

Anne Bloemacher

Die schöpferische Künstler(innen)hand

Die kunsthistorische Forschung hat lange Zeit postuliert, dass die Darstellung der handwerklichen Seite der künstlerischen Tätigkeit in Porträts und Selbstbildnissen im späten 15. und im 16. Jahrhundert nicht mehr wünschenswert gewesen sei, da die Künstler:innen es darauf anlegt hätten, den sozialen Aufstieg durch eine Nobilitierung ihrer Arbeit als einer nicht dem Handwerk zugehörigen Tätigkeit zu erreichen.¹ Seit der Antike zählte die Malerei bekanntlich weder zu den musischen Tätigkeiten noch zu den *artes liberales*, den sieben freien Künsten.² Künstler hätten folglich versucht, so der gängige Tenor, die geistigen beziehungsweise intellektuellen Tätigkeiten ihres Metiers zu betonen statt der manuellen, die ihre ›Kunst‹ als eine *ars mechanicae* erscheinen ließen. Eine Reihe von (Selbst-)Porträts stützt diese Ansicht: In nobilitierender Absicht zeigen sie Künstler in kostbarer Gewandung und mit Büchern oder Instrumenten, die als Ausweis ihrer Gelehrsamkeit dienen.³ Kritik an diesem die Kunstgeschichte dominierendem ›italienischen‹ Modell kam aus der Nieder-

-
- 1 Siegmund Holsten: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1978, S. 26; Hermann Ulrich Asemussen, Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994, S. 95; Joanna Woods-Marsden: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven u. a. 1998, S. 5; Francis Ames-Lewis: The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist, New Haven, London 2000, S. 242; Lucy Peter: The Artist at Work, in: Portrait of the Artist, Ausst.-Kat. Queen's Gallery, London 2017, S. 92–157, hier S. 95.
 - 2 Das Konzept der Abgrenzung der *artes liberales* von den *artes mechanicae* entstand zur Zeit der römischen Antike und erhielt Anfang des 5. Jahrhunderts seine endgültige Form. Siehe hierzu Jutta Bacher: Die artes liberales. Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos, in: Hans Holländer (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 19–34; dies.: Artes mechanicae, in: ebd., S. 35–49. Zum Status des Künstlers siehe auch Andreas Gormans: Argumente in eigener Sache. Die Hände des Künstlers, in: Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.): Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte, Münster 2010, S. 189–223, hier S. 191–196; Anna Reynolds, Lucy Peter: Producing and Collecting Portraits of Artists, in: Portrait (wie Anm. 1), S. 9–39, hier S. 12–14.
 - 3 Siehe hierzu etwa Gunter Schweikhart: Künstler als Gelehrte. Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts, in: Ulrich Rehm, Andreas Tönnemann (Hg.): Die Kunst der Renaissance, Köln 2001, S. 229–238; Woods-Marsden: Self-Portraiture (wie Anm. 1), S. 4–5. Valeska von Rosen hat die von ihr als »Nobilitierungsdiskurs« bezeichneten kunsthistorischen Überlegungen kritisiert. Vgl. Valeska von Rosen: Velázquez' poiesis. Das Porträt des Bildhauers Juan Martínez Montañés, in: Andreas Beyer, Dario Gamboni (Hg.): Poiesis. Über das Tun in der Kunst, Berlin 2014, S. 1–21, hier S. 3.

länderforschung, die ein abweichendes Konzept aufzeigte, bei dem der Hand und dem Handwerklichen ein gewichtiger Stellenwert zukommt.⁴ In der neueren Literatur wurden inzwischen auch Forschungsansätze zur italienischen Kunst vorgelegt, um die Bedeutung des ›Machens‹, also des Handwerks, für die frühneuzeitliche Künstler:innenidentität differenzierter zu betrachten.⁵

Die folgenden Überlegungen verstehen sich als Teil dieser Forschungsrichtung, denn sowohl im 15. als auch verstärkt im 16. Jahrhundert ist eine Vielzahl von Künstler:innenporträts und Selbstporträts erhalten, die genau das zeigen, was der Nobilitierungsstrategie der Ausblendung des Handwerklichen vordergründig widerspricht: die Darstellung des Künstlers bei seiner Arbeit, mit seinen schaffenden Händen – also nicht der zeichnenden, entwerfenden Arbeit, die im Sinne des *disegno* die geistige Leistung betonen würde, sondern der technischen Ausführung; Bilder etwa, die die Hand beim Malen zeigen oder den Künstler an der Staffelei in seiner Werkstatt.⁶ In der neueren Forschung gibt es Ansätze, die Darstellung des ‚performativen Aktes‘ als Betonung der künstlerischen Identität und als Beweis der Autor:innenschaft zu deuten, aber eben nicht als Aussage

4 Kritik an dem die Kunstgeschichte dominierenden italienischen Modell äußert etwa Annette de Vries und prägt für die niederländische Kunst der Zeit den Begriff der ›Vergeistigung der Hand‹; Annette de Vries: *Hondius Meets van Mander. The Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Arts System of Knowledge in a Series of Artist's Portraits*, in: Heiko Damm, Michael Thimann, Claus Zittel (Hg.): *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden 2013, S. 259–304, hier S. 263. Siehe auch H. Perry Chapman, Jane Woodall: *The Netherlander has Intelligence in his Hands*, in: *The Netherlands Yearbook for History of Art*, Jg. 59, 2009/10, S. 6–43; Yannis Hadjinicolaou: *Denkende Körper – formende Hände. Handlung in Kunst und Kunsttheorie der ›Rembrandtisten‹*, Berlin 2016, S. 70–92.

5 Valeska von Rosen: *Poietisches operare oder die dem ingegno folgende Hand. Zur Ambivalenz der malerischen Praxis im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs*, in: Meret Kupezyk, Ludger Schwarte, Charlotte Warsen (Hg.): *Kulturtechnik Malen. Die Welt aus Farbe erschaffen*, Paderborn 2019, S. 261–288.

6 Woods-Marsden, deren Studie zum ›Self-Fashioning‹ ein Meilenstein der Selbstporträtforschung ist, kategorisiert Maler, die ihren Beruf in Ausübung thematisieren, als Handwerker und behandelt sie als Sonderfall; vgl. Woods-Marsden: *Self-Portraiture* (wie Anm. 1), S. 5. Pfisterer und von Rosen konstatieren zwei Möglichkeiten der Selbststilisierung: Beanspruchung einer höheren sozialen Rolle, als dem Künstler eigentlich zukam, also ›simulierend‹, oder aber genauso bewusst ›dissimilierend‹ (›tiefstapelnd‹). Die Mehrheit der Gemälde praktiziere dabei die scheinbare Negation des Vorgangs der Bilderzeugung; Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen: *Der Künstler als Kunstwerk*, in: dies. (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 15–18. Asemissen und Schweikhart betrachten die Darstellung der arbeitenden Hand unter der Gender-Perspektive. Zu Gentileschis Selbstporträt als *pittura* (London, Royal Collection) bemerken sie, nur eine Künstlerin habe sich auf diese Weise, also im handwerklichen Malakt, darstellen können, ›während die Maler in ihren Selbstdarstellungen großen Wert darauf legten, die Malerei als eine geistige Tätigkeit – und damit als freie Kunst – zur Geltung zu bringen‹. Asemissen, Schweikhart: *Malerei* (wie Anm. 1), S. 95.

über Rolle und Selbstverständnis.⁷ Eine nachjustierende Interpretation von Bildern des arbeitenden Künstlers oder der Künstlerin auf dem aktuellen Stand der Forschung scheint jedoch im Rahmen der Konzeption des Self-Fashioning aussichtsreich. Zumal: Im Ergebnis lässt sich das ›Manuelle‹ respektive Handwerkliche durchaus mit einer Aufwertungsstrategie in Verbindung bringen:⁸ Wenn Künstler:innen sich auf Porträts des 15. und 16. Jahrhunderts bei der Arbeit zeigen, vergleichen sie sich mit Gott als Schöpfer, dessen ›Handwerk‹ im biblischen Text prominent hervorgehoben wird. Gerade durch die tätige Hand soll die besondere Schöpferkraft der Künstler:innen visualisiert werden. Die Implikationen dieser gottähnlichen Hand werde ich im Folgenden an mehreren Beispielen untersuchen.

Seit dem Mittelalter gibt es eine durchgängige Praxis, Künstler:innen bei der Arbeit zu zeigen⁹ – zunächst innerhalb größerer Darstellungskontexte, etwa als ›Signatur‹ in der Buch- und Glasmalerei oder am Florentiner Campanile im Kontext der Darstellung verschiedener Handwerke und Künste, bevor die tätige Hand schließlich auch im sogenannten autonomen Selbstporträt Eingang findet. In der Buchmalerei ist etwa Frater Rufillus aus der Abtei Weißenau bei Ravensburg zu nennen, der sich um 1200 in einer Initiale »R«, zugleich der Anfangsbuchstabe seines Namens, malend darstellt (*Abb. 1*). Der Pinsel, den der Illuminator in der angehobenen rechten Hand hält, unterstreicht dabei die über ihm angebrachte Signatur; der Malstock in der Linken wird hier wohl zum ersten Mal bildlich dargestellt.¹⁰ Victor Stoichita nennt diese Art des Selbstporträts

7 Johanna Scherer registriert in einigen Selbstporträts in der Handhaltung der dargestellten Künstler eine messende Gestik, die sie mit der besonderen Befähigung des Künstlers zum Maß im Sinne der Proportion, aber auch zum Maßhalten im ethisch-moralischen Sinne interpretiert; Johanna Scherer: Mit den Händen messen: Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstlerselbstbildnissen des 16. Jahrhunderts, Weimar 2017. Fabiana Cazzola deutet Selbstporträts von Künstlern, die sich malend darstellen, im Sinne des sogenannten Bildakts: »Die Darstellung der eigenen Körperlichkeit wird zur Darstellungsstrategie, um bildlich die (eigentlich unsichtbare Kategorie der) Künstleridentität und Künstler-Subjektivität zu zeigen, die gerade in der Ausführung zum Ausdruck kommt. [...] Die bildliche Wiedergabe des performativen Akts, [...] hebt die Künstler-Identität als Beweis der Autorschaft hervor«; Fabiana Cazzola: Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit, Paderborn 2013, S. 68–69.

8 Stephen Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning. From Moore to Shakespeare, Chicago 1980; eine erste Anwendung auf die Kunstgeschichte bei Woods-Marsden: Self-Portraiture (wie Anm. 1), S. 1.

9 Vgl. Virginia Wylie Egbert: The Medieval Artist at Work, Princeton 1967, S. 21; Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 49–56; Ulrich Rehm: Das visuelle Hervortreten der Schreiberinnen und Illuminatorinnen in mittelalterlichen Handschriften, in: Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen, Ausst. Kat. Museum Schnütgen, Köln 2021, S. 24–35.

10 Hierzu Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 51–52; Solange Michon: Un moine enlumineur du XIIe siècle: Frère Rufillus de Weissenau, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Jg. 44, 1987, S. 1–8.

- 1 Ruffillus von Weissenau, Detail der Initiale R, in: *Vitae Sanctorum, Heiligenleben oder Legendar von Genf*, Miniatur, um 1170–1200, 18 x 16 cm, (Genf, Bibliothèque Bodmer, MS 127, fol. 244r)



den »kontextualisierte(n) Autor«, der auf die mittelalterliche Miniatur beschränkt sei: das ›Machen‹, der ›Macher‹ und das ›Ergebnis des Machens‹ seien in diesen Fällen als untrennbare Trias thematisiert.¹¹ Ebenfalls als ›Signatur‹ zeigt sich der Glasmaler Gerlachus auf einem erhaltenen Bildfeld für ein Chorfenster der Klosterkirche in Arnstein an der Lahn (Abb. 2).¹² Unterhalb der Darstellung von Moses mit dem brennenden Dornbusch ist Gerlachus in Halbfigur dargestellt: Mit dem Pinsel in der Rechten und einem Farbtopf in der linken Hand scheint der Maler die Bordüre des Bildfeldes gerade dort vollenden zu wollen, wo sie durch den Vorgang der Vervollständigung unterbrochen ist.¹³ Die Hand ist so platziert, dass sie zugleich auf die Inschrift mit einer Fürbitte des Künstlers verweist: »Rex Regu[m] Clare Gerlacho Propiciare« – König der Könige, zeige dich

11 Victor Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 229.

12 Dazu Frank Martin: *Moses vor dem brennenden Dornbusch mit Bildnis des Meisters Gerlachus*, in: Susanne Wittekind (Hg.): *Romanik. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 2, München 2009, Kat. Nr. 104; Petra Marx: »Gerlachusscheiben« aus Arnstein/Lahn, in: Hermann Arnold (Hg.): *Einblicke – Ausblicke. Spitzenwerke im neuen LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Köln 2014, S. 58–59.

13 Asemissen, Schweikhart: *Malerei* (wie Anm. 1), S. 51.



- 2 Gerlachus, *Selbstporträt*, um 1150, aus dem Prämonstratenserklöster in Arnstein a. d. Lahn, Glasmalerei (Münster, LWL Museum für Kunst und Kulturgeschichte)

Gerlachus gnädig.¹⁴ Durch die rundbogige Rahmung des Selbstporträts, das wiederum die Rahmung des Bildfeldes mit der Mosesdarstellung durchbricht, ist die »auktoriale Einfügung« hier markant präsentiert.¹⁵

Anders als im Falle von Darstellungen, die den Künstler in nobilitierender Weise überhöhen, helfen ikonologische Deutungen mit Rekurs auf den philosophischen Humanismus wenig, um Bilder, die den mit seinen Händen arbeitenden Künstler zum Gegenstand haben, zu erklären. Für Platon etwa rangiert der in der Hand lokalisierte Tastsinn hinter den übrigen fünf Sinnen, woraus eine deutliche Herabstufung des Manuellen spricht. Der Renaissance-Philosoph Marsilio Ficino formuliert ganz in diesem Sinne: »Die Natur hat keinen Sinn entfernter von der Intelligenz platziert als den Tastsinn«.¹⁶ Marjorie O'Rourke-Boyle fasst in ihrem Buch *Senses of Touch* die platonische Philosophie folgendermaßen zusammen: »Hands were instruments not of deification but degradation«.¹⁷ Aristoteles' positivere Sicht der Hände als ›Instrument der Instrumente‹ und darauf basierende Denkansätze hatten bis ins 15. Jahrhundert keine allzu große Reichweite.

14 Die Inschrift bezieht sich wohl auf den Moment, in welchem der Künstler – so wie die Figur Moses über ihm – vor seinem Herrn stehen wird; ebd., S. 50–51.

15 Auktoriale Einfügung im Sinne von Stoichita: Bild (wie Anm. 11), S. 234, 245–257. Die kontextuelle auktoriale Einfügung übernimmt dabei die Funktion einer Signatur.

16 Ficino, *De vita* 1.7, S. 124. Vgl. Marjorie O'Rourke-Boyle: *Senses of Touch. Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Leiden u. a. 1998, S. 4.

17 Ebd.

Vielversprechender erscheint es, sich – so mein Vorschlag – der theologischen Perspektive zuzuwenden, wenn man die bildlichen Vorstellungen in ihrem geistesgeschichtlichen Kontext verstehen will.

Rekurs auf die Schöpferhand Gottes

Die Metaphorik der Hand Gottes spielt bekanntlich in der Bibel eine wichtige Rolle, vor allem im Hinblick auf die Schöpfung, die als »Werk seiner Hände« bezeichnet wird (Jes 15:12; Ps 19:2; Ps 28:5 u.a.).¹⁸ In Bezug auf den Menschen heißt es »Deine Hände haben mich gemacht« (Ps 119:73; Hiob 10:8 u. a.). Die Hand steht zudem für die Macht Gottes, sein Volk zu lenken, zu richten oder zu strafen. Die positive Konnotation der Hand Gottes überwiegt jedoch deutlich.¹⁹ Im Neuen Testament steht sie gleichzeitig für seinen Geist. Vom Evangelium des Matthäus geht die Interpretation des Fingers Gottes als »Geist Gottes« aus, die entsprechend die gesamte kirchliche Exegese beherrschte.²⁰ Künstler:innen nutzten die bildliche Vorstellung der tätigen Hand Gottes für die Visualisierung seines Tuns,²¹ wie die bekannten Darstellungen des *deus artifex* vor Augen führen: ob nun mit dem Zirkel den Erdkreis ziehend, wie in der Darstellung Gottes als Architekt der Welt in der um 1250 zu datierenden Bible moralisée in Wien (Abb. 3), mit dem Pinsel malend wie in einer illustrierten Bibel aus der Biblioteca Vaticana oder mit verschiedenen Handgesten und Handlungen die Welt und den Menschen erschaffend.²²

Wie Ernst Kris und Otto Kurz herausgearbeitet haben, stellt Leon Battista Alberti 1435/36 diesem *deus artifex* den Künstler als »quasi alter deus« gegenüber; später bezeichnet Dürer die künstlerische Tätigkeit als ein »gleichförmig Geschöpf nach Gott«, und Leonardo bemerkt, der Künstler sei »signore e dio« über seine Geschöpfe.²³ Ein Hinweis auf die

18 Zur schöpfenden, schützenden, aber auch strafenden Gotteshand siehe Karl Groß: Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum, Stuttgart 1985 (zur Hand Gottes und Jesu vor allem S. 418–460).

19 116 Stellen im Vergleich zu 52; vgl. ebd., S. 433.

20 Martin Hengel: Der Finger und die Herrschaft Gottes in Lk, 11,20, in: René Kieffer, Jan Bergman (Hg.): La Main de Dieu. Die Hand Gottes, Tübingen 1997, S. 87–106, hier S. 89.

21 Und das trotz der Kritik, die beispielsweise Augustinus äußerte, die Rede von der »Hand Gottes« wörtlich zu nehmen.

22 Andere Beispiele sind: Anonym, *Gott als Maler des Erdkreises*, Bibelillustration, Neapel 1352, Biblioteca Vaticana, Rom; Meister der Bible historique de Jean de Berry, *Histoire ancienne jusqu'à César*, Bd. I, Schöpfungsszenen, um 1390–1400, 37,7 x 29,8 cm, Getty Institute, Los Angeles, inv. 83.MP.146.1.recto. Zu den Darstellungen Gottes mit Kompass vgl. François Boespflug: *Dieu au compas. Histoire d'un motif et de ses usages*, Paris 2017.

23 Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt am Main 2010, S. 75. Die Literatur zu diesem Thema ist umfangreich; ich verweise an dieser Stelle auf



3 *Gott als Architekt der Welt*, Bible moralisée, um 1250, Malerei auf Pergament, 34x26 cm (Wien, Österreichische Nationalbibliothek)

Gleichsetzung von künstlerischem und göttlichem Schöpfungsakt findet sich schon im 12. Jahrhundert in einem Relief in der Kathedrale von Verona, das eine apokalyptische Christusgestalt zwischen Petrus und Paulus zeigt.²⁴ Der Künstler Pelegrinus signierte sein Werk an beiden Basisflächen des Frontbogens: »Ich bin Pelegrinus, der ich solches so gut meißle, dass Gott mich hoch in den Himmel aufsteigen lassen möge«.²⁵ Christus wird von einer Inschriftenzeile zu beiden Seiten des über den Rand vortretenden Heiligenscheins begleitet, in der er sich als Schöpfer des Himmels und der Erde bezeichnet: »Ich bin Gott sowie Erschaffer des Himmels und Schöpfer der Erde«.²⁶ Peter Cornelius Claussen weist darauf hin, dass die

Eyolf Østrem: Deus Artifex and Homo Creator. Art Between the Human and the Divine, in: Sven Rune Havsteen, Nils Holger Petersen (Hg.): Creations. Medieval Rituals, the Arts and the Concept of Creation, Turnhout 2007, S. 15–48.

24 Anders als dies Jan Bialostocki angenommen hatte. Peter Cornelius Claussen: Autorschaft als Ego-trip im 12. Jahrhundert?, in: Nicole Hegener (Hg.): Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart, Petersberg 2013, S. 76–89, hier S. 85f.

25 Im lateinischen Wortlaut: »+SVM PELE / GRINVS EGO / QVI TALIA / SIC BENE SCVLPO / QVEM DEVS IN / ALTVM FACIAT / CONSCENDERE CELV[M]«.

26 »+ SVM DEVS ET FACTOR / CELI TERREQVE CREATOR«.

- 4 Benedetto da Maiano
(zugeschrieben): *Denkmal
für Giotto* (Florenz, Santa
Maria del Fiore)



Parallele zwischen *deus artifex* und bildendem Künstler selten zuvor so deutlich gemacht wurde wie im Gleichklang dieser beiden Ich-Aussagen.²⁷

Dieses im Schriftlichen fixierte Selbstverständnis der Künstler wirkte sich auch auf Bildnisse beziehungsweise Künstler:innenselbstbildnisse aus. Ein Beispiel ist das 1490 errichtete Giotto-Monument im Florentiner Dom (*Abb. 4*).²⁸ Antoinette Friedenthal hat ein gewisses Aktionspotential in dem von Benedetto da Maiano skulptierten Bildnistondo Giottos festgestellt, insofern die Hände des Künstlers besonders betont seien.²⁹ Giotto

²⁷ Claussen: Autorschaft (wie Anm. 24), S. 86.

²⁸ Das Monument wurde nach Auskunft Vasaris auf Veranlassung von Lorenzo de' Medici errichtet; vgl. Elisabeth Oy-Marra: Florentiner Ehrengräbmäler der Frührenaissance, Berlin 1994, S. 111–115. Bereits Marco Collareta betont, dass Benedetto da Maiano den Künstler bei der Arbeit zeige, anders als das frühere Bildnis des Ehrenmals für Brunelleschi, das in vielerlei anderer Hinsicht Vorbild war; Marco Collareta: Le »luci della fiorentina gloria«, in: L'Artista, Jg. 3, 1991, S. 136–143, hier S. 139–143.

²⁹ Antoinette Friedenthal: Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance, Diss. Berlin 1999, S. 53. Ich danke der Autorin für die freundliche Überlassung eines Exemplars zur Einsichtnahme. Die Betonung der Hand wird ebenfalls erwähnt bei Oy-Marra: Ehrengräbmäler (wie Anm. 28), S. 113.

wird bei der Arbeit an einem Mosaik mit dem Antlitz Christi gezeigt, er setzt mit der Hand soeben eine Tessera, ein Mosaiksteinchen, um das Bildnis zu vollenden.³⁰ Dabei handelt es sich um eine Nachahmung der sogenannten *Vera Icon*, eines Acheiropoieton, also ein vermeintlich nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis Gottes, das der Legende nach entstand, als Jesu Gesicht das Schweiß Tuch der Veronika berührte. Wie Gerhard Wolf herausgestellt hat, wird im Giotto-Bildnis durch den Verzicht der Darstellung des Tuches der göttliche Ursprung des Christusbildes nachgeahmt und damit der gottgleiche Rang des Künstlers deutlich.³¹ Giotto schafft ein Bildnis seines eigenen Schöpfers, dessen Ebenbild er ist, oder anders gesagt: Er schafft ein Bildnis desjenigen, der mit dem Menschen das erste Selbstbildnis überhaupt geschaffen hat.³² Damit wird die Macht des Künstlers zum Ausdruck gebracht, wie auch das Epigramm Polizians unterhalb des Bildnisses bezeugt. Friedenthal hat sich zuerst mit dem Entstehungsprozess dieses Epigramms anhand der bekannten Fassungen beschäftigt. Dabei stellte sie fest, dass Bezüge auf die Antike, das heißt Vergleiche Giottos mit berühmten antiken Künstlern, nach und nach eliminiert wurden.³³

»Ich bin jener, durch den die erloschene Malerei wieder auflebte, dessen Hand so aufrecht wie leicht (geschickt) gewesen ist. / Sie fehlte unserer Natur (ging unserer Natur ab) sofern es der Kunst ermangelte (sofern die Kunst mangelhaft war) / niemandem war es vergönnt, mehr, noch besser zu malen. / du bestaunst den außerordentlichen (hervorragenden) Turm, tönend von heiligem Erz? / Auch dieser wuchs zu den Sternen gemäß meinem Modul (Richtmaß). / Kurz, ich bin Giotto. Wozu erklären, was jenes Werk war? / Dieser Name war der Gehalt (die Bedeutung) des langen Gedichts. / Er verstarb im Jahr 1336. Die (Mit-)Bürger haben es dem Wohlverdienten gesetzt im Jahr 1490.«³⁴

30 Diese Idee schon bei Nikolaus von Cues, etwa in seiner Schrift *Idiota de Mente*, s. Opera omnia, Bd. 5, hg. v. Renata Steiger, Hamburg 1983, S. 141. Nagel weist darauf hin, dass in Benedetto da Maianos skulptiertem Bildnis das Mosaik tatsächlich als Mosaik ausgeführt wurde; Alexander Nagel: Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral, in: RES. Anthropology and Aesthetics, Jg. 53/54, 2008, S. 143–151, hier S. 150.

31 Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. IX.

32 Jeffrey Hamburger: The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, S. 321.

33 In der vermutlich ersten Version wird Giotto mit Apelles gleichgesetzt, in der nachfolgenden Fassung ist er Sieger über die »apelleas artes et signa Lysippi«, in der dritten wird er als »celeberimus« in der dädalischen Kunst bezeichnet und im fünften als diejenige des Phidias überwindend; der vierte Entwurf nennt zwar keine antiken Vorbilder beim Namen, lässt diese aber gleichwohl implizit noch zugegen sein: »nulli qua fuit arte minor«; vgl. Friedenthal: Selbstbildnis (wie Anm. 29).

34 Im Originalwortlaut: »ILLE EGO SVM PER QVEM PICTVRA EXTINGTA REVIXIT CVI QVAM RECTA MANVSTAM FVIT ET FACILIS NATVRAE DEERAT NOSTRAE QVOD



5 Luca Cambiaso, *Selbstbildnis vor dem Porträt seines Vaters*, 1575–1589, Öl/Leinwand, 104x97 cm (Genua, Palazzo Bianco)

Giotto wird sich hier mithin selbst zum Maßstab, so wie auch das von ihm vorgegebene Maß es bewirkte, dass der Turm (der Campanile des Doms) zu den Sternen emporwuchs. Sein Ruhm wird nicht mehr an antiken Vorbildern gemessen, sondern bemisst sich im Vergleich mit Gott als Schöpfer, was durch die bildliche Darstellung seines Schöpfungsaktes eines Christusbildes hervorgehoben wird – eines Werkes, das er im Medium der Mosaikkunst anfertigt, die im ausgehenden Quattrocento als »vera pittura per eternità« galt.³⁵ Verstärkt wird dieses Moment durch

DEFVIT ARTI PLVS LICVIT NVLLI PINGERE NEC MELIVS MIRARISTVRRIM
EGREGIAM SACRO AERE SONANTEM HAEC QVOQVE DEMODVLO CREVIT
ADASTRA MEO DENIQVE SVM IOTTVS QVID OPVS FVIT ILLA REFERRE HOC
NOMEN LONGI CARMINIS INSTAR ERAT OB AN MCCCXXXVI CIVES POS B M
MCCCCLXXXX«.

35 Friedenthal: Selbstbildnis (wie Anm. 29), Fn. 536.



6 Catharina von Hemessen,
Selbstbildnis, 1548,
Öl auf Eichenholz,
30,8 x 24,4 cm
(Basel, Kunstmuseum)

die formale Anlehnung des Giotto-Porträts an einen Heiligen Lukas, wie ihn Neri di Bicci auf einem heute in Pescia befindlichen Gemälde darstellte.³⁶ Dem Evangelisten Lukas war der Legende nach die Jungfrau Maria erschienen, die er in einem Gemälde festhielt – eine wichtige Referenz für die göttliche Inspiration künstlerischer Arbeit. Das heißt also: Es geht bei der Darstellung des mittels seiner Hand arbeitenden Künstlers nicht um Handwerk, sondern um theoretisch reflektiertes ›Selbstbewusstsein‹ des Künstlers als Schöpfer in Parallelführung zum göttlichen Schöpfungsakt. Im 16. Jahrhundert war diese Vorstellung geläufig. So argumentiert etwa Baldassare Castiglione in seinem einflussreichen Buch über den Hofmann gegen die Auffassung, dass Zeichnen und Malen keine angemessenen Tätigkeiten für Edelmänner seien, und zieht den Vergleich zwischen der schöpferischen Hand Gottes und der Hand des Künstlers.³⁷ Den Verweis

36 Benedetto da Maiano hatte Neri di Biccis Gemälde bereits als Vorbild für sein Lukastrelief für das Heilige Haus von Loreto genutzt; Collareta: *Le »luci della fiorentina gloria«* (wie Anm. 28).

37 Zeichnen bedeute ein Wettfeiern mit Gott, denn die Natur, die der Zeichner imitiere, sei »ein edles und großes Gemälde [...], von der Hand der Natur und der Gottes gefertigt« (»dir si poche una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta«); Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento* 1971, Bd. 1, Mailand 1971, S. 120–121. Zur Aufwertung des Zeichnens bei



7 Alessandro Allori,
Selbstporträt, um 1555,
Öl auf Holz, 60 x 47 cm
(Florenz, Galleria degli
Uffizi – Collezione degli
Autoritratti, Florenz)

auf den schöpferischen Aspekt der künstlerischen Handarbeit finden wir ausdrücklich auch bei Luca Cambiaso (*Abb. 5*).³⁸ Der Künstler porträtiert sich selbst beim Malen eines Porträts seines Vaters. Luca erschafft seinen biologischen Schöpfer, bringt den mimetisch hervor, der ihm selbst das Leben gab und bei dem er selbst in die künstlerische Lehre ging. Wie Ulrike Keuper herausgearbeitet hat, scheint Luca seinen Vater geradewegs zu beseelen, indem er den Pinsel just am Mund des Dargestellten ansetzt. Damit entspricht er einem Lobtopos der Renaissance, der Verlebendigung, die den Künstler in Gottes Nähe rückt.³⁹ Cambiaso wurde

Castiglione siehe auch Wolfgang Kemp: »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.« Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt am Main 1979, S. 58–59.

38 Eine Variante beziehungsweise Kopie des Gemäldes, die meist nicht Cambiaso zugeschrieben wird, befindet sich in Florenz in den Uffizien.

39 Ulrike Keuper: Wie der Vater, so der Sohn? – Luca Cambiasos »Selbstbildnis mit seinem Vater«. Zu Genealogie und ingenium im ausgehenden Cinquecento, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Jg. 40, 2013, S. 129–148. Der Pinsel, der den Mund berührt, kann als Hinweis auf den Topos der Malerei als stummer Poesie gedeutet werden; Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 84. Laut Roberto Zapperi ist der Altersunterschied zwischen Vater und Sohn bei-



8 Orazio Borgianni,
Selbstporträt, um 1605–16,
 Öl/Leinwand, 95 x 71 cm
 (Madrid, Museo del Prado)

von seinen Zeitgenossen ebenfalls topisch für seine Schnelligkeit (*prestezza*), Leichtigkeit (*facilità*) und Mühelosigkeit gelobt, was durch das schon vollendete Bild im Bild und die davor ohne das Werkzeug des Malstocks schwebende Hand bestätigt wird.⁴⁰

nahe aufgehoben dadurch, dass die beiden dargestellten Personen sich so ähnlich sehen, wodurch die Nachfolge des Sohnes in der Profession des Vaters verdeutlicht werde; Roberto Zapperi: Selbstbildnis und Autobiographie. Über ein Gemälde von Annibale Carracci, in: *Idea*, Jg. 5, 1986, S. 7–31, hier S. 27.

⁴⁰ Vgl. Keuper: Vater (wie Anm. 39), S. 133. Die *facilità* des Malers betont auch Lomazzo.

Malerei als Hand-Werk

Die Schnelligkeit und Leichtigkeit der ›Handarbeit‹ des Malers wird insbesondere in Selbstporträts visualisiert, die Künstler:innen bei der Arbeit an ihrem Selbstbildnis zeigen. Im Fall des Selbstporträts Catharina van Hemessens aus dem Jahre 1548 erblickt man die Tafel mit dem begonnenen Selbstporträt auf der Staffelei, während die Künstlerin, den Pinsel in der einen, die Palette in der anderen Hand haltend, aus dem Bild herausblickt (vermutlich in einen Spiegel, im Begriff stehend, sich zu malen) (*Abb. 6*).⁴¹ Das Gemälde gilt als eines der ältesten Beispiele für eine Darstellung, bei der eine Künstlerpersönlichkeit sich im Akt des Malens zeigt.⁴² Das um 1555, kurz nach seiner Ankunft in Rom zu datierende Selbstporträt von Alessandro Allori hat einen ähnlichen Bildinhalt, geht jedoch in der Darstellungsweise noch einen Schritt weiter (*Abb. 7*).⁴³ Wiederum ist der Künstler mit Pinsel in der Hand während der malerischen Ausführung eines Werkes zu sehen, er hat das Malgerät kurz von der – für den oder die Betrachter:in nicht sichtbaren – Leinwand abgesetzt und blickt prüfend aus dem Gemälde heraus. Auch hier denken wir als Betrachtende einen Spiegel mit, in den der Künstler blickt, um dann sein Werk fortzusetzen.⁴⁴ Da in diesem Fall die gemalte Leinwand nicht Teil der innerbildlichen Realität ist, der Pinsel aber am linken Bildrand, also auf der real vor uns stehenden Leinwand aufsetzt, wird letztere zu einer Schnittstelle zwischen dem Betrachter:innenraum und der Bildebene. Der Bildrand gehört somit zwei Sphären an.⁴⁵ Die tätige Hand verbindet also den fiktiven mit dem realen Raum, indem der Pinsel die Grenze zwischen beiden tangiert. Der

41 Das Gemälde trägt die Inschrift: »Ego Catherina de / Hemessen me / pinxi 1548 // etatis / suae / 20«. Es handelt sich um das früheste der bekannten Werke der Tochter des Malers Jan van Hemessen. Dafür, dass es sich bei dem Bild tatsächlich um das vor uns stehende Selbstporträt handelt, spricht der Holzrahmen des gemalten Bildes: Die Malkante rund um die Bildfläche des realen Bildes zeugt davon, dass der heute verlorene originale Rahmen fest mit dieser verbunden und grundiert war; Stephan Kemperdick, Kat. Nr. 15, in: Das Frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, Ausst. Kat. Kunstmuseum, Basel 2006, S. 99; Hans Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984, S. 304. Droz-Emmert weist darauf hin, dass die Künstlerin, indem sie innehalte, mit Nachdruck den Akt des Malens als eine reflektierte Tätigkeit darstelle; Marguerite Droz-Emmert: Catharina van Hemessen. Malerin der Renaissance, Basel 2004, S. 50.

42 Asemissen, Schweikhart: Malerei (wie Anm. 1), S. 80.

43 Anna Matteoli identifizierte den Dargestellten als den Künstler selbst; vgl. Anna Matteoli: La Ritrattistica del Bronzino nel »Limbo«, in: Commentari, Jg. 20, Nr. 3, 1969, S. 281–316.

44 Die unsichtbare Leinwand und den mitzudenkenden Spiegel bemerkt schon Woods-Marsden: Self-Portraiture (wie Anm. 1), S. 229.

45 Auch Cazzola sieht an diesem Bildrand die Gleichzeitigkeit von Werden und Sein (»Kippmoment«); Fabiana Cazzola-Senkpiel: L'atto del divenire dell'immagine. Medialità e temporalità nell'autoritratto poetico di Alessandro Allori (1555), in: Imagines, Jg. 3, 2020, S. 144–155, hier S. 149.



9 Artemisia Gentileschi,
Selbstporträt als Pittura,
1638, Öl/Leinwand,
99 x 75 cm (London,
The Royal Collections,
Windsor Castle)

dargestellte Künstler blickt in den Spiegel und ist dabei, sich zu malen; andererseits haben wir das fertige Werk vor Augen. Das Gemälde wirkt somit wie ein Vexierbild, das dem Betrachter abverlangt, zwischen der Aktion des Malens und dem fertigen Bild, zwischen dem Schaffen und dem Geschaffenen, das gleichzeitig präsentiert wird, in seiner Wahrnehmung hin und her zu springen. Auf diese Weise wird eine Unmittelbarkeit des Schaffensaktes vermittelt, die wiederum auf den göttlichen Schöpfungsakt verweist: der Kreation *ex nihilo*.

Das Schaffen aus dem Nichts wird in den Selbstporträts Orazio Borgiannis und Artemisia Gentileschis, um weitere Beispiele zu bemühen, besonders betont, da sie die leere Leinwand im Bild zeigen. Orazio Borgianni porträtiert sich, vor der Staffelei stehend und aus dem Bild direkt an den Betrachter:innen vorbei womöglich in einen Spiegel blickend. Er setzt die rechte Hand mit dem Pinsel wie Allori am Bildrand an, das heißt, er berührt sowohl die dargestellte Leinwand an ihrem rechten Rand, wie auch den Rand des tatsächlichen Bildträgers. Anders als Allori lässt Borgianni

uns aber noch ein Stück der leeren Leinwand sehen (*Abb. 8*).⁴⁶ Es entsteht der Eindruck, dass die Leinwand sich vor unseren Augen augenblicklich vervollständigt. Die Hände sind dabei sorgfältig in Szene gesetzt: Die Linke mit Staffelei, weiteren Pinseln und Malstock befindet sich auf der Bildfläche direkt oberhalb der rechten, malenden Hand; den Malstock benötigt der Künstler nicht.

Artemisia Gentileschi verdeutlicht diese Bildwerdung in der als Selbstporträt zu deutenden *Allegorie der Malerei* auf andere Art und Weise: Sie positioniert sich rechts im Bild und ist im Begriff, eine noch leere Leinwand zu bemalen, die sich nun allerdings bildträgerparallel an der Wand eines nicht weiter definierten Raumes befindet (*Abb. 9*).⁴⁷ Dieses Bild im Bild scheint auf einer Art ovalem Tisch aufgestellt zu sein, auf dem die Künstlerin ihren linken Arm mit der Palette und weiteren Pinseln in der Hand aufstützt. Den rechten Arm hat sie nach oben geführt, um mit dem Pinsel in der Rechten in der linken oberen Bildecke zu malen.⁴⁸ Diese konstruiert wirkende Pose, die weit geöffneten Arme und der zurückgebogene Körper, erklärt sich als Referenz an eine Geste des Schöpfergottes, beispielsweise in Michelangelos Scheidung von Licht und Finsternis an der Decke der Sixtinischen Kapelle.⁴⁹ Sie wird auch in anderen Künstler:innenselbstporträts zitiert. In der Literatur ist bereits bemerkt worden, dass der Übergang zwischen Brustpartie und gemalter Leinwand malerisch im Unklaren belassen ist, so dass die Künstlerin aus der Leinwand hervorzugehen scheint, obwohl zugleich der Oberkörper seltsam flach wirkt. Dieser optische Bruch wird umso deutlicher durch den achsenparallel darüber liegenden Kopf, der durch die Chiaroscuro-Modellierung plastisch hervortritt. Die Betonung von rechter, malender Hand, Kopf, linker Schulter und linker Hand durch Beleuchtung und genaue Ausarbeitung verstärkt die umfassende

46 Die Zuschreibung an Borgianni erfolgte durch Roberto Longhi und Alfonso Pérez Sanchez aufgrund der Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit dem Porträt für die Accademia di San Luca, das kurz vor seinem Tod entstand; Roberto Longhi, Orazio Borgianni, in: *L'arte*, Jg. 17, 1914, S. 7–23, hier S. 19. Im Madrider Ausstellungskatalog präzisiert Alfonso Pérez Sanchez, dem Alter des Dargestellten entsprechend, müsse das Gemälde während Borgiannis Spanien-Aufenthaltes 1598 bis 1605 entstanden sein: Orazio Borgianni. *Un genio inquieto nella Roma di Caravaggio*, Ausst. Kat. Palazzo Barberini, Rom 2020, S. 300.

47 Michael Levey: Notes on the Royal Collection – II: Artemisia Gentileschi's »Self-Portrait« at Hampton Court, in: *Burlington Magazine*, Jg. 104, Nr. 707, 1962, S. 79–81; Mary Garrard: Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting, in: *Art Bulletin*, Jg. 62, Nr. 1, 1980, S. 97–112.

48 Schon Garrard fällt diese Pose als »continuous arch« auf, mit dem Ziel, beide Hände übereinander zu bringen; vgl. Garrard: Artemisia (wie Anm. 47), S. 109.

49 Vgl. James Hall: *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014, S. 13.

Gestik der Arme.⁵⁰ Die Leinwand im Bild lässt zudem den tatsächlichen Bildträger durchscheinen, so dass die fiktive Leinwand und die vor uns als Betrachtende befindliche in eins fallen. Da Artemisia uns nicht anschaut, fokussiert sich der Betrachter:innenblick auf die arbeitenden Hände und die ausholende Geste. Sowohl die Künstlerin, wie auch wir selbst, sind auf ihr Schaffen konzentriert.

Kommen wir noch einmal auf die Hand zurück: Die Bedeutung des Taktilen und des Anfassens bei der Schöpfungstätigkeit Gottes – er formt Adam aus Lehm, er entnimmt eine Rippe, um daraus Eva zu formen – rückt die Handarbeit des Künstlers, den manuellen Aspekt des Schaffens, in positives Licht. Berührung ist für das Entstehen von Bildern essenziell. Es ist also nur folgerichtig, dass der Künstler sich mit dem Pinsel in der Hand beim Malen darstellt, dass seine Hände also für seine schöpferische Tätigkeit von Bedeutung sind. Selbst *Acheiropieta* entstehen ja nicht aus dem Nichts, sondern durch göttliche Berührung. So entstehen *Vera Icon* und *Mandylion*, indem Jesus sein Gesicht auf das Tuch drückt, das er dazu mit beiden Händen hält. Gerade beim Malen dieser Ikonen muss Künstler:innen bewusst gewesen sein, dass sie selbst mit Händen etwas erschaffen, das der Legende nach auf wundersame Weise entsteht. In diesem Kontext ist sicher Ugo da Carpi's Inschrift auf seinem Gemälde der *Vera Icon* zu verstehen, die besagt, dass er dieses »nicht mit dem Pinsel« gemalt habe, um der göttlichen Schöpfung des Abbildes noch näher zu kommen, wobei das Gesicht Christi ebenso wie die Handschrift im Bild selbst Abdruck eines Holzstocks sind, wie Nicole Blackwood jüngst herausgestellt hat.⁵¹ Durch die technische Verbindung zwischen dem Gesicht Christi und seiner eigenen Signatur hebt Ugo seine quasi-göttliche Virtuosität hervor, vergleicht sein eigenes ›Machen‹ mit demjenigen Gottes.

Der direkte Gebrauch der Finger zum Malen, seien es nun die eigenen oder – wie in *El Grecos* Fall – diejenigen Gottes, nähert die Malerei überdies dem plastischen Arbeiten an und kann so sinnfällig auf den göttlichen plastischen Schöpfungsakt verweisen (Gottes Finger schaffen den Himmel; Gott formt Adam mit den Händen; Gott beschreibt die Gesetzestafeln mit den Fingern).⁵² Genau dies erschließt sich aus einer einge-

50 Inwieweit diese ›umarmende‹ Geste sich im Hinblick auf Albertis Definition der Malerei in Ableitung aus dem Narziss-Mythos erklären lässt, erläutere ich in meiner in Arbeit befindlichen Habilitationsschrift ausführlich.

51 Nicole Blackwood: *Printmaker as Painter. Looking Closely at Ugo da Carpi's »Saint Veronica Altarpiece«*, in: *The Oxford Art Journal*, Jg. 36, Nr. 2, 2013, S. 167–184, 317, hier S. 179.

52 Für die Tätigkeiten Gottes mit Hand und Fingern mit Verweisen auf die entsprechenden Bibelstellen vgl. Hengel: *Finger* (wie Anm. 20), S. 90.



10 Palma il Giovane,
*Selbstporträt, die Aufer-
stehung Christi malend*,
um 1590, Öl/Leinwand,
126 x 96 cm (Mailand,
Pinacoteca di Brera)

henden Beschreibung der Malweise Tizians durch den venezianischen Maler und Kunstliteraten Marco Boschini in seinen *Le Ricche Minere della pittura veneziana* (1674):

»Nachdem er diese kostbaren Fundamente angelegt hatte, lehnte er die Bilder gegen die Wand und ließ sie dort manchmal für einige Monate, ohne sie anzuschauen; wenn er dann erneut an ihnen Pinselstriche anbringen wollte, prüfte er sie mit solcher Schärfe, als wären sie seine größten Feinde, um in ihnen Fehler ausfindig zu machen. Und wenn er etwas entdeckte, was seiner Absicht nicht genauestens entsprach, so ging er vor wie ein guter Chirurg [come chirurco], der die Verletzung heilt, wenn es nötig ist eine Schwellung entfernt, einen Arm einrichtet, oder einen nicht gut sitzenden Knochen in die richtige Lage bringt, wenn ihm die Stellung nicht gefiel, ohne auf Schmerzen und ähnliches zu achten. So vorgehend und die Figuren immer wieder überarbeitend, reduzierte er sie auf das vollkommene Ebenmaß, das die Schönheit von Natur und Kunst zeigen kann; und dann, nachdem er das getan hatte, legte er Hand an das nächste, ehe das erste

noch trocken war, und machte dasselbe. Nach und nach überzog er diese wesentlichen Abstrakte, in dem er oftmals über sie ging mit lebendigem Fleisch [copriua di carne viua], so daß ihnen zum Leben nur der Atem fehlte. [...] manchmal setzte er mit einem reinen Fingerstrich ein Stück Schwarz in eine Ecke, um es zu verstärken, oder er verstärkte mit einem Strich Rot – wie einem Blutstropfen [quasi gocciola di sangue] – die Lebendigkeit der Oberfläche und so brachte er seine belebten Figuren langsam zur Vollendung. Und wie mir Palma versicherte, sei es wahr, daß er zum Schluß seine Bilder mehr mit den Fingern, als mit dem Pinsel malte. Und wirklich arbeitete er in dieser Weise mit Verstand. Er wollte nämlich die Tätigkeit des Größten Schöpfers imitieren, und formte den menschlichen Körper mit den Händen aus Erde.«⁵³

Die Finger der Künstlerhand fügen also das Blut hinzu und damit die Lebendigkeit, die Vollendung. Unmittelbar folgend auf die Beschreibung der Schöpfung durch die Künstlerhand erläutert Boschini: »Und wirklich arbeitete er in dieser Weise mit dem Verstand«. Hier wird aus dem Kopf-Hand-Gegensatz eine Zusammenführung, ganz ähnlich der Charakterisierung der niederländischen Künstler:innen durch Domenicus Lampsonius: Diese hätten die Intelligenz in der Hand.⁵⁴ Boschini rekurriert hier womöglich auf den flämischen Kollegen und macht den in den Niederlanden schon kursierenden Topos auch den Italienern zugänglich.

Palma il Giovane treibt die göttliche Handarbeit des Künstlers quasi auf die Spitze. Der venezianische Maler zeigt sich in einem Selbstporträt um 1590 vor einer leicht schräg ins Bild gesetzten, fast den kompletten Hintergrund einnehmenden Leinwand mit der Auferstehung Christi, die er soeben zu vollenden scheint (*Abb. 10*).⁵⁵ Seine rechte Hand mit dem Pinsel setzt gerade an einer der Wächterfiguren an. Da der Künstler sich selbst in das Bild im Bild einschreibt – sein Kopf befindet sich noch genau innerhalb der gemalten Auferstehung – wirkt er fast wie ein Teil des dargestellten Geschehens, zumal die Maltechnik, die Faktur, die beiden Sphären nicht differenziert, sondern Selbstporträt und Auferstehungsbild gleichsam lebensecht vor Augen treten lässt. Die Hände, auf die sich der Blick der Betrachter:innen, der zunächst vom Gesicht und Blick

53 Deutsche Übersetzung aus Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten u. a. 2001, S. 416f. (Kommentar S. 417–422); alternative Übersetzung bei Irene Tobben: *Die Schindung des Marsyas. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste. Ein Essay*, Berlin 1997, S. 40f.

54 H. Perry Chapman: *Cornelis Ketel, Fingerpainter and Poet-Painter*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, Jg. 59, 2009/10, S. 248–273.

55 Das in Arbeit befindliche Gemälde mit der Auferstehung Christi, das als Bild im Bild fungiert, ist nicht als Werk Palmas bekannt.

des Künstlers eingefangen wird, anschließend richtet, durchbrechen diese Illusion jedoch: Die linke mit der Palette überschneidet explizit den Bildrand der Bildtafel im Bild und verbindet durch die als Material wiedergegebenen Pigmente und die Tatsache, dass diese Hand sich am nächsten der Bildgrenze befindet,⁵⁶ den Betrachter:innenraum mit dem des Malers. Der Künstler wird als Schöpfer gerade dieses bedeutendsten Themas, der Auferstehung, ausgewiesen.⁵⁷ Darüber hinaus ist die Platzierung des auferstehenden Christus aufschlussreich: Sicher nicht zufällig ersteht er aus der Körperseite des Künstlers, ganz so, wie wir es von Darstellungen der Erschaffung Evas kennen.

In Anbetracht dieser beispielhaft analysierten tätigen Künstler:innenhände, die den handwerklichen Aspekt in den Vordergrund stellen, lässt sich konstatieren, dass die Künstler:innen keineswegs vorrangig ihr ›Handwerk‹ verleugnen, sondern in vielen Porträts und Selbstporträts die Handarbeit dagegen als das Besondere ihrer Tätigkeit betonen, und zwar in Bezug auf die schöpferische Gotteshand, die Hand des Deus Artifex. Diese Künstler:innen zeigen sich demnach nicht schlicht ›bei der Arbeit‹ und damit im Gegensatz zu denen, die sich ohne Referenz an ihre künstlerische Tätigkeit etwa als Gelehrte, Musiker oder ähnliches nobilitierend präsentierten. Sie nobilitieren sich stattdessen über ihrer Hände Arbeit.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: URL <https://www.e-codices.ch>; Abb. 2, 3, 8, 9, 10: Wikimedia Commons (gemeinfrei); Abb. 4: URL <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900289684> (gemeinfrei); Abb. 5: *Da Cambiaso a Magnasco. Sguardi genovesi*, hg. v. Anna Orlando, Agnese Marengo, Genua 2020, S. 83; Abb. 6: *Das Frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel*, Ausst. Kat. Kunstmuseum, Basel 2006, S. 92; Abb. 7: Anthony Bond, Joanna Woodall: *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, London 2005, S. 89.

56 Christine Göttler: Jacopo Palma il Giovane, in: Pfisterer, von Rosen: *Künstler* (wie Anm. 6), S. 68–70, hier S. 70.

57 Wie Christine Göttler bemerkte, scheint denn auch das Antlitz Palmas vom göttlichen Licht erleuchtet. Vgl. ebd., S. 70.

