Originalveröffentlichung in: Colloquia academica, G, Geisteswissenschaften 1996, Stuttgart 1997, S. 39-95

Homo absconditus

Dunkelheit als Metapher im Porträt der frühen Neuzeit

von

Christoph Wagner (Saarbrücken)*

„Dieu a faict l'homme semblable à l'ombre; de laquelle qui jugera, quand, par l'esloignement de la lumière, elle sere esvanouye? *Gott hat den Menschen dem Schatten ähnlich gemachet: wer will davon urtheilen, wenn er wegen der Entfernung des Lichtes verschwunden ist?*" (Montaigne, Essais)
„...l'obscurité, laquelle, à parler en bon escient, je hay bien fort, et l'eviterois si je me sçavois eviter. *Doch, die Wahrheit zu sagen, ich hasse die Dunkelheit sehr, und würde sie vermeiden, wenn ich mich vermeiden könnte.*" (Montaigne, Essais)

Es ist eine Merkwürdigkeit, daß es eine Reihe von Geschichten des Lichtes[1], aber keine Geschichte der Dunkelheit gibt[2], obwohl Schatten und Dunkelheit den Menschen in seiner kulturellen und künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen lebensweltlichen Gegebenheiten nicht weniger intensiv beschäftigt haben als das Licht.[3] Ja Dunkelheit und Schatten waren in der Vergangenheit

---

* Institut für Kunstgeschichte, Universität des Saarlandes, Fachrichtung 7.7, 66041 Saarbrücken. Der Beitrag bildet als Fallstudie den Entwurf zu einer größer angelegten Untersuchung über das Verhältnis von Einzelwerk und visueller Kultur am Beispiel einer Geschichte der Dunkelheit. Der Text ist Prof. Dr. Lorenz Dittmann gewidmet.

[1] S. z.B. Wolfgang SCHÖNE: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954 (mit Literaturverzeichnis); Vasco RONCHI: Histoire de la lumière. Paris 1956; Arthur ZAJONC: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein. Reinbek 1994.

[2] Der ebenso ingeniöse wie poetische Entwurf der japanischen Kultur aus dem Schatten in Tanizaki JUN'ICHIROs *Lob des Schattens* (1933, aus dem Japanischen übersetzt von E. KLOPFENSTEIN, Zürich 1987) ist wohl kaum auf die europäische Kulturgeschichtsschreibung zu übertragen.

[3] S. exemplarisch die Beiträge von E. HORNUNG: Licht und Finsternis in der Vorstellungswelt Altägyptens. In: Studium generale 18 (1965), S. 73-83; Maja Reemda SVILAR: Denn das Dunkel ist heilig. Ein Streifzug durch die Psyche der archaischen Griechen. Frankfurt a.M. 1976 (Europäische Hochschulschriften, R. Philosophie 24); Sverre AALEN:

– wie hier exemplarisch herauszuarbeiten ist – bedeutende visuelle Metaphern in der anthropologischen Selbstreflexion und als solche haben sie auch Eingang gefunden in die Geschichte der künstlerischen Selbstdarstellung des Menschen.[4] An sieben Beispielen wird zu zeigen sein, daß die Dunkelheit als visuelle Metapher des Undarstellbaren gerade im Porträt der Neuzeit zur visuellen Signatur einer radikalen Selbstreflexion des neuzeitlichen Menschen wurde, die als anthropologische Denkfigur keineswegs nur der Moderne angehört, sondern im neuzeitlichen Porträt eine Vorgeschichte bis ins frühe 16. Jahrhundert hat: Allen Beispielen gemeinsam ist das eigentümliche Phänomen, daß sie das, was das Bildnis üblicherweise zur Anschauung bringt – Gesicht und Gestalt der Porträtierten –, mehr oder weniger mit Dunkelheit verhüllen. In der anschaulichen Verschränkung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wird eine Deutung des Menschen als Verborgenem greifbar, die auf die Denkfiguren und Metaphern einer von der philosophischen Position der Negativität aus entworfenen Anthropologie bezogen werden kann.

Der fundamentale Bruch in der visuellen Kultur der frühen Neuzeit, der sich mit dieser positiven Neubewertung der Dunkelheit im Übergang von der schattenlosen mittelalterlichen Hellmalerei zum Helldunkel der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts vollzog, wurde auf phänomenologischem Wege zuerst von Ernst Strauss und Lorenz Dittmann aufgewiesen.[5] Über die Phä-

---

Die Begriffe ‚Licht' und ‚Finsternis' im alten Testament, im Spätjudentum und im Rabbinismus. Oslo 1951 (Skrifter utg. av Det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo, II. Hist.-Filos. Klasse 1951,1); E. VON IVÁNKA: Mystische Dunkelheit. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Hrsg. von Theodor KLAUSER. Bd. 4. Stuttgart 1959, S. 350-358; Gottfried DIENER: Die Nacht in der deutschen Dichtung von Herder bis zur Romantik. Diss. Würzburg 1931.

[4] Die naive Vorstellung, daß Bildnisse den Menschen darstellen, ‚wie er ist', hat die Porträtforschung inzwischen hinreichend zerstört: Gottfried BOEHM: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985; Lorne CAMPBELL: Renaissance portraits. European portrait in the 14th, 15th and 16th centuries. New Haven, London 1990; Wolfgang KEMP: Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez. In: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989. Hrsg. von Matthias WINNER. Weinheim 1992, S. 407-433; Il ritratto e la memoria. 3 Bde. Hrsg. von A. GENTILI u.a. Rom 1993 (Biblioteca del Cinquecento 55); Roland KANZ: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts. München 1993 (Kunstwissenschaftliche Studien 59); Uwe FLECKNER: Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-August-Dominique Ingres. Mainz 1995 (Berliner Schriften zur Kunst 5).

[5] Ernst STRAUSS: Zu den Anfängen des Helldunkels. In: Ders.: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz DITTMANN. München, Berlin 1983 (Kunstwissenschaftliche Studien 47), S. 47ff.; Lorenz DITTMANN:

nomenanalyse hinaus deutete Lorenz Dittmann auch allgemein die thematischen Implikationen dieses wohl bedeutendsten Paradigmenwechsels am Beginn der Malerei der Neuzeit an, die er unter den allgemeinen Vorzeichen einer „'Rationalisierung' mythisch-christlicher Form in der Malerei"[6] interpretierte:

„...so nimmt die transalpine Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts Licht und Dunkel in die Bildwelt hinein, bringt deren vordem aus den ‚realen Gegebenheiten des ‚äußeren' Lichts und der ‚inneren' Finsternis' zur Entgegensetzung eines ‚absoluten Lichts' und eines ‚absoluten Dunkels' vertieften Konflikt im Tafelbild selbst zum Austrag und schafft damit eine Voraussetzung zur Entstehung des neuzeitlichen ‚Bildes' als eines ‚in sich geschlossenen Mikrokosmos', der sich vom Betrachtenden nun stärker ablöst und dabei die in ihn gebundenen Pole des Lichtes und des Dunkels in ihrer unmittelbaren Wirkkraft, ihrer ‚Präsenz' dämpfen muß. Diese Analogie erlaubt es, das entstehende Helldunkel der Tafelmalerei als ‚Rationalisierung' (im Sinne Kaschnitz von Weinbergs) der zugleich ‚realen' und ‚absoluten' Spannung von Licht und Dunkel in der Malerei des Mittelalters zu begreifen. Mit solcher ‚Hereinnahme' von Licht und Dunkel in das helldunkle Bild verbindet sich eine Angleichung der beiden Potenzen Licht und Finsternis auch im wertenden und symbolischen Sinne. War in der mittelalterlichen Kunst, in der Lichtmetaphysik und noch in den kunsttheoretischen Traktaten dem Licht allein hohe symbolische Bedeutung zugesprochen, so wird es in der Helldunkel-Malerei mit dem Dunkel zusammen Moment eines ‚universalen' Bezuges."[7]

Damit ist ein Problemhorizont angedeutet, der in der kunsthistorischen Forschung mit Blick auf die thematische Erforschung der Dunkelheit als symbolischer Form noch weitgehend unerkundet ist[8] und der im folgenden in einer hermeneutisch wie kulturgeschichtlich erweiterten Perspektive exemplarisch zu untersuchen ist.

Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987, S. 24ff.; Andreas PRATER: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels. Stuttgart 1992, S. 72f.; Verf.: Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels. Diss. Saarbrücken 1993, Berlin 1996; Christof TREPESCH: Studien zur Dunkelgestaltung in der deutschen spätgotischen Skulptur. Begriff, Darstellung und Bedeutung des Dunkels. Frankfurt a.M. u.a. 1994 (Europäische Hochschulschriften R. 28, Kunstgeschichte 210).

[6] L. DITTMANN: Bemerkungen zu Tizians „Dornenkrönung Christi" in der Münchener Alten Pinakothek: Farbgestaltung als „Rationalisierung ‚mythischer' Form". In: Diversium Artium Studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5.10.1982. Hrsg. von H. ENGELHART u. a. Wiesbaden 1982, S. 127-145, S. 145.

[7] Ebd. S. 137f.

[8] Nicht selten hat man die oberflächliche Dichotomie der negativen Bewertung des Dunkels und einer positiven Bewertung des Lichts einfach fortgeschrieben, obwohl diese schon in den Quellen des 15. Jahrhunderts bekämpft wird (s.u.).

Allzu oft ist in der Vergangenheit dort, wo sich Kunstgeschichte und Kulturgeschichte zu verbinden suchten, die Frage nach den spezifisch visuellen Qualitäten der Malerei – also das, was Panofsky als ‚vor-ikonographisch' oder als „Phänomensinn" diskreditierte[9] – verlorengegangen.[10] Dabei sind es gerade diese visuellen Qualitäten, deren Erforschung die Kunstgeschichte auf die Spur einer Geschichte unserer visuellen Wahrnehmungen, Vorstellungen, Bilder und Metaphern als Grundbeständen unserer visuellen Kultur und *Conditio humana* führen kann.[11]

Während neuere kunsthistorische Publikationen zu Schatten und Dunkelheit einstweilen auf eine positivistische Analyse der optischen Qualitäten dieser Phänomene konzentriert sind[12], haben Klibansky, Panofsky und Saxl in der Vergangenheit in motivgeschichtlicher Perspektive schon einen Bedeutungsaspekt der Dunkelheit thematisiert, indem sie die Tradition des „beschatteten Antlitzes" als Motiv der Melancholie aufwiesen.[13] Freilich bleibt die ikonologische Recherche zur Verbindung von Melancholie und Schwarzgesichtigkeit im wesentlichen auf die bis in die Antike zurückreichende *literarische* Tradition beschränkt, ohne daß – über Dürers *Melancolia* hinaus – das entsprechende Pendant visueller Kultur in der Malerei zum Vorschein kommt. Auch wird im folgenden zu sehen sein, daß die ikonologische Verortung der Dunkelheit im verschatteten Gesicht als Chiffre der Melancholie nur eine von mehreren Möglichkeiten aus einem weiten Spektrum anthropologischer Deutungsmöglichkeiten der Dunkelheit ist: Das Thema der Melancholie ist in diesem Zusammenhang nicht Schlüsselphänomen, sondern nur Begleiterscheinung einer weiterreichenden menschlichen Selbstdeutung.

Wenn im folgenden über Dunkel- und Schattenmetaphern in Texten und Bildern als Elementen einer gemeinsamen visuellen Kultur die Rede ist, dann nicht mit der – inzwischen selbst in ihrem Anspruch auf historische Ange-

---

[9] Erwin PANOFSKY: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von H. OBERER und E. VERHEYEN. Berlin 1985, S. 85-97.

[10] Hierin liegt – freilich mit sehr unterschiedlichen Ausprägungen – ein Grundproblem der kulturgeschichtlichen Ansätze in der Kunstgeschichte seit Jacob Burckhardt.

[11] Hierzu weiterführend: Verf.: Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 90er Jahre? Ein Forschungsbericht. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XLI/2 (1997) [im Druck].

[12] Ernst H. GOMBRICH: Shadows. The depiction of cast shadows in western art. London 1995; Michael BAXANDALL: Shadows and enlightenment. New Haven, London 1995.

[13] Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY und Fritz SAXL: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst. Frankfurt 1990, S. 131, 188ff., 412ff.

messenheit fragwürdig gewordenen – Behauptung, Bilder aus Texten erklären oder gar ableiten zu können, noch weniger, um mit Bildern Texte zu illustrieren, sondern um die Texte und Bilder in einer kulturgeschichtlichen Synopse als künstlerische Formulierungen sui generis im Horizont einer gemeinsamen visuellen Kultur auf die wechselseitigen Beziehungen ihrer Sichtbarkeitsmetaphorik hin zu betrachten.

1. Dunkelheit als Destruktion: Arnulf Rainers anthropologischer Nihilismus

Mit einer 1980 entstandenen Zeichnung von Arnulf Rainer kann die Untersuchung der künstlerischen Auseinandersetzung mit der anthropologischen Vorstellung des sich selbst durch Dunkelheit verborgenen Menschen an einem kunsthistorischen Endpunkt aufgenommen werden, der trotz seiner augenfälligen Exzentrik einen überraschend direkten und programmatischen Weg in die Geschichte dieser Denkfigur eröffnet: In dem auf der *Documenta 7* gezeigten Blatt *Rembrandt als Rembrandt*[14] aus Rainers *Rembrandtserie* (Abb. 1) ist schemenhaft ein Brustbildnis im Dreiviertelprofil zu sehen, unter dem eine Photographie nach Rembrandts erstem *Selbstbildnis*[15] von 1628 aus dem Amsterdamer Rijksmuseum begraben ist. Das Gesicht der photographischen Vorlage hat der Künstler in einem Übermalungsprozeß sich energisch verdichtender Hiebe mit schwarzen Strichlagen überdeckt. Nur noch am Rand ist ein marginaler Rest von Rembrandts zeichnerischen Kurvaturen zu sehen. Nicht räumlich umgebendes Dunkel verhindert die Sicht, sondern eine scheinbar unmittelbar an der Figur selbst haftende Finsternis, die durch den flächig-hellen Grund noch gesteigert erscheint. Eine spezifische Dialektik dieser Darstellung besteht darin, daß sie im gleichen Moment, in dem sie die Gestalt des Photos mit dunklen Strichen löscht, diese wieder aus Dunkelheit neu bildet. Im unbestimmten Schattenriß ist für den Betrachter nur noch der physiognomische Typus der Gattung Mensch repräsentiert, dessen individuelle Verwirklichung Rainer bis zur Unkenntlichkeit zeichnerisch überschrieben hat. Destruktion und Genese des Figürlichen

---

[14] Ölkreide/Photo, 1980, Privatbesitz. Vgl. den Ausstellungskatalog *Documenta 7*. Bd. 1. Kassel 1982, S. 53 und Rainers übrige Arbeiten aus der Rembrandtserie in: Arnulf RAINER. Zeichnungen 1949-1985. Ausstellungskatalog. München 1988, S. 160-171.

[15] Holz 22,6 x 18,7 cm. Farbabbildung in: Christian TÜMPEL: Rembrandt. Mythos und Wirklichkeit. Antwerpen 1986, S. 62. S. zum Vergleich das ein Jahr später (1629) entstandene und in der Dunkelgestaltung verwandte *Selbstporträt* von Rembrandt in der Alten Pinakothek in München (Abb. 20).

greifen unauflöslich ineinander. Das Gesicht Rembrandts wird in der Übermalung zum gelöschten Spiegel, in dem sich Rainer offenbar selbst wiederfand, wenn er die Übermalung als die Entwicklung eines „*Selbst*gesprächs in ein Schweigen" charakterisiert[16] und folgendermaßen kommentiert: „Erst langsam im Laufe der Jahre entwickelten sich geschlossene schwarze Flächen oder Strichbündel, in denen ich mich selber erkannte, eintauchte und repräsentierte."[17]

Der künstlerische Angriff auf die dargestellte menschliche Gestalt ist mithin auch ein Angriff auf die Kunst, für den Rainer die – über Darstellung und Titel aktivierte – Erinnerungsarbeit des Betrachters instrumentalisiert, deren Inhalt er freilich sogleich destruiert. Ein Vergleich mit Rembrandts *Selbstbildnis* (s. stellvertretend Abb. 20) zeigt, daß Rembrandts Dunkel kaum durchsichtiger als dasjenige von Rainer ist: Dunkel ist mit Dunkel überdeckt, und dennoch manipuliert dieser Eingriff prinzipiell dessen metaphorischen Sinn: Die Dunkelheit als Medium einer von der Position der Negativität aus entfalteten Selbsterkenntnis bei Rembrandt verwandelt Rainer zur visuellen Chiffre der nihilistischen Negation solcher Bemühungen überhaupt.

In seinem programmatischen Text „L'art *contre* l'art" von 1961 schrieb Rainer: „Malerei entsteht, um Malerei zu absorbieren, sie zu entwerten und zu beerdigen."[18] Rainer verstand seine „Kunst als anthropologische Erforschung", in der ihm der Mensch nur „ein Klumpen Keime, Möglichkeiten, von denen er nur wenige ahnt, die meisten a priori ablehnt", ist. „Den größten Teil seiner Possibilitäten" verwerfe der Mensch.[19] Auch wenn Rainer an anderer Stelle beteuert, daß er in seinen Übermalungen „nie zerstören, sondern vervollkommnen" wollte[20], so ist in seinen Worten und Werken das Thema des sich selbst unergründlichen Menschen aus pessimistisch-nihilistischer Perspektive entworfen: Im Dunkel der Übermalungen entbirgt der Künstler als – wie er sich selber nannte – „Nichts- und Allesgläubiger"[21] in der menschlichen Gestalt das Nichts.

---

[16] Arnulf RAINER: Von den Übermalungen zur Zumalung (1973). In: Arnulf RAINER. Zeichnungen, 1988. Op. cit. S. 37. Hervorhebung von mir.

[17] Ebd. S. 37.

[18] Ebd. S. 168.

[19] Zitiert nach Ernst-Gerhard GÜSE: Arnulf Rainer. Malerei 1980-1990. Stuttgart 1990, S. 150.

[20] Arnulf RAINER. Zeichnungen, 1988. Op. cit. S. 37.

[21] Ebd. S. 103.

2. Schattenmetaphern bei Paul Klee und Edmund Husserl

Auch für Paul Klee war das Bildnis eine problematische Form. In einer Kunst, die – so Klees berühmtes Diktum über seine *Schöpferische Konfession* – ‚das Sichtbare nicht wiedergibt, sondern sichtbar macht'[22], mußte die traditionelle Form porträtbezogener Mimesis preisgegeben werden. Die künstlerische Form, in der sich diese Preisgabe in Klees frühen Bildnissen verwirklicht, ist die das Motivische löschende Dunkelheit, freilich in ganz anderer Weise als bei Arnulf Rainer: In Klees *Skizze eines Selbstbildnisses*[23] von 1908 (Abb. 2) sind die Gesichtszüge weitgehend von Dunkelheit aufgezehrt. An der harten Grenze zwischen Schatten und Licht ruht sein dunkles, starr blickendes Auge: Sichtbares und Unsichtbares sind in der Topographie des Gesichts unmittelbar anschaulich miteinander verschränkt, werden an den Grenzen von Hell und Dunkel scharf getrennt. Mit zwei Linien hat Paul Klee diesen Versuch der Selbstdarstellung durchkreuzt und „ungültig" mitten in sein Gesicht geschrieben. Kaum deutlicher könnte die Signatur des Scheiterns an der Problematik der porträthaften Wiedergabe des Sichtbaren im Blick auf sich selbst ausfallen. Im wenig später entstandenen Schwarzaquarell *Der Zeichner am Fenster*, 1909/70[24] (Abb. 3), ist der Versuch der Selbstdarstellung weiter zur Seite des Unsichtbaren verschoben. Die Physiognomie des Zeichners, in dem Klee ohne Zweifel sich selbst als Künstler reflektierte, ist nun restlos von flächigem Schwarz gelöscht. Amorphe Schattenlagen umgrenzen das längliche Oval eines Kopfes, das sich nur schemenhaft von den dunkleren Flächen in Leib und Grund abhebt. Eine hell leuchtende Lichtkontur greift vom Ohr abwärts bis zur Beuge des zeichnenden Armes. Der Zeichner hat sich von der für den Betrachter sichtbaren Welt im Licht abgewandt, wächst zusammen mit den bergenden Dunkelheiten des Innenraums. Nach rechts wirft die Figur einen dämonischen Schatten auf ein in seiner Herkunft nicht weniger rätselhaftes Licht. Den Zeichenblock vor sich im Halbschatten, schattenwerfend zeichnet der im Dunkel verborgene Mensch mit verschatteter Hand auf eine Fläche, die neben flächigen Schraffuren nur den Schatten seiner Hand festhält. Klee deutet hier die Dunkelheit im Blick auf sich selbst zunächst als eine mit romantischem Pathos vorgetragene visuelle Metapher des aus verborgenem Grund schaffenden Künst-

---

[22] Paul KLEE: Beitrag für den Sammelband »Schöpferische Konfession« (1920). In: Ders.: Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hrsg. von Christian GEELHAAR. Köln 1976, S. 118-122, S. 118.

[23] 1908/53 verso, Aquarell auf Beilpapier, 19,8 x 23,1 cm, Privatbesitz.

[24] 1909/70, Aquarell und Kreide auf Papier, 30 x 23,7 cm, signiert und datiert rechts unten, Privatsammlung, Schweiz.

lers: „Die letzte Dunkelheit und Farblosigkeit ist schwarz. Diese Dunkelheit sollen wir nicht verstehen und die große Helligkeit können wir nicht ertragen“[25] – Worte Klees, die unmittelbar an die romantische Finsternismetaphorik, z.B. bei Philipp Otto Runge, anschließen.[26]

Es ist entscheidend für Klees positive Bewertung der Dunkelheit, daß er sowohl Weiß als auch Schwarz „*beide* als Aktiva“[27] und als „unheimliche Pole“[28] des Sichtbaren auffaßt. Klee begreift Schatten und Dunkelheit als dem Licht gleichberechtigte, konstitutive Bestandteile des Sichtbaren, die er schon in diesen frühen Jahren einer höchst rationalen bildnerischen Elementaranalyse unterzieht, die sich nicht nur in räumlichen, sondern auch in zeitlichen Kategorien entfaltet: Im Juni 1910 sieht Klee in einer Tagebucheintragung seine Hauptaufgabe in der „Übertragung des Schattenbildes, des Helldunkel-Zeitmessverfahrens in die Farbigkeit, so dass (...) jeder Tonwertstufe je eine Farbe entspricht.“[29]

Klee rückt in der dunklen Gestalt des Zeichnenden das Ich des Künstlers gleichsam als bildliche Leerstelle, als nicht weiter bestimmbaren Ort der künstlerischen Phänomenanalyse für den Betrachter mit ins Bild und radikalisiert auf diesem Wege die romantische Leerstelle der Repoussoir-Figur.[30] Im Schattenriß erhebt er den unauslotbaren Grund des wahrnehmend zeichnenden Subjekts als transzendentalen Ausgangspunkt der in seinem Rücken verbildlichten Lebenswelt zum Fluchtpunkt der gesamten Wirklichkeitskonstitution.[31] Klee verschränkt mithin eine ins Dunkel gerückte Innenperspek-

---

[25] Petra PETITPIERRE: Aus der Malklasse von Paul Klee. Bern 1957, S. 21; zitiert nach Ernst STRAUSS: Koloritgeschichtliche Untersuchungen. Op. cit. S. 229, Anm. 4.

[26] So schon Ernst STRAUSS: Koloritgeschichtliche Untersuchungen. Op. cit. S. 229, Anm. 4. So heißt es bei Runge: „Das Licht können wir nicht begreifen und die Finsternis sollen wir nicht begreifen.“ (Ph. O. RUNGE: Hinterlassene Schriften. Bd. I, 1840, S. 17.)

[27] Paul KLEE: Unendliche Naturgeschichte. Form- und Gestaltungslehre. Bd. 2. Hrsg. und bearb. von Jürg SPILLER. Basel, Stuttgart 1970, S. 304.

[28] Ebd. S. 309.

[29] Paul KLEE: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition. Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern. Stuttgart 1988, S. 303, Nr. 879 (Juni 1910).

[30] Während die Abwendung z.B. der *Frau vor der untergehenden Sonne* von Caspar David Friedrich (Öl auf Leinwand, 22 x 30 cm, Essen, Museum Folkwang, Inv.-Nr. G. 45, Abb. in: Helmut BÖRSCH-SUPAN, Karl Wilhelm JÄHNIG: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973, S. 81, Tafel 17) in einer wenigstens denkbaren Zuwendung potentiell aufhebbar bleibt und so den schauenden Betrachter gleich zweifach zum Genossen macht, indem er schauend ihr Schauen begleitet, das unterschwellig stets auch auf ein Anschauen der Schauenden drängt, setzt Klee gerade in der Zuwendung und Nähe des Zeichnenden zum Betrachter eine prinzipiell unüberbrückbare Distanz entgegen.

[31] Vgl. Klees programmatische Notiz in seinem Tagebuch vom März 1910: „Und nun noch eine ganz revolutionäre Entdeckung: Wichtiger als die Natur und ihr Studium ist die

tive mit der nach Dunkelstufen entfalteten Außenperspektive des dargestellten Raumes, in deren unwillkürlicher Verknüpfung der Betrachter nicht nur das imaginative Potential der Dunkelheit erkennt, sondern in der Abwendung des Zeichners vom Sichtbaren zugleich eine Abkehr von einer naiven Naturnachahmung nachvollzieht. Während für Rainer die Dunkelheit als schwärzende Übermalung Endpunkt einer Negation, Vollzug einer visuellen Auslöschung ist, bildet für Klee gerade umgekehrt der in Dunkelheit verborgene Mensch den positiven Ausgangspunkt einer vom Dunkelpol als blindem Fleck der menschlichen Selbstwahrnehmung aus aufgenommenen und nach Dunkelstufen entfalteten visuellen Welterschließung: „Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole her, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten (...). So arbeiten wir denn nicht nur mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell. Es kommt auf die Voraussetzungen an, und da diese sehr oft Weiß ist, wie das weiße Papier (...), so ist auf weißer Voraussetzung unser Agens schwarz."[32]

Es ist eine bemerkenswerte geistesgeschichtliche Koinzidenz, daß in diesen Jahren Dunkelheit und Schatten auch in der Sichtbarkeitsmetaphorik der Phänomenologie von Edmund Husserl in der doppelten Perspektive von Außen- und Innenwelt eine zentrale Stellung einnehmen: Während für Husserl der Begriff der „Abschattung" nicht weniger als die Erscheinungsweise jeglicher äußeren Wirklichkeit beschreibt[33], bezeichnet davon unabhängig die Dunkelheit auf der Ebene des nicht abgeschatteten Bewußtseins im wahrnehmenden Subjekt als Metapher die untersten „Stufen der Gegebenheit" dieser Wirklichkeit: „Die Nullgrenze ist die Dunkelheit."[34] Auf dem Wege einer ‚eidetischen Wissenschaft' vollziehe sich ein „Näherbringen (...) überall auch schon in der Dunkelheitssphäre. Das dunkel Vorstellige tritt uns in eigener Weise näher", wobei „das jeweilig Gegebene zumeist umringt ist von einem Hof von unbestimmter Bestimmbarkeit, der seine Weise der ‚entfaltenden' Näherbringung im Auseinandergehen in Vorstellungsreihen hat, zunächst etwa wiederum im Dunkel, dann von neuem in der Sphäre der Gegebenheit"[35]. Zwischen Bewußtsein und Realität klafft für Husserl „ein

---

Einstellung auf den Inhalt des Malkastens." (Paul KLEE: Tagebücher. Op. cit. S. 300, Nr. 873.)

[32] Paul KLEE: Unendliche Naturgeschichte. Op. cit. S. 304.

[33] Edmund HUSSERL: Ideen zu einer reinen Phänomenologie (1913). Hamburg 1992, S. 85f. passim. Vgl. auch U. CLAESGES: Abschattung. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim RITTER. Bd. 1. Darmstadt 1971, Sp. 8f.

[34] E. HUSSERL: Ideen zu einer reinen Phänomenologie. Op. cit. S. 142.

[35] Ebd. S. 145.

wahrer Abgrund des Sinnes. Hier ein sich abschattendes, nie absolut zu gebendes, bloß zufälliges und relatives Sein; dort ein notwendiges und absolutes Sein, prinzipiell nicht durch Abschattung und Erscheinung zu geben."[36] Dabei ist das erlebende Ich letztlich nichts, „was *für sich* genommen und zu einem *eigenen* Untersuchungsobjekt gemacht werden könnte. Von seinen ‚Beziehungsweisen' oder ‚Verhaltensweisen' abgesehen, ist es völlig leer an Wesenskomponenten, es hat gar keinen explikablen Inhalt, es ist an und für sich unbeschreiblich: reines Ich und nichts weiter."[37] Diese unterste Schicht eines sich in seinen letzten transzendentalen Voraussetzungen selbst verborgenen Subjekts hat Klee in der undurchdringlichen Dunkelheit seines Gesichts umschrieben. Die literarische Sichtbarkeitsmetaphorik der philosophischen Phänomenologie und die visuelle Metaphorik der künstlerischen Phänomenanalyse sind nicht deckungsgleich, aber sie berühren sich auf eigentümliche Weise auf dem Boden einer gemeinsamen anthropologischen Vorstellung.

3. *Homo absconditus:* Die Verborgenheit des Menschen als Motiv in der Anthropologie

Das Thema radikaler Selbstreflexion in der Metapher der Dunkelheit, mithin das Problem der menschlichen Selbstdeutung aus der Perspektive der Negativität der eigenen Unergründlichkeit heraus, ist auch in der modernen Anthropologie keineswegs übersehen worden, ja diese hat sich selbst dieser Dunkelmetaphorik bedient: Helmuth Plessner glaubte sogar in der Vorstellung von der Verborgenheit des Menschen für sich selbst eine für den Menschen konstitutive anthropologische Grundkonstante entdeckt zu haben, die er im Begriff des *homo absconditus* seiner philosophischen Anthropologie zugrunde legte.[38] „Die Verborgenheit des Menschen für sich selbst wie für seine Mitmenschen – homo absconditus – ist die Nachtseite seiner Weltoffenheit. Er kann sich nie in seinen Taten erkennen – nur seinen Schatten, der ihm vorausläuft und hinter ihm zurückbleibt, einen Abdruck, einen Fingerzeig

---

[36] Ebd. S. 105.
[37] Ebd. S. 179.
[38] S. zur Bedeutung dieser Denkfigur in den anthropologischen Studien Plessners Elisabeth STRÖKER: Homo absconditus. Gedenkrede auf Helmuth Plessner. In: In memoriam Helmuth Plessner. Gedenkfeier am 7. Februar 1986 in der Aula der Georg-August-Universität. Göttingen 1986 (Göttinger Universitätsreden 79), S. 24-51.

auf sich selbst."[39] Während Plessner diesen Sachverhalt als überhistorische Tatsache menschlichen Selbstverständnisses verhandelt, besteht die jüngere Forschung mit Recht darauf, „die menschlichen Universalien und die historischen Konstellationen auseinanderzuhalten, ohne die letzteren verkürzend mit ersteren gleichzusetzen."[40] So hat man im Rahmen der historischen Anthropologie begonnen, auch die historischen Konturen dieser Metapher zu bestimmen: „Das Unbewußte befindet sich nach unserer Vorstellung innen; und die Tiefen des Ungesagten, des Unsagbaren, der sich anbahnenden heftigen Gefühle, Neigungen und Ängste, mit denen wir um die Beherrschung des eigenen Lebens ringen, fassen wir ebenfalls als etwas Inneres auf. Wir sind Geschöpfe mit innerer Tiefe, mit einem Innern, das zum Teil unerforscht und dunkel ist. (...) Aber wie überzeugend diese Einteilung der Welt uns auch vorkommt, wie fest und im Wesen des handelnden Menschen selbst verankert diese Ortsbestimmung erscheinen mag, so ist sie doch weitgehend ein Merkmal unserer Welt, der Welt der Menschen im neuzeitlichen Abendland. Diese Ortsbestimmung ist keine allgemeingültige, (...) sondern sie ist abhängig von einer historisch begrenzten Art der Selbstinterpretation, die im neuzeitlichen Abendland zur Vorherrschafft gekommen ist."[41] Vor diesem Hintergrund verortet Taylor die Denkfigur der dunklen „inneren Tiefe in Zusammenhang (...) mit einem Begriff der Selbsterkundung als Artikulierung eines von uns nie ganz auszuschöpfenden Bereichs" in eine nachromantische Tradition der menschlichen Selbstreflexion.[42] Zwar räumt Taylor ein, „daß das Bild bei Montaigne doch schon vorkommt", glaubt aber, daß Montaigne mit dieser Ansicht schon „Zeitgenosse Herders und Humboldts" sei.[43] Daß dieser Schluß voreilig ist, zeigt die im folgenden zu betrachtende lange vorromantische kunst- und kulturgeschichtliche Vorgeschichte dieser Denkfigur, die als visuelle Metapher in der neuzeitlichen Porträtmalerei bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann.

---

[39] H. PLESSNER: Homo absconditus. In: Merkur 23 (1969), S. 989-998, wiederabgedruckt in: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 7: Conditio humana. Frankfurt a. M. 1983, S. 353-366, S. 359.

[40] Charles TAYLOR: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a.M. 1996, S. 209.

[41] Ebd. S. 207.

[42] Ebd. S. 373, Anm. 1.

[43] Ebd. S. 373, Anm. 1.

4. Raphaels Schattenmetaphorik im *Bildnis von Navagero und Beazzano*

Am 4. April 1516 unternehmen Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Raphael und die beiden venezianischen Humanisten und Dichter Andrea Navagero und Agostino Beazzano gemeinsam einen Landausflug nach Tivoli, um noch einmal – wie Pietro Bembo in einem Brief vom 3.4.1516 an Kardinal Bibbiena schreibt[44] – im illustren Freundeskreis den zum Monatsende nach Venedig scheidenden Navagero zu sehen. Wie es scheint, entstand in diesem Zusammenhang im selben Jahr auch Raphaels *Doppelbildnis von Navagero und Beazzano*[45] (Abb. 4), das bis in die Geschichte seiner Provenienz hinein den Status eines Freundschaftsbildes dokumentiert: Über zwanzig Jahre verblieb das Bild im Hause Pietro Bembos, 1538 wurde es von Bembo Beazzano zugeeignet.[46] Angesichts der Prominenz und der ungewöhnlich dichten Konstellation der mit der Geschichte dieses Doppelporträts verbundenen Hauptvertreter der humanistischen Renaissancekultur ist es einigermaßen überraschend, wie zurückhaltend sich die Forschung bisher diesem Bild angenommen und wie sehr sie sich dabei mit stilkritischen Vorbehalten beschäftigt hat.[47] Eine Hauptursache dieser Irritation lag dabei in der stilistischen Unterschiedlichkeit der beiden Dargestellten begründet, die manche Autoren so sehr intrigierte, daß sie diese mit der Erklärung zu beseitigen müssen glaubten, daß Raphael zwei ursprünglich getrennte Porträts in diesem für ihn ungewöhnlichen venezianischen Breitformat vereinigt habe.[48] Daß in dieser stilistischen Unterschiedlichkeit nicht weniger als der Kernpunkt von Raphaels künstlerischer *inventio* und ein Hauptaspekt der außergewöhnlichen künstlerischen Qualität dieses Doppelbildnisses greifbar wird, ist die These, die hier im folgenden vertreten wird: Gerade durch den Wechsel der stilistischen Modi unternimmt Raphael in diesem Doppelporträt

---

[44] Vincenzio GOLZIO (Hrsg.): Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo seculo. Città del Vaticano 1936, S. 42.

[45] Öl auf Leinwand, 76 x 107 cm, Rom, Galleria Doria Pamphili, Inv.-Nr. 403.

[46] S. den kurzen Überblick über die Quellen bei Luitpold DÜSSLER: Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche. München 1966, S. 64.

[47] L. DÜSSLER: Raffael. Op. cit. S. 64; Oskar FISCHEL: Raphael. Berlin 1962, S. 88; Jean-Pierre CUZIN: Raphael. His life and works. Engl. Übers. London, New York 1985, S. 187. Cuzin spricht von „the most austere work in Raphael's oeuvre" (ebd.); Sylvia FERINO PAGDEN, Maria Antonietta ZANCAN: Raffaello. Catalogo completo dei dipinti. Firenze 1989, S. 128.

[48] O. FISCHEL: Raphael. Op. cit. S. 88. Tatsächlich existieren im Depot des Prado in Madrid zwei frühe Kopien, die jeden der beiden Dichter separat festhalten, ohne daß dies aber Rückschlüsse auf Raphaels Original erlaubt (Bildnis des Navagero, Öl auf Leinwand, 68 x 57 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. 304; Bildnis des Beazzano, Öl auf Leinwand, 79 x 60 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. 305).

das künstlerische Experiment, zwei Menschen in ein und demselben Bild durch die Form ihrer malerischen Darstellung, den Modus ihrer Sichtbarkeit, menschlich unterschiedlich zu deuten: Es handelt sich um eines der frühesten Bildnisse in der jungen Gattungsgeschichte des Doppelporträts, in der die Dargestellten ausschließlich durch die modale Differenzierung ihrer künstlerisch gestalteten Sichtbarkeit gedeutet sind. Beide Dargestellten verfügen abgesehen von ihrer schwarzen Humanistentracht, die Castiglione im *Cortegiano* als bevorzugte Kleidungsfarbe empfiehlt[49], über keinerlei ikonographisch ‚lesbare' Attribute. Dennoch könnte die Charakterisierung mit den Mitteln der visuellen Metaphorik nicht gegensätzlicher ausfallen:

Während sich auf der rechten Seite Beazzano – leicht von oben gesehen – im Haltungsmotiv der gegeneinander verschobenen Körper- und Kopfachse im Dreiviertelprofil zum Betrachter hin öffnet und sich diesem zuwendet, blickt der bärtige Navagero auf der linken Seite im Habitus körperlicher Verschlossenheit und aus einer latenten Untersicht über die distanzgebietende Grenze seines Armes auf den Betrachter mit unübersehbarer Reserve und streng taxierendem Blick. Vieles an Navageros Körper bleibt ungewiß: Das von Dunkel umhüllte schwarze Obergewand ist in seinen Konturen unbestimmt und wird im Inneren nur von einigen bewegten Lichtschimmern, die Faltenzüge andeuten, durchwirkt. Hals und Kopf von Beazzano sind demgegenüber durch die körperlich-plastisch modellierten Falten seines weißen Hemdes gerahmt, und auch das Schwarz ist – wie im Original studiert werden kann – bis in die untersten Wahrnehmungsbereiche seiner Oberflächenerscheinung bestimmt. Dem ephemeren Erscheinungscharakter einer im Gestus der potentiellen Abwendung und in ein zeitlich fließendes Helldunkel eingebundenen Gestalt links sitzt rechts durch die veränderte Helldunkelgestaltung in Beazzano eine Figur mit der Suggestion dauerhafter Präsenz und Zuwendung zum Betrachter gegenüber. Diese modale Differenzierung kulminiert in der Helldunkelgestaltung der Gesichter. Während sich über Beazzanos Gesicht eine gleichmäßig ruhige Helle ausbreitet, die die sorgfältig ausmodellierten Züge freundlicher Gelassenheit begleitet, ist Navageros strenge Physiognomie von einer das Körperliche in den Schatten partiell aufzehrenden scharfen Helldunkelakzentuierung überzogen. Ungreifbar münden die Dunkelheiten im Bart in die umgebenden Dunkelheiten des Raumes. Geradezu flackernd reagiert das Licht an Schläfe und Nase, verbindet sich an Ohr und Wangen mit sinnlich erregten Rötungen, wie sie in

---

[49] Baldassare CASTIGLIONE: Il libro del Cortegiano (1528). Hrsg. von G. CARNAZZI. Mailand 1987, S. 141.

den zeitgenössischen Temperamentelehren dem Choleriker zugeordnet wurden.[50]

Die spezifische anschauliche Qualität dieser Dunkelheit führt zu einem Paradox: Indem die Dunkelheit partiell Körperliches soweit löscht, daß sie mehr verbirgt als zeigt, konfrontiert sie den Betrachter mit einer gegenüber der Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts neuartigen anschaulichen Defizienzerfahrung, durch die partiell an die Stelle des Sichtbaren die anschauliche Erfahrung des Unsichtbaren am Dargestellten tritt. Die Darstellung Navageros in Raphaels Doppelbildnis ist eines der frühen Beispiele, in dem die Verschattung des menschlichen Gesichts nicht nur formal als Funktion der Modellierung oder als Folge von Beleuchtung zu erklären ist, sondern als anschaulich-thematische Größe sui generis, als Metapher des Seelischen die Dimension des Verborgenen im Menschen sichtbar macht.

5. Inkarnathelle und Lichtmetaphysik im 15. Jahrhundert

In der Porträtgestaltung des 15. Jahrhunderts ist die augenfällig idealisierte, reliefhaft modellierte Inkarnathelle, wie sie z.B. im *Profilbildnis einer Frau* von Antonio del Pollaiuolo (Abb. 5) oder in den entsprechenden Bildnissen von Pisanello, Castagno, Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Botticelli oder von Baldovinetti zu sehen ist, eine visuelle Konstante. Es handelt sich dabei nicht um eine individuelle Eigenart der Dargestellten, sondern die Inkarnathelle ist überpersönlicher, symbolisch konventionalisierter Ausdruck der Lichtnatur des Menschen in seiner Teilhabe am bzw. Abkunft vom göttlichen Licht.

Die ‚transzendente' Helle des menschlichen Gesichts ist demgegenüber in den Bildnissen des 16. Jahrhunderts nicht mehr vorausgesetzte, überindividuelle Eigenschaft der Porträtgestaltung, sondern wird in ihrer Ausprägung, Verteilung, aber auch Gefährdung zu einem persönlichen Wesensmerkmal des Individuums, wie z.B. in Raphaels *Bildnis von Tommaso Inghirami*[51] (Abb. 6): In den anschaulichen Beziehungen zwischen der irrealen Helle des

---

[50] M. Equicola versteht das zum Gelblichen tendierende Rot („roscio", das in etwa Zinnoberrot entspricht) als Farbe des Mars, als Farbe der Rache und des Zorns und ordnet sie dem cholerischen Temperament zu (Libro di natura d'amore. In: Paola BAROCCHI [Hrsg.]: Scritti d'arte del Cinquecento. Bd. 2. Mailand, Neapel 1973 [La letteratura italiana. Storia e testi 32/2], S. 2156, 2158). Auch C. Occolti spricht vom Zinnober („vermiglio") als Farbe, die Verachtung und Zorn zum Ausdruck bringt (Trattato de' colori. In: P. BAROCCHI: Scritti d'arte. Op. cit. S. 2205f.).

[51] Holz, 62,3 x 89,5 cm, Florenz, Galleria Palatina, Nr. 171.

Gesichts und der unsichtbaren Helle des Lichts, dem sich Inghirami zuwendet, und der leuchtenden Helle in Papier und schreibbereiten Händen ist das Thema der individuellen Inspiration des Schriftgelehrten entfaltet. Das *lumen naturale* des Menschen wird bildmetaphorisch individualisiert, wird zur Verstandeshelle als persönlicher Eigenschaft.

Die Inkarnathelle der Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts als mit theologischen, philosophischen und ethischen Wertungen besetzte anthropologische Norm für die Darstellung des menschlichen Gesichts erscheint im Übergang zum 16. Jahrhundert partiell überlagert und gelöscht von einer eigenwertigen Dunkelheit, deren Gewichtung und Spielraum in der manieristischen Porträtmalerei weiter vergrößert und im folgenden in einer Reihe bedeutender Bildnisse zu einer Schlüsselmetapher der Selbstreflexion des neuzeitlichen Menschen ausgestaltet wird. Der Darstellung des Menschen im Porträt des 15. Jahrhunderts fehlt es nicht an Dunkelheiten, aber diese Dunkelheiten sind entweder untergeordneter Bestandteil der optischen Oberflächenerkundung des *relievo* des Gesichts, wie z.B. im *Bildnis des Francesco delle Opere* von Perugino (Abb. 7), oder sie akzentuieren die volumetrischen Qualitäten des ganzen Kopfes, wie z.B. in Mantegnas *Bildnis des Kardinals Lodovico Trevisano*[52], wenn sie nicht gar nur einem von der Figur unabhängigen Raumdunkel angehören, wie zumeist im altniederländischen Porträt.[53] In keinem dieser Fälle aber geraten die Dunkelheiten in Konflikt mit den konstitutiven Elementen der Physiognomie wie im Gesicht Navageros, wo das formverzehrende Dunkel selbst zu einer Kategorie des Physiognomischen wird.

Die geistesgeschichtliche Brisanz dieses qualitativ neuartigen – von Dunkelheit und Schatten partiell gelöschten – Bildes vom Menschen wird erst vor dem Hintergrund der anthropologischen Tradition deutlich, mit der dieses bricht: Die in alle Wissens- und Glaubensbereiche hinein verzweigte Vorstellung von der metaphysisch begründeten Lichtnatur des menschlichen Geistes prägte die anthropologische Sichtbarkeitsmetaphorik vom Mittelalter bis ins 15. Jahrhundert.[54] Die Lichtsymbolik des *lumen naturale*, wie sie von

---

[52] Pappelholz, 44 x 33 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 1121.

[53] S. z.B. von Jan van Eyck das *Bildnis des Baudouin de Lannoy* (Eichenholz, 26 x 19,5 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz), den *Mann mit Turban* (Holz, 33,3 x 25,8 cm, London, National Gallery) oder das *Bildnis von Jan de Leeuw* (Eichenholz, 33,3 x 27,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum).

[54] S. hierzu David C. LINDBERG: Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler. Frankfurt a.M. 1987; Werner BEIERWALTES: Lumen naturale. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von J. RITTER und K. GRÜNDER. Bd. 5. Darmstadt 1980, Sp. 547ff.; Thomas LERSCH: Farbenlehre. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Bd. 7. München

Thomas von Aquin bis Marsilio Ficino[55] in zahlreichen Quellen überliefert und noch in Baldassare Castigliones *Cortegiano*[56] reflektiert wird, dokumentiert exemplarisch und auf verschiedenen Ebenen die paradigmatische Verbindung des Lichten im Menschen mit dem moralisch Guten und Schönen. Auch die Bibelexegese stützte diese moralische Konnotation der Inkarnathelle: „Nemo lucernam accendit et in abscondito ponit neque sub modio, sed supra candelabrum, ut qui ingrediuntur, lumen videant. Lucerna corporis tui est oculus tuus. Si oculus tuus fuerit simplex, totum corpus tuum lucidum erit; si autem nequam fuerit, etiam corpus tuum tenebrosum erit. Vide ergo, ne lumen, quod in te est, tenebrae sint! Si ergo corpus tuum totum lucidum fuerit, non habens aliquam partem tenebrarum, erit lucidum totum et sicut lucerna fulgoris illuminabit te. *Niemand zündet ein Licht an und stellt es an einen versteckten Winkel oder stülpt ein Gefäß darüber, sondern man stellt es auf einen Leuchter, damit alle, die eintreten, es leuchten sehen. Dein Auge gibt dem Körper Licht. Wenn dein Auge gesund ist, dann wird auch dein ganzer Körper hell sein. Wenn es aber krank ist, dann wird dein Körper finster sein. Achte also darauf, daß in dir statt Licht nicht Finsternis ist. Wenn dein ganzer Körper von Licht erfüllt und nichts Finsteres in ihm ist, dann wird er so hell sein, wie wenn die Lampe dich mit ihrem Schein beleuchtet.*" (Lk. 11,33-36) Die Langlebigkeit dieser im Bibelzitat aufgewiesenen Verbindung des Dunklen mit dem Kranken belegt im Bereich der Bildniskunst z.B. der Fall, daß das heute mehrheitlich Tizian zugeschriebene *Bildnis eines Mannes* von 1514[57] mit seinen weitflächigen und ausdruckshaften Schatten über Körper und Gesicht nach wie vor ohne historische Grundlage in den Bestandskatalogen unter dem volkstümlichen Titel *uomo malato* geführt wird.[58] Auch fehlt es in der Bibel nicht an mahnenden Hinweisen, daß Gott die „occulta hominum" richten (Röm. 2,16), die

---

1981, Sp. 157-274, bes. Sp. 166-192; Hans BLUMENBERG: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: Studium generale 10 (1957), S. 432-447.

[55] W. BEIERWALTES (Lumen naturale. Op. cit. Sp. 548f.) gibt einen konzisen Quellenüberblick. Marsilio FICINO: Über die Liebe oder Platons Gastmahl (De amore). Hrsg. von P.R. BLUM. Hamburg 1984, S. 55f. Hierzu auch André CHASTEL: Marsile Ficine et l'art. Genf 1975, S. 81ff.

[56] B. CASTIGLIONE: Cortegiano. Op. cit. S. 316, 322, 398 passim.

[57] Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 2183. Abb. in: M. GREGORI: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz. München 1994, S. 261, Nr. 343.

[58] Gli Uffizi. Catalogo generale. Firenze 1980, S. 548. Die Bezeichnung hat sich seit dem frühen 18. Jahrhundert eingebürgert (Luitpold DUSSLER: Sebastiano del Piombo. Basel 1942, S. 40).

„abscondita tenebrarum" des Menschen lichten (I Korinther 4,5) wird und der Mensch Gott das Verborgene seines Herzens offenbaren möge: „absconditus est cordis homo". (I Ep. Petri 3,4)

Dieser geistesgeschichtliche Hintergrund muß gegenwärtig gehalten werden, um zu ermessen, was das Eindringen der Dunkelheit in die Helle des menschlichen Gesichts im Porträt der frühen Neuzeit bedeutet: nichts weniger als die Abwendung von der mittelalterlichen Lichtsymbolik mit ihrem Antagonismus zwischen positiv bewertetem Licht und negativ konnotierter Dunkelheit zugunsten einer neuzeitlichen Schattenmetaphorik, in der der dargestellte Mensch auf prinzipiell neue Weise gedeutet werden konnte. Der populäre Allgemeinplatz vom Gegensatz des ‚dunklen Mittelalters' und der Lichtnatur des Renaissancemenschen, wie er als strategische Metapher auch in die Kunstgeschichte Eingang fand, ist irreführend, denn er verdeckt eine bedeutende Nacht- und Schattenseite der Renaissancekultur: So wie Alberti schon im frühen 15. Jahrhundert in seinen optischen Experimenten zwischen einer *demonstratio diurna* und einer *demonstratio nocturna* unterschied[59] und – wie Michaela Boenke überzeugend herausarbeitet – nicht zufällig fast gleichzeitig und gleichsam als Gegenstück zu seinem Architekturtraktat seinen satirischen Roman über *Momus* als Sohn der Nacht konzipierte[60], so erschließt sich auch die Hochrenaissance neben der traditionellen Lichtsymbolik im frühen 16. Jahrhundert in der Bildniskunst eine bedeutende Schattenseite im Bild des Menschen. Gerade in der Dunkelheit entdecken die Maler des 16. und 17. Jahrhunderts eine für die neuzeitliche Selbstdeutung des Menschen eigentümliche anthropologische Dialektik: In der Dunkelheit verschränkt sich die zeitlich bedingte Endlichkeit des Menschen mit der Unendlichkeit im Versuch seiner eigenen Selbsterkenntnis. Daß der Mensch sich selbst trotz seiner Begrenztheit unergründlich wird, dafür wird die Metapher des verschatteten Gesichts zur anschaulichen Chiffre.

Die in der Renaissance selbstbewußt behauptete ‚Mündigkeit' des Menschen beginnt mit der Einsicht in die Unergründlichkeit des Individuums. Und in der visuellen Metapher des verschatteten Gesichts ist diese Einsicht vermittelt durch den anschaulichen Hinweis auf den unauslotbaren, ‚verschatteten' Grund des dargestellten Menschen, den schon Lorenzo Valla in der Metapher eines „aerario absconditum" als Voraussetzung des freien Willens des Menschen herausgearbeitet hatte.[61]

---

[59] Vita di L.B. Alberti, a cura di G. MANCINI. Roma 1967, S. 73.

[60] Leon Battista ALBERTI: Momus oder vom Fürsten. Momus seu de principe. München 1993 (Humanistische Bibliothek R. 2, Texte 29). S. darin die Einleitung von Michaela BOENKE, S. IX-XXVII, S. XV.

[61] Lorenzo VALLA: Über den freien Willen. De libero arbitrio. München 1987, S. 43.

6. Zu den geistesgeschichtlichen Grundlagen der neuzeitlichen Dunkelmetaphorik im 15. Jahrhundert

Damit diese positive Deutung des Dunkels möglich wurde, war es nötig, sich von der einsinnig negativen symbolischen Bewertung des Dunkels zu befreien, einer der bedeutendsten und zugleich weitgehend unerforschten geistesgeschichtlichen Paradigmenwechsel am Beginn der Neuzeit, dessen Verwirklichung hier nur mit einigen Belegen angedeutet werden kann:

Nikolaus von Kues hat sich neben der in seinen Schriften allenthalben greifbaren spirituellen Aufwertung des Dunkels im zweiten Buch seiner *De docta ignorantia* ausdrücklich gegen die negative Bewertung des Schwarzen und Dunklen gewendet: „Neque color nigredinis est argumentum vilitatis eius; nam in sole si quis esset, non appareret illa claritas quae nobis. *Auch ist die schwarze Farbe kein Beweis ihres geringen Wertes. Denn wenn jemand auf der Sonne wäre, würde ihm nicht jene Helligkeit erscheinen, die wir sehen.*"[62] Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Dunkelmetaphorik, die der Cusaner in Verbindung mit seiner aus der Position der Negativität heraus entwickelten Gottesschau in *De visione Dei* entfaltet: Da der Mensch nicht anders als menschlich urteilen könne, könne er dem verborgenen Gott – *deus absconditus* – auch kein anderes als ein menschliches Antlitz zusprechen.[63] Zwar sei *in allen Gesichtern* (...) *das Angesicht der Angesichter sichtbar, verschleiert und im Rätsel. Unverhüllt aber wird es nicht gesehen, solange wir nicht über alle Gesichter hinaus in ein geheimnisvolles Schweigen eintreten, in dem nichts mehr ist vom Wissen und von der Begriffsvorstellung eines Antlitzes. Solange der Suchende nicht in dieses Dunkel, diesen Nebel und diese Finsternis oder Unwissenheit eingeht* (...), *vermag er Dein Antlitz nicht anders denn nur verhüllt zu finden. Das Dunkel selbst jedoch enthüllt, daß es hier ein Angesicht gibt, das über allen Verhüllungen steht.* (...) *Wer aber jedes Licht überschreiten muß, tritt notwendigerweise in etwas ein, das kein sichtbares Licht mehr in*

---

[62] Nikolaus von Kues: Philosophisch-theologische Schriften. Bd. 1, 1989, S. 398f. Auf anderem Wege und unmittelbar auf die Dunkelheit im menschlichen Gesicht bezogen untergräbt Girolamo Savonarola die konventionelle symbolische Verbindlichkeit der polaren Bewertungen von Hell und Dunkel, indem er den gedanklichen Zusammenhang zwischen dem ‚materiellen', sichtbaren Licht und dem spirituellen Licht durchtrennt: „Contemplando io, adunque, el lume dello intelletto nostro essere differente dal lume materiale, però che el lume materiale è offeso dalle tenebre, ma il lume spirituale non può essere oscurato da tenebre materiale né distanzia alcuna, quanta sia, lo può offendere." (Girolamo SAVONAROLA: Prediche sopra i salmi. Bd. 1. Hrsg. von V. ROMANO. Rom 1969, S. 128 [8.5.1494{/5}].)

[63] Nikolaus von Kues: Philosophisch-theologische Schriften. Bd. 3, 1989, S. 115.

sich birgt. Und das bedeutet daher (...) *Finsternis dem Auge.* (...) *Je tiefer es also die Dunkelheit erkennt, in umso größerer Wahrheit erreicht es in der Dunkelheit das unsichtbare Licht.* In omnibus faciebus videtur facies facierum velate et in aenigmate. Revelate autem non videtur quamdiu super omnes facies non intratur in quoddam secretum et occultum silentium, ubi nihil est de scientia et conceptum faciei. Haec enim caligo, nebula, tenebra seu ignorantia in quam faciem tuam quaerens subintrat quando omnem scientiam et conceptum transilit, est infra quam non potest facies tua nisi velate reperiri. Ipsa autem caligo revelat ibi esse faciem supra omnia velamenta. (...) Qui igitur transilire debet omnem lucem necesse est, quod id, quod subintrat careat visibili luce. Et ita est oculo (...) tenebra. (...) Quanto igitur scit caliginem maiorem tanto verius attingit in caligine invisibilem lucem."[64]

In dieser positiven Neubewertung des Dunkels als metaphysischem Zielpunkt einer nicht abschließbaren Annäherungsbewegung des Menschen an den *deus absconditus* liegt eine Denkfigur, die auf das Problem der anthropologischen Selbstreflexion des Menschen übertragen werden konnte. Der naheliegende Rekurs von einer negativen Theologie zu einer negativen Anthropologie in der Metapher der Dunkelheit, vom *deus absconditus* zum *homo absconditus*, vollzieht denn auch Nikolaus von Kues selbst, insofern er die Unergründlichkeit des Menschen im *Trialogus De possest* unmittelbar aus der Verborgenheit des göttlichen Grundes im Menschen ableitet: „Non enim potest se causatum cognoscere causa ignorata. Ideo hic intellectus, cum sit omnia ignorans intellectualiter in umbra mortis perpetua egestate tristabitur. *Denn solange er* (der Mensch) *den Grund nicht kennt, kann er sich nicht als begründet erkennen. Da er das alles nicht weiß, muß diese seine Vernunft in steter Entbehrung im Schatten des Todes dahintrauern.*"[65] *„Deshalb ist es nötig, daß der menschliche Geist, der den ihm verborgenen ersten Ursprung nicht so erfassen kann, wie er ist, ihn* (...) *aus dem von ihm Entsprungenen, das er erkannt hat, schaut.* Ita oportet, quod humanus intellectus, qui primum principium sibi absconditum uti est capere nequit, ex principiatis intellectis, ut Paulus nos instruit, videat."[66] In diesen Zeilen ist

---

[64] Ebd. Bd. 3, S. 114ff. S. hierzu weiterführend die grundlegenden Studien von Werner BEIERWALTES: Visio facialis. Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte 1988,1; Ders.: Visio absoluta. Reflexion als Grundzug des göttlichen Prinzips bei Nikolaus Cusanus. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1978,1.

[65] Nikolaus von Kues: Philosophisch-theologische Schriften. Bd. 2, 1989, S. 312f.

[66] Ebd. Bd. 2, S. 330f.

die metaphorische Verknüpfung der Dunkelheit mit dem Thema der menschlichen Unergründlichkeit als Motiv bestimmt, zugleich obendrein der Schatten auch als Metapher der menschlichen Vergänglichkeit präsent.

Diese Dunkelmetaphorik bezieht im folgenden Pico della Mirandola in seiner anthropologischen Definition seiner 1486 publizierten *Oratio de hominis dignitate* mit neuer Akzentuierung auf den Aspekt der selbstbestimmten Offenheit des Menschen, der als *schöpferischer Bildhauer seiner selbst* („plastes et fictor") sowohl *zum Tierischen entarten*, wie *zum Höheren, zum Göttlichen wiedergeboren werden kann*[67]: *„Wenn er* (der Mensch) *sich nun, mit keinem Los der Geschöpfe zufrieden, ins Zentrum seiner Einheit zurückgezogen hat, wird er, ein Geist mit Gott geworden, in der einsamen Dunkelheit des über allem stehenden Vaters alles überragen.* (...) et si nulla creaturarum sorte contentus in unitatis centrum suae se receperit, unus cum Deo spiritus factus, in solitaria Patris caligine qui est super omnia constitutus omnibus antestabit."[68] In dieser Akzentuierung von Pico della Mirandola ist die Dunkelmetaphorik des *deus absconditus* endgültig auf den Bereich der menschlichen Selbstreflexion übertragen.

Auf kusanischen Spuren entfaltet auch Carolus Bovillus in seinem sechs Jahre vor Raphaels Doppelbildnis (1510) publizierten *Liber de sapiente* eine überaus reiche Dunkel- und Schattenmetaphorik.[69] Anders als Nikolaus von Kues denkt Bovillus den menschlichen Aufstieg zur Erkenntnis von Gott nicht als Übergang in eine mystische Dunkelheit, sondern traditioneller als einen stufenweisen Aufstieg vom irdischen Dunkel zum Licht: Carolus Bovillus wird nicht müde, diesen Gedanken auf immer neue Weise in seinen Diagrammen zu veranschaulichen, und zeigt, daß das Verhältnis zwischen Gott, den Engeln, dem Menschen und den Tieren als eine sukzessive Abstufung vom Licht über Schatten und Dunkelheit bis zur vollständigen Finsternis verstanden werden kann (Abb. 8). Bovillus sieht in dieser Abstufung zunehmender Dunkelheit den Menschen als die letzte Schicht, in der ein Bild Gottes noch möglich ist („homo ultima sit Dei imago").[70] Denn wie man in die völlige Schwärze nichts Sichtbares malen oder einschreiben noch diese

---

[67] Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA: De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen. Übers. von N. BAUMGARTEN, hrsg. von A. BUCK. Hamburg 1990, S. 6f.: „Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari."

[68] Ebd. S. 6f.

[69] Carolus BOVILLUS: Liber de sapiente. Hrsg. von R. KLIBANSKY. Wiederabgedruckt in: Ernst CASSIRER: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (1927). Darmstadt 1987 (Studien der Bibliothek Warburg 10), S. 299-412.

[70] Ebd. S. 393.

Farbe in eine andere verwandeln könne, so könne sich auch das göttliche Bild unterhalb der menschlichen Gattung nicht mehr spiegeln: „Nam sicut in nigritate pingi nulla potest visibilis species, nihil in ea scribi, nulla exprimi imago et in nullum colorem verti nigritas potest, nulla affici ac tingi versicoloritate: ita et ubi recepta est humana species in Deo, in divino speculo posterior nulla nata est recipi imago."[71] Dementsprechend sind die Tiere in der Vorstellung von Bovillus völlig von Finsternis umschlossen, wohingegen der Mensch nur zur Hälfte vom Dunkel, zur Hälfte vom Licht umfaßt ist (Abb. 8). Die Wissenden unter den Menschen vollzögen zwar innerhalb der Hell-Dunkel-Polarität eine Aufstiegsbewegung vom Dunkel zum Licht – „constat enim sapiens Homo ex tenebris et luce, ex potentia et actu, ex ignorantia et scientia. Nam principium illi sunt tenebre, potentia, ignoratio, aversio, divisio; finis vero et perfectio: lux, actus, scientia, conversio, coniunctio, unitas"[72] –, aber auf diesem Weg verbleibt selbst die menschliche Wissenschaft letztlich in der Region von Dunkelheit und Schatten: „umbra vero scientia humana!"[73] Dabei ist wichtig, daß Carolus Bovillus nur die völlige Finsternis (*tenebrae*) mit der Unwissenheit assoziiert, Dunkelheit und Schatten demgegenüber – wie Pico und Lorenzo Valla – mit der positiven Idee der für den Menschen prinzipiell kennzeichnenden Offenheit und Potentialität verknüpft („umbra et potentia"), wobei Bovillus dem Dunkel zugleich noch die Röte zur Seite stellt („Homo velut rubor et umbra").[74] Erst aus diesem Zusammenhang wird verständlich, warum Carolus Bovillus in seiner anthropologischen Bestimmung des Menschen diesen unmittelbar mit Schatten und Dunkelheit identifiziert: „Est igitur Homo ultima, suprema et precipua sensibilis mundi creatura, sita et collocata extra omnia tanquam omnium potentia et concurrentia; luminum insuper et actuum mundi naturalis umbra et ut quiddam mundi medium. (...) tanquam publica creatura, que quod relictum erat in Natura vacuum, potentiis, umbris, speciebus, imaginibus et rationibus supplevit. *Folglich ist der Mensch die höchste und vornehmste Kreatur in der sinnlich wahrnehmbaren Welt, außerhalb von allem gestellt als Vermöglichkeit zu allem und als Schnittpunkt von allem, als natürliche Abschattung überdies des Lichtes und der Bewegung der Welt und somit gewissermaßen als Mitte der Welt* (...) *als eine zu allem gehörige und für alles offene Kreatur, die jegliche Leere in der Natur mit ihren Vermöglichkeiten, mit ihrem Schattenbilde, mit ihren Versichtbarungsgestal-*

---

[71] Ebd. S. 393.
[72] Ebd. S. 372.
[73] Ebd. S. 381.
[74] Ebd. S. 354.

ten, mit Verbildlichungen und mit Sinn erfüllen sollte."[75] Damit ist ein neuzeitlicher Horizont anthropologischer Selbstbestimmung aufgewiesen, in der Schatten und Dunkelheit als visuelle Metaphern eine neue und zentrale Bedeutung für die Deutung des Menschen zugewiesen bekommen. Diese Sichtbarkeitsmetaphorik der anthropologischen Selbstreflexion konnte unmittelbar auf die Darstellung des Menschen in der Bildniskunst übertragen werden.

7. Zu den kunsthistorischen Ursprüngen der Dunkelmetaphorik im Porträt

Es ist anzunehmen, daß die thematischen Facetten dieser philosophisch-theologischen Schatten- und Dunkelmetaphorik den vier hochgebildeten humanistischen Literaten unter den fünf Tivoli-Reisenden geläufig war[76], und immerhin ist auch in Raphaels außerordentlich knapper literarischer Hinterlassenschaft eine prominente Schattenmetapher dokumentiert, wenn er in seinem berühmten Brief an Leo X. 1519 von den erhaltenen Resten des antiken Rom als „quasi un' ombra" spricht![77] Auf der Ebene der Malerei hat Raphael Schatten und Dunkelheit als visuelle Metaphern schon in vorrömischer Zeit gestaltet, z.B. im Bildnis des Florentiner Kaufmanns Angelo Doni.[78]

Gleichwohl war es nicht Raphael, der die visuelle Metapher des verschatteten Gesichts als erster in die neuzeitliche Porträtmalerei einführte, sondern dies geschieht in der auch in dieser Hinsicht bahnbrechenden Bildniskunst Giorgiones. Das aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts stammende *Doppelbildnis zweier junger Männer*[79] (Abb. 9) kann geradezu als künstlerisches Modell für Raphaels modale Differenzierung der Licht- und Schattengestaltung im *Doppelporträt von Navagero und Beazzano* betrachtet wer-

---

[75] Ebd. S. 355. Dt. Übers. zitiert nach Stephan OTTO (Hrsg.): Renaissance und frühe Neuzeit. Stuttgart 1984 (Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung 3), S. 298f.

[76] Eine weiterführende Analyse zur literarischen Dunkel- und Schattenmetaphorik in den Schriften von Castiglione, Bembo und Navagero könnte hierzu neue Aufschlüsse geben.

[77] V. GOLZIO (Hrsg.): Raffaello nei documenti. Op. cit. S. 82.

[78] S. hierzu Verf.: Farbe und Metapher. Op. cit. Kap. V. Abb. 27.

[79] Leinwand, 77 x 66,5 cm, Rom, Museo di Palazzo Venezia. Die nach wie vor nicht abgeschlossene Diskussion um die Zuschreibung ist in diesem Zusammenhang unerheblich, da es sich in jedem Falle um eine giorgioneske visuelle Erfindung handelt (s. eine ausführliche Zusammenfassung des Forschungsstands in: Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise. Paris 1993, S. 316-320, Farbabb. S. 35).

den.[80] Während Giorgione den Vorderen in die *vaghezza* weitflächiger Verschattungen entrückt, indem er Augen, Wange, Hals und Mund partiell mit unkörperlichem Dunkel bedeckt, exponiert er den räumlich Entfernteren rechts oben mit seinem lebhaft farbig hellen Inkarnat im Licht.[81] Die aus der Regie dieser modalen Licht- und Schattenordnung entstehende unterschiedliche anschauliche Präsenz läuft der räumlichen Ordnung der Dargestellten entgegen. Im Kontext der angesprochenen zeitgenössischen Sichtbarkeitsmetaphorik ist dieser anschauliche Gegensatz nicht – wie Ballarin[82] jüngst noch vorgeschlagen hat – als ein Gegensatz eines ‚inneren und äußeren Lichts' zu verstehen, sondern in Verbindung mit der an die Wange gelegten Hand als Geste des Melancholikers und mit dem symbolischen Attribut der bittersüßen Orange rückt hier tatsächlich das Thema des verschatteten Menschen in den Horizont der von der Liebe her bestimmten seelischen Befindlichkeit der Melancholie, so wie diese allgemein von Klibansky, Panofsky und Saxl beschrieben worden ist.[83]

Daß dies aber nur eine von mehreren thematischen Möglichkeiten in der Deutung der Dunkelheit bei Giorgione ist, zeigt Giorgiones fragmentiertes Braunschweiger *Selbstporträt als David* von 1510[84] (Abb. 10), in dem die Metapher des verschatteten Gesichts und der Aspekt des Verborgenen alles andere als melancholische Züge tragen: Begleitet von den scharf aufblitzenden Reflexlichtern einer Rüstung erscheint der Kopf in der extrem verzeitlichten Transitorik einer nur momenthaft aus der alles umschließenden Dunkelheit herausgewendeten Sicht. Das Helldunkel ist hier als zeitliches Erscheinungsmedium alles Sichtbaren gedeutet, dessen Fluchtpunkt die Dunkelheit ist. Die Vergänglichkeit der Zeit ist dabei mit den optischen Möglichkeiten der Malerei, den zugespitzten Reflexlichtern und den vom Dunkel bedrängten Hellbereichen, inszeniert. Auch die angespannte potentielle kör-

---

[80] Im übrigen hat sich Raphael später auch kompositorisch auf dieses Bildnis bezogen, in seinem heute im Louvre befindlichen *Doppelbildnis* (*‚Raphael und sein Fechtmeister'*, Leinwand, 99 x 83 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 614).

[81] Ähnlich wie bei Raphaels *Doppelbildnis* ist diese modale Differenzierung bei Giorgione in der Forschung auf viel Unverständnis gestoßen: So interpretiert z.B. C.E. RAVA (Giorgione e i giorgionescchi a Venezia. In: Prospettiva 12, 1956, S. 62) die stilistische Verschiedenheit des entfernteren Jünglings als Hinzufügung von anderer Hand!

[82] Le siècle de Titien. Op. cit. S. 319.

[83] R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL: Saturn und Melancholie. Op. cit. S. 413f.

[84] Leinwand, 52 x 43 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 454. Trotz der stilkritischen Anfechtung dieses Bildes (hierzu z.B. Terisio PIGNATTI: Giorgione. Werk und Wirkung. Stuttgart 1979, S. 155f.) betrachte ich das Selbstbildnis – wie ein guter Teil der Giorgione-Forscher (hierzu die Übersicht ebd.) – als authentisches Werk Giorgiones.

perliche Wendung im umgebenden Dunkel verstärkt die Möglichkeit des Verlöschens. Giorgione hat sich selbst in seiner Vergänglichkeit in die anschauliche Transitorik seines malerischen Mediums eingeschrieben.[85]

Schon früh verbindet sich die giorgioneske Verschränkung von körperlicher Wendung und Dunkelheit mit dem Thema der Musik als einem weiteren Bezugspunkt für die visuelle Deutung einer verzeitlichten Auffassung von der menschlichen Existenz, der sich von da aus auch im Übergangsbereich vom Porträt zur Pastoralthematik ein neuer Entfaltungsbereich eröffnet: Während Giorgiones *Flötenspieler*[86] in der forcierten zeitlichen Transitorik des Helldunkels und seiner pointierten körperlichen Wendung nun scheinbar schon im Moment der Darstellung aus der in Stirnband und Rücken kulminierenden Helle heraus in eine unbestimmte Dunkelheit zu entschwinden scheint, zeigt Savoldo einen *Hirten mit Flöte*[87] (Abb. 11), der im Zustand reflektierender Verhaltenheit durch eine weitgehende tiefe Verschattung seines Gesichts auf seine Weise als *homo absconditus* gedeutet ist. Das fast ganz im Schatten gelöschte Gesicht öffnet sich als dunkler Fond einer rätselhaften Gedankenwelt, deren Inhalt die stumme Geste auf die bukolische Lebenswelt im Hintergrund zu erläutern scheint. Die Grenzen zwischen erzählendem Porträt und bildnishaft gefaßter mythologisch-historischer Figur werden in diesem Bereich fließend. Auch in Tizians so sehr Giorgione verpflichtetem *Concert champêtre*[88] ist es der mit verschattetem Gesicht verborgene Mensch, der sich als lautespielender Städter oder als zuhörender Hirt jeweils auf eigene Weise der Zeitlichkeit von Natur und Musik hingibt. Und noch im 17. Jahrhundert greift Jacob Adriaensz Backer die giorgioneske Verbindung aus der Verschattung des menschlichen Gesichts mit der körperlichen Wendung aus dem unterbrochenen Flötenspiel und dem Hirtengewand auf. Freilich verleiht dieses *Selbstbildnis als Hirte*[89] im Schäferkostüm auch der Metapher des in Dunkelheit verborgenen Gesichts den Anschein einer prätentiösen Travestie.

---

[85] Den Aspekt der Zeit bei Giorgione hat eindringlich Gottfried BOEHM beschrieben (Bildnis und Individuum. Op. cit. S. 89ff.).

[86] Leinwand, 102 x 78 cm (Fragment), um 1507, Rom, Galleria Borghese; Abb. in: Le siècle de Titien. Op. cit. S. 43, Kat.-Nr. 31; s. zum Forschungsstand ebd. S. 344-346.

[87] Öl auf Leinwand, 97 x 78 cm, Malibu, The J. Paul Getty Museum. Elena LUCCHESI RAGNI glaubt, daß die Verschattung des Gesichts die „Ansehnlichkeit des Gewands" erhöhe (in: Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio. Hrsg. von Sibylle EBERT-SCHIFFERER. Frankfurt a.M. 1990, S. 158-160, S. 158.

[88] Leinwand, 105 x 136,5 cm, um 1509, Paris, Louvre.

[89] Holz, 51 x 39,5 cm, um 1635/40. Den Haag, Mauritshuis, Inv.-Nr. 1057.

Auch losgelöst von der zeitlich zugespitzten Dialektik körperlicher Zu- und Abwendung verbreitet sich Giorgiones Metapher des verschatteten Gesichts und des in schattenhaftes Dunkel gebundenen Menschen als anthropologische Deutungsmöglichkeit früh in der Porträtkunst der venezianischen Malerei: So wächst z.B. in dem schon erwähnten, Tizian zugeschriebenen *Bildnis eines Mannes*[90] von 1514 die dargestellte Gestalt nach links hin untrennbar mit ihren dunklen, das Körperliche aufzehrenden Schatten zusammen, die auch über die linke Hälfte des Gesichts hin ausgreifen. Und in den Bildnissen von Sebastiano del Piombo wird die Verschattung des Gesichts geradezu zum Leitmotiv.[91]

Innerhalb der vielfältigen Beziehungen zwischen den venezianischen und mittelitalienischen Kunstlandschaften in den Jahrzehnten um 1500 wurde diese visuelle Metapher einer neuen anthropologischen Selbstdeutung früh auch in der florentinischen und römischen Bildniskunst auf breiter Ebene adaptiert, und man kann sich fragen, ob Raphael in seiner Darstellung eines venezianischen Dichters sich nicht bewußt eines venezianischen Erscheinungsmodus der Malerei bediente. Ebenso gibt zu denken, daß er die modale Differenzierung seiner Porträtkunst gerade in der Darstellung eines Mannes exemplifiziert, dem Girolamo Fracastoro mit seinem poetologischen Traktat *Naugerius sive de poetica dialogus*[92] Jahre später ein Denkmal gesetzt hat, in dem gerade die Frage des „modus" als der an den thematischen Gehalt jeweils angepaßten dichterischen Form mit besonderer Intensität verhandelt wird!

Wie sehr sich die Selbstdeutung des Malers als *homo absconditus* in der Metapher des verschatteten Gesichts vom 16. ins 17. Jahrhundert zum abrufbaren Topos verfestigte, belegen darüber hinaus zahlreiche Beispiele, wie z.B. die Männerbildnisse von Franciabigio[93] und von Christofano Allori[94], oder wie die Selbstbildnisse von Federico Barocci[95] und Francesco Cairo[96].

---

[90] Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 2183.

[91] S. z.B. von Sebastiano del Piombo die Porträts von *Pietro Aretino* (Arezzo, Palazzo Communale, Abb. in: Michael HIRST: Sebastiano del Piombo. Oxford 1981, Abb. 119), von *Francesco Arsilli* (Senigallia, Slg. Arsilli, ebd. Abb. 120), von *Andrea Doria* (Rom, Palazzo Doria, ebd. Abb. 124) oder von *Baccio Valori* (Florenz, Palazzo Pitti, ebd. Abb. 146).

[92] 1555 posthum publiziert; Reprint: Illinois 1924.

[93] *Bildnis eines jungen Mannes*, Holz 57,5 x 42,5 cm, 1508/9, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 517.

[94] *Bildnis eines schwarzgekleideten Mannes*, Öl auf Leinwand, 55 x 32 cm, um 1605, Florenz, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 301; Abb. in M. GREGORI: Uffizien und Palazzo Pitti. Op. cit. S. 378, Nr. 498.

[95] Öl auf Leinwand, 42,2 x 33,1 cm, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 1848; Abb. in: M. GREGORI: Uffizien und Palazzo Pitti. Op. cit. S. 599, Nr. 768.

8. Anthropologische Selbstreflexion und Selbstreferentialität der Malerei

Einen besonderen existentiellen Ernst erreichte die künstlerische Auseinandersetzung mit dem anthropologischen Thema des sich selbst in seiner Unergründlichkeit und Undarstellbarkeit reflektierenden Menschen dort, wo diese sich mit dem Thema der Malerei verbandt wie z.B. in Annibale Carraccis *Selbstporträt* aus den 1590er Jahren (Abb. 12)[97]: Radikale Selbstreflexion des menschlichen Subjekts vereint sich hier mit der Selbstreferentialität der Malerei zu einem höchst komplexen anschaulichen Diskurs, in dem die Ebenen von Darstellung und Dargestelltem in neuer Form thematisch aufeinander bezogen sind. Und auch hier wird die Dunkelheit auf spezifische Weise zur Anschauungsform einer problematisch gewordenen Selbstdeutung, indem in ihr die Defizienzerfahrung in der menschlichen Selbstdeutung in die mediale Defizienzerfahrung der Malerei übersetzt werden kann.

Annibales Selbstbildnis erscheint zunächst als Bild im Bild, für den Betrachter auf eine Staffelei gestellt: Die Helle kulminiert auf der rechten Seite seiner Stirn, weicht aber auf der linken Gesichtshälfte, dem Mund und im Halsbereich zügig einer Dunkelheit, in der die Bestimmung des Physiognomischen alsbald schwindet. Mit Staffelei, Leinwand, Palette und Farben hat Annibale sein Bildnis nicht nur mit den beruflichen Insignien seiner Kunst umgeben, sondern zugleich auch die künstlerischen Mittel und damit die medialen Bedingungen seiner Darstellung repräsentiert. Nicht zufällig erreicht nur die Palette den malerischen Präsenzgrad des gemalten Bildes. Das Porträt steht vor einem weitgehend leeren, in kruden Strichen gemalten Grund, in dem vorne links nur schemenhaft ein Hund, rechts kaum sichtbar eine Katze und links hinten eine nur in Umrissen angedeutete, schemenhafte Gestalt vor einer hellen Fläche zu sehen sind. Leicht übersieht man, was man in diesem Bild Carraccis nicht sieht und dennoch stets mit anschaut: Indem Annibale sein Selbstbildnis in diesen unbestimmten Grund bettet, der in seinem groben malerischen Duktus partiell einer ersten Grundierung gleicht und wie ein Versprechen auf eine noch ausstehende, zukünftige Malerei wirkt, hat er das Sichtbare des Bildes mit dem gemalten Passepartout der Unsichtbarkeit umgeben. Genauerer Betrachtung erschließt sich, daß sich unter diesem Grund ein weiteres Selbstbildnis verbirgt, das noch jetzt unter dem dunklen Braunton hindurchschimmert: Annibale Carracci hatte zunächst

---

[96] Öl auf Leinwand, 60 x 48,5 cm, um 1630, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 1822; Abb. in: M. GREGORI: Uffizien und Palazzo Pitti. Op. cit. S. 603, Nr. 776.

[97] Öl auf Holz, 42,5 x 30 cm, 1590/95, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 77.

noch bis in die Vorzeichnung auf der Tafel ein formatfüllendes Bildnis seiner selbst angelegt und hat erst anschließend an die Stelle seines Selbstbildnisses ein wesentlich kleineres Bild seines Selbstbildnisses gestellt.[98] Diese Doppelung ist thematisch ernst zu nehmen, denn sie macht eine Realitätsgrenze sichtbar, an der sich das Thema der Malerei unmittelbar mit der Selbstdeutung des Menschen verschränkt, indem sie diese ausdrücklich auf die Grenzen der Malerei verweist. In der medialen Bedingtheit des Sichtbaren kommt die existentielle Bedingtheit der menschlichen Selbstreflexion zum Vorschein.

Posner und Winner haben die schemenhafte Gestalt links im Hintergrund motivisch als Gott Terminus zu entziffern versucht[99] und haben dabei übersehen, daß gerade die visuelle Form der Unschärfe und Schattenhaftigkeit an dieser Figur selbst Bestandteil des Bildthemas ist: In ihr entzieht sich die wahrnehmbare Realität, die das Bild im Bild umgibt, am deutlichsten der Sichtbarkeit, so als habe sich die Wirklichkeit selbst hinter den Darstellungsmöglichkeiten der Malerei in die Unbestimmtheit zurückgezogen.

Die Skepsis gegenüber der eigenen Darstellbarkeit entfaltet sich bei Annibale Carracci nicht nur in der partiellen Verhüllung mit Dunkelheit, sondern – und hierin zeichnet sich eine deutliche Akzentverschiebung innerhalb der Geschichte der anthropologischen Denkfigur skeptischer Selbstreflexion in der Malerei ab –, indem er die Bedingungen und Grenzen des künstlerischen Mediums seiner Selbstdarstellung ausdrücklich im Werk selbst mit reflektiert.

Beide Phänomene gewinnen in derselben Zeit auch eine zentrale Bedeutung in einer der wohl aufwendigsten literarischen Selbsterkundungen der Neuzeit, in den *Essais* von Michel de Montaigne.[100] Montaigne verstand seine *Essais* als ‚Versuche an sich selbst', als literarisches Bildnis, das er für den Leser am liebsten vollständig in ganzer Gestalt und nackt gemalt hätte und das doch stets das Problem der Undarstellbarkeit mitthematisiert: „car c'est moy que je peins. (...) je t'assure que je m'y fusse tres-volontiers peint

---

[98] In einer Zeichnung von Annibale Carracci sind weitere kompositionelle Varianten in Verbindung mit diesem Selbstbildnis dokumentiert (Donald POSNER: Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590. Bd. 2. London 1971, Abb. 143b).

[99] D. POSNER: Annibale Carracci. Op. cit. Bd. 1, S. 22. Matthias WINNER: Annibale Carracci's self-portraits and the paragone debate. In: World Art. Themes of unity in diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art (1986). Hrsg. von Irving LAVIN. Bd. 2. Washington o.J., S. 509-519, S. 510.

[100] Les essais de Michel de Montaigne. Hrsg. von Pierre VILLEY, Paris 1965. Dt. Übers.: Michel de MONTAIGNE: Essais. Versuche nebst des Verfassers Leben.... Übers. von Johann Daniel TIETZ. 3 Bde. Zürich 1996.

tout entier, et tout nud."[101] Auch Montaigne entfaltet das Thema des sich selbst als unergründbar erkennenden Subjekts in der Metapher der Dunkelheit: „...l'obscurité, laquelle, à parler en bon escient, je hay bien fort, et l'eviterois si je me sçavois eviter. *Doch, die Wahrheit zu sagen, ich hasse die Dunkelheit sehr, und würde sie vermeiden, wenn ich mich vermeiden könnte.*"[102] Der in dieser Dunkelmetaphorik ausgesprochene Zweifel an der eigenen Erkenntnisfähigkeit, das „Que sçay-je?"[103], in dem Montaigne noch den pyrrhonistischen Skeptizimus zu überbieten versuchte, hat für Montaigne zwei in der menschlichen Existenz angelegte Gründe, seine Veränderlichkeit und Vergänglichkeit, die er beide in die Sichtbarkeitsmetaphorik von Schatten und Dunkelheit bindet: „Finalement, il n'y a aucune constante existence, ny de nostre estre, ny de celuy des objects. Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roulant sans cesse. Ainsin il ne se peut establir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé estans en continuelle mutation et branle. Nous n'avons aucune communication à l'estre, par ce que toute humaine nature est tousjours au millieu entre le naistre et le mourir, ne baillant de soy qu'une obscure apparence et ombre, et une incertaine et debile opinion. *Schließlich, weder wir, noch die Gegenstände, haben eine beständige Wirklichkeit. Wir, und unsere Urtheilskraft, und alle vergänglichen Dinge, fliessen und rollen ohne Unterlaß fort. Wir haben keine Gemeinschaft mit dem wirklichen Seyn, weil die ganze menschliche Natur stets zwischen der Geburt und dem Tode mitten inne steht, und nichts als eine dunkle Erscheinung und einen Schatten, nichts als eine schwache und ungewisse Meynung, von sich giebt.*"[104] Für das künstlerische Bild des Menschen schließt Montaigne hieraus, daß *selbst die guten Schriftsteller* (...) *Unrecht* tun, *wenn sie mit Gewalt eine sichere und gründliche Abbildung von uns haben machen wollen*[105], nicht weniger gilt dies für die Darstellung des Menschen in der Malerei.[106] Daß *sich der Mensch nicht kennt*, ist letztlich der Grund dafür, daß für die menschliche Wissenschaft *die Wahrheit in einem tiefen Abgrunde steckt, in welchen das*

---

[101] Les essais, 1965. Op. cit. S. 3 (Vorwort zur 1. Ausg. von 1580; vgl. auch S. 152 passim).

[102] Ebd. S. 995; dt. Übers.: MONTAIGNE: Essais, 1996. Op. cit. Bd. 3, S. 202.

[103] Les essais, 1965. Op. cit. S. 527.

[104] Les essais, 1965. Op. cit. S. 601; MONTAIGNE: Essais, 1996. Op. cit. Bd. 2, S. 379f.

[105] Michel de MONTAIGNE: Essais, Bd. 1, 1996. Op. cit. S. 650f. Vgl. Les essais, 1965. Op. cit. S. 332: „il m'a semblé souvent que les bons autheurs mesmes ont tort de s'opiniastrer à former de nous une constante et solide contexture."

[106] S. hierzu etwa Michel de MONTAIGNE: Essais, 1996. Op. cit. S. 523.

Auge der Menschen nicht dringen kann.[107] Die metaphysische Begründung, die Montaigne hierfür gibt, ist in ihrer Schattenmetaphorik erstaunlich verwandt derjenigen von Carolus Bovillus: „Dieu a faict l'homme semblable à l'ombre; de laquelle qui jugera, quand, par l'esloignement de la lumière, elle sere esvanouye? Ce n'est rien à la verité que de nous. *Gott hat den Menschen dem Schatten ähnlich gemachet: wer will davon urtheilen, wenn er wegen der Entfernung des Lichtes verschwunden ist? Wir sind nichts.*"[108] Montaigne zieht hieraus unmittelbar die Konsequenz, des Menschen *beste Wissenschaft wäre die Erkenntniß seiner Unwissenheit.*[109]

Daß die thematische Deutung der Dunkelheit als Metapher einer nicht abschließbaren Selbstreflexion in der Malerei auch weniger anspruchsvoll – auf der Ebene einer humorvoll-selbstironischen Pointe – verhandelt werden konnte, zeigt Carlo Dolci in seinem *Selbstporträt*[110] von 1674 (Abb. 13). Hier ist das Thema der durch Dunkelheit verhüllten Selbstbetrachtung mit dem Thema der Darstellungsfähigkeit der Malerei auf andere Weise verschränkt: Mit verschattetem Gesicht und schwermütigem Blick zeigt der Künstler dem Betrachter auf einem Blatt sein Profilbildnis, das in hellstem Licht den Maler, umrahmt von den Insignien einer offiziellen Porträtmalerei und mit einer Dedikation an den Auftraggeber ausgestattet, im Metier seines künstlerischen Geschäfts präsentiert. Die unversöhnliche Differenz in diesem doppelten Blick auf sich selbst entfaltet sich für den Betrachter im Aspekt der ironischen Distanz des Künstlers zu seinem Porträthandwerk: Dieses bringt offenbar nur äußerlich zur Darstellung, was sich ihm im Blick auf sich selbst verhüllt.

Auch die ausgeprägte Dunkelgestaltung in den Selbstporträts von Rembrandt läßt sich mit Bezug auf die geistesgeschichtliche Tradition dieser anthropologischen Denkfigur neu deuten. Bei Rembrandt vollzieht sich der Blick in die Dunkelheit des eigenen Gesichts in neuer Weise als anschaulich-zeitlicher Prozeß: Im frühen *Selbstporträt* von 1629 (Abb. 14)[111] ist das

---

[107] Michel de MONTAIGNE: Essais, Bd. 2, 1996. Op. cit. S. 293. Vgl. Les essais, 1965. Op. cit. S. 561: „Si l'homme ne se connoit, comment connoit il ses fonctions et ses forces? (...) et que la verité est engoufrée dans des profonds abysmes où la veuë humaine ne peut penetrer."

[108] Les essais, 1965. Op. cit. S. 499. Michel de MONTAIGNE: Essais, Bd. 2, 1996. Op. cit. S. 138. Vgl. Carolus BOVILLUS: Liber de sapiente. Op. cit. S. 372, 381, 394.

[109] Michel de MONTAIGNE: Essais, Bd. 2, 1996. Op. cit. S. 138. Vgl. Les essais, 1965. Op. cit. S. 498: „et que sa meilleure doctrine estoit la doctrine de l'ignorance."

[110] Öl auf Leinwand, 74,5 x 60,5 cm, signiert und datiert: A. S.R / 1674 / DI ANNI 58 / PER SUA ALTEZZA R.MA IO CARLO DOLCI, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 1676.

[111] Eichenholz, 15,5 x 12,7 cm, 1629, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 11427.

Dunkel nicht wie bei Giorgione Fluchtpunkt einer möglichen Abwendung, sondern Zielpunkt einer anschaulichen Zuwendung. Bis in den Pinselduktus hinein entfaltet sich die ganze staunende Erregtheit seiner Selbstbeobachtung: Der aus dem Dunkel Blickende erkennt sich selbst als von Dunkelheit verhüllt, als *homo absconditus*, der im Dunkel rund um die Augen jegliche körperliche Bestimmung verliert. Mit geweiteten Augen und geöffnetem Mund blickt Rembrandt hier in der gemalten Erregtheit eines Augenblicks in die im Dunkel seines verschatteten Gesichts zusammengefaßten Bedingungen seiner menschlichen Existenz: Offenheit, Unergründlichkeit, Endlichkeit. Der Aspekt der Endlichkeit der menschlichen Existenz ist z.B. auch im *Selbstporträt als Rohrdommeljäger* (Abb. 15)[112] thematisiert, in dem Rembrandt viel hintergründiger als zumeist interpretiert[113], verschattet hinter seiner Beute erscheint: In der mit der vordergründigen Pose des triumphierenden Jägers präsentierten *nature morte* der erlegten und an einem galgenähnlichen Holzgerüst aufgehängten Rohrdommel weist Rembrandt zugleich auch auf ein Stück seiner eigenen, in Schatten und Dunkelheit gebundenen Existenz. Dunkel wird bei Rembrandt zur besonderen Existenz- und Erscheinungsbedingung des Individuums, zu seinem spezifischen Ort, der gleichwohl in die übergeordnete Einheit eines den einzelnen Menschen übergreifenden Helldunkels rückgebunden bleibt.[114] Als solches Residuum des Individuellen wird auch bei Rembrandt das Dunkel zum Medium einer von der Position der Negativität aus entfalteten Selbsterkenntnis. Beides unterscheidet Rembrandts Dunkel vom Dunkel in Arnulf Rainers Übermalung (vgl. Abb. 1).

Auch die geistige Verbindung dieser anthropologischen Metapher mit der Vorstellung des im Dunkel verborgenen Gottes war Rembrandt offenbar präsent: In der im selben Jahr wie das *Selbstbildnis* von 1629 entstandenen Darstellung von *Christus in Emmaus*[115] erscheint Christus dem Betrachter im blendenden Gegenlicht nur als dunkler Schattenriß, als *deus absconditus*, auf dessen Lichtseite sich der schreckgeweitete Blick des erkennenden

---

[112] Eichenholz, 121 x 89 cm, 1639, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1561.

[113] Scott A. SULLIVAN (Rembrandt's self-portrait with a dead bittern. In: The Art Bulletin LXII [1980], S. 236-243) kommt in sozialgeschichtlicher Perspektive beispielsweise zu folgendem Schluß: „It simply became a matter of aristocratic fashion to associate oneself with the sport. Rembrandt's *Self-Portrait with a Dead Bittern* should be understood as an early manifestation of this development." (Ebd. S. 243)

[114] Lorenz DITTMANN: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Op. cit. S. 214-218 (mit weiterer Literatur zum Thema).

[115] 37,4 x 42,3 cm, 1629, Paris, Musée Jacquemart-André; Abb. in: Otto PÄCHT: Rembrandt. Hrsg. von E. LACHNITT. München 1991, Abb. 22.

Apostels richtet. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Göttlichen sind so miteinander verschränkt, daß sich Christus für den Betrachter nur im Spiegel der menschlichen Reaktion – im Gesicht des Apostels – enthüllt. Es ist dabei interessant, wie mimisch verwandt der erregte Blick des Apostels auf den für den Betrachter im Dunkel verborgenen Gott und der Blick Rembrandts auf sich selbst als *homo absconditus* in seinem Selbstbildnis von 1629 sind (vgl. Abb. 14). Auch überrascht, wie eng sich die visuelle Form des verschatteten Gesichts z.B. in Rembrandts Darstellung des *auferstandenen Christus*[116] (Abb. 16) und in seinem *Selbstporträt mit Halsberge*[117] entspricht (Abb. 17). Bei beiden versinkt jeweils die linke Gesichtshälfte in Dunkelheit, und eigentümlicherweise eröffnen beide Darstellungen im Dunkel einen Bereich menschlicher Selbstreflexion; gleichwohl ist das Dunkel thematisch jeweils unterschiedlich gedeutet: Während die Metapher des verschatteten Gesichts im Bildnis von *Christus* die Gottesgestalt mit einem menschlichen Zug der Melancholie versieht, die sich eigentümlich mit dem Thema des Auferstandenen bricht, mündet im *Selbstbildnis mit Halsberge* der selbstbewußte Blick – begleitet von einer auf der Stirn idealisierend aufgipfelnden Verstandeshelle – in die Erkenntnis der Unerkennbarkeit des eigenen Grundes.

Wie kein anderer Maler seiner Zeit hat Jan Vermeer in der Unschärfe des Dargestellten die Defizienz des Wahrgenommenen, das Sehen selbst und die Bedingungen seines malerischen Mediums veranschaulicht. Dieses – in den populären technikgeschichtlichen Erklärungen als Begleiterscheinung eines ‚Camera-obscura-Realismus' vielfach mißverstandene[118] – Phänomen verbindet sich in Vermeers kühner – zu Unrecht in seiner Authentizität angezweifelter – Darstellung eines *Mädchens mit rotem Hut*[119] (Abb. 18), die kompositorisch den Typus der giorgionesken Verschränkung von Zuwen-

---

[116] Leinwand, oval, 78,5 x 63 cm, 1661, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 6471.

[117] Öl auf Holz, 37,7 x 28,9 cm, um 1629, Den Haag, Mauritshuis, Inv.-Nr. 148.

[118] Z.B. Daniel A. FINK: Vermeer's use of the camera obscura. A comparative study. In: Art Bulletin LIII (1971), S. 493-505.

[119] Öl auf Holz, 22,8 x 18 cm, 1665/66, Washington, National Gallery of Art, Sammlung Andrew W. Mellon. S. zum Forschungsstand (auch der maltechnischen Untersuchungen) und zum Stand der bisherigen Interpretationen dieses Gemäldes: Vermeer. Das Gesamtwerk. Hrsg. von Arthur K. WHEELOCK. Stuttgart, Zürich 1996, S. 160-165, Farbabb. ebd. S. 161. Angesichts der exzeptionellen künstlerischen *inventio* und der malerischen Qualität dieses Bildnisses sind die bisher gegen dieses Porträt vorgebrachten stilkritischen Argumente wenig überzeugend: Für eine Abschreibung plädiert z.B. jüngst Daniel ARASSE (Vermeer's ambition. Dresden 1996, S. 207-209) u.a. mit der Ansicht, daß „die undefinierbare stoffliche Beschaffenheit des Hutes (...) der »fast greifbaren Präzision«, mit der Vermeer die Textur von Stoffen wiedergibt", widerspreche (S. 207f.). Gerade die Undefinierbarkeit des Stofflichen ist Bestandteil des Themas!

dung und Abwendung aktualisiert, mit der vollständigen Verschattung des Gesichts der Dargestellten. Durch die das Sichtbare partiell auslöschende Dunkelheit und die auch die lichten Partien erfassende Unschärfe alles Wahrgenommenen unterwirft Vermeer die ganze Darstellung den Bedingungen einer doppelten anschaulichen Defizienz, die für den Betrachter zu einer befremdlichen Porträterfahrung führt: Trotz der fast intimen räumlichen Nähe rückt die dargestellte Frau in eine für den Betrachter unüberbrückbare Distanz. Die Anschauung bleibt auch hier durch die visuelle Form im Zustand einer unabschließbaren Annäherungsbewegung.

Die Skepsis von Nicolas Poussin gegenüber der Darstellung des Menschen im Porträt ist schon in der geringen Zahl der von ihm gemalten Bildnisse dokumentiert: Poussin hat die Gattung des Porträts nicht gemocht, und die zwei Selbstbildnisse, die nach achtundzwanzig Jahren porträtlosen Schaffens 1649 und 1650 entstehen, gehen bekanntermaßen mehr auf einen äußeren Anstoß als auf einen inneren künstlerischen Antrieb Poussins zurück: „Je suis paresseux à faire cet ouvrage auquel je n'ai pas grand plaisir et peu d'habitude", gesteht Poussin freimütig seinem Gönner Paul Fréart de Chantelou, der ihn um diesen Freundschaftsdienst gebeten hatte.[120] Trotz dieses tiefgreifenden Gattungsvorbehalts nahm sich Poussin dieser Aufgabe dann aber gleich zweimal an, wobei er Chantelou verspricht, ihm das ‚bessere und ähnlichere' zu schicken, das andere an den zweiten seiner bedeutenden Mäzene, Jean Pointel, zu geben. Die Forschung ist sich heute einig, daß Chantelou schließlich das spätere, 1650 entstandene Exemplar, das sich heute im Louvre befindet (Abb. 20), erhielt, Pointel das frühere, 1649 vollendete, das heute im Bode Museum hängt (Abb. 19).[121] Aus den biographischen Auskünften von vornherein auf einen Rangunterschied beider Bildnisse zu schließen, ist voreilig, und zu Unrecht wurde dem Berliner *Selbstbildnis* verschiedentlich ein oberflächlicher, ‚schmeichlerischer' Zug unterstellt.[122] Vielmehr hat sich Poussin auf gleichem künstlerischem Niveau unterschiedlich gedeutet: In beiden Bildnissen verbindet sich auf jeweils eigene Weise das Thema einer skeptischen Selbstreflexion mit einer äußerst differenzierten Schatten- und Dunkelmetaphorik und dem Thema der Malerei.

Das *Selbstbildnis* in Berlin (Abb. 19) ist bestimmt von einer übergreifenden, umbrafarbenen Dunkelheit, in der sich die farblichen Tonnuancen von Haaren, Gewand und Grund zusammenschließen. Eng begrenzt sind die par-

---

[120] Brief vom 13. März 1650 an Chantelou (Ch. JONNY: Correspondance de Nicolas Poussin. Paris 1911, Brief Nr. 179).

[121] Die Entstehungsumstände beider Bilder referiert Pierre ROSENBERG zusammenfassend (Nicolas Poussin. 1594-1665. Ausstellungskatalog. Paris 1994, S. 425-430).

[122] Zuletzt bei ROSENBERG (ebd. S. 426).

tiellen Hellbereiche auf Händen und Gesicht, bleiben obendrein über die tiefen Verschattungen rückgebunden in den umgebenden Dunkelgrund. Während der mit weißer und schwarzer Seite bestückte Stift und ein Buch im Vordergrund als attributhafte Werkzeuge auf die Grundlagen seiner Kunst verweisen[123], ist der Kopf vor eine orthogonale Steinplatte entrückt, die epitaphgleich[124] den Dargestellten in einer lateinischen Inschrift als „Academicus Romanus primus pictor" rühmt. Schemenhaft angedeutete Putten tragen hierzu passend ein schweres, den Kopf rahmendes Lorbeergebinde. In den flächig braunen Schattenpartien der Augenhöhlen und des Gesichts und an der das Zeichenwerkzeug haltenden Hand wächst Poussin gleichsam mit der braunen Steinfarbe seines eigenen Epitaphs zusammen, und diese visuelle Form ist thematisch zu verstehen: Der dunkle Grund wird zum anschaulichen Endpunkt einer sich ihrer begrenzten Zeitlichkeit und partiellen Unergründlichkeit bewußten menschlichen Existenz, verdichtet sich zugleich im steinernen Epitaph zum schemenhaft schon den Lebenden hinterlegenden Bild seines Endes und Nachruhms. Die Dunkelheit erfährt in dieser anschaulichen Verknüpfung eine für Poussins Selbstreflexion eigentümliche Verwandlung: Das, was sie als anschauliche Kategorie vergehender Zeitlichkeit am dargestellten Menschen löscht, bringt sie im Hintergrund im Bild des ins Epitaph gefaßten Nachruhms auf neuer Ebene hervor. Nicht zufällig trägt auch das Buch in seiner Hand die Farbe des Bleibenden.

Man hat Poussins Vorbehalt gegenüber dem Porträt bisher letztlich nicht befriedigend erklärt, denn die Annahme eines aus der klassizistischen Kunstdoktrin übernommenen oberflächlichen Gattungsvorurteils greift als Erklärung bei einem Künstler vom Range Poussins zu kurz. Die Skepsis Poussins muß in der mit dem Bildnis selbst gegebenen künstlerischen Aufgabe der menschlichen Selbstreflexion gelegen haben, der Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit des Menschen, die er selbst in beiden Selbstbildnissen thematisiert. Immerhin gibt es hierfür auch ein kulturgeschichtliches Argument:

Nicht weniger deutlich als Poussin äußert sich Blaise Pascal in seinen in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstandenen *Pensées* über das Porträt: Er spricht vom ‚törichten Plan', sich selbst darzustellen – „Le sot projet qu'il a de se peindre!"[125] – und brandmarkt gerade den mimetischen Illusio-

---

[123] Die lange Zeit auf dem Buchrücken lesbare Inschrift „De lumine et colore" ist in der jüngsten Reinigung als rezente Zutat beseitigt worden.

[124] Hierzu Anthony BLUNT: Nicolas Poussin. (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958) London, New York 1967, S. 265f.

[125] Blaise PASCAL: Pensées. In: Ders: Œuvres complètes. Paris 1954 (Bibliothèque de la Pléiade 34) S. 1103, Fragment Nr. 76/62. Die in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenen *Pensées* wurden 1669 posthum veröffentlicht. Elizabeth CROPPER weist auch

nismus der Malerei als eitles Unterfangen: „Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux!"[126] Das menschliche Bildnis müsse vielmehr *zugleich Abwesendes und Gegenwärtiges, Gefallen und Mißfallen*[127] enthalten, denn gerade diese Aspekte schließe die Wirklichkeit aus: „Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir."[128] Die Schwierigkeit der künstlerischen Darstellung gründet auch für Pascal letztlich im Problem der menschlichen Selbstreflexion: „L'homme est à lui-même le plus prodigieux objet de la nature; car il ne peut concevoir ce que c'est que corps, et encore moins ce que c'est qu'esprit et moins qu'aucune chose comme un corps peut être uni avec un esprit. *Der Mensch ist sich selbst das rätselhafteste Ding der Natur, denn er kann nicht begreifen, was Körper und noch weniger, was Geist ist und am wenigsten von allem, wie ein Körper mit einem Geist vereint sein könne.*"[129] Und von diesem anthropologischen Ausgangspunkt aus entfaltet Pascal seinen universellen Skeptizismus: „Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un millieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti. *Denn was ist zum Schluß der Mensch in der Natur? Ein Nichts vor dem Unendlichen, ein All gegenüber dem Nichts, eine Mitte zwischen Nichts und All. Unendlich entfernt von dem Begreifen der äußersten Grenzen, sind ihm das Ende aller Dinge und ihre Gründe undurchdringlich verborgen, unlösbares Geheimnis; er ist gleich unfähig, das Nichts zu fassen, aus dem er gehoben, wie das Unendliche, das ihn verschlingt.*"[130] Diesen Zweifel an der menschlichen Erkenntnisfähigkeit im Felde der Selbstreflexion faßt

---

auf einen möglichen Bezug Poussins zu Montaigne hin, der Poussin ebenfalls in seiner Skepsis gegenüber dem eigenen Porträt bestärkt haben könnte (Painting and possession: Poussin's portrait for Chantelou and the *Essai* of Montaigne. In: Der Künstler über sich und sein Werk. Op. cit. S. 485-503).

[126] PASCAL: Pensées, 1954. Op. cit. S. 1121, Fragment 116/134.

[127] PASCAL: Über die Religion, 1978, S. 308.

[128] PASCAL: Pensées, 1954. Op. cit. S. 1266, Fragment 566/678. Dt. Übers. nach PASCAL: Über die Religion, 1978. Op. cit. S. 308. Auf diese Stelle bei Pascal weist schon Oskar BÄTSCHMANN hin (Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. Zürich 1982, S. 59).

[129] PASCAL: Pensées, 1954. Op. cit. S. 1111f., Fragment 84/72. Dt. Übers. zitiert nach: PASCAL: Über die Religion, 1978. Op. cit. S. 50.

[130] PASCAL: Pensées, 1954. Op. cit. S. 1109f., Fragment Nr. 84/72. Dt. Übers. S. 43.

Pascal in die Metapher einer ausdrücklich positiv bewerteten[131] Dunkelheit: „Voilà ce que je vois et ce qui me trouble. Je regarde de toutes parts, et je ne vois partout qu'obscurité. La nature ne m'offre rien, qui ne soit matière de doute et d'inquiétude. (...) Mais, voyant trop pour nier et trop peu pour m'assurer, je suis dans un état à pleindre (...) l'état où je suis, ignorant ce que je suis et ce que je dois faire, je ne connais ni ma condition, ni mon devoir. *Wohin ich auch schaue, ich finde ringsum nur Dunkelheit. Nichts zeigt mir die Natur, was nicht Anlaß des Zweifels und der Beunruhigung wäre* (...) *Da ich zu viel sehe, um zu leugnen, und zu wenig, um gewiß zu sein, bin ich beklagenswert* (...) *während ich in der Seinslage, in der ich bin, in der ich nicht weiß, was ich bin, noch was ich tun soll, weder meine Beschaffenheit noch meine Pflicht kenne.*"[132] Auch die metaphysische Rückbindung dieser Dunkelmetaphorik als anthropologischer Denkfigur des *homo absconditus* in der theologischen Vorstellung des *deus absconditus* ist Pascal in diesen Überlegungen präsent: „Vere tu es Deus absconditus."[133]

Daß Poussin als *peintre-philosophe* ersten Ranges[134] Pascal in der skeptischen Reflexion der anthropologischen Problematik der Selbstdarstellung im Porträt in nichts nachstand, belegt die verwandte Art und Komplexität seiner Sichtbarkeitsmetaphorik. Im mimisch strengeren *Selbstbildnis* im Louvre (Abb. 20) gab Poussin seiner Selbstdeutung dennoch kraft seiner Malerei eine versöhnlichere Wendung.[135] Auch hier übernimmt die Deutung der Dunkelheit und der Schatten eine zentrale Funktion: Zwar tritt der Körper nun plastisch modelliert stärker ins Licht, aber das Gesicht bleibt fast in der gleichen Form wie im Berliner Selbstbildnis verschattet. Dicht staffeln sich hinter ihm die weitgehend neutralfarbigen Flächen der ungemalten, verdeck-

---

[131] So widerspricht Pascal z.B. dem volkstümlichen Glauben, daß Verfinsterungen (*éclipses*) von Unglück künden (PASCAL: Pensées, 1954. Op. cit. S. 1136, Fragment 190/173), und hebt die positive Bedeutung der Dunkelheit auch in der religiösen Verortung des Menschen hervor (ebd. S. 1275, Fragment 588/565; S. 1278, Fragment 599/586).

[132] PASCAL: Pensées, 1954. Op. cit. S. 1200, Fragment 414/229. Dt. Übers. zitiert nach: PASCAL: Über die Religion, 1978. Op. cit. S. 119.

[133] Ebd. S. 1278, Fragment 598/585.

[134] Hierzu nach wie vor am eindringlichsten Kurt BADT: Die Kunst des Nicolas Poussin. Schauberg, Köln 1969.

[135] Poussin hat sich in diesem Bildnis nicht nur mit Blick auf die togaähnliche Kleidung und die Beziehung auf das Thema der Malerei unmittelbar auf ein 1520 von Marc Anton Raimondi gestochenes Bildnis Raphaels zurückbezogen – wie Matthias WINNER herausgearbeitet hat (Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 [1983], S. 419-449, S. 422f.) –, sondern darüber hinaus auch mit Blick auf das Thema des verschatteten Gesichts. Dieser genetische Rückbezug Poussins auf Raphael führt uns mithin wieder in den kunsthistorischen Ursprungsbereich der visuellen Deutung des Menschen als *homo absconditus*.

ten oder zur Wand gekehrten Bilder vor der grauen Wand, und nur auf der linken Seite ragt ein Stück leuchtend farbig gemalter Malerei heraus: Es ist eine Allegorie der Malerei![136] Äußerlich betrachtet, bekräftigt der Schatten der Gestalt zunächst die Illusion der räumlichen und dinglichen Realität des Sichtbaren – nur Körper werfen Schatten! –, um zugleich die zeitliche Vergänglichkeit des Dargestellten zu dekuvrieren, nicht zuletzt auch, indem er – wie Oskar Bätschmann gezeigt hat[137] – als transitorisches Schattenbild gerade die Zeitangaben der Inschrift (*ANNO AETATIS 56* und *ANNO IUBILEI 1650*) von den im Licht verbleibenden Worten *Effigies* und *pictor* trennt: Das Bild arbeitet im Licht seiner Darstellung gleichsam wörtlich der Vergänglichkeit entgegen.

Die Fläche, auf die Poussins Schatten fällt, ist ein ungemaltes, gleichwohl schon gerahmtes Bild. Aus diesem anschaulichen Zusammenhang werden auch hier Schatten und Dunkelheit – wie im Berliner Selbstbildnis – in höchstem Maße ambivalent: Was die Verschattung am Dargestellten an Vergänglichkeit zeigt und an Sichtbarem löscht, bringt zugleich der Schattenwurf in metaphorischer Allusion an den Gründungsmythos der Malerei als einer aus dem Schattenbilde entstandenen Kunst[138] auf der monochromen Leinwand wieder neu hervor. In beiden Selbstbildnissen erfährt die Dunkelheit eine thematische Metamorphose, indem sie das, was sie an der zeitlich begrenzten menschlichen Erscheinung tilgt, beidemal verwandelt, einmal ins Bild des im Epitaph fixierten Nachruhms, einmal ins Bild einer im Gründungsmythos der Malerei entfalteten Genese der Kunst: Die Vergänglichkeit des Malers mündet im Schattenbild in die prospektive Genese einer neuen Malerei. Ebendort befindet sich Poussins inschriftliche Signatur.

---

[136] Hierzu ausführlich M. WINNER: Poussins Selbstbildnis im Louvre. Op. cit.

[137] O. BÄTSCHMANN: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. Op. cit. S. 62f.

[138] Vgl. PLINIUS: Naturalis historiae lib. 35, 151 (C. Plinius Secundus der Ältere: Naturkunde, Buch 35. Hrsg. von R. KÖNIG. Darmstadt 1978); hierzu auch O. BÄTSCHMANN. Op. cit. S. 53f.

Photonachweis

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 5, 19
© VG BILD KUNST, Bonn 1996 2, 3
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 10
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 15
Florenz, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Provincie di Firenze e Pistoia, Su concessione del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali 6, 7, 13
Malibu, The J. Paul Getty Museum 11
Foto Marburg 4, 17, 20
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 14, 16
Rom, Archivio Fotografico Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma 9
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, © 1996 Board of Trustees 18
© Arnulf Rainer, Wien 1
Autor 8
Colin Eisler: Paintings in the Hermitage, New York: Stewart, Tabori & Chang 1990, S. 457 12

Abb. 1: Arnulf Rainer: *Rembrandt als Rembrandt*, 1980, Privatbesitz

Abb. 2: Paul Klee: *Skizze eines Selbstbildnisses*, 1908/53 verso, Privatbesitz

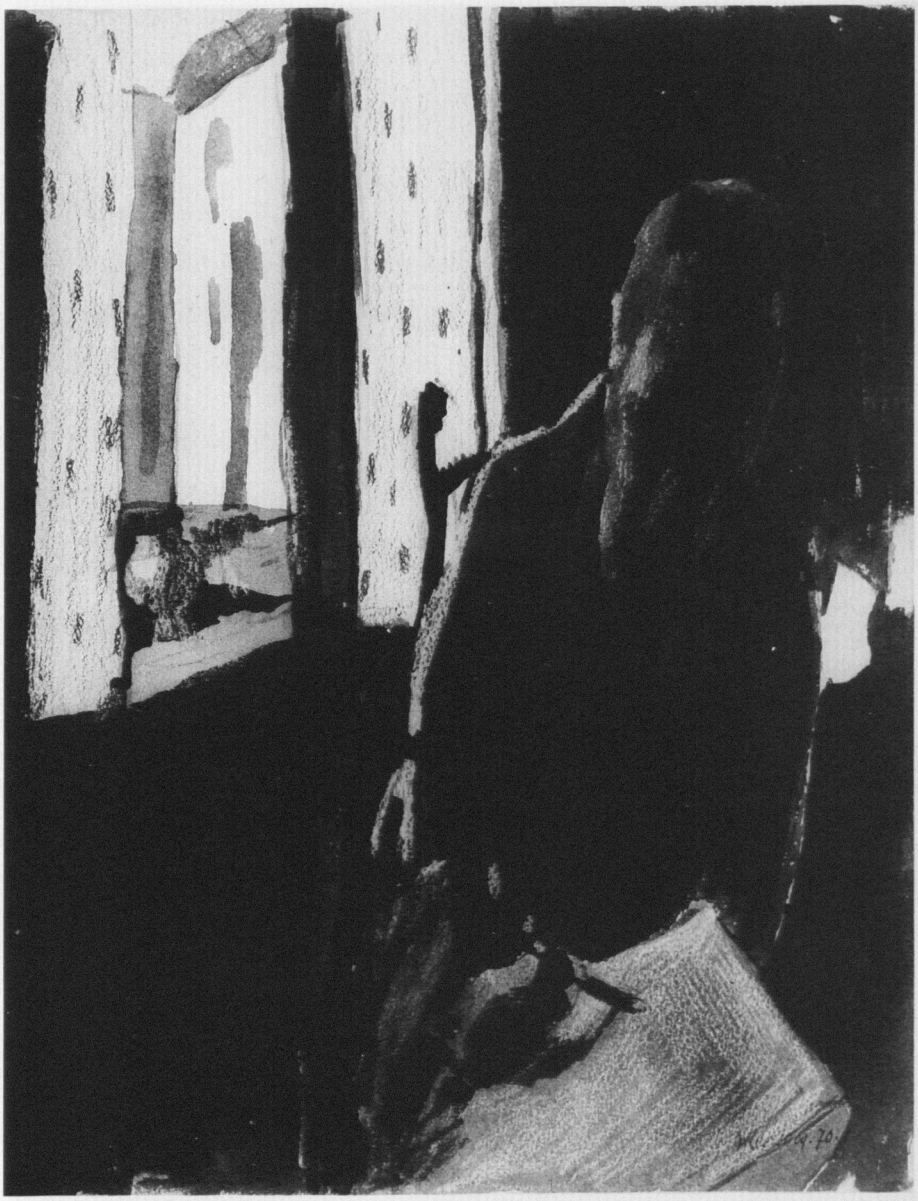

Abb. 3: Paul Klee: *Der Zeichner am Fenster*, 1909/70, Privatbesitz Schweiz

Abb. 4: Raphael: *Doppelbildnis von Andrea Navagero und Agostino Beazzano*, 1516, Rom, Galleria Doria Pamphili

Abb. 5: Antonio del Pollaiuolo: *Profilbildnis einer jungen Frau*, um 1465/70, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Abb. 6: Raphael: *Bildnis des Tommaso Inghirami*, 1511/12, Florenz, Galleria Palatina

Abb. 7: Perugino: *Bildnis des Francesco delle Opere*, 1494, Florenz, Uffizien

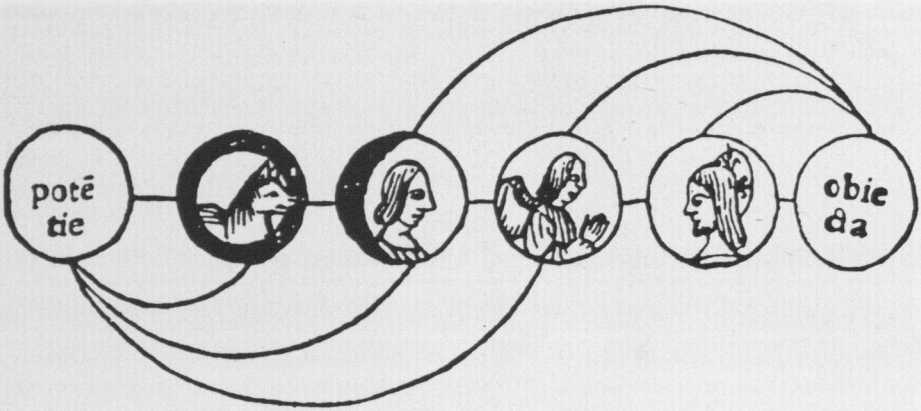

Abb. 8: Illustration aus Carolus Bovillus: Liber de sapiente (1510), Kap. XLV, p. 142v.

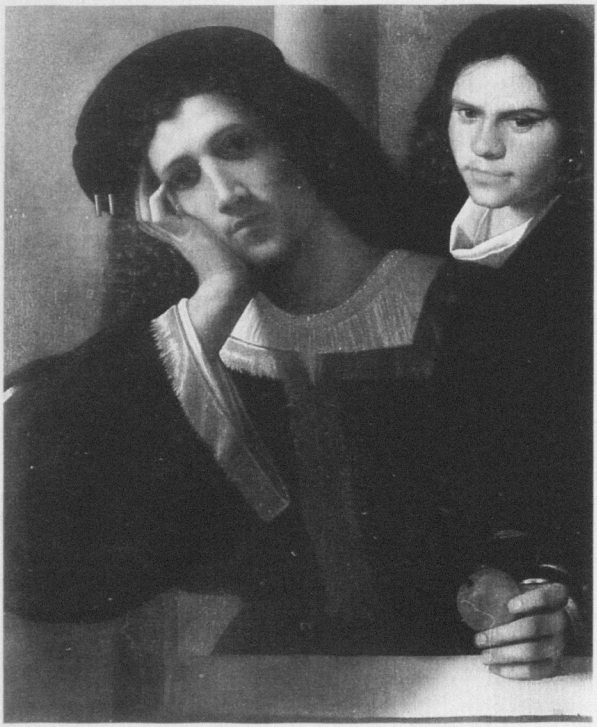

Abb. 9: Giorgione: *Doppelbildnis* »Ludovisi«, um 1502, Rom, Museo di Palazzo Venezia

Abb. 10: Giorgione: *Selbstbildnis*, um 1505, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Abb. 11: Giovanni Gerolamo Savoldo: *Hirte mit Flöte*, 1530/35, Malibu, The J. Paul Getty Museum

Abb. 12: Annibale Carracci: *Selbstbildnis*, 1590/95, St. Petersburg, Eremitage

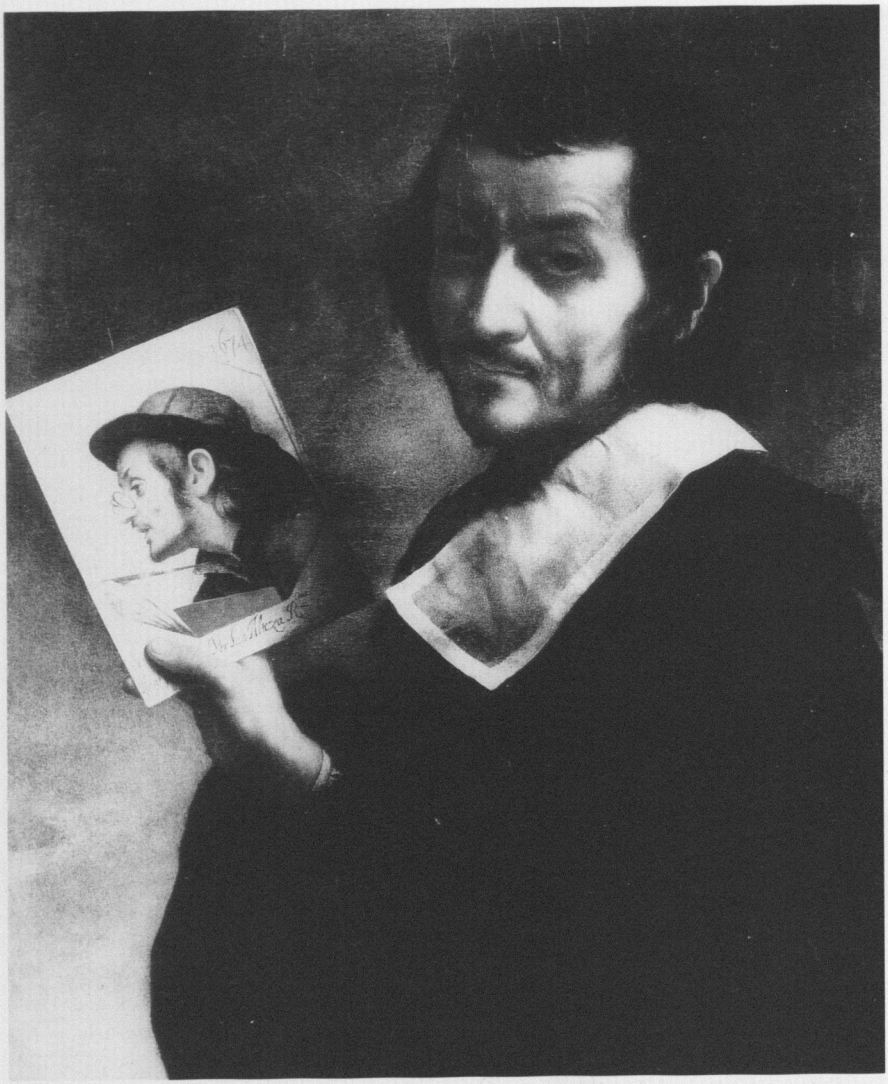

Abb. 13: Carlo Dolci: *Selbstbildnis*, 1674, Florenz, Uffizien

Abb. 14: Rembrandt: *Selbstbildnis*, 1629, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

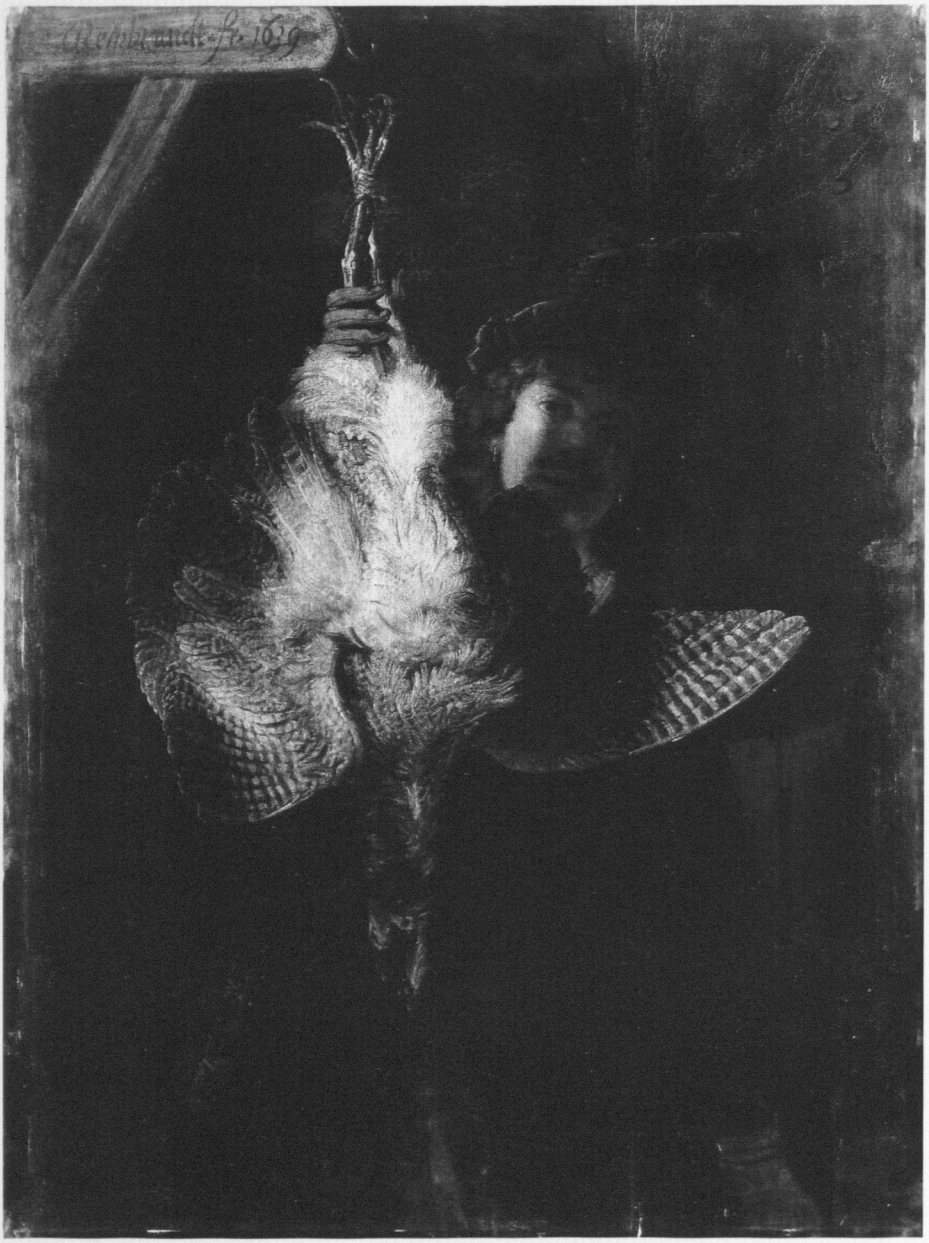

Abb. 15: Rembrandt: *Der Rohrdommeljäger*, 1639, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

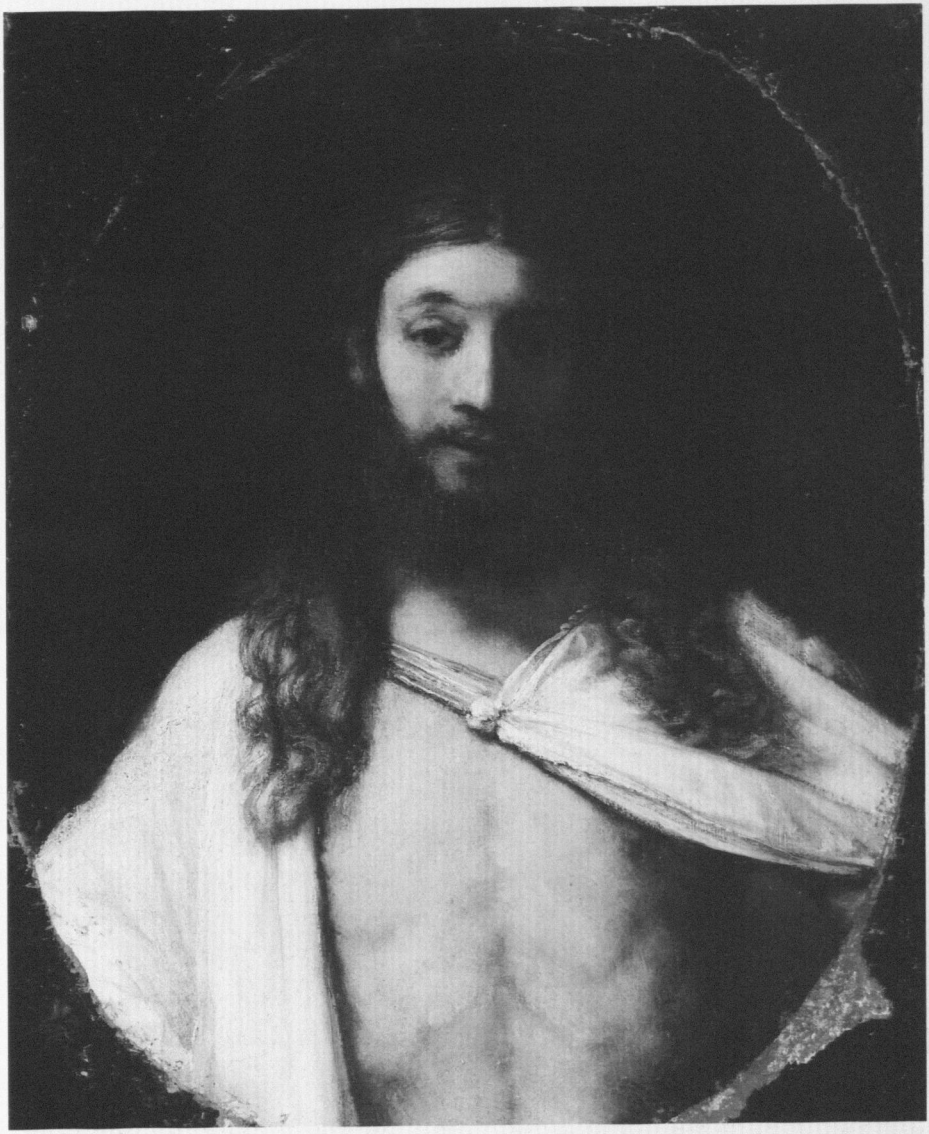

Abb. 16: Rembrandt: *Der auferstandene Christus*, 1661, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 17: Rembrandt: *Selbstbildnis mit Halsberge*, um 1629, Den Haag, Mauritshuis

Abb. 18: Jan Vermeer: *Mädchen mit rotem Hut*, 1665/66, Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection

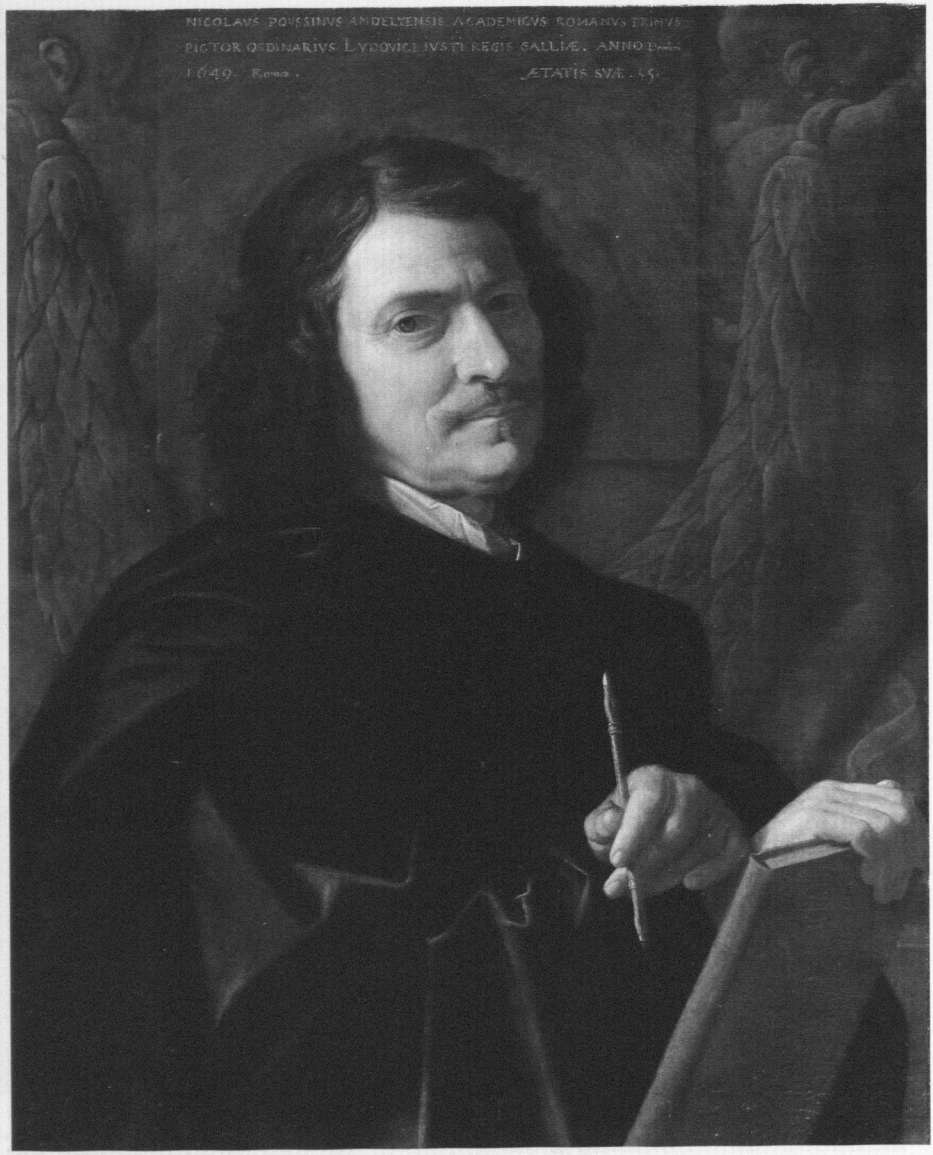

Abb. 19: Nicolas Poussin: *Selbstbildnis*, 1649, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

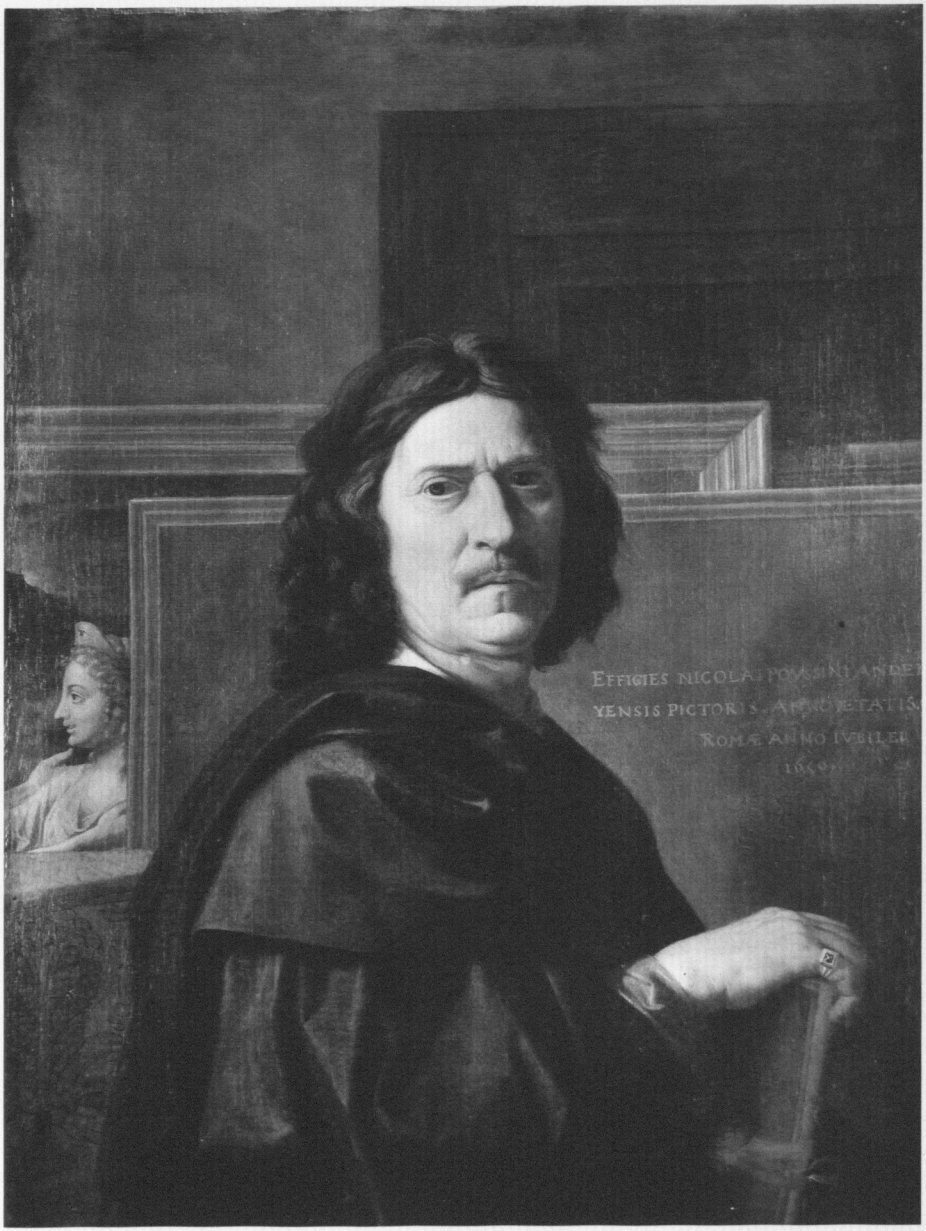

Abb. 20: Nicolas Poussin: *Selbstbildnis*, 1650, Paris, Louvre