

Originalveröffentlichung in: Donetti, Dario ; Gründler, Hana ; Richter, Mandy (Hrsgg.): *Viaggio nel Nord Italia : studi in cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, Firenze 2022, S. 147-150

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/art-dok.00009022>

Klaus Krüger

Ein *Selbstporträt* von Jacopo Palma il Giovane, das um 1590 entstand und sich heute im Mailänder Museum der Brera befindet, entwirft ein spektakuläres Szenarium (Taf. XXV).¹ Es zeigt den Maler, der an seinem nahezu vollendeten Gemälde mit der *Auferstehung Christi* soeben noch den letzten Pinselstrich ansetzt, doch gerade an dieser Stelle dabei innehält, um sich über seine Schulter rückwärts dem Betrachter zuzuwenden, ganz so, als wäre dieser just im selben Augenblick ins Atelier und vor das Bild getreten. Ausstaffiert mit einer kostbar pelzverbrämten Gewandung, die unverhohlen seinen arrivierten Status zur Schau stellt und nichts mit seiner faktischen Arbeitstracht gemein hat, neigt sich der Maler leicht nach hinten und gibt eben dadurch erst eigentlich sein Werk zur Ansicht frei, in einer Weise, als würde er geradewegs zu seiner Betrachtung einladen. Er begegnet dem Betrachter dabei mit einem Blick, der gleicherweise von Stolz und von Ernst erfüllt scheint und davon kündigt, wie selbstgewiss der Künstler sich mit seinem Schaffen identifiziert, ja damit eins ist, sichtbarer Ausdruck jener Symbiose, die sich im Gemälde so frappierend als eine regelrechte Überblendung von Maler, Werk und schaffendem Malakt vollzieht.

Nicht nur die Außenbeziehung des Gemäldes zum Betrachter, auch die interne zum Bild im Bild wird auf diese Weise aspektreich als eine vielschichtige Schwellenkonfiguration entfaltet. Durch kühne und kunstvoll arrangierte Torsionen und Verkürzungen, die eine Dynamik gegenstrebigter Bewegungsmomente erzeugen, wird dabei ein zweifaches Augenblickserlebnis inszeniert: dasjenige

Jacopo Palma il Giovane, *Selbstporträt*. Mailand, Pinacoteca di Brera.



des Malaktes und das der Auferstehung Christi selbst, und beide Geschehnisse erscheinen ineinander unlösbar verklammert. Die Auffahrt Christi, die aus dem Leib des Künstlers und geradewegs aus seinem Herzen zu erfolgen scheint, ist mit dem augenfällig exponierten Gestus von dessen pinselführender Hand bedeutungshaft in Parallele gesetzt. Dabei figuriert der Pinsel wie eine Fortsetzung und Verlängerung der Finger und der Hand des Malers, der die Leinwand wie in einem leibhaften Malakt gleichsam zu berühren und der Bildwelt allererst dadurch auch Leben und Seele einzugeben scheint. So verbinden Kunst und religiöses Mysterium sich hier in unteilbarer, innerer Zusammengehörigkeit, und erst so, nämlich durch das glaubensfeste Schaffen des Malers, der *religio* und *artificium* in seinem Werk vereint, vermag der unschaubare Vorgang der Göttlichkeitsbekundung Christi anschaulich vor Augen zu treten und sich für den Betrachter gleich einer bildlich erwirkten Epiphanie zu ereignen. Im selben Zug wird dafür der Maler, ohnedies durch seine Kunst bereits mit irdischem Wohlergehen gesegnet, in überlegt geführter Bildregie mit dem persönlich erteilten Segen des auffahrenden, in seiner strahlenden Glorie himmlisch verklärten Christus bedacht und damit seinerseits, und dies im Medium seines eigenen Gemäldes, ausgezeichnet und erhöht.

Mit klarem Bedacht verknüpft Palma il Giovane hier das Thema der Auferstehung Jesu und der christlichen Erweckung vom Tod zum ewigen Leben mit dem Topos von der animativen Kraft des Künstlers und der Lebendigkeit, die er seinem Werk verleiht, und ruft damit die einschlägige Schaffens- beziehungsweise Schöpfungsanalogie zwischen Künstler und Gott auf. Allerdings wird diese topische Bedeutung hier noch gesteigert und programmatisch umgeprägt in eine epiphanische Dimension. Denn die Malerei bekundet sich hier regelrecht als eine Kunst der Transfiguration: Aus ungestalter, toter Farbmaterie, die der Künstler mit seiner Linken so ostentativ auf der Palette vorweist, erschafft er gleichzeitig und in pointierter Antithese mit der Pinselführung seiner anderen, rechten Hand nicht nur die Suggestion von leibhaft lebendiger Präsenz und körperhafter Fassbarkeit, sondern er demonstriert, kaum verkennbar in mythopoetischer Referenz auf den Schöpfungsbericht, auch sein Vermögen, mithilfe der von ihm präzise angelegten Kontur das Licht und die Dunkelheit zu trennen, amorphes, strukturloses Schwarz von leuchtend erstrahlender Lebendigkeit zu scheiden und dabei in hintergründiger Paradoxierung gerade in letzterer, im Anblick leibhafter Lebendigkeit, eine Gegenwart des Unschaubaren, Unfassbaren zu verheißen, die am Ende alle figurale, gestalthaft definierte Ausprägung wieder übersteigt.²

Dass bei Palma il Giovane der Künstler kraft seines Malaktes aus purer, pastoser Farbmaterie gleichsam Leben zu erschaffen vermag, und dass damit unumwunden, doch ohne sakrilegische Implikation, eine Analogie zwischen dem Werkprozess der Kunst und dem Auferstehungswerk Christi eröffnet wird, verweist auf eine grundsätzliche, seit der Renaissance und in der Folge weit darüber hinaus virulente Konstellation. In ihr konkurriert das phantasiebegabte, bildschaffende Vermögen des Künstlers im Grunde mit dem

Schauvermögen aus der visionären Kraft der religiösen Eingebung. Je mehr aber die innerweltliche, durch den Effekt der bildästhetischen Präsenz erwirkte Verklärung des Sichtbaren zur künstlerischen Realisationsform einer religiösen Schwellenüberschreitung wird, desto mehr wächst der Kunst auch die Anforderung zu, den ihr damit beigelegten Anspruch, nämlich einer Immanentisierung der Transzendenz, durch das elusive Potential ihrer ästhetischen Evokations- und Offenbarungswirkung einzulösen.

- 1 Der vorliegende Beitrag rekurriert direkt auf meine Ausführungen in: Klaus Krüger, *Bildpräsenz – Heilspräsenz: Ästhetik der Liminalität*, Göttingen 2018, S. 191ff. Zu Palmas Gemälde: Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, S. 92f., Nr. 148; Norbert Huse/Wolfgang Wolters, *Venedig: Die Kunst der Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*, München 1986, S. 333; Joanna Woods Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven/London 1998, S. 238–240; Katherine T. Brown, *The Painter's Reflection: Self-Portraiture in Renaissance Venice, 1458-1625*, Firenze 2000, S. 111ff. und 160f., Nr. 21; Jérémie Koering, „L'art en personne(s)“, in: *Titien, Tintoret, Véronèse: Rivalités à Venise*, Kat. der Ausst., hg. von Vincent Delieuvin/Jean Habert, Paris 2009, S. 178–198: 193f.
- 2 Gen 1,3–4: „[...] dixitque Deus fiat lux et facta est lux, et vidit Deus lucem quod esset bona et divisit lucem ac tenebras“. Das „selbst nicht-erscheinende Erscheinenlassen, die unzugängliche Zugänglichkeit der Dinge“, die sich aus dem Antagonismus von Licht und Finsternis begründet, bereits einschlägig bei Hans Blumenberg, „Licht als Metapher der Wahrheit: Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, in: *idem, Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2001 (1957), S. 139–171: 140, sowie 154ff. zum Schöpfungsbericht; vgl. auch Johann Kreuzer, „Licht“, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2011 (3., erweiterte Aufl.), S. 211–227, bes. 211f., 217 und 219f. (Licht als Schöpfung). Zum Lebendigkeits-Topos und besonders zur Bedeutung der Farbe als Belebungs- und Beseelungsfaktor der Malerei vgl. in jüngerer Zeit u. a. Christiane Kruse, „Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als *incarnazione*: Mediale Verfahren des Bildwerdens in Cennino Cenninis Libro dell'arte“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXIII (2000), S. 305–325; Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002; Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, München 2002; Frank Fehrenbach, „Calor nativus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit“, in: *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. von Ulrich Pfisterer/Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 151–170; *idem*, „Lebendigkeit“, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 222–227; *idem*, „Kohäsion und Transgression: Zur Dialektik lebendiger Bilder“, in: *Animationen/Transgressionen: Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 1–40; Verena Krieger, „Die Farbe als ‚Seele‘ der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXXIII (2006), S. 91–112: 94; *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hg. von Daniela Bohde/Mechthild Fend, Berlin 2007; Valeska von Rosen, „Formen wie Gott mit Farben: Der Maler als ‚alter deus‘“, in: *Formwerdung und Formentzug*, hg. von Franz Engel/Yannis Hadjinicolaou, Berlin/Boston 2016, S. 51–76; Yannis Hadjinicolaou, *Denkende Körper – Formende Hände: Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin/Boston 2016, S. 230ff.