

Eine persona sucht ihr Portrait

Unlesbarkeit des Gesichtes, Lesbarkeit der Maske im 16. Jahrhundert

Zu den eigenwilligeren und rätselhafteren Objekten in der Geschichte der europäischen Malerei gehört ein Gemälde, das sich heute in der Galerie der Uffizien befindet. Das ungewöhnliche Bild, das in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden sein muss, ist von hoher künstlerischer Qualität, ohne dass sein Maler bekannt wäre. Eine Theatermaske ist an schmalen Bändern zwischen die geschwungenen Hälse zweier greifenhafter Chimären gespannt, die ihre aufgerissenen Mäuler mit den langen gerollten Zungen symmetrisch an den Bildrand strecken. Überfangen wird die Maske von einem fingierten Täfelchen, auf dem sich nach dem Muster antiker Epigraphik in römischer Capitalis die eigenwillige lateinische Inschrift aufgezeichnet findet: «sua cuique persona».

Von der ansonsten monochromen, in Brauntönen gehaltenen Malerei des Bildes hebt sich die helle Maske deutlich und eindrucksvoll ab. Ihre Wangen sind von einem zarten Rot getönt, so dass ihre Oberfläche in täuschender Naturnachahmung die Beschaffenheit von Haut zeigt, die Lippen wie zum Sprechen leicht geöffnet. Ein Schatten, durch den ein Anflug von Melancholie evoziert wird, ist über die rechte Gesichtshälfte gelegt, und ihre leeren Augenöffnungen, die den dunklen Grund des Bildes durchschimmern lassen, blicken auf den Betrachter. Durch diesen toten wie unheimlichen Blick, die strenge Symmetrie der Gesichtshälften und das Fehlen jeder mimischen Regung wird die partielle Lebendigkeit des Maskengesichts wieder in die Unbeweglichkeit und Starre eines leblosen Objektes zurückgeführt. Auf geheimnisvolle Weise verkörpert die Maske dadurch Leben und Tod zugleich. Sie scheint geschlechtslos, von abstrahierender Allgemeinheit und trägt doch in sich das Versprechen der Individualität. Halb Gesicht, halb Maske, kann sie emblematisch für die Geschichte des Gesichtes in der frühen Neuzeit stehen.

Ein sicher originaler, kleiner Metallring, der sich am oberen Bildrand befindet, verrät nämlich, dass das Gemälde ehemals als ein Schiebe- deckel konzipiert wurde, der als Schutz für ein anderes, darunter befindliches Bild diente. Die Maske wie die Inschrift lassen keinen Zweifel, dass es sich bei dem zugehörigen Bild um ein Portrait gehandelt hat. Das Gemälde der Uffizien muss daher als ein Relikt einer Gruppe von Portraits gelten, die von einem anderen, vormodernen Umgang zwischen Bildnis und Betrachter zeugen, denn sie wurden von ihren Besitzern nicht nur angesehen, sondern auch berührt. Es handelte sich dabei um transportable Bildnisse, die geschlossen in eigenen Futteralen, unter Deckeln oder hinter Spiegeln verwahrt wurden, selten aber dauerhaft an einem festen Platz der

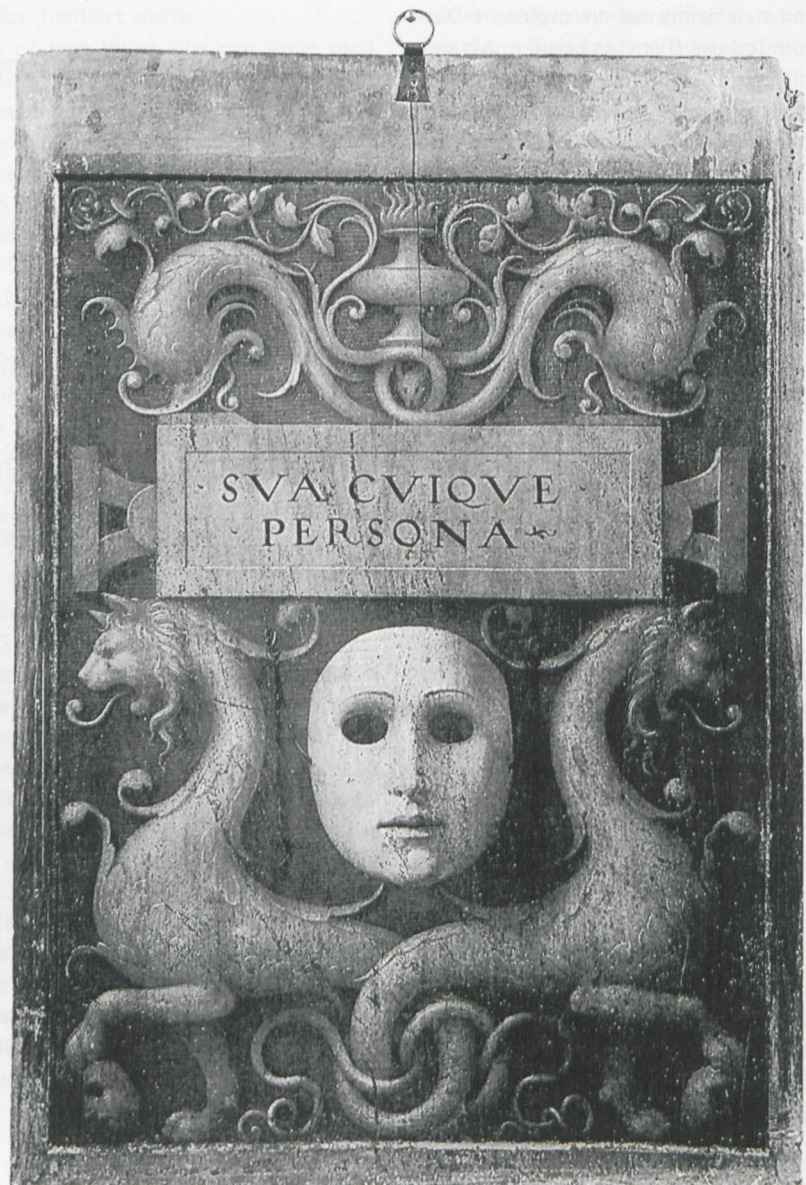
Wand hingen. Durch die Schiebevorrichtungen war der Blick auf die genannten Portraits nicht jederzeit möglich, sondern sie boten sich dem Betrachter erst in einem Moment theatralischer Inszenierung dar – nach dem Öffnen des Deckels. Das dadurch mögliche Spiel aus Enthüllen und Verbergen verdoppelt die jedem Portrait eignende Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit des Dargestellten.

Das Florentiner Gemälde, das sich als ein ergänzendes und schmückendes Beiwerk, d.h. als «parergon», vor einem Portrait befand, gab ehemals in einem performativen Akt den Blick auf das eigentliche Werk, das darunter liegende Portrait als dem «ergon» frei und brachte es erst zur Erscheinung. Zwischen das heute wahrscheinlich verlorene, zugehörige Bildnis und den Betrachter konnte sich dabei die gemalte Maske schieben. Im Florentiner Bild materialisiert sich die Grenze zwischen «Innen» und «Aussen», «Davor» und «Dahinter», es selbst wird zu einem Gegenstand des «Dazwischen».

Das mit Deckel und Maske verbundene performative, inszenatorische und paradoxe Moment wird durch die beigegebene lateinische Inschrift, für die sich eine unmittelbare literarische Quelle bisher nicht ausmachen lässt, aufgenommen. Was aus der Inschrift allein nicht eindeutig genug hervorgehen könnte, ist durch das gemalte Maskengesicht nochmals konkretisiert: Sie legt nahe, dass mit dem lateinischen «persona» jener der römischen Antike geläufige Begriff gemeint sein muss, der gleichbedeutend mit «Maske» oder «Rolle» ist. Der in einer rhetorischen Ellipse verkürzte Satz muss daher in fast schon erschreckender Klarheit als «Jedem seine Maske» oder «Jeder besitzt eine Maske» übersetzt werden.

Der Tod und das Theater

Während das heute gebräuchliche Wort «Maske» aus dem Arabischen kommt und sich



im späten Mittelalter im europäischen Sprachraum eingebürgert hat, wurde in der römischen Antike die Maske des Schauspielers als «persona» bezeichnet. In metonymischer Erweiterung konnte der Begriff auch auf die Rolle des Mimen übertragen werden.

Im Rahmen von Ciceros «Rollentheorie» des menschlichen Lebens werden jeder Person gleichsam vier Rollen aufgebürdet, die sie zu spielen und in Einklang zu bringen hat: Jene zwei naturgegebenen Rollen, die uns durch Vernunft und Veranlagung zugewiesen werden, sowie jene zwei sozialen Rollen, die der gesellschaftliche Stand - durch Geburt - oder die Amtswürde - durch freie Wahl - mit sich bringen. Dass dieses ganze Theater eine Komödie sein könnte, entgeht Ciceros moralphilosophischem Ernst, doch es blitzt in einem Text auf, der kurz vor unserem florentinischen Gemälde entstanden ist, und zwar als sich Erasmus von Rotterdam 1509 auf der Rückreise von Italien befand:

«Wenn einer den Spielern auf der Bühne die Masken abreißen wollte, um den Zuschauern ihre wahren, natürlichen Gesichter zu enthüllen, würde er nicht das ganze Stück auf den Kopf stellen und es verdienen, wie ein Tobsüchtiger mit Steinen vom Platz verjagt zu werden? Alles hätte plötzlich ein neues Gesicht (...) Zerstört man aber die Illusion, so ist das Spiel verdorben – gerade Maske und Schminke sind das, was den Zuschauer fesselt. Was anderes ist nun das Leben als ein Schauspiel, in dem jeder seine Maske vor das Gesicht nimmt, auftritt und seine Rolle spielt, bis der Leiter ihn abtreten heisst?»

In dieser Passage aus dem *Lob der Torheit* erscheint die «persona» als eine Art Hülle, die man abreißen muss, um dahinter das wahre Gesicht des Einzelnen sehen zu können, jene «facies vera et nativa», von der die Torheit spricht. Allerdings hat Erasmus die Möglichkeit des Zeigens eines «wahren» Gesichtes hinter der Maske gerade nicht eingeräumt. Die Maske oder Rolle ist für ihn vielmehr eine unauflösbare und unhintergehbare Voraussetzung für das Spiel des Lebens, sie lässt sich erst mit dem Tod ablegen. Gerade wer sich anmasste, die Maskierungen blosslegen zu wollen, erwies sich daher, so weise er sich dünkte, als Tor. Die Torheit, die sich im Verlauf des Textes als eine Art höhere Klugheit entpuppt, blickt hinter die Bühne des Lebens und weiss, dass alles nur eine Komödie ist, freilich eine, bei der man besser mitspielt: «...sich täuschen zu lassen, ist schlimm, sagt man. Nein, sich nicht täuschen zu lassen, das ist das Allerschlimmste.»

Wenn in der zitierten Passage vom Herabreißen der Maske, dem «personam detrahere» die Rede ist, so hat Erasmus nicht nur die seit Cicero geläufige Theater-Metapher aufgenommen, sondern sich auch bewusst an ein Epigramm des Martial angelehnt, der in seiner

Spottlust ein schärferes Auge für die Gesellschaftskomödie hatte, aber wusste, wann uns das Lachen vergeht: Hier wie dort, bei Martial und Erasmus, ist es der Tod, der die Maske in einem gewalttätigen Akt abreisst.

Durch Augenlöcher gemalt

Täuschung, Wahrheit, Verstellung und Maskierung sind auch die Leitgedanken in L. B. Albertis *Momus*, der zwischen 1444 und 1450 verfasst, aber erst 1520 unter dem Titel *De Principe* in Rom zweifach gedruckt wurde. Die Geschichte handelt von Momus, dem Gott der Spottlust, der im Verlauf der Erzählung die Kunst der Verstellung und das Tragen von Masken erlernt, um so die anderen Götter zu täuschen. In einer der ironischen und spektakulären Episoden des vierten Buches, das am Ende einer nur knapp verhinderten Apokalypse der olympischen Götterwelt steht, wird eine Art pervertierter Schöpfungsmythos erzählt. Darin werden die Menschen als Träger einer menschenähnlichen Maske beschrieben, unter der sie ihre selbstgewählte Tiernatur bis zu ihrem Tod zu verbergen trachten. Die Menschen tragen also Menschenmasken. Es ist wiederum der Tod, der ihnen diese Masken abnimmt, so dass sich erst dann die Wahrheit ihrer tierischen Natur enthüllt:

«Dieses Kunststück der Menschen, sich Masken zu machen, erklärte Charon, habe inzwischen so um sich gegriffen, dass man die wahren Gesichter von den falschen kaum unterscheiden könne. Es sei denn, man mache sich die Mühe, sehr genau durch die Löcher dieser aufgestülpten Maskierung hindurchzusehen: nur so enthüllten sich die verschiedenartigen Antlitze des Ungeheuers dem Auge des Betrachters. Diese Masken, die man Täuschungen nenne, blieben aber nur solange bestehen, bis sie das Wasser des Acheron erreichen (...) Daher komme es, dass niemand am anderen

Parmi les objets les plus singuliers et les plus énigmatiques de l'histoire de la peinture européenne, il existe un portrait qui se trouve aujourd'hui dans la galerie des Offices. Cette peinture peu commune, qui a probablement été réalisée au cours des deux premières décennies du seizième siècle, est d'une grande qualité artistique, sans pour autant que son auteur soit connu. Elle représente un masque de théâtre, fixé par des liens étroits aux cous galbés de deux chimères ressemblant à des griffons, et dont les gueules ouvertes, munies de longues langues enroulées sur elles-mêmes, se tendent symétriquement contre le bord de la toile. Le masque est surmonté d'une petite tablette en trompe l'œil, sur laquelle est inscrite, en capitales romaines, selon le modèle de l'épigraphie antique, la non moins singulière formule latine : « sua cuique persona ».

Sur la facture par ailleurs monochrome du tableau, maintenu dans des teintes brunes, le masque de couleur claire se détache nettement et de manière frappante. Les joues sont colorées d'un soupçon de rouge, si bien que leur surface, dans une imitation trompeuse de la nature, présente la constitution de la peau. Les lèvres sont entrouvertes comme pour parler. Une ombre, qui évoque une légère mélancolie, couvre la partie droite du visage, et les cavités oculaires vides, qui ouvrent le regard sur le fond sombre du tableau, contemplent le spectateur. Ce regard mort et inquiétant, la rigoureuse symétrie des deux moitiés du visage, l'absence de tout mouvement expressif ramènent ce que le masque avait de partiellement vivant à l'immobilité et à la rigidité d'un objet sans vie. Mystérieusement, le masque incarne ainsi à la fois la vie et la mort. Il semble asexué, d'une universalité abstraite, mais recèle pourtant la promesse de l'individualité. Moitié visage, moitié masque, il est emblématique de l'histoire contradictoire du visage au début des temps modernes.

Un petit anneau de métal sans doute authentique, fixé au bord supérieur du tableau, révèle que celui-ci fut autrefois conçu comme un couvercle coulissant qui servait de protection pour un autre tableau qui se trouvait dessous. Le masque tout comme l'inscription ne laisse subsister aucun doute sur le fait que ce tableau était un portrait. Ainsi, le tableau des Offices doit être considéré comme relique d'un groupe de portraits qui témoignent d'un rapport différent, pré-moderne entre les portraits et le spectateur, car ceux-ci n'étaient pas seulement regardés, mais aussi touchés par leurs propriétaires. Il s'agissait de portraits transportables, que l'on conservait sous clef dans des étuis personnels, sous des couvercles ou derrière des miroirs, mais qui restaient rarement suspendus durablement au même endroit du mur. À cause du dispositif coulissant, on ne pouvait regarder les portraits à tout moment, au con-

Ufer ankomme, ohne seine Maske zu verlieren und folglich nackt und entblösst dazustehen.»

Nicht nur, dass an diesem erstaunlichen Text die Beschreibung jener Augenlöcher überrascht, durch deren genaues Studium man die Maskierung erkennen kann. Denn diese Innen und Ausen miteinander verschmelzenden Augenlöcher sind es ja, die dem Florentiner Maskengesicht sein eindrucksvolles und unheimliches Aussehen verleihen. Vor allem aber ist es bezeichnend, dass es erneut der Tod ist, der die wahren Gesichter des Menschen freilegt. Und bezeichnenderweise ist es auch hier ein Maler – also jemand, der die Möglichkeiten der Mimesis

durchschaut –, der den Fährmann Charon über die Geschichte und die Gründe der menschlichen Maskierung aufklärt.

Machiavellis Maskenmaske

Für die spezifischen Florentiner Zusammenhänge, in deren Kontext das Maskenbild der Uffizien zu sehen ist, sei zuletzt noch auf Niccolò Machiavelli hingewiesen, der eine Theorie des politischen Handelns entwickelt, in der dem maskierten Verbergen wahrer Absichten eine entscheidende Funktion zukommt. In dem 1513 veröffentlichten *Traktat über den Fürsten*, den er dem jüngeren Lorenzo de' Medici widmete, beschreibt Machiavelli in bewusster Verherrlichung christlicher Verhaltens- und Klugheitsvorstellungen die Notwendigkeit eines auf Nutzen und Machterhalt gerichteten Handelns. Simulierend, d.h. vorspiegelnd, was nicht existiert und dissimulierend, d. h. verbergend, was existiert, hat sich sein Fürst nie anders als maskiert zu zeigen: «é necessario essere gran simulatore e dissimulatore».

Als Handlungsmodell in konfliktreichen Situationen, wo es zwischen gut und nützlich zu wählen gilt, lassen sich Machiavellis Maximen als Anleitung zu einer höfischen «Kunst des Selbst» deuten, wie sie wenig später auch von Baldassare Castiglione im *Hofmann* formuliert wird. Was in den genannten Texten auf dem Spiel steht, ist immer auch die Frage nach der moralischen Rolle und der Identität des Einzelnen.

Jeder Versuch, vor diesem Hintergrund das Motiv der Maske auf dem Florentiner Bild und die zugehörige Inschrift «sua cuique persona» zu deuten, bleibt daher notwendig an die Bedeutung der «Persona» als einer Maske und die ihr inhärenten Paradoxien gebunden. In einer weiteren Sinnschicht, ist die Maske dabei auch als Tugendmaske zu verstehen, die in Anlehnung an die Moralphilosophie Cicero und das juristische «suum cuique» demjenigen zusteht, der sie zu tragen verdient.

Beide, Inschrift wie Maske, verändern in einer semantischen Verschiebung den Blick auf das einstmals darunter befindliche Portrait, so dass in diesem Zusammentreffen ein neuer Sinn entsteht. Dabei scheint sich das interpretatorische Spiel, was als verborgener und was als sichtbarer Teil des Portraits zu gelten habe, nicht erst durch den möglichen Verlust des Hauptbildes in einer absichtsvollen Schwebung zu befinden. Bezieht man die Einsicht, dass jeder eine Maske besitzt, wie uns dies die Inschrift mitteilt, auf ein darunter befindliches Bildnis, musste und sollte sich dem Betrachter die beunruhigende Frage stellen, ob und wie weit das darunter befindliche Portrait «demaskiert» ist, und das heisst: ein wahres Gesicht zeigt, oder ob

dieses selbst noch maskenhaft ist. Die Antwort auf diese Frage bleibt bewusst offen, so dass sich am Bildnis die Dialektik von Enthüllen und Verbergen wiederholt, die sich schon mit dem Portraitdeckel verband und die auch der Maske selbst inhärent ist. Die leeren Augenhöhlen der schönen Maske mit dem toten Blick führt uns dabei zugleich eindringlich vor Augen, dass es zuletzt der Tod sein wird, der unsere Maskierungen abreisst.

Ein unbeschriebenes Blatt

Wenige Jahrzehnte nach Entstehung des Florentiner Bildes wird der berühmte Mathematiker, Astronom und Höfling Gerolamo Cardano in seiner Autobiographie *De vita propria* unter der Überschrift *statura et forma corporis* die Sätze schreiben: «Ich habe mich daran gewöhnt, meinen Gesichtszügen unmittelbar nacheinander einen ganz entgegengesetzten Ausdruck zu geben. Ich vermag auf diese Weise ein fremdes Gefühl zu heucheln. Doch verstehe ich es nicht, ein Gefühl, das ich wirklich besitze, zu verbergen.»

Das Gesicht Cardanos erscheint als eine Art leeres Blatt, das von ihm selbst mit einem fast beliebigen Text beschrieben werden kann, zugleich aber doch etwas zum Ausdruck bringt, das er selbst nicht zu kontrollieren vermag. Was für Cardano genauso wie für den Besitzer des Florentiner Bildes zur Disposition steht und wohl beide beunruhigt, ist die Lesbarkeit des Gesichts. Zwar ist das Nachdenken über die Transparenz oder Opazität des Gesichtes hier wie dort mit einem Moment des Spielerischen verbunden, in beiden Quellen lässt sich aber auch die Angst vor dem Blick wie vor dem Gesicht des Anderen aufspüren.

traire, ceux-ci ne s'offraient au spectateur qu'en un moment de mise en scène théâtrale, après l'ouverture du couvercle. Le jeu de dévoilement et de dissimulation rendu possible ainsi redouble la dialectique inhérente à tout portrait de la présence et de l'absence de ce qui est représenté.

Cette peinture florentine placée autrefois devant un portrait comme accessoire et comme ornement présentait ainsi ce portrait au regard, dans un acte performatif, comme l'œuvre véritable, l'œuvre en soi, et, dans un sens très concret, la révélait. Entre le portrait qui lui correspondait, vraisemblablement perdu aujourd'hui, et le spectateur pouvait se glisser le masque. Ce tableau florentin, curieux objet matériel de « l'entre-deux », devient ainsi une matérialisation d'un « dedans » et d'un « dehors » aussi bien que d'un « devant » et d'un « derrière ».

L'instant crucial de mise en scène, performatif et paradoxal lié au couvercle et au masque est repris dans le cas du tableau florentin par l'inscription latine qui l'accompagne, pour laquelle on n'a jamais pu déterminer de source littéraire directe. Ce qui ne pourrait ressortir assez nettement de la seule inscription est une nouvelle fois concrétisé par la représentation du masque : ce dernier met en évidence que le mot latin « persona » fait référence à un concept courant dans la Rome antique, dont le sens est l'équivalent de « masque » ou « rôle ». C'est pourquoi cette phrase, réduite par une ellipse rhétorique, doit être traduite par la formule « À chacun son masque » ou « Chacun porte un masque », dont la clarté est presque effrayante.(...)

Si l'on applique le jugement selon lequel chacun porte un masque, comme nous le dit cette inscription, à un portrait se trouvant dessous, le spectateur devrait alors se poser l'inquiétante question de savoir si ce portrait est « démasqué », et jusqu'à quel point, c'est-à-dire s'il montre un « vrai » visage, ou si ce visage ne demeure pas lui-même un masque. La réponse à cette question reste sciemment ouverte, si bien que se répète devant le portrait la dialectique évoquée auparavant du dévoilement et de la dissimulation déjà liée au couvercle et inhérente au masque lui-même. Les cavités oculaires vides du beau masque au regard mort nous donnent ainsi à voir de manière impérieuse qu'en définitive, c'est la mort qui nous arrachera notre masque.

Quelques décennies après la naissance du tableau florentin, le célèbre mathématicien, astronome et courtisan Gerolamo Cardano écrira dans son autobiographie *De vita propria*, dans la section *statura et forma corporis* : « Je me suis habitué à se faire succéder sans transition des expressions exactement opposées sur mes traits. De cette manière, je suis en mesure de feindre un sentiment étranger. Mais je ne sais pas dissimuler un sentiment que je possède réellement. »

Le visage de Cardano semble être une sorte de page blanche, sur laquelle il peut lui-même inscrire quasiment n'importe quel texte, mais qui en même temps exprime pourtant quelque chose qu'il n'est pas en mesure de contrôler. Ce qui demeure à disposition chez Cardano comme chez le propriétaire du portrait florentin, et qui les tourmente sans doute également, c'est la lisibilité du visage. La réflexion sur la transparence du visage a beau être, dans les deux cas, liée à un moment de jeu, on perçoit dans ces deux sources la peur du regard de l'autre et la peur du visage de l'autre.