

---

# Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel

---



## **Magisterarbeit**

Leuphana Universität Lüneburg  
Angewandte Kulturwissenschaften  
(Magistra Artium)  
Studiengbiet Kunst- und Bildwissenschaften  
Sommersemester 2012

1. Prüferin: Prof. Dr. Beate Söntgen  
2. Prüfer: Dr. phil. Christoph Behnke  
Abgabe: 15. Juli 2012

eingereicht von:

Laura Albers

[lauraalbers2000@yahoo.de](mailto:lauraalbers2000@yahoo.de)

**Erklärung der Verfasserin:**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Magisterarbeit selbstständig und ohne die Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder nur geringfügig verändert aus Veröffentlichungen oder anderen Quellen entnommen sind, wurden als solche kenntlich gemacht. Die vorliegende Arbeit wurde bisher noch keiner Prüfungsbehörde in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt.

Laura Albers

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>BILDBESCHREIBUNG</b> .....	<b>7</b>
<b>3</b>	<b>DAS WERK: EIN PORTRÄT</b> .....	<b>11</b>
3.1	GENREFRAGEN.....	11
3.1.1	<i>Natürliche oder ideelle Erinnerung?</i> .....	13
3.1.2	<i>Verlebendigung und Bewegungsfähigkeit im Porträt</i> .....	20
3.1.2.1	Zum Porträt des Sammlers (1522/23).....	22
3.1.2.2	Zum Porträt von Galeazzo Sanvitale (1529).....	26
3.2	DAS SELBSTÄNDIGE SELBSTPORTRÄT.....	31
3.2.1	<i>„A genre created to celebrate the maker“ - Selbstporträts im Vergleich</i> .....	33
3.2.2	<i>Visualisierungen des Individuellen: Die neue Selbständigkeit</i> .....	38
<b>4</b>	<b>DER SPIEGEL UND SEINE BEDEUTUNGEN</b> .....	<b>45</b>
4.1	DER SPIEGEL ALS WERKZEUG DES KÜNSTLERS .....	47
4.2	DER GEBRAUCH DES SPIEGELS UND DER SPIEGELMETAPHER .....	55
4.2.1	<i>Der Spiegel in der Gesellschaft</i> .....	55
4.2.1.1	Aberglaube und „Semantische Nivellierung“.....	57
4.2.1.2	Der Spiegel als Symbol von Narzissmus .....	59
4.3	DER SPIEGEL IN DER MALEREI .....	60
4.3.1	<i>Der Spiegel als Mittel der Selbstinszenierung</i> .....	62
4.3.2	<i>Die Nähe von Alchemie und Spiegeln</i> .....	64
4.4	DER SPIEGEL IN PARMIGIANINOS KUNST .....	66
4.4.1	<i>Das camerino in Fontanellato: Der Freskenzyklus von Diana und Aktäon</i> .....	66
4.4.2	<i>Die Madonna mit dem langen Hals</i> .....	71
4.4.3	<i>Weitere Selbstporträts von Parmigianino</i> .....	72
4.5	DIE KONVEXE SPIEGELUNG: NUR EINE SPIELEREI DES KÜNSTLERS? .....	74
<b>5</b>	<b>DIE HAND UND DAS HANDWERK</b> .....	<b>79</b>
5.1	DIE HAND IM BILD.....	79
5.2	DIE HAND ALS WERKZEUG UND SYMBOL .....	83
5.2.1	<i>Die Hand des Künstlers als Werkzeug</i> .....	83
5.2.2	<i>Eine symbolische Hand</i> .....	86
5.3	RECHTS ODER LINKS – PORTRÄT ODER SPIEGEL? .....	88
5.4	VERGEISTIGUNG DES HANDWERKS .....	93
<b>6</b>	<b>FAZIT</b> .....	<b>95</b>
<b>7</b>	<b>LITERATUR</b> .....	<b>98</b>



---

## Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1:	PARMIGIANINO: SELBSTPORTRÄT IM KONVEXSPIEGEL (1524) .....	6
ABBILDUNG 2:	EPOCHENÜBERGREIFENDER PORTRÄTVERGLEICH VON CÄSAR, JOHANN DEM GUTEN UND DEM DOGEN LOREDAN.....	16
ABBILDUNG 3:	PARMIGIANINO: BILDNIS EINES SAMMLERS (1522/23) .....	23
ABBILDUNG 4:	PARMIGIANINO: BILDNIS EINES MANNES (1522/23) .....	24
ABBILDUNG 5:	PARMIGIANINO: PORTRÄT DES GALEAZZO SANVITALE (1529) .....	27
ABBILDUNG 6:	PARMIGIANINO: SELBSTPORTRÄT IM KONVEXSPIEGEL (1524) MIT KREISDYNAMIK 29	
ABBILDUNG 7:	JAN VAN EYCK: SELBSTBILDNIS (1433); ALBRECHT DÜRER: SELBSTBILDNIS (1500) 35	
ABBILDUNG 8:	DER SPIEGEL ALS THEMA IN DER MALEREI .....	46
ABBILDUNG 9:	JAN VAN EYCK: ARNOLFINI-HOCHZEIT (1434).....	61
ABBILDUNG 10:	PARMIGIANINO: SELBSTPORTRÄT (CA. 1540) UND RÖTELZEICHNUNG (CA. 1524) 73	
ABBILDUNG 11:	DIE HAND IM PORTRÄT .....	81

## 1 Einleitung

Das Thema dieser Arbeit ist Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel, sein Entstehungskontext und seine Wirkung. Es lässt sich auf das Jahr 1524 datieren, in dem der junge parmaische Maler Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, entschließt nach Rom zu gehen. Dort stellt er sich dem Papst vor, um diesen mit auserwählten Werken für eine Anstellung am klerikalen Hof zu überzeugen. Drei Werke bringt er mit sich: Die Heilige Familie, die Beschneidung und das Selbstporträt im Konvexspiegel. Während die ersten beiden aufgrund ihrer Themenwahl dem sakralen Ambiente angemessen gewählt sind, fällt das letzte diesbezüglich aus dem Rahmen. Dieses zeigt den jugendhaften Maler in einem unwirklichen Raum, wie er dem Betrachter eine enorm verzerrte, große Hand entgegenhält und ihn dabei gleichmütig anschaut. Doch nicht nur das gewählte Bildsujet, ein Selbstporträt in deformierter Gestalt, ist speziell. Auch der Malträger mit seiner konvexen Wölbung hebt sich durch seine materielle Beschaffenheit von bisherigen Gemälden ab. Die größte Motivation für Künstler ist es, Aufsehen zu erregen und dem immerwährenden intrinsischen Bestreben nach Ruhm nachzueifern. Doch die treibende Kraft für die Schaffung eines Kunstwerks resultiert nicht allein aus dem einem Künstler innewohnenden Ausdruckswillen. Vielmehr ist dieser ebenso gesellschaftlichen und zeitgeistlichen Bedingungen unterworfen, unter denen er Kunst schafft und die er in dieser verarbeitet. Für die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk muss der kausale und zeitabhängige Zusammenhang zwischen Künstler und Gesellschaft berücksichtigt werden. Nichtsdestotrotz muss das Wesen eines Kunstwerks in seinem in sich geschlossenen Kosmos gesehen werden. Der Sinn seiner Existenz besteht im ästhetischen Empfinden, den das Werk in der Lage ist auszulösen. Es bleibt konstant in seiner Wirkung, solange es als Ganzes existiert. Vorsicht ist dann geboten, wenn ihm der Forschungseifer sein autonomes Wesen abspricht und es anstatt dessen ‚nur‘ noch als Dokument (s)einer Zeit sieht.

*„Wir kommen [...] auf den Punkt [...], dass die Werke der bildenden Künste selbst schon die vollkommenste Beschreibung ihrer selbst sind, welche nicht noch einmal wieder beschrieben werden kann. Denn die Beschreibung*

*durch Konturen ist ja an sich selbst schon bedeutender und bestimmter, als jede Beschreibung durch Worte. Umrisse vereinigen, Worte können nur auseinander sondern; sie schneiden die sanfteren Krümmungen der Konturen viel zu scharf ein, als dass diese nicht darunter leiden sollten.“<sup>1</sup>*

Auch wenn diese Arbeit weiterhin in Form von Worten vermittelt wird, besteht doch der Anspruch, das Gemälde greifbarer zu machen, indem kontextuelle Bedingungen thematisiert werden. Die ästhetische Erfahrung ersetzt dies keineswegs, nährt aber immerhin den kognitiven Zugang zum Zeitgeist der Entstehung. Die Grundintention der Rezeptionsästhetik, das Kunstwerk so gut es geht in seinen ursprünglichen Kontext einzubetten, ist für diese Überlegung fundamental. Anhand von Parmigianinos Selbstbildnis wird in dieser Arbeit aufgezeigt, inwiefern die Reziprozität von Künstler und Gesellschaft ein elementarer Antrieb bei der Entstehung von Kunst im 16. Jahrhundert ist.

### **Vorgehensweise**

Die Untersuchung beginnt mit der Bildbeschreibung als erforderlichem Zugang zur theoretischen Befassung mit dem Kunstwerk (**Kapitel II**). Das obige Zitat von Karl Philipp Moritz deutet auf den hohen Schwierigkeitsgrad einer gelungenen Bildbeschreibung hin. Es kommt darauf an, die Aura des Werkes nicht wie bei ikonographischen Analysen durch eine Zerlegung in seine Einzelteile zu zerstören. Drei Kapitel über jeweils wesentliche Bildcharakteristika sollen den Leser dem Werk näher bringen. Trotz der Fokussierung auf die einzelnen Hauptthematiken in den Kapiteln soll dem Anspruch an einer fortdauernden Gesamtbetrachtung Genüge geleistet werden.

**Kapitel III** befasst sich mit der Gattung Porträt, die sich aufgrund der neuentdeckten Individualität im 15. Jahrhunderts mit der Gattung des Selbstporträts konfrontiert sieht. Wie kommt es, dass sich plötzlich Künstler konterfeien? Unter welchen kunstsoziologischen Bedingungen ist das Bild Parmigianinos entstanden? Wie stellt Parmigianino sich als Künstler des 16. Jahrhunderts dar und warum? Welche

---

<sup>1</sup> Zit. nach Karl Philipp Moritz aus „Signatur des Schönen“ (1788) in Weigel 2001, S. 473.

visuellen Stilmerkmale sind neu und welche alten bleiben erhalten? Besonders anhand der Gattung des Porträts werden gesellschaftlich wichtige Strömungen erfasst. Durch die Beantwortung dieser Fragen soll dem Leser ein historisches Verständnis nahegelegt werden, welches ihm ermöglicht, die Ursachen des vermehrten Auftretens von Selbstporträts allgemein und von Parmigianinos Werk zu erkennen.

Während im Porträt-Kapitel äußere, d.h. anthropogene und kunstsoziologische Zugangsbedingungen behandelt werden, verschiebt sich der Blickwinkel im Folgenden auf eine bildimmanente, rein künstlerische Komponente. **Kapitel IV**, „Der Spiegel und seine Bedeutungen“, befasst sich mit der bestimmenden optischen Eigenart des Selbstporträts. Mit ihm ist ein zentraler Nerv der Bildwirkung getroffen, weshalb die ihm zugeordnete Bedeutung herausgestellt werden soll. Schnell wird klar, dass der Spiegel elementar für die Produktion eines Selbstporträts ist und darüber hinaus einen festen Platz in der frühen Theorie über Kunstschaftung innehat. Überdies ist das katoptrische Phänomen, welches viele Bereiche der Gesellschaft prägt, etwas, dass sich rückwirkend in der Malerei niederschlägt. Nachdem also der Spiegel als Werkzeug, Metapher und Gebrauchsgegenstand in Kunst und Gesellschaft gedeutet wurde, wird die Verwendung des Spiegels in Parmigianinos Kunst und besonders in seinem Selbstporträt untersucht. Dabei beschäftigt die Frage, inwiefern man den Gebrauch des konvexen Spiegels im Selbstporträt mit einer reinen Spielerei bzw. als Träger eines durchdachten Gedankenkonstrukts begründen kann. Denn der verblüffende visuelle Effekt durch die konvexe Verzerrung lässt in seiner Erscheinung einen hochintelligenten, gebildeten Künstlergeist durchschimmern und beschränkt sich in seiner Aussage und Wirkung demnach doch nicht nur auf das künstlerische Bildinnere.

Im Anschluss folgt das **Kapitel V** „Die Hand und das Handwerk“. Die Hand nimmt in Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel optisch sehr viel Platz ein, weshalb ihr auch in der Bilddeutung großes Gewicht gegeben werden muss. Ähnlich wie im vorangegangenen Kapitel wird dieses ‚Instrument‘ unter symbolischen und handwerklichen Aspekten beleuchtet. Von Interesse ist dabei, ob es sich um die rechte oder linke Hand handelt und inwiefern diese Auslegung die Bedeutung, die Parmigianino der Hand gegeben hat, näherbringt. Die visuelle Betonung der Hand

wirft die Frage auf, ob dieser sich dabei allein auf ihr handwerkliches Wirken beruft. Nach den Ergebnissen zum Spiegel muss auch die Hand unter intellektualistischen (d.h. kunsttheoretischen) Gesichtspunkten untersucht werden. Nur so kann die Vermutung, dass Parmigianino neben dem Spiegel mit der Hand ein weiteres Attribut für die Vergeistigung der Kunst gefunden hat, belegt werden.

Letztlich werden die Erkenntnisse im Fazit (**Kapitel VI**) zusammengetragen und die einzelnen Kapitel, soweit bis dahin nicht geschehen, miteinander verknüpft. Weiterführende Fragestellungen, die sich aus dieser Arbeit ergeben, werden in Ausblick gestellt.

### **Literatur**

Die Forschung zu Parmigianino ist sehr umfangreich. Das Selbstporträt im Konvexspiegel und die Madonna mit dem langen Hals stellen die wegweisendsten und meistbehandelten seiner Werke dar. Das Resultat der unzähligen Auseinandersetzungen sind ebenso viele Interpretationsansätze wie Meinungen zu den Bedeutungen seiner Kunstwerke. Die für diese Arbeit herangezogene Literatur stammt von den derzeit bedeutendsten Parmigianino-Forschern. Als entscheidendes Einstiegs- und Vertiefungswerk gilt der Sammelband zur Ausstellung „Parmigianino und der europäische Manierismus“ von 2003 in Wien, herausgegeben von Sylvia Ferino und Lucia Fornari Schianchi. Ein weiterer Grundpfeiler dieser Arbeit sind die Überlegungen und Erkenntnisse von Alessandro Nova, der auch der Herausgeber der neusten Edition der Biographie Parmigianinos von Vasari ist. Überdies ist David Ekserdjian als Verfasser der aktuellen Parmigianino-Monographie von Bedeutung. Er stellt mit seiner jahrzehntelangen Arbeit womöglich die kontinuierlichste Befassung mit dem Künstler dar, auf deren Ergebnisse sich die Fachliteratur immer wieder beruft. In der kunsthistorischen Recherche ist das Werk von Andreas Beyer „Das Porträt in der Malerei“, sowie der Aufsatz Michael Wagners „Porträt und Selbstbildnis“ und die Dissertation von Petra Kathke „Porträt und Accessoire“ fundamental. Auf diese Werke baut die Einordnung des Porträtformats und die Untersuchungsmethode dieser Arbeit auf. Im Hinblick auf eine Beschäftigung mit dem Künstler im Rahmen seiner Zeit hat Martin Warnke

zentrale Schriften verfasst, die einen übergeordneten, kunstsoziologischen Blick ermöglichen. Vor allem für das Kapitel II stellen die Erkenntnisse Warnkes die Basis der in dieser Arbeit gezogenen Schlussfolgerungen dar. Nicht zu vergessen sind die Schriften aus dem 14. - 16. Jahrhundert von wegbereitenden Humanisten wie Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci und Giorgio Vasari. Sie stellen den theoretischen Ausgangspunkt dar, zumal sie als Zeitzeugen eine einzigartige Referenz sind.

Wie an der Literaturliste abzulesen ist, hat diese Arbeit den Anspruch, sich aus dem rein kunstgeschichtlichen Blickwinkel zu lösen, um gesamtgesellschaftliche Perspektiven zu berücksichtigen. Zutraglich dabei ist die Tatsache einer fast lückenlos überlieferten Provenienz des Selbstporträts von Parmigianino, welche sich wohlgerne nicht in dem Willen einer kohärenten Dokumentation der Zeit, sondern in seiner zeitüberdauernden ästhetischen Wirkung begründet. Die unterschiedlichsten Besitztümer bezeugen ein großes gesellschaftliches Interesse an der Kunst. Sie ist ein Mittel der Kommunikation und Wertschätzung, was sich durch den an sie herangebrachten intellektuellen Anspruch ausdrückt. Ihr hohes Ansehen hat sich bis in unsere Zeit erhalten. Deshalb ist es wichtig, Kunst sowohl in ihrer ästhetischen Wirkung als auch in ihrer gesellschaftlichen Rolle zu begreifen, um so ein Verständnis für die Geschichte und die Gegenwart zu entwickeln. Hinter Parmigianinos kompaktem Selbstbildnis verbirgt sich ein Kunstwerk von epochalem Charakter. Die folgende Arbeit soll anhand der Präzision dieses Kunstgriffes das gewonnene Erkenntnisvermögen der Zeit des 16. Jahrhunderts aufzeigen.



**Abbildung 1:** Parmigianino: Selbstporträt im Konvexspiegel (1524)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Öl auf konvex gewölbtem Holz, 24,4cm Durchmesser, Standort: Wien, Kunsthistorisches Museum.  
Bildnachweis: Ekserdjian, David: Parmigianino. Yale University Press, Yale 2006, S. 131, Abb. 137.

## 2 Bildbeschreibung

Das Selbstporträt des parmaischen Künstlers Parmigianino<sup>3</sup> zieht durch seine materielle Beschaffenheit Aufmerksamkeit und Neugierde des Betrachters auf sich. Es ist ein kleines, kompaktes, rundes Werk, dessen Oberfläche konvex, das heißt nach außen gewölbt ist. Hat der Betrachter diese für ein Kunstwerk außergewöhnliche Form verstanden, haftet der Blick am Bildnis, weil nicht unendlich viele, sondern gerade zwei überschaubare Dinge im Vordergrund stehen: Das Antlitz des jungen Mannes, der ruhig und in sich gekehrt dem Betrachter entgegen schaut, und seine Hand, die er auf Brusthöhe am unteren Bildrand dem Betrachtenden entgegenbringt. Während die Hand einer optischen Verzerrung unterworfen ist, zeigt sich der Kopf zwar unproportioniert zur Hand, aber in seiner normalen Form. Die entspannte Hand ist, mit dem Handrücken nach außen gedreht, auf einer hölzernen Oberfläche abgelegt und leicht in sich zusammengesunken. Ihre unnatürliche Länge macht ihre physische Schwere geradezu spürbar und drückt den kleinen Finger hervor. Das Gesicht des Porträtierten ist wenig bis gar nicht verzerrt und in seiner realitätsgetreuen Abbildung wachsam. Das merkwürdige Zusammenspiel der unterschiedlichen Optiken (die Hand fast doppelt so lang wie das Gesicht breit ist) gibt zu erkennen, dass es sich um eine konvexe Spiegelung handelt, kongruent zur Form des Bildträgers. Je weiter sich der Blick dem Bildrand nähert, desto verzerrter werden die sichtbaren Strukturen. Der Oberkörper verdeutlicht dies durch seine nach unten hin zunehmende Massivität. Die Wände des Raumes ziehen sich in undeutliche, gebogene Kanten. Die mit bemalten Kassetten ausgeschmückte Zimmerdecke folgt der Kontur des Kopfes von Parmigianino. Eine unsichtbare Linie vom akkurat gezogenen Mittelscheitel ist in der Verlängerung identisch mit der Kante von Zimmerdecke und Wand. Die verformte, ungerade Decke verläuft parallel zu den sorgsam gekämmten Haaren, bis sie sich aufgrund der stärkeren Verzerrung am Außenrand von der natürlichen Rundung der Kopfform lossagt und in eine tiefe, dunkle Zimmerecke entschwindet.

---

<sup>3</sup> Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1503, Parma – 1540, Casalmaggiore bei Parma.

Der jugenhafte Parmigianino befindet sich in einer leichten, zum Bildraum diagonalen Drehung mit dem Rücken zum Fenster und offener Haltung zur vorderen Handablage und dem Betrachter. Der Abstand der Zimmerwände zur Figur ist schwer einschätzbar. Die eine hintere Ecke des Zimmers scheint weiter entfernt als die andere. Es handelt sich nicht um ein rechtwinkliges Zimmer. In die eine Seitenwand fügt sich ein Fenster in die verzogenen Raumstrukturen ein. Ein Rautengitter teilt dieses in gleichgroße Teile. Im unteren und oberen Teil ist ein schwarzer, diagonaler Gitterstab zu erkennen, der etwas über die Beschaffenheit des Fensters aussagt. Es ist mit einem Material bespannt, welches nicht Glas ist, da es an einigen Stellen gerissen oder kaputt gegangen ist. Nur wenig Licht durchflutet den Raum. Die Fensterwand bleibt komplett im Dunkeln, nicht einmal die dem Fenster gegenüberliegende Zimmerwand lässt besonders viel erkennen. Seitlich vor dem Porträtierten, zwischen ihm und dem Betrachter, befindet sich eine kleine Wölbung, deren Oberfläche glasig scheint. Sie könnte einen gewölbten Spiegel darstellen, was an den Wölbungsgrad des Malträgers selbst erinnert. Außerdem scheint diese Wölbung auf irgendeine Art mit dem über und unter ihr erkennbaren, helleren Holzstück in Beziehung zu stehen, welches sich einer konvexen Spiegelung entsprechend verzieht und sich den Verzerrungen der Wände angleicht.

Die insgesamt wenigen Gegenstände und das Einsetzen von Helligkeitszentren evozieren eine Konzentration auf das Wesentliche. Die Hand im Vordergrund stellt ein solches Helligkeitszentrum dar. Durch chromatische Assoziation wird der Blick zum Gesicht, einem weiteren Helligkeitszentrum, gelenkt, was einen tiefenräumlichen Kreis suggeriert, der durch den verbindenden Arm getragen wird. Die minder weiße Hinterwand des Raumes fungiert als Raumbegrenzung und lenkt den Kreis zurück in den Raum. Der Porträtierte ist gekonnt in den Mittelpunkt der Deutung gesetzt. Nicht nur vordergründig, sondern auch viel Platz der Bildfläche einnehmend (nahezu ein Drittel) zieht sich die Hand im unteren Teil des Bildes von der einen Seite zur anderen. Finger und Arm folgen dem runden Bildrand und führen in die mittlere Ebene des Bildes zum Kopf, der auch den Mittelpunkt des Bildraumes einnimmt. Der Kopf ist angesichts der konvexen Wölbung paradoxerweise der Punkt, der räumlich am dichtesten an den Betrachter

heranrückt. Zudem ist der Kopf durch die Decke und die Fensterwand eingerahmt und fügt sich in den runden Bildcharakter ein. Kopf und Oberkörper nehmen die Hälfte der Bildoberfläche in Anspruch. Neben den Rundungen sind einige Linien beispielsweise des Rautengitters im Fenster (würde man sie verlängern) so ausgerichtet, dass sie auf die glasige Wölbung am Bildrand hinweisen. Diese durch die Linien geschaffene Ausrichtung wird maßgeblich durch den Lichteinfall vom Fenster getragen. Warum konzentriert sich das einfallende Licht auf die Wölbung? Man könnte ebenso argumentieren, dass die besagten, gedanklichen Linien von der Rundung über die Linien des Rautengitters aus dem Fenster hinaus gehen, was Nährstoff für eine metaphorische Inhaltssuche darstellt: das Fenster als gedanklicher Fluchtpunkt und Öffnung des verschlossenen und dusteren Raumes.

Das Farbspektrum ist auf ein Minimum dunkler Töne reduziert. Die gesamte Farbpalette ist in Parmigianinos Gewand gebündelt: es handelt sich um weiß, grau, braun und schwarz sowie leichte Abweichungen oder Mischfarben. Die Erscheinung des Porträtierten ist vornehm und gepflegt, was durch die Farbgebung unterstützt wird. Das Braun seiner akkurat gekämmten Haare findet sich in Farbtupfern des mächtigen Pelzes wieder. Auch die Augenbrauen ziert derselbe Branton. Der Kontrast der sauberen weißen Hemdsärmel und des Kragens zur Hautfarbe akzentuiert eine vornehme Blässe. Nur die leicht geröteten Wangen hellen den nahezu fahlen Teint und die Lippen auf.

Der goldene, mit einem Stein besetzte Ring hebt die zierlichen Finger hervor. Nur der Daumen ist nicht zu sehen. Der helle Fleck über seinem Zeigefinger könnte als fünfter Finger identifiziert werden. Genauso könnte es sich um einen bloßen Faltenwurf seines Gewands oder um einen Stift handeln, den er mit dem versteckten Daumen in die Handinnenseite drückt?

Die in der Bildwirkung vielen wiederkehrenden kreisförmigen Motive sind ein wesentlicher Faktor für die dynamische Komposition. Das Tondo als Grundform des Malträgers und als Symbol der Bewegung sind hierfür der Ausgangspunkt. Der runde Rahmen wiederholt sich in der Kopfform des Dargestellten, in seinen glatten, in den Spitzen geschwungenen Haaren, die diese Bewegung forcieren, und in seinen großen und runden Augen. Der sichtbare Arm und die Hand (auch sie parallel zum

Rahmen) fordern den Blick des Betrachters auf, ihrer Bewegung zu folgen und weiter in den Raum hinein zu kreisen, um dann vom Körper wieder aufgefangen zu werden. Hiermit suggeriert der Maler Plastizität. Abgesehen vom per se nach außen gewölbten Malträger schafft der Maler eine Konvexillusion, die ihre Höhepunkte und Grenzen mit der Hand im Vordergrund sowie Wand und Decke in der Tiefe, im Hintergrund erreicht. Das Haupt des Porträtierten steht im Mittelpunkt dieses Kreises, alles dreht sich um ihn.

Dynamik verschafft auch die Asymmetrie des Antlitzes: Sie ist bedingt durch die leichte Schrägansicht des Porträtierten und durch die ungleiche Haltung seiner Arme, womit eine Spiegelbildlichkeit der linken und rechten Bild- bzw. Körperhälfte verhindert wird. Der Kopf ist oval, nicht exakt rund wie der Bildträger, was den gekonnt reproduzierten Effekt des Konvexspiegels verstärkt. Das eine Auge scheint runder und hervorstechender als das andere.

Trotz des Stillstandes in der Haltung ist nicht zu leugnen, dass die ständig wechselnde Entfernung (groß und klein durch nah und fern) der zu betrachtenden Bildgegenstände, Regungen suggerieren. Sie gehen oftmals mit einer Unentschlossenheit, oder Unschlüssigkeit des Betrachters einher, sie zu deuten. Die Absicht der dem Betrachter entgegengebrachten Hand kann im Heranholen und gleichermaßen im Abwehren liegen. Gleichzeitig ist nicht einmal der Kopf (trotz seiner materiellen Nähe) so dicht an der Grenze zwischen Betrachterraum und Bildraum wie die Hand. Diese Position der Hand am Bildrand hat ihr zweifelsfrei die Aufgabe der Kontaktaufnahme mit dem Betrachter auferlegt. Durch die geringe Verzerrung des Kopfes und seine unmittelbare Identifizierung ist auch er für den Betrachter ein weiterer Zugang zum Bild. Warum werden Hand und Kopf auf so unterschiedliche Weisen akzentuiert? Was kann der Inhalt ihrer Verständigung miteinander und mit dem Betrachter sein? Die folgenden Kapitel sollen diese rätselhafte Haltung, die Eigentümlichkeit dieses Porträts herausarbeiten.

### 3 Das Werk: ein Porträt

Der erste Schritt bedeutet die Einordnung von Parmigianinos Meisterwerk in die Gattung des Porträts. Paradoxe Weise verlangt diese Erkenntnis nicht viel Vorwissen und stellt gleichzeitig die grundlegende und schwer zu beantwortende Frage: Was macht ein Porträt aus? Eine konkrete, dauerhafte Theorie oder Definition für dieses Genre ist nicht vorhanden.<sup>4</sup> Porträts haben bestimmte Anliegen, die über das schlichte Abbilden einer Person hinausgehen. Da die Möglichkeit, an einer einfachen Definition abzulesen, was typisch oder untypisch ist, verwehrt bleibt, müssen Vergleiche angestellt werden, um häufig auftretende, zeitspezifische Charakteristika auszumachen, zeitspezifische Zuordnungen zu machen und diese in Verbindung zu Parmigianinos Werk zu setzen. Wird der Künstler selbst zum Bildgegenstand, muss auch der Maler eine Rolle spielen. Das heißt, ein Selbstporträt folgt wiederum anderen Prämissen der Reflexion. Zunächst bleibt der Fokus auf der allgemeinen Ebene der Porträtmalerei und der Eingrenzung des Kontextes. Danach wird das Selbstporträt in den Mittelpunkt gerückt, um in die Dimension einer Metamalerei zu gelangen.

#### 3.1 Genrefragen

Eine der grundsätzlichen inhaltlichen Fragestellungen dieser Gattung betrifft einen Zwiespalt, der unabhängig von der Entstehung der Kunstgeschichte als Wissenschaft im 19. Jahrhundert bereits seit der Antike Bestand hat. Die Kontroverse entstammt dem Gegensatz in der platonischen und aristotelischen Kunsttheorie. Während erstere dem Abbild des Körpers den Mangel an Sichtbarkeit der „wahren Bestimmung des Menschen“<sup>5</sup> vorwirft, vertritt die aristotelische Theorie die Meinung, dass die Legitimation einer Sichtbarmachung dieser wahren Bestimmung durch das nachbessernde Eingreifen in die Abbildung durchaus gegeben ist. Denn gerade auf diese Art ist der Aufgabe der Ähnlichkeit gedient.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> vgl. Beyer 2002, S. 15.

<sup>5</sup> Boehm 1985, S. 39.

<sup>6</sup> vgl. ebd.

Die Porträtkunst hat von Beginn an das Ziel gehabt, eine „unsichtbare Dimension am Menschen mit visuellen Mitteln“<sup>7</sup> zu umschreiben. Das impliziert, dass zu keinem Zeitpunkt von Belang war, einzig die individuelle Einmaligkeit des Gesichts eines Menschen zu veranschaulichen. Dabei muss die Tatsache ernst genommen werden, dass das Genre Porträt keine überzeitliche Konstante in der Kunst ist.<sup>8</sup> Eine gleichbleibende an das Porträt herangetragene Aufgabe ist ausgeschlossen. Die Anforderung an ein Porträt bzw. einen Porträtisten besteht aus einem Kompromiss zwischen „getreuem Abbild individueller Unverwechselbarkeit“<sup>9</sup>, das auch innere Werte sichtbar macht, und einer Note an „Nobilitierung, Idealisierung und Überhöhung“<sup>10</sup>, deren Gewichtung je nach Auftraggeber, Künstler und Zeit variiert. Im Mittelalter wurden auch „formelhafte und rein geometrisch konstruierte Darstellungen als lebensnahe Abbilder gewürdigt.“<sup>11</sup> Die Porträt-Form des Mittelalters lässt sich besser als Personifikation begreifen, bei der das Schematische der Figur im Vordergrund steht. In der Renaissance dagegen zählte die naturgetreue Nachahmung unter Berufung auf Platons Spiegelanalogie zu den Grundpfeilern der Kunst. Die Kunst wurde als Spiegel der Natur aufgefasst.<sup>12</sup>

Eigen war der Epoche des Rinascimento, dass sich die Errungenschaften in der Gattungsentwicklung im 15. Jahrhundert bündelten. Viele Faktoren führten zu einer Flut an Porträts im 15. und 16. Jahrhundert im Vergleich zu jener Anzahl im 12.-14. Jahrhundert. Dieser Aufschwung war unter anderem der im Mittelalter stark bekämpften Idolatrie verschuldet, die ein Bilderverbot mit sich brachte. Zu Beginn der Neuzeit entwickelte sich jedoch auch an die Kunst der Anspruch, dem Zeitgeist gerecht zu werden. Die neue Sichtweise auf das Selbst, der Erkundungswille, der die verallgemeinernde Auffassung der Rolle des Individuums im Mittelalter umlenkte, rückte den Menschen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Mit dem aufgewerteten Individuum stieg auch seine Bildwürdigkeit, die vorher nur wenigen zuteilwurde. Die Konsequenz daraus war die Wandlung des Porträts als Ausdruck elitärer Herrschaft

---

<sup>7</sup> Wagner 2001, S. 79f.

<sup>8</sup> vgl. Boehm 1985, S. 19.

<sup>9</sup> Beyer 2002, S. 15.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> vgl. Beyer 2002, S. 23f.

<sup>12</sup> vgl. Preimesberger in Trnek 2004, S. 28; vgl. Kathke 1997, S. 179; vgl. Boehm 1985, S. 19f.

(bzw. religiöser Belehrung und Andacht) hin zum „gesellschaftlichen Breitenphänomen“<sup>13</sup> seit dem späten 15. Jahrhundert.<sup>14</sup>

Im Folgenden sollen zwei grundsätzliche, zeitresistente Aspekte erwogen werden, welche die Visualisierung der Porträtierten stark beeinflussen. Es handelt sich erstens um den Erinnerungswert, dem das Porträt unterliegt, und um die Frage, *wie* sich an die Person auf dem Porträt erinnern werden soll. Hierbei werden auch Veränderungen in der Zeitgeschichte aufgezeigt, die im Kapitel über das selbständige Porträt in der für diese Arbeit relevanten Epoche des 16. Jahrhunderts münden. Als zweites wird die Frage der Lebendigkeit behandelt und untersucht, mit welchen Mitteln sie erzeugt wird.

### **3.1.1 Natürliche oder ideelle Erinnerung?**

So unterschiedlich die Formen von Porträts im Laufe der Zeit gewesen sein mögen, so gleichartig waren ihre Funktionen. Der Wert der Erinnerung ist dabei eine fortdauernde Konstante, die in Abhängigkeit von seiner jeweils zeitgenössischen Abwägung zwischen Naturabbild und Idealbild besteht. Die Person soll so anschaulich und lebensecht wie nur möglich dargestellt werden, sodass seine Abwesenheit durch das Porträt in eine Form der wiedererlangten Anwesenheit umgewandelt wird und damit dem Anliegen der Erinnerung Rechnung trägt.

Eine der ältesten Stellungnahmen bezüglich des Ursprungs des Porträts geht auf Caius Plinius Secundus d. Ä. (77 n. Chr.) zurück, der von der Tochter des Butades berichtete. Sie soll den Schattenumriss ihres Geliebten auf die Wand gemalt haben, als dieser sie verlassen musste. Beyer deklariert die Butades-Legende vom Schattenumriss als veritablen Gründungsmythos der Porträtmalerei. Die Tochter des Butades konnte sich anhand seines Abbildes an ihn erinnern. Er war sogar präsent, denn der festgehaltene Schatten als Teil seiner Person hat ihn weiterhin reell verkörpert.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Wagner 2001, S. 79.

<sup>14</sup> vgl. Beyer 2002, S. 18; vgl. Wagner 2001, S. 79f.

<sup>15</sup> vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9; vgl. Beyer 2002, S. 17.

Neben der Butades-Legende deklariert etwa Leon Battista Alberti<sup>16</sup> in seinem Traktat „Über die Malkunst“ von 1435 Narzissus als Erfinder der Malerei.<sup>17</sup> In diesem Mythos verliebte sich Narzissus, der schöne Jüngling, in sein eigenes Spiegelbild, das er auf der Wasseroberfläche erblickte. In dem Moment, als er erkannte, dass sein Spiegelbild vergänglich war, habe er die „Malerei als Möglichkeit des medialen, des bildhaften Fortlebens“<sup>18</sup> erfunden. Pfisterer kommt in seinem Aufsatz „Künstlerliebe“<sup>19</sup> zu dem Fazit, dass das Porträt deshalb den Beginn der Malerei stelle, weil „jedes Kunstprodukt des Menschen eine >Veräußerlichung seiner selbst<“<sup>20</sup> sei. Narzissus sei dabei der „Archetyp des Künstlers“<sup>21</sup>, da aus Liebe Kunst entstehe und sie sich nicht zufällig in Form eines Selbstporträts ausdrücke.<sup>22</sup> Diese zwei beispielhaften Mythen untermauern, dass die Erfindung dessen, was sich später zur heutigen Malerei entwickeln sollte, mit einem Porträt als erstem Bildgegenstand begann.<sup>23</sup> Im späteren Verlauf dieser Arbeit wird Albertis Postulat der Erfindung der Malerei in Zusammenhang mit dem Spiegel als Vorbild der Malerei wieder aufgegriffen.

Im Gegensatz zu Butades' Tochter oder Narzissus, bei denen die Liebe ein Porträt hervorrief, hatten die römischen Kaiser das Porträt genutzt, um ihre Omnipräsenz und Macht den Untertanen stets in Erinnerung zu rufen. Eine beliebte und frühe Form war das Porträt in Profilansicht auf Münzen, dessen Umlauf stark zum Machtwuchs des Herrschers beitrug und ihm aufgrund der soliden Materialität auch nach seinem Ableben Präsenz und Erinnerung zusicherte.<sup>24</sup> Auch im Mittelalter und der Neuzeit war das Porträt das wichtigste Medium höfischer (Kunst-)Politik, indem es einen Kommunikationsweg zwischen zwei Herrschern, zwischen Herrscher und Untertan oder auch zwischen zukünftig Vermählten in

---

<sup>16</sup> 1404, Genua (Italien) – 1472, Rom (Italien).

<sup>17</sup> vgl. Alberti 2002, S. 103.

<sup>18</sup> vgl. Kruse 1999, S. 106.

<sup>19</sup> Pfisterer 2001

<sup>20</sup> Pfisterer 2001, S. 329.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> vgl. ebd.

<sup>23</sup> vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9ff.

<sup>24</sup> vgl. Beyer 2002, S. 19.

Adelskreisen darstellte.<sup>25</sup> Diese spezielle Ausdrucksform diente dem im Grunde simplen Vorhaben von Aufmerksamkeits- und Sympathiesuche sowie von Erinnerungsevokation beim Adressierten. Künstler strebten mit ihren Selbstporträts sehr ähnliche Interessen an wie die Auftraggeber. Während der König mit (s)einem<sup>26</sup> ansehnlichen Porträt den Kontakt zum Beschenkten pflegte, um in guter Erinnerung zu bleiben oder diesen gütig bezüglich politischer Entscheidungen zu stimmen, gilt dies in abgewandelter Form auch für den Künstler. Dieser war bemüht, sich durch seine virtuoson Fähigkeiten in die Erinnerung potentieller Auftraggeber einzuprägen.

Während sich ein Porträt grundsätzlich immer auf ein reell existierendes Wesen bezieht, impliziert es gleichzeitig, „bei aller Bindung an sein Modell“<sup>27</sup>, auch immer eine Verselbstständigung. Wenn das Porträt als Erinnerungsleistung gesehen wird, muss der Ähnlichkeitsanspruch im Vordergrund stehen.<sup>28</sup> Die Erinnerungskomponente muss in diesem Sinne also zu jeder Zeit bei der Porträtschaffung als Prämisse angesehen werden. Stellt man eine Münze mit Porträt im Profil aus dem alten Rom einem Herrscherporträt des 14. Jahrhunderts und einem Herrscherporträt von Anfang des 15. Jahrhunderts gegenüber, sind jedoch deutliche Veränderungen hinsichtlich ihrer ästhetischen Ausführung sichtbar.

---

<sup>25</sup> vgl. Arasse in Arasse/Tönnemann 1997, S. 425ff.; vgl. Woods-Marsden 1998, S. 2; vgl. Warnke 1996, S. 270,279ff.; vgl. Beyer 2002, S. 26.

<sup>26</sup> Das Porträt musste nicht immer nur den Herrscher selbst abbilden. Parmigianinos Selbstporträt ist das beste Beispiel dafür, dass das Selbstporträt eines Künstlers mit der Entwicklung der Zeit zu sehr hohem Ansehen kam und deshalb oftmals als Geschenk weitergereicht wurde. „Der Künstler am Hofe wird [...] als Imageschöpfer angesehen, der durch das Bild des Fürsten diesem eine neue Wirklichkeit und Wirkung erschließt“ (Warnke 1996, S. 59).

<sup>27</sup> Beyer 2002, S. 18.

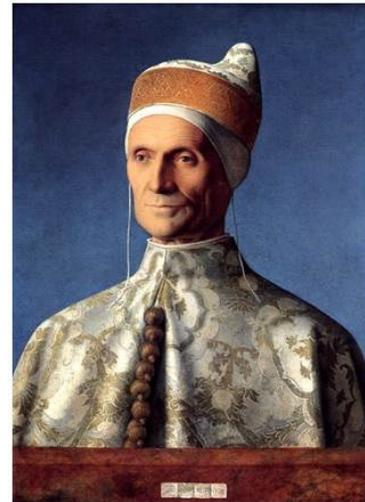
<sup>28</sup> vgl. Beyer 2002, S. 15f.,21.



Anonym: C. Iulius Caesar (44 BC)  
Silber  
Bildnachweis: E. Simon, AA 1952,  
132 Abb. 4.



Anonym: Johann der Gute (1349-  
1364)  
Öl auf Holz, 59,8 x 44,6 cm  
Standort: Paris, Musée du Louvre  
Bildnachweis: Beyer, Andreas: Das  
Porträt in der Malerei, Hirmer Verlag  
München, 2002, S. 29, Abb. 10.



Giovanni Bellini: Porträt des Dogen  
Leonardo Loredan (um 1501)  
Öl auf Holz, 61,5 x 45 cm  
Standort: London, National Gallery  
Bildnachweis: Beyer, Andreas: Das  
Porträt in der Malerei, Hirmer Verlag  
München, 2002, S. 110, Abb. 69.

**Abbildung 2:** Epochenübergreifender Porträtvergleich von Cäsar, Johann dem Guten und dem Dogen Loredan

Ein Grund für die Verschiedenheit der Porträts ist die Tatsache, dass der Wiedererkennungswert unterschiedlichen Maßstäben unterzogen wurde. In der Antike sollte nicht das Individuelle am Antlitz des Kaisers wiedererkannt werden, sondern die seine Herrschaft kennzeichnenden allgemeingültigen Attribute. Die wichtigste Anforderung an das altertümliche Porträt bestand in der Familienähnlichkeit und in der Vermittlung politischer Topoi anhand von physiognomischen Darstellungen. Herrschaftsansprüche legitimierten sich mit Bezug auf die Ahnen, deren Bildnisse folglich Ähnlichkeiten aufweisen mussten. Das hohe Alter implizierte Weisheit und politische Vollkommenheit, weshalb sich Kaiser älter abbilden ließen, als sie in Wirklichkeit waren geschweige denn wurden. Um sicherzugehen, dass die richtige Person in Erinnerung gerufen wurde, bediente man sich der Inschriften zur Identifikation.<sup>29</sup>

Nachweislich haben die Münzbilder aus der römischen Kaiserzeit einen entscheidenden Einfluss auf die neuzeitliche Porträtkultur ausgeübt. Der aus der

<sup>29</sup> vgl. Beyer 2002, S. 18-20; vgl. Wagner 2001, S. 82.

Antike übernommene Bildnistyp im Profil hatte sich lange in Porträts bewahrt. Im Porträt Johann des Guten (Abb. 2) wurde die Profilstellung aus der Antike übernommen, wenngleich die Miteinbeziehung der Schulterpartie eine in Italien entstandene Veränderung in der Malerei andeutete. Politische Ansichten oder Positionen wurden weiterhin auf symbolischem Weg mit ins Bild getragen. Das helle, löwengewellte Haar Johann des Guten diente der symbolischen Veranschaulichung der Macht und Stärke des Dargestellten. Beim Porträt des Dogen von Venedig (Abb. 2) evozierte der blau gehaltene Hintergrund den Fokus auf die majestätische Aura des Dargestellten, welcher durch seine Robe seinen politischen Posten als kürzlich gewählter Doge von Venedig manifestierte. Der Schritt von der Münze zum gemalten Porträt ist optisch und haptisch enorm, was in Anbetracht der großen Zeitspanne jedoch verständlich ist. Zwischen der Entstehung der Porträts von Johann dem Guten und dem Dogen Loredan liegen gerade einmal 150 Jahre, die gemessen an der großen Veränderung in der Darstellungsweise dagegen bedeutend wenig erscheinen. Die Gesichtszüge des Dogen sind aufs Detail genau dargestellt, was auf jenes „moderne Verständnis der Unverwechselbarkeit auch in der physischen Erscheinung“<sup>30</sup> hindeutet.<sup>31</sup>

Während die physiognomisch-symbolischen Verweise auf Ideologien den Anspruch auf Individualität und Ähnlichkeit in antiken und mittelalterlichen Bildnissen zurückdrängten, wurden die dargestellten Antlitze in der Renaissance immer weniger schematisch und damit naturgetreuer. Innerhalb kürzester Zeit durchlebt die Porträtmalerei eine Wende, wobei sie einerseits traditionelle Ausdrucksformen bewahrt und andererseits komplett neue visuelle Ansprüche entwickelt.

Wie handhabte Parmigianino die Debatte um die Differenz natürliches versus ideelles Abbild? Ging er ihr gekonnt aus dem Weg, indem die Anwendung eines konvexen Spiegels beim Porträtieren auf den ersten Blick deutlich macht, dass das

---

<sup>30</sup> Beyer 2002, S. 103.

<sup>31</sup> vgl. Beyer 2002, S. 20,27,103,111; vgl. Warnke 1996, S. 270; Interessanterweise benennt die Inschrift auf dem Porträt des Dogen Loredan nicht den Dargestellten, sondern den Künstler. Diese Tatsache nimmt bereits eine Erkenntnis über die unter gesamtgesellschaftlichen Gesichtspunkten veränderte Positionierung des Künstler in der Renaissance vorweg: Ab einem gewissen Zeitpunkt rühmten sich die Dargestellten mit dem Künstler des Werkes (vgl. Wagner 2001, S. 98; vgl. Beyer 2002, S. 87).

verzerrte Spiegelabbild sicherlich nicht der Wirklichkeit entspricht? Auch wenn eine Rekonstruktion der exakten Entstehungssituation praktisch unmöglich ist, fallen beim Betrachten Aspekte auf, die ein simples Konterfeien in Frage stellen. Vergleicht man die ihn umgebenden Gegenstände (Fenster, Wände, Decke), offenbart sich das wenig bis gar nicht verzogene Antlitz. Dies signalisiert ein Eingreifen in die reale Situation bei der Abbildung. Der Porträtierte wirkt nicht älter als 15 Jahre, obwohl er bei der Entstehung bereits um die 20 Jahre alt ist. Anstatt sich, wie die römischen Kaiser älter zu machen, um Weisheit zu demonstrieren, machte Parmigianino sich jünger.<sup>32</sup> Diese Tatsache ist mit der Auffassung von Schönheit in der Renaissance zu verrechnen. Julius Schlosser erwähnt die entgegen der historischen Wahrheit verjüngt dargestellte Heilige Anna durch den Maler Francesco Morandini da Poppi und bemerkt, dass „die Schönheitsforderung [...] die [...] so streng angeforderte Norm historischer Treue“<sup>33</sup> überfliege. Auch die Kleidung lässt den parmaischen Künstler für das 16. Jahrhundert etwas zu wohlhabend für einen Maler erscheinen.<sup>34</sup> Es entspricht der zeitgemäßen, auf Aristoteles fußenden Auffassung von Bildnissen, die dem Abbild eines Menschen das Abweichen vom äußeren Erscheinungsbild zubilligt, sobald andere Werte verbildlicht werden. Die Annahme, Parmigianino habe sein Spiegelbild eins zu eins übernommen, muss angefochten werden. Auch für ihn galt es, eine visuelle Form zwischen ideellem und natürlichem Aussehen zu finden, um die Erinnerung im Betrachter zu lenken. Parmigianino löst diese Problematik auf eigensinnige Weise. Nicht nur seine Selbstdarstellung, sondern auch der Malträger an sich, trägt wesentlich zum Erinnerungspotential bei, indem dessen runde Form den damaligen Betrachter an den häufig benutzten konvexen Rasierspiegel erinnerte.<sup>35</sup> Es scheint, als ob sich der junge Maler mittels Spiegel beim Papst „herbeispiegeln“<sup>36</sup> möchte. Ein Alltagsgegenstand, den Parmigianino zur Kunst erhob? Diese Annahme ist geradezu banal und unzeitgemäß. Nicht zuletzt erinnerte das Selbstporträt stark an

---

<sup>32</sup> vgl. Preimesberger in Trnek 2004, S. 35; vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 52.

<sup>33</sup> Schlosser 1919, S. 121.

<sup>34</sup> vgl. Preimesberger in Trnek 2004, S. 31.

<sup>35</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 45.

<sup>36</sup> Preimesberger in Trnek 2004, S. 35.

die „nobilitierende antike Münzbildtradition“<sup>37</sup>, die bekanntermaßen die kaiserliche Erhabenheit abbildete und nichts mit einem Alltagsgegenstand gemein hatte. Auch die konvexe Form des Malträgers verweist auf diese Tradition. Im Unterschied zu anderen gemalten Werken hat es eine Form, die ähnlich wie die reliefartigen Münzen ein Bestreben nach Dreidimensionalität aufweist. Es ist nicht abwegig, Parmigianinos Porträt mit dem Porträt eines römischen Kaisers zu vergleichen. Der Künstler selbst ruft diese Assoziationen hervor. Zudem stellten Werke auf runden Malträgern in der Renaissance vorwiegend religiöse Sujets dar, wie beispielsweise das Tondo Doni von Michelangelo (1506-1508).<sup>38</sup> Diese Andeutungen deuten auf eine Ebene hin, die über eine rein effekthaschende Verwendung des Spiegels hinausgeht. Die übergeordnete Bedeutung des Spiegels liegt jedoch, gestützt von oben genannten, aufwertenden Argumenten, im Bezug auf seinen Beruf: Der Spiegel als Werkzeug seines Metiers, dessen Beherrschung er demonstriert, indem er ihn sich auf intelligente Weise zu eigen gemacht hat. Der Konvexspiegel war bekanntermaßen ein Werkzeug aus dem Inventar der Malerwerkstatt. Laut Preimesberger war er der Inbegriff für ästhetische Wahrnehmung, weshalb er dem Papst einen ‚Spiegel‘ als Symbol für die Malerei überreichte.<sup>39</sup>

Ist das Herrscherporträt ein politisches Medium, dass Legitimation und Selbstverständnis verkörpert, kann das Künstlerporträt allgemein und Parmigianinos Werk im Speziellen als kunstpolitisches Medium demselben Ziel zugeschrieben werden. Ziel war das Erlangen von Aufmerksamkeit und im besten Fall Gefallen, damit daraus weitere Aufträge von den Mäzenen folgten. Mit bizarrer und extravaganter Kunst versuchten sich die Bewerber aus der Masse hervorzuheben. Die Absicht von Parmigianinos Auftritt beim Papst war es, sich in dessen Erinnerung einzuprägen. Mit seiner Kunstfertigkeit wollte er sich die Legitimation beschaffen, die er brauchte, um sich als Maler am höchsten klerikalen Hof zu behaupten. Parmigianino praktizierte das von Martin Warnke als Dedikationspraxis beschriebene Verhalten der Künstler. Hierbei bewarben sich Künstler auf

---

<sup>37</sup> Beyer 2002, S. 25.

<sup>38</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 136; vgl. Beyer 2002, S. 171.

<sup>39</sup> vgl. Preimesberger in Trnek 2004, S. 28.

Eigeninitiative bei einem potentiellen Arbeitgeber, indem sie ihm eines oder mehrere ihrer Werke schenkten.<sup>40</sup>

Abschließend kann resümiert werden, dass der Maler der virtuoson Einbettung und Akzentuierung des Bildträgers in seinem Werk viel Aufmerksamkeit verdankt. Bei seiner Selbstdarstellung lehnt er sich an die Tradition früherer Herrscherporträts an, indem er eine Mitte zwischen naturgetreuer und ideeller Abbildung bestimmt. Zudem spielt er auf die Relieftaftigkeit von Münzen an, obwohl er sich nicht in der Profilsicht porträtierte, sondern seinen Ausschnitt der neuzeitlichen Bildniskunst entsprechend, in Dreiviertelwendung mit Betonung der Schulterpartie wählt. Bei diesen Charakteristika handelt es sich um Anzeichen der neuzeitlichen, umdefinierten Porträtgattung, deren Augenmerk mehr denn je auf dem Aspekt der Lebendigkeit liegt.

### **3.1.2 Verlebendigung und Bewegungsfähigkeit im Porträt**

Um dem zentralen Anliegen der Bildkunst Rechnung zu tragen, versucht der Künstler „ästhetisch den Schein des Lebens zu erzeugen.“<sup>41</sup> Über einen langen Zeitraum haben sich bildnerische Ausdrucksformen von Lebendigkeit entwickelt und verändert. Für das Porträt, dessen Anliegen in der Vortäuschung von wirklicher Präsenz des Dargestellten besteht, ist der Eindruck von Lebendigkeit wesentlicher Bestandteil. Sie suggeriert die Anwesenheit der/des vom Betrachter anvisierten Porträtierten im Jetzt und „lässt die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit vielem Genuss wiedererkannt werden.“<sup>42</sup> Dazu braucht es eben nicht allein die mimetische Abbildung, da sie nicht genüge, um auch das unverzichtbare Innere (Gefühle, Leidenschaften) augenfällig zu machen. Wohlgernekt formuliert Franciscus Junius die Worte „ästhetische[!] Lebendigkeit“. Es sei „gerade die Bestimmung der ästhetischen Lebendigkeit, Identität und Differenz zwischen den künstlerischen Abbildern und ihren Urbildern als unaufhebbare Spannung zu

---

<sup>40</sup> vgl. Warnke 1996, S. 124,130f.,272; vgl. Warnke 1997, S. 56f.; vgl. Beyer 2002, S. 24,26,171.

<sup>41</sup> zit. nach F. Junius in Pfisterer 2011, S. 274.

<sup>42</sup> Alberti 2002, S. 101.

inszenieren.“<sup>43</sup> Eine normative Kenntnis für die Herstellung von ästhetischer Lebendigkeit gibt es nicht. Dies bedeute allerdings nicht, dass sich nicht eine Vielzahl an visuellen Ausdrucksmöglichkeiten entwickelt hätten.<sup>44</sup> Im Folgenden werden einige dieser maltechnischen Möglichkeiten in den Fokus gerückt und anhand zweier Porträts von Parmigianino und anhand seines Selbstporträts aufgezeigt.

Die Suggestion von Lebendigkeit wurde im 16. Jahrhunderts als „ästhetisches Schlüsselphänomen“<sup>45</sup> titulierte. Maltechnische Methoden der italienischen Porträtmalerei macht Wagner erstens in einer bewussten Minimierung von Details und zweitens in der Schaffung einer Helldunkelaura, welche eine Verzeitlichung der porträtierten Figur ermöglicht, aus. Drittens hat sich die Inkarnatfarbe im Zuge der Fokussierung auf das Individuum herausgebildet. Die Reduzierung von Details in der italienischen Malerei stellt den Unterschied in der Entwicklung der Porträtmalerei zu den Niederlanden dar. Während altniederländische Porträts einen hohen Grad an „motivischer Detaillierung“<sup>46</sup> aufwiesen, hat sich die italienische Malerei aufgrund ihrer Orientierung an „fernsichtiger Flächenwirkung“<sup>47</sup>, die vor allem bei Fresken von Relevanz war, in die entgegengesetzte Richtung entwickelt. Der von Castiglione und Ludovico Dolce geprägte Begriff „vaghezza“ umschreibt die Malweise, die gerade einem geringeren Detailreichtum mehr Lebendigkeit verleiht. Die einhergehende Reduzierung an Schärfe führt transitorische Züge herbei. Zudem suggeriert ein gewisses Helldunkel einen Grad an Lebendigkeit, und zwar durch die so vollzogene Verortung in einen atmosphärischen, verzeitlichten Raum. Die Münzbildtradition in strikter Profildarstellung ist in Italien bis lange ins 15. Jahrhundert beibehalten worden. Erst durch die Wendung des Dargestellten zum Betrachter hin wird die Darstellung in einer gewissen Helldunkelerscheinung, die Absenz und Präsenz verbildlicht, überhaupt möglich. Gleichzeitig ist nun eine Situation geschaffen, die eine Interaktion mit dem Betrachter arrangiert. Ein weiteres, Lebendigkeit veranschaulichendes Merkmal ist die neuentdeckte Farbe

---

<sup>43</sup> Pfisterer 2011, S. 275.

<sup>44</sup> vgl. Pfisterer 2011, S. 274ff.

<sup>45</sup> Wagner 2001, S. 101.

<sup>46</sup> Wagner 2001, S. 96.

<sup>47</sup> Wagner 2001, S. 94.

des menschlichen Leibes, das Inkarnat. In der Koloristik eines Porträts stellt das Gesicht oftmals den Kulminationspunkt dar, deren individuelle Hautfarbe zur Steigerung des Lebendigkeitsanspruchs beiträgt.<sup>48</sup>

Neben der Reduzierung an Details, wie sie sich in der italienischen Malkunst entwickelte, und dem Einsetzen des Inkarnats können Handlungsintentionen der Porträtierten die Qualität von Lebendigkeit steigern. Kathke<sup>49</sup> legt das Beiwerk als konstitutiv für das Suggestieren von Bewegung fest. Gerade gegriffene oder angesteuerte Gegenstände implizieren ein lebendiges Agieren, das oftmals mit der Hand als Bildsujet einhergehe. Kathke spricht von Aktivierung, die einen transitorischen Impuls hervorrufe, wenn die Hände Gegenstände berührten, die „in wirkungsabhängiger Beziehung zueinander stehen“.<sup>50</sup> Gottfried Boehm erhebt die Handlung zu einem der hermeneutischen Grundphänomene der Bildnisdeutung. Sie sei paradoxerweise gerade die Eigenschaft, durch deren Verzicht sich das Porträt vom Historienbild unterscheidet. Jedoch sei das Porträt nicht bar jeden Handlungsimpuls, sondern befinde sich im Konjunktiv: Der Porträtierte könnte sich bewegen. Die Wendung ins Dreiviertelprofil sei elementar für diesen „modus potentialis“ und möglicherweise einer der größten Entwicklungsschritte zum neuzeitlichen Porträt.<sup>51</sup>

### **3.1.2.1 Zum Porträt des Sammlers (1522/23)**

Im Folgenden werden zwei Werke von Parmigianino auf die Veranschaulichung von Verlebendigung hin untersucht. Auf dem Bildnis „Porträt eines Sammlers“ befindet sich der Porträtierte in einer Dreiviertelansicht, schräg an einem Tisch sitzend. Inmitten seiner Sammlungsgegenstände (Tisch mit Objekten, Relief und Gemälde) sitzt er in pompöser Robe in vornehmem Schwarz mit einem Fellansatz am Kragen und Saum. Das Gesicht, leicht nach unten geneigt, ist dem Betrachter zugewendet,

---

<sup>48</sup> vgl. Wagner 2001, S. 88,93ff.,101.

<sup>49</sup> Kathke 1997.

<sup>50</sup> Vgl. Kathke 1997, S. 162.

<sup>51</sup> vgl. Kathke 1997, S. 161ff.; vgl. Boehm 1985, S. 28f. Beispielhaft ist Raphaels Porträt von Tommaso Inghirami (1511/12), in dem der Porträtierte mit der einen Hand einen Stift hält und unter der anderen Hand ein Blatt Papier auf dem Tisch fixiert. Diese Aktivierung erlaubt dem Moment des Porträts die Verortung in eine bestimmte Situation des tätigen und geistigen Schaffens und wird durch letzteres gleichzeitig der Komponente des Inneren, Unsichtbaren gerecht.

wenngleich die Augen doch links an ihm vorbeischaun. Der rechte Unterarm liegt auf dem edel verzierten Tisch auf, seine linke Hand hält ein zugeklapptes, ornamentiertes Buch etwas über Tischhöhe.



**Abbildung 3:** Parmigianino: Bildnis eines Sammlers (1522/23)<sup>52</sup>

Parmigianino veranschaulicht auf eindrucksvolle Weise den Moment, als der Betrachter den unbekanntem Sammler beim Lesen unterbricht. Als ob der Porträtierte ihn schon gespürt hat, bevor er ihn erblicken konnte, hat er sein Buch zugeschlagen und hält es noch so in den Händen, während er den Störenden erwartet. Man könnte annehmen, er habe zuvor in diesem Buch Informationen über die im Vordergrund auf dem Tisch befindlichen Objekte (Statuette und Münzen) gesucht. Das Buch noch in der Hand und auf Lesehöhe gehalten legt die Vermutung nahe, der Porträtierte befinde sich in einem Prozess geistiger

---

<sup>52</sup> Öl auf Holz, 89,5 x 63,8 cm, Standort: London, National Gallery, Bildnachweis: Ekserdjian, David: Parmigianino. Yale University Press, Yale 2006, S. 123, Abb. 125.

Anstrengung. Alles deutet auf eine Aktivität hin, die durch den Betrachter unterbrochen wurde. Der Betrachter ist somit erst der Auslöser für die sich im Gemälde ereignende Situation. Die Veranschaulichung von Lebendigkeit gelingt Parmigianino zum einen über das Suggestieren einer Tätigkeit, das Zuschlagen des Buches und Aufschauen des Sammlers. Zum anderen birgt das erhellte Antlitz durch eine unbekannte Lichtquelle einen Kontrast zur dunklen Robe und zu den unbestimmten, grauen und gegenstandslosen Stellen im Hintergrund. Auch hier ist eine inhaltliche Aufladung des Helldunkels erkennbar. Die schwarze Robe vermittelt den Eindruck von körperlicher, physischer Schwere und Anwesenheit. Der erhellte Kopf dagegen deutet auf eine Tätigkeit auf geistiger Ebene hin. Die linke Wange und die Lippen weisen leichte Rötungen auf, was Eifer erkennen lässt und diesen Eindruck verstärkt. Auch die Hand ist stark angestrahlt und scheint durch chromatische Assoziation exekutiven Anteil an der Arbeit zu haben, die der Kopf leistet.



**Abbildung 4:** Parmigianino: Bildnis eines Mannes (1522/23)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Öl auf Holz, 75 x 58 cm. Standort: Private Sammlung, Bildnachweis: Ekserdjian, David: Parmigianino. Yale University Press, Yale 2006, S. 122, Abb. 124.

Interessant ist der Vergleich des Sammlerporträts mit dem Porträt eines Mannes, das Parmigianino um 1522/23 schuf. Die Ähnlichkeit im Bildaufbau und in der Farbwahl sticht hervor, obschon die beiden Figuren in ihrem Auftreten unterschiedlicher nicht sein könnten. Das Bildnis eines Mannes muss vor dem des Sammlers entstanden sein.<sup>54</sup> Thimann sieht in dem Bildnis des Sammlers eine „echtes ritratto“<sup>55</sup>, was die „unverkennbar individuellen Züge des Dargestellten“<sup>56</sup> nahelegen, die Parmigianino beim Porträtieren vor sich hatte. Es scheint jedoch eher, wie die Datierung vermuten lässt, dass das Porträt des Sammlers an das des Mannes angelehnt ist. Moore Ede vermutet, dass das Modell des Sammlers nicht diesen kalkuliert strengen Blick gehabt habe.<sup>57</sup> Parmigianino habe die Gabe besessen, den Ausdruck und die Haltung seiner Porträtsitzenden für seine Zwecke abzuwandeln. Auf diese Weise habe er die sanften Gesichtszüge und die unentschlossene Haltung des Mannes für das Porträt des Sammlers umdefiniert.<sup>58</sup> Auch Vasari rühmte ihn dafür, dass er imstande gewesen sei, kleinste Details zu erkennen und sie bei Bedarf nach seinem Belieben abwandelte.<sup>59</sup> Die „Ähnlichkeitsrelation“<sup>60</sup>, von der Thimann in Bezug auf den Sammler spricht, muss also in Frage gestellt werden. Wenn man davon ausgeht, dass Parmigianino sich nicht spiegelbildgetreu abgemalt hat, muss Thimanns Aussage widerlegt werden.

Wie fallen die Bemühungen um Lebendigkeit aus? Das Bildnis des Mannes enthält mehr „vaghezza“, welche ihm den transitorischen Moment zu eigen macht: Ein Moment, in dem der Dargestellte nicht weiß, wie er seine Hände halten soll und sie womöglich gleich wieder umpositioniert. Obwohl oder vielleicht gerade weil Parmigianino diese Person als Modell vor sich gehabt haben mag und den „Sammler“ nicht, gelingt es ihm, Letzteren detaillierter darzustellen. Hier entspringt

---

<sup>54</sup> vgl. Ekserdjian 2006, S. 121.

<sup>55</sup> Thimann in Nova 2006, S. 69.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> vgl. Moore Ede 2008, S. 120.

<sup>58</sup> vgl. Ekserdjian 2006, S. 121f.

<sup>59</sup> Weitere Indizien sprechen dafür, dass Parmigianinos Fantasie Ursprung vieler Details seiner Werke ist. Ekserdjian belegt, dass das Relief im Porträt des Sammlers erfunden war. Vorzeichnungen der Schiava Turca (ein Porträt von 1533) zeigen einen lieblichen Blick des Modells. Parmigianino habe ihr Antlitz in einen verschmitzten, kalkulierten Blick verwandelt (vgl. Ekserdjian 2006, S. 121f.,152). Laut Vasari „schuf Francesco, der ihn [Karl V] hin und wieder beim Essen sah, aus der Erinnerung das Ebenbild des Kaisers in einem sehr großen Ölgemälde“ (Vasari 2009, S. 28).

<sup>60</sup> Thimann in Nova 2006, S. 69.

Lebendigkeit aus der Zuspitzung der Situation, der Schärfe im Blick des Dargestellten, die das unangenehme Gefühl des Störens im Betrachter auszulösen vermag.

### **3.1.2.2 Zum Porträt von Galeazzo Sanvitale (1529)**

Viel akribischer im Detail und dennoch eine gewisse *vaghezza* bergend wird Galeazzo Sanvitale von Parmigianino dargestellt. Er sitzt auf einem nach links ausgerichteten Rippenstuhl und wendet seinen durch den schwarzen Umhang nahezu verschluckten Körper in Dreiviertelwendung dem Betrachter zu. Nur die Arme verdeutlichen die Torsion des Körpers: In seiner rechten, behandschuhten Hand zeigt er zwischen Daumen und Zeigefinger eine Münze. Sein linker Arm ist auf der Armlehne des Stuhls aufgelegt. Ludovico Dolce sagt 1557 über Parmigianino, dass er seine Gemälde mit einem solchem Liebreiz gestalte, dass sich jeder Betrachter in sie verlieben würde.<sup>61</sup> In der Tat vermittelt das Antlitz des jungen erwachsenen Sanvitale höfische Anmut und Gnade.

---

<sup>61</sup> vgl. Nova 2001, S. 238; Die in der damaligen Kunsttheorie verwandten Begriffe sind oftmals nicht einer einzigen Definition zu unterwerfen. In diesem Fall sind *vaghezza* gemäß Wagner als „vage, undetaillierter“ und als „malerische Freiheit“ (Wagner 2001, S. 101) zu verstehen und gleichwohl, wie Nova Ludovico Dolce zitiert, als „lieblich“, „anmutig“ oder „weich“ (Nova 2001, S. 238).



**Abbildung 5:** Parmigianino: Porträt des Galeazzo Sanvitale (1529)<sup>62</sup>

Sein langer, welliger Bart ist akkurat gepflegt und breitet sich vom sogenannten Amorbogen in Dreiecksform nach unten aus. Die hohe Stirn und die gerade Nase akzentuieren den strengen, irritierenden Blick auf den Betrachter. Der Blick seiner klaren Augen ist dabei, etwas zu beobachten. Nach Annahme Davitt-Asmus', verhalte sich der Dargestellte in seiner Mimik wie vor einem Spiegel, würde er den scharfen Blick nicht auf den Betrachter, sondern auf sich selbst richten. Von dieser Auslegung aus würde der Bildinhalt und die Aktivierung eine bedeutende Dimension hinzugewinnen: die der Reflexion. Thema des Bildes wäre dann nicht mehr nur das Bildnis des Galeazzo Sanvitale, sondern auch seine wesentliche Eigenschaft der Reflexion.<sup>63</sup> Die Annahme, dass die Reflexion ihren symbolischen Ausdruck im Spiegel findet, wird durch die Lichtreflexe spiegelnde Rittermontur im Hintergrund untermauert. Der Kontrast zwischen dem nur vorübergehenden Moment seiner

---

<sup>62</sup> Öl auf Holz, 109 x 80 cm, Standort: Neapel, Nationalmuseum di Capodimonte, Bildnachweis: Ekserdjian, David: Parmigianino. Yale University Press, Yale 2006, S. 127, Abb. 130.

<sup>63</sup> vgl. Thimann in Nova 2006, S. 71.

körperlichen Haltung und der angestregten Reflexion erreicht den sogenannten „transitorischen Moment der Ausdruckswerte“<sup>64</sup>, eine Zufälligkeit in der Mimik, die sich im nächsten Moment wieder ändern kann. Dass der Dargestellte nur innehält und nicht leblos wirkt, versichert die Inkarnatfarbe. Wieder steht sie im Kontrast, diesmal zur Rittermontur. Gleichzeitig verweist genau diese Kombination aus angestrahlem Helm und angestrahlem Antlitz auf den reflexiven Denkprozess hin.

In diesen beiden Bildnissen wird klar, dass das Suggestieren von Lebendigkeit mit der Integration des Betrachters einhergeht. Auf diesen soll der Dargestellte lebendig wirken. Demnach ist die Interaktion mit dem Betrachter elementar bei der Visualisierung von (vorgetäuschter) Präsenz. Der Blick stellt eine vielgebrauchte Form der Kontaktaufnahme zwischen Figur und Betrachter dar. Gerade in Parmigianinos Repertoire soll sich dieses Merkmal zu einem seiner typischsten Kunstgriffe entwickeln.<sup>65</sup> Die prüfenden, strengen, irritierenden Blicke, die der Maler seinen Figuren verpasst, machen einen erheblichen Teil der Faszination für Parmigianinos Porträtkunst aus. Sie sind vor allem aber verantwortlich für einen Großteil der Lebendigkeit in seinen Bildern.

Die beiden oben analysierten Porträts lassen sich auf die Schaffensphase des Malers zwischen den Jahren 1522-24 datieren. Interessant ist nun die Frage, inwieweit die drei Porträts sich in ihrer künstlerischen Darstellung gleichen. Das doch sehr unterschiedliche Auftreten der drei Porträtierten offenbart die Vielzahl an Ausdrucksmöglichkeiten und Kunstgriffen, die der Maler bereits in jungen Jahren in seinem Repertoire wusste. Ein großer Unterschied dieser beiden Porträts zu seinem Selbstporträt besteht in der Detailgenauigkeit. Die Quantität an Bildgegenständen ist im Selbstporträt reduzierter, sowie die Lichtverhältnisse diffuser, wenngleich bei allen drei Porträts eine unbekannte Lichtquelle auf die Gesichter scheint. Während die Darstellung des Sammlers und Sanvitaless minutiöser ausgeführt ist und sie sich der niederländischen Malerei hinsichtlich der detailgetreuen Wiedergabe nähern, sind die Konturen auf dem Selbstporträt verschwommener.

---

<sup>64</sup> Boehm 1985, S. 26.

<sup>65</sup> vgl. Ekserdjian 2006, S. 120.

Die Lebendigkeit wird im Selbstporträt auf eine andere Art hervorgerufen. Der Handlungsimpuls wird zwar auch hier durch die Dreivierteldrehung angezeigt. Der Handrücken allerdings vermittelt keine auf Anrieb verständliche Geste. Erst im Zusammenhang mit der dem gesamten Bild inhärenten Dynamik kann die Hand eingeordnet werden. Diese Dynamik wird in der folgenden Abbildung veranschaulicht.



**Abbildung 6:** Parmigianino: Selbstporträt im Konvexspiegel (1524) mit Kreisdynamik

Die Kreise verlängern die fragmentarisch angedeuteten Bewegungsflüsse des Porträtierten und zeigen die „Form des permanenten Übergangs“<sup>66</sup>, Parmigianinos Suche nach Bewegung. Die Bilddynamik wird durch das erste hermeneutische Grundphänomen der Porträtdeutung von Boehm treffend beschrieben: Die Stummheit des selbständigen<sup>67</sup> Bildnisses. Sie impliziere eine auf sich selbst zurücklaufende Artikulation des Porträtierten<sup>68</sup>, die durch die oben eingezeichneten

<sup>66</sup> Boehm 1985, S. 25.

<sup>67</sup> Im nächsten Kapitel wird auf dieses Adjektiv genauer eingegangen.

<sup>68</sup> vgl. Boehm 1985, S. 26.

Kreise verdeutlicht wird. Hier entsteht der Eindruck von Lebendigkeit, der sich von jenem in den beiden anderen Porträts unterscheidet, und nicht zuletzt aus der Art der breiten Pinselführung resultiert. Der in sich geschlossene Bildaufbau impliziert einen immer wiederkehrenden Selbstbezug des Malers. Kein Objekt könnte diesen Selbstbezug besser thematisieren als der Spiegel. Eine Spiegelung bedeutet immer Simultaneität.<sup>69</sup> Geht der Sich-Spiegelnde, verschwindet auch das Spiegelbild. Damit beweist Parmigianino seine Anwesenheit und einhergehend seine Lebendigkeit.

Das Gesicht ist der erste optische Punkt, den der Betrachter eines Porträts fixiert. Es ist Bedeutungsträger und Vermittler der Stimmung, die im Bild herrscht. Auch die Stimmung im Bild ist ein Anzeichen für Lebendigkeit bzw. eine reale Situation. Manieristischen Porträts wird als gemeinsamer Wesenszug eine emotionslose Gelassenheit attestiert.<sup>70</sup> Hiermit sei jedoch kein Mangel an innerem Gehalt vorgeworfen. Denn gerade die äußere Undurchdringbarkeit und der offenbare Gleichmut machten dem inneren Wesen Platz. Arasse geht sogar noch weiter, indem er jeglicher Bewegung nur einen flüchtigen Ausdruck des Inneren zuschreibt. Vielmehr lasse die Nicht-Bewegung ein Höchstmaß der Darstellung des Inneren zu. Der ganze Mensch könne erfasst werden, wenn die Bewegung ausgespart würde.<sup>71</sup> Mit dieser Argumentation folgt Arasse Gottfried Boehm, welcher das Mittelmaß als Schlüsselphänomen in der Bildnisdeutung stabilisiert hat. Das „Phänomen der Mitte“<sup>72</sup> in Porträts bewege sich zwischen der karikaturartigen Überspitzung und dem künstlich harmonisierten Idealporträt. Die Lösung sei das Vermeiden von dominanten Verhaltensweisen, von der dramatischen Darstellung einer Seelenregung, die den Porträtierten erstarren ließe. Konkret werde der Porträtierte erst „bildfähig“<sup>73</sup>, wenn seine Physiognomie keiner Schublade zugeordnet werden könne (bspw. der „Lachende“). Sie müsse einer Okkasionalität entspringen, die aus der Gesamtheit der Erscheinung spricht und für jedes Porträtgesicht neu

---

<sup>69</sup> vgl. Konersmann 1991, S. 107.

<sup>70</sup> vgl. Beyer 2002, S. 175. Die Epoche des Manierismus wird im Allgemeinen in Italien auf den Zeitraum zwischen 1520 und 1610 datiert (vgl. Arasse Tönnemann 1997).

<sup>71</sup> vgl. Arasse in Arasse/Tönnemann 1997, S. 457f.

<sup>72</sup> Boehm 1985, S. 27.

<sup>73</sup> Boehm 1985, S. 24.

erschlossen werden müsse. Erst dann sei auf dem Porträt dieser „Jemand“<sup>74</sup> dargestellt, der für das Gelingen des Vortäuschens von Lebendigkeit einstehe.<sup>75</sup> Parmigianinos Antlitz scheint auf diese Beschreibung wie zugeschnitten. Sein schwer definierbarer Ausdruck mache seine Präsenz umso lebendiger und verknüpft sich mit dem Ziel von Porträts: jener „schwer zu definierende[n] Bestimmung.“<sup>76</sup> Beyer weist eine Selbstreferentialität in Parmigianinos Selbstbildnis ab, indem er es schlicht und ergreifend als Bewerbungsbild einordnet. Als Begründung nennt er die manieristische Methode, das Sujet als Vorwand zu benutzen, um allein die eigene Kunstfertigkeit im Drumherum zur Schau zu stellen.<sup>77</sup> Die oben aufgezeigte Kreisdynamik widerspricht jedoch der Annahme, dass der Dargestellte nur Mittel zum Zweck, ein 'Ort' der Anwendung, um die Verzerrungen auszuführen, ist. Sie stellt die Verbindung der Kunstfertigkeit vor allem anhand des Selbstverweises dar. Somit ist die Qualität nicht nur in der künstlerischen Ausführung, sondern gleichermaßen im Bildkonzept auszumachen.

### 3.2 Das selbständige Selbstporträt

Vor allem ab dem 15. Jahrhundert, als in den Künstlern der Antrieb nach Selbsterkundung aufkam, stieg die Produktion an Selbstbildnissen.<sup>78</sup> Dieser Antrieb ist zurückzuführen auf die in der Renaissance durch die Humanisten gestellte Frage nach dem Platz des Menschen im Universum. Die Suche nach der Antwort rief eine Veränderung des Bewusstseins hervor. Selbsterkenntnis und Selbsteinschätzung wurden in der Renaissance zu „one of the dominant concepts that shaped the behavior and thought of the period.“<sup>79</sup> Im Porträt habe die menschliche Individualität ihre Bildform gefunden. Besonders das Selbstporträt diene den damaligen Menschen als „Spiegel, [...] als Medium der Erkenntnis ihrer selbst. [...] Sich in Situationen vorzufinden, sich handelnd selbst zu bestimmen und gleichzeitig

---

<sup>74</sup> Boehm 1985, S. 24.

<sup>75</sup> vgl. Boehm 1985, S. 22ff.

<sup>76</sup> Arasse in Arasse/Tönnemann 1997, S. 456f.

<sup>77</sup> vgl. Beyer 2002, S. 168, 171.

<sup>78</sup> vgl. Wagner 2001, S. 89.

<sup>79</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 3,9.

der Wirklichkeit Bestimmung zu verleihen: all dies gehört zur anthropologischen Mitgift.“<sup>80</sup>

Die Gründe für das Anfertigen von Selbstbildnissen waren vielfältiger Natur. Über reine Studienzwecke hinaus wurden Künstlerselbstbildnisse oft mit den gleichen Absichten angefertigt wie andere Porträts: „to mark [...] social and spiritual aspirations.“<sup>81</sup> Parmigianinos Selbstporträt ist dafür beispielhaft. Seine Verwendung bei der Bewerbung um Anstellung beim Kirchenoberhaupt in Rom zeigt, zu welchem existenziellen Zweck das Selbstporträt Mittel sein kann. Der Maler wollte seinem möglichen zukünftigen Gönner ein Geschenk machen, womit er hoffte, in dessen Gunst zu gelangen. Parmigianino schaffte sein Porträt ohne Auftrag. Generell seien keine schriftlichen Überlieferungen bekannt, nach denen Künstlerporträts in Auftrag gegeben wurden.<sup>82</sup> Im Vergleich zu Aufträgen für ‚herkömmliche‘ Porträts handele der Künstler in dieser Situation als sein eigener Chef, nach eigenen Interessensgrundlagen und eigenem Ermessen.<sup>83</sup>

Woods-Marsden tituliert das Genre des Selbstporträts nicht zu Unrecht als „created to celebrate the maker.“<sup>84</sup> Es geht um Ruhm und darum, sich selbst zu verkaufen. Wenn Selbstbildnisse nicht der Dedikationspraxis oder „gift-giving-culture“<sup>85</sup> geopfert wurden, sind sie oft der Familie oder Freunden zugebracht worden.<sup>86</sup> Das sich wandelnde Selbstverständnis der Künstler und ihre Suche nach sich selbst musste sich erst entwickeln. Der soziale Kontext, in denen sie entstehen sollten, barg seine Hürden in der ausgeprägten Wahrnehmung von Schichtenunterschieden, besonders in Italien. Welche bestimmenden Grundsätze herrschten vor, in denen die Suche nach dem Selbst ihren Anfang nahm? Nichts war so ausschlaggebend für die soziale Stellung einer Person im Italien der Renaissance wie der Beruf. Die Bewertungsskala der Berufe orientierte sich an der Nähe bzw. Ferne zur physischen Arbeit. Die Maler waren in ihrer sozialen Stellung klar den Handwerkern zugeordnet – ein festgefahrener Umstand, der sich im Laufe der Renaissance langsam

---

<sup>80</sup> Boehm 1985, S. 19,30.

<sup>81</sup> Fletcher in Campbell u.a. 2008, S. 56.

<sup>82</sup> Über mündlich vereinbarte Aufträge ist nichts bekannt.

<sup>83</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 8; vgl. Warnke 1996, S. 130.

<sup>84</sup> Woods-Marsden 1998, S. 9.

<sup>85</sup> Woods-Marsden 1998, S. 8.

<sup>86</sup> vgl. Fletcher in Campbell u.a. 2008, S. 56.

zugunsten der Künstler lockern sollte. Die Bildwürdigkeit wurde bisher nur intellektuellen Personen, Gelehrten zugesprochen, zu denen Maler nicht zählten.<sup>87</sup> Die Verleugnung ihrer handwerklichen Tätigkeit in der Selbstdarstellung sei infolge dessen gemäß Woods-Marsden die eingeschlagene Strategie gewesen, die soziale Aufwertung des Malerberufs in die Wege zu leiten.<sup>88</sup>

Das Attribut „selbständig“ findet seine Erklärung in der Existenzberechtigung des Selbstporträts per se. Bis lange ins 15. Jahrhundert hinein kamen Selbstbildnisse in Form von sogenannten Assistenzfiguren vor. Damit sind Selbstporträts in mehrfigurigen Darstellungen gemeint, in denen sich der Maler des Werkes als Teil des Geschehens integriert oder auch als Unbeteiligten abbildet.<sup>89</sup>

Außerdem konnten Selbstporträts in den Werken für die Signatur des Malers stehen. Diese Form tauchte zum ersten Mal um 1400 auf, in dem Cola Petruccioli sich in einem Bildnis unter dem von ihm geschaffenen Wandbild im Chor von San Domenico in Perugia porträtiert. Ein bekannteres Werk, auf das später eingegangen wird, ist die Arnolfini-Hochzeit von Jan van Eyck.<sup>90</sup>

Die Loslösung des Selbstporträts von dem Werk, zu dem es als Signatur in Beziehung steht, bedeutet die Entwicklung hin zu der Stufe, auf der das Selbstporträt als eigenständiges, aus sich selbst heraus wirkendes Werk angesehen werden kann. Es wird auch als ‚autonom‘ bezeichnet. Nach Woods-Marsden ist das autonome Selbstporträt ein „self-sufficient easel painting within whose frames one (on rare occasions two or three) portrait head or a half- or full-length figure appears.“<sup>91</sup>

### **3.2.1 „A genre created to celebrate the maker“ - Selbstporträts im Vergleich**

Im Einklang mit dem aufstrebenden Individualitätsempfinden steht das wachsende Verlangen der Künstler nach sozialem Aufstieg und Ansehen. Dieses findet im Selbstporträt eine seiner genuinsten Formen. Während das eigene Konterfeien

---

<sup>87</sup> Vgl. Boehm 1985, S. 12.

<sup>88</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 3.

<sup>89</sup> vgl. Beyer 2002, S. 102-104.

<sup>90</sup> vgl. Wagner 2001, S. 89; vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 67f.; vgl. Beyer 2002, S. 42ff.

<sup>91</sup> Woods-Marsden 1998, S. 1.

vorher aus der Notwendigkeit des Exerzierens von physiognomischen Zügen geschehen sein mag, wird es zum 16. Jahrhundert hin zu einem rein auf die Künstlerpersönlichkeit bezogenen Ausdruck.<sup>92</sup>

### **Jan van Eycks<sup>93</sup> Mann mit dem Turban (1433)**

Der Mann mit dem Turban (1433) gilt als das erste autonome Selbstporträt. Das Gesicht rückt durch das Inkarnat und durch den einfarbigen Hintergrund in den Fokus der Bildinszenierung. Der aufmerksam und selbstbewusst aus dem Bild herauschauende Blick lässt den Handwerker van Eyck in einem „herrschaftlichen Habitus“<sup>94</sup> erscheinen. Das aus dem Bild sprechende Selbstbewusstsein fußt auf einschneidenden, auch den sozialen Status betreffenden Veränderungen der Künstlerperson van Eyck.<sup>95</sup> Mit der Manifestation seiner künstlerischen Fertigkeiten (Turban) und dem Inkarnat demonstriert er die Verschmelzung seiner Person mit der des Künstlerindividuums. Wenngleich es vom Maler nicht als Selbstporträt ausgezeichnet wurde, ist es später als ein solches nachgewiesen worden.<sup>96</sup> Van Eyck wählte diese Art der Selbstdarstellung, diese Verschmelzung, um sich innerhalb des sozialen Gefüges zu behaupten. Der Chaperon müsse dabei als ein selbstverweisendes Element erkannt werden, mit dem er sich auch als Maler in der Arnolfini-Hochzeit (1434) und in der Madonna des Kanzlers Rolin (1435) porträtiert.<sup>97</sup> Dass er dabei nicht mittels der geläufigen Bildsprache argumentierte, sondern kontrastreich den ihn als Künstler auszeichnenden Chaperon mit einer herrschaftlichen Körpersprache verband, spricht für das neue intrinsische Selbstverständnis, das der Künstler sich selbst aneignet.

---

<sup>92</sup> vgl. Beyer 2002, S. 104.

<sup>93</sup> 1390, Maaseik – 1441, Brügge.

<sup>94</sup> Gludovatz in Pfisterer/von Rosen 2005, S. 34.

<sup>95</sup> vgl. ebd.; vgl. Beyer 2002, S. 43, 103. Van Eyck habe 1433 durch die Beendigung der Arbeiten am Genter Altar viel Ruhm und gutes Geld erhalten, zudem wurde seine Stellung als valet de chambre vom burgundischen Herzog Philip le Bon auf Lebenszeit verlängert (vgl. Beyer 2002, S. 103).

<sup>96</sup> vgl. Wagner 2001, S. 91.

<sup>97</sup> vgl. Beyer 2002, S. 43.



**Abbildung 7:** Jan van Eyck: Selbstbildnis (1433)<sup>98</sup>; Albrecht Dürer: Selbstbildnis (1500)<sup>99</sup>

### **Albrecht Dürers<sup>100</sup> Selbstbildnis (1500)**

Dürer ist einer der von Parmigianino sehr intensiv studierten Künstler. Parmigianinos Zeichenrepertoire verrät viel über diese wichtige Inspirationsquelle des jungen Parmaers.<sup>101</sup> Das Merkwürdige an der Erscheinung Dürers in seinem Selbstporträt ist die christomorphe Ähnlichkeit. Selbst wenn er gemäß Beyer tatsächlich einen Bart und lange Haare hatte, sind diese in seinem Bildnis doch der normativen Erscheinung Christi angeglichen. Eine Gleichsetzung des Malers mit Christi könne dennoch ausgeschlossen werden.<sup>102</sup> Anstatt der Identifikation ist es um Ähnlichkeit gegangen. Es ist „von Christus als dem Bild Gottes, dem das Menschenbild nachgestaltet und ähnlich“<sup>103</sup> sei, auszugehen. Hierbei steht

<sup>98</sup> Öl auf Holz, 25,7 x 19 cm, Standort: London, National Gallery, Bildnachweis: Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. Hirmer Verlag, München 2002, S. 46, Abb. 20.

<sup>99</sup> Öl auf Holz, 67,1 x 48,9 cm, Standort: München, Alte Pinakothek, Bildnachweis: Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. Hirmer Verlag, München 2002, S. 109, Abb. 68.

<sup>100</sup> 1471, Nürnberg – 1528, Nürnberg.

<sup>101</sup> vgl. Ekserdjian in Nova 2006, S. 16.

<sup>102</sup> vgl. Beyer 2002, S. 107.

<sup>103</sup> Ebd.

besonders die Farbwahl im Vordergrund, die in ihrer Beschränkung auf die imitatio Christi verweist. Im gleichen Zuge handelt es sich um eine imperative Aufforderung der tugendhaften Sittsamkeit, welche durch die ideale Selbststilisierung angedeutet wird. Es klingt das neue Verständnis von Selbstverantwortlichkeit und Selbstbestimmtheit an, welches als „Schlüsselwerk eines anthropologischen Selbstverständnisses“<sup>104</sup> gesehen werden kann.<sup>105</sup>

Die hier nur angeschnittene, auf Ansichten Beyers und Wagners fußende Erläuterung soll vor allem eines verdeutlichen: Es handelt sich in erster Linie nicht um ein die äußerliche Erscheinung des Künstlers einfangendes Porträt allein. Die inhaltliche Aufladung durch die Art von Dürers Erscheinung offenbart die verbreitete Ansicht, der Künstler sei gottähnlich, weil er ebenso schöpferisch ist wie dieser. Das Bildnis vermittelt in erster Linie die Selbstauffassung Dürers als Künstler.

Sowohl bei van Eyck als auch bei Dürer werden Persönlichkeiten mit Attributen verschweißt, die in irgendeiner Form Gelehrtentum oder Virtuosität zeigen. Ohne dem Aspekt der Individualität seine Wichtigkeit abzusprechen, ist das Selbstporträt unweigerlich mit der Frage verbunden, in welcher sozialen Rolle der Porträtierte erscheinen soll. Es ist bereits festgestellt worden, dass Parmigianinos Erscheinung auf dem Selbstporträt willkürlichen Abänderungen unterliegt. Die hoffähige, der zeitgenössischen Mode entsprechenden Kleidung war laut Preimesberger für Künstler nicht gängig. Es sei ein „synthetisches, kein gesehenes Künstlerbildnis.“<sup>106</sup> Die Erkenntnisse über das erfundene Relief in Parmigianinos Sammlerporträt, über die Vermutung, dass das Sammlerporträt des nach wie vor nicht identifizierten Sammlers auf dem Bildnis eines Mannes (Abb. 4) basiert, und über die Tatsache, dass er sich im Selbstporträt jünger dargestellt hat, unterstützen die These einer fiktiven Situation.<sup>107</sup> „Parmigianino was a master in distorting a sitter’s likeness for his own purposes.“<sup>108</sup> Parmigianino hatte die Gabe, (fiktive)

---

<sup>104</sup> Wagner 2001, S. 98.

<sup>105</sup> vgl. ebd.; vgl. Beyer 2002, S. 106f.

<sup>106</sup> Preimesberger in Trnek 2004, S. 31.

<sup>107</sup> vgl. Ferino-Pagden 2003, S. 52; vgl. Preimesberger in Trnek 2004, S. 36.

<sup>108</sup> Moore Ede in Campbell u.a. 2008, S. 120.

Situationen aus dem Gedächtnis so darzustellen, als hätten sie tatsächlich historisch stattgefunden.

Genau wie Dürer oder van Eyck konterfeite auch Parmigianino sich selbst in einer Realität, in der er (noch) nicht war. Preimesberger ergänzt, dass sich die Bildnisse aufgrund dieser Tatsache als frühe Selbstporträts auszeichnen, an denen man bemerke, dass die Selbstdarstellung als „Darstellung des Anderen“<sup>109</sup> aufgefasst wurde. Die Sicht auf das Selbst wird noch erprobt. Neu an Parmigianino ist so Ferino-Pagden, dass bis dato noch kein Künstlerbildnis geschaffen worden ist, auf dem Malutensilien zu sehen sind. Das von Parmigianino aufgenommene Bildsujet der Staffelei ignoriere die Befürchtung der Maler wieder in den niedrigeren sozialen Rang der Handwerker abzustiegen.<sup>110</sup> Im Gegensatz zu der von Woods-Marsden angebrachten Strategie der Künstler wie van Eyck oder Dürer, den handwerklichen Teil ihrer Tätigkeit zu verleugnen, wird dies bei Parmigianino zum Bildthema. Der Spiegel macht die Art und Weise seiner Selbstwahrnehmung sichtbar und rückt die Relativität seiner eigenen Wahrnehmung in den Vordergrund. Die dem Selbstporträt innewohnende Aufgabe, seine eigene Wahrnehmung zu reflektieren, wird bei Parmigianino zum Thema. Indem er sein Spiegelbild zum Bildausschnitt mache, stelle er einen „scharf akzentuierten Selbstbezug“<sup>111</sup> her. Niemand sonst könne dieses Bild gemalt haben, da er sonst im Spiegelbild, in eben diesem Bild zu sehen wäre.<sup>112</sup> Parmigianinos Selbstporträt als Spiegel des Malers ist die Vergegenständlichung von Parmigianinos reflexiver Anschauung. Seine ganze Bedeutungstiefe erschließt sich in erster Linie aus der metadiskursiven Ebene der Malerei und rückbezieht sich auf den zeitgenössischen Kanon der Neubewertung und –einschätzung des Individuums. Aus diesem Grund ist mit der Verwendung des Spiegels in Parmigianinos Porträt ein „Wendepunkt in Gattungsgeschichte“<sup>113</sup> erreicht.

Für dieses Kapitel kann resümierend festgehalten werden, dass sich Künstler mit ihren Selbstporträts auf dieselbe Stufe heben wie die bildwürdigen Könige,

---

<sup>109</sup> Preimesberger in Trnek, 2004, S. 31.

<sup>110</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 50.

<sup>111</sup> Preimesberger in Trnek 2004, S. 34.

<sup>112</sup> vgl. ebd.

<sup>113</sup> vgl. Wagner 2001, S. 106.

Aristokraten, Heiligen und Gelehrten, die sie vorher porträtierten. Die Selbstinszenierung und das wachsende Selbstbewusstsein stehen im Wechselverhältnis zur sich entwickelnden Standesfrage der Künstler. Das heißt zum einen, mit wachsender Anerkennung wagen sie bestimmte Selbstinszenierungen (Bsp. van Eyck und Dürer). Zum anderen widerfährt ihrem Ansehen in der Gesellschaft gerade durch selbstbewusstes, wagemutiges Auftreten eine Aufwertung (Bsp. Parmigianino).

### 3.2.2 Visualisierungen des Individuellen: Die neue Selbständigkeit

*„Individualität ist im Cinquecento ein Ereignis, das seine Bahn erst sucht, ein Vorgang, den wir im Spiegel des Porträts beobachten können. Für diese Anthropologisierung des Individuellen liefert die Geschichte des Porträts nicht nur Belege, sie ist Teil dieses Entwicklungsprozesses.“<sup>114</sup>*

Das von Woods-Marsden definierte selbständige Porträt ist ein Ausdruck dieser individuellen Suche nach dem Ich. Die steigende Nachfrage nach Bildnissen einzelner, auf sich selbst verweisender Personen ist Zeichen einer Art von Selbständigkeit. Seit im 15. und 16. Jahrhundert das Individuelle auch im nicht sichtbaren Wesen der Person ausgemacht wurde, bildete sich das neue Hauptproblem „in der Vergegenwärtigung und Erkundung des Inneren.“<sup>115</sup> „Alle malerischen Mittel bis hin zur Farbigkeit [sollten] an dieser metaphorischen Deutung des Individuums beteiligt“<sup>116</sup> sein. Der Aspekt der Lebendigkeit dehnt sich auf die seelische Lebendigkeit aus und bedurfte ebenso einer Visualisierung.<sup>117</sup> Worin die verschiedenen Formen der Visualisierung der neugewonnenen Selbsterkenntnis bestehen, wird im Folgenden besonders anhand der Neubewertung des Lichts und des Beiwerks aufgezeigt. Dabei definiert sich das Attribut der Selbständigkeit des Porträts neu bzw. wird erweitert.

---

<sup>114</sup> Boehm 1985, S. 32.

<sup>115</sup> vgl. Wagner 2001, S. 99.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> vgl. Wagner 2001, S. 97,102.

Eine der größten Erkenntnisleistungen innerhalb der Gattung des Porträts in der Renaissance liegt im (körper-)eigenen Ausdruckspotential. Hier fand die Seelenhaftigkeit ihr neues Repertoire an Ausdrucksweisen. Wieder klingt das von Boehm stabilisierte hermeneutische Schlüsselphänomen der Stummheit durch: das Zentrum des Antriebs ist in der Person selbst und verweist auf sich selbst. Die Bildintention erfährt eine Wandlung, die sich in der Fokussierung der Person „ex se“ ausdrückt. Sie drückt die Berechtigung und Absicht aus, dass der Porträtierte, und nur er, Gegenstand des Bildnisses ist.<sup>118</sup> Laut Boehm erlange das Porträt erst mit dieser Eigenschaft seine Selbständigkeit. Wodurch zeichnet sich ein Porträt aus, dass die neue „Qualität des ex se“ besitzt? Der Dargestellte ist nicht mehr „Statthalter einer außerhalb seiner liegenden Bedeutungswelt.“<sup>119</sup> Das heißt, er verkörpert nicht mehr eine Rolle, sondern wird unabhängig, als einzigartiges Individuum ausgelegt. Ikonographische Verweise, die das Wesen des Porträtierten darstellen sollen, überschreiten leicht die Grenze zu einem nichtselbständigen Porträt. Sobald eine Abstraktion des Besonderen einsetzt, werden laut Kathke oberflächliche Assoziationen wachgerufen, unter die sich der Dargestellte unterordnet.<sup>120</sup> Als Beispiel sei hier der „leonine“<sup>121</sup> Typus des Porträts von Johann dem Guten genannt. Die Zugeständnisse, die für die Unabhängigkeit des Individuums gemacht werden mussten, äußern sich in einer gelegentlich drastischen Reduzierung der Beigaben. Obschon der Verzicht auf Beiwerk gleichzeitig einen Verlust an Bedeutsamkeit mit sich führe, falle die folglich schwierigere Identifizierung als historische Persönlichkeit nicht so sehr ins Gewicht wie die Visualisierung der „segreti interni“<sup>122</sup> (Ludovico Dolce), die dem Menschen auf einem Bildnis Lebendigkeit verleihen.<sup>123</sup>

Das neuzeitliche Porträt trägt inzwischen in zweierlei Hinsicht dem Adjektiv der Selbständigkeit Rechnung. Mittels einer Kategorisierung in Kemps äußere und

---

<sup>118</sup> vgl. Boehm 1985, S. 19, 22, 26.

<sup>119</sup> Boehm 1985, S. 22.

<sup>120</sup> vgl. Kathke 1997, S. 263f.

<sup>121</sup> vgl. Boehm 1985, S. 92.

<sup>122</sup> Wagner 2001, S. 99.

<sup>123</sup> vgl. ebd.; vgl. Boehm 1985, S. 22, 36; siehe Abb. 2.

innere Zugangsbedingungen<sup>124</sup> wird dieser Sachverhalt explizit. Zu den äußeren Zugangsbedingungen zählt die Gegebenheit, dass das Porträt, sprich die Abbildung einer halb- oder ganzansichtigen Person in variabler Pose, als eigenständiges Gemälde intendiert ist. Damit sagt es sich von einem konstitutiven, externen Kontext los und gewinnt die bedingungslose Existenzberechtigung. Im Zusammenhang der inneren Rezeptionsbedingungen müssen werkimmanente Bestimmungen gezählt werden. Die zweite Art der Selbständigkeit erschließt sich aus der von Boehm vernommenen Fokussierung der Ausschließlichkeit der Person. Attribute sind damit nicht ausgeschlossen, sondern können nur dann toleriert werden, wenn sie die Absolutheit des Individuums nicht einschränken.

Hat Parmigianino sich also „ex se“ abgebildet oder wird seine (inszenierte) Individualität bildthematisch in den Hintergrund gedrängt? Zu viel Beiwerk kann diesen Effekt hervorrufen, weshalb es in Parmigianinos Bildnis für die Beantwortung dieser Frage untersucht wird. Das Raumgefüge ist das größte und elementarste Beiwerk-Konstrukt in diesem Bild. Es erhält durch die Verzerrung einen wesentlichen Charakter, der sehr wohl das Potential hätte, den Betrachter vom eigentlichen Porträtierten abzulenken. Indem die Hand jedoch gleichwohl in diese Verzerrung miteinbezogen wird, führt die Raumstruktur zur Person und scheint fast ein Teil von ihr. Diese Verbindung lenkt die Aufmerksamkeit auch und vor allem wieder zur Person. Verzerrte Gegenstände sind zwar bizarr, werden aber von deformierten Körperteilen übertrumpft. „Während Fenster und Türen des Hintergrundraumes die Identität verlieren, wird die Hand durch die elegante Dehnung und durch ihre in die Rahmenmulde eingeschmiegte Länge erst eigentlich bedeutsam.“<sup>125</sup> Der Kontrast zwischen Verzerrtsein und nicht Verzerrtsein findet vor allem in Parmigianinos Körper seine Visualisierung und Extreme.<sup>126</sup> Während seine Hand dem optischen Phänomen unterworfen ist, wird sein Gesicht davon verschont. Das Raumgefüge in seiner Verzerrung ist zwar ein optisches Phänomen, inhaltlich jedoch, ohne den Kontext der sich darin befindlichen Person, in seiner

---

<sup>124</sup> vgl. Kemp in Belting 1986, S. 206ff.

<sup>125</sup> Warnke 1987, S. 55.

<sup>126</sup> Siehe Abb. 6.

Aussage dürftig. Der Verstoß gegen die Norm der Zentralperspektive wird durch die Verzerrung durchaus zum Thema, kann aber erst als Kritik oder Stellungnahme aufgenommen werden, sobald er an einen Kritisierenden angelehnt wird. Die Kleidung als Beiwerk ist aussagekräftig, aber nicht dominant. Sie hebt sich nicht von der Farbgebung ab, denn ihre Auswahl bewegt sich innerhalb der den Rest des Bildes bestimmenden Farben. Sie ist ein Teil der Umgebung des dargestellten Menschen, nicht seine Identifikation. Auch der Ring in seiner Dezenz veredelt die Hand mehr, als dass er sie übertönt. Er verkörpert und kommentiert das, was die Hand vollbringt. Im Vergleich zu den Porträts von Galeazzo Sanvitale und dem des Sammlers ist die Anzahl an Attributen deutlich reduziert. Die restlichen Gegenstände beschränken sich auf ein Minimum. Es handelt sich um die Staffelei und das Tondo am rechten Bildrand und um die Fläche, auf der die Hand aufliegt. Sie dominieren die optische Präsenz des Individuums nicht, sind aber ein Mehr an Inhalt bei der Deutung des Porträtierten. Das Beiwerk muss nämlich auch unter einem wichtigen weiteren Aspekt beachtet werden. Es trifft eine Aussage zum einen über den Porträtierten und zum anderen über den Künstler. Gerade bei einem Bewerbungsbild ist das Beiwerk eine wichtige Probe für einen Maler, seine konzeptionellen Fähigkeiten und maltechnischen Fertigkeiten unter Beweis zu stellen.

Ein weiterer wichtiger Punkt betrifft die Neubewertung des Dunkels, mit der eine neue Ausdrucksform von Individualität errungen wurde. Hier macht Wagner eine Qualität aus, die bis dato negativ konnotiert gewesen sei. Dunkelheit sei nun gleichzusetzen mit der Unergründlichkeit des Menschen, einer wahrhaft menschlichen Eigenschaft, die paradoxerweise als Orientierungspunkt im anthropologischen Prozess der Selbstfindung dient. Der Kontrast von hell und dunkel sei die Visualisierung für die sichtbaren und nicht sichtbaren Züge des Menschen. Die seelische Belebung und das leibliche Aussehen fallen ineinander und seien damit untrennbar. So gehe die Verortung eines Dargestellten in Dunkelheit so weit, dass Teile der Physiognomie gar verschluckt werden können. Gleichsam befreie sich die Lichtmetaphorik von ihrem bisher theologisch begründeten

Auftreten und appelliert als „lumen naturale“<sup>127</sup>, an die Verstandeshelle als menschliche Eigenschaft. Sie hebt eine innere Komponente des Menschen hervor.<sup>128</sup> In Parmigianinos Bild veranschaulicht das Verhalten des Lichts eine Dimension des Geistes. Sein Antlitz ist erhellt, obwohl er mit dem Rücken zum Fenster sitzt.

### **Leerstellen im Bild**

Das oben angegebene visuelle Mittel der Dunkelheit und jenes der Abwesenheit von Attributen sind insofern für die Betrachterrolle von großem Belang, als dass die Konsequenz der Anwendung dieser Mittel zu Leerstellen im Bild führen. Boehm nennt sie „Aussparungen“ und „Momente der Ausdruckslosigkeit“<sup>129</sup>, die Rezeptionsästhetik „Unbestimmtheitsstellen“<sup>130</sup>. Definitionsgemäß ist das Kunstwerk punktuell unvollendet, um sich im Betrachter zu vollenden, um „transitorische Beziehungen in Gang“<sup>131</sup> zu bringen. Bereits im frühen 15. Jahrhundert ist der Betrachter als aktive Instanz gesehen worden, die das Bild im Geiste komplettieren sollte. Daher sind vornehmlich durchschnittliche Personen gemalt worden, deren physiognomische Einzelheiten ausgespart bzw. abstrahiert wurden.<sup>132</sup> Parmigianino ist in einen dunklen Raum verortet, in den gerade einmal genug Licht einfällt, dass er sich selbst sieht. Die dunklen Flächen, Ecken, und Nischen sind als „Unbestimmtheitsstellen“ aufzufassen. Die wechselseitige Bedingtheit von Unbestimmtheitsstellen und Beiwerk wird evident. Je ‚voller‘ das Bild, desto weniger besteht die Möglichkeit der geistigen Vorstellung und Vollendung für den Betrachter. Parmigianino hat ein Mittelmaß zwischen Übertreibung an Demonstration der künstlerischen Fertigkeit durch Beiwerk und bestimmungsloser Fläche gefunden. Durch dieses Vorgehen gewährleistet er die Dominanz eines individualistischen Menschenbildes, dessen „anschauliches

---

<sup>127</sup> Wagner 2001, S. 103.

<sup>128</sup> vgl. Wagner 2001, S. 88, 102ff.

<sup>129</sup> Boehm 1985, S. 22, 35.

<sup>130</sup> Kemp in Belting 1986, S. 209f.

<sup>131</sup> vgl. Boehm 1985, S. 35.

<sup>132</sup> vgl. Baxandall 1990, S. 63ff.

Substrat nach innen und nach außen“<sup>133</sup> weise. „Individualität ist ein regulatives Prinzip für den transitorischen Zusammenhang der Bildstruktur und ihrer Intention, aufgrund derer die widerspruchsvolle Aufgabe des Porträts gelingt.“<sup>134</sup> Die dynamischen Kreise und die erhaltenen Unbestimmtheitsstellen visualisieren die Lebhaftigkeit Parmigianinos und lassen den Betrachter seine Vorstellungskraft in der Auslegung der Gesten und Dynamiken ausleben. Belting konstatiert, dass der Betrachter den Blick des Dargestellten so erwidert als komme er von einem lebendigen Menschen.<sup>135</sup> Da Parmigianinos Gesichtsausdruck schwer zu deuten (und zu imitieren) ist, verharret der Betrachter länger bei ihm. Er ist interessanter als jener, den der Betrachter sofort einzuordnen weiß und baut „eine intentionale Spannung im Betrachter [auf], die das Porträt erlebbar macht.“<sup>136</sup>

### Rezeption und Provenienz des Werkes

*„Nach der Fertigstellung dieser Werke, die nicht nur seine alten [Onkel] für außergewöhnlich, sondern auch viele andere Kunstkenner für hinreißend und wunderbar hielten, begab er sich, nachdem er die Gemälde und das Porträt in Kisten verpackt hatte, in Begleitung einer seiner Onkel nach Rom. Als sich dort der Kardinal der [päpstlichen] Datarie die Gemälde angesehen und ihren Wert erkannt hatte, wurden der Junge und der Onkel sofort zu Papst Clemens vorgelassen, der angesichts der Werke und des noch so jungen Francesco ganz verblüfft war und mit ihm der gesamte Hof.“<sup>137</sup>*

Laut Vasari sei Papst Clemens VII von Parmigianinos Selbstporträt so begeistert gewesen, dass er den Maler sofort für weitere Arbeiten anstellte. Offensichtlich hat Parmigianino mit seinem Dedikationsstück genau die Ansprüche getroffen, die zu dieser Zeit für einen Auftraggeber relevant waren. Die Vertreter der Kirche sahen sich selbst als Humanisten und förderten die Kunst und Wissenschaft, die seit der Frührenaissance als wichtiger Teil der Kultur und Politik galten. Trotz unruhiger

---

<sup>133</sup> Boehm 1985, S. 37.

<sup>134</sup> Boehm 1985, S. 35.

<sup>135</sup> vgl. Belting in Hüppauf/Wulf 2006, S. 123.

<sup>136</sup> Boehm 1985, S. 35.

<sup>137</sup> Vasari 2009, S. 20.

Zeiten und instabiler Ordnungsgefüge behielt die Kunst ihren konstanten, gesellschaftlich hochgeschätzten Wert – das Repräsentationsmittel für Gelehrtentum, Reichtum und Macht.<sup>138</sup> Als Anspielung auf einen Konvexspiegel, wie er für Künstlerwerkstätten bekannt war, stand Parmigianinos Werk für Kunst „ex se“. Die äußeren Zugangsbedingungen<sup>139</sup> können nur schwerlich wiederhergestellt werden. Dennoch hat es nicht zuletzt durch sein kleines Format beispielhaft zum regen Kunstaustausch des 16. Jahrhunderts beigetragen.<sup>140</sup> Über die Jahrhunderte hinweg wurde Parmigianinos Selbstporträt als begehrtes Kunstwerk durch Schenkungen an viele einflussreiche Personen gereicht. Der Papst schenkte es Pietro Aretino. Dann gelangte das Bild über Vincenzo Belli, Andrea Palladio, Alessandro Vittoria und Kaiser Rudolf II letztendlich in die Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien.<sup>141</sup> Seine lückenlose Provenienz ist Ausdruck der Wertschätzung, die Kunstwerken zuteil wurde. Die jeweils sozial und oder politisch mächtigen Besitzer schmückten ihre Sammlung und verblüfften die Gäste durch das kuriose Kunststück. Inwieweit es bereits damals der Gattung Selbstporträt zugeordnet wurde, kann insofern beantwortet werden, als dass die Spiegelthematik immerhin eine Auseinandersetzung mit der abgebildeten und mit der davorstehenden Person provoziert. Der Spiegeleffekt und die Tatsache, dass es ein Selbstporträt ist, muss dem Betrachter als Neuheit aufgefallen sein.

---

<sup>138</sup> vgl. Antal 1958, S. 295; Warnke S. 1996 285; Arasse in Arasse/Tönnemann 1997, S. 15ff.

<sup>139</sup> Hier im Sinne von „architektonischen, kunstsoziologischen und anthropogenen Zugangsbedingungen“ (vgl. Kemp in Belting 1986, S. 207).

<sup>140</sup> vgl. Warnke 1996, S. 252ff.

<sup>141</sup> vgl. Ferino-Pagden 2003, S. 43.

## 4 Der Spiegel und seine Bedeutungen

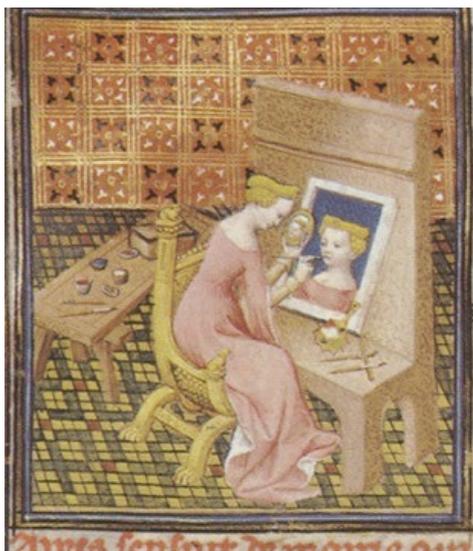
Bei der Entstehung eines Selbstporträts ist der Spiegel elementar. Ohne ihn ist das eigene Selbst optisch schwerlich erfahrbar. Der Anspruch an die eigene, individuelle Unverwechselbarkeit findet im Spiegelbild eine Antwort. Wie viel oder wie wenig dieser Unverwechselbarkeit vom Spiegelbild tatsächlich auf dem Bildnis vorzufinden ist, bleibt dem Künstler überlassen. Unangefochten bleibt die Gültigkeit des Spiegels als Attribut der Malerei und vor allem als Ideal der künstlerischen Mimesis im 15. und 16. Jahrhundert.<sup>142</sup> Der konvexe Spiegel ist ein gewöhnlicher Bestandteil einer Künstlerwerkstatt. Selbstporträts, die von konvexen Spiegeln abgemalt wurden, sind im 15. Jahrhundert keine Seltenheit gewesen, die Maler pflegten jedoch die optischen Verzerrungen auszumerzen. Der flache Spiegel ist erst zur Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien eingetroffen.<sup>143</sup> Die Spiegelung als Thema in der Malerei taucht bei Parmigianino nicht zum ersten Mal auf. Wenn auch selten findet sich bereits Anfang des 15. Jahrhunderts bei beispielsweise der Malerin Marcia ein konvexer Handspiegel (Abb. 8) wieder, von dem sie ihr Konterfei abmalt. Auch die Bereicherung durch eingefügte Spiegelansichten, die eine Mehransicht der Person und Raumerweiterungen ermöglichen, sind durchaus bekannt und geschätzt (Abb. 8).<sup>144</sup> Nichtsdestoweniger ist die komplexe Spiegelphysik Anziehungspunkt für okkulte Theorien, die im Volksmund vorherrschen. Spiegelsujets lehnen sich in ihrem Auftreten in der Kunst deshalb oftmals sowohl an kunsttheoretische als auch an magische Komponenten an. Zum einen beweisen sie das Geschick des Künstlers die schwierigen Spiegeleffekte zu kalkulieren und zum anderen ihre Kunstfertigkeit in der Umsetzung dieser malerischen Herausforderung.

---

<sup>142</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 53; vgl. Kathke 1997, S. 173; vgl. Beyer 2002, S. 18.

<sup>143</sup> vgl. Preimesberger in Trnek 2004, S. 27.

<sup>144</sup> vgl. Kathke 1997, S. 174.



Giovanni Boccaccio: Die Malerin Marcia (1402)  
 Standort: Paris, Nationalbibliothek  
 In: „De claris mulieribus“, 7 x 6 cm  
 Bildnachweis: Asemissen, Hermann Ullrich /  
 Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der  
 Malerei. Akademie Verlag, Berlin 1994. S. 60,  
 Abb. VII.



Giovanni Girolamo Savoldo: Porträt von Gaston de Foix (oder  
 Selbstporträt) (1527-1530)  
 Öl auf Leinwand, 91 x 123 cm  
 Standort: Paris, Musée du Louvre  
 Bildnachweis: Morel, Philippe: L'art italien. Paris, Citadelles &  
 Mazenod 1997-1998. S. 615, Abb. 32.

### Abbildung 8: Der Spiegel als Thema in der Malerei

Das Besondere an Parmigianinos Selbstporträt ist, dass es keinem mehr oder weniger gebräuchlichen Porträttypus zugeordnet werden kann. Während die Mehrheit der Selbstporträtisten die unvermeidlichen Deformierungen konvexer Spiegelbilder retuschierten, bestand Parmigianino gerade auf deren ausgeprägter Hervorbringung. Parmigianinos Art und Weise, die Spiegelung in sein Bildnis zu integrieren, erreicht keine Mehransichtigkeit, von der beispielsweise Savoldo (Abb. 8) profitierte. Im Gegenteil, Parmigianino zeigt nur diese eine Ansicht, die dafür per se die Spiegelung *ist*. Dies wird durch die konvex gewölbte Beschaffenheit des Malträgers deutlich. Die Ausnahme in Parmigianinos Porträt ist die Handhabung des Spiegels, bzw. seiner Spiegelung. Der Maler räumt diesem Phänomen mehr Platz ein, als es in Selbstporträts in der Regel üblich ist. Nie ist der Spiegel bisher so hervorgehoben worden.<sup>145</sup> Welche ist die hinter diesem Verhalten verborgene Intention? Handelt es sich um eine selbstgestellte Herausforderung, derer er sich spielerisch annimmt oder stecken in den Verzerrungen Anspielungen, ein

<sup>145</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 136.

Statement, das einen tieferen Sinn enthält? Dies herauszufinden soll die Aufgabe des folgenden Kapitels sein. Da die Metapher und das Instrument Spiegel unendlich viele Bedeutungen wahren, muss nach jener oder jenen Bedeutungen gesucht werden, die für Parmigianino plausibel sein können. Es werden bestimmte metaphorische Assoziationen hinsichtlich des Spiegels in Kunst und Gesellschaft in Augenschein genommen und in Verbindung zu Parmigianinos Werk gesetzt. Zunächst jedoch wird der Spiegel als Werkzeug, als ein handwerkliches Instrument zur Kunstaübung in der Renaissance, in den Fokus gerückt.

#### **4.1 Der Spiegel als Werkzeug des Künstlers**

In der Malerei der Renaissance galt das Abbild des Spiegels vor allem als Orientierungspunkt. In diversen, die Kunsttheorie begründenden Traktaten der (Früh-)Renaissance wird er als Hilfsinstrument angeführt. Alberti erennt den Spiegel zum guten Richter („buono giudice“) in Bezug auf korrekte Nachahmung der Natur. Anmutige Dinge erscheinen im Spiegel noch anmutiger und gleichzeitig wirkt die fehlerhafte Ausführung im Spiegel noch unschöner.<sup>146</sup> Der Spiegel verstanden als Zurechtweiser und Vorbild findet sich auch bei Leonardo da Vinci<sup>147</sup>. „Und man soll vor allem anderen den Spiegel, und zwar den Flachspiegel, zu seinem Lehrer nehmen, weil sich auf seiner Fläche die Dinge in vielerlei Beziehung ähnlich darstellen wie im gemalten Bilde.“<sup>148</sup> Der Maler solle sich gar verhalten wie ein Spiegel, „der sich in alle Farben verwandelt, welche die ihm gegenübergestellten Dinge aufweisen.“<sup>149</sup> Hiermit bildet der Maler eine zweite Natur ab. Denn die Malerei ist die „einzige Nachahmerin aller offenbaren Werke der Natur“<sup>150</sup> und damit eine Nachfahrin der Natur. Die Überschrift des Kapitels 407 lautet „Wie auf der Spiegeloberfläche wahre Malerei ist“, denn das Gemälde sei Leonardos Ansicht nach nichts anderes als „eine natürliche, in einem großen Spiegel gesehene Sache“<sup>151</sup> (ital.: „una cosa naturale veduta in uno grande specchio“).

---

<sup>146</sup> Alberti 2002, S. 142f.

<sup>147</sup> 1452, Anchiano bei Vinci – 1519, Amboise.

<sup>148</sup> Da Vinci 1909, S. 188; vgl. Leonardo in Chastel 2011, S. 206.

<sup>149</sup> Da Vinci 1958, S. 87; vgl. Da Vinci in Chastel 2011, S. 164.

<sup>150</sup> Da Vinci 1958, S. 83.

<sup>151</sup> Da Vinci in Chastel 2011, S. 206.

Trotz der Lobreden findet der Spiegel bei Leonardo auch in einem tadelnswerten Zusammenhang Erwähnung: „Der Maler, der nur aus Praxis und nach dem Urteil des Auges ohne die Hilfe der Vernunft abbildet, ist wie der Spiegel, der alle ihm entgegengesetzten Dinge nachahmt, ohne Kenntnis davon zu besitzen.“<sup>152</sup> Die Eigenschaften des Spiegels waren nicht durchweg positiv, sodass bei seiner Zuhilfenahme zu Vorsicht geraten wurde. Eine zwiespältige Bedeutung die dem Spiegel auch als Werkzeug in der Kunst anhaftet, wird spürbar.

Unter den soeben erläuterten Kriterien drängt sich die Frage auf, ob Parmigianinos Selbstporträt zu seiner Zeit als ein Werk innerhalb der kunsttheoretischen Rahmen der Renaissance gesehen wurde. Hätte ein Leonardo es für künstlerisch wertvoll gehalten, erstens einen Konvexspiegel zu gebrauchen, der das wichtigste Prinzip des naturgetreuen Abmalens mitsamt der Zentralperspektive außer Kraft setzte, und zweitens, dass der Maler nicht einmal kontinuierlich in diesem ‚Modus‘ blieb, sondern beim Bildmittelpunkt (sein Gesicht) einer anderen Gesetzmäßigkeit folgte? Parmigianino hat zuerst die natürliche Mimesis mit dem Konvexspiegel untergraben, um dann ebenso in die natürliche Mimesis des Konvexspiegels einzugreifen. Zur ersten Frage notiert Leonardo: „Die Praxis soll stets auf guter Theorie aufgebaut sein, und von dieser ist die Perspektive Leitseil und Eingangstür; ohne sie geschieht nichts recht in den Fällen der Malerei.“<sup>153</sup> Die Perspektive wird zum zentralen Bildgegenstand und Bewertungskriterium erhoben. Sie ist das, was den Bildraum und Betrachtterraum verschmelzen lässt und gleichfalls die Voraussetzung für eine naturgetreue Nachahmung. Albertis Definition des Bildes als „senkrechte Durchschneidung der Sehpyramide“<sup>154</sup> kontrastiere laut Holländer mit Parmigianinos Bildkonstruktion insofern, als dass es sich hier um einen sphärischen Schnitt handele. Die Perspektive werde „zu einem Mittel der Veränderung des Erscheinungsbildes der Realität.“<sup>155</sup> Wohlgermerkt seien solche Variationen erst am Ende des 16. Jahrhunderts Teil der theoretischen Ausbildung geworden.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Da Vinci 1958, S. 87; vgl. Da Vinci in Chastel 2011, S. 165.

<sup>153</sup> Da Vinci 1909, S. 49f.; vgl. Leonardo in Chastel 2011, S. 135.

<sup>154</sup> Alberti 2002, S. 12.

<sup>155</sup> Holländer 1968, S. 382f.

<sup>156</sup> vgl. Holländer 1968, S. 382ff.

Bezüglich der zweiten Frage ist entscheidend, dass die Maler aufgefordert wurden, sich in ihrer Arbeitsweise stringent und kohärent zu verhalten. „Denn wäre in einem Gemälde der Kopf übergroß, die Brust klein, die Hand breit, der Fuß geschwollen und der Körper aufgebläht, wäre eine solche Komposition hässlich anzusehen.“<sup>157</sup> Alberti hält dazu an, ein bestimmtes Verhältnis zu wahren in Bezug auf die Größe der Glieder. Die aus der Antike abgeleitete Proportion ist Grundpfeiler in der Kunst des 15. Jahrhunderts. Auf der Basis dieser Aussagen würde das Porträt vermutlich wegen grundlegender, kunsttheoretischer Ansichten getadelt werden. Zwar entspricht Parmigianinos Gesicht dem damaligen Schönheitsideal, die Hand jedoch erinnert an eine unnatürliche, monsterhafte Pranke, deren Anmut nach damaligen Kriterien zu wünschen übrig ließe, ganz zu schweigen von der schwer zu identifizierenden Räumlichkeit. Kruse entnimmt Albertis Anleitung zur Benutzung eines Spiegels, dass „derartige Spielereien, derartige Entstellungen“<sup>158</sup> sicher nicht hingenommen worden wären.<sup>159</sup>

Inwiefern Parmigianino mit den Regeln der Kunst von Leonardo vertraut war, ist nicht belegt. Offiziell wurde Leonardos Traktat erst weit über 100 Jahre nach seinem Tod im Jahr 1519 gedruckt. Die generellen Übereinstimmungen mit Albertis Traktat zeigen, dass es sich um allgemein gültige Regeln handelte, die in der langjährigen Ausbildung zum Maler gelehrt wurden. Entgegen dem naheliegenden Gedanken, dass Schrift und Norm zu Albertis Zeiten Grundlage für die Kunstwerke gewesen wären, hinkte vielmehr „die Kunsttheorie [...] der künstlerischen Praxis hinterher.“<sup>160</sup> Sowohl Leonardos als auch Albertis Traktat sind vor der Entstehung von Parmigianinos Selbstporträt verfasst worden. Auch wenn die beiden Autoren nachweislich und stellvertretend für ihre Zeit zeitüberdauernde Werke und Werte geschaffen haben, ist es sinnvoll, einen Blick auf eine kunsttheoretische Schrift nach 1524 zu werfen. Ein zur Gegenüberstellung geeigneter Kunsttheoretiker ist Giorgio

---

<sup>157</sup> Alberti 2002, S. 123.

<sup>158</sup> Kruse 1999, S. 108.

<sup>159</sup> Gleichwohl vertritt Alberti die auf Plutarch zurückgehende Einstellung, Hässliches solle gemildert oder gar nicht wiedergegeben werden (vgl. Alberti 2002, S. 131). Damit relativiert sich Albertis Auffassung von Verismus.

<sup>160</sup> Zoellner 1997, S. 13f, Internetquelle (letzter Zugriff: 13. März 2012, 9:23).

Vasari<sup>161</sup>, der den Geist seiner Zeit in schriftlicher Form festhielt. In seinen Viten<sup>162</sup> hat er sich ausführlich mit den Biographien vieler Künstler seit Cimabue und den Entstehungskontexten ihrer Werke befasst. In Parmigianinos Fall zeigt uns Vasaris Rekonstruktion der Gegebenheiten, wie der vielleicht führende Vertreter der Kunstkritik seinerzeit dieses „spektakuläre Selbstbildnis“<sup>163</sup> beurteilte. Geradezu überschwänglich könnte man die Begeisterung Vasaris nennen. Die Idee, ein Bild nach einem Abbild vom Konvexspiegel zu schaffen, beschreibt er mit dem Attribut „capriccioso“. Mit diesem Ausdruck charakterisiert er gleichzeitig die Kunst jener terza età, welche in seinen Augen den Höhepunkt seiner Entwicklungsgeschichte der Kunst darstelle.<sup>164</sup>

Diesmal unter kunsttheoretischen Prämissen stellt sich wiederholt die Frage, in wie weit in einem Porträt auf naturgetreue Nachahmung bestanden wurde? Preimesbergers analysiert Vasaris Schrift über Parmigianino bezüglich des Begriffs „ritrarre“. Dieses Wort („ritrarre“ oder „ritrarsi“) beinhaltet neben seiner unreflektierten Bedeutung von „porträtieren“ noch die Bedeutung von „nach der Natur“ malen. Genauer sei es an das Sichtbare in der Natur geknüpft. Die Theorie der Nachahmung der Natur setzt eine Auswahl („elezione“) der vollkommenen Teile „aus der unvollkommenen Natur – oder dem als Quelle dienenden Kunstwerk“<sup>165</sup> voraus, die der Künstler vorzunehmen habe. Durch diese Auswahl setzt sich das Gemalte vom einfachen Porträtieren ab.<sup>166</sup>

Laut Vasari nahm Parmigianino das zur Auswahl, was ihm der Spiegel zeigte.<sup>167</sup> Eine Computeranalyse von Michael Eder hat allerdings ergeben, dass der Konvexspiegel, auf dem Parmigianino sein Abbild sah, eine größere Krümmung haben musste als der Malträger selbst. Letzterer besitzt einen Wölbungsradius von 1,8cm. Eine halbierte Kugel wie Vasari sie erwähnt hat im Vergleich dazu einen 10cm großen Radius. Weiterhin hat Parmigianino für sein Gesicht einen Spiegel mit einer anderen

---

<sup>161</sup> 1511, Arezzo – 1574, Florenz.

<sup>162</sup> Vasari hat seine Künstlerviten zwei mal veröffentlicht: die Torrentiniana 1550 und die Giuntina 1568.

<sup>163</sup> Preimesberger in Preimesberger u.a. 1999, S. 264.

<sup>164</sup> vgl. Preimesberger in Preimesberger u.a. 1999, S. 267.

<sup>165</sup> Preimesberger in Preimesberger u.a. 1999, S. 266.

<sup>166</sup> vgl. Preimesberger in Preimesberger u.a. 1999, S. 267f.

<sup>167</sup> vgl. Vasari 2009, S. 19.

beziehungsweise gar ohne Krümmung benutzt, um sich selbst die verformten Züge des Konvexspiegels zu ersparen.<sup>168</sup> In der Tat müsste bei einem gleichbleibenden Spiegel das Gesicht um einiges deformierter sein, da es sich nicht exakt im Bildmittelpunkt befindet, sondern etwas oberhalb. Darüber hinaus müsste das Gesicht, wie bei einer Nachstellung des Bildes von Photograph Stefan Zeisler herausgefunden wurde, bereits bei einer Wölbung von 1,8cm deutlich stärker verzerrt sein als es bei Parmigianino der Fall ist.<sup>169</sup> Die Analyse von Eder habe ebenfalls ergeben, dass die Darstellung des Interieurs durchaus dem Abbild eines Konvexspiegels entspricht.<sup>170</sup> Anstatt also ein gesamtes Spiegelbild zu kopieren, schnitt Parmigianino mehrere Spiegelbilder zusammen. Die Bildmitte ist das Abbild eines anderen Spiegels als das des Randbereichs. Die verschiedenen Spiegelbilder sind also die „als Quelle dienenden Kunstwerke“<sup>171</sup> (ein „Kunstwerk der Natur“<sup>172</sup> wie Preimesberger später festhält), von denen Parmigianino jeweils das für ihn Vollkommene übernahm.

Der Spiegel ist ein wohlgeschätztes Instrument, das zur klassischen Kunstausbildung empfohlen wurde. Er ist in erster Linie eine Korrekturinstanz, die dem Maler ein Urteil über seine Kunst geben soll. In Albertis Traktat „Über die Malkunst“ findet sich ein weiterer, ideologischerer und indirekter Bezug zum Spiegel. Der Mythos des Narzissus taucht bei Alberti nicht als Allegorie von menschlichen Lastern auf, vielmehr macht er diesen Mythos als Begründung der Malerei fest. In diesem Sinne fällt der Spiegel zwar nicht unter die Kategorie Werkzeug, wird aber trotzdem an dieser Stelle behandelt, weil er ein Teil der Kunsttheorie ist.

### **Narzissus als Erfinder der Malerei**

Die Geschichte von Narzissus findet im dritten Buch der Metamorphosen Ovids eine ihrer bekanntesten Niederschriften. Der schöne Narziss lehnt aus Stolz und Hochmut sämtliche Verehrer(-innen) ab. Deren Unglück und das Zutun der Götter

---

<sup>168</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 48.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Preimesberger in Preimesberger u.a. 1999, S. 266.

<sup>172</sup> Preimesberger in Preimesberger u.a. 1999, S. 267.

veranlasst den Schönling sich in sein eigenes Spiegelbild zu verlieben, sobald er dieses in einem Wässerchen im Wald zu Gesicht bekommt. Während er zunächst nicht wahrnimmt, dass er sich selbst im Spiegel des Wassers sieht, folgt die Einsicht und Bewusstwerdung der Ausweglosigkeit seiner Situation. In allen Versionen endet die Geschichte mit Narzissus' Tod als Folge seiner unbeantworteten Selbstliebe und dem Entspringen der Blume Narzisse. Narzissus „zerschlägt [...] mit marmornen Händen seine Brust“<sup>173</sup> und verendet daraufhin vor dem Wässerchen. Anstatt seines leblosen Körpers findet man eine Blume, die aus seinem Blut entsprungen ist.

*„Deswegen pflegte ich im Kreis meiner Freunde gerne nach dem Lehrspruch der Dichter zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte aller Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?“<sup>174</sup>*

Alberti postuliert den Mythos des Narzissus in seinem Malerei-Traktat als Begründung der Malerei. Aus diesem Kontext ist zunächst nicht zu ersehen, mit welcher Begründung er den Mythos in seinem Traktat einbaut. Es scheint für ihn geradezu selbstverständlich und voraussetzungslos. Vor dem Hintergrund, dass der Narziss-Mythos eine „breite moralallegorische Deutungstradition“<sup>175</sup> besitze, erscheine gemäß Pfisterer Albertis Erwähnung als Begründung der Malerei noch erstaunlicher, da die Figur des Narziss' bereits für viele andere Bedeutungen einstehe. Dies bedarf jedoch einer Verifizierung, denn es gibt Parallelen zwischen der Entstehung der Malerei und dem Mythos des Narziss', welche die scheinbar willkürliche Behauptung Albertis zu einer wohlbegründeten machen.<sup>176</sup> Im folgenden wird aufgezeigt, wo sich diese Parallelen zwischen dem Mythos und der

<sup>173</sup> Voß 1798, Internetquelle: [www.textlog.de/35335.html](http://www.textlog.de/35335.html) (letzter Zugriff: 13.03.2012, 12:45).

<sup>174</sup> Alberti 2002, S. 103.

<sup>175</sup> Pfisterer 2001, S. 312.

<sup>176</sup> Dass diese Parallelen in Form einer Begründung in Albertis Traktat nicht zur Sprache gebracht werden, bedeutet entweder, dass sie zur Entstehungszeit des Traktats allzu offensichtlich waren, oder dass Alberti die Position als ‚Avantgardist‘ gefiel und er auf seine Anerkennung als Humanist und Kunsttheoretiker vertraute, aufgrund derer die Leute ihm glaubten. Dies zu erforschen ist jedoch nicht Teil dieser Arbeit.

albertianischen Kunsttheorie befinden. Kruse orientiert sich in ihrem Artikel an den verschiedenen Charakteristika der Bildmedien (Quelle und Spiegel vs. gemaltes Bild) als Bildträger und macht daran fest, inwiefern sich Albertis Theorie auf dem Mythos begründet. Alberti habe sowohl die Quelle als auch den Spiegel von Anfang an „als defizitäre Bildmedien verstanden.“<sup>177</sup> Narziss habe die Malerei erfunden, um dem Missstand des ephemeren Spiegelbildes Abhilfe zu verschaffen. Der eigentliche Erfindungsmoment komme dem Moment der Umarmung seines Spiegelbildes gleich.<sup>178</sup> Die Umarmung sei die „Verwandlung des [...] flüssigen und ungerahmten Mediums Quellspiegelbild in das feste, dauerhafte Medium des gemalten und gerahmten Bildes.“<sup>179</sup> Die interessante Verbindung zu Parmigianinos Selbstbildnis liegt darin, dass auch hier eine Art Umarmung oder ein Festhalten zu interpretieren ist. Die vordergründige Hand richtet sich demnach nicht an den Betrachter, sondern an den Bildträger, ganz als ob der Porträtierte dessen reelle bauchige Präsenz umarmt. Hier offenbart sich die Parallele zum Narzissus-Mythos. Parmigianino umarmt sich selbst, also sein Spiegelbild, genau wie es Narziss tat. Das Vortäuschen eines Spiegelbildes könnte mit dieser Absicht erklärt werden. Führt man den Gedanken fort, käme man zu dem Schluss einer zweiten Absicht: Spielt Parmigianino auf die verschiedenen Bildmedien an und versucht ein Spiegelbild auf gemaltem Bild festzuhalten? Versucht er damit das Unmögliche, was Narzissus nicht gelungen ist? Ist hier ein weiterer absichtlicher Widerspruch zu Albertis Kunsttheorie zu finden, da Narzissus an seinem Kummer zugrunde ging und Parmigianino die ‚Lösung‘ gefunden hat?

Kruse ist der Ansicht, der Moment der Umarmung stelle für Alberti den Moment des Bildbetrachtens dar, in dem der Betrachter sich in das Bild hinein fühlt und es zu einer „Illusionsbildung“<sup>180</sup> kommt. Ein wichtiger Aspekt in der Malerei ist für Alberti das Ineinanderfließen von „Lebenswelt und Bildwelt“ in der Vorstellung des Betrachters. Dieses sei nur erreichbar, wenn man in irgendeiner Form einen Teil seiner selbst in der dargestellten Figur erkenne, konkret der Moment der

---

<sup>177</sup> Kruse 1999, S. 105.

<sup>178</sup> vgl. ebd.

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Ebd.

Selbsterkenntnis bei Narzissus. Gleichzeitig jedoch, um nicht in die Enttäuschung zu fallen, die Narzissus widerfuhr, fordere Alberti vom Betrachter die „Medienreflexion“<sup>181</sup>. Denn nur durch die „Bewusstmachung des Mediums“<sup>182</sup> befreie sich der Betrachter von seinen unerfüllbaren Erwartungen. Der Übergang vom Mythos des Narzissus zur albertianischen Kunstauffassung bestehe somit in einer Paradoxie. Parmigianino setzt auf diese Paradoxie. Während seine linke Hand den Betrachter umarmt, befindet sie sich gleichzeitig in einer Position, die eine Bereitschaft zum Zeichnen<sup>183</sup> nahelegt, sodass er im nächsten Moment das erste gemalte Bild erschaffen könne – die „Ursituation der Malerei.“<sup>184</sup> Er spielt mit der Perplexität, die den Betrachter innehalten lässt, um zu verstehen, was er gerade sieht. Der Betrachter wird durch seine Perplexität zur Illusionsbildung angetrieben. Bei Narziss hat die Illusionsbildung genau im Moment der Umarmung, bzw. der Berührung des Bildträgers (in seinem Fall der Quellenoberfläche) ein Ende. So auch im Selbstbildnis: Parmigianino identifiziert sich mit Narziss. Seine Hand liegt so weit vorne, oder besser, so dicht am Spiegel, dass sie diesen geradezu berührt. Damit handelt es sich auch hier um den wertvollen Moment der Erkenntnis. Der Schlüsselmoment zwischen Illusion und Schweben und dem Zurückkehren in die Realität, dem kognitiven Verstehen des Bildmediums. Die malbereite Hand verkörpert schon den nächsten Schritt, die intelligente Schlussfolgerung aus dem vergänglichen Spiegelbild: das Selbstporträt. Wie auch im Werk der Madonna mit dem langen Hals wird deutlich, dass Parmigianino mehrere Zeitebenen in sein Bild eingebaut hat.<sup>185</sup> Der Betrachter erkennt zuerst die ausgestreckte, umarmende Hand und im zweiten Moment die „zeichnende Hand.“<sup>186</sup>

Gerade wurde das hoch komplexe und durchdachte Gespann zwischen Narzissus, dem Porträtierten und dem Betrachter aufgezeigt. Dennoch soll neben der Theorie auch die emotionsgeladene Virtuosität des Kunstgriffes auf den Punkt gebracht

---

<sup>181</sup> Kruse 1999, S. 105.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Von der später zu diskutierenden These eines Stiftes in der Hand distanzieren mich. Dennoch ist der Tatsache nicht zu widersprechen, dass die Darstellung der Hand eine Ähnlichkeit zu einer zeichnerisch tätigen Hand an den Tag legt.

<sup>184</sup> Kruse 1999, S. 109.

<sup>185</sup> vgl. Holländer 1968, S. 383f.

<sup>186</sup> Vasari 2009, S. 19.

werden. Die gewollte Auffassung seines Bildnisses als Spiegel versetzt den Betrachter in den Glauben, sich selbst zu sehen. Damit setzt Parmigianino sich mit dem Betrachter gewissermaßen gleich. Der Maler fungiert dadurch als Proto-Spiegelbild eines jeden Betrachters. Der Betrachter sieht sich in einem ‚Spiegel‘ und wird sich kurze Zeit später seiner Verirrung bewusst. Durch die Medienreflexion gelingt es dem Betrachter, rationalen Abstand von der „angenehmen“<sup>187</sup> Enttäuschung des Gesehenen zu gewinnen und die Gegebenheit logisch aufzuklären. Für den Bruchteil einer Sekunde hat der Maler es geschafft, den Betrachter hinters Licht zu führen. Im Moment der Erkenntnis und zur Krönung des Malers hat der Betrachter das Genie vor sich, das diesen Streich mit ihm gespielt hat.

## **4.2 Der Gebrauch des Spiegels und der Spiegelmetapher**

Die Funktion des Spiegels im Kunsthandwerk ist nur eine der unendlich vielen Gebrauchsmöglichkeiten. Im Volksmund haften seinem Wesen seit jeher metaphorische Charakterzüge an, die auch in der Kunst ihren Ausdruck finden. Parmigianino hat den Spiegel so versteckt und gleichzeitig offensichtlich mit in sein Bild integriert, dass hinterfragt werden muss, inwieweit er sich ‚nur‘ auf den Spiegel als Gegenstand der albertianischen Kunsttheorie bezog. Im Folgenden gilt es, die traditionellen Denkweisen zum Thema Spiegel und Spiegelung heraus zu stellen. Danach wird der Spiegel als Thema der Malerei und vor allem als Thema von Parmigianinos Malerei analysiert.

### **4.2.1 Der Spiegel in der Gesellschaft**

Der Spiegel ermöglicht es, sich selbst bei einer Tätigkeit zuzuschauen. Dennoch kennen wir die Situation, in der die Spiegelung Verwirrung schafft und uns durcheinander bringt. Michel und Rizek-Pfister machen folgende Überlegungen: Rasiert sich ein Mann vor dem Spiegel mit der rechten Hand, nimmt er wahr, dass sich sein Spiegelbild mit der linken Hand rasiert. Physikalisch betrachtet rasiert aber die rechte Hand, denn der Spiegel spiegelt dessen rechte Hand genau dort, wo sie

---

<sup>187</sup> Freedberg 1950, S. 105.

ist. Diese Gewohnheit, sich in sein Gegenüber hineinzusetzen, ist uralte. Das Problem liegt wohlgerne in der Psyche, nicht in der Physik. Aufgrund unserer Angewohnheit, Personen als seitenverkehrt zu betrachten, bedarf, so Rizék-Pfister, „Nicht-empathisch sein [...] der Anstrengung.“<sup>188</sup> Deshalb scheint es für uns auch klar, dass der Spiegel die Dinge verkehrt darstellt und demnach lügt. Hier deutet sich bereits das Täuschungspotential des Spiegels an.<sup>189</sup>

Bereits in der Spätantike wurden Spiegel aus Glas geblasen und waren daher immer sphärisch. Man benutzte sie als konvex gewölbte Spiegel. Durch seine Abbildungen in der Malerei und auf Wandteppichen, kann auf seine weite Verbreitung im Mittelalter geschlossen werden. Vor allem im Mittelmeerraum tauchte er vermehrt auf. Später, im 16. Jahrhundert, hat Venedig als die Hauptstätte der Spiegelerzeugung gegolten, vor allem was die Produktion von Flachspiegeln anging. Während besonders Deutschland und Flandern bis dato für ihre besonders robusten, runden Metallspiegel bekannt waren und deren Herstellungsgeheimnis hüteten, war es letztendlich die Lagunenstadt, die den konvexen Spiegel in den frühen Jahren des 16. Jahrhunderts überwand. Das runde Kleinformat konnte durch die Abwendung vom Metall und mithilfe der gläsernen Ausführung aufgegeben werden zugunsten von rechteckigen, flachen und größenvariablen Spiegeln, die durch das flache Aufrollen geblasener Glaszylinder entstanden. Deutschland und Flandern verblassten in ihrem einstigen Erfolg der Spiegelproduktion, wohingegen Venedig nicht nur imstande war, die Spiegel vortrefflich herzustellen, sondern auch als Stadt deren mysteriösen Charakter für sich zu vereinnahmen.<sup>190</sup>

Parmigianino lebte dementsprechend in einer Zeit, in der der Konvexspiegel durchaus bekannt und weitverbreitet war. Dennoch war bereits sein Nachfolger, der flache Spiegel, eingeweiht und geschätzt, zumal er ‚richtiger‘ abbildete. Hartlaub hält daher den Gebrauch eines Konvexspiegels besonders in der Situation des Selbstporträts als eine Art Protest für möglich.<sup>191</sup> Der Grundgedanke einer

---

<sup>188</sup> Michel/Rizék-Pfister in Michel 2003, S. 12.

<sup>189</sup> vgl. Michel/Rizék-Pfister in Michel 2003, S. 12f.

<sup>190</sup> vgl. Michel/Rizék-Pfister in Michel 2003, S. 6; vgl. Baltrušaitis 1996, S. 288; vgl. Bächtold-Stäubli 1987, S. 548; vgl. Hartlaub 1951, S. 42f., 192.

<sup>191</sup> vgl. Hartlaub 1951, S. 192.

Protesthaltung ist nicht abwegig, wenn die Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts als Zeit der Umwälzungen berücksichtigt wird, deren Folgen ein Ventil in der Kunst finden. Jedoch begründet Hartlaub seinen Schluss nicht weiter, weshalb unklar bleibt, inwiefern sich der Protest anhand des konvexen Spiegels genau darstellt. Es ist dagegen sinnvoll die Bedeutungsfülle der Spiegelmetapher weiter zu überblicken. Während sich im Mittelalter „subtile Beweisführungen und Allegorien [...] um einen Mechanismus gruppieren, der auf den Gesetzen der Lichtstrahlung beruht“<sup>192</sup>, büßte der Spiegel mit dem Renaissance-Humanismus, der in die Aufklärung mündete, ein wenig seiner Symbolik der Metaphysik ein und wurde mehr und mehr mit den Augen der Wissenschaft gesehen.

#### **4.2.1.1 Aberglaube und „Semantische Nivellierung“**

Die Verkehrtheit der Seiten im Spiegelbild „legt dem naiven Betrachter [...] nahe, hier könne es nicht mit rechten Dingen zugehen, und schafft bereits die für viele weiteren Zuschreibungen grundlegende ‚numinose‘ Situation.“<sup>193</sup> Die Bandbreite der dem Spiegel zugesprochenen symbolischen Bedeutungen entfaltet sich vor allem im Aberglauben. Bächtold-Stäubli unterscheidet beim Versuch die abergläubische Reichweite des Spiegels zu fassen, zwischen dem wissenden und dem wirkenden Spiegel. Ersterer vermag im Volksmund Dinge preiszugeben, wenn man ihn befragt. Partiiell herrsche der Glaube vor, dass er Dinge sichtbar mache, die dem bloßen Auge unsichtbar sind. Diverse Spiegelarten haben diverse Sehfähigkeiten (Weltspiegel, Sichtspiegel, Bergspiegel, Erdspiegel). Mit dem „Wissen“ wird ihm eine menschliche Fähigkeit zugesprochen, die aber das Maß des Menschen übertrifft und den Spiegel somit als allwissend auszeichnet. Der wirkende Spiegel dagegen übt gemäß Bächtold-Stäubli Einfluss auf das aus, was er spiegelt. Er kann gefährlicher und unheimlicher aber auch apotropäischer Natur sein. In weitreichenden Teilen gilt die Auffassung, dass die Auswirkung eines langen Hineinsehens mit Eitelkeit und Stolz bestraft werden. In Bezug auf die Liebe kann er nachteilig wirken; hält man einen Spiegel vor den Geliebten, so sähe man all seine Fehler – ein interessanter Aberglaube, der auch in der Malerei funktioniert. Denn

---

<sup>192</sup> vgl. Baltrušaitis 1996, S. 297.

<sup>193</sup> Bächtold-Stäubli 1987, S. 548.

hier wird er als Korrekturinstanz gerade wegen der Fehler verwendet. Der wirkende Spiegel scheint allmächtig, indem er sowohl auf positive als auch auf negative Weise beeinflusst.<sup>194</sup>

Ob wissend oder wirkend – dem Spiegel wird ein aktiver Part zugedacht. Dies erschließt sich aus dem Umgang des Menschen mit ihm. Schickel stellt sich die Frage: Ist der Spiegel aktiv oder passiv? Das Spiegelbild ist unweigerlich an die Sache/Person gebunden, die der Spiegel reflektiert. Im Folgenden wird sie das „Exemplar“<sup>195</sup> genannt. Das Spiegelbild verschwindet, sobald auch das Exemplar verschwindet, damit ist das Spiegelbild nicht autonom und auf die Simultaneität mit dem Exemplar angewiesen.<sup>196</sup> Hängt es also ganz und gar von seinem Exemplar ab, müsste man eine passive Rolle schlussfolgern. Ohne das Exemplar kann auch der Spiegel kein Ergebnis liefern. Schickel erklärt diese Verhältnismäßigkeit im Zusammenhang mit der „semantischen Nivellierung“<sup>197</sup> im Umgang mit dem Spiegel, womit der Diskurs von Kruse um die unterschiedlichen Medien wieder aufgegriffen wird. Eigentlich ist der Spiegel inaktiv, der Mensch spricht ihm eine Aktivität zu. Genauso wie ein Maler male, spiegele ein Spiegel.<sup>198</sup> Im Sprachgebrauch wird das Bild des Malers grammatikalisch nicht vom Bild des Spiegels unterschieden, obwohl deren Prozesse und Wesen jeweils deutlich verschieden sind. Dem Spiegel werden aktive Eigenschaften eingeräumt: er spiegelt, er zeigt oder, noch deutlicher: er reflektiert. Dass es sich hierbei gleichzeitig um einen Begriff handelt, der eine geistige, nur dem Menschen zugedachte Tätigkeit beschreibt, macht eine Aufwertung des Objektes evident. Die Frage nach dem Ursprung des Wortes „Reflektieren“ ist allerdings unschwer bei der eigentlichen ‚Tätigkeit‘ des Spiegels zu vermuten: lat. reflexio bedeutet zurückstrahlen oder -werfen. Umso mehr verblüfft die Tatsache, dass eine rein menschliche Tätigkeit mit einem optischen Begriff umschrieben wird. Der Mensch hat dem Spiegel im Laufe der Zeit einen hohen Stellenwert eingeräumt, der durch die Sprache ersichtlich wird. Die semantische Nivellierung ist der Beweis für das symbolische

---

<sup>194</sup> vgl. Bächthold-Stäubli 1987, S. 551ff., 565ff.

<sup>195</sup> vgl. Michel/Rizek-Pfister in Michel 2003, S. 1.

<sup>196</sup> vgl. Konersmann 1991, S. 107.

<sup>197</sup> vgl. Schickel 1982, S. 23.

<sup>198</sup> vgl. Schickel 1982, S. 15.

Bedeutungsrepertoire, das elementar menschliche und intelligente Charakterzüge birgt.<sup>199</sup>

#### 4.2.1.2 Der Spiegel als Symbol von Narzissmus

Der Mythos des Narzissus haftet dem Spiegel nicht nur auf kunsttheoretischer, sondern auch auf psychologischer Ebene an. Selbstliebe wird vor allem Künstlerpersönlichkeiten nachgesagt.<sup>200</sup> Nova erwähnt Parmigianinos „narzisstisches Bravura-Stück“ im Hinblick auf die „Gefahr eines illegitimen Begehren des Selbst.“<sup>201</sup> Selten wird über Parmigianinos Selbstporträt gesprochen, ohne dass dieses Thema berührt wird. Kunst- und Kulturhistoriker wie Arnold Hauser oder Gustav René Hocke berufen sich auf den Narzissmus im psychoanalytischen Sinn und unterstellen den Künstlern des 16. Jahrhunderts eine tendenzielle Neigung zum Narzissmus, die unter anderem aus der Selbstbetonung in der manieristischen Kunst resultiere.<sup>202</sup> Ist Parmigianinos Werk ein reiner Akt der Selbstliebe? Vor der seit dem 19. Jahrhundert etablierten Psychoanalyse und dem aus ihr resultierenden Begriff des Narzissmus als Synonym für krankhafte Selbstliebe, stand die Figur des Narzissus um 1500 auch für andere Werte. Beispielsweise galt sie als Repräsentation schlechthin für den schönen Jüngling, sowie das Sinnbild künstlerischer Schönheit.<sup>203</sup> Wie die Benutzung mehrerer Spiegel beweist, hat sich Parmigianino größte Mühe geben müssen, um sein Gesicht unverzerrt und „idealisiert, knabenhaft“<sup>204</sup> darzustellen. Doch gerade ein solches Vermögen veranlasse den Künstler dazu, sein eigenes Werk zu lieben und es als schön zu empfinden. Dies erkläre kein geringerer als Aristoteles in seiner Nikomachischen Ethik. Eine ebenso seit der Antike bekannte und verinnerlichte Auffassung sei, dass der künstlerische Schaffensprozess dem Liebesakt gleiche.<sup>205</sup>

<sup>199</sup> vgl. Schickel 1982, S. 15ff.,20; vgl. Baltrušaitis 1996, S. 9.

<sup>200</sup> vgl. Warnke 1996, S. 316: „psychische Sonderstellung des Künstlers“.

<sup>201</sup> vgl. Nova in Krüger/Nova 2000, S. 92f.

<sup>202</sup> Durch diese Selbstbetonung kompensiere der Künstler das unsicher gewordene Gefühl für Tradition und verbindliche Regeln (vgl. Hauser 1979, S. 117; vgl. Hocke 1957, S. 14). Dagegen argumentiert Warnke, dass die Künstler viel zu sehr als solche beansprucht waren, als dass sie sich „qualvollen Zeitdiagnosen“ ausgesetzt hätten (vgl. Warnke 1987, S. 61).

<sup>203</sup> vgl. Pfisterer 2001, S. 312.

<sup>204</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 52.

<sup>205</sup> vgl. Pfisterer 2001, S. 307,325.

Kunst und (Selbst-)Liebe wurden sehr wohl miteinander in Verbindung gebracht. Die Umriss-Zeichnung der Tochter des Butades sei allein aus Liebe entstanden.<sup>206</sup> Dadurch dass Parmigianino in einer traditionsreichen Künstlerfamilie aufgewachsen ist und die humanistische Erziehung bei seinen Onkeln sehr streng und gründlich war und dadurch dass Vorstellungen wie die enge Verknüpfung von Liebe und Kunst auch im Quattrocento geläufig gewesen seien, kann man schließen, dass Parmigianino diese Vorstellungen bekannt waren. Sie gehörten zum Repertoire einer umfassenden, streng humanistischen Erziehung, wie sie seine Onkel vornahmen.<sup>207</sup> Zwar ist der Anteil an Selbstliebe nicht messbar, gleichwohl ist nachgewiesen, dass der Maler sein Antlitz auf bestimmte Weise in Szene gesetzt hat.

### **4.3 Der Spiegel in der Malerei**

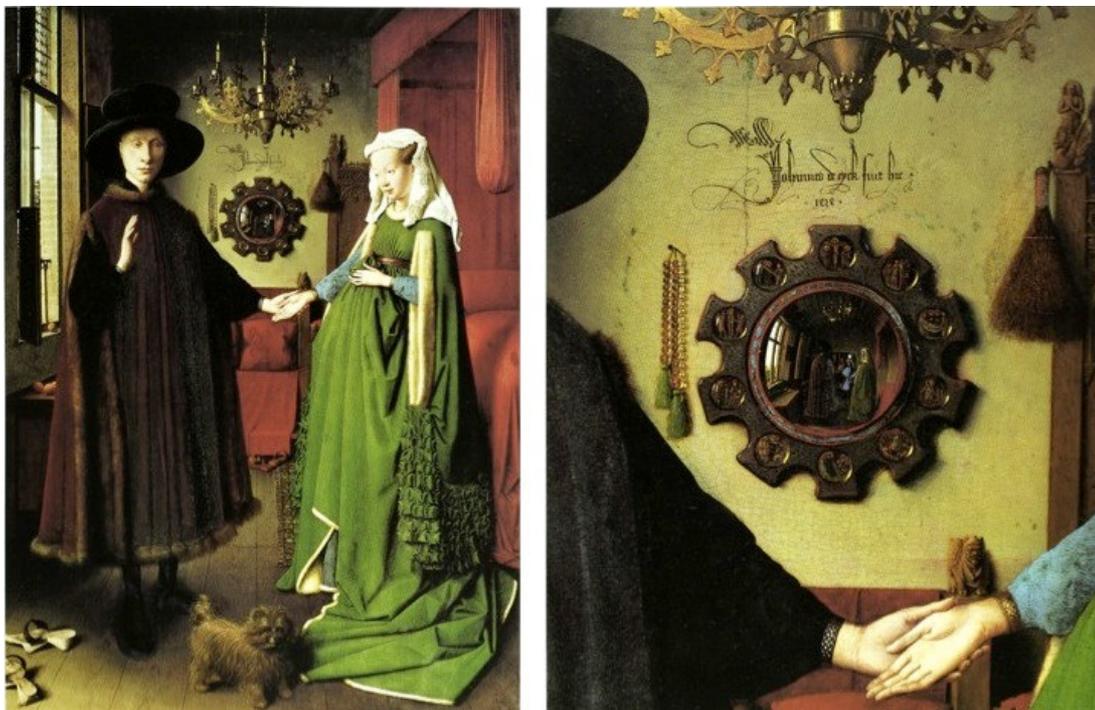
Der Spiegel ist ein Symbol vieler Eigenschaften. Um die Spanne seiner ikonographischen Bedeutungen darzulegen, reicht der Platz hier nicht aus. Indessen soll seine Einordnung auf die für diese Arbeit wesentlichen Aspekte reduziert werden. Es muss wiederholt werden, dass der Spiegel im ausgehenden Mittelalter mehr und mehr unter dem Aspekt der Wissenschaftlichkeit und Physik gesehen wurde. Am Beispiel von Jan van Eycks Arnolfini-Hochzeit (1434) wird nun gezeigt, wie der Spiegel als beliebtes Bildthema von neuzeitlichen Malern eingesetzt wurde. Wie positionierte van Eyck den Spiegel? Dieser befindet sich im Bildmittelpunkt mitsamt der Spiegelung des Malers und jener seines Gehilfen. Über dem Spiegel ist van Eycks Signatur zu lesen. Der Spiegel hängt hinter dem soeben getrauten Paar und bezeugt die Anwesenheit des Künstlers und seines Gehilfen, die für das Brautpaar als Zeugen der korrekten Durchführung der Vermählung stehen. Dem Bild kommt Rechtscharakter zu, da auch die Inschrift des Malers dessen Präsenz dokumentiert. Der Spiegel ist weniger magisch aufgeladen, sondern wird in seiner optisch-physikalischen Wirksamkeit gewertet. Er dient als Instrument der Glaubwürdigkeit des Eides, weil er der Wahrheit unterworfen ist. Der zu

---

<sup>206</sup> vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9; vgl. Beyer 2002, S. 17.

<sup>207</sup> vgl. Viola in Ferino-Pagden/Fornari Schinachi 2003, S. 408; vgl. Burioni in Vasari 2009, S. 43.

betrachtende Raum durch den Spiegel wird nicht nur im gerahmten Bildraum festgemacht, sondern um den Raum hinter dem Betrachter erweitert.<sup>208</sup> Hiermit finde gleichzeitig eine Verschmelzung von Betrachter und Künstler statt.<sup>209</sup>



**Abbildung 9:** Jan van Eyck: Arnolfini-Hochzeit (1434)<sup>210</sup>

Die Frage, wo sich in Parmigianinos Selbstporträt der Spiegel befindet, erzwingt die Beschäftigung mit dem Tondo am rechten Bildrand. Ist die Wölbung der Spiegel, von dem sich Parmigianino abmalte? Wenn dem so ist, würde Parmigianino also auf den Malträger schauen und dabei sein, sich selbst zu malen. Er scheint sich allerdings in keiner direkten Pose zu befinden, die den Malakt offenbart. Malutensilien, die auf eine Tätigkeit hinweisen, sind ebenfalls nicht auszumachen. Demnach verneine Parmigianino die malerische Aktivität komplett. Dass dies nicht stimmen und das Tondo im Bildrand kein Spiegel sein kann, verrät die Hand im Vordergrund. Sie ist nur so verzerrt zu erkennen, weil sie direkt vor dem Spiegel

<sup>208</sup> vgl. Abb. 7.

<sup>209</sup> vgl. Brentini in Michel 2003, S. 159f.; vgl. Beyer 2002, S. 43.

<sup>210</sup> Öl auf Holz, 84,5 x 62,5 cm, Standort: London, National Gallery, Bildnachweis: Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. Hirmer Verlag, München 2002. S. 43f., Abb. 19.; Detail der Arnolfini-Hochzeit.

liegt. Parmigianino wird wohl kaum die Hand vor das Tondo (angenommen das Tondo ist ein Spiegel) gelegt haben und mit seiner rechten Hand, die linke überkreuzend, den Malträger bemalt haben. Es würde den Maler um einiges erschweren, wenn er ständig mehr als nur den Kopf hin und her hätte bewegen müssen. Diese Annahme wird auch durch seine Sitzposition untermauert. Das Tondo im rechten Bildrand ist dementsprechend der Malträger, auf dem Parmigianino sein Porträt aufgetragen hat, das der Betrachter vor sich hat.<sup>211</sup>

Dem Objekt Spiegel wurde kein Platz auf der Bildoberfläche zugedacht, trotzdem ist das Spiegelthema offensichtlich Gegenstand des Bildnisses. Das Werk an sich soll einem Spiegel gleichen. Diese Tatsache stellt den fundamentalen Unterschied zu van Eycks und anderen Zeitgenossen dar. Es ist stark anzunehmen, dass Parmigianino die Arnolfini-Hochzeit von van Eyck kannte. Auch wenn keine direkten Vorbilder seiner Darstellungsart bekannt sind, hat van Eycks Werk sicher Eindruck hinterlassen.<sup>212</sup>

#### **4.3.1 Der Spiegel als Mittel der Selbstinszenierung**

Leonardo da Vinci machte eine interessante Aussage, die sich der Nachahmung als oberstem Prinzip seit dem 15. Jahrhundert und ihren Vertretern wie Leonardo selbst entgegenstellt: „Die bildende Kunst ist von solcher Vortrefflichkeit, dass sie sich nicht nur den Erscheinungen der Natur zuwendet, sondern unendlich viel mehr Erscheinungen, als die Natur hervorbringt.“<sup>213</sup> Er stellt in diesem Moment die Malerei reichhaltiger dar als die Natur. Zudem spornt er die Erfindungsmotivation der Maler an, die sich, angeregt durch die Natur, neue Figuren oder Bildgegenstände einfallen lassen sollen.<sup>214</sup> Von diesen Gedanken ließ sich auch Parmigianino leiten, indem er sich in einer neuen Art der Selbstdarstellung

---

<sup>211</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 50; vgl. auch Ekserdjian 2006, S. 130. Das Vorkommen des Bildes im Bild öffnet einen neuen Gedankengang. Es wird ein „selbstreferentieller metapikturaler Raum“ geschaffen (vgl. Haselstein in Greber/Menke 2003, S. 49).

<sup>212</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 44ff. Parmigianinos großes Repertoire an Zeichnungen offenbart intensive Studien von flämischen Künstlern (vgl. Ekserdjian in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 15f.).

<sup>213</sup> Da Vinci 1958, S. 83.

<sup>214</sup> vgl. Da Vinci in Chastel 2011, S. 165f., 385.

erprobte. Er beließ es nicht bei dem Abbild des Konvexspiegels, sondern nutzte, wie die Computerexperimente belegen, mehrere Spiegel für sein Selbstporträt, um ein vollkommenes Ergebnis zu erzielen.

Dieses Loslösen von der Natur mag Parmigianinos Drang bergen, sich von seinem Lehrer Correggio und dessen naturalistischem Stil zu distanzieren.<sup>215</sup> Das Durchleuchten der Beziehung Parmigianino - Correggio würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Kurz gefasst spiegelt sich in dieser Beziehung das Bestreben, welches daran erinnert, wie wichtig es war, Neues zu schaffen, um seinen eigenen Stil zu distinguieren.<sup>216</sup> Neben der unübersehbaren Besonderheit und Kunstfertigkeit des Porträts wollte sich Parmigianino auch durch seine Attraktivität auszeichnen. Warum sonst die Verjüngung und die unverzerrte Gesichtsdarstellung? Laut Haselstein diene der Spiegel im Selbstporträt weder „als Symbol der Wahrheit“<sup>217</sup>, noch verweise er auf „menschliche Schwäche“<sup>218</sup> wie Eitelkeit oder Ähnliches. Er existiere einzig und allein für die Selbstinszenierung des jungen Malers. Die Überbietung der Mimesis stelle ein „Desinteresse [Parmigianinos] an der Doktrin der Naturnachahmung“<sup>219</sup> dar, worin sich eine neue Kunstauffassung ausdrücke. Haselstein sieht in dem Porträt vor jeglichem nicht zu leugnendem symbolischen Inhalt die, wenn man so will, nüchterne Zurschaustellung einer künstlerischen Idee und die „virtuose Illusionskunst als das eigentliche Bildthema.“<sup>220</sup> A portrait „created to celebrate the maker“ - in jeder Hinsicht. Auch Giorgio Vasari gibt eine gewisse Relevanz der Attraktivität des Jünglings zu verstehen. Jegliche Begriffe, die die Kunstfertigkeit des Malers beschreiben, beziehen sich gleichzeitig auf dessen Aussehen:

*„Und da Francesco von wunderschöner Erscheinung war und eher das ungemein anmutige Gesicht und Aussehen eines Engels als das eines Menschen besaß, wirkte sein Abbild in dieser Kugel wie etwas Göttliches.*

---

<sup>215</sup> vgl. Ekserdjian in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003; vgl. Coliva in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 124.

<sup>216</sup> vgl. Fornari-Schianchi in Fornari-Schianchi 2003, S.28.

<sup>217</sup> Haselstein in Greber/Menke 2003, S. 43.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Haselstein in Greber/Menke 2003, S. 41.

<sup>220</sup> vgl. Haselstein in Greber/Menke 2003, S. 48.

*Ja, so trefflich gelang ihm das ganze Werk, dass sich die Wirklichkeit nicht vom Gemälde unterschied.*<sup>221</sup>

Man muss sich geradezu fragen, ob Vasari Parmigianino aufgrund seiner Kunstfertigkeit oder aufgrund seiner Schönheit lobt.<sup>222</sup> Das Talent scheint mit der tatsächlichen Ansehnlichkeit des Künstlers für Vasari einherzugehen. Vasari soll Parmigianino um 1530 persönlich in Bologna getroffen haben, sodass sich seine Einschätzung in der Bildbeschreibung nicht zuletzt auf diese Begebenheit berufen mag.<sup>223</sup>

#### 4.3.2 Die Nähe von Alchemie und Spiegeln

Interessanterweise ist ein Spiegel, reduziert man ihn auf seine materielle Beschaffenheit, nichts weiter als „ein Stück mit Zinn hinterlegtes Glas“<sup>224</sup> und damit die Grundlage für die Alchemie. Parmigianino wurde mit zunehmendem Alter ein Hang zur Alchemie zugeschrieben, womit seine Spiegelaffinität begründet werden könnte. Vasari rügt ihn, gerade weil er aufgrund seiner Vorliebe für die „alchemistischen Tüfteleien“<sup>225</sup> des Öfteren in Bredouille geraten sei, da er Kunst und Aufträge ihretwegen zurückstellte. Die schlagfertigen Argumente beispielweise von Preimesberger, die Vasaris literarisches Werk als Fiktion deuten, sind jedoch nicht zu überhören.<sup>226</sup> Die Forschung über Parmigianino als Alchemisten weist ebenfalls Ansätze auf, die bedeutend wenig mit der Aktivität der Alchemie zu tun haben. Nova relativiert Parmigianinos alchemistische Tätigkeit insofern, als dass sich der Maler viel mit der Radierung beschäftigt habe, sie gar „als Kunstform etabliert“<sup>227</sup> habe. Da die Radierung per se auf chemischen Experimenten mit Säuren und Ätzgrund basiere, möge Vasari hier leicht Beweise gefunden haben, die ihn zur Anklage der geächteten Alchemie führten. Während Vasari Parmigianinos schlechten Zustand am Ende seines Lebens auf die Hingabe zur Alchemie bezieht,

<sup>221</sup> Vasari 2009, S. 19.

<sup>222</sup> vgl. Arasse 1995, S. 267: „[...] Vasari exalte la beauté physique du jeune Parmigianino.“

<sup>223</sup> vgl. Franklin 2003, S. 278.

<sup>224</sup> vgl. Michel/Rizek-Pfister in Michel 2003, S. 2.

<sup>225</sup> Vasari 2009, S. 40.

<sup>226</sup> Preimesberger (in Preimesberger u.a. 1999) tituliert Vasaris Vita des Parmigianino als Bildungsroman.

<sup>227</sup> Nova 2006 2006, S. 10.

durch die er melancholisch und krank wurde, lenkt Nova die Ursache für seinen schlechten gesundheitlichen Zustand auf den Umgang mit ätzenden Substanzen.<sup>228</sup>

Luisa Violas Darstellung entspricht Novas Feststellung: „Wenn er Alchemist war, dann einer von Farben, einer der in Kolben [...] für die Radierungen destilliert und mischt.“<sup>229</sup>

Anna Coliva vermutet hinter Vasaris Anklage der alchemistischen Tätigkeit Parmigianinos und hinter einer Abweichung von der ersten zur zweiten Fassung der Biographie eine regelrechte Schutzmaßnahme. Es sei belegt, dass der Streit zwischen den Erbauern der Santa Maria della Steccata (Parma) und Parmigianino auf Unstimmigkeiten bezüglich der bildlichen Umsetzung religiöser Themen basierte. Während Vasari in der ersten Fassung nicht viele Worte über den alchemistischen Künstler verloren hätte, sei der Ton in der zweiten Fassung umgeschlagen in einen vergleichsweise empathischeren. Hiermit habe Vasari die alchemistischen Vorlieben als Leidenschaft des Künstlers erklären wollen, die auch für die Nichtvollendung der Fresken verantwortlich gewesen sein soll. Indem er Parmigianino „in die Nebel der Alchemie hüllte“<sup>230</sup>, wollte er dessen Kunstwerke aufgrund der religiös instabilen Zeit vor der Anklage der Ketzerei schützen. Beweisführend sei für Coliva die klischeehafte Art und Weise wie Vasari Parmigianino als Alchemisten charakterisierte. Zudem sei Parmigianino nicht der einzige Künstler, dem Vasari erst in der zweiten Fassung typische Charakterzüge eines Alchemisten anheftete.<sup>231</sup> Dass sich diese okkulte ‚Vorliebe‘ im Selbstporträt ausdrücken könnte, ist ein überspitztes Urteil. Es gibt jedoch einen Moment in Parmigianinos früher Wirkungszeit, in dem der Spiegel auf magischen Inhalt trifft: im camerino<sup>232</sup> von Fontanellato. Die Vorstellungen der Auftraggeber dieses Zimmerchens waren „zuerst noch von Strömungen durchzogen, die sich auf der philosophischen Grundlage des Neuplatonismus weiterhin auf [...] Alchemie beriefen.“<sup>233</sup>

---

<sup>228</sup> vgl. Nova 2006, S. 10f.

<sup>229</sup> Viola 2007, S. 78, übers. Autorin.

<sup>230</sup> Coliva in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 31.

<sup>231</sup> vgl. Coliva in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 125,130ff.

<sup>232</sup> ital.: kleines Zimmer.

<sup>233</sup> Coliva in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 125.

## 4.4 Der Spiegel in Parmigianinos Kunst

### 4.4.1 Das camerino in Fontanellato: Der Freskenzyklus von Diana und Aktäon

Ungefähr zur gleichen Zeit wie das Selbstporträt entsteht der im Auftrag von Galeazzo Sanvitale angefertigte Freskenzyklus, der das private Zimmer der Paola Gonzaga, Sanvitaler Ehefrau, schmücken soll. Die Forschung datiert ihn auf das Jahr 1523.<sup>234</sup> Das Bildsujet stellt die Geschichte der griechischen Mythologie zwischen Diana und Aktäon dar. Ovid erzählt, wie Aktäon bei seiner Jagd im Wald durch Zufall auf die Göttin Diana trifft und sie bei ihrem Bad nackt sieht. Dieses Überraschungsmoment veranlasst die entblößte Diana, Aktäon zur Strafe mit einem Wasserstrahl in einen Hirsch zu verwandeln. Nach seiner Verwandlung wird er von seinen eigenen Hunden zerfleischt.<sup>235</sup> Der diesem Mythos gewidmete Freskenzyklus enthält neben einer prachtvoll dekorierten Mise en Scène einen Okulus an der Deckenmitte, der von einem heute nicht mehr erhaltenen Spiegel besetzt war.<sup>236</sup>

Der aktuelle Forschungsstand zum Zyklus allgemein und in Bezug auf den Spiegel stellt sich in kontrastierenden Interpretationsansätzen dar, denn die Bildkomposition lässt offenbar keine eindeutige Interpretation zu. Allenfalls lenken die Interpretationsvorschläge die Forschung auf eine prinzipielle Ausgangsfrage: Liegt dem Zyklus eine positive oder negative Stimmung zugrunde?<sup>237</sup> Je nach Interpretation variiert auch die dem Spiegel zugeschriebene Bedeutung. Alessandro Novas Interpretation ist kohärent, sofern es sich beim Originalspiegel um einen konvexen Spiegel handelt. Demgemäß baute Parmigianino den Moment der Metamorphose Aktäons mittels Spiegel so ein, dass auch der Betrachter in die Geschichte involviert wurde. Nachdem der Betrachter sich die Bilder der hübschen Göttin angeschaut hat, sieht er sich selbst im Spiegel an der Decke und liest die Worte, die um den runden Ausschnitt geschrieben stehen: „RESPICE FINEM“, übers. „Denke an dein Ende“.<sup>238</sup> Anhand der Aufschlüsselung des Bildsujets und vor allem aufgrund des Schriftzugs, der sich um die runde, leere Fläche zieht, kann

<sup>234</sup> vgl. Nova in Krüger/Nova 2000, S. 93; vgl. Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 30.

<sup>235</sup> vgl. Voß 1798, Internetquelle: [www.textlog.de/35337.html](http://www.textlog.de/35337.html) (letzter Zugriff: 13.04.2012, 12:45).

<sup>236</sup> vgl. Nova in Krüger/Nova 2000, S. 97 (s. Fußnote 37).

<sup>237</sup> vgl. Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 30.

<sup>238</sup> vgl. Nova in Krüger/Nova 2000, S. 97, Fußnote 37; vgl. Thimann 2002, S. 104.

geschlossen werden, dass Parmigianino dort ursprünglich einen konvexen Spiegel eingegliedert hatte. Der Schriftzug erhalte erst seinen Sinn, wenn der Betrachter sich in einer konvexen Spiegelung sehe.<sup>239</sup> Die verzerrte Spiegelung weist auf die Metamorphose hin, die Aktäon widerfährt, nun aber aufgrund seiner Schaulust auch dem Betrachter im Begriff ist zu widerfahren. Interessant ist an diesem Gedankengang, wie sich hierbei die Realität mit der angespielten Verwandlung anhand des Spiegelbildes vermischt. Der konvexe Spiegel ist also konstitutives Moment der Metamorphose, die den Betrachter in eine ebenso wichtige und elementare Rolle bringt. Die um den Spiegel geschriebene Schrift „Respice finem“ beinhalte laut Thimann eine komplexe Doppeldeutigkeit. Denn außer der den Tod prophezeienden Übersetzung „Denke an dein Ende“ wurde es nach einer mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Überlieferung schwerlich trennbar von der Übersetzung als „Bedenke die Folgen deines Handelns“ gedeutet. Dementsprechend stünde die Aufforderung zur Todeserkenntnis in direktem Zusammenhang mit der Geschichte Aktäons, während sich der Aufruf, mit Vorsicht zu handeln, auf den Spiegel beziehe, der Autoreflexivität und Selbsterkenntnis symbolisiere.<sup>240</sup> Ob Thimann den Originalspiegel als flach oder konvex identifiziert, bleibt offen. Entgegen Novas Behauptung, der Spiegel erhalte erst einen Sinn, wenn er konvex sei, hätte ein flacher Spiegel einen ebenso profunden Sinn: die Ermahnung an das kluge Handeln. In der Tat ist heute ein Flachspiegel an der Decke des Zimmers vorzufinden.<sup>241</sup>

Nova geht im Folgenden konkret auf die Verbindung zwischen Freskenzyklus und Parmigianinos Selbstporträt ein. Seine Interpretation beruft sich auf die zwei Arten des Sehens bei Ovid: das falsche (illegitime, unkeusche) und das richtige (legitime, keusche) Sehen, das zum einen vom Mythos von Aktäon und zum anderen vom Mythos von Philemon und Baucis verkörpert wurde. Aktäon verkörpere dabei das falsche Sehen. Dem Spiegel kommt hiermit die Funktion zu, den Betrachter vor der „Gefahr des illegitimen Begehren des Selbst“<sup>242</sup> zu warnen. In diesem Aspekt sieht

---

<sup>239</sup> vgl. Nova in Krüger/Nova 2000, S. 91.

<sup>240</sup> vgl. Thimann 2002, S. 137,139.

<sup>241</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 47.

<sup>242</sup> Nova in Krüger/Nova 2000, S. 93.

Nova die direkte Verknüpfung zum Selbstporträt. „Parmigianino war der erste, der die Fülle der narzisstischen Implikationen des Spiegels ausbeutete.“<sup>243</sup> Demnach steht der konvexe Spiegel für die Eitelkeit des Künstlers, die gemeinhin in einem Selbstporträt zum Ausdruck komme. Indem Parmigianino einen konvexen Spiegel benutzte, resultiere aus der Verzerrung laut Nova eine Distanzierung vom eigenen Ich.<sup>244</sup> Darüber hinaus erfolge auch aufgrund des dreidimensionalen Charakters des Bildnisses eine Distanzierung, denn das Bild werde selbst zur Realität. Es verliert seine Funktion als Projektionsfläche und stellt „in seiner Eigenwirklichkeit eine Schwelle zwischen Imagination und Realität dar.“<sup>245</sup> Wenn auch in unterschiedlichen Formen verkörpert der Spiegel im Freskenszyklus als auch im Selbstporträt für Nova die Metamorphose. In der Rocca Sanvitale widerfahre dem Betrachter selbst die Metamorphose. Im Selbstporträt dagegen nehme der Betrachter die Metamorphose des Betrachteten, die gespaltene Persönlichkeit, die der Künstler durch das Produzieren seines Selbstporträts hervorruft und darstellt, wahr.<sup>246</sup> Während der Betrachter im camerino in Fontanellato selbst Teil der Geschichte ist, hat er beim Selbstporträt ‚nur‘ Teil an der Geschichte.

Fraglich ist, ob eine Metamorphose des Betrachters beim Selbstporträt tatsächlich ausgeschlossen werden kann? Parmigianino hat mit der Entscheidung, sein Porträt auf einen konvexen Malträger aufzutragen, eine Täuschung des Betrachters intendiert: Dieser wird manipuliert, sein eigenes Spiegelbild zu erwarten.<sup>247</sup> Demnach findet sehr wohl eine imaginierte Metamorphose statt und zwar in dem Moment der Perplexität, etwas anderes vorgefunden zu haben als ‚sein‘ gewohntes Antlitz. Trotz dieser Überlegung hat Nova nicht unrecht. Der Betrachter mag eine Metamorphose des Betrachteten wahrnehmen, aber erst nach einer kognitiven Auseinandersetzung mit dem Bildnis. Der Maler liebte es bekanntermaßen bereits in jungen Jahren, seine Bilder enigmatisch zu gestalten und damit zu verblüffen.<sup>248</sup>

---

<sup>243</sup> Ebd.

<sup>244</sup> vgl. Nova in Krüger/Nova 2000, S. 94.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> vgl. Nova in Krüger/Nova 2000, S. 91ff.

<sup>247</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 44; vgl. Haselstein in Greber/Menke 2003, S. 47.

<sup>248</sup> vgl. Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 28.

Parmigianino muss auf den unmittelbaren Effekt ausgegangen sein, den das Bild auf den Betrachter ausüben soll.

Thimann untermauert dagegen die These der Appellfunktion des Spiegels im Freskenzyklus. Der Betrachter ist nicht direkt in den griechischen Mythos eingeflochten, was der Spiegel als „nicht integrativer Teil des Bildes, sondern über dem Bilde stehend“<sup>249</sup> verdeutlicht. Damit appelliert der Maler an die kognitive (und objektivere) Ebene des Betrachters, der durch die Schrift ermahnt und zur Selbstreflexion aufgerufen wird.<sup>250</sup> Fest steht in beiden Interpretationen, dass der Spiegel das Element der Verknüpfung zwischen dem Betrachter und dem Bild ist und ihn in das Bildkonzept integriert. Im Freskenzyklus geschieht es aus Novas Sicht auf eine vereinnahmende Weise, aus Thimanns Sicht auf eine die Distanz wahrende Weise. Versteht Nova den Spiegel als Teil der Metamorphose, wird ein körperliches Gefühl angesprochen. Der Spiegel als Erkenntnisymbol bei Thimann dagegen, inspiriert die rein geistige Ebene, die Vernunft.

Eine andere Perspektive, aus der Fornari Schianchi in ihrem kurzen Abriss auf den Forschungsstand des Freskos blickt, wirft die Frage auf, inwiefern der Künstler den kulturellen Hintergrund des Auftraggebers Sanvitale und seiner Umgebung teilte. Die Idee des ikonographischen Projekts vom Freskenzyklus stammt nicht vom jungen Künstler selbst, der obgleich seiner umfassenden Ausbildung im Alter von 19 Jahren nicht mit einem solchen Wissen ausgestattet gewesen sein konnte. Vielmehr hatte der Auftraggeber ganz bestimmte Vorstellungen von der Ausschmückung des privaten Zimmers. Um das Fresko und den Einsatz des Spiegels interpretieren und erklären zu können, muss von den Biographien des Auftraggeberpaares ausgegangen werden. Mit der Erwähnung von „Anomalien und einer narrativen Erweiterung“<sup>251</sup> der ovidischen Geschichten von Aktäon und Diana spricht Fornari Schianchi das Sich zu Eigen machen des griechischen Mythos' seitens der Auftraggeber an. Auch Viola argumentiert die Integration des Spiegels von dieser Perspektive aus. Die Inschrift um den Spiegel rufe zur Geduld auf und gegen

---

<sup>249</sup> Thimann 2002, S. 133.

<sup>250</sup> vgl. ebd.

<sup>251</sup> Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 31.

vorschnelle Verurteilung.<sup>252</sup> Demnach sieht auch Viola den Spiegel stellvertretend für Selbstreflexion. Auch Nova schenkt der „humanistischen Überarbeitung Ovids“<sup>253</sup> Aufmerksamkeit und erwähnt interessanterweise ausgiebiger als beispielsweise Viola oder Fornari Schianchi die an Diana gerichtete Inschrift, die sich auf den ungerechten Tod des Sohnes von Paola und Galeazzo bezieht. Dennoch setzt Nova diese Inschrift nicht direkt in Verbindung mit dem Spiegel, welchen er dagegen elementar in die Metamorphose-Interpretation einbettet.

Dieses Auseinanderklaffen der Deutungen – der ‚Tod‘ des Betrachters durch die Metamorphose auf der einen Seite (Nova), die Vergebung und Akzeptanz der Geschehnisse auf der anderen Seite (Viola, Fornari Schianchi) – legt die eingangs von Fornari Schianchi zitierte ambivalente Grundstimmung des Freskos dar. Die Rahmenbedingungen, unter denen der Freskenzyklus entstand, sind größtenteils bekannt: Der Auftraggeber lebte im Milieu eines „humanistischen Hofes“<sup>254</sup>, dessen intellektualistische Anforderung auch den jungen Parmigianino reifen ließ. Das was zuvor für die Porträtmalerei festgehalten wurde, gilt für die Malerei genreübergreifend: Letztendlich ist es der Künstler, der das Werk auf seine Art und Weise versteht um ihm sein Aussehen gibt. Wenngleich die inhaltliche Grundidee und die Bedeutungen der Fresken der Rocca<sup>255</sup> Sanvitale nicht auf dem Maler beruhen, so obliege und gelinge diesem immerhin die künstlerische Umsetzung der komplexen Anregungen und Vorstellungen des Auftraggebers.<sup>256</sup> Unabhängig davon, aus welchen Gründen Sanvitale einen (konvexen) Spiegel im camerino angebracht haben wollte, könnte dies den ersten Kontakt Parmigianinos mit dem katoptrischen Phänomen im *concetto* darstellen.

---

<sup>252</sup> vgl. Viola 2007, S. 30. Viola beruft sich auf den früh verstorbenen Sohn des Auftraggeberpaares und argumentiert mit dem voreiligen Todesurteil, das sowohl den Sohn als auch Aktäon betraf.

<sup>253</sup> Nova in Krüger/Nova 2000, S. 90.

<sup>254</sup> Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 30.

<sup>255</sup> ital.: Festung.

<sup>256</sup> vgl. Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 31.

#### 4.4.2 Die Madonna mit dem langen Hals

In diesem Werk beschäftigt sich die erste Frage damit, inwieweit es sich um einen Spiegel oder vielmehr eine Spiegelung handelt. Der Gegenstand der eine Spiegelung aufweist ist kein Spiegel, sondern eine Vase bzw. eine Amphore. Ikonographisch argumentiert müsste die Untersuchung auch den Bedeutungsmöglichkeiten des Gefäßes auf den Grund gegangen werden. Um im Rahmen dieser Arbeit zu bleiben, wird die Argumentation jedoch hier abgekürzt. Relevant ist vor allem die Tatsache, dass die Spiegelung keine reale ist. Vor dem Gefäß liegt das Kind auf dem Schoß der Mutter, die Spiegelung indes gibt ein Kreuz wieder. Durch die Wiederentdeckung<sup>257</sup> des Kreuzes kann überhaupt erst von einer Spiegelung die Rede sein, zumal es sich nur leicht vom Farbton der Vase abhebt. Wofür mag die Spiegelung stehen? Das Kreuz signalisiere eindeutig „das zukünftige Geschick des Kindes“<sup>258</sup> und fungiert damit als Zukunftsindikator. Untermauernd wirken dabei die körperliche Blässe und der schlafende Zustand des Kindes. Parmigianino überwinde gemäß Holländer mit der Spiegelung und den oben genannten Attributen die dem Bild immanente Zeitkomponente und bringe die Geburt (bzw. Kindheit) und den Tod gleichzeitig ins Bild. Der Prophet in der Ferne bestätige diese Hypothese, weil er es zu einem 'ferneren' Zeitpunkt voraussagt. Die Perspektive hat, so Holländer, eine doppelte Rolle: Sie dient nicht allein dem Raumverständnis, sondern ist ebenfalls die Darstellungsform der Zeit.<sup>259</sup>

Während die Spiegelung die Veranschaulichung des gesamten Bildthemas ist („das Sinnbild für die heilsgeschichtliche Rolle Christi“<sup>260</sup>) und damit eine Schlüsselrolle innehat, wird vor allem wiederholt klar: Auch in diesem Meisterwerk hat Parmigianino das Spiegelmotiv als elementaren Bedeutungsträger erhoben, der das gesamte Bildverstehen arrangiert und Verbindungsstück einzelner Bildteile ist.

Die Madonna mit dem langen Hals ist eindeutig nach Parmigianinos Selbstporträt entstanden und kann daher keine direkten Rückbezüge auf das Selbstporträt offenlegen. Dennoch ist durch die Vase offensichtlich, dass die Vorliebe für

---

<sup>257</sup> Das Kreuz ist aufgrund von Restaurationsarbeiten verschwunden, konnte aber durch Fotos nachgewiesen werden (vgl. Davitt Asmus 1977, S. 115).

<sup>258</sup> Davitt Asmus 1977, S. 116.

<sup>259</sup> vgl. Holländer 1968, S. 383f.

<sup>260</sup> Davitt Asmus 1977, S. 116.

Rundungen und Spiegelungen sein künstlerisches Wirken ein Leben lang stark beeinflusst hat.

#### **4.4.3 Weitere Selbstporträts von Parmigianino**

Auch wenn der Spiegel in keinem weiteren Selbstbildnis als Bildgegenstand vorkommt, ist der Umgang mit ihm nicht wegzudenken. Jedes Selbstporträt erfordert die Angelegenheit der Selbstinszenierung neu, die auf der Selbstanschauung im Spiegel basiert. Der Maler muss über die eigene Zurschaustellung entscheiden, weshalb sich in vielen Fällen die jeweiligen Lebenssituationen besonders gut ablesen lassen. Parmigianino hat nicht sehr viele Selbstbildnisse geschaffen. Lediglich zwei gemalte Selbstbildnisse sind bekannt, von denen eines Hauptgegenstand dieser Arbeit ist. Das andere zeigt den Künstler im fortgeschrittenen Alter. Es muss circa 1540, kurz vor seinem Tod, entstanden sein. Zu sehen ist ein ermatteter, betagter Parmigianino mit rotem, locker sitzendem Barett, langem Bart, zerzausten Haaren und heruntergezogenen Mundwinkeln. Sein Gesichtsausdruck ist müde und melancholisch, nicht mehr arrogant-gleichgültig. Nachdem die Forscher lange infrage stellten, ob dieses Porträt tatsächlich aus seiner Hand stammt, wurde jedoch geklärt, dass es sich hierbei um ein Originalstück des Künstlers handelt. Es ist erstaunlich, dass sich das Antlitz Parmigianinos in nur 15 Jahren derart gewandelt hat. Noch erstaunlicher ist es aber, dass der Künstler sich für diese Art der Darstellung entschieden hat. Sicherlich handelt es sich bei diesem Bild nicht um ein weiteres Dedikations- oder Auftragsstück. Der Bildträger ist aus Papier, welches später auf Leinwand und Holzgrund geklebt wurde. Als man aus konservatorischen Gründen das Blatt wieder gelöst habe, sei eine Skizze auf der Rückseite zum Vorschein gekommen.<sup>261</sup> Eine Erklärung für die Entstehung dieses Porträts könnte sein, dass es sich anfangs nur um eine Skizze handelte, bei deren Anfertigung er über den Skizzenstatus hinaus weitergearbeitet hat. Die private Bestimmung des Bildes könnte ihn veranlasst haben, seine Selbstwahrnehmung ungeschönt aufs Papier zu bringen.

---

<sup>261</sup> vgl. Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 209f.

Beim Vergleich des frühen mit dem späten Selbstporträt fällt ein Aspekt besonders auf. Im Selbstporträt von 1524 hat der circa 20-jährige Künstler sich jünger, knabenhafter dargestellt, als er mit 20 womöglich ausgesehen haben mag. Das späte Selbstporträt dagegen offenbart das Antlitz eines Greisen, dessen Aussehen auf ein höheres Alter als die erreichten 37 Jahre hindeutet. Diese Übertreibung gibt etwas von der Selbstwahrnehmung des Künstlers preis. Sogar dort, wo zwischen reellem Aussehen und Selbstporträt eine Inkongruenz zu verorten ist, offenbart ein Porträt dennoch ein Stück Wahrheit. Die offensive, lebensbefürwortende, extrovertierte Einstellung hat sich laut Fornari Schianchi am Ende seines Lebens in fehlenden Lebensmut und ein Gefühl des Scheiterns verwandelt, das ihn immer mehr vereinnahmte. Die auf diese Weise offenbarte „psychologische Tiefgründigkeit“<sup>262</sup> zeichne ihn als einen überaus reflektierten Künstler seiner Zeit aus und enthülle seine enge psychologische Bindung zur Malerei.



**Abbildung 10:** Parmigianino: Selbstporträt (ca. 1540)<sup>263</sup> und Rötelszeichnung (ca. 1524)<sup>264</sup>

<sup>262</sup> Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 210.

<sup>263</sup> Selbstbildnis mit rotem Hut, Öl auf Papier, 21 x 15,5 cm, Standort: Parma, Galleria Nazionale, Bildnachweis: Viola, Luisa: Parmigianino. Grafiche Step editrice, Parma 2007. S. 82.

<sup>264</sup> Graphik, 7,3 x 5,3 cm, Standort: Paris, Musée du Louvre, Bildnachweis: Ekserdjian, David: Parmigianino. Yale University Press, Yale 2006. S. 130, Abb. 135.

Ein weiteres, gezeichnetes Selbstporträt sei erwähnt, bei dem es sich um eine Rötelzeichnung heute im Pariser Louvre handelt. Bereits 1950 wurde dieses Selbstporträt von Freedberg mit dem gemalten Selbstporträt von 1524 in Verbindung gebracht, da die Physiognomien sehr große Ähnlichkeiten aufweisen.<sup>265</sup> Über die Ähnlichkeiten hinaus ist die Tatsache beachtenswert, dass der Blick in der Zeichnung nach unten gerichtet ist. Ferino-Pagden sieht hierin die Parallele zu einem Moment der Narzissus-Geschichte.<sup>266</sup> Der Parmigianino zur Hilfe dienende Spiegel habe sich flach vor ihm befunden, so wie sich die Wasseroberfläche vor Narziss befand. Die Parallele zum Mythos ist eklatant. In der Tat bewiesen die Untersuchungen von Zeisler, dass Parmigianino sein Antlitz von einem flacheren (nicht zu stark gewölbten) Spiegel abgemalt hat. Der Künstler habe sich hier bereits mit der Figur des Narziss in Verbindung gebracht und ihn bewusst oder unbewusst verkörpert.<sup>267</sup> Dafür, dass er diese Verkörperung bewusst vornahm, spricht eine weitere gezeichnete Selbstdarstellung (10,7x7,5cm, Chatsworth), in der der Maler die Merkmale des typischen Christusbildes (lange Haare, Bart) zu seinen eigenen machte.<sup>268</sup> Schlussfolgern kann man daraus, dass er seine Selbstdarstellungen sowohl mit reellen als auch imaginären Absichten ausführte. Gerade bei dem christusähnlichen Porträt fällt die Analogie zu dem von Dürer angefertigten Selbstbildnis von 1500 auf.

Die Rötelzeichnung aus dem Louvre stellt die einzige neben dem gemalten Selbstporträt von 1524 dar, in der dem Spiegelbegriff in gewisser Form Relevanz zukommt.

#### **4.5 Die konvexe Spiegelung: nur eine Spielerei des Künstlers?**

*„Als er dabei jene bizarren Effekte sah, die die Wölbung des Spiegels hervorbringt, wodurch die Deckenbalken sich krümmen und biegen und die Türen und alle Gebäude auf seltsame Weise fluchten, bekam er aus einer Laune heraus Lust, alles täuschend echt nachzuahmen [und begann*

---

<sup>265</sup> vgl. Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 205.

<sup>266</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 53.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> vgl. Viola 2007, S. 67.

*daraufhin] mit großer Kunstfertigkeit all das nachzuahmen, was er im Spiegel sah. [...] Ja, so trefflich gelang ihm das ganze Werk, dass sich die Wirklichkeit nicht vom Gemälde unterschied.*<sup>269</sup>

Vasari sieht die Entstehung des Werkes in Zufall und Neugierde eingebettet. Laut Ekserdjian habe es scheinbar nichts gegeben, was Parmigianino nicht „aus purer Freude an der Sache“<sup>270</sup> hätte zeichnen wollen. Spielerisch hat er seine künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten ausgetestet, für die seine Entwicklung in äußerst gebildeten Umgebungen sicherlich förderlich war. Während der Dekoration der Bogenlaibungen dreier Seitenkapellen in der Benediktinerkirche San Giovanni Evangelista soll der junge Künstler bereits „mit Licht auf Metall“<sup>271</sup> experimentiert haben, das Fornari Schianchi als „Vorgriff auf den Spiegel“<sup>272</sup> deutet. Geradezu ein „Besessensein von Rundungen und Wölbungen“<sup>273</sup>, mit dem Parmigianino es liebte, die Betrachter seiner Bilder zu verblüffen oder vor Rätsel zu stellen.

Es ist schwer, Parmigianinos Gebrauch des Spiegelphänomens unter einheitlichen Gesichtspunkten zu betrachten. Denkt man über eine Kategorisierung der Spiegel in Parmigianinos Werken in wirkende und wissende<sup>274</sup> nach, würde die Amphore in der Madonna mit dem langen Hals der Kategorie der wissenden Spiegel zugeordnet werden. Er kündigt mit dem Kreuz ein Ereignis an, das in der Zukunft liegt. Der Deckenspiegel im Freskenzyklus von Fontanellato dagegen gehörte in die Kategorie der wirkenden Spiegel, weil seine Wirkung das Exemplar beeinflusst und verändert. Die Spiegelrolle im Selbstporträt tut sich bei der Einordnung in oben genannte Kategorien schwerer. Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei um einen wirkenden Spiegel, hinsichtlich der Tatsache, dass er Einfluss auf das nimmt, was er spiegelt oder zu spiegeln scheint. Im Selbstporträt kommt es nicht einmal zu einer ‚echten‘ Spiegelung. Einzig und allein im Kopf des Betrachters findet sie statt. Nur das Ergebnis, das Spiegelbild, hat er visuell vor Augen. Die Spiegelung bringt den um die Fassung gebrachten Betrachter in eine aberwitzige Situation, indem sie durch

---

<sup>269</sup> Vasari 2009, S. 18ff.

<sup>270</sup> Ekserdjian 2003, S. 39.

<sup>271</sup> Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 28.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Siehe Kapitel 4.2.1.1.

die Täuschung die Emotion des Betrachters bestimmt. Das verborgene Täuschungspotenzial wird durch die Wesensunterschiede des gespiegelten vom gemalten Bild verdeutlicht. Der eigentümliche und gleichzeitig abstruse Charakter des Porträts gibt dem eigentlich gemalten Bild die Erscheinung eines Spiegels. Während das gemalte Bild die Simultaneität mit dem Sujet nur dem Moment seiner Entstehung benötigt, ist der Spiegel auf sein Exemplar angewiesen. Bei einer Spiegelung gibt es keinen Moment, in dem das Abbild nicht exakt dem Seienden vor ihm entspricht. Er ist demnach der Beweis für Gleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit.<sup>275</sup>

Während der Spiegel in der Kunst nicht selten als Vanitas-Symbol<sup>276</sup> eingesetzt wurde, schreibt gerade jene Zeitkomponente dem Spiegel in Parmigianinos Fall das Gegenteil zu. Das Spiegelbild kennt nur das Gegenwärtig-sein, welches immer wahr ist. Parmigianino versucht in seinem Bildnis beide Wesenszüge zu vereinen, indem er sowohl die Gegenwärtigkeit (Charakteristik des Spiegelbildes) als auch die Autonomie und Dauerhaftigkeit (Charakteristika des gemalten Bildes) im Bild integriert.<sup>277</sup> Es ist kein gewöhnliches Gemälde, sondern eines, das seine eigene Natur zugunsten derer eines Spiegels verleugnet. Der Anschein des Spiegelbildes lässt das Bild wahrheitsgemäß, das Exemplar gar gegenwärtig erscheinen. Trotzdem ist es ein gemaltes Bild und damit autonom. Auf diese Weise veranlasst Parmigianino den Betrachter zu denken, er habe einen Spiegel vor sich.

Wenn es ein Spiegel ist, muss das Exemplar auch vor Ort sein. Indem der Betrachter aber nicht sich zu sehen bekommt, sondern jemand anderes, erreicht Parmigianino den Höhepunkt seines Täuschungsmoments. Gleichzeitig versetzt sich der Maler selbst in die Gegenwart. Er hat einen Moment der Gegenwärtigkeit geschaffen, in dem er selbst präsent ist. Parmigianino müsse auf diesen „Irritationsmoment“<sup>278</sup>

---

<sup>275</sup> vgl. Schickel 1982, S. 24; vgl. Konersmann 1991, 106ff.,108.

<sup>276</sup> Siehe bspw. Hans Baldung Grien: Vanitas (1529) oder Laux Furtenagel: Hans Burgkmair und seine Frau Anna (1527). Zu letzterem betont Hartlaub, dass es eine solche Drastik des Vergänglichkeitsgedanken in Italien so allerdings nicht gegeben habe (vgl. Hartlaub 1951, S. 156).

<sup>277</sup> siehe auch Arasse 1995, S. 267.

<sup>278</sup> Haselstein in Greber/Menke 2003, S. 46.

spekuliert haben, damit der Betrachter aufgrund der Erscheinung eines anderen Gesichts veranlasst würde, an seiner „physischen Präsenz“<sup>279</sup> zu zweifeln.

„Der Reiz der Erfindung Parmigianinos besteht darin, dass sich der Kunstcharakter des Bildes in der völligen Gleichsetzung des Barbierspiegels mit dem Gemälde genauso auflösen droht, wie die Schönheit seines engelhaften Gesichts durch die Verzerrung des Spiegels.“<sup>280</sup> Burioni hat die Besonderheit des Bildnisses anhand seines reflektierenden Charakter treffend resümiert. Nach den Erkenntnissen aus vorherigen Kapiteln kann eine zufällige Nähe zu kunsttheoretischen Aussagen ausgeschlossen werden. Es muss ein gewolltes Statement vermutet werden, das über eine ästhetische Spielerei hinausgeht und auf geistig intellektueller Ebene erschlossen werden muss. Dass der junge Künstler dazu schon im Alter von 20 Jahren in der Lage war zeigen die komplexen, emblematisch-verschlüsselten Werke, die er bis dato geschaffen hat.<sup>281</sup> Ganz konkret bedeutet der Begriff Statement gemäß der Definition im Duden: eine „öffentliche [politische] Erklärung, Verlautbarung.“<sup>282</sup>

Das Werk verkörpert Parmigianinos Kritik an den bestehenden Regeln und Normen der Kunst. Er nutzt das ‚wahre‘ Abbild des konvexen Spiegels, um diese Normen obsolet werden zu lassen. Mit einem einzigen Kunstgriff demontiert er das, was die Kunsttheorie bis dahin definierte: die Zentralperspektive. Da das Bildnis ein Porträt ist, setzt er sich direkt in Verbindung mit dem Brechen dieser Regeln. Dabei inszeniert er seine Darstellung ganz bewusst auf eine bestimmte Art und Weise. Gemäß dem Bedeutungswandel, bei dem der Spiegel zum Mittel der Selbstwahrnehmung und –reflexion wird, stellt Parmigianino sich als selbstbewusstes Individuum seiner Zeit dar. Er möchte als intellektueller Künstler und schöner Jüngling gesehen werden, der die Normen seines Berufes reflektiert und anzweifelt.

---

<sup>279</sup> Ebd.

<sup>280</sup> Burioni in Vasari 2009, S. 47.

<sup>281</sup> Vor allem das Porträt von Galeazzo Sanvitale weist eine Reihe von Symbolismen auf, die darauf hinweisen, dass Parmigianino bereits geübt darin war, inhaltliche Aussagen in seiner eigenen Bildsprache mitzuteilen (vgl. Fornari Schianchi in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 32).

<sup>282</sup> Duden online 2012, Internetquelle: [www.duden.de/rechtschreibung/Statement](http://www.duden.de/rechtschreibung/Statement) (letzter Zugriff: 19.06.2012, 13:53).

Bei all dem Ehrgeiz für die intellektuelle Aufwertung des Künstlerberufes stellt sich letztendlich doch die Frage, weshalb sich ausgerechnet Parmigianinos Hand so plakativ im Vordergrund befindet? Im nächsten Kapitel soll nach einer Bedeutung gesucht werden, die diesen präsenten Widerspruch zwischen Kopf und Hand, Intellekt und Handarbeit erklärt.

## 5 Die Hand und das Handwerk

An ihrer dominanten Position im Bild ist abzulesen, dass die Hand wesentlicher Bedeutungsträger der Aussage des Bildes ist. Während die Funktion des Spiegels hauptsächlich in der Kritik der Kunstnormen besteht, scheint die Hand nicht unbedingt Kritik zu üben. Sie wird vielmehr zur Schau gestellt. Es wird zunächst auf ihre genaue Position im Bild eingegangen und auf den Zusammenhang, in dem sie mit anderen Gegenständen steht. Wie auch der Spiegel ist die Hand in ihren Bedeutungsinhalten nahezu unerschöpflich. Der Versuch, die Hand als symbolisches und als handwerkliches Instrument getrennt zu betrachten, soll dem näher kommen, was Parmigianino als Künstler des 16. Jahrhunderts in ihr sah, um sie zum flächenmäßig größten Bildgegenstand zu machen. Es ist in Betracht zu ziehen, dass gerade in einer Verstrickung dieser unterschiedlichen Blickwinkel Parmigianinos Beweggründe für die Thematisierung der Hand zu finden sind.

### 5.1 Die Hand im Bild

Parmigianinos Hand ist auf einer Ablage vor ihm auf Brusthöhe abgelegt. Sie weist dem Betrachter ihren Rücken zu und befindet sich gleichzeitig an der Grenze zu ihm. Die Finger sind, bis auf den Daumen, zu sehen, nur die Fingerkuppen werden vom Bildrand und der Verzerrung verschluckt. Eine unscharfe Stelle im Bild stiftet besonders viel Verwirrung bei der Frage nach der Tätigkeit der Hand. Es handelt sich um jenen helleren Fleck über Parmigianinos Zeigefinger. Preimesberger erkennt diesen als einen „braunen Holzstiel“<sup>283</sup>, den er als Zeichengerät ausmacht, und aufgrund dessen er Parmigianinos Hand als „zeichnend“<sup>284</sup> charakterisiert. Auch die Übersetzung von Vasaris Vita von 1568 durch Burioni und Burzer lautet: „[...] schuf er eine etwas groß geratene, zeichnende Hand.“<sup>285</sup> Der Originalsatz von Vasari in der Fassung von 1568 lautet „vi fece una mano che disegnava un poco grande“<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> Preimesberger in Pfisterer/von Rosen 2005, S. 50.

<sup>284</sup> Preimesberger in Trnek 2004, S. 30.

<sup>285</sup> Burioni/Burzer in Vasari 2009, S. 19.

<sup>286</sup> Vita di Francesco Mazzuoli, Giuntina 1568.

und birgt eine gewisse sprachliche Undurchsichtigkeit.<sup>287</sup> Der Parmigianino-Experte David Ekserdjian weist die Behauptung, man sehe Parmigianino malend, als falsch zurück. Es handele sich dagegen um eine Falte in seiner Robe.<sup>288</sup> Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass es sich nicht um einen Zeichenstift in Parmigianinos Hand handelt. Damit ist die Hand nur um ihretwillen auf dem Bildnis und sich selbst überlassen. Dieser Ausgangspunkt gibt ihr noch mehr Relevanz. Freedberg habe Parmigianino als ersten Maler definiert, der die Hand als Bildmotiv in sein Repertoire aufgenommen hat.<sup>289</sup> Mit der Verbannung sämtlicher anderer Gegenstände führt Parmigianino die Zentrierung ausschließlich auf sich selbst und seine Hand. Aber was macht die Hand? Ihre Bestimmung, ihre Tätigkeit im wahrsten Sinne des Wortes, ist ein Rätsel, weil sie alles andere als eindeutig ist.

In der Porträtkunst der Renaissance vermag die Hand viel über den dargestellten Menschen auszusagen. Erscheint sie mit im Bild, erhält der Betrachter mehr Informationen über die dargestellte Person und ihre Aktivität. Ist die dargestellte Person nicht bereits bekannt, findet eine Definition und Titulierung über ihren Beruf statt. Diese Form der Vorstellung einer Person war insofern üblich, als dass ihre Position in der Gesellschaft über den erlernten Beruf festgelegt wurde.<sup>290</sup> Der Beruf war ein wesentliches Mittel, um einen Menschen einzuordnen. Exemplarisch wird in folgenden Porträts in erster Linie der Beruf des Dargestellten zur Identifikation und Definition herangezogen.

---

<sup>287</sup> Bei einer privaten Umfrage unter Italienern wurde die Aussage „vi fece una mano che disegnava un poco grande“ nicht vorbehaltlos im Einklang mit der Übersetzung von Burioni und Burzer verstanden. Das Adjektiv „un poco grande“ könnte sich auch auf das Verb „disegnava“ (=zeichnen) beziehen. Das bedeutet, Parmigianino habe die Hand etwas groß gezeichnet, und nicht, dass die zeichnende Hand großgeraten sei.

<sup>288</sup> vgl. Ekserdjian 2006, S. 130.

<sup>289</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 133.

<sup>290</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 3.



Der Schneider  
 Autor: Gianbattista Moroni  
 Datierung: 1570  
 Standort: London, National Gallery  
 Bildnachweis: Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei.  
 Hirmer Verlag, München 2002. S. 179.



Porträt von Tommaso Inghirami  
 Autor: Raffael  
 Datierung: 1511-1512  
 Standort: Florenz, Galleria Palatina  
 Bildnachweis: Oberhuber, Konrad: Raffaello l'opera  
 pittorica. Electa, Mailand 1999. S. 126

### Abbildung 11: Die Hand im Porträt

Gerade weil sich die Stellung einer Person innerhalb der Gesellschaft besonders über den Beruf definierte, wurde dieser auch in Porträts dargestellt. So handwerklich die Hand konnotiert sein mag, kann sie ebenso Ausdruck des gelehrten Schreibens sein, wie auf dem Bildnis von Tommaso Inghirami. Die Stellung in der Gesellschaft wurde mittels Nähe des Berufes zum Handwerk definiert. Je ferner er der handwerklichen Tätigkeit war, desto angesehener die Person.<sup>291</sup> Wie auf den obigen Porträts erkennbar ist, erklärt die Hand mithilfe der ihr nahestehenden Attribute, in welcher Form sie zur Berufsausübung gebraucht wird. Bezeichnenderweise ist der Intellektuelle, der Schreibende eine konkrete Persönlichkeit, der Schneider dagegen irgendjemand.

Wie ist Parmigianinos Hand vor diesem Hintergrund einzuordnen? Ihr nahestehende Gegenstände sind nicht auszumachen. Ferino-Pagden legt die Hand als ruhende Hand aus.<sup>292</sup> Übt Parmigianino deshalb gar keinen Beruf aus oder will

<sup>291</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 3.

<sup>292</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 50.

sich nicht als Künstler zu erkennen geben? Baxandall erinnert an die Figur des Festaiuolo im Kirchentheater des späten Mittelalters, eine den Betrachter auf das Bühnengeschehen hinweisende Figur. Diese sei auch in der Bildkunst verwendet worden, mit der Aufgabe als mehr oder weniger Unbeteiligter in das Bildgeschehen einzuführen.<sup>293</sup> Auch hiervon grenzt sich Parmigianinos Selbstporträt ab. Es gibt keine konkrete Szene, auf die hingewiesen werden muss, denn ‚nur‘ Parmigianino selbst ist die Szene. Die Theoretiker der Deixis demonstrieren, dass alle Gegenstände und Körperteile etwas zeigen.<sup>294</sup> Allein die Tatsache, dass sie sich auf dem Bild befinden, bedeutet, dass sie gezeigt werden, sich zeigen bzw. auf etwas zeigen.<sup>295</sup> Damit ist jedoch nicht nur die oben angedeutete direkte ‚Tätigkeit‘ der Hand gemeint. Im Gegenteil, denn eine bestimmte lebhafteste Geste, die sich mit einem vorgezeigten Attribut (Schere, Weinglas) verbinde, ordne sich sogleich einer bestimmten Typik zu. Sei dieses Attribut ein Weinglas, entstehe der Eindruck eines „fröhlichen Zechers“<sup>296</sup>. Bei Parmigianino gibt es keinen Gegenstand, der sich ohne weiteres auf seine Hand bezieht, bzw. die Figur zu einer Typik herausarbeitet. Trotz ihrer Ruheposition befindet sie sich in einer bestimmten Weise in einer bestimmten Position. Ihre Finger weisen in eine Richtung, nicht in die andere. „Was der Zeigende mitzuteilen gedenkt, führt er in einem gewissen, nicht theatralischen Sinne auf. Er vollzieht körperlich, was er denkt“<sup>297</sup>. Die Finger weisen in die Richtung, in die der tiefenräumliche Kreis fortgeführt werden soll. Dabei wird die Staffelei mit der halbierten Holzkugel auch in den Kreis integriert. Man muss von der Auffassung des „Gebärdenspiels als jene Bühne“ ausgehen, auf der sich der Körper artikuliert und in Bezug zur Welt setzt. Wie diese Bezugnahme zur Welt, d.h. konkret zur Bildwelt, aussieht, wird im Folgenden anhand verschiedener Sichtweisen auf die Hand ausgeführt.

---

<sup>293</sup> vgl. Baxandall 1999, S. 92.

<sup>294</sup> vgl. Boehm u.a. 2010.

<sup>295</sup> vgl. Boehm in Boehm u.a. 2010, S. 56ff.

<sup>296</sup> vgl. Boehm in Boehm u.a. 2010, S. 35f.

<sup>297</sup> Boehm in Boehm u.a. 2010, S. 34.

## 5.2 Die Hand als Werkzeug und Symbol

Der Spiegel wurde im obigen Kapitel sowohl in seiner Funktion als Werkzeug als auch als symbolischer Träger behandelt. Sein Platz in der Kunsttheorie und -praxis zeigt sich ebenso gefestigt wie seine Wirkung als mystischer Bedeutungsträger. Die Hand ist mit der gleichen Gegensätzlichkeit von Bedeutungen zu untersuchen. Die uralte Praxis der Wahrsagerei konnte ihr Wissen gleichsam aus dem Spiegel wie aus der Hand ablesen. Dies schuf eine Grundlage für die zahlreichen symbolischen Aufladungen der Hand. In der frühesten Kunstliteratur dagegen entwickelte sie sich vom bloßen Handwerksinstrument zu einer mit dem Geist unzertrennlichen Einheit.<sup>298</sup> Dies ist kein Versuch, die Bedeutungsebenen der Hand strikt in zwei Bereiche zu untergliedern. Vielmehr sollen die Zusammenhänge offenbar werden, die in der Hand als Werkzeug und als Symbol zu finden sind.

### 5.2.1 Die Hand des Künstlers als Werkzeug

*„Seguita ad istituire il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto arà coll'ingegno compreso.“<sup>299</sup>*

Dieses Zitat Albertis macht die Hand als Werkzeug der Kunst deutlich. Sie ist der ausführende Teil des künstlerischen Schaffensprozesses. Parmigianino braucht nichts in der Hand halten, um seinen Beruf auszuweisen. Die Hand ist für den Künstler das, was die Schere für den Schneider ist. Im Gegenteil, jegliches Objekt in seiner Hand würde von dieser puren Darstellung ablenken. Tatsächlich ist im Bild ein weiteres Werkzeug seines Berufes auszumachen: die Staffelei. Rechts am Bildrand folgt sie der konvexen Spiegelung und dem kurvigen Bildrahmen. Damit muss Woods-Marsden widersprochen werden, die ihm vorwirft: „Parmigianino banished all evidence of the paraphernalia involved in painting.“<sup>300</sup> Die Staffelei mag zwar mit bloßem Auge nur schwer zu erkennen und erst durch die Computeranalyse entdeckt worden sein, jedoch muss Parmigianino unter diesen Umständen vom Vorwurf, seinen Beruf zu verleugnen, entlastet werden. Indessen

<sup>298</sup> Vgl. Alberti 2002, S. 30.

<sup>299</sup> Alberti 2002, S. 100. Übersetzt: „Im Folgenden wird der Maler darüber unterrichtet, wie er mit der Hand ausführen kann, was er mit dem Verstand begriffen hat.“ (Alberti 2002, S. 101)

<sup>300</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 50.

betont er ihn geradezu. Liest man die Hand als Werkzeug der Kunst, kommt ihr durch die zentrale Position im Bild auch eine zentrale Bedeutung nicht zuletzt als Ausdruck seines Künstlerberufs zu.

„The hand was to be understood as an extension of the mind“<sup>301</sup> fasst Woods-Marsden Albertis anfangs zitierten Satz zusammen. Auf Parmigianinos Selbstporträt passt dieser Satz wie maßgeschneidert. Nicht nur aufgrund anatomischer Gesetzmäßigkeiten ist die Verbindung der Hand zum Kopf als gegeben zu betrachten. Der Arm ist der Informationsträger, die Hand der Realisator dieser Informationen. Doch gerade weil ihre selbstverständliche, körperliche Verbindung so markant pointiert wird, deutet alles darauf hin, dass hier auch die symbolische Verknüpfung angesprochen werden soll. Die Tatsache, dass sich die Hand in ihrer Position im Bild gleichzeitig *unter* und *vor* dem Kopf befindet, offenbart den doppeldeutigen Beziehungscharakter zueinander. Die Hand steht *unter* (aufgrund des konvexen Malträgers auch *hinter*) dem Kopf, was Letzteren zum dominanten Part in der Beziehung kürt. Der Kopf entscheidet, was die Hand vollbringt. Gleichzeitig befindet sich die Hand *vor* dem Kopf. Ihre Größe als Folge einer konvexen Spiegelung legt nahe, dass sie dichter am Betrachter ist als der Kopf. Die Hand schafft etwas Handgreifliches, Reales. Das Größenverhältnis von Hand zu Kopf weist auf die umgekehrte Hierarchie hin. Ohne die Hand ist auch der Kopf machtlos, er hätte kein Instrument, das seine Ideen ausführt. Das Resultat ist die Erkenntnis von Reziprozität, in der die Elemente komplementär sind. Die Inkarnat-Farbe von Hand und Kopf macht diese Reziprozität in der Verbildlichung evident.<sup>302</sup>

Zieht man Woods-Marsdens Erläuterung der Strategie der Künstler in Betracht, den handwerklichen Aspekt ihrer Tätigkeit zu verleugnen, um das Ansehen ihres Berufs aufzuwerten, muss man feststellen, dass der Begriff Verleumdung der Problematik nicht gerecht wird. Die Kunsttheoretiker und Humanisten legen das Augenmerk auf die Chronologie, die Reihenfolge der Tätigkeiten: „zuerst im Kopf und dann in seinen Händen.“<sup>303</sup> „La man che ubbidisce l'intelletto.“<sup>304</sup> Dabei wird sichtbar, dass

---

<sup>301</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 4.

<sup>302</sup> vgl. Warnke 1997, S. 55.

<sup>303</sup> Leonardo in Chastel 2011, S. 165.

<sup>304</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 4, zit. nach Michelangelo; übers. „die Hand, die dem Intellekt gehorcht“.

die geistige Tätigkeit elementarer und erster Teil des Schaffensprozesses ist. Der Malakt, die handschaffende Phase an sich, wird nicht übergangen. Vor allem wird betont, dass sie eine Folge aus der geistigen Überlegung und Aufstellung des Konzeptes ist. Warnke trifft es genauer, wenn er von „Vergeistigung der handwerklichen Arbeit“<sup>305</sup> spricht und diese als „Argumentationslinie“<sup>306</sup> der Künstler ausmacht. Die Arbeit der Hand ist untrennbar mit jener des Kopfes verbunden.

Parmigianino hat diese Chronologie in Form des Kreises dargestellt. Der Kopf, das Zentrum des Bildes, hat eine Idee, die später auf dem Malträger durch die Hand visualisiert wird. Die Reihenfolge ist deutlich und folgt Albertis Ratschlag: „Daher soll er [der Maler] ohne urteilsfähigen und wohl unterrichteten Verstand nie seine Hand ans Werk legen.“<sup>307</sup> Die erste Hälfte des Kreises bis zur Hand, d.h. die Koordination und das gegenseitige Vertrauen von Kopf und Hand ist die Ausgangsposition für ein Kunstwerk. Voraussetzung hierfür sind bildkonzeptionelle, geistige Fähigkeiten und die langjährig trainierte Hand.<sup>308</sup> Dort, in der zweiten Hälfte des Kreises, wird das Kunstwerk realisiert. Folgt man dem Kreis, führt er nun zum Malträger auf der Staffelei, dem Ergebnis aus Geisteskraft und manueller Arbeit. Vereint sind die Grundelemente von Kunst: Idee, ausführende Hand und Werk.<sup>309</sup> Das Besondere an Parmigianinos Selbstbildnis ist der Umstand, dass er die Hand auf diese Weise betont. Gerade vor dem Hintergrund, dass die Künstler um das Ansehen ihres Berufes kämpfen mussten, scheint es gewagt, dass Parmigianino die Hand eben nicht verleugnet, sondern geradezu betont. Laut Warnke sei dieses Verhalten auf den „Kult der Hand“<sup>310</sup> zurückzuführen, durch den die Untersuchung der Hand mehr und mehr unter naturwissenschaftlichen Aspekten geschah und somit frühere übersinnliche Komponenten in den Hintergrund drängte. Das half den Künstlern insofern, als dass Bemühungen der Medizin der Hand eine Nähe zur

---

<sup>305</sup> Warnke 1987, S. 57.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Alberti 2002, S. 163.

<sup>308</sup> Siehe Albertis Zitat am Anfang dieses Unterkapitels.

<sup>309</sup> vgl. Alberti 2002, S. 27: „Das große Werk ist das Produkt aus dem Ingenium und den künstlerischen Hand-Tätigkeiten.“

<sup>310</sup> Warnke 1997, S. 59.

Wissenschaftlichkeit nachwiesen. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Hand als Werkzeug für die Kunst gleichzeitig ein Symbol für ihre Aufwertung ist.

### 5.2.2 Eine symbolische Hand

Das Metier des Künstlers wurde lange Zeit im Bereich des Handwerks verortet.<sup>311</sup> Ihre qualitative Beurteilung und Einstufung in diesen Bereich beruht auf dem materiellen Kunstwerk. Die geistige Vorarbeit für das Bildkonzept wurde den Künstlern nicht zugeschrieben, geschweige denn entlohnt. Die Auftraggeber der frühen Neuzeit hatten eine genaue Vorstellung von ihrem bestellten Werk und machten enge Vorgaben bezüglich der Ausführung.<sup>312</sup> Damit nahmen sie den Künstlern ihre kreative Freiheit für die konzeptuelle Entstehung des Bildes. Nur langsam fand eine Verschiebung der Wertschätzung eines Bildes auf der materiellen Beschaffenheit basierend hin zu jener Wertschätzung aufgrund der maltechnischen Kunstfertigkeit statt.<sup>313</sup> Alberti rät in seinem Traktat dazu, kein Gold zu verwenden, um den Wert des Kunstwerks ausschließlich am künstlerischen Schaffen ausmachen zu können.<sup>314</sup>

In Parmigianinos Selbstbildnis wird der Aufstieg der handwerklichen Kunst in eine edle Kategorie durch seine elegante Kleidung und vor allem auch durch den goldenen Ring an der Hand verdeutlicht.<sup>315</sup> Kann eine Person einen edlen Ring tragen, dann muss sie keine schwere Arbeit verrichten. Noch dazu befindet sich der Schmuck am kleinen(!) Finger. Es drückt sich geradezu eine gewisse Nonchalance aus, die in der frühen Kunsttheorie mit dem Begriff *facilità* bezeichnet wurde.

*„[Facilità ist] im fertiggestellten Werk formal an einer handwerklichen Umsetzung abzulesen, die keine sichtbaren Spuren des Arbeitsprozesses*

---

<sup>311</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 3.

<sup>312</sup> vgl. Baxandall 1999, S. 12ff.

<sup>313</sup> vgl. Baxandall 1999, S. 24ff.: Gute und teure Farben waren gleichbedeutend mit guter Qualität. An erster Stelle standen Gold, Silber und Ultramarin blau.

<sup>314</sup> vgl. Alberti 2002, S. 147ff.

<sup>315</sup> vgl. Warnke 1997, S. 58.

*hinterlässt und damit ein Beleg für die Befähigung des Künstlers ist, selbst schwierigste Kompositionen ohne Anstrengung bewältigen zu können.“<sup>316</sup>*

Parmigianinos Malerei lässt keine Spuren von Mühseligkeit durchscheinen und verstärkt dadurch den vorgetäuschten Spiegeleffekt. Preimesberger spricht von einer „difficoltà“ bei Parmigianinos Selbstbildnis, die dessen unbefangene Ausführung hervorhebt. Difficoltà bedeute das „bravouröse Meistern einer selbstgestellten Schwierigkeit durch die Hand und das Ingenium des Malers.“<sup>317</sup> Diese Schwierigkeit oder besser der Schwierigkeitsgrad ist es, die den Kunstcharakter des Werkes ausmacht. Während der Ring physisch brillant ist, ist es das Handwerk auf psychologischer Ebene.

Die Hand wird dem Betrachter gewissermaßen entgegengehalten und macht als ersten Blickfang den konvexen Spiegelungseffekt unmittelbar deutlich. Sie verstärkt in dieser Funktion die Einbildung, dass das dichtere Heranrücken beziehungsweise das Verändern der eigenen Position das Spiegelbild entsprechend einer wahren Spiegelung verändern würde. Die Hand trägt damit maßgeblich zur Illusion bei, die das (Spiegel-)Bild hervorruft. Sie ausschließlich in den symbolischen Kontext des trügerischen Spiegels einzuordnen, fällt bei der brisanten Thematik des Aufstiegs des Künstlerberufs jedoch schwer. Die Hand scheint vielmehr für eine besonders beliebte Tätigkeit Parmigianinos zu stehen: das Zeichnen. Als „one of the most remarkable of all Renaissance draughtsmen“<sup>318</sup> steht Parmigianino mit der Anfertigung von über 1000 (erhaltenen!) Zeichnungen als Pionier bei der Anerkennung der Zeichnung als elementarem Ausdruck der Kunst.<sup>319</sup> Die Plastik und das, was sich später laut Plinius zur ‚kunstvolleren‘ Malerei entwickelte (er intendiert die Mehrfarbigkeit als Steigerung) haben ihren Ursprung in der Zeichnung.<sup>320</sup> Der Zeichnung wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts verstärkt Wichtigkeit beigemessen. Sie habe eine „reproduktive, normsichernde Funktion“<sup>321</sup>,

---

<sup>316</sup> Kunstgeschichtliches Institut 2001, S. 168.

<sup>317</sup> Preimesberger in Trnek 2004, S. 26.

<sup>318</sup> Ekserdjian 2006, S. 163.

<sup>319</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 51f.

<sup>320</sup> vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 9.

<sup>321</sup> Warnke 1987, S. 59f.

dadurch dass sie in Werkstätten als „Formenvorrat“<sup>322</sup> das Repertoire wahre. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts sei sie als „innovatives Medium“<sup>323</sup> entdeckt worden, auf dem Künstler sich versuchten und ihre ganz persönlichen Erlebnisse geschildert hätten. In theoretischen Traktaten, wie beispielsweise in Cennino Cenninis *Libro dell'arte* (ca. 1400 verfasst), ist die Zeichnung als Grundlage der Malerei titulierte worden.<sup>324</sup> Durch die Tatsache, dass sich beim Zeichnen „der Kopf unmittelbar der Hand anvertrauen konnte“<sup>325</sup>, wird offensichtlich, welche Aufwertung der Hand im Kontext des Zeichnens widerfährt. Sie wurde intellektualisiert. In der Zeichnung konnte sich ein Gedanke des Künstlers schneller ausdrücken als in einem Fresko oder auf einer Leinwand.

Betrachtet man die Hand als Symbol für ihr künstlerisches Schaffen, ist die Feststellung, dass erst seit dem späten 16. Jahrhundert Malerutensilien auf Selbstbildnisse zu sehen waren, bezeichnend. Auch die Präsenz der Staffelei in Parmigianinos Bildnis bedarf einer Erklärung. Vielleicht hat Parmigianino eine Zurückstufung seines Metiers in eine sozial tiefer gestellte Position nicht einmal gefürchtet. Die Künstler hätten sich vielmehr als Gentlemen dargestellt, ganz dem von Castiglione gepriesenen Hofmann entsprechend, anstatt sich als Handwerker zu zeigen.<sup>326</sup> Parmigianino dagegen verbindet das eine mit dem anderen. Er gibt sowohl seine Werkzeuge preis, als auch sich selbst in einer vornehmen, hofmännischen Robe. Folglich sind Parmigianinos Kopf- und Handarbeit als miteinander vereint zu betrachten. Die Auffassungen der Hand als Werkzeug und als Symbol sind nicht voneinander zu trennen.

### 5.3 Rechts oder links – Porträt oder Spiegel?

Eine für die Deutung und Bedeutung der Hand im Bild wesentliche Frage ist diejenige, ob es sich um die rechte oder die linke Hand handelt. Folglich stellt sich dabei die Frage, inwiefern die Festlegung auf rechts oder links in den Kontext der

---

<sup>322</sup> Warnke 1987, S. 59.

<sup>323</sup> Warnke 1987, S. 60.

<sup>324</sup> vgl. Warnke 1987, S. 59f.; Baxandall 1999, S. 166.

<sup>325</sup> Warnke 1987, S. 60.

<sup>326</sup> vgl. Woods-Marsden 1998, S. 5; vgl. Ferino-Pagden 2003, S. 50.

Aufwertung der Kunst eingeordnet werden kann. Der mögliche Interpretationsraum bei der Seitenzuordnung der Hand wurde bereits angesprochen. Das Ergebnis war, dass es entscheidend ist, wie der Betrachter das Bildnis anschaut: als gemaltes Porträt oder als Spiegelbild. Den damaligen kunsttheoretischen Normen folgend, wurde das gemalte Bild als ein der Wirklichkeit entsprechendes Fenster gesehen. Das Spiegelbild dagegen wirft den Blick nicht hinaus - durch das Fenster -, sondern zurück zum Betrachter.<sup>327</sup> Der linke Arm bleibt dann auf der linken Seite des Spiegelbildes. Die Termini der Porträt-Auffassung dagegen umschreibt Weigel mit *vis-à-vis*, *leibähnliche Darstellung* oder *natürliche Erscheinung*. Hierbei ist es, als ob der Betrachter tatsächlich jemandem gegenüber steht.<sup>328</sup>

Wie wollte Parmigianino sein Bild interpretiert sehen? Entsprechend der Antwort ändert sich die zugehörige Seite der Hand. Sollte es als Spiegelung interpretiert werden, ist die Hand im Vordergrund die linke. Ist es anstatt dessen als gemaltes Porträt aufzufassen, muss die sichtbare Hand die rechte sein. Gemäß der christlichen Ikonographie, der vorwiegend die Deutung der Seiten unterworfen wird, ist die Symbolbedeutung von links und rechts folgendermaßen: Zur rechten Gottes befindet sich Christus, dabei geht die Perspektive immer von Gott (oder Christi) aus.<sup>329</sup> Das impliziert eine positive Konnotation der rechten Seite, Hand etc. Im Gegensatz dazu besteht eine negative Konnotation der linken Hand.<sup>330</sup> In der Interpretation der Hand als linke kann man eine mögliche Provokation des Malers ausmachen, die sich darauf bezieht, dass bei ihm nicht die rechte die schöpferische Hand ist. Weiter gedacht spielt diese (linke) Hand auf Autonomie und Selbständigkeit der Kunst an, unabhängig von an sie herangetragenen Regeln oder Normen.

Die Meinungen über die Hand gehen auseinander. Vasari schreibt von der „zeichnenden Hand“<sup>331</sup> und muss damit die rechte gemeint haben, da Parmigianino Rechtshänder war.<sup>332</sup> Auch das von John Ashbery verfasste Gedicht über das

---

<sup>327</sup> vgl. Belting in Hüppauf/Wulf 2006, S. 123.

<sup>328</sup> vgl. Weigel 2001S, S. 458.

<sup>329</sup> vgl. Weigel 2001, S. 464.

<sup>330</sup> vgl. Ferino-Pagden in Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003, S. 51f.

<sup>331</sup> vgl. Vasari 2009, S. 19.

<sup>332</sup> vgl. Ekserdjian 2006, S. 130.

Selbstbildnis nennt die Hand im Vordergrund die rechte.<sup>333</sup> Baltrušaitis fasst besagte Hand als linke auf, die zur rechten würde. Im Folgenden geht er jedoch mehr auf das verwirrende Größenverhältnis zwischen Kopf und Hand ein, als dass er die Hand in ihrer Seitensymbolik erfasst.<sup>334</sup> Viola ist einer Meinung mit Baltrušaitis und gibt als eine der wenigen Autoren eine mögliche Bedeutung ab, indem sie sie als „Hand des Herzens“<sup>335</sup> titulierte, dies aber nicht weiter erklärt. Parmigianino sitzt halb zum Betrachter, halb zur Wölbung (die den Malträger darstellt) gedreht. Die Annahme, dass Parmigianino sein eigenes Spiegelbild darstellt, liegt sehr nahe, weil der Bildträger den Platz des Spiegels einnimmt. Demnach wäre die Hand, die er in den Vordergrund hält, nicht seine rechte, sondern seine linke. Mit seiner nicht sichtbaren Rechten dagegen hält er den Pinsel und malt sich.

Da es sich nur um Vermutungen handelt, kann man sich auf keine der beiden Sichtweisen der Bildbetrachtung festlegen. Sicher hat Parmigianino das Bildnis offensichtlich als Spiegel ‚verkleidet‘, doch ist es ihm gelungen, in diesem Konzept auch die zweite Sichtweise als natürliche Erscheinung offen zu lassen. Der von Weigel beschriebene „Übergang vom Kult zum Bild“<sup>336</sup> ist bei dieser Problematik nicht uninteressant. Die heutige, wissenschaftliche Bildbetrachtung ist Resultat einer „Säkularisierung des Blicks“<sup>337</sup> und bedeutet, dass die Bildbeschreibung aufgrund einer Draufsicht vorgenommen wird.<sup>338</sup> Mit dieser wissenschaftlichen Sichtweise geht eine Distanzierung vom Bildgeschehen einher, die zu Zeiten Parmigianinos, die gleichzeitig Hochzeiten der kirchlichen Macht waren, nicht vorhanden war. In der frühen Neuzeit diente das religiöse Bild der Belehrung der Gläubigen. Es war damit nur Mittel zum Zweck und muss als komplementäres Element zur Lehre der Kirche gesehen werden. Die Idolatrie (im Grunde das, was die Kunstwissenschaft heute ‚begeht‘) wurde in höchstem Maße angeprangert.<sup>339</sup> Eine objektive Auslegung bzw. Beschreibung des Bildgeschehens war irrelevant, denn nie ging es um das Bild, sondern nur um den dargestellten Inhalt, die kirchliche Lehre.

---

<sup>333</sup> vgl. Haselstein in Greber/Menke 2003, S. 52.

<sup>334</sup> vgl. Baltrušaitis 1996, S. 294.

<sup>335</sup> vgl. Viola 2007, S. 40.

<sup>336</sup> Weigel 2001, S. 468.

<sup>337</sup> Ebd.

<sup>338</sup> vgl. ebd.

<sup>339</sup> vgl. Baxandall 1999, S. 55f.

Der damalige Betrachter musste sich innerhalb des Bildes gedacht haben und hat demnach aus ihm heraus interpretiert, einschließlich der Seitensymbolik.

Wenngleich Parmigianinos Bildnis nicht eindeutig einem religiösen Kontext zugeordnet werden kann, ist davon auszugehen, dass die damaligen Betrachter aufgrund ihrer Sozialisation im Sinne einer christlichen Auslegung gedacht haben. Dadurch dass Parmigianino aber den Spiegeleffekt nutzte und sein Bildnis auf einen spiegelähnlichen Malträger auftrug, hat er dem Betrachter einen Standpunkt außerhalb des Bildes zugeordnet. Der bekannte Konvexspiegel gab zu verstehen, dass es sich um ein Spiegelbild handelte und Parmigianinos Hand als seine gespiegelte linke identifiziert wird. Parmigianino hat sich also frei von der Norm der christlichen Ikonographie bewegt und somit einen Beitrag zur Säkularisierung der Kunst geleistet. Außerdem hat er mit diesem Selbstbildnis gewissermaßen zur Wissenschaftlichkeit der Kunst beigetragen. Dank seiner Seitenverkehrung durch die Spiegeleffekte provoziert er eine (objektivere) Anschauung und Beurteilung des Werkes. Er schließt den Betrachter ein und gleichermaßen aus.

Überlagert man durch die „räumliche Tiefendimension die Relevanz der Seitensymbolik“<sup>340</sup>, würden jedoch all die relativen Bedeutungen geschwächt werden. Weigel kommt bei der Beschreibung von der Verkündigung mit S. Emidius von Carlo Crivelli zu einem Ergebnis, das auch auf Parmigianinos Selbstporträt angewendet werden kann. Beide Werke sind nicht zentralperspektivisch, sondern tiefenräumlich strukturiert. Hierdurch kann eine narrative Logik ebenso gut entstehen und der Anforderung an die bildlich präsentierte Erzählung gerecht werden. Während die narrative Logik bisher an der Leserichtung von links nach rechts abgelesen wurde, habe Wolfgang Kemp ein Augenmerk auf die „Narrativierung des Tiefenraumes“ gesetzt.<sup>341</sup> Dies ist bei Parmigianino sicher zutreffend, da die innerbildliche Raumstruktur<sup>342</sup> einen großen Teil der Bildwirkung ausmacht. Interessant ist nun, dass der Kreisform kein Anfang und kein Ende innewohnt, weshalb die Symbolik der Seiten zunächst zurücktritt. Wie findet der

---

<sup>340</sup> Weigel 2001, S. 468.

<sup>341</sup> vgl. Weigel 2001, S. 456.

<sup>342</sup> Siehe Abb. 6.

Betrachter unter diesen Voraussetzungen in das Erzählvorhaben? Der geformte Kreis von Parmigianinos Kopf und Arm (die Finger zeigen die Leserichtung an) suggeriert das Erzählvorhaben. Anfangspunkt ist der am wenigsten verzerrte und damit am leichtesten vom Betrachter zu identifizierende Kopf. Die Hand führt aus, was vom Kopf kommt und äußert sich im Kunstwerk. Dem Kreis weiter folgend, geht es wieder zum Kopf. Dort findet das „ästhetische Vergnügen“<sup>343</sup>, das ein Kunstwerk auslösen soll, statt. Rekapituliert man Kempfs Ansätze der Bildbetrachtung, treffen diese bei Parmigianinos Selbstporträt auf einen besonders bizarren Fall. Während der Wissenschaftler der Rezeptionsästhetik den „Betrachter im Bild“<sup>344</sup> ausmacht, muss er zwangsläufig zu dem Ergebnis kommen, dass Parmigianino seinen Betrachter sowohl ins Bild hinein- als auch aus dem Bild herausdenkt. Parmigianinos vorgetäushtes Spiegelbild veranlasst den Betrachter, sich selbst im Bild zu sehen. Durch die folgende Reflexion der Medien wird ihm wiederum klar, dass er sich eindeutig außerhalb des Bildes befinden muss. Es ist Parmigianinos Spiel zwischen Distanz in Nähe, dem man mit dem rezeptionsästhetischen Verständnis von einem Bild auf die Schliche kommt.

Ein weiterer Gedankengang zur Seitensymbolik soll kurz angerissen werden. Wer die Hand als rechts interpretiert, ordnet sich der Normifikation des Gemäldes als Fenster unter. Eine wichtige Rolle nimmt deshalb das Fenster im Hintergrund ein. Gemäß Alberti verhilft gerade die Idee des Fensters dazu, eine gelungene zentralperspektivische Vorzeichnung hinzubekommen.<sup>345</sup> Bei Parmigianino ist das Velum des Fensters im Hintergrund deutlich eingerissen. Wieder kann hier eine Kritik Parmigianinos an den Regeln der Kunst vernommen werden. Spätestens das Fenster müsste also dem Betrachter klar machen, dass der Maler es eben nicht mehr als Gemälde im traditionellen Sinne handelt. Das Gemälde sei laut Nova kein Fenster mehr zur Welt; das Bild sei durch seine Dreidimensionalität selbst zur Wirklichkeit geworden.<sup>346</sup> Belting definiert Spiegel und Fenster als symbolische

---

<sup>343</sup> vgl. Kathke 1997, S. 12f.

<sup>344</sup> Kemp 1985.

<sup>345</sup> vgl. Alberti 2002, S. 16.

<sup>346</sup> vgl. Nova 2000, S. 94.

Orte, an denen man den eigenen Blick wahrnimmt. Indirekt ist damit die Reflexion gemeint, auf die so oft in Bezug auf dieses Selbstbildnis zurückgegriffen werden kann. Die Lichtführung unterstreicht den Reflexionsgedanken. Wenn man bedenkt, dass sich das Fenster hinter dem Porträtierten befindet, müsste das Gesicht umso dunkler wirken. Dieses Paradoxon kann mit dem ‚lumen naturale‘ erklärt werden, das Parmigianinos Erkenntnisvermögen veranschaulichen soll. Gleichzeitig belässt er das Licht auf seinem Antlitz nicht einer unergründlichen Quelle, sondern hält eine logische Erklärung bereit. Wenn Parmigianino sein Spiegelbild malt und der Spiegel sich zwischen Parmigianinos Abbild und dem Betrachter befindet, reflektiert der Spiegel das durchs Fenster eindringende Licht auf das Antlitz Parmigianinos. Diese doppelte Gedankenverstrickung ist eine für Parmigianinos Verhältnisse durchaus plausible, im Bildzusammenhang kohärente Erfindung.

#### **5.4 Vergeistigung des Handwerks**

Die Hand ruht, als ob sie anstatt der Produktion gerade den geistigen Teil des künstlerischen Schaffens betonen wollte. Da eine genaue Zuordnung nicht herausgefunden werden kann, ist hier ein Indiz dafür zu sehen, dass in erster Linie die Hand an sich gemeint ist. Sie gehorcht dem Kopf, egal ob links oder rechts. Anstatt die Seite in den Fokus zu rücken, steht die Bestimmung des Verhältnisses von Kopf und Hand im Vordergrund. Gerade wenn man bedenkt, dass die Künstler den größeren Teil ihrer Arbeit in geistiger Anstrengung zu lokalisieren suchen, wird die Hand in Parmigianinos Werk im wahrsten Sinne überproportional betont. Daraus muss geschlossen werden, dass er gerade durch die Betonung der Hand auch ihr Gegenstück, die geistige Arbeit, hervorheben wollte. Die Tatsache, dass bis dato keine Malerutensilien in Gemälden vorkamen, hat Parmigianino offenbar wenig beeinflusst; ein Zurückstufen der künstlerischen Arbeit in die artes mechanicae befürchtete er nicht. Die Zurschaustellung seines Werkzeugs, der Hand, zeigt, dass er nicht nur dafür plädiert, die Kunst als rein geistliche Tätigkeit, sondern sie entsprechend ihrer wahren Natur als Gesamtaufgabe von Geist und Handwerk zu betrachten.

Schaut man von einer objektiveren Ebene auf die Überlegungen, wird deutlich, dass Parmigianino die Hand als Mittel zur Aufwertung der Kunst eingesetzt hat. Im Kanon der Reflexion als geistige Tätigkeit, die sein Bildnis durchwebt, hebt er sein Kunstwerk und damit die Kunst auf ein intellektuelles Niveau, das den *septem artes liberales* angemessen ist. Dabei reflektiert er nicht nur die Kombination von handwerklicher und geistiger Tätigkeit in Bezug auf Kunst, sondern auch Kunst an sich als Gegenstand seines Kunstwerks. Was vorher nicht vorgekommen ist, macht er plötzlich zum Thema. Der Maler stellt sich als denjenigen dar, der er ist: ein Künstler. Diese Metareflexion ist bezeichnend für Parmigianinos Talent. Er verdankt ihr die Vorreiterrolle seiner Zeit. Umgekehrt verdankt ihm die Kunst ein weiteres Beispiel an intellektueller Arbeit, das einen Beitrag zur Wertsteigerung ihrer Disziplin leistete.

## 6 Fazit

Anhand von Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel konnte verdeutlicht werden, inwiefern die Entstehung von Kunst aus gesellschaftlichen und kunstsoziologischen Faktoren resultiert. Bildthema, Entstehungs- und Wirkungskontext sind maßgeblich durch die Verstrickung der Einflüsse von Auftraggebern, Kunstnorm, Zeitgeist und nicht zuletzt vom Bestreben des Künstlers nach einer individuellen Ausdrucksform bestimmt. Parallel dazu wurde aufgezeigt, dass Parmigianinos Gemälde als wichtiges Ventil für das soziale und individuelle Wesen des Künstlers zu deuten ist. Gerade in einer Zeit, in der das Individuum in den Fokus der Aufmerksamkeit gerät, ist Parmigianinos Selbstporträt eine beachtenswerte Veranschaulichung des zeittypischen Erkenntnisvermögens.

Aus den zurückliegenden Kapiteln lassen sich folgende Feststellungen resümieren. Das Format des Porträts bzw. Selbstporträts stellt sich als eine für die Zeit des 16. Jahrhunderts besonders charakteristische Bildgattung heraus. Es symbolisiert den aufkommenden Individualismus. Durch die in Kapitel 3.2.1 demonstrierte Kreisdynamik stellt Parmigianino einen fortwährenden Bezug zum Selbst her. Das Bildkonzept unterliegt zum einen den der Zeit typischen Ausdrucksformen für dieses Genre (Dreiviertelwendung, Helldunkel-Akzente, Reduzierung von Attributen um auf den Porträtierten per se zu verweisen) und genügt zum anderen neuartigen Ansprüchen des Künstlers. Nie zuvor wurde ein Selbstbildnis in Tondoform gemalt und ebenso wenig hat sich jemals ein Künstler als solcher porträtiert. Ohne die Angewiesenheit auf Anstellung und Bezahlung durch reiche Kunstmäzene und ohne die große Konkurrenzsituation unter Künstlern, wäre Parmigianinos virtuoses Porträt nicht entstanden. Nur der Umstand, dass nichtangestellte Künstler freie Hand im Bewerbungsverhalten und in der Selbstinszenierung hatten, gestattete Parmigianino diesen wagemutigen Kunstgriff. Nur in der Kunst verbinden sich ästhetische Bedürfnisse mit grundlegenden Existenzbedingungen auf so harmonische Weise.

Durch den Vergleich mit den Porträts von Galeazzo Sanvitale (Abb. 5) und vom Sammler (Abb. 3) konnten die Methoden aufgezeigt werden, mit denen

Parmigianino die Individualisierung und Verlebendigung in sein Bild bringt. Während er in die beiden Fremdporträts Handlungen miteinbaut bzw. durch Detailgenauigkeit Präsenz erzeugt, schafft er bei seinem Selbstporträt vor allem durch die konzeptuelle Bildidee des Spiegels seine eigene Gegenwärtigkeit. Überdies haben die Vergleiche Parmigianinos Kunstfertigkeit deutlich gemacht. Er war imstande, die Äußerlichkeit eines Menschen zugunsten seines ästhetischen Ziels und einer bestimmten Aussage umzuwandeln. Die Sichtbarmachung innerer Wesenszüge und Beweggründe in seinem Porträt tragen dem zeit- und genretypischen Anspruch an ein Porträt Rechnung. Die Auseinandersetzung mit den bestehenden Verhältnissen in der Kunst und deren Kritisieren ist ein wichtiger Teil der den Künstler bestimmenden, inneren Reflexionen. Als Symbol für diese vielschichtigen Reflexionen setzt er gekonnt den Spiegel ein. Wie in der Konfrontation der Theorie Albertis und Leonardos mit Parmigianinos künstlerischer Praxis in Kapitel 4.1 bewiesen wurde, hebt der parmaische Maler jene fundamentalen Prinzipien aus den Angeln und erklärt nonchalant, dass sie für ihn keine absolute Gültigkeit haben. Während der Spiegel einerseits als Kritik an der zeitgenössischen Kunsttheorie eingesetzt wurde, schreibt Parmigianino ihm andererseits dadurch die Fähigkeit zur Veranschaulichung des intellektuellen und wissenschaftlichen Charakters der Kunst zu (Kapitel 4.5). Kritik und Glorifizierung sammeln sich in einem Bildnis, in einer Person. Parmigianino als reflektiertes Individuum steht mit seinem Porträt für dieses Paradoxon ein. Die im Vordergrund prangende Hand bezeugt eine Untermauerung eben jener Bestrebung, die Kunst aufzuwerten (Kapitel 5.2). Gerade die plakative Akzentuierung der Hand schlägt eine Brücke zum ihr als gegensätzlich gewerteten Geist (Kapitel 5.4). Die noch tiefergehende Sinndeutung liegt darin, dass nur das Zusammenwirken beider ‚Werkzeuge‘ des Künstlers, d.h. Hand und Kopf, zu sublimer Kunst führt.

Ein weiterer Grund für die Einzigartigkeit dieses Werkes liegt in der konzeptionellen Anordnung der Bildgegenstände. Entgegen der geläufigen, religiös geprägten Erzählstrukturen mit der Leserichtung von links nach rechts, verwendet Parmigianino die Tiefenräumlichkeit als narrative Form (Kapitel 5.3). Dabei muss die rezeptionsästhetische Debatte um den „Betrachter im Bild“ ganz neu gedeutet

werden. Parmigianino bringt ihn gleichwohl ins Bild, wie er ihn durch seine Spiegelanwendung aus dem Bild hinaus verfrachtet. Die Metaebene, auf der der Maler über die Philosophie seines Berufes reflektiert, und die Deutungen mit unterschiedlichen Ansatzpunkten könnten bis ins Unendliche ausgeführt werden. Fest steht, dass Parmigianino dadurch pionierhaft zur Säkularisierung und zu einer wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst beigetragen hat (Kapitel 5.3). Das „Künstlerbewusstsein diente [...] als Modell für das menschliche Selbstbewusstsein, als Behältnis, in dem dieses geformt wurde.“<sup>347</sup> Nicht zuletzt hat das italienische Wort für Spiegel auch die Bedeutung von Vorbild. Eine offen gebliebene Frage ist auch, inwiefern das Phänomen der semantischen Nivellierung in Bezug auf den Spiegel (Kapitel 4.2.1) auch für die Kunst gelten könnte. Tatsächlich haftet bestimmten Kunstwerken noch heute eine magische Aura an, die sich mit jenem mysteriösen Einfluss des Spiegels vergleichen lässt. Ist dies die Erklärung für diese großartige Verbindung von Spiegel und Kunst in Parmigianinos Bildnis? Eine einzige Erklärung wird dem Bildnis ja doch nicht gerecht. Mit jedem Betrachter und Zeitpunkt ändert sich auch die Sichtweise auf das Kunstwerk. Die Auslegung und Deutung eines Kunstwerks ist zu großen Teilen das Ergebnis subjektiver Nachforschungen. Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel wurde von vielen Wissenschaftlern untersucht und interpretiert. Welche Deutung die Richtige ist, und wie der einstige Entstehungskontext und -grund aussieht, ist trotz bemerkenswerter historischer Rekonstruktionsleistungen der Kunstwissenschaften und benachbarter Disziplinen nicht vollständig erfassbar. Ist sein Gesichtsausdruck zögernd oder siegessicher? Verteidigt seine Hand den Kopf vor Angriffen oder posiert sie selbstsicher vor dem intellektuellen Betrachter? Eine lückenlose ‚Aufklärung‘ des meisterhaften Selbstporträts bleibt aus. Doch genau hier, in diesem inszenierten Zwiespalt erklärt sich der hohe Anspruch von Parmigianinos Kunst. Sein Stil und seine gewisse *vaghezza* garantieren jedem Betrachter einen eigenen Interpretationsfreiraum, in dem sich die geheimnisvolle Aura dieses Kunstwerks bildet.

---

<sup>347</sup> Arasse/Tönnemann 1997, S. 463.

## 7 Literatur

### Buchquellen

Alberti 2002

ALBERTI, Leon Battista: Über die Malkunst. Hrsg. von Bättschmann, Oskar / Gianfreda, Sandra. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002.

Antal 1958

ANTAL, Frederick: Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund. Henschelverlag, Berlin 1958.

Arasse 1995

ARASSE, Daniel: Parmigianino au miroir d'Actéon. In: SIGURET, Françoise / LAFRAMBOISE, Alain (Hg.): Andromède ou les héros à l'épreuve de la beauté. Actes du colloque international organisé au Musée du Louvre per l'Université de Montréal et la service culturel du Musée du Louvre les 3 et 4 février 1995. Klincksieck, Paris 1996. S 257-279.

Arasse/Tönnemann 1997

ARASSE, Daniel / TÖNNESMANN, Andreas: Der europäische Manierismus: 1520-1610. Beck Verlag, München 1997.

Asemissen/Schweikhart 1994

ASEMISSSEN, Hermann Ullrich / SCHWEIKHART, Gunter: Malerei als Thema der Malerei. Akademie Verlag, Berlin 1994.

Bächtold-Stäubli 1987

BÄCHTOLD-STÄUBLI (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 9: Waage – Zypresse. Nachträge. Walter de Gruyter, Berlin, New York 1987. Eintrag: Spiegel, S. 547-578.

Baltrušaitis 1996

BALTRUŠAITIS, Jurgis: Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien. Ananbas-Verlag, Giessen 1996.

Baxandall 1990

BAXANDALL, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance. Suhrkamp Verlag, Berlin 1990.

Belting 1986

BELTING, Hans: Kunstgeschichte. Eine Einführung. Reimer Verlag, Berlin 1986.

Belting 1993

BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Verlag C.H. Beck, München 1993.

Boehm 1985

BOEHM, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. Prestel-Verlag, München 1985.

Boehm u.a. 2010

BOEHM, Gottfried / EGENHOFER, Sebastian / SPIES, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. Wilhelm Fink Verlag, München 2010.

Beyer 2002

BEYER, Andreas: Das Porträt in der Malerei. Hirmer Verlag, München 2002.

Campbell u.a. 2008

CAMPBELL, Lorne / FALOMIR, Miguel / FLETCHER, Jennifer / SYSON, Luke (Hg.): Renaissance Faces. Van Eyck to Titian. Yale University Press, London 2008.

Chastel 2011

CHASTEL, André (Hg.): Leonardo da Vinci. Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde. Schirmer/Mosel Literatur, München 2011.

Da Vinci 1909

DA VINCI, Leonardo: Traktat von der Malerei. Neu hrsg. von Marie Herzfeld. Eugen Diederichs Verlag, Jena 1909.

Davitt Asmus 1977

DAVITT ASMUS, Ute: Corpus quasi vas: Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance. Mann, Berlin 1977.

Ekserdjian 2006

EKSERDJIAN, David: Parmigianino. Yale University Press, Yale 2006.

Ferino-Pagden/Fornari Schianchi 2003

FERINO-PAGDEN, Sylvia / FORNARI SCHIANCHI, Lucia (Hrsg.): Parmigianino und der europäische Manierismus. Silvana Editoriale, Mailand 2003.

Franklin 2003

FRANKLIN, David: The Art of Parmigianino. Yale University Press, New Haven and London 2003.

Freedberg 1950

FREEDBERG, Sydney J.: Parmigianino. His works in painting. Greenwood Press, Westport, Connecticut 1950.

Greber/Menke 2003

GREBER, Erika / MENKE, Bettine (Hg.): Manier – Manieren – Manierismen. Narr, Tübingen 2003.

Hartlaub 1951

HARTLAUB, Gustav Friedrich: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. R. Piper & Co. Verlag, München 1951.

Hauser 1979

HAUSER, Arnold: Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance. C.H. Beck, München 1979.

Hauser 1990

HAUSER, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur. C.H. Beck, München 1990.

Hocke 1957

HOCKE, Gustave René: Die Welt als Labyrinth (Manier und Manie in der europäischen Kunst). Rowohlt, München 1957.

Holländer 1968

HOLLÄNDER, Hans: Parmigianinos „Madonna del collo lungo“. Ikonographie und Perspektive. In: Elfter Deutscher Kunsthistorikertag, Ulm 8.-11. Oktober 1968. Kunstchronik. S. 382-385.

Hüppauf/Wulf 2006

HÜPPAUF, Bernd und WULF, Christoph (Hg.): Bild und Einbildungskraft. Wilhelm Fink Verlag, München 2006.

Kathke 1997

KATHKE, Petra: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert. Dissertationsschrift. Reimer Verlag, Berlin 1997.

Kemp 1985

KEMP, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. DuMont Buchverlag, Köln 1985.

Konersmann 1991

KONERSMANN, Ralf: Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts. Fischer, Frankfurt a. Main 1991.

Kruse 1999

KRUSE, Christiane: Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 1999. S. 99 – 116.

Krüger/Nova 2000

KRÜGER, Klaus / NOVA, Alessandro (Hg.): Imagination und Wirklichkeit. Von Zabern, Mainz 2000.

Kunstgeschichtliches Institut 2001

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER J.W. GOETHE-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN (Hg.): Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio. Wissenschaftl. Leitung: NOVA, Alessandro. Georg Olms Verlag, Frankfurt am Main 2001.

Michel 2003

MICHEL, Paul (Hg.): Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels. Pano Verlag, Zürich 2003.

Nova 2001

NOVA, Alessandro (Hg.): Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten. Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2001.

Nova 2006

NOVA, Alessandro (Hg.): Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos. Guerra Edizioni, Perugia 2006.

## Pfisterer 2001

PFISTERER, Ulrich: Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2001. Bd. 64, S. 305-330.

## Pfisterer/von Rosen 2005

PFISTERER, Ulrich / VON ROSEN, Valeska (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Reclam, Stuttgart 2005.

## Pfisterer 2011

PFISTERER, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 2011. Eintrag: Lebendigkeit. S. 273-278.

## Preimesberger/Baader/Suthor 1999

PREIMESBERGER, Rudolf / BAADER, Hannah / SUTHOR, Nicole (Hg.): Porträt. Reimer Verlag, Berlin 1999.

## Schlosser 1919

SCHLOSSER, Julius: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. IV. Heft: Die Kunstliteratur des Manierismus. In: Akademie der Wissenschaften in Wien (1921): Sitzungsberichte. 192. Band. Adolf Holzhausen, Wien 1919. 2. Abhandlung

## Schickel 1982

SCHICKEL, Joachim (1982): Narziss oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels. In: SELLO, Katrin (Hrsg.): Spiegelbilder. Kunstverein Hannover. Th. Schäfer Druckerei, Hannover 1982. S. 14-26.

## Thimann 2002

THIMANN, Michael: Lügenhafte Bilder: Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002.

Trnek 2004

TRNEK, Renate (Hg.): Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

Vasari 2009

VASARI, Giorgio: Giorgio Vasari (1568): Das Leben des Parmigianino. Hrsg. von NOVA, Alessandro, neu übers. und kommentiert von BURIONI, Matteo und BURZER, Katja. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2009.

Viola 2007

VIOLA, Luisa: Parmigianino. Grafiche Step editrice, Parma 2007.

Wagner 2001

WAGNER, Christoph: Porträt und Selbstbildnis. In: DÜLMEN, Richard van: Die Entdeckung des Ich: Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Darmstadt 2001. S. 79-106.

Warnke 1996

WARNKE, Martin: Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. DuMont, Köln 1996.

Warnke 1997

WARNKE, Martin: Der Kopf in der Hand. In: WARNKE, Martin / DIERS, Michael (Hrsg.): Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zur Kunst und Kunsttheorie. DuMont, Köln 1997. S. 108-120

Weigel 2001

WEIGEL, Sigrid: Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2001. Bd. 64. S. 449-474.

Woods-Marsden 1998

WOODS-MARSDEN, Joanna: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. Yale University Press, New Haven und London 1998.

### **Internetquellen**

Duden online 2012

Verlag Bibliographisches Institut GmbH.

[www.duden.de](http://www.duden.de)

Voß 1798

Voß, J.H. (Übers.): Ovids Metamorphosen.

[www.textlog.de/ovid-metamorphosen.html](http://www.textlog.de/ovid-metamorphosen.html)

Zoellner 1997

ZOELLNER, Frank (1997): Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss in Leon Battista Albertis De pictura.

<http://archiv.ub.uni->

[heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/175/pdf/Zoellner\\_GBJB\\_97.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/175/pdf/Zoellner_GBJB_97.pdf)