



**BILD UND MASKE MITEINANDER
ZU VERGLEICHEN**
ist mehr als nur eine
Spiegelfechterei
des ›pictorial turn‹

Die Maske des Malers

Nadia J. Koch

Betrachten wir ein Bild als Maske, so interessieren wir uns nicht für das, was auf dem Bild dargestellt ist, zum Beispiel ein Vogel oder eine Vase mit Blumen. Vielmehr fragen wir uns, in welcher Rolle der Urheber des Bildes sich uns zeigen oder eben gerade nicht zeigen möchte, somit welches Künstlerethos er im Bild performiert. Die Denkfigur der Maske regt also dazu an, das Bild als Medium des Künstlers in den Blick zu nehmen, das er im Spannungsfeld von Zeigen, Andeuten oder Verbergen der kreativen Persönlichkeit einsetzt.

Der Schmetterling auf dem Blatt

Solche Überlegungen setzen voraus, dass Kunstwerke jenseits ihrer Bestimmung als Mimesis – ob man darunter nun Darstellung, Imitation oder Täuschung versteht, sei dahingestellt – ein Wirkpotential haben, an dem das Publikum, wie Aristoteles sagt, immer schon von Natur aus Freude hat.¹ Dieser Natur folgend, lassen wir uns bei der Kunstbetrachtung auf ein Spiel mit dem ein, was auf der Bildfläche erscheint, selbst wenn die Täuschungsabsicht des Künstlers offensichtlich ist. So wie die Gäste eines Maskenballs wissen, dass sich hinter den faszinierenden Maskentypen reale Personen verbergen, so deutet der raffiniert blau changierende Seidenvorhang des barocken Stillebens von Adriaen van der Spelt von 1658 (Abb. 1) ein ähnlich schillerndes Spiel zwischen Betrachter- und Bildraum an.² Sobald ein Betrachter am linken Rand des Vorhangs den Schmetterling bemerkt, hält er inne, als ob dieser gleich davonflattern könnte; und das, obwohl klar ist, dass der Schmetterling seit Jahrhunderten auf demselben Blatt verharret. Das Bild ist hier die Bühne eines Akteurs, dessen Täuschungsmanöver unsere ästhetische Neugier wecken, weil wir erfahren möchten, wie dem Maler die Täuschung gelingt und welche Perspektive auf die Wirklichkeit sie eröffnet.

Nadia J. Koch (Universität Salzburg, Fachbereich Altertumswissenschaften);
nadiajustine.koch@plus.ac.at;

© Nadia J. Koch 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.



Abb. 1: Adriaen van der Spelt (1630–1673), *Blumenstilleben mit Vorhang*, 1658, Öl auf Leinwand, Chicago Art Institute 1949.585

Bild und Maske miteinander zu vergleichen ist mehr als nur eine Spiegelfechterei des ›pictorial turn‹. Schon die früheste systematische Sammlung von Personifikationen, die »Iconologia« des Cesare Ripa, die erstmalig um 1600 gedruckt wurde, stellt einen solchen Zusammenhang her. So trägt die Personifikation der Malerei, die ›Pittura‹, eine Goldkette mit einer Maske als Anhänger. Damit variiert die Malerei ihre Verwandte, die Nachahmung beziehungsweise ›Imitazione‹, die das Attribut der Maske in der Hand hält:³ »(Die Malerei ist) eine schöne Frau mit schwarzen Haaren, die locker und vielfältig gelockt sind, und mit geschwungenen Brauen, die von phantasievollen Gedanken zeugen. Sie bedeckt ihren Mund mit einem Band, das hinter ihren Ohren gebunden ist; (sie hat) eine Goldkette um den Hals, an der eine Maske hängt, auf deren Stirn geschrieben ist: ›Imitatio‹. In einer Hand hält sie den Pinsel, in der anderen die Tafel; (sie trägt ein) Kleid aus schillerndem Stoff, das ihre Füße bedeckt, und bei den Füßen kann man einige Malutensilien hinzufügen, um zu zeigen, dass die Malerei eine edle Tätigkeit ist.«

Getreu der Anweisung Ripas porträtiert sich um 1638/39 Artemisia Gentileschi vor einer noch ungestalteten Bildtafel in schillerndem Kleid (Abb. 2). An ihrer langen Goldkette hängt eine winzige Maske in satyresker Gestalt. Wie die ›Pittura‹ ist sie eine »schöne Frau mit schwarzen Haaren«, aber ihre Physiognomie weist über die Schönheit hinaus: Die stark ins Licht gesetzte Stirn mit kräftigen Brauen verspricht künstlerische Erfindungsgabe.⁴



Abb. 2: Artemisia Gentileschi (1593–1652), Selbstbildnis als Allegorie der Malerei (*La Pittura*), 1638/39, Öl auf Leinwand, The Royal Collection London RCIN 405551

Dass sich eine Malerin als Personifikation ihrer Kunst ins Bild setzt, ist Zeugnis eines Selbstbewusstseins, das erst im Laufe der Renaissance denkbar wurde: Die satyreske Maske, in Gentileschis Selbstporträt zum Accessoire geworden, kann noch in der Künstlerlegende des Spätmittelalters mit dem erfindungsreichen Künstler selbst verschmolzen werden. So verbirgt der Maler Giotto seine Klugheit und Kunstfertigkeit hinter einem so hässlichen Antlitz, dass man es nur als Maske eines herausragenden Charakters begreifen kann.

Maskierte Künstler, verhüllte Bilder

In Boccaccios »Dekameron« wird am fünften Tag erzählt, wie der Maler Giotto und ein Rechtsgelehrter zufällig gemeinsam nach Florenz ritten:⁵ »Der eine, Messer Forese da Rabatta genannt, der klein und ungestalt war und ein so glattes und stumpfnasiges Ge-

sicht hatte, dass es den hässlichsten Vagabunden verunstaltet hätte, war also erfahren in den Gesetzen, dass er bei vielen wackeren Männern als ein Schrein der Rechtsgelehrsamkeit galt. Der andere, Giotto mit Namen, hatte einen Geist von solcher Erhabenheit, dass unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislauf der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er nicht mit dem Griffel und der Feder oder dem Pinsel so getreu abgebildet hätte, dass sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so dass es bei seinen Werken sehr oft vorkam, dass der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war. (...) Aber so herrlich seine Kunst war, so war er doch weder von Gestalt noch von Gesicht in irgendeinem Stücke schöner als Messer Forese.«

Die Geschichte läuft darauf zu, dass beide Reiter in ein heftiges Gewitter geraten und Schutz suchen, um schließlich durchnässt und verdreckt nach Hause zu traben – bis Messer Forese Giotto anschaut und fragt: »Giotto, wenn uns jetzt ein Fremder begegnete, der dich noch nie gesehen hätte, glaubst du, dass er glauben würde, du seist der beste Maler der Welt, der du ja doch bist?« Augenblicklich antwortete ihm Giotto: »Ich glaube, Messer, er würde das glauben, wenn er, nachdem er euch besehen hätte, glaubte, dass Ihr das ABC könntet.« Als das Messer Forese hörte, erkannte er sein Unrecht und sah sich mit einer Münze bezahlt, die der verkauften Ware entsprach.«

Ganz wie beim platonischen Sokrates verbirgt sich die herausragende Natur – dort des Philosophen, hier des Künstlers Giotto – hinter einer Maske der physiognomischen Hässlichkeit. Diesen Gedanken spitzt Boccaccios Anekdote mit dem Naturereignis, dem verunstaltenden Gewitter, noch zu. Er zeigt damit, dass die Natur des Künstlers selbst der Naturgewalt zu trotzen vermag, wenn es sich um ein solches Ausnahmetalent wie Giotto handelt. Indem der Maler seine geistige Überlegenheit kurz, aber umso schärfer aufblitzen lässt, verblüfft er den nicht minder gescheiterten Gelehrten so sehr, dass die Maske des Hässlichen im selben Moment verschwindet.

In Boccaccios Rahmenerzählung liegt Giottos Kunst darin, die Grenzen des Wahrnehmbaren zu verschieben. Seine Bilder bewirkten, »dass der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war.«⁶ Das ruft den verbreiteten Topos auf, dass ein Bild erst dann überzeugt, wenn die Betrachter den dargestellten Gegenstand, zum Beispiel Adriaen van der Spelts gemalten Schmetterling, und den Gegenstand selbst nicht auseinanderhalten können – ein Motiv, das eine Vielzahl von Künstleranekdoten seit der Antike bis zum Überdruß variiert und mit den zeitgenössischen Kunstdiskursen verbindet. Dem Künstler bietet das die Gelegenheit, sich in dem Maße zum Herrscher über den Betrachter aufzuschwingen, wie er virtuos und doch subtil die Wahrnehmung von Sein und Schein steuert.

Diese Machtstellung sahen bereits Ernst Kris und Otto Kurz in der Rolle des Künstlers als Magier begründet. In »Die Legende vom Künstler« von 1934 zeigten sie auf, wie sich im Mythos der göttliche Schmied Hephaistos und der Heros Daidalos durch ihre besondere Gabe auszeichnen, Kunstwerke zu fertigen, die sich von selbst bewegen.⁷ Die platonischen Dialoge begegnen den Magierkünstlern mit grundsätzlicher Skepsis, weil ihr Werk Bewegung oder Beseeltheit eben nur vorspiegeln. Auch das illusionistische Potential der Kunst zur Zeit Platons disqualifiziert sie als Erkenntnismittel, weil ihre Versprechungen ins Leere gehen, etwa, wenn Figuren so lebendig gemalt sind, dass sie zu sprechen scheinen, aber dann doch keine Antwort geben.⁸

Natürlich sind das alles nur scheinbare Vorwürfe. Denn ob wir nun vor einem gelungenen Porträt verweilen oder seinem Modell selbst gegenüberstehen, so sind wir uns der ontologischen Stufe dieses Gegenüber doch stets bewusst. Trotzdem entzünden sich an der gespielten Empörung, auf die Kunst hereinzufallen, unzählige Kunstgespräche und Anekdoten; angefangen mit der Kunstkritik in der griechischen Polis und der populären Künstlerbiografie des Hellenismus bis zur Rezeption seit der Zeit Giotto's.

Das Bild als Maske, als Erscheinungsfläche eines künstlerischen Programms zu verstehen, bietet einen Ausweg aus dieser Argumentationsschleife. Wir bewerten dann nicht mehr die Wirklichkeit des Bildobjekts, sondern erkennen die Illusion als gestalterisches Kalkül, um uns gleich ihrer ästhetischen Botschaft zuzuwenden. Lesen wir auch die Anekdoten auf diese Weise, so erübrigt sich die Diskussion über einen angeblichen ›historischen Kern‹, ob zum Beispiel Giotto dies oder jenes tatsächlich so gemalt, gesagt oder getan hat. Stattdessen fragen wir danach, welche Auffassung von Kunst sich in den erzählten Handlungen, Worten und Werken offenbaren soll.

In der antiken Künstleranekdotik ist der Maleragon zwischen Zeuxis und Parrhasios, von dem Plinius berichtet, das wohl bekannteste Beispiel des illusionierenden Spiels.⁹ Nachdem Zeuxis Trauben so kunstvoll gemalt hat, dass die Vögel zum Bild hinfliegen, gelingt es Parrhasios, sogar den virtuosen Kollegen zu täuschen. Er malt einen Bildvorhang so getreu, dass der neugierige Zeuxis sich mit seiner Bitte blamiert, den – nur gemalten – Stoff beiseitezuschieben, um die bemalte Tafel freizugeben. Die philosophische Diskussion um den ontologischen Status des Gemalten verwandelt die Anekdote in die Frage, wo das Bild sich eigentlich befindet: Ist es der Blick auf den Gegenstand, den es freigibt, oder ist es die Oberfläche, auf der der Vorhang entlanggleitet?

Nun geht es um die Kunstfertigkeit als solche und um die Frage, in welcher Form sie in Erscheinung tritt. Die Bildfläche, durch den Vorhang ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, lässt sich als Maske der Künstlerpersönlichkeit begreifen, im Sinne einer Art Display, auf dem die *Techné* angezeigt oder verborgen wird. Daher überrascht es nicht, dass das Motiv des Vorhangs die Künstler seit Parrhasios' Sieg über Zeuxis immer wieder zu neuen Bildideen angeregt hat, wie van der Spelts Blumenstillleben zeigen konnte (Abb. 1).¹⁰

Das Bild hört mit

Die folgende Auswahl von Anekdoten über Apelles, Giotto und Michelangelo stellt nicht wie üblich den Urheber des Kunstwerks, sondern das Werk selbst in den Mittelpunkt. Die Anekdoten regen den Leser dazu an, das Bild als Medium zu betrachten. Bei der pointierten Schilderung der Interaktion zwischen Werk und Publikum wird die Ebene, die die Bildoberfläche definiert, dann zum Angelpunkt zwischen diesen zwei Instanzen. Der Künstler wirkt dabei oft im Verborgenen.

Die größten Schatzhäuser zur Biografie der Künstler sind die »*Naturalis historia*« des Plinius und Giorgio Vasaris »Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Architekten«, kurz »*Le Vite*«. Die Erzählungen des Plinius überträgt Vasari geschickt auf seine Zeit oder deutet sie gar um.¹¹ Dabei geht er topisch vor: Bewährte künstlerbiographische Motive passt er an den aktuellen Kunstdiskurs an, kombiniert sie mit zeitgenös-

sischen Berichten und verbindet die Topoi zu einprägsamen Viten. Aus diesen Variationen hat sich ein neuzeitliches Anekdotennetz entwickelt, das noch heute weitergesponnen wird.¹²

Plinius' Erzählung von einer Malerei, hinter der der Künstler im Verborgenen wirkt, ist draußen vor der Werkstatt des Apelles angesiedelt. Hier hat der Meister, in Sichtweite der Passanten und zugleich kaufmännisch geschickt, seine Bilder in der Loggia ausgestellt.¹³ »Er selbst versteckte sich hinter dem Tafelbild und erlauschte, welche Mängel bemerkt würden, weil er die Masse für einen sorgfältigeren Kritiker hielt als sich selbst.«

Es folgt Apelles' sprichwörtlicher Schlagabtausch mit dem Schuster, der es wagt, die Wiedergabe eines Beins zu bemängeln, also ein Detail, das außerhalb seines Faches liegt. Durch die Kompetenzüberschreitung provoziert, springt der Maler aus der Deckung, offenbart sich sozusagen hinter der Maske des Bildes und weist den Kritiker zurecht mit dem Ausspruch: »Schuster, bleib bei deinem Leisten.«

In seiner Anekdote von den Architekten, die in Rom an den Tempeln innerhalb der Porticus Octaviae wirkten, variiert Plinius das Versteckensmotiv. Als die zwei Lakonier namens Sauras und Batrachos hörten, dass ihnen am Bau keine Künstlerinschrift gewährt würde, wussten sie sich mit bildhauerischen Mitteln zu helfen. Ihre griechischen Namen, Sauras für Eidechse und Batrachos für Frosch, kamen ihnen dabei zu Hilfe:¹⁴ »Auch heute sind gewiss noch in die Säulenbasen als Verweis auf ihre Namen eine Eidechse und ein Frosch eingemeißelt.«

Die Architekten sichern ihre Autorschaft also durch den Kunstgriff, sich in Tiergestalt im Basisornament zu verbergen. Tatsächlich dokumentiert noch im achtzehnten Jahrhundert Giambattista Piranesi Drucksammlung zu den Römischen Antiken eine solche Basis vor Ort (Abb. 3).

Die Künstleranekdoten in Giorgio Vasaris »Vite« greifen das Motiv des verborgenen Autors immer wieder auf; und was das Belauschen des Publikums angeht, so stehen die Renaissancekünstler dem antiken Apelles in nichts nach, wenn es gilt, das fertige Werk noch zu verbessern. Auch der Bildhauer Michelangelo glaubt, nur inkognito erfahren zu können, was die Besucher des Petersdoms über seine marmorne »Pietà« denken. Er macht sich heimlich in die Kapelle auf, um schließlich seine Signatur nachzutragen.¹⁵ »Dazu kam es, als Michelangelo eines Tages dort hineinkam, wo sie aufgestellt war und eine große Zahl Fremder aus der Lombardei davor fand, die sie sehr lobten. Als einer von ihnen einen anderen fragte, wer sie geschaffen habe, antwortete dieser: »Unser Gobbo aus Mailand.« Michelangelo schwieg dazu, doch irgendwie erschien es ihm seltsam, dass seine Anstrengungen einem anderen angerechnet werden sollten. Also schloss er sich eines Nachts mit einem Lämpchen ein und ritzte mit den mitgebrachten Meißeln seinen Namen ein.« Die Signatur »Michael Angelus Bonarotus Floren[tinus] facieba[t]« auf der Gürtung der Maria fällt noch heute ins Auge (Abb. 4).



Metà del Diametro della Colonna con modinatura sottopostavi della base. Nel Plinto di essa si vedono dei Rabeschi, fra quali scherzano una Lucertola, e una Rana le quali secondo Plinio formavano la divisa dei Fabricatori del Tempio: Quest'ornamento si vedeva tra i molti pezzi di marmo nella Cantina della Persona già mentovata nelle Tavole anteriori. Qualcheduno ha pensato, che quei Capitelli che si vedono dentro la Basilica di S. Lorenzo fuor delle Mura per osservarsi la Lucertola e la Rana nelle sue volute appartenesero a questo Tempio, ma ciò non sussiste per esser gotici, e perché secondo Plinio la Lucertola e la Rana erano state scolpite nelle Spire delle Colonne, o sia Basi delle medesime, e non nelle Volute. Questa base doveva appartenere all'altro Tempio di Giove. La modinatura poi C. è quella che apparteneva alla colonna del Tempio di Giunone.

Abb. 3: Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), *Antichità Romane* Bd. IV, Rom 1784, Taf. XLV, Ausschnitt

In Florenz soll ein Kritiker Michelangelo besonders provoziert haben. Als er dort der kolossalen Statue des »David« mit dem Meißel den letzten Schliff gab, so erzählt es Vasari,¹⁶ »begab es sich, dass Pietro Soderini ihn mit großem Gefallen an seinem Aufstellungsort sah, während Michelangelo ihn an einigen Stellen überarbeitete, und dabei zu ihm sagte, dass ihm die Nase zu groß geraten schien. Michelangelo erkannte, dass der Gonfaloniere unterhalb der monumentalen Statue stand und sein Blickwinkel es ihm nicht erlaubte, die wirklichen Maßverhältnisse zu erkennen, stieg aber, um ihn zufriedenzustellen, auf das Gerüst, das sich auf der Höhe der Schulter befand. Geschwind nahm Michelangelo einen Meißel und ein wenig Marmorstaub von den Gerüstplanken in die linke Hand und ließ, während er den Meißel nun leicht zu bewegen begann, nach und nach den Staub herabrieseln, ohne dabei die Nase im Geringsten zu verändern. Dann sah er hinunter zum Gonfaloniere, der dort stand und zusah, und sagte: »Schaut nun.« »Mir gefällt er jetzt besser«, sagte der Gonfaloniere, »Ihr habt ihm das Leben geschenkt.« Bedenkt man, dass der »David«-Koloss über fünf Meter misst, so wird das Gerüst bei seiner Schulter um die vier Meter hoch gewesen sein; hoch genug, um sich unbeobachtet aus der Vogelperspektive beim Verteilen des Marmorstaubs über das Laienurteil zu amüsieren. Diese unerschütterliche Selbstachtung Michelangelos, gepaart mit einem, wie er glaubt, nur zu berechtigten Misstrauen gegen Urteile Fremder ist für die Erzählungen über diesen Bildhauer typisch. Vasaris Biografie zeichnet ein eindrückliches Bild vom aufwallenden, schwierigen Charakter bei der Begegnung mit Mitarbeitern und Kritikern. Die Szenen der Disharmonie mit der Umwelt kontrastiert Vasari mehrfach mit den Erzählungen über den malerischen Antipoden dieser Zeit, den jugendlich schönen Raffael, der sich im gesellschaftlichen Umgang als Muster an Eleganz, Güte und Ausgeglichenheit erweist. Dazu passt, dass Vasari von Raffael keinerlei Maskierungsverhalten überliefert, außer dass er sein eigenes Bild unauffällig ins Fresko der »Schule von Athen« von 1509–1511 eingearbeitet habe (Abb. 5).¹⁷ »Raffael (...) zeigt sich mit einem jugendlichen Gesicht unter einer schwarzen Kappe und einem Ausdruck großer Bescheidenheit, gepaart mit gefälliger und schöner Anmut.«

Ob die Charaktere der beiden Meister tatsächlich so konträr waren, sei dahingestellt. Jedenfalls nutzt Vasari die Anekdoten als Bühne, um die zwei Pole des Kunstschaffens vorzuführen: Michelangelos kraftvoll dem Stein abgerungene Kolossalformen einerseits und Raffaels Harmonie von Form und Farbe andererseits gelten in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts als Gipfel ihrer jeweiligen Kunstgattung und zugleich als Extreme des künstlerisch Machbaren.



Abb. 4: Michelangelo Buonarotti (1475–1564), Pietà, 1499, Marmor, Sankt Peter, Vatikan



Abb. 5: Raffael (1483–1520), Schule von Athen, 1509–11, Detail mit Selbstbildnis, Freskomalerei, Stanza della Segnatura, Vatikan

Wie Vasari über Michelangelos Malereien in der Sixtinischen Kapelle zu berichten weiß, kulminierte seine misstrauische Veranlagung, vom ungeheuerlichen Ausmaß der Aufgabe noch bestärkt, schließlich in einer Exitstrategie des Verschwindens. Zu sehr fühlte sich Michelangelo von den unfähigen Assistenten und den Kontrollen durch den Papst bedrängt:¹⁸ »(Es) kamen einige seiner Malerfreunde aus Florenz nach Rom, um ihm in dieser Sache Hilfe zu leisten und ihm die Technik der Freskoarbeit zu zeigen (...). Als er aber sah, dass ihre Bemühungen weit von seinen Vorstellungen entfernt waren und ihn nicht zufrieden stellten, entschied er eines Morgens, alles abzuschlagen, was sie geschaffen hatten. Dann schloss er sich in die Kapelle ein, verweigerte ihnen den Einlass und ließ sich auch nicht sehen, wenn er zu Hause war. Als ihnen diese Farce zu lange dauerte, brachen sie auf und kehrten gedemütigt nach Florenz zurück. Michelangelo war nun entschlossen, die ganze Arbeit allein zu übernehmen, und brachte sie unter Aufbietung aller Mühe und Tatenlust trefflich zu Ende.«

Hatte Parrhasios' Vorhang noch den Kollegen Zeuxis wie mit einer Maskerade hinter Licht geführt, so treibt Michelangelo das Motiv auf die Spitze. Während Bildvorhang und Maske dazu einladen, in eine illusionierte Wirklichkeit einzutreten, so schlägt Michelangelo derlei Kommunikationsportale heftig zu. Ein größerer Gegensatz zur Gewohnheit des Apelles, seine Bilder vor dem Atelier auszustellen, um sie für die Kritik freizugeben, ist kaum denkbar. Apelles' diskursive Künstlerpersönlichkeit scheint eher im Selbstporträt Raffaels nachzuhallen, der den Betrachter freundlich zum Dialog auffordert (Abb. 5). Anders die kompromisslose Produktivität des malenden Bildhauers: Michelangelo ist vom hohen Anspruch an sich selbst so getrieben, dass er erst nach Zerstörung der Assistenzarbeiten und dem Verschwinden von der öffentlichen Bildfläche die nötige Freiheit findet, um sein Werk zu vollenden.

Das Bild als Abwesenheit

Eine der Anekdoten, die Plinius' Künstlergeschichte von Apelles erzählt, trägt das Motiv des unsichtbaren Künstlers so radikal vor wie keine andere. Sie beschreibt einen denkwürdigen Tag auf Rhodos, an dem der Zufall es wollte, dass Apelles und sein berühmter Malerkollege Protogenes sich mehrmals um Haaresbreite verpassten. Plinius setzt damit ein, wie Apelles nach Rhodos segelt, um Protogenes direkt in seiner Werkstatt aufzusuchen.¹⁹ »Er selbst war nicht dort, sondern nur eine großformatige, hergerichtete Tafel auf einer Staffelei, (die) eine alte Frau bewachte. Sie antwortete, dass Protogenes auswärts sei, und erkundigte sich, von wessen Nachfrage sie ihm berichten möge. ›Von diesem hier,‹ sprach Apelles und zog, nachdem er sich den Pinsel gegriffen hatte, aus Farbe eine Linie von höchster Feinheit quer über die Bildtafel.«

In der weiteren Erzählung wird die kühne Intervention an einer vorgrundierten Tafel zweimal wiederholt: Erst kehrt Protogenes ins Atelier zurück, erkennt den Urheber an der virtuellen Technik, übermalt die Linie mit einer noch feineren und verlässt das Haus erneut. Dann kehrt Apelles zurück, sieht sich übertrumpft, zieht eine letzte, nicht mehr teilbare Linie und segelt davon. Zurückgekehrt gibt sich Protogenes geschlagen und stellt die Tafel sodann als ›miraculum‹ öffentlich aus. Da Plinius aber anmerkt, dass

sie schließlich unter Augustus auf dem Palatin verbrannt sei, müssen wir nicht glauben, dass sie jemals existiert hat.²⁰

Von den vielen Anekdoten zur griechischen Kunst ist diese die einzige, die eine leere, fachmännisch zum Malen vorbereitete weiße Tafel zur Hauptfigur macht. Am Ende der Geschichte, nach der Abfolge der meisterhaft gezogenen Linien in unterschiedlichen Farben, dokumentiert sie das Zusammenspiel von Fläche, Linie und Farbe, den Elementen der Malkunst, in größtmöglicher Reduktion. Das unfreiwillige Gemeinschaftswerk wird so über die Künstlerindividuen hinaus zur Maske der Kunst schlechthin. Indem es den Künstler selbst verbirgt, lässt es die Grundlagen seiner Techné Zug um Zug umso einprägsamer aufscheinen.

In seinem Buch »Bilder lesen« widmet der Schriftsteller Alberto Manguel ein Kapitel dem »Bild als Abwesenheit«. Dabei kommt er auf so unterschiedliche Phänomene zu sprechen wie bewusste motivische oder inhaltliche Leerstellen von Bildern, wie sie im neunzehnten Jahrhundert für die Malerei Paul Cézannes und seit den 1950er Jahren für das Action Painting typisch sind. Manguels Frage nach dem Abwesenden im Bild ist auch für die Anekdote von Apelles und Protogenes interessant. Sie schärft den Blick dafür, dass auch die Tafel des Linienwettstreits ähnlich frei von motivischen Inhalten ist wie ein Produkt des Action Painting, in dem Objekte keinen Platz haben, da ja alleiniger Inhalt des Werks sein Prozess ist. Die radikale Abwesenheit von Gegenständen im Bild, an die uns die Kunst der Moderne mittlerweile gewöhnt hat, ist in der antiken Kunstliteratur ein bemerkenswerter Einzelfall, der den Scharfsinn der Interpreten bis heute herausfordert.²¹

Alberto Manguel hätte für das Bild als Abwesenheit auch auf die rätselhaften Interieurs des dänischen Malers Vilhelm Hammershøi aus dem späten neunzehnten Jahrhundert verweisen können (Abb. 6). Der Maler versetzt uns in einen fast leeren Raum, in dessen Mitte uns eine Staffelei die Rückseite zukehrt. Ob es sich um die Werkstatt des Protogenes handelt? Unser Blick wandert links vom Lichtspiel der hohen Fensteröffnungen zum Landschaftsgemälde hoch oberhalb der Staffelei und dann durch die geöffnete Tür. Die eigentümliche Stimmung könnte man nicht besser beschreiben als in Samuel Becketts Worten, die Manguel seinem Kapitel vom Bild als Abwesenheit voranstellt: »Die Aufgabe der Gegenstände ist es, die Stille wiederherzustellen.«

Wie weit die Arbeit an der Staffelei schon vorangeschritten ist, sehen wir nicht, sondern fragen uns, ob die wenigen Dinge im Raum uns über das Abwesende Auskunft geben können. Wie in der Anekdote von Apelles und Protogenes ist das Staffeleibild der wahre Protagonist des Bildes, und die Abwesenheit des Malers verdichtet sich durch den subtil flirrenden Lichtraum zu einer Atmosphäre, die den Betrachter in einen Schwebeszustand zwischen Suchen und Warten versetzt. Das abgewandte Bild im Bild zeigt sich uns also nicht als Gegenstand, sondern als Maske der Stille, mit der der Künstler eine emotionale Raumerfahrung ästhetisiert.



Abb. 6: Vilhelm Hammershøi (1864–1916), *Interieur mit Staffelei, Bredgade 25*, 1912, Öl auf Leinwand, Los Angeles, J. Paul Getty Museum 2018.59

Kehren wir abschließend in das Florenz des Trecento zurück und hören wir in Vasaris Worten, wie der Maler Giotto das ›Bild als Abwesenheit‹ erfolgreich als Maske einsetzt.²² Ein Gesandter des Papstes, so berichtet Vasari, »begab sich nach Florenz, wo er eines Morgens Giotto in seiner Werkstatt besuchte, während dieser bei der Arbeit war. Er unterbreitete ihm das Vorhaben des Papstes und in welcher Weise ihn jener einzusetzen gedachte, und schließlich bat er ihn um eine kleine Zeichnung für seine Heiligkeit. Giotto, der überaus wohlgezogen war, nahm das Blatt und malte – den Arm in die Seite geklemmt und die Hand wie einen Zirkel bewegend – mit einem in rote Farbe getauchten Pinsel einen Kreis darauf, und zwar im Umriss so akkurat gezirkelt, dass der Anblick zum Staunen war. Dies getan, wandte er sich grinsend an den Hofmann: ›Hier habt ihr Eure Zeichnung.‹ Dieser fühlte sich sehr verspottet und sagte: ›Bekomme ich denn nichts anderes als dieses Blatt?‹ ›Das ist genug und schon zu viel, antwortete Giotto, ›schickt es zusammen mit den anderen und seht, ob es Anerkennung finden wird.«

Hätte der Höfling seinen Plinius ordentlich gelesen und den Linienagon des Apelles und Protogenes gekannt, so hätte er sogleich begriffen, dass er dem Papst mit Giottos Kreis nichts weniger überbringt als eine moderne Antwort auf das antike ›miraculum‹.

Anmerkungen

- 1 Aristot. poet. 1448b4–19.
- 2 Zu den Facetten dieses Phänomens s. Blümle – Wismer 2016.
- 3 Ripa 1618, 416 (Übers. NK).
- 4 Zum Verständnis des Werks als Maske am Beispiel von Gentileschis ›Pittura‹ s. den Beitrag von Oy-Marra 2014.
- 5 Boccaccio 1980, II. 545–547 (Übers. A. Wesselski).
- 6 Boccaccio 1980, II. 545.
- 7 Kris – Kurz 1980, 94. Zu Hephaistos' selbstfahrenden Dreifüßen vgl. Hom. Il. 18, 372–379, zu Daidalos' laufenden Statuen Pl. Men. 97de.
- 8 Pl. Phdr. 275d.
- 9 Plin. nat. 35, 65.
- 10 S. den Ausstellungskatalog Blümle – Wismer 2016.
- 11 Vasari 1550/68.
- 12 Zu Geschichte und Perspektiven der Topik in der Kunstwissenschaft grundlegend Pfisterer 2003. Zur Topik der antiken Künstlerbiographie und bei Vasari vgl. Koch 2013, 143–145; 274–286.
- 13 Plin. nat. 35, 84 (Übers. NK). Vgl. Oy-Marra 2014, 151–153 Abb. 1, deren Interpretation dieser Anekdote auch Vasaris bildliche Darstellung der Szene miteinbezieht.
- 14 Plin. nat. 36, 42 (Übers. NK).
- 15 Vasari 2009, 51 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 275–276 Anm. 77–78.
- 16 Vasari 2009, 54–56 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 279 Anm. 88.
- 17 Vasari 2004, 32 (Übers. V. Lorini).
- 18 Vasari 2009, 73–74 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 311–313 Anm. 167–172.
- 19 Plin. nat. 35, 81 (Übers. NK).
- 20 Plin. nat. 35, 83.
- 21 S. den Forschungsbericht von Mainberger 2007.
- 22 Vasari 2015, 69–70 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 177–178 Anm. 63.

Literatur

- Blümle – Wismer 2016: C. Blümle – B. Wismer (Hg.), Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo (München 2016)
- Boccaccio 1981: Giovanni Boccaccio, Das Dekameron, Übertragung von A. Wesselski I–II, 7. Aufl. (Frankfurt 1981)
- Koch 2013: N. J. Koch, Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie (Wiesbaden 2013)
- Kris – Kurz 1980: E. Kris – O. Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (Frankfurt 1980)
- Mainberger 2007: S. Mainberger, »Der Künstler selbst war abwesend.« Zu Plinius' Erzählung vom Paragone der Linien, in: H. Baader – R. Kudielka – U. Müller Hofstede – K. Patz – N. Suthor (Hg.), Im Agon der Künste (München 2007) 19–31
- Manguel 2001: A. Manguel, Bilder lesen (Berlin 2001)

- Oy-Marra 2014: E. Oy-Marra, Maskierung einer Malerin. Die Selbstporträts der Artemisia Gentileschi, in: C. Kruse (Hg.), Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne (Wiesbaden 2014) 151–172
- Pfisterer 2003: U. Pfisterer, »Die Bilderwissenschaft ist mühelos«. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte, in: U. Pfisterer – M. Seidel (Hg.), Visuelle Topoi (München 2003) 21–47
- Piranesi 1784: G. Battista Piranesi, Antichità Romane I–IV (Rom 1784)
- Ripa 1618: C. Ripa, Nova Iconologia Di Cesare Ripa Perugino Cavalier de SS. Mauritio, & Lazzaro (Padua 1618)
- Vasari 1550/68: G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (Florenz 1550; erw. Ausg. Florenz 1568)
- Vasari 2004: G. Vasari, Das Leben des Raffael. Neu übersetzt von H. Gründler und V. Lorini. Kommentiert und herausgegeben von H. Gründler (Berlin 2004)
- Vasari 2009: G. Vasari, Das Leben des Michelangelo. Neu übersetzt von V. Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von C. Gabbert (Berlin 2009)
- Vasari 2015: G. Vasari, Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini. Neu ins Deutsche übersetzt von V. Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von C. Gabbert (Berlin 2015)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Public Domain (CC0)

Abb. 2: © Royal Collection Enterprises Limited 2025 | Royal Collection Trust

Abb. 3: Public Domain Wikimedia Commons. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Piranesi-4053.jpg>

Abb. 4: © Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

Abb. 5: Bildindex Foto Marburg, Public Domain 1.0. <http://id.bildindex.de/thing/0001445128>

Abb. 6: Digital image courtesy of Getty's Open Content Program (CC0)