

Im Akt des Malens

Fabiana Cazzola

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Im Akt des Malens.
Aspekte von Zeitlichkeit
in Selbstporträts der
italienischen Frühen Neuzeit**

Fabiana Cazzola

Wilhelm Fink

Inhalt

Schutzumschlag: Annibale Carracci, Selbstporträt mit anderen Figuren, um 1588–1590, Öl auf Leinwand, 60×48 cm, Pinacoteca di Brera, Milano, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali.

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München (Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn), Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch, die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Michael Hübner, Basel, Lektorat: Thorsten Bothe, Lüneburg
Buchkoordination: Daria Kolacka, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5543-7

11 I Einleitung

11 1.1 Ziele der Arbeit und methodische Bemerkungen

12 1.2 Immanenz und Kontext

14 1.3 Die Bildauswahl – Zu den Selbstporträts ›im Akt des Malens‹

15 1.4 Interessensschwerpunkt, Fragestellungen und Gliederung

17 1.5 Verwandte Themenbereiche

19 1.6 Zur Zeitthematik in der Forschung zur Porträt- und Selbstporträtmalerei

29 II Anmerkungen zur Selbstporträt-Forschung

29 2.1 Selbstdarstellung, Selbstbildnis und Selbstporträt

32 2.2 Bedeutsame Annäherungsweisen an die Gattung Selbstporträt

45	III Die innere Komplexität der Selbstporträts
	›im Akt des Malens‹ – zu ihrer Gattungsspezifität
45	3.1 Zu den frühen autonomen Selbstporträts
48	3.2 Selbstporträts ›im Akt des Malens‹
49	3.3 Der explizite Bezug zum Malakt
53	3.4 Die intrinsische Widersprüchlichkeit des Selbstporträts
56	3.5 Die Semantik der Spiegelbildlichkeit
60	3.6 Die Inszenierung des Blickes im Selbstporträt
68	3.7 Identifizierbarkeit der Autorschaft durch Körperdynamik
69	3.8 Tätige Hände
75	IV Die innere Reflexivität der Selbstporträts
	›im Akt des Malens‹ mit Blick auf die Rolle der Zeit
77	4.1 Das Kunstwerk <i>jenseits</i> seiner ästhetischen und materiellen Grenze
81	4.2 Die ›absente Präsenz‹ des entstehenden Kunstwerkes
82	4.3 Bildtiefe/Bildoberfläche – vertikal/lateral
84	4.4 Programmatische Marginalität
93	4.5 Die Semantik der Substitution: Das Malen des Malens mit Blick auf die Rolle der Zeit

103	V Zur Zeitlichkeit der Selbstporträts
	›im Akt des Malens‹
104	5.1 Die Verknüpfung von ›Bild und Zeit‹ in der Forschung zur bildenden Kunst
108	5.2 Ein Blick auf die Zeitlichkeit der ›ikonischen Differenz‹
111	5.3 Das bildliche Einschlussverhältnis von Verdichtung und Entfaltung von Zeit in den Selbstporträts ›im Akt des Malens‹
116	5.4 Die bildkonstitutive ›zeitliche Differenz‹ der Selbstporträts ›im Akt des Malens‹ – zu einer prozessualen Bildauffassung
119	5.5 Das Selbstporträt ›im Akt des Malens‹ als gegenwärtiger Träger einer ›vergangenen Zukunft‹
124	Abbildungen
153	VI Den Malakt zeigen
153	6.1 Akt – Handlung – Tätigkeit
154	6.2 Zeigemodi des Selbstporträts ›im Akt des Malens‹
158	6.3 Kombinationen – Körperdynamiken
163	6.4 Zur Zeitlichkeit des dargestellten Malaktes

177 **VII Der Blick ins Innere des Bildes**

178 7.1 Der Blick ins Innere des Bildes: Zur Thematisierung
des Malaktes

186 7.2 Vasaris *disegno*-Konzept

193 7.3 Der Verkörperungscharakter und der visuelle
Charakter des *disegno*

197 7.4 Die Verbindung von Licinios und Parmigianinos
Gemälden mit dem *disegno*-Konzept im Lichte
der Forschung

207 **VIII Zeitpassagen im Bild**

209 8.1 Die Thematisierung des Alterungsprozesses

216 8.2 Der Malakt

217 8.3 *Synkritische* Selbstporträts?

218 8.4 Das Schicksal der Künstler und der Kunstwerke

223 **IX Zum Schluss: Das Bildhafte der Zeitlichkeit
und das Zeitliche des Bildes**

226 **Endnoten**

262 **Abbildungsnachweis**

267 **Literatur**

286 **Register**

289 **Dank**

I Einleitung

1.1 Ziele der Arbeit und methodische Bemerkungen

Die vorliegende Analyse hat sich zum Ziel gesetzt, anhand ausgewählter Selbstporträts der italienischen Malerei der Frühen Neuzeit, in denen der Malakt demonstrativ vorgeführt wird, Möglichkeiten der Erfahrung von Zeitlichkeit aufzuzeigen. Es wird auf das Thema der Zeitlichkeit eingegangen, um eine Hypothese zur zeitlich-prozessualen Dimension dieser Gemälde zu entwickeln und zu zeigen, wie in Selbstporträts ›im Akt des Malens‹ eine Auffassung des Bildes als zeitlicher Prozess herausgearbeitet werden kann, in welchem Verdichtung und Entfaltung von Zeitlichkeit als Bestandteil der Darstellungen zu verstehen sind. Es geht in der vorliegenden Arbeit nicht primär um einen Definitionsversuch philosophischer Art, was die Zeit ist, vielmehr sollen die prozessualen Dimensionen der Zeitlichkeit im Bild und aus dem Bild in den Vordergrund treten.

Die vorliegende Abhandlung ist von einer methodischen Spannung gekennzeichnet, da die hier thematisierten Gemälde die wahrscheinlich traditionellste Form von Bild – nämlich das mehr oder weniger rechteckige Gemälde frühneuzeitlicher Ausprägung – vertreten, die über bereits etablierte Forschungsfelder und -ansätze verfügt, was sich im Hinblick auf mein bildtheoretisches Interesse als

Herausforderung erweist. Diese Bemerkungen lassen sich wie folgt präzisieren: Diese Arbeit behandelt Gemälde, die einer bestimmten historischen Epoche angehören, die im Rahmen aktueller Diskurse zum Verhältnis von Bild und Zeit besprochen werden. Die Konvergenz dieser zwei Fluchtpunkte, die verschiedene Forschungsinteressen ins Spiel bringen, verläuft nicht immer reibungslos, doch gerade dieser Kontrast scheint vielversprechend. Auf der einen Seite kann eine Analyse traditioneller kunsthistorischer Objekte durchgeführt werden, die durch aktuelle bildtheoretische Debatten bereichert wird, und auf der anderen Seite werden diese aktuellen bildtheoretischen Debatten an traditionellen kunsthistorischen Objekten erprobt.

Aus diesen Gründen werden im Laufe der Arbeit theoretische Positionen erwähnt und an den interessierenden Gemälden verifiziert, die auf einen ersten Blick allzu anachronistische Spannungen verursachen können, da es sich um eine Studie handelt, die bewusst eine bestimmte Epoche fokussiert. Auf den zweiten Blick sollte aber deutlich werden, dass diese zeitliche Diskrepanz eine vertiefte Reflexion über die Bildauswahl erlaubt und neue Perspektiven sowie Denkräume für das Verständnis dieser Gemälde eröffnet, welche wiederum bei einer reinen historisch-kontextuellen oder sozio-geschichtlichen Sichtweise ungeklärt bleiben würden. Das Erklärungsvermögen gegenwärtiger Fragen nach Bedingungen und Möglichkeiten der Sinnkonstitution und -konfiguration des Bildes (der Bilder) anhand der traditionellsten Form ›Gemälde‹ auf die Probe zu stellen, wird hoffentlich zu einer Öffnung der gängigen Bildauffassung dieser Gemälde beitragen. Als wissenschaftlicher Ansatz für diese Arbeit dient eine an bildtheoretischen Fragen orientierte Kunstwissenschaft, die die Frage nach der Zeitlichkeit mit der Frage nach dem Bildbegriff kontextualisiert. Dadurch, so die Annahme, können gerade an einem – angeblich bereits flächendeckend – erforschten Gebiet neuartige Erkenntnisse gewonnen werden. Zugleich enthält die Arbeit insofern einen hermeneutischen Ansatz, als hier eine Wahrheit des ästhetischen Momentes vorausgesetzt wird, nach der eine Deutung von Aspekten zeitlicher Erfahrung *des Bildes* und *im Bilde* nur in Zusammenhang mit einem Interpretieren zustande kommen kann.¹

1.2 Immanenz und Kontext²

Aus kunsthistorischer Perspektive gesehen, ist die Epoche um die Mitte des Cinquecento besonders wichtig für die autonome Selbstbildnismalerei. Damit einher geht aus soziokultureller Perspektive die neu errungene gesellschaftliche Rolle der Künstler. Beide

Faktoren sind eng miteinander verbunden und wurden in diesem Sinne in der Forschung hinreichend diskutiert, wie ich im zweiten Kapitel der Arbeit bei der Vorstellung der bestehenden Forschungspositionen zur Gattung Selbstporträt darlegen werde, wobei das historische Umfeld sichtbar gemacht wird. Im weiteren Verlauf der Analyse sollen diese Aspekte dann aber nicht weiter verfolgt werden. In einem weiteren Schritt der Untersuchung werde ich das Selbstporträt aus seiner spezifischen Einordnung im traditionellen kunsthistorischen Kontext der Porträt-Forschung herauslösen. In den Mittelpunkt meiner Analyse wird die Sinnkonstitution und -konfiguration der temporalen Komponenten des dargestellten Malaktes gerückt. Mit dieser bewussten Akzentsetzung und Abgrenzung der Gattung aus ihrem gängigen Forschungskontext möchte ich einerseits auf ein bildtheoretisches Verständnis der Gattung abzielen, andererseits bildtheoretische Studien durch Bildbeispiele aus der kunsthistorischen Tradition um einen Aspekt bereichern.

Um die Frage nach der historischen Begrenzung des Untersuchungshorizontes zu erklären, möchte ich anfügen, dass die hier in Rede stehende, eher kleine Bildauswahl aus dem Anfangsstadium der Gattung bereits eine spannende Vielfalt an Möglichkeiten markiert, um das Verhältnis von Bild und Zeit zu thematisieren. Die Konzentration der Analyse auf diese bestimmte Epoche sollte jedoch nicht im Widerspruch mit dem Ziel stehen, ›übergeordnete‹ bildtheoretische Rückschlüsse zu ziehen. Die in der vorliegenden Arbeit geäußerten Bemerkungen zu Aspekten von Zeitlichkeit in den Selbstporträts ›im Akt des Malens‹ können auch – bei allem Differenzierungsbedarf – für Selbstporträts späterer Epochen gültig gemacht werden, die ähnliche Darstellungsstrategien aufzeigen. Die Motive meiner Bildauswahl haben bekanntlich Einfluss auf spätere, typisierte Ausdrucksformen der Gattung ausgeübt. Diese Entwicklung zu verfolgen, wäre jedoch Aufgabe einer Studie mit einem anderen Forschungsansatz.

Den Einwand, die vorliegende Abhandlung sei allzu sehr ›bildlich‹ im Sinne einer gewissen Immanenz, die aus den Bild-Analysen entspringt, begrüße ich und erkläre ihn sogar als methodische Spezifik dieser Studie, die die nahsichtigen Bildbetrachtungen in den Vordergrund stellt. Die Erklärung für diese Bild-Immanenz liegt einerseits im anvisierten Forschungsansatz, dessen Augenmerk besonders den Eigenschaften des Bildlichen gilt, und andererseits versteht sich diese Studie als Versuch, einen anderen Blickwinkel auf dieses traditionelle Forschungsfeld zu eröffnen. In diesem Sinne lässt sich auch mein geringer Rekurs auf Besprechungen und Parallelisierungen,

ja Projektionen der kunsttheoretischen Quellen der Epoche auf die Bildauswahl verstehen: Diese Schriften werden nur an den Stellen, wo es für die Argumentation sinnvoll scheint, herangezogen. Damit soll aber nicht behauptet werden, dass der angesprochene Spagat zwischen Werk-Immanenz und historischem (?) Kontext das Postulat einer bestimmten Richtung der Bildwissenschaft sei. Vielmehr geht es mir um den Versuch, das Bildliche in den Vordergrund der Überlegungen zu stellen. Die historische Situiertheit dieser Bildauswahl wird nicht geleugnet: Ihre wichtige Rolle steht außer Frage, sie wird aber nur punktuell im Laufe des Argumentationsganges thematisiert.

1.3 Die Bildauswahl – Zu den Selbstporträts »im Akt des Malens«

Im Mittelpunkt der vorliegenden Dissertation steht eine Auswahl von Selbstporträts aus der italienischen Malerei der Frühen Neuzeit, die demonstrativ den Malakt aufzeigen. Die mich interessierenden Bildbeispiele sind – bis auf wenige Ausnahmen – eher aus disparaten Blickwinkeln miteinander in Verbindung gesetzt worden.³ Im Umgang mit dem Untersuchungsmaterial wird sich Folgendes herauskristallisieren: Obwohl im Zentrum der Aufmerksamkeit die Gattung »Selbstporträt« steht, wird der Akzent nur am Rande auf Porträt-Theorien gelegt. Vielmehr erweist sich der hier in Rede stehende Bildmodus »im Akt des Malens« als Folie für die Besprechung bildtheoretischer Fragen im Hinblick auf die Thematik der Zeitlichkeit.

Der gemeinsame Nenner der hier interessierenden Gemälde ist die bereits erwähnte Darstellung des Malaktes. Mit Nachdruck möchte ich betonen, dass aufgrund dieses gemeinsamen Nenners nicht der Rückschluss gezogen werden sollte, die Auswahl der Selbstporträts »im Akt des Malens« sei in ihrer Sinnkonstitution homogen. Vielmehr zeigt ihre Verschiedenheit trotz ähnlicher Merkmale eine Vielfalt an Möglichkeiten der Modi ihrer Sinnkonstitution und der Thematisierung des Verhältnisses von Bild und Zeit auf, die in den jeweiligen Werkbetrachtungen zum Ausdruck kommen wird.

Diese Bildauswahl lässt sich besonders fruchtbar aus dem Blickwinkel jenes wissenschaftlichen Ansatzes beleuchten, der sich für die Selbstbezüglichkeit der Kunst interessiert. Auf diesen Ansatz wurde in den letzten Jahrzehnten häufig rekurriert: Im Hinblick auf die frühneuzeitliche Porträtmalerei wurde das Augenmerk jedoch auf jene Bildbeispiele gelegt, welche die Reflexion über die eigenen Entstehungsbedingungen durch den sichtbaren Pinselduktus thematisieren.⁴ Da der Aspekt der malerischen Faktur als Spur und Resultat des

Malaktes in den hier behandelten Selbstporträts »im Akt des Malens« keine besondere Rolle spielt, habe ich entschieden, einen anderen Aspekt hervorzuheben, und zwar denjenigen des motivisch dargestellten Malaktes im Hinblick auf das Thema Zeitlichkeit. Die Leitthese meiner Analyse lautet, dass die innere Reflexivität des Bildmodus »im Akt des Malens« dazu beiträgt, seine Zeitlichkeit zur Geltung zu bringen.

1.4 Interessensschwerpunkt, Fragestellungen und Gliederung

Das Hauptgewicht in der vorliegenden Abhandlung wird mit Nachdruck auf *Aspekte von Zeitlichkeit* gelegt. Der im Titel prominent vorkommende Begriff »Aspekt« (lat. *aspectus*, mit der Bedeutung von: Hinsehen, Blickrichtung) erlaubt in einem ersten Schritt mithilfe seiner Synonyme wie Sichtweise, Perspektive, Gesichtspunkt und in seiner linguistischen Bezeichnung als eine (verbale) Kategorie, welche die Haltung eines Sprechers zur zeitlichen Struktur sowohl außerhalb als auch innerhalb von Handlungen und Ereignissen zum Ausdruck bringt, das Ziel des Projektes zu beschreiben. Ohne damit einen linguistischen Ansatz für die vorliegende Analyse in Anspruch zu nehmen, beziehe ich mich allgemein auf diese Definition, um zu erklären, dass in der vorliegenden Arbeit Aspekten von Zeitlichkeit nachgegangen wird, die die zeitlichen Strukturen der Selbstporträts »im Akt des Malens« für einen Betrachter erfahrbar machen. Die sich im Laufe der Arbeit auffächernden Aspekte von Zeitlichkeit sind demzufolge stark betrachterorientiert gedacht und umfassen Fragen nach Wahrnehmung und Prozessualität.

Folgende Fragestellungen stehen am Anfang meiner Überlegungen: Wie erzeugen diese Bilder einen Sinn von Zeitlichkeit? Auf welche Art und Weise machen Selbstporträts »im Akt des Malens« Zeitlichkeit erfahrbar? Um diese Hauptfragen besser klären zu können, dienen die der Zeitlichkeit inhärenten Kategorien der Dynamik, Simultaneität und Sukzessivität als theoretischer Fluchtpunkt der Überlegungen hinsichtlich der Selbstporträts. Die allgemeine Frage nach dem Verhältnis von Bild und Zeit wird im Laufe der Arbeit für jedes Kapitel präzisiert, indem verschiedene Aspekte von Zeitlichkeit aus dem Bildmaterial herausgearbeitet werden. Dies soll erlauben – so das Anliegen der Analyse –, die Erfahrung von Zeitlichkeit durch das Zeigepotential des Bildes zum Ausdruck und wiederum das Bildhafte der Zeitlichkeit zur Darstellung zu bringen.

Im ersten Teil der Dissertation wird eine Konstellation von Thematiken präsentiert, die in Umrissen die Entwicklung der

Gattung in der Frühen Neuzeit nachzuzeichnen vermag. Möglichst facettenreiche Zugänge und theoretische Überlegungen werden systematisch vorgestellt, um auf diese Weise die Ansätze der Forschung zur Gattung Selbstporträt erkennbar werden zu lassen.

In der vorliegenden Arbeit interessiert vor allem ein weiterer Schritt der Entwicklung der Gattung: Nicht das ›statische‹ Künstlerselbstporträt mit den üblichen Attributen, sondern der im Selbstporträt dargestellte Malakt wird fokussiert. Der Akt des Malens *selbst* wird nämlich um die Mitte des Cinquecento bildhaft und das bisher ›statische‹ Künstlerporträt somit durch eine Handlung belebt. Nachdem die Entwicklung der Gattung Selbstporträt und eine punktuelle Darstellung der Forschungsschwerpunkte diesbezüglich als vorbereitende Folie für den Aufbau der Argumentation im darauf folgenden Kapitel geliefert wird, geht es im dritten Kapitel der Arbeit um die innere Komplexität der Selbstporträts ›im Akt des Malens‹ als Bildmodus und um deren spezifische paradoxe Logik, die in ihrer malerischen Erscheinung das bildliche Zeigepotential äußerst spannungsvoll zum Ausdruck bringt. Im vierten Kapitel wird die Zeit als die grundlegende Kategorie des Bildmodus ›im Akt des Malens‹ herausgestellt, da dessen innere Reflexivität sowie die Prozessualität seiner Sinnkonfiguration einen zeitlichen Prozess in Gang setzen – so lautet meine These. Selbstporträts ›im Akt des Malens‹ stellen gleichzeitig etwas Vergangenes und etwas Zukünftiges dar. Das Funktionieren ihrer temporalen Sinnkonstitution und -konfiguration lässt sich noch differenzierter besprechen: Zu diesem Zweck wird im fünften, eher zeittheoretisch angelegten Kapitel die Figur einer ›zeitlichen Differenz‹ entworfen. Befragt werden die Mechanismen einer zeiträumlichen Dynamisierung des jeweiligen Bildes. Auf der einen Seite geht es um die Analyse einer Zeitlichkeit, die einer strukturellen und motivischen Dimension entspringt, auf der anderen Seite im sechsten Kapitel der Arbeit geht es um die Darlegung dargestellter Zeitlichkeit im Bild. Das Selbstporträt ›im Akt des Malens‹ stellt den Malakt als ein Geschehen in Raum und Zeit dar. Die jeweils anders dargestellte Figur des Künstlers ›im Akt des Malens‹ wird durch eine Vielfalt von Perspektiven beleuchtet, welche verschiedene Aspekte von Zeitlichkeit berühren. Damit eng verbunden ist die Frage nach den Zeigemodi des Bildes, die ich im Zusammenhang mit der Frage der Darstellbarkeit des Malaktes im statischen Medium Gemälde erörtern werde. Die Themenbereiche des fünften und sechsten Kapitels behandeln die entscheidenden, wechselseitigen Komponenten der hier für die Selbstporträts ›im Akt des Malens‹ vorgeschlagenen

prozessualen, raumzeitlichen Bildauffassung. Das folgende siebte Kapitel beschäftigt sich mit zwei Bildbeispielen, die den Malakt implizit und explizit zum Thema haben: Die Aufmerksamkeit wird den Gesten der dargestellten Figuren gewidmet. In diesem Teil der Arbeit werden Sichtbarwerden und Verkörperung *als Bild* und *im Bilde* zentrale Leitbegriffe der Analyse sein. Im achten Kapitel wird anhand einiger Bildbeispiele, die bisher in der Forschung vorwiegend unter einem ikonografischen und ikonologischen Blickwinkel mit der ›Lebensalterdarstellung‹ verbunden werden, auf das Thema der Konstitution von Zeitpassagen im Bild eingegangen. Die dem Sehen eigene Prozessualität (das heißt Zeitlichkeit) bildet die bildkonstitutive Folie der Gemäldeanalysen.

1.5 Verwandte Themenbereiche

Im Folgenden werden Themenbereiche dargelegt, die das Verhältnis von Zeit und Bild berühren, auf die im Laufe der Arbeit aber nicht ausführlicher eingegangen wird. Sie vermögen jedoch den bestehenden Forschungskontext, von dem sich die vorliegende Arbeit abgrenzt, zu verdeutlichen.

1.5.1 *paragone* – Simultaneität und Sukzessivität

Der *paragone*, so die nachträgliche Benennung der in der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento diskutierten Thematik, dreht sich um die Frage, welche Kunst am Edelsten sei, ob diese Ehre der Malerei oder der Bildhauerei bzw. der Skulptur zukomme. In dieser Debatte um den Wettstreit der Künste spielt gerade auch die Kategorie ›Zeit‹ eine wichtige Rolle. Zeit wird dabei sowohl als Argument für ›Dauer‹ als auch für ›Vergänglichkeit‹ der Kunst eingesetzt, ganz eindeutig wird aber das Thema der Zeitlichkeit dort, wo es im Rahmen der agonalen Debatte um die Vorzüge beider Künste geht: Während die Fürsprecher der Bildhauerei für das plastische Kunstwerk in Anspruch nahmen, dass allein diese eine Darstellung mehrerer, sukzessiv zu erschließender Ansichten erlaubt, reklamierten die Verfechter der Malerei für sie die Fähigkeit zu simultaner Vorstellung eines Sujets. Es handelt sich dabei bekanntlich um den Disput über die Fähigkeit der Kunst (sei es Malerei oder Skulptur), möglichst alle Ansichten eines Gegenstandes, die auf einen einzigen Blick erfasst werden können, zu vermitteln. Im Kontext dieser Diskussion hebt Leatrice Mendelsohn insbesondere den Themenkomplex der Simultaneität in der Kunsttheorie des Cinquecento hervor und somit auch die Rolle des Betrachters als Rezipienten

dieser durch das Kunstwerk wahrgenommenen Zeit.⁵ Während bei Mendelsohn die Simultaneität in der Malerei die wichtigere Rolle spielt, geht es Guido Reuter hauptsächlich um das Thema der Zeitstrukturen in der neuzeitlichen Skulptur. Der Forscher untersucht dabei einige aus der rhetorischen Tradition stammende Begriffe, welche Pomponius Gauricus in der Schrift *De Sculptura* (um 1504 entstanden) für die Erläuterung seiner theoretischen Absichten benutzt. Es handelt sich dabei um folgende Begriffe: *Enárgeia* (in seiner Auffassung die Möglichkeit, in der Gegenwart das Vorausgegangene zu erschließen), *emphasis* (als Antizipation des Zukünftigen im Gegenwärtigen) und *amphibolia* (der Augenblick der Darstellung sollte offen bleiben, er kann sowohl auf das Zukünftige wie Vergangene verweisen) sowie den Begriff *anacronismo*. Diese Konzepte sollen gemäß Reuter auf die gleichzeitige Anwesenheit verschiedener Zeitaspekte im Kunstwerk hinweisen, wobei er hervorgehoben hat, dass im praktischen künstlerischen Umgang mit der Skulptur im Gegensatz zu den theoretischen Schriften Leon Battista Albertis und seiner Nachfolger der Zeitlichkeit als Ausdrucksmittel bereits eine wichtige Rolle zukommt.⁶

1.5.2 Die Diskussion über ›Zeit und Bild‹ in der Kunsttheorie des Cinque- und Seicento

In den theoretischen Schriften zur Kunst des Cinquecento wird das Thema ›Zeit und Bild‹ anhand von Bild-Erzähl-Formen diskutiert. Zum einen geht es um die perspektivische Konstruktion des Raumes, die einen festgelegten Punkt (im Raum) voraussetzt und somit eine temporale ›Einheit‹ der Darstellung (auch im Sinne einer Handlung) inszenieren will,⁷ zum anderen um sukzessive Bild-Erzähl-Formen, die in den perspektivischen – also einheitlichen – Raum so etwas wie ›Zeitsprünge‹ einfügen.

Die wegweisenden Positionen der Diskussion über ›Zeit und Bild‹ in der frühneuzeitlichen italienischen Kunsttheorie kreisen um die Themenkomplexe ›Einheit der Handlung‹ im Sinne einer fortwährenden Narration gegenüber einem einzigen, prägnanten Moment der Handlungsdarstellung sowie um den *anacronismo*, nämlich die Wiedergabe unterschiedlicher Zeitebenen in einem Gemälde.⁸ Fraglich ist das Verhältnis der ›fortwährenden‹ Narration zum einheitlichen, perspektivischen Raum insofern, als eine solche Erzählform scheinbar im Widerspruch zu einem ›einzigem‹ perspektivischen Raum steht, der eine Raum-Zeit-Einheit suggeriert. Wie Silvia Tomasi Velli aufzeigt, ist die Debatte vielseitig. Neben dem klassischen

Thema der Unbeweglichkeit des ikonischen Mediums taucht ein neuer Aspekt auf: derjenige einer notwendigen Übereinstimmung zwischen der Zeit des Sehens (*tempo della visione*) und der dargestellten Zeit.⁹ Seit Anfang des Seicento taucht zudem wieder die Reflexion über die unüberwindbare Unmittelbarkeit der Malerei auf: Von nun an beschäftigen sich die Maler explizit damit, der Darstellung eine implizite zeitliche Dimension hinzuzufügen. In diesem Kontext und in der Kunsttheorie des Seicento spielt das Konzept von *anacronismo* eine wichtige Rolle.¹⁰ Um die Kritik der Zeit der Gegenreform zu vermeiden, wurden solche Darstellungen gattungsspezifisch differenziert: Einerseits die Historienbilder, andererseits die mystisch-allegorischen Gemälde, die gegenüber der Darstellungsstrategie des Anachronismus offen waren.

1.6 Zur Zeitthematik in der Forschung zur Porträt- und Selbstporträtmalerei

In der vorliegenden Dissertation wird versucht, in der früheren Porträt-Malerei und in den Positionen der Forschung der Frage nach der Zeitlichkeit nachzugehen. Der theoretische Fluchtpunkt auf das Verhältnis von ›Bild und Zeit‹ am Beispiel der Gattung Selbstporträt im Allgemeinen artikuliert sich in Zusammenhang mit wenigen kunstwissenschaftlichen Beiträgen, die an dieser Stelle kurz benannt werden sollen. Wie es darzulegen gilt, sind diese Positionen vor allem in Bezug auf den für mich wichtigen Bildmodus ›im Akt des Malens‹ spärlich, wohingegen die wissenschaftliche Literatur zur Zeitthematik in der Malerei in den letzten Jahrzehnten Gegenstand zahlreicher Studien war – wie es im vorliegenden Kapitel 5 zur *Zeitlichkeit der Selbstporträts ›im Akt des Malens‹* dargelegt wird.

Als einer der ersten ist der Kunsthistoriker Dagobert Frey in seinen Überlegungen zur Zeitproblematik in der Bildkunst dem Zusammenhang von Zeit und Selbstporträt nachgegangen. Der Autor geht davon aus, dass die Gattung Selbstporträt besonders gut geeignet ist, den im Bilde in Erscheinung tretenden Zeitcharakter (unter anderem) unter der Form der historischen Individualität der Persönlichkeit oder im existentiellen überzeitlichen Sinne aufzuzeigen. Als Beispiele für seine These führt er anschließend die frühen Selbstporträts Albrecht Dürers an, in denen der Künstler sich beim sich Darstellen gezeichnet hat, sowie die jugendlichen Selbstporträts Rembrandt Harmenszoon van Rijn mit ihrem jeweils veränderten Gesichtsausdruck, um zwei Möglichkeiten von Verbildlichung eines zeitlichen Vorgangs zu beleuchten.¹¹

In seiner Abhandlung zum Ursprung der Bildnisgattung in der Malerei der italienischen Renaissance hat der Kunsthistoriker Gottfried Boehm der zeitlichen Dimension eine Schlüsselfunktion zugeschrieben. Obwohl in der Gattung ›Porträt‹ nach verbreiteter Meinung keine narrativen Strukturen wiederzufinden sind, spielt die Kategorie ›Zeitlichkeit‹ hinsichtlich des Bildnisses eine wichtige Rolle, wie Boehm aufgezeigt hat. Seiner Meinung nach lassen Gestik und Mimik des dargestellten Subjektes dieses sich in Bezug auf sich selbst verwandeln, indem Handlungen (anschaulich) potentiell evokiert werden, und folglich ein Zeitsinn entsteht.¹² Die Verzeitlichung des Porträts trage zur Einheit des Charakters des Dargestellten bei – so Boehm weiter – und somit erweise sich die Zeitlichkeit auch als entscheidende Kategorie für die Veranschaulichung der Individualität. Im Wechselverhältnis zwischen dem Äußeren und dem Inneren der Person wird diese Individualität anschaulich in Gang gebracht. Folglich kann man von einer *Individualisierung* als Prozess sprechen, die nicht nur den Dargestellten betrifft, sondern auch die Darstellung selbst. Entscheidender Punkt in der Argumentation Boehms ist, dass im Gegensatz zu den narrativen Bildgattungen das Bildnis von einer ›Einheit der Zeit‹ charakterisiert wird, die die räumliche Verortung der Figur als sekundär erscheinen lässt.¹³ Am Rande seiner Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und malerischer Repräsentation hat der Kunsttheoretiker Louis Marin den *Selbstporträts* von Poussin einen Abschnitt gewidmet: Der Autor zielt darauf ab zu zeigen, dass die Malerei die Zeit der Existenz (des Malers) zum Stehen bringt, sie in eine Essenz verwandelt, welche die Malerei zu sehen gibt.¹⁴

An erster Stelle lässt sich im spezifischen Falle der Selbstporträts, die tätige Künstler aufzeigen, anmerken, dass schon die Bezeichnung ›im Akt des Malens‹ per se zeitlich bestimmt ist, ja sogar die ganze Zeitlichkeit der in Rede stehenden Selbstporträts mit enthält – mehr Zeitlichkeit brauche man nicht, könnte jemand meinen, der schon mit der temporalen Thematik vertraut ist. Ferner ermöglicht auch die Kurzbeschreibung jener ›dichten Verschränkung‹ und ›besondere Form von *Unmittelbarkeit*‹ – mit Gottfried Boehm ausgedrückt¹⁵ –, die das Selbstporträt *zugleich* als Sujet und Urheber kennzeichnet, erste temporale Indizien hinsichtlich der Gattung aufzuspüren. Ich möchte aber an dieser Stelle eine kurze Bestandsaufnahme liefern, die eine erste Annäherung an die Forschungsdiskurse zum Verhältnis von Bild und Zeit am Beispiel der Gattung Selbstporträt ermöglichen soll.

Im Allgemeinen lässt sich Folgendes festhalten: Wenn die Gemälde unserer Bildauswahl punktuell beschrieben und besprochen

werden, beispielsweise in einem Museumsinventar, in einem Bestandskatalog oder noch in den kurzen Katalogbeiträgen für Ausstellungen sowie in Aufsätzen, dann kann der aufmerksame Leser das Verhältnis zwischen Selbstporträt und Zeit bzw. Zeitlichkeit aufspüren. Meistens handelt es sich um eine knappe Erwähnung von zeitlich bestimmten Begriffen, die die dargestellten Situationen zu schildern erleichtern. Ich nenne an dieser Stelle einige Beispiele, die später im Laufe der Arbeit genauer besprochen werden und die meines Erachtens zwar ›implizit‹ oder ›indirekt‹ einige Selbstporträts ›im Akt des Malens‹ vor den Hintergrund des Themas ›Zeitlichkeit‹ stellen, dieses sich auffächernde Verhältnis jedoch nicht eingehender vertiefen.

Als Ausgangspunkt dieses Forschungsüberblickes dient die Version des Selbstporträts von Luca Cambiaso [Abb. 1], das im Inventar der Galleria degli Uffizi als ›im Akt des Malens‹ charakterisiert wird – darüber wird im Laufe meiner Analyse noch ausführlich die Rede sein.¹⁶ Der Kunsthistoriker Roberto Zapperi schreibt in einem Aufsatz, dass in diesem Selbstporträt – in welchem Luca dargestellt ist, im Begriff das Porträt seines Vaters zu malen – der Altersunterschied zwischen beiden Dargestellten beinahe aufgehoben sei, so dass sich die zwei Figuren hinsichtlich einer Altersdarstellung nicht unterscheiden. Folglich – ich führe den Gedanken Zapperis expliziter aus – entstünde eine Art ›ewiger Gegenwart‹ im Bilde, die Vergangenheit und Zukunft vereine. Annibale Carraccis *Selbstporträts mit anderen Figuren* [Abb. 3] benützt Zapperi in seiner Argumentationsstrategie bemerkenswerterweise, um ein Gegenstück zu seiner These hinsichtlich der ›ewigen Gegenwart‹, die er als die einzige Zeit der frühneuzeitlichen Porträtkunst betrachtet, vorzustellen. Im Selbstporträt Carraccis herrsche keine Dauer oder Kontinuität, sondern eine ›irreparable Diskontinuität‹.¹⁷ Im vorletzten Kapitel der vorliegenden Analyse werde ich mich mit Zapperis Thesen auseinandersetzen: An dieser Stelle geht es mir darum, zu unterstreichen, dass er mit seinen Bemerkungen zum Thema Altersdarstellung und Aufhebung von Altersunterschied sowie zu Dauer oder Diskontinuität temporale Aspekte in der Besprechung der Selbstporträts ins Spiel bringt.

Ich setze nun meinen Überblick fort und beziehe mich auf zwei Autoren, die mit ihrem Buch *Malerei als Thema der Malerei* einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Selbstporträtkunst geleistet haben: Wenn Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhardt das *Selbstporträt* (um 1555) als praktizierender Künstler von Alesandro Allori [Abb. 4] besprechen, heben sie eine besondere ›Unmittelbarkeit‹ hervor, die er in seiner Selbstdarstellung erreicht. Dazu

trägt gemäß den Autoren die unsichtbare Tafel oder Leinwand, an der er arbeitet, bei¹⁸ – weil somit das Thema des *Werdens* des Bildes thematisiert wird, wie ich ihrer Bemerkung ergänzend hinzufügen würde.

Bei der Analyse der *Studie für ein Selbstporträt* (um 1523–1525) des Jacopo Pontormo [Abb. 5] betont Carol Plazzotta deren besondere Direktheit und die Tatsache, dass er sich »simultan« als Künstler und Modell dargestellt hat.¹⁹ Mit dieser wichtigen Bemerkung wiederholt Plazzotta einen wesentlichen Punkt, den bereits der Kunsthistoriker Victor Stoichita in seiner Studie zur *Métapeinture* ermittelt hat. Ich möchte in der Folge die temporalen Dimensionen seiner Argumentation fokussieren. Im Kapitel *Images du peintre/ Images du peindre* stellt er unter anderem fest, dass die größte Schwierigkeit dieser Art von Selbstporträts in der Simultaneität der Präsentation von Autor und seinem Werk bestehe.²⁰ Des Weiteren fragt Stoichita diesbezüglich, wann und in welcher Weise eine Kongruenz zwischen der Selbstbeschreibung als Selbstporträt mit der Erzählung des Tuns als dargestelltes Produktionsszenario denn möglich sei. Stoichita äußert hinsichtlich einer möglichen Übereinstimmung von Autor und seinem Tun zunächst seine Skepsis, weil seiner Meinung nach das Limit selbst des Paradoxon (»la limite même du paradoxe«) diese Verbindung immer unterbindet. In einem weiteren Schritt jedoch schlägt Stoichita vor, dass das Zurückgreifen auf das »selbstbezügliche Produktionsszenario mit fiktivem Autor« diese Verbindung ermöglichen könnte. Also in Stoichitas Wortlaut, jemand sieht und malt den Künstler, während er sich malt. Wenn ich hier Stoichita richtig verstehe, entsteht auf diese Weise eine Entfernung von der Gattung »Selbstporträt«.²¹ Stoichita fährt fort und gesteht, dass diese Variante der Typologie dem »Produktionsszenario in der dritten Person« sehr nahe stehe, in welcher der Künstler sich malend malt, als ob er einen Anderen malen würde. Für Stoichita besteht der Unterschied zwischen diesen zwei Möglichkeiten darin, dass in der ersten Darstellungsstrategie der Akzent auf das *während* sich der Maler malt gesetzt wird. Das Ich wird Stoichita zufolge durch das Bild des Selbstporträts in fieri offenbart, das Ich ist eine tätig-wirkende Instanz, die jemand sieht und als Bild wiedergibt. In der zweiten Darstellungsstrategie ereignet sich nach Stoichita das Gegenteil: Jemand ist »im Akt des Malens« und wird vom Künstler-Ich gesehen und gemalt.²²

Mit der Benennung der zwei möglichen Darstellungsstrategien, die Stoichita fokussiert, um das Verhältnis von Künstler und Werk im Kunstwerk zu thematisieren und letztlich auch den Bildmodus Selbstporträt »im Akt des Malens« zur Darstellung zu bringen,

werden auch Omar Calabreses Bemerkungen zu den zwei Zeiträumen des Selbstporträts sowie zur Zeitgleichheit von *Bildthema* und *diskursiver Bildausführung* in Erinnerung gerufen. Somit kommen wir auch zu einer Forschungsposition, die das Verhältnis zwischen den Themen Selbstporträt und Zeit bzw. Zeitlichkeit expliziter erwähnt. Zwei Zeiträume des Selbstporträts werden von Calabrese anhand von Beispielen aufgezeigt, die das Vertauschen von rechts und links beibehalten haben. Der Semiotiker unterstreicht hierbei den Willen, eine Momentaufnahme bzw. einen Augenblick im Kontext der Zeitspanne festzuhalten, die die Ausführung des Gemäldes benötigt. Hierin erkennt Calabrese die Thematisierung einer »Dauer« der Malerei. Die zwei Zeiträume, die in dieser Darstellungsstrategie vereint werden, sind der Zeitraum des Bildes im Spezifischen und der Zeitraum der Malerei im Allgemeinen. Dieser Aspekt wird von Calabrese später im Laufe seiner Untersuchung im Kapitel zu den »Tautologien« – wie er die Kategorie der Selbstporträts nennt, in denen der Künstler sich zeigt, während er malt – nochmals aufgegriffen und mit der bereits erwähnten Formel der Zeitgleichheit von *Bildthema* und *diskursiver Bildausführung* anders ausgedrückt.²³ Über die Selbstporträts »im Akt des Malens« könnte man des Weiteren mit Boehm sagen, dass sich die Bildstruktur selbst mit dem Akt ihrer Figuration verschränkt.²⁴

Die Selbstthematization als Darstellungsstrategie, die dem Maler ermögliche, über das (künftige) Schicksal seiner Bilder nach der Vollendung ihrer praktischen Ausführung bzw. nach dem Abschluss nachzudenken, wird vom Kunsthistoriker Wolfgang Kemp insbesondere anhand der Selbstporträts von Nicolas Poussin und Diego Rodríguez de Silva y Velázquez thematisiert.²⁵ Kems Gedanken zur künftigen Dimension und zu den Kontextbedingungen dieser Gemälde treffen auch für die Bildauswahl »im Akt des Malens« zu – wie ich im Kapitel über die innere Reflexivität der Selbstporträts am Beispiel des Motivs der Überschreitung der Bildgrenzen aufzeigen möchte. Zudem bekräftigen die Beispiele meiner Bildauswahl gewissermaßen einen historischen Anspruch dieser Darstellungsstrategie. Während Kemp insbesondere den Beispielen des 17. Jahrhunderts nachgeht, so zeigen die Selbstporträts praktizierender Künstler, dass in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts ähnliche Überlegungen bereits angelegt waren.

Eine weitere wichtige Forschungsposition für die vorliegende Thematik stellt Michael Fried dar. Der Kunsthistoriker hat sich im Laufe der Jahre mit dem Thema Selbstporträt leitmotivisch auseinandergesetzt und dabei auf indirekte Weise das Thema der

Zeitlichkeit berührt. Fried benutzt das Selbstporträt syntaktisch, um das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk zu artikulieren. Um diesen Zusammenhang zu beleuchten, wählt er jedoch einen anderen Blickwinkel als beispielsweise Stoichita aus. Fried arbeitet hierbei zwei Momente heraus: das Moment der *Immersion* (oder Absorption) und das Moment der *Spekularität*. Ersteres bezeichnet in Fried's Verständnis eine Art Kontinuität, in der der Künstler bei der Arbeit am Werk noch mit diesem verbunden ist, das zweite beschreibt das Distanz-Moment – für Fried hauptsächlich visueller Natur –, in dem der Künstler sich vom Werk trennt bzw. bereits getrennt hat, das heißt, in welchem sich die Entfremdung zwischen sich und dem Werk bereits vollzogen hat.²⁶ Diese zwei Instanzen – die schließlich nichts anderes thematisieren als den Vorgang des künstlerischen Prozesses – entwickelt Fried insbesondere in Bezug auf das Werk von Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fried zielt darauf ab, Caravaggios Umgang mit der Gattung Selbstporträt neu zu betrachten. Ich habe zuvor angemerkt, dass Fried indirekt das Thema der Zeitlichkeit in der erwähnten Charakterisierung der Gattung Selbstporträt zugehörigen Momente behandelt, weil der Autor erkennt, dass es sich dabei um zwei verschiedene zeitliche Aspekte handelt – die er strukturell und nicht zeitlich-linear unterscheidet –, die simultan den Bezug des Künstlers zu seinem Werk bestimmen und eine innere Dynamik der Kunst Caravaggios ausmachen.²⁷ Obwohl Fried seine These zur Immersion und Spekularität vor allem hinsichtlich Caravaggios Werk entwickelt und dabei den Unterschied zwischen Selbstporträt »als solchem« und »impliziten« oder »erweiterten« Selbstporträt festmacht, gilt es im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit zu diskutieren, ob sich seine These verallgemeinern lässt. Weiterhin ist zu fragen, ob einige seiner Werkbesprechungen gerade im Vergleich zu Bildbeispielen der hier thematisierten Bildauswahl »im Akt des Malens« Stand halten können. Aus dieser kurzen Beschreibung von Fried's Position möchte ich die Grundparameter seiner Werk-Lektüren unterstreichen, die durch den Künstler und das Kunstwerk gebildet werden: Im Unterschied zu Fried, für welchen der Betrachter – wenn überhaupt – eine geringe Rolle spielt,²⁸ werde ich mich in meinen Selbstporträts-Analysen stark an den Parametern Bild und Betrachter orientieren.

Wie diese kurze Auflistung von Forschungspositionen zeigt, die die Themen Zeit und Porträt- und Selbstporträtmalerei auf je eigene Art in Verbindung gebracht haben, muss die Untersuchung von Aspekten der Zeitlichkeit in Zusammenhang mit der Gattung Selbstporträt meines Erachtens doch noch als ein Desiderat betrachtet

werden. Ich stelle fest: Die Zeitspanne, in der etwas stattfindet und die in der Präposition »während« ihren Ausdruck findet, trifft den Kern des in dieser Arbeit interessierenden Bildmodus' »im Akt des Malens« und stellt ihn zugleich infrage. Die Analyse dieses Verhältnisses scheint jedenfalls vielversprechend und lässt erhoffen, dass dadurch einem umfassenderen Bildverständnis näher zu kommen ist.