

ECKHARD LEUSCHNER

## Maskenschrecken

### Persistenz und Adaptionen eines Bildmotivs zwischen Mantegna und Picasso

Das systematische Studium von „Signifying practices“ in Renaissance und Barock ist deswegen so ergiebig, weil in diesen Epochen allgemein akzeptierte politische, religiöse, literarische und künstlerische Autoritäten als stark regulierende Faktoren wirkten.<sup>1</sup> Dazu kam – spätestens seit der zweiten Hälfte des Cinquecento – eine Tendenz zur lexikalischen Kodifizierung ganzer Sparten der zeitgenössischen Bilderwelt, wozu auch das in fast sämtliche europäische Hauptsprachen übersetzte ikonologische Handbuch von Cesare Ripa (zuerst 1593) zählt.<sup>2</sup> Zwar lassen sich nicht alle Aspekte der frühneuzeitlichen Kultur mit der *Iconologia* erklären, schon gar nicht in der bildenden Kunst, dieser permanenten Ausnahme vom Alltäglichen und Konventionalisierten. Doch wenn man, frei nach Ferdinand de Saussure, die ‚Langue‘ nicht kennt, ist auch die ‚Parole‘ schwer zu identifizieren. In der (suggerierten) kulturellen Stabilität des Ancien Régime war nicht nur Stil, sondern auch Ikonographie „ästhetisches Äquivalent der Herrschaft“.<sup>3</sup> Mit der politischen und religiösen Ordnung zerbrach, so könnte es scheinen, im Laufe des 18. Jahrhunderts die Fiktion einer verbindlichen Kunst- und Bildersprache. Doch dies geschah nicht final und spurenlos. Der vorliegende Beitrag widmet sich – am Beispiel des Bildmotivs *Kind und Schreckmaske* und mit dem ‚Zielpunkt‘ eines Schlüsselwerks von Picasso – dem Spannungsverhältnis von Motivtraditionen und individualisierter Kodierung in den Bildkünsten zwischen Aufklärung und Klassischer Moderne.

- 
- 1 Den Begriff „Signifying Practices“ entlehne ich Stuart Hall (Hrsg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997. Zu regularisierenden Faktoren in der Kunst der Frühen Neuzeit am Beispiel allegorischer Darstellungsweisen vgl. Eckhard Leuschner: *Die Versuchungen der Jugend. Internationale Bildkulturen der barocken Allegorie am Beispiel von Venius und Rubens, Cortona und Giordano*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 59 (2010), S. 65–85.
  - 2 Vgl. Eckhard Leuschner: *Ripas Rom, Ripas ‚Roma‘: Verfahren und Kontexte visueller Kodifikation im Jahr 1593*, in: *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*. Hrsg. v. Cornelia Logeman, Michael Thimann, Berlin 2011, S. 147–164.
  - 3 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Kulturindustrie*, in: *Dies. (Hrsg.): Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1986 (1944), S. 128–176, bes. S. 138.

„Alle Kinder fürchten sich vor Masken“, heißt es im pädagogischen Hauptwerk des Jean-Jacques Rousseau *Émile oder über die Erziehung* von 1762:

„Ich zeige Emil also zuerst eine freundliche Maske. Dann setzt sie einer auf. Ich fange an zu lachen, alle lachen mit, und das Kind lacht wie die anderen auch. Allmählich gewöhne ich ihn an weniger angenehme und schließlich an hässliche Masken. Gehe ich so, stufenweise, mit Bedacht vor, so wird er auch bei der letzten wie bei der ersten lachen statt zu erschrecken. Nun fürchte ich nicht mehr, dass man ihn mit Masken erschrecken kann.“<sup>4</sup>

Die Anleitung zum Durchschauen des Maskenschreckens, also der grundlosen Drohungen eines fratzenhaften Gesichts ohne Kopf und Körper, war schon lange vor Rousseau ein Erziehungsideal, das weit über die Erfordernisse frühkindlicher Pädagogik hinausging. In Emblembüchern des Barock, etwa bei Jacob Cats, ist der Maskenschrecken prominentes Thema: Kinder, so Cats, fürchten sich vor der Maske, weil sie nicht wissen, dass sich hinter ihrem riesenhaften Gesicht kein Kopf befindet, dass sie eine Erscheinung ohne jede Substanz ist. Die Erwachsenen hingegen können aufgrund ihres Überblicks und ihrer Erfahrung hinter diese Maske schauen. Sie wissen, dass die Reaktion der Kinder unangemessen und lächerlich ist. Doch auch Erwachsene fürchten sich: Wen Furcht umtreibt, so Cats, der muss die Ursachen seiner Furcht ergründen und den Dingen gleichsam hinter ihre Maske schauen.

Die meisten Zitate, die solchen Emblemen beigegeben sind, entstammen stoischen Texten. Schon in der Antike gab es aber auch dichterische Verarbeitungen dieses Motives, die ihren prägnantesten Ausdruck in der humorvollen Beschreibung der Produktion eines Töpfers durch Martial finden (wobei die Maske selbst spricht): „Die germanische Maske: Ich bin der Scherz eines Töpfers: die rote Maske eines Batavers: Das Gesicht, das Du verlachst, fürchtet ein Kind“<sup>5</sup>. Bei dem im 17. Jahrhundert so beliebten Seneca war das Gleichnis vom Kind und der Maske auch auf die Todesfurcht zugeschnitten. Es diente ferner dazu, die sinnlose Furcht vor Schmerz, vor jemandes Zorn oder dem Verlust des eigenen Vermögens zu illustrieren, außerdem als Warnung vor einer Furchtsamkeit, die das Objekt der Furcht nicht der Vernunft unterwirft.<sup>6</sup> Auch der kaiserzeitliche Stoiker Epiktet verwendete das Bild der Schreck-Maske:

4 Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou De l'éducation*, Bd. 1, Paris 1762, S.98 (Übers. E. Leuschner).

5 Martial 14,176: „Persona Germana: Sum figuli lusus russi persona Batavi. / Quae tu derides, haec timet ora puer“ (Übers. E. Leuschner).

6 Seneca: ep. 24,13: „Denke vor allem daran, den Dingen den Schrecken (tumultum) zu nehmen und zu schauen, wie sich jedes Ding verhält. Du wirst merken, dass nichts an ihnen furchtbar ist, abgesehen von der Furcht (timor) selbst. Und was du bei den Kindern

„Dieses Phänomen pflegte Sokrates treffend ‚Mormolykeia‘ (Schreckmasken) zu nennen. Denn wie den Kindern durch ihre Unerfahrenheit die Masken Furcht erregend und Angst einflößend erscheinen, so verhalten auch wir uns gegenüber den Dingen genauso wie die Kinder gegenüber den Schreckmasken. Denn was ist ein Kind? Unwissenheit. Was ist ein Kind? Unverstand. Denn sobald ein Kind etwas sicher weiß, ist es uns in keiner Weise unterlegen. Und was ist der Tod? Eine Schreckmaske. Drehe sie um und lerne sie kennen! Siehst du, sie beißt nicht!“<sup>7</sup>

Das Gleichnis vom Kind und der Maske war vielfältig anwendbar und hat auch bei frühchristlichen Schriftstellern überlebt. An Seneca und Epiktet angelehnte Formulierungen findet man noch bei Erasmus und Justus Lipsius.<sup>8</sup> Selbst Martin Opitz dichtete entsprechend:

„Hinauff vnd vber vns sol vnser Sinn sich richten / [...] / Sol jmmer eines seyn,  
nicht zittern vnd nicht flehn / Wie kleine Kinder thun, wann, daß sie Larven  
sehn. / Es sind auch anders nichts als Larven alle Sachen / Vmb welcher willen  
wir vns Leyd vnd Kummer machen.“<sup>9</sup>

## Maskenschrecken im Bild: Antike und Renaissance

In Renaissance und Barock waren bildliche Darstellungen des kindlichen Maskenschreckens neben den genannten antiken und humanistischen Texten direkt oder indirekt auch auf Modelle aus der antiken Kunst bezogen. Am häufigsten wurden römische Putten- oder Erotengruppen imitiert: Ein Putto hält sich eine (in der Regel fratzenhafte, bärtige und übergroße) Maske vor das Gesicht und erschreckt damit einen oder mehrere andere Putten, die sich zu wehren versuchen oder flüchten. Sowohl Wandmalereien als auch Sarkophagreliefs des zweiten und dritten Jahrhunderts zeigen, etwa im Rahmen bacchischer Szenen, entsprechende Puttengruppen. Beispielsweise weist ein in

---

erlebst, das begegnet auch uns etwas älteren Kindern: Wenn sie diejenigen, die sie lieben, deren Umgang sie gewohnt sind und mit denen sie spielen, maskiert sehen, geraten sie in Furcht. Nicht nur den Menschen, sondern auch den Dingen muss man die Maske fortnehmen und Ihre wahre Gestalt zeigen.“ (Übers. E. Leuschner)

7 Epiktet: Diatriben, 2. Buch, 1,15.

8 Justus Lipsius: De constantia, Leiden 1627, S.101: „Wenn Du eine Maske aufsetzt, merkst Du nicht, wie die Kinder vor Dir flüchten? Aber wenn Du sie absetzt, kommen sie gleich wieder auf Dich zu und umarmen Dich. Genauso ist das mit diesen Dingen: Wenn Du sie ohne Maske und Pomp siehst, musst Du zugeben, dass Du in einer kindlichen Furcht befangen warst (timuisse te fatearis timorem puerilem).“ (Übers. E. Leuschner)

9 Martin Opitz: Trost-Gedichte In Widerwertigkeit Deß Kriegs, Bd. 2, Leipzig 1633, Z. 573–578.

der Galleria Giustiniana abgebildetes Sarkophagrelief,<sup>10</sup> das Putten bzw. Eroten im Kontext der Weinbereitung bzw. des bacchischen Kultes zeigt, links den Maskenputto auf, der bei seinem kleinen Kollegen ganz außen einen (eher gesitteten) Schrecken hervorruft; er versucht sogar, die Maske zu berühren. Einzelne maskentragende Putten konnten den Effekt ihrer riesigen Kopf- oder Körperbedeckung noch verstärken, indem sie Hand bzw. Arm durch die Mundöffnung der Maske streckten und damit auf ihre Gefährten losgingen.<sup>11</sup>

Die unter anderem auf Kinder-Sarkophagen dargestellten ‚dionysischen‘ Spiele und Freuden der Putti mögen Sinnbilder eines auf den Toten wartenden seligen Fortlebens gewesen sein, zumal die bekanntesten Putten-Szenen Handlungen im Umkreis der Weinlese zeigen. Doch vielfach, etwa bei Darstellungen eines Eroten, der inmitten von Theatermasken steht, scheint das pure Größen(miss)verhältnis zwischen dem kleinen Kind und einer helmartig großen Theatermaske im Zentrum des Interesses gestanden zu sein. Und schon in der Antike war wohl der kleine Amor, der eine große bärtige Maske hält oder spielerisch aufsetzt – etwa die schon in Francesco Ficoronis archäologischem Maskenbuch von 1754 abgebildete Skulptur aus dem Kapitolini-schen Museum<sup>12</sup> – Sinnbild für die subtilen Finten und Schliche der Liebe. Darstellungen eines solchen Missverhältnisses zwischen ‚tender infant‘ und bärtiger Satyrs- oder Silensmaske finden wir noch in der archäologisch inspirierten Graphik der Zeit um 1800, etwa in *Love unmasked* von Peltro William Tomkins (1799).<sup>13</sup>

Aus der Antike sind einige Putten erhalten, die sich eine große bärtige Maske vor das eigene, viel kleinere Gesicht halten und zuweilen einen Arm durch die Mundöffnung dieser Maske strecken. Manchmal hält dieser durch das Maul der Maske gestreckte Arm auch eine Schlange. Diese Einzelfiguren trifft man sowohl freiplastisch als auch auf Gemmen an. Bekanntestes freiplastisches Beispiel ist der Putto aus der Sammlung Ludovisi, der in den

10 Der Stich nach dem heute in der Villa Albani befindlichen Relief ist abgebildet in Beatrice Palma Venetucci: *Continuità di un motivo iconografico ellenistico: Il Putto con la maschera*, in: Sandro Stucchi, Margherita Bonanno Aravantinos (Hrsg.): *Giornate di studio in onore di Achille Adriani*, Roma 26–27 novembre 1984, Rom 1991, S. 222–236, hier S. 227, Fig. 8.

11 Vgl. Eckhard Leuschner: *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1997, S. 38.

12 Francesco Ficoroni: *De larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum*, 2. erw. Aufl., Rom 1754, S. 95f., Tafel LXXIII: „[Tabula] Puerum refert forma quasi colossea, altitudinis palm. 5 qui sedens super pellem caprinam Larvam tenet elatam, forma itidem colossea, arseptam manibus, & eam capiti suo aptare, vel detrahare nititur“; vgl. auch Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): *Wir sind Maske*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 2009, S. 198.

13 British Museum, London, Printroom, Registration number: 1879,1011.1526.

1620er Jahren in Rom gefunden wurde und den einst kein Geringerer als Alessandro Algardi ca. 1628 restaurierte. Stefano della Bella machte ihn durch eine Radierung bekannt.<sup>14</sup> Auch eine Bartolomeo Cavaceppi zugeschriebene Skulptur aus dem späteren 18. Jahrhundert (*Abb. 1*) leitet sich von diesem Ludovisi-Putto her.<sup>15</sup>

Nach vereinzelt imitierten antiken ‚Putto mit der Maske‘ im Mittelalter (darunter Nicola Pisanos Relief an der Baptisteriumskanzel in Pisa,<sup>16</sup> wo der ‚Putto‘ zum Ausstattungstück der Hölle mutierte) kann von einem wirklichen Revival des Motivs erst im letzten Drittel des Quattrocento die Rede sein, u. a. in der Buchillustration und im Metallguss.<sup>17</sup> Eine anonyme Zeichnung dieser Jahre nach einem antiken Relief ist mit schriftlichen Erklärungen versehen. Unterhalb des Putto mit der Maske, der einen anderen Putto erschreckt und ihn zu Boden fallen lässt, finden sich die Worte: „Horror ceu timor et potius mors“. Mit dieser Wendung ist die Auffassung des Schreibers bezeichnet, die kopierte Putten-Szene bedeute „Schrecken und Furcht“ und sei speziell auf die drohenden Schrecken des Todes zu beziehen. Aber auch der bacchische Kontext der Puttenreliefs wurde erkannt und variiert, etwa in einer anonymen Zeichnung mit um ein Weinfass tollenden Putten und Eroten aus der Nachfolge Mantegnas, wo der Maskenputto einen Gefährten erschreckt, diesmal vermittels des Durchstreckens seiner Arme durch die Augenöffnungen der Maske.<sup>18</sup> Dieses Motiv findet sich in mindestens einer anderen Renaissancezeichnung, geht also wohl ebenfalls auf eine antike Vorlage zurück. Es ist wahrscheinlich, dass solche Putti von den Zeitgenossen als ‚spiritelli‘ aufgefasst wurden, also als die ‚Geister‘ des Weines. Durch sie wollten die Künstler die verschiedenen Effekte des Alkohols veranschaulichen, seine erheiternde, einschläfernde, lüstern machende und Täuschungen, Schrecken oder Furcht hervorrufenden Wirkungen.

Raffael führte den ‚Putto mit der Schreckmaske‘ in die Ornamente und Dekorformen seiner Zeit ein. Entsprechende Details weisen sowohl die Vatikanischen Loggien als auch die Bordüren der Raffael-Teppiche auf.<sup>19</sup> Vor allem durch druckgraphische Reproduktion fand das Motiv große Verbreitung in Italien und in Frankreich. Durch Modifikationen konnte es entweder, wie bei René Boyvin (*Abb. 2*),<sup>20</sup> in einen scheinbar rein gegenwärtigen

14 Vgl. Ferino-Pagden: *Wir sind Maske* (s. Anm. 12), S. 341, Kat.-Nr. VI.9.

15 Ralf Beil (Hrsg.): *Masken. Metamorphosen des Gesichts von Rodin bis Picasso*, Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2009, S. 60.

16 Beil: *Masken* (s. Anm. 15), S. 73.

17 Vgl. Leuschner: *Persona, Larva, Maske* (s. Anm. 11), S. 38–40.

18 Ebd., S. 354, Kat.-Nr. 8.

19 Ebd., S. 51f.

20 Ebd., S. 358, Kat.-Nr. 41.



*Abb. 1: Bartolomeo Cavaceppi zugeschrieben: Maskenputto. Skulptur. Privatbesitz*



Abb. 2: René Boyvin: Kind erschreckt ein anderes Kind durch Vorhalten einer Maske. Radierung

Kontext des Kinderspiels überführt, größeren mythologischen und allegorischen Kontexten beigesellt<sup>21</sup> oder sogar, wie bei Parmigianino,<sup>22</sup> dadurch evoziert werden, dass sich der kleine Putto zum erwachsenen Schildträger wandelte (Abb. 3). Selbst ein vermeintliches Genrebild wie der Junge von Godfried Schalcken,<sup>23</sup> der aus seinem Pfannkuchen eine ‚Maske‘ gemacht hat und vorzeigt, ist kaum ohne die beim Sammlerpublikum verbreitete Kenntnis des ‚Kind-und-Schreckmaske-Motivs‘ zu erklären. Ähnliches gilt für den in ein völlig anachronistisches Gelehrtenengewand gekleideten Buben, der spöttisch einem Gipskopf den Finger in den zahnbewehrten Mund legt, als handelte es sich um die *Bocca della Verità*.<sup>24</sup>

Was Weiterentwicklungen des antiken Maskenputtos angeht, sind andere Werke allerdings prominenter, etwa ein Blatt im Louvre (Abb. 4), dessen Komposition als Erfindung von Andrea Mantegna gilt.<sup>25</sup> Die Zeichnung, von der rechts ein wohl erheblicher Teil verloren ist, zeigt einen Erosen mit bärtiger Maske, der seine Hand durch die Mundöffnung streckt und damit zwei Putten aufschreckt: Der vordere Putto ist zu Boden gefallen, stützt sich mit der rechten Hand auf und versucht mit der linken, die sich nähernde Maske abzuwehren bzw. sie zu berühren. Der andere Putto, vom ersten halb verdeckt, flieht mit umgewandtem Kopf. Rechts steht ein weiterer Putto, der eine unbärtige, aber ebenso mit einer ausgeprägten Mimik versehene Maske

21 Zum Beispiel in einem Deckenbild von Bernhard Rohde im Neuen Palais Potsdam, vgl. ebd., S. 218 f.

22 Ebd., S. 356, Kat.-Nr. 23.

23 Peter Hecht: *De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Amsterdam 1989, S. 195, Kat.-Nr. 40.

24 Ebd., S. 197.

25 Ferino-Pagden: *Wir sind Maske* (s. Anm. 12), S. 306, Abb. 1.



*Abb. 3: Parmigianino:  
Schreitender nackter Mann  
mit einer schildartigen  
Maske. Zeichnung.  
Musée du Louvre Paris*



*Abb. 4: Andrea Mantegna  
oder Werkstatt:  
Spielende Putten.  
Musée du Louvre Paris*

vor das Gesicht hält. Auf diesem oder einem ähnlichem Original Mantegnas ist eine Partie aus Jacopo Sannazaros Schäferdichtung *Arcadia* dargestellt. In Buchform erst 1504 herausgebracht, scheinen Abschriften bereits um 1490 weit kursiert zu sein. Sannazaro beschreibt einen Wettkampf der Schäfer, bei dem Preise ausgesetzt werden. Auf die Ringer wartete der Gewinn eines „per mano del padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto e ingegniosissimo“ bemalten Holzgefäßes, auf dem man unter anderem eine nackte Satyrsfrau sah, die einen kleinen Satyrn säugt, sowie daneben zwei Putti, die sich „duo volti orribili di mascare“ aufgesetzt haben und durch das Maul der Masken ihre Hände strecken, um zwei vor ihnen befindliche Gefährten zu erschrecken. Einer von diesen wendet sich zur Flucht und schreit angstvoll, der andere ist weinend zur Erde gefallen und weiß sich nicht anders zu helfen als dadurch, dass er die Hand ausstreckt und nach der Maske greift.

Wie Sannazaros Beschreibung zeigt, beruhte die Wirkung solcher Blätter auf dem Kontrast zwischen der zärtlichen Mutter-Kind-Beziehung und dem lärmend-unruhigen Kinderspiel, zumal das Motiv weitere literarische Bezugspunkte in der Antike hatte, stellte doch etwa Juvenal dar, wie sich das einfältige Kind vor dem klaffenden Mund der bleichen Maske voll Furcht in den Schoß der Mutter flüchtet.<sup>26</sup> Gegenüberstellungen von ‚mütterlicher Liebe‘ und den ‚Schrecknissen des Lebens‘ begegnen in der Kunst des Cinquecento häufiger; so hat etwa Giovanni Stradano, wohl nach einer Vorlage Giorgio Vasaris, in der Sala delle Sabine des Palazzo Vecchio in den 1560er Jahren ein Kompartiment der Decke damit gestaltet:<sup>27</sup> Stradanos *Caritas* hat die ihr traditionell zugeordneten drei Kinder unmittelbar neben sich; das extreme Querformat ließ aber rechts und links von der Hauptgestalt noch Platz, den der Maler zu füllen hatte. Diese Flächen sind mit Kindern gemäß der Ikonographie des ‚Puttos mit der Schreckmaske‘ besetzt. Rechts überfällt ein in ein Tierfell gekleideter Putto mit seiner Maske einen Kollegen, links von *Caritas* sieht man einen Putto mit Schreckensgestus. Solche Details unterstreichen den Aspekt der mütterlich-sorgenden Frau, die sich und ihre Schutzbefohlenen durch nichts irritieren lässt. Ähnliche *Caritas*-Assoziationen gelten auch noch für Werke des 17. Jahrhunderts, etwa die einem anonymen Italiener aus der Nachfolge von Pier Francesco Mola zugeschriebene zeichnerische Darstellung einer Mutter mit zwei Kleinkindern, von denen eines eine Maske hält, um das andere zu erschrecken.<sup>28</sup>

26 „[...] cum personae pallentis hiatum in gremio matris formidat rusticus infans.“ Juvenal, Sat. III, 174.

27 Leuschner: *Persona, Larva, Maske* (s. Anm. 11), S. 359, Kat.-Nr. 43.

28 Tancred Borenius, Rudolf Wittkower: *Sir Robert Mond's Collection of Drawings*, London 1936, Nr. 168.



Abb. 5: Kopie nach Michelangelo: Sog. Prudentia. Zeichnung. Uffizi, Florenz

Aber es entstanden noch andere Variationen des Grundmotivs, darunter die so genannte *Prudentia* (Abb. 5), eine in verschiedenen Kopien erhaltene Komposition Michelangelos.<sup>29</sup> Gezeigt ist eine nach links gewendet sitzende, in einen Handspiegel blickende Frau, an die sich zwei Kinder schmiegen. Das vor ihr stehende Kind streckt seinen linken Arm in Richtung einer ihm von einem dritten Kind genäherten bärtigen Maske. Dieser ‚Putto mit Maske‘ trägt eine turbanartige Kopfbedeckung und einen weiten Umhang. Die Maske ist von besonderem Interesse, weil der Putto sie verkehrt herum hält: Die Barthaare weisen nach oben. Schon länger hat die Kunstgeschichte in der Maske die Gesichtszüge von Michelangelo selbst entdecken wollen. Die Identifizierung mag korrekt sein, das Werk dürfte sich aber kaum in einer autobiographischen Referenz erschöpfen. Denn die in zahlreichen Kopien überlieferte Komposition Michelangelos ist mit hoher Wahrscheinlichkeit wirklich eine allegorische Darstellung der Prudentia, die in den Spiegel der Selbsterkenntnis blickt und zugleich ihren Schützlingen Geborgenheit gewährt, damit die

29 Vgl. die Diskussion der Francesco Salviati zugeschriebenen Kopie im Wallraf-Richartz-Museum Köln durch Stephanie Buck in: Michelangelo's Dream. Hrsg. v. Stephanie Buck und Tatiana Bissolati, Ausst.-Kat. The Courtauld Gallery, London 2010, S. 175–178.

falschen Schrecknisse der Welt ihnen nichts anhaben können.<sup>30</sup> Der Putto mit der Maske repräsentiert demnach diejenigen Kräfte, die Prudentia von ihrer Selbsterkenntnis und Selbstsicherheit abzubringen versuchen. Leider ist auf den erhaltenen Kopien der Gesichtsausdruck des an den Schoß der Prudentia gelehnten Puttos nicht kenntlich. Indem er nämlich die Hand nach der ihm genäherten Maske ausstreckt, könnte seine Miene weniger Furcht als eine gewisse Heiterkeit ausdrücken, was auf ein Verachten des falschen Schreckens hinausläufe, wie es aus seiner Berührung der Maske resultieren würde. Die Handlungsweise dieses Puttos verdeutlicht demnach die Leistung der Vernunft bei der Vermeidung falscher und überstürzter Urteile. Es ist umso bemerkenswerter, dass Michelangelo sich (oder seine Fratze) auf der ‚Gegenseite‘, also bei den Herausforderern der Vernunft, postierte.

### Maskenschrecken in der Kunst des 17. Jahrhunderts

In der verfeinerten Antikengelehrsamkeit des 17. Jahrhunderts machte der Putto mit der Schreckmaske besonders als Requisite von Kunstwerken mit bacchischen Motiven Karriere. Nicolas Poussin und sein Freund, der flämische Bildhauer François Duquesnoy, gaben die wichtigsten Impulse. Durch Beschädigungen ist das Relief Duquesnoys heute unvollständig, weshalb eine alte Elfenbeinkopie herangezogen wird (*Abb. 6*): Gezeigt sind fünf Putti, die sich damit abmühen, den Bock an den Hörnern oder am Fell in Richtung auf den links vorn sitzenden Putto zu ziehen, darunter auch einer, der es mit Stockschlägen versucht. Ein weiterer Putto schneidet, neben seinem Genossen mit der Maske stehend, dem Bock eine Grimasse. In den Händen des Puttos links ist eine Maske, die er dem Ziegenbock entgegenstreckt, den seine Altersgenossen heranziehen. Dieses Kind mit der Maske war, wenn wir Giovanni Pietro Bellori glauben wollen, bei Duquesnoy *Il Giuoco*, eine Allegorie des Spiels.<sup>31</sup>

30 Schon Sylvie Deswarte hat auf einen Posten im Nachlass-Inventar von Giulio Clovio (1577–78) hingewiesen; vgl. Leuschner: *Persona, Larva, Maske* (s. Anm. 11), S. 47. Dort ist die Rede von „una figura di penna di Prudenza con due puttini di Michelangiolo fatta da Don Giulio“. Offenbar hat Clovio also eine weitere der vielen Kopien nach dem Original von Michelangelo angefertigt. Obwohl diese Notiz nur von „zwei Kindern“ spricht, gibt es keinen Zweifel, dass damit unsere Komposition gemeint ist.

31 Giovanni Pietro Bellori schreibt: „[Duquesnoy] fece un Baccanale con putti che tirano per le corna, e sferzano una capra, figuratovi il Giuoco che è un fanciullo, il quale si pone al volto una maschera.“ Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti Moderni*, Rom 1670, S. 271.

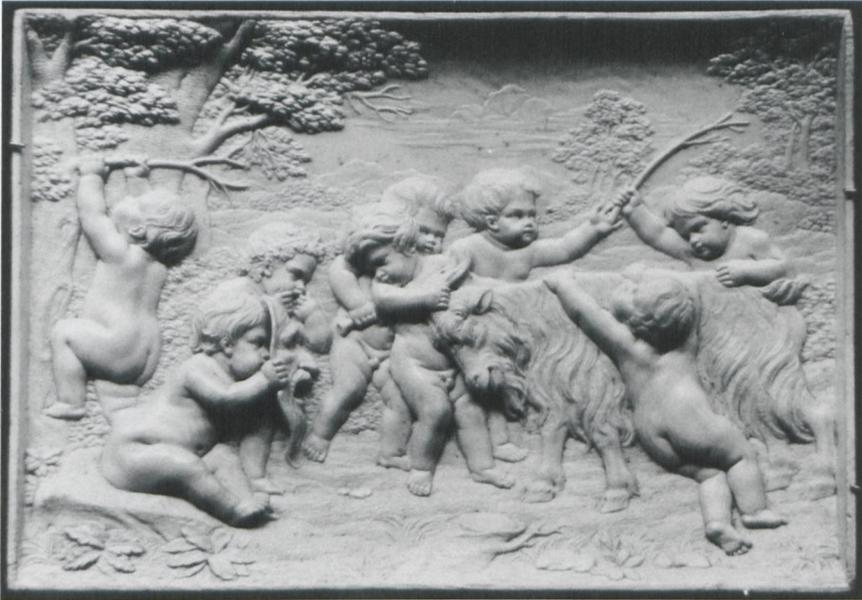


Abb. 6: Nach François Duquesnoy: Putten und Ziegenbock. Elfenbeinrelief.  
Victoria & Albert Museum London

Das Relief von Duquesnoy muss im Zusammenhang mit verwandten Gemälden Poussins interpretiert werden. Wichtigste und komplexeste Arbeit unter dessen ‚Puttenbacchanalen‘ ist das kleine Bild in der Galleria Nazionale im Palazzo Barberini. Das Gemälde konfrontiert einen Ziegenbock mit der ihm von einem Putto vorgehaltenen zottigen Satyrsmaske. Zwei Hermen im Mittelgrund, Träger eines Baldachins über der Kufe, bilden zusammen mit der üppigen Vegetation Hinweise auf den Ort des Geschehens, ein ländliches Heiligtum des Weingottes. Die meisten der Putten sind mit sinnenfrohen Verrichtungen beschäftigt, es sticht jedoch ein erschrockenes Puttenpaar im Vordergrund heraus, von denen einer ein großes metallenes Weingefäß hält, das ihn zu Boden zu reißen scheint. Ein weiterer Putto hält in den Raum zwischen Bock und Maske eine kleine Weinkanne.

Poussins Bild war ein gelehrt-spielerischer ‚Scherzo‘.<sup>32</sup> Dem Bock, der zugleich Feind des Weingottes und Opfertier an dessen Altar ist, wird eine ausgleichende Bestrafung (talio) zuteil. Der Weinstock, an dessen Trauben er sich gütlich tut, wird später die Flüssigkeit liefern, die man ihm beim für diese Missetat angesetzten Opfer über die Hörner gießt. Die charakteristische Spannung zwischen den Funktionen des Ziegenbockes in den Dionysos/

32 Vgl. Leuschner in Ferino-Pagden: Wir sind Maske (s. Anm. 12), S. 340 f.

Bacchus gewidmeten Ritualen, nämlich einerseits Symboltier des Weingottes, andererseits aber – als dessen Schädiger – dessen vornehmstes Opfer zu sein, spiegelt sich im Barberini-Bild Poussins. Der Bock, auf dem der jugendliche Gott sitzt, fällt ein in die Schar der mit Weinproduktion und -konsum beschäftigten Spiritelli des Weines. Dem Tier wird aber zugleich bedeutet, dass seine Untat das eigene Verderben mit sich bringt. Zum einen weist die ihm vorgehaltene Libations-Kanne darauf hin, zum anderen ist auch die Maske in diesem Kontext zu verstehen; denn dem Opferfest für Bacchus wurde zugleich der Ursprung des Masken- und Theaterbrauches zugeschrieben.<sup>33</sup> Die dem Bock bei Poussin vorgehaltene Maske ist ein ‚os horrendum‘, ein Schreckensgesicht in seiner Funktion als Objekt des bacchischen Kultes, dessen Bekanntheit in humanistisch gebildeten Kreisen schon in der Ekphrasis Sannazaros durchscheint, wo von den ‚volti orribili di maschare‘ der beiden Putten die Rede ist. Die Maske auf dem Barberini-Bild scheint sowohl dem furchtsamen Selbstschutz des Spiritello zu dienen als auch einer Verspottung des seiner Strafe zustürmenden Opfertieres gleichzukommen. Hier dürfen wir einen Hinweis auf das aus dem Bocksopfer entstandene Theaterwesen erkennen – und auf die bekannte Etymologie der Tragödie aus ‚trágos‘ und ‚oidé‘.

Mehr noch als Poussin hat das zuvor genannte Relief von François Duquesnoy, das im spielerisch-spöttischen Vorhalten der Maske ebenso eine Anspielung auf das Bocksopfer an Bacchus enthalten mag, Einfluss auf die Kunst der Folgezeit ausgeübt: Um 1650 muss der Rembrandt-Schüler Gerrit Dou in den Besitz einer Replik oder Abformung gelangt sein. Der Maler fügte Darstellungen davon in seine Fensterszenen ein.<sup>34</sup> In diesen Bildern ist, unter der gemalten steinernen Fensterrahmung, die gleichfalls als steinern vorgestellte Puttenszene eingelassen. Die Figuren, die sich dem durch das ‚Bildfenster‘ hereinblickenden Betrachter darbieten, können von sehr verschiedener Art sein: ein Heringsverkäufer, ein Arzt mit Urinal, ein Mädchen mit einer Laterne, ein Trompeter, eine Geflügelhändlerin, eine Krämerin und auch Selbstportraits des Malers – einmal spielt er eine Violine, ein andermal ruht seine Hand auf einem Totenkopf. Obwohl in Details der Interpretation differierend, re-

33 Etwa in Vergils *Georgica* 2, 380–389: „Wegen keiner anderen Schuld [nämlich der Verwüstung der Weinreben] wird der Bock auf allen Altären dem Bacchus geopfert und finden die alten Spiele auf den Bühnen statt und setzten die Nachkommen des Theseus Preise für geistreiche Einfälle bei den Dörfern und Kreuzwegen aus und tanzten fröhlich beim Gelage in weichen Wiesengründen auf gut geölten Ziegenhäuten. Und [deshalb] spielen auch die ausonischen Siedler, das aus Troja gesandte Volk, mit unebenen Versen und ungehemmtem Lachen und sie setzen Schreckenshäupter auf aus ausgehöhlter Rinde. Und sie rufen dich, Bacchus, mit fröhlichen Liedern an und hängen dir an hohen Bäumen *Oscilla* auf.“ (Übers. E. Leuschner)

34 Vgl. Leuschner: *Persona, Larva, Maske* (s. Anm. 11), S. 67–73.

gistrieren die Kunsthistoriker verhältnismäßig einmütig, dass Dou durch das Anbringen des Reliefs an dieser Stelle, die nicht mehr ganz dem dargestellten Interieur mit seinen Figuren, aber auch noch nicht der Welt des Betrachters angehört, ein Spiel mit Fiktionsebenen trieb. Durch seine den Materialcharakter des steinernen Reliefs imitierende Wiedergabe habe Dou (in der Tradition des Paragone) Position bezogen im Streit der Maler und der Bildhauer um den Vorrang der eigenen Kunst.

Doch schon die oben zitierte Äußerung des international einflussreichen Kunstschriftstellers Bellori, der seinen Lesern den Masken-Putto von Duquesnoy als Personifikation des Spiels erklärte, spricht gegen ein ausschließliches Verständnis der Fensterbilder Dous als ‚Metakunst‘ – ähnliches ergibt sich aus der Beobachtung, dass der Bock sich nicht betrügen (täuschen) lässt, sondern von den Putten eindeutig mit Gewalt in Richtung auf die Maske bewegt wird. Mit der Satyrs-Maske und dem Ziegenbock hatte Duquesnoy einst zwei wesentliche Kennzeichen des Bacchischen konfrontiert. Diese Bedeutungsnuancen des Reliefs müssen in der wegen ihrer humanistischen Gelehrsamkeit berühmten Universitätsstadt Leiden unverkennbar gewesen sein. Dous spielerische Bezugnahme auf Theater und Dichtung parallelisierte die Leistungen des Poeten und des Malers im Sinne einer Allgemeinverbindlichkeit des Dargestellten. Er erhöhte sein Bild zu einer Bühne, auf der die verschiedenen Begebenheiten des Lebens in ihrem turbulenten, aber bedeutungsvollen Nebeneinander versammelt und künstlerisch stilisiert sind.

### Maskenschrecken als Kunstzitat zwischen Rokoko und Neo-Klassizismus

Das Puttenrelief nach Duquesnoy war bis weit ins 18. Jahrhundert beliebtes Requisit der Leidener Kunst sowie – im Anschluss an die Fijnschilders – vieler anderer niederländischer<sup>35</sup> und französischer Maler. Durch seine antikische Erscheinung konnte es mühelos auch in die kühlen und schon dem Frühklassizismus nahe stehenden Stillleben eines Jean-Baptiste-Siméon Chardin integriert werden, etwa in das ambitionierte, heute dem Pariser Musée Jacquemart-André gehörende Großformat *Les attributs des arts* (1731).<sup>36</sup> In diesem

35 Vgl. etwa die Grisaille von der Hand des Marten Jozef Geeraerts (1707–1791), in: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. v. Eckehard Mai, Kurt Wettengl, Köln 2002, S. 314, Kat.-Nr. 108.

36 Mai, Wettengl: Wettstreit der Künste (s. Anm. 35), S. 346, Nr. 135. Chardins Bild war zusammen mit seinem Gegenstück eine Bestellung von Conrad-Alexandre de Rothenbourg (1683/84–1735) für dessen Residenz in Paris.

Gemälde schmückt das bräunlich getönte Relief, um dessen Nachahmung sich links ein Äffchen mit Zeichenstift in der Pfote bemüht, eine Art Piedestal für eine antikische, strahlend weiß darüber emporragende Büste. Charadin mag mit dieser Anordnung beabsichtigt haben, den Vorrang der Freiplastik vor dem Relief zu unterstreichen. Doch hielten solche Rangstreitigkeiten, wenn es sie denn gab, auch andere Maler seiner Zeit nicht davon ab, ihr Talent in der täuschenden Imitation von Stein- oder Gipsreliefs anhand des Duquesnoy-Reliefs und seiner Repliken zu beweisen, darunter Alexandre Desportes,<sup>37</sup> François Boucher<sup>38</sup> und Louis-Léopold Boilly.<sup>39</sup> Vor allem die als ‚Atelierstillleben‘ bezeichneten Bilder dieser Künstler sind im Kontext des vorliegenden Aufsatzes wichtig, weil sie in einer Tradition der gemalten und gezeichneten Darstellung von Originalplastiken oder Abformungen älterer Kunst stehen, die bis zu Paul Cézanne und den Kubisten reichen sollte.

Nach einem wohl absichtsvoll vorgenommenen Materialwechsel schmückte Anton von Maron eines seiner Adelsporträts mit einer (vergoldeten?) Bronzefase, deren Dekor die Gruppe von Duquesnoy enthält. Gezeigt ist Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, also der Schöpfer der Wörlitzer Gärten.<sup>40</sup> Lässig lehnt der Fürst seinen linken Arm auf den Rand des Kraters, wobei sich für aufmerksame Betrachter gewollt oder ungewollt der Eindruck einstellt, der Ziegenbock müsse von den Putten mit Gewalt dazu gebracht werden, sich dem Dargestellten zu nähern. Das Bildnis Anton von Marons entstand um 1766 in Rom, wo das Originalrelief von Duquesnoy noch immer unmittelbar zugänglich gewesen sein kann; aber die große Zahl vorhandener Nachahmungen machte den Kontakt damit nicht mehr zwingend. Die Tatsache, dass neben der anhalten Zitation des Duquesnoy-Reliefs auch das alte Grundmotiv des ‚Puttos mit der Schreckmaske‘ weiter Verwendung fand und sogar auf Porzellanen von Wedgwood und dessen Imitatoren sowie in Vignetten von Buchpublikationen des frühen Biedermeiers erschien, darf nicht verwundern. Dieses in Renaissance und Barock so beliebte Detail konnte sich, obwohl solche ‚Maskenputti‘ wohl nach Vorlagen barocker Künstler kopiert wurden, auch in der sonst auf die Imitation archäologischer

37 Alexandre Desportes, Jagdstillleben (1730), Sotheby's New York, 23. Januar 2003, lot 96.

38 François Boucher (und Werkstatt?): Allegorie der Skulptur, Christie's New York, 21. Oktober 1997.

39 Vgl. im Œuvre von Louis-Léopold Boilly u. a. das Trompe-l'œil-Bild *Tischplatte mit darauf liegenden Objekten* (1774, Wimpole Hall, Cambridgeshire, National Trust) und eine Grisaille in Privatbesitz. Vgl. Hecht: De Hollandse Fijnschilders (s. Anm. 23), S. 49, Abb. 6b.

40 Vgl. Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder (Hrsg.): Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 3), Nürnberg 2010, S. 367, 467, Abb. 327.



Abb. 7: François-Xavier Fabre: Die Duchesse de Feltre und ihre Kinder. Gemälde. Musée Marmottan, Paris

Originale konzentrierten Kunst der Epoche halten: Seine Herkunft von den antiken Monumenten war auch bei Entnahme aus einer Graphik des 17. oder frühen 18. Jahrhunderts ohne weiteres nachvollziehbar.

Auch das 1810 datierte Porträt der Duchesse de Feltre und ihrer Kinder von François-Xavier Fabre (Abb. 7) ist schwerlich ohne die damals offenkundig noch immer lebendige Ikonographie der ‚Caritas plus Maskenschrecken‘ denkbar.<sup>41</sup> Die Frau des französischen Generals Clarke, der zeitweise Militärminister von Napoleon war, zeigt sich mit ihren drei Söhnen und ihrer Tochter. Die Tochter steht neben ihr auf dem Sofa, links sind die beiden älteren Söhne in Kostümen postiert, deren Form Elemente der florentinischen Renaissance mit denen der Pagentracht am Hofe Napoleons verbindet. Rechts vor dem Sofa steht der jüngste Sohn der Clarkes in einem Mameluckenkostüm, Anspielung auf den Ägyptenfeldzug Napoleons, und hält eine Maske

41 Vgl. Laure Pellicer, Michel Hilaire (Hrsg.): François-Xavier Fabre (1766–1837) de Florence à Montpellier, Ausst.-Kat. Musée Fabre, Montpellier 2008, S. 344–346, Kat.-Nr. 175.

mit Schnurrbart und roten Wangen in Richtung auf seine Schwester. Diese legt kritisch-abwägend einen Finger an den Mund, scheint aber – zumal sie von der liebevollen Mutter geschützt ist – nicht in Panik zu verfallen. Das Kostümfest der Kinder bleibt Kostümfest; der Schrecken fällt aus.

### Der Maskenschrecken erreicht Picasso

Und das spätere 19. Jahrhundert? Literarisch war der ‚Maskenschrecken‘ durchaus präsent, und das gerade im Gegensatz von bedrohlicher Fratze und kindlichem Spiel. Heinrich Heine definierte in *Die romantische Schule* (1832–35) diesen Gegensatz national:

„Ihr Franzosen solltet doch endlich einsehen, dass das Grauenhafte Euer Fach nicht ist. Denn Eure Gespenster sind doch immer Franzosen und französische Gespenster. Wie könnte ein Franzose ein Gespenst sein, oder wie könnten in Paris Gespenster existieren! In Paris, im Foyer der europäischen Gesellschaft! Zwischen zwölf und ein Uhr, der Stunde, die nun einmal von jeher den Gespenstern zum Spuken angewiesen ist, rauscht noch das lebendigste Leben in den Gassen von Paris, in der Oper klingt eben dann das brausendste Finale, aus den Variétés [...] strömen die heitersten Gruppen, und das wimmelt und tänzelt und lacht und schäkert auf den Boulevards, und man geht in die Soiree [...]. Ihr deutschen Landsleute, wenn Ihr nach meinem Tode mal nach Paris kommt und mich des Nachts hier als Gespenst erblickt, erschreckt nicht! Ich spuke nicht in furchtbar unglücklich deutscher Weise. Ich spuke zu meinem Vergnügen. Aber – o ihr armen französischen Schriftsteller mit Euren neuromantischen Schauerromanen und Spukgeschichten. Ihr kommt mir vor wie die Kinder, die sich Masken vors Gesicht halten, um sich einander Furcht einzujagen. Es sind ernsthafte, furchtbare Larven, aber durch die Augenlücken schauen fröhliche Kinderaugen. Ihr seyd ein zierliches, lebenswürdiges, rasonnierendes und lebendiges Volk, und nur das Schöne und Heitere und Menschliche liegt im Bereich Eurer Kunst.“<sup>42</sup>

Was die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts angeht, scheint eine oberflächliche Bestandsaufnahme zu erweisen, dass der alte Maskenschrecken verloren gegangen war – zumindest derjenige Schrecken, den man so lange in den Masken der antiken Puttenreliefs fand und den die Künstler als gleichsam paradigmatisch für solche Darstellungsaufgaben imitiert hatten. Lag dies daran, dass sich die künstlerischen Ausdrucksmittel individualisiert hatten? Waren in Zeiten einer durch ethnographisches Sammeln anthropologisch verbreiteten,

<sup>42</sup> Heinrich Heine: *Die romantische Schule* (1832–35), in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 6.2, Hamburg 1861, S. 216 f.



Abb. 8: Gaetano Chierici: *Die Maske*. Gemälde. Privatbesitz

gleichsam globalisierten Motivsprache, wie sie beispielsweise aus James Ensors Bildern<sup>43</sup> blickt, einfach zu viele und zu vielgestaltige ‚neue‘ Masken vorhanden, um sich noch auf die hergebrachte Ikonographie zu beziehen? Genaue Umschau lohnt: Der italienische Genremaler Gaetano Chierici (1838–1920) verpflanzte in den 1870er Jahren das Bildmotiv des kindlichen Maskenschreckens in eine Küche des einfachen Volkes (Abb. 8).<sup>44</sup> Und Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) setzte die antike Maskenschreck-Gruppe zum Zweck einer anti-päpstlichen Karikatur<sup>45</sup> ein (Abb. 9): „Willst Dich hinter Christi Maske verstecken, / Mit deinem Bannstrahl die Welt aufschrecken, / Lasset fluchen den Mund, der nur Segen sprach. / Wir verlachen den kalten Wetterschlag!“ Das Blatt ist 1872 datiert, gehört also in eine bestimmte politische Konstellation: Im Kulturkampf der frühen 1870er Jahre mit seinen Streitpunkten Unfehlbarkeitsdogma, Kanzelparagraph und Unter-Aufsicht-Stellung jesuiti-

43 Vgl. etwa Xavier Tricot: James Ensor, Prinz der Masken, in: Beil: Masken (s. Anm. 15), S. 162–167.

44 Die abgebildete Fassung der Komposition von Gaetano Chierici wurde am 22. Mai 2013 bei Christie's London versteigert.

45 Fritz von Ostini: Wilhelm von Kaulbach, Bielefeld–Leipzig 1906, S. 127, Abb. 141. Nach Auskunft von Michael Semff (Staatliche Graphische Sammlung, München) ist der heutige Verbleib des Blattes nicht bekannt.



Abb. 9: Wilhelm von Kaulbach: Satirische Federzeichnung. Sig. und dat. 1872. Tusche und Feder. Unbekannter Besitz

scher Schulen wurde aus der Schreckmaske ein Christusprofil, aus dem Putto ein Miniatur-Papst mit Tiara und aus der durch das Maul der Maske gestreckten Hand, die – wie erwähnt – auf antiken Monumenten gelegentlich eine Schlange hält, ein Blitzbündel. Die solcherart ‚bedrohten‘ Putti zeigen durch ihre Reaktionen, was sie vom päpstlichen ‚Maskenschrecken‘ halten. Sowohl Chierici als auch Kaulbach erweisen, wie bekannt bei Kunstfreunden das antike Grundmotiv nach wie vor gewesen sein muss.

Ähnliches gilt für Künstlerblicke auf die Weiterentwicklungen dieses Grundmotivs in der Renaissance: Kein Geringerer als Édouard Manet setzte sich in einer Zeichnung mit dem Maskenputto in der *Caritas* von Battista Franco auseinander,<sup>46</sup> sei es, dass er das Original in Florenz kopierte, sei es, dass er nach einer Replik oder Reproduktion derselben arbeitete. Es ging ihm offenkundig nicht so sehr um den allegorischen Zusammenhang mit der Pru-

46 Für die Zeichnung von Édouard Manet nach der Komposition Michelangelos vgl. Paul Joannides: Musée du Louvre, Département des arts graphiques: Michel-Ange, élèves et copistes, Paris 2003, S. 222.

dentia oder Caritas, sondern um die seltsame Erscheinungsweise dieser einen Figur, die auf ihn weniger schrecklich als künstlerisch kurios gewirkt haben muss. Hat er das vermeintliche Selbstporträt Michelangelos erkannt?

Pablo Picasso kopierte als gerade mal 14-jähriger Kunstschüler gipserne Abformungen von Putten-Reliefs in der Manier von Duquesnoy, war damit also nach wie vor Teil genau derjenigen Ausbildungspraxis der Imitation berühmter Kunstvorbilder, aus der schon die genannten Bilder von Chardin und dessen Zeitgenossen hervorgegangen waren.<sup>47</sup> Offenbar kennt man keine Arbeit von ihm, die genau das oben besprochene Werk des flämischen Bildhauers darstellt, dennoch ist nicht auszuschließen, dass sich im Universum Picasso dergleichen noch finden wird. Picassos grundsätzliche Vertrautheit mit dieser Art von Kunst kann jedenfalls zur Interpretation seiner häufigen Verwendung von Maskenmetaphern herangezogen werden. Gemeint sind die Stier-Mensch-Figur des Minotauros bzw. die Minotauros-Masken, die insbesondere sein Schaffen der 1930er Jahre auszeichnen.<sup>48</sup> Nachdem sich Picasso, bedingt durch seine Herkunft, schon seit seinen Anfängen als Maler und Zeichner mit dem Thema des Stierkampfes (Corrida) auseinandergesetzt hatte,<sup>49</sup> war seine erste klar als ‚Minotauros‘ benennbare Figur eine Auftragsarbeit für den Umschlag der ab 1933 erscheinenden Zeitschrift gleichen Namens. Dieses „selbstbewusste Mannsbild, das seine animalischen Seiten ausleben darf“,<sup>50</sup> eignete sich offenbar bestens zur Projektion autobiographischer Inhalte. Je nach Stimmung war Picassos Minotauros ausgelassen, lüstern oder melancholisch. Und je nach Zusammenhang ist die dargestellte Figur ein leibhaftiger Minotauros, oder sie trägt nur eine Minotauros-Maske vor dem Gesicht, ja: ist dabei gezeigt, wie sie diese Maske aufsetzt<sup>51</sup> oder anderen Figuren vorzeigt.<sup>52</sup> Gleichwohl verstand Picasso den Minotauros als eigenes ‚Lebensschema‘. Noch als Achtzigjähriger äußerte er: „Wenn man auf einer Landkarte

47 Werner Spies (Hrsg.): Picassos Welt der Kinder, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, München 1995, Kat.-Nr. 1.

48 Die Sekundärliteratur zum Minotauros-Thema im Werk Picassos ist umfangreich; vgl. u. a. Sebastian Goepfert, Herma Goepfert-Frank: Picasso Minotauromachie, Frankfurt a. M. 1995; Paloma Esteban Leal (Hrsg.): Picasso Minotauro, Ausst.-Kat. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2000; Ana Vázquez de Parga (Hrsg.): Picasso. Suite Vollard und Minotauromachie, Ausst.-Kat. Rostock, Rostock 2003.

49 Vgl. zum Überblick Bernardo Laniado-Romero (Hrsg.): Picasso. Toros, Ausst.-Kat. Museo Picasso, Málaga 2005.

50 Goepfert, Goepfert-Frank: Picasso Minotauromachie (s. Anm. 48), S. 41.

51 Zum Beispiel in der Radierung *Junger Mann, der sich eine Minotaurosmaske vor das Gesicht hält* (links ein Frauenprofil, rechts ein Faun mit erhobenem Glas), Leal: Picasso Minotauro (s. Anm. 48), S. 127, Kat.-Nr. 29.

52 Suite Vollard, abgebildet u. a. in Jürgen Thimme (Hrsg.): Picasso und die Antike, Karlsruhe 1974, Kat.-Nr. 129 und 130.



Abb. 10: Pablo Picasso: *Minotauremachie*. Radierung

alle Stationen ankreuzen würde, die ich passiert habe und sie mit einer Linie verbinden, so käme vielleicht ein Minotauros heraus?<sup>53</sup>

Es gibt zu Picassos berühmtester Radierung, der *Minotauremachie* (Abb. 10) von 1935, eine Vielzahl von Deutungen, die sich nicht zuletzt aus der Motive und Stile aus der älteren und neueren Kunst kollationierenden Arbeitsweise des Künstlers ergeben. In diese Graphik hat ein an der Kunstakademie ausgebildeter, dann avantgardistisch ‚verwilderter‘, aber sich kontinuierlich in der Kunstgeschichte orientierender Maler wie Picasso an Verweisen und Anspielungen hineingepackt, was nur eben ging. Gleichwohl ist auffällig, wie sehr das Alter Ego Picassos, der Minotauros, den Schreckmaskenträgern aus Antike und Renaissance ähnelt, wie auch mit der Spannung zwischen einem Tiermensch und einer Figur gespielt wird, die einen Tierkopf nur aufgesetzt hat und diesen mit der linken Hand stützt. Speziell der rechte, überlange Arm des Minotauros, der sich nach der Kerze des kleinen Mädchens (meist als Marie-Thérèse Walter gedeutet) reckt oder – je nach Interpretation – das Licht dieser Kerze abwehrt, vermittelt den Eindruck eines Bildzitats: Bezeichnen-

53 Vgl. auch das photographische *Selbstbildnis mit Minotaurosmaske* von Erwin Blumenfeld (1936), in: *Moi. Autoportraits du XX<sup>e</sup> siècle*, Ausst.-Kat. Musée du Luxembourg Paris, Mailand 2004, S. 89, Kat.-Nr. 28.

derweise ist in der Literatur<sup>54</sup> eine Inspiration durch die Armhaltung einer Figur Michelangelos im *Jüngsten Gericht* postuliert worden, die mit dieser Geste das helle Licht des Weltenrichters zu vermeiden versucht.

Aber sind wir beim Minotauros nicht doch in größerer Nähe zum frühneuzeitlichen Schema des Maskenschreckens – sei es, dass Picasso im überlangen rechten Arm der Figur den in den oben diskutierten Werken durch das Maskenmaul geschobenen Arm paraphrasiert hat, sei es, dass er die tastend-abwehrende Geste des erschrockenen Puttos zitierte? Sogar das Schreitmotiv des Minotauros lässt sich aus dieser Motivtradition herleiten, also ohne, wie bislang vorgeschlagen, Rekurs auf Picassos Imitation archaischer griechischer Kouroi zu nehmen.<sup>55</sup> War am Ende die Minotaurosmaske Picassos in der *Minotauromachie* eine Reprise und Aneignung von Michelangelos falsch herum gehaltener Schreck- und Gesichtsmaske? Standen hier zwei ‚Terribili‘ im Dialog?

Nicht alles ist mit allem vergleichbar, und die Frage nach anthropologischen Konstanten in Wahrnehmung oder Gefühlshaushalt und den sich wandelnden Formen der Ausdrucksmöglichkeiten, die Künstlern zur Verfügung stehen, letztlich also nach Überlieferungsketten im Sinne Aby Warburgs, scheint ebenso berechtigt wie die detailorientierte Umschau in einem zeitlich und geographisch genau umrissenen künstlerischen und semantischen Feld. Gelegentlich sollte allerdings über die publikumswirksam verengte Perspektive „von Rodin bis Picasso“ (Titel der Darmstädter Masken-Ausstellung 2009) hinausgegangen werden; denn es ist, wie die voranstehende Studie nahelegt, gerade für die Interpretation von Picassos Masken vorteilhaft, die frühneuzeitliche Kunst im Auge zu behalten.

54 Goeppert, Goeppert-Frank: Picasso *Minotauromachie* (s. Anm. 48), S. 54.

55 Ebd., S. 52.