

schichte Neapels und Süditaliens praktisch nur durch Einzelforschungen vorangetrieben wird, bedeutet das prächtige Ausstellungsunternehmen den zweiten Ansatz zu einer dringend benötigten Zusammenfassung. Allein schon dieser Elan machte das „Seicento“ zu einem wichtigen Ereignis für die süditalienische Kunstgeschichte (bezeichnenderweise fand die Reklame der Ausstellung auch den ungewöhnlichen Plural „I Seicento Napoletani“, und Universität und Hochschulen beschäftigten sich parallel mit Themen aus Philosophie, Theater und Musik der Epoche). Der Katalog wird unerlässliches Hilfsmittel bleiben, ergänzt durch das von Spinosa zusammengestellte Bildrepositorium *La pittura napoletana del '600*, Mailand 1984 (889 Abb.).

Für den Mai war ein von der Universität veranstalteter Kongreß vorgesehen, der ein Forum für die — im Katalog unmöglich zu leistende — weiterführende Diskussion bieten sollte. Weitere Ausstellungsprojekte für dieses und das folgende Jahr zeigen den entschlossenen Wunsch der Neapeler Kollegen, der Stadt zum Anschluß an die Ausstellungskultur anderer Städte zu verhelfen und ihr womöglich das Profil eines großen europäischen Zentrums zurückzugewinnen, wie es Neapel im 17. Jahrhundert neben Rom und Paris eigen war.

Gerhard Wiedmann

DAS SELBSTPORTRÄT IM ZEITALTER DER PHOTOGRAPHIE.
MALER UND PHOTOGRAPHEN IM DIALOG MIT SICH SELBST
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 10. April bis 9. Juni 1985.

In den letzten zwei Jahrzehnten ist dem Thema „Selbstbildnis des Künstlers“ in Ausstellungen und Literatur wachsende Aufmerksamkeit geschenkt worden. Erika Billeter hat, gemeinsam mit Tilman Osterwold, jetzt in ihrer Stuttgarter Ausstellung umfangreiches Material zusammengetragen, das bis in die unmittelbare Gegenwart reicht. Wie schon in ihrer früheren Ausstellung, *Malerei und Fotografie im Dialog* (Zürich, 1977), sind in der Stuttgarter Ausstellung, die in modifizierter Form vorher in Lausanne gezeigt worden war (Musée cantonal des Beaux-Arts, 18. Januar — 24. März 1985), die Fragen hauptsächlich auf den Bildinhalt gerichtet. „Wir haben ... auch für das Selbstporträt gemeinsame ikonographische Bild Darstellungen gefunden, die uns die Möglichkeit gaben, Malerei und Photographie unter gleichen Gesichtspunkten zu betrachten“ (p. 12). Diese Fragestellung vernachlässigt allerdings das beide Medien, Malerei und Fotografie, unterscheidende spezifische Verhältnis zur Wirklichkeit.

Mit ihren fast tausend Exponaten, Tonbildschau, in der die für die Ausstellung nicht zugänglichen, aber im Katalog reproduzierten Bilder vorgeführt werden, und einer Auswahl an Videos bietet die Ausstellung eine faszinierende Bestandsaufnahme zur komplexen künstlerischen Selbstaussage von Malern und Fotografen. Ein Fünftel des mehr als 500 Seiten umfassenden Katalogs besteht aus zweisprachigen

Textbeiträgen. In „Zur Ausstellung“ (pp. 15—26) skizziert Erika Billeter Bedeutung und Umfang künstlerischer Selbstbefragung seit dem Beginn europäischer Romantik, und die Ausstellung hält sehr viel interessantes Material bereit. Osterwold diskutiert in „Selbstbildnisse — das Egozentrische der Kunst“ (pp. 27—33) das subjektive Interesse des „Selbst“ an der Welt, während William Hauptmann sich in „Das Selbstporträt und das Gruppenporträt im Atelier“ (pp. 34—45) Beispielen aus der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts widmet. In Billeters höchst aufschlußreichem Kapitel „Das Selbstporträt als Selbstschutz“ (pp. 46—58) kommen die Künstlerinnen Käthe Kollwitz (übrigens mit sehr vielen Beispielen in der Ausstellung vertreten, Nr. 556—571), Paula Modersohn-Becker, Imogen Cunningham (mit einer Auswahl an fotografischen Selbstbildnissen, die um 1910 beginnen und um 1974 aufhören, vgl. Nr. 672), Charley Toorop und Frida Kahl zu Wort. Philippe Junods Beitrag „Das (Selbst)Porträt des Künstlers als Christus“ (pp. 59—79) zeichnet Dürers Erbe für die christomorphen Selbstbildnisse des 19. und 20. Jahrhunderts nach. Schließlich diskutiert Roger Marcel Mayou in „Selbstdarstellung des Künstlers als Kunstwerk“ (pp. 80—95), wie der menschliche Körper zum metaphorischen Ort psychischer Erlebnisse gemacht wird. In diesem Zusammenhang hat Erika Billeter die interessante These präsentiert, daß „durch die Befreiung der eigenen Person in der Body-Art ... die (fotografische) Selbstdarstellung in neuer Form in die Malerei (wiederum) zurückkehren“ konnte (pp. 24—25).

Auf den verbleibenden fast 400 Seiten ist das reichhaltige Bildmaterial unter den folgenden Gesichtspunkten reproduziert: „Das Abbild : Die Maler / Die Photographen“, „Palette und Kamera, die Insignien des Berufs“, „Selbst mit anderen“, „Inszenierung und Verfremdung“, „Lebensprotokolle“, „Die Gegenwart : Das Bild des Augenblicks — Polaroid; Künstler benützen die Kamera; Die Maler“. Inhaltlich bedingt, führt diese Gliederung dazu, daß Werke derselben Künstler in verschiedenen Sektionen abgebildet sind. Der Katalog ist ein Kompendium, darin moderner Ausstellungspraxis folgend, das dem Besucher zwar einen höchst anregenden Bildband und zum Nachdenken stimulierende Texte bietet, aber ihm nicht den Faden der Ariadne reicht, um sich im Labyrinth der Selbstbildnisse zurechtzufinden.

„Die Tiefe der Bildinterpretation, die in der Malerei am Ende einer jahrhundertelangen Entwicklung steht, ist dem vergleichsweise jungen Medium Photographie freilich nicht in diesem Maße gegeben“, schreibt Billeter (p. 16), weist aber immerhin auf Rainers Fotoübermalungen oder Appelts Fotosequenzen als positiven Beitrag zur zeitgenössischen fotografischen Selbstdarstellung hin. Die experimentelle Verbindung von fotografischem Prozeß mit anderen Medien, wie „Body-language“, Malerei oder Zeichnung, und das daraus resultierende Produkt haben mit Fotografie selbst wenig zu tun. Was ist die Konsequenz für das Bewußtsein des Fotografen als „auteur“ und seiner selbst als Wirklichkeit, oder für Gestaltung und Form, wenn „der Blick in den Spiegel durch den Selbstauslöser ersetzt wird“ (p. 15)? Im folgenden sollen einige Gedanken zur Wechselbeziehung zwischen Malerei und Fotografie geäußert werden, zu denen die Ausstellung angeregt hat.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bot das neue Medium den Malern eine Hilfe, die „Richtigkeit“ in ihrer „Wiedergabe der Wirklichkeit“ zu kontrollieren. Das fotografische Selbstporträt weist zwar den Dargestellten als „auteur“ aus und gibt vor, eine Projektion seines Bewußtseins zu sein, doch unterscheidet es sich wesentlich vom gemalten oder gezeichneten Selbstbildnis. Ernst Kallai („i 10“, 1927) hat als erster in der unterschiedlichen Wahrnehmung der Oberflächenstruktur den deutlichsten Unterschied zwischen Malerei und Fotografie erkannt: der Fotografie fehlt „die optisch wahrnehmbare Spannung zwischen Bildstoff und Bild“, so daß die Fläche *im* Bild konstruiert wird. Dagegen konstituiert sich in der Malerei die Fläche *zum* Bild (zitiert nach Wolfgang Kemp, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, 1978, p. 95).

Delacroix (Rieseners Daguerreotypie von 1842, Nr. 103), dessen Begeisterung für das neue Medium und dessen Zusammenarbeit mit Durrieu Mitte der 1850er Jahre hinlänglich bekannt sind, sah in der Fotografie nur eine Reflexion oder Kopie des Wirklichen, die in mancher Weise geradezu falsch ist, weil sie so exakt ist. Er meinte, daß nur das menschliche Auge in der Lage wäre, den Eindruck von der Wirklichkeit zu korrigieren. Das erinnert an Paul Klee (Nr. 40), der über die Porträtkunst notierte, daß mancher die Wahrheit seines Spiegels nicht erkennen würde. „Er sollte bedenken, daß ich nicht dazu da bin, die Oberfläche zu spiegeln (das kann die fotografische Platte), sondern ins Innere dringen muß ... Meine Menschengesichter sind wahrer als die wirklichen“ (*Tagebuch*, 1901, Nr. 136).

Bei der Betrachtung von gezeichneten oder gedruckten Selbstbildnissen aus den 1850er und 1860er Jahren (vgl. Nr. 4—9) fällt die äußere Ähnlichkeit mit gleichzeitig entstandenen fotografischen Bildnissen auf. Fantin-Latours lithografiertes Selbstbildnis von 1853 (Nr. 9) zeigt zudem, wie Rembrandts Chiaroscuro-Stil zusätzlich assimiliert wurde, übrigens im selben Jahr, als Charles Blanc „*L'Oeuvre de Rembrandt reproduite par la photographie*“ herausgab. Der fotografische Prozeß des „cliché-verre“ war besonders unter den Künstlern der Schule von Barbizon in den 1850er Jahren beliebt; allein Corot hat 66 Platten gefertigt, darunter sein Selbstbildnis von 1858 (Nr. 7).

Auch der junge Degas war lebhaft an der Fotografie interessiert, die ihm sein realistisches Malerauge zu schärfen half. Aber erst 1889, wahrscheinlich unter Primolis Anregung, begann er seine eigenen Experimente, die sich durch sorgfältige Planung und überlegte Ausführung auszeichnen. Sein Selbstbildnis mit Zoé Closier (1890, Nr. 305) gibt den Eindruck des Ausschnitthaften, der durch Aufteilung der Fläche in das, was gesehen werden soll, und in das, was anscheinend zufällig mit eingeschlossen liegt, entsteht. Velázquez hatte dieses Verfahren in „Las Meninas“ bereits formal durchexerziert und damit Degas und seinen Zeitgenossen ein Muster bereitgestellt. Dieses Kompositionsmuster, das in der dialektischen Verschränkung von vollständiger und fragmentierter Abbildhaftigkeit der sichtbaren Welt besteht, sollte die Eigenschaft des „Zeitgenössischen“ mit aufzeichnen. Als Baudelaire nach „*Le Peintre de la vie moderne*“ (1863) Ausschau hielt, hatten bereits Gavarni und Daumier das graphische Kompendium der menschlichen Komödie durch zahlreiche

zeitgenössische Gesten und Verhaltensweisen bereichert. Um authentisch zu wirken, mußte die Fotografie hier ansetzen und mittels Fiktion Aktualität und Authentizität vortäuschen. Fürst Olympe Aguado de las Marismas, bewunderter Amateurfotograf und „boulevardier“, hatte sich 1855 in der Pose des „flâneur“ porträtiert (vgl. Nr. 130). Degas schuf einen visuellen Kodex, in dem nicht nur die moderne Dynamik durch mimische Stilisierung anhand von Gestik und Bewegung dargestellt wurde, sondern auch das künstliche Licht die Formen mehr andeutete als beschrieb. E. P. Janis hat in Degas' fotografischem Bildnis seiner Freunde Mallarmé und Renoir (1890—95) eine Andeutung seiner erneuerten Beziehung zum Impressionismus und Symbolismus sehen wollen (Edgar Degas' *Photographic Theater*, in: *Degas — form and space*, 1984, pp. 451—486). Susan Sonntag hat einmal gesagt: „Der Maler konstruiert, der Fotograf enthüllt“ (*Über Fotografie*, 1984, p. 91), was auch auf Degas, Maler und Fotograf, zutrifft.

Stuck (Nr. 658—59) und Lenbach haben intensiv die Kamera benutzt, um die langwierigen Vorbereitungen ihrer Bildnismalerei zu reduzieren. Ihre fotografischen Bildnisse dienten oft zur direkten Transkription auf die Leinwand (Nr. 290: Lenbachs „Selbstbildnis mit Frau und Töchtern“, 1903). Munch zeigt in seinem gemalten „Selbstbildnis mit Zigarette“ (1895, Nr. 31d) auch eine gewisse Ähnlichkeit zur fotografischen Sehweise, die sich in dem Verhältnis von offener und geschlossener Form manifestiert. In der Spannung zwischen Fläche und Bildgrund nimmt der Betrachter die taktile Differenzierung der Dingwelt optisch wahr. Das fotografische Bild dagegen, man denke an Munchs in den frühen 1900er Jahren entstandene Serie fotografiertes Selbstbildnisse, enthält immer eine Spur von Wirklichkeit, welche das Gemälde niemals geben, wohl aber transzendieren kann. Die Kamera hat die Fähigkeit, die Welt unvoreingenommen oder, mit den Worten Becketts, „im Lichte der Unwissenheit“ zu sehen (*Proust and Three Dialogues*, 1970, p. 23). Der fotografische Augenblick versprach eine Authentizität, aber das erfolgreiche Porträt verlangte vom Fotografen eine beträchtliche dramatische Begabung, um die erforderliche unbewegliche Pose in die ihr eigene fotografische Fiktion einer natürlichen Lebendigkeit zu verwandeln. Egon Schiele ließ sich von seinen Freunden Anton Trčka und Johannes Fischer in selbstinszenierten ausdrucksstarken Posen fotografieren (Nr. 421), deren Resultate er dann häufig übermalte und signierte. Doch erst in seinen Zeichnungen, Lithographien (Nr. 352: „Männlicher Akt“, 1912, Selbstbildnis, das von Dürers Selbstbildnis, 1507, Weimar, beeinflusst ist) und Gemälden erreichte er eine äußerst expressive Emotionalität und Sexualität. Während sich E. L. Kirchner relativ passiv der Kamera stellte (Nr. 673—78), sind seine gleichzeitig entstandenen Selbstbildnisse, wie jenes als Soldat (1915, Nr. 361d), Ausdruck erlittener Isolation. Sein schmerzvolles Dilemma, weder malen noch Kontakt mit Frauen haben zu können, wird hier ins Sinnbildhafte gesteigert: sein rechter Arm ist verstümmelt, und die hinter ihm stehende Frau wird von ihm nicht bemerkt. Wols, der von der Fotografie zur abstrakten surrealistischen Malerei gekommen war, hat sich in seinen fotografischen Selbstbildnissen mit eindrucksvollen Grimassen dargestellt (Nr. 476), in denen die Mimik zur Variation experimenteller

Physiognomiestudien wird. Könnte man Windogrands Satz, „I photograph to see what the photograph will look like“, auch auf Wols' Fotoserien anwenden? Die Kamera ist hier als Werkzeug eingesetzt, das Sehvermögen zu intensivieren, denn in einem Bruchteil einer Sekunde kann sie mehr einfangen als das menschliche Auge. Horst Janssens gezeichnete Selbstbildnisse (1971—79, Nr. 379—84) — „Das einzige Objekt, das sich aber tatsächlich abzeichnet, ist das Selbst“ — sind Protokolle intensiver Selbstbefragung, die dem Dargestellten, dem Selbst gilt.

Beuys' fotografiertes, großformatiges Selbstbildnis (1979, Nr. 92) mit dem überdruckten Hinweis auf seine Aktion mit dem Kojoten in New York, über die Caroline Tisdall fotografisch und textlich berichtet hat, unterscheidet sich von Chuck Close's aquarelliertem Selbstbildnis (1977, Nr. 93) nicht in der Darstellungsform, wohl aber im Medium. Close hat die der Fotografie spezifischen Eigenschaften, etwa das monokulare Bild, auf seine Zeichnung übertragen und damit nicht die Wirklichkeit selbst (sein „Spiegelbild“), sondern deren fotografisches Bild zum Gegenstand seines Bildnisses gemacht. Solch ein dissoziierendes Verhältnis zur Wirklichkeit wird in seinem fotografischen Selbstbildnis (1979, Nr. 733), das aus fünf zu einem T-förmigen Gebilde zusammengefügt großen Polaroidfotos besteht, noch durch das selektiv Ausschnittshafte oder durch die flache Frontalität („dead-pan“) unterstrichen. Auch Warhol (Nr. 91 und 737), Hockney (Nr. 216) und Bacon (1973, Nr. 89) bedienen sich der fotografischen Bildlichkeit für ihre Gemälde. So sind für Francis Bacon die Fotografien Fenster, durch die er auf die Welt schaut. Für ihn ist die Oberflächenstruktur (texture) des Gemäldes unmittelbarer als die der Fotografie, „because the texture of a photograph seems to go through an illustrational process onto the nervous system, whereas the texture of a painting seems to come immediately onto the nervous system“ (David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon, 1985* [Neuausg.], pp. 57—58). Der willentliche und zufällige Akt der Beschädigung der in Bacons Atelier herumliegenden Fotografien hilft, die fotografierte und damit illustrierte Erscheinung der Wirklichkeit zu modifizieren. Die Erscheinung bleibt in einem der Malerei wesensfremden Medium, der Fotografie, „verankert“, wird aber als Hinweis auf die Erscheinungswelt (besonders im Kontext mit Porträts und Selbstporträts) in den Prozeß des Bildmachens mit einbezogen. Bacons Selbstbildnisse, für die er Fotos aus dem Fotoautomaten und den Spiegel benutzt, sind Ausdruck eines erfolgreichen Ineinandergreifens von klaren illustrativen Zeichen mit höchst suggestiven, irrationalen Malzeichen, aus dem, soweit wie möglich, das Bild als un-illustrative Erscheinung der Wirklichkeit erstet. Die Fotografie macht also die Realität nicht unmittelbar zugänglich, sondern nur das Bild von der Wirklichkeit. Die Vorstellung einer ab-bildbaren Wirklichkeit, und nicht der technische Prozeß als solcher, wird zur Bedingung der Fotografie : als Surrogat und Ersatz der Erinnerung an die Erscheinung der Dinge wird die Fotografie dem Maler Bacon verfügbar. Das entspricht durchaus der geläufigen Ansicht moderner Fotografen, so wenn Verena von Gagern (vgl. Nr. 735) sagt: „Die Entdeckung des Bildes geht dem Sehen der Welt voraus“ (in: *European Photography*, V. 5, Issue 1, 1981, p. 16).

Wenn Moholy-Nagy (Nr. 463d), Charles Sheeler oder Man Ray (Nr. 704—730) („Ich fotografiere, was ich nicht malen möchte, und ich male, was ich nicht fotografieren kann“) in ihrer künstlerischen Praxis strikt zwischen Malerei und Fotografie trennten, so trifft das auf Arnulf Rainer (Nr. 747—54; Nr. 824) nicht mehr zu, der seinen mimischen Gesichtsausdruck oder seine Körperpositionen in großflächigen Fotografien mit schwarzen Strichen überdeckt, wobei Mimik und Malgeste, Ritual und Spontaneität, Selbsterstörung und Selbstverherrlichung eine neue Einheit stiften sollen. Die Zerstörung des eigenen Bildes wirkt auf den Betrachter um so herausfordernder und beängstigender, weil er die Fotografie des Dargestellten für „wirklich“ hält. Dabei nivelliert bzw. annulliert Rainer die materiellen Spuren seines Ichs, manifestiert aber gleichzeitig in und durch seinen Malakt eine kreative Transzendierung. In den Übermalungen seiner fotografischen Selbstbildnisse gerät somit die fotografische Gestaltungsebene (durch Licht- und Schattenreflexe entstofflicht) in eine Spannung mit der gemalten, gezeichneten und geritzten Oberflächenstruktur; die beiläufigen Bruchstücke der Welt, nämlich die fotografischen Bilder, werden durch die Malgeste in einen zeitlichen Kontext und damit in ein Ganzes interpretierend überführt.

Die ausgestellten fotografischen Selbstbildnisse — von Bayards „Ertrunkenem“ (1840, Nr. 389) zu Adrien Tournachon (1855, Nr. 126), von Fred Boissanas (1891, Nr. 141) zu Strindberg (1906, Nr. 654), von Steichen (1898, Nr. 660 und 1902, Nr. 661) zu Man Ray (1932, Nr. 238), von Florence Henri (1928, Nr. 702) zu Ilse Bing (1931, Nr. 239), von List (1960, Nr. 161) zu Kertesz (1976, Nr. 159), oder von Mannon (1978, Nr. 785—88) zu D. Appelt (1981, Nr. 813) — stecken die Möglichkeiten und die Grenzen des Mediums Fotografie ab. Ist in diesem Kontext die geläufige Ansicht, daß die Fotografie immer nur einen Moment rein äußerlich aufnehmen, nie aber die spezifische und individuelle Form gestalten können, vertretbar? Das meinte Otto Dix (vgl. Nr. 215) in seinen 1955 niedergeschriebenen Gedanken zum Porträtmalen, die wohl durch eine Auseinandersetzung mit Will Grohmann angeregt worden waren. „So würden hundert Photos eines Menschen nur hundert verschiedene Momentansichten geben, nie aber das Phänomen als Ganzes. Das Ganze sehen und bilden kann nur der Maler“ (Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, 1978, p. 220). Erika Billeter's Ausstellung lädt zur Revision dieses Urteils ein.

Ulrich Finke