

zeigen und verbergen in bildern

oskar bätschmann

dialektik

Die gewohnte Annahme, Bilder würden gemacht, um etwas zu zeigen und gezeigt zu werden, wird gestützt von unserer Verwendung der Bilder, von der Aufstellung der Werke in sakralen oder profanen Kontexten wie auch von den zahlreichen Werken, die Zeigen und Vorzeigen thematisieren. Nach einer neueren Auffassung soll das gesteigerte Zeigen der Bilder erfasst werden, die „etwas zeigen“ und „sich zeigen“. Um 1400 nahm Cennino Cennini das täuschende Vorzeigen – „dando a dimostrare quello che non è, sia“ – in seine Umschreibung der Kunst der Malerei auf, was in der Paragone-Diskussion im 16. Jahrhundert wiederholt wurde als „fare parere quello che non è“ – erscheinen lassen, was nicht ist.¹ Je nach Standpunkt und Absicht konnte daraus ein Vorzug oder ein Vorwurf geformt werden. Das Präsentieren der Werke erlangte eine erhöhte Bedeutung seit dem 18. Jahrhundert mit der Institutionalisierung der Ausstellungen und der gleichzeitigen Öffnung von fürstlichen Kunstsammlungen für das Publikum. Signifikant ist der Begriff „*exhibition pieces*“, der im 18. Jahrhundert in England für die neue Gattung der Ausstellungsbilder der Maler Benjamin West und John Singleton Copley geprägt wurde.²

Weit weniger als das Zeigen kam dessen Gegensatz, das Nicht-Zeigen, das Verbergen oder die Dissimulation in den Blick. Victor I. Stoichita hat 1993 in *L'instauration du tableau* das Phänomen im Zusammenhang mit der in Bildern niedergelegten Reflexion über das Malen analysiert. Dario Gamboni hat das Thema des verborgenen Bildes in seinem Buch *Potential Images* von 2002 bearbeitet, und in der Ausstellung *Une image peut en cacher une autre* wurden im Frühjahr 2009 in Paris dazu zahlreiche Beispiele ausgebreitet.³ Im Zeigen manifestiert sich die Zuwendung des Bildes zum Betrachter, während das Verbergen diese Adressierung zu negieren und den Anteil des Betrachters auszuschließen scheint.⁴ Die Verweigerung der Einsicht wird dort deut-

1 Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, hg. von Franco Brunello, Vicenza 1982, Kap. I, S. 3–4; Benedetto Varchi, *Lezione della Maggioranza delle Arti [1547]*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960–63, Bd. 1, S. 38.

2 Vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

3 Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993; dt. *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998; Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002; *Une image peut en cacher une autre*. Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 2009, hg. von Jean Hubert Martin, Paris 2009.

4 Vgl. die Initialpublikationen: Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985.

lich, wo von einem Bild im Bild nur die – leere – Rückseite sichtbar ist. Diese Disposition tritt zahlreich und vielfältig auf: Das Vorzeigen der leeren Rückseite einer Tafel oder einer Leinwand gibt es in der Geschichte der Malerei hundertfach von Hans Burgkmair über Frans Floris, Guercino, Rembrandt, Velázquez und Poussin, Saint-Aubin, Chardin, Goya, Corot, Daumier, Fantin-Latour und Picasso, Dalí bis Thomas Huber. Da Zeigen und Verbergen in diesen Fällen, die hier interessieren, simultan auftreten, lässt sich von einer Dialektik der bildlichen Darstellung sprechen. Insofern die Dialektik von Zeigen und Verbergen nicht aufgelöst wird, sondern stillgestellt ist in einem und demselben Werk, können diese Bilder auf die allgemeinere Problematik der Ambiguität von Bildern bezogen werden.

Zeigen und Verbergen in Bildern wurde schon in antiken Erzählungen thematisiert, wie bei Plinius an zwei Stellen zu lesen ist. Die eine betrifft eine kompositionelle Erfindung des Timanthes aus Cythnus für die Darstellung der *Opferung der Iphigenie*.⁵ Nach Plinius stieß Timanthes bei der Darstellung des übermächtigen Schmerzes von Agamemnon, dem Vater der Iphigenie, an die Grenzen seiner Kunst und verhüllte deshalb das Haupt des Vaters. Aus dieser Stelle leitete Leon Battista Alberti 1435 den Anspruch des Betrachters ab, im gleichen Sinn wie der Künstler tätig sein zu wollen, nämlich im Bereich des Erfindens und Ausdenkens, des „excogitare“.⁶ Die Stelle bildet den Nukleus für Gotthold Ephraim Lessings Forderung von 1766, die Künstler sollen aus einer Handlung den „fruchtbaren Moment“ darstellen, damit sich der Betrachter den Höhepunkt vorstellen und damit die bildliche Darstellung vollenden könne.

Dagegen interpretierte Lessing im *Laokoon* die Erfindung des Timanthes als Beweis dafür, dass in der griechischen Kunst die Verzerrung der Gesichtszüge zum Ausdruck des höchsten Schmerzes als Verstoß gegen das oberste Prinzip der Schönheit gegolten hätte: „Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wusste, dass sich der Jammer, welcher Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit hässlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrücke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Hässliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? – Was er nicht malen durfte, ließ er erraten.“⁷

Das andere antike Zeugnis für Zeigen und Verbergen überliefert Plinius mit dem Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios: der erste malte Trauben so echt, dass Vögel daran picken wollten, doch Parrhasios malte einen leinenen Vorhang. Zeuxis, verblendet vom Stolz über das Urteil der Vögel, forderte seinen Konkurrenten auf, den Vorhang wegzuziehen und das Bild zu zeigen. Der Vorhang erwies sich als das Bild,

5 Plinius, Nat.hist. 35, 73, vgl. C. Plinius Secundus d.Ä., Naturkunde, lat.-dt., Buch 35, hg. und übers. von R. König und G. Winkler, München 1978, S. 60–61.

6 Oskar Bättschmann, 'Looking at Pictures – the Views of Leon Battista Alberti', in: *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts – Der bleibende Augenblick. Betrachtzeit in den Bildkünsten*, 30. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte London, hg. von Antoinette Roesler-Friedenthal und Johannes Nathan, Berlin 2003, S. 250–270.

7 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, S. 19.

worauf Zeuxis seine Niederlage eingestehen musste, in aufrichtiger Beschämung, wie Plinius schreibt.⁸

Für die Diskussion der Dialektik von Zeigen und Verbergen werden im Folgenden nur solche Beispiele herangezogen, in denen die Rückseite eines Bildes in einem Bild gezeigt wird. Weggelassen werden also alle anderen Phänomene wie das tatsächliche Verhüllen von Bildern und Bildwerken unter Fastentüchern oder das Verhüllen zum Schutz in den Galerien oder Wohnstuben, obwohl dieser Gebrauch interessante Darstellungen des Aufdeckens oder Enthüllens angeregt hat. Ein Beispiel dafür wäre Gabriel Metsus *Briefleserin* in der National Gallery in Dublin, wo die Magd, die der jungen Frau den Brief gebracht hat, den Vorhang vom Bild soweit lüftet, dass der Betrachter vom Seestück mit Schiffen auf stürmischer See eine Ecke sehen kann.⁹ Metsu konfrontiert die Frontalansicht der brieflesenden Dame mit der Rückenansicht der stehenden Magd. Wir sehen mit der Magd auf die Ecke des aufgedeckten Bildes, während die Schriftseite des Briefes verborgen bleibt und der Spiegel über der lesenden Dame nichts enthüllt.

ein primärbild

Um 1629 gab Rembrandt auf einer kleinen Tafel im Format von 25 x 32 cm einen Einblick in ein ärmliches Maleratelier (Farbabb. 8).¹⁰ Im Zentrum steht auf einer Staffelei eine ziemlich große Tafel, von der die dunkle Rückseite, die Latten oben und unten und ein heller Strich, der die Dicke markiert, zu sehen sind. Ein kindlich kleiner Maler mit Palette, Pinsel und Malstock hält sich in einiger Entfernung von der Tafel im verschatteten Hintergrund. Hinter dem Maler befinden sich ein Tisch mit Gefäßen, ein Farbenreibstein auf einem Holzklötz und zwei an der Wand aufgehängte Paletten. Der Maler hält in der Rechten einen Pinsel und in der Linken den Malstock, eine Palette und einen Busch Pinsel. Die Vorderseite der Tafel, die dem Maler zugewandt und dem Betrachter verborgen ist, wird von hellem Licht getroffen. Das Bild verweigert jede Auskunft darüber, ob der Maler schon mit der Arbeit angefangen hat, ob er Abstand nimmt für die übliche Prüfung des Gemalten oder ob er sich noch im Stadium der geistigen Konzeption befindet. Die Paletten an der Wand sind sauber, die Palette in der Hand des Malers ist nicht einsehbar, auf dem Farbenreibstein sind keine Spuren zu sehen und die Türe des Ateliers ist geschlossen. Mit dem Verbergen der Vorderseite wird der Einblick in den Schaffensakt oder allgemeiner in das Entstehen eines Bildes verweigert. Durch die Unterschiedlichkeit der Formate wird ausdrücklich ausgeschlossen, dass wir im kleinen Täfelchen, das wir vor uns haben, die Vorderseite der großen Tafel auf der Staffelei vermuten dürfen. Hingegen lässt sich erschließen, dass der Maler im Stadium der Konzeption sich befindet, da er im Schatten oder

⁸ Plinius, Nat. hist. 35, 65–66, vgl. Plinius 1978 (wie Anm. 5), S. 54–57.

⁹ Christopher Brown, Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, Darmstadt 1985, S. 123.

¹⁰ Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, Katalog der Ausstellung in Berlin, Amsterdam und London 1991, hg. von Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, Berlin 1991, Nr. 3, S. 130–133, mit Diskussion der Interpretationen.

Halbschatten steht und die Vorderseite des Bildes dem hellen Licht ausgesetzt ist. Aus der Vereinigung von Licht und Schatten entstehen nach zeitgenössischen optischen Theorien – wie der von Aguilonius von 1613, die von Peter Paul Rubens illustriert wurde – die Farben.¹¹

Die Darstellungen des Hl. Lukas als Maler der Madonnenvision konnten genutzt werden für unterschiedliche Darstellungen des Vorgangs des Malens. Rogier van der Weyden zeigt in seiner Version von 1435/36 in Boston – von der drei Kopien bekannt sind – die Madonna auf dem Thron, die den kleinen Knaben stillt, ferner den Evangelisten Lukas beim Zeichnen und auf dem Blatt den Kopf der Madonna.¹² Interessant sind Bearbeitungen, in denen entweder die Vision oder die bildliche Darstellung verborgen wird. Hans Burgkmair zeigt in seinem Holzschnitt von 1507 (Abb. 1) die Madonna mit dem Kind unter einem girlandengeschmückten Portikus und den heiligen Maler an der Staffelei. Die Madonna ist umgeben von Engeln, von denen einer einen Apfel reicht, zwei weitere Musikinstrumente spielen und ein vierter dem Maler als Farbenreiber dient. Man könnte annehmen, Lukas male auf die Tafel, von der wir die Rückseite sehen, das Bild der Madonna mit dem Kind, aber das ungewöhnliche Breitformat der Tafel lässt die Annahme fraglich erscheinen.



1 Hans Burgkmair, Der hl. Lukas malt die Madonna, 1507, Holzschnitt, München, Staatliche Graphische Sammlung

11 Franciscus Aguilonius, *Opticorum libri sex*, Antwerpen 1613.

12 Rogier van der Weyden, *Der hl. Lukas zeichnet die Madonna*, um 1435/36, Boston, Museum of Fine Arts, in: Dirk de Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk München 1999, S. 201.



2 Niklaus Manuel Deutsch,
Der hl. Lukas malt die Madonna,
1515, Holz, Bern, Kunstmuseum

Niklaus Manuel Deutsch malte 1514/15 einen Altar der Hl. Anna für die Dominikanerkirche in Bern, von dem zwei Flügel erhalten blieben. Auf dem einen ist der Hl. Eligius als Goldschmied an der Arbeit, auf dem andern eine Malerwerkstatt mit dem hl. Lukas zu sehen (Abb. 2).¹³ Manuel bearbeitet das Problem anders als Burgkmair, indem er das Täfelchen mit dem Bild der Madonna dem Betrachter zuwendet, aber die Vision des Lukas nur mit einigen Strahlen in der linken oberen Ecke andeutet. Niklaus Manuel spielt damit, dass die Vision nur dem Evangelisten sichtbar ist und dieser sie in einem Bild zeigt, während Burgkmair uns die himmlische Szene vor Augen stellt, aber uns in Bezug auf das Bild des Lukas im Unklaren lässt. Es sind nicht ikonographische oder kompositionelle Zwänge, die sich hier auswirken. Es gibt zahlreiche Gegenbeispiele mit dem simultanen Vorzeigen der Vision und des entstehenden Bildes – etwa von Rogier van der Weyden, Hans Holbein oder Jan Gossaert. Bei Burgkmair und Manuel liegen unterschiedliche Reflexionen über die Beziehung von Vision und Bild und über die Möglichkeiten bildlicher Darstellungen vor. Ein Beispiel für die Verbreitung derartiger Reflexionen bildet das Gemälde von Frans Floris von

13 Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern 1979, Bern 1979, Nrn. 69–72.

1556 zum gleichen Thema, das den Blick auf das Bild des Lukas verwehrt und auch die Vision nicht zeigt.¹⁴

die fruchtbare erfindung

Zum bekanntesten Beispiel der bildlichen Dialektik von Zeigen und Verbergen arrierte das Gemälde *Las meninas* (Abb. 3) von 1656 des Diego Velázquez, das links die Rückseite einer großen Leinwand präsentiert. Daneben zeigt sich der Maler in Ganzfigur in einer Bewegung, die suggeriert, dass er eben einen Moment zuvor hinter dem



3 Diego Velázquez,
Las meninas, 1656,
Leinwand, Madrid,
Prado

Gemälde hervorgetreten ist. Der Maler schaut auf den Platz, an dem die Modelle waren und jetzt die Betrachter stehen. Zum Gemälde des spanischen Hofmalers, das die künstlerische Darstellung selbst problematisiert, wurden seit 1949 außerordentlich viele Analysen und Interpretationen vorgelegt. Die größte Anregung und Herausforderung ging von Michel Foucault aus, der 1966 die Analyse des Gemäldes zum ersten

14 Frans Floris, Der hl. Lukas malt die Madonna, 1556, Holz, 214 x 197 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Kapitel von *Les mots et les choses* gemacht hatte.¹⁵ Hier geht es nicht darum, zu erraten oder mittels perspektivischer oder katoptrischer Rekonstruktionen herauszufinden, was auf der nicht einsehbaren Vorderseite der rückseitig sichtbaren Leinwand gemalt worden sein könnte oder gemalt werden sollte. Darüber wurden viele Versuche angestellt, die mit genauer Rekonstruktionsarbeit und kunsttheoretischer Kontextualisierung einen glaubhaften Aufschluss über das Nicht-Sichtbare zu erreichen suchten. Die Aufgabe, die der listige Velázquez stellte, bezieht sich aber auf die Realisierung der Dialektik von Zeigen und Verbergen in der Malerei. Foucault hat den ständigen Tausch der Rollen von Subjekt und Objekt, von Zuschauer und Modell beschrieben. Die umgekehrte Leinwand hat für Foucault zwei Funktionen. Sie bekräftigt einerseits die Unsicherheit über das Schauspiel, das der Maler betrachtet und das nicht im Bildraum repräsentiert ist: „Man könnte tatsächlich erraten, was der Maler betrachtet, wenn man einen Blick auf die Leinwand werfen könnte, an der er arbeitet“. Zur zweiten Funktion der Rückseite der großen Leinwand heißt es: „Hartnäckig unseren Blicken entzogen, verhindert sie, dass die Beziehung der Blicke jemals feststellbar ist und definitiv hergestellt werden kann. Die opake Festigkeit, die sie auf der einen Seite herrschen lässt, macht das Spiel der Verwandlungen für immer beweglich, das sich im Zentrum zwischen dem Betrachter und dem Modell herstellt.“¹⁶

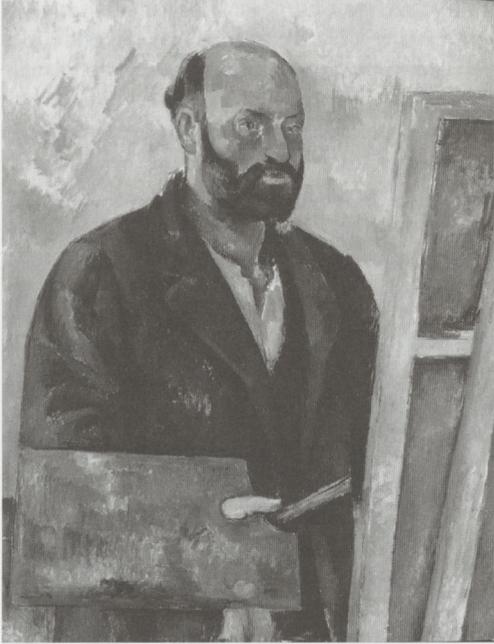
In den 44 Variationen nach den *Meninas* von Velázquez, die Picasso vom August bis zum Dezember 1957 ausgeführt hat, wird die umgekehrte Leinwand in die unterschiedlichsten Verwandlungen aller Bestandteile des Bildes einbezogen. Formate wechseln, die Komposition wird abgewandelt, die Farben ausgetauscht, die Formen aufgelöst und neu verbunden. Es scheint, dass Foucault unter dem Eindruck der unaufhörlichen Metamorphosen, denen Picasso das Gemälde von Velázquez unterzog, seine Analyse durchgeführt hat. In der Variation vom 17. August 1957 steht der Maler als Koloss zwischen der Rückseite der Leinwand und den Hoffräulein, in der Fassung vom 19. September 1957 fasst ein helles Rot die meisten hellen Flächen zusammen, und die dunkleren werden in Schwarz übergeführt. Einige Flächen sind weiß bemalt. Die große Leinwand ist geknickt und von einer roten und einer weißen Linie eingefasst. In dieser Version ist der Maler verschwunden, in derjenigen vom 3. Oktober ist er in einer schwarzen Pyramide, die einem Metronom ähnlich ist, gefangen und schaut aus einem kleinen Fenster hinaus.¹⁷

Die Verbindung der Selbstdarstellung des Malers mit einem Teil der Leinwandrückseite findet sich wahrscheinlich ebenso häufig wie das Vorzeigen des malenden Künstlers in Rücken- oder Seitenansicht mit dem zur Schau gestellten Werk. Gabriel de St. Aubin

15 Vgl. vor allem Victor I. Stoichita, *Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt von den Meninas von Velázquez*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 165–189; Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez: eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin 1994; *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, hg. von Thierry Greub, Berlin 2001; *Velázquez's Las Meninas: an interpretive primer*, hg. von Suzanne L. Stratton-Pruitt (*Masterpieces of Western Painting*), Cambridge u.a. 2003, vgl. hier S. 20–22 die Hinweise auf die Reproduktionen von 1799, 1832 und ca. 1855–59.

16 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971, S. 31–45, Zitate S. 32, 33.

17 Picasso et les maîtres. Katalog der Ausstellung in Paris 2008/09, Paris 2008.



4 Paul Cézanne, Selbstbildnis mit Palette, ca. 1885–87, Öl/Lw, Zürich, Stiftung Slg. Bührle



5 Vincent van Gogh, Selbstbildnis vor der Staffelei, 1888, Öl/Lw., 65 x 50,5 cm, Amsterdam, van Gogh Museum

zeichnete 1768 sich selbst beim Malen einer Allegorie der Justitia und stellte zwischen sich und das Modell die Staffelei mit einer Leinwand, von der die Rückseite sichtbar ist.¹⁸ Corot nahm um 1825 in seinem ersten Selbstbildnis eine auf ihn selbst und ein Fragment der Leinwandrückseite reduzierte Anordnung auf, während Courbet sich 1855 im Ausstellungsbild *L'Atelier du peintre* inszenierte beim Malen einer voll sichtbaren Juralandschaft im Atelier mit Kind, Muse und Katze, umgeben von Freunden und Feinden, Ausbeutern und Ausgebeuteten. Die visuellen Referenzen der zahlreichen Ausführungen der unterschiedlichen Anordnungen dürften nicht genau zu klären sein, umso mehr als die Ausstattung der Selbstbildnisse meist spärlich ist und die Herstellung mit dem Spiegel aus der Wiedergabe einer Leinwandrückseite eine natürliche Erklärung bieten kann. Bemerkenswerte Darstellungen, deren vermutliche Abhängigkeit ein interessantes Problem darstellt, sind die beiden spartanischen Selbstbildnisse von Cézanne (Abb. 4) und van Gogh (Abb. 5) mit der umgedrehten Leinwand. Hier zeigen und verbergen sich zwei unterschiedliche Maler, beide in Halbfigur, beide mit den Insignien ihrer Tätigkeit, beide halb verborgen durch



6 Hendrick
Hondius, Vanitas-
Stilleben mit
Schädel, Sand-
uhr, Büchern und
Künstlerutensilien,
1626, Kupferstich

die umgedrehte Leinwand auf der Staffelei. Cézanne im schwarzen Kittel verbarrikiert sich hinter der Palette, die er wie einen Schutzschild vertikal hält und genau auf die Bildecke ausrichtet.¹⁹ Cézanne schaut auf das uns unsichtbare Bild, van Gogh scheint mit dem linken Auge auf die Leinwand zu schauen, das rechte uns zuzuwenden. Er demonstriert auf der Palette die neuen Farben, die er in Paris entdeckt hat.²⁰

18 Gabriel de Saint-Aubin 1724–1780. Katalog der Ausstellung im Louvre Paris 2008, Paris 2007, Nr. 5, S. 118–119.

19 John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, 2 Bde., New York 1996, Bd. 1, Nr. 670, S. 430.

20 Meyer Schapiro, *Vincent van Gogh*, New York 1958; dt. Köln 1958, S. 46–47.

das letzte bild

Mit den komplexen Strategien der bildlichen Darstellung im 17. Jahrhundert hat sich Victor Stoichita eingehend in seinem Buch *L'instauration du tableau* von 1993 beschäftigt.²¹ Eines der bezeichnenden Beispiele ist die *Vanitas*-Darstellung von Hendrick Hondius mit dem Palimpsest FINIS CORONAT OPUS und MEMENTO MORI (Abb. 6). Hier hat Stoichita auf die unterschiedliche Leserichtung der Bücher und der Signatur auf dem Bord und dem Tisch aufmerksam gemacht, ferner auf die niedergelegten Werkzeuge des Malers. Dieser hat seinen Arbeitsplatz verlassen, und von der Tafel auf der Staffelei sehen wir nur die leere Rückseite. In diesem Fall wird die Darstellung des letzten Bildes in die Vorstellung von der Eitelkeit alles Irdischen einbezogen.



7 Melchior Bocksberger (?), Apelles malt Venus, vor 1587, Feder, laviert, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

Die Darstellung des letzten Bildes als umgedrehte Tafel in Verbindung mit dem Venusbild des Apelles findet sich in einer Zeichnung, als deren Autor Melchior Bocksberger angenommen werden kann (Abb. 7).²² In der Mitte im Vordergrund ist ein nacktes Modell platziert, dem Amor beigegeben ist, der zur Identifikation des Modells

21 Stoichita 1998 (wie Anm. 3), S. 265–268.

22 100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, Auswahl und Texte von Hanspeter Landolt, Basel 1972, Tf. 100.

als Venus verhilft. Links findet sich Chronos mit Sense, Stundenglas und Globus, rechts die Minerva mit einer Begleiterin, die auf den Maler zeigt, und in der Mitte ein nacktes Modell als Rückenfigur. Am Bild, von dem wir die Rückseite sehen, arbeitet der heftig bewegte Maler, und neben ihm steht eine gestikulierende Figur, deren Funktion nicht zu erraten ist, sowenig wie die des schwebenden Putto, der etwas – eine Maske? – heranzubringen scheint. Wenn wir die Bezeichnung *Apelles malt Venus* annehmen, müssen wir wegen der Anwesenheit von Chronos auf das letzte Bild von Apelles kommen, einer Venusdarstellung, die unvollendet hinterlassen wurde, und die niemand zu vollenden wagte nach der Darstellung des Plinius.²³ Also starb mit Apelles auch die Kunst der Malerei. Hingegen stellte der Zeichner Bocksberger zur Verhinderung des Todes der Malerei rechts außen die Minerva, die Beschützerin der Künste, in den Gegensatz zu Chronos.

Ein unscheinbares Blatt im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 8), gezeichnet von Johann Elias Ridinger 1767 in seinem 70. Jahr kurz vor seinem Tod, bestätigt die Verbindung der leeren Rückseite mit dem letzten Bild. Dem Maler, der vor der Staffelei in schräger Haltung sitzt, wird vom Tod der Pinsel aus der Hand genommen – dieses Motiv ist aus den Darstellungen des Totentanzes bekannt –, während die Frau links



8 Johann Elias Ridinger, Selbstbildnis mit Tod, 1767, Graphitstift, Weißhöhung, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

23 Plinius, nat. hist. 35, 92, vgl. Plinius 1978 (wie Anm. 5), S. 72–73.

ein Erschrecken ausdrückt. Prominent in der Mitte, den Mann und die Frau trennend oder verbindend, steht die Staffelei mit einer Leinwand, von der uns nur die Rückseite sichtbar ist. Den Vanitas-Gedanken nimmt die unten angesetzte Beschriftung auf, mit der Ridinger den Vers 11 aus dem 2. Kapitel des Ecclesiastes (Der Prediger Salomo) zitiert: „Da ich aber ansahe alle meine Wercke, die meine Hand gethan hatte, und Mühe, die ich gehabt hatte, Siehe! Da war es alles eitel und Jammer, und nichts mehr unter der Sonnen.“ Auf dem Blatt ist unten das Todesdatum eingetragen.

Allerdings gibt es keine feste Verbindung zwischen dem die Rückseite zeigenden Bild und der Idee vom letzten Werk. Seit dem Tod Raffaels wurde das letzte Bild in unterschiedlichsten Arten inszeniert und vielfach verehrt als letzte Äußerung eines Künstlers.²⁴ Um zwei Varianten zu nennen: William Hogarth hat in seinem *Tail-piece* von 1764 kurz vor seinem Tod das letzte Bild mit dem Ende verknüpft, in dem Chronos unter dem gestürzten Galgen mit dem Bild der explodierenden Erde sein FINIS aushaucht und testamentarisch alles dem Chaos überantwortet.²⁵ Hugo von Hofmannsthal hielt in seinem Bruchstück *Der Tod des Tizian* von 1892 beide – den Maler und sein letztes Bild – im Verborgenen. Vom alten Tizian, der nicht auftritt, wurde den Verehrern über das letzte Bild, das sie nicht sehen können, von einem Pagen ausgerichtet: „Es komme ihm ein unerhört Verstehen, dass er bis jetzt ein matter Stümper war.“²⁶

Zeigen und Verbergen in Bildern wird gegenwärtig umfassend erforscht von Thomas Huber in seinen Gemälden. Im Buch zu seiner Ausstellung 1992 schrieb er: „Was ist ein Bild? ‚Ich werde es Euch sagen‘, sagt der Künstler.“²⁷ Aus seinen zahlreichen Texten, die mit Negationen, Behauptungen und Gleichnissen die Frage umkreisen, die von vielen seiner Bilder gestellt wird, lässt sich erschließen, dass die Frage ernst, das Versprechen einer Antwort ironisch gemeint waren: ein Bild ist ein Ding oder ein Hauch und keines von beiden, es ist ein Witz, es hat Eigenschaften, die es einem Menschen ähnlich machen, wie etwa die im Vergleich zur Körpertemperatur leicht erhöhte „ideale Bildtemperatur“ von 37 Grad. Die Oberfläche eines Bildes gleicht der menschlichen Haut, und das Zeigen eines Bildes ähnelt der Entblößung eines Körpers. Oder Bilder sind allein, sie schlafen und dürfen nicht gestört werden. Zu den abgewendeten Bildern heißt es: „Von vorne hat er die Bilder noch nie ertragen.“²⁸

Hubers Bilder zeigen häufig Rückseiten von Bildern, den Spannrahmen und die rohe Leinwand. Das Gemälde *Die Ausstellung* von 1994 führt sein eigenes zur Schau-

24 Vgl. Oskar Bätschmann, Apollon et Daphné (1664) de Nicolas Poussin. Le testament du peintre poète, in: Nicolas Poussin (1594–1665). Actes du colloque international au musée du Louvre (1994), 2 Bde., Paris 1996, Bd. 1, S. 541–568.

25 William Hogarth, Tailpiece, 1764, Kupferstich, in: Ronald Paulson, Hogarth's Graphic Works, 2 Bde., New Haven, London 1965, Bd. 2, Abb. 240.

26 Hugo von Hofmannsthal, Der Tod des Tizian [1892], in: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, Bd. 3, hg. von Götz E. Hübner, Klaus-Gerhard Pott, Christoph Michel, Frankfurt/Main 1982, S. 221–235.

27 Thomas Huber, Der Duft des Geldes. Die Bank, eine Wertvorstellung, Darmstadt 1992, S. 18.

28 Thomas Huber, Das Bild. Texte 1980–1992, hg. von Carl Haenlein, Hannover o.J., S. 112; Thomas Huber, Bilder schlafen, Köln 1998.

stellen vor in einem weißen Raum, der noch nicht aufgeräumt und nicht sauber gemacht ist.²⁹ Die Kinder spielen noch, die Frau ist noch nicht angezogen, der Maler hat den Besen in der Hand, das Bett ist nicht weggeschafft, und auf dem Tisch stehen noch die Vasen, die dem Maler während der Arbeit zur Messung der „Bildtiefe“ dienten. Der Maler hat die Zeit vergessen, und jetzt erzählt er, sich entschuldigend, die peinliche Geschichte dem Publikum *vor* dem Bild, das sich angeblich zu früh eingefunden hat und nun auf die Unordnung im Bild blickt. Doch das Publikum *im* Bild war immer schon da, und während der Entstehung des Bildes sind die Betrachter an den Wänden mitgewachsen, haben immer größere Augen gemacht und den Maler durch ihre Erwartung gestört, ebenso wie der beobachtende Zwerg mit der gelben Puppe, der sich vom Maler nicht verjagen ließ.³⁰

In *Das Ende der Malerei* (Farbabb. 9) von 2001 stellt ein riesiges Bild, das auf einer Staffelei steht und von einem Besucher betrachtet wird, eine von der Staffelei gekippte riesige Leinwand dar, von der wir das Chassis mit den gekreuzten Latten sehen. Unter dieser Leinwand liegt in einem großen blutroten Kreis eine Figur, die gerade noch die Hosenbeine und die Schuhe zeigt. Es ist der vom Gemälde erschlagene Betrachter. Das Bild im Bild, das dem ersten Raum genau entspricht, kündigt dem vor ihm stehenden Betrachter an, was er als Rache des Bildes zu erwarten hat, dessen Vorderseite er studiert.³¹

29 Thomas Huber. *Das Kabinett der Bilder*, Katalog der Ausstellung Aarau, Rotterdam und Krefeld, hg. von Beat Wismer, Baden 2004, S. 30–31.

30 Thomas Huber, *Die Ausstellung*, in: *Bildanschauung*, Katalog der Ausstellung Lausanne 1996, Darmstadt 1996, S. 23–47.

31 Huber Katalog 2004 (wie Anm. 29), S. 189.