

Enthüllendes Verhüllen, anwesende Abwesenheit?

Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo.

Museum Kunstpalast, Düsseldorf,
1. Oktober 2016–22. Januar 2017.

Kat. hg. v. Claudia Blümle/Beat Wismer. München, Hirmer Verlag
2016. 340 S., zahlr. Farbabb.
ISBN 978-3-7774-2646-4. € 49,90

Der Leerlauf der Paradoxa, wie er in den Gründungszeiten einer Selbstreflexion und Autopoiesis entdeckenden Bildanalyse Konjunktur hatte, hat sich inzwischen beruhigt. Gänzlich vermeiden aber kann der Katalog der Düsseldorfer Ausstellung „Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance“ ihn jedoch nicht – zumindest im Beitrag der Ko-Kuratorin Claudia Blümle, die der scheidende Generaldirektor des Museum Kunstpalast Beat Wismer, der selbst in seiner Einleitung eine souveräne Skizze des Forschungsstandes zu Vorhängen und Schleiern gibt, zur wissenschaftlichen Fundierung seines imponierenden Ausstellungsprojekts hinzugewonnen hatte. Zugleich ist es ihm gelungen, die älteren und jüngeren Protagonisten jenes seit mehr als zwei Jahrzehnten virulenten Forschungsansatzes als Katalogautoren zu gewinnen, darunter die Pioniere Wolfgang Kemp und Victor I. Stoichita, aber auch Gerhard Wolf und Klaus Krüger, die mit ihren Habilitationsschriften die Diskussion wagemutig vorgebracht haben.

An fast unscheinbarer Stelle hingen drei kleinformatige Interieurs von Edouard Vuillard, Leihgaben aus New York (MoMA und Metropolitan Museum) und Washington (National Gallery).

Letzterem, *Le rideau jaune* von 1893 (Abb. 1), widmet Blümle in ihrer Einführung eine Analyse-Skizze: „Tatsächlich beschreibt der Titel schon weitgehend das, was in dem kleinformatigen Bild zu sehen ist. [...] Der gelbe Vorhang hängt in einem Schlafzimmer, in dem Wände und Möbel in Ansätzen eine perspektivische Flucht eröffnen, und schließt diesen Raum nach hinten abrupt ab. Zwar scheint der Vorhang dem Betrachter zu versprechen, hinter ihm verberge sich ein Ausblick in die Tiefe, doch machen die bereits an den Seiten vorscheinenden Bereiche deutlich, dass man dort wiederum nur auf eine undurchdringliche Fläche stoßen würde. Der gelbe Vorhang würde eine Tapete mit floralem Muster enthüllen, die als geschlossene Wand ebenso eine farbige Oberfläche ist. Indem der Vorhang sich öffnet, verschließt er also das Bild.“ (Kat., 30) So schnell kann man zum Paradox vorstoßen, ungeachtet aller rätselhaften Details, die der Vorhang gerade nicht verschließt, sondern enthüllt: einen Toilettentisch mit über ihm angebrachtem Spiegel, der unscharf eine auf der gegenüberliegenden Wand befindliche Tapete (?) gleichen Musters reflektiert – und damit einen Raum zwischen gelbem Vorhang und Tapete, den die Position der Vorhangstange wiederum zu dementieren scheint, und eine Ahnung vom Raum im Rücken der Figur (und im Rücken des Betrachters). Umso erstaunlicher Blümlers Fazit: „Der Moment, in dem der Versuch, die Tiefe des Raumes zu erschließen, scheitert, lässt das Bild im Ganzen zum Vorhang werden“ (Kat., 32).

DIE THEORIE ZUR KUNST ZURÜCKGEBRACHT

Hier mündet die Autorin, die nicht genau genug hinschaut, umstandslos in eine sehr bald fetischisierte Metapher eines neuen bildanalytischen Ansatzes ein: das Bild als Vorhang oder Schleier des Unsichtbaren, wie sie Klaus Krüger vor 15 Jahren

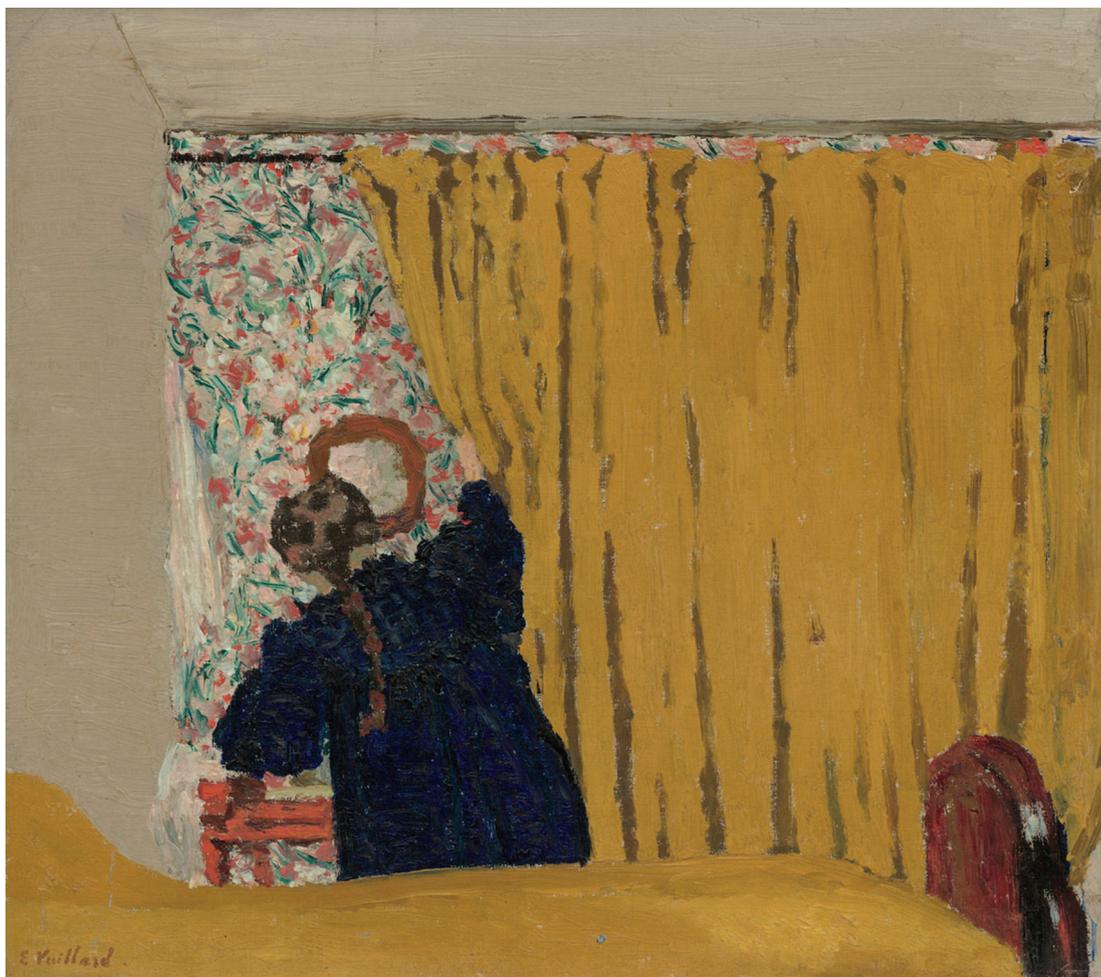


Abb. 1 Edouard Vuillard, *Le rideau jaune*, um 1893. Öl/Lw., 34,7 x 38,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Collection, 1970.17.95 (© Courtesy National Gallery of Art, Washington; Kat., S. 31)

entwickelt hat (*Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001). Krüger hat zugleich aber auch gezeigt, dass eine formale Analyse von interferierenden Realitätsebenen, die schnell zur Konstatierung von „Selbstreferentialität“ gelangt, nur fruchtbar werden kann, wenn ihr eine inhaltliche Dimension nicht allein korrespondiert, sondern unmittelbar durch sie repräsentiert wird. Exemplarisch durchgeführt hat er das u. a. an einem weiteren zentralen Stück der Düsseldorfer Ausstellung, an einer ferraresischen *Madonna mit Kind* aus dem späten 15. Jahrhundert (National Gallery of Scotland, Edinburgh; Abb. 2). Diese lässt das Kultbild in einem Durchblick durch einen gemalten Rahmen erscheinen, der durch das Trompe-l'œil eines auf ihm fixierten, aber zerrissenen

Pergaments ermöglicht wird: ein die Sakralität steigender Durchblick, der die autonomen Möglichkeiten der Malerei („selbstreferentiell“ wäre hier ein überdeterminiertes Adjektiv) virtuos vorführt und doch zugleich über sie hinausweist (Krüger, ebd., 27ff.). Analog wäre das kleine Vuillard-Bild unter den Auspizien eines ausweglos in sich verfangenen Subjekts zu lesen, dessen Kondition durch die Kunststücke der Raumkomposition repräsentiert wird, die darin viel mehr als bloße Kunststücke sind (dazu, wesentlich differenzierter, Beate Söntgens Beitrag „Innen und Außen. Interieurvorhänge in der Malerei um 1900“, Kat., 226–235).

Durchwanderte man die umfangreiche, mit internationalen Leihgaben üppig bestückte Ausstellung, dann stellte sich gegenüber einer solchen

Abb. 2 Ferrareser Schule, Madonna mit Kind, spätes 15. Jh. Tempera, Öl und Gold auf Holz, 58,5 x 44 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland (Kat., S. 109)



dichten Argumentation ein Gefühl der Freiheit ein: Endlich sprach die Kunst wirklich selbst. Tatsächlich hat es eine Ausstellung dieser Größenordnung, die die Theorie zur Kunst zurückbringt und eine wechselseitige Befragung ermöglicht, bisher noch nicht gegeben. Sie konzentrierte sich auf den Vorhang, der gelegentlich allzu vereinfachend nur als eher opake Variante des Schleiers gesehen wurde – graduell statt kategorial von diesem verschieden. Aber im Gegensatz zum Schleier muss man ihn öffnen, um etwas zu sehen, und ein nicht vollständig aufgezogener Vorhang spielt mit dem Geheimnis des weiterhin verborgen Bleibenden. Eine im Bild stillgestellte performative, theatrale Verfassung ist sein Signum. Beim Schleier ist man hingegen gut beraten, ihn undramatisch an seiner Stelle zu belassen. Nur so wird die letztlich leerlaufende Rede vom verhüllenden Enthüllen und vice versa oder, kühner, von der anwesenden Abwesenheit möglich – und deshalb konnte der Schleier auch zur Leitmetapher einer inzwischen kaum noch überblickbaren Literatur werden, ungeachtet der Frage, wieviel diese im Einzelfall wirklich aufschließt.

PARAGONE ZWISCHEN ZEUXIS UND PARRHASIOS

Vom Vorhang des Parrhasios und dessen Sieg über die Trauben des Zeuxis nahm die Argumentation der Ausstellung ihren Ausgang. Zeuxis, der mit seinem Trompe-l'œil-Kunststück, auf das die Vögel hereinfliegen, schon zu triumphieren glaubte, wird selbst zum Opfer einer listigen Strategie, die das gleiche augentäuschende Mittel einsetzt: Parrhasios' Vorhang, den Zeuxis im agonalen Eifer aufziehen möchte, ist selbst das Bild, nichts ist dahinter. Zeuxis hat nur die Vögel getäuscht, sein Kontrahent aber den Künstler. Zwei radikale zeitgenössische Vorhang-Arbeiten reflektierten das im ersten Raum der Ausstellung: Hans Peter Feldmanns (undatierter) *Vorhang rot* aus realem dichter



Abb. 3 Cornelis Bisschop, Selbstbildnis, 1668. Öl/Lw., 117 x 98,6 cm. Dordrechts Museum (Kat., S. 61)

nen dichten, den Hintergrund fast völlig verdeckenden Vorhan ein kleines Stück beiseite, und es erscheint ein Landschaftsausschnitt. Der aber ist kein Ausschnitt aus der Natur, sondern Teil eines großformatigen Landschaftsbildes mit mythologischer Staffage (einem Raub des Gany-med), dessen mächtiger goldener, mit Fruchtgirlanden ausgestatteter Rahmen links

tem Stoff, mittels kräftiger Ringe aufgehängt an einer glänzend polierten Messingstange (den die Besucher zu gerne aufgezogen hätten – ein eigens dort postierter Aufpasser musste das verhindern) und eines von Gerhard Richters ultimativen Vorhangbildern (*Großer Vorhang*, 1967), das definitiv und ohne performative Anmutung nur es selbst ist: Parrhasios in der Falle seines Tricks.

Diesen programmatisch unterkomplexen Arbeiten korrespondierte ein überkomplexes Bild, Cornelis Bisschops *Selbstbildnis* von 1668 (Dordrechts Museum; *Abb. 3*), dem Wolfgang Kemp in seinem Katalogbeitrag (der auch noch einmal seine berühmte Untersuchung von Rembrandts *Heiliger Familie mit dem Vorhang* aus Kassel in Erinnerung ruft) einen faszinierenden Deutungsversuch widmet. Sich seiner Könnerschaft bewusst, den Blick auf den Betrachter richtend, zieht der mit seinen Malerattributen ausgestattete Künstler ei-

hinter dem Vorhang hervorblitzt. Die Allusion an die Zeuxis- und Parrhasios-Geschichte von Plinius d. Ä. ist evident. Aber Plinius erzählt in der Folge gleich noch eine weitere Zeuxis-Geschichte: Der habe bei anderer Gelegenheit eine Variante des Traubenbildes mit einem Knaben gemalt, vor dem die Vögel nicht zurückschreckten (Nat. hist. XXXV, 66). Eine Plinius-Illustration von Gerard de Jode, die beide Geschichten zu einer kontrahiert (Kemp fasst sie seinerseits etwas großzügig zusammen), findet sich in Joost van den Vondels weit verbreitetem *Gulden Winckel der kunstlievende Nederlanders* von 1613: Ein einzelner großer Vogel schießt hier auf den Knaben herab, wie das dann in Bisschops Bild Zeus in Adlergestalt tun wird. Bisschop inszeniert sich, so Kems Fazit, in seinem Bild als eine „Figur gewordene Interferenz“: „Den Vorhang wegziehend ist er Zeuxis, den Vorhang gemalt habend ist er Parrhasios“



Abb. 4 Tizian, Bildnis des Filippo Archinto, 1558. Öl/Lw., 114,8 x 88,7 cm. Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, 1917 (© Philadelphia Museum of Art; Kat., S. 168)

(Kat., 63) und, so könnte man ergänzen, mit der Einführung von Knabe und Greifvogel ist er wiederum Zeuxis.

Der Vorhang in Bisschops Bild hat mindestens eine doppelte Funktion: die des Enthüllens eines kraft dieses Akts zur Meisterleistung stilisierten Werks und die des Requisites einer repräsentativen Selbstinszenierung. Beide Stränge der Vorhang-Rolle entfaltet die Ausstellung in der Folge mit reichem Material: Von der Praxis der Verhüllung besonders geschätzter Gemälde in Sammlungen zum Eindringen dieser Praxis in die Bilder selbst, die nun vor das dargestellte biblische Geschehen einen illusionistischen Vorhang ‚hängen‘, der nicht nur das Geheimnis des Dargestellten ak-

zentuiert, sondern zugleich auch Einblick in einen Bereich des Intimen verspricht, Distanz und Nähe zugleich signalisierend (hierzu im Katalog, erstmals in deutscher Übersetzung, Patrik Reuterswårds grundlegender, 1956 auf Schwedisch erschienener Aufsatz „Bildvorhang. Zu einem Motiv der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“). Leider konnte das durch Kemp für eine umfassende bildanalytische Diskussion so wichtig gewor-

dene Kasseler Bild der *Heiligen Familie* nicht gezeigt werden. Aber Rembrandts zweites intimes Vorhang-Stück, das *Abendmahl in Emmaus* von 1648 (National Gallery of Denmark, Copenhagen), stand als Höhepunkt dieses Darstellungsstrangs glücklicherweise zur Verfügung.

APPARITIO, VERA IKON, FACIES DEI, VELUM

Der andere Strang, die Rolle des Vorhangs als Inszenierungs-Requisit für Maria, für Heilige und für kirchliche wie weltliche Potentaten, mündete in die Konfrontation zweier Porträts von Tizian, das *Bildnis des Filippo Archinto* von 1558 (Philadelphia Museum of Art; Abb. 4) und das um 1554/56 entstandene *Bildnis des Dogen Francesco Venier* (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), bevor dann der



Abb. 5 Meister von St. Laurenz, Schweiß Tuch der Veronika, um 1400/10. Tempera und Gold auf Nussbaumholz, 37,5 x 32 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Kat., S. 129)

Vorhang als zentrales Requisit für die Inszenierung von Grausamkeit (Judith und Holofernes-Darstellungen) vorgeführt wurde. Bei Tizian ist der Einsatz des Vorhangs einmal konventionell, einmal singular: Der Doge wird mit Lagunen-Ausblick und opaker Vorhang-Würdeformel gegeben. Filippo Archinto aber, den unglücklichen Kardinal von Mailand, der seinen Amtsantritt gegen feindliche Kräfte nicht durchsetzen konnte, verdeckt zur Hälfte ein transparenter Vorhang, ein Schleier, dessen Semantik eine komplexe Deutung herausfordert. Man sieht an diesem Beispiel deutlich, dass eine bloß graduelle, verschleifende Unterscheidung von Schleier und Vorhang den außerordentlichen Moment, um den es hier geht, notwendig verfehlen müsste. Horst Bredekamp liefert eine Deutung in seinem Beitrag „Der Schleier als Verhüller und Öffner“: „Tizian zeigt den Würdenträger mithilfe des Vorhangs in seinem gleichsam gespaltenen Status. Der Amtsring des Porträierer-

zur vollständigen Enthüllung“ (Kat., 176). Egal wie weit man das im Detail nachvollziehen mag, entscheidend ist das spannungreiche Verhältnis der Eigenschaften des Schleiers zum performativen Charakter des Vorhangs: Über Öffnung oder vollständige Verschleierung ist noch nicht entschieden.

Mitten im Ausstellungsparcours verlangte eine Wand mit vier Darstellungen der *Vera Ikon* eine die Vorhangthematik transzendierende Reflexion. Das zeitlich früheste Beispiel, eine um 1400/10 entstandene kleine Kölner Tafel des Meisters von St. Laurenz (Abb. 5), zeigt das *Schweiß Tuch der Veronika* illusionistisch vor einem Goldgrund aufgespannt. Die exakt frontale Darstellung des Christuskopfes liegt, wie auch (fast) immer in späteren Darstellungen, auf dem Tuch, aber die goldenen Nimbusstrahlen korrespondieren mit dem nur an den Rändern sichtbaren Goldgrund, den man sich wohl als durchgängigen vorstellen soll. Was verhüllt das Tuch? Roland Krischel deutet in seinem

Katalogbeitrag „Vorhänge vor Bildern. Eine Spurensuche in Köln und Venedig“ eine Antwort an: Offensichtlich wird das Schweißbuch hier als textile Hülle aufgefasst, die an den Eckpunkten vor einer hölzernen, vergoldeten Bildtafel aufgespannt ist. „Vermutlich verbirgt das Velum mit dem Gesichtsausdruck Christi das Antlitz Gottes selbst“ (Kat., 101). Wie aber hat man sich das vorzustellen? Es ist das Gold als solches, so Barbara Schellewald in ihrem Aufsatz „Hinter und vor dem Vorhang. Bildpraktiken der Enthüllung und des Verbergens im Mittelalter“, das hier wie auch sonst für das Nicht-Sichtbare, das Transzendente steht – für das Licht, „das mit Gott als identisch erfasst wird. So thematisiert das Bild in doppelter Weise die Unmöglichkeit, Gott selbst jenseits des inkarnierten Christus zu schauen, denn auch unser Goldgrund gibt nicht das preis, um das das Tafelbild kreist: das Antlitz von Gott“ (Kat., 130); kein Vorhang, so müsste man weiter folgern, der beiseite geschoben werden könnte, sondern eine Verhüllung, die nie beseitigt werden darf. Das Abbild Christi auf dem Tuch ist das Bild des exklusiven Vermittlers der göttlichen mit der menschlichen Sphäre.

Nur in diesem – theologischen – Sinn sind die späteren Schweißtücher Vela. Tatsächlich werden sie, wie im Falle der zwei in Düsseldorf präsentierten Bilder von Philippe de Champaigne, als Trompe-l'œil höchst artifiziell innerhalb von oft mehreren Realitätsebenen inszeniert. Hinter ihnen befindet sich nur eine dunkel getönte Fläche oder gar eine Nische. Victor I. Stoichita hat schon 1991 in seinem grundlegenden Aufsatz „Zurbaráns Veronika“ (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, 190–206) auf die scheinbar unauflösbare Schwierigkeit hingewiesen, ein Acheiropoieton, also ein nicht von Menschenhand gemachtes Gottesbild (so ja die Entstehungsgeschichte der *Vera Ikon*), im Modus einer von einer menschlichen Hand hervorgebrachten Augentäuschung erscheinen zu lassen. Zurbarán findet eine singuläre, grenzwertige Lösung, indem er das im Dreiviertelprofil gegebene Angesicht Christi nicht vor, sondern schemenhaft im Tuch selbst situiert, es sozusagen aus dem Tuch auftauchen lässt.

Die an diesen Befund sich anschließenden Paradoxa haben allerdings nicht wenig zu den Zaubereffekten innerhalb der Nachwuchsgeneration der Vorhang- und Schleierforschung beigetragen. Zurbarán fehlte leider in der Ausstellung. Zwei seiner Veroniken waren aber ein Jahr zuvor am gleichen Ort in der großen monographischen Zurbarán-Schau zu sehen gewesen. Sie konnten offenbar kein zweites Mal ausgiebig gesehen werden. So musste es bei Champaignes artifiziellen Bildern bleiben, in denen eine dreifache Raumstaffelung einmal durch die „ästhetische Grenze“ überschreitende hyperrealistische Blutstropfen (Kunsthaus Zürich, vor 1654), im anderen Bild durch einen Vorhang realisiert wird, der herrscherliche Würdeformel und Enthüllungssignal zugleich ist (Royal Pavilion & Museums, Brighton & Hove, um 1640). Gerhard Wolfs Beitrag „In principio velum“, am Anfang war das Tuch“, der auch an Louis Marins grundlegenden Aufsatz von 1987 erinnert (Figurabilité du visuel: La Véronique ou la question du portrait à Port-Royal, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 35, 1987, 51–65) und den man im Übrigen als ein virtuoses Resümee des ganzen Unternehmens lesen kann, liefert eine minutiöse Deskription dieser Sachverhalte. Sein Einsatz aber erfolgt mit einem Kuriosum, das in die hier nicht erörterte Ausstellungsabteilung erotischer Ver- oder Enthüllungen gehört: Raphaele Peales *Venus Rising from the Sea – a Deception* von ca. 1822. Zurbaráns *Schweißbuch* kehrt hier (ohne Christus) als jede voyeuristische Hoffnung zunichte machende Draperie vor einem Venus-Akt wieder: ein durch autobiographische Elemente und Zitate vielfach gebrochenes Werk aus der skurrilen Frühgeschichte der Selbstfindung eines puritanischen Amerika.

DR. KLAUS HEINRICH KOHRS
 Löffelstr. 4, 80637 München,
 k.kohrs@gmx.net