

Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz, Sabine Slanina(Hg.): Ähnlichkeit und Entstellung: Entgrenzungstendenzen im Porträt; Berlin: Deutscher Kunstverlag 2010; 224 S., ISBN 978-3422067035; € 39,90

Wie groß muss und kann Ähnlichkeit einer dargestellten Person im Porträt sein? Was eigentlich ist Ähnlichkeit – Charakter oder das Äußere? Diesen und weiteren Fragen widmet sich die Publikation, die als Band zur gleichnamigen Tagung erschien, die die Freie Universität gemeinsam mit den staatlichen Museen zu Berlin im November 2006 veranstaltete. In 14 Essays gehen die Autoren auf vollkommen unterschiedliche Weise den Tendenzen des Porträts auf den Grund und eröffnen neue Sichtweisen für bisherige Forschungen und Überlegungen zur Porträtkunst. Untergliedert in zwei Teile umfassen die in der Publikation versammelten Beiträge einen Zeitraum von beinahe fünf Jahrhunderten. Der Titel des Tagungsbandes erinnert an Walter Benjamins paradoxe Denkfigur der „entstellten Ähnlichkeit“.¹ In seinem autobiographischen Werk „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“ schildert Benjamin eine Szene im Atelier eines Fotografen. Zwischen Alpenprospekt und Gemsbarthütlein empfindet er die Szene als grotesk: „[...] Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist“.² Angelehnt an diesen Rahmen haben es sich die Autoren zur Aufgabe gemacht, die unterschiedlichen Transformationen zu hinterfragen, welche die Gattung des Porträts, vor allem in der Moderne, erfahren hat. Dabei fungieren die Begrifflichkeiten „Ähnlichkeit“ und „Entstellung“ als zwei spannungsgeladene Pole, die das von Walter Benjamin beschriebene „mimetische Vermögen“³ eingrenzen, „[...] kraft dessen sich die Vermittlung von Selbst und Welt als menschliche Fähigkeit vollzieht, Korrespondenzen mit der umgebenden Dingnatur zu schaffen.“⁴

Der erste Teil der Publikation hat die Intention Ähnlichkeit und Entstellung im Hinblick auf die Annäherung an das dargestellte Subjekt zu untersuchen. Das gattungsspezifisch geforderte Ähnlichkeitspostulat einer möglichst großen Kohärenz von „Individualität der Darstellung und der Individualität des Dargestellten“⁵ wird bei den hier zugrunde liegenden Fragestellungen immer wieder aufgebrochen und transformiert. Chronologisch spannt die Veröffentlichung den Bogen von Tizian bis Manet. Marianne Koos beschäftigt sich in ihrem Essay „Maske, Schminke, Schein – Körperfarben in Tizians Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen“ (S. 15) mit der Frage, wie viel Natürlichkeit in einem Porträt notwendig und wie viel Idealisierung erlaubt bzw. erwünscht ist. Diese Debatte erbrachte im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche gewandelte Urteile mit sich. In der frühneuzeitlichen Kunsttheorie wird der Diskurs vor allem an der Natürlichkeit und Idealisierung der Farbgebung und hierbei vor allem

1 BUSCH, u.a.: Ähnlichkeit und Entstellung, S. 9.

2 WALTER BENJAMIN: Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Gießener Fassung, Frankfurt Main 2000, S. 7-9.

3 Ebd., S. 11

4 Ebd.

5 GOTTFRIED BOEHM: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance; München 1985, S. 9.

am Gegenstand des Inkarnats geführt.⁶ Die Autorin untersucht und vergleicht Tizians Werk eingehend und kommt zu dem Ergebnis, dass er in seinem Porträt der Laura Dianti nicht nur eine einzigartige ikonografische Leistung vollbringt, sondern er zeige vielmehr noch „ein selten subtiles Ausloten von Grenzräumen des Kolorits.“ (S.25). Das Bild sticht in seiner Farbgebung aus dem übrigen Oeuvre Tizians heraus. Die Gründe für die außergewöhnliche Form der Gestaltung sieht die Autorin einerseits im Sujet selbst, als jahrlange Geliebte des Alfonso I. d'Este hatte Laura Dianti eine umstrittene gesellschaftliche Position eingenommen. Andererseits sei Tizians Werk aber zugleich eine „neue Form der Semantisierung und Instrumentalisierung von Körperfarbe [...], wie sie sich zu jener Zeit zu manifestieren beginnt.“ (S.17).

In „Umbra et potentia – Visuelle Metaphern einer gemalten Anthropologie im Porträt der Frühen Neuzeit?“ (S. 35) verfolgt Christoph Wagner die Selbstreflexion und Selbstreferentialität der Malerei und deutet an Beispielen, unter anderem auch Rembrandts Selbstporträts, die Schatten- und Dunkelgestaltung neu. Dunkelheit und Verdunkelung des eigenen Gesichts sieht er in seinem Aufsatz nicht als Abwendung, sondern vielmehr als selbstreferentiellen Prozess der „anschaulichen Zuwendung“ (S. 47). So postuliert er: „Die Vergänglichkeit des Malers mündet im Schattenbild in die prospektive Genese einer neuen Malerei.“ (S. 52).

Im folgenden Abstract entwickelt Michael Fried dann ein vollkommen neues Subgenre. In „David/Marat – Das Selbstbildnis von 1794“ (S. 57) geht er auf die Form und Funktion des Spiegelverkehrten Selbstbildnisses ein, eine Frage die in der Geschichte der westlichen Malerei eine lange und große Bedeutung trägt, wenngleich sie auch in der Forschung kaum Beachtung findet (S. 58). Sein Subgenre benennt Fried das „Rechter-Winkel-Selbstporträt“ (S. 58), mit dieser neuen Klassifizierung eröffnet sich ihm die Möglichkeit, Davids Selbstbildnis in direkten Bezug zu dem Bildnis des Marat zu untersuchen, welches ein Jahr zuvor entstand. Einen zeitlichen Sprung in die Romantik unternimmt Werner Busch mit dem folgenden Aufsatz zu „Casper David Friedrichs Selbsterkundungen“ (S. 71). Vor allem die fehlenden Signaturen in Friedrichs Werk macht er sich zum Untersuchungsgegenstand. Bernhard Maaz wiederum widmet sich der Frage nach der Entstellung im Abbild. Sein Essay „Der paradoxe Wunsch nach entstellter Ähnlichkeit“ (S. 79) hinterfragt die Wirkung der Darstellung von Krankheit und Deformation wie im Fall der Porträtbüste Davids von François Rude, die den Künstler mit Geschwür und geschwollener Lippe zeigt, oder Nikolaus Lauers Selbstbildnis um 1820, welches ihn mit einer Sehbehinderung deutlich werden lässt. Maaz konstatiert für solche Bildnisse: „[...] die krankheitsbedingte Entstellung des Modells führt zu einem realistischen Bildnis des entstellten Menschen, also zu einem nicht entstellten, sondern ‚wahrhaftigen‘ Porträt.“ (S. 80). So erzeugt Entstellung in diesem Fall also Ähnlichkeit. Wiederum auf die Darstellung des Inkarnats konzentriert sich wie bereits Mariane Koos auch Mechthild Fend, die in ihrem Beitrag „Haut wie weicher Marmor – Die Frauenporträts von Jean Auguste-

6 BUSCH, u.a.: Ähnlichkeit und Entstellung, S. 16.

Dominique Ingres“ (S. 89) die marmorne Opakheit der Haut in Ingres' Frauenporträts thematisiert, die sie als Mittel der Idealisierung zur Annäherung an die Historienmalerei betrachtet (S. 94f.). Einen daran anschließenden zeitlichen Übergang zum Porträt der Moderne leistet Barbara Wittmann mit ihrem Beitrag „Lost in Attention – Erneut zu Edouard Manets Porträtkunst“ (S. 107). Sie greift ein in der Kunsttheorie und Kunstphilosophie viel diskutiertes Thema, nämlich den Verlust der Aufmerksamkeit der Porträtierten in Manets Gemälden, auf.⁷ Die Kultur der Moderne, mit all ihren Facetten der Schnellebigkeit, fordere demnach eine ubiquitäre Wahrnehmung und provoziere Zerstreung. Erst durch das Bewusstwerden der Gefährdung der Aufmerksamkeit, setze ein neues Reflexionsvermögen ein (S. 109ff.).

Hieran anschließend folgt der zweite Teil des Tagungsbandes der sich wiederum aus sieben Essays zusammensetzt und sich unter anderem mit den Grenzen der Porträtgattung befasst. Mit den Seelenlandschaften der Künstler setzt sich sowohl Karin Gludovatz in ihrem Aufsatz „Entstellte Ähnlichkeit und anwesende Abwesenheit – Arnold Böcklin und die Toteninsel“ (S. 119), als auch Oliver Jehle in „Durch alle Finsternis – Zu Corinths späten Selbstbildnissen“ (S. 135) auseinander. Auf den ersten Blick oftmals kaum als Porträt erkennbar, offenbaren die Autoren einen neuen Blick auf die Werke und deren Beziehung zur Porträtgattung. So geht beispielsweise die identifikatorische Beziehung zwischen Böcklin und der Toteninsel weit über das Werk als solches hinaus, und findet sich erst in einem biografischen Deutungsmodell wider (S. 126). Einer vollkommen anderen Form der Beschäftigung erneut mit dem Inkarnat des Modells nähert sich Carolin Meister in der Analyse „Figur, Spur – Die Porträts von Francis Bacon“ (S. 153). Die Werke Bacons, der selbst als Sammler begann, bergen eine tiefgehende Obsession für das Fleisch (S. 158), die er immer wieder in unterschiedlicher Weise verdeutlicht. Die „Hervorkehrung des Inneren“ (S. 159), führt dabei zu einer äußerlichen Entstellung, die das Innerliche nicht nur zerstört, sondern vielmehr verwandelt.⁸ Diese Entstellung komme aber keinesfalls einer Tötung des Subjekts nahe, sondern der Porträtist opfere vielmehr „[...]die Unversehrtheit des Sichtbaren dem taktilen Bild einer äußerst lebendigen Materie.“ (S. 159).

Der anschließende Beitrag von Claudia Schmölders „Augenhöhe – Zur zentralen Perspektive der Gesichtswahrnehmung“ (S. 167) stellt eine Ausnahme unter den übrigen Aufsätzen dar. Sie hebt den Diskurs über das Porträt auf eine übergeordnete Ebene und erörtert seine soziale Bedeutung und Wahrnehmung, angefangen bei der Porträtsituation, sowie der Hängung für den Dargestellten, den Künstler und den Betrachter. Grundsätzlich stellt sie bereits mit ihrer Frage inwieweit ein lebendiges, im jetzigen Augenblick interagierendes, Individuum überhaupt im Porträt abgebildet werden könne, das hohe Postulat der Porträtähnlichkeit in Frage. Schmölders leistet damit einen bemerkenswert innovativen Ansatz, wenngleich ihre Annahmen oftmals in der Spekulation verhaftet bleiben (S. 171). Die Diskussion über die kunsttheoreti-

7 JONATHAN CARY: Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und moderne Kultur; Frankfurt Main 2002, S. 81 – 148.

8 GEORGES DIDI-HUBERMANN: La peinture incarnée; Paris 1985., S. 22ff.

schen Grundlagen des Gattungsbegriffs Porträt greift dann Petra Gördüren wieder auf. In „Das Bildnis sieht sich ähnlich – Abstrakte Porträts im Werk von Imi Knoebel“ (S. 181), hinterfragt sie ob ein Bild ohne Subjekt überhaupt Porträt sein kann. Im Anschluss an diese Essay untersucht Beate Söntgen das Verhältnis von Ich und Welt in ihrer Abhandlung „Der Rhein, die Schokolade, das Exkrement – Dieter Roths Figuren des Ich“ (S. 195). Nicht nur in seinen Bildern, sondern vor allem in seinen Texten wird deutlich, dass Außen und Innensicht des Künstlers zu einer Verflechtung der Perspektiven führen, die immer wieder den Kreislauf des Ausscheidens und Einverlebens, und der damit verbunden Transformation, zum Thema hat (S. 206). Mit den Arbeiten Franz Gertschs schließlich wird ein Künstler vorgestellt, der mit an die Fotografie angelehnter Präzision eine ganze Serie von Bildern der amerikanischen Musikerin Patty Smith malte und dabei, so die These des Autoren Peter Geimer in seinem Aufsatz „Franz Gertsch, Patti Smith – Drei Bildnisse am Nullpunkt des Ausdrucks“ (S. 211), doch vielmehr eine Medienkritik betreibt, ein gemaltes „Porträt der Fotografie“ erschafft, als das reale Wesen der Dargestellten zeigen zu wollen. Er erschafft gesichtslose Porträts und befindet sich damit am Rande der denkbar extremsten Auslegung des Porträtbegriffes (S. 215).

Trotz der anfänglich chronologischen Anordnung, beabsichtigt der Tagungsband ausdrücklich keine Abbildung einer „Entwicklungsgeschichte der Entgrenzung des Porträts“ (S. 11). Vielmehr soll ein weiter historischer Bogen gespannt und gerade die künstlerischen Ausdrucksformen untersucht werden, die den allgemein tradierten Erwartungen der Porträtgattung entgegneten. Das facettenreiche Thema von Ähnlichkeit und Entstellung wird in den zahlreichen Beiträgen fundiert hinterfragt und diskutiert. Gerade durch das Ausloten und gelegentliche Überschreiten der Grenzümrisse ergeben sich dem Leser neue Perspektiven auf die Gattung des Porträts. Idealisierungswunsch und Entstellungswunsch werden am konkreten Beispiel bildimmanent untersucht und es zeigt sich, dass Porträt mehr ist, als unbedingte Identifikation. Das umfangreiche Zeitspektrum, welches die Publikation umfasst, öffnet den Blick auf viele der möglichen Transformationen, die das Bildnis in der Geschichte durchlaufen hat. Im Jahrhunderte übergreifenden Ansatz lassen sich immer wieder Parallelen erkennen, wie beispielsweise die Darstellungen des Inkarnats, und hinter vornehmlich ähnlichen Techniken, lassen sich unterschiedlichste Intentionen erkennen. Sowie scheinbar Gegensätzliches im Äußeren, im Innern doch Gleiches auszudrücken vermag. Das Nebeneinander der unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten und der epochalen Ausprägungen, bietet die Möglichkeit diese Ähnlichkeiten zu erkennen und zu Verbinden. Die Gattung Porträt kann somit in einen viel größeren Kontext gefasst werden. Mit dieser neuen Betrachtungsweise und dem Blick auf die grenzüberschreitenden Phänomene, gelingt es den Autoren ihre These zu bestätigen: „Nicht mehr der Künstler spiegelt demnach die Welt, sondern vielmehr spiegelt die gesamte Welt den Künstler.“ (S. 12).

ANNA KNERR
*Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz*