stuttgart 1994, 216d–217a.
- 22 Christina BRAUNER, „Ironic point in not defining it all over again“. Ironie in Theorie und Forschung. Eine Einordnung, in: *Frühmittelalterliche Studien*, XLIV, 2011, 333–356, 342.
- 23 Zur Ironie im Mittelalter vgl. Gerd ALTHOFF, *Ironie im Mittelalter. Hermeneutik – Dichtung – Politik*, Darmstadt 2011; Dilwyn KNOX, *Ironia. Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, Leiden/New York/Kopenhagen/Köln 1989.
- 24 KNOX 1989 (zit. Anm. 23), 49.
- 25 Es gibt einen außerordentlich instruktiven französischen Kinofilm über die Kulturtechnik der Ironie in Versailles am Hof Ludwigs XVI. (1754–1793): *Ridicule. Von der Lächerlichkeit des Scheins* (Regie Patrice Leconte), 1996. Ich danke Tobias Greinwald für den Hinweis. Thematisiert wird der Versuch eines Marquis vom Lande, mit seinem Anliegen in Versailles bis zum König vorzudringen. Und weil er ein besonderes Talent für Humor und Ironie in geistreicher Konversation besitzt, dem „bel esprit“, wie sie bei Hofe genannt werden, geht sein Plan auf. Wie der deutsche Untertitel bereits indiziert, wird dem dekadenten höfischen Leben am Vorabend der Französischen Revolution kein gutes Zeugnis ausgestellt. Damit gerät auch die Kulturtechnik der Ironie ins Zwielicht, eine pejorative Deutung, die dem Regisseur freilich zusteht. Nüchtern und wissenschaftlich betrachtet jedoch ist der Ironie jede negative Konnotation zu nehmen und vor dem soziohistorischen Hintergrund der gesellschaftlichen Dynamik für die Kunstgeschichte neu auszuleuchten.
- 26 Jürgen MÜLLER, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leiden/Boston 2015.
- 27 Vgl. hierzu die Literaturhinweise oben Anm. 12.
- 28 Erwin POKORNY, *Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl. Zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I.* in Innsbruck, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, IV/V, 2002/2003, 30–45, bes. 44.
- 29 Rudolf PREIMESBERGER, *Golia e Davide*, in: *Docere Deducere Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. Atti del convegno Istituto Olandese a Roma e Bibliotheca Hertziana Roma*, 19.–20. Januar 1996, Rom 1998, 61–69, 67; DERS., *Caravaggio im „Matthäusmartyrium“ der Cappella Contarelli*, in: *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in Kunst und Kunstwissenschaft* (hrsg. von Peter K. KLEIN/Regine PRANGE), 135–149, bes. 144–145; Valeska VON ROSEN, *Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio*, in: *Renaissance. Episteme und Agon* (hrsg. von Andreas KABLITZ/Gerhard REGN), Heidelberg 2006, 423–449; DIES., *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, 2. Aufl. Berlin 2011; MÜLLER 2015 (zit. Anm. 26).
- 30 Zu den Briefwechseln und Datierungen vgl. detailreich Siegfried ASCHE, *Balthasar Permoser. Leben und Werk*, Berlin 1978, 99–103.
- 31 ASCHE 1978 (zit. Anm. 30), 137–138, Dokument 12n, 13a.
- 32 ASCHE 1978 (zit. Anm. 30), 23; Anton LEGNER, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009, 567. Noch 1946 sprach sich Stix ohne weitere Begründung für ein Selbstporträt Permosers aus: Alfred STIX, *Balthasar Permoser. Die Apotheose des Prinzen Eugen*, Berlin 1946, 5.
- 33 Bärbel STEPHAN, *Christus an der Geißelsäule*, in: *Balthasar Permoser hats gemacht. Der Hofbildhauer in Sachsen* (Ausstellungskatalog Dresden, Staatliche Kunstsammlung), Dresden 2001, 32–33. Ungleich früher, und daher für einen Vergleich weniger geeignet, entstand vor 1714 ein radiertes Permoser-Porträt von der Hand Moritz Bodenehrs. Vgl. hierzu Claudia SCHNITZER, *Bildnis Balthasar Permosers. Vor 1714*, in: *Ausstellungskatalog Dresden 2001*, 16–17.
- 34 Balthasar PERMOSER, *Der ohne Ursach verworffene und dahero von Rechts wegen auff den Thron der Ehren wiederum erhobene Barth. Bey jetzigen ohnbärtigen Zeiten sonder alle Furcht zu männliches Wohl und Vergnügen ausgefertigt [...]*, Frankfurt/Leipzig 1714. Die Schrift ist digitalisiert online verfügbar unter der URL: https://www.google.de/books/edition/Der_Ohne_Ursach_verworffene_und_dahero_v/Dn5CAAAAcAA?hl=de&gbpv=1 (1.2.2025). Zu Permosers Bart vgl. ebenso ASCHE 1978 (zit. Anm. 30), 363, dort mit weiterführender Literatur. Zur wechselvollen Bartkultur in der Frühneuzeit vgl. auch Jean-Marie LE GALL, *Un idéal masculin? Barbes et moustaches (XVe–XVIIIe siècles)*, Paris 2011. Ferner Martin MULSOW, *Um des Kaisers Bart. Gelehrte Traktate „De barba“ zwischen Späthumanismus und Numismatik*, in: *Das Haar als Argument. Zur Wissensgeschichte von Bärten, Frisuren und Perücken* (hrsg. von DERS.), Stuttgart 2022, 111–130.
- 35 Zur Pelzhierarchie vgl. Philipp ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz und das Recht im Bild*, Berlin 2008, 26–47.
- 36 *L'angloise*, in: *Recueil de la diversité des habits qui sont de présent en usage*, Paris 1567, 16; Cesare VECELLIO, *Degli Habiti Antichi, et Moderni di Diverse Parti del Mondo*, Venedig 1564, 86 (in der 2. Aufl. von 1590, 130).
- 37 Octave UZANNE, *L'ombrelle, le gant, le manchon*, Paris 1883, 112.
- 38 Wenceslaus Hollar, *Fünf Ansichten eines Muffs*, 1645–1646 (signiert und datiert), Metropolitan Museum, New York, Objektnummer 17.3.1477, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360621#catalogue-raisonne> (1.2.2025). Vgl. exemplarisch für dieses Zeitfenster etwa auch den Ausschneidebogen für zwei weibliche Anziehpuppen mit Muff

- (1650), in: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock (Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, hrsg. von Jutta ZANDER-SEIDEL), Heidelberg 2018, 179–180.
- 39 Albert RACINET, *Le costume historique*, Paris 1888, 216.
- 40 *Mercure galant* vom 1. März 1678, Paris 1678, 37; *Mercure galant* vom 1. März 1685, Paris 1685, 210.
- 41 Jean Dieu de Saint-Jean, *Homme de Qualité en Habit d'Hiver*, 1683 (36,2 × 24,13 cm), Los Angeles County Museum of Art, <https://collections.lacma.org/node/205568> (1.2.2025) – dort dann S. 31 öffnen.
- 42 UZANNE 1883 (zit. Anm. 37), 116–117.
- 43 Johann Heinrich ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. LXIII, 1751, Sp. 46. Exemplarisch in diesem zedlerschen Sinne sei auf ein englisches Frauenporträt mit Muff aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hingewiesen von George Romney, *Mrs. Wilbraham Bootle*, 1781, Edinburgh, National Gallery of Scotland.
- 44 Franz Anton Bustelli, Nymphenburger Porzellanfiguren des Rokoko. Das Gesamtwerk (Ausstellungskatalog München, Bayerisches Nationalmuseum, hrsg. von Renate EIKELMANN), München 2004, 493–494, Kat.-Nr. 183.
- 45 Pier Leone Ghezzi, Stehender alter Mann mit Muff und Spazierstock (recto), ohne genaue Datierung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1022707> (1.2.2025). Zu Ghezzi kunsthistorischer und kunstsoziologischer Bedeutung vgl. Maria Cristina DORATI DA EMPOLI, Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano, Rom 2008.
- 46 Tiepolo. A Bicentenary Exhibition (Ausstellungskatalog Cambridge, Fogg Art Museum, hrsg. von George KNOX), Cambridge 1970, Nr. 87.
- 47 Philipp ZITZLSPERGER, The Meaning of Leonardo's *Salvator Mundi*, in: *Artibus et Historiae*, 90, 2024, 57–76. Zur androgynen Ästhetik des 16. Jahrhunderts vgl. grundlegend Maya CORRY, The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal. Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan, in: *Gender & History*, XXV, H. 3, 2013, 565–589; Martin POZSGAI, Queere Ornamentik in der Kunst der europäischen Groteske? in: *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* (hrsg. von Lisa HECHT/Hendrik ZIEGLER), Wien/Köln 2013, 153–159; Karl A. E. ENENKEL, Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender. Allogorical Interpretations and Pictorial Representations of an Ovidian Myth, ca. 1300–1700, in: *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture* (hrsg. von DERS.), Leiden/Boston 2018, 53–148.
- 48 Zum *Genderfluid* in der christlichen Tradition erhellend Anselm SCHUBERT, *Christus (m/w/d)*. Eine Geschlechtergeschichte, München 2024.

Momente auktorialer Einfügung und interpikturaler Bezugnahme – performativ

Selbst-Darstellungen in *Black Off* (2016–) von Ntando Cele

Während das Forschungsprojekt, aus dem diese Publikation hervorgeht, die Frühphase des sogenannten integrierten Selbstporträts im 15. Jahrhundert aufarbeitet, werden nachfolgend medienübergreifend das Nachleben von Momenten auktorialer Einfügung und interpikturaler Bezugnahme in der theatralen Performance *Black Off* (2016–) der Künstlerin Ntando Cele in den Fokus genommen und die performativ erzeugten komplexen Formen der Selbstbekundung untersucht.

Seit 2005 entwickelt die Performerin, Schauspielerin, Sängerin und Theatermacherin Ntando Cele (geb. 1980 in Durban, Südafrika) Theater- und Performanceprojekte, die (Physical-)Theater, Video und Stand-up kombinieren. Nach der Ausbildung in Durban und Amsterdam lebt Cele heute in Bern, wo sie 2014 das Label *Manaka Empowerment Productions* gegründet hat.

Ihre Stand-up-Performances *Black Off* (seit 2016)¹ und *Face Off* (seit 2012),² die manchmal zusammen, manchmal einzeln aufgeführt werden, thematisieren Formen ethnischer Diskriminierung in Verbindung mit Fragen kultureller Identität und Zugehörigkeit. Dies geschieht unter Einbezug ihrer persönlichen Erfahrungen als südafrikanische Frau in Europa.³

Die Theaterwissenschaftlerin Grit Köppen ordnet Celes künstlerische Arbeiten folglich dem Feld der sogenannten afropolitanen Performancekunst zu.⁴ In Anlehnung an das unter anderem von der Schriftstellerin Taiye Selasi und dem Historiker und Politikwissenschaftler Achille Mbembe (weiter-)entwickelte Konzept behandelte „die *afropolitan* geprägte Performancekunst die Erfahrungen von Menschen afrikanischer Herkunft, die durch einen kosmopolitischen Lebensstil, freiwillige Mobilität und eine politische



Abb. 1: Ntando Cele, *Black Off*, Ntando Cele als Bianca White



Abb. 2: Ntando Cele, *Black Off*, Ntando Cele als Vera Black

Haltung des Hinterfragens von Konzepten wie Nationalität, Identität und Kultur beeinflusst sind.⁴⁵

In Celes Performances rücken die vielfältigen Rollen, die wir im Alltag einnehmen sowie die unterschiedlichen Einflussfaktoren, die Identität formen, ins Zentrum. Dabei hinterfragt die Künstlerin kritisch, inwiefern wir selbstbestimmt handeln und welche Rolle gesellschaftliche Konventionen spielen. Im ersten Teil von *Black Off* verhandelt Cele die zuvor genannten Themen in der Rolle der Bianca White, einer weißen Frau mit platinblondem Haar und blauen Augen, die einen Kimono und weiße Handschuhe trägt. Bianca White ist eine kultivierte, weltoffene und kunstinteressierte – aber nicht sonderlich sympathische – Frau, die sich als Mäzenin und Kuratorin betätigt (Abb. 1). Im zweiten Teil des Stückes schlüpft Cele in die Rolle der Vera Black, einer Schwarzen Punksängerin mit Netz-Strumpfhosen und geflochtenem Haar (Abb. 2).

Die folgenden Gedanken gründen auf live-Aufführungen der Performances *Black Off* (2018)⁶ sowie *Face Off* (2020) in Basel⁷, bei denen ich anwesend war, sowie auf Video- und Bild-Material zu den Stücken, das im Netz öffentlich zugänglich ist.

1 Momente auktorialer Einfügung

Der erste Teil des vorliegenden Beitrags geht Momenten auktorialer Einfügung nach und zeigt, auf welche Weise sich die Präsenz der Künstlerin im eigenen Werk manifestiert.

Cele erklärt in einem Interview, dass ihr *Alter Ego* Bianca White aus der Frustration aufgrund ihrer Erfahrung mit Blackface in Holland entstanden sei.⁸ In den Stücken *Black Off* und *Face Off* fügt Cele dieser Praxis einen anderen Blickwinkel hinzu, indem sie sie durch ihre performative Verhandlung kritisch hinterfragt. Wenn Cele ihr schwarzes Gesicht mit weißer Farbe maskiert, beschränkt sie sich nicht darauf, Blackface umzukehren. Die rassismusbehaftete Praxis des Blackface verfügt über eine historisch sehr komplexe Geschichte und wird oft vor allem in den USA und Großbritannien betrachtet, obwohl sie auch im weiteren europäischen und im anglophonen außereuropäischen Kontext wie in Südafrika, Australien und Neuseeland, aber auch Indien präsent war und ist.⁹ Der Theaterhistoriker und Dramaturg Marvin McAllister befasst sich mit dem Thema *whiting up* in

Abb. 3: Ntando Cele, *Black Off*

afrikanisch-amerikanischen Performances, wobei er zwei Modi der Aufführung unterscheidet: *whiteface minstrelsy* und *stage europeans*.

Celes *Whiteface* enthält viele Anklänge an beide Modi, so zum Beispiel die Persiflage und das Hinterfragen der Darstellungen des Weißseins durch *whiteface minstrelsy* sowie die Betonung körperlicher und stimmlicher Manifestationen des Weißseins, die auf visuelle Effekte wie weiße Gesichtsbemalung und blonde Perücken zurückgreifen, wie es der Fall bei *stage europeans* ist. McAllister führt weitere Aspekte des *whiting up* aus, die sich auf Identitäts-Fragen beziehen und sich in Celes *Whiteface* wiederfinden: darunter fallen zeitgenössische Wahrnehmungen des Publikums zu Weiß- und Schwarzsein, die historisch begründet, stereotyp, mythisch und archetypisch sein können.

Cele bezieht sich mit ihrem *Whiteface* zum Beispiel auch auf das Werk *Schwarze Haut, weiße Masken* des Vertreters dekolonisierenden Denkens Frantz Fanon (1925–1961). Darin befasst sich Fanon mit dem Verhältnis zwischen Schwarzen und Weißen und betont, wie beide in ihrem Schwarz- oder Weißsein ‚ein-

gesperrt‘ seien.¹⁰ Celes Form des *Whiteface* sprengt jedoch diesen Aspekt, denn bei näherer Betrachtung werden Brüche in ihrer Darstellungsweise deutlich. Bianca White gibt zum Beispiel an, ein Viertel Zulu, ein Fünftel Khoikhoi und eine dritte Generation Yuri Meichi zu sein. Zudem äußert sie, sich fast schwarz zu fühlen, wenn sie sich in Liechtenstein aufhält.¹¹ Ähnliches gilt für die Momente, in denen Bianca White über Erfahrungen als Schwarze spricht. Was verbirgt sich hinter dem Spannungsfeld zwischen dem angestrebten weißen Erscheinungsbild und (in der Fiktion der Performance) der Markierung eines realen schwarz-ethnischen Hintergrunds?

Mit dem Theaterwissenschaftler Koku Nonoa gesprochen ist diese Strategie womöglich dahingehend ausgerichtet, „[...] das Unsichtbare sichtbar zu machen und sowohl zur kritischen Reflexion binärer Wahrnehmungskategorien zu bewegen als auch zur Umkehrung der Perspektive bzw. um so zu einer anderen Lesart einzuladen [...]“.¹²

Köppen versteht dabei Celes performative Praxis als eine künstlerisch-ästhetische strategische Verkehrung

im Sinne einer „Mimikry“. Bei der *Colonial Mimicry* handelt es sich um Nachahmungen (Mimesis) von Habitus und Sprachhandlungen der Kolonisierenden durch die Kolonisierten, in der auch immer Spott (*Mockery*) liegt. Köppen spricht dabei von „Aufrechthaltung der Ambivalenz“, denn es sei nicht klar, ob die Kunstfigur oder die Performerin Ntando Cele spreche.¹³

Die Feststellung eines Zustands der Ambivalenz geht mit der Mehr- beziehungsweise Doppeldeutigkeit der Ambiguität einher. An dieser Stelle ergeben sich epochen- und medienübergreifende Anknüpfungspunkte an die Ausführungen von Valeska von Rosen zur Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600 anhand von Gemälden Caravaggios und der sogenannten Caravaggisti.¹⁴ Ntando Cele bedient – und bricht gleichzeitig mit – Stereotypen und Darstellungs-Konventionen, wodurch sie ein ironisches Spiel erzeugt, das die Betrachtenden erkennen sollen und das sie gezielt irritieren soll.¹⁵ Diese Oszillation zwischen Dargestellter und Darstellenden sowie die Reibungsmomente, in denen beim Auftritt die Künstlerin hinter der Rolle sichtbar wird, zeugen ferner von einem bewussten Umgang mit der künstlerischen Selbstbezüglichkeit: Denn Bianca White entlarvt mit diesen Brüchen der ästhetischen Fiktion auch die Show als Show¹⁶ und stellt ihre Künstlichkeit und die Konstruktion ihrer Figur und Identität aus.

Die Maske und der Akt der Demaskierung ermöglichen – wie der Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder schreibt – ein ästhetisches Oszillieren zwischen Wahrheit und Illusion, das der Maske als Dialektik von Zeigen und Verdecken inhärent ist und ein mimetisches Wechselspiel von Identität, Differenz und Aneignung durchscheinen lässt.¹⁷

In der Mitte von *Black Off* sitzt Bianca White vor einem Spiegel und entfernt die Perücke und die weiße Farbe von ihrem Gesicht. Durch die Kameraaufnahme dieses Verfahrens kann das Publikum den Akt der Demaskierung von Bianca White vergrößert auf der Leinwand mitverfolgen (Abb. 3).¹⁸

Cele initiiert damit einen Rollenwechsel, legt Bianca White ab. Im Prozess der Demaskierung wird sie selbst allmählich sichtbar, sie tritt in Erscheinung. Dieser Akt ist eine Dekonstruktion der getragenen Maske, der explizit die Präsenz der Künstlerin zeigt. Mit dem Spiel zwischen Transparenz und Opazität erreicht Cele jene ikonische Präsenz, die es ermöglicht, etwas zu zeigen, was nicht – und doch – ist. Die Co-Präsenz von Gesicht und Maske – hier durch Make-up, Kostüm und Perü-

cke – wird in besonderer Weise betont. Hans Belting spricht aus kulturwissenschaftlicher Perspektive von einer medialen oder somatischen Einheit zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren, zwischen dem maskierten und dem erscheinenden Körper.¹⁹

Durch Maskieren und Demaskieren markiert Cele auch ihre Autorschaft – sie ist diejenige, die die Figur erschafft und führt – sodass, wenn sie in *Black Off* nicht mehr Bianca White, aber auch noch nicht Vera Black ist, für einen Moment ihre Präsenz offensichtlich wird.

Man könnte sagen, dass es zwei Formen der Präsenz der Künstlerin gibt, die ein integraler Bestandteil der Performances sind. Zum einen die implizite, kontinuierliche Präsenz hinter den Figuren, die sich nicht nur im Äußeren, sondern auch – wie eingangs erwähnt – im gesprochenen Text offenbart, zum Beispiel in dem Moment, in dem sie sich als Bianca White vorstellt und ihre doch schwarzen Wurzeln erwähnt. Zum anderen gibt es die explizitere Präsenz der Künstlerin.

Es folgt eine Phase der Erkundung des eigenen Gesichts vor dem Spiegel. Cele arbeitet dabei mit ihrem Gesicht, wobei sie beängstigende und pathetische Grimassen schneidet. Die Erkundung des eigenen Gesichts wird durch die Projektion der Kamera vergrößert und auf der Leinwand im Sinne eines Echos medial erweitert.

Überlappend dazu wird älteres Videomaterial Celes auf der Leinwand gezeigt:²⁰ In diesen Selbst-Darstellungen ist ihr Gesicht mal rot geschminkt (wobei es so aussieht, als ob Cele die rote Farbe abtrage), mal von einer Schnur umwickelt, die von Cele *ent-wickelt* wird (diese Aufnahme stammt beispielsweise aus dem älteren Stück *Face Off*).

Bei den in den Videoausschnitten gezeigten Verfahren handelt es sich um eine umgekehrte Zeitlichkeit, da die Handlungen – Farbe abtragen und Faden *ent-wickeln* – rückwärts *gerollt* werden.

Mit dem Einsatz unterschiedlicher Medien – es wird auch Fotomaterial aus Celes Jugend und Kindheit gezeigt – werden die Echtzeitbilder der Performance mit Bruchstücken aus der Vergangenheit Celes vermischt. So schreiben sich Bestandteile von Celes Lebensgeschichte und künstlerischem Werdegang in die Gegenwart der Performance ein.

Diese künstlerische Strategie, die man auch mit dem Konzept der Heterochronie in Verbindung setzen kann, lässt sich entsprechend mit den Worten der



Abb. 4: Ntando Cele, *Face off*

Literaturwissenschaftlerin, Kultur- und Kunsthistorikerin Mieke Bal zusammenfassen: „This is an effect of temporal discrepancy between the past and the present, when our acts of viewing become, suddenly, acts of a different nature than that of routine looking in a continuum“.²¹

In *Face Off* kann man nach der Demaskierung Celes Umkleidungsprozess auf der Bühne beobachten: wie sie die Kostümierung von Bianca White wechselt und wie sie sich, verwandelt, als Sängerin präsentiert. Cele fügt in diesem weiteren Teil der Performance eine Tanzeinlage ein, in der eine weibliche Figur sich vor der Kulisse einer offensichtlich kollektiv imaginierten Afrika-Welt befindet. Vor diesem als Afrika-Klischee inszenierten Bühnenbild tanzt und bewegt sich die weibliche Figur, die ein Oberteil aus Plastik-Taschen (mit einem Hund-Abdruck) trägt und eine leere PET-Flasche (quasi als Musikinstrument) in der Hand oder auf dem Kopf hält, die auf den Tragekorb anspielen, wie man ihn häufig auf Bildern von afrikanischen Frauen sieht (Abb. 4).

Mittels dieser Einlage, musikalisch entsprechend untermalt, integriert Cele Szenen beziehungsweise

Bilder einer imaginierten, exotisierten Fremdheit, bestehend aus Bruchstücken einer Erlebniswelt, die als Resultat fremder Blicke eines kollektiven Imaginären als folkloristisch-touristische Attraktion konstruiert wird.²²

An dieser Stelle zieht Köppen das Konzept der *Ethnic Travesty* der Theaterwissenschaftlerin Katrin Sieg heran: Hierbei handle es sich um die bewusste künstlerische Übernahme stereotyper Klischees, die verfremdet reinszeniert werden, um die Denaturalisierung dieser Konstruktionen zu vermitteln.²³

2 Momente interkulturaler Bezugnahmen

Es gibt in der Performance aber weitere Bezüge zu Bildern, die dem künstlerischen Bereich angehören: So lassen sich Referenzen auf die Kunst seit den 1970er Jahren feststellen – etwa auf die Body Art, wie Köppen bereits erwähnt hat²⁴ – und im weiten Sinne auch auf globale popkulturelle Phänomene.

Die kunstwissenschaftliche Forschung hat sich in den letzten Jahren intensiv mit Bezügen zwischen Bil-

dern befasst. dabei wird auf ein breites Begriffsspektrum zurückgegriffen, das von Interpikturalität (von Rosen 2003) und Interbildlichkeit (Rose 2006) über Interikonizität (Gelshorn 2007) bis zu Interpiktorialität (Isekenmeier 2013) sowie einigen mehr reicht, wobei die Grenzen zu Phänomenen der Wiederholung, des Zitats, der Aneignung beziehungsweise Appropriation Art durchlässig sind ebenso wie zu denjenigen der Medienrelationen.²⁵

An dieser Stelle verwende ich bewusst den allgemeinen Begriff der interpikturalen Bezugnahme, um einerseits einen Modus der ästhetischen Selbst-Reflexion in den interessierenden theatralen Performances Celes zu erläutern und andererseits, um Resonanzräume und Refigurationen, die im Akt der Betrachtung und bei der ästhetischen Erfahrung produktiv werden, zu markieren.

Zum einen lassen sich Bezüge der Künstlerin auf eigene frühere Arbeiten, die in den Bereich der Selbstdarstellung fallen, und zum anderen Bezüge auf sogenanntes fremdes Bildmaterial unterscheiden. Letzteres wird dazu eingesetzt, der eigenen Selbstdarstellung und Selbsterkundung weitere visuelle und semantische Ebenen hinzuzufügen oder sie durch Sinnbezüge zu intensivieren.

Diese interpikturalen Bezugnahmen bewirken eine bildliche Durchdringung, die sich im Dazwischen, an der Schwelle des Bildes, performativ und grenzüberschreitend entfaltet.²⁶

Im Folgenden sollen einige besonders augenfällige interpikturale Bezugnahmen bemüht werden, im Hinblick auf die möglichen Funktionen, die diese im Kontext der theatralen Performance *Black Off* haben könnten. Wie deutlich werden wird, rücken dabei Aspekte der Identitätskonstruktion der dargestellten Figur in den Mittelpunkt sowie Strategien der (Selbst-)Positionierung der Künstlerin in einer bestimmten künstlerisch-ästhetischen Tradition, die in der aktuellen Performance zugleich verhandelt wird.

Cele selbst hat sich nach heutigem Wissensstand nicht zu diesen möglichen künstlerischen Referenzen geäußert: das heißt, es ist nicht bekannt, in welchem Maße sie diese gezielt eingesetzt hat. Dass solche „Quellen“ durchaus auch einen „trägerischen Charakter“ haben können, soll an dieser Stelle nicht abgestritten werden. Schon die Kunstkritikerin und Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau äußerte dies bezüglich der künstlerischen Referenzen für die Selbstporträt-Fotografien der amerikanischen Künst-

lerin Francesca Woodman, die meistens in eine männlich geprägte Herkunftslinie gestellt wurde.²⁷ Nachfolgend soll jedoch gezeigt werden, dass in manchen Fällen – und dazu zähle ich die Performance *Black Off* von Ntando Cele – einige bildliche Verwandtschaften doch gewisse Aspekte im Werk der Künstlerin „ent-hüllen oder erhellen“ können.²⁸

Auf der Rezeptionsebene gilt es für die Betrachtenden – so sie die künstlerischen Referenzen wiedererkennen –, deren Stellenwert in die Interpretation des Stückes einzubeziehen. Das heißt, „der semiotisch-kommunikative Aspekt der Bildzitate oder -allusionen“²⁹ kann die visuelle Erfahrung des Publikums intensivieren.

Ein erstes Beispiel betrifft die Konstruktion des Erscheinungsbildes von Bianca White. Kennzeichnend für diese Figur ist die platinblonde Perücke, die – wie bereits gesehen – auf Whiteface zurückzuführen ist. Die Künstlerin verstreut aber einen weiteren Hinweis, wenn sie behauptet, „I am a quarter Zulu, I am a fifth Khoikhoi, and third generation Yuri Meichi“. Dies scheint – wie gesagt – zunächst inkongruent zu ihrem Erscheinungsbild: Zulu und Khoikhoi sind indigene Gesellschaften im Süden Afrikas. Yuri Meichi ist hingegen eine japanische Manga- und Anime-Figur,³⁰ die als eine ruhige, fast immer lächelnde Frau dargestellt wird. Doch hinter dem Lächeln verbirgt sich eine eher gefühllose und berechnende Person. Dieser unsympathische Zug ebenso wie die Frisur – langes glattes Haar mit einem markanten Pony, manchmal platinblond – teilt sie mit Bianca White. Diese tritt im Kimono auf: Das lange, von einem Gürtel gehaltene japanische Kleidungsstück mit weiten, angeschnittenen Ärmeln wird unter anderem von Geishas getragen, also von Gesellschafterinnen beziehungsweise Unterhaltungskünstlerinnen, die in Musik und Tanz ausgebildet sind und die Gäste in japanischen Teehäusern unterhalten.³¹

Der Kimono – Japans traditionelles Kleidungsstück und dort als Verkörperung der nationalen Kultur betrachtet – kann in Zusammenhang mit den sprechaktlich markierten afrikanischen Wurzeln in *Black Off* auch Verwirrung stiften. Philipp Zitzlsperger hat im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Kleiderkunde mehrfach gezeigt, wie die mediale Anverwandlung von Kleidung neue vestimentäre Bedeutungsräume erschließt und dass „die Vielfalt möglicher Verweisstrukturen und assoziativer Verknüpfungen, die vom symbolischen Charakter der Kleidung aus-

gehen, [...] kulturell konditioniert“ sind.³² So ist der Kimono in der Fiktion der theatralen Performance *Black Off* als ein Element zu lesen, das auf die geistreiche Unterhaltung (der Geishas) hinweist, eine Eigenschaft, die zur konstruierten Identität Bianca Whites als kultivierter Mäzenin gehört und übertragen werden soll. Zugleich erzeugt der Kimono in Verbindung mit der Bezugnahme auf die Frisur einer japanischen Manga-Figur ein weiteres Reibungsmoment im Erscheinungsbild zwischen der traditionellen Figur der Geisha und der popkulturellen Manga-Figur. Denn beide Elemente verweisen auf zwei unterschiedliche Frauen-Typen, die in Kontrast stehen dürften.

Diese unterschiedlichen Ebenen wiederum zeigen die Komplexität von Identitätskonstruktion jenseits binärer Kategorien.

Im Kontext von *Black Off* lassen sich interpikturale Bezugnahmen zur feministisch geprägten Performancekunst der 1970er Jahre festhalten, so etwa zu Anna Maria Maiolinos Serie *De: Para: (From: To:)* von 1974–2010 oder auch zu Maiolinos Arbeit *Um Momento, Por Favor (One moment, please)*, 1999/2004. Insbesondere die Bilder, die Celes von einer Schnur umwickeltes Gesicht zeigen und die Close-ups der Augen in den Videos erinnern an die erwähnten Arbeiten von Maiolino. Die 1942 in Italien geborene brasilianische Künstlerin gilt als eine der bedeutendsten Künstlerinnen des heutigen Brasiliens. Ich bringe Cele und Maiolino in Verbindung, weil Maiolino sich in ihrer Praxis mit ihrer Identität als Frau, als Künstlerin und als Immigrantin auseinandersetzt, insbesondere im Hinblick auf ihr Leben und Wirken unter der Militärdiktatur im Brasilien der 1960er bis 1980er Jahre.³³

Ein weiteres Beispiel stellt die Videoarbeit *Free, White and 21* der Künstlerin Howardena Pindell (*1943) von 1980 dar.³⁴ Vor einer Kamera erzählt die US-afroamerikanische Künstlerin und Kuratorin unter anderem von rassistischen Erfahrungen, die sie und ihre Mutter machten. Dabei lässt sie sich über die Kunstwelt aus, die sie als rassistisch erlebte, als sie aus den Kreisen der (schwarzen und weißen) Avantgarde ausgeschlossen wurde – unter anderem, weil sie abstrakte Werke schuf, die als nicht ausreichend „schwarz“ angesehen wurden (Pindell war seit den späten 1960er Jahren in der feministischen Kunstbewegung in New York aktiv). Im Video geht es um einen Dialog zwischen Reinkarnationen ihrer selbst und der Karikatur einer weißen Feministin, die den Wahrheitsgehalt ihrer Erfahrungen in Frage stellt. Pindell

spielt alle Rollen selbst und wie Cele erscheint sie mit weißem Make-up, einer blonden Perücke, Lippenstift und Sonnenbrille in Gestalt der weißen Gegenspielerin.

1964, als Pindell 21 Jahre alt war, wurde der *Civil Rights Act* verabschiedet. Cele als Südafrikanerin und Pindell als US-Afroamerikanerin verbindet das Thema eines – wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung – erlebten Apartheidsystems. Im Video unterbricht Pindell ihre Erzählung, um ihren Kopf mit einer Mullbinde zu umwickeln, während an anderer Stelle eine Figur eine klebrige Maske von ihrem Gesicht abzieht.

Des Weiteren lassen sich künstlerische Referenzen ausmachen, zum Beispiel zu einer lebendigen Skulptur Erwin Wurms (*1954) aus seiner Serie *One Minute Sculptures*.³⁵ Auf den Fotografien der Serie sind Bilder von Menschen – anonyme Teilnehmende, Performende, Kuratierende, künstlerisch Schaffende und auch dem Künstler selbst – bei unkonventionellen und manchmal körperlich herausfordernden Interaktionen mit Alltagsgegenständen zu sehen. Die daraus resultierenden Kompositionen zeigen ungewöhnliche Verrenkungen – für eine Minute gehalten – und einen häufig ins Satirische, Absurde, ja Plakative gehenden skurrilen Humor; eine Beschreibung, die auch auf die Figur der Bianca White zutrifft.

Köppen zieht zudem das Beispiel einer Fotografie der amerikanischen Künstlerin Francesca Woodman aus der Serie *Untitled (Boulder, Colorado)* aus den 1970er Jahren heran (Abb. 5), in der sie Wäscheklammern an ihren nackten Oberkörper (Bauch, Nabel und Brüsten) heftet. In Anlehnung an die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen thematisiert Köppen dabei die performative Verletzung, „um die Objektivierung des weiblichen Körpers, die damit einhergehende Schmerzerfahrung und den sezierenden männlichen Blick kenntlich zu machen und zu unterlaufen“.³⁶

Zwischen Bianca Whites Stand-up-Comedy und ihren Interaktionen mit dem Publikum führt Cele eine ästhetische Strategie ein, die aus Momenten des Stillstands sowie einer Mischung aus Posen und Grimassen besteht.³⁷ Bianca White steht in der Mitte der Bühne und blickt wortlos ins Publikum. Die eben erwähnte Darstellungsform, die man – in Anlehnung an die Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter – als „zwischen Bild und Performance“ beschreiben könnte, wirkt „seltsam und komisch“ und fügt der Situation eine Irritation und eine Art Widerstand hinzu.



Abb. 5: Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1972–1975/2005, Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier (rückseitig mit Bleistift signiert „George + Betty Woodman“, Nachlass-Stempel „PE/FW“, Stempel „Printed by Igor Bakht“, datiert 2005, nummeriert „E. 3 6/40“), Wien, Sammlung Verbund

Brandstetter weist auch darauf hin, dass eine Situation von „acting“ und „not acting“ beim Publikum ein Déjà-vu-Gefühl auslösen kann, sich aber in der Regel als „Maskerade einer Körper-Bild-Figuration“ entpuppt, weil sie sich nicht auf bereits bekannte Posen bezieht.³⁸

3 Selbst-Darstellungen

Der Perspektivenwechsel wird im zweiten Teil von *Black Off* sehr deutlich: Cele kehrt nach einer Pause als Punksängerin Vera Black auf die Bühne zurück. Sie performt nun die selbstbewusste, empowerte und stark sexuell konnotierte schwarze Aktivistin mit Netzstrumpfhose, geflochtenen Haaren und lauter Stimme. Vera Black singt Fight-Punk-Songs, die auch politisch konnotierte Identitätsaussagen von Frantz Fanon enthalten oder darauf anspielen.³⁹

In *Black Off* verweist Cele auf das Problem der Diskriminierung aufgrund der Hautfarbe, das Fanon selbst erlebt hat. Stellvertretend für viele Schwarze befreit sich Cele von der weißen Maske, die Fanon zufolge Schwarze tragen müssen, um die anerkennenden Blicke der Weißen zu erhaschen. Dies geschieht,

indem die Künstlerin die weiße Farbe auf Bianca Whites und ihrem eigenen Gesicht abschminkt, und somit die getragene Maske ablegt, und indem sie mit den Erwartungen des Publikums an Bianca White und Vera Black spielt.⁴⁰ Gleichwohl geht es vor allem bei Vera Black auch um ein ideologisiertes Körperbild, was bei Fanon ein wichtiges Thema ist. Grit Köppen schreibt: „Diese [Vera Black] führt nun mehrfach Twerking vor – die sexuell provozierende Tanzart mit schnellen Kreisbewegungen von Gesäß und Hüfte. Cele verbindet sie im Verfahren der *Ethnic-Gender Travesty* mit einer dominanten rassistisch-hypersexualisierten Imagination über den schwarzen weiblichen Körper.“⁴¹ Auch beim Auftritt als Vera Black bahnen sich Brüche an, in denen die Künstlerin durchscheint: so zum Beispiel, wenn sie über ihre kleinen Kinder spricht, die von der Gesellschaft als niedlich, als Erwachsene aber als bedrohlich empfunden werden.

Black Off und *Face Off* lassen eine komplexe Selbstdarstellung Celes durchschimmern: Indem sie in die Rollen der Bianca White und der Vera Black schlüpft, vermag die Künstlerin, durch ein Zusammenspiel von Inszenierungsstrategien wie Maskierung und Demaskierung sowie Anverwandlungen, durch Momente der auktorialen Einfügung und der interpikturalen Bezugnahme grenzüberschreitend komplexe Formen der Selbstbekundung performativ zu erzeugen.

Anmerkungen

- 1 Ntando CELE, *Black Off*, <https://vimeo.com/224043567>, Video, 03:09 min. (14.1.2025).
- 2 Ntando CELE, *Face Off* Trailer, <https://vimeo.com/44333081>, Video, 04:27 min. (14.1.2025).
- 3 Es sei auf folgende Publikationen hingewiesen, die einige Aspekte dieser theatralen Performance analysieren und den Ausgangspunkt für den vorliegenden Beitrag bilden: Grit KÖPPEN, *Afropolitane Performancekunst. Die Kunstfiguren und ästhetischen Strategien von Ntando Cele*, in: *Kunstfiguren. Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten* (hrsg. von Fabiana SENKPIEL/Sibylle HEIM/Mira KANDATHIL), Berlin 2023, 115–126; Fabiana SENKPIEL, *Selbst- und Fremdwahrnehmung in Black Off und Face Off von Ntando Cele*, in: *Transkultureller Theaterschauplatz. Grenzen und die Odyssee Fliehender – Interdisziplinäre Überlegungen* (hrsg. von Julius HEINICKE/Koku Gnatuloma NONOA), Esch-sur-Alzette 2024, 1–21; DIES., *The Act of Un-Masking in Black Off (2016–)* by Ntando Cele, in: *Siècles – Cahiers du CHEC*, LI, 2021, 15 Seiten (unpag.). Ferner

- sei verwiesen auf folgende Abhandlungen, die Celes künstlerische Praxis streifen: Sue WILLIAMSON, *South African Art Now*, New York 2009, 123, 142; Stephanie M. SELVICK, *Love in a Time of Trauma. Imagining Queer Female Sexualities in Post-Apartheid South Africa* (Dissertation, University of Miami), 2013, in: https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1036 (1.9.2025); Stephanie M. SELVICK, *Positive Bleeding. Violence and Desire in Works by Mlu Zondi, Zanele Muholi, and Makhosazana Xaba*, in: *Safundi. The Journal of South African and American Studies*, XVI, Nr. 4, 2015, 443–465.
- 4 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 115–116, bes. 118.
 - 5 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 116, Anm. 2, 121.
 - 6 Idee, Konzept, Schauspiel, Gesang, Video: Ntando Cele; Musik, Komposition, Sidekick: Simon Ho; Musik, Sidekick: Patrick Abt, Pit Hertig; Text, Co-Regie, Ton: Raphael Urweider; Lichtdesign: Tonio Finkam; Technik: Maria Liechti; Produktionsleitung: Michael Röhrenbach.
 - 7 Idee, Umsetzung, Spiel: Ntando Cele; Musik, Spiel: Simon Ho; Dramaturgie, Textfassung, Co-Regie: Raphael Urweider; Technik: Tonio Finkam; Fotos: Elisa Mendes, Janosch Abel; Produktionsleitung: Michael Röhrenbach.
 - 8 Ntando CELE, *Season 3: Ntando Cele ON Whiteness as Theory*. Interview von Kadiatou DIALLO. *Artists on Africa: An Experimental Podcast About Africa, From Africa – From an Artist's Perspective*, and SPARCK *Space for Panafrican Research Creation and Knowledge*, Video (hochgeladen am 14.5.2018), 44:59 min., bes. min. 12:55–14:30, <http://www.artistsonafrica.net/podcasts/ntando-cele-on-whiteness-as-theory> (14.1.2025). auch die Forschung zur Aufführungstradition des *Whiteface* ist spärlich, grundlegend dazu: Marvin Edward MCALLISTER, *Whiting Up. Whiteface Minstrels and Stage Europeans in African American Performance*, Chapel Hill 2011.
 - 9 Vgl. zu verschiedenen Ausprägungen des Phänomens: Coen HEIJES, *Shakespeare, Blackface and Race. Different Perspectives*, Cambridge 2020; Michael PICKERING, *Blackface Minstrelsy in Britain*, Aldershot 2008; Jill LANE, *Blackface Cuba, 1840–1895*, Philadelphia 2005; Michael ROGIN, *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley/Los Angeles/London 1998; Jürgen BAUER, *Die Blackfacing-Debatte II: Worüber wir reden, wenn wir über ‚Blackface‘ reden. Blackface ist nicht gleich Blackface*, in: *Nachtkritik*, 22.2.2012, https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6619%3Adie-blackfacing-debatte-ii-worueber-wir-reden-wenn-wir-ueber-qblackfaceq-reden&option=com_content&Itemid=84 (14.1.2025); Ulf SCHMIDT, *Die Blackfacing-Debatte oder: Das Politische im Ästhetischen*, in: *Nachtkritik*, 21.2.2012, https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=6615%3Adie-blackfacing-debatte-oder-das-politische-im-aesthetischen&option=com_content&Itemid=84 (14.1.2025).
 - 10 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 118.
 - 11 CELE, *Black off*, min. 00:10–00:29.
 - 12 Koku G. NONOA, *Christoph Schlingensiefels Operndorf jenseits des Postkolonialismus?*, in: *Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film* (hrsg. von Laura BECK/Julian OSTHUES), Bielefeld 2016, 155–163, bes. 160.
 - 13 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3).
 - 14 Valeska VON ROSEN, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.
 - 15 Zum Verfahren der Dissimulationsironie ebd., bes. Kap. III. 2.4.
 - 16 Werner GREVE/Stefan KRANKENHAGEN, *Authentische Fiktionen. Selbst-Darstellung und Identitätskonstruktion bei William F. Cody und Karl May*, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, II, H. 1, 2017, 25–37, bes. 28.
 - 17 Friedemann KREUDER, *Maske/Maskerade*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie* (hrsg. von Erika FISCHER-LICHTE/Doris KOLESCH/Matthias WARSTAT), Stuttgart 2004, 203–205, bes. 203–204.
 - 18 Dominik WOLFINGER, *Performance aus tiefster Seele*, in: *Kulturkritik*, August 26, 2012, <http://www.kulturkritik.ch/2012/ntando-cele-face-off/> (14.1.2025)
 - 19 Hans BELTING, *Bild-Anthropologie*, München 2006, 34.
 - 20 Xymna ENGEL, *Ihr Wille ist ihre Schaufel*, in: *Der Bund*, 3. November 2016, <https://www.derbund.ch/kultur/berner-woche/ihr-wille-ist-ihre-schaufel/story/23990424> (14.1.2025); CELE 2018 (zit. Anm. 8), min. 08:18–08:43.
 - 21 Mieke BAL, *Heterochrony in the Act. The Migratory Politics of Time*, in: *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency* (hrsg. von DERS./Miguel Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO), Amsterdam/New York 2011, 211–238.
 - 22 Vgl. die Besprechung der balinesischen Tanz- und Theateraufführungen auf der Weltausstellung in Paris 1931 in Günther HEEG, *Das transkulturelle Theater*, Berlin 2017, 34–37, 48.
 - 23 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 124.
 - 24 Ebd., 123.
 - 25 Valeska VON ROSEN, *Interpikturalität*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe* (hrsg. von Ulrich PFISTERER), Stuttgart 2003, 161–164; *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge* (hrsg. von Guido ISEKENMEIER), Bielefeld 2013; Julia GELSHORN, *Interikonizität*, in: *Kritische Berichte*, III, 2007, 53–58; Margaret A. ROSE, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006; Christoph ZUSCHLAG, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text* (hrsg. von Silke HORSTKOTTE/Karin LEONHARD), Köln/Weimar/Wien 2006, 89–99; Christoph ZUSCHLAG, *Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art*, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, hrsg. von Ariane MENSGER), Bielefeld 2012, 126–135. Vgl. zuletzt auch: Manuela BÜNZOW, *Dazwischen. Das Interikonische als theoretisches Objekt*, Berlin/Boston 2025.
 - 26 VON ROSEN 2003 (zit. Anm. 25); VON ROSEN 2009 (zit.

- Anm. 14); Klaus KRÜGER, Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: Begriffsgeschichte im Umbruch? (hrsg. von Ernst MÜLLER), Hamburg 2005, 81–112; Klaus KRÜGER, Das Bild als Palimpsest, in: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch (hrsg. von Hans BELTING), München 2007, 133–163, zum intertextuellen Wiedererkennen Wolfram PICHLER/Ralph UBL, Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014, 101–104.
- 27 Abigail SOLOMON-GODEAU, Körperdouble, in: Francesca Woodman. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND (Ausstellungskatalog Wien, Vertikale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, hrsg. von Gabriele SCHOR/Elisabeth BRONFEN), Köln 2014, 73–87, bes. 80–83, Zitat 81.
- 28 Ebd., 80.
- 29 VON ROSEN 2009 (zit. Anm. 14), 289; VON ROSEN 2003 (zit. Anm. 25).
- 30 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 122.
- 31 Vgl. DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/Geisha> (28.1.2025). Zum Kimono als ein Symbol Japans schlechthin und gleichzeitig als verwandelbares und modisches Kleid vgl. die Ausstellung: *KIMONO. Kyoto to Catwalk* im Museum Rietberg (Zürich), <https://rietberg.ch/ausstellungen/kimono> (15.1.2025), sowie die Publikation: *Kimono. Kyoto to Catwalk* (hrsg. von Anna JACKSON), London/New York 2020.
- 32 Philipp ZITZLSPERGER, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008, 150–151; DERS., Zwischen ‚Lesbarkeit‘ und ‚Unlesbarkeit‘ der Kleider-Codes, in: Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft (hrsg. von Rainer WENRICH), Bielefeld 2015, 89–107, bes. 89.
- 33 Vgl. die Ausstellung *In the sky I am one and many and as a human I am everything and nothing* zu Anna Maria Maiolino begleitendem Text im Kunsthaus Baselland, <https://kunsthausbaselland.ch/ausstellungen/anna-maria-maiolino> (31.1.2025), sowie Anna Maria Maiolino in Conversation with Ines Goldbach. In the Sky I Am One and Many and As A Human I Am Everything And Nothing, in: *Artshock. Revista de Arte Contemporáneo*, 9.9.2021, <https://artshockrevista.com/2021/09/09/anna-maria-maiolino-interview/> (31.1.2025). Ferner: Mónica LINDSAY-PÉREZ, Beyond Feminism. The Egg as a Symbol of the Brazilian Dictatorship in the Work of Anna Maria Maiolino, in: *Journal of International Women's Studies*, 21, H. 1, 2020, 192–203, <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol21/iss1/16> (31.1.2025); sowie Raira ROSENKJAR, Migrant Paths and Dispersed Flows in Anna Maria Maiolino's Work, in: *Revista Croma, Estudios Artísticos*, IX, H. 18, 2021, 76–86.
- 34 *Howardena Pindell's Free, White and 21*: Howardena Pindell in Conversation with Lanka Tattersall and Piper Marshall, 21.2.2023, Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/magazine/articles/848> (29.2.2025); Uri MCMILLAN, Is This Performance about You? The Art, Activism, and Black Feminist Critique of Howardena Pindell, in: *Embodied Avatars. Genealogies of Black Feminist Art and Performance* (hrsg. von DERS.), New York 2015, 153–196.
- 35 Rainer METZGER, One Minute Sculptures, in: DERS., Erwin Wurm. Biografie, Wien 2024, 161–193; Sandra UMATHUM, Auf der Bühne. Erwin Wurms One Minute Sculptures, in: DIES., *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen der zeitgenössischen Ausstellungskunst*. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld 2011, 73–116.
- 36 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 122; vgl. dazu Elisabeth BRONFEN, Francesca Woodman. Fotografische Tableaux Vivants, in: *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund* (hrsg. von Gabriele SCHOR), Wien/München 2015, 363–416, bes. 363–364; sowie Ausstellungskatalog Wien 2014 (zit. Anm. 27), Abbildung 105.
- 37 Vgl. zum Beispiel CELE 2018 (zit. Anm. 8), min. 13:30–14:00.
- 38 Gabriele BRANDSTETTER, Attitüden und Posen. Figuration als Bild und als Performance, in: *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung* (hrsg. von Atsuko ONUKI/Thomas PEKAR), München 2006, 163–173, Zitate 169.
- 39 Geneva MOSER, Decolonize me! Also the Real Thing/Black Off – Arbeiten von Boris Nikitin, Zuleikha Chaudhari und Ntando Cele zum Auftakt des Crossroad Festivals in Basel, in: *Nachtkritik*, 8.2.2018, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14975:also-the-real-thing-black-off-arbeiten-von-boris-nikitin-zuleikha-chaudhari-und-ntando-cele-zum-auftakt-des-crossroad-festivals-in-basel&catid=599:kaserne-basel&Itemid=100190 (14.1.2025).
- 40 Frantz FANON, *Black Skin, White Masks*. Introduction by Paul Gilroy, London 2017; Jens KASTNER, Klassifizierende Blicke, manichäische Welt. Frantz Fanon: ‚Schwarze Haut, weiße Masken‘ und ‚Die Verdammten dieser Erde‘, in: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies* (hrsg. von Julia REUTER/Alexandra KARENTZOS), Wiesbaden 2012, 85–95, bes. 86.
- 41 KÖPPEN 2023 (zit. Anm. 3), 124.

Biografien der Autorinnen und Autoren

ANDREAS BEYER, deutsch-schweizerischer Kunsthistoriker, bis 2025 Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Basel. Von 2009–2014 Direktor des *Deutschen Forums für Kunstgeschichte* in Paris. Von 2013 bis 2023 war er Sprecher des internationalen Forschungsverbunds *Bilderfahrzeuge – Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology* (Warburg Institute, London). Seit 2021 Vertreter der Schweiz im *Comité International d'Histoire de l'Art*. Der aktuelle Forschungsschwerpunkt liegt auf dem Feld einer anthropologisch orientierten „Kunstlergeschichte“. Jüngste Veröffentlichungen: *Künstler, Leib und Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst*, Berlin 2022; *Cellini. Ein Leben im Furor*, Berlin 2024.

PÉTER BOKODY ist Associate Professor für Kunstgeschichte an der University of Plymouth. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Entstehung der Malerei als reflexives und politisiertes Medium im Italien der Frührenaissance und den Nachwirkungen dieser Transformation in der Frühen Neuzeit. Er ist der Autor von *Images-within-Images in Italian Painting (1250–1350). Reality and Reflexivity* (Ashgate, 2015) und *The Imagery and Politics of Sexual Violence in Early Renaissance Italy* (Cambridge, 2023), und gemeinsam mit Alexander Nagel Co-Herausgeber des Bandes *Renaissance Metapainting* (Turnhout 2020).

ANTOINETTE FRIEDENTHAL ist unabhängige Kunsthistorikerin. Nach ihrem Studium in Heidelberg, Berlin und London (Courtauld Institute of Art) sowie berufspraktischen Erfahrungen an verschiedenen Institutionen, darunter dem Department of Prints and Drawings des British Museum, wurde sie 1999 an der Freien Universität Berlin mit einer Dissertation zu *Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance* promoviert. Sie war Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana in Rom, Research Scholar am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin, Lehrbeauftragte an der Freien Universität Berlin und an der Hochschule der Künste Bern, Stipendiatin u. a. der Gerda Henkel Stif-

tung sowie am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Sie forscht und publiziert zum Porträt, zum künstlerischen Selbstverständnis, zu Kunsthandel und Kennerschaft sowie zur kunsthistorischen Fach- und Wissenschaftsgeschichte, insbesondere zur Gattung des Werkverzeichnisses / Catalogue raisonné.

ELISABETH KRABICHLER promovierte 2025 an der Universität Innsbruck mit der Dissertation *Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit*. Seit 2020 ist sie die maßgebliche Mitarbeiterin am vom österreichischen Forschungsfonds FWF geförderten Projekt *Embedded Self-Portraits in Fifteenth-Century Painting. A Systematic Assessment (2020–2025)* unter der Leitung von Lukas Madersbacher an der Universität Innsbruck. Sie betreut die Datenbank METAPICTOR, die erstmals eine Bestandsaufnahme der integrierten Selbstbildnisse der europäischen Malerei des 15. Jahrhunderts zugänglich macht. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf: Selbstbezug und Metabildlichkeit in der europäischen Malerei des Spätmittelalters, der Frühen Neuzeit und des Barock mit einem Fokus auf die Region Mitteleuropa; Bild- und Mediengeschichte; Selbstporträts und integrierte Selbstporträts.

LUKAS MADERSBACHER, Studium der Geschichte und Kunstgeschichte in Innsbruck und Wien; 1989–1994 Austrian Art Service, Wien; Promotion 1994, Habilitation 2001, seither ao. Univ.-Prof. am Institut für Kunstgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. 2001–2010 Senior Lecturer, University of Notre Dame, Indiana (Study Abroad Program). Publikationen v. a. zur europäischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts und zu Künstlern wie Jan van Eyck, Leon Battista Alberti, Michael Pacher oder Albrecht Dürer. Interessensschwerpunkte: Porträt-, Bild- und Mediengeschichte, transkulturelle Phänomene, Ikonografie von Welt und Kosmos und Geschichte perspektivischer Darstellung. Leiter des vom österreichischen Forschungsfonds FWF geförderten Projekts *Embedded Self-Portraits in Fifteenth-Century Painting. A Systematic Assessment (2020–2025)*.

ULRICH PFISTERER, Professor für Allgemeine Kunstgeschichte an der LMU München und Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte ebendort, forscht vor allem zur Kunst der Frühen Neuzeit südlich und nördlich der Alpen und zur Wissen(schaft)s-geschichte der Kunstgeschichte. Die Promotion erfolgte 1997 an der Universität Göttingen, die Habilitation 2006 an der Universität Hamburg. Seit 2021 ist er einer der Leiter des Projekts *Antiquitatum The-saurus. Antiken in den europäischen Bildquellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, einem von der deutschen Akademien-Union geförderten Langzeitvorhaben an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Zuletzt sind zwei Bücher von Pfisterer erschienen zu *Mandragora – Pflanzen als Künstler. Eine Naturgeschichte des Bilder-Machens in der Frühen Neuzeit* (Heidelberg 2024) und *Monument und Misserfolg. Leone Leoni idealisiert Karl V.* (Göttingen 2024).

ERWIN POKORNY hat sich nach seinem 1990 abgeschlossenen Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Wien in mehreren Forschungs- und Ausstellungsprojekten auf altniederländische und altdeutsche Zeichnung und Druckgrafik spezialisiert. Sein Interesse gilt hauptsächlich ikonografischen, stilistischen und technischen Fragen. Seit 2023 arbeitet er im Rahmen des Forschungsprojekts *Depicting Maximilian* (der kunsthistorische Teil des Sonderforschungsbereiches *Managing Maximilian*) an der *Albertina* in Wien. Neben zahlreichen kleinen Entdeckungen und Zuschreibungen ist seine These, dass Albrecht Dürer in Wien war, vermutlich die bekannteste. Sie beruht auf seiner Überzeugung, dass für die zügig hingeworfene Unterzeichnung zweier weiblicher Heiliger im Wandbild der Bischofs-torvorhalle des Wiener Stephansdomes auf Grund des charakteristischen Zeichenstils kein anderer Künstler als Dürer in Frage kommt.

VALESKA VON ROSEN ist seit 2019 Inhaberin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Ägyptologie in Berlin und München wurde sie 1994 an der Freien Universität promoviert. Die Dissertation wurde 2000 mit dem Hans-Janssen-Preis ausgezeichnet. Nach Stipendien der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Bibliotheca Hertziana und der Gerda-Henkel-Stiftung habilitierte sie sich 2006

an der FU Berlin und erhielt einen Ruf auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. 2006/2007 war sie Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin (Institute for Advanced Study) und 2015 des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln. 2021–2023 erhielt sie die opus magnum-Förderung der VW-Stiftung für die Abfassung einer Monografie über Künstlerelbstbildnisse in der Frühen Neuzeit. 2023 wurden ihre Forschungen mit der Martin Warnke-Medaille der Hamburger Aby-Warburg-Stiftung ausgezeichnet.

FABIANA SENKPIEL promovierte 2011 im Fach Kunstgeschichte im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Nationalen Forschungsschwerpunkts eikones/Bildkritik an der Universität Basel mit einer Dissertation über das Verhältnis von Bild und Zeit am Beispiel der Gattung Selbstporträt. Seit 2016 ist Senkpiel Wissenschaftliche Mitarbeiterin und seit 2021 Stv. Leiterin am Institut Praktiken und Theorien der Künste (IPTK) der Hochschule der Künste Bern. Sie leitete 2019–2023 zwei wissenschaftlich-künstlerische SNF-Projekte: *Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption* und *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten*. 2012–2016 war Senkpiel Wissenschaftliche Mitarbeiterin/PostDoc im Teilprojekt *Das Wissen der Kunst. Episteme und ästhetische Evidenz in der Kunst der Renaissance* im von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereich „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Antike in die Frühe Neuzeit“ (Freie Universität Berlin).

HANNS-PAUL TIES, Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte in Wien und Hamburg, Promotion 2017 in Basel mit einer Arbeit zu Bartlme Dill Riemenschneider. 2010–2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität München. Seit 2016/2017 freiberuflicher Ausstellungskurator und seit 2019 Museumskurator im Augustiner Chorherrenstift Neustift bei Brixen. Zahlreiche Veröffentlichungen, Ausstellungen und Fernsehdokumentationen zur Kunst im historischen Tirol, insbesondere zur Malerei der Renaissance und des Barock.

SUSANNE WEGMANN hat an der Universität Regensburg Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Religionswissenschaften studiert. 2001 wurde sie dort

zum Thema „Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters“ promoviert. Anschließend erhielt sie ein Stipendium des Freistaats Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Sie war an der Universität Münster Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der VW-Nachwuchsforschergruppe KultBild und forschte am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig – gefördert von der Fritz Thyssen Stiftung sowie der DFG – zu „Reformatorischen Bildkonzepten“. Von 2007–2013 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle. Die dort eingereichte Habilitationsschrift *Der sichtbare Glaube. Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts* wurde 2016 publiziert. Nach Professur-Vertretungen in Leipzig und Würzburg, einer Tätigkeit als Akademische Mitarbeiterin an der Universität Freiburg i. Br. erhielt sie 2016 den Ruf auf die Professur für Kunst- und Kulturgeschichte am Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft (CICS) der TH Köln.

PHILIPP ZITZLSPERGER studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Neuere Geschichte in München und Rom und wurde 2000 über die barocken Papst- und Herrscherporträts des Gianlorenzo Bernini an der LMU München promoviert. Die Dissertation *Gianlo-*

renzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht erschien 2002. Von 2002 bis 2010 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Das Forschungsprojekt *REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühneuzeit*, das er zusammen mit Arne Karsten ins Leben rief, beschäftigte sich mit der römischen Sepulkralkultur. Die Projektleiter waren Prof. Dr. Horst Bredekamp (Kunstgeschichte, Berlin) und Prof. Dr. Volker Reinhardt (Geschichte, Fribourg/Schweiz). Im Sommersemester 2007 habilitierte sich Zitzlsperger an der Humboldt-Universität zu Berlin. Titel der Habilitationsschrift: *Kleider sprechen Bände. Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte erläutert an Beispielen von Crivelli, Dürer, Giorgione, Tizian, Raffael und Bernini*. Im Sommer 2010 trat Zitzlsperger die Professur für Kunst- und Designgeschichte im Fachbereich Design der Hochschule Fresenius in Berlin an. Als Forschungsdekan war er für den Ausbau und die Förderung der akademischen Forschung zuständig. Seit September 2021 war er Dekan des Fachbereichs Design und wechselte März 2022 als Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an die Universität Innsbruck.

Abbildungsnachweise – Credits

Beitrag Lukas MADERSBACHER: Abb. 1, 2, 3a, 3b, 5 (Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck), Abb. 4 (Web Gallery of Art – <https://www.wga.hu/art/d/durer/1/04/1jabach.jpg>), Abb. 6, 7 (KHM-Museumsverband) · Beitrag Andreas BEYER: Abb. 1 (Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck), Abb. 2 (Marie-Lan Nguyen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perseus_by_Cellini_Loggia_dei_Lanzi_n05.jpg, CC-BY 2,5) · Beitrag Valeska VON ROSEN: Abb. 1 (National Gallery London, The Yorck Project 2002, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Hans_Memling_-_Donne_Triptych_-_National_Gallery_London.jpg), Abb. 2 (Norbert Schneider, Geschichte der mittelalterlichen Plastik, Köln 2004, 144–145; Detail: Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_orcagna_tabernacolo_di_orsanmichele_1359_dormitio_e_assunta_10.jpg, CC-BY 3.0), Abb. 3 (Umberto Baldini, Masaccio, Mailand 2001, 57; Detail: John T. Spike, Masaccio, New York/London 1996, Detail, 45), Abb. 4 (aiwaz.net, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Assumption-of-the-virgin_Taddeo_di_Bartolo.jpg; Detail: aiwaz.net, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taddeo_di_Bartolo_selfportrait.jpg), Abb. 5 (Museum of Fine Arts Boston, <https://collections.mfa.org/objects/31035>, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Luke_Drawing_the_Virgin_MFA_Boston.jpg), Abb. 6 (Peter C. Bol, Die Geschichte der Antiken Bildhauerkunst, Bd. II, Mainz 2004, 88), Abb. 7 (National Gallery London, The Yorck Project 2002, [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_\(Jan_van_Eyck\)_with_frame.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_(Jan_van_Eyck)_with_frame.jpg)), Abb. 8 (Joanna Woods-Marsden, Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven/London 1998, 70), Abb. 9 (Web Gallery of Art – <https://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/lastjudg/4lastjud.jpg>, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Giudizio_Universale_31.jpg), Abb. 10 (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität München), Abb. 11 (Web Gallery of Art – <https://www.wga.hu/art/d/durer/1/04/1jabach.jpg>,

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Albrecht_Dürer_043.png#/media/Datei:Jarbach_Altarpiece_01.jpg), Abb. 12 (Anne-Marie Bonnet, „Akt“ bei Dürer, Köln 2001, 264), Abb. 13 (Herzog Anton Ulrich-Museum, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Giorgione_Self-Portrait_braunschweig.jpg), Abb. 14 (Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/hollar/giorgion.html>), Abb. 15 (Maria-Gabriela Martinkowic, Wir sind MASKE. Viel mehr als Karneval, in: Artmagazine, 2009, <https://www.artmagazine.cc/content41863.html>) · Beitrag Ulrich PFISTERER: Abb. 1 (kladcat, [https://de.wikipedia.org/wiki/Iaia#/media/Datei:Woodcut_illustration_of_the_artist_Marcia_Varronis_\(or_Iaia_of_Cyzicus\)_-_Penn_Provenance_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Iaia#/media/Datei:Woodcut_illustration_of_the_artist_Marcia_Varronis_(or_Iaia_of_Cyzicus)_-_Penn_Provenance_Project.jpg), CC-BY 2.0), Abb. 2, 4a, 7 (Verfasser), Abb. 3 (Bibliothèque nationale de France, Paris), Abb. 4b (Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_mantegna_camera_degli_sposi_1465-74_parete_ovest_detta_dell%27incontro_03_putti_con_targa_dedicatoria_girali_sui_pilastri_02_autoritratto_mantegna_2.jpg, CC-BY 3.0), Abb. 5 (Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare (hg. von Corrado Maltese), Mailand 1967, Bd. 1, Taf. 147), Abb. 6 (Jerusalem in Ulm. Der Flügelaltar aus St. Michael zu den Wengen (Ausstellungskatalog Ulmer Museum), Ulm 2015, 167), Abb. 8, 10 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte München), Abb. 9 (Historisches Museum Basel, Maurice Babey), Abb. 11 (Goethe-Universität Frankfurt, Universitätsbibliothek) · Beitrag Erwin POKORNY: Abb. 1–3, 7, 10 (Albertina, Wien), Abb. 4 (Albertina, Wien; The Phoebus Foundation, Antwerpen), Abb. 5 (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank), Abb. 6 (Stephansdom, Wien, Uoaeii, CC BY 3.0), Abb. 8 (Kunsthalle Bremen; Der Kunstverein in Bremen, Foto: Die Kulturgutscanner, Public Domain Mark 1.0), Abb. 9 (Bayerische Staatsbibliothek München, Public Domain Mark 1.0), Abb. 11 (Albertina, Wien; Friedrich-Alexander-Universität, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Grafische Sammlung, Public Domain Mark 1.0), Abb. 12 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Public

- Domain, CC0) · Beitrag Antoinette FRIEDENTHAL: Abb. 1 (Alamy), Abb. 2, 7, 22 (The Trustees of the British Museum, London), Abb. 3 (Teylers Museum, Haarlem), Abb. 4, 5 (Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MIC) – Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Foto: Enrico Fontolan), Abb. 6 (Web Gallery of Art – <https://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/lastjudg/4lastjud.jpg>, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_31.jpg), Abb. 8, 9 (Biblioteca Angelica, Rom, mit Genehmigung des Kulturministeriums, alle Rechte vorbehalten. Die Reproduktion oder Vervielfältigung der Abbildungen ist in jeglicher Form untersagt.), Abb. 10, 11 (Obere Pfarre, Bamberg), Abb. 12 (Philadelphia Museum of Art: Gift of Marion R. Ascoli and the Marion R. and Max Ascoli Fund in honor of Lessing Rosenwald, 1983-190-1), Abb. 13, 14 (Alamy), Abb. 15 (Universitätsbibliothek, Warschau, Grafische Sammlung, Inw.zb.d. 7528), Abb. 16 (The National Gallery, London. All rights reserved), Abb. 17, 18 (Palazzo Pitti, Florenz), Abb. 19, 20, 23 (Verfasserin; Fotos: Raphaële Kriegel), Abb. 21 (Musée des Beaux-Arts, Lyon, Foto: Alain Basset), Abb. 24 (Musée Réattu, Arles, Inv.-Nr. 868.1.147) · Beitrag Hanns-Paul TIES: Abb. 1, 3, 5 (Hofburg Brixen), Abb. 2, 7 (Fürstlich Hohenzollernsches Museum, Sigmaringen), Abb. 4 (The Trustees of the British Museum), Abb. 6 (Städel Museum, Frankfurt am Main), Abb. 8 (KHM-Museumsverband), Abb. 9 (Til Niermann, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riemenschneider_maidbronn.jpg?uselang=de, CC-BY-SA 3.0), Abb. 10 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz) · Beitrag Susanne WEGMANN: Abb. 1 (Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck), Abb. 2 (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1079>), Abb. 3 (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Jörg P. Anders, Public Domain Mark 1.0), Abb. 4, 6 (Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i. Br., Bildarchiv, Peter Trenkle), Abb. 5 (Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i. Br., Bildarchiv, Christoph Hoppe), Abb. 7 (Metropolitan Museum of Art, New York), Abb. 8 (Berthold Kreß, London), Abb. 9 (Verfasserin), Abb. 10 (Historisches Museum Frankfurt (Bo265), Horst Ziegenfusz, CC-BY-SA 4.0), Abb. 11 (KHM-Museumsverband), Abb. 12 (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Gustav Schwarz) · Beitrag Elisabeth KRABICHLER: Abb. 1–6 (Peter Böttcher – Institut für Realienkunde – Universität Salzburg), Abb. 7–9 (Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Abb. 10 (Christian Brunthaler, Graz, Domkirche Hl. Ägydius), Abb. 11, 12 (jeweils links: Österreichische Galerie Belvedere, Wien; jeweils rechts: Christian Brunthaler, Graz, Domkirche Hl. Ägydius), Abb. 13 (Peter Böttcher, Allhartsberg), Abb. 14 (Österreichische Galerie Belvedere, Wien) · Beitrag Péter BOKODY: Abb. 1, 2 (KHM-Museumsverband), Abb. 3 (Mit Genehmigung des Verwaltungsrats der Christ Church, Oxford), Abb. 4, 5 (The Bodleian Libraries, University of Oxford, CC-BY-NC 4.0), Abb. 6 (London, Victoria and Albert Museum), Abb. 7, 8 (London, British Museum), Abb. 9, 10 (Amsterdam, Rijksmuseum) · Beitrag Philipp ZITZLSPERGER: Abb. 1 (Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_centauromachia,_1492_ca._01.JPG, CC-BY-SA 3.0), Abb. 2 (Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_orcagna,_tabernacolo_di_orsanmichele,_1359,_dormitio_e_assunta_10.jpg, CC-BY 3.0), Abb. 3 (WikiCommons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Lorenzo_maitani_e_aiuti%2C_scene_bibliche_4_%281320-30%29_06_eletti.JPG), Abb. 4 (Bildarchiv Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck), Abb. 5 (Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porta_del_filarete,_dettaglio.jpg), Abb. 6, 7 (Fritz Simak), Abb. 8 (Deutsche Fotothek <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3JPHYOEPNGBOOCZJ5Y5EWV7FLCROZJKE>, CC-BY-SA 4.0), Abb. 9, 10 (Städel Museum, Frankfurt am Main) · Beitrag Fabiana SENKPIEL: Abb. 1–3 (Janosch Abel), Abb. 4 (Elisa Mendes), Abb. 5 (Woodman Family Foundation/2025, ProLitteris, Zürich)
- Wir haben uns intensiv bemüht, die Rechte für die einzelnen Abbildungen zu verfolgen und zu wahren. Sollte es trotzdem zu unbeabsichtigten Versäumnissen gekommen sein, entschuldigen wir uns im Voraus. und würden uns freuen, die passende Anerkennung in einer folgenden Ausgabe einzusetzen.