

Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie

Herausgegeben von

Pierre Bühler (Zürich) · Ingolf U. Dalferth (Claremont)  
Christof Landmesser (Tübingen) · Margaret M. Mitchell (Chicago)

68

# Bild und Tod

Grundfragen der Bildanthropologie

Band I

herausgegeben von

Philipp Stoellger und Jens Wolff



Mohr Siebeck

bezeichnet.<sup>12</sup> Wunderbare Beispiele finden wir insbesondere in den Werken des Komponisten Gérard Grisey (1946–1998).<sup>13</sup>

In unserem Werk »Si después de morir ...« wächst die Architektur aus dem ständigen Dialog mit Valentines Gedicht. Es ist das Gedicht, das den Klang befragt. Es bestimmt die Interaktion der verschiedenen Materialformen. Klang-Krypta. Klang, der sich nach Innen öffnet, um uns als Hörer in den dunklen Abgrund des Lichtes mitzureißen. Klang-Klage, Wehklage, unausprechliche Nachricht, aus einer tiefen Dimension des Klanges emporsteigend. Aus der Interaktion der Bilder des Gedichtes – quasi Abbild der Abwesenheit gespiegelt in der gegenwärtigen Denkschrift der Μνησιόσυνη (Aby Warburg). Mit dem Bild der Stimme des Flamenco-Sängers (Spektrogramm) entsteht ein neues Territorium: Klanglandschaft eines nach dem Tode noch hier vibrierenden Daseins!<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Nach einer Aufführung meines Zweiten Streichquartetts durch das Artemis Quartett am 30.09.2004 in Curiohaus im Hamburg bezeichnete der Komponist Peter Michael Hamel diese Musik als »Flamenco-Spektakel«.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu GÉRARD GRISEY, *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris 2008.

<sup>14</sup> Vgl. Werke zu »Musik und Tod« von MAURICIO SOTELO, TENEBRÆ RESPON-SORIA, Wien 1992/93. Für Flamenco-Sänger (Enrique Morente), Tenorsaxophon (Marcus Weiss), Tuba (Josef Steinbock), Piano (Marino Formenti), gemischten Chor und drei Orchester-Gruppen. Première: 30/03/1993, Iglesia de San Pablo, Cuenca/Spain; MAURICIO SOTELO, EPITAFIO, Wien 1997. Für Flamenco-Sängerin (Esperanza Fernández) und Percussion (Christian Dierstein), Text: José Angel Valente. Première: 11/07/1997, Iglesia de San Juan de los Caballeros, Segovia/Spain; MAURICIO SOTELO, IN PACE, Wien 1997. Für Flamenco-Sängerin (Carmen Linares) und Percussion Christian Dierstein und Tonträger. Text: José Angel Valente. Première: 01/10/1997, Madrid; MAURICIO SOTELO, SI DESPUÉS DE MORIR ... IN MEMORIAM JOSÉ ÁNGEL VALENTE, Wien 1999/2000. Für Flamenco-Sänger (Arcángel), Orchester und Tonträger. Text: José Angel Valente. Première: 18/10/2000, Teatro Monumental, Madrid mit dem Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española unter der Leitung von Antoni Ros-Marbà; MAURICIO SOTELO, SONETOS DEL AMOR OSCURO CRIPTA SONORA PARA LUIGI NONO, Wien 2003/05. Für zwei Flamenco-Sänger (Arcángel, Miguel Poveda), gemischter Chor (Coro de la Generalitat Valenciana unter der Leitung von Joan Cerveró), Bass Flöte (Roberto Fabriciani), Doppel Bass (Uli Fussenegger), Blas-Ensemble (Grupo Instrumental de València) und Tonträger. Première: 01/07/2005, Hospital Real, Granada/Spainien. Tondirektor: Maurício Sotelo; MAURICIO SOTELO, CRIPTA, MÚSICA PARA LUIGI NONO, Wien 2009. Für Flamenco-Sänger (Arcángel) gemischten Chor (Salzburger Bachchor unter der Leitung von Beat Furrer und Österreichisches Ensemble für Neue Musik) und Tonträger. Première: 05/03/2009, Mozarteum, Salzburg; MAURICIO SOTELO, MUROS DE DOLOR ... V: JOSÉ ÁNGEL VALENTE-MEMORIA SONORA, Wien 2009. Für Violine (Raquel Riviera) and Live-Elektronik. Première: 24/09/2009, Ourense/Spainien.

## Die Todesmelodie des Bildes. Beobachtungen zur Zeitlichkeit des Porträts

NOTGER SLENCZKA

Ob der Tod ins Bild kommt, kann nicht die Frage sein, wenn, wie die Bildanthropologie Hans Beltings nahelegt, das Bild seinen Ursprung in der Erfahrung des Todes hat:<sup>1</sup> wenn das Urbild des Bildes der tote Körper ist, der zerfällt, und der im Totenkult ersetzt und repräsentiert wird durch ein Abbild in einem anderen Medium – einer Maske oder einer Figur aus Ton oder Holz. Der Tod ist dann schon immer, vom Ursprung her, im Bild vorausgesetzt – und Ähnliches gilt vom Porträt, wenn man der Legende des Plinius folgt, nach der die Porträtkunst das Ergebnis des Wunsches einer Liebenden war, den in den Krieg ziehenden Geliebten im Schattenriss zu verewigen. Ich will – und kann, als systematischer Theologe – in meinem Beitrag zum Thema nun keine kunstgeschichtliche Literaturdiskussion bieten,<sup>2</sup> sondern will diesem Hinweis nachgehen und im Durchgang durch einige Bildwerke sehr unterschiedlicher Epochen eine Beobachtung mitteilen, deren Auswertung, falls sie überhaupt diskussionswürdig sein sollte,

<sup>1</sup> Zum folgenden vgl. HANS BELTING, *Bild und Tod*, in: DERS., *Bild-Anthropologie*, München 2011, 143–188; vgl. auch die anderen Beiträge in diesem Band. Vgl. auch DERS., *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010.

<sup>2</sup> Ich verweise ergänzend zu den im Laufe des Textes in Anmerkungen mitgeführten Literaturhinweisen noch auf folgende grundlegenden Beiträge, von denen ich gelernt habe – auch im Blick darauf, dass die im folgenden herangezogenen Bildwerke zum Teil eine zentrale Rolle in den kunstgeschichtlichen Diskussionen um die Entstehung der Malerei und des säkularen Porträts spielen: MATTHIAS WÄNNER (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992; HERMANN ULRICH ASEMISSEN/GUNTER SCHWEIKHART, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994; VICTOR I. STOICHIȚA, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 – bei ihm sind ebenfalls drei der hier besprochenen Gemälde in einen engen Zusammenhang, vgl. ebd. 241–248, 278–284; GEORG-W. KLÖTZSCH, *Der Maler und sein Modell, Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000; GABRIELE BÖSCH, *Reisen ins Ich. Künstler, Selbst, Bild*, Klosterneuburg 2001; ULRICH PFISTERER U.A. (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005; ANNEMARIE GIUSTI, *Art and Illusions. Masterpieces of Trompe l'œil from Antiquity to the Present Day*, Florenz 2009.

ich den Fachleuten überlasse.<sup>3</sup> Ich halte mich somit auch nicht lange bei theoretischen Grundlegungen auf, sondern gehe gleich zu Beispielen über. Dabei setze ich mit relativ konkreten Symbolisierungen des Todes im Bild ein, werde dann aber in einem langsamen Übergang eine implizite Zeitstruktur des Porträts herausarbeiten und so die Leitthese begründen, dass das Porträt, hier speziell das Selbstporträt, von einer Art ›Todesmelodie‹ begleitet ist.

### I. Hans Holbein d.J.: Die Gesandten

Ich beginne mit einem berühmten Bild von Hans Holbein dem Jüngeren (1497–1543), ›Die Gesandten, das Holbein während seines zweiten Londonaufenthalts 1533 malte.<sup>4</sup>

Dargestellt sind – links – Jean de Dinteville, der Botschafter Frankreichs am Hof Heinrichs VIII.; und rechts Georges de Selve, Bischof von Lavour, im Jahr 1533 ebenfalls im Auftrag des französischen Königs Franz I. in diplomatischer Mission in London. Das Bild ist fast quadratisch, relativ groß, 2,07 X 2,09 m, und hängt heute in der National Gallery in London.<sup>5</sup>

Auf den ersten Blick ein höfisches Porträt mit repräsentativ und rollengerecht gekleideten Personen, die jeweils am Bildrand platziert sind und

<sup>3</sup> Ich notiere gern und im Sinne einer Generalanmerkung, dass ich viele Hinweise, auch auf Literatur, meiner Frau Dr. Ruth Slenczka verdanke, die als Kunsthistorikerin auf dem Gebiet der frühneuzeitlichen Porträtmalerei arbeitet, vgl. RUTH SLENCZKA, Die Stadt als Bild der Verheißung. Münden auf dem Bildnis des Superintendenten Hermann Huddäus von Ludger tom Ring dem Jüngeren von 1568, Archiv für Reformationsgeschichte 101 (2010), 29–52; DIES., Dürers, Holbeins und Cranachs Melanchthon. Künstlerischer Austausch und innovative Medien in der Porträtkunst um 1530, Pirekheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung 25 (2011), 119–159; DIES., Die Heilgeschichte des Lebens: Altersinschriften in der nordalpinen Porträtmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstgeschichte 76 (2013), 493–540.

<sup>4</sup> Zum Kontext des Werkes in Holbeins Biografie vgl. CARL GEORG HASE, Hans Holbein. Die Gesandten, Berlin 1946; SABINE HÄBERLI, Biographie, in: Hans Holbein der Jüngere. Die Jahre in Basel 1515–1532, München 2006, 10–14; PETER CORNELIUS CLAUSEN, Holbeins Karriere zwischen Stadt und Hof, ebd., 46–55, hier bes. 52f.

<sup>5</sup> Die Entschlüsselung der Dargestellten stammt von MARY HERVEY, Holbein's Ambassadors, the Picture and the Men. A Historical Study, London 1900, ist aber immer wieder umstritten gewesen. Vgl. auch HASE, Holbein (s. Anm. 4). Eine jüngere und wirkungsvolle Analyse mit dem Ziel, das Porträt als Realisierung eines komplex angelegten Bildprogramms zu entschlüsseln, bietet JOHN NORTH, The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance, London/New York 2002. Ausführende Forschungsgeschichte und annotierte Literatur bis zum Erscheinungsdatum ERIKA MICHAEL, Hans Holbein the Younger. A Guide to Research, London 2013, zum Gesandten-Bild ebd., 388ff.



Abb. 1: Hans Holbein d.J., Die Gesandten, 1533.

die verbunden sind durch eine Étagère zwischen ihnen, auf deren beiden Fächern Symbole des *quadrivium* der *artes liberales* angeordnet sind – Geometrie, Astronomie, Arithmetik und Musik.<sup>6</sup> Die beiden Gesandten, die miteinander befreundet waren, sind bei aller statuarischen Steifheit durch die ungefähr bildsymmetrisch angeordneten Hände und Köpfe miteinander verbunden.

Auf den zweiten Blick erst fallen störende Elemente auf – so ist das Waltersche Gesangbuch beispielsweise, das aufgeschlagen unter der Laute liegt und der Lupe ein Luther-Lied darbietet<sup>7</sup>, von schwarzen Verschlussbändern umgeben. Auch das halbgeöffnete Arithmetik-Lehrbuch weist einen auffällig dargestellten Verschluss auf, und die Teile einer Flöte rechts im Bild stecken in einem Futteral, das abschließbar ist, wie der in einem Schloss steckende Schlüssel zeigt, der durch ein auffällig rotes Band hervorgehoben ist. Unter dem Tisch, im Schatten kaum zu sehen und hinter Jean de Dinteville verborgen, ist der Kasten zu sehen, in den die Laute nach Gebrauch verstaubt werden wird. Die Freunde verbindet eine wissenschaftliche und musische Gemeinschaft, die aber offensichtlich ihre Zeit hat und deren Ende sich in den genannten Elementen abzeichnet. Dazu

<sup>6</sup> ETTY DEKKER/KRISTEN LIPPINCOTT, The Scientific Instruments in Holbein's Ambassadors, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 62 (1999), 93–125. Vgl. auch die detaillierte Analyse der Bildmotive und deren Interpretation von NORTH, Secret (s. Anm. 5).

<sup>7</sup> MICHAEL BUTOR, Un tableau vu en détail, Monde Nouveau 11/101 (1956), 83–92.

passt es, dass auf dem Globus, ebenfalls auf dem unteren Fach der Étagère, Europa hervorgehoben und England und Frankreich eigens bezeichnet sind – dies sind die gewöhnlichen, getrennten Aufenthaltsorte der beiden Freunde; und es passt dazu, dass alle astronomischen Instrumente auf dem oberen Fach der Étagère zugleich Zeitmessgeräte darstellen – auch das Torquetum neben dem Arm des Bischofs dient nicht nur der Ortsbestimmung, sondern auch der Zeitmessung; das gilt natürlich auch für die Dekader-Sonnenuhr.<sup>8</sup> Die Instrumente der verbindenden wissenschaftlichen und musischen Gemeinsamkeit erschließen sich also auf den zweiten Blick als Symbole der Vergänglichkeit – für den flüchtigen Ton, der mit allen dargestellten Instrumenten assoziiert ist, gilt das ohnehin.

Diese Vergänglichkeit wird nun am deutlichsten durch das eigentümliche, amorphe Element symbolisiert, das auf dem Fußboden liegt oder besser: über ihm schwebt, das die Kreisgestalt des Bodenmosaiks unterbricht und zunächst wie eine Papierrolle oder eben wie ein Riss im Mosaik des Fußbodens aussieht und den gemeinsamen Boden, auf dem beide Gestalten stehen, zu trennen scheint. Das Element stört. Es stört auch nicht richtig, es schwebt, scheint einen Schatten zu werfen. Es stört auch dadurch, dass es auf den ersten Blick quer zu allen sorgfältig angeordneten Linienführungen und Perspektiven des Bildes liegt.

Auf den zweiten Blick allerdings erfasst man, dass das Bildelement die Ausrichtung der Laute und der Flötenenteile, die gedachte Linie, auf der die Hände des Jean de Dinteville liegen, und die Ausrichtung fast aller Zeitmessgerätschaften auf dem oberen Fach der Étagère aufnimmt und sich somit harmonischer in den Bildaufbau einfügt, als es scheint. Wer nicht nur flüchtig hinsieht, merkt, dass es sich um einen anamorphotischen, also verzerrt dargestellten und nur in bestimmter Perspektive sich als solcher erschließenden Totenschädel handelt. Zuweilen wird das Gebilde daher als Künstlersignatur gedeutet – ein offensichtlich hohler Knochen für »Holbein.«<sup>9</sup> Ich glaube aber nicht, dass das zutreffend ist, bzw.: wenn, dann ist das nicht der Hauptsinn, dafür ist das Gebilde dann doch zu störend, das wäre ein sehr aufdringlich »signierender« Künstler. Mir scheint, dass man auf die Perspektiven, auf den Betrachterstandpunkt achten muss, von denen aus sich das Bildelement als Schädel erscheint.<sup>10</sup> Als Totenschädel erschließt sich die Figur nur, wenn man nah an das Bild herantritt und der Längenausrichtung der Figur folgend blickt; das ist in zwei Richtungen möglich: man kann erstens mit dem Blick der Ausrichtung des Bildelements von

<sup>8</sup> Vgl. Anm. 6.

<sup>9</sup> So schon HERVEY, *Ambassadors* (s. Anm. 5).

<sup>10</sup> FERNAND HALLYN, *La mort en abyme, Genèse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 25* (1979/89), 1–13. Vgl. auch zum motivischen Hintergrund bei Holbein STEPHANIE BRÜCK, *Die »Bilder des Todes« und der Triumph des Lebens, in: Holbein* (s. Anm. 4), 117–123.

links unten nach rechts oben, aus dem Dunklen ins Helle folgen. Blickt man das Element aus dieser Perspektive an, dann treten zugleich die hellen Elemente des Bildes – der Pelzbesatz des Mantels von Jean de Dinteville, das warme Holz der Laute und des Tisches und das Holz der Messinstrumente – also die Symbole der Vergänglichkeit – deutlich hervor, während die dunkle Figur George de Selves fast verschwindet; es wird dann also das Vergänglichkeitsmotiv in den Gerätschaften der Étagère aufgenommen und unterstrichen und mit dem optischen Verschwinden des George de Selves dessen Abreise vorweggenommen. Anders stellt es sich dar, wenn man rechts neben das Bild tritt und von der Bildmitte rechts über die Hand des Bischofs nach links unten, der Hell-Dunkel-Ausrichtung des Elementes folgend, blickt. Ich halte dies für die von möglichen Hängungsverhältnissen privilegierte Perspektive – das zwei Meter hohe Bild trägt perspektivisch keiner Untersichtigkeit Rechnung; bei der Größe des Bildes dürfte der Maler auch ohne Kenntnis des geplanten Hängungsortes (Schloss von Polisy [Burgund]) davon ausgegangen sein, dass das Bild ungefähr mit der Bildmitte in Kopfhöhe hängen werde. Blickt man so von rechts nach links unten auf das Anamorphotikum, dann sieht man in der Tat einen vollständig ebenmäßigen Totenschädel. Lässt man diese Perspektive ein wenig auf sich wirken, dann merkt man, dass damit nicht nur diese Gestalt des Totenschädels in die richtige Perspektive rückt, sondern auch der zwischen den beiden Porträtierten stehende Tisch perspektivisch verschwindet: Die beiden Freunde rücken engstens zusammen – genau um diesen Effekt zu erzielen ist, so scheint mir, auch Jean de Dinteville links unverhältnismäßig breit, viel breiter als sein Freund gemalt: das Bild rechnet mit einer Betrachtung von rechts her und mit der perspektivischen Verschiebung, die diese privilegierte Perspektive auslöst. Aus dieser Blickrichtung treten die Freunde optisch zusammen – und dieses Zusammensein wird durch den nun gut sichtbaren Totenschädel als Symbol der Vergänglichkeit konterkariert, durch den – von dem das Bild rahmenden Vorhang fast verdeckten – Crucifixus links oben wiederum aufgehoben.<sup>11</sup>

Das Besondere an diesem Bild ist dies: Dieser Bildsinn stellt sich nur ein, wenn sich der Betrachter bewegt. Er muss angesichts des in direktem Ausblick auf das Bild störenden Motivs stutzen, muss es als Anamorphose entschlüsseln und nach der Perspektive suchen, aus der die Struktur einen Sinn ergibt. In der von der nahegelegten Hängung – keine Untersichtigkeit – privilegierten Perspektive von rechts oben nach links unten, die durch den breiter gemalten Jean de Dinteville unterstrichen wird, rücken eben, wie gesagt, die beiden Freunde über der perspektivisch verschwindenden

<sup>11</sup> Man müsste vielleicht unter dieser Interpretationssicht die Deutung von NORTH, *Secret* (s. Anm. 5) noch einmal überdenken, die jedenfalls dadurch besticht, dass sie die Fülle der Bildelemente in ein Programm zu integrieren versteht.

Wissenschaft zusammen, aber eben unter dem Vorzeichen des Todes im Anamorphicum, des Todes, der sich in den die verfließende Zeit und den trennenden Raum symbolisierenden Bildelementen auf der Étage schon in der frontalen Aufsicht auf das Bild abschattet. Dass dies ein Bild einer bedrohten Freundschaft ist, erschließt sich also nur dem wandernden Betrachter. Das Bild rechnet mit dem Betrachter – das halte ich fest. Der Betrachter ist aber zugleich ein Eingeweihter oder muss ein Eingeweihter sein, sonst wird er das Anamorphicum nicht entschlüsseln wollen. Und der Betrachter muss sich bewegen, muss an eine bestimmte Stelle treten, damit sich das Bild erschließt.

Das ist ein Grundprinzip aller folgenden Gemälde: dass sie die Perspektive eines künftigen Betrachters einbeziehen, mit der Zukunft rechnen, in der die dargestellte Situation Vergangenheit geworden sein wird. Daraus werde ich im Folgenden Honig zu saugen suchen.

## II. Annibale Carracci: Selbstporträt auf der Staffelei

Es soll auch in diesem Beitrag nicht einfach um die explizite Darstellung des Todes oder um die Darstellung von Toten gehen, sondern um das Bild als schweigende Vergegenwärtigung des Todes; mit den folgenden Beispielen bewege ich mich auf diese Pointe zu.

Ich greife dafür zu einem zweiten, frappierenden Bild von Annibale Carracci (1560–1609): Selbstporträt auf der Staffelei.<sup>12</sup>

Es handelt sich um ein Palimpsest, ursprünglich wohl ein Selbstporträt, das der Maler mit diesem indirekten Porträt übermalt hat.<sup>13</sup> Man sieht eine Staffelei mit einem Selbstporträt, erahnt im gleichmäßig-strukturlosen Dunkel hinter ihr einen Raum, der allerdings nur durch eine weiße Fläche links in der oberen Bildhälfte als solcher definiert wird. Vor der weißen Fläche ist eine Figur erkennbar, die sich von dieser Fläche zunächst scharf abhebt und dann unter der Fläche sich im Dunkel fortzusetzen scheint. Zuweilen wird diese Fläche als Fenster und die Figur als Darstellung des vor dem Fenster stehenden Künstlers gedeutet<sup>14</sup> – möglicherweise, so scheint mir, könnte es sich auch um Tageslicht handeln, das durch ein Fenster in den Raum fällt; dieses Fenster, das auch die Lichtreflexe im Auge des neben der Staffelei sitzenden, den Betrachter ansehenden Hundes zu erkennen

<sup>12</sup> Carracci ist bekannt durch die Fresken in der Galleria Farnese in Rom. Vgl. ALFONS RECKERMANN, *Amor mutuus*. Annibale Carracci Galleria Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance, Köln 1991. Zum hier relevanten Werk vgl. STOICHITA, Bild (s. Anm. 2), 241–245.

<sup>13</sup> STOICHITA, Bild (s. Anm. 2), 241.

<sup>14</sup> STOICHITA, ebd., 244f. deutet es wegen der pilasterartigen Fortsetzung des Figurenrisses nach unten als »Hermes«.

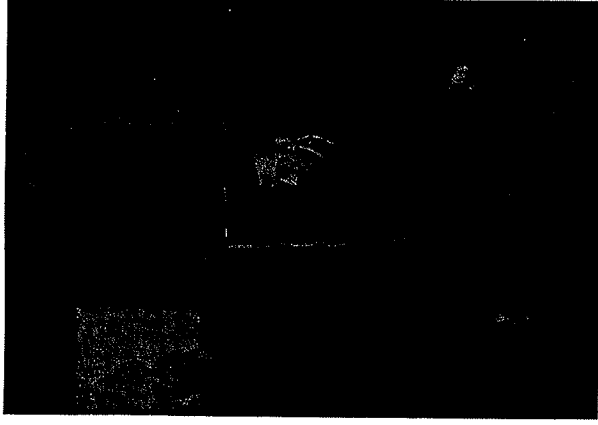


Abb. 2: Annibale Carracci, Selbstporträt auf der Staffelei, ca. 1604.

geben, wäre dann aber hinter dem Betrachter gelegen. Wenn das richtig ist, dann ist die in der weißen Fläche angedeutete (und, wie gesagt, häufig mit dem Künstler identifizierte) Figur so zu deuten, dass in dem hinter dem Betrachter gelegenen Fenster der Künstler steht, der von dem durch das Fenster fallende Licht als Schatten an die Wand hinter der Staffelei projiziert wird; das Schattenbild würde dann in Relation zu dem Selbstporträt als Motiv die bekannte Legende über die Entstehung des Porträts aus dem Schattenriss aufnehmen, die bei Plinius überliefert ist.<sup>15</sup>

Der Künstler ist auch ohne dies im Bild durch die unter der Staffelei gehängte Farbpalette präsent; die Situation scheint so zu deuten zu sein, dass der Künstler die Arbeit am Porträt unterbrochen oder abgeschlossen hat und nun das Bild, in das Fenster gelehnt, betrachtet. Der Hund, der unterhalb des Bildes am linken Fuß der Staffelei erkennbar ist, sieht also seinen außerhalb des Bildes befindlichen Herrn an.

Zwei Eigentümlichkeiten des Bildes legen diese Deutung – im Fenster, das einen Licht- und Schattenreflex an die Wand im Bild wirft, gelehnt steht der Künstler – nahe: Es ist nämlich eine Vorzeichnung Carraccis erhalten, die sich in Windsor Castle befindet:<sup>16</sup>

<sup>15</sup> PLINIUS, *Historia naturalis* XXXV, 57.

<sup>16</sup> Dazu wieder STOICHITA, Bild (s. Anm. 2), 244f.

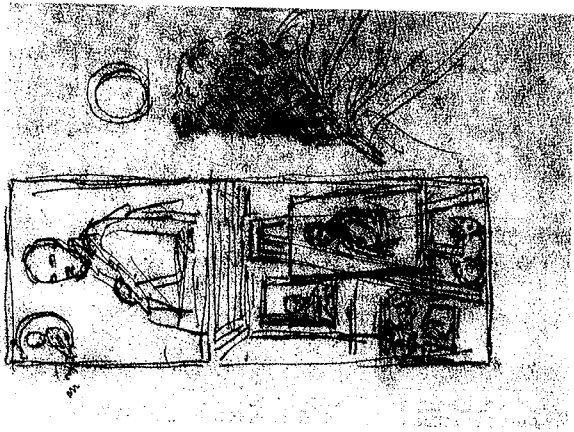


Abb. 3: Annibale Carracci,  
Vorzeichnung für Staffeleibild.

Dort wird deutlich, dass die ursprüngliche Bildidee ein klassisches Motiv zum Gegenstand hatte und darstellen wollte, mit dem die realitätsnahe Kunstfertigkeit eines Malers hervorgehoben wird: ein Hund hält das Porträt eines Menschen für das Original – dort, in der Vorzeichnung, sieht und bellt der Hund das Bild an.<sup>17</sup> Auch im ausgeführten Porträt sieht der Hund seinen Herrn an, wird aber nicht, wie in der Vorzeichnung, getäuscht, sondern sieht zu seinem Herrn hin, der eben nicht, wie man häufig lesen kann, abwesend, sondern am beschriebenen Ort im Raum ist. Damit wären, der genannten Plinius-Legende folgend, drei Stufen der Realität im gemalten Raum präsent, und zwar in der Reihenfolge ihrer Dignität angeordnet: Der Schattenriss; das (Selbst-)Porträt, und das freilich unsichtbare Original im absoluten Vordergrund vor dem Bild bzw. hinter dem Betrachter.

Ein zweites Indiz für die Richtigkeit dieser Interpretation ergibt sich ebenfalls aus der Vorzeichnung. Diese stellt die Situation in zwei übereinander gesetzten Skizzen dar, oben ein Porträt im Vordergrund, im Hintergrund ungefähr an der Stelle, an der sich im ausgeführten Bild der helle Fleck findet, ein Spiegel. Damit wird deutlich, dass in der ursprünglichen Bildidee der helle Fleck im Hintergrund einen Spiegel darstellt, in dem sich der Porträtierte reflektiert; es ist also genau die Situation vorausgesetzt,

<sup>17</sup> Vgl. die Abbildung bei Стоичина, Bild (s. Anm. 2), 242.

dass der Porträtierte – zugleich der Maler – im Raum vor dem Porträt zu denken ist. Diese Außenperspektive ist in der genannten Vorskizze durch einen rechts in die Marginalie gemalten antikisierenden, überproportional großen Kopf repräsentiert – wobei man allerdings mit Recht fragen kann, ob dieser Kopf tatsächlich in den Zusammenhang der genannten Vorzeichnung gehört.<sup>18</sup>

Hat man das Bild so weit entschlüsselt, dann erkennt man, dass es in höchstem Maße reflexiv ist, dabei aber wieder den Betrachter einbezieht: Zunächst ist da das Bild, das den lebendigsten Blick in der Szenerie aufweist und, wie der Hund, gleichsam abwartend auf den Künstler sieht. Der Künstler, der zunächst mit dem Bild identisch ist, der sich vermutlich im Spiegel angesehen und gemalt hat, was er da sah, ist zurückgetreten, sieht nun nicht mehr sich selbst in seiner Identität mit dem Bild, sondern das Ganze des Raums und im Bild seine Vergangenheit – wie er war, als er sich malte. Das Selbstporträt auf der Staffelei hält fest, was nicht mehr ist, indem der Maler fortgetreten ist; das Bild auf der Staffelei bleibt, während sich der Maler von ihm entfernt in die Zukunft des Porträts im Bild. Der Maler ist nicht nur von der Staffelei weggetreten, er hat sich aus dem Bild entfernt und betrachtet es von außen.

Im Bild, in der dargestellten Gesamtsituation des Zimmers ist der Maler unsichtbar, aber anwesend, anwesend freilich nur durch den amorphen Schatten in der weißen Fläche im Hintergrund, der keine bestimmte Person zu identifizieren erlaubt. Es ergibt sich eine Reihe der Repräsentationen, die im undeutlichen Schatten anhebt und über das Bild auf der Staffelei zu dem abwesend anwesenden Künstler außerhalb des Bildes, im Rücken des Betrachters, führt. Das Bild ist – wie jedes Bild – auf einen Betrachter berechnet, also in der Absicht gemalt, dass in die Perspektive des Künstlers außerhalb des Bildes ein Betrachter tritt; der Schatten im Fenster markiert dann eine Leerstelle außerhalb des Bildes, an die der Kunstliebhaber treten wird – aus der Perspektive der Bildsituation – bzw. immer schon getreten ist – in dem Moment, in dem der fremde Betrachter vor dem Bild steht.

In diesem Moment, der aus der Perspektive der Bildsituation Zukunft ist, für den Betrachter des Bildes immer schon Gegenwart, wird nun der Betrachter Gegenstand des Blickes des Porträtierten auf der Staffelei – und des Hundes. Die Raumsituation ändert sich völlig: Der neue Betrachter sieht nicht, wie der abwesend anwesende Künstler, das Bild auf der Staffelei, sondern er sieht das Bild an, in dem ein Bild auf einer Staffelei dargestellt ist. Es ist unwahrscheinlich, dass im Betrachter die Illusion entstehen soll, dass er selbst Teil der Bildsituation ist und einen Schatten in die helle Fläche im Bildhintergrund wirft. Vielmehr steht nun, in der durch den

<sup>18</sup> Стоичина, Bild (s. Anm. 2), 244.

Betrachter markierten neuen Situation, der Schatten für den inzwischen abwesenden, möglicherweise schon verstorbenen Künstler, der im Bild nur noch als lebendige Vergangenheit, und in seinem Handwerkszeug, der wartenden Palette, präsent ist. Der Bildaufbau rechnet mit der Vergänglichkeit der gemalten Situation, zunächst auf der Ebene des Selbstporträts: Der Künstler ist aus der Situation, die er gemalt hat, bereits weggetreten, sie besteht nicht mehr, ist aber im Bild festgehalten. Aber auch die Situation, die das Gesamtbild darstellt – die Staffelei, die der ins Fenster gelehnte Künstler betrachtet – besteht spätestens in dem Moment nicht mehr, in dem der gegenwärtige Betrachter – nennen wir ihn den »Kunstliebhaber – das Bild ansieht: Der Künstler ist endgültig abgetreten; das Bild insgesamt hält, wie das dargestellte Porträt und wie natürlich auch der Schatten an der Wand – die Vergangenheit fest.

Das Bild rechnet also auf mehreren Ebenen mit dem Vergehen der Wirklichkeit, die es darstellt, und der gegenüber das Bild, die Staffelei und der gemalte Schatten der festgehaltene Moment, das *nunc stans* ist. Der flüchtige Schatten und die im Bild festgehaltene Vergangenheit bleibt, während an die Stelle des Künstlers der Betrachter getreten ist. In dem Moment, in dem das Bild betrachtet wird, ist der Künstler nicht mehr da.

Damit ist die Reflexivität dieses Bildes mitnichten ausgeschöpft – es kommt hier auf Folgendes an: Wieder ist erkennbar, dass das Bild mit dem Betrachter rechnet. Nun ist aber die Vergänglichkeit nicht durch vanitas-Motive oder explizite Todessymbole dargestellt wie bei Holbein d.J. – wenn man einmal von dem Schatten absteht. Der Künstler hält im Bild seine Gegenwart fest, fixiert sie in ein *nunc stans*, markiert aber das Verhältnis von Bild und Dargestelltem als ein in mehrstufiger Auflösung begriffenes Verhältnis, in das die Zeit bereits eingegriffen hat, wenn der Künstler vom Bild weggetreten ist. Die Zeit hat das Bild in die Vergangenheit und den Künstler in die Zukunft der Gegenwart des Bildes gestellt. Dasselbe hat sich bereits mit dem ganzen Bild vollzogen, wenn der Betrachter es ins Auge fasst: Der im Schatten präzente Künstler ist nun auch vom Fenster weggetreten und nur noch als Schatten im Bild präsent. Wenn der Künstler von der Staffelei weggetreten und zum Betrachter geworden ist, hat die Zeit ihren Tribut gefordert; und wenn dann ein Betrachter die Szene betreten hat, ist der Künstler verschwunden und hat sich gleichsam in die Vergangenheit zurück gezogen – ist nur noch im Schatten und im Bild. Es ist das Bild, das der Zeit unterliegt, nicht wie ein äußeres Objekt, ein Stein oder so etwas, sondern der Maler zeigt im Staffeleibild, dass er wahrnimmt, wie das Selbstbildnis von der fortschreitenden Zeit genarrt und um das Repräsentieren der Gegenwart gebracht wird – es steht für die Vergangenheit. Und der Maler zeigt im Malen des Gesamtbildes, dass er den künftigen Betrachter, der an die ihm zugewiesene Stelle außerhalb des Bildes treten wird, antizipiert. Das Selbstporträt greift im Moment der

Produktion auf die Zukunft aus, und die Zukunft ist das Verschwinden dessen, was dargestellt wird. Der Moment, in dem der Kunstliebhaber ins Bild tritt, spätestens, ist der Moment, in dem die dargestellte Situation vergangen und nur noch – im Sinne von: ausschließlich<sup>19</sup> – im Bild wirklich ist. Es wird erkennbar: Das Bild als Bild hat eine Todesmelodie – und dies passt zur bereits erwähnten Legende, die Plinius d.J. in seiner »Naturalis historia« über die Entstehung des Porträtbildes aus dem Schattenriss überliefert, den Dibutadis, die Tochter eines Töpfers, von ihrem in den Krieg ziehenden (und dort umkommenden) Geliebten anfertigt. Bei Caracci wird deutlich, dass dies keine Frage des Sujets ist und dass die legendärische Entdeckungssituation mit ihrer Todesmelodie dem Genre des Porträts nicht äußerlich ist, sondern dass sie zum Wesen des Porträts gehört. Und es wird deutlich, dass auch dieses Bild mit dem bewegten Betrachter rechnet. Indem er ins Bild tritt, ist die Bildsituation vergangen.

### III. Diego Velázquez: Las Meninas

Auf die Gefahr hin, dass der Eindruck entsteht, dass hier nur die greatest hits der Kunstgeschichte abgeklappert werden sollen, werfe ich noch einen ganz kurzen Blick auf eines der größten Werke der Kunstgeschichte, nämlich auf Las Meninas von Diego Velázquez (1599–1660).

Die Literatur dazu ist endlos;<sup>20</sup> ich hebe nur einen jüngeren Beitrag heraus: Hermann Ulrich Asemussen hat 1981 den Vorschlag gemacht, das ganze Bild als eine Spiegelszene zu fassen: Alle Dargestellten stehen vor einer riesigen Spiegelwand, die es in diesem Schloss in der Tat – allerdings nicht als eine ununterbrochene Spiegelfläche, sondern zusammengesetzt aus

<sup>19</sup> Über die Vergegenwärtigungskraft und -funktion des Bildes ist damit noch nichts gesagt. Dazu hier nur BELTING, Bild (s. Anm. 1).

<sup>20</sup> Vgl. die Deutungsansätze bei THIERRY GREUB (Hg.), Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001. Einige wichtige, bestimmte Deutungslinien repräsentierende Titel sind die sozialhistorische Deutung von JONATHAN BROWN; Über die Bedeutung von Las Meninas, in: GREUB, ebd., 150–169; die berühmte, ebenfalls sozialhistorisch orientierte These, die sich auf das übermalte Vorgängerbild stützt, von MANUELA B. MENA MARQUÉS, Die Spitze am Ärmel der Zwergerin Mari-Bárbola im Gemälde Las Meninas von Velázquez, in: GREUB, ebd., 247–280. Vgl. sodann HERMANN ULRICH ASEMISSSEN, Las Meninas von Diego Velázquez, Kassel 1981; die repräsentationstheoretische Deutung bietet MICHEL FOUCAULT, Die Haffraulein, in: DEBS., Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1971, 31–45; die an den Blickperspektiven orientierte Deutung von WOLFRAM BERGANDE, Das Bild als Selbstbewusstsein, in: PHILIPP SOLDT u.a. (Hg.), Die Arbeit der Bilder, Gießen 2009, 155–181 ([http://www.bergande.de/wp-content/uploads/2011/05/Bergande\\_DasBildAlsSelbstbewusstsein\\_Soldt-Nitzschmann-ArbeitDerBilder\\_PsychoSozialVerlag.pdf](http://www.bergande.de/wp-content/uploads/2011/05/Bergande_DasBildAlsSelbstbewusstsein_Soldt-Nitzschmann-ArbeitDerBilder_PsychoSozialVerlag.pdf)), zuletzt eingesehen 12.11.2014).

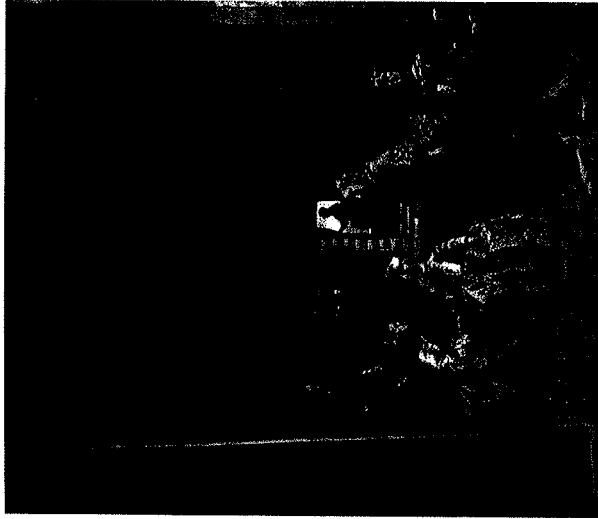


Abb. 4: Diego Velázquez, Las Meninas, 1566.

mehreren Spiegeln – gegeben hat.<sup>21</sup> Ich finde diesen Vorschlag einfach genial, weil diese Annahme fast alle Merkwürdigkeiten des Bildes mit einem Schlag erschließt. Foucault hatte die Szene als Reflexion der Repräsentation und damit so gedeutet, dass das im Spiegel an der rückwärtigen Wand präsente Königspaar an der Stelle des Betrachters steht und der Gegenstand aller Blicke der Dargestellten, vom Maler bis hin zur Infantin und den Hoffräulein, ist – was aber einige in der Literatur notierte Ungereimtheiten impliziert, die ich hier übergehe. Geht man davon aus, dass es sich um ein Spiegel-Bild handelt, dann betrachten alle Dargestellten, der Maler, die Infantin und ihre Gefährtinnen, in einem Spiegel eben die gemalte Szene, wobei Velázquez allerdings die Spiegelumkehrung wieder aufgehoben hat, wie die (in der Deutung des Bildes höchst kontrovers diskutierte) Tatsache zeigt, dass der Maler die Pinsel in der rechten Hand hält. Genauer müsste man sagen: Durch diesen Kunstgriff der Aufhebung der Spiegelverkehrung wird der Eindruck erweckt, dass gerade nicht das Spiegelbild, sondern die sich Betrachtenden selbst im Betrachten ihres Spiegelbildes, also vor dem Spiegel dargestellt sind. Oder noch einmal anders: Velázquez stellt den Betrachter (Kunstliebhaber) zwischen den Spiegel, den dieser Betrachter gleichsam im Rücken hat, und die Szene; es handelt sich natürlich um

<sup>21</sup> ASEMISSEN, Las Meninas (s. Anm. 20).

einen unsichtbaren Betrachter, durch den die Dargestellten gleichsam hindurchsehen, indem sie sich selbst im Spiegel betrachten. Oder noch einmal anders: Die Betrachter sind der Spiegel, in dem die Dargestellten sich sehen. Diese unsichtbaren Betrachter reflektieren sich allerdings im zentralen Spiegelbild im Rücken der Infantin: Der König und seine Gemahlin, die nicht gemalt werden, sondern die mit dem Spiegelmotiv als vor der Szene stehend dargestellt sind, nicht aber als Gegenstand des Bildes, das Velázquez malt, sondern als Betrachter des Originals des Bildes.

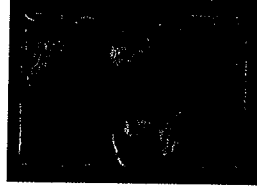


Abb. 5: Diego Velázquez, Las Meninas, Detail.

Dabei muss man nun beachten, dass Velázquez – Foucault zum Trotz – kein statutarisches Repräsentationsbild malt. Wenn auch die kleine Infantin am—thesten diesen Eindruck weckt: sie ist umgeben von einer unwiederholbar individuellen, nicht-repräsentativen Situation – von dem den Hund tretenden Narren über die eine Schokolade anbietenden Meniña bis hin zu dem im Hintergrund ganz unzeremoniell von der Treppe aus hereinsehenden König. Es ist ein, einmaliger, nicht-exemplarischer, unverwechselbarer Zeitpunkt, der mit der Fertigstellung des Bildes Vergangenheit geworden sein wird. Im Spiegel des Betrachters bleibt dieser Moment der Vergangenheit Gegenwart, festgehalten nicht eigentlich im Bild, sondern eben in dem Betrachter, in dem sich die vergangene Szene spiegelt.

Also auch hier: Das Bild malt keine Wirklichkeit ab. Sondern es stellt dar, wie die Dargestellten sich im Betrachter reflektieren – der Maler denkt die Betrachterperspektive immer mit und reflektiert sie in dem im Bild hängenden Spiegel, in dem die künftigen Betrachter – das Königspaar – jetzt schon präsent sind. Hier wie im vorangehenden Bild ist der Maler nicht zugleich der Betrachter, sondern er markiert den Ort für einen fremden Blick: im vorangehenden Bild ist das Verschwinden des Künstlers im Bild mitgedacht, und hier reflektiert sich die Szene im Spiegel des Blickes des Betrachters.

Zugleich wird deutlich, dass das Bild selbst hochreflexiv ist. Die kleine Infantin sieht sich selbst, und sie ist – im mitgedachten Spiegel – Gegen-



stand ihres eigenen Blickes. Sie ist aber zugleich Gegenstand einer Fülle von direkten und indirekten Blicken im Bild – die Hofdame zu ihrer Rechten und der König im Hintergrund sehen sie direkt an – die Hofdame zu ihrer Linken und die Zwergerin Maribárola ebenso wie der Maler betrachten sie durch das Medium des Spiegels, und das Königspaar im Hintergrundspiegel reflektiert die künftigen Besitzer des Bildes, die die Infantin in diesem Augenblick ebenfalls ansehen. Das Bild ist ein Medium, sich selbst zu sehen, und – im Spiegel, im Bild, und im Original – gesehen zu werden. Aber das Bild ist eben kein Spiegel. Es folgt nicht dem, was es darstellt, und dessen Veränderung, sondern es hält eine im Fortschreiten der Zeit in die Vergangenheit rückende Situation fest. Es bleibt und hält die Vergangenheit fest, während die Betrachter immer neu werden und immer neu den Blick in den Spiegel erlauben und die Szene in sich reflektieren. Die Reflexion der Dargestellten wird dann zur Er-Innerung.

Der Maler rechnet nach meinem Eindruck damit, dass die Infantin selbst Betrachterin der Szene sein wird. Es wäre eine Frage wert – ich wähle diese einleitende Formulierung mit Bedacht und um das Hypothetische des Folgenden zu unterstreichen –, ob es wirklich das Königspaar ist, das im Spiegel im Bildhintergrund sich reflektiert, oder ob die offensichtlich im Treppengang abgebildete Gestalt Philipps IV. nicht gerade zu dem Zweck eingetragen ist, diese Interpretation zu konterkarieren. Dann würde sich eine andere Interpretation nahelegen: Dass es sich nämlich in dem Spiegelbild um die Infantin selbst als verheiratete Frau, als künftige Betrachterin handelt. Dann würde sich der Blick in den Spiegel, den die kleine Prinzessin wirft, die dort, wo sie hinsieht, eben sich selbst sieht, im Blick der erwachsen Gewordenen und im Hintergrund Gespiegelten auf das Bild wiederholen, die nun als Betrachterin die Szene im Bild sieht, die sie einst im Spiegel gesehen hat. Dann würde der forschende Blick der kleinen Prinzessin und der erwachsen Gewordenen in den Spiegel bzw. auf das Bild zum Wechselblick, den die kleine Infantin mit ihrer älter gewordenen Betrachterin tauscht – und dieses Motiv ist jedenfalls darin angedeutet, dass die Infantin als die jüngste in der Bildsituation umgeben ist und betrachtet wird von Personen unterschiedlicher Lebensalter. Das Bild ermöglicht einen Blick in den Spiegel, ist ein Medium der Selbsterkenntnis, hier in einem ganz wörtlichen Sinne »wie ein Spiegel. Aber in der festgehaltenen Vergangenheit ist eben mit der Betrachterperspektive (und vielleicht mit der im Spiegel sich reflektierenden, älter gewordenen Prinzessin) die Zukunft präsent und damit das Vorwärtsschreiten über die dargestellte Zeit hinaus. Damit aber ist im Bild das Vergehen mitgesetzt: der im Bild festgehaltenen und bleibenden Szene der Vergangenheit ist der Blick des Betrachters gegenübergestellt, in dem sich die Vergangenheit reflektiert. Der Betrachter stellt als Spiegel zugleich das Versinken des Bildgegenstandes in die Vergangenheit dar, bzw. – wenn es richtig sein sollte, dass

die im rückwärtigen Spiegel dargestellte Betrachterin die Prinzessin ist: dann hält, wie Robert Gernhardt so schön sagt,<sup>22</sup> der »Spiegel allem Festen den Wandel vor«. Nicht das Bild und der in ihm festgehaltene Moment vergehen, sondern der Inhaber der Betrachterperspektive, die erwachsene gewordene Infantin, erblickt im Bild ihre Vergangenheit.

Der Tod, das Vergehen ist nicht explizit dargestellt; sie werden auch nicht symbolisiert mit Totenköpfen oder Vergänglichkeitsmotiven, wie im ersten der Bilder. Vielmehr ist der Tod ein Moment des Bildes, wenn es als Reflex greifbar wird, in den die Zukunft bereits eingegriffen hat. Die Reflexion des Betrachters ist die Erinnerung, und die Ständhaftigkeit des Bildes reflektiert das Vergehen des Dargestellten.<sup>23</sup>

#### IV. Parmigianino: Selbstbildnis im konvexen Spiegel

Mit dem folgenden Bild trete ich kunstgeschichtlich einen Schritt zurück, zu Parmigianino resp. Francesco Mazzuola (1503–1540) – das berühmte Selbstbildnis im konvexen Spiegel von 1523.<sup>24</sup>

Möglicherweise war es ursprünglich als Kunststück im wörtlichsten Sinne gemeint, Martin Warnke ordnet es ein in die Gattung der Bewerbungsbilder, die ein Künstler an Höfe und sonstige Interessenten schickte, um seine Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen und zu empfehlen – und immerhin war Parmigianino zur Zeit dieses Bildes auf dem Weg nach Rom.<sup>25</sup> Die Perspektive auf das Bild ist zuweilen von einem Zitat von Giorgio Vasari bestimmt, der in seiner Künstlerbiografie (1511–1574) die Entstehung dieses Bildes folgendermaßen kommentiert hat: Parmigianino »[schickte] sich

<sup>22</sup> Vgl. ARTHUR E. POPHAM, Catalogue of the Drawings by Parmigianino, 3 Bde., New Haven 1971.

<sup>23</sup> Diese »Todesmelodie« des Porträts wird ausdrücklich gemacht in dem nicht erhaltenen »Künstler und Tod«-Bild des Dominikanerklosters in Bern, abgebildet bei GEORG W. KÖLTZSCH, Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas, Köln 2000, 172.

<sup>24</sup> MARTIN WARNEKE, Der Kopf in der Hand, in: WERNER HOFMANN (Hg.), Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987, 55–61. Zu Parmigianino GIORGIO VASARI, Das Leben des Parmigianino, hg. v. MATTEO BURIONI/KATJA BURZER, Berlin 2009; DAVID EKSERDJIAN, Parmigianino, New Haven 2006.

<sup>25</sup> Vgl. zu diesem von Warnke (s. Anm. 24) hervorgehobenen Kontext auch den Bericht von GIORGIO VASARI, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori Bd. 3, 1, Florenz 21568, 232 (<http://gallia.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5459371/f275>). In der Erstausgabe der Lebensbeschreibung (1550) heißt es zur Motivation: »per fare esperimento e saggio di se« = »um eine Erfahrung und eine Probe seiner selbst [gegenüber seiner Kunst] anzufertigen« – es geht im Kontext um die Selbstbildung in der Kunst (<http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari136.htm>).



Abb. 6: Francesco Mazzuola/Parmigianino, Selbstbildnis im konvexen Spiegel, 1523.

eines Tages, um sich selbst zu erfahren und zu ergründen, an[...] sich in einem jener halbrund aufgewölbten Barbierspiegel zu porträtieren.<sup>26</sup> Das Bild wurde daraufhin als Durchbruch wahrgenommen, als Einsicht in die reflexive Struktur des Selbstporträts; freilich beruht diese Deutung nach meinem Eindruck auf einer Fehlübersetzung der Vasari-Passage, die doch sehr eindeutig die Fortbildung und den Erweis der eigenen Kunstfertigkeit und nicht die Selbsterkennnis als Zweck des Bildes ausweist.<sup>27</sup>

Richtig ist aber, dass Vasari in beiden Versionen seiner Künstlerleben die Beschreibung dieses Porträts sehr kunstvoll in das Gesamtbild des Lebens des Francesco Mazzuola einfügt, das er zeichnet: Als ein schon in früher Jugend vielversprechendes Genie stellt er ihn vor, der von zwei alten Onkeln in strenger Zucht gehalten und ausgebildet wurde, später aber durch geradezu suchartige alchimistische Versuche zu Geld zu kommen suchte – er vernachlässigt die Kunst und damit die Gaben, die ihm die Natur und der Himmel, wie Vasari sagt, gegeben haben.<sup>28</sup> Vasari betrachtet dies schon seinerzeit berühmte Gemälde, so scheint mir, als Indiz eines schlecht fokussierten Künstlers, denn es sind die verzerrten Gegenstände im Bildhintergrund, die, so schreibt er, Parmigianino dazu motiviert hätten, das Selbstbildnis »per suo capriccio – zu seiner Belustigung« anzufertigen –

<sup>26</sup> So übersetzt in RUDOLF PREMESBERGER U.A. (Hg.), *Geschichte der klassischen Bildgattungen* (...) – Portrait, Berlin 1999, 262f. Erstausgabe des Vasari-Textes: <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari136.htm> (letzter Zugriff 17.11.2014).

<sup>27</sup> Zur Motivation in der Erstausgabe vgl. Anm. 25; in der Ausgabe von 1568 heißt es: »per investigare le sottigliezze dell' arte«; wenig später stellt Vasari fest, dass Parmigianino von den Bizarrien der Verzerrungen durch den Spiegel fasziniert gewesen sei und »per suo capriccio« die verzerrten Gegenstände gemalt habe (wie Anm. 25).

<sup>28</sup> Vgl. in der Ausgabe von 1568: ebd. (wie Anm. 25) 231 oben.

capriccio zu suchen ist nach der Einleitung zur Parmigianino-Darstellung in der ersten Auflage genau das, was den Künstler ausmacht, der seine Begabung verrät.<sup>29</sup> In diesem Bild stellt sich für Vasari die überragende, stupende Kunst des Parmigianino dar – und deren Gefährdung durch die Ablenkung durch das Materielle.

Nichtsdestotrotz hebt auch Vasari hervor, dass sich Parmigianino als Menschen von großer Schönheit darstellte<sup>30</sup> – wir sehen einen Blick in einen Spiegel, das runde Bildformat weckt selbst den Eindruck eines konvexen Spiegels.<sup>31</sup> Parmigianino stellt sich als jungen Mann dar, mit in der Mitte gescheiteltem Haar, wobei die Bildgestaltung an einem Punkt erstaunlich ist: Er stellt nämlich im Spiegel rechts noch einmal eine offenbar runde Struktur dar. Es handelt sich, so gibt die Andeutung einer Staffelei, mit der das runde Objekt verbunden ist, zu erkennen, um das runde Bild selbst, das der Kunstliebhaber im Moment vor sich hat. Die Hand, die im Vordergrund gleichsam auf den Bild- bzw. Spiegelrand aufgestützt ist, ist die Linke des Malers, die durch die Spiegelverkehrung als die Rechte erscheint; es ergibt sich ein eigentümliches Vexierspiel der Blicke: Die Staffelei im Hintergrund legt erst nahe, dass der Betrachter dort steht, wo der Spiegel ist, und dem Maler beim Blick in den Spiegel zusieht wie etwa durch einen einseitig durchsichtigen Spiegel hindurch. Oder es könnte der Betrachter selbst in den Spiegel sehen und also in den Blick des Künstlers auf sich selbst im Spiegel eingetreten sein.

Parmigianino hebt die Seitenverkehrung des Spiegels nicht auf, insofern ist sein Bild einfacher als das des Velázquez; dennoch ergibt sich gerade dadurch, dass der Spiegel zugleich ein Bild, die auf den Bildrand gelehnte linke Hand zugleich die Rechte ist, dieselbe Vexiersituation wie dort: Die Frage, die sich sofort wieder stellt, ist die Frage danach, wo eigentlich der Künstler sitzt, und welche Rolle dem Betrachter zugewiesen wird: Ist der Künstler an der Stelle des Betrachters gedacht und schaut in den Spiegel, der vor ihm steht, so dass wir auf unserer Seite die vor den Spiegel gestützte Linke denken müssen? Oder ist das Bild das Original, das seine Rechte auf den Spiegelrand stützt, so dass der Betrachter in der Spiegelfläche gedacht ist, selbst den Spiegel darstellt? Der Wechsel von Betrachter und Betrachterem, eine Art Kippfigur, unterliegt dabei, wie im Falle von Las Meninas,

<sup>29</sup> <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari136.htm> (letzter Zugriff 17.11.2014).

<sup>30</sup> »... & perche Francesco era di bellissima aria, & haveva il volto, e l'aspetto gracioso molto, e più tosto d'Angelo, que d'huomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina.« (ebd. 232).

<sup>31</sup> Ich hatte den Text geschrieben, ohne das Bild je im Original gesehen zu haben; auf der Tagung, der dieser Beitrag entstammt, machte mich Hans Belting darauf aufmerksam, dass das Bild selbst eine konkave Oberfläche hat; ich hatte die entsprechenden Hinweise in der Literatur übersehen – vgl. auch die Beschreibung bei Vasari, in der das ebenfalls ausdrücklich gesagt wird.

einem zeitlichen Wechsel: Der Blick in den Spiegel ist zunächst ein reines Selbstverhältnis, das keinen gleichberechtigten Blick eines Betrachters zulässt. Dass Parmigianino nicht nur in den Spiegel blickt, sondern *malte*, was er da sieht, sich selbst also im Spiegel malt, lässt in der Folge den Betrachter ein in das Selbstverhältnis, in die Reflexivität des Künstlers: der Künstler, der sich im Barbierspiegel reflektierte, spiegelt sich nun im Betrachter. Das bedeutet aber, dass der Künstler in dem Moment, in dem er sich selbst im Spiegel sieht und malt, bereits damit rechnet, mehr noch: genau dafür tätig ist, dass diese Reflexivität, das Selbstverhältnis aufgebrochen wird und ein anderer – der Kunstliebhaber – an seine Stelle tritt und sieht.

Da jedes Selbstporträt die Situation vor dem Spiegel voraussetzt, ist jedes Selbstporträt so strukturiert, dass es nicht nur eine Gegenwart festhält, sondern eine Zukunft engagiert, in der die Bildsituation selbst, das Sich-Reflektieren des Künstlers zur Vergangenheit geworden sein wird und der Künstler sich in einem anderen darstellt. Diese Zukunft ist zunächst die Zukunft des Künstlers, der selbst immer wieder vor das Bild treten und sich ansehen bzw. sich dem eigenen Blick aussetzen und sich erkennen kann; sodann ist diese Zukunft aber der Kunstliebhaber, der in die Perspektive des Malers tritt und sich aus der Vergangenheit, die changiert zwischen Bild und Original, betrachten lässt.

Das heißt nun aber: In der Bildsituation ist eine Zukunft antizipiert, in der der Gegenstand der Selbstkenntnis – das Bild im Spiegel – und der sich Erkennende nicht mehr identisch sein werden, sondern einander zunehmend fremd werden. Während das Bild den Reflex der Vergangenheit in der Gegenwart festhält, repräsentiert die immer neu werdende Gegenwart die Zukunft des Abgebildeten, die im Malen schon mitgesetzt ist – denn der Maler wird wegtreten und dem Betrachter Raum geben. Im Selbstporträt ist strukturell das Vergehen eingerechnet, das Selbstporträt ist nichts anderes als eine Vergewärtigung von etwas, was in dem Moment, in dem der Künstler die Palette beiseitelegt oder, wie bei Caracci, an die Staffelei hängt, Vergangenheit geworden ist. Bzw. genauer muss man sagen: Es ist in das Bild einbezogen, dass sich der Maler von seinem Bild entfernt, dass das Bild bleibt und der Maler vergeht.

Mir scheint, dass Vasari mit seiner Beschreibung der Schönheit des Parmigianino und der Entstehung des Selbstbildnisses über das bislang Gesagte hinaus Bezug nimmt auf Ovids Metamorphosen, hier auf den Mythos von Narziss und Echo. Über Narziss, der schon bei Geburt überaus liebenswert war, wird bekanntlich bei seiner Geburt ein Seher befragt, ob diesem Kind, Narziss, bestimmt sei, einst an Jahren gereift langwährendes Alter zu schauen; und es antwortet: »si se non noverit«<sup>32</sup>. Wenn er sich nicht kennt! der schicksalkündende Seher.<sup>32</sup> Doch bekanntlich erkennt

<sup>32</sup> OVID, Metamorphosen III, 3, 345–349.

Narziss sich im Spiegel des Wassers, entbrennt in Liebe zu sich selbst und erfasst schließlich, dass er selbst es ist, den er da sieht:

»Ich bin, merk' ich, es selbst. Nicht täuscht mich länger mein Abbild. Liebe verzehrt mich zu mir; ich erzeuge und leide die Flamme. Was tun? Soll ich fleh'n? Mich anfehlen lassen? Um was dann? Was ich begehre ist mein. Zum Darbenden macht mich der Reichtum. Dass ich vom eigenen Leib mich doch zu trennen vermöchte! Was kein Liebender wünscht: Ich wünsche mir fern, was ich liebe. Weg schon nimm mir die Kräfte der Schmerz und meinem Leben bleibt kein langer Bestand, und im frühesten Alter vergeh' ich. Ihm nur, den ich geliebt, ihm wünscht' ich ein längeres Leben. Nun miteinander vergeh'n wir zwei in der einzigen Seele.«<sup>33</sup>

Das ist der Hintergrund, vor dem Vasari das Bild Parmigianinos deutet, zunächst deutet als Indiz des sehr frühen Todes des Parmigianino, der mit knapp 37 Jahren starb: Er starb, will Vasari sagen, früh, weil er sich, wie Narziss, selbst erkannte. Darüber hinaus aber wird in dem Ovid-Text deutlich, dass Vasari in dem sich im Spiegel malenden Künstler den Wunsch des Narziss in Erfüllung gehen sah: »... Ihm nur, den ich geliebt, ihm wünscht' ich ein längeres Leben.« – dem Maler geht es in Erfüllung, dass sein Bild ihn überdauert, und im Bild bleibt das Geliebte, während der Künstler vergeht – »meinem Leben bleibt kein langer Bestand, und im frühesten Alter vergeh' ich.« Genau dies ist in der antizipativen Struktur der Produktionssituation angelegt – und so kommt der Tod ins Bild: Nicht, weil das Bild vergeht, auch nicht, weil es in die Vergangenheit versinkt, sondern gerade weil es bleibt und vielmehr der Künstler sich in die Zukunft seines Vergehens von ihm entfernt. Und genau das ist in ganz besonderer Weise im Selbstporträt darin in der Bildsituation antizipiert, dass das Bild für einen Betrachter – den Kunstliebhaber – gemalt ist, der in die Perspektive des Künstlers eintreten und den Künstler verdrängen wird.

## V. Pablo Picasso: Selbstporträts

Damit komme ich zu einem letzten Schritt, in dem ich mich nun modernen Bildern zuwende, die genau diesen Vorgang noch einmal reflektieren – ich greife hier zu Picasso.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> OVID, Metamorphosen III, 3, 463ff.

<sup>34</sup> Jeder Anspruch auf Vollständigkeit in der Literaturrezeption unterbleibt auch hier – ich verweise auf folgende Werke JOSEF PALAU I FABRE, Picasso Cubism 1907–1917, Barcelona 1990; DERS., Picasso 1917–1926. Von den Balletts zum Drama, Barcelona 1999; JOHN RICHARDSON, A Life of Picasso, 3 Bde., New York 1991/1997/2007.

1. Zunächst hebe ich nur einen einzigen hier wichtigen Aspekt seines Œuvres hervor: Bekanntlich ist Picasso ein Meister des Zitats;<sup>35</sup> er kommentiert Motive und Gruppen aus der Kunstgeschichte – bekanntlich und beispielsweise nimmt die Strandszene ›Laufende Frauen am Strand‹ von 1924 (Musée Picasso) ein Motiv aus der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel in den Stanze di Raffaele in den Vatikanischen Museen auf.<sup>36</sup> Auch ›Las Meninas‹ interpretiert Picasso in den 50er Jahren ausführlich,<sup>37</sup> der weiteren Beispiele wären Legion.

Das Besondere bei Picasso ist aber dies, dass er nicht nur die großen Werke der Kunstgeschichte zitiert, sondern im Laufe der Werkgeschichte mit zunehmender Intensität sich selbst.<sup>38</sup> So sind die großen Frauengestalten seines Lebens – Dora Maar, aber auch Marie Thérèse Walter; Françoise Gilot; Jaqueline Roque – immer wieder in einem Sessel und in einer Haltung dargestellt, in dem er 1917 seine Frau Olga gemalt hat<sup>39</sup> – auch dies nur ein Beispiel für viele.

2. Die hier interessantesten Bilder sind die Selbstporträts aus der letzten Schaffensphase seit 1962 in Mougins, in denen Picasso, so scheint es, in großer Schonungslosigkeit sich selbst als vom Tod gezeichnet darstellt.<sup>40</sup> Ich glaube aber, dass diese Darstellung des Todes viel subtiler ist als durchschnittlich angenommen – hier zwei Beispiele, die für die hier vorgetragene These relevant sind.

Picasso malt nämlich im Rahmen seines Alterswerkes, auf das ich mich hier beziehe, mehrfach sich selbst in einem Sessel sitzend,<sup>41</sup> und zwar handelt es sich um eine bewusste Aufnahme des genannten ›Frau im Sessel‹-Motivs. Dass Picasso mit dem späten Selbstporträt an diese eigene Tradition anknüpft, scheint mir beispielsweise der Hut zu zeigen, mit dem er sich im unten zitierten Bild versehen hat und der nach meinem Eindruck die Hüte mancher motividentischer Dora Maar-Bilder repetiert;<sup>42</sup> auch

<sup>35</sup> Vgl. die unglaublich eindrucksvolle Gesamtdarstellung von CARSTEN-PETER WARNCKE, Pablo Picasso 1881–1973, 2 Bde., Köln 1991, hier Bd. II, 513–601; vgl. die Exemplifizierung an Las Meninas ebd., Bd. II, 602–611.

<sup>36</sup> Abb. ebd., Bd. I, 292.

<sup>37</sup> Ebd., Bd. II, 602–611.

<sup>38</sup> Diese Beobachtung stammt natürlich nicht von mir, vgl. ebd., Bd. II, 513–601.

<sup>39</sup> Olga-Motiv: Bildnis Olga in einem Sessel, 1917; Abb. bei WARNCKE, ebd., Bd. I, 244 oder auch 295; vgl. nur: Der rote Sessel (Marie Thérèse Walter [1931]), ebd., Bd. I, 348; Sitzende Frau (Dora Maar [1938]), ebd., Bd. II, 416); Sitzende Frau mit Hut (Jaqueline Roque [1961]), ebd., Bd. II, 568) etc.pp.

<sup>40</sup> WERNER SPIES (Hg.), Picasso. Malen gegen die Zeit, Ostfildern 2007; WARNCKE, Picasso (s. Anm. 35), Bd. II, 612–671.

<sup>41</sup> Hier nur das im Folgenden relevante Bild ebd., Bd. II, 612.

<sup>42</sup> S.u. Folgeseite; dazu Dora Maar, 1938, Basel; 1941, Staatsgalerie Moderner Kunst München.

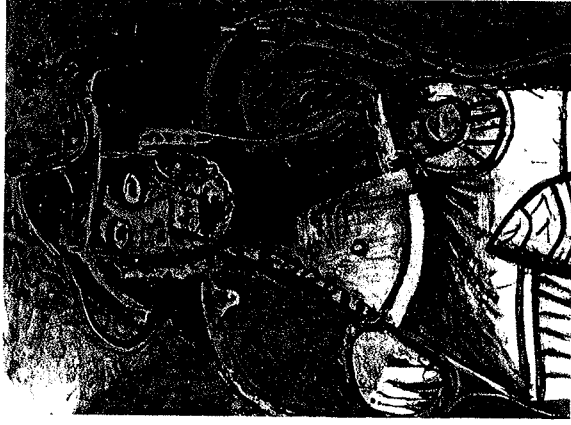


Abb. 7: Pablo Picasso, Sitzender alter Mann, 1970.

das Geflecht der Rückenlehne des Sessels rechts im Bild lässt sich in früheren ›Frau im Sessel‹-Porträts identifizieren.<sup>43</sup>

Picasso reflektiert mit dieser Motivübernahme, wie vermutlich auch in den drastischen sexuellen Szenen dieses Alterswerkes, die nach meinem Eindruck allesamt Motive aus Werken der 30er und 40er Jahren aufnehmen, die nachlassende Vitalität, und zwar nicht nur die nachlassende sexuelle Potenz, sondern auch die künstlerische: Wenn man das Bild genau ansieht, dann bemerkt man, dass der linke Arm des Dargestellten in einem Stumpf ausmündet; bedenkt man nun, dass ein Porträt die nun schon mehrfach angesprochene Spiegel-Situation voraussetzt, dann handelt es sich im Original um die Rechte, im Falle Picassos die Malhand; genau sie ist zerstört. Es ist in der Tat ein schonungsloses Porträt, das den Betrachter nicht mehr, wie viele der drastischen Bilder des Werkes der letzten Jahre, in die Komplizenschaft des Voyeurs einbezieht und nicht mehr, wie die vielen Maler und Modell oder die Faun-Darstellungen, die er in dieser Zeit angefertigt hat, ›glauben machen‹ will; vielmehr stellt sich der Maler als einen um seine zentralen Fähigkeiten Gebrachten dar. Freilich durchbricht hier die spiegelbildliche Darstellung wieder diese Aussage, denn versehrt ist in

<sup>43</sup> Etwa WARNCKE, Picasso (s. Anm. 35), Bd. II, 416.

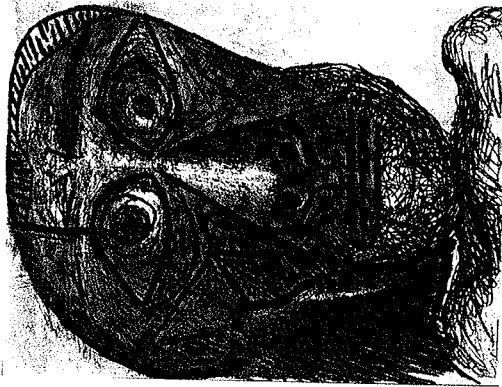


Abb. 8: Pablo Picasso,  
Kopf (Selbstporträt), 1972.

der nicht als solcher aufgelösten Spiegelsituation die linke Hand, nur die Linke; der Niedergang ist angedeutet und zugleich gelehnet.

3. Das für die hier vorgestellte These interessante Bild erschließt sich vor diesem Hintergrund des Akzeptierens und des Leugnens der Endlichkeit; es handelt sich um eines der späten Selbstporträts.

Dass Picasso nur verhältnismäßig wenige ausdrückliche Selbstporträts angefertigt hat, ist bekannt, und bekannt ist auch die Mitteilung Brassais, dass ihm der Blick in den Spiegel unangenehm war, und zwar, wie Brassai schreibt, aus folgendem Grund:

»Seitdem [ihn die Nachricht vom Tod Apollinaires (1918) beim Rasieren erreichte], hasste er Spiegel, alle Spiegel, die uns Tag um Tag mit kalter Grausamkeit die Furchen, die Falten und Schatten entgegenhalten, die von der Zeit unaufhaltsam in unser Gesicht gegraben werden. Seit jenem Tag [so fährt Brassai fort], an dem er den Schatten des Todes über sein Gesicht gletten sah, hat er aufgehört, sich zu zeichnen oder zu malen ...«<sup>44</sup>

Wie auch immer – in der Zeit in Mougins gibt es wieder, jedenfalls implizite, nicht als solche betitelte, Selbstporträts, die zwar, wie in dem zuletzt angesprochenen Bild deutlich wird, offensichtlich unter Verwendung eines Spiegels zustande gekommen sind. Nun ist das hier herangezogene Porträt von 1972, heute in einer Privatsammlung in Tokyo, eine Kreidezeichnung, die auf den ersten Blick eben die Falten und Furchen intensiv hervorzuhe-

<sup>44</sup> BRASSAI, Gespräche mit Picasso, Reinbek 1985, 92.

ben scheint, die, jedenfalls nach Brassai, für Picasso das Indiz der Vergänglichkeit und des Todes sind.

Allerdings ist dies Porträt nicht einfach dem Blick in den Spiegel entnommen. Vielmehr zitiert Picasso in diesem Selbstbildnis sich selbst, greift nach Motiven von Selbstporträts aus den frühen Pariser Jahren zwischen 1899 und 1907. Die eigentümliche Blaufärbung des Gesichts, der Bart und die hervorgehobenen Wangenknochen links im Bild zitieren das berühmte Selbstbildnis mit Mantel aus der Blauen Phase (1901),<sup>45</sup> während die en face-Gestaltung, die aufgerissenen wirkenden Augen und das Orange der Gesichtsfalten das ebenfalls 1901 entstandene Selbstporträt »Yo«<sup>46</sup> aufzunehmen scheinen. Unschwer erkennt man auch das Porträt von 1907 als Stichwortgeber;<sup>47</sup> vor allem aber ist die Kohlezeichnung von 1899/1900 die Grundlage für die Kopfhaltung und die Pose des Spätporträts, sozusagen das ikonografische Fundament, in das die Elemente aller anderen Porträts, die ich eben identifiziert habe, eingefügt werden.<sup>48</sup> Zusätzlich wird dieser Zug zum autobiografischen Zitat dadurch unterstrichen, dass Picasso nicht nur das Blau der blauen Phase in seinem Gesicht präsentiert, sondern eben auch das eigentümliche Rot der rosa Phase zur Profilierung des Kopfes einsetzt.

Wenn es so ist, dass Picasso hier wie in so vielen Produkten seiner Spätphase das eigene Werk zitiert, dann ist dieses Bild nicht einfach in der Weise eine Darstellung des Todes, dass der gesamte Kopf etwas Totenschädalähnliches hat, was von gleichzeitig entstandenen Zeichnungen noch unterstrichen wird. Der Tod kommt auch nicht einfach dadurch in das Bild, dass die aufgerissenen Augen Munchs »Schrei« zu zitieren scheinen oder, wie auch immer, Verzweiflung ausdrücken. Sondern der Tod kommt dadurch ins Bild, dass Picasso der Verweisstruktur folgt, die ich für das (Selbst-)Porträt versucht habe aufzuweisen: Die Reflexionsituation des Porträts rechnet mit dem Abtreten des Künstlers und greift voraus auf einen künftigen Betrachter, den Kunstliebhaber, der nicht mit dem im Akt des Porträtierens gegenwärtigen Künstler identisch ist, und der an seine, des Künstlers Stelle tritt. Das Original des Künstlers wird durch das bleibende Bild ersetzt, das den Betrachter ansieht, das aber in die Vergangenheit rückt, während der Künstler selbst sich von seiner Vergangenheit entfernt und in die Zukunft vergeht. Picasso aber malt nicht vor dem Spiegel. Er spiegelt sich in den Bildern der Vergangenheit, ist selbst der Betrachter seiner selbst und sammelt sich vor diesem Spiegel. Die Vergangenheit wird sein Spiegel und ist es doch nicht. Der aus den zitierten Porträts weggetretene Künstler

<sup>45</sup> Selbstbildnis mit Mantel, 1901, Musée du Picasso, WARNCKE, Picasso (s. Anm. 35), Bd. I, 80.

<sup>46</sup> Selbstbildnis Yo, 1901, New York, WARNCKE, ebd., Bd. I, 81.

<sup>47</sup> Selbstbildnis, 1907, Prag, Národní Galerie, WARNCKE, ebd., Bd. I, 153.

<sup>48</sup> Selbstbildnis, 1899–1900, Barcelona, Museu Picasso, WARNCKE, ebd., Bd. I, 54.

kommt auf die Bilder zurück und zitiert sie. Der Blick in der Gegenwart des Selbstporträts weckt das *nunc stans* der vergangenen Bilder und reflektiert sich in ihnen; der Künstler tritt noch einmal ein in die Situation, die zu verlassen ihm die Fertigstellung der Bilder in der Vergangenheit befohl. Er spiegelt sich am Ende des Weges, den er in die Zukunft ging, im bleibenden Jetzt der Vergangenheit.

Die Thematik des Todes kommt nicht einfach durch die Alterssignale des späten Porträts ins Bild, sondern dadurch, dass das Altersbild mit dem Gesamtwerk korrespondiert und neben die Identität die Differenz tritt, die in der Produktionsituation des Bildes im Ausgriff auf den Weggang des Künstlers und das Bleiben des Bildes bereits entworfen ist.

4. Es ist, wie immer, Augustin, der am Anfang der Selbstreflexion individuellen Subjektivität im Abendland steht<sup>49</sup> und der bereits diesen Blickwechsel beschrieben hat. Ich zentriere mich auf eine einzige exemplarische Passage aus den *Confessiones*, aus Buch 8, die in der Beschreibung der berühmten Gartenseite ausmündet, in der sein Weg zu Gott zu einem vorläufigen Ziel kommt.<sup>50</sup> Augustin beschreibt hier den Zustand, dass ihm im Sinne der kognitiven Einsicht bereits von seinem neuplatonischen Erbe her die Wahrheiten über Gott und auch über den Logos einsichtig sind; er beschreibt den Zustand, dass ihm auch einsichtig ist, was von ihm gefordert ist – nämlich die unzweideutige Hingabe des gesamten Lebens an ein Ziel, und das heißt für ihn: Die Aufgabe seiner Konkubine. Er beschreibt dies allerdings als den Zustand eines Zwiespaltes des Willens, beschreibt sich als gebunden an die Welt und als unfähig, seinen Willen zu regieren. Was ihm fehlt, so konstatiert er, ist nicht die Einsicht in das, was er soll, sondern er ist unfähig, zu wollen, was er soll.

Die eigentliche Wandlung des Willens vollzieht sich in zwei Schritten, deren erster in der Überzeugungskraft eines fremden Bekehrungserlebnisses seinen Ursprung hat – Augustin beschreibt, wie er durch die Erzählung von zwei jungen Männern, die nach der zufälligen Lektüre der Vita Antonii den Staatsdienst aufgaben und Mönche wurden, erschüttert wurde; und er beschreibt die Erschütterung mit folgenden Worten, auf die es ankommt:

»Dies erzählte Ponticianus. Du aber, Herr, hast mich während seiner Worte gewaltsam gegen mich selbst zurückgewendet, mich hinter meinem Rücken hervorholend, wo ich mich niedergelassen hatte, weil ich nicht aufmerken wollte auf mich selbst, und du hast mich vor mein Angesicht gestellt, dass ich sähe, wie schändlich ich sei, wie verdreht und schmutzig ... Und ich sah und erschrak und es gab keinen Ort, an den ich vor mir selbst fliehen könnte.«<sup>51</sup>

<sup>49</sup> ROLAND KANY, Augustins Trinitätsdenken. Bilanz, Kritik und Weiterführung der modernen Forschung zu »De trinitate«, Tübingen 2014.

<sup>50</sup> Zum Folgenden vgl. AUGUSTINUS, *Confessiones* Buch 8, VII, 16.

<sup>51</sup> Ebd. VII, 16, Übers. von mir.

Das ist eine ungeheuer kunstvolle Beschreibung, denn in gewisser Weise sind wir alle in unserem Rücken: unser Gesicht sehen wir nicht, sondern wir sehen mittels unseres Gesichts, stehen also in der Tat gleichsam hinter dem Rücken unseres Gesichts. Augustin beschreibt nicht, dass er sich erstmals sieht, sondern dass er sich erstmals *ins Gesicht* sieht. Die emotionale Selbstidentifikation mit den jungen Männern, von deren Entscheidung ihm erzählt wird – er liebt sie, sagt er im folgenden Zitat –, führt dazu, dass er sich sieht, den er, wie er schreibt, wohl kannte, aber über den er sich hinwegtäuschte und den er vergaß: »Dann aber, je brennender ich sie [die jungen Männer, die sich bekehrten] liebte, von denen ich hörte, dass sie sich mit gesunder Leidenschaft dir ganz zur Heilung übergeben hatten, desto unsäglich haßte ich mich selbst im Vergleich mit ihnen.«<sup>52</sup>

Dieser negativ wertende Blick auf sich selbst ist lediglich die Kehrseite der Identifizierung mit dem Guten, das ihm in Gestalt der beiden jungen Männer entgegentritt. Die Liebe zum Guten, das Ergriffensein vom Guten führt Augustin zu einer Trennung von sich selbst, er tritt sich selbst gegenüber und sieht sich selbst ins Gesicht, ist mit sich selbst eins und kann es doch nicht sein. Für Augustin wird die Erzählung, das gesprochene Bild von einer fremden Bekehrung zum Spiegel seiner selbst. Für Picasso ist die Konfrontation mit seiner Vergangenheit, mit der er sich eins weiß und von der er sich entfernt weiß, der Spiegel, in dem er sich sieht und in dem er sich, so wird man im Blick auf das Gesamtzitat des Spätwerkes sagen müssen: in dem er sich hasst.

## VI. Zusammenfassung

Die Situation des Selbstbildnisses, der Spiegelung seiner selbst, ist so strukturiert, dass der Weggang des Künstlers, der Eintritt des fremden Betrachters in die Perspektive auf das Bild einerseits und das Bleiben des Bildes andererseits in der Produktionssituation selbst antizipiert ist. Dem Maler erscheint im Moment des Selbstporträts die Differenz zu ihm, das Aus-einander-treten der bleibenden Vergangenheit und des Rückzugs in die Zukunft. Im Moment des Malens sieht dem Maler der Tod über den Rücken. Der Betrachter wiederum realisiert immer schon diese antizipierte Zukunft, indem er in die Malerperspektive eintritt und das im Produktionsmoment antizipierte Weggreten des Künstlers, angesichts dessen das Bild festgehaltene Vergangenheit ist, als realisiert voraussetzt. Das Porträt begleitet eine Todes- und Vergänglichkeitsmelodie, die nicht an der Ausgestaltung des Sujets hängt, sondern die an der Gattung des Porträts festge-

macht ist, die aber in den hier herangezogenen Bildern in der vorgestellten Weise ausdrücklich reflektiert wird.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:* Hans Holbein d.J., Die Gesandten, 1533, National Gallery, London; Quelle: Hans Holbein der Jüngere. Die Jahre in Basel 1515–1532, München 2006, 51.
- Abb. 2:* Annibale Carracci, Selbstporträt auf der Staffelei, ca. 1604, St. Petersburg, Eremitage; Quelle: Ulrich Pfisterer u.a. (Hg.), Der Künstler als Kunstwerk. Selbstportraits vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, 71.
- Abb. 3:* Annibale Carracci, Vorzeichnung für Staffeleibild, Windsor Castle; Quelle: Daniele Benati u.a. (Hg.), The Drawings of Annibale Carracci, Washington 1999, 275, Kat. 88.
- Abb. 4:* Diego Velázquez, Las Meniñas, Museo del Prado/Madrid; Quelle: Antonio Domínguez Ortiz/Alfonso Pérez Sánchez/Julian Gállego (Hg.), Velázquez. Museo del Prado, 23 enero–31 marzo 1990, Madrid 1990, 420f.
- Abb. 5:* Diego Velázquez, Las Meniñas, Detail; Quelle: Thierry Greub (Hg.), Las Meniñas im Spiegel der Deutungen, Berlin 2001, Abb. 7.
- Abb. 6:* Francesco Mazzuola/Parmigianino, Selbstbildnis im konvexen Spiegel, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien; Quelle: Andreas Meyer, Das Porträt in der Malerei, München 2002, 169.
- Abb. 7:* Pablo Picasso, Sitzender alter Mann, 1970, Musée Picasso, Paris; Quelle: Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso 1881–1973, 2 Bde., Köln 1991, Bd. II, 612.
- Abb. 8:* Pablo Picasso, Kopf (Selbstporträt), 1972, Privatsammlung Tokyo; Quelle: Werner Spies, Picasso. Malen gegen die Zeit, Ostfildern 2007, 213.

