

MATTHIAS WINNER

DAS »O« VON LORENZO LOTTO
UND PARMIGIANINOS SELBSTBILDNIS IM KONVEXSPIEGEL

Lorenzo Lottos Porträt eines Mannes mit fußlangem Bart in der Berliner Gemäldegalerie hat immer noch keinen Namen (Abb. 1).¹ Ihn mit Jacopo Sansovino, Sebastiano Serlio oder Giovanni del Coro zu identifizieren, überzeugt nicht.²

Ein Zirkel in der Hand macht noch keinen Architekten; nicht jedes zusammengerollte Zeichenblatt muß Baurisse enthalten.

Creighton Gilbert fand deshalb schon 1968, daß die beiden Gegenstände in den Händen des Unbekannten ebenso gut zu einem Maler passen.³ Wenn der Dargestellte aber ein Maler wäre, würde sein Zeigegestus auf eine Zeichnungsrolle mit der Signatur »L Lotto me fec[it]« nur für ein Selbstbildnis sprechen. Wer ist der Mann in Lottos Bildnis?

Er steht auffällig frontal vor erdigbrauner Wand. Die Stirn ist bis auf die Augen vom Barett verschattet. Der schwarze Mantel umfängt seine Schultern und Oberarme in der Weise, daß ein gleichbleibend dunkler, ellipsenförmiger Umriß des Rumpfes entsteht, aus dem nur das Inkarnat des Gesichts hell herausragt. Seine Augen fixieren uns, während seine Hände ihr merkwürdiges Spiel mit Zirkel und Zeichenrolle betreiben. Dieses Spiel sollen wir mitdenkend in Augenschein nehmen. Die rechte Hand greift den Zirkel dermaßen ungeschickt, daß in dieser Stellung das Instrument weder zum Messen noch zum Kreisschlagen zu brauchen wäre. Da aber die oberen Finger der Hand in die geöffneten Zirkelarme so eingefügt sind, daß sie auch als Querhaste eines Buchstabens, der Majuskel ›A‹, gelesen werden könnten, folgen unsere Augen der Geste des Zeigefingers über den Rand der Papierrolle. Letztere bildet nämlich an sich selbst den Buchstaben ›O‹ aus. Es ließe sich damit ein großes ›A‹ mit einer kleineren Majuskel ›O‹ verknüpfen. Das ›A‹ (Alpha) ist der Anfang des griechischen Alphabets, das mit dem Buchstaben ›O‹ (Omega) endet. Christus sagt von sich selbst in der Apo-

kalypse des Johannes (Joh. I, 8): »Ich bin A und O, Anfang und Ende«.

Solch Verständnis der beiden Buchstaben, die wir dem Spiel der Hände des Mannes mit ihren Gegenständen entnehmen könnten, geht aber schon über den Ursprungssinn von gemalten Werkzeugen künstlerischer Arbeit hinaus; denn ein leeres Blatt Papier verweist zunächst auf das Zeichnen; das Zeichenblatt als Anfang (*initium*) des Werkprozesses, das vollendete Bild als sein Ende (*finis*).

In dieser Sicht wäre ein Zirkel das Gerät, um auf dem Blatt einen Kreis zu zeichnen. Das italienische Wort *disegno* umschließt den Begriff des Plans, Entwurfs und Konzepts ebenso wie den des Einfalls oder der Idee. Weist der Zeigefinger also bis in die Mitte des Runds seiner Zeichenrolle, kann der Unbekannte ganz allgemein den Entwurf im Sinn haben, den das Papier – einmal aufgerollt – sehen lassen müßte. Er könnte ebenso auf den imaginären Mittelpunkt vom ›O‹ aufmerksam machen, den er im Konzept einer Kreislinie als Anfangspunkt ›A‹ setzen müßte, um mit Hilfe des Zirkels sämtliche Endpunkte des gleichen Radius zum vollendeten Kreis zu verbinden. Da es aber ausgeschlossen ist, daß er das gemalte Rund der Blattrolle mit dem Zirkel auf seiner Malleinwand realiter geschlagen hätte, führt der Unbekannte an Zirkel und Papierrollen nur das geometrische Konzept (*disegno*) einer Kreislinie vor. Ein Kreis ist durch die Länge des Radius, d. h. durch zwei Punkte bestimmt. Ist der Abstand der Zirkelspitzen etwa die Länge des Radius, der zum Kreis auf dem entfalteten Blatt erst geschlagen werden sollte? Wohl kaum; denn der Nagel des Zeigefingers führt uns als Maßeinheit (*modulus*) den Radius des kleinen Kreises vor, der uns mit dem gerollten Blattrand wie real vor Augen steht. *Ex ungue leonem!* Gab Lotto dem Bildnis des Leonino Brembate (Wien, Kunsthistorisches Museum, Abb. 2) eine vergoldete Löwenpranke, die ihre Krallen

¹ Roberto Contini hat unter Nr. B12 in dem Katalog *Caravaggio in Preussen – Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, hg. v. Silvia Danesi Squarzina (Ausstellungskatalog Berlin), Mailand 2001, eine umfassende und wohlausgewogene Geschichte der Irrwege der Attributionen des Bildes mit vollständiger Bibliographie geliefert. Solange die Signatur nicht freigelegt war, hieß 1638 im Inventar des Vincenzo Giustiniani der Autor sogar »Tizian« und der Dargestellte ursprünglich »Serlio«, der bis heute der häufigst genannte Name geblieben ist.

² Giovanni del Coro, Architekt und Freund von Lorenzo Lotto, ist jüngst von Massimo Firpo wieder ins Spiel gebracht worden; in: ders., *Artisti,*

gioiellieri, eretici: il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma, Rom u. Bari 2001, Abb. 36, S. 270f.

³ Creighton Gilbert, »The Renaissance Portrait«, *Burlington Magazine*, 110 (1968), S. 278–285. Ganz ähnlich plädierte sogar für ein Selbstporträt Gunter Schweikhart, »Künstler als Gelehrte: Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts«, in *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, hg. v. K. Güthlein u. F. Matsche, Worms 1993, S. 18–27, hier S. 22. Ebenfalls als Selbstbildnis von Lotto bei Creighton Gilbert. »A Preface to Signatures (with Some Cases in Venice)«, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, hg. v. Mary Rogers, Aldershot 2000, S. 79–89, hier S. 84.



1. Lorenzo Lotto, *Porträt eines Mannes mit Zirkel und Papierrolle*. Öl auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



2. Lorenzo Lotto, Bildnis des Leonino Brambate, Öl auf Leinwand. Wien, Kunsthistorisches Museum

spreizt, in die linke Hand, war dieses Sprichwort anschaulich mit dem Namen »leonino« zitiert.⁴ Der Bildhauer Phidias habe allein anhand der Krallen eines Löwen als Modulus das ganze Tier proportionsgerecht abzubilden vermocht. In seiner berühmten Definition des *Disegno* hat Vasari (1568) das antike Sprichwort ohne jeden Hinweis auf den griechischen Bildhauer zitiert, weil jeder es im Kopf hatte, wenn es um die künstlerische Urteilskraft beim Zeichnen der richtigen Maßverhältnisse ging.

Raffaels Bildnis des Conte Baldassare Castiglione in Halbfigur um 1514 (Louvre, Abb. 3) verschränkt die beiden Hände so nah am unteren Bildrand, daß sie nur zur knappen Hälfte sichtbar sind. Die Frage, ob das Bild unten beschnitten sei, konnte John Shearman mit zureichenden Gründen verneinen.⁵ Raffael hat sein Modell mit vollem



3. Raffaello Sanzio, Bildnis des Conte Baldassare Castiglione, Öl auf Leinwand. Paris, Louvre

Bart und rundgeschnittenem Baret »leonisiert«, denn der Graf war von Natur aus kahlköpfig – Castiglione, sein Name, legte das nah. Daß Raffael mit seinem Modell eine solche »Leonisierung« besprochen haben muß, zeigt sich nicht zuletzt an dem ungewöhnlichen Ausschnitt der verschränkten Hände, die demonstrativ nur einen Nagel, den des rechten Daumens umfassen: »*Ex ungue leonem!*« Raffael und Lotto waren 1509–11 nebeneinander an der Ausmalung der Stanzen für Papst Julius II. tätig gewesen.

An dem Fingernagel (*unguis*) unseres Unbekannten sehen wir, wie bei Castiglione, die Maßeinheit, mit deren Hilfe seine ganze, nackte Gestalt proportionsgerecht abgebildet werden könnte.

Es bleibt also dabei. Hier geht es nur um den Blattrand als Kreis und als Buchstabe O. Das gerollte Blatt umfaßt des Mannes linke Faust, die am Ringfinger einen goldenen Ring trägt. Auf dem unteren Ende der Blattröhre steht die Signatur in Minuskeln: »L Lotto me fec[it]«.

Dürer und Holbein waren damals nicht die einzigen Maler, die ihre Signatur häufiger mit dem Imperfekt *faciebat* wie die griechischen Meister in der Antike verknüpften;

⁴ Vgl. Augusto Gentili, »Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brambate«, in *Il ritratto e la memoria, Materiali*, Bd. 1, hg. v. A. Gentili, Rom 1989, S. 155–182, Abb. 8.

⁵ John Shearman, »Le portrait de Baldassare Castiglione par Raphaël«, *La revue du Louvre et des Musées de France*, 29 (1979), S. 261–270.

denn damit, so überlieferte es Plinius, sei das Werk als ein noch nicht abgeschlossenes gekennzeichnet worden.⁶ Lotto wählt hier hingegen das Perfekt *fec[it]* als abgeschlossene Tätigkeitsform. Leider ist der Zusatz *me fecit* mehrdeutig, da die Signatur in der Schattenzone der Blattrolle selbst angebracht wurde. Spricht die Zeichenrolle von sich, wenn ihre Signatur »Lorenzo Lotto me fecit« lautet? Dann wäre der abgeschlossene Akt des Zusammenrollens des Blattes der Sinn der vollendeten Verbform. Aber die Signatur könnte ebenso gut anschaulich davon sprechen, daß der zeichnerische Entwurf potentiell die Ausführung enthält, die als vollendetes Porträt vor uns steht. Dann aber wäre die Wahl des Perfekts nur auf dem Zeichenblatt wenig sinnvoll. Oder versteht es sich nicht von selbst, daß der Wortlaut der Signatur dem Porträtierten in den Mund gelegt wird: »Lorenzo Lotto hat mich gemacht!«.

Hier hilft weiter ein erneuter Blick auf seine rechte Hand; denn in Analogie zum Buchstaben A, den ihre Finger mit den Zirkelarmen bilden, ließe sich aus dem oberen Teilabschnitt des rechten Zirkelarms mit den nach rechts geführten Gliedern des Zeigefingers ein ›L‹ entziffern. Eine Majuskel wie vorher das ›A‹! Lese ich aber das ›L‹ zusammen mit dem benachbarten ›O‹, erhalte ich die Silbe LO, die Anfangsbuchstaben des Familiennamens LOTTO. Damit nicht genug. Lotto heißt mit Vornamen LORENZO, beginnt also ebenfalls mit der Silbe LO. Die Signatur »L[orenzo] Lotto« macht auf dieses Buchstabenspiel eigens aufmerksam. Zuguterletzt muß dabei auffallen, daß Lottos *nomen* und *cognomen* jeweils mit einem ›O‹ enden. War unser Ausgangspunkt die Beobachtung, daß ›A‹ und ›O‹ als Selbstzeugnis des Allmächtigen Gottes Anfang und Ende der Schöpfung in sich bergen, dann ist der Name seines Geschöpfes »Lorenzo Lotto« wie dessen ganzes irdisches Leben eingeschlossen in der ewigen Unendlichkeit seines Schöpfers.

Bis zu diesem Punkt der Interpretation des Berliner Bildes war ich vor bald dreißig Jahren schon gekommen. Verstand man das Händenspiel mit dem Namen des Künstlers in dieser Weise, müßte der Dargestellte Lorenzo Lotto selbst sein. Damit wäre die alte Vermutung bestätigt, daß wir Lottos Selbstbildnis vor uns haben, obgleich Creighton Gilbert damals nicht versucht hatte, das Buchstabenspiel der Hände mit Zirkel und Papierrolle in die Argumentation einzubeziehen.

Wichtig genug ist es, ein gesichertes Porträt des Künstlers zu besitzen; denn alle Hoffnungen, in anderen Männerporträts ohne Namen von Lottos Hand endlich ein Selbstporträt dingfest zu machen, waren gescheitert. Selbst das

⁶ Vgl. Oskar Bätschmann u. Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 24–29.



4. Anonymer Stecher, Bildnis 'Lorenzo Lotto pittore', aus Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte...*, Venedig 1648

radierte Bildnis, das Carlo Ridolfi 1648 seiner knappen Lotto-Vita beigegeben hatte, ist mit Recht bezweifelt worden (Abb. 4).⁷ Hierauf scheint Lotto beträchtlich jünger, mit kürzer gestutztem Bart. Der Schnitt von Kleidung und Barett gehört nicht zur Mode unseres Selbstporträts, das allgemein um 1540 datiert wird. Lotto wäre damals etwa sechzig Jahre alt gewesen. Vielleicht ist ein Datum am Ende der dreißiger Jahre vorzuziehen, wenn man das Alter dieses rüstigen Mannes zu schätzen versucht.

Neben den individuellen Zügen des Berliner Porträts wirkt die Radierung in Ridolfis Vita flach und nichtssagend.

⁷ Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato...* Descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi, Parte 1–2, Venedig 1648. Eine noch heute brauchbare kritische Untersuchung aller Vorschläge von Lottos mutmaßlichen Selbstbildnissen bei Diana Wronski Galis, *Lorenzo Lotto – A Study of his Career and Character, with Particular Emphasis on his Emblematic and Hieroglyphic Works*, Bryan Mawr College, Ph. D. 1977 (University Microfilms International Ann Arbor, Mich.), S. 259–282.

Hat Ridolfi sein Lotto-Porträt erfinden lassen, weil er im Text von keinem berichten kann? Das vor wenigen Jahren entdeckte Selbstbildnis in Lottos Freskenzyklus des Oratoriums von Trescore (1524) trägt ebenfalls eine andere Bartracht, einen Spitzbart auf dem Kinn und einen Schnurrbart auf der Oberlippe.⁸ Sein Ort, innen über der Tür in Halbfigur gegenüber dem Stifterehepaar Battista Suardi und seiner Frau Orsolina, die als Büstenprofile unter »Christus als Weinstock« porträtiert sind, sowie der sogenannte »Selbstbildnisblick« lassen keinen Zweifel an der Identität des Künstlers. Vergleicht man die große Nase und die hängenden Wangen des Berliner Selbstbildnisses mit der Augen-Nasen-Partie des früheren Autoporträts, rücken die beiden Gesichter näher zusammen, als die völlig abweichenden Bartrachten vermuten lassen. Der Bartschnitt folgt jeweils der Zeitmode.

Francesca Cortesi Bosco hat der Ausrüstung des Malers im Fresko als Vogelfänger mit dem Leimruten-Bündel auf der Schulter und in der Hand die Eule als Lockvogel über ihrem Pflock eine überzeugende Deutung gegeben.

Da das Selbstbildnis sich unterhalb des Propheten Ezechiel (Ez XIII, 17–20) befindet, bezieht es sich auf die falschen Propheten, die die »fliegenden Seelen« (*animas volantes*) wie Vögel fangen und zu Tode bringen. Die will der Herrgott befreien zum Fliegen. Lotto heftet seinen Blick auf die der Tür gegenüberliegende Wand. Dort ist »Christus als Weinstock« zu sehen, von dessen Händen die »Reben« ausgehen, die die ganze Decke mit Weinlaub überziehen. In dem Weinlaub spielen Seelen, die wie nackte Putten dargestellt sind. Über Lottos Selbstbildnis läßt ein Putto an der Decke sein Wasser in weitem Strahl;⁹ in der Alchemie heißt der Urin »lot«, vom lateinischen »*lotium*«. Mit dieser Wort- und Namensgleichheit muß der Maler Lotto in dem pissenden Kerlchen seine eigene Seele gemeint haben, so kurios es uns heute anmutet.

Nicht nur im Berliner Selbstbildnis spielt Lotto anschaulich mit seinem Namen. Schon am 18. Oktober 1526 hatte der Meister den Auftraggebern der Intarsien des Chorgestühls von Bergamo geschrieben, daß er die Lot-Geschichte des Alten Testaments als Bildthema selbstständig seinen anderen Impresen hinzufügen möchte: »per esserci inserto al mio cognome Lotto«.¹⁰

Auf der ausgeführten Intarsie erscheint Lottos Imprese der Lot-Geschichte als sein persönliches Sinnbild. Lotto in



5. Lutger Tom Ring d. Ä. (?), Bildnis eines Architekten, Öl auf Holz. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

der Rolle des Patriarchen, dessen Pietas und Gerechtigkeit ihn allein vor Gottes Zorn über Sodom rettet. Der Gleichklang des Namens (*cognomen*) ist entscheidend für die Wahl dieser Geschichte, die wie eine Signatur im Rebus des eigenen Namens auftritt.

Ganz ähnlich verschlüsselt das Berliner Selbstbildnis den eigenen Namen in das Bilderrätsel seiner Buchstaben. Damit gehört es u. a. auch in die Vorgeschichte von Poussins Selbstbildnissen in Berlin (1649) und Paris (1650), die beide ihre jeweiligen Daumen (*pouce*) an die Brust (*sein*) halten.¹¹ Spricht man die Namen der Körperteile, die Poussin im Bild an sich selbst vorzeigt, zusammen aus, hört man zwar phonetisch seinen Namen richtig. Aber die zugehörige Vorstellung des französischen Wortes »poussin« (Küken) hat mit der phonetisch gleichlautenden Doppel-Vokabel

⁸ Francesca Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto – Gli affreschi dell’Oratorio Suardi a Trescore*, Mailand 1997, S. 16–26 u. 176 f. (Abb.); vgl. Michael Rohlmann in Julian Kliemann u. Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 282–285.

⁹ Ebd., S. 171 (Abb.).

¹⁰ Auch diese Imprese ist nach dem Modell des pythagoräischen Y, d. h. Bivio entworfen. Am linken Baumstamm steht *pietas*, am rechten *ino-*

bedentia mit den Händen Gottes in abwehrender oder annehmender Geste, die von dem Auge Gottes verbunden sind. Vgl. *Le tarsie di Lorenzo Lotto – Un itinerario fra Bibbia e alchimia*, hg. v. Fernando Noris, Bergamo 1999, Abb. 44. Vgl. auch: *Le lettere di Lorenzo Lotto e scritti su Lotto*, hg. v. Luigi Chiodi, Bergamo 1998, S. 43.

¹¹ Vgl. Matthias Winner, »Poussins Selbstbildnis von 1649«, in »*Il se rendit en Italie*« – *Etudes offertes à André Chastel*, Rom u. Paris 1987, S. 371–461, hier S. 388.

»pouce-sein« absolut nichts zu tun. Seinen Daumen (*pouce*) präsentiert Poussin in seinen Selbstbildnissen als Maßeinheit (*modulus*) für proportionsgerechtes Abbilden. Die eigene Brust (*sein*) soll als Sitz seines Herzens und seiner Seelengefühle unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Dieser Seitenblick auf Poussins Selbstbildnisse – etwa einhundert Jahre nach Lorenzo Lotto – sollte nicht in das Labyrinth der Semiotik führen. Es geht schlicht darum, daß die Selbstbildnisse von Lotto und Poussin verschlüsselte Spiele mit dem jeweiligen Namen treiben, die ihrerseits im Bilde als Begriff mit doppeltem Sinn veranschaulicht werden.

In Piero Valerianos *Hieroglyphica* (1556) läßt es sich nachlesen, daß schon die alten Ägypter den Begriff des Messens mit den Bildern von Fingern auszudrücken wußten.¹² Wenn Lorenzo Lottos Fingernagel im Bild als Maßeinheit zu verstehen ist, soll man auch seine Finger als Hinweis auf das proportionierte Messen ansehen? Sein Stechzirkel stellt jedenfalls das Messinstrument par excellence dar.

Das etwa gleichzeitige Bildnis eines Architekten aus der westfälischen Künstlerfamilie Tom Ring in Berlin zeigt die rechte Hand beim Vorweisen seiner eigenen Handspanne als *modulus*, die linke greift einen Stechzirkel (Abb. 5).¹³ Das 1542 datierte Bildnis von Antonio da Sangallo d. J. (1483–1546) in Rom (Palazzo Montecitorio) hält in der rechten Hand Zirkel und Winkelmaß ganz ähnlich wie Lorenzo Lotto, d. h. mit *einem*, die Zirkelarme übergreifenden Zeigefinger.¹⁴ Hätten Lottos Selbstporträt und Sangallos Bildnis darin eine gemeinsame Quelle, daß ihre Finger zunächst als Hinweis auf das Messen gesehen werden wollen? Das gestochene Titelblatt von Vignolas *Regola delli cinque ordini d'Architettura* (1562) zeigt das Autorenporträt in einem engen Fensterrahmen (Abb. 6).¹⁵ Der Ellenbogen seines rechten Arms ruht auf der Fensterbrüstung. Die Hand hält einen Stechzirkel, dessen gespreizte Arme keinen Kreis auf der schmalen Brüstung schlagen könnten, also nur zum Messen taugen. Seine linke Hand ruht hinter den Zirkelarmen in der rechten Ecke des Fensterrahmens. Daß sie Daumen und Zeigefinger zu einem Rund zusammen-



6. Titelblatt mit Porträt von Jacopo Barozzi da Vignola zu *Regola delli cinque Ordini d'Architettura* von 1562, Kupferstich

schließt, fällt deswegen auf, weil diese mit Fingern ausgeführte Figur zwischen den gespreizten Zirkelarmen zu sehen ist. Der Finger (*dito*) ist eine gebräuchliche italienische Maßeinheit genau wie die Handbreite (*palm*) und die Elle (*braccio*), wobei jetzt nicht kümmern soll, ob in der Länge oder Breite gemessen. Seinen Arm zeigt uns Vignola jedenfalls unverkürzt als Maßeinheit.

Aber auch die ganze Künstlerhand hat ihre Bedeutung. Dürer beispielsweise hatte sich auf einer Zeichnung Raffaels folgendes vermutlich erst 1520 notiert, nachdem er vom Tode Raffaels (April 1520) gehört hatte; denn der Nürnberger vermerkte wahrscheinlich nach Empfang des Blattes ebendort ein früheres Datum, 1515: »Raffahell de Urbin der so hoch peim pobjst geacht ist gewest der hat dyse nackette

¹² Piero Valeriano, *Hieroglyphica* (1556), hier zitiert nach Giovanni Piero Valeriano, *Ieroglifici*, Venedig 1602, S. 535–545, insbesondere S. 544 (»Delle dita e delle misure secondo i gieroglifici degli Egiziani«) übers. v. Ignatio Danti.

¹³ Die Bildnisse von Baumeistern und Architekten sind übersichtlich und mit kritischer Interpretation ihrer jeweiligen Attribute zusammengestellt von Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten – Studien zur Darstellung eines Berufstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992, S. 45 mit Abb. u. Kat. 111.

¹⁴ Ebd., S. 85f. mit Abb. u. Kat. 155.

¹⁵ Christof Thoenes, »Vignolas »Regola delle Cinque Ordini«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20 (1983), S. 345–376; Severin (wie Anm. 13), S. 99–101 u. Kat. 171.



7. Benozzo Gozzoli, Erstes Selbstbildnis im Dreikönigszug, Fresko (Ausschnitt). Florenz, Palazzo Medici-Riccardi



8. Benozzo Gozzoli, Zweites Selbstbildnis im Dreikönigszug, Fresko (Ausschnitt). Florenz, Palazzo Medici-Riccardi

bild gemacht und hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, *im sein hand zw weisen*.¹⁶

Opus und *manus*, »Werk« und »Hand«, können demnach nicht nur im Lateinischen synonym gebraucht werden.

Benozzo Gozzoli hat sich 1459 im Familienpalast der Medici bei der Freskierung der Kapelle zweimal gemalt (Abb. 7, 8).¹⁷ Am Anfang und am Ende des Dreikönigs-Zuges blickt auf gegenüberliegenden Wandseiten der Kopf des Malers unter vielen Porträtköpfen den Betrachter zweimal an. Zu Beginn mit der Signatur auf dem Rand seiner Kopfbedeckung: »OPUS BENOTII P.« Am Ende des Zuges mit gerunzelter Stirn der gleiche Porträtkopf in der Nähe eines gemalten Affen (*imitatio*). Aber links neben dem Porträt des Malers taucht seine rechte Handfläche isoliert zwischen all den Köpfen auf. Sie zeigt an sich die Maßeinheit des *palm*, die Handbreite. Mit dieser Hand ist zugleich bildlich beurkundet, daß das Fresko »di sua propria mano« ausgeführt wurde, wie es in einem späteren Vertrag formuliert ist.

Steht aber »OPUS BENOTII« auf der Stirn des Malers gegenüber von seinem zweiten Porträtkopf, dem die rechte Hand an die Seite gestellt ist, wird uns die Identität von *opus* und *manus* vor Augen geführt.

Kein Geringerer als Michelangelo hat in seinem Jugendwerk eines Steinreliefs mit der Darstellung des Kampfes der Kentauren und Lapithen (heute Florenz, Casa Buonarroti) auch einen glatzköpfigen alten Lapithen gemeißelt, der am linken Reliefrand mit beiden Händen einen Stein ergreift. Dieser von Händen gehaltene Stein überschneidet den Rahmen des Steinreliefs in der Weise, daß der gesamte Block mit dem Stein des Alten identisch zu sein scheint. Paul Barolsky hat darauf verwiesen, daß Plutarch in der Vita des Perikles ein Selbstbildnis des Bildhauers Phidias als kahlköpfigen Alten mit einem Stein in beiden Händen auf dem Schlachtenrelief vom Schild der goldelfenbeinernen Riesenstatue der Athena Parthenos beschrieben hatte.¹⁸ Vasari überliefert (1568), daß der Marmorblock dem Michelangelo 1492 von Lorenzo de' Medici il Magnifico gegeben worden sei. Condivi, der seine Michelangelo-Vita in engem Kontakt mit dem alten Meister aufsetzte, weiß zu berichten, daß Polizian dem jungen Bildhauer die Thematik nach Hygin und Ovid ver-

¹⁶ Arnold Nesselrath, »Raphael's Gift to Dürer«, *Master Drawings*, 31 (1993), S. 376–389; John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, New Haven u. London 2003, Doc. 1515/13. Zum Thema *manus = opus* ebenfalls Piero Valeriano Lib. 35 (wie Anm. 12).

¹⁷ *Benozzo Gozzoli – La Capella dei Magi*, hg. v. Cristina Acidini Luchinat, Mailand 1993, Abb. S. 45, 47, 199, 229, Text S. 367, Anm. 23. Vgl. besonders Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, Mailand 1997, S. 96–98, Anm. 94, Abb. 117f.

¹⁸ Paul Barolsky, »The Artist's Hand«, in *The Craft of Art – Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, hg. v. Andrew Ladis u. Carolyn Wood, Athens, Georgia, 1995, S. 9; vgl. zu Michelangelos Schlachtenrelief jüngst den Katalog *Giovinezza di Michelangelo*, hg. v. Kathleen Weil-Garris Brandt u. a., Florenz u. Mailand 1999, S. 188–214 mit Abb.



9. Parmigianino, *Selbstbildnis im Konvexspiegel*, Öl auf Holz. Wien, Kunsthistorisches Museum

mittelt habe. Wie auch immer Marmorblock und Bildthema zur Meißelarbeit des jungen Michelangelo geführt haben – daß 1490–92 dieses Jugendwerk schon begonnen wurde, um möglicherweise bis wenige Jahre nach 1500 immer wieder korrigierende Meißelhiebe des Künstlers auf sich zu ziehen, wird nicht bestritten.

Der blutjunge Michelangelo sieht sich selbst im alten Phidias, dem größten griechischen Bildhauer, der als Lapith einen Stein (*lapis!*) mit beiden Händen hält, einen Stein, den Michelangelos Hände mit dem Meißel bearbeiten. *Opus* und *manus* sind nicht zu trennen.

Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel (Kunsthistorisches Museum Wien, Abb. 9) hält dem Betrachter die bizarr vergrößerte rechte Künstlerhand entgegen.¹⁹ Es ist die feingliedrige Hand eines Jünglings von kaum zwan-

¹⁹ Zum Bild und zur unerschöpflich anschwellenden Literatur seiner Interpretationen vgl. jüngst mit ausgewogenem Urteil: Sylvia Ferino-Pagden, »Parmigianinos Selbstporträt: Materie und Reflex«, in *Parmigianino und der europäische Manierismus*, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden u. Lucia Fornari Schianchi (Ausstellungskatalog Wien), Cinisello Balsamo 2003, S. 43–55. Zur Frage der Künstlerhand im Bild besonders Martin Warnke, »Der Kopf in der Hand«, in *Martin Warnke. Nah und fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hg. v. Michael Diers, Köln 1997, S. 108–120. Leider liegt die ausgezeichnete Dissertation von Antoinette Roesler, *Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance*, Berlin 2000, noch nicht im Druck vor. Hier wird in systematischen Querschnitten der Sinngehalt von Darstellungen der Künstlerhand und ihres literarischen Lobs abgehandelt.



10. Wenzel Hollar nach Giorgione, *Selbstbildnis als David*, Radierung

zig Jahren. Vasari überliefert, daß Parmigianino sein Selbstbildnis noch in Parma gemalt habe, um es dann auf seiner Reise nach Rom dem im November 1523 gewählten Papst Clemens VII. zu schenken. Mit diesem Selbstbildnis stellte sich der junge Maler dem Papst vor, um ihm – mit Dürers Worten – »seine Hand zu weisen«. Das Handgelenk wächst aus feiner Hemdrüsche hervor und wendet den Handrücken dem Betrachter zu. Die vier Finger sind entspannt ausgestreckt; den kleinen Finger ziert ein Goldreif. Der Daumen, der erst beim Greifen auch diese Hand zum »Werkzeug der Werkzeuge« (Aristoteles) machen würde, bleibt unseren Augen hinter dem ruhenden Handrücken verborgen. Daß die Hand ruht und keinen Pinsel mehr hält, mit dem doch die Tondo-Tafel gemalt worden ist, zeugt von der Vollendung des Werks. *Opus* und *manus* sind identisch.

Auf andere Weise als Parmigianino brachte mehr als zehn Jahre früher der Venezianer Giorgione mit einem Selbstbildnis als David seine Hand ins Spiel (Abb. 10).²⁰ Ob das Frag-

²⁰ Vgl. auch Augusto Gentili, »Tracce di Giorgione – La cultura ebraica e la scienza astrologica«, in *Giorgione «Le meraviglie dell'arte»*, hg. v. Giovanna Nepi Scirè u. Sandra Rossi, Venedig 2003, S. 29.

ment des Giorgione-Kopfes in Braunschweig das Original ist, wagen wir nicht zu entscheiden. Auf Wenzel Hollars Radierung von 1649 zeigt sich das Bild noch unbeschnitten, wie es einst in der Sammlung von Kardinal Grimani zu Venedig hing. Davids Kopf mit mächtiger Lockenmähne und sein Stirnrunzeln über den geweiteten Augen sind die physiognomischen Kennzeichen des »Löwen von Iuda«. Donatellos jugendlicher David über Goliaths abgeschlagenem Kopf hält das Schwert in der Hand, Michelangelos David Gigante vor dem Palazzo Vecchio in Florenz trägt die Schleuder. Giorgione zeigt sich als David waffenlos. Goliaths abgeschlagener Kopf blutet noch aus der Stirnwunde, wo ihn Davids Stein getroffen hat. David aber greift mit der rechten Hand in die zerzausten Haare. Im 1. Buch der Könige (XVII, 45–46) lauten Davids Worte an den Philister: »Du kommst zu mir mit Schwert, Speer und Schild, aber ich komme zu Dir im Namen des Herrn. Heute wird der Herr Dich in meine Hand geben« (»dabit te Dominus in manu mea et percutiam te et suferam caput tuum a te«). Davids Hand, die Pranke des »Löwen von Iuda« ruht auf Goliaths Haupt. Sie hat aufs Wort durchgeführt, was David im Namen Gottes dem Riesen angedroht hatte. Wörtlich übersetzt: »Ich werde Dein Haupt von Dir wegnehmen«. Aber außer dem einen Fingernagel des Zeigefingers sind alle anderen »Krallen« des Löwen von Goliaths Haaren verdeckt. *Ex ungue leonem*. Mit diesem *unguis* als *modulus* ließe sich der ganze Körper Giorgiones, der hinter dem Parapet nur als Bruststück erscheint, zum Bilde vervollständigen.

Davids Hand, Gottes Werkzeug zur Rettung seines Volkes, ist im Bild identisch mit Giorgiones Künstlerhand, die ihr Werk zum Lobe Gottes schuf.

Hendrik Goltzius hält uns in seinem gezeichneten Selbstbildnis im British Museum seinen linken Daumennagel provokativ vor Augen (Abb. 11).²¹ Nur dieser Daumennagel ragt sichtbar über die Kupferplatte, die von der zugehörigen Hand auf dem Tisch emporgerichtet ist. Der Daumennagel ist der *modulus*, die Maßeinheit der Proportionen des Mannes Goltzius, dessen Augen prüfend auf dem eigenen Spiegelbild zum Konterfei Maß nehmen. Vor der Kupferplatte liegt unbewegt die rechte Hand. Sie hält ein Stecherinstrument, die Kaltnadel, in der Weise, daß der hölzerne Handgriff verborgen bleibt und nur die Nadelspitze diagonal die Metallplatte überschneidet. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, die Kaltnadelspitze in der Hand des virtuosen Stechers und Zeichners auch als Kralle, *unguis leonis*, zu verstehen – um so mehr als diese Metallspitze eben nicht der Silberstift

oder der Pinsel, bzw. die Kreide ist, mit denen die ganze Zeichnung ausgeführt wurde. Wer genauer auf die Tafel schaut, wird einen zarten Kreis bemerken, der den linken Plattenrand tangiert und ebenso von der Stechernadel überschritten wie von dem Handrücken des Künstlers unten verdeckt wird. Streng genommen ist nur der Halbkreisbogen zu erkennen, der aus dem Plattenrand über Goltzius' Daumen aufsteigt und an der Nadelspitze endet. Ein zufälliger Kratzer der Kralle des Löwen? Oder »weist« uns nicht vielmehr Goltzius seine rechte Hand, die Pranke des Löwen, seine Arbeitshand vor, zu deren virtuosem Repertoire auch das Schlagen eines Kreises ohne Zirkel gehört? Sie liegt auf dem Tisch, wo sie gemeinhin zeichnet. Aber die Zeichenfläche, auf der sie sonst arbeitet, wird von der linken Hand emporgehalten. Darauf ist der Kreis als das virtuose Produkt der rechten Hand zu sehen. Ist die ruhende Hand vor der Platte oder ihr Werk, also die sich entfaltende Kreisform auf der Kupferplatte, das Objekt, das uns Goltzius selbst zeigen will? Was der Künstler offensichtlich vorweist, ist die Identität von *manus* und *opus*, genau wie wir es auf Dürers Vermerk von Raffaels Zeichnung lesen konnten: »... um (uns) seine Hand zu weisen«!

Dürers Worte führen noch einmal zurück zum Handzeichen im Selbstbildnis von Goltzius, der als Stecher an Virtuosität den Nürnberger stets zu übertreffen suchte. In seinem Monogramm sind die Majuskeln »H« und »G« absichtlich so miteinander verschlungen, daß die Querhaste des »G« mit der Vertikalhaste des »H« im Halbkreis des »G« ein Kreuz bilden. Zufall oder christliches Symbol?

Das Dürersche Handzeichen ist ja, wie Philipp Fehl jüngst darlegen konnte, auch figürlich zu verstehen. Das »A« wird nämlich durch zwei Querhasen zum Tor verformt, in dem das D, d. h. Dürer, als Türhüter steht (Abb. 12).²² In seinem christomorphen Selbstbildnis zu München hat Dürer sein Handzeichen links vom Haupt auf Augenhöhe angebracht und dem Namenszug »Albertus Durerus Noricus« rechts so gegenübergestellt, daß die verschiedene Schreibweise der beiden Majuskeln »A« sofort ins Auge fällt. Über dem oberen Querbalken des Monogramms links vermerkt Dürer »1500« Jahre, die seit Christi Geburt vergangen sind. Man kann also das Monogramm auch als »A(nno) D(omini)« lesen. Das Jahr des Herrn »1500«, der von sich

²¹ Hans Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellungen in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984, S. 86, 289, u. Anm. 257, 532, 534. Vgl. auch Emil K. Reznicek, *Hendrik Goltzius. Zeichnungen*, Bd. 1, Utrecht 1961, Nr. 254.

²² Vgl. zum Folgenden Philipp P. Fehl, »Dürer's Literary Presence in His Pictures«, in *Der Künstler über sich in seinem Werk – Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 191–244; Rudolf Preimesberger, »... proprijis sic effingebam coloribus...«: Zu Dürers Selbstbildnis von 1500«, in *The Holy Face and the Paradox of Representation – Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, hg. v. Herbert L. Kessler u. Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 279–301, mit weiterführender Literatur.



11. Hendrik Goltzius, *Selbstbildnis*, Silberstift, Kreide laviert. London, British Museum, Dept. Prints and Drawings

12. Albrecht Dürer, Selbstbildnis von 1500, Öl auf Holz, München, Alte Pinakothek



selbst sagt: »Ich bin A und O«. Die *vera icon* des Jan van Eyck mit dem Datum 1438 muß Dürer bekannt gewesen sein. Auf der besten Kopie in der Berliner Gemäldegalerie ist links vom Eyckschen Christuskopf das Alpha mit einem oberen Querbalken wie bei Dürers Monogramm zu lesen. Natürlich fehlt bei Dürer rechts das entsprechende griechische Omega, das Jan van Eyck wie einen Buchstaben gotischer Fraktur verballhornt. Wollte Dürer in Analogie zu Christi Selbstzeugnis, Anfang und Ende d. h. ewig zu sein, die irdische Begrenztheit seines eigenen Lebens mit den Anfangsbuchstaben von Vor- und Nachnamen demonstrieren? Der wenig jüngere Stecher Heinrich Aldegrever hat auf dem Selbstbildnis von 1532 in seinem Handzeichen einer großen Majuskel »A« mit oberem Querbalken à la Dürer ein kleineres »G« untergebracht (Abb. 13). Das »G« jedoch weist keine Querhaste auf. Es schließt sich fast zum Kreis, zum »O«. Bei Aldegrevers Handzeichen sind in bewußter Nähe zu

Dürers Monogramm zwei Buchstaben nur des *cognomen* ausgewählt, die auch auf Christi Selbstzeugnis »A und O« verweisen.

Finden wir solch ein Buchstabenspiel, das anschaulich die Lebensspanne des Menschen an der Ewigkeit seines Schöpfers mißt, bei Dürer, Aldegrever und – mutatis mutandis – auch bei Goltzius, so sehen wir die gleiche, christlich gefärbte bildnerische Denkweise wirksam, die Lottos Buchstabenspiel ins Werk gesetzt hat.

Und daß Dürers Selbstbildnis von 1500 dem Betrachter eigens die »Hand weist«, von der das Werk ebenso zeugt wie die Buchstaben des Handzeichens, braucht nicht wiederholt zu werden. Die Identität von *manus* und *opus* verliert auch nicht dadurch, daß wir Dürers Handgeste mit H. J. Raupp als eine von Quintilian (*Institutio Oratoria*, XI, 3.124) inspirierte Selbstreferenz des Redners zu erkennen glauben: »illud quoque raro decebit, cava manu summis digitis pec-



13. Heinrich Aldegrever, Selbstbildnis dat. 1532, Kupferstich

tus adpetere, siquando *nosmet ipsos adloquemur cohortantes*, obiurgantes miserentes... (auch jenes wird schicklich nur zuweilen sein, mit hohler Hand und Fingerspitzen an die Brust zu fassen, wenn wir uns selbst ermahrend, tadelnd, bemitleidend ansprechen)«. »Ipsus me... effingebam... (mich selbst malte ich)«, bezeugt Dürer rechts von seinem Kopf mit Angabe seiner 28 Lebensjahre »... propriis coloribus (mit den mir eigentümlichen Farben)«. Die Gottesebenbildlichkeit des Menschen im Spiegel des alten und neuen Adam, Christus, liegt Dürers Selbstporträt zugrunde. Für unseren Zusammenhang bleibt entscheidend die Gleichung von *opus* und *manus*.

An den eben diskutierten Künstlerbildnissen und Autoporträts läßt sich ablesen, daß Hände in mehrfacher Weise sinngebend sein können. Das verschlüsselte Spiel mit den Händen ist auf Lottos Selbstbildnis nicht endgültig aufgelöst, auch wenn wir der sichtbaren Buchstabenfolge einen Sinn geben konnten. Jede Interpretation solcher Selbstbildnisse stößt auf potentiellen Widerspruch, weil keine Sinngebung eindeutig verstanden werden kann. Nur wenn sich ein Ausgangspunkt der Bildgedanken des Künstlers festlegen läßt, und die abgeschlossene Form in ihren wesent-

lichen Sinngebungen einem Generalnenner zu folgen scheint, dann wird sich Widerspruch auf Nebensächlichkeiten beschränken müssen. Kurz, es gilt, die Absicht oder die Intentionalität des Künstlers in der Rückschau vom abgeschlossenen Werk her zu erkennen.

Der Ausgangspunkt von Lorenzo Lottos Selbstporträt ist ein toskanisches Sprichwort, das uns Giorgio Vasari in seiner Giotto-Vita überliefert: »Tu sei più tondo che l'O di Giotto«.²³

Um zu verstehen, wie es zu dieser sprichwörtlichen Redensart kam, hören wir Vasaris ganze Geschichte. Giotto habe mit seinen Freskenbildern solchen Ruhm in seiner Heimatstadt und in ganz Italien gewonnen, daß der aus Treviso gebürtige Papst Benedikt IX. ein Mitglied der Kurie in die Toskana entsandte, um zu erkunden, was für ein Mann Giotto und wie seine Werke beschaffen seien, da der Papst die Absicht hatte, in St. Peter einige Malereien machen zu lassen. Auf dem Weg, um Giotto zu sehen und um zu hören, welche anderen Meister zu Florenz in der Malerei und im Mosaik hervorragten, sprach der Abgesandte des Papstes in Siena bei vielen Meistern vor. Von ihnen erhielt er Zeichnungen. Als er dann eines Morgens in Florenz zu Giotto in die Werkstatt gegangen war, erläuterte er ihm die Absicht des Papstes, auf welche Weise dieser Giottos Werk zu beurteilen wünsche, und bat ihn zum Schluß um eine kleine Zeichnung (»un poco di disegno«), damit er sie Seiner Heiligkeit schicken könne. Mit großer Gefälligkeit nahm Giotto ein Blatt (»foglio«) und drehte darauf mit rotem Pinsel (»con un pennello tinto di rosso«), den Arm in die Seite stemmend, um das Instrument eines Zirkels zu bilden (»per farne compasso e girato la mano, fece un tondo«), die Hand, gleich einem Zirkelschlag, daß es ein Wunder zu sehen war. Das getan, sagte er lächelnd zum Beauftragten des Papstes: »Hier ist die Zeichnung« (»Eccovi il disegno«). Der fragte, als ob er gefoppt wäre: »Soll ich noch eine andere Zeichnung außer dieser bekommen?« »Diese genügt und ist sogar schon zuviel«, antwortete Giotto. »Bringt sie zusammen mit den anderen, und ihr werdet sehen, ob sie erkannt werden wird«. Der Abgesandte sah,

²³ Das Sprichwort läßt sich schon am Ende des 15. Jahrhunderts in der Toskana bei Luigi Pulci und Angelo Poliziano nachweisen. Siehe Vittorio Rossis Rezension von Francesco Flamini, »La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico, Pisa 1891«, in *Giornale storico della Letteratura Italiana*, 18 (1891), S. 377–395, speziell S. 382 ff.; siehe auch Angelo Polizianos *Tagebuch (1477–1479) mit vierhundert Schwänken und Schnurren aus den Tagen Lorenzos des Großmächtigen und seiner Vorfahren*, hg. v. Albert Wesselski, Jena 1929, S. 208f. Die beiden Versionen der Giotto-Anekdote von Vasari in der Torrentina-Ausgabe von 1550 und in der Giuntina-Ausgabe von 1568 sind nebeneinander abgedruckt in Giorgio Vasari, *Le vite...*, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Bd. 2, Florenz 1967, S. 103–105.

daß er keine andere haben könnte, verabschiedete sich von Giotto wenig befriedigt und im Zweifel, ob er nicht zum Narren gehalten worden sei. Jedoch, wie er dem Papst die anderen Zeichnungen überbrachte und die Namen derer, die sie gemacht hatten, legte er auch die von Giotto vor und berichtete von der Weise, wie der sich verhalten habe, um seinen Kreis zu machen, ohne den Arm zu bewegen und ohne Zirkel. Daran erkannten der Papst und viele Kenner der Kurie, wieweit Giotto an Können alle anderen Maler seiner Zeit überragte. Als sich dann diese Geschichte im Land ausbreitete, entstand die Redensart, die man noch heute den Männern, die dick geraten sind, zu sagen pflegt: »Du bist runder als das »O« von Giotto« (»Tu sei più tondo che l'O di Giotto«). Dieses Sprichwort könnte man nicht allein seiner Entstehungsgeschichte wegen schön finden, sondern noch viel mehr wegen seiner Doppeldeutigkeit, begreift man doch in der Toskana mit dem Wort *tondo* nicht nur die perfekte Kreisfigur (*figura circolare perfetta*), sondern auch die Begriffsstutzigkeit und geistige Schwerfälligkeit (*tardità e grossezza d'ingegno*).

Lotto hält uns den unbenutzten Papierbogen (*foglio*) vor Augen, der »ohne Zirkel«, nur mit Händen zum Kreisrund gerollt ist. Das sind die gleichen Dinge, die Giotto zum Zeichnen seines Kreises in Anspruch genommen hatte. Das Blatt (*foglio*) und das Drehen der Hand (*girato la mano*). Streng genommen muß Lotto beide Hände bemüht haben, um seine Papierrolle zu drehen. Was entstanden ist, darf sich »più tondo che l'O di Giotto« bezeichnen; denn es ist eine anfaßbar »dickere« Papierrolle! Den Zirkel hält Lottos rechte Hand deswegen so ungeschickt, um seinen Nichtgebrauch für das Papierrollen zu demonstrieren. Der Zirkel findet seinen Sinn nur im Zusammenhang des oben erläuterten Buchstabenspiels der Hände. Lotto hat Giotto auch darin übertroffen, daß er für das Drehen seines realen Tondo weder Pinsel noch Farbe benötigte. Heute würden wir Lottos schöpferisches Denken Concept Art nennen.

Nicht der gemalte kreisförmige Blattrand ist Lottos O, das Giottos sprichwörtliches »O« übertreffen soll. Es ist vielmehr das Konzept (*disegno*), den kreisrunden Blattrand des real gerollten Bogens als Lorenzo Lottos »O« vorzuweisen. Darüber hinaus ist die reale Papierrolle »più tondo che l'O di Giotto«, wenn man ihre dreidimensionale Rundung scherzhaft auf die Korpulenz eines Menschen bezieht. Ferner ist dieses Konzept des »mit Händen gemalten Kreises« in Konkurrenz mit Giottos perfektem Kreis ohne Zirkel so pfiffig ausgedacht, daß niemand in Versuchung kommt, den pejorativen Doppelsinn der sprichwörtlichen Redensart auf Lotto zu beziehen.

Daß solch Verständnis der Blattrolle nicht an Lottos eigener Sicht vorbeigeht, macht uns der Künstler durch den Ort seiner Signatur klar. Die ist nämlich dem gemalten Blatt so aufgesetzt, das sie auf dem *recto* unsichtbar bliebe, falls

Lotto das Blatt wieder glatt streichen sollte. Auf der Rückseite (*verso*) würde sie, wenig sinnvoll, da nicht randgebunden, auf dem sonst beidseitig leeren Zeichenbogen verbleiben. Damit entspricht die Signatur auf dem Blatt etwa dem Gang der Handlung, wie Vasari die Giotto-Anekdote in der ersten Ausgabe der Viten von 1550 erzählt. Nachdem der Abgeordnete des Papstes sich mit dem »Kreis« von Giotto unzufrieden gezeigt hatte, heißt es bei Vasari wörtlich: »... pure uscito di bottega e mandato al Papa tutti e' disegni scrivendo a ciascuno il nome e di chi mano egli erano tanto fece nel tondo disegnato da Giotto«. In der Giuntina-Ausgabe von 1568 hat Vasari diese Stelle verändert: »Tuttavia, mandando al Papa gl'altri disegni et i nomi di chi gli aveva fatti, mandò anche quel di Giotto...«. Hier ist nicht mehr die Rede davon, daß der Abgeordnete auf jede Handzeichnung den Namen des Meisters geschrieben habe. Offensichtlich unterstreicht Vasari in der späteren Version die Einzigartigkeit von Giottos Zeichnung, deren handgemachte Kreislinie durch den Bericht des Augenzeugen als Signum des Meisters genügte, zumal sie ja auch den letzten Buchstaben seines Namens abbildete.

Was Lotto von der Geschichte gehört haben mag, folgt in seinem Selbstbildnis also Vasaris 1550er Version. Die Zeichnungen trugen die Namen derer, von deren Hand (*mano*) sie gemacht waren.

Weist Lottos Zeigefinger auf den kreisrunden Blattrand, scheint er zu besagen: »Tu sei più tondo che l'O di Giotto«. Steht aber auf dem Blatt »L. Lotto me fecit«, bekennt es sich gleichermaßen als »finta apparenza« durch Lottos Pinsel wie als reale Papierrolle von Künstlerhand »gemacht«. Das Tempus des Verbs ist mit Recht das Perfekt! Im ersteren Fall erscheint ja der gemalte *rotulus* nicht einmal als perfekter Kreis, sondern in der gemalten Schrägsicht oval. Wer hingegen versucht, einen Bogen wie Lotto ähnlich eng zusammenzurollen, wird, wenn er dem mehrfach ineinander gerollten Blatt in der linken Faust genügend Spielraum zur Ausdehnung läßt, einen nach physikalischer Gesetzmäßigkeit kreisförmig gespannten inneren Blattrand erhalten. Die Unmöglichkeit, daß sich ein ineinander gerollter Blattrand jemals zum perfekten Kreis schließen könnte, wird jedem deutlicher an der gespannten Papierrolle in der eigenen Hand als an dem Bild von gemaltem Papier.

Der Blattrand folgt nämlich keiner perfekten Kreislinie, sondern bildet eine Spirale. In dieser Erkenntnis der dreidimensionalen Blattröhre verweist Lotto auf seinen gerollten Blattrand mit den Worten: »Tu sei più tondo che l'O di Giotto«. In der Tat kann eine Spirallinie nicht dasselbe sein wie Giottos handgezogener Kreis; denn sie ist eine unendlich gerundete Linie, die sich nicht mit dem Zirkel zeichnen läßt. Zwar auch tondo, aber in gewisser Weise »più tondo che l'O di Giotto«. Wir wollen diese Spirallinie in der Hand von Lotto »l'O di Lotto« nennen. Als Buchstabe »O« sieht

es zwar ähnlich aus wie das »O« von Giotto, und beider Namen enden ja auch mit einem »O«. Als geometrische Linien sind Kreis und Spirale außer ihrer gemeinsamen Qualität des Runden (*tondo*) jedoch grundverschieden. Die Spirale ist potentiell eine unendliche Linie, der Kreis aufgrund seines Radius stets von begrenztem Umfang und nur in der ewigen Wiederholung derselben Kreislinie unbegrenzt.

Dürer hat die Spirallinie in seiner *Unterweisung der Messung*, die 1525 in Nürnberg auf deutsch, aber schon 1532 in Paris auf lateinisch auch für des Deutschen unkundige Leser erschienen war, folgendermaßen beschrieben: »Es mag ein ewige lini erdacht werden, die da stettiglich zu eim Centrum eyнварtz / auch an dem anderen teyl in die weyten über einander laufft und nymer mehr zu keym end kombt. Dise lini kan man mit der hand der unendlichen grösse und kleine halben nit machen / Dann jr anfang und end so sie nit sind / ist es nit zu finden / das fast allein der verstand . . .«²⁴

Datieren wir Lottos Selbstbildnis vor 1540, wäre es möglich, daß er Dürers Überlegungen zur Spirallinie, die als »ewige lini« unter den Konstruktionen von Schneckenlinien abgehandelt ist, gekannt hätte. Für unser Verständnis von Lottos Selbstbildnis ist entscheidend Dürers »Denken« einer »ewigen lini«. Weder die Künstlerhand noch das Werkzeug in der Hand, der Zirkel, kann sie »machen« (*facere*). Weil sie zum Zentrum unendlich klein und nach außen unendlich groß wird, ist sie eben nicht machbar. Beides demonstriert uns Lotto dadurch, daß er den Finger über den runden Blätterrand zum unendlich kleinen Zentrum der Rolle führt, gleichzeitig aber die Zirkelarme so spreizt, daß im Erreichen eines Winkels von 180° die unendliche Gerade und die unendliche Spirale in eins fallen müssten (unendlicher Kreis mit doppeltem Radius).

»Das faßt allein der Verstand«, sagte Dürer. Auch bei der gegenständlich begrenzten Spirallinie, die Lotto vorführt, sind wir gehalten, die unendlich fortlaufende Linie mitzu-

denken; denn was wir sehen, ist nur der begrenzte Abschnitt eines spiralgig verlaufenden Randes von gerolltem Papierbogen. Erst anhand der eingangs erläuterten Verknüpfung von »A« und »O« zwingt das sichtbare Fragment einer Spirallinie zum Nachdenken über Gottes unsichtbare Unendlichkeit.

In seinem Vortrag »The Story of O from Giotto to Einstein« hat Irving Lavin in die Nachfolge von Giottos »O« die virtuose, einzige Spirallinie einbezogen, aus der Claude Mellan 1649 das Schweißstück der Veronika im Stich abgebildet hat (Abb. 14).²⁵

»Formatur unicus una – der Einzige wird durch die eine abgebildet«, ist auf dem Tuch unter Christi Antlitz zu lesen. »Una – die eine« muß natürlich ergänzt werden mit dem Wort »Linea – Linie«. Das Wort »linea« steht aber nicht geschrieben, weil sie als ewige Spiral-Linie das Medium ist, um den einzigen Menschen abzubilden, der als Gottes Sohn für das Leben aller seins hingab. Unter dem Tuchsäum steht »Non alter – kein anderer«. Zu ergänzen wäre hier: »Kein anderer Mensch wird abgebildet mit nur einer Linie«; denn alle Linien sind Grenzen.

Hingegen beginnt die unendliche Spirallinie des gestochenen Christuskopfes auf der Nasenspitze und greift in spiralgigen Windungen über die Grenzen der Kupferplatte hinaus. Im Abdruck erscheint auf weißem Papier ein weißes Schweißstück der Veronika mit den Zügen von Christi Antlitz, »gebildet« aus nur »einer Linie«. Irving Lavin hat den Sinn von Mellans Spiral-Linie mit der Schöpfungsgeschichte Genesis II, 7 verknüpft: »Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae et factus est homo in animam viventem.«

Schon in der Wortwahl »formatur unicus una (linea)« verrät Mellans Aufschrift die Herkunft von Genesis II, 7. Im biblischen Text ist das theologische Problem des Pneuma handfest ausgedrückt: »... et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae«. Gottes »spiraculum vitae« aber durch »una (linea)« und zwar durch eine Spiral-Linie abzubilden, die auf Christi Nasenspitze ansetzt und bis ins Unendliche, d. h. bis in den Himmel verläuft, ist geistreich erfunden. Schöpft Mellan aus einer älteren Tradition der Spiral-Linie als Seelenbild? Gehört möglicherweise Lottos Zeige gestus auf die

²⁴ Albrecht Dürer, *Unterweisung der messung*, Nürnberg 1525, fol. C1. Lotto hat wenig nach Dürers Publikation die unendliche Linie des Kosmos mit der Schöpfungs-Imprese auf dem Bergamasker Chorgestühl nach seiner Zeichnung abbilden lassen. Und zwar in Form eines ondulierenden Kegels, der von dem unendlichen Kreis der Himmelschöre über die Ottava Sfera zu den Planetenhimmeln in immer kleineren Kreisen übergeht, um bei dem Mikrokosmos des eben geschaffenen Adams, der die Hände anbetend erhebt, in der Landschaft zu enden. Der Schöpfergott steht vor den größeren Kreisen und hebt seine rechte Hand zum Gesicht, das von dem trinitarischen Dreieck hinterfangen ist. Für diese stereometrische Darstellung der geschaffenen Welt gibt es keine Vorbilder oder Nachfolge. Wir vermuten, daß Lotto den Sonntags-Holzschnitt (»Von der heyligung des sibenden tags«) der Schedelschen Weltchronik (1493, Blatt V verso) in die dritte Dimension umgesetzt hat, weil auch dort der Kreis des Empyreums nicht das gleiche Zentrum wie die übrigen Himmelskreise aufweist. Lottos Intarsie der Erschaffung der Welt in Bergamo ist abgebildet in *Le tarsie di Lorenzo Lotto* (wie Anm. 10, S. 31).

²⁵ Außer einem Exzerpt unter dem Titel »Irving Lavin, The Story of O from Giotto to Einstein«, in *Oberflächen der Theorie*, hg. v. Horst Bredekamp, (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1, 1) Berlin 2003, S. 37–43, liegt der Vortrag, zuerst gehalten 2001 in Rom, noch nicht gedruckt vor. Über die Nachwirkung von Giottos O in den Niederlanden vgl. die grundlegende Arbeit von B.P.J. Broos, »The »O« of Rembrandt«, *Simiolus*, 4 (1970), S. 150–184. Van Mander hat die Giotto-Anekdote ausführlich erzählt. Zu den Schreibmeister-Kunststücken gehörte das Zeichnen eines Kreises aus freier Hand. Der Kreis auf der Tafel von Goltzius' Selbstbildnis gehört wahrscheinlich auch in die Nachfolge von Giottos O.

14. Claude Mellan, *Schweißstuch der Veronika*,
Kupferstich



Spirale seiner Papierrolle in diesen Zusammenhang? Solche Fragen können wir nicht beantworten. Aber die Fragen sind nicht müßig, weil Lotto auf drei anderen seiner Bilder Papierrollen gemalt hat. Sein Assunta-Altar in der Pfarrkirche von Celena (1527) trägt seine Signatur auf einer Papierrolle, die vor Mariens Sarkophag auf der Erde liegt.²⁶ Um 1535 malte Lotto die drei Pestheiligen für die Casa Santa in Loreto – Rochus, Sebastian und Christophorus.²⁷ Unter dem Christophorus in der Mitte liegt vor dem Heiligen auf der Erde wieder eine Papierrolle, durch die eine Schlange

kriecht. Dem äußeren Endstück des gerollten Blattes ist mit dem Pinsel ein Auge aufgezeichnet über der Signatur »Laurentii Loti pictoris opus«. Das Auge Gottes, wie manche Interpreten heute glauben? Dann müßte die Schlange das Böse vertreten. In dem Abschnitt über die Unterirdischen (»De inferioribus«) nennt Isidors *Etymologiae* (XIV. IX, 2) alle Orte eines unheilbringenden Geistes Dunstlöcher (*spiracula*) – »spiracula appellata omnia loca pestiferi spiritus«.

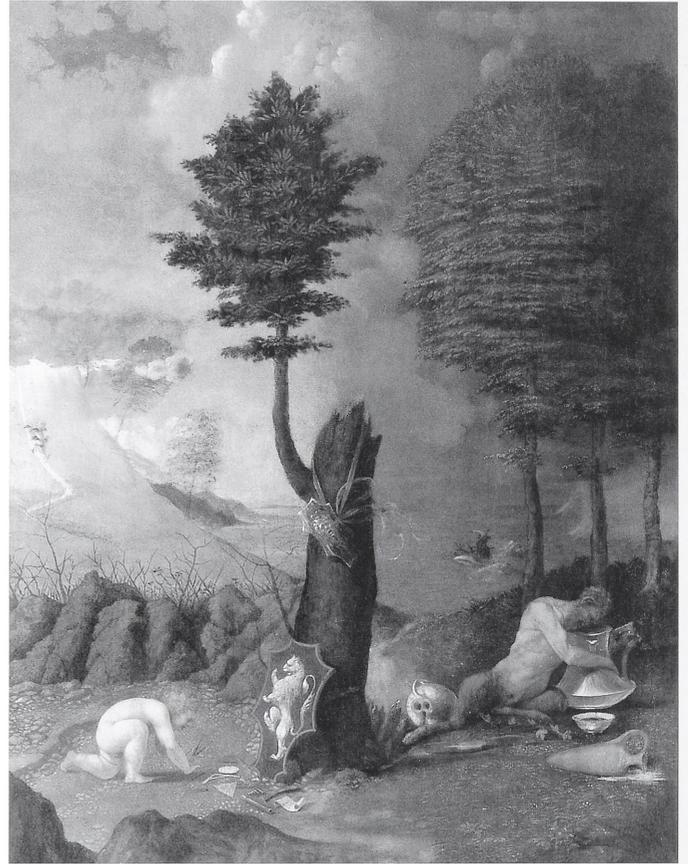
1505 malt der blutjunge Lorenzo Lotto in Treviso das Bildnis des Trevisaner Bischofs Bernardo de' Rossi de Berreto (Neapel, Museo Capodimonte, Abb. 15). In der rechten Hand hält der wiederum eine eng gerollte Spirale aus Papier. Wie Finger und Daumen die Rolle umfassen, ist vom Maler genau kalkuliert; denn sie lassen keinen Fingernagel sehen. Ursprünglich sollte der Daumen von links die Rolle berühren, wie sich an der Farbe erkennen läßt, die dort durch des Bischofs lilafarbene Mozzetta wieder durchgewachsen ist.

²⁶ Gian Luca Baio u. Giorgio Rota, *Lorenzo Lotto: Assunzione della Vergine, Chiesa di Celana*, Caprino Bergamasco 1998, S. 49–61, Abb. S. 115.

²⁷ Vgl. David Alan Brown, Peter Humfrey u. Mauro Lucco, *Lorenzo Lotto – Il genio inquieto del Rinascimento* (Ausstellungskatalog Washington, Bergamo, Paris), Mailand 1998, Nr. 41 (Peter Humfrey).



15. Lorenzo Lotto, Bildnis Bischof Bernardo de Rossi, Öl auf Holz. Neapel, Museo di Capodimonte



16. Lorenzo Lotto, Allegorie auf Deckel zum de Rossi-Porträt, Öl auf Holz. Washington, National Gallery

Jetzt liegt der Hauptakzent auf dem goldenen Fingerring, den ein steigender Löwe, das Familienwappen der de' Rossi di Berceto ziert. Die Halbfigur des Bischofs hebt sich in Gewand und Gesicht hell von dem dunkelgrünen Stoff hinter ihm ab. Wenn nun über dem grünen Stoff ein winziger Himmelstreifen hellblau in der ganzen Bildbreite sichtbar wird, dürfen wir das Bildnis auch thematisch mit dem erhaltenen zugehörigen, bemalten Bilddeckel verknüpfen (Washington, National Gallery, Abb. 16).²⁸

Der Deckel trug auf der Innenseite einst die Inschrift, die uns mit dem Datum der Tafel (1505), dem Namen des Dargestellten, seinem Titel, seinem Alter (36) und dem Namen des Malers Lorenzo Lotto bekannt machten. Die originale Inschrift ist durch alte Abschrift gesichert, aber heute verloren. Als das Porträt noch seinen Bilddeckel trug, sah der Betrachter hier den Aufstieg der Seele zu himmlischen Höhen nach dem Muster einer »paysage moralisée«. Rechts ein Satyr, trunken gebeugt über Weinkrug und Weinschale auf blühender Wiese, dahinter Gewitterwolken über Meereswellen, die ein Schiff zum Sinken bringen. Links, einge-

schlossen von Felszacken und trocknen Reisern, kniet ein nackter Putto auf steinübersätem Boden und greift nach Flöte, Zirkel, Archipendulum, Astrolabium und Papierrolle mit Zahlensiffern, den Attributen von »artes liberales«. Ihre Übung verleiht dem Putto Flügel, denn wir sehen ihn in der Ferne auf schmalen Bergpfad als vielfach geflügelten »Genius« den Wolken zueilen, die noch die Bergspitzen verhüllen, aber ganz oben ein Loch zum Himmelsblau freigeben.

Ein abgebrochener Baumstumpf steht zwischen beiden Szenen. Aus ihm wächst links ein frisch belaubter Zweig hervor, der mit dem abgebrochenen Stumpf rechts den mystischen Buchstaben »Y« verbildlicht. Pythagoras soll den Buchstaben »Y« als Beispiel des menschlichen Lebens geprägt haben, erzählt Isidor von Sevilla im ersten Buch seiner *Ety-mologiae* (I. II. 7), das der *ars liberalis* Grammatik gewidmet ist. Der untere Balken des »Y« bedeute das erste Lebensalter, noch unsicher, ob es sich dem Laster oder der Tugend anheim gebe. Die Verzweigung (*bivium*) darüber fange beim Jünglingsalter an, deren eine Seite beschwerlich steil sei, jedoch zum glückseligen Leben (*beatam vitam*) führe. Die andere sei leichter, führe aber hinab zu Schande und Untergang. An dem Stamm lehnt des Bischofs Wappenschild, der weiße, steigende Löwe auf blauem Grund, rot umrandert

²⁸ Ebd., Nr. 2 u. 3 (David Alan Brown).



17. Antonio Averlino, gen. il Filarete, Selbstbildnis,
Detail der Rückseite der Bronzetür für St. Peter, Rom

(de' Rossi!). Da der nackte Putto als das Seelenbild des Bischofs vor dem Wappenlöwen kniet, um die Instrumente der artes zu ergreifen, wird man den geflügelten Genius in der Ferne auf steilem Bergpfad als die Verwirklichung der Tugendkräfte verstehen können, die im Wappenbild eines steigenden Löwen ihm hier unten vor Augen stehen.

Der gleiche, steigende Löwe ist dem Siegelring an der Rechten des Bischofs eingeprägt. Diese Hand umfaßt die Papierrolle, die kein Schriftzeichen enthält, das ihr in der Hand des Bischofs einen Sinn gegeben hätte. Auch dient sie Lotto nicht zur Signatur.

Sie verkörpert vielmehr in der Hand des Dargestellten seine reine Seele als »Unbeschriebenes Blatt« gemäß einer Redewendung Plutarchs in den *Apophthegmata philosophorum* (4. 11).²⁹ So war die sprichwörtliche, aristotelische »tabula rasa« als Seelenmetapher, die auch Thomas von Aquin gebrauchte, dem Alltag des frühen Cinquecento ge-

läufiger geworden, wenn man die individuelle, von Gott geschaffene Seele zu umschreiben suchte.

Die eng gerollte Spirale des Papierrandes gibt nur eine winzige Ecke rechts frei. Diese Ecke ist grell von Licht beschienen, so daß über dem Daumen ein weißes Dreieck zu sehen ist.

Eindeutig bezieht sich die Spirale der Papierrolle auf den Weg des Genius, d. h. der Seele zum Himmel, wie es schon das Bild des Deckels zeigte; denn der blaue Himmelsstreifen über dem Porträtierten markiert deutlich den Himmel als Ziel des Weges der unsterblichen Seele, der in der »ewigen Linie« einer Spirale von Lotto ausgedrückt ist.

Können wir aber unter der Spiralrolle in der Hand des Trevisaner Bischofs ein Bild seiner Seele als »Unbeschriebenes Blatt« verstehen, so wird Lotto das gleiche Verständnis auch der Papierrolle in der Hand seines späten Berliner Selbstbildnisses unterlegt haben. Es versteht sich von selbst, daß kein sinngebendes Grundmotiv im Porträt von Bischof de' Rossi und keine Allegorie des komplizierten Deckelbildes allein vom Maler erdacht sein kann.

Hatten aber des Bischofs Bildnis und Deckelbild soviel mit dem Himmel zu tun, so folgt Lottos eingangs erläutertes Buchstabenspiel auf dem Selbstbildnis dem gleichen Gedanken; denn in Gottes Ewigkeit »A« und »O« ist das »L« und »O« von Lottos Namen als Metapher seines irdischen Lebens eingeschlossen.

Auf der Rückseite seiner Bronzetür für St. Peter, die 1432–45 im Auftrag von Papst Eugen IV. entstand, hat der Architekt und Bronzezießer Antonio Filarete sich selbst im Tanz mit seinen Gesellen (*discipuli*) abgebildet (Abb. 17).³⁰ Da Filarete seinen Zirkel mit gespreizten Armen nach oben hält und eine kreisrunde, massive Bronzescheibe im angegebenen Radius hinter dem Zirkel erscheint, kann mit ihr nur der Himmelskreis gemeint sein. Daß die Wirklichkeit des Himmels unendlich groß ist, verdeutlichen die himmelwärts gespreizten Zirkelarme. Laut Inschrift verachtet Magister Antonius den reichen Lohn, den andere für ihr Werk erstreben, und wünscht sich nichts als »HILARITAS«. Mit dem Zirkel in der Linken zieht der Meister hinter sich her die Schlange der »discipuli«, von denen jeder mit der Hand des Gefährten auch ein Gerät zur Bronzesiselierung hält. Ein Reiter sitzt auf einem Kamel vor den ausgelassenen Tänzern und bläst auf seiner Pansflöte. Hatte doch Jesus als Magister seine *discipuli* gelehrt, daß es leichter für ein Kamel wäre, durch ein Nadelöhr zu gehen, als für einen Reichen, ins Himmelreich zu kommen (»intrare in regnum coelorum«, Mat. XIX, 24). Der

²⁹ Vgl. zur »Tabula rasa« und zum »Unbeschriebenen Blatt«: Andreas Tönnemann, »Ein psychologisches Motiv bei Raffael«, in *Arbor amoena comis*, hg. v. Ewald Könsgen (Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Mittellateinischen Seminars der Universität Bonn), Stuttgart 1990, S. 293–304.

³⁰ Vgl. Matthias Winner, »Filarete tanzt mit seinen Schülern in den Himmel«, in *Italia et Germania – Liber amicorum Arnold Esch*, hg. v. H. Keller, W. Paravicini u. W. Schieder, Tübingen 2001, S. 267–291.

Vierte hat mit dem Drittlezten der Reihe die Arme zu einem Torbogen verschränkt, durch den der Vorletzte gebückt hindurchzutanzten trachtet. Wenn sie so weiter springen, werden die Ersten ihre Stelle vorn mit den Letzten vertauscht haben, ganz wie Jesus in Matthäus (Mat. XIX, 30) den Weg ins Himmelreich zum Ewigen Leben beschreibt.

Damit muß noch einmal auf den Sinn des von Giotto ohne Zirkel gezeichneten, perfekten Kreises eingegangen werden. Wenn das Blatt für den Papst gezeichnet war, sollte es sich nicht allein auf das Zeugnis einer höchst geschickten Künstlerhand beschränken. Der perfekte Kreis bildet zeichenhaft zugleich das »*regnum coelorum*«, das Himmelreich ab, zu dessen Einlaß der Vicarius Christi auf der Kathedra Petri in Rom die Schlüssel besitzt.

Parmigianinos Selbstbildnis im Konvexspiegel war auch für den Papst bestimmt. Martin Warnke faßt Vasaris ausführlichen Bericht von der *inventio* und der Durchführung dieses Selbstbildnisses als Tondo dahingehend zusammen, daß es sich um ein Bewerbungsstück gehandelt hätte.³¹ Ein Probestück wie bei Giotto's »Tondo«, fügen wir hinzu. Allein mit dem Unterschied, daß der Papst nicht selbst darum gebeten hatte. Jedoch endet die Erfolgsgeschichte von Parmigianinos unverlangtem Bewerbungsstück genau wie bei Giotto's Tondo; denn Papst Clemens VII. sei mit jedem Kenner (*ingegnoso*) darüber erstaunt gewesen und habe höchst persönlich befohlen, daß Parmigianino nach Rom kommen sollte. Warnke verweist mit Recht auf die prominente Hand des Selbstbildnisses. Die Hand werde durch die konvexe Spiegelung bizarr unter einem proportional kleineren Kopf vergrößert und auf diese Weise gewissermaßen »intellektualisiert«. Das ist richtig. Allein, wenn man auf die »Legende« (Preimesberger) des Zeitgenossen Vasari von der Entstehung des Selbstbildnisses schaut, so wird die Hand nicht einmal erwähnt.³² Vielmehr soll Parmigianino, als er in der Kunst voranschritt, indem er deren Feinheiten erforschte, sich eines Tages angeschickt haben, sich selbst zu konterfeien in einem jener Barbierspiegel, die halbrund sind (*mezzi tondi*), um einen Versuch und eine Probe seiner selbst zu geben.

Vasari hat das Selbstbildnis im Hause seines Freundes Pietro Aretino gesehen, dem der *tondo* von Papst Clemens VII. geschenkt worden war. Von seinem Freund müßte Vasari gehört haben, wie der junge Künstler auf den bizarren Einfall mit dem Barbierspiegel gekommen sein könnte. So habe, laut Vasari, Francesco Parmigianino die Wunderlichkeiten gesehen, die die Rundheit des Spiegels, wenn man ihn dreht, hervorbringt (*bizzarrie che fa la ritondità dello specchio nel girare*); daß die Zimmerdecken sich winden

und die Tore und alle Gebäude seltsam fluchten, und er wollte dies nachahmen. Deshalb ließ er eine Kugel aus Holz an der Drehbank machen, halbrund und in gleicher Größe wie der Barbierspiegel. Mit großer Liebe habe er sich daran gemacht, alles, was man in dem Spiegel sah, abzumalen und besonders sich selbst.

Wir sind nicht mehr mit Vasari überzeugt, daß allein die bizarren Verzerrungen im Konvexspiegel den jungen Maler dazu gebracht hätten, sich in einem Barbierspiegel zu konterfeien. Gewiß spielt bei dem als Geschenk für den Papst geplanten Concetto mit, à tout prix aufzufallen. Jedoch wäre das Kunststück noch überraschender gewesen, wenn er auf planer Holzfläche gemalt hätte, was er im halbrunden Spiegel wahrnahm. Silvia Ferino-Pagden hat die Krümmung des hölzernen Malgrunds, den Parmigianino nach dem Modell eines in seinen Tagen üblichen Barbierspiegels habe dreheln lassen, nachgemessen.³³ Er ist zu flach, um der realen Halbkreiskrümmung von zeitgenössischen Konvexspiegeln zu entsprechen. Das runde Rahmenprofil und der flachbogige Holzboden waren aus einem Stück gedrechselt. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt hat man in Wien das schadhafte Rahmenprofil abgehobelt. Der heutige Rahmen widerspricht dem originalen, weil der eben nicht separierter Rahmenteil war.

Außer Raffaels kleinem Tondo (10 cm Durchmesser) des Porträts von Valerio Belli mit dem Datum 1517 gibt es keinen Vorläufer für Parmigianinos Selbstbildnis als Tondo. Raffaels Belli-Porträt ist ein gemalter Profilkopf im Rund, tritt also in Wettstreit mit Bellis Selbstbildnis als Medaillen-Relief.³⁴ Raffaels Belli trägt den gleichen gerüschten Hemdkragen und Wams mit Pelzbesatz wie Parmigianinos Selbstbildnis. Gedrechselt sind beide Farbträger, doch war Raffaels Porträtkopf ehemals Deckel einer runden Büchse. Raffaels Malgrund ist eben; Parmigianinos Selbstbildnis hingegen auf erhaben rund gedrechseltem Malgrund.

Wir glauben, daß auch Parmigianinos Bilderfindung ihren ersten Anstoß von der toskanischen Redensart bekam: »Tu sei più tondo che l'O di Giotto«. Die Gemeinsamkeiten mit der Giotto-Anekdote: Probestück für den Papst, ebenfalls mit dem Pinsel eigenhändig als *tondo* gemalt; unsigniert, da die Hand, die gezeigt wird, den Namenszug auf dem Werk ersetzt. »Più tondo che l'O di Giotto« ist Parmigianinos Selbstbildnis, weil es die Spiegelung seiner selbst auf dem realen Halbrund eines gemalten Konvexspiegels reflektiert. Er malt das, was die Scholastiker *scientiae speculativae* (theoretische Wissenschaften) nannten und demzufolge nicht im Bilde darstellbar war. Das höchste Ziel

³¹ Vgl. Anm. 19.

³² Rudolf Preimesberger, »Giorgio Vasari-Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550)«, in *Porträt*, hg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader u. Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 262–273.

³³ Vgl. Anm. 19.

³⁴ Christa Gardner von Teuffel, »Raphael's Portrait of Valerio Belli: some new evidence«, *Burlington Magazine*, 129 (1987), S. 663–666, Abb.; vgl. auch Sylvia Ferino-Pagden (wie Anm. 19), S. 47.

der *scientiae speculativae* ist die Gotteserkenntnis. Aber der Apostel Paulus (I. Cor. XIII, 9.12) nennt unser Wissen Stückwerk: »Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem Rätselwort, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich's stückweise; dann aber werde ich erkennen gleichwie ich erkannt bin« (»Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam, sicut et cognitus sum«). Dieses Paulus-Wort läßt sich in ein Bild umsetzen. Und genau das haben Lorenzo Lotto und Parmigianino gemacht. Beide malen sich in einem Spiegel unter dem Bewusstsein, nur stückweise ihren Schöpfer zu erkennen, nach dessen Ebenbild sie geschaffen sind.

Das paulinische Erkenntnismoment in *aenigmate* verbildlicht Lotto mit dem rätselhaften Buchstabenspiel »A und O« als unendliche Rahmenbedingung seiner eigenen Existenz »L und O«. Parmigianino malt den Spiegel selbst, in dem er sich spiegelt, um das paulinische Rätselwort vom Spiegel der Gotteserkenntnis auszudrücken. Aber dieser bemalte Spiegel ist aus Holz und könnte realiter nicht spiegeln.

Beide messen dem Augensinn in der Gotteserkenntnis die entscheidende Rolle zu; denn Christus, der Sohn Gottes nennt sich selbst das Licht der Welt (»Ego sum lux mundi«, Joh. VIII, 12). Die Augen sind gemäß Isidor von Sevilla (*Etymologiae* XI. I. 36–37) selbst Lichter (*lumina*), weil von ihnen Licht (*lumen*) ausgeht, genau so wie sie das Licht von außen empfangen. In geschlossenem Zustand genießen sie verborgenes Licht und werden deswegen »oculi vocati«. Die Augen kommen unter allen Sinnen der Seele (*animae*) am nächsten.

Die Pupille (*pupilla*) ist der mittlere Punkt des Auges, in dem die Sehkraft sitzt; weil uns dort kleine Bilder (*imagines*) erscheinen, werden sie pupillae genannt. Kleine Kinder heißen doch *pupilli*. Soweit Isidor.

Was für Theorien des Augensinns hinter Isidors Worten stecken, fragen wir nicht. »Etymologie als Denkform«, so hat Ernst Robert Curtius des spanischen Bischofs vielgelesene Enzyklopädie treffend definiert.³⁵

Was der Tondo von Parmigianinos Selbstbildnis zeigt, ist nichts anderes als das körperhafte Bild einer überdimensionalen Pupille, in der sich das körperlose Bild (*imago*) eines Püppchens (*pupilla* oder *pupula*), eben Parmigianinos Seele spiegelt. Die flache Wölbung des Holzkerns folgt nicht dem steileren Reliefgrund eines Konvexspiegels, sondern ähnelt proportional dem abgeflachten Profil der menschlichen Pupille.

Dem göttlichen »Sonnenauge« in der Vorstellungswelt des späten Mittelalters widmet Gosbert Schüßler eine Untersuchung, bei der auch die Schrift *De visione Dei* des Nikolaus von Kues († 1464) zitiert ist; denn sie beschreibt den Unterschied zwischen Gottes allsehendem Auge und dem menschlichen Auge folgendermaßen:³⁶ »Der Winkel Deines Auges, o Herr, ist nicht von bestimmter Größe (wie das menschliche) sondern unendlich, das heißt ein Kreis, ja eine unendliche Kugel, weil Dein Blick das Auge der Kugelhafteigkeit und der unendlichen Vollkommenheit ist. Es erblickt also zugleich alles sowohl im Umkreis wie aufwärts und abwärts.«

Um 1480 hat Hieronymus Bosch ins Zentrum einer Tischplatte (Madrid, Prado) Gottes allsehende Pupille gemalt, die von einer Krone (*corona*) goldener Sonnenstrahlen umfangen ist.

In einem äußeren Kreis umgeben die sieben Todsünden das göttliche Auge. Unter ihnen sind die Taten des Zorns (*ira*) an herausragender Stelle, da sie dem Schmerzensmann im Zentrum der Pupille als dem Inbegriff der göttlichen *patientia* gegenüberstehen. Die vier Tondi in den Ecken der Tischplatte stellen die letzte Ölung eines Sterbenden, das Jüngste Gericht, Himmel und Hölle dar. Auf der Corona der Pupille steht in Fraktur: »Cave, cave D(omin)us videt« (»Hüte Dich, hüte Dich, der HERR sieht zu«).

Daß der Mensch im Spiegel seines Gewissens den Tod als der Sünde Lohn erkennt, begründet um 1500 in den Niederlanden eine besondere Bildtradition, die Totenschädel in Konvexspiegeln zeigt.³⁷ Wenn der Maler Hans Burgkmair und seine Ehefrau in dem Doppelporträt von Laux Furtenagel (datiert 1529) einen Konvexspiegel halten, auf dem ihre beiden Gesichter als Totenschädel reflektiert sind, knüpft das Bild an diese Tradition des »Nosce te ipsum« an; denn auf ihrem Spiegelrahmen steht: »ERKEN DICH SELBS« (Abb. 18).

»Dies ist freilich das Allergrößte«, hatte Cicero in den Tuskulaner Gesprächen (I, 52) argumentiert, »mit der Seele die Seele zu erkennen« (»animo ipso animum videre«), und eben dies ist die Bedeutung des Gebots Apollons, daß jeder sich selber erkennen solle. Wenn Apollo also sagt, *nosce te*, so meint er, *nosce animum tuum*.³⁸

³⁶ Vgl. auch zum folgenden: Gosbert Schüßler, »Das göttliche Sonnenauge über den Sündern«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 44 (1993), S. 118–150, Abb. 1.

³⁷ Vgl. James H. Marrow, »In desen speigell: A New Form of ›Memento Mori‹ in Fifteenth-Century Netherlandish Art«, in *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp Begemann*, hg. v. Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, S. 154–168. Zu Furtenagels Doppelporträt des Ehepaars Burgkmair siehe ebd. S. 161.

³⁸ Zitiert nach Marcus Tullius Cicero, *Gespräche in Tusculum*, Lateinisch-deutsch, hg. v. Olof Gigon, München 1951, S. 55.

³⁵ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, S. 486–492.



18. Hans Furtenagel, Bildnis des Malers Hans Burgkmair und Frau, Öl auf Holz. München, Alte Pinakothek

Welche dieser literarischen und bildlichen Traditionen Parmigianino zu seiner Bilderfindung angeregt haben mag, läßt sich nicht festlegen. Auf jeden Fall glauben wir, in seine Bildgedanken Dantes Vision des göttlichen Lichts am Ende des Paradieses (Par. XXXIII, 124–138) verwoben zu sehen:

O somma luce che solo in te sidi,
sola te intendi, et da lei intellecta
et intendente te ad me arridi
Questa circulation che si concepta
pareva in te come in lume reflexo
da gl'occhi miei alquanto circonspecta,
Dentro da sé, del suo fulgore stesso,
parea pincta dalla nostra effige
perché 'l mio viso in lei tutto era messo.
Quale è 'l geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio et non ritruova
pensando, quel principio ond'egli indige,
Tale er'io ad quella vista nova;
saper voleva chome si convenne
l'imago al cerchio et chome vi s'indova.³⁹

Bevor Dantes Hymnus auf das Ewige Licht anhebt, wird dessen Erscheinungsform als drei Kreise, jedoch von einem Umfang in drei Farben geschildert, deren einer wie ein Regenbogen vom andern reflektiert erscheint und der dritte wie Glut zwischen ihnen hier und da aufleuchtet.

Landinos Kommentar in *volgare*, der 1481 zuerst in Florenz erschienen und bis 1523 vielfach nachgedruckt war, hat möglicherweise auch dem jungen Parmigianino vorgelegen. Dort ist erläutert (zu Par. XXXIII, 117–126), daß Dantes Vision der Trinität in Kreisform als drei Kreise von drei Farben nicht von der Wirklichkeit Gottes spreche, die einfach und unkörperlich sei und schon gar nicht Farbe und Gestalt wechsle. Aber es sei eben dem menschlichen Geist nicht möglich, unsichtbare Dinge ohne ihre Ähnlichkeit zu sichtbaren zu begreifen. Deshalb drücke der Dichter wie auch viele Philosophen die eine Wesenheit in drei Personen mit der Kreisfigur aus. . . . Gotteserkenntnis sei Selbsterkenntnis (»Imperoché la cognitione di Dio è cognitione di sé medesimo«).

Die Radikalität, mit der Parmigianino die Realität der im Konvexspiegel kreisend reflektierten eigenen Erscheinung zur Anschauung bringt, weist nur dem Licht, das durch rautenförmige Vergitterung der Fensterscheiben ins Raumdunkel einströmt, eine sozusagen außerirdische Rolle zu.

Vor diesem Rautengitter ist ein ölgetränktes Leinentuch oder »pelle di capretto« gespannt, das an einigen Stellen durchlöchert ist und Teile der Vergitterung freilegt.⁴⁰

Von dem reflektierten Glanz der Menschennatur seines göttlichen Erlösers im Zentrum des Ewigen Lichtes dreier Kreise der Trinität erschien Dante sein eigenes Bild gemalt. Die entscheidenden Verse sind:

Dentro da sé, dal suo fulgore stesso,
parea pincta dallo nostra effige

Sie lauten nach einer ebensoguten Textüberlieferung:

dentro da sé, del suo colore stesso
mi parve pinta della nostra effige

Die Spiegelung des Glanzes (*fulgore*) oder die Spiegelung der Farbe (*colore*), die sein eigenes Bild (*effige*) erscheinen lässt, bringt Dante dazu, sein Gesicht ganz in den dreifach kreisenden Kreis zu versenken, um zu erkennen, »wie sich das Bild (*imago*) mit dem Kreis vereint und wo es seine Stätte findet«.

Mehrere Lichter sind auf Parmigianinos Selbstporträt zu erkennen. Das Fenster als Lichtquelle links oben, der reflektierende Rahmen des Barbierspiegels rechts auf der Staffelei und der Glanz (*fulgore*) auf des Künstlers Gesicht und Hand. Alle Reflexe rühren vom Fensterlicht. Die freiliegenden Gitterstäbe lassen nur einmal eine dunkle Kreuzform im Licht des Fensters erkennen. Das Kreuz läßt sich gleichzeitig als Buchstabe X=Chi lesen. Christus – der Gesalbte.

Zu Ende seines Lebens malte Parmigianino auf der Pala der unvollendeten Madonna dal collo lungo (Uffizien, Florenz) in das Glanzlicht eines Salbgefäßes ebenfalls ein großes Schattenkreuz, das heute verschwunden ist.⁴¹ In der Exegese von Kirchenvater Augustin verkörpert das Salbgefäß (*vas*) Christi *patiens*.⁴² Vasari wußte noch, daß das schlafende Jesuskind sich in diesem Kreuz auf dem Salbgefäß spiegelt, und die Muttergottes über das Kreuz meditiert.⁴³

Was das Kreuz für den Christen Parmigianino bedeutet, geht auch aus dem letzten Willen für seine Bestattung hervor, die Vasari überliefert: »... e come lasciò, fu sepolto nudo, con una croce d'arcipresso sul petto in alto«.⁴⁴

⁴⁰ Siehe Sylvia Ferino-Pagden (wie Anm.19), S.49, Anm.49–52. Vgl. auch Carla Gottlieb, *The Window in Art – From the Window of God to the Vanity of Man*, New York 1981.

⁴¹ Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas – Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977, S.114–182, mit Abb. In dieser anregenden Untersuchung sind schon treffende Vergleiche mit dem Selbstbildnis im Konvexspiegel gezogen worden. Vgl. S.136, Anm.93–95.

⁴² Ebd. S.117. Ennarationes in Ps. 30.

⁴³ Ebd. S.114, Anm.22.

⁴⁴ Zitiert ebd. Anm.6.

³⁹ Zitiert auch im Folgenden nach Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*. hg. v. Paolo Procaccioli, Rom u. Salerno 2001, Bd.4, S.2025–2029.

Ute Davitt Asmus hat den geistlichen Sinn der Madonna dal collo lungo als Ecclesia, die Braut des Hoheliedes zuerst aufschlüsseln können. Die halbwüchsigen Mädchen (*adulescentulae*), die sich um das große Salbgefäß scharen, das ein Engel der Madonna vor Augen hält, sind die einzelnen, in der Kirche des Neuen Bundes versammelten Seelen (*animae*) in der Nachfolge Christi, wie sie die Exegese der Kirchenväter zum Hohelied (I, 2–3) hatte verstehen wollen: »Oleum effusum nomen tuum: ideo adolescentulae dilexerunt te. Trahe me: post te curremus in odorem unguentorum tuorum«. ⁴⁵ Christus der Gesalbte, Christus patiens.

Die Interpretation des Altarbildes bleibt unvollständig, wenn nicht der erste Timotheus-Brief (III. 15–16) des Paulus mitgelesen wird. Hier ermahnt Paulus seinen Schüler, im Hause Gottes (*domo Dei*) zu wandeln, welches ist die

»Ecclesia Dei vivi, columna et firmamentum veritatis. Et manifeste magnum est pietatis sacramentum, quod manifestum est in carne, justificatum est in spiritu, apparuit Angelis, praedicatum est gentibus, creditum est in mundo, assumtum est in gloria«.

Nichts, aber auch gar nichts läßt sich prima vista an geistlichen Allusionen in Parmigianinos Selbstbildnis aufdecken. Alles scheint von profaner Alltäglichkeit. Unsere Erkenntnis des verborgenen Gottes ist Stückwerk – ex parte. Geringfügiger als ein Kreuz von rhombenförmigen Metallstäben, das hinter dem durchlöcherten Velum des blinden Fensters zu erkennen ist, läßt sich kaum der Tod der Menschennatur Christi ausdrücken. Und doch ist der Tod Jesu von Nazareth im gleichen Zeichen des ›X‹ überhöht von der Salbung des Messias, des Sohnes Gottes. Parmigianino weiß, daß er als Christianus getauft und gesalbt »unctus« ist auf den Namen Christi. Dei vivi. Seine Erkenntnis des lebenden Gottes ist ex parte, in aenigmate und in speculo, wie er es im Konvexspiegel gemalt hat.

⁴⁵ Ebd. S. 117 Hieronymus und Ambrosius, Anm. 25 u. 26.