

THIERRY GREUB (HRSG.)

REVISIONEN DES PORTRÄTS

Jenseits von Mimesis
und Repräsentation



MORPHOMATA

Noch immer wird das Phänomen ›Porträt‹ im kunsthistorischen Diskurs zumeist unter Begrifflichkeiten wie Identität, Individualität, Repräsentation oder Ähnlichkeit diskutiert. Zeitgenössische amimetische, konzeptuelle und performative Porträtformen werden mit solchen Konzepten jedoch nicht mehr vollständig eingeholt. Der Band befragt deshalb einerseits kritisch diese traditionellen, mimetischen Begriffe anhand von Fallstudien. Andererseits werden ihnen dynamische und offene Konzepte (teils aus Nachbardisziplinen) wie Spur, Berührung, Fraktalität, Defazialisierung oder Dividualität an die Seite gestellt, um den kunsthistorischen Porträt-Begriff in einem fachübergreifenden Diskurs aufzufächern, der auch die Digitalisierung umfasst. ›Porträt‹ wird somit explizit als Konstruktion, *self-fashioning* und konzeptuelle Praxis des Performativen betrachtet.



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 46

PUBLIKATIONSBEIRAT:
THOMAS MACHO, ALAIN SCHNAPP,
MARISA SIGUAN UND BRIGITTE WEINGART

HERAUSGEGEBEN VON THIERRY GREUB

REVISIONEN DES PORTRÄTS

Jenseits von Mimesis
und Repräsentation

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2020 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Thierry Greub

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6561-0

INHALT

Vorwort	7
MICHAEL LÜTHY Repräsentation und Manifestation des Selbst. Zum Geschick des Porträts vom klassischen Bildnis bis zum <i>Selfie</i>	15
KONZEPTE	
DIETRICH BOSCHUNG Komplementäre Figurationen der Identität in der Antike: Namen, Siegel, Auszeichnungen, Horoskop, Erinnerungsorte, Rechenschaftsbericht	43
STEVEN VAN WOLPUTTE Masking and the Dividual: An Exploration	55
THIERRY GREUB Porträt und Spur	73
MARTIN ROUSSEL » <i>partant de trait</i> «. Grammatologie des Porträts	99
SINAH THERES KLOSS Götterstatuen als multi-sensorische Porträts: Zur (materiellen) Ähnlichkeit und Bedeutung der Berührung bei hinduistischen <i>Murtis</i>	129
MATTHIAS KRINGS Fraktale Porträts. Instagram und die Charismatisierung albinotischer Models	149
BIRGIT MERSMANN Defazialisierungen. Visuelle Strategien der Gesichtsauflösung im intermedialen Grenzbereich zwischen Kunst und Fotografie	171

FALLSTUDIEN

THIEMO BREYER	
Multimodale Repräsentation und Identität	193
LUDWIG JÄGER	
Hat <i>Mona Lisa</i> einen Referenten?	
Zum Problem der Referenz im bildtheoretischen Diskurs	215
JOHN POLLINI	
Die Umarbeitung römischer Kaiserbildnisse: Deutungsprobleme und neue Lösungsansätze mit Hilfe digitaler Technologie	243
GÜNTER BLAMBERGER	
Ichbild ohne Ich. Über Kurt Schwitters' <i>Merzbild gb</i> (1919)	271
BARBARA NAUMANN	
Totenporträts. Gerhard Richters Foto-Bilder in Don DeLillos Erzählung <i>Baader Meinhof</i>	287
ANNE EUSTERSCHULTE	
Im Angesicht des Schwindens. Christian Boltanskis Porträts der Absenz	305
Autorinnen und Autoren	335
Tafeln	343

VORWORT

Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins – nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst – wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Race, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine *objektive* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjektive*; der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches.¹

Von seiner berühmten, 1860 in *Die Kultur der Renaissance in Italien* vertretenen Auffassung, die Renaissance gelte als die Epoche der »Entdeckung der Welt und des Menschen«², soll der Basler Kunsthistoriker Jacob Burckhardt, einer mündlichen Tradition zufolge, im hohen Altar insgeheim abgekommen sein. Burckhardts Meinungsänderung wird mit dem Satz wiedergegeben: »*Ach wisse Sie, mit dem Individualismus, i glaub ganz nimmi dra, aber i sag nit; si han gar a Fraid* [Ach wissen sie, was den Individualismus betrifft, so glaube ich gar nicht mehr daran, aber ich sage nichts – sie haben alle eine so große Freude daran; ThG].«³ Die große Freude aller währte lange – und besitzt bis heute Wirkmächtigkeit. Die Annahme, in der italienischen Renaissance sei das aus sich selbst agierende Individuum – das wörtlich nicht noch weiter in andere Bestandteile aufteilbare Selbst – wie »[d]urch eine geheimnisvolle Strömung«⁴ entstanden

1 Burckhardt 1997, 137.

2 Ebd., 280.

3 Burke 1988, 25.

4 Burckhardt 1997a, 322.

(wie Burckhardt in seinem Porträt-Vortrag von 1885 formulierte), prägt die kunstgeschichtliche Diskussion der Gattung Porträt bis heute.

Laut Giorgio Vasari nahm Parmigianino sein um 1523 entstandenes *Selbstporträt im Konvexspiegel* (heute im Wiener Kunsthistorischen Museum; Taf. 7a) zum Anlass, »sich selbst zu erfahren und zu ergründen«⁵. Das Werk verweise damit auf den Albertinischen Entstehungsmythos der Bildnisgattung Porträt, der diese im Kontext menschlicher Selbsterkenntnis situiert: Verliebt in das eigene, im Wasser gespiegelte Antlitz, habe der mythische Narziss »die Verwandlung des ephemeren, des flüssigen und ungerahmten Mediums Quellspiegelbild in das feste, dauerhafte Medium des gemalten und gerahmten Bildes«⁶ vollzogen. Der Bildträger, eine gewölbte Holzkalotte, illusioniert durch meisterhafte Verzerrung der Künstlerphysiognomie und der Künstlerhand die Oberfläche eines Konvexspiegels. Zugleich jedoch wird die der Darstellung zugrundeliegende Spiegelillusion widerlegt, denn der vor dem Werk stehende Betrachter erkennt darin nicht das gespiegelte eigene Gesicht, sondern das Abbild des Künstlers. Das »Medium Spiegel (drängt sich) in Parmigianinos Darstellung gleichsam vor das dargestellte Subjekt [...] [und] lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verschiebung von Erscheinen und Sein des Individuums, in die das Medium Spiegel führt.«⁷ Mit ihrem nachdrücklichen Bezug zu Bildmedium und Betrachter weist die Darstellung auf wesentliche Eigenschaften des modernen Porträts voraus.⁸ Es zeigt, so Gottfried Boehm in seiner Grundlagenpublikation *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance* von 1985, »daß der Spiegel nicht nur nicht imstande ist, Selbstdarstellung zu garantieren, sondern daß aus dem Spiegel auf die eigene Identität zurückzukommen, den Spiegel zur Identitätssuche zu nutzen, in eine Zweideutigkeit führt, [...], wo Erscheinen und Sein des Individuums ein Vexierspiel aufnehmen.«⁹ Parmigianinos Werk weist auf die grundlegende Erkenntnis der Moderne voraus, dass die mimetische Wiedergabe der menschlichen Gesichtszüge die »Darstellbarkeit des unsichtbaren Selbst«¹⁰, so Hans Belting in seiner Abhandlung *Faces*, nicht gewährleistet.

⁵ Preimesberger 1999, 263, vgl. dazu ebd., 269–270.

⁶ Kruse 1999, 105.

⁷ Bremm 2010, 3.

⁸ Vgl. Zimmermann 1991.

⁹ Boehm 1985, 242.

¹⁰ Belting 2013, 161.

Erfüllte das Porträt bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert primär repräsentative, dynastische, memoriale und stellvertretende Funktion, emanzipierte es sich mit dem Aufkommen der Fotografie im 19. und der Entwicklung der ungegenständlichen Malerei im 20. Jahrhundert vom Postulat der Naturnachahmung und der abbildhaften Darstellung der menschlichen Person. Entscheidend für den fortschreitenden Aufstieg zum autonomen ästhetischen Objekt war jedoch die durch die Geistes- und Naturwissenschaften bedingte und die Erfahrung der beiden Weltkriege verstärkte tiefgreifende Veränderung der Selbstwahrnehmung des Menschen im 20. Jahrhundert mit ihrer Infragestellung der Integrität des Individuums und der Dekonstruktion seiner Individualität, die im Porträt in der Löschung des menschlichen Antlitzes sichtbaren Ausdruck fanden. Mit dem modernen Subjektbegriff wandelte sich das Porträt, so Michael Lüthy, »von einem Medium der individuellen wie zugleich gesellschaftlichen Konsolidierung des Subjekts zu einem Medium der *Suche* nach ebendiesem Subjekt, wobei sich in den einzelnen Ergebnissen gar nicht trennen lässt, wo die Reflexion auf den Menschen in die Reflexion aufs Medium der Kunst übergeht«¹¹. Als autonomes ästhetisches Objekt hörte das Porträt endgültig auf, »Spiegel der Persönlichkeit« eines Menschen sein zu wollen und wurde als eigengesetzliches Kunstwerk zu einem zunehmend selbstreflexiven Medium der Identitätssuche. Seither steht die Porträtkunst nicht mehr nur innerhalb, sondern auch jenseits der Mimesis.

Die »Nichtabbildbarkeit« des modernen Menschen in der Bildnis-kunst, seine, so Max Imdahl 1988 in seiner Schrift *Relationen zwischen Portrait und Individuum*, »Unvereinnehmbarkeit durch ein Abbild ebenso wie durch ein Bild«¹² nehmen die Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts zum Anlass, mittels unterschiedlicher Strategien der Identität und Individualität eines konkreten Menschen ohne Wiedergabe seiner Gesichtsphysiognomie Gestalt zu verleihen. Dabei wird »die Gattung Porträt selbst, ihre Konventionen, visuellen Strategien und ihre Rezeption [...] ebenso Darstellungsziel wie die künstlerische Erfassung des Menschen.«¹³ Fragen der Stellvertreterfunktion, der Referentialität und der Bildwirkung von Porträts stehen insofern ebenso zur Diskussion wie sein Ähnlichkeitsverhältnis zum Modell und seine Eigengesetzlichkeit als autonomes ästhetisches Objekt.¹⁴

11 Lüthy 2013, 50–51.

12 Imdahl 1996, 602.

13 Gördüren 2012, 22.

14 Vgl. ebd., 24.

Dass diese Einsichten ebenso auf die Porträtdiskussion vor dem 19. Jahrhundert gewinnbringende Rückwirkungen haben, zeigte exemplarisch die Rembrandt-Ausstellung *Rembrandt by Himself* von 1999, die in London und Den Haag zu sehen war.¹⁵ Nicht biographische Selbstaufforschungen, sondern typenhaftes Rollenspiel, weniger eine lebenslange Auslotung des eigenen Ichs, als viel eher eine künstlerische Selbstbespiegelung wurde jetzt als Thema der beinahe 90 erhaltenen Rembrandt-Selbstbildnisse ausgemacht, die der Künstler in immer neuer künstlerischer ›Aufmachung‹ erprobt hatte. Eingang in die kunsthistorische Debatte fand diese Vorstellung 2005 mit dem von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen herausgegebenen Sammelband *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Dort wird die ältere Vorstellung des Künstlers, der sich im Selbstbildnis bis in die innersten Winkels seines Selbst auslotet, zwar nicht vollkommen aufgegeben, aber doch zu Recht in Frage gestellt und durch den Blick auf die Praxis des Künstlers ergänzt, sich im Selbstporträt als Meister des »self-fashioning« (Stephen Greenblatt)¹⁶ in konstruierter Selbst-Inszenierung, als »Entwurf des Ichs«¹⁷, zu präsentieren.

Schon 1988 forderte Peter Burke in einer Rezension von Gottfried Boehms *Bildnis und Individuum* – das, wie bereits der Titel belegt, größtenteils in Burckhardts Spuren wandelt – neben der Fokussierung auf das Individuum im Bildnis einen Blick auf die Funktion und Anlassgebundenheit der dadurch erst materiell erkennbaren Porträtformen ein. Burke bringt in seinem Beitrag wichtige Grundannahmen des vorliegenden Bandes auf den Punkt, die auch über das Renaissanceportrait hinaus gelten: »The uses of the portrait are more often institutional than individualistic. The portrait usually represents social roles rather than individuals. Important people in particular are weighed down by their cultural baggage, by such accessories as robes, crowns, sceptres, swords, columns, curtains, and so on.«¹⁸ Häufig sind die gesellschaftliche Rolle des Porträtierten, seine soziale Stellung, seine modische ›Aufmachung‹, die Anlassgebundenheit der Auftragsvergabe sowie rhetorische Strategien der Präsenzerzeugung und Verewigung ebenso wie das Inszenierungsvermögen des Künstlers wichtiger als der alleinige Wunsch des

¹⁵ Vgl. London / Den Haag 1999.

¹⁶ Greenblatt 2005.

¹⁷ Pfisterer / von Rosen 2005, 11.

¹⁸ Burke 1995, 395.

Auftraggebers, sich als unverkennbare Persönlichkeit und als Individuum »ex se«¹⁹ darstellen zu lassen, wie es der Kunsttheoretiker Pomponio Gaurico in seiner Schrift *De Sculptura* 1504 formulierte.

Dennoch wird das Phänomen ›Porträt‹ im kunsthistorischen Diskurs immer noch zumeist unter Begrifflichkeiten wie ›Individualität‹, ›Identität‹, ›Ähnlichkeit‹ oder ›Repräsentation‹ verhandelt.²⁰ Mit diesen Termini sind jedoch – dies die These des vorliegenden Bandes – zum einen zeitgenössische defigurierende, amimetische, konzeptuelle und performative Porträtformen nicht vollständig einholbar. Zum anderen liegt damit bei der Analyse ›traditioneller‹ Bildnisse der Neuzeit bis in die Moderne das Gewicht zu stark auf dem Begriff des Individuums. Wenn Arnulf Rainer von sich sagt: »Ich bemühe mich nicht um meinen eigensten, zentralsten und stabilsten Punkt, sondern möchte auch die entferntesten, fremdesten, labilsten Bereiche in mir erfahren. Die Möglichkeiten der eigenen Ausdehnung will ich erforschen«²¹, dann ist eine solche ›dezentralisierende‹, entindividualisierende Selbstanalyse mit traditionellen Porträtkonzepten kaum noch möglich. An ebendiesem Punkt setzt der vorliegende Band mit einer grundlegenden Einführung von MICHAEL LÜTHY ein, die den Bogen spannt vom Renaissanceporträt bis zum *Selfie* (verstanden als inversen Spiegel des klassischen Bildnisses, der nicht mehr in die Kategorie der Repräsentation fällt). DIETRICH BOSCHUNG stellt komplementäre Figurationen der Identität (wie Namen, Siegel, Auszeichnungen, Horoskop, Erinnerungsorte, Rechenschaftsbericht) am Beispiel von Kaiser Augustus vor. Es folgen zeitgemäße, dynamisch offene Porträt-Konzepte (teils aus Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte und teils in durchaus innovativer Konzeptualisierung) wie ›Maskierung‹ und ›Dividualität‹ (STEVEN VAN WOLPUTTE), das Zugleich von An- und Abwesenheit in der ›Spur‹ (THIERRY GREUB), die Verflechtung von Repräsentation und Präsentation im ›trait‹ (Strich, Linie, Zug, Einfall) (MARTIN ROUSSEL), das Phänomen der Bekleidung und Berührung bei ›multi-sensorischen‹ Porträts (SINAH THERES KLOSS), die

19 Gaurico 1999, 172: »*Spectantur autem homines ex natione patriaque, spectantur ex genere, spectantur ex se.*«

20 Vgl. etwa Beyer 2002 oder Calabrese 2006; ein Gegenbeispiel (zum abstrakten Porträt) ist Kiel 2004. – Die Porträtdiskussion hat sich zuletzt vor allem auf das »Porträt als kulturelle Praxis« verlegt, d. h. als ›agierende‹ Kleinform, vgl. Krems/Ruby 2016, oder auf »Randgänge des Gesichts«, vgl. Körte/Weiss 2017.

21 Arnulf Rainer in: »Wahrscheinlich sind Künstler Truthähne«, Interview mit Peter Weibel, in: Thierolf 2010, 94.

Fragmentarisierung des Subjekts (und die zwanghafte Verwandlung von Stigma in Charisma) innerhalb bildbasierter Online-Dienste als ›fraktale‹ Porträts (MATTHIAS KRINGS) bzw. in einem spielerisch-destruktiven Akt der Reproduktion ›defazialisierter‹ *Selfies* (BIRGIT MERSMANN). Einzelstudien konkreter Fallbeispiele führen diese Vorstellungen von Porträtkonzepten weiter. Dabei geht es nicht darum, sich gänzlich von den etablierten kunsttheoretischen Begrifflichkeiten zu verabschieden. Angestrebt ist vielmehr die kritische Diskussion der Frage nach einer möglichen, ja notwendigen Erweiterung der traditionellen kunsthistorischen Porträtkonzepte, die den fachinternen Porträtbegriff in einen fachübergreifenden Diskurs auffächert und eine Ausweitung der Nomenklatur und die Erprobung alter wie neuer Porträtdiskurse auf den Prüfstand stellt. Auf theoretischer Seite umfasst der Band LUDWIG JÄGERS Beitrag zu Gernot Böhmes Referenzbegriff als Kritik der bildwissenschaftlichen Idee des präsemiotischen bzw. prämedialen Referenten sowie THIEMO BREYERS Diskussion ›multimodaler‹ Repräsentation, Präsenz und Identität. Unter technologischen Aspekten kommt mit der Problematik der Umarbeitung von römischen Kaiserbildnissen die digitale Technologie zur Sprache (JOHN POLLINI). Der Band spannt so (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) den historisch-interdisziplinären Bogen von der römischen Antike bis zur Kunst der Moderne und der Gegenwart, von Kurt Schwitters' *Merzbild 9b* von 1919, einem ›Ichbild ohne Ich‹ (GÜNTER BLAMBERGER) über Gerhard Richters ›Photo-Bilder‹ der Baader Meinhof-Gruppe in literarischer Brechung durch Don DeLillo (BARBARA NAUMANN) bis zu Christian Boltanskis Porträtinszenierungen im Angesicht des Schwindens als einer Verschränkung von Vergessen und Archivierung (ANNE EUSTERSCHULTE).

Ich danke den beiden Direktoren von Morphomata, Dietrich Boschung und Günter Blamberger, für ihr Interesse an der vorliegenden Fragestellung und die Möglichkeit, einen Kongress zum erweiterten Porträtbegriff durchzuführen (13.–15. Juni 2018) und den daraus resultierenden Band zu publizieren. Mein herzlicher Dank gilt allen Beitragenden. Zudem bin ich Günter Blamberger und Martin Roussel vom Morphomata-Kolleg sowie unseren ehemaligen Fellows Matthias Krings, Birgit Mersmann, Barbara Naumann und John Pollini zu Dank verpflichtet für ihre zusätzlichen Beiträge zum Thema des Porträts jenseits von Mimesis und Repräsentation.

Thierry Greub

BIBLIOGRAPHIE

- Belting 2013** Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München 2013.
- Beyer 2002** Beyer, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*. München 2002.
- Boehm 1985** Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.
- Bremm 2010** Bremm, Anna: *Selbstbildnis im Spiegel*. In: *kunsttexte.de* 2, 2010, online unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7953/bremm.pdf> (25. September 2019).
- Burckhardt 1997** Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hrsg. von Horst Günther, Bd. 1. Frankfurt a. M. / Leipzig 1997.
- Burckhardt 1997a** Burckhardt, Jacob: *Die Anfänge der neuen Porträtmalerei*. In: ders.: *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Henning Ritter. Köln 1997.
- Burke 1988** Burke, Peter: [Rezension von Boehm 1985]. In: *Kunstchronik* 41, 1988, 24–26.
- Burke 1995** Burke, Peter: *The Renaissance, Individualism and the Portrait*. In: *History of European Ideas* 21, 1995, 393–400.
- Calabrese 2006** Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts, aus dem Ital. übertragen von Elisabeth Wünsche-Werdehausen*. München 2006.
- Gaurico 1999** Gaurico, Pomponio: *De Sculptura*, hrsg. von Paolo Cutolo, (Collana: *Le arti sorelle*, 1). Neapel 1999.
- Gördüren 2012** Gördüren, Petra: *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert*, (Berliner Schriften zur Kunst 24). Berlin 2012.
- Greenblatt 2005** Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago 2005 (1980).
- Imdahl 1996** Imdahl, Max: *Relationen zwischen Portrait und Individuum*. In: ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode*, hrsg. von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M. 1996, 591–626.
- Kiel 2004** *Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst*, hrsg. von Dirk Luckow und Petra Gördüren, (Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel 2004). Kiel 2004.
- Krems/Ruby 2016** *Porträt als kulturelle Praxis*, hrsg. von Eva-Bettina Krems und Sigrid Ruby (= *Transformationen des Visuellen*; Bd. 4). Berlin 2016.
- Körte/Weiss 2017** Körte, Mona / Weiss, Judith Elisabeth: *Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug*. Paderborn 2017.
- Kruse 1999** Kruse, Christiane: *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, 99–116.

London / Den Haag 1999 Rembrandts Selbstbildnisse, hrsg. von Christopher White und Quentin Buvelot, (Ausst.-Kat. The National Gallery, London 1999 / Mauritshuis Den Haag 1999–2000). Stuttgart 1999.

Lüthy 2013 Lüthy, Michael: Porträts wovon? Zum Wandel einer Kunstgattung in der Moderne. In: Interjekte 4, (Sonderheft: Gesichtsauflösungen, hrsg. von Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung), Berlin, 2013, 46–54.

Pfisterer / von Rosen 2005 Pfisterer, Ulrich / Valeska von Rosen (Hrsg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005.

Preimesberger 1999 Preimesberger, Rudolf: Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550). In: ders. / Baader, Hannah / Suthor, Nicola (Hrsg.): Porträt, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2). Berlin 1999, 262–273.

Thierolf 2010 Thierolf, Corinna (Hrsg.): Arnulf Rainer. Schriften. Selbstzeugnisse und ausgewählte Interviews. Köln 2010.

Zimmermann 1991 Zimmermann, Jörg: Mimesis im Spiegel. Spekulative Horizonte des Selbstporträts. In: Kunstforum International 114, 1991, 106–115.

MICHAEL LÜTHY

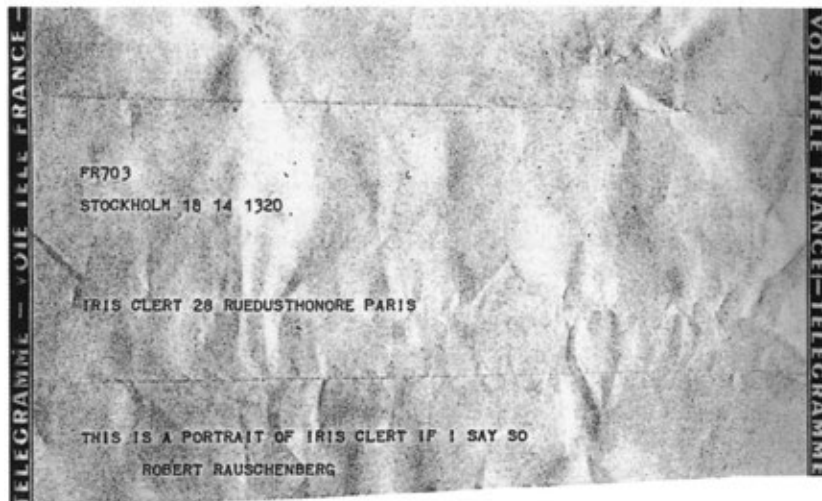
REPRÄSENTATION UND MANIFESTATION DES SELBST

Zum Geschick des Porträts vom klassischen Bildnis bis zum *Selfie*

Welche Entwicklung wir in der Geschichte des Porträts erkennen, hängt von unserem Standpunkt ab. Der Kunsthistoriker erkennt ein Verschwinden, der Vertreter der *Visual Culture* hingegen einen beispiellosen Erfolg. So konträr verlaufen die Einschätzungen, wenn es um das Porträt geht. Ersterer blickt auf die kunsthistorische Gattung des Porträts als einer jener gravitatischen Säulen, auf denen die europäische Kunstgeschichte der Neuzeit ruht, und er konstatiert, dass sie seit dem 19. Jahrhundert zunehmend dünner und inzwischen kaum mehr tragfähig geworden ist. Letzterer blickt auf das *Selfie* in seinen verschiedenen Ausprägungen als Selbst- oder Gruppenporträt, die der Gattung seit einigen Jahren eine neuste und überraschende Vitalität zurückgab. Es ist nicht leicht, die seit langem währende Krise des klassischen Porträts und die junge Blüte des *Selfies* sinnfällig aufeinander zu beziehen. Doch liegt die Vermutung nahe, dass der Erfolg des einen die Krise des anderen invers spiegelt.

Auf dieses mögliche Spiegelungsverhältnis werde ich am Ende des Essays zu sprechen kommen, nachdem ich beide Bildformen, das künstlerische Porträt und das *Selfie*, zunächst einzeln betrachtet habe. In beiden Fällen wird der Begriff der Repräsentation – der im Titel dieses Sammelbandes prominent figuriert – eine wesentliche Rolle spielen, und anhand seiner wird sich schließlich auch zeigen lassen, inwiefern das *Selfie* den inversen Spiegel des klassischen Porträts bildet. Ich werde die

These vertreten, dass selbst das unkonventionellste künstlerische Porträt in die Kategorie der Repräsentation fällt, das *Selfie* jedoch nicht.¹



1 Robert Rauschenberg: *Portrait of Iris Clert*, 1961, Vevey, Sammlung Ahrenberg (siehe Taf. 1)

1. DAS KÜNSTLERISCHE PORTRÄT UND SEIN MODERNES GESCHICK

1.1 EINE DOPPELTE BESTREITUNG: ROBERT RAUSCHENBERGS TELEGRAMM

1961, in einer der markantesten Umbruchzeiten der jüngeren Kunstgeschichte, plante die Pariser Galeristin Iris Clert eine Porträt-Ausstellung und lud den amerikanischen *Pop-Art*-Künstler Robert Rauschenberg zu einem Beitrag ein. Dieser reagierte mit einem Telegramm, das er

1 Hinsichtlich der künstlerischen Porträts diskutiere ich Porträts und Selbstporträts gemeinsam, ohne zwischen ihnen so zu differenzieren, wie es eigentlich notwendig wäre – gerade weil ich sie später mit *Selfies* als einer neuartigen Form von Selbstporträt vergleiche. Angesichts der historischen und systematischen Wandlungen, um die es mir geht, erscheint mir diese Differenzierung jedoch von nachgeordneter Bedeutung.

von Stockholm nach Paris schickte und dessen Inhalt lautete: *This is a portrait of Iris Clert if I say so – Robert Rauschenberg* (Abb. 1). Wenn das Porträt im Laufe der Moderne und insbesondere im 20. Jahrhundert zu einer umstrittenen Gattung wurde, dann zeigt Rauschenbergs Telegramm, dass dieser Streit nicht nur einen, sondern zwei Aspekte hat: zum einen den Streit darüber, was legitimerweise als Porträt eines Menschen gelten, zum anderen darüber, was legitimerweise als Kunstwerk angesehen werden könne.

Was den Streit ums Porträt eines Menschen betrifft, so haben im Zuge der Moderne die Anthropologie, die Psychoanalyse, der Strukturalismus, aber beispielsweise auch die Ökonomie die Frage nach dem Menschen ebenso mannigfaltig wie widersprüchlich beantwortet. Gemeinsam ist den Antworten allerdings die Überzeugung, der Mensch sei gerade nicht in seiner sichtbaren Gestalt zu erfassen, sondern vielmehr in nicht wahrnehmbaren Strukturen wie dem Unbewussten oder der Sprache. Damit untergrub man die entscheidende und über Jahrhunderte gültige Voraussetzung des Porträts, die in der Korrespondenz zwischen der physiognomischen Erscheinung und der Persönlichkeit eines Menschen bestand.

Auf die Frage nach der Legitimität eines Artefaktes als Kunst wurden in der Moderne ebenfalls ganz unterschiedliche Antworten formuliert. Auch diese Antworten, gegeben von einzelnen künstlerischen Strömungen, von der Kunstwissenschaft oder auch von der philosophischen Ästhetik, weisen bei aller Diversität ebenfalls eine Gemeinsamkeit auf: die Auffassung, dass Abbildlichkeit für ein Kunstwerk nicht zwingend ist. Ein Artefakt kann, so die Überzeugung, auch dann ein Kunstwerk sein, wenn es nichts Wiedererkennbares zeigt. Evidenterweise war auch die Relativierung des Abbildparadigmas für die Porträtkunst äußerst folgenreich.

Rauschenbergs Telegramm-Beitrag zu Iris Clerts Porträtausstellung positioniert sich am Kreuzungspunkt beider Offenheiten – dessen, was ein Porträt sein kann wie auch dessen, was ein Kunstwerk sein kann. Die Beantwortung beider Fragen wird von Rauschenberg radikal subjektiviert: Dies ist ein Porträt, und damit implizit ein Kunstwerk, wenn ich es als solches bestimme: »if I say so«. Der Name Robert Rauschenberg, der unter dem Satz steht, markiert die Autorschaft für dieses kunstprogrammatische Statement und ist zugleich die Signatur eines Kunstwerks – mit der Folge, dass in Rauschenbergs Telegramm das Porträt und dessen Verweigerung, das Kunstwerk und dessen Negation ineinander aufgehen.



2 Raffael: *Bildnis eines unbekanntes Kardinals*, um 1508, Madrid, Prado (siehe Taf. 2)

1.2 DIE DOPPELAUTONOMIE VON BILD UND INDIVIDUUM: RAFFAEL UND TIZIAN

Rauschenbergs leichthändige, aber programmatische Setzung macht *ex negativo* deutlich, wie viele Voraussetzungen sich in der Bildgattung des Porträts, die zwischen dem europäischen 15. und 19. Jahrhundert in Blüte stand, bündelten. Die lexikalische Bestimmung des Porträts ist ebenso einfach wie klar: Es ist die bildliche Wiedergabe der körperlichen Erscheinung eines Dargestellten, sei er lebendig oder bereits verstorben, um in dieser



3 Tizian: *Selbstbildnis*, um 1550, Berlin, Gemäldegalerie (siehe Taf. 3)

Wiedergabe dessen Persönlichkeit festzuhalten. Das Porträt gründet auf der Abbildbeziehung des Gemäldes zu dem Menschen, der sich darin zeigt.²

Wenn nun die Porträtkunst seit dem späteren 19. Jahrhundert in eine doppelte Krise gerät – in die Krise des Porträts als Bild eines Menschen

² Vgl. Brilliant 1991, 8. Wenn Brilliant die Porträt-*Absicht* betont, die dieses erst zu einem solchen mache, greift er Bestimmungen Hans-Georg Gadamers auf. Siehe: Gadamer 1986, Bd. 1, 149; zu Gadamer, siehe: Suthor 1999, 431–439.

und in die Krise der Kunst als Artefaktkategorie –, ist umgekehrt zu konstatieren, dass im Porträt der Vormoderne beides, Bild und Porträtiertes, wechselseitig sich affirmiert, und zwar in ihrer jeweiligen Autonomie.³

Die frühe Neuzeit begann, den Menschen als ein unverwechselbares, idealerweise ausgeglichen in sich ruhendes Individuum zu begreifen. Der Dargestellte wurde im physischen und psychischen Tonus gelassener Aufmerksamkeit erfasst, und mit ihren kompositorischen und koloristischen Mitteln arbeiteten die Künstler darauf hin, dem Porträtierten Kohärenz und Geschlossenheit zu verleihen. Raffael beispielsweise realisierte dies mit den Mitteln des zeichnerischen Entwurfs, des *Disegno* (Abb. 2). So werden die Gesichtszüge und die Kleidung dieses unbekanntes Kardinals durch wiederkehrende, ähnlich geschwungene Kreissegmente geprägt, deren markanteste Ausprägung sich nicht zufällig an einer zentralen physiognomischen Stelle, in den Augenlinien, finden. Auch Tizian (Abb. 3) arbeitete mit solchen Mitteln, wenn er den Bart, die beleuchtete Partie seines Gesichts sowie seinen von den Armen flankierten Oberkörper jeweils zur Kreisform rundete und diese Rundungen in der Halskette ihr Echo finden ließ; auch hier verdichten sich diese Formen in den Augen, die wie glänzende Kügelchen wirken. Zugleich sind die Augen ein einschlägiges Beispiel für Tizians Fähigkeit, das Kolorit seiner Porträts in der Augenfarbe zu verdichten, als konvergierten hier die Innenwelt des Dargestellten mit der wahrnehmbaren Außenwelt.

In derselben Zeit, die mit Raffaels und Tizians Porträts grob markiert ist, entwickelte sich die Idee des autonomen Tafelbildes. Der Begriff der Autonomie – wortwörtlich ›Eigengesetzlichkeit‹ – meint hier, dass ein Bild das Gezeigte als in sich abgeschlossene, immanent geregelte und aus sich selbst verständliche Welt zeigt. Auf diese Weise finden im klassischen Porträt zweierlei Ordnungsvorstellungen zusammen. Auf der einen Seite führt es dem Betrachter eine Physiognomie vor, die aus überindividuellen Elementen – Augen, Nasen, Ohren – besteht, die im jeweiligen Dargestellten zu einer einmaligen Konstellation zusammentreten. Auf der anderen Seite präsentiert sich dem Betrachter ein Gemälde, dessen Darstellungsweise durch künstlerische Konventionen der Komposition und der Farbgebung sowie durch sittliche Vereinbarungen inhaltlicher und formaler Angemessenheit zwar stark reguliert war, innerhalb dieser Konventionen aber gleichwohl auf die Singularität des Meisterwerks

3 Zur wechselseitigen Begründung von Bild und Individuum in der Porträtmalerei der Renaissance, siehe: Boehm 1985.

zielte. Die Dualitäten von Innerem und Äußerem, Inhaltlichem und Formalem, Allgemeinem und Singulärem standen beim klassischen Porträt in engem Bezug zueinander. Wenn es sich der Auffassung verdankte, im Äußeren eines Menschen spiegele sich sein Inneres, lief dies der Überzeugung parallel, in der ästhetischen Ordnung des Gemäldes lasse sich die politische und soziale Ordnung der Welt zur Darstellung bringen. Die Kreissegmente, aus denen Raffael sein Kardinalsporträt aufbaute, und die Farbordnung, die Tizians Selbstbildnis prägt, beziehen sich auf beides: Sie dienen der Charakterisierung genau dieses Individuums und zugleich dem Aufweis, dass das Individuum an Ordnungen teilhat, die es übergreifen.

Die beiden – fast beliebig herausgegriffenen – Beispiele machen sichtbar, wie fest das traditionelle Porträt in einer bestimmten Idee der Repräsentation verankert war. Repräsentation erweist sich sowohl als Schlüsselbegriff zum Verständnis der vormodernen Vorstellung des Individuums als auch zum Verständnis der vormodernen Auffassung des Kunstwerks.

1.3 DIE IDEE DER REPRÄSENTATION: DIEGO VELÁZQUEZ' *LAS MENINAS*

In den *Vorlesungen über die Ästhetik* verankerte Hegel nicht nur das Porträt, sondern die Kunst insgesamt fest in der Idee der Repräsentation.

In den großen Themen der klassischen und der neuzeitlichen Kunst – im griechischen Helden, in der Gestalt Christi und im weltlichen Fürsten – erkannte Hegel die Vermittlung des Individuellen mit dem Allgemeinen, die durch den zugleich sinnlichen und übersinnlichen Körper des Dargestellten geleistet werde. Hegel zufolge stellten der Körper des Helden, des Gottessohnes und des Fürsten in je eigener Weise eine Konkretisierung des Absoluten dar. Gerade dadurch wurden sie zum privilegierten Thema der Kunst, deren Leistung Hegel in der sinnlichen Vergegenwärtigung ideeller Grundüberzeugungen sah.⁴ Was den Körper des Fürsten, des Helden oder des Gottessohnes auszeichnet, kennzeichnet in analoger Weise der ›Körper‹ des Kunstwerks, nämlich zugleich sinnlich und übersinnlich, immanent und transzendent zu sein.⁵

Velázquez' *Las meninas* (Abb. 4) führt den Zusammenhang dieser unterschiedlichen Aspekte von Repräsentation auf beispielhafte Weise vor.

⁴ Hegel 1986, Bd. 1, 253–55.

⁵ Entsprechende Begriffsoppositionen durchziehen Hegels *Ästhetik*, vgl. ebd., besonders das Kapitel: »Das Kunstschöne oder das Ideal«.



4 Diego Velázquez: *Las meninas*, 1656, Madrid, Prado (siehe Taf. 4)

Wie Michel Foucault in seiner Analyse des Gemäldes – im Einleitungskapitel zu *Die Ordnung der Dinge*⁶ – hervorhob, liegt dies wesentlich daran, dass Velázquez den Akt der Repräsentation im Augenblick seines Vollzugs zeigt. Dadurch legt *Las meninas* das Wesen porträthafter Repräsentation zugleich analytisch auseinander und zieht es in einem einzigen Gemälde synthetisch zusammen. Auf einer ersten Ebene zeigt das Gemälde einen

6 Foucault 1974.

Akt der künstlerischen Repräsentation. Auf der lediglich rückseitig sichtbaren Riesenleinwand malt Velázquez das Doppelporträt des spanischen Herrscherpaars, das wir im Spiegel im Hintergrund des Gemäldes erkennen. Zweitens hält das Bild einen Augenblick höfischer Repräsentation fest, in welchem sich die Prinzessin und damalige Thronfolgerin in einem Raum des Palastes inmitten ihres Hofstaates präsentiert. Drittens schließlich steht *Las meninas* im Zeichen staatlich-juristischer Repräsentation. Indem es die dynastische Erbfolge inszeniert, der zufolge die Königswürde von den im Spiegel gerahmten Eltern auf die vor ihnen platzierte Tochter übergehen wird, versinnbildlicht es die Idee einer königlichen Souveränität, die deren einzelne Repräsentanten übergreift.

In seiner Bildanalyse geht es Foucault um den Aufweis, wie schmiegsam diese verschiedenen Ebenen der Repräsentation ineinander übergehen, sodass die in dem Gemälde zum Ausdruck gebrachte Idee der Repräsentation gänzlich verkannt wäre, wenn die Ebenen der staatlichen und höfischen Repräsentation als primär und die künstlerisch-bildliche Repräsentation als lediglich sekundär begriffen würden.

Anhand der Überlegungen Hegels und Foucaults wird eine physisch-metaphysische Konstitution der Repräsentation greifbar, die zwischen dem Leib-Körper des im Porträt Dargestellten und dem Bildkörper des Gemäldes einen ebenso materiellen wie übersinnlichen Zusammenhang stiftet. Es ist ein Zusammenhang, als dessen Vermittler Velázquez in *Las meninas* sich selbst inszeniert.

1.4 DAS MODERNE PORTRÄT JENSEITS DES ABBILDPARADIGMAS

In seinen Ästhetik-Vorlesungen umreißt Hegel diesen Repräsentationszusammenhang allerdings nur, um zu einer Beschreibung überzugehen, wie dieser in seiner eigenen Gegenwart zerfällt. Nach Hegels Diagnose beginnen in der Zeit um 1800 das Allgemeine und das Individuelle – als die beiden Dimensionen, die in der europäischen Porträtkunst stets aufeinander verweisen – auseinanderzutreten. Das Allgemeine transformiere sich, so Hegel, von der Inkarnation im fürstlichen Körper oder im ethisch-religiösen Körper des Helden und des Gottessohnes zum abstrakten Gesetz des Verfassungsstaates und der Wissenschaft, während sich das Individuelle in die Subjektivität von Gemüt und Charakter zurückziehe.⁷ Damit wurde jene Vermittlung, die der leibliche Körper des

⁷ Hegel 1986, Bd. 1, 233 und 253.

Dargestellten und der mediale ›Körper‹ des Bildes leisteten, unmöglich; ein Befund, aus dem Hegel den berühmten Schluss zog, die Kunst sei an ihren ehemaligen Fähigkeiten und Bestimmungen gemessen »für uns ein Vergangenes«⁸.

Diese Vergangenheitsform zeichnet seither das Porträt aus. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten seiner Geschichte, dass genau dann, als der Mensch seine bürgerlichen Rechte erwirbt und sich demokratische Verfassungen durchsetzen, der Mensch also im juristischen Sinne zum autonomen Subjekt wird, die Porträtkunst in eine Krise gerät, aus der sie sich nie mehr erholen wird. Wenn Hegels Diagnose der Kunst als Vergangenes Geltung hat, dann im Porträt, das in der Moderne seine einzigartige Rolle, die es für die Bestimmung des neuzeitlichen Menschen spielte, einbüßt. In der Art und Weise, wie Hegel sein Argument führt, enthüllt sich einer der Gründe dieser Vergangenheitsform des Porträts. Es war eine zutiefst aristokratische Kunst, die den Maßstab, wer als exemplarisches und bildwürdiges Individuum gelten könne, sehr hoch legte. Das Porträt war keine Bildgattung, die sich am Ideal einer Gleichheit der Menschen nährte.

So wie Hegel in der Moderne das Ende der Kunst konstatierte, erkannte Foucault in der Moderne das Ende des Menschen. Jenes Buch, das er mit der Deutung von *Las meninas* einleitete, schloss er mit dem berühmt gewordenen Satz, demzufolge der Mensch in der Moderne verschwinde »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«⁹. Die neuen Leitwissenschaften, die Foucault unter anderem in der Sprachwissenschaft und der Psychoanalyse erblickte, festigten ihm zufolge weniger das Bild des Menschen, als dass sie dessen Grenzen erkundeten. Sie fragten nach den Gesetzen, denen er unterworfen sei, und den Strukturen, die durch ihn sprächen.¹⁰ Die Moderne entdeckte das Individuum – wörtlich ›das Unteilbare‹ – als etwas Dividuelles¹¹: als Kompositum verschiedener Schichten, die in komplexer und nie ganz aufhellbarer Weise zusammenwirkten.

Dennoch verschwinden in der Moderne weder die Kunst noch das Porträt. Was Letzteres betrifft, so zirkuliert es vor allem außerhalb der Kunst in nie gekannter Quantität und neuartiger Qualität, seit im 19. Jahrhundert die fotografische Bildproduktion auftritt, die im 20. Jahrhundert durch die Möglichkeit massenmedialer Kommunikation und im 21.

⁸ Ebd., 25.

⁹ Foucault 1974, 462.

¹⁰ Ebd., 447.

¹¹ Vgl. dazu den Beitrag von Steven van Wolputte in diesem Band.

Jahrhundert durch die Sozialen Medien ergänzt wird. Bevor ich darauf mit Blick auf die rezente Bildgattung des *Selfies* zu sprechen komme, möchte ich allerdings zunächst noch beim künstlerischen Porträt verbleiben.

Im modernen Porträt verselbständigen sich die verschiedenen Elemente, die in der klassischen Repräsentation subtil ineinandergeflochten waren. Was ein Kunstwerk sein kann, multipliziert sich in ebenso dramatischer Weise wie die Auffassung, was der Mensch sei und woran sich seine Eigenart festmachen lasse. Entsprechend unberechenbar werden die Porträts, welche die Volatilität des Kunstbegriffs und das Nichtfeststellbare des Menschen in ein je besonderes Mischungsverhältnis bringen. Seither ist jedes Porträt die Lösung einer Formel mit *zwei* Unbekannten. Bereits an Robert Rauschenbergs Telegramm konnten wir erkennen, dass in den einzelnen Ergebnissen kaum greifbar wird, wo die Reflexion über das Bild des Menschen in die Reflexion über das Medium der Kunst übergeht.

Mit den dynamisierten Begriffen des Subjekts und des Kunstwerks betreten wir das offene Feld einer Bildniskunst jenseits des herkömmlichen Abbildparadigmas. Mit der Einsicht, das Subjekt sei durch das Festhalten seines äußeren Bildes nicht zu erfassen, wandelt sich das Porträt von einem Medium der individuellen und gesellschaftlichen Konsolidierung des Subjekts zu einem Medium der Suche danach. Dass die geordneten Verhältnisse, welche die klassische Porträtkunst regulierten, fehlen, wird zum produktiven Prinzip, das immer neue Porträtverfahren hervorbringt. Das aber lässt den Begriff einer einheitlichen und separierbaren Kunstgattung problematisch werden – eine Entwicklung, die in der Moderne jedoch sämtliche traditionellen Gattungen betrifft.

Wenn ich nachfolgend auf einzelne singuläre Porträtlösungen eingehe, geschieht dies gerade nicht in der Absicht, das Paradigma jüngerer und jüngster Porträtkunst auszubuchstabieren; vielmehr soll damit lediglich das Feld des Möglichen in seinen Umrissen kenntlich werden.

1.5 IN EXPRESSIVE REDUNDANZ GEFÜHRT: ANDY WARHOLS *ETHEL SCULL 36 TIMES*

Das klassische Porträt bestimmte den Platz des Individuums dadurch, dass es ihm einen Körper gab, mit dem er sich in die Ordnung des Bildes als Ordnung der Welt einschrieb. Die Porträts der Moderne hingegen bestimmen diesen Platz als unsicher, ja möglicherweise sogar als leer. Es ist diese Unsicherheit und Leere, die Andy Warhols *Ethel Scull 36 Times* hintergründig aufblitzen lässt, so sehr es vordergründig einem herkömmlichen Porträt gleicht (Abb. 5).



5 Andy Warhol: *Ethel Scull 36 Times*, 1963, New York, Whitney Museum of American Art (siehe Taf. 5a)

1963 erhält Warhol vom New Yorker Taxiunternehmer und Kunstsammler Robert Scull den Auftrag, das Porträt seiner Frau Ethel zu fertigen.¹² Damit entsteht Warhols erstes Auftragsporträt, das auch sein berühmtestes bleiben wird. An dem für die Porträtierung vereinbarten Termin holt Warhol Ethel Scull ab, die in Erwartung eines aufwendigen Foto-Shootings in ein teures Modellkleid gehüllt war. Doch der Aufwand war vergebens: Warhol fährt mit ihr zum Times Square, setzt sie in einen Fotoautomaten, wirft Geld ein und sagt: »*Now start smiling and talking, this is costing me money.*«¹³ In der Folge entstehen über einhundert Fotografien, auf denen Ethel Scull nach anfänglicher Konsternation allerlei tut: Sie lacht, fährt durch ihr Haar, nimmt eine Denkerpose ein, hantiert mit ihrer Sonnenbrille, schaut nach oben usw. Warhol trifft aus der Fülle von Bildern eine Auswahl und verarbeitet sie zu grobkörnigen und kontrastgesteigerten Drucksieben, die er auf buntfarbig grundierte Leinwände des Normformats von 50 × 40 cm druckt. 36 dieser Einzeltafeln stellt er zu einem Gesamtbild von beträchtlichen Dimensionen – die Breite beträgt mehr als 3,60 Meter – zusammen.

Warhols Verfahren unterscheidet sich von demjenigen eines herkömmlichen Porträts in signifikanter Weise. Während ein solches die

¹² Bockris 1989, 168.

¹³ Bourdon 1989, 158.

Synthese davon darstellt, wie der Künstler den Porträtierten während der Sitzungen erfuhr, ist *Ethel Scull 36 Times* die in eine Bilderfolge auseinandergelegte Präsentation davon, wie sich die Porträtierte *selbst* darstellte: Das Bild führt eben jenes Repertoire von Gesten und Posen vor, das Ethel Scull in der Fotokabine durchspielte. Basiert ein traditionelles Porträt auf der intimen Partizipation zwischen Künstler und Modell, steht Warhol im entscheidenden Augenblick der Transformation Ethel Sculls in ihr Bild buchstäblich außerhalb: Er steht *vor* der Fotokabine und wirft lediglich das Geld ein, das den Apparat zum Laufen bringt. Erst nachdem dieser Apparat seine Aufgabe erledigt hat, greift Warhol in den Bildprozess ein, indem er eine Auswahl aus den Automatenfotos trifft und diese zum endgültigen Werk umzuarbeiten und zusammenzufügen beginnt.

Bei dieser Umarbeitung ist entscheidend, dass Warhol für die 36 Tafeln nur 25 Motive und 25 Farben verwendete. Gewisse Farben und Motive werden folglich mehrfach verwendet, wobei dies bei den Motiven teils seitenverkehrt geschieht. Warhol vermeidet es, dasselbe Motiv auf derselben Farbe zu wiederholen, weswegen die irritierende Wiederholung der Gesten nicht sogleich ins Auge fällt.

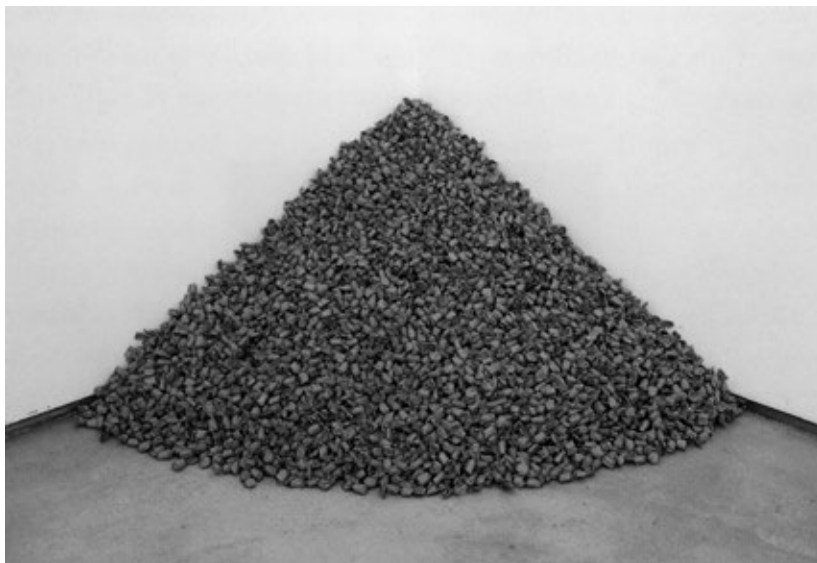
Unter den 36 Tafeln gibt es solche, an denen der Blick länger hängen bleibt. Es sind die exaltiertesten unter ihnen, von denen sich drei auf der Mittelachse des Gesamtbildes befinden; es sind die Bilder, auf denen Ethel Scull lacht. In diesem Lachen blitzt das ganze Ungemach auf, wovon das Bild entgegen der Absicht der Porträtierten erzählt, denn das verzerrte Gesicht mutet eher wie der Schrei einer Verzweifelten an, besonders wenn sie wie in Panik ihre Hand an ihre Kehle legt. Warhols Bildverfahren forciert solche semantischen Kippmomente. An ihnen zeigt sich, wozu Gesten werden, wenn sie keinen Anlass und – außer dem eigenen Spiegelbild – kein Gegenüber haben. Sie werden zur redundanten und inhaltlosen Expression.

1.6 ABBILDLOSE PORTRÄTS:

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES UND ARMAN

Mit Félix González-Torres' Porträts kehren wir ins Feld radikal unähnlicher Porträts zurück, das wir bereits mit Rauschenbergs Telegramm kennenlernten.

Bei González-Torres' *Untitled (Portrait of Marcel Brient)* handelt es sich um einen Bonbonhaufen, der zum Mitnehmen und Lutschen der Bonbons einlädt und auf diese Weise mit seiner potenziellen Auflösung spielt (Abb. 6). Damit löst sich metaphorisch auch der gemeinte Mensch auf, indem er sich in die lutschenden Menschen hinein zerstreut. In



6 Félix González-Torres: *Untitled (Portrait of Marcel Brient)*, 1992, Paris, Sammlung Marcel Brient (siehe Taf. 5b)

Verkehrung seiner ehemaligen Gedenkfunktion, die Dargestellten über ihren Tod hinaus präsent zu halten, wird das Porträt hier zum Symbol eines Verschwindens, das sich an ihm selbst vollzieht.

Gleichwohl inszeniert González-Torres auch ein Sinnbild des Überdauerns. Das Band der Repräsentation, welches *Untitled (Portrait of Marcel Brient)* mit dem Gemeinten verbindet, besteht nicht in bildhafter Ähnlichkeit, sondern im Gewicht. Die 90 Kilogramm des Bonbonhaufens entsprechen dem Körpergewicht Marcel Brients und sind laut Anweisung des Künstlers durch das Hinzufügen neuer Bonbons stets aufrecht zu erhalten. Damit eröffnet González-Torres' Porträt ein komplexes Spiel von Verschwinden und Wiederkehr, in dem die Zeit ebenso fließt wie angehalten wird.

Auch Armans *Portrait-robots* – wörtlich: *Phantombilder* – verzichten auf ikonische Ähnlichkeit zum Dargestellten (Abb. 7). Vielmehr wird dieser durch einen Plexiglas-Kasten repräsentiert, dessen Höhe seiner Körpergröße entspricht. Darin befinden sich, in Kunstharz eingegossen, Gegenstände des Gemeinten. Indem der Plexiglaskasten, der für den Körper des Dargestellten einsteht, mit äußerlichen Dingen aus dessen Leben gefüllt ist – Kleidern, Arbeitsutensilien, diversen Abfällen – tauschen sich Innen und Außen, leiblicher Körper und dinglicher Lebenszusammenhang



7a Arman: *Portrait-robot de Charles Wilp*, 1961, Paris, Privatsammlung (Vorderseite) (siehe Taf. 6a)



7b Arman: *Portrait-robot de Charles Wilp*, 1961, Paris, Privatsammlung (Rückseite) (siehe Taf. 6b)

wechselseitig aus. Die versammelnde Mitte des Körper-Ichs wird aus-
gespart, um das Subjekt von der Peripherie seiner Dinge her zu fassen.

Das ikonische, auf visueller Ähnlichkeit zum Dargestellten basierende
Porträtverfahren ersetzen Armans *Portrait-robots* durch ein indexikali-
sches Verfahren, das Spuren sammelt, die der Dargestellte hinterließ.¹⁴
Wie bei indexikalischen Zeichen üblich schlagen auch hier An- und
Abwesenheit ineinander um. Auf der einen Seite bezeugt die Präsenz
der gezeigten Objekte die Existenz dessen, der diese Spuren hinterließ,
so wie Reliquien es tun. Andererseits wird diese Existenz in den Spuren
gerade nicht wahrnehmbar, vielmehr werden die banalen Dinge zum
Monument der Abwesenheit ihres ehemaligen Besitzers. Der Porträtierte
wird zu einer imaginären Figur, die wir aus seinen dinglichen Spuren
zusammenlesen müssen, ohne es zu können. Das Bild des Menschen ver-
lässt das Kunstwerk und siedelt sich jenseits seiner an, im offenen, vom
Betrachter zu füllenden Raum zwischen der Präsenz der versammelten
Dinge und der Absenz des Menschen, auf den sie verweisen.

In solchen Beispielen, die den Gattungsbegriff des Porträts der Zer-
reißprobe aussetzen, erweist sich der Mensch als weder festgestellt noch
feststellbar. Erzeugt wird ein paradoxer Raum, in dem stets etwas fehlt oder
unsichtbar bleibt. Die Selbstspiegelung des Betrachters im Porträtbild wird
irritiert oder sogar offen verweigert. Der bestimmte Mensch als der Gemeinte
des Porträts tritt uns nicht gegenüber, sondern wird lediglich umkreist – aber
nicht, weil es ihn nicht gäbe, sondern weil er sich der Verbildlichung entzieht.
Diese Bildlosigkeit ist die negative Dynamik des modernen Porträts.

Hinsichtlich des Repräsentationsbegriffs verhilft das Phänomen des
abbildlosen Porträts zu einer wesentlichen Differenzierung. Dass abbild-
lose Porträts möglich sind, verweist auf die Notwendigkeit, beim Porträt
zwischen dessen repräsentierender Funktion und dessen mimetischem
Verfahren zu unterscheiden. Auch bei den zuletzt diskutierten Beispielen
– González-Torres' Bonbonhaufen und Armans Plexiglaskästen – geht es
um die Repräsentation einer besonderen, im Titel der Arbeit genannten
Person. Ein Kunstwerk ist immer dann ein Porträt, wenn es sich die
Aufgabe stellt, eine bestimmte Person zu vergegenwärtigen. In diese Re-
präsentationsfunktion rücken alle diese Beispiele ein – unabhängig von
unserem Urteil, wie gut sie diese Funktion erfüllen.

14 Siehe dazu: Alphen 1997, 239–256, besonders den Abschnitt: »Portraits
referring differently«. Alphen diskutiert Indexikalität am Beispiel Christian
Boltanskis. – Vgl. zum Begriff der Spur den Beitrag von Thierry Greub in
diesem Band.

Von dieser Repräsentationsfunktion ist das mimetische Verfahren abzugrenzen, das sie zur Darstellung des Porträtierten wählen. Die Herstellung ikonischer Ähnlichkeit ist nur eines der Verfahren. Auch wenn es die Porträtgeschichte lange Zeit gänzlich dominierte, schließt es jene anderen Verfahren nicht aus, die wir hier kennenlernten – bei González-Torres der Einsatz identischen Gewichts, bei Arman die Wiederaufnahme der Körpergröße in der Höhe des Plexiglastastens, die hier jeweils das mimetische Band zu den Porträtierten knüpfen. Solche Bildnisse agieren zwar jenseits des Abbildparadigmas, nicht aber jenseits der Repräsentationsparadigmas des Porträts.

2. JENSEITS DER REPRÄSENTATION: DAS *SELFIE*

Auch wenn die eben diskutierten Grenzfälle abbildloser Porträts nach wie vor in repräsentierender Funktion stehen, wird dennoch offensichtlich, dass der Begriff der Repräsentation hier nicht mehr jene Vielschichtigkeit besitzt, den er in Hegels Konzeption hatte. Insbesondere treten die sozialen und institutionellen Aspekte porträtthafter Repräsentation, die beim vormodernen Porträt wesentlicher Bestandteil der Gattung waren, bei González-Torres' Bonbonhaufen oder Armans Plexiglastästen weitestgehend in den Hintergrund. Inzwischen wird die Frage nach der sozialen Positionierung eines Menschen nicht mehr vorrangig in der bildenden Kunst verhandelt, sondern bedient sich anderer Medien, die nicht zufällig den Namen *Social Media* tragen.

In den *Social Media* kehrt das Bild des Menschen, das in der Porträtkunst zur marginalen Größe wurde, machtvoll zurück. Diese Rückkehr möchte ich anhand der Bildgattung des *Selfies* näher betrachten.

Auch beim *Selfie* gilt es, zwischen Funktion und Verfahren zu unterscheiden. Während abbildlose Porträts, so meine Behauptung, funktional im Repräsentationsparadigma verbleiben und sich lediglich neuartiger mimetischer Verfahren bedienen, um auf den Dargestellten zu verweisen, verhält es sich diesbezüglich beim *Selfie* genau umgekehrt. Obschon das abbildende Verfahren hier zurückkehrt und Bild und Porträtierter wieder ins ikonische Verhältnis der Ähnlichkeit treten, steht das *Selfie*, so meine These, nicht mehr in repräsentierender Funktion. Weshalb dem so ist, wird kenntlich, wenn wir den Blick über das einzelne *Selfie*-Bild auf das gesamte Handlungsgefüge hin ausweiten, in dem es hergestellt und wahrgenommen wird.



8 Parmigianino: *Selbstporträt im Konvexspiegel*, um 1523, Wien, Kunsthistorisches Museum (siehe Taf. 7a)

2.1 EINE NEUARTIGE BILDGATTUNG

Im Mai 2013 rief das *Time Magazine* die *Me Me Me Generation* aus und versinnbildlichte dies auf der Titelseite mit einer jungen Frau, die ein Handy auf sich selbst richtet. Im selben Jahr kürte der *Oxford English Dictionary* den Begriff *Selfie* zum Wort des Jahres.¹⁵ Mittlerweile prägen *Selfies* die Vorstellung davon, was es heißt, sich der eigenen Person zu vergewissern, zugleich haben sie unser Verständnis von sozialer Interaktion, Körpersprache, Privatsphäre und öffentlichem Raum umgestaltet.¹⁶

¹⁵ Donnachie 2015, 52.

¹⁶ Gerling/Holschbach/Löffler 2018, 23; Saltz 2015, 32.



9 *Selfie*, 2018, Archiv des Autors (siehe Taf. 7b)

Selfies sind weit mehr als eine Fortführung des traditionellen Selbstporträts mit anderen Mitteln, und die Versuche, sie in der Kunstgeschichte zu verankern und beispielsweise Parmigianinos *Selbstporträt im Konvexspiegel* (Abb. 8) oder auch Warhols *Ethel Scull 36 Times* als Vorläufer anzusehen, führen in die Irre. Das liegt nicht allein an der Tatsache, dass die Bildgattung des *Selfies* nicht von Künstlern dominiert wird, sondern ein Alltags- und Massenphänomen ist; es hängt insbesondere damit zusammen, dass die Entstehung, die Form und der Gebrauch eines *Selfies* von herkömmlichen Porträts grundlegend verschieden ist.

Was geben *Selfies* zu sehen? Ich greife ein einziges Beispiel aus meinem Umfeld heraus (Abb. 9). Dem Betrachter eröffnet sich eine emphatische Begegnung, er begegnet einer affektiven Zuwendung zum Adressaten – wobei Emphase und Affekt dadurch gesteigert werden, dass die Frontalität des übergroßen Gesichtes ungefähr im rechten Winkel zur Ausrichtung der anderen Köpfe steht. Es gehört zur Eigenart von *Selfies*, dass sich der Blick seines Urhebers im Moment der Bildentstehung nicht auf ein menschliches Gegenüber richtet, sondern auf einen technischen Apparat, auf dessen Display genau dasjenige aufleuchtet, was wir jetzt sehen. *Selfies* widmen sich fast ausschließlich dem Gesicht, dessen

Oberfläche mit der Bildschirmoberfläche des Handys sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption eines *Selfies* in enger Korrespondenz steht.¹⁷ Kaum je verlässt ein *Selfie* den Bildschirm, kaum jemand drückt ein solches Bild aus und hängt es – wie es mit herkömmlichen (Selbst-)Porträts geschieht – an die Wand. Das *Selfie* ist eine Bildgattung, die fast ausschließlich in der – bzw. für die – Zirkulation zwischen unterschiedlichen Displays existiert, eher eine fluktuierende Information als ein Bild im herkömmlichen Sinne.¹⁸

2.2 EINE NEUARTIGE BILDFUNKTION

Was ein *Selfie* ist, erschließt sich nur demjenigen, der nicht nur das Bild selbst betrachtet, sondern zugleich das komplexe Handlungsgefüge berücksichtigt, in welchem es steht. *Selfies* werden zwanglos, improvisiert und schnell produziert, da ihr Hauptzweck darin besteht, möglichst rasch kommuniziert zu werden. Mein Beispielbild wurde unmittelbar nach der Aufnahme mit demselben Gerät an einen Teil jener Personen geschickt, die hier anwesend waren und unter denen sich auch der Autor dieses Essays befand. Es zeigt, in eigentümlicher medialer Zirkularität, die Fotografin im Kreise derjenigen, für die sie das Bild fertigte – eine nicht leicht zu fassende Resemantisierung der Begriffe von Selbst- und Gruppenporträt, die hier wechselseitig ineinander übergehen.

Das *Selfie* verschränkt zwei Gesten, die sich gleichermaßen in die Bildästhetik einschreiben: zum einen die aufs eigene Subjekt bezogene Geste der fotografischen Aufnahme, zum anderen die intersubjektive Geste des Teilens. Beide begründen sich wechselseitig: Es bleibt unentscheidbar, ob das Verlangen primär dem Bild gilt, das anschließend kommuniziert wird, oder ob das Verlangen primär der Kommunikation gilt, wofür ein Bild produziert wird. Dass beide Gesten ineinanderfließen können, liegt wesentlich an der integrierten Technik des Smartphones, das Kamera, Telefonie und Netzzugang gleichermaßen bietet. Überdies profitiert das *Selfie* von der zusätzlichen, seit 2007 auf der Vorderseite von Handys installierten Kamera, die eigentlich zum Zweck einer Videotelefonie eingebaut wurde, die sich jedoch nicht durchsetzte.¹⁹

Aufgrund des spezifischen Handlungsgefüges überlagern sich bei *Selfies* mehrere Bildfunktionen: die referenzielle Funktion, einen bestimmten Inhalt auszusagen – »ich befinde mich gerade hier« –, die expressive

¹⁷ Donnachie 2015, 74.

¹⁸ Levin 2015, 100.

¹⁹ Donnachie 2015, 56–58.

Funktion – »schaut her, wie gut ich drauf bin« – und schließlich die phatische Funktion, die darin besteht, mit der Produktion und Übermittlung des Bildes den Kontakt zum Adressatenkreis aufrecht zu erhalten.²⁰ Durch die Dominanz der expressiven und phatischen Funktionen über die referenzielle Funktion unterscheidet sich das *Selfie* von einem herkömmlichen Selbstporträt, bei dem es sich genau umgekehrt verhält. Besonders sinnfällig wird dies bei der Sozialen Plattform *Snapchat*, bei der die empfangenen Bilder nicht gespeichert werden können, sondern nach einer gewissen Zeit wieder verschwinden. Dies verdeutlicht, wie sehr ein *Selfie* nicht dazu bestimmt ist, die Zeiten zu überdauern, um die Erinnerung an den Dargestellten in die Zukunft zu tragen. Das *Selfie* konsumiert sich vielmehr im kommunikativen Prozess.²¹

Im Falle meines *Selfie*-Beispiels blieb der Adressatenkreis überschaubar. Sender, Botschaft und Empfänger waren ebenso geschlossen wie jener Raum der Bauhaus-Universität Weimar, in welchem das Bild entstand. Doch die Art und Weise, mit *Selfies* zu kommunizieren, geht häufig darüber hinaus. Wenn *Selfies* in Sozialen Netzwerken mit einem unbestimmten, häufig unlimitierten Empfängerkreis geteilt werden, entkoppeln sich Sender und Empfänger voneinander. Zwar lässt sich dies auch bei herkömmlichen Bildern beobachten, etwa wenn ein Gemälde in einer öffentlichen Galerie ausgestellt oder eine Fotografie in einer Zeitschrift publiziert wird. Beim *Selfie* indes mutet die Entkoppelung von Sender und Empfänger aufgrund der Dominanz der expressiven und phatischen Funktionen – jenem »schaut her, wie gut ich drauf bin« und »Ich will kommunizieren« – befremdlich an. Die Ich-Emphase, die das *Selfie* mitteilt, kontrastiert mit einem diffusen Adressaten-Du.

Selfies zeichnet die Sichtbarkeit ihres Herstellungsaktes aus.²² Es ist ein »gestisches« Bild, was sich in gewissen Bildmarkern niederschlägt. Im Falle eines Spiegel-*Selfies* ist das Gerät oft selbst im Bild zu sehen, und bei spiegellosen *Selfies*, bei denen das Handy zum Urheber zurückgewendet wird, bekommen wir den ausgestreckten Arm oder eine gewendete Schulter zu sehen. Des Weiteren dissoziiert sich das eigene Konterfei vom

20 Zu diesen unterschiedlichen Funktionen, allerdings bezogen auf Sprache, siehe: Jakobson 1979a und Jakobson 1979b.

21 Vgl. Levin 2015, 104: »[...] man kommt selten auf Selfies zurück, das war nie ihre Bestimmung. Ihre Bestimmung ist Übermittlung, Engagement, Reaktion, Antwort, in der Unmittelbarkeit jener Technologien, die beinahe mit Lichtgeschwindigkeit arbeiten.«

22 Gerling/Holschbach/Löffler 2018, 25; Donnachie 2015, 72.

Bildhintergrund, so wie es in meinem *Selfie*-Beispiel zu beobachten ist – eine Dissoziation, die der Selbstbezüglichkeit des Urhebers im Augenblick der Bildproduktion geschuldet ist. Damit wird dasjenige, was ein *Selfie* kommuniziert, hochgradig ambivalent. Einerseits setzt es auf Authentizität, indem es die Technik der Bildentstehung und die Geste des Fotografierens offenlegt, andererseits zielt es kaum auf dokumentarische Wahrheit, sondern auf eine experimentierende Selbstperformance im Zeichen flüchtiger informeller Kommunikation.²³ Eine zweite Ambivalenz gründet in der Eigenart des *Selfies*, häufig ebenso deutlich vom Ich wie vom Kontext zu erzählen, in dem es sich gerade befindet – »Ich hier« –, jedoch das Ich im Augenblick der Aufnahme so aus dem Kontext herauszulösen, dass dieser wie eine beliebige Hintergrundtapete wirkt. Unentschieden ist das *Selfie* schließlich darin, die Verankerung des Ichs in einem bestimmten Raum und in einer bestimmten Zeit zu kommunizieren, diese Verankerung aber durch die sofortige Verbreitung des Bildes gleich wieder aufzuheben.²⁴

2.3 EIN NEUARTIGES ICH-BILD

Der Zug der *Selfies* zur Stereotypisierung ist offensichtlich. Sie beginnt beim Apparat: der meist geringen Qualität der Kamera, der Weitwinkeloptik, der geringen Tiefenschärfe und dem gerne eingesetzten Blitzlicht. Verstärkt wird die Stereotypisierung durch die Handhabung des Gerätes, insbesondere durch die Reichweite des menschlichen Arms, die den Bildausschnitt bestimmt, sowie die häufige Entscheidung, das Smartphone leicht über den Kopf zu halten. Dies führt zu ästhetischen Normierungen, bevor überhaupt fotografische Inhalte ins Spiel kommen. Doch die Normierung geht weiter und schneidet gewissermaßen ins Fleisch der Dargestellten ein. Am offensichtlichsten wird dies an wiederkehrend gewählten Posen, beispielsweise dem Schmollmund (»*Duckface*«), womit sich die – in diesem Falle meist weiblichen – *Selfie*-Produzenten einer physiognomisch-gestischen und zugleich affektiven Form einpassen, die sie erstaunlich häufig eher misslich aussehen lässt. Diese normative Einpassung in vorgegebene Schemata ist die abgründige Folge des neuartigen Handlungsgefüges des *Selfies*. Denn einmal ins Netzwerk eingespeist, erwartet das *Selfie* soziale Zustimmung, die sich in »*Likes*« oder in der Weiterverbreitung manifestieren soll.²⁵ Um zu garantieren, dass die

²³ Levin 2015, 102.

²⁴ Rubinstein 2015, 166.

²⁵ Donnachie 2015, 66; vgl. auch 78: »Der Triumph des Selfies in den zeitgenössischen sozialen Netzwerken ist [...] in komplexen Ökologien der rekursiven

Währung der ›Likes‹ so ausreichend ausgezahlt wird, dass der Selbstwert intakt bleibt, unterwirft sich der Urheber eines *Selfies* sozialen Normen, welche sich der Körpersprache und der Physiognomie einschreiben. Um in der millionenfachen Fülle zirkulierender *Selfies* nicht unterzugehen, passt man sich vorgegebenen Standards an – in einer paradoxen Verknüpfung von Individualität und Anonymität, Selbst- und Fremdbestimmung.

Selfies sind nicht Repräsentationen eines früheren oder gegenwärtigen Selbst, so wie es für das traditionelle Porträt gilt. *Selfies* sind Manifestationen einer bald spielerischen, bald zwanghaften Selbstperformance, die sich in technischen Artikulationssystemen realisieren, die das einzelne Ich auf eine diffuse Kollektivität hin entgrenzen und das eigene Bild zum umherschwirrenden Teilchen eines kommunikativen Netzwerks machen. Obschon sie sich dem Bedürfnis fortwährender Selbstbestätigung verdanken, lassen *Selfies* das Ich nicht mehr in jene souveräne, im Zeichen der Doppelautonomie von Individuum und Bild stehende Position zurückkehren, die in der vormodernen Porträtkunst zum Ausdruck kommt.²⁶

Überspitzt zusammengefasst erweist sich das neuzeitliche Porträt, das die Dargestellten ganz bei sich und dennoch aufmerksam uns zugewandt zeigt, als eine konjunktive Bildform im Zeichen einer disjunktiven individuellen Autonomie. Im Unterschied dazu ist das *Selfie* eine disjunktive, aus lauter ›Egologen‹ bestehende Bildform im Zeichen eines durchgreifenden, sich in den Sozialen Medien artikulierenden konjunktiven Imperativs.

Selbstbestätigung und des co-abhängigen Narzissmus gefestigt. Diese narzisstische Natur von Angebot und Nachfrage wird mit jedem neuen Selfie fortgesetzt, das wie ein Tropfen in den Teich der menschlichen Ebenbilder fällt [...].«

26 Wolfgang Ulrich vertritt in seinem jüngst erschienenen Essay zum Thema (Ulrich 2019) eine entschieden optimistischere Position. Die gängige Kritik am *Selfie*, dieses zeuge von Entfremdung und Narzissmus, weist er mit dem Argument zurück, darin spiegele sich eine überholte westlich-moderne Auffassung, die alle ›schauspielerischen‹ Artikulationen des Subjekts dem Imperativ authentischer Individualität unterordne. *Selfies* seien indes nur das Explizitwerden der Tatsache, dass wir gegenüber Dritten stets Rollen einnehmen und mit einem konventionalisierten Minenspiel agierten, gerade um damit unser Privates zu schützen (23–25). Die ›öffentliche‹ Dimension des *Selfies* ermögliche es sogar, neuartige Formen einer »*affective community*« (53) zu erzeugen, beispielsweise im Zuge politischer Protestaktionen. Insgesamt sieht Ulrich im *Selfie*, das in neuartiger Weise Bild- und Kommunikationstechnik verbindet, eine »mündliche Bildkultur« (54) entstehen, in der das Bild kommunikativ ebenso flexibel und situationsangepasst eingesetzt werden könne wie bislang nur die gesprochene Sprache.

BIBLIOGRAPHIE

- Alphen 1997** Alphen, Ernst van: The portrait's dispersal. Concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture. In: Joanna Woodall (Hrsg.): *Portraiture. Facing the subject*, Manchester / New York 1997, 239–256.
- Bockris 1989** Bockris, Victor: *Andy Warhol*. Düsseldorf 1989.
- Boehm 1985** Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.
- Bourdon 1989** Bourdon, David: *Warhol*. New York 1989.
- Brilliant 1991** Brilliant, Richard: *Portraiture*. London 1991.
- Donnachie 2015** Donnachie, Karen Ann: Selfies, #ich. Augenblicke der Authentizität. In: Bieber, Alain (Hrsg.): *Ego update*. Düsseldorf 2015, 50–78.
- Foucault 1974** Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M. 1974.
- Gadamer 1986** Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2 Bde. Tübingen 1986.
- Gerling/Holschbach/Löffler 2018** Gerling, Winfried / Holschbach, Susanne / Löffler, Petra: *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*. Bielefeld 2018.
- Hegel 1986** Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3 Bde. Frankfurt/M. 1986.
- Jakobson 1979a** Jakobson, Roman: Die Dominante. In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979, 212–219.
- Jakobson 1979b** Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979, 83–121.
- Levin 2015** Levin, Adam: Das vernetzte Selbst. Codes, Knoten und Rhizome. In: Bieber, Alain (Hrsg.): *Ego update*. Düsseldorf 2015, 96–132.
- Rubinstein 2015** Rubinstein, Daniel: Das Geschenk des Selfies. In: *Ego update*. Düsseldorf 2015, 162–176.
- Saltz 2015** Saltz, Jerry: Kunst am ausgestreckten Arm. Eine Geschichte des Selfies. In: Bieber, Alain (Hrsg.): *Ego update*. Düsseldorf 2015, 30–48.
- Suthor 1999** Suthor, Nicola: Hans-Georg Gadamer. Die Okkasionalität des Porträts. In: Preimesberger, Rudolf / Baader, Hannah / Suthor, Nicola (Hrsg.): *Porträt*. Berlin 1999.
- Ulrich 2019** Ulrich, Wolfgang: *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens*. Berlin 2019.

BILDRECHTE

1-8, Taf. 1-7a © Prometheus-Bildarchiv, Köln.

9, Taf. 7b Autor.

KONZEPTE

DIETRICH BOSCHUNG

KOMPLEMENTÄRE FIGURATIONEN

DER IDENTITÄT IN DER ANTIKE:

**Namen, Siegel, Auszeichnungen,
Horoskop, Erinnerungsorte,
Rechenschaftsbericht**

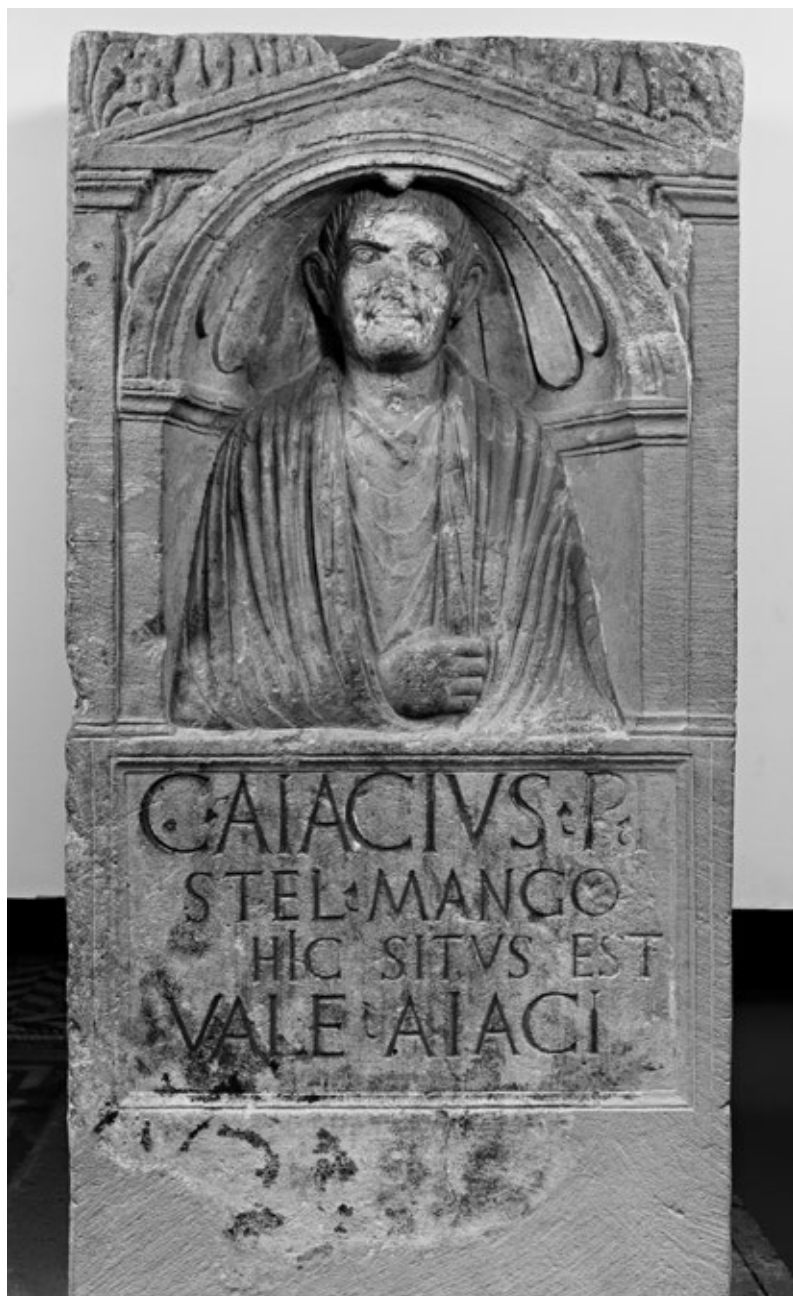
Neben Porträt und Biographie gibt es zahlreiche weitere Figurationen des Besonderen, die eine bestimmte Person bezeichnen können: Namen, Siegel, Auszeichnungen, Horoskope, Erinnerungsorte, somatische Auffälligkeiten und Ehrungen. Ich versuche das im Folgenden für die römische Antike aufzuzeigen.¹ Dabei konzentriere ich mich, um diese Skizze nicht allzu disparat werden zu lassen, auf eine einzige historische Person, die wir meistens Augustus nennen.²

1. NAMEN

Der Name ist die gängigste Bezeichnung für ein Individuum. Er kann nicht nur Menschen, sondern auch Tiere wie Pferde und Hunde, geographische Einheiten wie Flüsse, Orte, Berge und Straßen; ferner Völker, Monate, Sterne und Schiffe bezeichnen und singular machen. Jede Person hat mehrere, teilweise verschiedene Namen: Einen offiziellen, der

1 Der Text entspricht dem Vortrag. Eine ausführliche Ausarbeitung soll an anderer Stelle erfolgen.

2 Vgl. dazu etwa Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder. München 52009. – von den Hoff, Ralf / Stroh, Wilfried / Zimmermann, Martin: Divus Augustus. Der erste Kaiser und seine Welt. München 2014.



1 Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 37,18. Grabstein des C. Aiadius P. l. Stel(atina tribu) Mango. H. 147 cm

heutzutage im Pass eingetragen wird; Rufnamen, die selbstgewählt sein können; Spitznamen, die nur in bestimmten Milieus verständlich sind; familiäre und intime Kosenamen; und vielleicht auch geheime Eigennamen, die außer dem Träger niemand kennt.

Offizielle römische Personennamen sind mehrteilig und folgen über Jahrhunderte hinweg einem festen Formular. An erster Stelle steht bei Männern das Praenomen, das in der Regel abgekürzt angegeben wird, in einem Kölner Grabstein (Abb. 1) etwa mit *C.* für *Gaius*. Die Anzahl der verwendeten Praenomen ist eng begrenzt; bei Frauen fehlt es ganz. An zweiter Stelle folgt der Familienname (*gentile*; in Abb. 1 *Aiacius*), der vom Vater auf die Kinder vererbt und von Sklavenhaltern an ihre Freigelassenen weitergegeben wird. Als Drittes folgt die Filiation, d. h. die Angabe der Abstammung, z. B. *P(ubli) f(ilius)*; bei Freigelassenen die Angabe *l(ibertus)* mit dem Vornamen des ehemaligen Besitzers oder *O* für *mulieris*, wenn sie die Freiheit von Frauen erhielten. Bei einem römischen Bürger gehört zum vollständigen Namen auch die Angabe des Bezirks (*tribus*), in dem er stimmberechtigt war (z. B. *Stel[latina tribu]*). Nach diesem Muster hiess der Knabe bzw. der Jüngling, der dann später Augustus heissen sollte, als Sohn des Gaius Octavius bis zu seinem 19. Lebensjahr *C. Octavius C. filius*.

Dieses System war nur bedingt tauglich, um Individuen unmissverständlich zu bezeichnen; vielmehr ist es expliziter Ausdruck der Familienzugehörigkeit (Gentilnamen), der Position innerhalb der Familie (Praenomen), der Abstammung (Nennung des Vaternamens) und (sofern vorhanden) der politischen Teilhabe und damit der rechtlichen Privilegierung durch die Angabe der Tribus.

So wird zunächst vereinzelt, seit der frühen Kaiserzeit dann standardmäßig ein weiterer Namensteil angegeben, das Cognomen. Hier ist der größte Variantenreichtum zu beobachten, so dass das Cognomen am ehesten zur distinkten Benennung einer Person geeignet war. Es konnte persönlich erworben, vererbt oder zugewiesen sein. Ehemalige Sklaven übernahmen nach ihrer Freilassung den Sklavennamen als Cognomen. Der Kölner *C. Aiacius* (Abb. 1) könnte den Zunamen *Mango* (*mango* = [Sklaven-]Händler) wegen seines Berufes gewählt haben. In manchen Fällen führten Mitglieder vornehmer Familien über Generationen hinweg das gleiche Cognomen, so dass es anstelle des Familiennamens treten kann; etwa um unterschiedliche Linien großer Familien zu bezeichnen. In diesen Fällen konnten weitere Zunamen beigefügt werden, um die Bezeichnung individuell zu halten. Cognomina können von somatischen Besonderheiten hergeleitet sein; sie können aber auch auf besondere Leistungen



2 Denar des Octavian; 43 v. Chr. (Crawford 490/1) mit der Namensbeischrift *C. Caesar Imp.* auf der Vorderseite



3 Dupondius(?) des Octavian, um 38 v. Chr. (Crawford 535/1) mit der Namensbeischrift *Caesar divi f.* auf der Vorderseite; Kopf und Namen des *divos Iulius* auf der Rückseite

verweisen. Prestigeträchtig und exklusiv waren die als Cognomen geführten Siegestitel der Generäle, wie *Asiaticus*, *Africanus*, *Macedonicus* oder *Creticus*, später *Germanicus* oder *Britannicus* und ähnliche.

C. Octavius (später: Augustus) soll in seiner Jugend den Beinamen *Thurinus* geführt haben,³ der auf einen Sieg seines Vater bei Thurii über aufständische Sklaven verweisen sollte. Später, als er mit Marcus Antonius um die Alleinherrschaft kämpft, soll dieser ihn mit dem alten Beinamen verspottet haben. In dieser Situation erschien das Cognomen,

³ Sueton, Augustus 7,1.

ursprünglich als Auszeichnung gedacht, im Vergleich zu den weltpolitisch entscheidenden Konflikten als anmaßend und lächerlich.

Wurde ein Römer adoptiert, so übernahm er den Namen seines Adoptivvaters, wobei er seinen bisherigen Familiennamen zu einem zusätzlichen Cognomen umformen konnte. So nannte sich C. Octavius C. filius nach der testamentarischen Adoption durch seinen Großonkel seit dem Jahre 44 *C. Iulius Caesar*. Auf den Münzen wird der eigentliche Gentilnamen Iulius weggelassen, so dass das prominente Cognomen *Caesar* die Stelle des geläufigeren Familiennamens einnimmt (Abb. 2). Dabei hätte als zweites Cognomen der Namen *Octavianus* verwendet werden können (etwa: ›geborener Octavius‹). *Octavianus* nennen ihn aber nur seine Gegenspieler (etwa Cicero), die den wirkmächtigen Namen *Caesar* vermeiden und an die weniger prominente Herkunft erinnern wollten. Dennoch hat sich bei den Historikern die Verwendung durchgesetzt, weil der Name Octavianus jede Verwechslung mit dem älteren Caesar auf bequeme Weise vermeidet.

Nachdem im Jahre 42 der ermordete Julius Caesar zum Staatsgott (*divus Iulius*) erhoben worden war, änderte sein Erbe den Namen durch die Einfügung der Filiation *divi filius*, Sohn des Vergöttlichten (Abb. 3). Damit wurde der Name tatsächlich zu einer Figuration des Besonderen und des Singulären, denn es gab nur einen einzigen legitimen Sohn des *divus Iulius*. Dieser Anspruch war zudem mehrfach abgesichert. Die Göttlichkeit Caesars war durch die Gestirne bezeugt, denn im Jahre 44 war ein Komet erschienen, der als Beweis dafür galt, dass er zum Himmel aufgestiegen war. Auf der anderen Seite war es der Senat, der 42 die Divinisierung beschloss und damit juristisch unanfechtbar gemacht hatte. Und auch die testamentarische Adoption des C. Octavius durch seinen Großonkel war durch eine *lex curiata* der Volksversammlung rechtlich einwandfrei abgesichert.

Nur wenig später ändert Octavian seinen Namen erneut, indem er das Praenomen *Gaius* durch *Imperator* ersetzte (Abb. 4). Das Wort bezeichnet den Inhaber des Imperiums (der obersten Befehlsgewalt), aber es ist zugleich ein Ehrentitel, der einem siegreichen Feldherrn von seinen Soldaten auf dem Schlachtfeld verliehen wurde; im Falle Octavians etwa in den Jahren 43, 42, 40 und 36; insgesamt 21 Mal bis zu seinem Tod. Bei früheren Prägungen steht die Bezeichnung *Imperator* hinter dem Namen, als Ausweis eines militärischen Erfolges (Abb. 2). Spätestens 38 v. Chr. erscheint sie als erster Namensteil und damit fest integriert. Im Jahre 45 hatte der Senat beschlossen, dass Julius Caesar den Titel *Imperator* als Namen führen dürfe und dass diese Berechtigung auch für



4 Denar des Octavian, 36 v. Chr. (Crawford 540/2)
mit der Umschrift *Imp. Caesar divi f. IIIvir iter(um) r r c*
(eigentlich: *r[ei] p[ublicae] c[onstituendae]*)



5 Denar des Augustus, nach 27 v. Chr. (RIC 125);
auf der Rückseite Capricorn; Himmelsglobus, Füllhorn
und die Beischrift *Augustus*

seine Nachkommen gelten solle.⁴ Als Erbe Caesars durfte nun Octavian als Einziger den Ehrentitel rechtmäßig als Praenomen nutzen; auch diese Namensform war von nun an eine Figuration des Besonderen.

Ein singuläres Cognomen, das zu seinem eigentlichen Individualnamen werden sollte (Abb. 5), erhielt der Sieger der Bürgerkriege vom Senat verliehen: Augustus. Nach einem ersten Vorschlag sollte Octavian den Namen Romulus erhalten. Als Begründung wurde vorgebracht, Octavian »sei doch so etwas wie der Gründer der Stadt«. Ein anderer Antrag lautete, ihm stattdessen den Namen *Augustus* zu verleihen und so

⁴ Cassius Dio 43, 44, 2–3.

wurde es tatsächlich beschlossen. Zweifellos entsprach dieser Beschluss den Wünschen des Geehrten. Das entscheidende Argument dafür war, dass der Name *Augustus* neu und umfassender (*amplior*) sei; »denn auch heilige Orte und solche, wo nach Einholen der Vorzeichen etwas geweiht wurde, führen diesen Namen«. Zudem ließ sich ein Vers des Dichters Ennius anführen, der das überaus günstige Vorzeichen für die Gründung Roms als *augustum augurium* bezeichnet.⁵ Damit konnte *Augustus* ebenfalls mit der Gründung Roms und mit dem Stadtgründer Romulus verknüpft werden, doch bleibt diese Assoziation unverbindlich. Dafür war der gewählte Ehrennamen präzedenzlos und singulär; niemand hatte ihn vorher getragen: lieber der erste Augustus sein als der zweite Romulus. Und er evozierte eine sakrale Aura, die unbestimmt blieb.

Von diesem Zeitpunkt an lautet der vollständige Namen *Imp. Caesar divi f. Augustus* (Abb. 6); in der Kurzform *Caesar Augustus* oder *Augustus* (Abb. 5). Jedes Element dieses Namens ist mit Überlegung ausgesucht und politisch instrumentalisiert. Alles zielt darauf ab, den Träger dieses Namens als einzigartig und unvergleichlich zu bezeichnen.



6 Ephesos, Mithridateion; Inschrift für Augustus und Livia; in der ersten Zeile die Widmung *Imp(eratori) Caesari divi f(ilio) Augusto*

⁵ Sueton, Augustus 7,2.

2. SIEGEL UND RINGSTEINE

In anderer Weise sind Siegel und Ringsteine antike Figurationen des Individuellen. Siegel sollten Briefe und offizielle Schriftstücke wie Verträge oder Urkunden beglaubigen und Verfälschungen ausschließen. Zu diesem Zweck wurde das Schriftstück verschlossen und mit dem Abdruck des Ringsteins in einem kleinen Tonklumpen versiegelt. Die Reste von privaten und öffentlichen Archiven, die z. T. Tausende von Siegeln umfassen, zeigen, dass die Praxis in der Antike weit verbreitet war. Sie konnte nur funktionieren, wenn jeder Schreiber ein eigenes und distinktives Siegel besaß; ein Siegelbild musste einer Person eindeutig zuzuordnen sein. Die erhaltenen Exemplare zeigen Szenen, Figuren oder Köpfe, häufig von mythologischen Personen, manchmal aber porträthaft gemeint. In der Regel wissen wir nicht, warum jemand ein bestimmtes Motiv für sein Siegel auswählte, aber in einigen Fällen lässt sich zeigen, dass dies bewusst und aus inhaltlichen Gründen geschah. So überliefert Cicero, dass die Anhänger der epikureischen Lehre das Bildnis des Meisters in ihren Ringen trugen. Sulla soll mit einem Ring gesiegelt haben, der einen seiner entscheidenden Erfolge abbildete und Caesar verwendete die Figur seiner mythologischen Ahnmutter, nämlich einer Venus mit Waffen.

Die römischen Historiker nennen drei verschiedene Siegel, die Augustus nacheinander verwendet hat.⁶ Zuerst habe er das Bild einer Sphinx verwendet. Plinius berichtet, er habe unter den Ringen seiner Mutter, die Ende 43 v. Chr. gestorben war, »zwei von nicht unterscheidbarer Ähnlichkeit gefunden«. Mit einem dieser Ringe siegelte er selber; den anderen überließ er während seiner Abwesenheit seinen Vertrauensleuten in Rom, die damit Briefe und Verordnungen in seinem Namen autorisieren konnten. Nachdem das bekannt geworden und entsprechend kommentiert worden war, benutzte er das Bildnis Alexanders der Großen und endlich ließ er sich von dem berühmten Gemmenschneider Dioskurides ein Siegel mit seinem eigenen Bildnis herstellen.

Der jugendliche Welteroberer Alexander der Große war für die ambitionierten Feldherren der römischen Republik ein erklärtes Vorbild gewesen; mit der Verwendung seines Porträts als Siegel stellte sich Augustus in die Reihe prominenter Vorläufer wie Scipio Asiaticus, Lucullus, Pompeius

⁶ Plinius, *naturalis historia* 37,10; Sueton, *Augustus* 50; Cassius Dio 51,3,6.

oder Caesar und artikuliert so seine globalen Ziele und Ansprüche. Umso auffälliger ist die Aufgabe zugunsten des eigenen Porträts: Nach der Konsolidierung seiner Macht brauchte Augustus keine Vorbilder mehr, sondern war vielmehr selber Programm und Maßstab geworden.



7 Münzen des Augustus mit Darstellung der 27 v. Chr. verliehenen Ehrenzeichen: Lorbeerbäume, Eichenkranz, Ehrenschild (jeweils mit der Aufschrift cl(upeus) v(irtutis), *Augustus*-Namen

3. AUSZEICHNUNGEN

Figurationen des Besonderen sind auch die singulären Auszeichnungen des Augustus. Gleichzeitig mit dem Ehrennamen Augustus und zum Dank für die Wiederherstellung der Republik verlieh der Senat dem Princeps mehrere Ehrenzeichen: Die Tür seines Hauses wurde mit zwei Lorbeerbäumen geschmückt; über seinem Eingang wurde ein Eichenkranz aufgehängt; in der Senatskurie wurde der *clupeus virtutis* angebracht, ein goldener Schild, auf dem seine Tugenden verzeichnet waren: *virtus, clementia, iustitia, pietas*. Augustus hat diesen Ehrungen

eine große Bedeutung verliehen. Auf seinen Münzen werden sie immer wieder vorgestellt, manchmal einzeln, manchmal kombiniert; immer wieder zusammen mit dem neuen Namen *Augustus* (Abb. 7). Auf diese Weise sind sie zu singulären Insignien des Kaisers geworden.

4. HOROSKOP

Das Singuläre einer Person konnte sich auch in ihrem Horoskop manifestieren, durch die Gestirnskonstellation der Geburtsstunde. Nach einer antiken Vorstellung bestimmt sie unausweichlich das Schicksal eines Menschen. So soll ein Astrologe, als er die Geburtsstunde des jungen C. Octavius erfuhr, diesem die Weltherrschaft vorausgesagt haben, noch vor der Adoption durch Caesar.⁷ Das bestimmende Sternbild dieses Horoskops ist der Capricorn, der im heutigen astrologischen Zodiakus dem Steinbock entspricht. Augustus hat sein Sternzeichen, als Ausdruck seines überaus glücklichen Horoskops, mit vielerlei Mitteln bekannt gemacht. So erscheint er ebenfalls auf den Münzen, zusammen mit dem Bildnis und dem Namen des Augustus (Abb. 5). Der Capricorn trägt ein Füllhorn, Symbol eines üppigen materiellen Wohlstands, den Himmelglobus, das Zeichen der Weltherrschaft, sowie ein Steuerruder. Das singuläre Horoskop ist der Garant dafür, dass der durch Namen und Bildnis vergegenwärtigte Augustus der von den Gestirnen, mithin von der kosmischen Ordnung und den Göttern vorherbestimmte Herrscher über das Weltall ist, der immerwährenden Wohlstand gewährleistet.

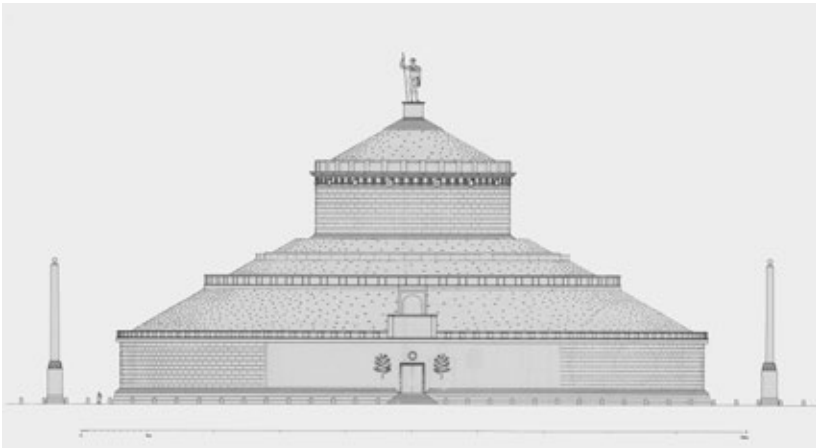
Sueton berichtet, dass Augustus auf seiner Brust mehrere Muttermaler aufwies, die das Sternbild des Großen Bären ergaben.⁸ Auch das war ein besonderes Merkmal, das als singulär gelten konnte; zumindest wird es für keine andere Person überliefert. Im Sternbild des Großen Bären hatte der vergöttlichte Caesar Eingang in den Sternenhimmel gefunden. In der Selbstdarstellung des Augustus findet sich dieses Sternbild aber nicht. Erst in caliguläischer Zeit erscheint der Kopf des *divus Augustus* auf kretischen Münzen zwischen sieben Sternen: wohl als Hinweis, dass der vergöttlichte Augustus wie sein Vater *divus Iulius* in den Himmel aufgestiegen ist, und zwar an der gleichen Stelle.

⁷ Sueton, Augustus 94,5.

⁸ Ebd., 80,1.

5. ERINNERUNGSORTE

Gedenkort für Augustus waren zahlreich: Neben den Denkmälern, die an seine militärischen Siege erinnerten, galten sein Geburtshaus in Rom und sein Sterbezimmer in Nola als heilige Orte. Wichtigster Erinnerungsort in Rom war sein monumentales Grab (Abb. 8). Es ist ein mehrstufiger Rundbau mit einem Durchmesser von etwa 100 Metern. Über einem Mauerzylinder von 10 Meter Höhe war eine Erdschüttung aufgebracht, über der sich ein weiterer Mauerzylinder von 30 Meter Durchmesser erhob. Er trug die kolossale Statue des Augustus. Die Errichtung der gewaltigen Anlage ist bereits 32 v. Chr. begonnen worden, um die beständige Verbundenheit des Bauherrn mit der Stadt Rom zu bekunden. Ihre Ausstattung hat jedoch bis zum Tode des Augustus im Jahre 14 n. Chr. mehrere bedeutende Erweiterungen erfahren. So wurden nach dem Sieg über Kleopatra und der Eroberung Ägyptens zwei Obelisken aufgestellt, zur Erinnerung an diesen größten militärischen Erfolg Roms. Neben dem Eingang waren zwei Marmorreliefs angebracht, die jeweils einen Lorbeerbaum zeigen und die unmissverständlich auf die 27 v. Chr. vom Senat beschlossenen Ehrenzeichen verweisen, indem sie den Schmuck am Wohnhaus des Augustus wiederholen. Oberhalb des Eingangs war ein Rundschild dargestellt, dessen nur fragmentarisch erhaltene Inschrift den *clupeus virtutis* zitiert.



8 Mausoleum des Augustus; Rekonstruktion nach Henner von Hesberg. Neben dem Eingang Reliefs mit zwei Lorbeerbäumen; darüber *clupeus virtutis*

6. RECHENSCHAFTSBERICHT

Unmittelbar nach dem Tod des Augustus wurde vor dem Grab sein Rechenschaftsbericht (*Res gestae divi Augusti*) publiziert. Der lange Text ist durch drei Abschriften aus Kleinasien überliefert. Er berichtet von den außerordentlichen Leistungen des Verfassers seit seinem 19. Lebensjahr und von den singulären Ehrungen, die ihm zuteil geworden sind; darunter auch von der durch die Obeliskten bezeugten Eroberung Ägyptens und von der Verleihung der am Grab dargestellten Lorbeerbäume und des *clupeus virtutis* durch den Senat.

Die Möglichkeit der römischen Antike, Individualität in Figurationen zu artikulieren, sind von dem Adoptivsohn Caesars umfassend und konsequent genutzt worden: Nicht nur durch die kontrollierte Schaffung und Verbreitung seines Porträts, sondern auch durch die schrittweise Gestaltung seines Namens; durch die programmatische Verwendung seines Siegels; durch die wiederholte Präsentation seines Horoskops und der vom Senat verliehenen außerordentlichen Ehrenzeichen; durch die Schaffung von Erinnerungsorten; und endlich durch die sorgfältige Redaktion seines Rechenschaftsberichts. Alles zielt darauf ab, sich selbst als einzigartig, unvergleichlich und unerreichbar darzustellen. Das ist ihm in einer Weise gelungen, die ihrerseits einzigartig ist und die exemplarisch geworden ist.

BILDRECHTE

- 1 Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik FA-S19631-03.
- 2 Nach: Classical Numismatic Group, LLC, Auction 109, 12 Sep 2018, <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=2688&lot=576>.
- 3, 5 © Foto: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Fotograf/in: Dirk Sonnenwald, (CC)-BY-NO-SA.
- 4 © Foto: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Fotograf/in: Reinhard Saczewski, (CC)-BY-NO-SA.
- 6 © José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 3.0.
- 7 Montage D. Boschung.
- 8 Von Hesberg, Henner / Panciera, Silvio: Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften. München 1994, 196 Abb. 49 (Zeichnung I. Boll, nach Angaben von H. von Hesberg).

STEVEN VAN WOLPUTTE

MASKING AND THE DIVIDUAL:

An Exploration

*- I tell you, in my country Jesus is a white man
with long hair and a beard.*

*- No my friend, that cannot be. Everyone knows
Jesus is black.*

Headnotes of a conversation, May 1998,
Opuwo, Namibia

This essay is about how people “mask” whenever they portray someone or something: masking is indeed a crucial feature of every effort at portraying someone, however realist or naturalist that effort may be.

A mask, then, is not just a set of lines on a sheet of paper, not just layers of colourful paint on canvas, or not just the shapes the sculptor cuts in a block of marble. As the above conversation fragment illustrates, it materializes an ongoing process of identification, of intersubjectivation, between a maker, a thing, and another actor who, like the former, actively engages with the object of perception. Masking – the gerund – should hence be understood as an ongoing, active performance engaged in by the artist, her or his audience, and the object itself, as much an act as it is a relationship. Taking this further, the final sections argue that “masking” is not limited to art or artistry, but is an activity we all continuously engage in; it is an existential capacity of being human, one that underlines the dividual character or, quoting Marshal Sahlins, the “mutuality of being”¹, of our being-in-the-world.

I will get back to this shortly. First, however, I would like to recount the story of a project – a graphic novel – I started in the Fall of 2016 that

¹ Sahlins 2011a,b.

led me to consider some of the issues (such as masking) highlighted here. This graphic novel, titled “Six Circles” was based on anthropological fieldwork conducted since 1995 and continuing until present, in North-West Namibia, initially in the rural regions of Etanga constituency and since 2002 in Opuwo, the Kunene Region’s capital.

THE STORY OF SIX CIRCLES

*As regards the drawing, what am I doing? I really don’t know. I am no art critic or historian and certainly not much of a drawer. All I can say in my defense is that the text pretty much wrote itself as a continuous reaction to that one image. Sometimes I tell people it’s like lifting off the layers of an onion, one after the other – a familiar image, after all. But it is more accurate to say I was drawn along. – Michael Taussig, 2011, *I swear I saw this*, p. xii.*

It all started when ploughing through my notebooks I came across a long forgotten drawing an ageing man had drawn me back in 1996, when my partner and me were on an extended fieldwork trip in North-West Namibia. The original drawing had gone lost during the first and only thunderstorm we experienced in almost two years, but luckily we had made a copy in our logbook that, as fortunately, had survived the rain. It was a very simple drawing made by someone who was not accustomed to holding a pen, and consisted of six gawky circles, which the elderly man, Hyamakuma², explained as referring to the *okuruwo* (ancestral shrine), *omukandi* (celebration), *oviso* (leaf pile), *otjiunda* (base, cattle pen), *omewa* (water or milk), and to *okuyambera* (to commemorate). According to him, this was what constituted “tradition” (*ombazu*), and he ended with the words “this is what you need to know”.



² A pseudonym.

In the weeks that followed I got gradually more absorbed by these six circles, whether for the act of drawing them (“what did Hyamakuma mean?”), or for the seemingly simple result (“what is it that I am looking at?”) copied in that lost notebook. The explanation Hyamakuma gave amounted to little more than the terms he associated with each circle, but I started to realize that what he had been drawing were the contours of a moral universe, one in which the ancestors stand central – ancestors who make as much part of society as their living descendants do.

Besides these contours, Hyamakuma also sketched the basics of a form of knowing. In his view, for instance, ancestors (the common yet implicit thread that connected the six circles in his drawing) do not necessarily refer to the past. On the contrary: ancestors belong to the future, as they are where you are going to; they are ahead of you as you follow in their footsteps. This understanding also constitutes a form of knowledge. Johannes Fabian once asked the rhetorical question how come “we” know and “they” believe. People do not *believe* in ancestors: they *know* they are there, somewhere, even if they are invisible. They are an intrinsic part of the social fabric, visible or not.

During the weeks that followed the “discovery” of Hyamakuma’s drawing I gradually got enthused by the idea of drawing myself. When a teenager, I used to make my own comics, and slowly the idea to take up my old pastime took shape. So I dug up my old drawing board and got me some supplies, with the firm intention to make something out of these six circles. One thing was clear from the start: I would use this old man’s drawing as my starting point, and I would try to elucidate what it was that Hyamakuma, through the act of drawing and through the drawing of these six circles, tried to make clear.

By the beginning of December, I had a first draft ready, and rather presumptuously, encouraged by my colleagues at the Institute for Anthropological Research in Africa, I sent the manuscript to *Visual Anthropology Review*. Quite soon I received a swift and positive reply from one of the journal’s editors, Jenny Chio – then coincidentally enjoying a Morphomata fellowship in Cologne – who agreed to have it peer reviewed. A few months later I could boast that I had published a comic in a highly respected scientific journal (see Van Wolputte 2017). The piece – a graphic novel, in current lingo – consisted of fifteen pages that, apart from an intro and concluding remarks, briefly highlighted the meaning and significance of each circle, and how together these circles drew the contours of a moral universe of duties and responsibilities one has vis-à-vis those in front of you, and those who follow behind, and ended with the question whether or not the ancestors had a future in today’s Namibia.

When making this graphic novel, however, I came across a number of issues. To these I turn next.

ABOUT PHOTOS ...

First of all, and one of the reasons that at least initially drew me into drawing rather than using photographs, is the fact that my Namibian interlocutors relate to photographs differently when compared to their photographing visitors. One element in this local visuality – the relationship between actors and visual materials, more in particular the meaning and experience of images and the technological means to produce them, *embodied visual culture* – is that taking pictures, even with permission, is seen as a form of theft, as taking something. Rumour has it that when back at home photographers sell their Himba pictures for thousands of dollars, or exchange them for cars – a rumour that is not entirely without ground, especially not in view of the many film crews and (semi-)professional photographers that have flocked to northern Namibia over the past few decades (see in this regard Marijn Kraak's excellent documentary *Authenticized*, 2013).³ Obviously though photographs have many more meanings in North West Namibia, the distrust towards photographers and their equipment being only one of them. Also, visualities are changing under the influence of media culture and new technologies such as affordable smartphones, which in its turn reflects not only on how pictures are taken or who is taken them but also on what (or whom) is being pictured.

A second comment here is that Himba, and Himba women in particular, have been (and are) subjected to an othering, exoticizing and eroticizing gaze. As evidenced by the many coffee table books, tourist brochures and (virtual) photo albums embellished with pictures of shiny, ochre bodies against a desert background, they are imagined as a living anachronism and romanticized as noble savages or, in contrast, demonized as conservatives who are resisting any form of civilization, conversion, modernization, and so on. Even as this imaginary dates back to the

3 One remark here is that this distrust towards taking photos as “theft” should not be interpreted as a motion of no-confidence vis-a-vis photography as a whole. Instead it refers to the particular meaning photography, partly due to its association with colonialism, has acquired in north-western Namibia.

time of colonization⁴, and even though it denies a long history of exchange and trade⁵ it continues to inform how the inhabitants of the northern Kunene Region are being perceived by the many tourists who visit the region every year and by the political and intellectual elites in the capital. The problem here is that photographs, regardless of the photographer's intention, are often interpreted from within this established canon. This certainly also partly explains my own reluctance towards photographing and towards publishing photographs, at least in this particular setting.

... AND ABOUT DRAWING

But there is more, in that drawing offers a number of advantages over photographing. Even if one considers that photographing is a creative act that negotiates particular meanings – even, or especially, when only taking snapshots or when creating souvenirs to take back home – drawing implies a different way of seeing and of experiencing reality. It forces you analyse and abstract shape and form, and to engage with your materials. It makes you pay more attention to particular details, to actively foreground some aspects and relegate others to the background. Drawing allows you to, as Causey puts it,⁶ bring in semantic relief. A related question would be whether stylized drawings can be more *true* than “naturalist” photographs or paintings.⁷

A final reflection is that I, much in line with Michael Taussig's quote, I was drawn into drawing as a reaction to the original drawing by Hyamakuma. In that sense, the graphic novel came about as an imaginary dialogue between his drawings and mine. So for me, these six circles also exemplified the intersubjective character of knowledge production, that anthropological knowledge in particular is not (or should not be) about thinking about, but about thinking *with* your interlocutors. As a result, Hyamakuma's original drawing – which basically presented a form of knowing – also forced me to look at my fieldwork material differently, and in this sense “drawing” also functioned as a heuristic device⁸.

4 See Bollig & Heinemann-Bollig 2004; Hartmann et al. 1999; Henrichsen 2000; Rizzo 2005.

5 See Bollig 1998; Gewalt 2011.

6 Causey 2015, 8.

7 See Bray 2015.

8 See Ingold 2011.

PORTRAITS, AND WHY MANY DON'T LIKE THEM

After having decided on a graphic form over a written or photographed one, I was confronted with a number of issues though. How, for instance, do you draw what is invisible – the ancestors, the future, morality? How do you draw knowledge? And, perhaps more importantly, how do you draw people many of whom do not like portraits?

In Western artistic traditions artists started to sign their work around the end of the fifteenth century; around the same time they also started to focus more than before on a realist or naturalist portraiture. These two evolutions illustrate the growing importance of the individual in western philosophy, politics and art, and indeed in daily life. My Namibian interlocutors, however, did not like pictures that only show their face. For them, these headshots were incomplete as they did not show the entire body (*orutu oruhe*).

First of all, such a close-up of someone's face fails to show what Terence Turner referred to as the social skin⁹: the way people dress, adorn, paint, scar their bodies, the way they wear their hair, and so on.

The surface of the body, as the common frontier of society, the social self, and the psycho-biological individual, becomes the symbolic stage upon which the drama of socialisation is enacted, and bodily adornment (in all its culturally multifarious forms, from body-painting to clothing and from feather head-dresses to cosmetics) becomes the language through which it is expressed.¹⁰

Turner here seems to overemphasize the skin as a means of expression rather than as a meaningful performance in and of itself. Hair, belts, clothing and jewellery do indeed signify one's social status and position (as youngster, mother-of-one, mature woman, widow, bachelor, husband) and reveal certain characteristics (such as shrine guardian, as mourner, and so on). But they are not just expressions, or representations. They also *make* someone's status and position, and actively present her or him in social space. Hence one could say that a mere portrait refuses

⁹ See Turner 1980.

¹⁰ *Ibid.*, 113.

to take these identifying actants (or “*any thing* that does modify a state of affairs by making a difference”¹¹) into account, and hence refuses to properly identify someone with or in the position he or she takes up in society. From this point of view, then, a portrait dismembers rather than remembers.

Second, and perhaps more profound than this sociological observation is that by resenting portraits my interlocutors also refused to be reduced to their individuality. For them, a person in the first place is a node in a meshwork of relationships that are materialized in the things they wear, their garments, hairstyle, and jewellery. These relationships are what defines a person, meaning that the source of one’s self is not to be found within, but without, in the people, things and animals one is surrounded by, in the places one dwells in, and in the living and deceased members – the ancestors – of one’s matri- and patrilineage.¹²

Women’s garments, for instance, especially then the elaborate ceremonial dresses heavily decorated with cowry shells and metal beads are a case in point as they do not belong to the individual, but circulate through the matrilineage, among members of the same ‘house’ (*ondjuwo*). Wearing them is then not as much a matter of individual taste or a reflection of one’s inner self, but a way of re-remembering and embodying the house or lineage. Likewise, a man’s ceremonial garments, or some of the bracelets he wears – the ones on his left wrist – refer to his ancestors, were passed to him by his father and make the latter present in daily life.

MASKING

One of the first questions that bothered me when setting up *Six Circles* was how to portray people who, in general, do not like to be portrayed.¹³ Another consideration was that I wanted a stylized, but more or less

¹¹ Latour 2005, 71.

¹² A clan is a descent group that traces descent to a common ancestor. Patrilineal membership is transmitted through the father; matrilineal membership through the mother. Most of my interlocutors live by a system of double descent, meaning they simultaneously belong to a matrilineal (*eanda*) and patrilineal (*oruzo*).

¹³ It is not that people, one exception notwithstanding, were objecting to me taking pictures (on the contrary). Except that once, I always got permission. Nevertheless, some obvious ethical issues arise here. How, for instance, can you use pictures while respecting the anonymity of your interlocutors?



realistic drawing style: I did not want to make a caricature of my participants. Going through my small collection of graphic novels and comic books, I realized that masking actors in a play, or in a comic book, actually is a rather common practice. Think in this regard of ancient Greek drama, or of most superheroes in contemporary popular culture. Other examples include, most famously, *Maus*, the Pulitzer Prize-winning graphic novel by Art Spiegelman on his father's memory of the Shoah, Will Eisner's *Spirit* or, in Europe, Sokal's *Canardo* – the adventures of a boozing, cynical police inspector, loosely based on the 1970s police series Columbo (that trench coat! That cigar!) who acts like a human but looks like a duck. Other artists, in other genres, also turned to masks to convey their message: the renowned photographer Sammy Baloji photographed his subjects with them wearing masks, while the Nigerian artist Laolu Senbanjo – famous nowadays for his collaboration with Beyoncé Knowles on the video for her *Lemonade* album – bodypaints his models with white line drawings.

About masking in comic book art, Scott McCloud (in a famous graphic novel about comic book theory) asks the question why we recognize a circle, two dots and a line as a “face”, and why we are as much, or more, involved with cartoons as we are with more realistic images like photographs. Cartooning, he writes, is not “just a way of drawing, it's a way of seeing”¹⁴. The apparent simplicity of drawings helps us to focus our attention on an idea, instead of losing ourselves in the intricate details of reality. Such an abstraction allows us to identify with a drawing (even if it only consists of said circle, dots and line): “When you look at a photo or realistic drawing of a face”, McCloud writes/draws,

you see the face of *another*. But when you enter the world of the *cartoon* you see *yourself*. (...) The cartoon is a *vacuum* into which our *identity* and *awareness* are pulled ... an empty shell that we inhabit which *enables* us to travel in *another realm*. We don't just *observe* the cartoon, we *become* it.¹⁵

The strength of drawing, says McCloud, is its capacity to involve the audience.¹⁶ This happens through the technique of masking, that reduces the complexity of our observation (of someone's face, for instance) to a

¹⁴ McCloud 1994, 31; also see Causey 2016.

¹⁵ *Ibid.*, 36, emphasis in original.

¹⁶ *Ibid.*, 24–47.



few lines on paper, the contours of an empty canvas that allows us to project ourselves onto it. Observing that comics often combine realistically drawn objects and backgrounds (to look at and objectify) with highly stylized faces – masks – to identify with and to *be*, McCloud then argues that “[b]y de-emphasizing the appearance of the physical world in favour of the idea of form, the cartoon places itself in the world of concepts.”¹⁷

Taking McCloud’s analysis literally, and in line with a vested tradition in graphic novels (is Spiegelman’s use of mouse figures not one of the reasons why we can so easily identify with the victims of the Shoah?), I then decided to mask the actors in *Six Circles*, even if my interlocutors do not have a tradition in that sense. First of all, it allowed me to provide an answer to the resentment of my interlocutors towards portraiture. As important, however, was that I did not want them to appear as objects to look at and observe, and read about, but as actors to identify with and to *think with*. In a next step, it also allowed me to draw the ancestors – not as disembodied individuals but as *dividual* members of society – by drawing them wearing the cattle skulls my participants used to place on their graves.

THE IN/DIVIDUAL

Anthropologists like Marylin Strathern¹⁸ or philosophers like Gilles Deleuze¹⁹ and Felix Guattari²⁰ make a distinction between the “individual” and the “dividual”. For Deleuze, building on Foucault, the individual was the result of a disciplinary society aimed at regulating the bodies of its members. Now, however, this disciplinary society (having the factory as its model) has evolved into a society of control (based on the image of the corporation). Such a society of control comes about as an incessant

17 *Ibid.*, 41. Continuing this line of thought, one could argue that we do indeed *recognize* ourselves in the human persona (the Clark Kents, Linda Princes or Bruce Banners in the comics multiverse), in their human-ness. The fact, however, that they are portrayed more realistically, with all their doubts and fallibilities, as humans, allows us to objectify and take our distance from them and thus *identify with* their masked superhuman (or posthuman, see Jeffery 2016) counterpart.

18 Cf. Strathern 1988.

19 Deleuze 1992, 5.

20 Deleuze and Guattari 1987, 341–343.

modulation of floating numerical codes that monitor its members, and that forces them to continuously divide themselves in order to gain or retain access to information and services. Even though Deleuze did not use these terms (he wrote long before the spectacular rise of the internet and before the advent of Big Data), his understanding of the *dividual* refers to the pressure people experience to continuously come up with new on- and offline identities and avatars. In this understanding, *dividuality* then refers to an ongoing fragmentation of the subject in response to the pressures of late capitalism. A similar analysis was made by Fredric Jameson²¹, especially then in his critique of the lack of depth of postmodern artistic production²².

Whereas Deleuze focuses on the fragmented individual – the *dividual* – as a figure to ground his moral philosophy and critique of late capitalism, anthropologists such as Marilyn Strathern²³, in contrast, understand the *dividual* as a form of relational personhood.²⁴ At the same time, Strathern argues against the common, western, opposition of individual versus society:

Far from being regarded as unique entities, Melanesian persons are as *dividually* as they are *individually* conceived. They contain a generalized sociality within. Indeed, persons are frequently constructed as the plural and composite site of the relationships that produced them.²⁵

As she sees persons as an embodiment of a generalized sociality, Strathern conceives of *dividualism* and *individualism* as a continuum, a tension present in each society. In the same vein, Marshal Sahlins²⁶ rightly warns us that we should not perceive the *dividual* as a pre-modern (or post-modern) form of personhood; for him, the *dividual* capacity of the self is the basis of all human relations. *Dividuality* implies co-being: an

21 Jameson 1997.

22 Also see Strauss 1997.

23 Strathern 1988, 13, 287.

24 Also note that this formulation differs considerably from the adagio by the sociologist George Herbert Mead that the self consists of an “I” and a “Me” (the internalized other), a distinction that roughly corresponds to Freud’s distinction between the Ego and the Superego. According to Mead, “We cannot be ourselves unless we are also members.” (Mead 1972, 163).

25 Strathern 1988, 13.

26 Sahlins 2011a, 13.

intersubjective relationality²⁷, between people who are intrinsic to one another's existence²⁸, "a co-presence (...) in the transpersonal unities of bodies"²⁹. We are relationships.³⁰

Modernist discourse places ideological and hegemonic emphasis on the individual as the outcome, or even goal, of a process of modernization or development, as the inevitable product of history.³¹ Also in contemporary, neoliberal ideology, this individual is the smallest building block and unit of analysis, the cornerstone and yardstick by which to measure the progress of society. This is the individual as an ideological concept, indivisible and hence irreducible to something else, a self-referential and self-evident datum and essence.

Postmodern thinkers such as Deleuze and Guattari or Jameson, in contrast, point towards the growing distance between this political and cultural ideal and the fragmentation people experience under late capitalism, and hence the increasing need to keep all these fragments of self together, to integrate them into a more or less meaningful whole. The *dividual* here then appears as the shattered dream of individual emancipation, the shattering itself a product of recent developments in (Western) societies.

27 Sahlins 2011b, 227.

28 Sahlins 2011a, 2.

29 *Ibid.*, 11.

30 Strathern, who popularized the concept in anthropology, cites McKim Marriott as her source of inspiration: "[single actors] are not thought in South Asia to be 'individual', that is, indivisible, bounded units, as they are in much of Western social and psychological theory as well as in common sense. Instead, it appears that persons are generally thought by South Asians to be 'dividual' or divisible. To exist, dividual persons absorb heterogeneous material influences. They must also give out from themselves panicles of their own coded substances--essences, residues, or other active influences--that may men reproduce in others something of the nature of the persons in whom they have originated" (Marriott 1976, 111, cited in Strathern 1988, 348). Sahlins traces the genealogy of the concept back to Roger Bastide as the author who, having worked initially in Melanesia, was the first to discuss notions of (African) personhood in terms of its divisibility: "[H]e does not exist except in the measure he is 'outside' and 'different' than himself" (Bastide 1973, 38, cited in Sahlins 2011a, 10).

31 Battaglia, for one, points out that the image of an unchanging and universal self is part of a dominant ideology that associates individuality with modernization and a sociocentric personality with either traditionalism or nostalgia (Battaglia 1995, 3, 7).



However, anthropological scholars such as Strathern or Sahlin's posit a different perspective on the dividual/ individual divide. They focus on how people understand and experience personhood. They describe the dividual not as a form of fragmentation, but as a set of relationships, a node in a meshwork, in which (at least part of) the person is not a self-referential essence but always refers to others, to what is outside, not a singleton but a multiplicity in a continuous state of flux that escapes final definition (which, perhaps, partly explains why the concept of identity, despite its popularity nowadays, has proven to be notoriously hard to pin down). One important difference between these authors and the critics of late capitalism cited above, then, is that dividual and individual tendencies exist everywhere and are not limited to or characteristic of postmodern or late capitalist societies. Societies do differ, however, in the extent that their dominant ideology emphasizes either one of the poles of the dividual-individual continuum.

The dividual, in other words, may mean (at least) three different things. For Deleuze it is part of his social critique and philosophy, as he observes that under late capitalism (or neoliberalism) a growing emphasis on individuation leads to fragmentation and loss. For Strathern and Sahlin's, dividuality refers to local, cultural, understandings of personhood that situate its source on the 'outside', in the relationships one has

(with others, living or deceased, but also with, for instance, animals, or objects). This dividuality, however, is but one pole in a continuum of how people experience their self. A third meaning then is a similar tension that plays at the level of ideology – to extent to which societies endorse one pole over the other. It is especially because of this second meaning that my interlocutors insisted on being photographed “whole”, and that the garments and jewellery that linked them to their others would be part of the picture. It also was one of the reasons why I decided to mask the personae in *Six Circles* – to underline the dividuality of the actors in this graphic novel.

CONCLUSION

The Latin word *persona* originally meant “mask”. Worn during plays – for obvious practical reasons – it also allowed the audience to abstract the character in the play from the actor playing it. At the same time, it also allowed to identify with the character played, to understand its motives and reasons, its history and aspirations. These masks, then, became actants, as they brought about a crucial distinction between actor and character, not unlike the masks of contemporary superheroes. They mark and bring about the distinction between the recognizable, daily life character – fallible and flawed – and its superhero other side. Thus they enable us to cut ourselves loose – if only temporarily – from our own limitations and from the concreteness of our own daily lives, and to recognize ourselves in the more abstract ideals presented by the mask and costume. They, in a sense, remind us that we always are someone else – that the powers that allow us to be ourselves are not within, but always originate in the outside (be it a distant planet, a spider bite or a high-tech costume).

Today *persona* is (almost) synonymous with identity. I would argue here that we all wear or are made to wear masks. In the plural: we have different masks that we apply or put on depending on our understanding of the situation. This does not only point towards the multiplicity of identities (we all have many of them), or to their fragmentary character. As these masks are themselves an abstraction, a reduction or stylization of the complex, kaleidoscopic persons we are, they allow us to partake in social interaction and thus become ... us. This is the dividual (dimension of) personhood and selfhood that finds its origin in and is morphed by others, the material world, the food we eat, the spaces we move through, and so on, one that that originates in “outer”

fields of meaning, a de-centred or ex-centric understanding of what it means to be human.³²

Everyone wears masks, from the Christ figure in the epigraph to the (other) superheroes that populate movie screens, comic books and inhabit the popular imagination. A character in a book wears a mask, and, in fact, we all do. Masks are what allow us to see ourselves in others, allow us to identify with and be identified – subjectified – by them. They enable us to arrive at the mutuality of being Marshall Sahlins talked about. Dividuality, hence, thus understood, is not the fact that we become different persona: it is a relational co-presence made possible by the different masks we wear. They allow us to identify, and be identified, *with*. This is what divisibility refers to: not to the partibility of “identity” but to the relationships that are us.

REFERENCES

- Bastide 1973** Bastide, Roger: Le principe d’individuation (contribution à une philosophie africaine). In: La notion de personne en Afrique Noire, Colloque International du Centre National de la Recherche Scientifique 544. Paris 1973, 33–43.
- Battaglia 1995** Battaglia, Debhora: Problematizing the self: a thematic introduction. In: Rhetorics of self-making, edited by *ibid.*, Berkeley 1995, 1–15.
- Bollig 1998** Bollig, Michael: Power and trade in precolonial and early colonial Northern Kaokoland 1860s–1940s. In: Namibia under South African rule. Mobility and containment 1915–1946, edited by Patricia Hayes et al. Oxford 1998, 175–193.
- Bollig/Heinemann-Bollig 2004** Bollig, Michael / Heinemann-Bollig, Heike: Visual representations of the people and land of north-western Namibia in German colonial times. In: Hues between black and white. Historical photography from colonial Namibia 1860s to 1915, edited by Wolfram Hartmann. Windhoek 2004, 259–277.
- Bray 2015** Bray, Zoe: Anthropology with a paintbrush: Naturalist-realist painting as “thick description”. In: Visual Anthropology Review 31/2, 2015, 119–133.

32 Personhood refers to social and cultural understandings of what being human means; selfhood, in a very general sense, refers to a reflexive capacity (Kockelman 2006, 13–16). Thomas Csordas, for instance, understands the self as “the indeterminate capacity to engage or become oriented in the world.” (Csordas 1997, 5).

- Causey 2016** Causey, Andrew: *Drawn to See: Drawing as an Ethnographic Method*. Toronto 2016.
- Csordas 1997** Thomas J. Csordas: *The sacred self. A cultural phenomenology of charismatic healing*. Berkeley 1997 (1994).
- Deleuze/Guattari 1987** Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis 1987.
- Deleuze 1992** Deleuze, Gilles: *Postscript on the Societies of Control*. In: October 59, 1992, 3–7.
- Eisner 2000** Eisner, Will: *Comics and sequential art*. Tamarac 2000.
- Gewald 2011** Gewalt, Jan-Bart: *On becoming a chief in the Kaokoveld, colonial Namibia, 1916–25*. In: *Journal of African History* 52/1, 2011, 23–42.
- Hartmann/Silvester/Hayes 1999** Hartmann, Wolfram / Silvester, Jeremy / Hayes, Patricia (eds.): *The colonising camera. Photographs in the making of Namibian history*. Athens (Ohio) 1999.
- Henrichsen 2000** Henrichsen, Dag: *Pilgrimages into Kaoko: Herrensafaris, 4x4s and settler illusions*. In: *New Notes on Kaoko*, edited by Giorgio Miescher and Dag Henrichsen. Basel 2000, 159–185.
- Ingold 2011** Ingold, Tim: *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. London 2011.
- Kockelman 2006** Kockelman, Paul: *Agent, person, subject, self*. In: *Semiotica* 162/1–4, 2006, 1–18.
- Kraak 2013** Kraak, Marijn: *Authenticized*, Netherlands: Zuis, 2013, DVD.
- Latour 1993** Latour, Bruno: *We have never been modern*. Cambridge (Mass) 1993.
- Latour 2005** Latour, Bruno: *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford 2005.
- Marriott 1976** Marriott, McKim: *Hindu transactions: diversity without dualism*. In: *Transaction and Meaning*, edited by Bruce Kapferer, (ASA Essays in Anthropology 1). Philadelphia 1976, 109–142.
- Scott 1993** McCloud, Scott: *Understanding comics. The invisible art*. New York 1993.
- Mead 1972** Mead, George H.: *Mind, self and society*. Chicago 1972 (1934).
- Rizzo 2005** Rizzo, Lorena: *A glance into the camera: gendered visions of historical photography in Kaoko (North-Western Namibia)*. In: *Gender and History* 17/3, 2005, 682–713.
- Sahlins 2011a** Sahlins, Marshall: *What kinship is (part one)*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17/1, 2011, 2–19.
- Sahlins 2011b** Sahlins, Marshall: *What kinship is (part two)*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17/2, 2011, 227–242.
- Spiegelman 1997** Spiegelman, Art: *The Complete Maus: A Survivor's Tale*. New York 1997.
- Spiegelman 2011** Spiegelman, Art: *MetaMAUS: Art Spiegelman Looks Inside His Modern Classic, MAUS*. New York 2011.

Strathern 1988 Strathern, Marilyn: *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley 1988.

Strauss 1997 Strauss, Claudia: Partly fragmented, partly integrated: an anthropological examination of “postmodern” fragmented subjects. In: *Cultural Anthropology* 12/3, 1997, 362–404.

Taussig 2011 Taussig, Michael: *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago 2011.

Turner 2011 Turner, Terence S.: The social skin. In: *Not work alone. A cross-cultural view of activities superfluous to survival*, edited by Jeremy Cherfas and Roger Lewin. London 2011, 112–140.

Van Wolputte 2017 Van Wolputte, Steven: *A Tale of Six Circles: A Travelogue*. *Visual Anthropology Review* 33/2, 2017, 177–190.

IMAGE RIGHTS

1 © Archive Steven Van Wolputte.

2-4 © Steven Van Wolputte.

THIERRY GREUB

PORTRÄT UND SPUR

1. TWOMBLYS SELBSTBILDNISSE

Selbst für eingefleischte Cy Twombly-Fans war es eine größere Überraschung, als der 2013 erschienene dritte Band des Œuvreverzeichnisses der Zeichnungen vier Selbstbildnisse des Künstlers enthielt,¹ von dem bis dahin nur ebenso viele fotografische Selbstporträts aus dem ›Spätwerk‹ von 2003 bekannt gewesen waren (Abb. 1).² Auf diesen Polaroidabzügen hatte der Künstler von sich nicht eine auf Wiedererkennbarkeit zielende Darstellung hinterlassen, sondern eine durch die extreme Überbelichtung beinahe der Auslöschung anheimfallende Spur einer Anwesenheit: er porträtierte sich selbst in der Form des Entzugs.

Auch seine vier gezeichneten Selbstporträts, die alle an einem einzigen Tag, dem 24. November 1963, in Rom entstanden, lassen bereits im Bildtitel das Abbröckeln des Bezuges zwischen Repräsentant und Darstellung erkennen: Lautet der Titel der beiden ersten Blätter noch *Autoritratto* (Abb. 2–3; Taf. 8a–b), so löschen der nachfolgende – *Untitled (Ritratto d'Artista)* (Abb. 4; Taf. 8c) – und vollends der letzte – *Untitled* (Abb. 5; Taf. 8d) – die Repräsentationsrelation vollständig. Zudem splittert sich Twomblys Selbstbildnis in eine Abfolge von vier Blättern auf, in eine Serie von vier Ansätzen, in denen der Künstler in einem Arbeitsgang immer wieder von Neuem versucht, seiner eignen Ansichtigkeit habhaft zu werden, um letztendlich (vom mimetischen Standpunkt aus betrachtet) zu scheitern.

Die vier Selbstbildnis-Ansätze gleichen einander in wesentlichen Grundelementen: Im oberen Bereich wird ein mehrfarbiges, durch Übermalung generiertes wolkig geballtes Gebilde mit einer nach links gerich-

¹ Vgl. Cat. Rais. D III, Kat. Nr. 232–235; vgl. dazu ausführlicher in Greub 2017.

² Vgl. Greub 2017, 305–313; ein weiteres *Selfportrait* aus demselben Jahr findet sich in Kawamura 2016, Kat.-Nr. 50.



1 Cy Twombly: *Self-Portrait*, Gaeta, 2003, Dryprint auf Karton, 43,1 × 27,9 cm

teten Ausstülpung (zumindest bei den drei ersten Zeichnungen) durch beigeschriebene Zahlen in eine Art zeitliche Abfolge versetzt. Den unteren Bereich nimmt jeweils eine teils mit Bleistiftschraffuren ausgefüllte teils übermalte hochrechteckige Form ein, die sich aus mimetischer Gewohnheit heraus als Torso lesen ließe, hätte Twombly nicht zwei der Zeichnungen die handschriftliche Einschreibung »Lago« beigefügt. Auf denselben Blättern vervollständigt rechterhand eine hinterteilähnliche, fleischfarbene Konstellation, die nebenstehend als »II view«, »zweite Ansicht«, annotiert ist, das Set an Konfigurationen (vgl. Abb. 2–3). Auf drei der Blätter zeigt zudem ein längerer vertikaler Strich, der an eine Maßangabe und den Usus erinnert, bei heranwachsenden Kindern die Erfolge ihres Körperwachstums zu markieren, eine größenmäßige oder zeitliche Erstreckung an.



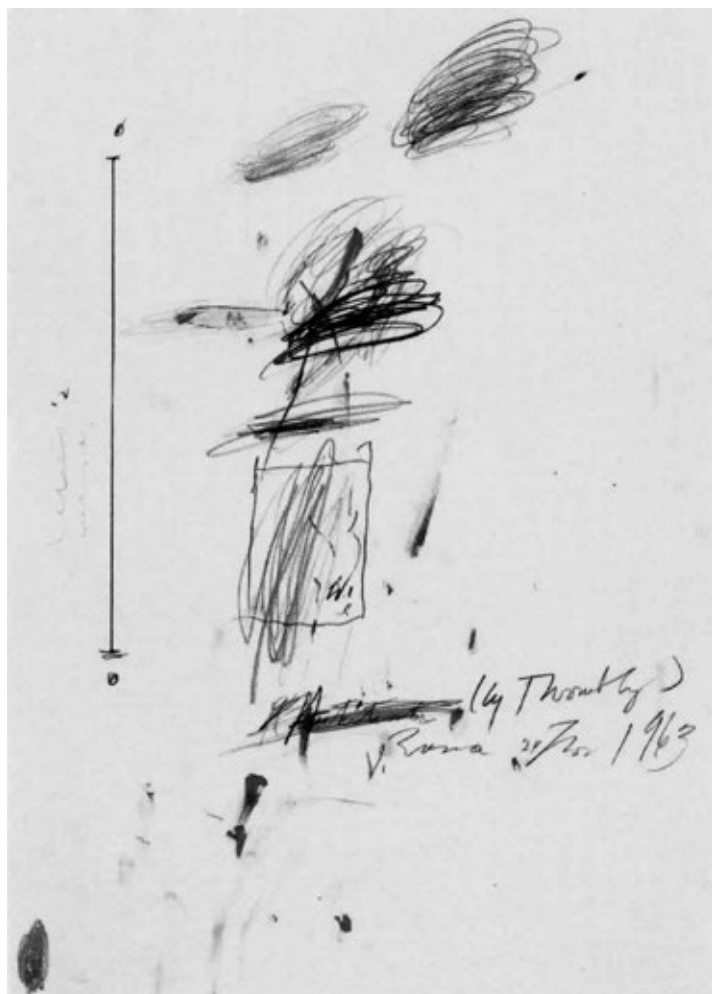
2 Cy Twombly: *Autoritratto*, Rom, 24. November 1963, Wachskreide, Acryl, Bleistift, 69,2 × 50,2 cm, Verbleib unbekannt (siehe Taf. 8a)



3 Cy Twombly: *Autoritratto*, Rom, November 1963, Wachskreide, Acryl, Bleistift, 70 × 50 cm, Privatsammlung, Deutschland (siehe Taf. 8b)



4 Cy Twombly: *Untitled (Ritratto d'Artista)*, Rom, 24. November 1963, Wachskreide, Bleistift, Acryl, 68,5 × 48,2 cm, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City (siehe Taf. 8c)



5 Cy Twombly: *Untitled*, Rom, 24. November 1963, Farbstift, Ölfarbe, 70 × 50 cm, Verbleib unbekannt (siehe Taf. 8d)

Da fast alle physiognomischen Angaben fehlen, bleibt unklar, inwieweit es sich bei den vier Zeichnungen tatsächlich um körperhafte Porträts des Künstlers handelt. Die zahlreichen Durchstreichungen und Tilgungen sowie die Aufspaltung des Künstlerkörpers in einzelne, ins Groteske verzerrte, karikaturhafte anatomische Fragmente, wie eine phallusähnliche Nase und das Hinterteil, destabilisieren den Bezug zum

außerbildlichen Referenten noch weiter und lassen berechtigte Zweifel an der ganzheitlichen Identität des Porträtierten aufkommen. Folgerichtig finden sich die eingeschriebene Künstlersignatur oder die Bezeichnung »Auto[?]trato di Artista« rot durchgestrichen (vgl. Abb. 2) oder durch ein »x«-förmiges Kreuz annulliert (vgl. Abb. 3).

Und doch gibt Twombly in seinen vier Selbstbildnissen viel mehr von sich selbst als Künstler preis, als es auf Basis der Bildfigurationen zunächst den Anschein hat. Allerdings nicht mittels mimetischer Wiedergabe seiner Gesichtszüge oder einzelner Körperpartien wie Geschlechtsmerkmal oder Gesäß, die zudem zu denen zählen, die traditionellerweise aus Gründen des Dekorums im Porträt gerade nicht dargestellt werden. In seinen vier Selbstbildnissen erscheint Cy Twombly als hermetisch anonymisierte Person, er entzieht sich physiognomisch, um gleichzeitig im schöpferischen Akt des Malens sein Innerstes zu »entblößen«. Zum selbstdefinierenden Moment des Malers *in actu* ist das erhoben, was ihn als Künstler verbürgt: Seine unverwechselbare künstlerische Handschrift, die gestischen Malzüge und Bleistiftspuren, die »Kritzeleien«, »Schmierereien«, seine ureigensten Ausdrucksformen in Gestalt von Kringeln, Schlieren, Durchstreichungen und Übermalungen. Twombly »porträtiert« sich als Künstler im Vollzug des Malens und damit im Moment des künstlerischen Aktes, dem Moment der exponiertesten Selbst(ent)äußerung. 1957 bezeichnete der Künstler diesen schöpferischen, sexuell aufgeladenen Augenblick in seinem einzigen Künstlermanifest als »*the compulsive action of becoming; the direct and indirect pressures brought to a climax in the act of forming*«³.

Die intime Zurschaustellung des Schaffensaktes als das eigentliche Thema des vierteiligen Künstlerbildnisses verdichtet sich sinnhaft im Schriftzug »Autotrato di Artista«: Tatsächlich sind die vier Zeichnungen »Selbst-Spuren« des Künstlers, entsprechend der Bedeutungen des italienischen »tratto«, das Twombly beharrlich falsch schreibt. Es bezeichnet im Singular den »Strich«, aber auch einen »kurzen Moment«, im Plural (»tratti«) jedoch auch die »(Gesichts)züge« oder einfach »Merkmale« und »Wesenszüge«. Twomblys »Wesensmerkmale« sind so gesehen die eigenen hingekritzeltelten Farballungen und Zeichenspuren, sein eigentlicher »Wesenszug« der fiebrig-spontane, wie skizzenhaft hingekritzeltelte Schriftzug. Die vier *Autoritratti* sind im verbalen, performativen Sinn »Ritratti« – sie konvergieren als Lebensspur, Zeichenspur und Porträt.

³ New York 1994, 27.

2. KOUNELLIS' SCHATTEN

Mit seinem nicht länger im traditionellen Porträtbegriff fassbaren vierteiligen Selbstbildnis schreibt sich Twombly einem »Nebenweg der Porträtkunst«⁴ ein, dem (in seinem Fall: beinahe) antlitzlosen Porträt. Im Folgenden soll am Beispiel weiterer ausgewählter Positionen der Gegenwartskunst gezeigt werden, auf welche Weise und mit welchen Strategien die zeitgenössische Porträtmalerei trotz Verzicht auf die mimetische Wiedergabe des menschlichen Abbildes dem Menschen in allgemeiner, existenzieller Weise Gestalt verleiht. Der grundlegenden Frage nach der insbesondere für das gesichtslose Bildnis konstitutiven Referenzrelation zwischen dem Dargestellten und seinem Bildnis wird dabei im Kontext der Spur⁵ nachgegangen, deren Bedeutung eben für die zeichnerischen Selbstbildnisse Cy Twomblys herausgearbeitet wurde.

Sybille Krämer führt zum Begriff der ›Spur‹ aus: »Sichtbar, wie der Fußabdruck im Blumenbeet, zeigt die Spur nachdrücklich an, dass die Person, die diese Spur hinterlassen hat, verschwunden ist. Etwas, das vor Augen liegt, zeugt von dem, was den Augen entzogen ist; die Hohlform des Fußabdruckes zeugt vom Vorübergegangensein desjenigen, der die Spur hinterließ. Sichtbares zeigt eine Unsichtbarkeit; Präsenz vergegenwärtigt eine Absenz. Doch dasjenige, was dabei vergegenwärtigt wird, ist – selbstverständlich – nicht das Abwesende selbst, vielmehr dessen Abwesenheit. Was zu einem zurückliegenden Zeitpunkt gegenwärtig gewesen ist, gehört nun unwiderruflich der Vergangenheit an. So kreuzen sich in der Spur Präsenz und Absenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Gegenwart und Vergangenheit.«⁶ Bei der Spur, so die Autorin, handelt es sich mithin um »ein Abbild, eine Darstellung, deren Bildcharakter die Unverfügbarkeit des Abgebildeten stets eingeschrieben bleibt.«⁷

Seit 2007 zeigt das Kölner Diözesanmuseum Kolumba eine Installation des bedeutendsten Arte Povera-Künstlers Jannis Kounellis, *Tragedia Civile* von 1975 (Abb. 6).⁸ Das Werk besteht aus einigen wenigen Utensilien: Auf einem hölzernen, von Kaffeehäusern bekannten

4 Gördüren 2012, 30.

5 Vgl. zum Begriff Krämer/Kogge/Grube 2016, dort bes. Krämer 2016.

6 Krämer 2016a, 159.

7 Krämer 2016, 15.

8 Vgl. Winnekes 2016; die Arbeit wurde 1994 angekauft, vgl. ebd., 10.



6 Jannis Kounellis: *Tragedia civile*, 1975, blattvergoldete Wand, hölzerner Garderobeständer, Hut und Mantel, Öllampe, Diözesanmuseum Kolumba, Köln (siehe Taf. 9a)

Garderobenständer hängen Hut und Mantel, die Wand dahinter ist mit Blattgold ausgekleidet. An der linken Seitenwand der Rauminstallation brennt eine Öllampe (Abb. 7). Sie verweist im Kontext des Werktitels *Tragedia civile* auf ein schicksalhaftes Ereignis, das dem Besitzer dieser Kleidungsstücke widerfahren sein mag. Vor dem goldenen Bildgrund, in der christlichen Kunst Symbol für Sakralität, Transzendenz und Jenseits,⁹ werden die profanen Relikte bürgerlichen Lebens zu Spuren einer unbekanntenen, doch real existierenden menschlichen Existenz, die endgültig vergangen ist. Entsprechend Krämers Definition der Spur als Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat,¹⁰ findet sich in der Anwesenheit von menschlichen Hinterlassenschaften – Hut und Mantel – der körperhafte ›Abdruck‹ einer Präsenz, die rätselhafte Abwesenheit ihres einstigen Besitzers in Gestalt einer Leerstelle, die Fragen der Identität ebenso verhandelt, wie die Frage nach dem Ort seiner Abwesenheit. Noch eine weitere Ähnlichkeitsrelation belegt den porträthaften Charakter der

9 Wenderholm 2005, 100–101.

10 Vgl. auch Krämer 2016a.



7 Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, Detail (Lampe), 1975, Kolumba, Köln
(siehe Taf. 9b)



8 Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, Detail, 1975, Kolumba, Köln
(siehe Taf. 9c)

Installation:¹¹ Hut und Mantel werfen auf den Goldgrund einen Schlag Schatten, der im Streiflicht die Umrissform einer menschlichen Gestalt gewinnt (Abb. 8). Mit diesem wenig beachteten, wenngleich bedeutsamen Element ruft das Werk zugleich eine der beiden Ursprungslegenden des Porträts in Erinnerung: den von einer Öllampe an die Wand geworfenen Schatten jenes jungen Mannes, den eine Korintherin, die Tochter des Töpfers Butades, vor dessen endgültigem Weggang nachzeichnete, und den der Vater später als dauerhaftes Zeichen der ehemaligen Präsenz des abwesenden Geliebten der Tochter in Ton nachformte.¹² In Kounellis *Tragedia civile* bleibt die flüchtige Schattenspur unnachgezogen und damit in ihrer ganzen Fragilität als Körperspur erhalten. Kounellis Arbeit besitzt weder ein mimetisches Ähnlichkeitsverhältnis zum Modell noch liefert sie eine Identifikation des porträtierten Menschen, oder treffender: des angedeuteten menschlichen Schicksals. Dennoch porträtiert sie gerade in der Thematisierung des für immer verunmöglichten Zuganges zur inneren Vorstellungswelt, dem Charakter und den Empfindungen und Emotionen einer konkreten menschlichen Person das »unsichtbare Selbst«¹³ eines Menschen in der Spur seines abwesenden Körpers, die dessen zurückgelassene Kleidung und der von ihr erzeugte Schatten nachdrücklich evozieren.

Im Gefolge des Zeichentheoretikers Charles Sanders Peirce bezeichnet Rosalind Krauss in ihrem Text *Anmerkungen zum Index* von 1976 Schlag Schatten als »indexikalische Zeichen von Gegenständen«¹⁴, die »auf diese Gegenstände als [...] Spur verweisen«¹⁵. Die US-amerikanische Kunsthistorikerin lässt die Entstehung der indexikalischen Kunst in den 1910-er Jahren bei Duchamp beginnen und sieht als deren Leitmedium mit Peirce¹⁶ die Fotografie an, »das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird«¹⁷. Den Index bestimmt Krauss »als zentrales Spezifikum künstlerischer Verfahren seit der Moderne«¹⁸. Ihr zufolge besitzen

11 Auch den Goldgrund bezog Kounellis auf Christus-Porträts, vgl. Winnekes 2016, 88.

12 Vgl. Stoichita 1999, 11–20 bzw. Suthor 1999.

13 Belting 2013, 161.

14 Krauss 2000, 251.

15 Krauss 2000, 252.

16 Peirce 1986, 193.

17 Krauss 2000, 257, vgl. zur Fotografie als Leitmodell für die abstrakte Kunst, ebd., 265.

18 Krauss 2000a, 16.

indexikalische Zeichen eine »physische Beziehung zu ihrem Referenten. [...] Sie sind die Markierung oder Spur einer besonderen Ursache und diese Ursache ist das Ding, auf das sie sich beziehen, der Gegenstand, den sie bezeichnen.«¹⁹

3. GONZALEZ-TORRES' BETTEN

Zwischen dem 16. Mai und dem 30. Juni 1991 zeigte Felix Gonzalez-Torres auf 24 Billboards in Manhattan, Brooklyn und Queens »*Untitled*«, monochrome Abbildungen eines ungemachten Doppelbettes (Abb. 9).²⁰ Auf den beiden Kopfkissen, der zurückgeschlagenen Bettdecke und dem Laken waren noch die Körperabdrücke der Schlafenden zu erkennen. Doch die riesigen Reklametafeln waren nicht Träger einer Werbebotschaft. Auf dem »Höhepunkt der Aids-Wahrnehmung«²¹ zwang das leere Bett des amerikanischen Künstlers, der selbst 1996 an AIDS sterben sollte, die Öffentlichkeit zur Wahrnehmung und Reflexion des verdrängten Phänomens und war zugleich Hommage an all jene unsichtbar gewordenen Opfer, die eines Tages ihr morgendliches Bett genauso ungeordnet und nachlässig zurückgelassen hatten, wie der Rest der Bevölkerung auch – allerdings, ohne dahin jemals wiederzukehren. Der Körperabdruck zweier aus dem Leben verschwundener Menschen gerinnt in »*Untitled*« in der indexikalischen Druckspur ihrer Körperformen zu einem Doppelporträt, das die Fragilität menschlichen Daseins ebenso präsent hält wie das tragische Ende einer Liebesbeziehung.

In der Sicherung von Abdrücken eines immateriellen Körpers aludiert Gonzalez-Torres Arbeit in säkularen Termini auf die mediale Spurqualität christologischer Tuchreliquien wie das Grabtuch von Turin (vgl. S. 331, Abb. 9) oder das Schweißstuch der Veronika (Abb. 10), die, christlicher Überlieferung zufolge, den Anspruch formulieren, das »wahre Bildnis« Jesu zu transportieren und die in vergleichbarer Weise zugleich die »Absenz [des Christuskörpers] markier[en] und seine Präsenz in der Spur ein[holen].«²² Ähnlich, wie es Georges Didi-Huberman für die

¹⁹ Krauss 2000, 251.

²⁰ Die Arbeit war Teil der Ausstellung »Projects 34: Felix Gonzales-Torres« im Museum of Modern Art 1992. Eines der Plakate war im Museum selbst ausgestellt.

²¹ Cotton 2011, 119.

²² Schlie 2001, 83.



9 Felix Gonzalez-Torres: »Untitled«, 1991, Plakatwand, Abmessung variiert je nach Installation, eine von sechs Plakatwandinstallationen in Korea als Teil der Ausstellung *Felix Gonzalez-Torres, Double*. PLATEAU und Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul, Korea, 21. Juni – 28. Sept. 2012, Kuratorin: Soyeon Ahn, Foto: Sang Tae Kim, Image courtesy of Samsung Museum of Art

römische *Vera Icon* formuliert, gibt es auch in Gonzalez-Torres »Untitled« für den Betrachter »nichts zu haben [avoir], sondern nur die Aura zu sehen [voir à l'aura]«²³.

Mit der Koppelung des Spur- an den Aurabegriff steht Didi-Huberman in der Nachfolge der Kunstterminologie Walter Benjamins. Dieser hatte in seinem *Passagen-Werk* (1927–1940) den Begriff der taktil begründeten ›Spur‹²⁴ als Gegenbegriff von dem der visuellen ›Aura‹ abgesetzt. Benjamin definiert »Spur [als] [...] Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.«²⁵ Zum Begriff der Spur gehören demnach die ursprüngliche Anwesenheit von etwas, das die Spur

23 Didi-Huberman 1999, 141.

24 Vgl. dazu Waldenfels 2001, bes. 24–31.

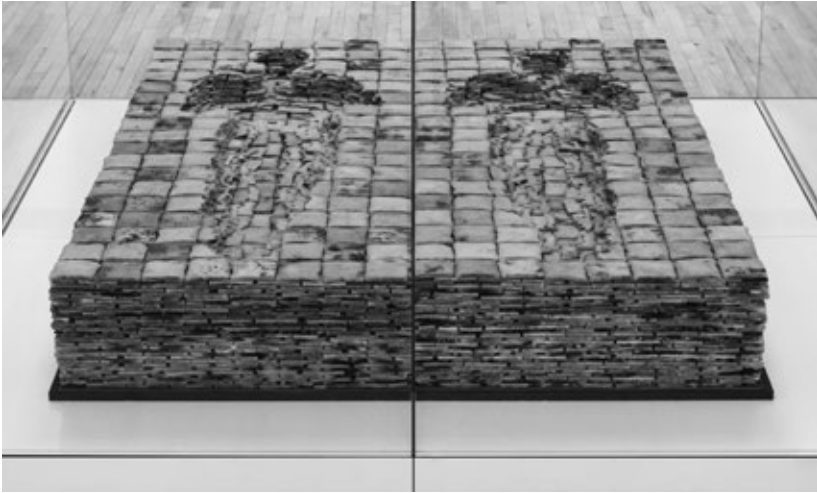
25 Benjamin 1982, 560.



10 Francisco de Zurbarán: *Das Schweißstuch der Heiligen Veronika*, 1658, Öl auf Leinwand, 105 × 83,5 cm, Museo Nacional de Escultura, Madrid

hinterlassen hat, die zwingende Abwesenheit dieser Sache, eine temporale Verspätung, insbesondere aber die Taktilität, also die vorgängige notwendige Berührung zwischen dieser Sache und der von ihr getätigten Spur. Über diese letzte Voraussetzung knüpft Georges Didi-Huberman den Begriff von ›Spur‹ an den formkonstituierenden ›Abdruck‹. Allerdings stellt Didi-Huberman für das Verhältnis von ›Spur‹ und ›Abdruck‹ differenzierend fest, dass der »Abdruck eine Spur bildet, die dazu bestimmt ist, dauerhaft zu sein, zu überdauern, wiederzukehren«²⁶.

26 Didi-Hubermann 1999a, 193.



11 Antony Gormley: *Bed*, 1980/1981, Brot, Paraffinwachs, London, Tate

4. GORMLEYS TOASTS

Antony Gormleys 1980/81 entstandene Installation *Bed*²⁷ bilden rund 8640 mit Wachs versiegelte Toastbrotsscheiben,²⁸ die in einer blockhaften Rechteckform aufeinandergestapelt wurden (Abb. 11). Dieser 28 cm hohe, 2 Meter 20 lange und 1 Meter 68 breite Grundblock weist auf der Oberfläche zwei parallele Eintiefungen auf, die exakt den Körpergrenzen der Vorder- und Rückseite des Künstlers entsprechen. Allerdings sind die beiden Körpereindrücke nicht durch das Gewicht seines Körpers eingepreßt, sondern durch Verzehr entstanden: Der englische Bildhauer hat die beiden Druckformen aus den Toastbroten herausgegessen. Damit distanziert sich Gormleys Werk vom Anspruch der Porträtähnlichkeit, wie sie tatsächliche Abdruckverfahren, beispielsweise der Lebendabdruck oder der Körperabguss postulieren. Der Ähnlichkeitsbezug zwischen Abdruck und Referent ist aber in der körperbezogenen Herstellungsart des Werkes mit dem Mund sowie dessen teilweiser Körperaufnahme durch den Künstler gegeben. Die in den Broten als Negativform sichtbare Spur

²⁷ Malmö/Liverpool/Dublin 1993, 17.

²⁸ Vgl. Steiner 1995/96, 476.



12 Jean de Liège: *Doppelgrabmal der Jeanne d'Evreux und Karls IV. des Schönen*, 1371–1372, Marmor, Paris, Musée du Louvre, ehemals Abteikirche von Maubuisson

leiblicher Anwesenheit spielt in der Doppelung der Körpereinschreibung zum einen auf ein Doppelporträt des zur Entstehungszeit des Werkes frisch verheirateten Künstlers auf einem Bett an, zum anderen evokiert sie über den Wachsüberzug die Assoziation mit dem klassischen Medium ganzkörpergroßer Wachsfiguren wie den spätmittelalterlichen königlichen Funeral-Effigies²⁹ oder den lebensgroßen Florentiner *Ex voto*-Figuren³⁰. Noch stärker ist der Bezug zum figürlichen Doppelgrabmal, das den oder die Verstorbenen auf dem Totenbett zeigt (Abb. 12). Als fiktiver Aufbewahrungsort des Künstlerkörpers, der in Gestalt der schimmelnden Brotstücke selbst der Verwesung anheimfällt, übernimmt *Bed* die Stellvertreteraufgabe des klassischen Begräbnisporträts und eröffnet zugleich in der Doppellesung als Bett und Katafalk eine Spanne zwischen Leben und Tod, Liebe und Vereinsamung, glückhafter Präsenz

²⁹ Siebert 2017, 40–41, vgl. auch Marek 2009.

³⁰ Siebert 2017, 85–86.

und körperlicher Absenz. In der leiblichen Einverleibung des Körperabdrucks in Gestalt von Brot alludiert das Werk zugleich auf die christliche Aufnahme konsekrierten Brotes zur Gewinnung des ewigen Lebens und mithin den Empfang des in Gestalt des gewandelten Brotes präsenten, aber nicht bildlich anschaulichen sakramentalen Körpers Christi.

Mit der bei Gormley durch ›Tilgung‹ entstehenden Spur ist ein weiterer Aspekt des Spurbegriffs angesprochen, den insbesondere Jacques Derrida akzentuiert: das der Spur von Beginn an inhärente Verschwinden. Da, so Derrida, »die Spur kein Anwesen ist, sondern Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, [...] gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur.«³¹ Félix Gonzalez-Torres Werkgruppe der sog. »candy pieces« oder »candy spills«, die als Porträts verstanden werden können, thematisieren diesen Aspekt. »Untitled« (*Portrait of Dad*) von 1991 besteht aus weißen Bonbons, die, je nach Ausstellungssituation, als Feld ausgelegt oder



13 Felix Gonzalez-Torres: »Untitled« (*Portrait of Dad*), 1991, weiße Minzbonbons in Klarsichtverpackung, endloser Vorrat, die Gesamtabmessungen variieren je nach Installation, ideales Gewicht: 79,4 kg, Installationsansicht: *Material Tells*, Oakville Galleries, Oakville, Ontario, Kanada, 23. Juni – 8. Sept. 2019, Kuratorin: Daisy Desrosiers, Photo: Laura Findlay (siehe Taf. 10a)

31 Derrida 1988, 53.

im Ausstellungsraum aufgetürmt sind (Abb. 13). Sie wiegen (auch wenn das Gewicht des Werks während jeder Installation durch die Entnahme von Bonbons durch die Besucher variiert) idealerweise 79,4 kg und damit genauso viel wie der verstorbene Vater des Künstlers. Mit der Gewichtsäquivalenz stellt Gonzalez-Torres zum einen die Ähnlichkeitsrelation zum Porträtierten her und zum anderen eine Analogie zum Porträt in Lebensgröße.³² Die Besonderheit der Arbeit besteht darin, dass die Bonbons den Ausstellungsbesuchern zum Verzehr freigegeben sind. Mit der geforderten aktiven Partizipation des Betrachters an der ›Auslöschung‹ des Körperporträts durch das körperliche ›Insichaufnehmen‹ parallelisiert das Werk in seiner Selbstauflösung die Immaterialisierung des porträtierten Körpers und veranschaulicht zugleich das von Derrida angesprochene »Erlöschen, welches [die Spur] von Anfang an als Spur konstituiert.«³³

5. TWOMBLYS LINIE

Die exemplarischen Positionen von Kounellis, Gormley und Gonzalez-Torres, die keine oder eine nurmehr sehr eingeschränkt nachvollziehbare Verbindung zur physiognomischen Erscheinung des Porträtierten herstellen, erhalten eine (wie lose auch immer geartete) Referenzrelation zum verbildlichten Referenten aufrecht. Diese erfolgt über Zeichen gewesener Präsenz wie individuelle, oft fragmentarische Lebensspuren, materielle Erinnerungsspuren aber auch Körperspuren, an denen sich (in jeweils unterschiedlichem Maße) die Existenz des Porträtierten manifestiert. Was aber geschieht, wenn dieser Bezug in einem Bildnis so stark untercodiert ist, dass dem Porträt jeder nachvollziehbare Hinweis auf eine individuelle Persönlichkeit fehlt?

Das letzte der eingangs erwähnten vier Selbstporträts Cy Twomblys, *Untitled* (vgl. Abb. 5), liefert, außerhalb der Serie betrachtet, weder über den Titel noch die abgebildeten Farb- und Formfigurationen einen Hinweis auf ein Selbstbildnis. Das vor die Künstlersignatur gesetzte »Autoritrato« ist so stark mit Rot überstrichen, dass es eigentlich nur aus den Bildtiteln und Einschreibungen der anderen Blätter rekonstruierbar ist. Betrachtet man das Blatt ohne Vorkenntnis der übrigen, so stellt sich keine Referenzrelation zum sich selbst abbildenden Künstler ein.

³² Gördüren 2012, 190.

³³ Derrida 1988, 53.

Max Imdahl zufolge ist die »gezeichnete Linie ein Sichtbarkeitswert von hoher Sensibilität und als dieser zugleich die Spur einer gleichermaßen sensiblen Handbewegung, insofern man – mit dem Philosophen Theodor Lipps – sagen möchte, daß die Linie ihren Charakter der Hand verdankt, den sie gezogen hat. In diesem Verständnis ist die Linie die Spur einer Gebärde.«³⁴ Auf die Spurqualität der Twombly'schen Linie hatte bereits sein Lehrer am Black Mountain College, der Maler Robert Motherwell, hingewiesen, als er 1951 im Vorwort zu Twomblys erster Einzelausstellung in Chicago von einem »painting process, of which the pictures are the *tracks* that are left, as when [one] walks on a beach«³⁵, sprach. 1979 stellte Roland Barthes in einem seiner beiden Essays über Cy Twombly fest: »Denn das ist wohl [...] das Werk von TW[ombly]: eine Produktion, delikat eingesperrt, eingesponnen in die ästhetischen Produkte, die man Gemälde, Zeichnungen nennt, deren Sammlung [...] immer nur eine Anthologie von *Spuren* ist.«³⁶ Auch an anderen Stellen verwendet Barthes den Spur-Begriff, etwa wenn er davon spricht, dass bei Twombly »die Hand so etwas wie die Spur einer Blume gezogen [*tracé*] und dann damit begonnen hat, diese Spur nachzuziehen [*à traîner sur cette trace*]; die Blume ist hingeschrieben, dann zerschrieben worden [*écrite, puis désécrite*]; doch die beiden Bewegungen bleiben vage übereinandergedruckt [*surimprimés*]; es handelt sich um ein perverses Palimpsest.«³⁷ An anderer Stelle charakterisiert er Twomblys Linie poetisch als »Spur [ein]es leichten Bienenflugs«³⁸.

Barthes Spur-Begriff bei Twombly verdichtet sich in seinen beiden Essays jedoch noch nicht zu einer eigenständigen Theorie. Dies unternimmt 1995 Jutta Göricke in ihrer Abhandlung mit dem programmatischen Titel *Cy Twombly. Spurensuche*. Laut Göricke »hinterlässt (Twombly) so viele Spuren des klassischen Bildungskanons auf dem Malgrund, daß der Rezipient die Möglichkeit zur Interpretation jenseits aller Privatmythologie erhält. Diese Spuren sind direkte oder verschlüsselte Zitate, die es zu identifizieren gilt, wobei das geschriebene Wort als

34 Imdahl 1994, 322.

35 Motherwell 2007, 103 (Herv. d. Verf.).

36 Barthes 1983, 28 (Herv. d. Verf.).

37 Barthes 1983, 19 (Übers. vom Verf. modifiziert): »[...] *la main a tracé quelque chose comme une fleur et puis s'est mise à traîner sur cette trace ; la fleur a été écrite, puis désécrite ; mais les deux mouvements restent vaguement surimprimés ; c'est un palimpseste pervers* [...]« (Barthes 2016, 49).

38 Barthes 1983, 23 (»*c'est la trace de ce vol léger d'abeilles qui fait le trait de TW.*«, Barthes 2016, 52–53).

Scharnier zwischen Bild und Betrachter fungiert.«³⁹ Twombly bedient sich in seinen Zeichnungen und Gemälden eines ›Vokabulars‹ an asemantischen Spuren (Farbflecken und -rinnale, Linienballungen, Kritzeleien, aber auch ikonische Zeichen wie Piktogramme, geometrische Figuren, Ziffernfolgen, Gegenstandssumrisse), die der Betrachter dank der Semantisierungskraft der Schrift als Bedeutungsträger rezipiert, ohne dass sie dabei zwangsweise die ihnen inhärente Bedeutung preisgeben. Twomblys Bilder, so Eva Horn, »fordern [...] eine Form der Lektüre, die es gelernt hat, an der Materialität selbst zu arbeiten [...], die weniger darauf hinausläuft, Zeichen zu decodieren, als *Spuren zu lesen*, Spuren von Gesten des Schreibens wie des Löschens, Spuren der ›Gewalt‹, die jeder Markierung und Einzeichnung zugrunde liegt, aber auch widerfährt.«⁴⁰

Cy Twombly entwickelte seine charakteristische »linkische« (Roland Barthes) Linie, so will es die Twombly-Forschung, indem er sich in seiner Wehrdienstzeit als Kryptograph in Augusta, Georgia, 1954 absichtsvoll das akademische Zeichnen abtrainierte (Abb. 14).⁴¹ Anders geartete Entstehungsumstände überliefert 2016 Twomblys langjähriger Gefährte Nicola Del Roscio: »[...] on his free weekends from military service in the hotel in Augusta, Georgia, he would, during the night darkness, put the paper under the bed sheets, almost wrapping parts of his body with it, drawing on the surface of the resulting shape with a pencil, so that the sketches were the result of traces of his body parts.«⁴² Twombly fand in den *Augusta-Drawings* 1954 zu seinem spezifisch suchenden, zögernd-›ungekonnten‹ Linienduktus unter direkter Bezugnahme auf den eigenen Körper und maximaler Ausschaltung kognitiver Einschlüsse. Folgerichtig definierte Twombly seine zeichnerische Linie als möglichst direkte Verbindung zwischen Auge und Hand: »the line is an almost direct connection from the brain to the hand«⁴³.

In Twomblys zeichnerischer und zugleich dem Gestus der Schreibbewegung unterworfenen handschriftlicher Linienführung manifestiert sich damit seit ihrem Entstehen jener Körperbezug, der den Zusammenhang von Linie, Hand und Spur bewirkt. Aufgrund der Entstehungsumstände des körpergebundenen Twombly'schen Linienduktus bleibt dieser Zusammenhang seinen Werken stets inhärent, unabhängig davon, ob die

³⁹ Görlicke 1995, 7.

⁴⁰ Horn 1994, 363.

⁴¹ Vgl. dazu Greub 2019.

⁴² Paris 2016, 284.

⁴³ Ebd., 285 (so 1976 Nicola Del Roscio gegenüber).



14 Cy Twombly: *Untitled*, Augusta, Georgia, 1954, Bleistift, 48,2 × 63,5 cm, Sammlung Froehlich, Stuttgart

partielle Lesbarkeit der Schrift den der Spur *per se* inhärenten Referenzcharakter verstärkt oder nicht.

Dank der Referenzialität ihrer Spuren lassen sich Twomblys mehrheitlich amimetische Selbstbildnisse daher paradoxerweise insofern als zugleich mimetisch betrachten, als all ihre Bildspuren potentiell nicht nur zu Trägern des Ähnlichkeitsverhältnisses zwischen dem Künstler und seinem Abbild werden können, sondern auch in jedem zeichnerischen Strich zu einem Abbild seiner kreativen Person. »Aus diesem künstlerischen Konzept«, so Richard Hoppe-Sailer, »erwächst ein nicht geringer Anspruch an die ebenfalls kreative Leistung des Betrachters«⁴⁴, womit ein weiterer wesentlicher Aspekt der Spur anklingt: ihre Anhängigkeit von jemandem, der sie als solche erkennt, liest und interpretiert.⁴⁵ Als Authentizitätsbezeugung und Anwesenheitsbekundung mittels Abwesenheit wird die Spur aufgrund ihres fragmentarischen Charakters erst durch die individuellen

44 Hoppe-Sailer 2014, 31.

45 Vgl. Krämer 2016, 28.

Erfahrungen und Vorstellungen ihres Betrachters mitkonstituiert, und es liegt, so Petra Gördüren, »an ihm, [diese] in seiner Imagination zu einem schlüssigen Bild eines Menschen zusammenzufügen. Er wird erkennen, daß dabei ein fiktives Bild entsteht, das so individuell wie er selbst ist, und das ihm wahrhaftig erscheint, obwohl er es nie auf seinen tatsächlichen Wahrheitsgehalt überprüfen kann.«⁴⁶ Darin manifestiert sich zuletzt in aller Deutlichkeit das hermeneutische Grundproblem jedes Porträts, auch des mimetischen Bildnisses, das Gottfried Boehm mit den Worten beschreibt: »Der Betrachter glaubt, in Porträts das Abbild einer Person wiedererkennen zu können, die er in Wirklichkeit nie gesehen hat.«⁴⁷

Ohne eine irgendwie geartete Aussage über sein Wesen, seine Persönlichkeit, seinen Charakter oder seine Individualität zu machen, angesiedelt an der Grenze zwischen Figuration und Defiguration, dem viermaligen Versuch des Aufbaus eines menschlichen Ganzen und dem letztendlichen ›Scheitern‹, unterminiert Twombly in seinen Selbstbildnissen in der Polyvalenz seiner Linienspur nicht nur das traditionelle Paradigma des Porträts, die, so Michael Lüthy, »bildliche Wiedergabe der körperlichen Erscheinung eines Dargestellten, sei er lebendig oder bereits verstorben, um in dieser Wiedergabe dessen Persönlichkeit festzuhalten«⁴⁸. Vielmehr stellt er mit der Grunddisposition des Bildnisses auch diejenige des Bildes grundsätzlich in Frage.

Mit dem Begriff der ›Spur‹ in seinen verschiedenen Ausprägungen und Facetten wäre, so können wir zusammenfassen, ein Konzept gefunden, um (insbesondere) amimetische Bildnisse – aber auch hybride Sonderfälle, wie die vier zeichnerischen Selbstbildnisse Cy Twomblys – unter dem Aspekt der Abwesenheit, der Indexikalität, des Abdrucks, der Taktilität und des Erlöschens zu erfassen, da »sich in der Spur Präsenz und Absenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Gegenwart und Vergangenheit kreuzen«. Sie fielen nun nicht mehr unter den eben zitierten klassischen Porträtbegriff, sondern ließen sich unter ein Verständnis des (modernen – rückwirkend aber auch traditionellen⁴⁹) Bildnisses subsumieren, für das gilt, dass ein »Kunstwerk immer dann ein Porträt (ist), wenn es sich die Aufgabe stellt, eine bestimmte Person zu vergegenwärtigen«⁵⁰. Wir kön-

46 Gördüren 2012, 289.

47 Boehm 1985, 28.

48 In diesem Band, 18–19.

49 Da jedes Porträt aufgrund des darin festgehaltenen vergangenen Moments (vgl. die Fotografie) bzw. einer abwesenden Person (vgl. die Malerei) Bildnis einer temporalen bzw. semantischen Absenz ist.

50 In diesem Band, 30.

nen hinzufügen: und wir es uns zur hermeneutischen Aufgabe machen, ein Porträt zu vergegenwärtigen jenseits gängiger Begrifflichkeiten wie ›Individualität‹, ›Identität‹, ›Ähnlichkeit‹ oder ›Repräsentation‹.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes 1983** Barthes, Roland: *Cy Twombly*. Deutsch von Walter Seitter. Berlin 1983.
- Barthes 2016** Barthes, Roland: *Cy Twombly*, (Reihe: Fiction & Cie). Paris 2016.
- Belting 2013** Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München 2013.
- Benjamin 1982** Benjamin, Walter: *Passagen-Werk*, (Gesammelte Schriften, Bd. 5), Frankfurt a. M. 1982.
- Boehm 1985** Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.
- Boehm 2000** Boehm, Gottfried: *Lebensspur. Zum Bildnis im Zeitalter der Moderne*. In: *Dem Portrait auf der Spur. Serienbild & Variation in Zeiten der Moderne* (Ausst.-Kat. Internationale Tage Ingelheim, Altes Rathaus Ingelheim). Internationale Tage / Boehringer Ingelheim / Mainz 2000, 10–23.
- Cat. Rais. D III** *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings*, Vol. III, 1960–1963, hrsg. von Nicola Del Roscio. München 2013.
- Cotton 2011** Cotton, Charlotte: *Fotografie als zeitgenössische Kunst*, übersetzt von Dino Hecker. Berlin/München 2011 (engl. 2004).
- Derrida 1988** Derrida, Jacques: *Die Différance*. In: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, 31–56.
- Didi-Huberman 1999** Didi-Hubermann, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München 1999 (1992).
- Didi-Huberman 1999a** Didi-Hubermann, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln 1999 (1997).
- Gördüren 2012** Gördüren, Petra: *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert*, (Berliner Schriften zur Kunst, 24). Berlin 2012.
- Göricke 1995** Göricke, Jutta: *Cy Twombly. Spurensuche*. München 1995.
- Greub 2017** Greub, Thierry: *Selbstentzug als Selbstvollzug. Cy Twomblys Selbstbildnisse*. In: *Das ungezähmte Bild. Texte zu Cy Twombly*. Paderborn 2017, 303–325.
- Greub 2019** Greub, Thierry: *Cy Twomblys Transformation der Negation*. In: Lars Nowak (Hrsg.): *Bild und Negativität*. Würzburg 2019, 341–358.
- Hoppe-Sailer 2014** Hoppe-Sailer, Richard: *Cy Twombly. Malerische Verwandtschaften*. In: Greub, Thierry (Hrsg.): *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext* (Morphomata, Bd. 13). Paderborn 2014, 14–32.

- Horn 1994** Horn, Eva: »The NAKEDNESS of my Scattered Dream«. Cy Twomblys Zerkritzeln der Schrift. In: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, hrsg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl. Amsterdam/Atlanta 1994, 363–376.
- Imdahl 1994** Imdahl, Max: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Was ist ein Bild?, hrsg. von Gottfried Boehm. München 1994, 300–324.
- Kawamura 2016** Cy Twombly Photographs. Lyrical Variations, (Ausst.-Kat. Kawamura Memorial DIC Museum of Art 2016). Sakado/Sakura/Chiba 2016.
- Krämer 2016** Krämer, Sybille: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Krämer/Kogge/Grube 2016, 11–33.
- Krämer 2016a** Sibylle Krämer, Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer/Kogge/Grube 2016, 155–181.
- Krämer/Kogge/Grube 2016** Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hrsg.); Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt a. M. 2016.
- Krauss 2000** Krauss, Rosalind E.: Anmerkungen zum Index: Teil 1 / Anmerkungen zum Index: Teil 2. In: Krauss 2000a, 249–276.
- Krauss 2000a** Krauss, Rosalind E.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne (Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2), hrsg. von Herta Wolf, aus dem Amerikanischen von Jörg Heininger. Amsterdam/Dresden 2000.
- Malmö/Liverpool/Dublin 1993** Antony Gormley, (Ausst.-Kat. Malmö Konsthall, 1993; Tate Gallery Liverpool 1993–94; Irish Museum of Modern Art 1994). London 1993.
- Marek 2009** Marek, Kristin: Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit. Paderborn 2009.
- Motherwell 2007** The Writings of Robert Motherwell, hrsg. von Dore Ashton zus. mit Joan Banach. Berkeley / Los Angeles / London 2007.
- New York 1994** Cy Twombly. A Retrospective (Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1994), with an essay by Kirk Varnedoe. New York 1994.
- NDR Ph II** Cy Twombly. Photographs 1951–2007, mit einem Essay von Laszlo Glozer, hrsg. von Nicola Del Roscio. München 2008.
- Paris 2016** Cy Twombly (Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 2016/2017), hrsg. von Jonas Storsve. Paris 2016.
- Pierce 1986** Peirce, Charles Sanders: Semiotische Schriften, Bd. 1, hrsg. u. übersetzt von Kloesel, Christian und Helmut Pappe. Frankfurt/M. 1986.
- Schlie 2010** Schlie, Heike: Abdruck und Einschnitt. Die medialen Träger der Spur als *appendicia exteriora* des Christuskörpers. In: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 8.1: Kontaktbilder, 2001, 83–94.
- Siebert 2017** Siebert, Moritz: Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance. Baden-Baden 2017.

- Steiner 1995/1996** Steiner, Christian Theo: Hohlraum und Erfüllung. In: Glaube, Liebe, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte, (Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien), hrsg. von Geissmar-Brandi, Christoph und Eleonora Louis, 2. korr. Auflage. Wien 1995/1996, 476–478.
- Stoichita 1999** Stoichita, Victor I.: Eine kurze Geschichte des Schattens, aus dem Franz. von Heinz Jatho. München 1999.
- Suthor 1999** Suthor, Nicola: Caius Plinius Secundus d. Ä.: Trauerarbeit / Schatten an der Wand (77 n.Chr.). In: Preimesberger, Rudolf / Baader, Hannah / diess. (Hrsg.): Porträt, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2). Berlin 1999, 117–126.
- Waldenfels 2001** Waldenfels, Bernhard: Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Homo Pictor. München/Leipzig 2001, 14–31.
- Wenderholm 2005** Wenderholm, Iris: Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds. In: Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei, hrsg. von Stefan Weppelmann, (Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Berlin 2005/06), Berlin/Köln 2005, 100–113.
- Winnekes 2016** Winnekes, Katharina: Jannis Kounellis *Tragedia Civile*, hrsg. von Stefan Kraus et al., mit Neuaufnahmen von Lothar Schnepf, Kolumba Bd. 44. Köln 2016.

BILDRECHTE

Alle Werke von Cy Twombly: © Cy Twombly Foundation, New York / Rom; die Fotografie: © Fondazione Nicola Del Roscio. Courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio, die Maßangaben der Fotografie beinhaltet den Dryprint-Druck mitsamt Karton.

1 © Fondazione Nicola Del Roscio. Courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio.

2-4, Taf. 8a-c © Cy Twombly Foundation. Courtesy Cy Twombly Foundation.

5, Taf. 8d Aus: Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings, Vol. III, 1960–1963, hrsg. von Nicola Del Roscio. München 2013, 235.

6-8, Taf. 9a-c Archiv des Autors.

9, 13, Taf. 10a © Felix Gonzalez-Torres, Courtesy of the Felix Gonzalez-Torres Foundation.

10, 12 wiki (open source).

11 Photo © Tate.

14 © Cy Twombly Foundation. Courtesy Cy Twombly Foundation.

MARTIN ROUSSEL

»PARTANT DE TRAIT«

Grammatologie des Porträts

Je crois beaucoup à cette démarche qui est: prendre le crayon, avoir une feuille de papier blanc devant, mettre sur le papier le point de départ (qui est juste un point), bouger le bras, bouger la main, et ce point devient ligne, qui peut être tout, peut être la parole, pourquoi pas? On écrit un mot et ce mot part du même point qui peut aussi déterminer une composition figurative ou une composition abstract. – Valerio Adami: Les années 80 (Film von Sylvie Boulloud, Galerie Templon, 2019)

Wie steht es um unsere Möglichkeit, im Porträt präsent zu sein? Handelt es sich um eine Frage der Repräsentation des Porträts – kraft der technischen Möglichkeit, Ähnlichkeit herzustellen oder durch Indizien die Kraft einer Stellvertretung einzusetzen – oder um eine der Präsentation, mit der das Porträt zum unheimlichen Doppelgänger avanciert, wie es uns literarische Beispiele von Edgar Allan Poes »The Oval Portrait« bis zu Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* plausibel machen wollen? Und wie steht es um unsere Möglichkeit, präsent zu sein, in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit, in denen die einzige Chance des Porträts auf Präsenz darin zu bestehen scheint, ein *Perfektes Verbrechen* zu begehen, das Jean Baudrillard darin diagnostiziert hat, dass die Welt hinter ihren technischen Bildern, den Simulakren des Computerzeitalters, verschwindet – ein Verbrechen ohne Motiv und Täter?¹

Walter Benjamins dem Aufsatz über »Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« entlehntes Stichwort hat einer Epoche den Verlust der Aura und der Unmittelbarkeit vorgegeben. Die

¹ Vgl. Baudrillard 1996.

Referenz auf diesen Aufsatz verbindet eine Reihe von Texten, die hier zusammengelesen werden, um diese genuine Möglichkeit des Porträts zu analysieren: als eine unmögliche Möglichkeit oder jedenfalls eine, an deren Ende auch die Erzählungen an ein Ende kommen (das Porträt als Ende der Narration). Was den Erzählungen vom Zu-Ende-Bringen des Porträts gemein ist, ist die Lebendigkeit des Porträts, die in Poes »Oval Portrait« von Pinselstrich zu Pinselstrich zuzunehmen scheint – um im Moment höchster Vollendung nichts als den Tod herbeizuführen.² Was also, könnte man folgern, steht der technischen Reproduzierbarkeit des Bildes bzw. der Entlarvung von Unmittelbarkeit und, in der Folge, einem »Manipulationsverdacht« jeglicher Art von Medium gegenüber³ entgegen, als der Vollzug des Porträtierens selber, einschließlich der Öffnung auf die Frage, wann ein Porträt vollendet, zu Ende gebracht sein kann?

Die kleine Serie an Texten, die diesen Fragen im Ausgangspunkt von Walter Benjamin nachgehen, orientieren sich deshalb an Fragen des Vollzugs und seiner Sichtbarkeit (oder unsichtbaren Wirksamkeit) im Bild. In unterschiedlichen Texten von der *Grammatologie* über *La vérité en peinture* bis hin zu den *Mémoires d'aveugle* hat Jacques Derrida Fragen dieser Art vertieft und sie fluchtperspektivisch dem Wort *trait* zugeordnet, das sich mit Strich (oder Linie) ebenso übersetzen lässt wie mit Zug oder Einfall. Hier wie in Hubert Damischs *Traité sur le trait* und in Jean-Luc Nancys *L'autre portrait* – wie auch in einer Vergleichsbeobachtung zu Roland Barthes' Beobachtungen zum *punctum* – geht es um die Logik, nach der die Repräsentation (im Verzicht auf Präsenz) mit der Präsentation (und der Frage der Substitution) verflochten ist. Gemeinsam ist allen Versuchen, den *trait* für ein Verständnis des Bildes, der Zeichnung oder des Porträts fruchtbar zu machen. Diskutiert wird somit eine Restituierung des Verhältnisses von Aura und Reproduzierbarkeit in einem grammatologischen Kontext, in dem der Gegensatz von Primärem (Aura, Präsenz) und Sekundärem (Reproduktion, Supplement, Technik) nicht einfach verkehrt wird – das liefe auf Baudrillards Prophetie eines perfekten Verbrechens hinaus –⁴ sondern die Repräsentanz, das Sekundäre als ein »originäre[s] Supplement« – oder, so wird aus den *Aufzeichnungen eines Blinden (Mémoires d'aveugle)*

2 Meine Überlegungen führen Gedanken fort, die in meinem Aufsatz »Figuration des Lebens und Zerstreuung des Bildes in Edgar Allan Poes ›The Oval Portrait« ausgeführt sind, vgl. Roussel 2018.

3 So lautet die These Niklas Luhmanns mit Blick auf die Opazität massenmedialer Kommunikationsstrukturen, vgl. Luhmann 1996, 9.

4 Vgl. hierzu die Kritik an einer solchen Verkehrung in Derrida 1998, 36, Anm. 9.

heraus zu lesen sein, als »*transzendente* Ressource« – gedacht wird, »das den verlöschenden Ursprung äußerlich ergänzt und das dennoch nicht abgeleitet ist.«⁵ So wird nämlich das Supplementäre jeder Reproduktion oder Repräsentanz in seinem Erscheinen selbst originär und kann überhaupt nur aufgrund dieser Alterität gegenüber dem Reproduzierten oder Repräsentierten – Derrida spricht von Schrift –, das es als seinen Ursprung behauptet, »von draußen, in ihrem Innern die lebendige Rede affizieren, *sie alterieren*«⁶. Dieser Logik der wechselnden Zuweisung des Ursprungs aus einer Teilung, aber auch eines Entwerfens von Einheit, mithin den Facettierungen des *trait* gehe ich im Folgenden nach.

1. »ALS OB ES IN DER MALEREI ZWEI MALEREIEN GÄBE«

Um mit einer schematischen Matrix anzufangen: Präsentation und Repräsentation bilden zwei Modi der Malerei, die im *trait* – Strich, Linie, Zug – verbunden sind, genauer – und hier wird es schon komplizierter –: die aus ihm hervorgehen oder ihn interpretieren, jedenfalls ihm eine Richtung geben. »[W]enn ich einmal schamlos vereinfachen darf«, schreibt Jacques Derrida im Kapitel »+R (zu allem Überfluß)«, das Zeichnungen Valerio Adamis gewidmet ist, seines Buches über *Die Wahrheit in der Malerei* (1978),

ist es für mich, als ob es in der Malerei zwei Malereien gäbe. Die eine, die fremd jedem Diskurs und der angenommenen Stummheit der »Sache selbst« gewidmet, [...] stellt im autoritären Schweigen eine Ordnung der Präsenz wieder her. Sie motiviert oder entfaltet folglich in der totalen Verweigerung ein Gedicht oder eine Philosophie, deren Code mir erschöpft zu sein scheint. Die andere – und doch die gleiche –, die redselig und unerschöpflich ist, reproduziert virtuell eine alte Sprache, die verspätet die Höhe eines Textes erreicht, der mich interessiert. Auf der Höhe dieses Textes [...] erwartete mich die eckige Unterschrift Adamis.⁷

⁵ Ebd., 537.

⁶ Ebd.

⁷ Derrida 1992, 186. Diese zwei Seiten rekurren auch auf das Spiel zwischen Zeichnung und Gemälde, wie es Hubert Damisch vom Strich her bestimmt: »Die Zeichnung wird in jenem Augenblick zum ›Gemälde‹[,] wo die Farbe den Strich ›absorbiert‹, d. h. ihn überdeckt bis hin zur optischen Auflösung« (Damisch 1986, 189).

Die »Ordnung der Präsenz« und die »Höhe eines Textes«, der »reproduziert«, mithin einer Logik der Repräsentation folgt, spannen diesen Gegensatz (der dann doch wieder keiner sein soll: »Die andere – und doch die gleiche –«) auf, und dieses Verhältnis von Präsenz und Repräsentanz, von der Art der Unmittelbarkeit eines Gedichts oder des Gedankens einer Philosophie, kehrt wieder im Verhältnis von »der ›Sache selbst« und dem Subjekt, das in der »eckige[n] Unterschrift Adamis« sichtbar wird. Das Verhältnis von Sache und Subjekt ist also das einer Aneignung oder Gegenzeichnung, ohne dass der Name oder der Diskurs sich die Sache jemals völlig aneignen könnte. Nehmen wir den Fall Adamis, das heißt Valerio Adamis, über dessen Zeichnungen und Bilder Derrida schreibt:

Indem er den Rahmen herausstellte, ihn ins Rampenlicht stieß, wo er vom Licht der Projektoren mißhandelt wurde, hat er *Ränder* durchgestrichen, hat er geschrieben und sogleich das, was er machte, durchgestrichen; er hat Strich für Strich gezeichnet, was er schrieb oder vielmehr durchstrich: diese *Ränder (marges)*, die ich mir vergeblich als Einkunft oder Titel wiederanzueignen versuchen würde.⁸

Das Besondere der Bilder Adamis wird in einer Durchstreichung der Ränder gesehen, die, so soll man das wohl verstehen, gänzlich in die Schrift hinüberspielen und deshalb das Bild verlassen.⁹ Der derart repräsentierte, lesbar gemachte Rahmen rückt »ins Rampenlicht«, im Original »sous les projecteurs«¹⁰, was im übertragenen Sinn auch heißt: »in den Mittelpunkt des Interesses« – und dieses Interesse/Rampenlicht, dieses Augenmerk rückt die Sache sogleich aus sich selbst heraus in den Blick, das heißt in die Lektüre des Betrachters, der im Diskurs hinzutritt. Die Frage der Aneignung stellt sich von hier aus, in Derridas Fall in der Frage, ob er

⁸ Derrida 1992, 180.

⁹ Als »Grundlage von Admis Kunst« kann der Strich, die Linie gelten: »Sie rivalisiert natürlich entscheidend mit der Farbe [...]. Doch weil die Linie den anderen Bildkomponenten vorausgeht, fällt sie mit dem Ausarbeiten des Sujets zusammen und bleibt so das wesentlichste Element der formalen Struktur« (Pacquement 1986, 9). Näher in Richtung von Derridas Deutung geht die Überlegung in »seinen Notaten«, wo »Adami fest[hält], daß die Konturlinien nicht mehr Kontur eines Inhalts sind, sondern der Inhalt selbst« (ebd.) und so den Gegensatz von Linie (*trait*) und Fläche (Farbe) aufweicht.

¹⁰ Derrida 1978, 172.

den »Rahmen« (*cadre*) als »Ränder« (*marges*) in den eigenen Diskurs hinüberspielen könne.¹¹

Wir brauchen hier die Einzelheiten der Bildinterpretation nur zu streifen: Adamis *Studie für eine Zeichnung nach Glas* (also Derridas Publikation von 1974, wobei das französische Wort *glas* Totenglocke bedeutet), die sich mit einem gezeichneten Text auf Derridas Buch bezieht und – wohl auch, um an diesem Text den Anstrich des Visuellen zu unterstreichen – diesen Text in einen gezeichneten Rahmen stellt, der jedoch »[a] *tergo*« zu sehen ist, indem Adami »die senkrecht verlaufende Hohlkehle sorgfältig herausarbeitet«, »was den Glauben erweckt, man könne herumgehen, den Besitz umkreisen, hinter die spiegelnde Reproduktion gelangen.«¹² Die Frage, wem der Diskurs zugehört, ist also tatsächlich kompliziert, und die Stummheit der Malerei in dieser Frage (als Kehrseite ihrer Redseligkeit) wird hier in eben diese Ausdrücklichkeit des Diskurses hineingestoßen, nur, um sie von hier aus zurückzuweisen: Die Vorderseite bleibt unlesbar, stumm, unsichtbar.

Hat Adami nun geschrieben (»hat er geschrieben«) oder hat er gezeichnet (»er hat Strich für Strich gezeichnet«)? Das Bild löscht seine Sichtbarkeit, wenn es Diskurs wird; der Diskurs verweigert sich, wo das Bild stehenbleibt: als würde der Diskurs, von hinten und für sich selber unsichtbar, in einen Rahmen gesteckt, der er selber ist. Es gibt in Derridas Passage einerseits Wendungen des Zurücknehmens: Der Rahmen wird »mißhandelt« (*maltraité*), das Geschriebene »durchgestrichen« (*barré / ce qu'il raturait*), so dass sich Derrida die Worte »vergeblich« (*en vain*) anzueignen versucht. Andererseits ist die Zeichnung *Glas* nachgezeichnet, so als wäre es das Ziel, die Worte in der Zeichnung einzuholen, »Strich für Strich« (*trait pour trait*) einen Diskurs zu konstituieren, der in der Misshandlung, Durchstreichung eine Vergeblichkeit bekundet, die in der Bekundung zu der des Bildes (der Zeichnung) wird. Und all dies findet statt zwischen *trait* und *trait*, der Präsentation und der Repräsentation, der Sache (und ihrer Verdopplung) und dem Subjekt (und seiner Verdopplung).

So heißt es in der »Passe-partout« überschriebenen Einleitung zur *Wahrheit in der Malerei*: »Dieser Riß (*trait*) zwischen dem Buchstaben, dem Diskurs, und der Malerei ist vielleicht alles, was in *Die Wahrheit in der*

11 »DERRIDA spielt hier auf den französischen Titel *marges* seines Buches: *Randgänge der Philosophie* (Wien 1988) an.« (Derrida 1992, Anmerkungen des Übersetzers, 451).

12 Derrida 1992, 180.

Malerei vor sich geht (*ce qui se passe*) oder sich einschmuggelt (*se faufiler*).¹³ Adamis Werk wird für Derrida zur Chance, den *trait* als »einzigartigen Kontrakt« von »*trait phonique*« und »*trait dit graphique*« zu analysieren.¹⁴ Und insofern es hier entweder (und zugleich) um die Frage der Präsentation oder der Repräsentation geht, lässt sich die Verflechtung der beiden *traits* vierfach entflechten: »Präsentation der Repräsentation, Präsentation der Präsentation, Repräsentation der Repräsentation, Repräsentation der Präsentation.«¹⁵ Zu verstehen sind diese vier Modi der Wahrheit in der Malerei nach Derrida als Markierungen der »Differenz zwischen den Formen oder den Inhalten des Erscheinens. Ein Strich [*trait*] erscheint niemals, niemals selbst, niemals ein erstes Mal. Er fängt damit an, daß er sich zurückzieht [*retrait*].«¹⁶ So verschwindet die Repräsentation in der Präsentation (wie beispielsweise der Diskurs in der Farbe verstummt), die Präsentation in der Repräsentation (wie beispielsweise der Diskurs sich der Frage der An- und Zueignung öffnet). Im Fall Adamis verwickelt sich die Präsentation der Präsentation in eine Schleife ihres Verschwindens: das Bild, das den Rahmen des Bildes präsentiert, in dem das Bild – nicht in seiner Repräsentanz, in dem man es von vorne anschaut, sondern aus sich, seinem Inneren nach außen wendend – unennbar sich jedesmal neu generiert. Das Kapitel »+R« ist darin auch eines über das Porträt, *le portrait*, und das Verschwinden (*retrait*) des Erscheinens des *trait*.¹⁷

13 Ebd., 13 (Übersetzung modifiziert).

14 Ebd., 25 (frz.: 14). *Trait phonique*, das meint auch die Telefonleitung, betont also die Teleoperativität, die der *trait* ermöglicht, während der graphische Strich ein sogenannter (*trait dit graphique*) ist, der also erkennbar in der Differenz zwischen seiner bloß graphischen Erscheinung und dem Wort, das ihn benennt, ist. – Derrida formuliert deutlich am Rande der Tautologie: »Der gemeinsame Zug (*trait*) dieser vier Male [= vier Kapitel] ist vielleicht *le trait*: Strich, Linie, Zug, Einfall. [...] Seine Teilbarkeit wird Text, Spur und Rest.« (Ebd., 26; »*Le trait commun de ces quatre fois, c'est peut-être le trait. [...] Sa divisibilité fait texte, et trace et reste.*«, Derrida 1978, 16) Manfred Momberger übersetzt *le trait* in der deutschen Übersetzung von Jonathan Cullers *Dekonstruktion* mit »Linie, Zug, Verbindung, Strich, Umriß, Pfeil, Projektion, Strecke, Leine, Spur« (Culler 1988, 157).

15 Derrida 1992, 20 f.

16 Ebd., 27. »Daß ein Mensch sich zurückzieht, wenn er Maler ist; das ist ein Ereignis der Darstellung. / Rückzug (»*retrait*«), *ritratto*, Portrait. [...] Verbindung zwischen »Sich-zurückziehen« und sein Porträt »ziehen« [...].« (Lyotard 1986, 50)

17 Derridas Unterscheidung ähnelt in mancher Hinsicht der – freilich strikteren –, die Roland Barthes in der »Rhetorik des Bildes« als Unterscheidung von

NOT FOR ONLINE PUBLICATION. © RESERVED



1 Valerio Adami: *Ritratto di Walter Benjamin*, 1973, Zeichnung auf Papier, 36 × 48 cm

2. KENOTAPH

Es ist ein »*Kenotaph*[]«, schreibt Jacques Derrida über die Zeichnung *Ritratto di Walter Benjamin*¹⁸ (wie auch seine kolorierte Variante):¹⁹ Eine Linie teilt das Bild bzw. die Zeichnung horizontal in zwei Hälften; sie

codierter und uncodierter Botschaft des Bildes, Konnotation und Denotation, entgegenkommender und stumpfer Sinn trifft, vgl. Barthes 1990, 28–46.

18 Als Randnotiz: Adami hat alle Zeichnungen »mit Bleimine ausgeführt. Von den ältesten Zeichnungen abgesehen, deren Maße unterschiedlich sind, ist das Format stets 48 cm × 36 cm.« (Adami 1986a, 24)

19 »Die erste Version wurde 1975 in der Reihe *Derrière le miroir* (No. 214, Mai 1975) veröffentlicht. Der Anlaß dazu wurde durch eine Ausstellung von Valerio ADAMIS *Le voyage du dessin* gegeben.« (Derrida 1992, 178) Zur Kollaboration und daraus folgenden langen Freundschaft Derridas mit Adami – im Übrigen handelt es sich bei *Derrière le miroir* um die Zeitschrift der Pariser Galerie Maeght – vgl. Riese 1994 und Peeters 2013, 382–385.

schneidet den Kopf Walter Benjamins in der oberen Stirnhälfte, genau beim Haaransatz, ab. Während die ansonsten gerade gezogene Linie auf der Höhe des Kopfes, dem Haaransatz folgend, von der Stirn zu den Ohren einknickt, kann man oberhalb, genau auf der Linie (wie auf der eines Schreibheftes) den Schriftzug »Benjamin« lesen, dessen Kleinbuchstaben gewissermaßen den Fall der Haare zu imitieren scheinen – das j reicht mit seiner Unterlänge sogar bis unter die Linie, wie eine Locke, die auf die Stirn fällt. Bei der Vorlage, der bekannten Fotografie Benjamins mit in der Hand aufgestütztem Kinn von Gisèle Freund aus dem Jahr 1937,²⁰ fehlt diese Locke allerdings. Das was die horizontale Linie trennt (und in der Trennung aufeinander bezieht), ist ein doppelter Benjamin: der ikonische in der unteren Bildhälfte, wie wir ihn von der Fotografie wiedererkennen, und der symbolische des Schriftzugs, der Benennung, wie sie am unteren Bildrand wiederkehrt, wo zu lesen ist: »ritratto di Walter Benjamin« (rechts unten); hinzu kommt noch (links unten) »24.8.73 AdAmi«, die Signatur des Künstlers, aus der man die Widmung an einen Freund – ad ami(cus) – herauslesen könnte:²¹ Die Schriftzüge »Benjamin« und »AdAmi«, »auf ein und denselben Schlag«, besiegeln zugleich, »durch diese Menge an Strichen die Brüderlichkeit der Subjekte [*la fraternité des sujets*]«²², Benjamin und Adami, aber auch des Subjekts (*sujet*) und des Themas (*sujet*). Verbunden werden die beiden Bildhälften nicht nur durch die einerseits sichtbare, andererseits lesbare Referenz auf Walter Benjamin, sondern auch durch eine Ganzkörperfigur in der linken Bildhälfte (die rechte bleibt weitestgehend leer), die einen Soldaten mit geschultertem Gewehr zeigt und darin die Lebensumstände der letzten Lebensjahre Benjamins auf der Flucht vor den Nazis über Südfrankreich bis über die Grenze nach Spanien zu reflektieren scheint.

20 Vgl. https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/f88_637. Zur Bedeutung von Zitation für das Porträt im Sinne von »cit(sight)ations of someone else's speaking and seeing« vgl. Jaireth 2003. »Das fotografische Bild ist oft der Ausgangspunkt für die Bilder von Valerio Adami« (Le Bot 1986, 176).

21 »Über seine [Adamis] Handschrift hinaus erkennt man die Buchstaben seines Eigennamens, die ihn hinreichend verfügbar und gemeinschaftlich machen: *ami* (Freund), wodurch auf ein und denselben Schlag [...] die Brüderlichkeit der Subjekte [Adami und Benjamin] besiegelt wird.« (ebd., 213).

22 Ebd.; »durch diese Menge an Strichen«: »partant de traits« (Derrida 1978, 204) kann auch heißen »beginnend mit Strichen«, »im Ausgang vom Strich«, »an (der Pluralität von) Strichen teilhabend«.

NOT FOR ONLINE PUBLICATION. © RESERVED



2 Valerio Adami: *Ritratto di Walter Benjamin*, 1973, Entwurf der Lithographie, Acryl auf Leinwand, 50,5 × 73,5 cm (siehe Taf. 10b)

So schreibt Derrida mit Seitenblick auf die kolorierte Fassung:

Hier von einer anderen Grenze – wie der französisch-spanischen Grenze – durchzogen, unter der blicklosen Wachsamkeit eines Grenzpostens – eines französischen oder eines spanischen, unwichtig, die politische Macht ist auf beiden Seiten dieselbe. Von beiden Seiten der Tod [...], auf einer Seite der deutsche Benjamin, von den Nazis gehetzt und von den Besatzungsmächten unterdrückt (oberhalb der Grenze nähert sich die Farbe einem grünlichen Grau), unterhalb wird es das Rot eines Benjamins (der Kopf ist darin einbezogen) sein, der ebenso überwacht, verraten und verfolgt wurde wie das rote Spanien. Unterhalb seines Namens verläuft die Grenze durch den Kopf, den sie in Stirnhöhe abschlägt und -schneidet.²³

23 Derrida 1991, 214.

In dieser Lesart lässt sich in der Extrapolation der Grenzen und der von ihr erzeugten Unorte weiter folgern: »*Verschwunden* ist das Sujet. Das Verschwundene *erscheint* als Abwesendes am Ort selbst der Gedenkstätte, am leeren Ort, wiederkehrend, der durch seinen Namen gekennzeichnet ist.« Dies ist es, was Derrida »Kunst des *Kenotaphs*« nennt.²⁴

Walter Benjamin an der Grenze, das heißt dem Grenzübertritt von Frankreich nach Spanien, an der Schwelle von Leben und Tod; das heißt auch an der Schwelle von Benjamin (wie man sein Leben und Sterben kennt) und »Benjamin« als Chiffre, wie ihn die Fotografie zeigt, die Adami als Vorlage diente;²⁵ und das heißt schließlich als Grenze, an der zu entscheiden ist, ob das Bild oder die Schrift hervortritt: aus der Hand des Künstlers, dessen Signatur wie ein Gruß zurückwirft. Hierin besteht die eigene Dynamik des Bildes, dessen Thema der Grenze nach Derrida selber Benjamin redupliziert und die Signatur »AdAmi« in die (gleichfalls von Adami gezeichnete) Signatur »Benjamin« hinüberspielen lässt:

Die konfrontierte Vorderseite [*front capital*] Benjamins, die frontal von der französisch-spanischen Grenze durchschnitten wird, ist die Front der Kriege, die ihn durchzogen, zerteilt und sich selbst entgegengesetzt haben. Und immer noch ist sein Name Einsatz dieser Kriege: War er in authentischer Weise Revolutionär oder nicht, Marxist oder nicht, Dialektiker oder nicht, Jude oder nicht? Wohin gehörte er hinsichtlich dessen, was in all den Codes, auch denen der Okkupation, eine Demarkationslinie genannt wird? Er hat eine durchbrochen, um sich auf der anderen schlagen zu lassen.²⁶

Zweifellos ist der Mechanismus im Verhältnis zur Subtilität, mit der in der Geschichte des Porträts Ähnlichkeit, Repräsentativität, Wiedererkennbarkeit, Individualität oder Ähnliches ausgedrückt wird, eher plump: ein leeres Grab der Ähnlichkeit, eher vielleicht eine Karikatur, die

24 Ebd. (Übersetzung modifiziert).

25 »[D]ie Pose, der geneigte Kopf ohne Vorderansicht, das leere Brillengestell [...], die gefaltete (*plié*) Hand, die Finger [...], die das nachdenkliche Gesicht stützen«: All dies erinnert eher an »das Porträt einer berühmten Photographie, das Porträt eines photographischen Porträts, von dem man alle Linien widererkennt (es ist auf dem Umschlag der *Illuminationen* in englischer Übersetzung wiedergegeben)« (ebd., 217).

26 Ebd., 215 (Übersetzung modifiziert).

den Namen genau dort einsetzt, wo ihre Ähnlichkeit endet. Als Porträt handelt Adamis Bild auch vom Scheitern oder dem Ende des Porträts, das sich hierin noch einmal eindeutig vollendet. In diesem doppelten Spiel aus Einheit und Fraglosigkeit des Porträts auf der einen Seite, seinem Abbruch oder seiner Leere bloßer Bezeichnung auf der anderen, besteht die Operation, zu der Adamis Bild einlädt und in deren Einlassung es erst enthüllend wird – nicht als Porträt (Benjamins im Spiegel Adamis oder umgekehrt) und auch nicht als seine Formalisierung, sondern eher als eine Art Karikatur des Porträts im Sinne seiner Überzeichnung: »Und die *Front Benjamins* schließt sich nicht mehr, ihr Idiom – was seinerseits den differenzierenden Zug [*trait différentiel*] ausmacht – ist in eine Reise einbegriffen, die Diagonale einer fiktiven Erzählung, mit deren Hilfe es alle seine Fragmente austauscht oder verkettet.«²⁷

Was also ist gemeint, wenn Adamis *Ritratto di Walter Benjamin* als ein Kenotaph behauptet wird? Wie ein Grabmal benennt das Bild Walter Benjamin, inschriftlich und ikonisch; dass es als leeres Grab konzipiert wurde, zeigt die ins Bild gewanderte Bezeichnung »Benjamin« sowie die reduplizierende Ikonizität der Züge Benjamins, die weniger eine Person zu porträtieren scheinen als vielmehr deren bereits ikonisches Porträt. Als Kenotaph spiegelt das *Ritratto* – auf die leeren Brillengläser wird noch zurückzukommen sein – zugleich und vermittelt über den Betrachter den Künstler, Adami, dessen Hand nicht nur den Schriftzug »Benjamin« gezogen hat, sondern auch jene eigentliche Künstlersignatur »AdAmi«: Der Künstler ist der, der in dieser Spiegelung konstituiert wird. Nur in der intendierten Abwesenheit Benjamins kann das *Ritratto di Walter Benjamin* sichtbar machen: das Spiel der Spiegelungen, aber vor allem all die Unterscheidungen, die sich um den Namen Benjamin knüpfen. Benjamin wird hier zur Chiffre und zum wörtlich-bildlichen Mittelpunkt eines semiotischen Spiels, das von der horizontalen Linie in Szene gesetzt wird. Das *Ritratto* ist das *A tergo* einer *Mise-en-scène* des Semiotischen; es ist die Eröffnung des Semiotischen im Entzug der Semiose. Um dies auf den Punkt einer Unterscheidung zu bringen, ist das *Ritratto* anderes als ein differentielles Zeichengeflecht, eher das, was die Differenzen hervorbringt angesichts der notwendigen Leere ihrer Einheit: Kenotaph oder *trait différentiel*.

²⁷ Ebd., 217 (Übersetzung modifiziert).

3. LE TRAIT ZWISCHEN SCHRIFT UND BILD

Die Wirkung des *trait* lässt sich in einer Matrize diskutieren, die das Verhältnis von Schrift und Bild betrifft, das heißt insbesondere, wie sich die Differenz von Schrift und Bild aus einem gemeinsamen Bezugsgrund ergibt.²⁸ In der *Grammatologie* heißt es:

Nun ermöglicht es der Strich (*trait*; Zeichnung oder melodische Linie) aber nicht nur, das Repräsentierte mit Hilfe des Repräsentanten zu imitieren und es ihm wiederzuerkennen. Er stellt auch das Element der formalen Differenz dar, die die Inhalte (die farbliche oder lautliche Substanz) hervortreten lässt.²⁹

Als einen »Riß im Ursprung«³⁰ bezeichnet Derrida dieses Verhältnis und gibt damit weder der Differenz (mit der wir lautliche und farbliche Phänomene unterscheiden) noch der Einheit (einem Ursprung als Entstehungsort oder -zeitpunkt) den Vorzug.³¹ Die Operation des

28 »Since ›Le trait, la ligne‹ simultaneously refer to the acts of drawing and of writing, their implications remain both verbal and visual. [...] In ›+R+,‹ Derrida looks at Valerio Adami, a painter who, like Artaud the writer [über den Derrida zuvor geschrieben hatte], comes close to displaying a double talent, for instance when he mercilessly entraps his reader/viewer in a delightful double bind. Adami ›portrays‹ many writers, notably Walter Benjamin, August Strindberg, and Sigmund Freud, while introducing into his canvasses and drawings words, titles, and signatures that need to be deciphered. Since Derrida focuses on a painter who transgresses the boundaries of two languages or two arts, he makes use of their dual inscription as a springboard for his own sometimes parallel inquiries. [...] By thus interrelating and interweaving drawing and writing, Derrida adapts in his own way a not uncommon practice among twentieth-century artists [...]. Cy Twombly's works are exemplary in this regard« (Riese 1994, 242 f.).

29 Derrida 1998, 358 (französisches Wort kursiviert, MR.).

30 Ebd., 344.

31 Es geht somit um »jeglichen Vorgang, bei dem (in welcher Art von Signifikanten auch immer) Bedeutung qua Differenz erzeugt wird« (Weigel 2015, 27). Allerdings stellt nicht die Differenz(ierung) die ursprüngliche Operation dar, da in der Signifikation (qua Differenz) zugleich der Ursprung in seiner entzogenen Vorgängigkeit hervorgebracht wird. Bekanntlich spricht Derrida deshalb

trait différentiel erzeugt Differenz durch Verdoppelung einer vorgängig gedachten Einheit, die in der Differenz noch einmal jeweils verdoppelt und aufgeschoben erscheint: »Der Reflex, das Bild, das Doppel zerteilen, was sie verdoppeln. Der Ursprung der Spekulation wird eine Differenz.«³²

In den *Aufzeichnungen eines Blinden* betont Derrida, dass die Latenz des *trait* nicht als zeitlicher Vorrang zur mimetischen Qualität des Bildes missverstanden werden dürfe:

Er entzieht sich dem Feld des Sehens. Nicht nur weil er *noch nicht* sichtbar ist, sondern weil er nicht zur Ordnung des Spektakels [...] gehört – weshalb das, was er sich ereignen lässt [*fait advenir*], nicht in sich selbst mimetisch sein kann. Eine abgrundtiefe Heterogenität trennt den gezeichneten Gegenstand vom zeichnenden Strich³³

von *différance*, um in die Differenz (frz. *différence*) zugleich den verschobenen Ursprung einzuschreiben: das französische Partizip Präsens *différant* im Sinne von ›aufschiebend‹ klingt hier an.

32 Derrida 1998, 65 (Hervorhebung MR). Vgl. Weigel 2015, 29. Hieraus erklärt sich auch das Missverständnis von Weigels Lektüre der *Aufzeichnungen eines Blinden*, wenn Weigel den *trait* als »eine Art Linie im Zustand der Latenz« ansieht, die sich »dem Feld des Sehens [entzieht]« (ebd., 8) und darin die »ikonische oder piktoriale Gestalt«, »das besondere Vermögen des visuellen Bildes, die ihm eingeschriebene Differenz im Nu in Erscheinung treten zu lassen«, »nicht zur Sprache« kommen lasse (ebd., S. 29). Denn der Entzug ist zugleich Vollzug, die Repräsentation nicht ohne eine ihr inhärente Möglichkeit der Präsentation zu denken. So ist die Latenz und Potentialität des *trait* nirgendwo anders als inmitten der Sichtbarkeit situiert, nicht in einem vorgängigen Zustand: In Frage gestellt wird also nicht die Ikonizität des Bildes, seine Gestalthaftigkeit, sondern Ort und Dauer der Gestalt: Das »Gesetz der Addition des Ursprungs zu seiner Repräsentation«, dass, »[w]as sich betrachten lässt, [...] nicht eins [ist]« (Derrida 1998, 65), im Unterschied zur Gestalt des Bildes wendet sich nicht gegen die Idee der Einheit (das Erfassen »im Nu«) als vielmehr gegen deren Identität (im Auge des Betrachters) mit der der »piktoriale[n] Gestalt«, das heißt gegen die Annahme einer unmittelbaren Einheit in dem, was das Bild ist – ohne »Riß«. Denn Derrida betont, dass der »Riß« wie der *trait* nicht anders als im Bild (wie auch in der Schrift) vorkommen, und zwar als Bedingung der Möglichkeit der Hervorbringung von Einheit. Nur wird die Einheit der Erscheinung in ihrer Funktion als »Quelle« in Frage gestellt: Es gibt »[k]einen einfachen Ursprung.« (ebd.)

33 Derrida 1997, 50 f.

als einer »*quasi-transzendente[n]* Ressource«.³⁴ Wenn Sigrid Weigel vom »Entzug des Sichtbaren«, des Auges, »aus der tradierten Trias von Hand, Auge und Linie« in den *Aufzeichnungen eines Blinden* spricht,³⁵ rückt sie die Szene der Blindheit in den Vordergrund.³⁶ Doch stellt der *trait* als »*quasi-transzendente* Ressource« sowohl einen Entzug des Auges (im Motiv der Blindheit) als auch des Zugs der Hand (ihrer zeitlich vorgängigen Instrumentalität) und der Linie (im *trait* als »Riß im Ursprung«) dar.³⁷ Die *Aufzeichnungen eines Blinden* rücken das Motiv der Blindheit ja nur deshalb in den Vordergrund, weil es hier um den Einfall der Subjektivität, das Selbstporträt, geht.³⁸

In der *Grammatologie* hat Derrida den *trait* als »die Verräumlichung selbst« bestimmt und den allgemeinen Charakter entfaltet: »[A]ls Markierung der Figuren tut er seine Arbeit auf den Flächen der Malerei genauso wie im Zeitmaß der Musik«.³⁹ Als Verräumlichung ermöglicht der *trait* die Erscheinung von etwas, markiert grundsätzlich die Differenz von etwas, insofern es Raum beansprucht, zu seinem Nicht-Erscheinen.

34 Ebd., 49. Vgl. zu dieser Nicht-Zeitlichkeit auch Weigel 2015, 31 f.

35 Weigel 2015, 50.

36 »Insofern sich dem blinden Zeichner das Gesehene per se verschließt, ist er dazu prädestiniert, mit dem Zug seiner Hand das Ungesehene zu Papier zu bringen.« (ebd., S. 49) Allerdings interessiert Derrida nicht der Akt des blinden Zeichnens, sondern das, was das Motiv des Blinden zu sehen gibt. So spielt schon der Titel *Aufzeichnungen eines Blinden* im Original *Mémoires d'aveugle* zwischen der Bedeutung »im Sinne von blinden Aufzeichnungen« und »der Erinnerung an eine Blendung – natürlich nicht zuletzt [...] die Situation der Ausstellung [im Pariser Louvre] selbst [...], bei der aus einer buchstäblich blendenden Fülle von Material [aus den Archiven] ausgewählt werden mußte.« (Wetzel 1997, 130)

37 So befindet sich das *Bild* »immer in der Passage des Bildes oder – im Sinne Heideggers gesprochen – *unterwegs zum Bild*«. Die Blindheit bei Derrida thematisiert nicht etwa eine Eliminierung der Kategorie des Sehens, sondern die »*mémoires d'aveugle* beziehen sich also auf ein Gedächtnis des blinden Flecks der Sichtbarkeit«, insofern das Sichtbarmachen immer auch ein Unsichtbarmachen dessen, was sichtbar gemacht werden soll ist: »Der gleiche Zug, der den geliebten Zügen Dauer verleihen soll [so im Rekurs auf die »seit Plinius zirkulierende Geschichte der Tochter des korinthischen Töpfers Butades« mit ihrem Wunsch, »den Schatten des Kopfes ihres scheidenden Geliebten auf der Wand festzuhalten«], leitet schon ihren Entzug ein« (Wetzel 1997, 133).

38 So ist denn auch die Blindheit in eine phänomenologische Tradition des Erscheinens einzuschreiben. Vgl. Jamme 2000.

39 Derrida 1998, 358.

Es ist die »Möglichkeit der Iteration« die im *trait* erschlossen wird, und weil Iterabilität – und sei es *trait pour trait* – das Thema des Doppelgängers, der Kopie und des dekontextualisierten Zitats impliziert, ist der *trait* als Verräumlichung auch der »Auszug aus dem außer sich gesetzten Leben.«⁴⁰ Ohne den *trait* hätte die Malerei keine (sie zugleich eingrenzende und bestimmende) Fläche, die Musik kein (sie rhythmisierendes und temporisierendes) Zeitmaß. Im *trait* wird Malerei Bild, tritt in sich und über sich hinaus.⁴¹

Was bedeutet diese Möglichkeit des *trait*? Hubert Damisch hat auf Nähe und Differenz des *trait* zu Roland Barthes' Konzept des *punctum* hingewiesen: Während der *trait* jenes Moment bezeichnet, in dem sich die Differenz ereignet (haben wird), ist das *punctum* nach Barthes nur ein Stich oder Fleck, der aus dem Bild heraus den Betrachter angeht, ihn gewissermaßen aus dem unbewusst Unerwarteten verwundet. Das *punctum* kennt deshalb noch keine Bahnung und keine Spur; es ist das Passepartout des sich unerwartet Ereignenden im Bild, »une marque que n'habite aucune puissance de tracement«: »à mettre en balance avec l'impact qui peut être celui du trait«.⁴² Mit dem *punctum* sucht Barthes

40 Ebd., 359.

41 »Die Strenge der Teilung zwischen dem Strich und der Farbe«, heißt es in »+R«, »wird in dem Maße schärfer, strikter, zugleich nüchterner und unbändiger, wie man in der sogenannten jüngsten Periode voranschreitet. Um den Farbwurf hinauszuzögern, mobilisiert sie noch mehr an Gewaltsamkeit, potenziert sie die doppelte Energie: zunächst der volle Umriß, die schwarze, einschneidende, abgrenzende Linie, sodann die Überflutung mit breiten, flächigen chromatischen Skalen.« In »der Zeichnung, wie sie Adami praktiziert«, wird die Farbe »niemals antizipiert, sie taucht niemals auf, bevor der antreibende Strich [*trait moteur*] vollständig zum Stillstand gekommen ist, sondern sie entfaltet gerade dadurch in breiten verhaltenen Streifen eine Kraft, die umso entfesselter ist, als das graphische Dispositiv fertig, still und auf unerschütterliche Weise zu allem bereit bleibt.« (Derrida 1992, 205) (Das »graphische Dispositiv«, schreibt Derrida, sei »fertig«. Dies schließt ein, dass es de facto keine Zeichnung gibt, die auf die Malerei verzichten könnte: keinen Strich, der nur *trait* und nicht zugleich graue Fläche eines Bleistifts, schwarze einer Tintenfeder wäre. Während noch die chromatischste Fläche ihre Grenze findet – schließlich zählt auch »die chromatische Differenz« (ebd., 26) selber – und den Strich dieser Begrenzung unweigerlich zu suchen gibt, kann die Zeichnung – wie bei Adami – mit der Illusion ihres Abschlusses spielen: Nur deshalb kann eine Zeichnung »auf unerschütterliche Weise zu allem bereit bleib[en]«, während das Bild in Farbe jedes Mal an sein Ende gekommen zu sein scheint.)

42 Damisch 1995, 19. Vgl. Barthes 1989, 36.

etwas, das dem *studium*, der interessierten und einordnenden Analyse entgegensteht, etwas das im Diskurs uneinholbar diesen durchläuft. Daher insistiert er auf der Punktualität des Punktes, der nicht Linie, Ausbreitung, Diskurs werden kann, gleichwohl aber jederzeit den Diskurs mit dem anderen des Bildes, dem der Diskurs wie der Beobachter jederzeit verfallen kann, konfrontiert. Der *trait* hingegen ist die Wirkung (*l'impact*) im Moment, bevor ich sie erkennen kann – und erkennen heißt: sie einer der Ordnungen des Sinnlichen oder des Intelligiblen, des Bildes oder des Textes, der Natur oder der Kultur, der Farbe oder ihrer Abstraktion usw. zuzuweisen. Entscheidbarkeit und Unentscheidbarkeit dessen, was *punctum* und *trait* ausmachen, kreuzen sich also, ohne eine klare Opposition zu bilden.

Die Ähnlichkeit von *trait* und *punctum* erschließt sich auch aus den *Aufzeichnungen eines Blinden*, wo Derrida die Blindheit des *trait* in drei Aspekten auffächert, das heißt drei Zugänge markiert, mit denen im Erscheinen des *trait* zugleich sein Entzug (*retrait*) einhergeht: erstens einer transzendenten, zweitens einer strukturellen und drittens einer rhetorischen Blindheit.

Den ersten Aspekt [...] würde ich in der Aperspektive des graphischen Aktes sehen. Im Moment der ursprünglichen Bahnung, wo die ziehend-zeichnende Macht des Zugs [*puissance traçante du trait*] wirkt, in dem Augenblick, wo die Spitze an der Spitze der Hand (des Leibes überhaupt) sich im Kontakt mit der Oberfläche vorwärtsbewegt, wird die Einschreibung des Einschreibbaren nicht gesehen.⁴³

Die Wendung *puissance traçante du trait* ist schwer zu übersetzen, weil das Verb *tracer*, hier im *participe présent*, wie der *trait*, ›ziehen‹ meint, im Besonderen sogar ›zeichnen‹ und ›schreiben‹. Gemeint ist also die Macht, deren Gewalt zur Entscheidung für entweder einen Zug der Schrift oder der Zeichnung führt. Derrida denkt den *trait* also als die Einheit einer Unterscheidung, deren Rezeption diese Einheit auf notwendigerweise eine ihrer beiden Möglichkeiten hin transzendiert haben wird. Diese Macht des *trait*, wie ihre Gewalt, liegt im Zur-Erscheinung-Bringen, im Augenblick, der die Leiblichkeit gemäß der Logik eines Zeichensystems überschritten haben wird. Als »Augenblick« in einer Bewegung (der in diesem Fall wohl doch mehr ist als ein Punkt – vielleicht ein Punkt mit

43 Derrida 1997, 49 (französisches Wort kursiviert, MR.).

Bewegungsindex) ist der *trait* blind für die Art der Semiotik, die das System, das ihn hervorbringt oder das er ausdrückt, regiert.

Aufgrund dieser Augenblicklichkeit und der Frage ihrer Überschreitung durch »die Einschreibung des Einschreibbaren« gilt für den *trait* zweitens, dass

[e]r erscheint – oder vielmehr: verschwindet – ohne Verzug. Ich nenne ihn *den Entzug [retrait] oder die Eklipse, das differentielle Nichterscheinen des trait, des Zugs oder Strichs*. [...] Die Teilbarkeit des *trait* unterbricht hier jede reine Identifizierung und bildet [...] unsere *allgemeine Hypothek* für jedes Denken der Zeichnung, die letztlich, d. h. an der Grenze de jure unzugänglich bleibt. [...] *Nichts gehört dem Strich oder Zug (an)* [...]. Er verbindet nur, fügt nur zusammen, indem er trennt.⁴⁴

Denn der *trait* mündet nicht einfach nur in der Entscheidung zwischen *trait graphique* und *trait phonique*, die über ihn hinausführt, sondern die Teilbarkeit führt ins Wesen des *trait*, in die Struktur seines »differentielle[n] Nichterscheinen[s]«, also in das Erscheinen des *trait* als *trait graphique* oder *trait phonique*, der jeweils für sich nichts als *trait (graphique oder phonique)* ist und in dieser Bestimmung doch zugleich seinen Anteil am Wesen des anderen ausgelöscht haben wird: »Eklipse«. Strukturell gesehen verdoppelt der *trait* nicht nur die Möglichkeit seiner Anwesenheit; die Bedingung seiner Anwesenheit bildet sein Entzug (*retrait*). Genauer gesagt ist seine Möglichkeit, Strich oder Linie, Verbindung (und nicht nur Punkt) sein zu können, dass er als Verbindung das Trennende mit hervorbringt. In seiner Idealität ist der *trait* »weder intelligibel noch sinnlich.«⁴⁵ Er ist das Unerreichbare des Schreibens oder des Zeichnens, womöglich »auch der ›große Zeichner‹ [...], vergeblich, bis hin zur Erschöpfung eines *ductus* oder eines Stils« folgt, indem er »diesen Entzug des Strichs [*retrait du trait*] einzufangen, ihn zu remarkieren und endlich zu signieren« versucht.⁴⁶ Der *trait* ist in dieser Vergeblichkeit auch das Verbindend-Trennende von Zeichnen und Schreiben – *puissance traçante*.

Diese Rhetorik des Geständnisses [...] führt uns zum *dritten Aspekt: zur Rhetorik des Strichs oder Zugs*. Denn ist nicht der Entzug der Linie,

44 Ebd., 57.

45 Ebd., 58.

46 Ebd., 59.

ihr Zurückgezogenwerden in dem Moment, da der *trait* gezogen wird, dasjenige, was die Rede zulässt? Und es gleichzeitig verbietet, die Zeichnung von dem diskursiven Gemurmel zu trennen, dessen Zittern sie durchdringt und erstarren lässt [*transit*]?⁴⁷

Wenn aber der dritte Aspekt »nicht darauf [zielt], eine Herrschaft des Sprechens über das Sehen« zu etablieren, sondern darauf, »zu begreifen, wie diese Hegemonie sich hat durchsetzen können«,⁴⁸ dann kann die rhetorische Blindheit des *trait*, mit der sich also das Wort vor das Sehen schiebt, darauf aufmerksam machen, dass »allein der Mensch über Sehen [*voir*] und Wissen [*savoir*] hinauszugehen weiß, denn allein er weiß zu weinen. [...] Allein er, der Mensch, weiß zu sehen, daß die Tränen das Wesen des Auges sind – und nicht die Sehkraft.« Derridas Blick auf die Rhetorik des Strichs und seine Blindheit dem Sehen selbst gegenüber zeigt eine »offenbarende Blindheit [...], die die Wahrheit selbst der Augen enthüllt«, das heißt den »von Tränen verschleierte[n] Blick.« Der Schleier der Tränen, so soll man das wohl verstehen, lässt das Auge im Sehen *nicht* sehen, »vielleicht die Augen zu entschleiern; ihnen Worte zu verleihen, ohne sie beim Sehen zu zeigen«: »mit einem Augen-Blick sehen.«⁴⁹ Wenn die Rhetorik des Strichs bei Derrida also akzentuiert wird, dann um die Verbindung von Sehen, *voir*, und Wissen, *savoir*, die Zueignung des Blicks zum Wissen, die Aneignung des Wissens über den Blick auf das hin zu öffnen, was zu sehen ermöglicht, das heißt, »die Augen zu denken.«⁵⁰ In der Zeichnung im Unterschied zur Malerei,⁵¹ das heißt in der Kontrastivität des idealen *trait*, zeigt sich somit eine »Differenz« – diejenige »[z]wischen Sehen und Weinen« –, die das Auge als »Quellpunkt«

47 Ebd. (Französisches Wort kursiviert, MR.).

48 Ebd. »Der Mensch beginnt unter diesen Umständen«, das heißt, »indem er die Sehkraft verliert«, »die Augen zu denken.« (ebd., 126)

49 Ebd., 123.

50 Ebd., 126.

51 »Wir sprechen hier vom Zeichnen, nicht von der Malerei«, heißt es, und mit Blick auf die drei Aspekte des *trait*: nur »[u]nter diesem Gesichtspunkt gibt es für das Auge [...] wenigstens drei Arten von Machtlosigkeit oder Nichtsehenkönnen [*impouvoir*]«, das »der Erfahrung des Zeichnens ihre quasi-transzendente Ressource« liefert (ebd., 49). Den *trait*, der Malerei und Zeichnung unterscheidend lässt, könnte man also als Entzug (*retrait*) der Farbe und des Flächigen zugunsten des Kontrastes und der Unterscheidung – zugunsten des *trait différentiel* – begreifen.

der Zeichnung« quasi benennt – denn zu sehen ist es nicht: »Bei dem Versuch, sich selbst beim Sehen zuzusehen, sieht es [das Porträt] sich in dem Moment verschwinden, wo die Zeichnung verzweifelt versucht, es wieder einzufangen.«⁵² Deshalb also die Tränen, die den »Quellpunkt« im »Augen-Blick« der Verzweiflung, der möglichen Unmöglichkeit des *trait* vor Augen führen.⁵³

Möglichkeit und Unmöglichkeit des *trait*: Das sind die »zwei großen ›Logiken‹ des Unsichtbaren am Ursprung der Zeichnung«, die die rhetorische Blindheit bestimmen. Aus der unsichtbaren Möglichkeit gibt es den *trait*, in seiner sichtbaren Zeichnung löscht sich seine Möglichkeit wieder aus (Eklipse) – wird blind, lässt die Blinden für die Zeichnung sprechen.

Ich nenne sie die *transzendente* und die *sakrifizielle* Blindheit. Die erste ist gewissermaßen die unsichtbare Bedingung der Möglichkeit der Zeichnung, das Zeichnen selber [...]. Die zweite dann – also [...] die Darstellung von Blinden – reflektiert sozusagen diese Unmöglichkeit, indem sie zum *Thema* der ersten wird.⁵⁴

Die transzendente und die sakrifizielle Blindheit, die Geste des Zeichnens und ihre Thematisierung im Motiv der Blindheit, sind in ihrem Wechselbezug, insofern die Darstellung von Blinden das am Bild zeigt, was das Sichtbare aus dem Unsichtbaren hervorgehen lässt, wiederum

52 Ebd., 62. Siehe zum »Quellpunkt« auch ebd., 123.

53 »Vergessen wir nicht, daß man seine Tränen auch verbergen kann (was darauf hinausläuft, dasjenige zu verheimlichen, was die Sicht verschleiert [...])« (ebd., 126) – und würde diese Verheimlichung nicht den Weg ins Malerische öffnen, um von da aus – malerisch – die Zeichnung *in der Malerei* als Geheimnis in Szene zu setzen? Jedenfalls, zeigen Derridas Beispiel hierzu, die »*Weinende Venus* von Lairese oder die *Weinende* von Daniele de Volterra«, dass die Weinenden ihr Gesicht verbergen und jedenfalls die Möglichkeit des Porträts abwenden (oder ins Geheimnis wenden), so dass das Bild gewissermaßen seine Sprache, in der das Gesicht identifizierbar, benennbar wird, verliert.

54 Ebd., 45 f. Und weiter erläutert Derrida, wie die Bänder zwischen Malerei bzw. Zeichnung und Texten auch im Auseinandertreten des Lesbaren und Sichtbaren Rekursionsschleifen zu denken erlauben: »Zwischen den beiden, in der Falte der beiden, wo die eine die andere wiederholt, ohne sich darauf zu reduzieren, kann das *Ereignis* das Wort der Erzählung hervorrufen, den Mythos, die Prophezeiung, den Messianismus, den Familienroman oder die Szene aus dem Alltagsleben und liefert so der Zeichnung ihre thematischen Gegenstände oder Schauspiele, ihre Figuren, ihre Helden, ihre Blinden-Tableaus.«

in einer Oszillationsfigur mit der Rede verbunden, die sich aus der Möglichkeit heraus ereignet, dass das Motiv etwas Unsichtbares sagt (weil es es zeigt) – es reflektiert.

Hubert Damisch hat am Klarsten akzentuiert, dass die transzendente Blindheit des *trait*, die »transzendente Ressource« oder der tränende »Quellpunkt«, deshalb nicht nur die Zeichnung beschreibbar macht, sondern genau den *gramma* aus der *Grammatologie* bezeichnet: »Le trait comme espèce ou figure du *gramme* – ou du *graphème* – qui nommerait l'élément.«⁵⁵ Allerdings bleibt Damischs Hinweis auf die *Grammatologie* knapp. Derrida spricht in der entsprechenden Passage⁵⁶ über den antimetaphysischen Zug der Kybernetik und argumentiert, dass »der ganze, vom kybernetischen *Programm* eingenommene Bereich [...] ein Bereich der Schrift sein [wird].« (»tout le champ couvert par le *programme* cybernétique sera champ d'écriture«.) Als Hinweis auf ein transzendentes Moment wie den *trait*, für den *Schrift* oder *gramma* auch nur Namen sind, erschließt sich die grundlegende Akzentuierung Derridas, der mit *l'élément* »kein einfaches« Element (»sans simplicité«) meint, ein »Element der Ur-Synthese im allgemeinen, dessen, was innerhalb des metaphysischen Systems von Gegensätzen zu definieren man sich untersagen müsste« (»de l'archi-synthèse en général, de ce qu'on devrait s'interdire de définir à l'intérieur du système d'oppositions de la métaphysique«).⁵⁷

Der Wendung von der *archi-synthèse en général* auf dem Feld der Grammatologie entspricht die transzendente Ressource, der »Quellpunkt«, auf dem Gebiet der Zeichnung. Schrift als Verräumlichung geht auf den *trait* als synthetisches Apriori zurück: ein Sichtbarwerden, das in Differenz zur Sichtbarkeit tritt. Damischs Betonung des Elementes kann man wörtlich im Sinne des Elementaren verstehen: Er ist eine Vorbedingung dafür, dass sich Systeme der Einheit und Differenz, des Erscheinens und Nicht-Erscheinens verräumlichen – und der sich in der Zeit dieser Verräumlichung (ob als Zeichnung, in der Malerei oder nicht, oder als Schrift) entzieht.

⁵⁵ Damisch 1995, 35 (mit dem zweiten Teil des Satzes ab *gramme* als Zitat Derridas). Die paragraphenhaft-aphoristische Form von Damischs Text greift die von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* auf.

⁵⁶ Derrida 1998, 21. Vgl. Derrida 1967, 19. Das Wort *trait* fällt an dieser Stelle nicht.

⁵⁷ Derrida 1998, 22. Vgl. Derrida 1967, 20.

4. DIE SPRACHE DES PORTRÄTS UND DAS »SCHICKSAL DES FIGURATIVEN«

Bei Damisch findet sich ein Hinweis auf Barthes' Unterscheidung des *trait* in »mot [...] graphique et linguistique (les Anglo-Saxons font la différence, à cet égard, entre *stroke*, ou *mark*, et *feature*)«⁵⁸, die der in *trait graphique* und *trait phonique* entspricht. In den *Aufzeichnungen eines Blinden* taucht genau diese Unterscheidung in der Erzählung einer Art Urszene des schreibenden und nicht zeichnenden Derrida auf, in der er als Kind darunter »litt [...], die Zeichnungen meines Bruders ständig ausgestellt zu sehen«, so dass er im Rückgang auf den *trait* eine Möglichkeit der Substitution, *trait pour trait*, zu suchen begann:

So als wäre ich, statt durch die Zeichnung, auf die der Blinde in mir für den Rest des Lebens verzichtete, durch einen anderen Strich oder Zug [*trait*] berufen worden, durch die Graphie unsichtbarer Worte [*mots*], jenen Einklang von Zeit und Stimme, den man Wort [*verbe*] nennt – oder Schrift. Substitution also, heimlicher Austausch: ein Zug für den anderen, Schriftzug statt Zeichenstrich, *trait pour trait*.⁵⁹

Die Nähe von Zeichnen und Schreiben, ihr gemeinsamer Grundzug, werden von Derrida also an den genealogischen Ort einer Substitution rückgeführt, und zwar auf eine Art Selbstporträt im entzogen-verschobenen *trait*. Unterschwellig (heimlich) regelt diese autobiographische Erzählung die Beziehung unterschiedlicher Bedeutungsebenen, die das Wortfeld des *trait* strukturieren:

Die Wendung *trait pour trait* bedeutet soviel wie »haargenau, jeden einzelnen Zug berücksichtigend«, *copier trait pour trait* heißt also »exakt kopieren«. Die Wendung erinnert aber auch, wie die amerikanischen Übersetzer der *Mémoires d'aveugles* anmerken, an das biblische *œil pour œil, dent pour dent* – »Auge um Auge, Zahn um Zahn«. Und schließlich steckt im *trait-pour-trait* auch noch das Portrait.⁶⁰

⁵⁸ Damisch 1995, 20 (mit Hinweis auf Barthes 1970, 9).

⁵⁹ Derrida 1997, 43 (französische Wörter kursiviert, MR.).

⁶⁰ Anmerkung des Übersetzers in ebd.

Im Spiel und Austausch der Blindheiten spielt das Porträt also nicht nur eine Nebenrolle. Für Derrida ist die Zeichnung ohne Selbstporträt nicht denkbar, wie sein eigenes Schreiben im Verzicht auf Zeichnung und in der Substitution des *trait graphique* durch die Rede über ihn ein Selbstporträt im Zeichen des Verzichts gibt. Während der bekenntnishafte Ton dem spezifischen Fall der Rivalität zweier Brüder gilt, so bleibt der Fall des Porträts im *trait* doch markiert, wenn nämlich der *trait* in seinem Erscheinen das Sehen auslöscht, um ein Denken der Augen zu ermöglichen (der Augen, die in der Zeichnung nicht mehr sehen und die darum in ihrer eigenen Ausradierung, ihrer Erblindung, sich selbst zeigen: wie ein Spiegel).

Vielleicht wäre auch die Porträtierung des *trait* noch der Idiomatik der *Aufzeichnungen eines Blinden* geschuldet, das heißt den Erinnerungen Jacques Derridas. Doch über diesen Diskurs hinaus fügen sie sich auch in den Diskurs Derridas über Valerio Adami und in jene Diskursivität, die Adamis Zeichnung Walter Benjamins mit den in ihr enthaltenen Worten unterhält und die jene Worte sich selbst einzeichnet und zugleich die Zeichnung über sich hinaus in ein System von Spiegeln einschreibt.⁶¹ Fangen wir mit den Spiegeln an, mit den verborgenen Augen Walter Benjamins, die hinter leeren, weiß gelassenen⁶² oder ausradierten⁶³ Brillengläsern verschwunden sind. Es ist eine spezifische Blindheit Benjamins, die hier figuriert und in dem Namen Benjamin noch einmal wiederholt wird – nur um das Selbstporträt Adamis in seiner Unmöglichkeit zu signieren. In den Spiegelungen Benjamins, die die horizontale Linie als *coupure* des Kopfes über diesen hinaus hervorbringt – die politischen und ästhetischen Grenzen, die der Name Benjamins evoziert –, erscheint Adami als der Zeichner, der hervorbringt und zeigt, indem er (sich) zum Verschwinden bringt. *Ad ami(cus)* lautet Adamis sakrifizielle Blindheit, die den Namen Adami im Namen/Bild Benjamins opfert; insofern aus diesem Opfer das Bild entsteht, umschreibt Adamis *ritratto* auch die Transzendentalität des *trait*, der seine Lesbarkeit der Zeichnung unterordnet. Und die Zeichnung scheint auf die Farbe eines Bildes zu warten,

61 Vgl. auch Adamis Aufzeichnungen über die Kunst, wo Adami seine Vorstellungen von ›Darstellung‹ gleichfalls im Rekurs auf eine entzogene Sinnlichkeit als Urszene der Darstellungsmöglichkeit des (Selbst-)Porträts ansieht: »Sobald die Linie das Papier berührt, löst sie sich vom Autor« (Adami 1986b, 113).

62 »Auf dem gemalten Bild bleiben sie leer« (Derrida 1992, 214).

63 Adami »zeichnet mit dem Radiergummi, das ist es, was durchstreicht.« (ebd., 179).

nicht der Vollständigkeit halber und auch nicht zur Vereindeutigung, sondern als Fortführung des Spiels, das die Unlösbarkeit der Namen Adami/Benjamin innerhalb der Zeichnung auslöst: Adami, der Benjamin zueignet, Benjamin, der Adami darstellt, wie er Benjamin zeichnet usw.

Trait pour trait: Die Genauigkeit von Adamis Benjamin-Porträt gilt auch der Ersetzung des photographischen durch das graphische Porträt. Als Porträt des Porträts diskutiert es deshalb auch die genuine Möglichkeit des Porträts, die Jean-Luc Nancy in der Möglichkeit, präsent zu sein, erkannt hat. Mit dem Porträt, so Nancy, steht immer auch »das Schicksal des Figurativen« auf dem Spiel: »Im Porträt entwirft, entzieht und entscheidet sich vor unseren Augen ganz sichtbar unsere Möglichkeit, präsent zu sein.«⁶⁴ Dabei bietet das Porträt diese genuine »Möglichkeit, präsent zu sein«, indem das Porträt sich »jeder Art von Rede, Narration oder Deklaration enthält« – es ist das Wort, das in die Erinnerung und die Distanz der Perspektive rückt – und »eine ausschließliche Beziehung zu sich selbst unterhält«: »In diesem Selbstbezug liegt gleichzeitig das ganze Wesen des Bezugs zum Betrachter, dem sich jemand als ein ›Selbst‹ präsentiert.«⁶⁵

Adamis *Ritratto* scheint genau diese Eigenart des Selbstbezugs, über den das Porträt sich zu erkennen gibt, als eine notwendige Unmöglichkeit einkalkuliert zu haben, indem sie das Wort, die doppelte Signatur ihrer Namen, Benjamin und Adami, ausstellt, um sie desto stärker in den Zwang der Zeichnung zu stellen. Denn nirgends tritt die Zeichnung Adamis so deutlich hervor, wie in der Quasi-Signatur des Namens Benjamin, mit dem Adami sein Werk als Porträt des Porträts in der Zeichnung vollendet. Ein Kenotaph ist es auch, weil es die Unterscheidung von (so benanntem) *trait graphique* und *trait phonique* verkompliziert: die Zeichnung aus der Quasi-Distanz des Wortes operieren lässt, das zugleich in die Wortlosigkeit (und ihre Benennung) der Zeichnung zurückfällt. Die Möglichkeit, präsent zu sein, findet bei Adami weder codiert über die Idee einer Repräsentation (etwa qua technischer Reproduktion wie in einer Fotografie) oder über die Idee der Präsentation (etwa nach Maßgabe einer Evidenz des Ähnlichen), sondern im Ereignis ihres Wechselbezuges: Präsentation der Präsentation, Präsentation der Repräsentation, Repräsentation der Präsentation, Repräsentation der Repräsentation, das heißt in der differenzlosen Wiederholung, der Kopie jener Möglichkeiten, die

⁶⁴ Nancy 2015, 7.

⁶⁵ Ebd., 29.

die Fotografie bietet, in der Wiederholung jenes bekannten, Benjamin repräsentierenden Duktus, in der Logik, mit der die Quasi-Signatur Benjamin die Zeichnung in den Vordergrund schiebt, und in der Logik, mit der die Zeichnung sich selber aufspaltet in die verschiedenen Modi des *trait*, aber auch in die Modi historischer Kontextualität, die den Namen Benjamin be- und überschreiben.

Diesen Grundgedanken einer mimetischen Kritik am Grunde der Wirksamkeit des Porträts drückt, Nancy folgend, das italienische *ritratto* sogar noch besser aus als das französische *portrait*, dem es nicht nur entspricht, insofern es »gleichzeitig den Rückzug, die Zurückgezogenheit, den Entzug [*retrait*]« bezeichnet.⁶⁶ Das *ritratto* als *retrait* und das *portrait* als (*trait-*)*pour-trait* benennen zwei komplementäre Bedingungen des Porträts: die Darstellung »[a]us sich als *Anderem*«⁶⁷ einerseits, kraft einer »Verstärkung: der Charakterzug [*trait*] oder der Zug [*tracé*] wird betont«,⁶⁸ andererseits. Der figurative Entzug, der jede Logik der Repräsentation erst ermöglicht, und die »Intensität«, nach der »die Zeichnung für das Gezeichnete stehen« kann und mithin das Porträt selbst eine Präsenz beansprucht, stehen einander nicht gegenüber, sondern bedingen einander.⁶⁹

Die »Teilbarkeit«⁷⁰ des *trait*, als *trait différentiel*, als *trait moteur*, als *trait d'opposition* oder als *retrait*,⁷¹ kann in dieses Spiel der Präsentation und der Repräsentation einführen. Wenn in diesem Spiel das *Ritratto di Walter Benjamin* nicht nur ein Grenzgänger-Porträt Benjamins ist, sondern im leeren Spiegelblick und in den gewechselten Signaturen auch »ein anderes Porträt Adamis, ein Selbstporträt«,⁷² dann zeichnet diese doppelte Porträtkunst die »Kunst des *Kenotaphs*«: als ausgeführtes Porträt, das seinen Gegenstand verdoppelt, ausstellt und in der Darstellung, die die

66 Nancy 2015, 10. Vgl. Vorwort. In: Greub/Roussel 2018, 9–13, hier 10.

67 Nancy 2015, 33.

68 Ebd., 10.

69 »Die Vorsilbe *por* (ursprünglich *pour*) bezeichnet« diese »Verstärkung«, »Intensität« (Nancy 2015, 10) und Möglichkeit der Präsenz – als »*Aperspektive des graphischen Aktes*« (Derrida 1997, 49). Vgl. Krewani 2003, 22 f.

70 Derrida 1992, 26.

71 Als »Trennungsstrich (*trait d'opposition*)« ruft der *trait* den *retrait* herbei, den Zwischenort der Differenz, die hervorbringt, ohne am Anfang zu stehen: »Die Frage wäre also nicht mehr: ›Was ist ein Zug?, oder ›Was wird ein Strich?‹ oder ›Was hat Bezug (*trait*) auf einen solchen Strich?«, sondern: ›Wie wird ein Strich gezogen und zieht er sich zusammen in seinem Rückzug (*retrait*)?« (ebd., 27)

72 Jedenfalls eines, »was ich [Derrida] hier habe zeichnen wollen« (ebd., 218).

Züge des Dargestellten intensiviert, leer lässt. Leer bleibt jedenfalls der Diskurs, der entscheidet, wer porträtiert wird, während der Kenotaph, ununterscheidbar von anderen Gräbern, die Spur vergangenen Lebens zum Quasi-Monument, »au lieu même du monument commémoratif«⁷³, erhebt.

Der Ort, *lieu*, der Gedenkstätte, verbindet sich dabei mit der Substitution und dem Entzug, insofern *au lieu de* auch mit ›anstelle von‹ übersetzt werden kann.⁷⁴ Hiermit lässt sich die Kunst des Kenotaphs, die also das Andenken und die Leere des Ortes zusammenführt, noch einmal auf das Porträt zuspitzen, wenn man in dieser Memorialkunst des *trait* die Verwandtschaft zur Totenmaske sieht: »Die letzte Wirkung der Totenmaske besteht [...] darin«, schreibt Jean-Luc Nancy, »die Einbildungskraft *selbst* zu maskieren, indem sie sie unter der Maske als tote entdeckt. Tot und dementsprechend *gewesen*: stets im Begriff, (sich) vorgestellt zu haben.«⁷⁵ Im Unterschied zu einer am lebendigen Gesicht abgenommenen Maske, verbindet sich der Abbildcharakter der Totenmaske mit der Endgültigkeit ihres Ausdrucks, der Unveränderlichkeit des Lebens im Tod. Im Motiv dieser Endgültigkeit sieht Nancy die Einbildungskraft als »unvorstellbar« reflektiert: »Tot, frei und schöpferisch wären dann ein und dasselbe«⁷⁶. Denn diejenige Darstellung, die reine Präsentation – schöpferische Einbildungskraft – wäre, bringt hervor, indem sie in ihrer Mitte den Tod zeigt, den leeren Blick, der nur noch von außen angeschaut werden kann. Deshalb gilt, wenn »[a]m Grunde des Bildes [...] die Einbildungskraft« ist, dass dann »am Grunde der Einbildungskraft [...] der Andere [ist], der Anblick des Anderen« – »ein Anblick also, der sich folglich als das andere meines Blicks öffnet als vor-sehende Nicht-Sicht.«⁷⁷ Ohne Blindheit, so tritt hier hervor, gibt es kein Sehen des Bildes. Wenn sich im Porträt und seiner Möglichkeit, präsent zu machen, nun, Nancys Überlegungen aus *L'autre portrait* folgend, das »Schicksal des Figurativen« entscheidet, dann

⁷³ Derrida 1978, 205.

⁷⁴ Die Übersetzung von Michael Wetzel folgt korrekt dem Wortlaut: »am Ort selbst der Gedenkstätte« (Derrida 1992, 214). Die Wendung *au lieu de* kann jedoch auch mit ›anstelle von‹ übersetzt werden, was die Kunst des Kenotaphs im Zeichen des leeren Grabs noch einmal in eine Semiologie der Leere verschiebt und somit den Ort der *Kunst* des Kenotaphs im Verschwinden des Subjekts als Beginn einer verschiebenden Kette an leeren Memorialobjekten benennt.

⁷⁵ Nancy 2006, 161.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., 160. Vgl. ähnlich auch Didi-Huberman 1999.

liegt das nicht an so etwas wie einer mimetischen Krise.⁷⁸ Im Gegenteil: Wenn sich das »Schicksal des Figurativen« im ›vor-sehenden‹ und unsichtbar bleibenden Anblick des Anderen entscheidet, dann hängt die Möglichkeit der Figuration des Porträts an der Frage der impliziten oder expliziten Adressierung, das heißt an den Blindheiten, blinden Flecken, *puncta* und Modi des Entzugs, in dem sich die Blicke wie vor einer Folie der Unsichtbarkeit verschränken. Es geht um eine trennende Verbindung, in der das Bild – über die Grenzen einer Bildkonvention hinaus – Porträt und unverkennbar werden kann. Und so zieht die Reflexion der Blindheit bzw. die Blindheit als Reflexion des Sehens eine auseinandergetretene Beziehung wieder zusammen:⁷⁹

Demnach zeigt sich der Andere wesentlich nicht als Anderer: zu sehen gibt er das Selbst. Das Selbst ist in seinem Bild verändert, wodurch das Selbst zu sich selbst wird, sichtbar, vorstellbar, darstellbar. Was indessen diese Einbildung bewirkt, tritt zurück und zieht sich zurück in den Bildgrund, wo es sich jedem Anblick entzieht und wo es sein eigenes voraussehendes, übersehendes und vorsehendes Sehen entzieht.⁸⁰

78 Zur Überschreitung des Mimetischen bei Derrida vgl. Därmann 1996.

79 »Was Derrida allerdings unter der ›Logik des Selbstporträts‹ (AB 87) versteht«, erläutert Krewani im Rekurs auf die *Aufzeichnungen eines Blinden*, »geht über das Zusammenfallen von Objekt und Subjekt des Selbstporträts hinaus. Es umfasst die hintergründigen Bedingungen dafür, dass der Autor sich selbst im Bild darstellen kann, die sich mit den Bedingungen des Sehens von Bildern als Darstellungen decken.« (Krewani 2003, 152).

80 Ebd., 161. Es ist kein Zufall, dass genau hier auch eine erkenntniskritische Kybernetik (zweiter Ordnung) ansetzt, die gleichfalls dem Sehen eine Logik des Nicht-Sichtbaren unterlegt, die erst Erscheinung und mithin Erkenntnis ermöglicht: »Das Thema des Sehens und Nichtsehen [sic] taucht [...] in Heinz von Foersters Buch *Observing Systems* [...] unter dem Gesichtspunkt auf, dass man nicht nur nicht sieht, was man nicht sieht – das ist klar, denn wir sehen zum Beispiel jetzt nicht, wie in der Stadt die Weihnachtsbeleuchtung angeschaltet wird, und wir wissen, dass wir das jetzt nicht sehen –, sondern darüber hinaus nicht sieht, dass man nicht sieht, was man nicht sieht. Das ist der entscheidende Punkt. Man sieht, was man sieht, und ist dadurch so fasziniert, dass man nicht zugleich das Nichtsehen von allem anderen als Bedingung des Sehens, fast möchte ich sagen: als transzendente Bedingung des Sehens, mitsehen kann. Es ist übrigens eine alte Metapher: das Auge, das sein Sehen nicht sehen kann, und bei Fichte die Umkehrung: Das Auge sieht sein Sehen, und es wird innen

Das Porträt Walter Benjamins als (leeres) Grab Valerio Adamis: Das lässt sich nur als Kunst des Kenotaphs in Szene setzen, indem Adamis *Ritratto* die Leere des Grabes zum Thema macht und indem es die Themen seiner Benjamin'schen Darstellung in leere Orte verwandelt: die einer Skizze des photographischen Porträts; die der Ortlosigkeit des Grenzgängers Benjamin – und seines Grenzüberschritts in den Tod. Und schließlich geht der Name des Künstlers in die Widmung, an den Freund, auf: Der Schauplatz der Benjamin'schen Ortlosigkeit stellt jene horizontale Linie aus, die zur Achse einer Spiegelung wird: Porträt des Künstlers als Zeichner, das heißt Porträt des Undarstellbaren – Tod, Leere, Spiegel, Blindheit: all dies macht sichtbar –, Porträt des *trait*.

BIBLIOGRAPHIE

Adami 1986a Adami. Künstlermonographie anlässlich der Retrospektive *VALERIO ADAMI* 1986 im Centre Georges Pompidou, Paris, und im Palazzo Reale, Mailand. Offenbach 1986, Anmerkung zu den Reproduktionen, 24.

Adami 1986b Adami, Valerio: Aufzeichnungen. In: Adami. Künstlermonographie anlässlich der Retrospektive *VALERIO ADAMI* 1986 im Centre Georges Pompidou, Paris, und im Palazzo Reale, Mailand. Offenbach 1986, 112–120.

Barthes 1970 Barthes, Roland: *L'Empire des signes*. Genève 1970.

Barthes 1990 Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (Kritische Essays III). Frankfurt a. M. 1990.

Barthes 1998 Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 1989.

Baudrillard 1996 Baudrillard, Jean: *Das Perfekte Verbrechen*. Übersetzt von Riek Walther. Berlin 1996.

Culler 1988 Culler, Jonathan: *Dekonstruktion*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Momberger. Reinberg 1988.

hell im Subjekt.« (Luhmann 2004, 159) Luhmann ergänzt die Überlegung, ob dieses »Interesse zu sehen, was andere nicht sehen«, als »Beobachtung zweiter Ordnung« nicht »ein ganz spezifisches Interesse [der Europäer an anderen Kulturen] ist und nicht die zukünftige Weltordnung« (ebd.). Mir scheint das Bild, jedenfalls Adamis *Ritratto*, genau auf der Linie dieser Skepsis an der ›zweiten Ordnung zugleich die Eröffnung einer Beobachtung zweiter Ordnung ist wie deren Entzug ist, indem das, was zu sehen ist, auf die unsichtbar gewordene Vor(aus)sicht der Einbildungskraft rückverwiesen bleibt.

Damisch 1986 Damisch, Hubert: Die Strategie der Zeichnung. In: Adami. Künstlermonographie anlässlich der Retrospektive *VALERIO ADAMI* 1986 im Centre Georges Pompidou, Paris, und im Palazzo Reale, Mailand. Offenbach 1986, 189–193.

Damisch 1995 Damisch, Hubert: *Traité du trait. Tractatus tractus*. Paris 1995.

Därmann 1999 Därmann, Iris: Mehr als ein Abbild / kein Abbild mehr: Derridas Bilder. In: *Phänomenologische Forschungen. Neue Folge* 1 (1996), 239–268.

Derrida 1967 Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris 1967.

Derrida 1978 Derrida, Jacques: *La vérité en peinture*. Paris 1978.

Derrida 1992 Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. Bearbeitung der Übersetzung von Dagmar Travner. Wien 1992.

Derrida 1997 Derrida, Jacques: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen. Hrsg. und mit einem Nachweis versehen von Michael Wetzel. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel. München 1997.

Didi-Huberman 1999 Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Übersetzt von Markus Sedlaczek. München 1999.

Derrida 1998 Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übersetzung von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1998 (1967).

Greub/Roussel 2018 Greub, Thierry / Roussel, Martin (Hrsg.): *Figurationen des Porträts*. Paderborn 2018.

Jaireth 2003 Jaireth, Subhash: What Is There in a Portrait? Adami's Benjamin, Seliverstov's Bakhtin and the Aura of Seeing and Showing. In: *Journal of Narrative Theory* 33,1: Benjamin & Bakhtin: Vision and Visuality (Winter 2003), S. 33–47.

Jamme 2000 Jamme, Christoph: »Malerei der Blindheit«. *Phänomenologische Philosophie und Malerei*. In: Günter Pöltner (Hrsg.): *Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999*. Frankfurt a. M. u. a. 2000, 109–129.

Krewani 2003 Krewani, Anna Maria: *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*. Phil., Diss., Bochum, 2003, online unter: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Bochum/Krewani2003.pdf> (12.11.2019).

Le Bot 1986 Le Bot, Marc: Zwei Porträts von James Joyce. In: Adami. Künstlermonographie anlässlich der Retrospektive *VALERIO ADAMI* 1986 im Centre Georges Pompidou, Paris, und im Palazzo Reale, Mailand. Offenbach 1986, 176–178.

Luhmann 1999 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. 2., erweiterte Auflage. Opladen 1996.

Luhmann 2004 Luhmann, Niklas: *Einführung in die Systemtheorie*. Hrsg. von Dirk Baecker. Zweite Auflage. Heidelberg 2004.

Lyotard 1986 Lyotard, Jean-François: Anamnese des Sichtbaren. Oder: Die Offenheit. In: Adami. Künstlermonographie anlässlich der Retrospektive

VALERIO ADAMI 1986 im Centre Georges Pompidou, Paris, und im Palazzo Reale, Mailand. Offenbach 1986, 50–60.

Nancy 2006 Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder. Aus dem Französischen von Emanuel Alloa. Zürich 2006.

Nancy 2015 Nancy, Jean-Luc: Das andere Porträt. Aus dem Französischen von Thomas Laugstien. Zürich 2015.

Pacquement 1986 Pacquement, Alfred: Das tragische darstellen. In: Adami. Künstlermonographie anlässlich der Retrospektive *VALERIO ADAMI* 1986 im Centre Georges Pompidou, Paris, und im Palazzo Reale, Mailand. Offenbach 1986, 6–11.

Peeters 2013 Peeters, Benoît: Derrida. Eine Biographie. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2013.

Riese 1994 Riese, Hubert: Derrida, Dupin, Adami: »Il faut être plusieurs pour écrire«. In: Yale French Studies 84: Boundaries: Writing & Drawing (1994), 242–264.

Roussel 2018 Roussel, Martin: Figuration des Lebens und Zerstreuung des Bildes in Edgar Allan Poes »The Oval Portrait«. In: Greub/Roussel 2018, 491–515.

Weigel 2015 Weigel, Sigrid: Grammatologie der Bilder. Berlin 2015.

Weltzel 1997 Weltzel, Michael: »Ein Auge zuviel«. Derridas Urszenen des Ästhetischen. In: Derrida 1997, 129–155.

BILDRECHTE

1, Taf. 10b Aus: Adami. Künstlermonographie anlässlich der Retrospektive *VALERIO ADAMI* 1986 im Centre Georges Pompidou, Paris, und im Palazzo Reale, Mailand. Offenbach 1986, 75.

2 Aus: Hubert Damisch und Henry Martin: Adami. Didaskalien von Valerio Adami. Mit drei drucksignierten Original-Lithographien und 160 Abbildungen, davon 32 in Farbe. München 1974, 27.

SINAH THERES KLOSS

GÖTTERSTATUEN ALS MULTI-SENSORISCHE PORTRÄTS: Zur (materiellen) Ähnlichkeit und Bedeutung der Berührung bei hinduistischen *Murtis*

1. EINLEITUNG

Rituelle Praktiken guyanischer Hindus sind sensorische Handlungen, die auf den segensreichen Austausch zwischen Mensch und Gottheit abzielen. Dies geschieht mithilfe von *Murtis* – Götterstatuen, die als Repräsentationen und Manifestationen von Gottheiten definiert werden. Diese Statuen sind in fast jedem hinduistischen Tempel vorzufinden und können als Darstellungen und Porträts von Gottheiten verstanden werden. *Murtis* werden jedoch nicht nur angeschaut und betrachtet, sondern auch aktiv in das Ritualgeschehen einbezogen. Berührungen sind hier ein zentrales Element. Die unterschiedlichen Modi der Taktilität, die vor diesem Hintergrund relevant werden, und die Wechselseitigkeit dieses Prozesses legen eine Analyse von ›Berührung‹ im Hinblick auf die Konzeptualisierung von ›Porträt‹ nahe. Hierbei stellt sich die Frage, welche Arten der Taktilität hinsichtlich *Murtis* von Belang sind und wie sich diese auf die Herstellung von Ähnlichkeit auswirken. Im folgenden Kapitel wird daher zunächst der Blick auf die Bedeutung von *Murtis* in hinduistischen Traditionen im Allgemeinen gelenkt. Dabei wird hervorgehoben, dass neben Visualität auch Materialität eine entscheidende Rolle in der Herstellung von Berührung und folglich auch Ähnlichkeit spielt. Um dies zu verdeutlichen wird anschließend das Beispiel einer

spezifischen Murti – der Murti eines sich im Prozess der Guruisierung befindenen, religiösen Anführers – beschrieben und analysiert. Zudem wird die besondere Bedeutung von Kleidung im Kontext der Berührung sowie im Hinblick auf materielle und visuelle Ähnlichkeit aufgegriffen.

2. MURTIS UND ARTEN DER BERÜHRUNG IN GUYANISCHEN HINDU-TRADITIONEN

Im *Koilo* (Tempel) von Bedford¹ sind Verbesserungen von Gebäuden, technischer Infrastruktur, Götterstatuen und Dekorationen keine Besonderheit und finden, je nach finanzieller Situation und Förderung, fortwährend statt. Der *Koilo* befindet sich in einer ländlichen Region des Regierungsbezirks East Berbice in Guyana und wird von der Familie Sahadeo geleitet, die sich als Gründer und Leiter des Tempels versteht und aktiv positioniert. Während ein Teil der Großfamilie in Guyana lebt, sind einige Familienmitglieder in den 1990er Jahren nach New York City ausgewandert und dort Teil der guyanischen Diaspora geworden. Sie schicken regelmäßig Geldsendungen, sogenannte ›Remittances‹, sowie überschüssige rituelle Paraphernalien nach Guyana, die während der sonntäglichen *Puja* (rituelle Verehrung von Hindu-Gottheiten) im affilierten *Koilo* in Brooklyn übrig geblieben sind.² *Koilos* gehören zur Madras-Tradition, auch Kali-Mai *Puja* genannt, welches eine hinduistische Tradition in Guyana ist.³ Während die Sanatan-Tradition als orthodoxe und populärste Richtung bezeichnet werden kann, stellt die Madras-Tradition eine gesellschaftlich marginalisierte Tradition dar. Anhänger*innen werden häufig stigmatisiert auf Grundlage der oft als ›rückständig‹ und ›abergläubisch‹ bezeichneten rituellen Praktiken, wie beispielsweise Tieropferungen oder Manifestationen, die von Nicht-Madrassis zumeist abwertend als ›Besessenheitsrituale‹ bezeichnet werden.⁴

1 Um die Identitäten meiner Informant*innen zu schützen, wurden alle Namen in diesem Kapitel anonymisiert.

2 Kloß 2016, 2019.

3 Zum Zeitpunkt der Forschung gab es vier prominente Hindu-Traditionen in Guyana: die Sanatan-Tradition, die Madras-Tradition, Arya Samaj und die International Society for Krishna Consciousness (ISKCON). Zu einer detaillierten Erläuterung vgl. Kloß 2016, 2017b.

4 Harms 2010; McNeal 2005; Kloß 2017a, 2017b.

Während meiner ethnologischen Feldforschung zwischen 2011 und 2017 in den beschriebenen Tempeln wurden zahlreiche Maßnahmen der Verbesserung – lokal als ›Improvement‹ bezeichnet – durchgeführt und offenbarten sich beispielsweise in der Erneuerung der *Murtis*, den Statuen von Hindu-Gottheiten. Zum jährlich bedeutendsten Fest im Madras-Kalender, der sogenannten *Big Puja*, werden *Murtis* entweder gründlich gereinigt und durch Neubemalungen renoviert oder aber komplett erneuert. Sie werden mit indischer Kleidung und Schmuck neu eingekleidet und die Altäre, auf denen sie stehen, werden mit Schmuck und Stoffen dekoriert. Über Jahre hinweg konnte ich die stufenweise Vergrößerung der *Murtis* im Bedfordter Koiloo beobachten, die nach und nach durch größere Exemplare ausgetauscht wurden. Zudem wurde ich Zeugin des ›Improvement‹ von Maltechniken, beispielsweise der Einführung von Airbrush-Methoden, die den Gesichtern der Statuen einen ›lebendigeren Ausdruck‹ verleihen, so meine Informant*innen.

Bei meinem Besuch im August 2017 bemerkte ich neben diesen üblichen Renovierungen jedoch eine grundlegendere Veränderung im Bedfordter Koiloo: Auf dem Tempelgelände hatte man ein kleines, kunstvoll angelegtes, achteckiges Gebäude errichtet, das aus Zementwänden, weiß gerahmten Glasfenstern, einem Spitzdach und einem erhöhten, gefliesten Boden besteht. Seine Lage in der Nähe des Eingangstores und die in leuchtenden Orangetönen gestrichenen Wände sorgen dafür, dass alle Besucher*innen der sonntäglichen *Puja* beim Betreten des Geländes unmittelbar auf ihn aufmerksam gemacht werden (Abb. 1). Zahlreiche Besucher*innen, die früher direkt in Richtung des zentralen Platzes gingen, wo verschiedene Tempelgebäude mit einer Vielzahl von *Murtis* aneinandergereiht sind, halten nun für einige Sekunden inne und erweisen dem neuen Gebäude und seinem Inhalt ihre Ehrerbietung: es beherbergt eine lebensgroße Statue von Ramkissoon Sahadeo, dem einst leitenden und im Jahr 2016 verstorbenen *Pujari* (Priester; Ritualpraktiker in der Madras-Tradition) des Koiloo. Seine *Murti* steht auf einem niedrigen Podest in der Mitte des Gebäudes, seine Hände sind gefaltet zum *Namaste*-Gruß. Ein Spazierstock lehnt an der Hüfte, eine Brille wurde auf der Nase drapiert. Die *Murti* ist mit *Malas* (Blumengirlanden) geschmückt und trägt die übliche Uniform der Madras-*Pujaris*: *Dhoti* (Wickelgewand für Männer), ein T-Shirt und ein Tuch um die Hüfte, das den *Dhoti* fixiert (Abb. 2).

Gewöhnlich sind *Murtis* Statuen von Hindu-Gottheiten. Sie sind Darstellungen einer spezifischen Gottheit und sowohl in der Sanatan- als auch in der Madras-Tradition ein zentraler Fokus im Rahmen von *Pujas*. *Murtis* werden als Porträts von Gottheiten verstanden und sind nicht als



1 Das neu errichtete Gebäude am Eingang des Koiloo von Bedford, Guyana, September 2017 (siehe Taf. 11a)



2 Die Statue des verstorbenen ›Head Pujari‹; unten links: die Gedächtnistafel mit eingravierter Biographie, September 2017 (siehe Taf. 11b)

›vermenschlichte‹ Abbildungen zu deuten. Guyanische Hindus betonen stets, dass Murtis nicht aussehen wie Menschen, sondern wie Götter und Göttinnen. So wie auch Menschen nach dem Abbild von Gottheiten geschaffen wurden, müsse man Murtis als Abbildungen von Gottheiten verstehen. Demnach besteht zwar eine Ähnlichkeit zwischen Murti und menschlichen Personen, jedoch basiert diese Ähnlichkeit auf der Vorlage des Göttlichen. Dieser Aspekt erscheint grundlegend und wird von meinen Informant*innen häufig betont, da Murtis von Nicht-Hindus oft als ›Götzen‹ oder ›Puppen‹, als Ausdruck ›primitiver Vermenschlichung‹ abgewertet wurden; ein noch immer aktueller Diskurs, der erhebliche Auswirkungen auf die hinduistischen Traditionen Guyanas hat.⁵ Fragt man Madrassis weiter über die Bedeutung der Murtis, erläutern sie, dass sie der Fokussierung bei einem Gebet und Ritual dienen: »They help you to focus on god«⁶. Die Tatsache, dass Murtis eine Form von Agency besitzen, erwähnen Informant*innen somit häufig nur am Rande oder im Rahmen eines besonders guten Vertrauensverhältnisses.

Guyanische Hindus verstehen Murtis nicht nur als Repräsentation und Abbildung von Gottheiten, sondern auch als deren Manifestation. Dies bedeutet, dass nach der Konsekration einer Murti bzw. durch rituelle Anrufung während einer Puja die Gegenwart der entsprechenden Gottheit in der Murti gegeben ist. Dieses Verständnis ermöglicht die Praktik des *Darshan*, dem religiösen, glückverheißenden Sehen der Gottheit durch die verehrende Person und ihrem gleichzeitigen Gesehenwerden durch Gott oder Göttin. Durch die Augen der Murti entsteht ein Vorgang visueller Interaktion zwischen Gottheit und verehrender Person, der insbesondere während des *Arti* (Feuerschwenkens) stattfindet bzw. kulminiert. *Darshan* ist ein Akt des »religious seeing, or the visual perception of the sacred«⁷, der durch die Anwesenheit der Gottheit ermöglicht wird. So erläutert Diana Eck: »[T]he deity is present in the image, [and hence] the visual apprehension of the image is charged with religious meaning«⁸. *Darshan* wird als ein gemeinsamer und verheißungsvoller Prozess verstanden, in dem Kontakt zwischen Gottheit und Verehrenden geschaffen wird. Dieser Kontakt geht jedoch über visuellen Austausch hinaus. *Darshan* umfasst neben visueller auch materielle Interaktion und Kontakt, einen Aspekt, den ich im späteren Verlauf dieses Kapitels vertiefen werde.

5 Kloß 2016, 2017b.

6 Pandit Sanjay, Interview im April 2012.

7 Eck 1985, 3.

8 Ebd.

Murtis sehen Gottheiten nicht bloß ähnlich. Neben ihrer visuellen Ähnlichkeit ist die materielle Ähnlichkeit von Murti und Gottheit relevant. Generell sollte Ähnlichkeit nicht als rein visuelle Gegebenheit verstanden werden, da Materialität als von ebenso großer Relevanz in der Herstellung von Ähnlichkeit gelten kann.⁹ Im guyanischen Kontext wird dies besonders deutlich. Da Murtis eine Manifestation des Göttlichen sind, verfügen sie über materielle Ähnlichkeit mit der dargestellten Gottheit. Um dies näher zu erläutern, ist es wichtig hervorzuheben, dass eine Murti durch die Präsenz der Gottheit zu einer ›dwelling structure‹ der Gottheit wird.¹⁰ Meine Informant*innen beschreiben, dass in allen Objekten bzw. ›physical bodies‹ materielle Substanzen und spirituelle Energien verweilen und lagern. Zwar werden Substanzen und Energien einerseits dem Materiellen und andererseits dem Geistigen zugeordnet, diese Trennung wird allerdings nicht als unwiderruflich verstanden und eine strikte Trennung der Sphären wird nicht vorgenommen. Das Materielle und das Geistige gelten als miteinander verwoben, als sich ständig im Austausch befindend und werden so als Kontinuum verstanden. Generell lässt sich festhalten, dass es dem hinduistischen Verständnis zufolge keine dualistischen Unterscheidungen zwischen immateriellen Qualitäten oder Energien und materiellen Substanzen gibt, Dualismen, die einem Großteil ›westlicher‹ Theorie immanent sind.¹¹ In diesem Kontext gilt eine Puja als ein Mittel, um (materielle) Substanzen in (spirituelle) Energien umzuwandeln. Substanzen wie *Ghee* (geklärte Butter) werden in ein rituelles Feuer gegeben, die dort verbrennen und sich in Energien transformieren, welche als ›auspicious‹ bezeichnet werden. Diese Energien breiten sich in der Atmosphäre aus und gelangen so zur Gottheit, jedoch auch zu denjenigen Personen, die sich während des Rituals in der Nähe des Feuers befinden. Häufig beschreiben meine Informant*innen, dass man mehr göttliche Energien und Segen erhält, sitzt man näher am Altar bzw. dem *Hawan Kund* (Behälter des rituellen Feuers). Die Energien gelangen in menschliche (und andere physische)

⁹ Vgl. Taussig 1993.

¹⁰ Kloß 2016, 2018.

¹¹ Marriott 1976b. McKim Marriott postuliert den Begriff der ›substance-codes‹, der theoretisiert, dass nach hinduistischer Überzeugung Substanzen nicht von Handlungs- und Verhaltenscodes unterschieden werden können (Marriott 1976a, 110). Hindus nehmen eine ›Skala‹ von ›substance-codes‹ wahr, auf Grundlage derer einige als relativ ›grob‹ und andere als relativ ›subtil‹ verstanden werden.

Körper in Reichweite und je weiter man sich von der Ritualstelle entfernt, desto mehr verringert sich die Aufnahme.

Murtis sind folglich Stätten und Knotenpunkte göttlicher Energie und Substanz. Hierbei muss betont werden, dass Energien und Substanzen nicht nur atmosphärisch übertragen werden, sondern ebenfalls und in verstärkter Form über taktile Berührung. Beispielsweise berühren guyanische Hindus eine Murti während eines Rituals, als Zeichen der Ehrerbietung häufig die Füße. Hierdurch erhalten sie Segnung, Substanzen und Energien. Auch im Kontext des Feuerrituals wird die Relevanz von Taktilität besonders deutlich. Gewöhnlich führt nur ein Repräsentant oder eine Repräsentantin einer Gruppe, ein/e so genannte/r *Jajman*, das Ritual aktiv durch, d. h. nur der/die Jajman gibt die Substanzen ins Feuer, wo sie zu Energie transformiert werden. Andere Teilnehmende, die zur Puja beitragen und Segnung erfahren wollen, berühren den Rücken, die Schulter oder die Arme des/der Jajman. Priester und Laien erklären diese Berührung als eine Methode, um göttlichen Segen zu erhalten, welcher von dem/der Jajman übertragen bzw. von der Gottheit weitergeleitet wird. In guyanischen Tempeln werden alle Anwesenden aufgefordert, sich dem Altar zu nähern und die vor sich befindliche Person an der Schulter zu berühren. Durch diese Handlung und die taktile Berührung ist die Gemeinde symbolisch und physisch mit der offerierenden Person verbunden (Abb. 3).

Taktile Berührung wird im beschriebenen Kontext auf noch eine andere Weise ermöglicht: ein zentraler Aspekt einer Puja ist das *Charhaway*, das rituelle Geben von Geschenken, wie zum Beispiel von Speisen, Kleidung und Schmuck. Diese Gaben werden während des Charhaway nach einer zirkulären Bewegung auf oder neben die Murti abgelegt und werden so zum Eigentum der Gottheit. Die Gegenstände verbleiben dort für den Verlauf der Puja und werden schließlich an alle Anwesenden verteilt.¹² Im Kontext der Verteilung werden sie als *Prasadam* verstanden und beschrieben, als ›auspicious leftover‹ oder gesegnete Reste, welche nach dem Konsum der Gottheit übrig geblieben sind und welche durch diesen Konsum göttliche Energien und Substanzen aufgenommen haben. Konsumiert anschließend ein Mensch das Prasadam, übertragen sich die göttlichen Energien auf den menschlichen Körper, was als Segnung verstanden wird.

12 Eine detaillierte Beschreibung und spezifische Behandlung von Kleidergaben und Speisen findet sich in Kapitel 5 in Kloß 2016.



3 Mitglieder der Tempelgemeinschaft sind während des Feuerrituals über Berührungen mit dem Jajman verbunden und erhalten göttliche Energien, September 2017 (siehe Taf. 11c)

Ein direkter Austausch zwischen Gottheit und Mensch besteht folglich durch visuellen Kontakt und taktile Berührung, beides Vorgänge, die via einer Murti stattfinden. Murtis besitzen demnach die Fähigkeit, sensorische Berührung mit dem Göttlichen zu ermöglichen bzw. zu erleichtern. Berührung darf jedoch niemals als eine einseitige Handlung verstanden werden. Berührung ist ein wechselseitiger Prozess, denn »touch is the only reciprocal sense« und »to touch is to be touched«¹³. Die berührende Person ist zugleich berührend und berührt. Folglich entsteht ein wechselseitiger Austausch zwischen den berührenden Entitäten. Berührung muss dementsprechend als Vorgang interpretiert werden, der eine bloße Form des Kontaktes übersteigt. Ich definiere Berührung demnach als einen Vorgang, der über Kontakt hinausgeht und die reine Nähe von zwei oder mehr Entitäten überschreitet. Im Gegensatz zu Kontakt stellt Berührung vielmehr einen Prozess, eine Transformation, einen Austausch oder eine Übertragung zwischen sich berührenden Entitäten

13 Turney 2012, 305.

dar.¹⁴ Der Akt des Berührens ist eine temporäre Vereinigung und bedeutet eine Transformation von Objekten und Entitäten, die sich berühren.

Berührung darf nicht nur als Modus von Taktilität angesehen werden, da eine derartige Annahme die künstliche Unterscheidung der Sinne, zum Beispiel des Visuellen und des Taktilen, reproduziert.¹⁵ Wird jedoch das Visuelle auch als eine Art der Berührung betrachtet, was insbesondere, aber nicht ausschließlich, im Zusammenhang mit hinduistischen Traditionen in Guyana sinnvoll erscheint, muss Sehen als eine Art des Berührens verstanden werden, und damit das Auge auch als Organ der Berührung und Taktilität. Michael Taussig verdeutlicht, dass beim Akt des Sehens Prozesse des visuellen Kopierens und des taktilen Kontakts verschmelzen. Menschlichen Sinne erschaffen während des Sehvorgangs eine visuelle Kopie des gesehenen Objektes, welche durch (die Rezeption von) Lichtstrahlen hergestellt wird und folglich auf Kontakt beruht.¹⁶ Sinnesvorgänge wie Sehen, Riechen oder Hören sind Kontaktmodi und stellen dadurch auch potenzielle Formen der Berührung dar, durch welche sie wiederum Ähnlichkeiten kreieren können.

In diesem Sinne muss hervorgehoben werden, dass sich eine Gottheit bzw. Murti und verehrende Person auf unterschiedliche Weise berühren. Während des Darshan entsteht nicht nur ein gegenseitiges Sehen und visueller Kontakt zwischen Gottheit und Mensch, sondern auch eine »physical relationship of visual intermingling«¹⁷. Das Anschauen von Götterbildern und -statuen im hinduistischen Kontext ist demnach eine körperliche Praktik, die nach Christopher Pinney als »sensory embrace«¹⁸ gedeutet werden kann, durch welche gegenseitige Berührung entsteht. Durch Darshan wird eine Vereinigung der verehrenden Person mit dem Göttlichen geschaffen:

Darshan is thus very much of a two-way affair. The gaze directed by the god towards the worshipper confers his blessing; conversely, the worshipper reaches out and touches the god. The result is union with the god, a merging of consciousness according to the devotionalist interpretation.¹⁹

14 Kloß 2016.

15 Barnett 2012.

16 Taussig 1993, 21.

17 Pinney 2001, 168.

18 Ebd., 158.

19 Gell 1998, 117.

Murtis sind folglich was ich als multi-sensorische Porträts bezeichne: bildliche Repräsentationen und Manifestationen, die 1) auf visueller und materieller Ähnlichkeit basieren, die 2) Berührung zwischen sich und den betrachtenden Personen herstellen und die 3) spirituelle und materielle Wechselwirkungen und Austausch evozieren. Murtis sind demzufolge transformative Knotenpunkte und ›dwelling structures‹, die die besondere Fähigkeit aufweisen, sensorische Berührungen mit dem Göttlichen herstellen und fördern zu können.

3. DIE EINFÜHRUNG EINER GURU MURTI

Nähert man sich der Statue von Ramkissoon in den Räumlichkeiten seines Tempels in Bedford, wird eine Erinnerungstafel sichtbar, die seine Tochter entworfen und gespendet hat. Auf dieser Marmorplatte sind neben einer kleinen Farbfotographie, die Ramkissoon als jungen Mann porträtiert, Details seiner Biographie eingraviert, die als bezeichnend für sein Leben gelten. Diese Rahmung hebt die Bedeutung des verstorbenen Priesters hervor und untermauert, in Verbindung mit der Statue, den Guru-Status des ehemaligen ›head pujaris‹. Diesen Status als Guru postulieren einige Mitglieder der Tempelgemeinschaft, insbesondere seine Familie, seit einigen Jahren. Ramkissoon Sahadeo, geboren 1943 in Guyana und verstorben im Jahr 2016 in New York, war frühzeitig zum Pujari ausgebildet worden und gilt gegenwärtig als der religiöse Führer, der maßgeblich zur Verbreitung der Madras-Tradition auf Trinidad, in den USA, in Kanada und im Vereinigten Königreich beigetragen hat. Zu seinem Koiloo in Guyana kehrte er nach seiner Auswanderung nach New York im Jahre 1996 jährlich zurück, um dort die Big Puja zu leiten. Bei diesen Anlässen und auch während wöchentlicher Sonntagsrituale wurde Ramkissoon – ein meines Erachtens bescheidener Mann – zunehmend als ›unser Guru‹ bezeichnet, insbesondere von seinem Sohn Raj, der die Leitung des guyanischen Tempels in seiner Abwesenheit übernommen hatte.

Was ist genau ein Guru, zu dem Ramkissoon in den vergangenen fünf Jahren mehr und mehr erhoben wird? Der Begriff Guru stammt aus dem Sanskrit und bezeichnet einen spirituellen Lehrer oder charismatischen Führer. Ein Guru kann als göttliche Manifestation oder Verkörperung Gottes wahrgenommen und verstanden werden,²⁰ als »channel of the

²⁰ Narayanan 2004.

divine«²¹ oder als ein ›erhöhtes Wesen«²². Hindus verstehen Gurus als Personen, die sich nicht blenden lassen und die Fähigkeit besitzen, jenseits der phänomenalen Illusion zu sehen, welche die Menschen als ›Realität‹ erachten. Hierdurch erkennen Gurus die Illusion der physischen Welt, erleben das ›Echte‹, das *Brahman* ist. Karen Pechilis definiert Gurus und Brahman wie folgt:

... a guru is understood to experience the real continuously. Most often, the real is defined as brahman, which, among many possible meanings, denotes the subtle, sacred essence that pervades the universe. (...) The guru is able to inspire the experience of the real in others, for the purposes of spiritual advancement, total self-realization, or evolution as a human being.²³

Ein Guru hilft dabei, Bewusstsein und Erkenntnis zu erlangen, sich so aus dem *Samsara*, dem Kreislauf der Reinkarnation, zu befreien und dadurch Unsterblichkeit zu erfahren.²⁴ Jenseits dieser transformativen Kraft, die Gurus besitzen, ist ein Guru auf formaler Ebene ein/e Repräsentant*in einer bestimmten religiösen Tradition.²⁵

Wie ich an anderer Stelle analysiere,²⁶ gab es innerhalb der Madras-Tradition zunehmende Tendenzen, nicht nur Ramkissoon, sondern auch andere, vorherige ›head pujaris‹ als Gurus zu positionieren. Dieser Prozess der Guruisierung in der Madras-Tradition muss im Kontext der Standardisierungsprozesse hinduistischer Traditionen in guyanischen Gemeinschaften verstanden werden. Diese sind ein Resultat christlicher Missionierungsversuche, des britischen Kolonialsystems und der Notwendigkeit einer Konsolidation indischer Identität.²⁷ Seit mindestens den 1970er Jahren standardisierten sich Praktiken und Strukturen der Madras-Tradition.²⁸ Diese Standardisierungen stellen ein Mittel dar, um der sonst marginalisierten und stigmatisierten Tradition Respektabilität

21 Babb 1989, 65.

22 Gold 2005.

23 Pechilis 2004b, 4–5.

24 Forsthoefel/Humes 2005.

25 Pechilis 2004a.

26 Kloß 2020.

27 Ebd.

28 Younger 2004, Younger 2009; Kloß 2016, 2017b.

zu verschaffen.²⁹ Dies erscheint ihren Anhänger*innen notwendig, da Madrassis und ihre Praktiken weiterhin als ›unzivilisiert‹ und ›ungebildet‹ abgewertet werden. Viele Guyaner*innen bringen ihren Unmut gegenüber Madras-Ritualen in informellen Gesprächen zum Ausdruck und warnen Gesprächspartner*innen, die ›gefährlichen‹ Koiloos nicht zu besuchen. Sie deklassieren Madras-Rituale als Aberglaube oder *Obeah* (›Schwarze Magie‹) und verweisen so indirekt darauf, dass die Tradition nicht die Kriterien einer ›respektablen‹ Religion erfüllt. Madrassis kontern diesen Anfeindungen direkt und indirekt, indem sie ihre Traditionen als alt, authentisch und südindisch darstellen – in Opposition zur etablierten, vermeintlich nordindischen Sanatan-Tradition. Durch die Herstellung eigener, respektabler Standards fechten sie den etablierten Standard von Respektabilität in Guyana an und konstatieren ihre Bildung, ihr (größeres) Wissen und die Authentizität ihrer Rituale.

Durch die Ernennung und Beanspruchung des Guru-Status für ihre (verstorbenen) religiösen Führer, den ›head pujaris‹, fordern Madrassis die Legitimation ihrer Tradition und fechten die Autorität und die Institution der Sanatan-Tradition an.³⁰ Dies geschieht im Zusammenhang mit der gegenwärtig allgemein zunehmenden Guruisierung hinduistischer Traditionen in Nordamerika (und Guyana). Zur Guruisierung in der Madras-Tradition gehören neben der wiederholten Bezugnahme auf Ramkissoon als ›unseren Guru‹ verschiedene Ehrungspraktiken, wie zum Beispiel das Beauftragen und die Einfuhr seiner Statue aus Indien, das Aufhängen seines Fotos an der Wand über dem Hauptaltar sowie bestimmte Kleiderpraktiken amtierender Pujaris, welche aus einer eklektischen Mischung unterschiedlicher (›indischer‹) Kleidungsstile und orthodoxer Frisuren bestehen (Kloß 2020). Wie bereits erwähnt wurde, ist Ramkissoons Sohn Raj besonders aktiv in der Verfestigung und Betonung des Guru-Status seines Vaters. Durch dessen Guruisierung würde es Raj in Zukunft möglich sein, selbst den Status eines Gurus zu erlangen, beispielsweise als eine Art ›lineage guru‹.³¹

29 Respektabilität ist ein Standard und ein Konzept, auf dessen Grundlage die Gesellschaft in Guyana und in der englischsprachigen Karibik stratifiziert wird. Respektabilität wird beispielsweise durch Bildung, Religion oder Kleidung performativ kreiert und repräsentiert. Sie basiert auf Moralvorstellungen, die stark von christlichen Standards beeinflusst sind, und wird oft als koloniales Vermächtnis betrachtet (Wilson 1969, Wilson 1973; Stoler 1989).

30 Kloß 2017b.

31 Copeman/Ikegame 2012a; Gold 2012; Lucia 2014.

Vor diesem Hintergrund wird offensichtlich, dass Murtis und speziell Guru Murtis eine Form des demonstrativen Konsums sind. Über ihr Vorhandensein in einem Tempel, ihre Qualität und ihren Zustand werden der soziale Status und die Positionierung einer Tempelgemeinschaft in der lokalen Hierarchie verhandelt. Sie stellen eine Form kulturellen und symbolischen Kapitals dar.³² ›Elaborate‹ ist hierbei der englische Begriff, mit dem meine Informant*innen eine gute bzw. bessere Qualität von Murtis beschreiben. Je ›elaborierter‹ das Material einer Murti,³³ je wertiger ihre Kleidung,³⁴ und je realistischer und detaillierter ihr Gesicht, desto höher wird ihre Qualität bewertet. Murtis – und generell die ›Verbesserung‹ und Erweiterung der Tempel – dienen als Nachweis über die Größe, Bedeutung und den Einfluss hinduistischer Gottheiten und werden ferner von meinen Informant*innen als Zeichen der Wirksamkeit ihrer rituellen Praktiken sowie des Gesegnetseins erachtet.

Murtis dienen jedoch nicht nur als Mittel der sozialen Unterscheidung und des Prestigegewinns. Im Vergleich zu zweidimensionalen Abbildungen von Gottheiten kreieren sie die Möglichkeit einer gesteigerten Intensität der Berührung, eines verstärkten Austauschs. Dieser verstärkte Austausch ermöglicht folglich auch die Verstärkung von Ähnlichkeit(en). Kleidung, die üblicherweise nur von dreidimensionalen Darstellungen getragen werden, spielt im Kontext der Herstellung visueller und materieller Ähnlichkeit eine besondere Rolle, was nun im folgenden Abschnitt eingehend erläutert werden soll.

4. ÄHNLICHKEIT DURCH KLEIDUNG

Murtis von Gottheiten tragen neben ihrer aufgemalten Kleidung auch textile Kleidungsstücke und Schmuck. Wie bereits beschrieben überreicht man Gottheiten während einer Puja Kleider-Geschenke. Der Großteil dieser Kleidung wird als Prasadam an den Priester oder anwesende Menschen weiterverteilt, jedoch werden die als am schönsten bewerteten Kleidungsstücke zurückbehalten und im Verlauf des Jahres den

³² Vgl. Bourdieu 2010.

³³ Stein oder Zement sind besser als Holz, Marmor ist besser als Stein oder Zement.

³⁴ ›Ready-made‹ indische Kleidung ist besser als lokal geschneiderte; Seide und Polyester sind besser als Baumwolle; mit Pailletten besetzte Kleidung ist besser als bestickte; etc.

Murtis angezogen. Das Kleiderwechseln findet in der Madras-Tradition gewöhnlich zweimal jährlich statt. Meine Informant*innen verstehen das göttliche Kleidertragen als eine Phase, in der die konsumierten Kleidungsstücke durch ihre langfristige Präsenz auf der Murti in einem besonders hohen Maße mit göttlichen Energien und Substanzen aufgeladen werden. In diesem Kontext ist es von Belang hervorzuheben, dass guyanische Hindus jede Art von Kleidertragen als einen Prozess des Austausches zwischen Kleidung und Körper verstehen. Aus ihrer Perspektive befinden sich Menschen und Objekte in einem ständigen Austausch und in einem wechselseitigen Transformationsprozess. Menschliche und gegenständliche Körper werden als nicht grundsätzlich voneinander getrennt verstanden, und so existieren auch Kleidung und menschliche Körper in ›dialektischer Beziehung‹ zueinander.³⁵ Im Vergleich zu anderen Konsumobjekten besitzt Kleidung zusätzlich die besondere Fähigkeit, Konsument*innen auf eine bestimmte Art und Weise an- bzw. aufzunehmen: sie können eine/n vorherige/n Konsument*in speichern. Gebrauchte Kleidung ist somit Träger oder Übermittler von Identität(en), Substanzen und Energien einer konsumierenden Person, welche durch Berührung von einem Kleidungsstück absorbiert worden ist. Stoffe und Kleidung empfangen einen Träger / eine Trägerin, beispielsweise durch die Übertragung von Schweiß.³⁶ Schweiß wird von einem menschlichen Körper abgesondert und durch Kontakt und Berührung in den Stoff von Kleidung übertragen. Durch den gegenseitigen Austausch und die Übertragung von Schweiß zwischen Körpern und Kleidung entwickelt sich aus dem Kontakt eine Berührung. Basierend auf dieser Berührung wird eine (materielle) Ähnlichkeit zwischen Kleidung und Körper hergestellt: ein Kleidungsstück erlangt Ähnlichkeit zu seinem Träger / seiner Trägerin. Neben der Herstellung von Ähnlichkeit kreierte dieser Austausch auch eine (materielle) Verbindung, welche nach Auflösung des Kontaktes und über Distanzen hinweg aufrechterhalten bleibt. Der Schweiß bleibt, wenn auch in veränderter Form, als Spur einer Person im Kleidungsstück vorhanden.³⁷ Kleidung kreierte neben visueller auch materielle Ähnlichkeit.

35 Entwistle 2011, 139.

36 Stallybrass 2012.

37 Diese Verbindung wurde, auch am Beispiel der Kategorie Schweiß, bereits von James Frazer in seinen klassischen Ausführungen zur ›sympathetischen Magie‹ in *The Golden Bough* (1890) erläutert und von u. a. Michael Taussig im Hinblick auf ›material likeness‹ diskutiert (Taussig 1993).

5. MURTIS VON GOTTHEITEN UND GURUS IM VERGLEICH

Es stellt sich die Frage, ob Murtis von Gurus gleichzusetzen sind mit den traditionelleren Murtis von Gottheiten. Relativ schnell und auch im Hinblick auf Kleidung wird deutlich, dass dies im Kontext der Madras-Tradition nicht der Fall ist: Die Murti von Ramkissoon wird nicht während einer Puja verehrt und so werden ihr auch keine Kleidungsstücke dargebracht. Die Kleidung der Guru Murti wird im Gegensatz zur Kleidung der göttlichen Murti nicht in Prasadam transformiert und auch nicht an die Gemeinde verteilt. Bei der Kleidung der Guru Murti handelt es sich um teils von Ramkissoon getragene Kleidung und Gebrauchsgegenstände (zum Beispiel Brille und Gehstock), also Relikte des verstorbenen Gurus. Die Anwesenheit dieser Kleidung stellt sowohl die visuelle als auch die materielle Ähnlichkeit von Murti und Guru aktiv her, verweist ferner indirekt auf die kontinuierliche Präsenz des Gurus, auf seine fortwährende Manifestation im Tempelgebäude durch Substanzen und Energien.

Hierbei ist es von Bedeutung, dass Ramkissoon als Guru und nicht als ›einfacher‹ Priester positioniert wird. Bereits das Betrachten des Körpers oder der Abbildung eines Gurus gilt in hinduistischen Traditionen als segenreich. Dieser Akt des »visually feasting on the image (or person) of the guru«³⁸ wird als Guru-Darshan bezeichnet. Wie auch im Kontext von Gottheiten bedeutet Darshan ein sich gegenseitiges Anschauen von Guru und betrachtender Person. Beide treten in einen ›visuellen Dialog‹, durch den der/die Betrachtende ein besonderes Maß an Konzentration erlangen kann, die notwendig ist, um Erlösung zu erlangen.³⁹ Lawrence Babb beschreibt in Bezug auf Gurus in der Radhasoami Tradition:

Therefore, devotees gaze at the bodily form of the sant satguru and, short of that, greatly value his pictorial representations. But the sant satguru's true or own form (*nij rūp*), seen within, is most important. One who has the requisite love for the guru's outer form will be able to see it inwardly while engaged in spiritual practice. This inner image is seen at the third eye, and exercises an attractive force

³⁸ Warriar 2013, 311.

³⁹ Babb 2000.

on the devotee, concentrating awareness at that point and pulling him or her upward.⁴⁰

Babb beschreibt, dass das ›inner image‹ des Gurus durch das so genannte dritte Auge wahrgenommen wird und dies auch über bildliche Darstellungen erfolgen kann. Das dritte Auge, *Ajna*, befindet sich laut Hindu-Philosophie als Teil des Gehirns im Kopf, auf der Höhe der Stirn, auf der Hindus Markierungen anbringen. Es wird als der Punkt angesehen, durch welchen spirituelle Energien aufgenommen werden und kann durch Meditation, spirituelle Praktiken und Yoga verbessert und gestärkt werden. Während die physischen Augen die physische Welt sehen, kann Ajna Einblicke und Erkenntnisse über die Vergangenheit und Zukunft liefern, es erblickt zum Beispiel was im Geiste oder im Traum zu sehen ist.

Der visuelle Austausch von Guru und betrachtender Person kreiert eine Verbindung zwischen beiden und ermöglicht den Vorgang spiritueller und geistiger Kommunikation. Der Guru besitzt die Fähigkeit, das Sehen und Erkennen des Betrachtenden zu verändern und ermöglicht Darshan:

The devotee begins by seeing the familiar form of the guru, and then he or she sees the presiding deities of the celestial levels, each higher than the one before. (...) At the end of the journey the devotee has darshan of the Supreme Being himself.⁴¹

Wie im Kontext göttlichen Darshans muss der Sehprozess auch als Form taktilen Austauschs verstanden werden, der segensreich ist.

6. FAZIT

Guru Murtis sind folglich mehr als rein visuelle, dreidimensionale Porträts und umfassen sowohl visuelle als auch materielle Aspekte von Ähnlichkeit. Da diese durch unterschiedliche sensorische Handlungen performativ hergestellt werden, und generell nicht von einer Unterteilung der Sinne, des Materiellen und Immateriellen ausgegangen werden sollte, definiere ich sie als multi-sensorische Porträts. Wie das Beispiel

⁴⁰ Ebd., 51–52.

⁴¹ Ebd., 77.

hinduistischer Murtis zeigt, sind Porträts niemals ausschließlich eine Form der Repräsentation, sondern können zugleich auch eine Stätte (materieller) Manifestation sein.

Porträts basieren auf visueller und materieller Ähnlichkeit, welche durch unterschiedliche Arten der sensorischen Berührung Austausch zwischen Betrachter und Betrachtetem herstellen, und sind daher transformativ. Im sozialen Kontext dienen sie nicht nur als Mittel individueller Transformation, sondern können als Kapitalform und Methode demonstrativen Konsums ebenfalls zu gesellschaftlichen Transformationen beitragen, zum Beispiel durch Statusgewinn und die Veränderung sozialer Hierarchie.

BIBLIOGRAPHIE

- Babb 1989** Babb, Lawrence A.: Review: Living Masters. In: *History of Religions*, 29/1, 1989, 65–68.
- Babb 2000** Babb, Lawrence A.: *Redemptive Encounters: Three Modern Styles in the Hindu Tradition*. Prospect Heights 2000 (1986).
- Barnett 2012** Barnett, Pennina: Folds, Fragments, Surfaces: Towards a Poetics of Cloth. In: Hemmings 2012, 182–190.
- Bourdieu 2010** Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London 2010 (1984).
- Copeman/Ikegame 2012a** Copeman, Jacob / Ikegame, Aya (Hrsg.): *The Guru in South Asia*. London, New York 2012.
- Copeman/Ikegame 2012b** Copeman, Jacob / Ikegame, Aya: The Multifarious Guru: An Introduction. In: Copeman/Ikegame 2012a, 1–45.
- Eck 1985** Eck, Diana L.: *Darśan: Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg 1985.
- Entwistle 2011** Entwistle, Joanne: The Dressed Body. In: Welters, Linda / Lillethun, Abby (Hrsg.): *The Fashion Reader*. Oxford / New York 2011, 138–149.
- Forsthoefel/Humes 2005** Forsthoefel, Thomas A. / Humes, Cynthia A.: Introduction: Making Waves. In: Forsthoefel, Thomas A. / Humes, Cynthia A. (Hrsg.): *Gurus in America*. Albany 2005, 1–13.
- Frazer 1925** Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York 1925 (1890).
- Gell 1998** Gell, Alfred: *Art and Agency: Towards a New Anthropological Theory*. Oxford 1998.
- Gold 2005** Gold, Daniel: Epilogue: Elevated Gurus, Concrete Traditions, and the Problems of Western Devotees. In: Forsthoefel/Humes 2005, 219–225.

- Gold 2012** Gold, Daniel: Continuities as Gurus Change. In: Copeman/Ikegame 2012a, 241–254.
- Harms 2010** Harms, Arne: Happy Mothers, Proud Sons: Hybridity, Possession, and a Heterotopy among Guyanese Hindus. In: Michaels, Axel (Hrsg.): *Transfer and Spaces. Ritual Dynamics and the Science of Ritual.* Wiesbaden 2010, 107–124.
- Hemmings 2012** Hemmings, Jessica (Hrsg.): *The Textile Reader.* New York 2012.
- Kloß 2016** Kloß, Sinah T.: *Fabrics of Indianness: The Exchange and Consumption of Clothing in Transnational Guyanese Hindu Communities.* London / New York 2016.
- Kloß 2017a** Kloß, Sinah T.: Contesting »Gifts from Jesus«: Conversion, Charity, and the Distribution of Used Clothing in Guyana. In: *Social Sciences and Missions* 30/3, 2017, 346–365.
- Kloß 2017b** Kloß, Sinah T.: Manifesting Kali's Power: Guyanese Hinduism and the Revitalisation of the »Madras Tradition«. In: *Journal of Eastern Caribbean Studies* 41/1, 2017, 83–110.
- Kloß 2018** Kloß, Sinah T.: Staying in Touch: Used Clothes and the Role of Materiality in Transnational Guyanese Gift Exchange. In: Bandau, Anja / Brüske, Anne / Ueckmann, Natascha (Hrsg.): *Reshaping glocal Dynamics of the Caribbean: Relaciones y Desconexiones – Relations et Déconnexions – Relations and Disconnections.* Heidelberg 2018, 351–365.
- Kloß 2019** Kloß, Sinah T.: Giving to Mother Ganga: Giving to Mother Ganga: Gift Exchange, Social Hierarchy and the Notion of Pollution in Transnational Guyanese Hindu Communities. In: Aje, Lawrence / Lacroix, Thomas / Misrahi-Barak, Judith (Hrsg.): *Re-Imagining the Guyanas.* Montpellier, 215–228.
- Kloß 2020.** Kloß, Sinah T.: Wearing the Shikha: Guruization and Sanskritization in a Transnational Guyanese Hindu Community. In: Knauer, Gabriele / Phaf-Reinberger, Ineke (Hrsg.): *Caribbean Worlds – Mundos caribeños – Mondes Caribéens.* Madrid, Frankfurt am Main. 2020, 393–408.
- Lucia 2014** Lucia, Amanda: Innovative Gurus: Tradition and Change in Contemporary Hinduism. In: *Hindu Studies* 18/2, 2014, 221–263.
- Marriott 1976a** Marriott, McKim: Hindu Transactions: Diversity without Dualism. In: Kapferer, Bruce (Hrsg.): *Transaction and Meaning: Directions in the Anthropology of Exchange and Symbolic Behavior.* Philadelphia 1976, 109–142.
- Marriott 1976b** Marriott, McKim: Interpreting Indian Society: A Monistic Alternative to Dumont's Dualism. In: *The Journal of Asian Studies* 36/1, 1976, 189–195.
- McNeal 2005** McNeal, Keith E.: Doing the Mother's Caribbean Work. On Shakti and Society in Contemporary Trinidad. In: Fell McDermott, R. / Kripal, J. J. (Hrsg.): *Encountering Kālī. In the Margins, at the Center, in the West.* Delhi 2005, 223–248.

- Narayanan 2004** Narayanan, Vasudha: Gurus and Goddesses, Deities and Devotee. In: Pechilis, Karen (Hrsg.): *The Graceful Guru: Hindu Female Gurus in India and the United States*. New York 2004, 149–178.
- Pechilis 2004a** Pechilis, Karen (Hrsg.): *The Graceful Guru: Hindu Female Gurus in India and the United States*. New York 2004.
- Pechilis 2004b** Pechilis, Karen: Introduction: Hindu Female Gurus in Historical and Philosophical Context. In: Pechilis 2004a, 3–49.
- Pinney 2001** Pinney, Christopher: Piercing the Skin of the Idol. In: Pinney, Christopher / Thomas, Nicholas (Hrsg.): *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford 2001, 157–179.
- Stallybrass 2012** Stallybrass, Peter: Worn Worlds: Clothes, Mourning and the Life of Things. In: Hemmings 2012, 68–77.
- Stoler 1989** Stoler, Ann L.: Making Empire Respectable: the Politics of Race and Sexuality Morality in 20th Century Cultures. In: *American Ethnologist* 16/4, 1989, 634–660.
- Taussig 1993** Taussig, Michael T.: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York 1993.
- Turney 2012** Turney, Jo: Making Love with Needles: Knitted Objects as Signs of Love? In: *Textile: The Journal of Cloth and Culture* 10/3, 2012, 302–311.
- Warrier 2013** Warrier, Maya: Online Bhakti in a Modern Guru Organization. In: Singleton, Mark / Goldberg, Ellen (Hrsg.): *Gurus of Modern Yoga*. Oxford 2013, 308–321.
- Wilson 1969** Wilson, Peter J.: Reputation and Respectability: A Suggestion for Caribbean Ethnology. In: *Man* 4/1, 1969, 70–84.
- Wilson 1973** Wilson, Peter J.: *Crab Antics. The Social Anthropology of English-speaking Negro Societies of the Caribbean*. New Haven 1973.
- Younger 2004** Younger, Paul: Guyana Hinduism. In: *Religious Studies and Theology* 23/1, 2004, 35–54.
- Younger 2009** Younger, Paul: *New Homelands: Hindu Communities in Mauritius, Guyana, Trinidad, South Africa Fiji and East Africa*. New York / Oxford 2009.

BILDRECHTE

1-3, Taf. 11a-c © Sinah Theres Kloß (September 2017).

MATTHIAS KRINGS

FRAKTALE PORTRÄTS

Instagram und die Charismatisierung albinotischer Models

Noch nie zirkulierten so viele Porträts wie heute. In digitalen Umwelten sind fotografische (Selbst)Darstellungen allgegenwärtig, für bildbasierte soziale Medien wie Facebook und Instagram sind sie konstitutiv. Mit der Allgegenwart der digitalen Personendarstellung geht jedoch eine erhöhte Flüchtigkeit der einzelnen Bilder einher. In der Facebook-Timeline oder auf der Instagram-Oberfläche werden sie von jedem neuen Upload verdrängt bzw. aus dem Bildschirm geschoben. Mit einem ›Scrollen‹ per Maus oder ›Wischen‹ mit dem Zeigefinger können sie allerdings in den sichtbaren Bereich zurückgeholt werden. Nutzerkonten bildbasierter sozialer Medien konstituieren dadurch visuelle biografische Archive. Ihre analogen Vorläufer lassen sich in persönlichen, egozentrierten Fotoalben ausmachen, in denen das Porträt einer Person weniger durch Einzelbilder als vielmehr durch die Gesamtheit der Bilder entworfen wurde.¹

Der folgende Beitrag vertieft diese Überlegungen und schlägt vor, Nutzerkonten des bildbasierten Online-Dienstes Instagram als *fraktale Porträts* ihrer Inhaber*innen zu betrachten. Ein persönliches Instagram-Konto setzt sich aus Einzelbildern zusammen, die den Kontoinhaber aus

¹ Der Aufsatz ist im Rahmen eines Gastaufenthaltes am Kolleg Morphomata an der Universität zu Köln im Jahr 2018 entstanden. Für die Organisation und angenehme Atmosphäre am Kolleg danke ich der Leitung, dem Team und meinen Mit-Kollegiat*innen. Er basiert teilweise auf Vorarbeiten, die im Teilprojekt ›Un/doing Albinismus‹ der DFG-finanzierten Forschungsgruppe ›Un/doing Differences‹ (FOR 1939) geleistet wurden. Ich danke Thierry Greub, Christopher Hohl, Simone Pfeifer und Tom Simmert für Anregungen und kritische Kommentare.

unterschiedlichen Perspektiven zeigen. Dabei überwiegen in der Regel Fotografien, die formal der Gattung Porträt bzw. einer ihrer zahlreichen Subkategorien zugeordnet werden können. Hinzu kommen Texte, sei es als bildbegleitende Kommentare oder als eigenständige Beiträge mit mehr oder weniger biografischen Inhalten. Die konnektive Logik sozialer Medien gestattet es Instagram-Kontoinhaber*innen schließlich, via Hashtags, Links und Likes Bezüge zu anderen Personen, Dingen und Zeichen zu knüpfen. Auf diese Weise führen Instagram-Konten ihre Inhaber*innen als Knotenpunkte je einzigartiger Beziehungsnetzwerke vor Augen. Entsprechend zeigt sich die Fraktalität des Instagram-Porträts hier noch auf andere Weise, nämlich als Fraktalität des porträtierten Subjekts. Dieses wächst buchstäblich über seine leiblichen Grenzen hinaus, lagert sich an andere Personen, Dinge oder Zeichen an, die umgekehrt dadurch zum Teil der Person werden.

Als Illustration eines fraktalen Porträts dient mir im zweiten Teil meines Beitrags das Instagram-Konto des afroamerikanischen Models Shaun Ross. Als albinotischer (›weißer‹) Schwarzer verfügt Ross über ein besonderes Äußeres, das – je nach Kontext – Stigma oder ästhetische Ressource sein kann. Meine These lautet, dass Instagram für Ross ein zentrales Werkzeug darstellt, um Stigma in Charisma zu verwandeln. Die digitale Plattform ermöglicht es ihm, eine wohlwollende Öffentlichkeit zu erzeugen, die die Transformation von vermeintlicher Hässlichkeit in Schönheit beglaubigt. Der Upload von Porträtbildern steht in diesem Kommunikationsprozess im Zentrum: als performativer, täglich erneut vollzogener Akt der Transformation. Die performative Wirklichkeitskonstitution bleibt jedoch brüchig, sodass die Bilder regelmäßig durch Kommentare (sei es durch den Kontoinhaber selbst, sei es durch dessen Abonnenten*innen) als Belege der erfolgreichen Wandlung beglaubigt werden müssen. Die unzähligen Bilder und ihre affirmierenden Kommentare bilden schließlich gemeinsam ein zusammengesetztes, fraktales Porträt von Shaun Ross, das die erfolgreiche Wandlung von Stigma in Charisma bezeugt.

1. INSTAGRAM-KONTEN ALS FRAKTALE PORTRÄTS

Mit über einer Milliarde Nutzer*innen weltweit zählt Instagram nach Facebook und YouTube zu den meistgenutzten Social-Media-Plattformen². 2010 gegründet und 2012 von Facebook übernommen, hat sich

² Gunkel 2018.

der bildbasierte Onlinedienst zu einem zentralen Marketinginstrument u. a. der Mode-, Pop- und Kunstwelt entwickelt. Popstars und andere Berühmtheiten nutzen ihn ebenso zur Selbstdarstellung wie Privatpersonen. Wie am Beispiel des Kontos von Shaun Ross noch zu zeigen sein wird, sind auf der überwiegenden Mehrheit der Bilder die Kontoinhaber*innen selbst zu sehen. Instagram-Konten als fraktale Porträts zu bezeichnen, bezieht sich also zunächst auf das Verhältnis von Einzelbildern zur Summe dieser Bilder, die ein Konto als Ganzes ausmacht. Als Fraktale bezeichnet man in der Mathematik Objekte, die aus mehreren verkleinerten Kopien ihrer selbst bestehen. Begreift man den Begriff der »Selbstähnlichkeit«, der in diesem Kontext von Bedeutung ist, nicht im mathematischen, sondern im übertragenen Sinn, besteht zwischen dem Profilbild auf der Startseite eines Instagram-Kontos, das in der Regel ein Porträt des Inhabers zeigt (und somit symbolisch für das Konto als Ganzes steht), und den zahlreichen Einzelbildern, die ihn ebenfalls darstellen, ein Verhältnis der Selbstähnlichkeit. Diese collageartige Komposition aus selbstähnlichen Bildern – die Darstellung einer Person durch (potenziell unzählige) variierende Abbilder ihrer selbst – ist die erste charakteristische Eigentümlichkeit des Instagram-Kontos als fraktales Porträt.

Im Gegensatz zum analogen fotografischen oder gemalten Porträt ist das digitale fraktale Porträt nicht statisch, sondern verändert sich mit jedem neuen Upload. Da die Gebrauchseigenschaften von Instagram und anderen sozialen Medien sich durch inhärente Aktualisierungsaufforderungen auszeichnen, bedingen sie eine »Permanenz der Performanz des Neuen«³. Kontoinhaber*innen aktualisieren ihr Konto unter Umständen mehrfach täglich durch neue Uploads und treiben so die Nuancierung ihres fraktalen Porträts voran. Dadurch ist es dazu in der Lage, die physische Veränderung wie auch die persönliche Entwicklung des Porträtierten im Zeitverlauf vor Augen zu führen. Da eigene Beiträge jedoch auch gelöscht werden können, kann ein Kontoinhaber ältere, unliebsam oder peinlich gewordene Momentaufnahmen entfernen, seine Selbstdarstellung also auch rückwirkend verändern. Ebenso kann er das gesamte Konto löschen lassen, sein fraktales Porträt also auch zerstören.

An der Herstellung des fraktalen Porträts sind neben dem Kontoinhaber, der sowohl als Bilderproduzent (u. a. von Selfies)⁴ als auch als Kurator in eigener Sache tätig wird (wenn er fremde Bilder seiner selbst hochlädt

³ Reckwitz 2017, 249.

⁴ Siehe dazu den Beitrag von Michael Lüthy in diesem Band.

und die Zusammensetzung seiner eigenen Bilder und Bildausschnitte auswählt), eine Reihe weiterer Akteure beteiligt. Darin besteht die dritte charakteristische Eigenschaft des digitalen fraktalen Porträts. Mit der Akteur-Netzwerk-Theorie lässt sich von einem Kollektiv sprechen, das sich aus menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten zusammensetzt und mit verteilter Handlungsmacht an der öffentlichen Darstellung des Kontoinhabers arbeitet.⁵ Zu den nicht-menschlichen Aktanten zählen zum einen die technischen Skripte, Algorithmen und andere an der Benutzeroberfläche unsichtbare Codes, die die Gebrauchseigenschaften der Plattform Instagram steuern; also die Art und Weise, wie Bilder hochgeladen, mit Hyperlinks und Kommentaren versehen, geteilt und auf Endgeräten angesehen werden können; zum anderen Symbole und Zahlen, die an der Nutzeroberfläche, vor allem auf der Startseite des Kontos sichtbar sind: der Name des Inhabers bzw. des Kontos, Schlagwörter, die Anzahl der Beiträge, der Abonnent*innen und der selbst abonnierten Konten; schließlich Diskurse, die sich in Kommentartexten zu den Bildern sowie verdichtet in Hashtags manifestieren. Zu den menschlichen Aktanten gehören neben dem Kontoinhaber dessen Abonnent*innen und alle anderen Besucher*innen des Kontos, die ihrerseits durch Profilbilder sowie verbale oder ikonische Kommentare sichtbar werden. Betrachtet man das Konto als eine ›Assoziation‹, die aus Ketten von Assemblagen und Übersetzungen besteht,⁶ und einzelne Bilder wiederum als Form gewordene Assemblagen aus Handlungen menschlicher und nicht-menschlicher Aktanten, müssen schließlich auch alle in diesem Sinn an der Produktion von Einzelbildern Beteiligten als an der Herstellung des fraktalen Porträts des Kontoinhabers beteiligt angesehen werden. Lädt ein Kontoinhaber nicht nur Selfies, sondern – wie im Fall von Shaun Ross – auch professionell produzierte Fotografien aus Mode- und Werbekontexten, in denen er als Model agiert, auf sein Konto, erweitert sich die Anzahl der Aktanten im Netzwerk des fraktalen Porträts erheblich. Zu diesen zählen dann auch Art-Directors, Modedesigner*innen, Fotograf*innen, Stylist*innen und deren jeweilige technische Ausrüstung, um nur einige zu nennen. Bei der Indienstnahme solcher Bilder zur Konstruktion fraktaler (Selbst-)Porträts lassen sich zwei scheinbar gegensätzliche Prozesse beobachten: fremde Agency und die verteilte Autorschaft der Bilder werden häufig ausgeblendet wenn Kontoinhaber*innen sie sich per Upload zu eigen

⁵ Belliger/Krieger 2006, 15.

⁶ Latour 2007, 17.

machen. Im Gegensatz dazu können Hinweise zu den am Herstellungsprozess Beteiligten mit Hilfe sogenannter Tags aber auch in die Bilder selbst eingebaut werden, sodass sie über das soziale bzw. kulturelle Kapital der Porträtierten Auskunft geben.

Schließlich bringen Instagram-Konten durch ihre Gebrauchseigenen Personen als fraktale Subjekte hervor, die als Knotenpunkte ihrer ›links‹ und ›likes‹ erscheinen. »Ich bin nicht nur meine Links, ich bin auch meine Likes, das heißt, ich setze mich zusammen aus den Dingen, die mir ›gefallen‹«⁷, konstatiert Andreas Reckwitz, der digitale Technologien als Medien der ›Singularisierung‹ beschreibt. Mit ihrer Hilfe »werden Subjekte als einzigartige fabriziert, und zwar als eine *modularische* oder *kompositorische Singularität*, die sich dadurch ergibt, dass es aus einzelnen unterschiedlichen Elementen – Modulen – *zusammengesetzt* wird«⁸. Singularität ist dabei keineswegs mit Individualität zu verwechseln, vielmehr weist die ›kompositorische Singularität‹, die Reckwitz entwirft, Bezüge zum Konzept des Dividuum⁹ auf. In der älteren ethnologischen Debatte über nicht-westliche Personenkonzepte und Subjektformen erschien das westliche Subjekt als Individuum (monadisch, unteilbar, isoliert), das nicht-westliche hingegen als Dividuum (fraktal, teilbar, sozial eingebettet). Diese strikte Trennung hat sich unter anderem auch deshalb als unhaltbar erwiesen, weil sie auf zwei methodisch problematischen Prämissen basierte: dem Vergleich zwischen konkreten in Melanesien und andernorts in nicht-westlichen Gesellschaften lebenden Personen mit abstrakten, idealisierten westlichen Personenkonzepten¹⁰, sowie einer Tendenz, Unterschiede auf Kosten von Gemeinsamkeiten überzubetonen.¹¹ Demnach findet sich die Fraktalität des Subjekts keineswegs nur in Melanesien, sondern – betrachtet man im ›globalen Norden‹ ebenfalls konkrete Personen und deren Handlungsweisen (und nicht nur abstrakte, idealisierte Konzepte der Person) – durchaus auch im Zentrum der globalen Konsumgesellschaft. »The individual ownership of property and goods in consumerist society also implies a fractal type of constitutive relationship, wherein the modern consumer can constitute him/herself through the ownership of particular goods and properties – and can reconstitute him/herself through disposing of old goods and replacing

7 Ebd., 251.

8 Ebd., 245 (Hervorh. im Original).

9 Vgl. den Beitrag von Steven Van Wolputte in diesem Band.

10 LiPuma 1998, 57.

11 Smith 2012, 54.

them with new ones«¹². Das fraktale Subjekt des Instagram-Kontos konstituiert sich jedoch nicht ausschließlich durch käufliche Dinge, die auf Bildern erscheinen, sondern auch durch Beziehungen zu anderen Menschen, Tieren, Orten und Ideen. Attributen gleich erscheinen sie entweder gemeinsam mit dem Kontoinhaber auf einzelnen Bildern oder in gesonderten Beiträgen, d. h. im geteilten Bildraum des Instagram-Kontos unmittelbar neben Bildern des Inhabers. In diesem Zusammenhang erschließt sich nun auch die eigentümliche Rede vom ›Konto‹. Begrifflich der Finanzwelt entlehnt, wo darunter die Bilanzierung finanzieller Ein- und Ausgänge gefasst wird, bilanziert das Social-Media-Konto zum einen das soziale Kapital einer Person, in dem es deren Beziehungen zu anderen Personen sichtbar macht, zum anderen auch deren kulturelles Kapital, das sich in Beziehungen zu Dingen ausdrückt. Die »kompositorische Singularität« des fraktalen Subjekts besteht nun darin, dass sich »aus der Zusammensetzung, der Kombination aller dieser Elemente [...] die einzelne Person und ihr ›Kosmos‹ als Besonderheit«¹³ ergibt. Es ist die Einzigartigkeit ihrer sie konstituierenden Beziehungen zu anderen und anderem, die Personen voneinander unterscheidet, und nicht, dass sie unteilbare Monaden, d. h. *Individuen* sind.

2. MODELS MIT ALBINISMUS UND DIE VALORISIERUNG DES BESONDEREN

Folgt man Andreas Reckwitz' Gegenwartsdiagnose¹⁴, zeichnet sich die »Gesellschaft der Singularitäten« durch eine Valorisierung des Besonderen aus. Dadurch können auch ehemals entwertete Eigenschaften eine Aufwertung erfahren. Die Modewelt bietet hierfür reichlich Anschauungsmaterial: körperliche Besonderheiten, wie abstehende Ohren, Sommersprossen oder buschige Augenbrauen, die eine Modelkarriere noch vor wenigen Jahren unmöglich gemacht hätten, gelten heute als ›Quirk Look‹ und können zur Voraussetzung für eine Einladung zum Casting werden. Stimmen aus der Modewelt vermuten hinter dieser Aufwertung des vormals Entwerteten auch einen Effekt der durch digitale Medien veränderten »Ökonomie der Aufmerksamkeit«¹⁵. »The New Quirk might

¹² Ebd., 55.

¹³ Reckwitz 2017, 249.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Franck 1998.

be an adjustment of sorts to an Instagram world, where amateur images of beauty fly fast, and editors and advertisers are looking for something to make the viewer linger longer than a nanosecond«¹⁶. Neben einer allgemeinen Valorisierung des Besonderen kommt Models mit besonderen Körpern demnach auch ein im Kontext digitaler Medien gesteigerter Bedarf nach Blickfängern entgegen. Vor diesem Hintergrund ist es nur folgerichtig, dass auch Menschen mit Albinismus als Models gescoutet werden. Sie zeichnen sich durch eine genetisch bedingte Hypopigmentierung aus, die sich in außergewöhnlich heller (›weißer‹) Haut- und Haarfarbe äußert, was besonders bei Menschen afrikanischer Herkunft ins Auge sticht. Entsprechend gehören zu den weltweit erfolgreichsten Models mit Albinismus zwei Afroamerikaner*innen: Shaun Ross und Diandra Forrest. Beide stammen aus der New Yorker Bronx und sind seit den späten 2000er Jahren als High-Fashion-Models, Gelegenheitsschauspieler*innen und Werbeträger*innen für Lifestyleprodukte tätig.

Albinismus ist eine körperliche Besonderheit, die unter Umständen zum Stigma werden kann. In Gesellschaften wie der US-amerikanischen, in der rassifizierende Kategorisierungspraktiken tief verwurzelt sind und Personen auch im Alltag anhand von ›rassischen‹ Zugehörigkeiten wahrgenommen werden, wirken albinotische Afroamerikanerinnen potenziell verunsichernd. In rassifizierender Optik vereinen sie Merkmale von zwei unterschiedlichen Kategorien auf sich, wodurch auch ihre soziale Zugehörigkeit uneindeutig wird. Sie sind »zu weiß, um schwarz zu sein, und zu schwarz, um weiß zu sein«¹⁷. Betroffene berichten von zahlreichen Stigmatisierungserfahrungen, von abwertenden Bemerkungen, über soziale Ausgrenzung, bis hin zu körperlichen Angriffen.¹⁸ Auch Shaun Ross und Diandra Forrest teilen solche Erfahrungen. In den Worten von Ross: »Although my family always told me I was beautiful and that I could do anything, when I stepped outside into the world, I heard the complete opposite. ›You're ugly!‹, ›You're a disaster!‹, ›You're the new test-tube baby!‹. These are the things I heard for years. So when I was approached to do modelling I had never thought I could be a model before. In my eyes, or rather the way society painted it for me, I was completely wrong, unacceptable and certainly not beautiful.«¹⁹ Die Umwertung des Stigmas

16 Meltzer 2013.

17 Edwards 1998, Buchtitel.

18 Carnegie 1996, Edwards 1998.

19 ›Shaun Ross, Fashion Model, Actor, Dancer, Anti-bullying campaigner‹, online unter: <http://albinism.ohchr.org/story-shaun-ross.html> (2.5.2019).

zum Markenzeichen ist dem entsprechend auch ein fixer Bestandteil des Narrativs, mit dem Ross' Karriere häufig beschrieben wird. Die folgende Darstellung aus einem Mode-Blog ist dafür exemplarisch:

You've seen him before. Known as the first albino male model, Ross was the unforgettable face in Lana Del Rey's short film *Tropico*, Beyonce's video *Pretty Hurts*, and Katy Perry's *E. T.* Just one glance and it's impossible not to be enchanted by his peculiar features, which need no explanation. In fact, his look, which used to make him the subject of bullying as a kid, is so intriguing that he's one of the most recognizable male models working today, having been featured in everything from *GQ* to *Vogue*. Essentially, Ross grew up turning what was once perceived as his greatest weakness into his biggest strength.²⁰

Mit Hilfe des Kultursoziologen Wolfgang Lipp lässt sich in dieser Umwandlung von Schwäche in Stärke eine Variante der Dialektik von Stigma und Charisma erkennen.²¹ Charisma, wörtlich ›Gnadengabe‹ und landläufig als ›Ausstrahlung‹ übersetzt, begründet bei Max Weber²² einen bestimmten Typus von Herrschaft, für den Hingabe an einen Führer und Heilserwartung seitens einer Gefolgschaft charakteristisch sind. Lipp fragt nach der von Weber vernachlässigten Genese von Charisma, die er darin ausmacht, »dass Stigma und Charisma, Heilkraft und schuldbesetzte soziale Marginalität, intim aufeinander bezogen sind und (ineinander) umschlagen können«²³. Der Weg von Stigma zu Charisma führt laut Lipp über »Selbststigmatisierung«. Er unterscheidet vier Typen dieses Handlungsmusters. Albinotische Models können dem Typus »exhibitionistische Formen von Selbststigmatisierung« zugeordnet werden, den Lipp dann ausmacht, »wenn Individuen bestimmte – defektive – Mängel, die ihnen sei es physisch anhaften, sei es gesellschaftlich zuges[chrieben] werden, sowohl ostentativ nach außen kehren – und in diesem Sinne vergrößern – als kritisch distanziert auch umbewerten«²⁴. Albinotische Models tragen ihren vermeintlichen Mangel an Haut- und Haarfarbe – ihre Hypopigmentierung – zweifelsohne ostentativ zur Schau. Eine

²⁰ Aquino 2015.

²¹ Lipp 2010.

²² Weber 1922, §10.

²³ Lipp 2010, XV.

²⁴ Ebd., 116.

›Umbewertung‹ findet zunächst in der positiven Besetzung dieses zuvor stigmatisierten physischen Merkmals als rare und geschätzte ästhetische Ressource statt; kritisch distanziertere Formen der Umbewertung sodann in sozialaktivistischen Kampagnen, die beide Models ins Leben gerufen haben. Hieran lässt sich auch sehr gut der Umschlag von Selbststigmatisierung in Charismatisierung festmachen, der insbesondere Shaun Ross zu einer Leitfigur mit Gefolgschaft hat werden lassen. »Selbststigmatisierer«, so Lipp, werden auf dem Weg ihrer Charismatisierung »zum Vorbild und normativen Halt eines neu verlebendigten Kollektivs.«²⁵ Ein solches Kollektiv zeigt sich u. a. in den Instagram-Abonent*innen von Shaun Ross. Soweit sich das anhand von Profilbildern und Kommentaren erkennen lässt, befinden sich darunter auch eine ganze Reihe von Personen mit Albinismus, Vitiligo oder anderen sichtbaren körperlichen Besonderheiten.

›In my skin I win‹ heißt die ursprünglich auf soziale Medien beschränkte Kampagne, mit der sich Ross für die Akzeptanz und gesellschaftliche Teilhabe von Menschen mit besonderen Körpern einsetzt. Er selbst spricht bereits von einer ›Bewegung‹ und erinnert sich an ihren Beginn im Jahr 2013:

#inmyskiniwin is a self-encouragement-movement that is about loving yourself, loving what you see everyday, loving what you see in the mirror and not conforming to anybody. It's a movement that I started. I was on a trip to Miami and this lady sent me a picture of her daughter, she had albinism, she was so cool. It's weird, but to me she looked like a child that didn't even know what she looks like. She's just happy and she was just like killing it. I was like: You know what? I wanna post a picture of her and I just came up with this hashtag #inmyskiniwin as the plane was taking off.²⁶

Ross' sozialer Aktivismus ist inzwischen längst nicht mehr auf die sozialen Medien beschränkt. In Fernseh-Talkshows, Ted-talks oder Interviews mit Journalisten verkündet er seine Botschaft. Seine eigene Leidensgeschichte – Außenseiter in der Bronx und Mobbingopfer auf dem Schulhof gewesen zu sein – wird dabei immer wieder betont. Das

²⁵ Lipp 2010, 233.

²⁶ »I am a Unicorn« – Shaun Ross im Interview, in: Vangardist. <https://vangardist.com/news-article/unicorn-shaun-ross-im-interview/>, dort veröffentlicht am 24.1.2018, gesehen am 2.5.2019.

öffentliche Erzählen dieser Geschichte kann ebenfalls als eine Form von Selbststigmatisierung begriffen werden.²⁷ Solche »Voropferungen« lösen beim Publikum Mitleid und Mitgefühl aus, die in »Liebe« umschlagen können, welche wiederum die Basis für Projektion und Identifikation stiftet – zwei weitere Momente des idealtypischen Prozesses der Charismatisierung.²⁸

Reckwitz hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Grenzverlauf zwischen valorisiertem Besonderen und negativ bewertetem Abseitigen äußerst dynamisch ist. Zwar kann der Nerd zum Hipster werden und »abgewertete Gruppen wie Übergewichtige, Asexuelle oder Depressive können versuchen, sich zu entpathologisieren«²⁹, ob ihnen das jedoch auch gelingt, hängt maßgeblich davon ab, positive Valorisierungen auf Dauer zu stellen. Und dazu ist Instagram ein zentrales Instrument.

3. DAS FRAKTALE PORTRÄT ALS ARBEIT AM CHARISMA

Im Mai 2019 setzte sich Shaun Ross' fraktales Porträt-cum-Instagram-Konto aus über 13.000 »Beiträgen« zusammen, darunter überwiegend Fotografien, ferner auch einige bildfüllende Sentenzen. Die Zahl der Beiträge ist vergleichsweise hoch, was andeutet, dass Ross intensiv an seiner digitalen Repräsentation arbeitet.³⁰ Die meisten Bilder zeigen ihn selbst. Thematisch dominieren Aufnahmen aus Mode- oder Werbekontexten, einschlägigen Szene-Events, Gala- und Benefizveranstaltungen, Hinweise auf TV-Auftritte und popkulturelle Projekte, an denen er mitwirkt. Andere geben Einblick in sein Privatleben, etwa Clips, die seine Mutter, seinen Freund oder seine Schoßhunde zeigen. Eine seiner lebenspraktischen Botschaften lautet: »Surround yourself with people who see how great you

²⁷ Ein gutes Beispiel dafür ist ein TED-talk von Shaun Ross: <https://www.youtube.com/watch?v=kqRIB5ZQeho>, dort veröffentlicht am 16.4.2014, gesehen am 8.5.2019; ganz ähnlich auch Diandra Forrest: <https://www.youtube.com/watch?v=qqcfWT0jMoQ>, dort veröffentlicht am 12.11.2015, gesehen am 8.5.2019.

²⁸ Lipp 2010, 235–238.

²⁹ Reckwitz 2017, 268.

³⁰ Instagram-Konten von Pop- oder Modeikonen, die für sich einen wesentlich höheren Bekanntheitsgrad reklamieren können, enthalten oft deutlich weniger Beiträge – z. B. Beyoncé mit 1.800, Kendall Jenner mit 3.000 Beiträgen, bei jeweils über 100 Million Abonnent/innen.

truly are«³¹. Ross' Instagram-Konto lässt sich als Illustration und praktische Ausführung ebendieser Maxime deuten, denn auf vielen Bildern ist er nicht allein, sondern neben Prominenten zu sehen, die seine Arbeit als Model bzw. seinen Einsatz für Menschen mit außergewöhnlichen Körpern anzuerkennen scheinen. Auf diese Weise tauchen u. a. Lady Gaga, Beyoncé, Naomi Campbell, Gisele Bündchen, Donatella Versace und Karl Lagerfeld gemeinsam mit Ross auf der Bildfläche auf.

Als beispielhaft für diesen Bildtypus des Ad-hoc-Doppelporträts kann ein Foto gelten, das Ross neben der afroamerikanischen Talkmasterin und Medienunternehmerin Oprah Winfrey zeigt (Abb. 1). Das Foto sieht wie ein Schnappschuss vom Smartphone eines Dritten aus. Aus kurzer Distanz und leicht von oben aufgenommen, zeigt es beide nahezu in Ganzkörperansicht. Oprah Winfrey, in senfgelbem Kostüm und goldfarbenem Schmuck, steht leicht vorgebeugt enface zur Kamera; Shaun Ross, schwarz gekleidet, im Halbprofil rechts daneben, ihr zugewandt, sein rechter Arm durch ihren linken verdeckt. Beide schauen in die Kamera, wobei die Augen durch Schattenwurf bzw. Sonnenbrille nicht zu sehen sind. Bild- und körpersprachlich steht Oprah Winfrey zweifellos im



1 Oprah Winfrey und Shaun Ross
(Quelle: Instagram-Konto von
Shaun Ross, 2.5.2019) (siehe Taf. 12a)

Mittelpunkt. Auch Ross erkennt dies in seinem bildbegleitenden Kommentar an, der teils direkt an sie adressiert ist. Gleichzeitig ist er darum bemüht, sicherzustellen, dass von ihrem Charisma auch etwas auf ihn abfärbt. Das Bild wird dadurch zur Evidenz wechselseitiger Anerkennung.

When you are great you will be surrounded by greatness. I'm a firm believer on putting into the universe what you'd love to receive back from kindness, love to honesty. Meeting you today was one of the most fulfilled moments anyone could ask for right now this day in this life. On the right path I am and forever being blessed by individuals like yourself @oprah thank you #wme for acknowledging the way I empower others to be their true selves /// @hollywoodreporter you already know it's up from here!! Thank you @nextmodelsla team @superdupasandra.

Die mit Links unterlegten Danksagungen weisen auf den Kontext des Treffens und weitere daran Beteiligte hin. Initiatorin war offenbar die in Beverly Hills ansässige Künstleragentur William Morris Endeavor (#wme), die auch eine Stiftung zur Förderung benachteiligter Kinder unterhält. Der Link zur Zeitschrift The Hollywood Reporter deutet an, dass das Treffen medial begleitet wurde, die Links zur Model-Agentur Next und deren Mitarbeiterin Cassandra Murray verweisen darauf, dass Ross für dieses Treffen erfolgreich durch seine Agentur platziert wurde. Dieses Netzwerk von Referenzen und Verweisen wird im Bild durch Hyperlinks (sogenannte Tags) erweitert, die sichtbar werden, sobald man mit dem Mauszeiger auf das Bild klickt. Neben den im Kommentar bereits genannten Personen und Organisationen tauchen zwei verlinkte Hinweise zu Modemarken auf, für die Ross wirbt. Dies schließt zum einen an die Cross-Referenzialität analoger Modemagazine an und erinnert ebenfalls an die popkulturelle Praxis des ›Featuring‹, bei der das Einbinden von Gastinterpret*innen der wechselseitigen Übertragung von Ruhm dienen soll. Zum anderen ruft es die Tatsache in Erinnerung, dass Instagram als Werbeplattform genutzt wird und Ross, der mit mehr als einer halben Million Abonnent*innen eine gewisse Reichweite erzielt, mit seinem Instagram-Konto als Werbeträger auch Geld verdient.³² Dementsprechend ist ein fraktales Porträt wie das von Ross nicht nur in symbolische, sondern auch in ökonomische Wertschöpfungsketten eingebunden. Es auf

³² Gunkel 2018, 33–34.

letztere zu reduzieren, hieße jedoch, die Bedeutung zu übersehen, die es für das »self-fashioning«³³, die Selbstgestaltung und Selbstvergewisserung von Instagram-Nutzer*innen zweifelsohne ebenfalls hat.

Ross' Abonnent*innen können ebenfalls zu denjenigen gerechnet werden, die er um sich schart, weil sie ›wissen, wie großartig er wahrlich ist‹. »You are so beautiful« oder »You are amazing«, sind die häufigsten Nutzer*innenkommentare, nicht zuletzt auch deshalb, da Ross sie seinen Abonnent*innen geradezu in den Mund legt, wenn er Bilder von sich postet: »This is me. I hope you like it, if not it's your loss ... I'm amazing«³⁴. Teils hält er seine Abonnent*innen auch explizit zum Feedback an, wenn er dazu auffordert, beispielsweise ein Bild, das ihn in einer müde bis lasziv wirkenden Pose zeigt, mit einer Zeile aus einem Lieblingslied zu versehen (26.7.2016). Die Maxime »surround yourself with people who see how great you truly are«, lässt sich auf Instagram aber auch ganz praktisch wenden. Das technische Skript erlaubt es nämlich, eine Öffentlichkeit zu erzeugen, in der wohlgesonnene Stimmen überwiegen. Mit Hilfe diverser Filtermöglichkeiten kann ein Kontoinhaber negative Kommentare entweder automatisiert ausschließen, indem er bestimmte Begriffe indiziert, oder sie zumindest im Nachhinein löschen lassen. Dadurch ähneln die Beziehungen zwischen Ross und seinen Abonnent*innen (er nennt sie bezeichnender Weise ›supporter‹), eher wohlgesinnten innerfamiliären Nahbeziehungen, als solchen auf dem Schulhof. Während mobbende Mitschüler auf dem Schulhof ertragen werden mussten, können virtuelle Mobber (sogenannte Trolle oder Hater) mundtot gemacht werden, indem sie ausgeschlossen, d. h. ›geblockt‹ werden. Sofern der Konto-Inhaber die Filtermöglichkeiten ausschöpft und eine treue Fangemeinde hat, die im Sinne ihres Idols ebenfalls ›polizierend‹ agiert, gleicht ein Instagram-Konto einer Echokammer, die nur das zurückwirft, was der vulnerable Charismatiker hören möchte. Ein algorithmisch bedingter Matthäus-Effekt wirkt sich in diesem Sinne ebenfalls positiv aus. Instagram bietet Nutzer*Innen bestimmte Konten ab einer gewissen Abonnent*innenzahl automatisiert als potenziell interessante Konten zum Abonnement an. So lässt sich, ist eine Schwelle erst einmal überschritten, leicht eine größere Gefolgschaft und damit ein Publikum sammeln, das das eigene Charisma beglaubigt. Für die Charismatisierung des ehemals Stigmatisierten ist dies nicht zu unterschätzen. Lipp übersieht nämlich, dass Charisma nicht

33 Greenblatt 1980.

34 7.9.2016.

auf Dauer gestellt sein muss, sondern der wiederholten Beglaubigung durch Anhänger bedarf.³⁵ Auf diese Weise sorgen der Konto-Inhaber und seine Abonnent*innen dafür, dass die stets brüchige Wandlung von Stigma in Charisma aufrechterhalten bleibt.

Als Charismatiker tritt Ross nicht mehr ausschließlich als Model in Erscheinung, sondern auch als sendungsbewusster Ratgeber mit Vorbildfunktion. Viele Bilder, die er auf sein Konto lädt, versieht er mit motivierenden Kommentaren, die zum Nachdenken anregen sollen. Eine Serie aus drei Brustporträts in schwarz-weiß, die ihn nachdenklich mit schwarzem Barett zeigen, ist hierfür exemplarisch. Die Bilder sind im Kontext eines Ausstellungsprojekts des Fotografen Julian Ali entstanden, das unter dem Titel »Black Kings« die Vielfalt schwarzer Männlichkeit thematisiert. In diesem Sinne nutzt Ross das erste Bild der Serie (Abb. 2), um sich in einem ausführlichen Kommentar zunächst als Schwarzer zu positionieren und dann andere dazu aufzurufen, ebenfalls stolz auf ihre körperlich sichtbare kulturelle Zugehörigkeit zu sein.

The color my skin has [has] always been questioned by those who lack knowledge towards the human race. I've always known that I was [a] black man but never felt adequate to those around me. I grew up in the Bronx New York, attending a school of 500+ minorities and me being considered the only student who was white. It was clear to me that I wasn't Caucasian not only knowing my parents were of the African descent, but I also noticed my features. The texture of my skin down [to] the thickness of my lips and curly hair. There are many black men around the world who struggle with these so-called features because in society they were told they were ugly to have such physical attributes. Down to the width of their nose to the darkest shade of skin. I have always loved being me and I would have never wanted to change it for the world and as a black man I hope that others before me can feel the same.

Das zweite Bild der Serie,³⁶ das Ross einen Tag später einstellt, ist mit einem Kommentar versehen, der in eine völlig andere Richtung geht. Nun rät er dazu, furchtlos eigene Träume zu verfolgen: »You can only fear the idea of the unknown and even then fear should never strike you to never

35 Lipp 2010.

36 <https://www.instagram.com/p/BqxoprnnlHK/>.



2 Shaun Ross, porträtiert von Julian Ali (Quelle: Instagram-Konto von Shaun Ross, 28.11.2018)

move forward. Just imagine all of the things you have experienced in life and how much more you could if you just moved forward. [...]. So here are some words of advice: become obsessed with your dreams, even if they aren't so clear.« Die Reaktionen einiger AbonnentInnen bringen das Verhältnis zwischen Charismatiker und Gefolgschaft gut auf den Punkt: »I am saving this«, schreibt eine, eine andere »mag diese Worte« und ein dritter bleibt sprach- bzw. »atemlos (vor Bewunderung) zurück«. Das dritte Bild der Serie, das er am 1. Dezember 2018 hochlädt, wird schließlich mit einem Aufruf zu mehr Authentizität bei der Präsentation des Selbst flankiert.³⁷ Diese Art von Selbststilisierung als Vorbild mit Hang zur motivierenden Botschaft ist keineswegs auf Shaun Ross beschränkt. Sie lässt sich ähnlich auch auf vielen anderen Instagram-Konten finden, darunter auch auf solchen weniger prominenter Models mit Albinismus; insbesondere auch bei solchen aus Südafrika (Thando Hopa, Sanele Xaba, Simbagozo).

Die Fragilität der Wandlung von Stigma in Charisma zeigt sich, wenn sich Betrachter*innen negativ über einzelne Bilder äußern. Meist sind es Kopfbilder oder Schulterstücke, die auch negative Kommentare

37 <https://www.instagram.com/p/Bq2zuARH6Da/>.



3 Shaun Ross, Porträt aus einem Editorial des *Crom Magazine* (Quelle: Instagram-Konto von Shaun Ross, 20.10.2016) (siehe Taf. 12b)

auf sich ziehen. Dafür lassen sich zwei Gründe ausmachen: in diesen Porträttypen liegt der Fokus auf dem Gesicht, das herkömmlich mit der Person in eins gesetzt wird. Formal nimmt es den meisten Bildraum ein, etwaige Accessoires oder Kleidungsstücke, die durch ein solches Bild vielleicht beworben werden sollen, treten in den Hintergrund. Auch die schnelle Konsumption der Bilder mit dem Smartphone, die für Instagram typisch ist, spielt dabei eine Rolle. Gesichter sind auf Kopfbildern oder Schulterstücken schlichtweg besser und nuancierter zu erkennen als auf Ganzkörperdarstellungen oder Gruppenbildern.

Anhand eines Kopfbildes, das besonders negativen Anwürfen ausgesetzt war, lässt sich nachvollziehen, wie diese durch die Gefolgschaft des Charismatikers eingeehgt werden. Das Bild stammt aus einem Editorial des mexikanischen *Crom Magazine* und wurde am 20. Oktober 2016 auf Ross' Instagram-Konto eingestellt (Abb. 3). Es zeigt ihn enface vor knallrotem Hintergrund. Die obere Kopfpartie ist angeschnitten, die Schulterpartie nackt, jedoch weitgehend durch eine wulstige Kette aus ineinander verwobenen pastellfarbenen Elektrokabeln verdeckt. Ross kommentiert das Bild mit einem Zitat aus einem Lied der Sängerin Björk: »He's Venus as a boy«. Die ersten Kommentare sind positiv, eine weiße Abonnettin bemerkt, »You're such a beautifuly and talented human being«, eine schwarze ist sogar so begeistert, dass sie dem Abgebildeten ihr Leben

schenken will: »Just slay my life, why don't cha?« Darauf meldet sich ein weißer Mann mit einem ersten negativen Kommentar zu Wort: »I don't know what any girl sees in this guy ... but what t[he] f[uck] is wrong with your crooked nose? Did you get hit by Mike Tyson or something? And also you look like you got hit by an albino ugly stick. I'm not saying I'm a catch myself, but God damn how t[he] f[uck] could any woman think you're hot? I have no fucking clue whatsoever.«³⁸ Auffällig ist die direkte Adressierung, in die der Kommentator scheinbar mitten im Satz wechselt, was als Ausdruck der Affizierung durch das Bild gedeutet werden kann. Der Hinweis auf eine ›schiefe Nase‹ bezieht sich auf einen Höcker an Ross' Nasenwurzel, der durch die En-Face-Aufnahme besonders deutlich zu sehen ist. Eine empörte Nutzerin, die sich selbst als Afro-Latina bezeichnet, antwortet: »The hate is real. If you don't like him then why are u on his page? It's clear he has something that you don't [have]. Let's see, probably money, fame, support, and for sure he has beauty. Don't talk shit about him just because you're insecure about yourself, cause at the end of the day you're the one on the other end watching him.« Der Adressierte kontert: »I wasn't on his page, you dumbass, I happened to see his horrifying picture while I'm scrolling through my Instagram. So it's not my fault I almost died by looking at his picture and I don't really give a damn about his fame his money or anything about him. The only thing I care about is him getting his nose fixed.« In Folge ziehen sich Rede und Gegenrede noch über mehrere Kommentare hin, später schalten sich auch weitere Nutzer*innen ein, die gegen den Mann anschreiben, andere bewerten mit positiven Kurzkommentaren oder entsprechenden Emojis. Nach etwa fünf Wochen kommentiert ein Nutzer namens 66coolboy in drei nacheinander abgesendeten kurzen Bemerkungen erneut abwertend: »Ugly motherfucker«, »Is he even black?«, »He is whiter than the white person is«. Dieses Mal hält ein Nutzer dagegen, der ausweislich seines Instagram-Kontos Porträtfotograf ist: »He is albino. I'm shocked at the amount of people insulting this guy; albinism is a disease in which a person has no melanin in their skin. So technically he is not ›white‹ at all. He has no pigment. He's still beautiful though; don't spew hateful comments on someone's Instagram page just because you're sad in your own life.«

38 Dieser und alle folgenden Kommentare wurden zur besseren Lesbarkeit hinsichtlich Orthografie und Interpunktion bearbeitet.

Begreift man das Instagram-Konto von Shaun Ross als ein Akteur-Netzwerk, dessen Funktion darin besteht, die Transformation von Stigma in Charisma auf Dauer zu stellen, lassen sich positive Bewertungen von Bildern als formgewordene Spuren des reibungslosen Funktionierens des Netzwerks begreifen. Jeder weitere positive Kommentar zum gleichen Bild, ebenso wie positive Kommentare zu vorausgegangenen ähnlichen Bildern, stabilisieren die Erfahrung und Bedeutung von Bildern, die zukünftig hochgeladen werden. Die performative Kraft des Netzwerks beruht also auch auf der Wiederholung des Zusammenspiels der Akteure mit gleichem Resultat. Negative Bewertungen lassen sich als Störungen der Handlungsroutinen des Netzwerks begreifen, stellen sie doch die erfolgreiche Wandlung von Stigma in Charisma in Frage. Entsprechend werden sie von einem Teil der menschlichen Akteure, den Abonnent*innen, mit Gegenrede bearbeitet. Bei der exemplarischen Untersuchung der Auseinandersetzungen in den Kommentarspalten fiel auf, dass oftmals negative Kommentare fehlten, auf die in der Gegenrede verwiesen wurde. Sofern die Kommentierenden sie nicht selbst gelöscht haben, müssen sie durch den Kontoinhaber oder seine Gefolgschaft gemeldet und durch das System gelöscht worden sein. Betrachtet man das Instagram-Konto von Shaun Ross als ein Akteur-Netzwerk, lassen sich solche Handlungen als Reinigungsarbeit bezeichnen, die durch ein hybrides Kollektiv aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren ausgeführt wird. Ihre wesentliche Aufgabe besteht darin, das fraktale Porträt von Shaun Ross ›sauber zu halten‹, was so viel bedeutet wie den Rückfall von Charisma in Stigma zu verhindern.

4. DIE VOLATILITÄT DES FRAKTALEN PORTRÄTS

Mittels Instagram entworfene fraktale Porträts sind volatile Gebilde. Sie verändern sich mit jedem neuen Bild, das dem Netzwerk hinzugefügt wird. Umgekehrt können einzelne Bilder auch wieder der Sichtbarkeit entzogen werden, in dem sie deaktiviert oder gelöscht werden. Je nach Frequenz, mit der neue Bilder eingestellt werden, wächst ein fraktales Porträt schnell oder langsam, oder steht sogar still. Ein letzter kursorischer Blick auf das Instagram-Konto von Shaun Ross ist auch in dieser Hinsicht instruktiv. Im Jahr 2018 war gegenüber den Vorjahren eine deutlich geringere Upload-Frequenz festzustellen. Dieser Trend setzte sich auch im Frühjahr 2019 fort. Es vergingen Tage, ohne dass ein neues Bild eingestellt wurde. Ross' fraktales Porträt scheint also statischer zu werden.

Dies könnte dafürsprechen, dass seine Charismatisierung abgeschlossen ist, sodass es keiner täglichen Bestätigung durch eine Gefolgschaft mehr bedarf. Daneben lassen sich aber auch zwei handfeste Gründe ausmachen. Der erste hängt mit einer Veränderung der Gebrauchseigenschaften von Instagram zusammen. Im August 2016 führte der Online-Dienst eine Funktion ein, die sich ›Story‹ nennt. Damit können Kontoinhaber eine Art Diaschau aus bewegten und unbewegten Bildern erstellen. Mit Hilfe eines App-internen Bildbearbeitungsprogramms lassen sich Texte, Emoticons und Hyperlinks in die Bilder einfügen. Eine solche Story ist 24 Stunden sichtbar. Durch diese neue Funktion, die dem konkurrierenden Online-Dienst Snapchat nachempfunden ist, hat sich die Aktualisierungsaufforderung auf ein Medium im Medium verlagert. Ross entspricht ihr in hohem Maß. Täglich lädt er eine neue ›Story‹ hoch. Diese ›Stories‹ zeigen ihn bei Disco-, Party- und Konzertbesuchen oder im privaten Raum mit Freunden, enthalten aber auch selbstkommentierte Screenshots seiner Social-Media- und Internetaktivitäten. Im Vergleich zu den herkömmlichen Bildbeiträgen seines Kontos wirken diese rohen Bilderfolgen wenig glamourös, erzeugen dadurch jedoch einen gesteigerten Unmittelbarkeitseffekt. Ihre zeitlich begrenzte Sichtbarkeit sowie die Einseitigkeit der Kommunikation führen dazu, dass auf dem Instagram-Konto keine ›dauerhaften‹ Spuren zurückbleiben. Dies geht auf Kosten des fraktalen Porträts, sofern daran nicht parallel mit neuen Bildbeiträgen gearbeitet wird. Zum anderen haben Modelkarrieren eine begrenzte Laufzeit, die durchschnittlich bei etwa fünf Jahren liegt.³⁹ Mit knapp zehn Jahren ist Ross zwar schon überdurchschnittlich lange im Geschäft, aber die großen Aufträge scheinen seit 2016 rückläufig zu sein.⁴⁰ Auch versucht er seit etwa zwei Jahren, auf dem Feld der Musik Fuß zu fassen, ein Unterfangen, das bisher wenig Instagram-taugliches Bildmaterial geliefert hat.

Falls ein Konto-Inhaber der systemimmanenten Aktualitätsaufforderung nicht mehr nachkommen will oder kann, steht das fraktale Porträt still. Sofern das Konto nicht deaktiviert oder gelöscht wird, bleiben die Bilder sichtbar. Im Todesfall wird es in einen ›Gedenkzustand‹ versetzt, in dem Abonnent*innen und andere Besucher*innen noch Nachrichten hinterlassen können, bevor Angehörige schließlich die Löschung beantragen können. Wie sehr das fraktale Porträt mit der Person des Konto-Inhabers

³⁹ Mears 2011, 12.

⁴⁰ Krings 2017.

verwoben ist, wird schließlich auch daran ersichtlich, dass Zugangsdaten nach dessen Tod nicht an Angehörige weitergegeben werden. Im Vergleich zum analogen Fotoalbum, das aufgrund seiner Materialität auch nach dem Ableben des darin Porträtierten eine gewisse Chance auf Fortbestand hat, beschränken paradoxerweise Digitalität und Nutzungsrechte die Dauerhaftigkeit des mit Instagram entworfenen fraktalen Porträts. Darüber hinaus ist völlig unklar, was mit den Abermillionen fraktalen Porträts geschieht, sollte der Onlinedienst Instagram irgendwann einmal eingestellt werden. Shaun Ross empfiehlt: »Invest in the authentic you. When social media crashes because it eventually will, you will at least have a foundation that didn't crash with it. Don't let social media make the human race, we were here before the telephone«⁴¹.

BIBLIOGRAPHIE

- Aquino 2015** Aquino, Tara: 10 Models Who Are Redefining the Fashion World, online unter: <http://uk.complex.com/style/2015/04/10-models-who-are-redefining-the-fashion-world/>, datiert 1.4.2015 (8.5.2019).
- Belliger/Krieger 2006** Belliger, Andrea / David J. Krieger: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. In: dies. (Hrsg.): ANThology. Bielefeld 2006, 13–50.
- Carnegie 1996** Carnegie, Charles V.: The dundus and the nation. In: Cultural Anthropology 11/4, 1996, 470–509.
- Edwards 1998** Edwards, Lee G.: Too White to be Black and to Black to be White: Living with Albinism. Bloomington 1998.
- Franck 1998** Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. München 1998.
- Greenblatt 1980** Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare. Chicago 1980.
- Gunkel 2018** Gunkel, Katja: Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt. Bielefeld 2018.
- Krings 2017** Krings, Matthias: Ein Model mit ›Makek‹. Shaun Ross und die Produktion besonderer Berühmtheit in der Modewelt. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 16, 2017, 37–48.
- Latour 2007** Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt a.M 2007.
- Lipp 2010** Lipp, Wolfgang: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Würzburg 2010.
- LiPuma 1998** LiPuma, Edward: Modernity and forms of personhood in Melanesia. In: Michael Lambek / Andrew Strathern (Hrsg.): Bodies and

Persons: Comparative Perspectives from Africa and Melanesia. Cambridge 1998, 53–79.

Mears 2011 Mears, Ashley: Pricing Beauty: The Making of a Fashion Model. Berkeley 2011.

Meltzer 2019 Meltzer, Marisa: For Fashion Models, Quirk Is In. In: The New York Times, datiert 4.9.2013, www.nytimes.com/2013/09/05/fashion/for-fashion-models-quirk-is-in.html (8.5.2019).

Reckwitz 2017 Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Berlin 2017.

Smith 2012 Smith, Karl: From dividual and individual selves to porous subjects. In: The Australian Journal of Anthropology 23, 2012, 50–64

Strathern 1988 Strathern, Marilyn: The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia. Berkeley 1988.

Weber 1922 Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Tübingen 1922, online unter: <https://www.textlog.de/7415.html>.

BILDRECHTE

1, Taf. 12a <https://www.instagram.com/p/Bw5D7WbnQD8/>.

2 <https://www.instagram.com/p/BqvDB9JHKgG/>.

3, Taf. 12b <https://www.instagram.com/p/BLzJBNvAEqH/>.

BIRGIT MERSMANN

DEFAZIALISIERUNGEN

Visuelle Strategien der Gesichtsauflösung im intermedialen Grenzbereich zwischen Kunst und Fotografie

In der digitalen Bildkommunikation der sozialen Medien sind Gesichtsbilder allgegenwärtig. Aufgrund ihrer massenmedialen Verbreitung und Dominanz als fotografisches Bildgenre visueller Identitätskonstruktion spricht die Medien- und Kommunikationsforschung inzwischen von einer »fazialen Gesellschaft«¹ bzw. einem »fazialen Regime«². Das Gesichtsbild, seine mediatisierten Öffentlichkeiten und seine Bildgeschichte sind zum zentralen Forschungsgegenstand in den Medien- und Kommunikations-, Kultur- und Bildwissenschaften geworden, wie die bildanthropologische Studie *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* (2013) von Hans Belting sowie der interdisziplinäre Band *Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug* (2017), herausgegeben von Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss, belegen.³ Die letztgenannte Abhandlung eröffnet insofern eine divergierende Perspektive auf das Gesicht, als sie ihren Blick auf Positionen jenseits abbildlicher Subjektrepräsentation richtet, »die das Gesicht geradezu vermeiden und aussparen.« Im Mittelpunkt stehen »gelöschte, geleerte, verschattete, fragmentierte, verdrehte oder

1 Macho 1996.

2 Reichert 2017.

3 Erwähnt sei zudem das am Zentrum für Literaturforschung in Berlin angesiedelte Forschungsprojekt »Das Gesicht als Artefakt in Kunst und Wissenschaft«, aus dem die Trajekte-Publikation *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (2013), herausgegeben von Sigrud Weigel, hervorgegangen ist.

rückansichtige Gesichter«, die »epistemologisch und ästhetisch an den Rand des Erkennbaren«⁴ rücken. Mein aktueller Forschungsbeitrag knüpft an dieses Interesse am entzogenen Gesicht, seinen Verschattungen, Verschleierungen und Verzerrungen, an. Er sucht sich den Defazialisierungen des Gesichts, d. h. den Auflösungen und Löschungen des Gesichtsbildes, als künstlerischen und medialen Strategien der Identitätsverhandlung, der Selbstsuche, des Selbstverlustes und des (dekreativen) Selbstentwurfes zu nähern.

In der Wahrnehmung ist das menschliche Gesicht nie neutral. Daher erscheint es nur als mediales Organon und Reflexionsort einer individual-, kultur-, medien- und sozialhistorischen Porträtgeschichte beschreib- und deutbar. Nach Deleuze und Guattari ist das Gesicht immer schon Ausdrucksbild einer biographischen wie kulturellen Einschreibung, »Ikone eines signifikanten Zeichenregimes«⁵. Diesem Zwang des Gesichts zu Signifikation und Identifikation, Personifizierung und Symbolisierung haben sich Künstler*innen wie (Kunst-)Fotograf*innen wiederholt durch Defazialisierungsstrategien entgegengestellt. Die Signifikations- und Repräsentationskritik am Gesicht, seiner interpretativen Überformung als Porträt/geschichte, ist Teil einer Repräsentationskritik in der nachmodernen Kunst, die zentral auch in Auseinandersetzung mit dem Bildmedium der Fotografie geführt wird, wie es Arnulf Rainers und Gerhard Richters Fotoübermalungen belegen.

Im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen visuelle Strategien der Gesichtsauflösung wie Übermalung, Überschreibung, Überblendung, Verdeckung, Verhüllung etc. Gegenläufig zu dem ihnen inhärenten schließenden, identitätsverdeckenden Impuls und Gestus möchte ich sie als offene bzw. öffnende Visualisierungsformen bezeichnen. Die fazialen Bedeutungsdegenerierungen, Identifizierungslöschungen und Defigurationen sollen insbesondere an der intermedialen Schnittstelle zwischen Bildkunst und Fotografie situiert werden. Ziel ist es, anhand des untersuchten Bildmaterials medienkulturelle Kontextualisierungen und Historiographien von Defazialisierungsstrategien aufzuzeigen. Diese spannen einen Bogen von Arnulf Rainers Gesichtsübermalungen bis hin zu den Sellotape-Selfies in den sozialen Netzwerken. Nur in dieser historischen Linie ist es möglich, aktuelle Praktiken des Defacement medien- und bild(kunst)geschichtlich rückzubeziehen auf experimentelle

4 Körte/Weiss 2017, 12.

5 Deleuze/Guattari 1997, 234.

Gesichtsaufösungen im Feld der (Foto-)Kunst – kurz: auf die Arbeit an der Überarbeitung des Gesichts.

1. DEFAZIALISIERUNG ALS ERWEITERNDE SELBSTGESTALTUNG.
ARNULF RAINERS MALERISCHE UND GRAPHISCHE
FOTOÜBERARBEITUNGEN

Der Maler Arnulf Rainer hat Bekanntheit durch seine Übermalungen erlangt. »Ich male nicht, sondern bemale, übermale oder zermale, das heißt, ich brauche einen Auslösefaktor, etwas Existierendes, das ich bestalte«⁶ – so hat sich der Künstler zu seiner Über-Malerei als einer Form der Meta-Malerei geäußert. »Bei den Übermalungen löschte ich etwas aus, mit dem ich mich zuerst identifizierte.«⁷ Diese Identifikation konnte fremden Abbildungen und Objekten (wie Büchern, Totenmasken und Kruzifixen) gelten, sie schloss zuallererst aber die eigene Person ein. Entsprechend hat sich Rainer vor allem in der künstlerischen Frühphase der 1960er und 1970er Jahre an seinem Selbstbildnis durch Überzeichnung und Übermalung abgearbeitet. Das Gesicht als Ort der Subjektidentifizierung wurde dabei zu einem manischen-obsessiven Austragungsort der Übermalung.

Die Defazialisierungen nehmen ihren Ausgangspunkt von Gesichtsbemalungen. Auf dem Plakat für die *Pintorarium*-Ausstellung, die 1968 in Villach stattfand, erscheint Rainer (neben Rudi Fuchs und Friedensreich Hundertwasser) erstmals mit einem bemalten Gesicht. Die abgebildete Gesichtsbemalung des Künstlers ist eigentlich eine Fotoübermalung: nicht Rainers reales Gesicht wurde bemalt, sondern die Gesichtspartie auf der Papieroberfläche des Fotoabzugs. Gerade darin artikulieren sich die intermedialen Prämissen der Übermalkunst, die an der Schnittstelle zwischen bildnerischen Reproduktionsmedien wie der Fotografie und künstlerischer Selbst(re)produktion operiert.⁸ Ab Herbst 1968 folgten dann reale Gesichtsbemalungen unter Einnahme bewusstseinsweiternder Drogen. Diese wurden – meist im Rahmen von Ausstellungen, Happenings oder Atelierbesuchen – von anwesenden Fotografen dokumentiert. Einige der Rainerschen Gesichtsbemalungen erinnern an rituelle Körperbemalungen

⁶ Arnulf Rainer in: »Wahrscheinlich sind Künstler Truthähne«, Interview mit Peter Weibel«, in: Thierolf 2010, 98.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. hierzu Mersmann 1998.

und Tätowierungsmuster indigener Völker; andere wiederum erscheinen wie eine Erweiterung des graphischen Frühwerks des Künstlers auf der Bildfläche des Gesichts. Dass der gesichtsbemalte Künstler auf einigen Fotografien direkt vor seinen eigenen Bildern posiert – so etwa vor *Das Märchen von den elektrischen Haarhelden* (1968; Abb. 1) oder *Schwiegermuttermonument* (1968) –, belegt, dass das Gesicht zum körperlich-lebendigen Trägermedium, kurz: zur mobilen und auch öffentlichen Tragfläche für die eigene Malerei geworden ist.

Die Selbstmobilisierung des Gesichts erfolgt in einem nächsten Schritt in der Serie der Fotoautomatenbilder. Das Gesicht erscheint nicht mehr nur als statische Bildprojektionsfläche, sondern transformiert zum mimischen Schauplatz psychophysischer Spannungs-, Erregungs- und Verzerrungszustände. Rainer reproduziert sich selbst im Automatenbild, um seine Porträtfotos anschließend einer erweiternden Überarbeitung zu unterziehen. Mit der Zeit genügt die Selbstaufnahme in der öffentlichen Fotokabine nicht mehr seinen persönlichen Bedürfnissen nach maximal gesteigerter Selbstexpression. Der Moment der Fotoauslösung blieb vorhersehbar, er fiel nicht immer synchron mit dem Höhepunkt der Gesichtsanspannung zusammen. In Folge arbeitete Rainer daher in seinem Atelier mit einem eigenen Fotografen zusammen.

Das Gesicht der Fotoselbstbildnisse ist ein performatives Gesicht der Schauausstellung körperlichen Selbstausdrucks. Einem Gesichtstheater vergleichbar, zielt die Selbstdarstellung auf inkarnierte Selbstvervielfältigung:

Ich will mich konzentriert reproduzieren. Das, was ich war, bin, werde. Das, was ich sein könnte; ich mache mich dazu. Überziehungen, Verwandlungen, Erweiterungen aus Keimen und Wünschen und Erinnerungen, die ich in mir finde. Auch mich selbst produziere und präge ich erst durch jene Akte physischen Selbstausdrucks oder symbolischer Ich-Inszenierung. Das Ergebnis: fleischgewordene Vorstellungen von sich. Kommunikationssysteme mit sich, Autoexpressionen, Verstellungen, manische Drapierungen, katatone Eigenmonumente, schaugestellte Monologe des Körpers in einem autistischen Theater.⁹

Das Abbildmedium der Fotografie kann jedoch, so muss Rainer feststellen, die Kinetik des Gesichts nur ungenügend repräsentieren. Rainer

⁹ Arnulf Rainer in: »Selbstdarstellungen«, in: Thierolf 2010, 83.



1 Arnulf Rainer, Gesichtsbemalung vor *Das Märchen von den elektrischen Haarhelden*, 1968

ist enttäuscht von den »starrten Fotos«, die seines Erachtens wenig dazu geeignet, den Anspannungszustand zu dokumentieren. Dieser abbildliche Reproduktionsmangel führt ihn zu den Überzeichnungen und Übermalungen der fotografischen Selbstbildnisse. »Gäbe es wirklich fotografische Dokumentation«, schreibt Rainer in seinen *Selbstdarstellungen*,

wäre das Überzeichnen gar nicht nötig, denn in manchen Augenblicken des Aufnehmens ist mir mehr gegenwärtig, als je beim Überzeichnen entstehen kann. Es bleibt nur ein matter Abglanz auf Papier, der es nötig hat, unterstrichen oder aufgeplustert zu werden. Deswegen also die Medienmischerei, aus Ungenügen aus den sich ergebenden Resten der Fotoséancen. Manchmal denke ich an Bilderhäufung, Bewegung, dreidimensionale Fotografie, um eine bessere Dokumentation zu erreichen.¹⁰

Um jene performative Körper- und Gesichtsspannung, die ihn während der Fotoaufnahme erfüllt, ins Bild zu transponieren, akzentuiert er, in einer graphischen Analyse von Motorik und Gestik, durch Überzeichnung und Übermalung seine Körperexpression.¹¹ Die Serie *Face Farces* (1969–1975) zeigt die exzessive Übersteigerung der Gesichtsspannung durch gestisch-tachistische Gesichtsübermalungen. Die Dynamisierung des Face mündet in die Farce, die Gesichtsexpression transformiert zur grotesk-monströsen, irrsinnigen oder teuflischen Grimasse. Die graphische bzw. malerische Überzeichnung überzeichnet das Gesicht in einem Modus der Übertreibung (als Heraustreiben lebensenergetischen Selbstausdrucks), sodass es als defazialisiertes, entstelltes oder gelöscht erscheint. In manchen Bildern der Serie zeigt sich das Gesicht durch Umgarnungen und Umhüllungen auratisch erhöht, in anderen verschwindet es völlig hinter dem Gewebe der Übermalungen. Von der Narrenfigur bis zum Schmerzensmann, von der Christusfigur zum Teufel – das ganze Panorama religiöser und symbolischer Selbstinszenierungen ist präsent.

Die phantasmagorischen Gesichtsübermalungen durchkreuzen die (Be-)Wahrung des Gesichts, sie weichen oder sprengen dessen feststehende Identität auf. »Ich bemühe mich nicht um meinen eigensten, zentralsten und stabilsten Punkt, sondern möchte auch die entferntesten, fremdesten, labilsten Bereiche in mir erfahren. Die Möglichkeiten der

¹⁰ Ebd., 85 f.

¹¹ Arnulf Rainer in: »Ein Klumpen Keime«, in: Thierolf 2010, 84.

eigenen Ausdehnung will ich erforschen.«¹² Mit seinen visagistischen Selbstübermalungen fahndet Rainer nach dem Unbekannten, dem Möglichen im eigenen Ich als »Entfaltungsmöglichkeit der fleischlichen Person«¹³. Es geht ihm darum, in komprimierten Momenten imaginärer Selbstgestaltung »die Öffnung und Erweiterung der menschlichen Person [zu] exemplifizieren,«¹⁴ die »vielen möglichen und unmöglichen Menschen« zu zeigen, »die in uns allen stecken.«¹⁵ Dieser expressive Öffnungs- und Entfaltungsanspruch vollzieht sich im Akt der Reproduktion – und nicht der Repräsentation: »Wenn ich mich selbst reproduziere, dann auch als Versuch einer Erweiterung: visuelle Formulierungen von Möglichem, Ausgedachtem. Ich packe mich am eigenen Schopf und ziehe, ich springe ohne Boden, mime Erfundenes, zeichne Vorgestelltes, lüge und lüge, bis es wahr werden könnte. Ich reproduziere nicht 1:1, sondern werde es durch das Reproduzieren.«¹⁶ Das wahre Bild des Selbst, das *Vera Icon*, entsteht im Überarbeitungs-, Verdeckungs- und Verhüllungsprozess der Defazialisierung. Dieser reißt durch ikonoklastisch-aggressive Gesten der Entstellung und des Defacement die erstarrte Maske vom Gesicht und legt darunter die unbekanntenen Schichten der individuellen Entfaltungsmöglichkeiten frei.

Neben seinem eigenen, fotografisch reproduzierten Gesicht hat Rainer auch andere Gesichtsdarstellungen übermalt, darunter Totenmasken, künstlerische und fotografische Personenporträts. Verbindend ist, dass es sich bei allen Gesichtsbildern, in die Rainer defazialisierend eingreift, um fotografische Reproduktionen handelt. Bei der Serie der *Totenmaskenüberarbeitungen*, die in zwei Werkabschnitten entstanden (1978–1980 und 1983–1985), gelten die Überarbeitungseingriffe Gesichtsbildern einer verdoppelten Abbildlichkeit: dem Gesichtsabdruck eines verstorbenen Menschen in Gips oder Wachs als unmittelbares Abbild der Person sowie der fotografischen Wiedergabe als Abbild der Gesichtsabbildung. Totenmaskenbild und fotografisches Bild sind vor allem über ihren medialen Reproduktionsstatus eng miteinander verknüpft: die Totenmaske erscheint wie ein fotografisches, da wirklichkeitsgetreues Abbild einer Person, während die Fotografie, indem sie die reale Abwesenheit einer

12 Arnulf Rainer in: »Wahrscheinlich sind Künstler Truthähne«, Interview mit Peter Weibel«, in: Thierolf 2010, 94.

13 Arnulf Rainer in: »Face Farces«, in: Thierolf 2010, 78.

14 Arnulf Rainer in: »Selbstdarstellungen«, in: Thierolf 2010, 83.

15 Arnulf Rainer in: »Gesichtsbemalung«, in: Thierolf 2010, 141.

16 Arnulf Rainer in: »Selbstdarstellungen«, in: Thierolf 2010, 85.

Person als Bildpräsenz fixiert, in ihrer Funktion und Wirkung an eine Totenmaske grenzt. Rainers Überarbeitungen richten sich gegen die doppelte Maskerade von Totenmaske und Fotografie. Mit Objektiv und Ritzinstrumenten bewaffnet, schält er den Tod aus seiner Hülle und Maskierung. Mittels eigener fotografischer Aufnahmeperspektiven versucht Rainer die bereit vom Erstfotografen vorgenommene Beschönigung und Stilisierung der Totengesichter auszumerzen. Die aggressiv ins Material eindringende Überarbeitung (Schaben, Ritzen, Gravieren, Sticheln, Durchbohren) zielt darauf ab, den auratischen Schleier zu durchbrechen und die Gesichter von ihren Maskierungen und Verhüllungen, Retuschierungen und Verfälschungen zu befreien. Die Repräsentationskritik gestaltet sich als Rebellion gegen Formvollendung. Das fotografische Bild markiert eine Totalität. Unbeweglich fließt es immer wieder zurück zur Bewahrung. Analog hierzu die Totenmaske: Sie ist in Form gegossene Vollendung, Bildnis eines abgeschlossenen Lebens. Die Totenmaske fängt ein geschlossenes, absolutes Gesicht ein – ein Antlitz der Finalität. Rainers Überarbeitungen dienen einem Aufreißen dieses im Bild der Vollendung erstarrten, geschlossenen Gesichts. Mit schnellen Einstichen, Kratzspuren und Hieben fügt er das Überraschende und Unerwartete ins bereits Abgeschlossene ein: das Totengesicht wird reanimiert und verlebendigt. Durch defazialisierende Gewalt am Bildnis des Toten entsteht eine neue Präsenz des abwesenden Antlitzes.

Neben Gesichtsübermalungen, Gesichtsüberzeichnungen und (schaubend-kratzenden) Gesichtsüberarbeitungen – das heißt primär künstlerischen Techniken zur Auseinandersetzung mit dem reproduzierten Gesichtsbild – hat Rainer auch andere, stärker performative Formen und Strategien der Defazialisierung eingesetzt. Im Rahmen der Fotoséancen arbeitete er mit verschiedensten Requisiten und Materialien zur Erweiterung des fazial-expressiven (Selbst-)Ausdrucks, so u. a. mit Mundstücken, Gummi-, Haar- und Strumpfbändern. Die graphischen Umgarnungen, Zuschnürungen und Verhüllungen aus den Gesichtsübermalungen und -überzeichnungen finden in realen Einschnürungen ihre performative Realisation. Insgesamt überwiegen fotografische Selbstbildnisse mit geschlossenem bzw. völlig deformiertem Gesicht. Die Stirnbandserie zeigt den Künstler mit einem um den Kopf geschlungenen Gummiband. Es ist exakt über die Augenpartie gelegt, so dass das Gesicht blicklos und blind wirkt. Durch die Erweiterung des Stirnbandes durch Holzklötze an beiden Seiten der Schläfen wirkt das Gesicht extrem eingeschnürt und abgeschlossen. In der Gummibandserie findet sich eine weitere Form der Gesichtseinschnürung. Die Gesichtsphysiognomie, einschließlich

die Formgestalt der Ohren, ist durch die straffen, bandageartigen Umwicklungen entsteht. In einem Bild aus der Serie ist der Kopf zudem am Oberkörper aufgehängt. Das Gesicht präsentiert sich als durchkreuztes, gefesselt verschlossenes, stillgelegtes. In der Haarnetz- und Nachtstrumpfs- serie posiert der Künstler mit einem Netzgewebe über dem Kopf (Abb. 2). Teils verhüllt es das Gesicht wie eine Bandage bei Verletzung, teils ist es so stark gespannt, dass es die Physiognomie des Gesichts ins Monströse verzerrt. Auch mit Klebestreifen hat Rainer gearbeitet, so etwa in der Preludinserie ohne Körperbemalung, in der das Gesicht – mittig-vertikal – durch ein weißes Tapeband wie durch einen Strich geteilt ist.

Das Bandagieren und Verkleben des Körpers, insbesondere des Kopfes und des Gesichts, ist ein in den 1960er und frühen 1970er Jahren beliebtes Selbststellungs- und Selbsterweiterungsmittel in künstlerischen Aktionen und Happenings. Erinnert sei an die bandagierte Verhüllung von Kopf und Körper in Rudolf Schwarzkoglers 3. und 6. *Aktion* von 1965, die (ohne Anwesenheit eines Publikums) als inszenierte Fotografie festgehalten wurde. Das selbstinszenierte Auflösen des Gesichts treffen wir auch bei Gerhard Richter an, nun aber in der vollen Transparenz seiner Performanz. 2012 tauchten Fotografien aus dem Jahr 1966 auf, die ein Selbstporträt Richters mit Gesichtsüberklebung zeigen. Das Gesicht ist mit Klebeband derart fixiert, dass es mimisch defazialisiert. Gesichtswahrung und -konservierung entgleitet hier in Gesichtsauflösung. Unter der äußeren Stabilisierung und Fixierung der Gesichtshülle scheint der Bewegungsfluss der Gesichtsmuskeln, seine Verschiebungen und Verzerrungen, hindurch. Rainer und Richter nehmen damit die Sellotape-Selfie-Interventionen in der digitalen Ära fazialer Bildregime vorweg.¹⁷

2. DEFAZIALISIERUNGEN DES MEDIATISIERTEN GESICHTS IM SELFIE

Mit einem zeitlichen und medienkulturellen Sprung von der künstlerisch-analogen zur digital mediatisierten Selbstdarstellung möchte ich eine neue Verknüpfungslinie zwischen den künstlerisch-experimentellen Defazialisierungen der Übermal-, Aktions- und Happeningkunst und dem Defacement in den digitalen Online-Bildmedien ziehen. Im Zentrum der

17 Der Fluxus-Künstler Al Hansen führt die Selbstverklebungen des Gesichts in einer Serie von Automatenfotos in den 1979er Jahren fort. Siehe Schmidt, 120 f.



2 Arnulf Rainer, Strumpfserie, 1970/1971 (Foto: Alexander Prinjakowitsch)

Erkundung von Defazialisierungsstrategien in einer als fazial definierten Mediengesellschaft steht das mediatisierte Gesicht im Selfie. Der Begriff der fazialen Gesellschaft, ebenso wie derjenige des Fazialimages wurde 1996 von Thomas Macho geprägt.¹⁸ Der Kultur- und Medientheoretiker definiert das Fazialimage als ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Gesichtsbild, das nach unendlicher Reproduzierbarkeit strebt. Die mediale Omnipräsens von Fazialimages sei als »Ursache für das Phänomen des ›Defacings‹« verantwortlich zu machen, »ein Übermalen von Gesichtern auf Plakaten, Leinwänden oder im Internet.«¹⁹ Es ist also das als Image überformte, mediatisierte Gesicht, das Defazialisierungen wie etwa Gesichtübermalungen, -überarbeitungen, -überklebungen und -auslösungen provoziert. Insofern das Selfie das vorherrschende, omnipräsente Fazialbild heutiger Medien- und Kommunikationsöffentlichkeiten ist, manifestieren sich an und in ihm als einem privilegierten Ort der Produktion und Aushandlung von Selbstbildern symptomatische Defazialisierungsstrategien.

Das Selfie ist ein fotografisches Selbstbildnis, das in der Regel mit einer Digitalkamera oder einem Smartphone von der eigenen Hand aufgenommen und in Teilöffentlichkeiten von Online-Netzwerken des Internets verbreitet wird.²⁰ Als Form der visuellen Selbstthematization kann es eine Person oder auch mehrere zum Motiv und Thema der Selbstaufnahme machen. Obgleich es der Selbstdokumentation und Automedialisierung dient, ist es ein kommunikatives, auf Austausch ausgerichtetes Bildgenre. Der Medienwissenschaftler Ramón Reichert betont, dass Selfies »zu den kollektiv geteilten Leitbildern der Gegenwartsgesellschaft«²¹ gehören. Sie fungierten als »gesellschaftlicher Mechanismus zur Normalisierung und Integration von sozialer Kontrolle«²² und verkörperten spezifische kulturelle Codes. In den sozialen Netzwerken werden Selfies unaufhörlich weiterverschickt, kommentiert und auch bearbeitet. Eine übergeordnete Image-Überarbeitung des Selbstbildes erfolgt zudem durch Prozeduren wechselseitiger Bewertung.

18 Macho 1996.

19 Das Zitat entstammt Eike Kronshages Tagungsberichts zum Symposium *Gesichter – Faces*, das 2010 vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin veranstaltet wurde. Siehe <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-3070> (29.3.2019).

20 Siehe dazu auch den Beitrag von Michael Lüthy in diesem Band.

21 Reichert 2017, 115.

22 Ebd., 116.

Als eine Bildpraktik der Selbsterkundung und Selbstreproduktion kann das Selfie durchaus als digital mediatisierte Fortsetzungs- und Erweiterungsform der Rainerschen Selbstdarstellungen im überarbeiteten Fotobild verstanden werden. Das (inszeniert-posierende) Selbstaufnahmeverfahren im Fotoautomaten oder aber durch Verwendung einer analogen Hasselblad-Fotoautomatik wird nun durch die Webcam sowie das selbst ausgelöste bzw. selbstauslösende Porträtfoto als Aufnahmemodus der Smartphone-Kamera ersetzt.

Die Sellotape-Selfies (Abb. 3) stellen einen eigenen Typus der inszenierten Selfie-Fotografie dar. Wie zuvor erwähnt, referieren sie selbstbildgeschichtlich auf Gesichtsüberklebungen, wie sie bereits von Fluxus- und Konzept-, Aktions- und Body-Art Künstlern, darunter Rainer, Al Hansen und Richter praktiziert wurden. Um ein Sellotape-Selfie, kurz auch »Sellofie« genannt, zu produzieren, umwickelt eine Person ihr Gesicht mit einem Klebeband. Das Ergebnis dieser Gesichtsverklebungsaktion wird in einem Selfie dokumentiert und auch inszeniert. Dieses wird anschließend an Freunde verschickt, die nun ihrerseits dazu aufgefordert werden, ein Sellotape-Selfie herzustellen und es in den sozialen Netzwerken weiter zu posten und zu zirkulieren, so dass eine Art Überbietungswettbewerb entsteht. Der Name Sellotape-Selfie rührt von der britischen Klebebandmarke Sellotape her – das Produkt ist vergleichbar mit Scotch Tape oder dem deutschen Tesafilm. In der Regel ist das Klebeband transparent, so dass die Gesichtsphysiognomie unter den Zuklebungen vollständig sichtbar bleibt. Dies ist entscheidend, um die Defazialisierungen in ihren Entstellungs- und Torsionswirkungen vollständig präsent machen zu können.



3 Sellotape-Selfie auf Facebook (Quelle: dailymail)



4 Jim Carreys Sellotape-Selfie aus dem Film *Yes Man* (2008)

Geschichtlich tauchten die ersten Sellotape-Selfies 2012 im Netz auf; im Jahr 2014 entwickelten sie sich zu einem ausgewachsenen Selbstbildkommunikationstrend in den Onlinemedien. Die Initiation zu diesem neuen Selfie-Genre geht angeblich auf Lizzie Durley zurück, eine damals 21-Jährige Studentin im Fach Internationales Event-Management an der britischen Brighton University. Inspiriert von einer Büroszene aus der US-amerikanischen Filmkomödie *Yes Man* von 2008,²³ in der die Hauptfigur Jim Carrey, um nicht Ja sagen zu müssen, sein Gesicht mit einem Tesaband verklebt (Abb. 4), eröffnete sie eine eigene Sellotape-Selfie Facebook-Seite.²⁴ Ziel war es, der inzwischen normierten Selfie-Kultur einen neuen gegenkulturellen Selfie-Typ entgegenzusetzen. Innerhalb kürzester Zeit wurde das neu kreierte Sellotape-Selfie zu einem Selfie-Trend. Sogar Jim Carrey beteiligte sich daran und teilte auf Facebook ein neu produziertes Klebeband-Selfie von sich.

23 Der 2008 gedrehte Film des US-amerikanischen Regisseurs Peyton Reed basiert auf dem autobiografischen Buch *The Yes Man* des schottischen Autors Danny Wallace. Nach dem Besuch eines Motivationsseminars beschließt die Hauptfigur Carl, gespielt von Jim Carrey, auf jede Fragesituation, die sich ihm stellt, immer nur mit »Ja« zu antworten.

24 Siehe unter <https://www.facebook.com/SellotapeSelfieOfficial/> (29.3.2019).



5 Sellotape-Selfie auf Facebook (Quelle: dailymail)

Die auf der genannten Facebook-Seite hochgeladenen Sellotape-Selfies sind im wahrsten Sinne ungeheuerlich, sie sprengen die Grenzen nicht nur des menschlichen Gesichts, sondern des allgemein-menschlichen Ausdrucks, insofern sie es komplett zur Fratze deformieren. Durch die Über- und Zuklebung des Gesichts wird die Person zur grotesken Karikatur ihrer Selbst. Das Face wird zur farcenhafte Gesichtplastik, es quillt und wuchert zur monströsen Fleischskulptur auf (Abb. 5). Die fazialen Abschliefungen führen zu Aufschießungen. Durch die Einschnürungen werden Lippen wulstig aufgeschürzt, Zähne animalisch gefletscht, Zungen herausgetrieben, Nasen plattgedrückt, Augen zu Schlitzeln verzogen, Wangen aufgeplustert. Das Gesicht erscheint als ein organischer Fleischklumpen, dessen Masse nach Belieben verschoben, modelliert und gemorpt werden kann. Allein das Klebeband fixiert – wie die Kamera – die Entgleisung des Gesichts. Es geht um faziale Deformation und Defiguration, um radikal-kreative Entstellungen und Verunstaltungen des eigenen, als unveränderlich wahrgenommenen Gesichtsbildes, um ein Reimaging als plurale Entfaltungsmöglichkeit. Einige Ent-gesichtungen erinnern aufgrund ihrer fazialen Torsionen an die Selbst-Porträts von Francis Bacon – womit ein weiterer Bezug zur künstlerischen Darstellungstradition des Selbstbildnisses aufgemacht ist.

Die entgestaltende Überarbeitung des Gesichts schien nach einiger Zeit im Überbietungswettbewerb des Defacing nicht mehr zu genügen. So entstand ein erweiterter Sellotape-Selfie-Typ, in dem die Gesichtsüberklebung durch hinzugefügte Requisiten erweitert wurde. Besonderer Beliebtheit erfreut sich das Einkleben von Lebensmitteln, Kosmetikartikeln,

technischen Geräten wie Handys und Radios sowie Mobiliar. Auch ein Fahrrad und ein Katzenkäfig finden sich unter den Kleberequisiten. Durch die Erweiterung um Gegenstände aus dem alltäglichen Lebensumfeld wird ein zusätzliches Moment persönlichen Selbstbezuges bei gleichzeitiger Ironisierung des Selfie-Formats eingeführt. Das Selfie-Gesicht expandiert räumlich, es wird zur Kopfskulptur ausgebaut und strahlt in den Umgebungsraum aus. Das Overacting des Gesichtsmorphings wird durch das Einkleben von Gegenständen weiter überboten.

Aufgrund vorherrschender image-fazialer Gesichtswendungen ins Ironische, Sarkastische und Groteske können Sellotape-Selfies als Anti-Selfies qualifiziert werden. In der Funktion von Internet-Memen arbeiten sie an einer Destabilisierung der fazialen Profilbild(ungs)macht. Insofern sie die Fabrikation der Selbstdarstellung über Gesichts- als Imagebildungen auf die Spitze treiben, könnte man sie aber auch als Hyper- bzw. Über-Selfies kategorisieren. In den Gesichtsdeformationen und -verunstaltungen enthüllt sich das Selfie als ein überzeichnetes Über-Bild der Selbsterkundung, Selbstperformance und Selbstvermarktung. Es spielt mit dem Konkurrenz- und Überbietungsstatus der medialen Spektakelkultur, in der Aufmerksamkeitsgewinnung zur kommunikativen Währung digitalen Bildhandelns geworden ist.

Neben dem Overacting der Selfie-Image-Überbietung, wie es sich in den Sellotape-Selfies artikuliert, finden sich auch anonymisierende Defazialisierungsstrategien. Ein Beispiel hierfür sind die Defacement-Bilder des Anti-Selfie-Clubs, der 2015 als mediale Plattform gegründet wurde. Der Club betrachtet sich selbst als eine radikale Avantgarde, die gegen Selfies ankämpft. Zu diesem Zweck arbeitet er mit den reduzierten Bildgestaltungsmitteln der künstlerischen Avantgarde – und zwar konkret mit dem suprematistischen Schwarzformeninventar des russischen Künstlers Kasimir Malewitsch. Bei der Club-Gründung handelt es sich um ein im Kunstfeld verortetes Projekt: Die Anti-Selfie-Clubkampagne war als ein Online-Erweiterungsprojekt der Ausstellung *Auf der Suche nach 0,10 – Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei* in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel konzipiert worden – einer Ausstellung, mit der 100 Jahre russische Avantgardekunst gefeiert wurden. An die Parallelausstellung *Black Sun* angedockt, die den enormen Einfluss von Malewitsch, insbesondere seines *Schwarzen Quadrats* auf die zeitgenössische Kunst thematisierte, wurde der Auftrag an das Studio Moniker in Amsterdam vergeben, ein interaktives Designstudio, das die sozialen Auswirkungen von neuen Technologien auf den Menschen erforscht. Der »großen Selfie-Schwemme im Netz setzt der Club«, vergleichbar mit der visuellen

Kommunikation von Sellotape-Selfies, »einen ironischen Kommentar entgegen.«²⁵ Voraussetzung für eine Mitgliedschaft im Anti-Selfie-Club ist es, sich selbst – mithilfe einer Selfie-Aufnahme per Webcam – seiner eigenen Identität zu berauben. Das Anti-Selfie wird dadurch erzeugt, dass das Gesicht der sich fotografierenden Person(en) einfach gelöscht wird,²⁶ und zwar durch Überlagerung bzw. Überblendung mit geometrischen Grundformen, die, wie das schwarze Quadrat, der Kreis und das Kreuz, der visuell-gegenstandslosen Bildsprache aus Malewitschs suprematistischen Gemälden entstammen. Die Bildpraxis der Gesichtsüberblendung entspricht der Anonymisierung von Gesichtern durch schwarze Querbalken, wie wir sie aus Presse- und Fernsehbildern kennen. Die Anti-Selfie-Bildresultate zeigen die Vielfalt des interaktiven User-Umgangs mit dem schwarzen geometrischen Überblendungsbild. So finden sich statische Einzel- und Gruppen-Anti-Selfies des Defacing, gestische Inszenierungen des Gesichtsausblendungshootings mit erhobenen Armen, Victory- oder Daumen-Hoch-Zeichen, Umrahmungen der Grundformen mit den Händen, sichtbar gelassene geöffnete Münder wie bei einem Angstschrei oder einem aggressiven Sprechakt, herausgestreckte Zungen etc. Gelegentlich finden sich aber auch Aufnahmen, in denen die gesichtsausblendende Funktion des Anti-Selfies verweigert und ein (Sichtbarkeits-)Selfie neben dem Anti-Selfie gesucht wird – so etwa durch leichtes Hervorlugen des Gesichts hinter der Schwarzform oder durch dynamisches Ausweichen vor dem Überblendungsbild im Moment der Aufnahme.

Die künstlerische Bedeutung des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch, so demonstriert die Anti-Selfie-Club-Aktion, kreuzt sich auf repräsentations- und bildkritische Weise mit dem Selfie als einer Fazialikone der digitalen Netzwerkkommunikation. Kunsthistorisch markierte das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* (1915) von Kasimir Malewitsch durch Auslöschung einen Neuanfang. Es verhüllte die (bis dahin im Fensterbild repräsentierte) sichtbare Welt komplett mit einem schwarzen Farbvorhang. Insofern es selbst eine Übermalung ist,²⁷ ruft es den Diskurs um das Abbilddilemma auf, aus dem die Übermalkunst ihre Existenzberechtigung bezieht. In den gezeigten Anti-Selfies übernimmt es exakt die Funktion einer Verhüllung des Sichtbaren – hier der Sichtbarkeit des Gesichts bzw.

²⁵ Reißmann 2016, o. S.

²⁶ Siehe die Bildresultate unter <https://antiselfie.club/> (1.4.2019).

²⁷ Zu einer ausführlichen Deutung von Malewitschs *Schwarzem Quadrat* als Vorläufer der Übermalkunst siehe Mersmann 1998, 44 f.

der Gesichtsidentität. Als »nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit«²⁸ – so hat Malewitsch sein *Schwarzes Quadrat* bezeichnet – schiebt es sich an die Stelle der medienkultischen Selfie-Ikone. In einem Bildüberlagerungsakt defazialisiert die suprematistische Ikone der gegenstandslosen Kunst die mediale Ikone der fazialen Gesellschaft – ein avantgardistisches Defacement der ganz besonders raffinierten Art, das zugleich aber auch eine neue Ikonisierung des Anti-Selfies in Gang setzt. Dass sich die Sängerin Delhia de France der Band Pentatonos vor laufender Kamera im Rahmen einer PR-Aktion im Jahr 2015 ein suprematistisches Gesichtstattoo, nämlich einen schwarzen Kreis, über Augen und Nasenpartie gravieren ließ, illustriert, wie Kunst- und Medienpraktiken lebensweltliches Bildhandeln prägen. Malewitschs Kunstform ist zum Anti-Selfie-Gesichtstattoo geworden. Nach den Dreharbeiten stellte sich heraus, dass es sich bei dem Tattoo auf dem Gesicht der Sängerin um ein Fake-Tattoo handelte – womit auch das Anti-Selfie medial als rebellischer Schein entzaubert wäre.

3. DEFACING THE FACE. VOM ÖFFNEN DES GESCHLOSSENEN UND SCHLIESSEN DES GEÖFFNETEN

Die Defazialisierungsanalysen haben vorgeführt, dass das Defacing gegen das Gesicht als immer schon mediatisiertes Bild, Fazialschema und Signifikationsikone gewendet ist. In *Tausend Plateaus* betonen Deleuze und Guattari, dass die unentwegt Bedeutung generierende abstrakte Maschine der Fazialisierung überwunden werden müsse; dies könne nur durch eine Zerstörung des Gesichts, durch »absolute Deterritorialisierung«²⁹ geschehen.

Rainers Fotoüberarbeitungen können als frühe künstlerisch-experimentelle Versuche verstanden werden, gegen die Fazialisierungsmaschine der Fotografie anzugehen. Sie reißen den eigenen fotografischen Selbstbildnissen – und den Totenmaskenfotografien namhafter Persönlichkeiten der Kultur- und Geistesgeschichte – die (Ab-)Bildmaske vom Gesicht, greifen interventionistisch ein, um die unendlichen Entfaltungsmöglichkeiten des Selbst hinter der medialen Projektionsfläche des Gesichtsbildes freizulegen. Auch die Sellotape-Selfies zielen auf eine Demaskierung des Fazialimages: Durch verpackungskünstlerische Aktionen, die eine

²⁸ Zitiert nach Schneede 2001, 35.

²⁹ Deleuze/Guattari 1997, 273.

Einschließung und Einschnürung der Gesichtshülle herbeiführen, reißen sie das normative Gesichtsschema auf, das dem Drang nach der Vergegenständlichung des Selbst entspringt. Der Beobachtung Alexander Kluges zu Gerhard Richters Tesaband-Selbstbildnis ist zuzustimmen: »Wenn einer mit Tesaband die Bewegung (der Mimik der Gesichtsmuskeln) fixiert, zeigt sich, dass wir auf der Frontseite unseres Kopfes, unterhalb der Stirn, ein Kaleidoskop mit uns tragen und kein ›Gesicht‹. [...] Das Tesaband ist keine Bekleidung, sondern Entkleidung.«³⁰ Die Entgegenständlichung bzw. das Defacing vollzieht sich in einer oszillierenden Bewegung zwischen öffnender und schließender Überarbeitung: als Öffnen des Abgeschlossenen und Abschließen des Geöffneten. Die Abgeschlossenheit und Finalität des Fotoporträts und der Totenmaske wird durch Überzeichnungen, Übermalungen und Gravuren geöffnet; auch äußere Einschnürungen und Abschließungen des natürlichen Gesichts dienen einer Öffnung: das Gesicht tritt über die Begrenzungen seine Fazialschemas hinaus, es erweitert dadurch sein Ausdruckspotenzial. Die Selfie-Defacings zielen auf eine Ein- und Abschließung des sich offen dem Betrachterblick anbietenden Gesichts. Wie anhand der Malewitsch-Anti-Selfies illustriert, kann es sogar zum völligen Gesichtsausschluss kommen. Die visuelle Präsenz des Gesichts wird verdrängt durch das (Kunst-)Bild einer verdeckten Sichtbarkeit. In den Anti-Selfie-Fotobildern zeigt sich das »shut-down« als »shot-down«-Face. Die Kunstüberblendungen fungieren als eine Art bildlicher Abwehrzauber gegen die faziale Selbstaufzeichnung im Selfie.

Den untersuchten Defazialisierungspraktiken in Kunst und Netzkultur gemeinsam ist das Aufbegehren gegen Schönheitsnormen, ererkennungsdienstliche Identifizierungen, sowie (bio-)politische und ökonomische Instrumentalisierungen des Gesichts. Das Entgleisen gesichtlicher Mimik sowie das Ausblenden von Gesichtern stehen symbolisch immer auch für den Verlust der Kontrolle über die eigene personale Identität, Individualität und Intimität. Defazialisierungen machen die monströse Bearbeitung und Umarbeitung von Subjektidentitäten durch neue Medien-, Daten- und Biotechnologien sowie Online-Kommunikationsnetzwerke sichtbar.

Die künstler- und selbstbildzentrierten Aktionen der Kunst der 1960er und 1970 Jahre haben, wie gezeigt, ein umfassendes Repertoire an Defazialisierungsstrategien entwickelt, das bis in die Selfie-Defacings der Netzkultur hineinwirkt und dort in neuen Varianten remediatisiert

³⁰ Kluge zit. nach Schmidt 2013, 101.

und reinszeniert wird. Historische, medial wie medienkulturell bedingte Unterschiede sind natürlich nicht von der Hand zu weisen. Rainers fotoüberarbeitenden Defazialisierungen sind intermedial kompetitiv: die Übermalkunst tritt gegen das Abbildmedium der Fotografie an. Es geht – neben der Suche nach der eigenen Person – um eine Überbietung derselben, um Selbsterweiterung im Medium künstlerischer Selbstüberarbeitung. Die Arbeit am Gesicht dient der künstlerischen Selbstverständigung mit dem fotografischen Selbstbildnis. Sellotape-Selfies und Anti-Selfies hingegen suchen der Identifizierung und Fixierung des Selbst zu entkommen, sie stellen eine Art Fluchtversuch vor dem eigenen Gesichtsbild dar. Mit der Verfremdung, Verunstaltung und Unkenntlichmachung des eigenen Gesichts richten sie sich kommunikativ an andere, um eine vergemeinschaftende Defazialisierung voranzutreiben. Insofern sie an einem Wettbewerb der Defazialisierungsüberbietung beteiligt sind, können sie, Manovichs Selfie-Argumentation folgend,³¹ als Darstellungs- und Inszenierungsformen einer kompetitiven Fotografie qualifiziert werden.

Das Gesichtsbild bleibt auch in den Defazialisierungen ein doppelgesichtiges: Es oszilliert zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, Entzug und Bezug, (Re-)Anonymisierung und Deanonymisierung. Das Ungesichtige kann jederzeit wieder in Fazialität umschlagen.

BIBLIOGRAPHIE

Deleuze/Guattari 1992 Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt a. M. 1992.

Körte/Weiss 2017 Körte, Mona / Weiss, Judith Elisabeth (Hrsg.): Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven aus Sichtbarkeit und Entzug. Paderborn 2017.

Macho 1996 Macho, Thomas: Vision und Visage. Überlegungen zu einer Faszinationsgeschichte der Medien. In: *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, hrsg. von Wolfgang Müller-Funk und Hans-Ulrich Reck. Wien 1996, 87–108.

Manovich 2018 Manovich, Lev: Competitive Photography and the Presentation of the Self. In: Eckel, Julia / Ruchatz, Jens / Wirth, Sabine (Hrsg.): *Exploring the Selfie: Historical, Analytical, and Theoretical Approaches to Digital Self-Photography*. London / New York 2018, 167–187.

31 Manovich 2018.

Mersmann 1998 Mersmann, Birgit: Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert. München 1998.

Reichert 2017 Reichert, Ramón: Defacement – Faciales Regime, »Selfies« und Gesichtsauflösung in den Sozialen Medien. In: Pfadenhauer, Michaela / Grenze, Tilo (Hrsg.): De-Mediatisierung. Medien – Kultur – Kommunikation. Wiesbaden 2017, 113–126.

Reißmann 2016 Reißmann, Ole: Eine radikale Avantgarde kämpft gegen Selfies. Der Anti-Selfie-Club. In: bento, 2.11.2015, <https://www.bento.de/art/anti-selfie-club-radikale-avantgarde-kaempft-gegen-selfies-a-00000000-0003-0001-0000-000000092737> (29.3.20019)

Schmidt 2013 Schmidt, Gunnar: »Das bin ich nicht.« Gesichtsexperimente in der Medienkunst. In: Interjekte. Gesichtsaufösungen, hrsg. von Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss, Bd. 4, 97–107.

Schneede 2001 Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München 2001.

Thierolf 2010 Thierolf, Corinna (Hrsg.): Arnulf Rainer. Schriften. Selbstzeugnisse und ausgewählte Interviews. Köln 2010.

BILDNACHWEISE

1-2 Aus: Christina Natlacen: Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen. Petersberg 2019, S. 27 bzw. 92.

3 https://www.boredpanda.com/sellofie-sellotape-selfies-scotch-tape-portraits/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic.

4 Film still from <https://www.youtube.com/watch?v=28teDzZCCTQ>.

5 https://www.boredpanda.com/sellofie-sellotape-selfies-scotch-tape-portraits/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic.

FALLSTUDIEN

THIEMO BREYER

MULTIMODALE REPRÄSENTATION UND IDENTITÄT

1. EINLEITUNG

Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich mit dem Thema der Multimodalität in der Erfahrung des Anderen. Im Rahmen einer Vorstellung und Interpretation von ›dialogischen Porträts‹ der Künstlerin Angelika Boeck wird thematisiert, wie sich personale Identität als Kombination unterschiedlicher Wahrnehmungsaspekte durch iterierte Verschränkung sinnlicher und semantischer Perspektiven, die sich in ästhetischen Darstellungsformen manifestieren, konstituiert. Unter *Multimodalität* verstehe ich dabei die Vielfältigkeit der Erfahrungsweisen, in denen andere Menschen für einen selbst erscheinen können, aber auch den Formenreichtum der Medien, in denen diese Erfahrungsweisen externalisiert werden. Die erste Verwendung des Konzepts betrifft das Spektrum, das von der sinnlichen Wahrnehmung (z. B. über olfaktorische oder akustische Kanäle) über zwischenleibliche und affektive Resonanzen in der Interaktion sowie die Imagination des Anderen bis hin zum sprachlichen Austausch über Biographien und Spuren der Vergangenheit reicht. Die zweite Verwendung bezieht sich auf die materiellen und kommunikativen Träger, die verwendet werden, um diese spezifischen Informationsquellen und Verarbeitungsmodi ›ins Werk‹ zu setzen. Hierbei kommen Werkstoffe wie Holz ebenso in Betracht wie Klänge und Narrative. Als *Repräsentation* bezeichne ich in diesem Kontext auf der einen Seite die Schnittstelle zwischen anschaulichen Vergegenwärtigungen, die den Anderen im Bewusstsein präsent werden lassen und unterschiedliche Wahrnehmungen, aber auch Habitualitäten und Weltwissen integrieren, und auf der anderen Seite Artikulationen (künstlerische Darstellungsformen oder verbale Berichte), in denen diese Vergegenwärtigungen einen

intersubjektiv zugänglichen und öffentlich verhandelbaren Ausdruck finden. *Identität* bedeutet schließlich die synthetische Einheit einer Person, die sich durch die multimodale Iteration und den retrospektiven Vergleich von Repräsentationsprozessen herausbildet und im ästhetischen Kontext rezipierbar ist.

Stellt man mit Blick auf das Thema dieses Sammelbandes zunächst die Frage, was Porträts eigentlich abbilden, so ist die naheliegendste Antwort wohl: *Personen*. Was aber sind Personen und wie erkennen wir ihre Identität? In der Philosophie gibt es zu dieser Frage eine große Bandbreite an Theorien, die sich um das Wesen von Personalität streiten: Substantialistische Ansätze behaupten einen ontologisch fundierten Kern von Personalität, der eine individuelle Person unvertretbar ausmacht, während relationalistische Positionen die Eingebettetheit jedes Individuums in ein Netzwerk von (sozialen und systemischen) Beziehungen hervorheben, die es erst zu einer Person machen. Kriteriologische Vorschläge versuchen, Merkmalskataloge aufzustellen, anhand derer für jede Entität prüfbar werden soll, ob es sich um eine Person handelt oder nicht. Demgegenüber wenden askriptive Theorien ein, dass es weniger auf die identifizierbaren Merkmale ankommt, ob ein Individuum als Person gilt oder nicht, sondern eher von der Anerkennung und den Zuschreibungen durch Andere abhängt, die bereits eine Gemeinschaft von Personen bilden.

Schon dieses angerissene Panorama an Möglichkeiten der Reflexion über den Personenbegriff lässt die Antwort auf die Frage nach dem Darstellungsobjekt des Porträts nicht mehr so eindeutig und einleuchtend erscheinen. Auch wenn man als Künstler*in natürlich nicht Stellung beziehen und sich für philosophische Personentheorien zu interessieren braucht, so ist für die Kunst wohl wenigstens die Anschlussfrage virulent, welche Aspekte der Person im Porträt zur Darstellung kommen bzw. kommen sollen. Wenn man beispielsweise von einem substantiellen Wesen der Person ausgeht, wie kann man es dann künstlerisch adäquat erfassen und authentisch veranschaulichen? Wenn demgegenüber die Beziehungen der Person mit Anderen beleuchtet werden sollen, die das soziale Rollengefüge und den öffentlichen Status repräsentieren, wie kann dies im Medium des Porträts am geeignetsten realisiert werden?

In der europäischen Tradition der Porträtkunst kulminiert diese Fra- gerichtung im Phänomen des *Gesichts* als dem entscheidenden Verdich- tungsbereich von Personalität, Individualität und Identität. Im Gesicht findet der körperliche Ausdruck eines Menschen seine prägnanteste und zugleich komplexeste Form. Über Gesichtsausdrücke nehmen wir Anteil am emotionalen Leben Anderer, über Mimik kommunizieren wir

feinste Bedeutungsnuancen. Gesichter begegnen uns permanent. Sie sind der erste menschliche Bezugspunkt nach der Geburt, Oberfläche von Passionen sowie Medium des Selbstgewahrseins, Spielfeld für Vor- und Verstellungen, Objekte der Selbstmodifikation und Vorbilder für virtuelle Projektionen. Das Porträt setzt nun das Gesicht auf prägnante Weise ins Werk und kann sich dabei das ganze Spektrum leiblicher Expressivität zu Nutze machen, das sich von spontanen Regungen, habituellen Formungen und übergreifenden, an die Materialität und Zeitlichkeit des Körpers gebundenen Prägungen in ihrer jeweiligen biographischen Spezifik erstreckt. Was sich durch Ereignisse, Umstände und Lebensbedingungen ins Gesicht förmlich eingeschrieben hat, bleibt in ihm sichtbar und erscheint ineins mit Gewohnheiten, Einstellungen und akuten Gemütszuständen in einem expressiven Mischverhältnis. Was aber passiert, wenn sich ein Porträt zur Aufgabe macht, nicht nur das Gesicht, sondern die ganze Person in ihrer multimodalen Präsenz auf eine genuin intersubjektive Weise darzustellen? Dieser komplexen Aufgabe stellen sich die dialogischen Porträts von Angelika Boeck, um die es in diesem Essay gehen soll. Das Gesicht spielt hierbei auch eine zentrale Rolle, wird jedoch um diverse Komponenten erweitert, wobei sich dialogisch nicht nur eine chiasmatische Zwischengesichtlichkeit als Sphäre der Interaktion auftut, die an die Stelle einer dichotomen Trennung von Porträtiertem (Subjekt) und Porträtierendem (Objekt) tritt, sondern auch der ästhetische Wahrnehmungshorizont in atmosphärische, affektive und narrative Dimensionen hinein ausgedehnt wird.

Diese Porträts sind Auseinandersetzungen mit attentionalen Routinen und stilistischen Konventionen, aber auch mit dem Wissenschaftlichkeitspotential künstlerischer Methoden sowie mit den Grenzen unseres Verständnisses des kulturell Fremden. Sie leben davon, dass die Künstlerin sich selbst als Subjekt *und* als Objekt in den Prozess der intersubjektiven Verfertigung von Repräsentationen einbringt. Als epistemisches und produktives Selbst sucht sie sich eine – ethnographisch anmutende – Situation heraus, in der sie die Fremde ist und zum Anschauungsobjekt wird. In dieser Situation setzt sie sich experimentell, auf methodisch geleitete Weise, dem Zugriff der Anderen aus – für die der angesteuerte lebensweltliche Kontext der gewohnte und normale ist. Dieser Zugriff kann sich aus unterschiedlichen Quellen speisen, beispielsweise auf körperlicher Nähe, Sichtbarkeit, sprachlicher Interpretation oder Imagination beruhen. Die Reaktionen der so adressierten Interaktions- oder Interviewpartner werden sodann konserviert, sei es, dass sie auf Wunsch selbst schon Artefakte erzeugen, sei es, dass ihre

Artikulationen durch Tonaufnahmen oder Verschriftlichungen festgehalten werden. Ein weiteres Element der Repräsentation, mit dem Boeck wiederum in die Rolle einer verobjektivierenden Beobachterin schlüpft, besteht darin, dass sie Porträtfotografien der Personen anfertigt, mit denen sie in Interaktion stand. Diese Fotos sind dann auch integraler Bestandteil der Ausstellungen.

Im Folgenden gebe ich einen an der Chronologie ihrer Entstehung orientierten Überblick über die dialogischen Porträts (die auf der Internetpräsenz der Künstlerin nachgesehen werden können: www.angelika-boeck.de), indem ich deren Entwicklung, verwendete Materialien und Medien sowie den Ausstellungsaufbau skizziere. Anschließend stelle ich einige mit Blick auf das Geschehen der Fremderfahrung erhellende Aspekte heraus und perspektiviere in tastenden interpretatorischen Annäherungen diese spezielle Kunstform in phänomenologischer Absicht.

2. MIMETISCH-ITERATIVER MODUS: SKULPTUREN AN DER ELFENBEINKÜSTE

Die erste Arbeit in der Reihe der dialogischen Porträts ist das Werk *Stille-Post* (1999). Es besteht aus fünf geschwärzten Holzbüsten von ca. 60 cm Höhe, die auf Sockel gestellt, und fünf quadratischen Fotodrucken auf Leinwand von 90 cm Größe, die den Skulpturen gegenüber aufgehängt sind. Die Büsten wurden an der Elfenbeinküste als Porträtskulpturen von Angelika Boeck in Auftrag gegeben. Sie saß zunächst selbst Porträt und bat einen ivorischen Bildhauer, eine Skulptur anzufertigen, die ein möglichst genaues Abbild ihrer Erscheinung sein sollte. Ein zweiter Bildhauer wurde anschließend instruiert, eine authentische Kopie dieser Skulptur zu gestalten. So ging es noch dreimal weiter, bis fünf Büsten von fünf Künstlern vorhanden waren – hergestellt nach dem Prinzip der ›stillen Post‹, bei dem jeder Rezipient immer nur das letzte Glied in einer Kette von Imitationen kennt und versucht, dieses möglichst ›originalgetreu‹ weiterzugeben. Im Ausstellungskontext sind die Skulpturen chronologisch nach Entstehungsdatum (bzw. Kopierstadium) in einer Reihe aufgestellt. Ihnen gegenüber hängen jeweils die Porträtfotografien der entsprechenden Künstler, die Angelika Boeck von ihnen aufnahm (Abb. 1–2).

Interessant am Vergleich der Büsten ist die Metamorphose, die das ›Original‹ durchläuft, indem jeder Künstler distinkte Merkmale hinzufügt und bestehende verändert. Diese Modifikationen – wie zum Beispiel die



1 Angelika Boeck: *StillePost* (1999). Büsten (von rechts nach links) von Dramane Kolo-Zié Coulibaly (Senoufo), Amadou Coulibaly (Senoufo), Dosso N’Gouamué (Yarouba), Gbongué Louna Pascal (Yarouba) und Bidije Goure (Guoro). Foto: Wilfried Petzi



2 Angelika Boeck: *StillePost* (1999). Fotoporträts (von links nach rechts) von Dramane Kolo-Zié Coulibaly, Amadou Coulibaly, Dosso N’Gouamué, Gbongué Louna Pascal und Bidije Goure. Foto: Wilfried Petzi

Vergrößerung der Lippen oder Brüste, die Verschmälerung der Augen oder die Anpassung der Frisur – basieren einerseits auf den individuellen Wahrnehmungs- und Schaffensgewohnheiten der Bildhauer, andererseits auf den kulturellen Mustern und regionalen Stilmerkmalen der jeweiligen Bevölkerungsgruppen, aus denen sie stammen. Die Tatsache, dass schon sehr früh in der Serie, nämlich bereits im Übergang von der ersten zur zweiten Büste, ein Verfremdungseffekt deutlich greifbar wird, zeigt, wie stark die Auffassungen davon, was eine exakte Reproduktion ist oder sein soll, variieren. Das naturalistische Prinzip – hierauf macht uns *StillePost* in eindrücklicher Weise aufmerksam –, das in der europäischen Tradition vielfach angelegt wurde, um dieser Thematik der Mimesis zu begegnen und einen objektiven Maßstab für Porträts formulieren zu können, erweist sich hierbei als eine von vielen möglichen, kulturell und historisch bedingten Varianten des Kunstverständnisses.

Neben dieser kunsttheoretischen Pointe illustriert das Verfahren dieses dialogischen Porträts einen für menschliches Handeln allgemein und für das Kunstschaffen insbesondere charakteristisches Element des *Tragischen*. Jede Handlung erzeugt eine Wirkung in der Welt, die als solche von Anderen wahrgenommen und gedeutet werden kann, wobei die Wahrnehmungsweisen und Deutungsinhalte nie gänzlich im Erwartungshorizont des Handelnden aufgehen, sondern diesen – mit zuweilen drastischen Konsequenzen – übersteigen. Stets lauert die Gefahr einer Diskrepanz zwischen eigenen Handlungsintentionen und Fremdbewertungen, die sich beide an den Handlungsergebnissen brechen und messen lassen müssen. Besonders prägnant ist diese Grundtendenz bei Kunstwerken, die von sich aus auf das Wahrgenommen- und Interpretiertwerden durch Andere ausgerichtet sind. Die Offenheit des Werkes liegt in der Offenheit der Interpretationen begründet, die es potentiell erfährt und durch die es jeweils in eine sporadische Verstehensteleologie eingepflegt wird. Dem Produzenten eines Werkes entgleitet dessen Schicksal im Moment der Freigabe an eine Öffentlichkeit.

Dieser Kontrollverlust wird in dem hier besprochenen dialogischen Porträt, das programmatisch für die ganze Serie ist, intentional vollzogen, wenn Angelika Boeck die Autorschaft an die Interaktionspartner abgibt, wodurch mit jeder Stufe der Iteration eine zunehmende *Depotenzierung* ihrer Persona als Urbild stattfindet. Hierin steckt aber zugleich eine transformative Energie, da die partielle Mitteilung einer jeden Skulptur besondere Züge hervorhebt, die als Spuren in der nächsten enthalten bleiben. Indem das Prinzip der Abbildlichkeit im naturalistischen Sinne – nicht als bewusste Setzung, sondern implizit im praktischen Vollzug

– aufgegeben wird, eröffnet sich ein Raum der Metamorphose, in den die ursprünglich Porträtsitzende ebenso hereinragt wie die Ahnen aus den bestimmte Formungen inspirierenden kulturellen Erinnerungen. Die vermeintliche Entindividuiierung des Originals, das in jeder Büste, wenn man sie für sich genommen betrachtet, stattfindet, entpuppt sich in der Gesamtschau aller Büsten als Bereicherung der Identität der Porträtierten um Merkmale, die auf der Grundlage einer naturalistischen Repräsentation nicht zum Vorschein kommen könnten. Das Gesamtkunstwerk *StillePost* weist somit auf anthropologischer Ebene auch darauf hin, dass die Blicke der Anderen in unserem Gesicht, in der Art, wie wir uns präsentieren, eingeschrieben sind und sich immer wieder aufs Neue einschreiben. Wie die Anderen uns wahrnehmen, das entgleitet unseren Intentionen ebenso wie die eigenen Wahrnehmungs- und Darstellungsgewohnheiten in den Bereich des Unthematischen herabsinken, von wo sie in ständiger Auseinandersetzung mit dem Neuen ihre produktive Kraft entfalten.

3. VOKALER MODUS: OBERTONGESANG IN SKANDINAVIEN

Für die Installation *Seek Me* (2005) arbeitete Angelika Boeck mit fünf Sámi-Sängerinnen und -Sängern aus mehreren skandinavischen Ländern zusammen. Mit diesen verbrachte sie jeweils mehrere Tage in engem Austausch, begleitete sie in ihrem Alltag und teilte möglichst viele Erfahrungen mit ihnen. Im Anschluss wurden die Dialogpartnerinnen und -partner gebeten, jeweils einen *Joik*, also einen traditionellen Obertongesang, auf die Person Boecks zu entwickeln und diesen sodann vorzutragen. In der Kultur der Sámi dienen Joiks als akustische Porträts unter anderem dazu, sich Inhalte des kollektiven Gedächtnisses, wie besondere Menschen und Tiere, aber auch Orte und Landschaften zu vergegenwärtigen und so im Leben der Gemeinschaft wachzuhalten. Sie drücken das Wesen der besungenen Entität aus, aber nicht im Sinne einer semiotischen Funktion, sondern als unmittelbare und holistische Präsentifikation. Man singt in diesem Sinne nicht über etwas, sondern man singt *etwas*. In der hier gewählten Versuchsanordnung sollten die Sámi individuelle vokale Abbilder der Künstlerin bieten, in denen auf der Grundlage der gemachten intersubjektiven Erfahrungen wesentliche Persönlichkeitsmerkmale aufgehoben sind. Die Joiks wurden aufgezeichnet und bilden als Audioinstallation einen zentralen Teil des Gesamtkunstwerks, der im Ausstellungskontext

durch Porträtfotografien der beteiligten Sängerinnen und Sänger vor dem Hintergrund der skandinavischen Natur ergänzt wird.

Was die musikalische Struktur und die performative Dimension der Joiks betrifft, so ist zu bemerken, dass der Sänger eine Endlosschleife erzeugt, indem er Versatzstücke aus dem Bestand traditioneller Gesänge mit neuen, spontan und situativ emporsteigenden Melodien improvisierend verbindet. Die Intuition, die diese Verknüpfungen leitet, speist sich aus den Erfahrungen des Sängers mit der besungenen Sache. Im Fall von *Seek Me* ist die Basis der entstandenen Joiks die individuelle Erfahrung der Sängerin oder des Sängers mit Boeck, die sich nicht auf einen Modus intersubjektiver Bezugnahme wie Leiblichkeit, Affektivität oder Sprache beschränkt, sondern diese zu einer ganzheitlichen Repräsentation verknüpft. Durch das mehrtägige Geschehen von Mitgehen und Sich-Einschwingen auf den Anderen etablierte sich ein geeigneter Resonanzraum für die Erschaffung der Joiks.

Aufschlussreich an dieser Versuchsanordnung mit Blick auf ein experientielles Modell von interpersonalem Einfühlen und Verstehen ist, dass sowohl die Generierung der Erfahrungsbasis für einen Joik als auch dessen Performanz recht genau dem entspricht, wie sich Empathie lebensweltlich vollzieht. Häufig ist nämlich erstens ein *geteilter Erfahrungshorizont* eine notwendige Bedingung für ein adäquates Verstehen des Anderen. Wenn es nicht um leibliche Ausdrücke elementarer Gefühlsqualitäten wie Furcht oder Freude geht, sondern wenn Umstände und biographische Details des Empathisierten dessen Expressionen stark mitprägen, so bedarf es entweder eines entsprechenden Wissens um diese Einflussgrößen oder eines direkten Miterlebens der relevanten Situationen, um nachzuvollziehen, wie es für den Anderen ist, dieses oder jenes zu erleben. Zweitens kombinieren wir regelmäßig das spezifische geteilte Erfahrungswissen mit Bezug auf den individuellen Anderen mit allgemeinem Wissen über typischerweise in gegebenen Situationen zu erwartende Verhaltensweisen. Mit anderen Worten verwenden wir im Akt des Fremdverstehens *Versatzstücke bewährter Interpretationen* des verallgemeinerten Anderen, die wir improvisierend mit den Parametern der aktuellen Situation verknüpfen und dergestalt zu einer synthetisch-empathischen Auffassung des Anderen kommen. So gesehen ist der Joik, wie er uns in dem dialogischen Porträt *Seek Me* vorgeführt wird, eine nicht nur metaphorische Kristallisation dieser interpersonalen Fähigkeit.

4. INVESTIGATIVE MODI: SPURENLESEN IN AUSTRALIEN UND MALAYSIA

Bei *Track Me* (2006) handelt es sich um eine Videoinstallation, die auf unterschiedlichen Bildträgern eine Gruppe von vier Frauen aus der zentralaustralischen Aborigine-Bevölkerung in drei Szenen präsentiert. Zwei kleinere Monitore stehen dabei links und rechts von einer größeren Leinwand, auf die ein Video projiziert wird, das die vier Frauen im Interview über die Fertigkeit des Spurenlesens im Wüstensand zeigt (Abb. 3–4). In dem einen der Monitore sieht man, wie sie einer spezifischen Spur (auf die es sogleich ankommen wird) folgen, in dem anderen, wie sie jagen und Linien in den Sand zeichnen. Nachdem Angelika Boeck im Sinne einer Versuchsanordnung Fußspuren im Sand hinterlassen hatte, wurden die vier Frauen von einem ortskundigen Dolmetscher gebeten, diese zu interpretieren und Aussagen darüber zu machen, wer wohl solche Abdrücke erzeugt haben könnte: Welches Alter hat die Person? Handelt es sich um eine Frau oder einen Mann? Welche Charaktereigenschaften und Handlungsabsichten lassen sich herauslesen?

Die vier befragten Frauen stimmten, nachdem sie die Spuren betrachtet hatten, schnell darin überein, dass sie als Urheberin eine junge Frau vermuteten, die sich in der Gegend nicht auskennt, keine Aborigine ist und noch kein Kind geboren hat. All diese Charakterisierungen sind zutreffend und die Tatsache, dass der Konsens rasch gefunden war, zeigt, dass die Technik des Spurenlesens nicht nur objektiv richtige Aussagen produziert, sondern auch intersubjektiv hohe Nachvollziehbarkeit besitzt. Wichtig für das Lesen von Fußabdrücken sind die sedimentierten Erinnerungen aus früheren Erfahrungen, bei denen man gelernt hat, die Feinheiten der Spuren zu deuten. Solche Erinnerungen sind nicht im Bewusstsein thematisch als Gedächtnisinhalte, sondern fungieren vielmehr im Hinter- oder Untergrund des Interpretationsgeschehens. Diese habituelle Dimension erlaubt eine Einordnung aktuell wahrgenommener Spuren anhand von Typen und Schemata.

Eine zweite Arbeit, die sich ebenfalls mit der Thematik der Spur befasst, heißt *Tell Me* (2009) und entstand auf der Grundlage von Angelika Boecks Begegnungen mit malaysischen Zeichenleserinnen und Zeichenlesern (Abb. 5–6). Diese trafen anhand von persönlichen Angaben der Künstlerin und auf der Basis ihrer eigenen Anschauungen beispielsweise Aussagen über spirituelle Tiere, die mit der Person Angelika Boecks verbunden seien, machten Vorschläge, welche Zeiten sich für bestimmte Tätigkeiten am besten eigneten oder welche Farben bei der Kleiderwahl



3 Angelika Boeck: *Track Me* (2006). Ausstellungsansicht Schafhof Freising.
Foto: Eike Berg



4 Angelika Boeck: *Track Me* (2006). Video Still (Interview) der 3-Kanal-Video-Installation. Von links: Ida Nangala Granites, Mitjili Napanangka Gibson, Judy Nampijinpa Granites und Noreen Nampijinpa Robertson während des Kollektivinterviews. Videostill: Angelika Boeck

beachtet werden sollten. Das Kunstwerk selbst besteht aus Zeichnungen, die von den Handleserinnen, Astrologen, Numerologinnen oder Gemologen *in situ* begleitend zu den Gesprächen angefertigt wurden, wiederum



5 Angelika Boeck: *Tell Me* (2009). Fotokopie von Angelika Boecks Handabdruck mit Notizen des Handlesers Herr Woon (Kuala Lumpur)



6 Foto des Handlesers Andi Singh (Kuala Lumpur) während der Analyse der personenbezogenen Daten, die er zusätzlich zu Angelika Boecks Handlinien bewertete. Foto: Angelika Boeck

Fotoporträts dieser Personen sowie den Produkten, die von Boeck in Reaktion auf die Dialoge hergestellt wurden.

Anders als bei den australischen Spurenleserinnen gab es bei diesen Begegnungen nur im Fall der Handleserinnen eine hohe Übereinstimmung der Interpretationen, was insofern naheliegt, als sie sich auf dieselben körperlichen Spuren richten konnten und bestimmte Linien gewissermaßen eine Zeichenfunktion erfüllen und für konkrete Eigenschaften der Person stehen. Was hierbei wofür steht, wird gelernt und gehört zum konventionalisierten Wissensbestand der Handlesekunst. Ungleich mehr Interpretationsspielraum und geringere intersubjektive Validierbarkeit bzw. Übereinstimmung der Aussagen gibt es bei astrologischen Methoden.

Im Vergleich der beiden investigativen Formen ist sogleich offensichtlich, dass man es mit verschiedenen Arten von Spuren zu tun hat: Die Fußspuren im Sand werden von Angelika Boeck selbst und mit einer bestimmten Absicht gelegt, während beispielsweise die Furchen auf der Handfläche Spuren des Lebens sind, die sich über lange Zeiträume im Körper eingeschrieben haben. Bei der Astrologie ist die Rede von Spuren weniger wörtlich zu verstehen, da die Konstellationen mehr symbolisch als ikonisch gedeutet werden. Je weiter man sich von der Körperlichkeit und den Abdrücken in materiellen Medien in Richtung komplexer symbolischer Repräsentationssysteme bewegt, desto schwankender werden auch die Interpretationen, wenn man die Äußerungen der Weissagenden vergleicht.

5. PROJEKTIVER MODUS: VERSCHLEIERUNG IM JEMEN

Eine weitere Installation mit dem Titel *Imagine Me* (2007) kombiniert 25 Fotoporträts von Personen, die von Angelika Boeck – hier erneut durch das Sprachrohr lokaler Begleiterinnen – interviewt wurden, mit einem von der Künstlerin angefertigten kubischen Objekt von zwei Metern Kantenlänge, das rundum mit schweren schwarzen Stoffbahnen behängt ist (Abb. 7). Auf dem Stoff sind mit goldenem Faden sowohl auf Deutsch als auch auf Arabisch 16 Zitate aus den Berichten der Interviewten aufgestickt. Der Kubus steht bei der Ausstellung in der Mitte eines Raumes, während die Porträtfotos rings um ihn herum an den Wänden aufgehängt sind. In der Vorbereitung des Kunstwerks wurden Einwohnerinnen und Einwohner von Sana'a, der Hauptstadt des Jemen,



7 Angelika Boeck: *Imagine Me* (2007). Ausstellungsansicht Deutsches Haus Sana'a (2007). Foto: Angelika Boeck

gebeten, eine vollverschleierte Person (Angelika Boeck) dahingehend zu beurteilen, wie sie wohl aussehen und welche Eigenschaften sie haben mag. Was würden diese Menschen, in deren Lebenswelt die *Abaja*, also der typische Schleier, zum alltäglichen Anblick gehört, über potentielle Körper- und Charaktereigenschaften sowie Status und Umstände einer verhüllten Person sagen können, die sie zum ersten Mal sehen?

Die Aussagen der Befragten gehen erwartungsgemäß stark auseinander, wie folgende Zitate belegen: »Die Frau sieht gut aus. Nur Gott weiß, wer sie ist«; »Die Frau könnte ein Mann sein. Sie ist gebildet und arbeitet bestimmt. Sie ist nicht arm und nicht reich. Sie ist etwa Mitte 20«; »Die Frau ist bestimmt keine Hausfrau. Sie ist mit dem Studium fertig und arbeitet. Sie ist sicher, unabhängig und ehrgeizig. Sie ist nicht reich, hat ein Handy, aber kein Auto«; »Die Frau ist wie ein Zelt. Sie hat keinen jemenitischen Körper. Sie hat auch nicht die Schüchternheit unserer Frauen. Sie ist sehr selbstbewusst und muss Ausländerin sein«; »Die Frau ist nicht anziehend. Sie läuft wie ein Model oder Soldat. Sie ist arm und ohne Interessen. Sie ist unzuverlässig, unordentlich und schlecht organisiert«; »Die Frau geht wie eine Frau aus Sana'a, sie ist gekleidet

wie eine Frau aus Taiz, sie sieht aber nicht wie eine Jemenitin aus. Sie ist super! Sie ist gebildet und sehr hübsch«.

Offensichtlich ist hier jeweils viel Phantasie im Spiel, und so soll es gemäß dem experimentellen Aufbau und dem epistemischen wie ästhetischen Interesse der Initiatorin auch sein. Allgemein kann gesagt werden, dass die Imaginationskraft aktiviert wird und von Nutzen für das vorstellende Subjekt vor allem dort ist, wo es um etwas potentiell Existierendes geht, das aktuell *abwesend* und daher nicht wahrnehmbar ist. Sie erlaubt es, eine derartige Entität anschaulich gegenwärtig zu machen und geht über das reine Vorstellungsbewusstsein noch hinaus, indem es durch aktive Modifikationen den Repräsentationsgehalt bearbeitet, z. B. indem nach Belieben Eigenschaften am vorgestellten Objekt hinzugefügt oder von ihm weggenommen werden, oder indem sogar gegenständliche Elemente zu neuartigen, noch nie gesehenen Dingen zusammengefügt werden. Im Fall der Vollverschleierung ist nun ein besonderer Fall gegeben, bei dem die Imagination des Betrachters sich auf eine Person richtet, die *anwesend* ist. Allerdings ist nur ihre Gesamtgestalt direkt sichtbar, nicht ihre Mimik, Haarfarbe, Hautfarbe usw. Zwar hat die äußere Form der Erscheinung bereits spezifische Ausdrucksqualitäten, die bei entsprechender Erfahrung zielgenau interpretiert werden können, doch verbergen sich naturgemäß zahlreiche Attribute, die nur ohne Schleier erkannt werden können.

Die intentionale Struktur der Verschleierung bzw. des Anblicks einer verschleierten Person beruht auf einem Doppelspiel von Präsenz der Person als Gesamtgestalt, die sozusagen einen Horizont möglicher Eigenschaften markiert und die in einem Wahrnehmungsakt gegeben ist, und der Kopräsenz derselben Person als Gegenstand eines imaginativen Aktes, der diesen Horizont mit anschaulichem Material gleichsam füllt. Nun könnte man fragen, ob dies nur ein Extremfall der normalen Personenwahrnehmung ist, bei der man – auch wenn man einen detaillierten Eindruck von Gestik und Mimik gewinnt – sich stets noch ›seinen Teil‹ dazudenkt bzw. -imaginiert. Gewiss kommt es hier immer zu einer Mischung aus unmittelbar gegebenen und nur mittelbar zugänglichen Elementen, die das Bewusstsein in seiner synthetischen Funktion vorwegnimmt und komplettiert. Das betrifft schon die schlichte Gegenstandswahrnehmung. Bei der Personenwahrnehmung potenziert sich jedoch der projektive Anteil, insbesondere wenn die Expressivität leiblicher Regungen minimal ausfällt. Hier ergänzt das Bewusstsein aus dem Erfahrungsschatz des Wahrnehmenden, um das ›Gebaren‹ des Anderen vorstellungs- und verstehensmäßig zugänglich zu machen. Das

führt auch dazu, dass die aus solchen Vorstellungserlebnissen generierten Berichte keinen hohen Grad an intersubjektiver Kohärenz aufweisen, wie die Interviews mit den Einwohnern von Sana'a zeigen. Mehr als über die Person unter dem Schleier geben sie Auskunft über die Gewohnheiten, Ansichten, Hoffnungen und Wünsche der Betrachter.

6. DESIGNATIVER MODUS: NAMENSgebung AUF BORNEO

Die Installation *Name Me* (2009) besteht aus elf Videos, die parallel auf elf Monitoren gezeigt werden. In den Videos werden Mädchen oder Frauen aus der indigenen Bevölkerungsgruppe der Kelabit (Borneo) porträtiert, die den Namen *Dayang* tragen oder in ihrem Leben schon einmal getragen haben. In einer vorausgegangenen Befragung wurden drei Kelabit-Männer unabhängig voneinander darum gebeten, einen Kelabit-Namen für Angelika Boeck auszuwählen. Alle drei entschieden sich für den Namen *Dayang*, weshalb dieser im Anschluss zum Auswahlkriterium für die Porträtierten wurde. Die Figur der *Dayang* ist in der Mythologie der Kelabit ein weibliches, menschlich-spirituelles Mischwesen, das ein Zwischenreich zwischen Erde und Himmel bewohnt. Der Name ist mit hohem Status verbunden und war in früheren Zeiten Angehörigen der Adelsklasse vorbehalten. Obwohl es heute keine Klassengesellschaft mehr gibt, wählen die Kelabit für sich selbst und ihre Kinder meist Namen, die der sozialen Herkunft ihrer Familie entsprechen, da angenommen wird, dass es Unglück bringt, wenn man einen ›unangemessenen‹ Namen wählt, dessen Statusimplikationen man anschließend nicht erfüllen kann. Alle drei befragten Männer stammen aus Familien, die in der Vergangenheit adlig waren, insofern ist es nicht verwunderlich, dass sie einen Namen für Angelika Boeck aussuchten, der diesem Stand entspricht. Auch ist es eine Geste der Höflichkeit und Wertschätzung, der Fremden einen ›hochwertigen‹ Namen zuzusprechen, der überdies auch deskriptiv angemessen ist. Da die Männer Angaben zum Familienstand der Künstlerin (kinderlos und unverheiratet) erhielten, war davon auszugehen, dass sie einen Namen wählen würden, der dies repräsentiert; so ist *Dayang* ein typischer Name für eine unverheiratete Frau aus der adligen Schicht.

Das Namensgebungssystem der Kelabit – einer der kleinsten ethnischen Gruppen im malaysischen Bundesstaat Sarawak, die nur etwa 5.000 Menschen umfasst – ist komplex und kennt unterschiedliche Formen der Bezeichnung. Bei der Geburt eines Kindes wählen die Eltern gemeinsam

mit der Verwandtschaft für dieses einen von etwa 50–60 gängigen Namen (z. B. *Dayang* für Mädchen) aus und bekommen selbst einen die Elternschaft anzeigenden Funktionsnamen (*Sinah* für die Mutter, *Tama* für den Vater) sowie einen neuen Eigennamen (dieser ist für beide Ehepartner identisch). Der Geburtsname einer Person wird also abgelöst, sobald sie selbst Nachkommen zeugt. Wird man Großvater oder Großmutter, bekommt man unabhängig vom Geschlecht den Namenszusatz *Tepu*, als Urgroßvater oder Urgroßmutter den Zusatz *Pun*. Bei jedem Statuswechsel wird der jeweilige vorherige Eigenname durch einen neuen ersetzt. Während Eltern denselben Funktions- sowie Eigennamen haben, können sich Großeltern in ihrer Bezeichnung wieder unterscheiden, d. h. neben dem geteilten Generationenattribut einen individuellen Eigennamen bekommen. Ferner gibt es Funktionsnamen für Geschwister, Cousins, Onkel und Tanten sowie Stiefeltern und Adoptiveltern. Die Namengebung für alle Beteiligten findet stets in einem zeremoniellen Rahmen anlässlich einer Geburt statt und ist für die ausrichtenden Verwandtschaftsgruppen mit hohem Aufwand und Prestige verbunden.

In der Kultur der Kelabit sind Namen folglich etwas Dynamisches, sie verändern sich mit den Lebensumständen, bezeichnen genuin soziale Relationen und sind funktional, indem sie signalisieren, in welcher Konstellation sich der Namensträger jeweils befindet, d. h. sie haben für den Rezipienten einen orientierenden Informationsgehalt. Anders als in Europa stehen Namen nicht in einem substantiellen Sinne für Individualität, sondern artikulieren ein Netzwerk von Beziehungen, durch das sich ein anderes Modell von personaler Identität abzeichnet: Identität verdankt sich maßgeblich den Anderen, ist aber auch verhandelbar, denn man kann die Gelegenheit eines Namengebungsfestes aktiv nutzen und sich darum bemühen, im Einverständnis mit den Angehörigen einen neuen Personennamen zu erhalten, auch wenn man nicht unmittelbar als Eltern oder Großeltern von einer Geburt betroffen ist.

7. OLFAKTORISCHER MODUS: BEGRÜSSUNGSRITUALE IN DER MONGOLEI

Die Installation *Smell Me* (2011) besteht aus elf kleinen hellen Glasflaschen, die in einer Vitrine ausgestellt sind, sowie einer Videoprojektion. Sie entstand aus Begegnungen mit mongolischen Hirten, die ein Begrüßungsritual pflegen, bei dem man sich gegenseitig beriecht (Abb. 8). Von Angelika Boecks Assistentin wurden Hirten gebeten, zu schildern,



8 Angelika Boeck: *Smell Me* (2011), Projektfoto der Begegnung von Angelika Boeck mit einem Projektteilnehmer. Foto: Wilson Balan Bala

welche Wahrnehmungseindrücke sie beim Beriechen der Künstlerin gewinnen. Einzelne Sätze wurden aus diesen Berichten herausgegriffen und in Kurrentschrift auf die Glasflaschen, die die typische Form mongolischer Flaschen imitieren, aufgetragen. Einige Beispiele: »Ich rieche nichts, aber es fühlt sich an, als halte ich einen Nestling oder ein Babytier in Händen«; »Du hast immer noch Karma. Du befindest Dich tief unter der Erde, zwischen einer Spalte und einer Höhle. Du musst sehr hoch klettern, aber es gibt keinen anderen Ausweg. Sollte ich Dich mit einer Pflanze vergleichen, so wärest Du eine kleine weiße Blume mit spitzigen Blättern«; »Obwohl Du perfekt zu sein scheinst, ist es nicht das, was Du von Dir denkst. Vielleicht halten sich clevere Leute nie für vollkommen«. Zusätzlich hierzu kann man als Betrachter der Videopräsentation einen Eindruck von den vor Ort aufgenommenen Personen und der Interaktionsform des Begrüßungsrituals gewinnen.

Wie schon die Alltagssprache mit Ausdrücken wie ›sich riechen können‹ nahelegt und wie auch durch psychophysiologische Studien erfasst werden kann, ist der olfaktorische Bezug zum Anderen ein wichtiger Indikator für die subjektiv empfundene Beziehungsqualität. Anhand

dieses Sinneseindrucks werden in Sekundenbruchteilen subliminale Informationen über den Anderen verarbeitet und Weichen für die weitere Interaktion gestellt. Schnell wird die physiologische Angezogen- oder Abgetoßenheit, die durch den Geruch vermittelt wird, zwar von anderen Prozessen überlagert, doch es bleibt ein atmosphärischer Rest der ersten sensorischen Begegnung häufig durchaus spürbar im leiblichen Bewusstsein erhalten. Diese atmosphärische Qualität, die sich im Lauf weiterer Begegnungen durch spezifische auf die andere Person gerichtete affektive Komponenten anreichert und spezifiziert, bildet eine wichtige Basis für die intersubjektive Resonanz, die mit dem Anderen aufgebaut werden kann. Insofern ist die kulturelle Praktik des Sich-Beschnuppens bei der Begrüßung, wie sie in der Mongolei zu finden ist, ein Sinnbild für die elementare sinnliche Fundierung von höherstufigen Formen der intersubjektiven Bezugnahme, die in Begriffen von Sympathie und Antipathie gefasst werden können.

In dem dialogischen Porträt *Smell Me* wird diese Dimension des zwischenmenschlichen Bezugs explizit aufgegriffen, da die Interaktionspartner um einen Bericht ihres konkreten Erlebnisses und dessen Implikationen für eine Beschreibung von Angelika Boecks Person gebeten wurden. Interessant ist hierbei unter anderem, dass in diesen Schilderungen weniger das olfaktorische Erlebnis selbst mit Prädikaten aus einem Spektrum von Geruchsnuancen beschrieben wurde, sondern sogleich sich offenbar aufdrängende Interpretationen der intentionalen Charakteristik der Berochenen formuliert wurden, die sich in metaphorische Vergleiche mit anderen Entitäten wie Pflanzen oder Tieren kleiden. Das Medium des Geruchs tritt hinter der Botschaft zurück, die es für die Beteiligten transportiert. Der Geruch hat keine Bedeutung für sich selbst, sondern fungiert als Indikator für komplexe Merkmale, die die Situiertheit der begrüßten Person in der Welt, ihre Vulnerabilität, ihr Selbstwertbewusstsein, ihre Intelligenz und ähnliches bestimmen.

8. PHÄNOMENOLOGISCHE BEMERKUNGEN

Mit Blick auf die zu Beginn eingeführte Kategorie der Multimodalität können die Dialoge, in die Angelika Boeck mit ihren Interaktionspartnern tritt, in zwei Richtungen befragt werden. Auf der Ebene der Produktion jedes einzelnen Kunstwerks ›im Feld‹ gibt es mehr oder weniger Multimodalität – von der Abwesenheit eines tatsächlichen Gesprächs bis hin zu der holistischen Erfahrung, mehrere Tage gemeinsam zu verbringen,

möglichst viel miteinander zu teilen und sich auszutauschen. Auf der Ebene der Ausstellung der dialogischen Porträts im Museum lässt sich für den Besucher hingegen im Durchgang durch alle Installationen vergleichend erkennen, dass die einzelnen Kunstwerke jeweils spezifische Modi des Erfahrungsbezugs zum Anderen besonders hervorheben und bearbeiten. Zusammengenommen konstituieren die Werke also eine übergreifende Multimodalität, die sinnbildlich für menschliche Inter-subjektivität in ihrer Komplexität steht.

Das sich durchziehende Thema, das die Porträts behandeln, ist die Frage, wie wir Andere wahrnehmen und repräsentieren und welchen Einfluss hierauf unsere eigene Persönlichkeit, unsere Erfahrungen, unsere kulturellen Hintergründe sowie unsere individuellen und kollektiven Gewohnheiten nehmen. Die Arbeiten weisen darauf hin, dass der Bezug zum Anderen niemals von einer unmittelbaren Gegebenheit ausgehen oder in eine neutrale Repräsentation münden kann, sondern die Darstellungsweise immer auf einer intersubjektiven Verhandlung basiert, in die subjektive Befindlichkeiten, Projektionen und situationale Kontexte mit einfließen. Dabei werden auch die Konventionen der Porträtkunst selbst in Frage gestellt, wie wir als Rezipienten sie vor dem Horizont des europäischen Kunstkanons möglicherweise internalisiert haben. Diese Sichtweise wird durch die gezielte Dialogisierung und Dislozierung in Boecks Arbeiten als eine von vielen möglichen Formen der porträtierenden Gestaltung von Fremderfahrung entlarvt. Intersubjektivität und Perspektivität werden zu Prinzipien einer an kulturspezifischen Praktiken der Darstellung von Personalität und Identität orientierten, ethnographisch-ästhetischen Reflexion.

Die binäre und auf Distanz basierende Einteilung in Porträtierenden einerseits und Porträtierten andererseits wird hier methodisch dekonstruiert, wodurch eine neue Matrix entsteht, innerhalb derer Funktionsrollen dynamisch gewechselt und sequentiell bearbeitet werden. Das Prinzip der *Serialität* hat hierbei eine zentrale Bedeutung. Erstens wird innerhalb eines jeden dialogischen Porträts eine Reihe von Interaktionen mit spezifischen Resultaten (Artefakten, Symbolen, verbalen Beschreibungen) durchlaufen, die jeweils partikuläre Ansichten, perspektivische Abschattungen darbieten, die zusammen ein differenziertes Bild auf die komplexe intentionale Struktur des Werkes ermöglicht, die sich durch eine Verschränkung von subjektiven und objektiven Dimensionen bildet. Zweitens ergibt sich für den Betrachter in der seriellen Rezeption aller dialogischen Porträts die Möglichkeit einer komparativ-synthetischen Einsicht in die Multimodalität der Fremderfahrung.

Was die Künstlerin Angelika Boeck betrifft, so konstituiert sich ihre ästhetische Identität als Porträtiert-Porträtierende im ständigen Wechsel von Funktionsrollen und damit einhergehenden Adressierungen. Innerhalb der dialogischen Porträts fungiert sie beispielsweise als verschleierte Projektionsfläche für Imaginationen, als anwesendes Vorbild für eine anzufertigende Skulptur, als abwesendes Interpretandum eines Spurenlesens oder als genuine Interaktionspartnerin in einem gemeinschaftlichen Erfahrungskontinuum. Im übergreifenden Kontext der Herstellung und Ausstellung der dialogischen Porträts kommen weitere Rollen hinzu: Hier ist Boeck als Künstlerin ineins Initiatorin der planungsreichen Reisen, Leiterin der im Feld durchgeführten Experimente, Rezipientin der von ihr angefertigten Porträts, teilnehmende Beobachterin indigener Informanten, Interpretatorin der kulturellen und individuellen Repräsentationsformen sowie Kuratorin der entstandenen Darstellungen.

Die dialogische Strategie besteht darin, eine *chiasmatische Verschränkung* von Subjektivität und Objektivität herzustellen, in der sowohl die Künstlerin als auch ihre Gegenüber Perzeptionen und Produktionen in den Gesamtprozess des künstlerischen Schaffens einbringen. Boeck macht sich hierbei selbst zum Objekt des Porträts, sie setzt sich den Blicken, Phantasien, Reflexionen und Erzählungen ihrer Dialogpartner aus und verwendet deren Darstellungen anschließend in einer Art Gegenporträt. Beide Komponenten verleihen dem späteren Ausstellungsgegenstand sein Gepräge. Auch wenn natürlich die Künstlerin den Dialog veranlasst und die Ergebnisse der im Feld gesammelten Ausdrucksformen inszeniert sowie relevante Aspekte des Geschehens selektiert, so ist den Werken die dialogische Qualität dennoch keineswegs abzusprechen, da sie ihren Ursprung darin haben, dass die Wahrnehmungen und Interpretationen der Anderen sozusagen das erste Wort in einem weiterführenden Gespräch bilden, das mehrere Stufen durchläuft. In manchen der Arbeiten ist der Begriff des Dialogischen sogar ganz wörtlich zu nehmen, da die von Informanten formulierten Interpretationen im Gespräch überhaupt erst erwachsen, so zum Beispiel bei *Seek Me*, oder in anderer Form auch bei *Trace Me*. Einmal ist es hier der konkrete Dialog zwischen der Künstlerin und den Porträtierenden, einmal das Gespräch zwischen den Porträtierenden selbst, denen die Künstlerin eine Spur hinterlassen hat.

Für eine Reflexion auf die Strukturen der Erfahrung des Anderen, so kann zusammenfassend festgehalten werden, haben die besprochenen Kunstwerke eine heuristische und illustrative Funktion, indem sie einzelne Modi dieser Erfahrung in kulturell spezifischen Artikulationsformen aufspüren und so beleuchten, dass sie in ethnographisch-ästhetischen

Versuchsanordnungen besonders deutlich hervortreten. Dass die Erfahrung des Anderen von diversen *Parametern* beeinflusst wird, wird exemplarisch deutlich: Diese Erfahrung integriert leibliche, affektive, erfahrungs- und wissensbasierte sowie imaginative Komponenten, wobei die Verarbeitung der sozialen Information stets eingebettet ist in Kulturtechniken und tradierte Vorstellungswelten. Wie *Smell Me* zeigt, sind wir umgeben von atmosphärischen Qualitäten, die auf der sensorischen Ebene erster Begegnungseindrücke fundiert sind, unwillkürliche Assoziationen wecken und sich mit Erinnerungen und Erwartungen verknüpfen. Vor diesem Hintergrund hebt sich die expressive Sichtbarkeit des Anderen ab, der in Face-to-Face-Situationen in seiner ganzen Leiblichkeit präsent ist. Wie *StillePost* veranschaulicht, ist die Sphäre der menschlichen Visibilität stets von einem Doppelspiel aus Sehen und Gesehenwerden gekennzeichnet, wobei die Reflexivität dieser Struktur durch die mimetischen Wiederholungen des Kunstwerks noch gesteigert wird. Wo die leiblichen Ausdrücke des Anderen allerdings nicht unmittelbar zugänglich sind – dies illustriert *Imagine Me* –, rücken anschauliche Vergewärtigungen an die Stelle des perzeptiven Fremdverstehens, die sich ihrerseits aus eigenen Erinnerungen, Norm- und Wunschvorstellungen speisen. Dass die Identität einer Person konstitutiv auch davon abhängt, wie er von Anderen wahrgenommen wird, zeigt sich paradigmatisch am Beispiel der Namensgebung im Kunstwerk *Name Me*. Hierdurch radikalisiert sich nochmals die schon in der Visibilitätsstruktur grundlegende Angewiesenheit auf die Anderen, ihre Blicke, Zuschreibungen und sonstigen Setzungen. Man *ist*, einfach gesprochen, immer auch, was man *für Andere ist*. Wodurch die Auffassungsweisen der Anderen aber jeweils gesteuert werden, hängt in besonderer Weise von den Kulturtechniken der Interpretation ab, die sie gelernt haben und anwenden können. Zeugnisse hiervon sind nicht nur die komplexen kognitiven Muster der kelabitischen Verwandtschaftsnomenklatur, sondern auch die Methoden des Spurenlesens, die wir in *Track Me* und *Tell Me* kennengelernt haben. Wie sich hierbei offenbart, ist der Grad an intersubjektiver Überprüfbarkeit und kommunikativer Verhandelbarkeit unterschiedlich hoch, je nachdem, ob das zu Interpretierende ein konkreter materieller Abdruck ist oder eher in symbolischen Konfigurationen besteht. Schließlich ist die Validität empathischer Erfahrungen mit Blick auf die Subjektivität und Individualität des Anderen zuweilen von einem geteilten Erfahrungshorizont abhängig, der es erlaubt, die leiblichen und affektiven Regungen, die das spezifische Ausdrucksprofil des Anderen ausmachen, entsprechend deuten zu können. Wie die Installation *Seek Me* erhellt, sind gemeinsam

gemachte Erfahrungen in sich selbst multimodal strukturiert, von der leiblichen bis zur geschäftsbasierten Ebene, und können Anlass für sehr individuelle Darstellungen bieten, die vor dem Hintergrund etablierter Deutungsmuster improvisierend bearbeitet werden.

BILDRECHTE

1-2, 4-8 © Angelika Boeck, München.

3 © Eike Berg.

LUDWIG JÄGER

HAT *MONA LISA* EINEN REFERENTEN?

Zum Problem der Referenz im bildtheoretischen Diskurs

1. BILD UND ZEICHEN

Der Programmtext zu der in diesem Band dokumentierten Tagung beschreibt es als eines der Tagungsziele, das ›Phänomen Porträt‹, das im kunsthistorischen Diskurs immer noch durch traditionelle ›mimetische‹ Begriffe wie etwa ›Repräsentation‹ oder ›Ähnlichkeit‹ bestimmt werde, in Fallstudien aus verschiedenen thematischen Perspektiven kritisch zu befragen.¹ Der Tagungstitel ›Revisionen des Porträts. Jenseits der

1 Im Programmtext zur Tagung heißt es: »Noch immer wird das Phänomen ›Porträt‹ im kunsthistorischen Diskurs zumeist unter Begrifflichkeiten wie ›Identität‹, ›Individualität‹, ›Repräsentation‹ oder ›Ähnlichkeit‹ diskutiert. Zeitgenössische amimetische, konzeptuelle und performative Porträtformen werden mit solchen Konzepten jedoch nicht mehr vollständig eingeholt. Die Tagung befragt deshalb einerseits kritisch diese traditionellen, ›mimetischen‹ Begriffe anhand von Fallstudien. Andererseits werden ihnen versuchsweise zeitgemäße, dynamische und offene Konzepte (teils aus Nachbardisziplinen) wie ›life imaging‹, ›staging‹, ›Spur‹ oder ›Dividualität‹ an die Seite gestellt, um den kunsthistorischen Porträt-Begriff in einem fachübergreifenden Diskurs aufzufächern.« – In der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Bandes »Figurationen des Porträts« formulieren Thierry Greub und Martin Roussel ihren ›figurativen‹ Blick auf das Porträt: »Entscheidend für das Porträt ist dann nicht die vorgegebene Entscheidung, dass ein Porträt die charakterisierende Darstellung einer Person im Bild sei, sondern die Frage nach der Eigenständigkeit des Porträthaften im Bild. Hierin liegen Momente einer Kritik an den mimetisch-abbildhaften Eigenschaften des Porträts [...]« (Greub/Roussel 2018, 9).

Repräsentation« hebt den Begriff der *Repräsentation*² als einen heraus, der paradigmatisch für jenes Feld der ›mimetischen‹ Begriffe steht, die in revidierender Perspektive in den Blick genommen werden sollen. Ich werde im Folgenden dem thematischen Fingerzeig des Titels folgen und am Beispiel des Bildtypus *Porträt* einige Aspekte des Problems der Repräsentation erörtern, dies freilich, da ich kein Kunsthistoriker bin, nicht in der Form einer Fallstudie, sondern vielmehr durch den Versuch, das bildtheoretische Problemfeld von Begriffen wie *Abbild*, *Repräsentation*, *Referent* und *Referenz* etc. aus einer zeichentheoretischen Perspektive zu diskutieren. Geschehen soll dies durch einen kritischen Blick auf die in den ›Bildwissenschaften‹ seit einigen Jahren intensiver geführte Debatte zum Problem des Bildes³, wobei ein besonderes Augenmerk auf Gernot Böhmes Analyse von Leonardos *Porträt der Mona Lisa*⁴ liegen wird. Böhme nimmt in diesem Text, der ein Kapitel seines Buches »Theorie des Bildes« ausmacht, die Betrachtung eines exponierten Beispiels der Bildgattung *Porträt* zum Anlass, um die allgemeinere Frage nach dem Charakter von Bildern⁵, ihrer spezifischen Darstellungs- bzw. Repräsentationsfunktion

2 Vgl. zum Begriff der Repräsentation etwa das umfassende Lemma *Repräsentation* im Historischen Wörterbuch der Philosophie (Scheerer u. a. 1992, 790–854); ebenso Goodman 1997, 34 ff.; Putnam 1999; Brandom 2001, 16 ff.; Boehm 2001; zur Bedeutungsgeschichte von *repraesentatio* vgl. Gadamer 1960, 134, Anm. 2; zum Problem der ›doppelten Repräsentation‹ vgl. Jäger 2004, 28 ff.

3 In der Einleitung seines Buches »Der Bildakt« stellt etwa Horst Bredekamp hierzu fest: »Seit dem byzantinischen Bilderstreit und dem Ikonoklasmus der radikalprotestantischen Bewegungen ist nicht mehr in derselben Intensität über den Status des Bildes nachgedacht worden wie in den letzten vier Jahrzehnten« (Bredekamp 2015, 23).

4 Vgl. Böhme 2004, 27–46. Böhmes Buch ist insgesamt sehr anregungsreich, argumentativ herausfordernd und zentral für die bildtheoretische Debatte. Zu Leonardos *Mona Lisa* vgl. weiterhin etwa McMullen 1975; Duisburg 1978; Sassoon 2006; Zapperi 2010; Roeck 2019; Vezzosi 2019; zu *Porträt* allgemein vgl. etwa Boehm 1985; Beyer 2002; ebenso die Arbeiten in Greub/Roussel 2018; zu der antiken und spätantiken Verwendung von *Porträts* in der Sepulkralkunst vgl. Boschung/Queyrel 2019; zu ›Selbst-Bildern‹ und ›Gruppenporträts‹ bei Rembrandt vgl. Hammer-Tugendhat 2009, 107 ff., 121 ff.; zu den ›Selbstbildnissen‹ Cy Twomblys vgl. Greub 2018.

5 Die Engführung des bildtheoretischen Diskurses mit dem *Porträt*-Diskurs ist verschiedentlich durch die bildtheoretische Exemplarität des Bildtyps *Porträt* begründet worden. So stellt Gadamer fest: »Der Fall des *Porträts* ist nur die Zuspitzung einer allgemeinen Wesensverfassung des Bildes. [...] Das Bild ist nicht nur Bild oder gar nur *Abbild*, es gehört zu der Gegenwart oder dem

sowie nach dem Verhältnis von Bildern und Zeichen zu erörtern. Seine Analyse eines klassischen Beispiels der Bildgattung *Porträt*⁶ kann – und insofern steht sie im Fokus der folgenden Überlegungen – als ihrerseits exemplarisch für eine breite Debatte gelten, in der Kunsthistoriker, Philosophen und Zeichentheoretiker in komparatistischer Perspektive das Problem verhandeln, in welcher Weise Zeichen und Bilder ›Sinn erzeugen‹⁷ bzw. repräsentieren. Die in diesem Diskurs zentral diskutierte Frage nach den konstitutiven Eigenschaften von Bildern (»Was ein Bild«)⁸ und insbesondere die Debatte darüber, ob ›Zeichenhaftigkeit‹⁹ eine (konstitutive) Eigenschaft von Bildern sei, ob die ›Seinsweise des Bildes‹ aus dem Horizont des Semiotischen aufgeklärt werden könne, bilden auch den Horizont des Böhmeschen Problemaufrisses, der sich – wie dies der Bilddiskurs beinahe durchgängig tut – auf die Seite derer schlägt, die darauf insistieren, dass Bilder ›keine Zeichen‹ seien.¹⁰ In der Tat ist das bildtheoretische Paradigma, in dessen Denkraum sich Böhme hier begibt, weithin ein anti-semiotisches Paradigma.¹¹ Wie etwa Mitchell, Belting und

gegenwärtigen Gedächtnis des Dargestellten. Das macht sein eigentliches Wesen aus. Insofern ist der Fall des Porträts ein Sonderfall der allgemeinen Seinsvalenz, die wir dem Bilde als solchen zugesprochen haben.« (vgl. Gadamer 1960, 141).

6 Böhme kommt freilich im Zuge seiner Analyse zu dem Ergebnis, dass es sich bei dem Gemälde *Mona Lisa* gar nicht um ein Porträt im klassischen Sinne handele.

7 Vgl. hierzu Boehm 2007, 29; Boehm verhandelt hier in seinem Briefwechsel mit Mitchell die Frage »Wie erzeugen Bilder Sinn?« Vgl. ebenso Boehm 2006, 250.

8 Vgl. Böhme 2004, 10–11, 45. Als Ausgangspunkt der jüngeren Debatte kann der von Gottfried Boehm edierte und konzipierte programmatische und wirkungsmächtige Sammelband »Was ist ein Bild?« (Boehm 1995) gelten. Die Boehmsche Frage wird seither immer wieder gestellt, etwa von Mitchell (Mitchell 2015, 15 ff.) oder von Scholz, der die Frage »Was sind Bilder? Wann – unter welchen Bedingungen – ist etwas ein Bild« in das Zentrum seiner allgemeinen Bildtheorie stellt (vgl. Scholz 2009a, 8). Auch Böhme hält sie für zentral, bezweifelt aber, dass sie in Form einer Wesensfrage richtig gestellt sei (Böhme 2004, 11). Ich kann hier nur auf wenige Ausschnitte dieses Bilddiskurses verweisen. Vgl. etwa Belting 2005; Mitchell 2005; Belting 2007a; Mitchell 2008; Scholz 2009a; Sachs-Hombach 2005, 2009; Rudolph/Steinfeld 2012; Pichler/Ubl 2014; Bredekamp 2015.

9 Vgl. hierzu Nöth/Santaella 2000, 356, 360 ff.

10 Vgl. Böhme 2004, 27 ff.

11 Böhme behandelt die semiotische Frage in einem Abschnitt seines Textes (»Sind Bilder Zeichen?«), in dem er sich vor allem mit Eco und Barthes

Bredenkamp geht es auch Böhme darum, im Interesse der Ausarbeitung einer ›Phänomenologie des Bildes‹ die Semiotik ›wegzuarbeiten‹, d. h. zur ›Überwindung der hypertrophen Semiotik‹¹² beizutragen, unter deren Dach die Bildtheorie dann auch nicht mehr ›subsumiert‹ werden müsse.¹³ Weggearbeitet werden sollen Positionen wie die von Peirce¹⁴, Goodman¹⁵ oder Eco¹⁶, in denen, wie Böhme formuliert, »das Bild selbst zum Zeichen erklärt wird.«¹⁷ Böhme fügt sich so ein in einen bildtheoretischen Debattekontext, in dem – etwa von Mitchell – postuliert wird, dass es sich bei Bildern im Gegensatz zu den Annahmen des semiotisch-bildtheoretischen Paradigmas ›nicht um eine spezielle Zeichensorte‹ handele,¹⁸ dass Bilder – wie Belting kategorisch feststellt – ›nicht zur Klasse der Zeichen‹ gehörten,¹⁹ dass sie – so resümiert Bredenkamp diese Position – ›über einen Überschuss [verfügten], der den unmittelbaren Zeichencharakter unwiderstehlich‹²⁰ übersteige und das heißt, der insbesondere nicht auf

auseinandersetzt (Böhme 2004, 27–34). Vgl. hierzu insbesondere die profunde Diskussion der ›semiotischen Hypothese‹, die Gottfried Boehm in seiner Auseinandersetzung mit Peirce vorgelegt hat (Boehm 2013).

12 Vgl. Böhme 2004, 10.

13 Vgl. Böhme 2004, 27; für Böhme erlaubt nur eine ›triviale‹ Position, die davon ausgeht, »daß ein Bild etwas abbildet, also nicht die Sache selbst ist, sondern auf sie verweist« eine semiotische Lesart der Bildtheorie: »Die Bildtheorie läßt sich nämlich damit unter die Semiologie oder Semiotik subsumieren«.

14 Vgl. etwa Peirce 1958/1960; Peirce 1970; Peirce 1983.

15 Vgl. etwa Goodman 1998.

16 Vgl. etwa Eco 1987.

17 Böhme 2004, 10, 30.

18 Vgl. Mitchell 2008, 22.

19 Vgl. Belting 2005, 133; vgl. auch Gadamer 1960, 145.

20 Bredenkamp 2003, 356–357. Eine der gewichtigen Ausnahmen im kunsthistorischen Bilddiskurs stellt Wyss dar (Wyss 2006, 40 ff.), der im Anschluss an Peirce »das Bild als Zeichen« diskutiert und die Problematisierung aufgreift, der Goodman in der Unterscheidung von *Repräsentation* und *Repräsentationals* den Repräsentationsbegriff unterzieht (Goodman 1997, 34 ff.). Auch im philosophischen Diskurs wird mitunter die These vertreten, dass »Bilder [...] zunächst Zeichen [sind]« (Scholz 2009b, 158); ebenso etwa bei Brigitte Scheer, für die »das Bild [...] in den großen Bereich nicht-verbaler Zeichen [gehört]« (vgl. Scheer 1997, 198). Vgl. zu der Bild-Zeichen-Problematik auch Jäger 2012. Es ist naheliegend, dass neben den philosophischen Positionen auch der semiotische Diskurs selbst das Bild als Zeichen in den Blick nimmt (vgl. etwa Iverson 1986; Marin 1971; Sonneson 1973; Nöth/Santaella 2000; Nöth 2009); zur ›semiotischen Begriffsgeschichte‹ des ›Bildes‹ vgl. Nöth 2009, 238 ff.

die semiotische Funktion des bloßen Repräsentierens bzw. Abbildens eingeschränkt werden könne. Mit der skizzierten Charakterisierung des Bildes als einer das Zeichenhafte semantisch ›überschießenden‹ medialen Form bezieht sich Bredekamp auf eine von Gadamer und Boehm entfaltete Denkfigur, die dem Bild gegenüber dem ›Abbild‹, das nur etwas wiedergebe, was »ein vom Bilde unabhängiges Sein besitzt«²¹, einen ›Mehrwert‹ hinsichtlich seiner Darstellungsmächtigkeit zuschreibt.²² Das ›Abbild‹ gilt in diesem Diskurskontext weithin, gerade insoweit, als ihm eine bloße Repräsentations- bzw. ›Verweisungsfunktion‹²³ zugeschrieben wird, als paradigmatische Form des ›bloßen Zeichens‹²⁴, als theoretisches Gegenbild des Bildes. So besteht etwa für Boehm ›das Wesen des Abbildlichen‹, in dem eine Kerneigenschaft der ›Zeichenhaftigkeit‹ gesehen wird, »in einer Verdoppelung. Ein Sachverhalt soll sich im Bilde noch einmal zeigen«²⁵, ähnlich wie das Zeichen auf ein Objekt verweise, das unabhängig von ihm bereits existiere.²⁶ Dabei ist – wie Boehm feststellt – »das plane Abbild [...] der banalste, wenn auch verbreitetste Ausdruck einer ganz leeren Bildlichkeit.«²⁷ Abbilder und Zeichen stimmen in die-

21 Gadamer 1960, 131.

22 Vgl. Boehm 1995b, 332; vgl. auch Bredekamp 2015, 63, der hier die These vertritt, »daß im Bild mehr enthalten ist als im Abbild.«

23 Vgl. Gadamer 1960, 146.

24 Vgl. Belting 2007, 14; vgl. auch Belting 2005, 133 ff. den Abschnitt »Bilder als Zeichen? Die moderne Semiotik«.

25 Boehm 1995b, 327.

26 Vgl. etwa Belting, 2005, 135. Belting stellt hier mit Blick auf Peirce fest, das Zeichen werde bei diesem »gewöhnlich durch den Bezug auf ein Objekt definiert, das von einem Zeichen notwendig vorausgesetzt wird.« Diese Bezugnahme Beltings auf Peirce trifft allerdings in dieser Form nicht zu. Das Objekt wird bei Peirce nicht ›vorausgesetzt‹, sondern es ist Teil der Semiosis, die zunächst *Repräsentamen*, *Objekt*, *Interpretant* triadisch verschaltet, wobei am Objektpol die weitere Triade *Ikone*, *Index*, *Symbol* angesiedelt ist, deren Elemente ebenfalls in triadische Verhältnisse eingebettet sind. Ohne das Gesamtsystem der Semiosis als operativer Rahmen von Zeichenprozessen vermöchten weder einerseits Ikone, Indices und Symbole als zeichenförmige Entitäten, noch andererseits Objekte als Adressen möglicher Referenz zu existieren. Vgl. zu den »Modi des Objektbezugs« bei Peirce Jäger 2008, 296–303. Wichtig ist hier, dass Peirce begrifflich zwei Varianten des Objektes unterscheidet: das ›unmittelbare‹ und das ›dynamische Objekt‹, die beide nur schwer »mit der Vorstellung von einer objektiven Realität in Einklang zu bringen« sind (vgl. Nöth 2009, 242; Trantow 2012 sowie unten Abschnitt 3).

27 Boehm 1995b, 332.

sem Denkhorizont darin überein, dass sie – wie Humboldt mit Blick auf (nicht-sprachliche) Zeichen²⁸ formuliert hatte – danach streben, »etwas, das früher da ist, nachzubilden«²⁹, bzw. zu repräsentieren. Im Gegensatz zum ›verdoppelnden Abbild‹, bzw. zum ›nachbildenden Zeichen‹, vermöge, so Gadamer, das ›Bild‹, das sich nicht im ›Repräsentieren‹ erschöpfe, gegenüber dem, was es abbildet bzw. darstellt, ›sein eigenes Sein geltend‹ zu machen. Das Dargestellte erfahre gleichsam durch die spezifische Form, die bildliche ›Darstellung‹, »einen Zuwachs an Sein.«³⁰ Es komme »im Bilde zu sich selbst.«³¹ Das Bild verfüge – so Belting – über »ein Surplus in der Anschauung von Wirklichkeit«³².

Freilich lebt die hier skizzierte Abgrenzung des Bildes vom Zeichen davon, dass sie das Zeichen in problematischer Weise auf eine

28 Humboldt verwendet *Zeichen* für den Zeichenbegriff der *semiotischen* Tradition, (gegen die er sich grundsätzlich im Horizont eines *semiologischen* Zeichenkonzeptes wendet; vgl. zur Unterscheidung von *semiotisch* und *semiologisch* Jäger 2004, 28 ff.). Zeichen steht also für die Idee des repräsentierenden Zeichens als eines nachträglichen Bezeichnungsmittels für einen bereits als zeichenunabhängig konstituiert gedachten mentalen oder realen Referenzgegenstand. Für das semiologische, ›gedankenbildende‹ Zeichen (Humboldt 5, 374; 7, 53) verwendet Humboldt *Wort* (zur terminologischen Differenzierung zwischen *Zeichen* und *Wort* und zur Abhebung beider von *Symbol*« vgl. Humboldt 5, 427 ff.; vgl. hierzu insgesamt Jäger 1988, insbesondere 83 ff.). Das semiotische, repräsentierende Zeichen, für das das Repräsentierte bereits unabhängig von seiner Repräsentation existiert, bezeichnet Humboldt auch als »*charakteristisch*«: »Das Charakteristische [...] ist im eigentlichen Verstand des Wortes Ausdruck, und kann Ausdruck von Ideen, Begriffen, Empfindungen u. s. w. seyn« (Humboldt 1880, 27). Humboldt lehnt sich hier (auch wenn für ihn Sprachzeichen/Worte gerade nicht charakteristisch, abbildend, sondern gedankenbildend sind) an den Gebrauch von Kant an. Für Kant sind Zeichen im klassischen Sinne *Charaktere*: Sie sind »(...) bloße Charakterismen, d. i. Bezeichnungen der Begriffe durch begleitende sinnliche Zeichen, die gar nichts zu der Anschauung des Objekts Gehöriges enthalten, sondern nur jenen nach dem Gesetze der Assoziation der Einbildungskraft, mithin in subjektiver Absicht zum Mittel der Reproduktion dienen; dergleichen sind entweder Worte oder sichtbare (algebraische, selbst mimische) Zeichen, als bloße Ausdrücke für Begriffe« (Kant KU § 59, 211 f). Kant subsumiert – im Gegensatz zu Humboldt – Sprachzeichen also ausdrücklich unter die Charaktere.

29 Humboldt 1880, 27.

30 Gadamer 1960, 133.

31 Ebd., 146; hierzu Boehm 1995b, 332.

32 Belting 2005, 8.

›Verweisungs- bzw. Abbildfunktion‹ reduziert. Auch Zeichen operieren, dies wird noch deutlich werden, nicht nach der skizzierten Logik des Abbildes. Das ›Abbild‹ ist seinerseits nur in einem sehr restringierten Sinne ›Zeichen‹ und insofern kein exemplarischer Fall der entsprechenden semiotischen Gattung. Der ›Mehrwert‹ des Bildes läßt sich deshalb nicht vor der Kontrastfolie eines auf die Abbildfunktion beschränkten Zeichens begründen.³³ Auch Zeichen operieren im Horizont einer Logik des ›Eigensinns‹³⁴, einer Logik der ›Welterzeugung‹, die sich nicht auf ein Verfahren der abbildenden Weltrepräsentation reduzieren läßt.³⁵ Auch sie können unter bestimmten Bedingungen eine über abbildende Repräsentation hinausgehende Darstellungsmächtigkeit aktivieren.

Böhme nun macht sich in seiner Mona-Lisa-Studie zentrale Annahmen des abbildtheoretischen Paradigmas zu eigen, insbesondere die Überzeugung, dass dem Bild hinsichtlich seiner ›Weise der Sinnerzeugung‹ ein sowohl epistemologischer als auch ästhetischer ›Überschuss‹ über das Zeichen konzidiert werden müsse. Das Bild hat für ihn im Gegensatz zum Zeichen »seine eigene Richtigkeit« und diese besteht »gerade nicht in durchgängig exakter und vollständiger Wiedergabe.«³⁶ Auch er hält es also für fraglich, »ob man Bilder generell als Zeichen ansehen kann«³⁷ – und er formuliert den grundsätzlichen Zweifel, »ob ein Bild wie das Porträt der Mona Lisa überhaupt ein Zeichen ist«³⁸. Muss es nicht, so Böhme, vielmehr auch jenen Bildern zugerechnet werden, die nichts darstellen, repräsentieren oder ›abbilden‹, die aus der Klasse der repräsentierenden Bilder, zu denen man Porträts ja vorderhand rechnen würde, herausfallen? Es ist diese, letztlich auch nur rhetorische gestellte Frage, die Böhme grundsätzlich bejaht. Das Bildnis der *Mona Lisa* muss für ihn in jenen Horizont neuer ›Bilderfahrungen‹ eingerückt werden, durch die die lange gehegte Überzeugung problematisch geworden sei, dass »ein Bild notwendig auf etwas anderes verweisen« müsse.³⁹ Die Postulierung eines ›Verweisungscharakters‹ von Bildern, die Unterstellung, es sei eine ihrer

33 Vgl. hierzu auch Jäger 2012, 120 ff. sowie die folgenden Ausführungen.

34 Vgl. etwa Jäger 2005; Jäger 2012.

35 Für Mitchell gilt nur für die Bilder, dass sie »[...] wie der Philosoph Nelson Goodman es ausdrückt), ›Weisen der *Welterzeugung*‹, nicht bloß Spiegelungen der Welt [sind]« (Mitchell 2005, 12).

36 Böhme 2004, 25.

37 Ebd., 33.

38 Ebd., 31; vgl. hierzu die folgenden Abschnitte.

39 Vgl. Böhme 2004, 27 f;.

wesentlichen Eigenschaften, die Bezugnahme auf Referenzgegenstände zu ermöglichen, scheint für einen Großteil des skizzierten bildtheoretischen Diskurses, und ebenso auch für Böhme, insbesondere vor dem Hintergrund moderner Ästhetiken der Bild-Wahrnehmung, ein zu korrigierendes Vorurteil zu sein. Nicht nur in der monochromen Malerei der Moderne wird – wie etwa Nöth/Santaella feststellen – der ›referentielle Bezug des Bildes radikal negiert‹⁴⁰, sondern für die Gattungen und Genres der modernen Malerei überhaupt scheint die Referenzialitätsannahme ›erschüttert‹ zu sein.⁴¹ Freilich – während bei Bildern, die dem Typus der ›gegenstandslosen‹ Kunst zugerechnet werden, die Dimension des Referentiellen gleichsam programmatisch suspendiert ist, scheint dies für Porträts ja gerade nicht zu gelten, für die gemeinhin angenommen wird, dass sie durch seinen Verweisungscharakter konstitutiv geprägt,⁴² dass sie notwendig auf ›personale Bildreferenten‹⁴³ angewiesen seien.⁴⁴ Wenn also das Bildnis der *Mona Lisa* als eines jener Bilder angesehen werden können soll, ›die nichts abbilden‹, muss die Frage geklärt werden, was es heißt, dass hier in dem Verhältnis zwischen der im Bildnis der *Mona Lisa* dargestellten Frauengestalt, der Frau also, ›die einen aus dem Gemälde heraus anblickt‹⁴⁵ – in kunsthistorischer Terminologie, dem »Bildobjekt« – und einer realen (historischen) Frauengestalt, deren Porträt das Gemälde darstellen könnte, also dem »Bildreferenten«⁴⁶ oder »Bildsujet«⁴⁷,

40 Vgl. Nöth/Santaella 2000, 362.

41 Wie für Nöth/Santaella sind auch für Böhme angesichts der Erfahrungen mit ›abstrakter Kunst oder art concret‹ Annahmen wie die, dass ›ein Bild eine Bedeutung hat und auf einen Sinn verweist‹, obsolet geworden (vgl. Böhme 2004, 28). Thierry Greub hat das etwa für die Selbstbildnisse Cy Twomblys gezeigt, die »sich einem traditionellen Selbstbildnis mit der Bestrebung nach Ähnlichkeit und Wiedererkennbarkeit des Modells fast vollständig verweigern« (Greub 2018, 401).

42 Vgl. Böhme 2004, 28; vgl. zum klassischen kunsthistorischen Verständnis der Bildgattung ›Porträt‹ den folgenden Abschnitt 2.

43 Vgl. zu diesem Terminus Pichler/Ubl 2014, 45.

44 Vgl. zur referenztheoretischen Idee des Porträts unten Abschnitt 2.

45 Böhme 2004, 36.

46 Vgl. zu dieser Terminologie etwa Pichler/Ubl 2014, 22 ff. sowie 59 ff. Viele der kunsthistorisch gebräuchlichen bildtheoretischen Terminologien gehen zurück auf Husserls zuerst 1980 edierte Nachlassschriften zu »Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung«, die hier zitiert werden nach der Ausgabe Husserl 2006.

47 Husserl 2006, 20 ff. Husserl unterscheidet hier ›drei Objekte‹: »1) Das physische Bild, das Ding aus Leinwand, aus Marmor usw. 2) Das repräsentierende

der Bildreferent gleichsam suspendiert ist.⁴⁸ Handelt es sich bei diesem Bildnis gar nicht um ein Bild, mit dem auf einen ›personalen Bildreferenten‹ Bezug genommen wird?⁴⁹ Oder, wie Böhme die Frage formuliert, die im Folgenden näher erörtert werden soll: »Hat die *Mona Lisa* einen Referenten?«⁴⁹ Wie sich bereits gezeigt hat, verneint Böhme diese Frage. Dem ›Porträt der *Mona Lisa*‹⁵⁰ entspricht in seinen Augen kein realer ›Bildreferent‹ und deshalb handelt es sich bei dem Bildnis der *Mona Lisa* auch nicht um ein Porträt im strengen Sinne und natürlich, aufgrund seiner Referenzlosigkeit, auch nicht um ein Zeichen.⁵¹

2. PORTRÄT UND REFERENZ

Die Böhmesche Frage, ob *Mona Lisa* einen Referenten habe, adressiert zunächst eine im engeren Sinne *kunsttheoretische* Perspektive, in der das Problem der gattungsspezifischen Zugehörigkeit des Bildnisses zu einem Bildtypus, dem Porträt, verhandelt wird, sowie eine im weiteren Sinne *zeichentheoretische* Perspektive, in der in Frage steht, ob Bilder Zeichen seien oder ob sich jene gerade darin von diesen unterscheiden, dass sie,

oder abbildende Objekt, und 3) das repräsentierte oder abgebildete Objekt. Für das letztere wollen wir am liebsten einfach Bildsujet sagen. Für das erste das physische Bild, für das zweite das repräsentierende Bild oder Bildobjekt« (Husserl 2006, 21).

48 Vgl. hierzu unten Abschnitt 3 und 4.

49 Böhme 2004, 34 ff.

50 Vgl. zu dieser Wendung Böhme 2004, 31.

51 Vgl. Böhme 2004, 27–28; Böhme zitiert sich selbst mit der Feststellung: »Wir haben es [in der Moderne] mit Bildern zu tun, die nichts darstellen, nichts sagen und nichts bedeuten« (vgl. Böhme 2004, 7). Freilich genügt dieser Hinweis auf die ›Referenzlosigkeit‹ der abstrakten Malerei noch nicht, sie aus dem Horizont der Zeichenhaftigkeit auszugrenzen. Mit Peirce etwa lassen sich solche referenzlosen Bilder als ›selbstrepräsentative‹ Zeichen interpretieren: »Ein Zeichen kann Zeichen seiner selbst sein und stellt dann eine triadische Relation dar, in der der Zeichenträger (das Repräsentamen) sein eigenes Objekt ist [...]« (Nöth/Santaella 2000, 360–361). Es ist insofern durchaus möglich, »eine Semiotik der nichtgegenständlichen Malerei aus Peircescher Perspektive« (Nöth/Santaella 2000, 364) zu konzeptualisieren. Auch ist umgekehrt keineswegs ausgemacht, dass Zeichen in der schlichten Weise auf zeichenexterne Objekte referentiell Bezug nehmen, wie der kunsthistorische Bild-Diskurs dies in der Regel unterstellt (vgl. etwa Belting 2005, 133 ff.).

was den Zeichen abgesprochen wird, als ›Weisen der Welterzeugung‹ fungieren und nicht nur, worin sich Zeichen erschöpfen sollen, als bloße ›Spiegelungen der Welt.⁵² Beide Problemhorizonte tangieren bzw. überschneiden sich und die zeichentheoretische Frage wird mitaufgerufen, wenn das gattungstheoretische Problem des Porträts adressiert wird, weil im Zentrum beider Perspektiven die Referenzfrage steht. Böhme verhandelt also, wenn er die Frage der Zugehörigkeit *Mona Lisas* zur Bildgattung Porträt diskutiert, zugleich implizit das (zeichentheoretische) Problem der Referenz. In der Erörterung der Porträtfrage wird dabei eine Idee von Referenz sichtbar, die für den kunsthistorischen Referenz-Diskurs, der im Folgenden kritisch in den Blick genommen werden soll, insgesamt bestimmend ist: die Idee des präsemiotischen bzw. des prämedialen Referenten.⁵³ Dass Böhme seine Frage nach einem *Mona-Lisa*-Referenten verneint, haben wir bereits gesehen. Böhme vertritt die These, dass Bilder wie das der *Mona Lisa* »ein Signifikat oder einen Referenten für das, was *Mona Lisa* eigentlich ist, nicht nötig haben.«⁵⁴ *Mona Lisa* hat keinen Referenten, weil das Bildnis nicht, wie das für klassische Porträts charakteristisch ist, auf einen personalen Bildreferenten verweist, der unabhängig davon, dass auf ihn referiert wird, existiert. Der klassische Bildtypus des Porträts ist ja in den einschlägigen kunsthistorischen Diskursen gerade dadurch bestimmt, dass hier auf Referenzobjekte, nämlich auf die Personen, die im Porträt ›veristisch‹⁵⁵ dargestellt werden, Bezug genommen wird.⁵⁶ Das Bild der *Mona*

52 Vgl. Mitchell 2008, 13; Mit der Wendung ›Weisen der Welterzeugung‹ bezieht sich Mitchell auf Goodman (Goodman 1990).

53 Vgl. hierzu Abschnitt 3.

54 Böhme 2004, 44.

55 Agnes Thomas unterscheidet hinsichtlich der Darstellung Verstorbener auf Grabstelen am Ende der hellenistischen Zeit ›idealisierte nicht-porträtartige‹ von ›veristisch porträtartigen‹ Darstellungen; ›porträtartig‹ wird hier als synonym mit ›veristisch‹ angesehen. Vgl. Thomas 2018, 37 ff., 41.

56 In der Kunstgeschichte wird hierin die klassische Funktion des Porträts gesehen. Vgl. etwa Xavier Barral i Alet 1991, 167: »In der Geschichte der Menschheit sind für die individuelle Darstellung eines Menschen immer wieder Porträts geschaffen worden, um die Gesichtszüge der Person getreu wiederzugeben [...]«; vgl. auch Xavier Barral i Alet 1989, 415: hier nennt der Autor als eines der wesentlichen Merkmale der Grabskulptur des 14. Jahrhunderts »das Streben nach getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit im Porträt«; vgl. ebenso Le Normand-Romain 1986, 879, die auch noch das Porträt im 19. Jahrhundert geprägt sieht durch die »grundsätzlichen Eigenarten Realismus und Lebendigkeit«; in der ›Enzyklopädie‹ hatte Diderot das wesentliche Verdienst des Porträts in der »[...] exacte ressemblance

Lisa erfüllt also, indem es ein ›Signifikat oder einen Referenten nicht nötig hat‹, eine der zentralen Bedingungen nicht, die in den Augen Böhmes für die Bildgattung ›Porträt‹ bestimmend ist: die *Referenzbedingung*. Bei dem Porträt im klassischen Sinne, das diese Bedingung erfüllt, haben wir es – so Böhme – mit einem Bildtypus zu tun, »bei dem der Verweisungscharakter [...] fraglos zu sein scheint.«⁵⁷ Für das Porträt gilt, dass es sich um eine Art von Bild handelt, »das gewöhnlich Referenz impliziert.«⁵⁸ Porträts sind nach diesem Verständnis bildliche Darstellungen von Gestalten, »die eine vom Bild unabhängige Existenz haben«⁵⁹, bildliche Darstellungen, für die es »eine Person in der realen Welt gibt oder gegeben hat«, deren Abbild das Porträt darstellt⁶⁰, Referenten nämlich, die in ihrer Existenz und Identität nicht von den semiotischen oder bildlichen Bezugnahmen abhängig sind, in deren Reichweite sie möglicherweise geraten.⁶¹ Wenn also davon die Rede ist, dass *Mona Lisa* keinen Referenten habe, so wird *Referent* genau in diesem Sinne verstanden, als eine ontologisch autarke Entität, die unabhängig von medialen Bezugnahmen real ist, und die als externes Objekt jenseits der Semiose durch Referenzakte in die Semiose einbezogen werden kann, die aber auch dann existent und mit sich identisch bleibt, wenn eine solche referentielle Einbeziehung nicht stattfindet. Es ist diese Idee des Referenten (bzw. seiner Abwesenheit), bzw. diese Idee der Referenztheorie, die Böhmes Bildtheorie gleichsam *ex negativo* bestimmt.⁶² Weil das Bild *Mona Lisa* aus Gründen, die noch zu betrachten sind, nach Ansicht Böhmes nicht über einen solchen Referenten verfügt, ist es kein Porträt im klassischen Sinne, kein Zeichen, das durch Referenzialität bestimmt ist. Es gehört vielmehr zu den Bildern jener Art, die, wie etwa das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch »nicht auf etwas anderes verweisen, sondern einfach sich selbst zeigen.«⁶³ Es

qui consiste principalement à exprimer le caractère et l'air de physionomie des personnes qu'on représente« gesehen (hier zitiert nach Bontea 2018, 331).

57 Böhme 2004, 28.

58 Ebd., 44.

59 Vgl. ebd., 37.

60 Vgl. ebd., 43.

61 Die hier einschlägige bildtheoretische Maxime lautet: »Die Existenz der vom Bildnis vertretenen Person setzt die Existenz des Bildnisses nicht zwingend voraus« (vgl. Pichler/Ubel 2014, 44).

62 Vgl. hierzu auch die folgenden Abschnitte 3 und 4.

63 Böhme 2004, 28: Gottfried Boehm beschreibt die ›Abbild-Ferne‹ von Bildern dieses Typs im Anschluss an Merleau-Ponty so: »Was wir in den Bildern sehen sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, die weder Gegenstände umschreiben noch Zeichen setzen, sondern die etwas zu sehen geben« (Boehm 1995a, 21).

kann geradezu paradigmatisch stehen für das Bild als Medium überhaupt, das nicht lediglich etwas wiedergibt, was »ein vom Bilde unabhängiges Sein besitzt«⁶⁴, sondern das selber im Gegensatz zu ›Zeichen‹, von denen gesagt wird, dass sie nur abbildeten, über eine sinn- und wirklichkeitskonstitutive Funktion verfügt, über eine »unmittelbare Ausstrahlungskraft«⁶⁵, die nicht daher rühren kann, dass das Bild als Zeichen, d. h. als »Repräsentation oder Abbildung von etwas anderem«⁶⁶ fungiert. Das Bildnis *Mona Lisa* unterläge dann, wenn man Böhme folgt, auch jener Bild-Logik, nach der Bilder durch »eine ihnen eigentümliche, nur an ihnen selbst abzulesende Weise, Sinn zu erzeugen«⁶⁷, bestimmt werden. Es wäre wie Bilder dieses Typus überhaupt, »um Bild zu sein«⁶⁸, nicht darauf angewiesen, etwas abzubilden. Dies gilt auch dann, wenn man davon ausgeht, dass es sich bei *Mona Lisa* um ein Bildnis handelt, auf dem eine weibliche Gestalt dargestellt ist, von der, wie Gombrich mit Blick auf *Mona Lisa* formuliert, evident ist, »dass hier ein wirklicher Mensch, eine wirkliche Person von Fleisch und Blut porträtiert wurde«⁶⁹, auch dann, wenn es Leonardo – so noch einmal Gombrich – in der Darstellung von *Mona Lisa* darum ging, »den Eindruck von greifbarer Körperlichkeit zu schaffen.«⁷⁰ Auch unter dieser Voraussetzung wäre aus der Perspektive des kunsthistorischen Bilddiskurses noch nicht gesagt, dass in dem Bildobjekt eine reale historische Person porträtiert worden wäre. »Nicht jedes Bild, in dem eine hochgradig individualisierte Person als Bildobjekt zu erkennen ist, referiert auf eine reale Person, die diesem Bildobjekt ähnlich sah oder sieht, ja es braucht überhaupt auf keine Person, ob sie nun real sei oder fiktiv, zu referieren.«⁷¹ Es scheinen Annahmen wie diese zu sein, die Böhme dazu veranlasst haben, zu postulieren, dass *Mona Lisa* nicht der Gattung Porträt im engeren Sinne zugerechnet werden sollte, dass dieses Bild vielmehr auch zu der Klasse jener Bilder gehört, die »nichts darstellen, nichts sagen und nichts bedeuten.«⁷² Das Bild *Mona*

64 Gadamer 1960, 131; für Gottfried Boehm sind Bilder keine ›starrten Spiegel‹, »die eine stets vorauszusetzende Realität wiederholen« (vgl. Boehm 1995b, 332).

65 Böhme 2004, 81.

66 Ebd., 81.

67 Boehm 2006, 250.

68 Böhme 2004, 28.

69 Gombrich 2016, 226–227.

70 Ebd., 395.

71 Pichler/Ubl 2014, 63.

72 Böhme 2004, 7.

Lisa wird also deshalb ›nicht als Porträt gesehen‹, weil es ›nicht als ein Bild verstanden wird, das einen Referenten hat.‹⁷³ Es wäre vielmehr trotz seiner porträthafter Züge ein Typus von Bild, der viele der Eigenschaften aufgenommen hätte, die für Bilder charakteristisch sind, bei denen die ›Referenz negiert‹ ist, deren Funktion also nicht darin besteht, zu repräsentieren. *Mona Lisa* wäre dann vielleicht ein Bildnis, in dem eine Frauengestalt dargestellt würde, eine Frauengestalt freilich, für die es aber keinen bildexternen Ort in der Welt gäbe. *Mona Lisa* würde durch das Bildnis nicht abbildend ›porträtiert‹, sondern konstituierend ›dargestellt‹. Während sich das klassische Porträt durch seinen abbildlichen Charakter in seiner ›Seinsart‹ noch nahe beim Zeichen und seiner Verweisfunktion befände, wäre die *Mona Lisa* ein Bildobjekt ohne Bildreferenten.⁷⁴ Das Bild *Mona Lisa* ist also für Böhme kein Porträt, weil es nichts abbildet. Vor dem Hintergrund der im kunst- und bildtheoretischen Paradigma vorherrschenden semiotischen Zeichenidee liegt es deshalb nahe, auch davon auszugehen, dass es sich bei *Mona Lisa* qua Bild nicht um ein ›Zeichen‹ handelt. Denn nur »insofern Bilder referieren, sind sie [...] Zeichen«⁷⁵. *Mona Lisa* gehörte deshalb zu einem Typus von Bild, für den gilt, ›dass Zeichenhaftigkeit für sein Bildsein überhaupt nicht notwendig ist‹. Und verallgemeinernd stellt Böhme als Resümee seiner Analyse des (fehlenden) Porträtcharakters der *Mona Lisa* fest: »Was wir ein Bild nennen, bezieht sein Sein nicht notwendig von einem Referenten«⁷⁶. Wir müssen uns – so Böhme kategorisch – »von der Tradition trennen, die Bild immer als Abbild von etwas betrachtete [...].«⁷⁷

Böhmes Befund ist in seinen beiden Thesen, dass es sich bei Leonardos Bildnis der *Mona Lisa* nicht um ein Porträt handele, weil es keinen Referenten habe, und zum zweiten in der damit verknüpften Annahme, dass das Bild, eben weil es auf nichts verweise, auch nicht als Zeichen interpretiert werden könne, wie sich bislang gezeigt hat, eng mit dem Begriff der ›Referenz‹ (Repräsentation, Abbildung) verbunden, sodass die Plausibilität der These, dass *Mona Lisa* keinen Referenten habe und das Bild der *Mona Lisa* insofern in seiner medialen Verfassung auch nicht aus einem semiotischen Horizont verstanden werden könne, entscheidend von der Plausibilität der skizzierten theoretischen Konzeptualisierung

73 Vgl. ebd., 36.

74 Vgl. zu dieser Terminologie oben Anm. 47.

75 Pichler/Ubl 2014, 64; Kursivierung im Original.

76 Böhme 2004, 46.

77 Ebd., 44.

des Begriffs der Referenz abhängt, der im Folgenden über die bislang gemachten kritischen Anmerkungen hinaus näher in den Blick genommen werden soll. Natürlich kann man Böhme darin zustimmen, dass *Mona Lisa* nicht einen Referenten derart hat, wie ›einen Referenten haben‹ Zeichen unterstellt wird. Aber ist das eine angemessene Idee von Referenz?

3. BILDSUJET UND BILDOBJEKT

Die für seine Bildtheorie zentrale These, dass *Mona Lisa* keinen Referenten habe, wird von Gernot Böhme mit der Feststellung eingeführt, dass man, wenn man von *Mona Lisa* spreche, »nicht eine Florentinerin am Ende des 15. Jahrhunderts [meine], sondern [...] das Bildnis im Louvre«⁷⁸. Mit der Rede von der *Mona Lisa* beziege man sich »qua Bildnis auf die Frau, die einen aus dem Gemälde heraus anblickt«⁷⁹ und nicht auf eine *reale* Person, die auf dem Gemälde abgebildet sei. Er hält es für in hohem Maße zweifelhaft, »ob dieses Bild einen Referenten hat [...] ob es eine Person in der realen Welt gegeben hat, deren Abbild die Mona Lisa ist.«⁸⁰ Die Böhmeschen Konstatierung einer Referenzlosigkeit des Gemäldes *Mona Lisa* enthält also eine indirekte Bestimmung dessen, was unter ›Referenz‹ verstanden werden soll: Referenz wird bestimmt durch die Paraphrasierung des Begriffes Referent‹ in der Formulierung: ›Person in der realen Welt, deren Abbild die *Mona Lisa* ist‹. Der Zweifel Böhmes, ob *Mona Lisa* einen Referenten habe, läßt sich also reformulieren als Zweifel daran, dass das Bild Leonardos das ›Abbild‹ eines bildexternen ›Objektes‹, einer ›Person in der realen Welt‹ darstellte, die (wie auch immer das gemeint sein kann) *Mona Lisa ist*. Nun stellt sich aber die Frage, ob mit der Konstatierung der Absenz oder Nichtauffindbarkeit⁸¹ eines solchen bildexternen Gegenstandes wirklich etwas darüber

⁷⁸ Ebd., 34–35.

⁷⁹ Ebd., 36.

⁸⁰ Ebd., 43.

⁸¹ Tatsächlich konnten umfangreiche kunsthistorischen Recherchen bislang die Frage nicht zweifelsfrei klären, ob es eine historische Person gebe, die in dem Bildnis dargestellt sein könnte und, wenn ja, welches diese Person wäre (vgl. zu dieser Frage Böhme 2004, 34 ff. sowie die in Anmerkung 4 genannte Forschungsliteratur). So stellt etwa Roeck in seiner Leonardo-Biographie fest: »Die Frage nach der Identität der Frau, die als ›Mona Lisa‹ oder ›Gioconda‹ berühmt ist, hat unzählige Theorien hervorgebracht« (Roeck 2019, 217). »Wir

ausgesagt ist, was es mit der Referenz von *Mona Lisa* auf sich hat. Die paraphrasierende Bestimmung von ›Referent‹ ist nämlich mit zugleich weitreichenden und problematischen zeichen- und erkenntnistheoretischen Implikationen verbunden, insbesondere mit der referenztheoretischen Annahme, dass es sich bei Referenten von Zeichen und Bildern um ›Gegenstände‹⁸² handle, die den möglichen referentiellen Akten als ontologisch unabhängige Entitäten vorauslägen. Im Horizont dieser Referenztheorie ist es hinreichend dafür, dass etwas ein ›Referent‹ ist, dass dieses ›Etwas‹ in einer zeichenexternen Welt unter anderen Objekten als ein ›Objekt‹ existiert, auf das möglicherweise durch Zeichen oder Bilder Bezug genommen werden kann, bzw. das durch einen referierenden Akt aus diesen anderen Objekten ›herausgegriffen‹ zu werden vermag.⁸³ Der Status, (möglicher) Referent einer Bezugnahmehandlung durch mediale Artefakte (Zeichen oder Bilder) zu werden, hängt hier nicht davon ab, ob eine solche Bezugnahme tatsächlich stattfindet. Die historische *Mona Lisa*, nehmen wir einmal an, es gäbe sie und Leonardo hätte sich ihr noch nicht porträtierend zugewandt, wäre in gewissem Sinne der ›Bildreferent‹ *Mona Lisa* unabhängig davon, ob auf ihn in einem porträtierenden Referenzakt Bezug genommen würde, oder anders formuliert, sie wäre bereits als *die*

wissen schlicht nicht einmal, wen das Bild *für Leonardo* eigentlich darstellte« ([Kursivierung im Original]. Die Bemerkung Frank Fehrenbachs ist hier zitiert nach Böhme 2004, 37). Handelt es sich etwa – wie Giorgio Vasari meinte – um das Porträt der 1495 geborenen Lisa del Giocondo, der dritten Gemahlin des Florentiner Kaufmanns und Seidenhändlers Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo, oder aber, wie Antonio de Beatis behauptete, um ein Bild, das Leonardo auf Bitten Giuliano di Lorenzo de’ Medici von dessen Geliebter gemalt hat (vgl. Roeck 2019, 217). In der Forschung wird neben einigen anderen konkurrierenden Annahmen auch die vertreten, dass sich hinter dem Porträt Isabella von Aragonien, die Tochter von Alfons II. von Neapel, verberge bzw. das Bildnis sei auf einen Porträtwunsch der Mantuaner Fürstin Isabella d’Este zurückzuführen (vgl. Böhme 2004, 37).

82 Bei solchen möglichen Referenten kann es sich, so Pichler/Ubl, »um alles Mögliche handeln: Naturding oder Artefakt, Tier oder Person, Ereignis oder Handlung ... [Punkte im Original]. Eine passende Ontologie vorausgesetzt, können zum Beispiel auch Allgemeinbegriffe oder Empfindungen zu Bildreferenten werden.« (Pichler/Ubl 2014, 45).

83 Referieren besteht etwa nach Searle darin, ein »Objekt« oder eine »Entität« oder ein »Einzelding«, »[...] als abgesondert von anderen Objekten herauszugreifen und zu identifizieren« (Searle 1971, 44). Vgl. zur Problematik des Referenzbegriffes bei Searle Jäger 2020.

Mona Lisa in der Welt, bevor sie in einer bildnerischen Darstellung als solche hervorgebracht worden wäre. Für dieses Verständnis von Referent werden Referenten nicht erst dadurch zu solchen, dass sie eine spezifische Rolle in einer Semiose oder in einem sonstigen medialen Darstellungsakt spielen. Diese Rolle mag hinzukommen, sie verändert aber nicht die Identität des Referenzobjektes vor und nach der Bezugnahme. Das Referenzobjekt wird, unabhängig davon, ob auf es Bezug genommen wird, als mit sich identisches, distinktes Vorkommnis in der zeichenexternen Welt angesehen. Als ein in diesem Sinne reales Referenzobjekt existiert also nach Böhmes Ansicht eine Person namens *Mona Lisa* nicht. Freilich existierte ein solches auch dann nicht, wenn eine historische Person gefunden würde, die Leonardo Modell gesessen hat.⁸⁴ Es gibt keine *Mona Lisa* unabhängig von dem ›Bildnis der Frau, die uns aus dem Gemälde Leonardos heraus anblickt‹. Eine *Mona Lisa* als eine möglicherweise ›historisch hinter dem Bildnis stehende Person‹⁸⁵ war inexistent bevor sie durch Leonardo und das Narrativ *Mona Lisa* hervorgebracht und zu einer Sehnsuchtsfigur der kunsthistorischen Forschung wurde. Das heißt freilich nicht, dass es nicht ein Bildsujet (einen Bildreferenten) *Mona Lisa* gäbe, das in Leonardos Gemälde als Bildobjekt⁸⁶ dargestellt ist (unabhängig davon ob ein real-historischer Erfüllungsgegenstand existiert oder nicht) und das seine Identität und Existenz durch das kulturell verzweigte und ausgedehnte *Mona-Lisa-Narrativ*⁸⁷ erhält, in dessen Zentrum das Bildnis

84 Diese Person müsste ja gar keine Frau sein. Leonardo könnte auch einen Mann als Frau porträtiert haben (vgl. Roeck 2019, 336–337). Dass die reale Person, die ihm möglicherweise Porträt gesessen hat, nicht identisch mit dem Bildreferenten ist, zeigt sich auch daran, dass es sich um ein Modell gehandelt haben könnte, das selbst in seiner personalen Identität nicht als Bildsujet in Frage kommt. Gadamer formuliert hierzu: »Das Modell des Malers ist nicht als es selbst gemeint«. Der Bezug auf das Modell »muß im Bilde ausgelöscht sein« (Gadamer 1965, 138). Insofern wurde Mario Minetti, den die kunsthistorische Forschung als das Modell identifiziert hat, das Caravaggio wohl in verschiedenen Gemälden und in verschiedenen Rollen als Typus ›junger Mann‹ verwendet hat, auch nicht – wie Pichler/Ubl meinen – durch diese Forschungen »nachträglich zum Referenten dieser Gemälde gemacht« (Pichler/Ubl 2014, 62–63). Das Caravaggio-Modell Minetti ist nicht das ›Bildsujet‹.

85 Vgl. Böhme 2004, 43.

86 Vgl. zu der bildtheoretischen Terminologie oben Anm. 47.

87 ›*Mona-Lisa-Narrativ*‹ nenne ich das Gesamt der kulturellen bildtheoretischen und kunsthistorischen Diskurse über das Bild sowie der interpiktoralen Bezüge, in denen das Bild parodistisch oder in anderer Form weiterverarbeitet

Mona Lisa steht.⁸⁸ Ein Referent *Mona Lisa* ist als *Bildsujet*⁸⁹ nur im Horizont dieses Narrativ und natürlich seiner bildnerischen Darstellung als *Bildobjekt* durch Leonardo denkbar. Insofern setzt eine von einem Bildnis vertretene Person – anders als Pichler/Ubl annehmen – doch ›die Existenz des Bildes (und des Bildnarrativs) zwingend voraus.⁹⁰ Ohne die Existenz des Bildes und des Bildnarrativs wäre sie was auch immer, aber nicht *diese* Person. Bildreferenten sind keine ›Objekte‹, die in ihrer prä-referentiellen Existenz darauf warten, dass sich ihnen ein abbildender (porträtierender) Akt zuwendet und sie ins Bild bringt. Sie verdanken sich in gewissem Sinne erst dem referentiellen Akt, der – so Goodman – »eher eine Frage des Charakterisierens als des Kopierens ist [...]. Der Gegenstand sitzt nicht da wie ein sanftmütiges Modell [...].«⁹¹ Er ist, so noch einmal Goodman, »nicht vorgefertigt, sondern das Ergebnis der Art und Weise, wie wir die Welt verstehen. Das Erzeugen eines Bildes ist gewöhnlich an der Erzeugung dessen, was bildlich dargestellt wird, beteiligt.«⁹² Das *Bildsujet* hängt also nicht davon ab, ob es einen der bildlichen Darstellung vorausliegenden und ihr präexistierenden ›Gegenstand‹ in der Welt gibt, auf den das Bild referiert, sondern vor allem davon, dass ein Konstitutionsrahmen, nämlich die bildliche Darstellung, also ein *Bildobjekt* sowie das Narrativ, in dem sie situiert ist, existiert, der aus irgendeinem Referenzobjekt einen *Bildreferenten* macht. Die Frage, ob *Mona Lisa* einen Referenten hat, lässt sich also nicht (allein) über das historische Auffinden einer ›Person in der realen

(transkribiert) wurde. Eine der zentralen Thesen, die hier vertreten wird, ist die, dass es das, was wir *Mona Lisa* nennen, ohne dieses Narrativ nicht gibt. Das heißt natürlich auch, dass ein Referent *Mona Lisa* nur im Horizont dieses Narrativs denkbar ist.

88 Böhme hält den Umstand, dass *Mona Lisa* in ungewöhnlich intensiver Form Gegenstand von Bezugnahmen und Weiterverarbeitungen anderer Künstler geworden ist, für einen Hinweis darauf, dass das Bild eine, von der (bislang unaufgefundenen) historischen *Mona Lisa* unabhängige »selbständige Existenz« habe. »Die Künstler beziehen sich auf diese, nicht auf mögliche Referenten« (vgl. Böhme 2004, 39).

89 Der Husserlsche Terminus ›*Bildsujet*‹ macht bereits deutlich, dass es sich beim *Bildreferenten* um einen Gegenstand handelt, der dieser Gegenstand nur in Relation zu seiner bildlichen Darstellung ist.

90 Vgl. Pichler/Ubl 2014, 44.

91 Vgl. Goodman 1998, 40.

92 Vgl. Goodman 1998, 41.

Welt« klären, »deren Abbild die *Mona Lisa* wäre«⁹³, weil diese historische Person erst im Lichte ihrer bildlichen Darstellung und ihrer diskursiven Vernetzung zu dem Bildsujet wird, das dem Bild zugrundeliegt. Aus dem Nicht-Auffinden einer »realen Person« hinter der *Mona Lisa*, folgt also noch nicht, dass *Mona Lisa* keinen Referenten hat und das Auffinden einer Person, die Leonardo Modell gegessen hätte, wäre noch nicht das Auffinden des Bildreferenten.

Die Annahme, dass es sich bei einer historischen Person, auf die sich Leonardo in seinem Gemälde möglicherweise bezogen hat – würde sie denn zweifelsfrei identifiziert – um einen »Referenten« des Bildes handelte, geht also von einer inakzeptablen bildlogischen Ordnung der am Bild beteiligten »bildtheoretischen Instanzen«⁹⁴ aus, derzufolge *zunächst* ein Gegenstand möglicher Referenz vorläge, auf den *dann* der referenzielle Bezug stattfände, ohne dass diese Bezugnahme die Identität des Referenzgegenstandes tangierte, der vor und nach der Bezugnahme derselbe wäre. Freilich führt die Annahme einer solchen logischen Ordnung der Bezüge zwischen Bildnis und historischer Person, oder, wie man sagen könnte, zwischen »Bildreferent« und »Bildobjekt« aus den bislang dargelegten Gründen zu äußerst problematischen Konsequenzen. Denn eine mögliche reale *Mona Lisa* wäre unabhängig von dem Bildnis, das auf sie Bezug nimmt, kein Referent, sondern irgendeine historische Person. Sie hätte irgendeine nicht darstellungsbezogene Identität und verfügte über keinerlei bildlogische Relevanz. Erst die *Mona Lisa* des Bildnisses, das »Bildobjekt« *Mona Lisa*, stellt im weiteren Horizont des Bildnarrativs den Raum möglicher Referenz her. Das Bildobjekt sowie das Narrativ, dessen Zentrum das Bild darstellt, beherrschen die referentielle Szene insofern, als sie sich im Verhältnis zu einer solchen historischen Person nicht in einem Status der Nachträglichkeit befinden. Die Bildnis-*Mona Lisa* bestimmt den Raum möglicher Referenz. In gewissem Sinne bringt Leonardos Bildnis der *Mona Lisa* den Referenzgegenstand *Mona Lisa*, den sie darstellt, erst hervor. Dieser Referenzgegenstand bzw. das Bildsujet konstituiert sich erst im Horizont der Hinsichten, die das Bildobjekt eröffnet, wobei dieses seinerseits verstanden werden kann als die (natürlich veränderbare) Wissensfiguration, die sich in der Wahrnehmungsgeschichte des Bildes herausgebildet hat und die durch das Narrativ jeweils reguliert wird. Mit Peirce könnte man diese Wissensfiguration, die sich

93 Vgl. Böhme 2004, 43.

94 Vgl. zu diesem Terminus Pichler/Ubl 2014, 45.

in der Betrachtung des Bildobjektes einstellt, das ›unmittelbare (interne) Objekt‹⁹⁵ des Bildes nennen, während der Bildreferent das ›dynamische (externe) Objekt‹⁹⁶ darstellt, das aber – obgleich es sich ›außerhalb des Zeichens‹ befindet, nur im Vermittlungszusammenhang mit dem internen Objekt *Objekt* sein kann.⁹⁷ Der Bildreferent ist also nicht einfach ein (auffindbarer oder unauffindbarer) Gegenstand, sondern Element eines bildmedialen Ensembles, das das Bildsubjekt mit dem Bild sowie dem Narrativ, in dem es zentriert ist, zusammenschließt. Nach einem historisch realen Pendant der Bildnis-Mona-Lisa könnte also ohne das durch das Mona-Lisa-Narrativ jeweils gerahmte Bildobjekt gar nicht gesucht werden. Die vergebliche ›historische Suche nach dem Referenten‹⁹⁸ ist im Übrigen auch deshalb vergeblich, weil es sich bei dem, was sie gefunden hätte, sofern sie erfolgreich gewesen wäre, nicht um den Bildreferenten der *Mona Lisa* gehandelt hätte.

4. ›BEZEICHNEN‹ UND ›DARSTELLEN‹

Böhmes Verständnis von ›Referenz‹ und ›Zeichen‹ – wie im Übrigen das von weiten Teilen des bildtheoretischen Diskurses – ist ohne Zweifel von einer repräsentationistischen Philosophie⁹⁹ getragen, die auch die Kriterien für die Unterscheidung von ›Zeichen‹ und ›Bild‹ liefert. Zeichen referieren in diesem Verständnis auf präsemiotische Gegenstände und repräsentieren sie, während Bilder dies nicht tun, weil sie keine Verweisungsfunktion haben und weil der referentielle Bezug bei ihnen radikal negiert ist.¹⁰⁰ Unter *Referenz* versteht Böhme – wie sich bislang

95 Nöth formuliert das so: Das ›unmittelbare Objekt‹ »entspricht dem Vorwissen des Interpreten über das Objekt oder seine Vertrautheit mit ihm unabhängig davon, ob ein solches Objekt ›in der Wirklichkeit‹ existiert oder nicht« (vgl. Nöth 2009, 241).

96 »Das dynamische Objekt ist [...] eine Art Annäherungswert an die Realität« (vgl. Nöth 2009, 241). Auch wenn das ›externe Objekt‹ für Peirce ›außerhalb des Zeichens‹ verortet ist (Pape 1998, 26), liegt doch »keines dieser beiden Objekte [...] in einer etwa ›real‹ gegebenen Welt jenseits der Bilder [...]« (vgl. Nöth 2009, 241); hierzu ebenso Pape 1998, 25 ff., sowie Trantow 2012, 109 ff.

97 Vgl. hierzu auch oben Anm. 26.

98 Vgl. Böhme 2004, 37.

99 Vgl. hierzu oben die in Anm. 2 angegebene Literatur sowie den 1. Abschnitt dieses Textes.

100 Vgl. Nöth/Santaella 2000, 362.

gezeigt hat – im Horizont eines ›semiotischen‹ Zeichenbegriffes¹⁰¹ die Bezugnahme von Zeichen-Signifikanten auf eine zeichentranszendente Welt, die als außersemiotisches Bezugsfeld der auf sie bezugnehmenden Referenzhandlungen fungiert, als der ontologische Gegenpart der semiotischen Sphäre. Zeichen sind für diesen Diskurs Ausdrucksmittel, die es erlauben, Dinge und Objekt einer außersemiotischen Sphäre durch Bezugnahme (Referenz) herauszugreifen und zu adressieren – und zwar unabhängig von einer Semiose, in deren Rahmen sie als unterscheidbare konstituiert würden. Ein solcher Begriff von ›Referenz‹ und ›Bezugnahme‹ ist deshalb, dies sollten die Erörterungen im 3. Abschnitt deutlich machen, unangemessen, weil er eine zeichentranszendente, strukturierte Welt referenzierbarer Gegenstände und Sachverhalte voraussetzt, die der Zeichenprozess schon vorfindet, ehe er auf sie Bezug nimmt.¹⁰² Wie erkenntnistheoretisch problematisch eine solche semiotische Position des ›externen Realismus‹¹⁰³ ist, haben Humboldt, Saussure, Cassirer und Peirce überzeugend gezeigt. Cassirer etwa hat, lange bevor Rorty für die neuzeitliche westliche Philosophie einen ›linguistic turn‹¹⁰⁴ konstatierte, die Probleme des ›externen Realismus‹ in einer für die Erörterung der Referenzfrage aufschlussreichen Form pointiert kritisiert. Eine lange in der Philosophie vorherrschende Idee des Erkennens sei – so Cassirer – naiv, in der wir uns »eine an sich vorhandene, geordnete und gegliederte Wirklichkeit nachbildend zu Bewußtsein bringen«, wobei »die Tätigkeit, die der Geist hierin entfaltet, [...] auf einen Akt der Wiederholung

101 Der semiotische Zeichenbegriff fällt im Hinblick auf die Auffassungen von Repräsentation und Referenz hinter eine semiologische Zeichenidee zurück, die sie etwa von Humboldt entfaltet worden ist, für die das Zeichen nicht ein ›abbildendes Werkzeug‹ des Gedankens, sondern sein ›bildendes Organ‹ darstellt. In Analogie zu den Kantischen ›Kritiken‹ kann man Humboldts Sprach- und Zeichentheorie als eine ›Kritik der semiologischen Vernunft‹ auffassen, in deren Licht alle klassisch ›semiotischen‹ (repräsentationistischen) Zeichentheorien als ›vorkritisch‹ angesehen werden müssen.

102 Allein Bilder entgehen im bildtheoretischen Diskurs den erkenntnistheoretischen Aporien, die mit dem Referenzbegriff und dem Zeichen verbunden sind, aber nicht deshalb, weil sie reflektiert würden, sondern deshalb, weil sie mit der Semiotik insgesamt aus dem Diskurs ausgegrenzt werden.

103 Vgl. hierzu etwa Searles ›externen Realismus‹, den er in seinem Buch »Geist, Sprache und Gesellschaft. Philosophie in der wirklichen Welt« begründet (vgl. Searle 2001). Vgl. hierzu kritisch Jäger 2018 und Jäger 2020.

104 Vgl. hierzu Rorty 1992; Rorty 1994.

beschränkt« bleibt.¹⁰⁵ Die genannten Vertreter des semiologischen Paradigmas haben in je verschiedenen zeichentheoretischen Theoriekontexten herausgearbeitet, daß, wie Robert B. Brandom formuliert hat, referentielle Akte der Bezugnahme auf Gegenstände die inferentielle Konstitution der Gegenstände voraussetzen, auf die referiert wird.¹⁰⁶ Operationen der referentiellen Bezugnahmen auf eine externe Welt sind – wie Brandom zeigt – auf einen kommunikativen Raum angewiesen, in dem Subjekte durch den inferentiellen Bezug von Zeichen auf Zeichen die Semantiken verhandeln, mit denen referentielle Bezugnahmen erst möglich werden.¹⁰⁷ Sinn, sei er semiotischer oder piktoraler Natur, verdankt sich epistemologisch nicht einem Reich medienfreier Kognition oder einer ontologischen Ordnung der ›Welt selbst‹. Die Funktion medialer Systeme kann sich nicht darin erschöpfen, Weisen bereitzustellen, in denen eine prämediale (›ontologische‹) Welt dargestellt, abgebildet, gespiegelt zu werden vermag. Diese Systeme – sowohl von Bildern als auch von Zeichen – sind vielmehr der Ort, an dem die symbolischen Gliederungen der Welt(en) möglicher Referenz, ihre semantische Strukturiertheit, in sozialen Praktiken allererst ausgehandelt werden. Dies zeigt sich exemplarisch am Exempel der *Mona Lisa*. Das reiche inferentielle Netzwerk bildlicher Bezugnahmen auf das Gemälde Leonardos, die parodistischen Weiterverarbeitungen des Bildes etwa bei Duchamps, Léger und Warhol¹⁰⁸ sowie schließlich das Feld intensiver kunsthistorischer bildtheoretischer und bildinterpretierender Debatten sind Ausdruck einer kulturellen Praxis diskursiven und interpiktoralen Aushandelns der symbolischen und ästhetischen Identität *Mona Lisas* in einem für die Konstitution ihres referentiellen Bezugfeldes äußerst wirkungsvollen Narrativ. Das Geflecht piktoraler und diskursiver Bezüge, in deren Zentrum das Bild *Mona Lisa* steht, konstituiert als semiologischer Rahmen die Wahrnehmung des *Bildobjektes* sowie den durch dieses dargestellte Referenzgegenstand *Mona Lisa*, unabhängig davon, ob ein real-historischer Erfüllungsgegenstand aufgefunden wird oder nicht. Sicher hätte ein aufgefundener referentieller Erfüllungsgegenstand Rückwirkungen auf das Narrativ, das ihn rahmt und in gewissem Sinne konstituiert, er würde aber nicht eine von diesem Narrativ unabhängige

105 Vgl. Cassirer 1974, Bd. I, 1.

106 Vgl. Brandom 2001, 9; vgl. auch Brandom 2001, 207 ff.; vgl. etwa auch Brandom 2000, 399–400.

107 Vgl. Brandom 2000; vgl. ebd., 219.

108 Vgl. hierzu Böhme 2004, 38 ff.

›Ontologie‹ gegen dieses in Stellung bringen können. Es ist insofern keine Form referentieller Bezugnahme auf eine ›faktuale‹ Welt denkbar, die unabhängig von den Netzwerken kultureller Semantiken, zu denen natürlich auch Bild-Semantiken gehören, stattfinden könnte. Die Genese, Fortschreibung und Geltungsauszeichnung von Sinn operiert über Arten der Bezugnahme, die sich in einem erkenntnistheoretischen Sinn nicht vorgängig zwischen Zeichensystemen und der Welt abspielen, sondern, die sich prioritär einmal *zwischen* verschiedenen (medialen) Zeichensystemen und zum zweiten auch *innerhalb* desselben Zeichensystems, also inferentiell, vollziehen. Dies gilt für Bildwelten ebenso wie für sprachliche Welten – ja für ›symbolische Formen‹ überhaupt: »Sie alle«, so formuliert Cassirer, »verhalten sich nicht wie ein bloßer Spiegel, der die Bilder eines Gegebenen des äußeren oder inneren Seins, so wie sie sich in ihm erzeugen, einfach zurückwirft, sondern sie sind statt solcher indifferenter Medien vielmehr die eigentlichen Lichtquellen, die Bedingungen des Sehens wie die Ursprünge der Gestaltung.«¹⁰⁹ Humboldt hat dieses Problem im Rahmen seiner semiologischen Erkenntniskritik durch eine Rekonzeptualisierung des Begriffs der ›Bezeichnung‹ auf den Begriff gebracht. Zwar bezeichnen sprachliche Zeichen die Gegenstände in einem gewissen Sinne, aber sie bezeichnen nicht derart, dass ihnen die Gegenstände, auf die Bezug genommen wird, unabhängig vom Zeichenprozess gegeben wären. Der Begriff der ›Bezeichnung‹ erhält einen neuen konzeptuellen Sinn. Wir haben es nämlich in der Humboldt'schen Bedeutung des Begriffs mit einer *Bezeichnung* zu tun, durch die – wie er formuliert – »erst das Entstehen des zu Bezeichnenden vor dem Geiste vollendet«¹¹⁰ wird: »Insofern aber die Sprache, indem sie bezeichnet, eigentlich schafft, dem unbestimmten Denken Gestalt und Gepräge verleiht, dringt der Geist [...] in das Wesen der Dinge selbst ein«¹¹¹. Es muss deshalb – so Humboldt – davon ausgegangen werden, dass die Gegenstände in gewissem Sinne »erst durch die sie bezeichnenden Wörter geschaffen werden, und nur in ihnen ihr Daseyn haben«¹¹²: »Der Mensch lebt mit den Gegenständen [...] so, wie die Sprache sie ihm«¹¹³ zuführt bzw. so, wie ›symbolische Formen‹ insgesamt sie in je unterschiedlichen ästhetischen Weisen ›symbolischer

109 Cassirer 1964, I, 27.

110 Humboldt 1968, GS 5, 436.

111 Ebd., GS 4, 428.

112 Ebd., GS 7, 640.

113 Ebd., 60.

Prägnanz¹¹⁴ vermitteln. Wenn man also mit Blick auf die Referenzverhältnisses in Leonardos Gemälde den Begriff der ›Bezeichnung‹ durch den der ›Darstellung‹ ersetzt, könnte man sagen, dass die Darstellung der *Mona Lisa* in dem Leonardo-Bildnis als *Bildobjekt* den *Referenzgegenstand* *Mona Lisa*, das *Bildsujet* ›vor dem Geiste vollendet‹, das also das Bildsujet durch seine Darstellung zugleich transkribiert und konstituiert. Ohne Zweifel beschränkt sich die Darstellungsmächtigkeit des Bildes dabei nicht auf repräsentierende Abbildung. Aber eben hierauf sind auch die Zeichen nicht restringiert; auch hier werden die ›Gegenstände‹ nicht nur abgebildet, sondern ›erst durch die sie bezeichnenden Wörter geschaffen‹, in denen allein sie ›ihr Daseyn haben‹.

5. KLEINES RESÜMEE

Man kann – wie meine bisherigen Überlegungen zeigen sollten – Böhme durchaus darin zustimmen, dass *Mona Lisa* keinen Referenten hat bzw. dass das Bild »sein Sein nicht notwendig von einem Referenten [bezieht]«¹¹⁵, aber nur dann, wenn man ›einen Referenten haben‹ in der von Böhme unterstellten Weise versteht. Das Bildnis *Mona Lisa* hat in der Tat keinen Referenten, wenn man diesen als eine »historisch dahinter stehende Person«¹¹⁶ begreift. Aber freilich haben *in dieser Weise* auch Zeichen keinen Referenten, wenn es sich nicht um Zeichen handelte, die explizit darauf beschränkt wären, ›etwas, was vorher da ist, abzubilden‹. Referenten sind immer nur Referenten gemeinsam mit der (transkriptiven) Darstellungsperspektive, unter der auf sie Bezug genommen wird. Ansonsten sind sie, selbst bei bester ontologischer Gesundheit, nur Gegenstände, Ereignisse oder Vorkommnisse welcher Art auch immer, die Referenz-Identität erst durch Bezugnahme erhalten, das heißt, dadurch, dass sie durch ein Bildobjekt als Bildsujet ins Auge gefasst werden. Ohne einen solchen gegenstandskonstitutiven Darstellungsrahmen wäre nicht klar, »was *Mona Lisa* eigentlich ist«¹¹⁷. In einem prämedialen Status wäre sie irgendeine Renaissance-Person, aber nicht das Bildsujet *Mona Lisa*.

114 Vgl. Cassirer 1964 III, 222–237.

115 Vgl. Böhme 2004, 46.

116 Vgl. ebd., 43.

117 Vgl. ebd., 44.

BIBLIOGRAPHIE

- Apel 1970** Apel, Karl-Otto: Peirces Denkweg vom Pragmatismus zum Pragmatizismus. Einleitung in Peirce 1970, 11–211.
- Barral i Alet 1989** Barral i Alet, Xavier: Höfische Kunst (Einleitung Georges Duby). In: Duby, Georges / Daval, Jean-Luc (Hrsg.): Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart. 8. Jahrhundert v. Chr. bis zum 20. Jahrhundert, Köln u. a. (1986–1991), 1989, 354–439.
- Barral i Alet 1991** Barral i Alet, Xavier: Die römische Welt. In: Duby, Georges / Daval, Jean-Luc (Hrsg.): Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart. 8. Jahrhundert v. Chr. bis zum 20. Jahrhundert. Köln u. a. (1986–1991), 1991, 147–239.
- Belting 2005** Belting, Hans (Hrsg.): Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München 2005.
- Belting 2007a** Belting, Hans (Hrsg.): Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007.
- Belting 2007b** Belting, Hans: Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einleitung. In: Belting 2007a, 11–23.
- Beyer 2002** Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. München 2002.
- Boehm 1985** Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.
- Boehm 1995** Boehm, Gottfried: Was ist ein Bild? München 1995.
- Boehm 1995a** Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm 1995, 11–38.
- Boehm 1995b** Boehm, Gottfried: Die Bilderfrage. In: Boehm 1995, 325–343.
- Boehm 2001** Boehm, Gottfried: Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des Homo pictor. In: Boehm, Gottfried u. a. (Hrsg.): Homo Pictor, München/Leipzig 2001.
- Boehm 2006** Boehm, Gottfried: Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes. In: Hüppauf, Bern / Wulf, Christoph (Hrsg.): Bild und Einbildungskraft. München 2006, 243–253.
- Boehm 2007** Boehm, Gottfried: Iconic Turn. Ein Brief. In: Belting 2007a, 27–36.
- Boehm 2013** Boehm, Gottfried: ›Eigensinn‹. Zeichen – Sprache – Bild. Bemerkungen zu Charles S. Peirce. In: Sprache und Literatur (SuL) 112, 2013/2, 90–113.
- Böhme 2004** Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. München 2004.
- Bontea 2018** Bontea, Adriana: Diderot et l'art de portrait. In: Greub/Roussel 2018, 329–346.
- Boschung/Queyrel 2019** Boschung, Dietrich / François Queyrel (Hrsg.): Porträt als Massenphänomen / Le Portrait comme Phénomène de Masse. Leiden/Paderborn 2019.

- Brandom 2000** Brandom, Robert B.: *Expressive Vernunft. Begründung, Repräsentation und diskursive Festlegung.* Frankfurt 2000.
- Brandom 2001** Brandom, Robert B.: *Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus.* Frankfurt 2001.
- Bredenkamp 2003** Bredenkamp, Horst: *Bildmedien.* In: Hans Belting u. a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung.* Berlin 2003, 355–378.
- Bredenkamp 2015** Bredenkamp, Horst: *Der Bildakt.* Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2015, (Neufassung von Horst Bredenkamp, *Theorie des Bildaktes*, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt 2013).
- Cassirer 1964** Cassirer, Ernst: *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. I–III. Darmstadt 1964.
- Cassirer 1974** Cassirer, Ernst: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Bd. I–IV. Darmstadt 1974.
- Gadamer 1965** Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen 1965.
- Geimer 2002** Geimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie.* Frankfurt 2002.
- Gombrich 2016** Gombrich, Ernst H.: *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 2016.
- Goodman 1990** Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung.* Frankfurt 1990.
- Goodman 1997** Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie.* Frankfurt 1997.
- Greub 2018** Greub, Thierry: *Selbstentzug als Selbstvollzug: Cy Twomblys Selbstbildnisse.* In: Greub/Roussel 2018, 385–411.
- Greub/Roussel 2018** Greub, Thierry / Roussel, Martin (Hrsg.): *Figurationen des Porträts.* Leiden/Paderborn 2018.
- Hammer-Tugendhat 2009** Hammer-Tugendhat, Daniela: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.* Köln/Weimar/Wien 2009.
- Humboldt 1880** Humboldt, Wilhelm von: *Ansichten über Aesthetik und Literatur. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner (1793–1830)*, hrsg. von F. Jonas. Berlin 1880.
- Humboldt 1968** Humboldt, Wilhelm von: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von A. Leitzmann et. al., 17 Bde., Berlin [1903–1936], Nachdruck Berlin 1968 [zit. als GS mit Band- und Seitenzahl].
- Husserl 2006** Husserl, Edmund: *Phantasie und Bildbewußtsein*, hrsg. von Eduard Marbach. *Texte nach Husserliana XXIII.* Hamburg 2006.
- Jäger 1988** Jäger, Ludwig: *Über die Individualität von Rede und Verstehen. Aspekte einer hermeneutischen Semiologie bei Wilhelm von Humboldt.* In: Manfred Frank (Hrsg.): *Poetik und Hermeneutik XIII, Individualität.* München 1988, 76–94.
- Jäger 2008** Jäger, Ludwig: *Indexikalität und Evidenz. Skizze zum Verhältnis von referentieller und inferentieller Bezugnahme.* In: Wenzel, Horst / Jäger, Ludwig (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Robin Curtis und Christina Lechtermann: *Deixis und Evidenz.* Freiburg i. Br. 2008, 289–315.

Jäger 2011 Jäger, Ludwig: Störung und Eigensinn. Die transkriptiven Verfahren der Medien. In: Blamberger, Günter / Boschung, Dietrich (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. München 2011, 134–146.

Jäger 2012 Jäger, Ludwig: Die Evidenz des Bildes. Einige Anmerkungen zu den semiologischen und epistemologischen Voraussetzungen der Bildsemantik. In: Rudolph, Enno / Steinfeld, Thomas (Hrsg.): *Machtwechsel der Bilder. Bild und Bildverstehen im Wandel*. Zürich 2012, 95–125.

Jäger 2013 Jäger, Ludwig: Symbolizität. Anmerkungen zu Cassirer, Kant und Humboldt. In: Brokoff, Jürgen / Dubbels, Elke / Schütte, Andrea (Hrsg.): *Spielräume. Ein Buch für Jürgen Fohrmann*. Bielefeld 2013, 181–201.

Jäger 2018 Jäger, Ludwig: »Outthereness«. Über das Problem des Wirklichkeitsbezugs von Zeichen. In: Ekkehard Felder / Andreas Gardt (Hrsg.): *Wirklichkeit oder Konstruktion? Sprachtheoretische und interdisziplinäre Aspekte einer brisanten Alternative*. Berlin/Boston 2018, 301–323.

Jäger 2020 Jäger, Ludwig: »Ist die Prädikation ein Sprechakt?« Anmerkungen zu Searles Theorie der »Bedeutung«. In: Andreas Kablitz (Hrsg.): *Prädikation und Bedeutung*. Berlin/Boston 2020 [im Druck].

Iverson 1986 Iverson, Margaret: Saussure v. Peirce: Models for a semiotics of visual art. In: Rees, A. L. / Borzello, Frances (Hrsg.): *The New Art History*. London 1986, 82–94.

Le Normand-Romain 1986 Le Normand-Romain, Antoinette: 19. Jahrhundert – Tradition und Bruch: Der Klassizismus; Die Plastik unter Louis-Philippe. In: Duby, Georges / Davaul, Jean-Luc (Hrsg.): *Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart*. 8. Jahrhundert v. Chr. bis zum 20. Jahrhundert. Köln u. a. 1986–1991, 1986, 847–890.

Marin 1971 Marin, Louis: *Eléments pour une sémiologie picturale*. In: Ders. (Hrsg.): *Etudes sémiologiques*. Paris 1971, 17–43.

McMullen 1975 McMullen, Roy: *Mona Lisa. The Picture and the Myth*. London 1975.

Duisburg 1978 *Mona Lisa im 20. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 24.9.–3.12.1978), Duisburg 1978.

Nöth/Santaella 2000 Nöth, Winfried / Santaella, Lucia: Bild, Malerei und Photographie aus der Sicht der Peirceschen Semiotik. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce*. Frankfurt 2000, 354–374.

Nöth 2009 Nöth, Winfried: *Bildsemiotik*. In: Sachs-Hombach 2009, 235–254.

Pape 1983 Pape, Helmut: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Einleitung in: Peirce 1983, 7–36.

Peirce 1970 Peirce, Charles S.: *Schriften II. Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus*. Mit einer Einführung herausgegeben von Karl-Otto Apel. Frankfurt 1970.

Peirce 1983 Peirce, Charles S.: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt 1983.

- Pichler/Ubl 2014** Pichler, Wolfram / Ubl, Ralph (Hrsg.): Bildtheorie. Zur Einführung. Hamburg 2014.
- Rorty 1992** Rorty, Richard: Introduction: Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy. In: Richard Rorty (Hrsg.): *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method with Two Retrospective Essays*. Chicago (1967) 1992.
- Rorty 1994** Rorty, Richard: *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979 (= deutsch: *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*. Frankfurt 1994).
- Roeck 2019** Roeck, Bernd: *Leonardo. Der Mann, der alles wissen wollte. Biographie*. München 2019.
- Enno/Steinfeld 2012** Rudolph, Enno / Steinfeld, Thomas (Hrsg.): *Machtwechsel der Bilder. Bild und Bildverstehen im Wandel*. Zürich 2012.
- Sachs-Hombach 2005** Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt 2005.
- Sachs-Hombach 2009** Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt 2009.
- Sassoon 2016** Sassoon, Donald: *Leonardo and the Mona Lisa Story. The History of a Painting Told in Pictures*. London 2016.
- Scheer 1997** Scheer, Brigitte: *Zeichenbildung und Zeichenverstehen am Beispiel der Malerei*. In: Simon, Josef (Hrsg.): *Orientierung in Zeichen. Zeichen und Interpretation III*. Frankfurt 1997, 197–205.
- Scheerer 1992** Scheerer, Eckhart / Meier-Oeser, Stephan / Haller, Benedikt / Scholz, Oliver R. / Behnke, Kerstin: *Repräsentation*. In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (13 Bde), Band 8, Darmstadt 1992, 790–854.
- Scholz 2009a** Scholz, Oliver R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Frankfurt 2009.
- Scholz 2009b** Scholz, Oliver R.: *Abbilder und Entwürfe. Bilder und Strukturen der menschlichen Intentionalität*. In: Sachs-Hombach 2009, 146–162.
- Searle 1971** Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt 1971.
- Searle 2001** Searle, John R.: *Geist, Sprache und Gesellschaft. Philosophie in der wirklichen Welt*. Frankfurt 2001.
- Sonesson 1993** Sonesson, Göran: *Die Semiotik des Bildes: Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 15, 1993, 127–160.
- Thomas 2018** Thomas, Agnes: *Sklavenporträts auf Grabreliefs am Ende der hellenistischen Zeit*. In: Greub/Roussel 2018, 37–66.
- Trantow 2012** Trantow, Swen: *Realität bei Charles S. Peirce – mehr als ein regulatives Prinzip?* In: Jäger, Ludwig / Fehrmann, Gisela / Adam, Meike (Hrsg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München 2012, 101–113
- Vezzosi 2019** Vezzosi, Alessandro: *Leonardo da Vinci: Die Gemälde. Das komplette Werk*. München/London/New York 2019.

Wyss 2006 Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem. 2 Bde., Bd. 1: Text, Bd. 2: Tafeln, Köln 2006.

Zapperi 2010 Zapperi, Roberto: Abschied von *Mona Lisa*: Das berühmteste Gemälde der Welt wird enträtselt. München 2010.

JOHN POLLINI

DIE UMARBEITUNG RÖMISCHER KAISERBILDNISSE:

Deutungsprobleme und neue Lösungsansätze mit Hilfe digitaler Technologie

1. EINFÜHRUNG

Ungefähr in den letzten dreißig Jahren ist sich die Forschung der Tatsache immer bewusster geworden, dass eine Anzahl römischer Bildnisse, die vorher nicht als umgearbeitet erkannt wurden, in der Tat auf gewisse Weise überarbeitet worden sind.¹ Eines der berühmtesten Beispiele ist auf einem der Cancellaria-Reliefs in den Vatikanischen Museen zu finden, auf dem man den Kopf von Kaiser Domitian in den seines kaiserlichen Nachfolgers Nerva umgearbeitet hat (Abb. 1a–b).² Reliefs und Standbilder, die die römischen Kaiser und/oder Mitglieder ihrer Familien darstellten, wurden in Bildnisse anderer Einzelpersonen umgearbeitet, häufig als Ergebnis einer »*damnatio memoriae*«, d. h. der Tilgung ihres Andenkens. Materielle und literarische Überlieferungen zeigen, dass Bildnisse der verfeimten kaiserlichen Persönlichkeiten gänzlich zerstört, entstellt oder in Porträts der kaiserlichen Nachfolger und sogar der vergöttlichten Vorgänger umgearbeitet wurden. In einigen Fällen erlitten auch Bildnisse

1 Eine ausführlichere Version dieses Aufsatzes auf Englisch findet sich in Pollini 2010.

2 Inv. 13389–13391: Varner 2004, 5, 36, Anm. 115, 60, 114, 119–120, 265 (Nr. 5.17), Abb. 122a (Panel A); Pollini 2017, 115–17, mit weiteren Literaturhinweisen, Abb. 15.



1a/b Reliefkopf des Domitian; zu Nerva umgearbeitet
(Mus. Gregoriano Profano, Vatikan)

der Mitglieder der Familie eines verfeimten Kaisers das gleiche Schicksal. In seinem Buch *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture* hat Eric Varner eine ganze Anzahl dieser kaiserlichen Bildnisse von Caligula bis Konstantin zusammengestellt.³

In meinem Aufsatz konzentriere ich mich auf einige Fragestellungen und Probleme hinsichtlich der umgearbeiteten oder überarbeiteten römischen kaiserlichen Bildnisse, besonders derjenigen, die eine *memoria damnata* erlitten, meist – aber nicht ausschließlich – aus politischen oder ideologischen Gründen.⁴ Im zweiten Teil dieses Aufsatzes lege ich einige neue Denkansätze zum Problem der Umarbeitung unter Zuhilfenahme moderner Computertechnologie als Diagnosewerkzeug vor, um den Überarbeitungsprozess von Bildnissen mittels dreidimensionaler Modelle nachvollziehen und verstehen zu können. Zu diesem Zweck habe ich mit dem IT-Fachmann William Storage zusammengearbeitet,

³ Varner 2014; Pollini 2006, 591–598.

⁴ Für den Unterschied zwischen dem antiken Terminus und den modernen Begriffen »*damnatio memoriae*« und »*abolitio memoriae*« siehe Pollini 2010, 24–25 mit Anm. 9.

in dessen Schuld ich für Diskussionen zu den technischen Aspekten der Überarbeitung und den dreidimensionalen Rekonstruktionen, die wir später in diesem Aufsatz sehen werden, stehe.

Viele Bildnisse der *Damnatio Anheimgefallener* wurden gänzlich zerstört, warum aber wurden viele andere umgearbeitet oder überarbeitet? Einer der Hauptgründe für die Um- oder Überarbeitung von Bildnissen war ökonomischer Natur, da der für die Porträtkunst qualitativ hochwertige Marmor an verhältnismäßig wenigen Orten zu finden war, aufwändig abgebaut und dann über lange Strecken transportiert werden musste.⁵ Wenn ein umgearbeitetes Porträt identifiziert wird, ist herauszufinden, wer ursprünglich im Primärbildnis dargestellt war und wer im Sekundärbildnis abgebildet werden sollte.⁶

Die meisten Kaiser und Mitglieder der kaiserlichen Familie wurden üblicherweise zu Lebzeiten in einem oder mehreren offiziellen Bildnistypen verbildlicht. Die Zahl an offiziellen Haupttypen für jeden Kaiser hing davon ab, wie lange er lebte und von der Notwendigkeit, ein oder mehrere wichtige Ereignisse oder Situationen während seiner Lebenszeit zu feiern. Obgleich das ursprüngliche Porträtmodell, bzw. ›Urbild‹, für welches die geschilderte Einzelperson vermutlich Porträt gesessen hat – wenn es nicht von einer Lebendmaske gefertigt war⁷ – nicht überliefert ist, sind einige dieser Repliken der verlorenen Prototypen auf uns gekommen: einige aus Bronze; die Mehrzahl aus Marmor. Einige dieser Repliken scheinen sehr originalgetreue Kopien zu sein, während andere Varianten davon oder sogar freie Adaptionen sind.⁸ Abhängig von der Fähigkeit des Kopisten, der Werkstatttradition und den ideologischen Ansprüchen reflektieren diese Repliken den verlorenen Prototypus nur in gewissem Maße. Außer den Gesichtszügen und den verschiedenen Altersstufen, in denen eine Person dargestellt wurde, waren es die spezifische Frisuren, die häufig verschiedene Bildnistypen definierten.⁹ Erstellt man eine entsprechende

⁵ Pollini 2010, 27–28.

⁶ Zu einer Panzerstatue aus einer Basilica in der antiken Stadt Velleia, jetzt im Museo Nazionale d'Antichità di Parma (Inv. 146 [1870], siehe z. B. Bergmann/Zanker 1981, 394, 398 (Nr. 36) Abb. 57a–e; Varner 2004, 9, 58, 117, 251, 263–264 (Nr. 5.13), Abb. 61a–e.

⁷ Zum Gebrauch der Lebendmasken in der römischen Porträtkunst siehe Pollini 2012, 13–14, 36, 39–40, 42, 45, 48–49, 51, mit weiteren Literaturhinweisen.

⁸ Zum Entstehungsprozess von Porträts: Boschung 1993, 4–10; Pollini 1999, 723–724.

⁹ Siehe die vorherige Anmerkung.

Typologie, muss man nicht nur die Anordnung der Stirnlocken, sondern auch das Muster von Haarlocken an den Seiten und am Hinterkopf betrachten. Entsprechend haben Fachleute debattiert, wie ein offizieller Typus definiert wird und wie viele dieser Typen wirklich für jede Person geschaffen wurden.

Es lohnt die Frage der Porträttypologie herauszustellen, denn es ist wichtig – soweit möglich – festzustellen, wer ursprünglich im Primärporträt dargestellt wurde und welcher Porträttypus einer Person für eine Überarbeitung ausgewählt wurde. Werden die Gesichtszüge einer Person in die einer anderen umgearbeitet, stößt man natürlich auf Schwierigkeiten, sodass wir häufig Kompromisse in den resultierenden Gesichtszügen finden. Diese Diskrepanzen haben einige Forscher, die von der Umarbeitung nicht wussten, bisweilen dazu veranlasst, die im Sekundärbildnis dargestellte Person falsch zu identifizieren.¹⁰ In der Antike wäre es selbstverständlich einfacher gewesen, ein überarbeitetes Porträt zu identifizieren, da mit dem Bildnis häufig die Inschrift des Namens verbunden war. Leider haben sich die meisten dieser Inschriften entweder nicht erhalten oder sie werden nicht mehr in Verbindung mit dem vorhandenen Porträtbild gefunden, weshalb wir in einem solchen Fall auf Münzporträts von hoher Qualität für die Identifizierung von wichtigen kaiserlichen Persönlichkeiten angewiesen sind.

Aufgrund dieser schwierigen Bestimmung von überarbeiteten römischen Bildnissen allein aufgrund von Gesichtszügen sind Frisuren, die spezifisch mit einer Einzelperson verbunden sind, manchmal unser einziges Mittel zur Identifizierung des in einem Primär- oder einem umgearbeiteten Sekundärbildnis Dargestellten. Da die charakteristischen Stirnlocken häufig vollständig abgemeißelt oder bei der Umarbeitung eines Bildnisses wesentlich verändert wurden, kann die Struktur der Haarlocken an den Seiten und besonders am Hinterkopf teilweise bei der Identifizierung des Primärbildnisses helfen. Weil römische Bildnisse häufig in eine Nische oder vor eine Wand gestellt wurden, bemühten sich manchmal die Bildhauer der umgearbeiteten Porträts nicht, das Nackenhaar oder in gewissem Maße auch das Haar an den Seiten des Kopfes zu überarbeiten, sei es aus Zeit- oder Geldgründen. Infolgedessen ist die Struktur der nicht umgearbeiteten Locken an den Seiten und am Hinterkopf eines der besten Indikatoren nicht nur dafür, um zu erfahren, ob ein Kopf umgemeißelt worden ist, sondern auch wer ursprünglich im

¹⁰ Siehe unten das kaiserliche Porträt in der Walters Art Gallery.

Primärbildnis dargestellt war, sowie welcher von seinen verschiedenen offiziellen Bildnistypen für die Überarbeitung ausgewählt wurde.

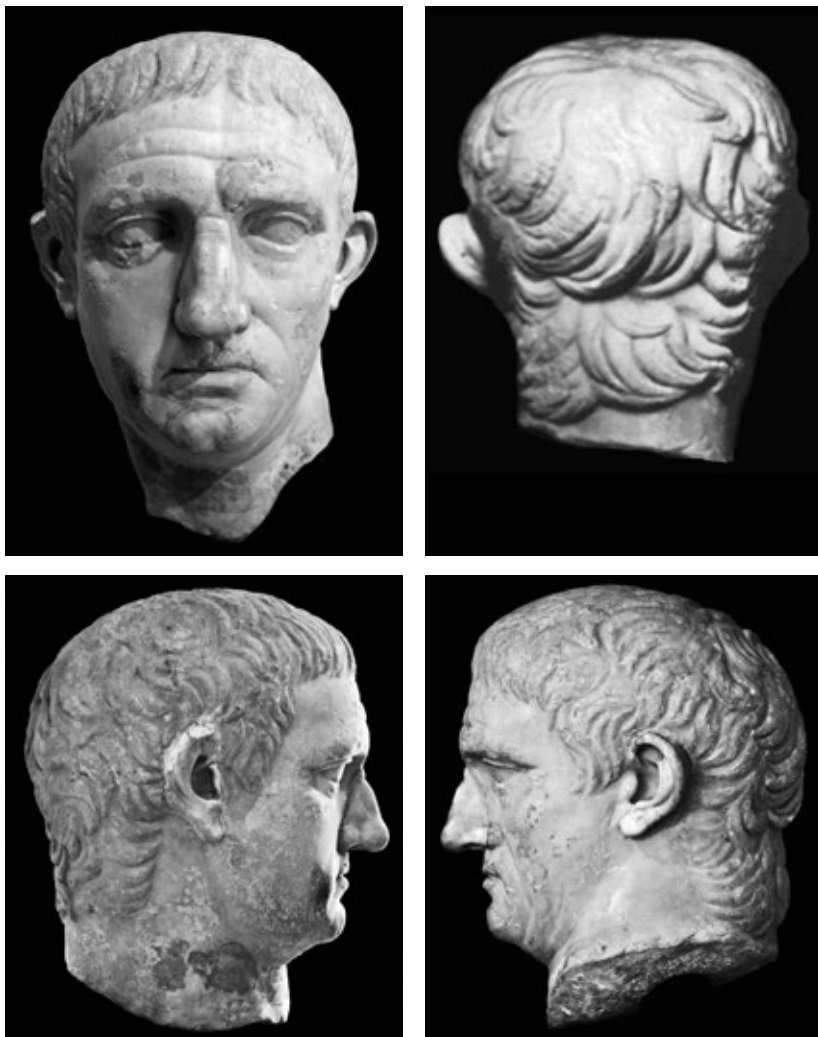
2. ›WALTERS-NERO‹ UMGEGARBEITET ZU DIVUS CLAUDIUS

Betrachten wir jetzt als Beispiel einen überlebensgroßen weißen Marmorkopf eines Kaisers in der Walters Art Gallery in Baltimore (Maryland) (Abb. 2a–d),¹¹ um uns klarzumachen, welche Probleme das Umarbeiten, die Identität des Dargestellten und das Erkennen des in den Primär- und Sekundärporträts dargestellten Bildnistypus bereitet. Bei diesem Kopf sind die gesamte Nase, beide Ohren und ein Teil der linken Braue, die linke Hälfte der oberen Lippe, ein Abschnitt der unteren rechten Lippe und die rechte Hälfte des Kinns restauriert. Aufgrund dieser Ergänzungen und der problematischen Zuordnung der Gesichtszüge war das Bildnis schwierig zu identifizieren. 1981 erkannten Marianne Bergmann und Paul Zanker richtig, dass dieses kaiserliche Bildnis umgearbeitet worden war. Beide wiesen darauf hin, dass es der Lockenstruktur am Hinterkopf eines Nero in der Galleria degli Uffizi in Florenz (Abb. 3a–d)¹² entsprach, weshalb dieses Bildnis den Kaiser vermutlich in seinem dritten Porträttypus darstellt – dem sogenannten Typ Thermenmuseum. Wie wir an der kompakten Lockenstruktur an der Rückseite des Kopfes sehen können, besteht eine allgemeine Korrespondenz – besonders am Nacken – zwischen dem ›Walters-Kopf‹ und dem Nero-Kopf, weswegen unzweifelhaft ist, dass der ›Walters-Kopf‹ einst ein überlebensgroßes Bildnis des Nero war. Diese Bildnisse des Nero, dessen Andenken nach seinem Selbstmord im Jahr 68 n. Chr. getilgt wurde, eigneten sich besonders gut für die Umarbeitung aufgrund der Fleischigkeit seines Gesichtes und des kompakten plastischen Lockenkranzes, der in seinem dritten und vierten Bildnistyp zu finden ist.

Der Blick auf den ›Walters-Kopf‹ zeigt uns an der linken Profilansicht eine Differenz zwischen der Plastizität der originalen Haarlocken an der Rückseite des Kopfes und den überarbeiteten Haarlocken im Basrelief, die hinter und unter dem Ohr und über den Schläfen sowie an der Frontseite des Kopfes zu finden sind. Das entspricht auch der rechten Seite des ›Walters-Kopfes‹, obwohl die nachträgliche Bearbeitung der Locken hier weniger offensichtlich ist, weil der Bildhauer vermutlich

11 Inv. 23.118: Pollini 1984, 552–553, Anm. 45; Varner 2004, 63, 240 (Nr. 2.13); Pollini 2010, 29–31, Taf. 19a–b.

12 Inv. 1914, n.112: Bergmann/Zanker 1981, 322–326; Varner 2004, 48–49.



2a-d Kopf des Nero; umgearbeitet zu Divus Claudius
(Walters Art Gallery, Baltimore)

etwas sorgfältiger an den Locken auf dieser Seite des Kopfes arbeitete. Die Diskrepanz der umgearbeiteten Locken um die Ohren herum lag vermutlich an der Tatsache, dass dem Betrachter wegen der starken Abwendung des Kopfes zu seiner linken Seite eher die rechte Seite der Büste zugewandt war, wie wir an der linksseitigen Ansicht des ›Walters-Kopfes‹ sehen können. In dieser bevorzugten Ansicht des ›Walters-Kopfes‹ waren



3a-d Bildnis des Nero (b-d nach Gipsabguss) (Galleria degli Uffizi, Florenz)

Neros ursprüngliche Haarlocken und die umgearbeiteten Locken an der linken Seite des Hinterkopfes vollständig verborgen. Aus diesem Grund müssen wir den bevorzugten Betrachtungswinkel des Porträts bei der Auseinandersetzung mit der Überarbeitungsfrage immer in Betracht ziehen. Noch ein weiteres Zeichen der Umarbeitung dieses Kopfes wird

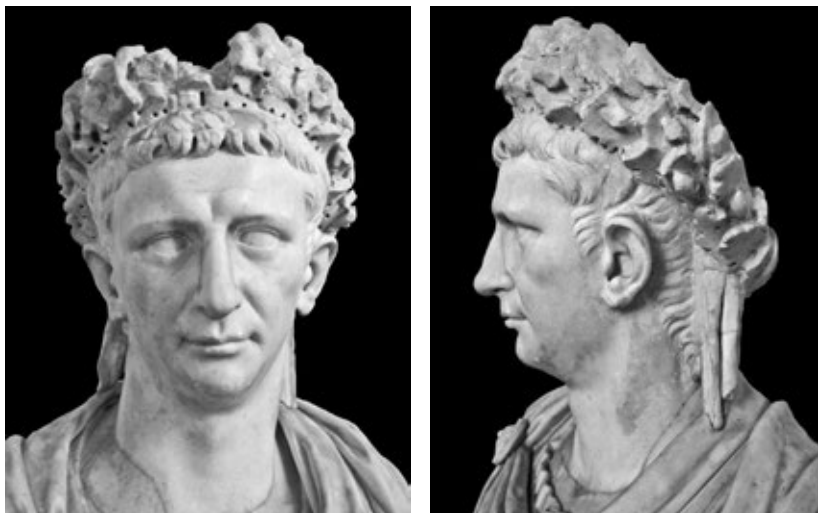
in der linken Profilansicht deutlich. Wie wir sehen können, scheint das Gesicht unnatürlich zusammengedrückt, besonders im Vergleich zu der Ausgeprägtheit des Nackens. Obgleich die Ränder beider Ohren zum größten Teil in moderner Zeit wiederhergestellt worden sind (jetzt beim rechten Ohr entfernt), kann ihre Ausgangsstellung durch die Ohrhöhlungen festgestellt werden, die in die Oberfläche des Kopfes eingemeißelt sind. Das verhältnismäßig schwere Kinn des originalen Nerobildnis ist abgemeißelt worden, um im Sekundärbildnis den Eindruck einer Person mit einem kleinen Kinn zu erwecken.

Die massiven plastisch gearbeiteten Haarlocken des ›Walters-Kopfes‹, die Neros Gesicht umrahmten, wurden zugunsten der fliehenden Stirn sowie der Locken in Basrelief über der Stirn und an den Seiten des Sekundärbildnisses abgemeißelt. Der Backenbart des Nerobildnisses mit dicken Locken wurde glatt abgemeißelt, um dem Gesicht eine glattere Oberfläche zu verleihen. Neros ziemlich ausgeprägte Wangen wurden ebenfalls abgemeißelt, um die Augenbeutel und die weniger fleischigen Wangen des Sekundärbildnisses herzustellen. Seine fleischigen Lippen sind zudem ein wenig abgemeißelt worden, um dünne Lippen zu erhalten.

Aber wer ist in dem umgearbeiteten Sekundärbildnis dargestellt? Weil Kaiserbildnisse im Allgemeinen nicht in Porträts von Privatpersonen umgearbeitet wurden – und zweifellos nicht in überlebensgroße –, muss dieses umgearbeitete Bildnis eine kaiserliche Person darstellen. Bergmann und Zanker postulierten, dass der ›Walters-Kopf‹ vielleicht zu Neros Nachfolger Vespasian umgearbeitet wurde, möglicherweise weil viele verfemte Kaiserbildnisse häufig in Porträts ihrer Nachfolger umgearbeitet wurden, besonders zu Beginn ihres Prinzipats, als es eine dringende Nachfrage nach Bildnissen des neuen Kaisers gab. In diesem Fall weist aber das Sekundärbild, das im ›Walters-Kopf‹ dargestellt wird, keine glaubwürdige Ähnlichkeit zu den Bildnissen von Vespasian auf.¹³ Die Gabelung der Haare über der Stirnmitte ist nicht charakteristisch für die Frisur der unveränderten Bildnisse des Vespasian – der bereits zu der Zeit, als er im Jahre 69 Kaiser wurde, kahl war.

Trotz einiger Kompromisse in den Gesichtszügen ähnelt der ›Walters-Kopf‹ eher Kaiser Claudius, so etwa einem unbearbeiteten Claudiusbildnis

13 Pace Bergmann/Zanker 1981, 346 mit Bezug auf ein Porträt des Vespasian in London (Abb. 20). Siehe auch Daltrop/Hausmann/Wegner 1966, 72–84. Vgl. aber Pollini 1984, 552 mit Anm. 46.



4a-b Einsatzkopf des Claudius (Museo Archeologico Nazionale, Neapel)



5a-b Einsatzkopf des Caligula; zu Claudius umgearbeitet
(Centrale Montemartini [Musei Capitolini], Rom)

im Nationalmuseum in Neapel (Abb. 4a–b)¹⁴ sowie einem zu Caligula umgearbeiteten Claudius, der sich jetzt im Museum Montemartini Centrale in Rom befindet (Abb. 5a–b).¹⁵ Wie Claudius ist der ›Walters-Kopf‹ in der Frontalansicht spitz zulaufend (Abb. 2a). Andere mit unveränderten Claudiusbildnissen übereinstimmende Charakteristika sind z. B. die beiden Stirnfurchen, die Wangenlinien und die ausgeprägten Nasolabialfalten. Die Stirnlocken des ›Walters-Kopfes‹ teilen sich ebenso nahe der Mitte der Stirn und liegen in einem Bogen über der Stirn wie dies bei einigen Bildnissen des Claudius der Fall ist.¹⁶ Kurz gesagt ist das beträchtlich überlebensgroße Neroporträt, das in ein Claudiusbildnis umgearbeitet wurde, ein Beispiel für ein Bildnis, das in einen Vorgänger und nicht in einen Nachfolger umgestaltet wurde – in diesem Fall in ein Bildnis des Divus Claudius.

Für diese Zuschreibung gibt es auch historische Gründe. Nach dem Tode der Agrippina Minor, der Mutter Neros und Ehefrau des Claudius, ehrte Nero Claudius in Rom nicht mehr. Er vernachlässigte sogar die Arbeit an dem von seiner Mutter begonnenen Tempel des Divus Claudius (das Claudianum) in Rom und baute einen Teil von dessen Terrassenpodium in ein umfangreiches Nymphaeum für seine Domus Aurea um. Nachdem Vespasian an die Macht gekommen war, lies er das unvollendete Claudianum fertig bauen, zweifellos um seine Frömmigkeit und sein Prinzipat mit demjenigen Neros zu kontrastieren. Vermutlich in dem geänderten politischen Klima unter dem frommen Vespasian wurde der ›Walters-Kopf‹ von einem Bildnis des der Damatio anheimgefallenen Nero in das eines Divus Claudius überarbeitet.

3. 3-DIMENSIONALE BILDGEBUNG ALS DIAGNOSEWERKZEUG

Wie wir gerade gesehen haben, müssen wir, um festzustellen, ob ein Bildnis von einer Person in das einer anderen umgearbeitet wurde, eine Reihe von Faktoren in Erwägung ziehen, zum Beispiel 1) den Beweggrund für das Überarbeiten (z. B. *memoria damnata*), 2) den Umfang unseres

¹⁴ Inv. 6060: Fittschen 1977, 55–56, Nr. 8.

¹⁵ Inv. 2.74. (ehemals im Palazzo dei Conservatori [Inv. 2443]). Fittschen 1977, 57–58 mit Nr. 8; Zanker in Fittschen/Zanker 1985, 16 mit Anm. 3 (Kat. 15) Taf. 16; Varner 2004, 234 (Nr. 1,34), Taf. 4a–d.

¹⁶ Für weitere Porträts des Claudius, die mit dem ›Walters-Kopf‹ vergleichbar sind, siehe Pollini 1984, 552–553 mit Anm. 46.

Wissens über verschiedene Bildnistypen einer bestimmten Person und 3) ob das mutmaßlich umgearbeitete Bildnis Zeichen der Überarbeitung aufweist. Solche Anzeichen sind z. B. 1) Spuren von Haarlocken, die eher dem Primär- als dem Sekundärbildnis zugeschrieben werden können, 2) physische Nachweise der Umarbeitung entlang der Schnittflächen der Primär- und Sekundäroberflächen oder 3) ein unnatürliches Zusammendrücken des Gesichts in der Profilansicht. Beim Versuch, den Überarbeitungsprozess zu veranschaulichen, haben einige Forscher 2-D-Umrisszeichnungen des vermuteten Primärporträts über die des Sekundärporträts gelegt, wie etwa in einer Umrisszeichnung (Abb. 6), die zeigt, wie ein Nervakopf aus einem größeren Bildnis des verfeimten Kaisers Domitian hätte herausgearbeitet werden können. Eine solche Methode ist jedoch in diesem Fall nutzlos oder in anderen Beispielen in hohem Grade begrenzt, was die Information über den Überarbeitungsprozess betrifft.

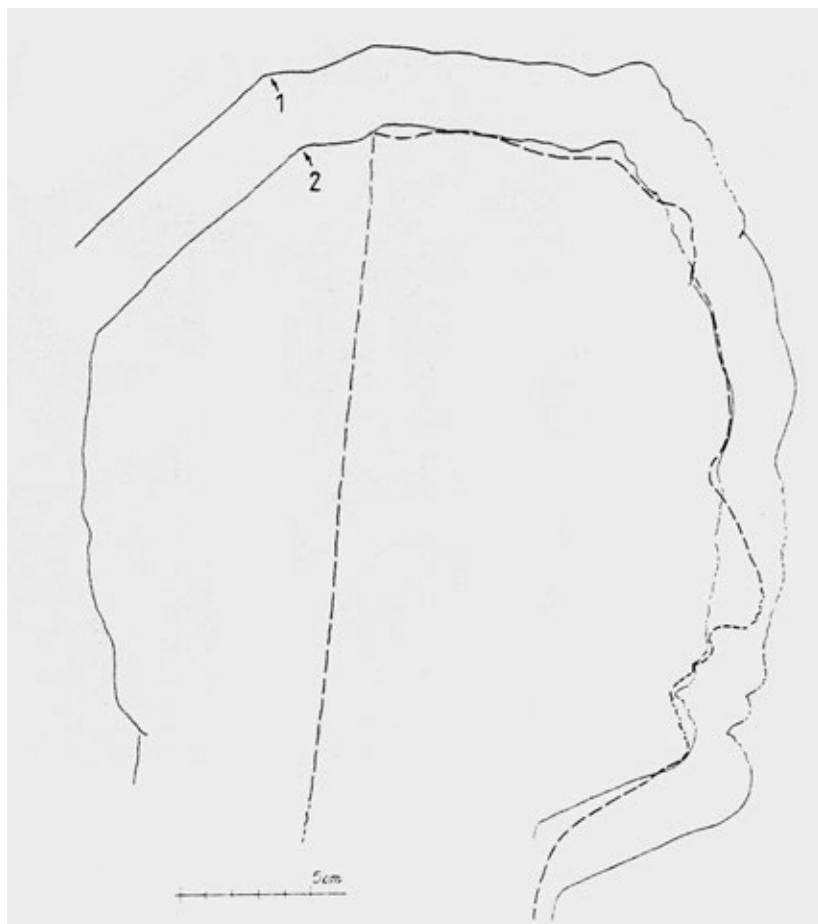
Eine andere, von William Storage entwickelte Methode verwendet die Berechnung der verschiedenen Verhältnisse von Abständen zwischen Gesichtsschädelorientierungspunkten und vergleicht diese Punkte dann mit verschiedenen Bildnissen. Weil Storage die Gesichtsschädelorientierungspunkte z. B. für mehrere Augustus- und Caligulabildnisse errechnet hat (Abb. 7a–b), könnten wir zumindest diese Maße verwenden, um die Methode mit unseren computererzeugten Modellen zu vergleichen. Um Storages Methode zu überprüfen, möchte ich ein Augustusbildnis im Getty Museum (Abb. 8a–d)¹⁷ mit einem unveränderten Caligulabildnis (Abb. 9a–d)¹⁸ vergleichen, da die Forschung seit langem annimmt, dass der ›Getty-Augustus‹ aus einem Caligulabildnis herausgearbeitet worden sein könnte.¹⁹ Meine persönlichen Beobachtungen an diesem Kopf und Storages Methode weisen jedoch darauf hin, dass der ›Getty-Augustus‹ nicht aus einem Caligulaporträt gearbeitet wurde.

Um den Prozess und die Resultate der Umgestaltung des Bildnisses besser zu verstehen und festzustellen, ob dem ›Getty-Augustus‹ (tatsächlich) ein anderes Bildnis zugrundeliegt, habe ich mit Hilfe von Storage 3-dimensionale Modelle des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹ erstellt. Damals wurden zum ersten Mal 3-dimensionale Computerbilder verwendet, um der Frage der Überarbeitung römischer Porträts nachzugehen. Dank der Fortschritte im Laser-Scannen, in der Computerhardware und in der Software können wir heute ein fast exaktes 3-dimensionales

17 Inv. 78.AA.261: Frel 1981, 28–29; Boschung 1993, 145–46 (Kat. 79), Taf. 60, 68, 2.

18 Inv. 72.AA.155: Frel 1981, 38–39; Boschung, 1989, 38–39, 110 (Kat. 12), Taf. 12, 1–4.

19 Wie von Paul Zanker vorgeschlagen, z. B.: Siehe Frel 1981, 28–29.



6 Umriss der Domitiansbildnisse Konservatorenpalast 1156 und Konservatorenpalast 2451 in tatsächlicher Größe (1) und verkleinert (2); Zeichnung M. Pfanner

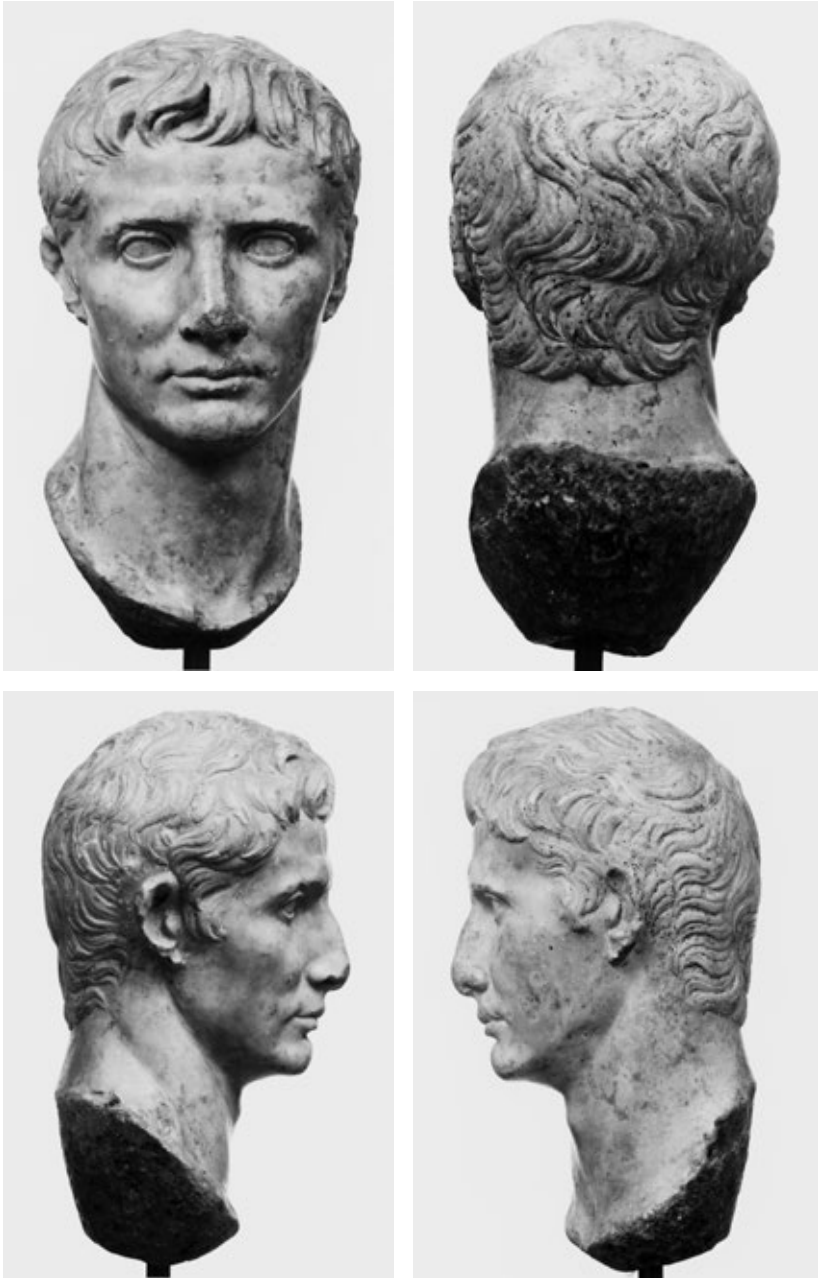
Modell jedes vorhandenen Bildnisses herstellen. Mit Hilfe dieser Technologie kann ein 3-dimensionales Modell eines Sekundärbildnisses (eines umgearbeiteten Porträts) in ein 3-dimensionales Modell eines vermuteten Primärbildnisses (einer unbearbeiteten Büste) projiziert werden. Mit dem Einsatz 3-dimensionaler Modelle sind wir heutzutage in der Lage, Bildnisse und ihre Volumina miteinander zu vergleichen und klarer nachzuvollziehen, wen das Primärbildnis ursprünglich darstellte. Weil wir aufgrund der



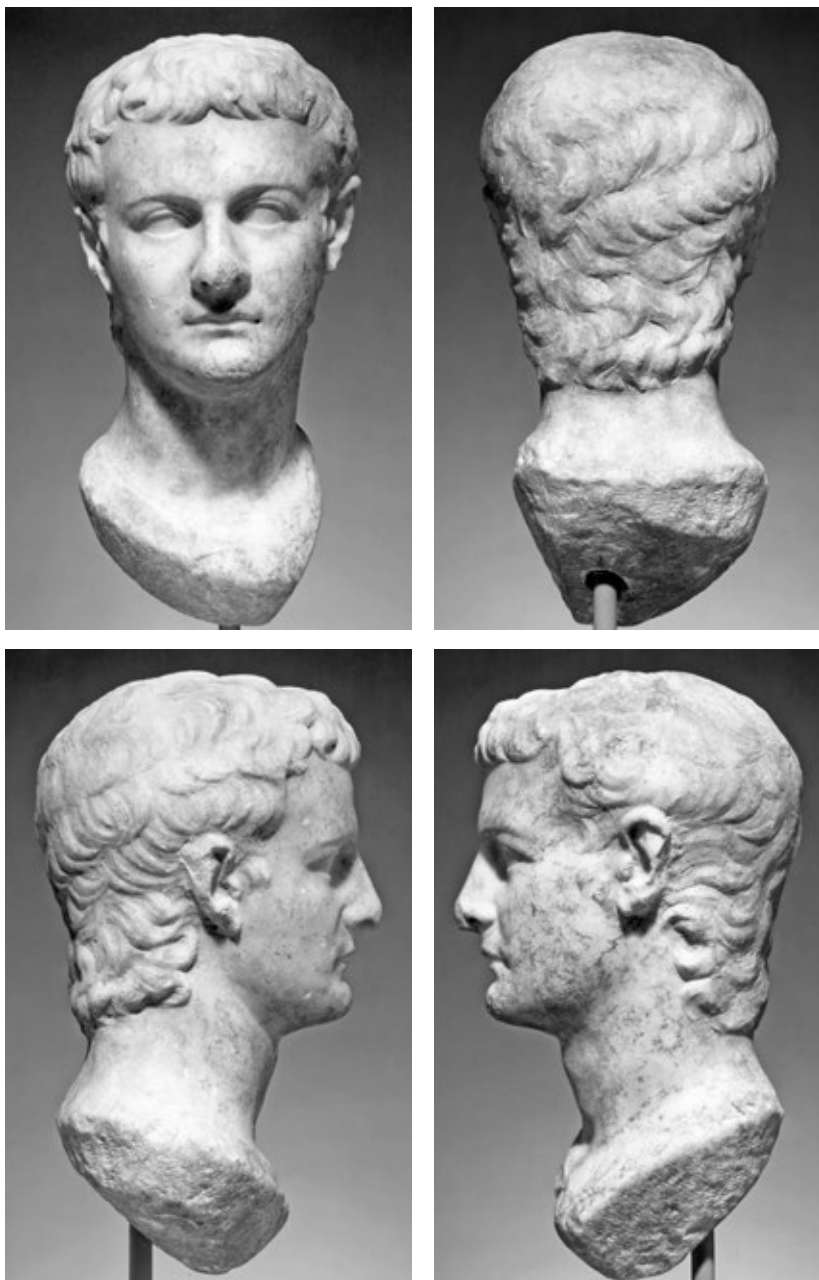
7a Orientierungspunkte an einem Porträt des Augustus (W. Storage)



7b Orientierungspunkte an zwei Bildnissen des Caligula (W. Storage)



8a-d Einsatzkopf des Augustus (J. Paul Getty Museum, Malibu)



9a-d Einsatzkopf des Caligula (J. Paul Getty Museum, Malibu)

hohen Kosten nur kurzzeitig einen geborgten Handscanner in Gebrauch hatten,²⁰ konnten wir nur ein Beispielmodell erzeugen, um zu überprüfen, ob und wie ein Primärbildnis in ein Sekundärbildnis umgearbeitet wurde. Im November 2008 erlaubte mir das Getty-Museum, einige Marmorbildnisse in ihrer Sammlung mit dem tragbaren Scangerät zu scannen.

Um die Auswirkungen verschiedener Oberflächenstrukturen auf die Untersuchung zu vergleichen, scanneten wir auch mehrere meiner persönlichen Kopien antiker Bildnisse in Gips oder Kompositmarmor unter verschiedenen Beleuchtungsverhältnissen (Abb. 10, Taf. 12c). Obgleich das Scannen gut an allen Materialien unter verschiedenen Beleuchtungsverhältnissen funktionierte, fanden wir heraus, dass das Scannen von nicht hochpolierten Oberflächen am besten funktionierte. Wir entdeckten auch, dass es schwieriger war, die gebohrten und gemeißelten Teile eines Bildnisses zu scannen, zum Beispiel die tief unterschrittenen Locken des Haares oder der Bärte, weil der Winkel zwischen dem Lasersender und dem Objektiv der Kamera des Scanners nicht erlaubte, mit der Kamera und dem Laser gleichzeitig in die tiefen Lücken zwischen den einzelnen Locken zu ›sehen‹. Es sollte auch erwähnt werden, dass der tragbare Scanner, den wir benutzten, Anwendung in Computerspielen und in der plastischen Wiederherstellungschirurgie gefunden hat.

Mit dem Handscanner waren wir in der Lage, die gescannten Daten auf einem Standard-Laptop aufzuzeichnen und 3-dimensionale Modelle in Realzeit unter Verwendung der Polhemus FastScan-Software zu erzeugen. Besonders beim Scannen reflektierenderer Oberflächen war es notwendig, mehrere Versuche mit dem Handscanner vorzunehmen, um ein Bildnis vollständig zu scannen. Die 3-dimensionalen Oberflächendaten, die von FastScan erzeugt wurden, wurden dann unter Verwendung der Rapidform XOR-Redesign Software bearbeitet, um die angrenzenden und überschneidenden Scans auszurichten und alle kleineren Abstände zwischen den Scannerbewegungen auszufüllen und somit ein ›wasserdichtes‹ 3-dimensionales Modell zu erhalten. Schließlich nutzten wir die XOR-Software, um die beiden 3-dimensionalen Modelle zu überlagern und sie maßstabsgetreu und im richtigen Verhältnis zueinander anzugleichen, zu zeichnen und zu drehen. Außerdem können mittlerweile Farbe, Reflexionsvermögen, Qualität und Durchsichtigkeit der übertragenen 3D-Oberflächen geändert werden.

20 Im Jahre 2008, als uns dieses Gerät zur Verfügung stand, kostete die Untersuchung ungefähr 20.000 Euro.



10 Scanvorgang dreier Kopien antiker Porträts (Sammlung J. Pollini) und ihre 3D-Modelle auf einem Laptop-Bildschirm (siehe Taf. 12c)

Kommen wir jetzt zur Frage zurück, ob der ›Getty-Augustus‹ aus einem Caligulabildnis herausgearbeitet wurde. Für das Scannen dieser zwei Köpfe wurde der Polhemus Handscanner wegen seiner einzigartigen Fähigkeit verwendet, einen Gegenstand während seiner Präsentation in einem Museum zu scannen, ohne Gebrauch einer Drehscheibe und ohne den Gegenstand berühren zu müssen (Abb. 11, Taf. 13a). Den Scanprozess eines Bildnisses kann man sich wie das Besprühen eines Gegenstandes mit einer Spraydose vorstellen, allerdings mit einem Laserstrahl in einem Abstand von etwa 30 cm zum Bildnis. Ungefähr 20 bis 40 Scanbewegungen waren notwendig, um jedes Büste vollständig zu scannen, einschließlich Oberseite, Seiten und Rückseite. Die Fotodaten, die durch den Scanner aufgenommen wurden, werden einem separaten Hardwareprozessor übermittelt, der die Daten an einen Laptop über einen USB-Stick ausgibt. Die FastScan-Software ist dann in der Lage, die Oberflächen in Realzeit zu übertragen. Das heißt, man sieht sofort, was man mit der Scanbewegung des Handscanners gerade gescannt hat. Der Bediener des Scanners erhält also ein sofortiges Feedback darüber, was gerade erfasst worden ist. Der Übermittlerkasten des Scanners wird

dabei möglichst nahe an das Porträt gestellt (Abb. 11, Taf. 13a). Es sollte zudem erwähnt werden, dass dieser tragbare Übermittlerkasten im selben Abstand zu den einzelnen Gegenständen bleiben muss und während des gesamten Scanprozesses nicht bewegt werden darf. Der Rest der Ausrüstung kann jedoch während des Scanbetriebs frei bewegt werden.

Der Vorteil der 3-dimensionalen überlagernden Modelle ist, dass wir sie in jede mögliche Richtung auf dem Computer drehen können, um Vergleiche aus allen Winkeln zu ermöglichen. Indem wir die Oberfläche der Augen des ›Getty-Augustus‹ (in bläulichem Purpur) und des ›Getty-Caligula‹ (in grünlichem Gelb) exakt übereinander ausrichten, können wir im 3-dimensionalen Modell erkennen (Abb. 12, Taf. 13b), dass die Hauptmasse des Augustusgesichts gegenüber demjenigen von Caligula einige Millimeter hervorsteht. Wenn ein Caligulakopf in einen Augustuskopf umgearbeitet worden wäre, würde man das Gegenteil erwarten. Diese Beobachtung wurde graphisch durch die überlagernden 3-dimensionalen Modelle aufgezeigt und ist auch in der Gesichtsschädelanalyse der Profilansichten des ›Getty-Augustus‹ im Vergleich zum ›Getty-Caligula‹ offensichtlich. Die Ausrichtung des Schädels und der Gesichtszüge – mit Ausnahme der Augen – in der Frontalansicht zeigt eine signifikante vertikale Versetzung der Augen. Kurz gesagt liegen die Augen des Augustus etwas höher (Abb. 13, Taf. 14a). Diesen Umstand, der in den 3-dimensionalen Modellen gut zu sehen ist, kann man auch in den überlagernden 2-dimensionalen Frontalansichten des ›Getty-Augustus‹ im Vergleich mit dem ›Getty-Caligula‹ erkennen (Abb. 12, Taf. 13b). Wir kommen gleich zu diesem Punkt zurück. Wie man sieht, ist die Ausrichtung der Ohrhöhlungen der beiden überblendeten Bildnisse am wichtigsten. Hier zeigt sich eine Vorwölbung des Gesichts des Augustus über demjenigen des Caligula von ungefähr 6 mm (Abb. 14). Es ist schwer vorstellbar, dass ein Bildhauer versucht hätte, bei der Umarbeitung eines Porträts die Ohren zu ›verlegen‹. Es scheint somit, dass der ›Getty-Augustus‹ nicht aus einem Caligula-Bildnis umgearbeitet worden ist. Stattdessen ist es wahrscheinlicher, dass der ›Getty-Augustus‹ aus einem anderen Bildnistypus des Augustusbildnisses herausgearbeitet wurde.

4. ›GETTY‹- UND ›STUTTGART-AUGUSTUS‹

Da die Frisur des ›Getty-Augustus‹ dem »Prima-Porta«-Typus (= »Typus V«) entspricht, musste die Überarbeitung nach der Entstehung des Prima-Porta-Prototypus 27 v. Chr. erfolgt sein, dem Jahr, in dem Augustus das



11 Scannvorgang des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹ und ihre 3D-Modelle auf einem Laptop-Bildschirm (siehe Taf. 13a)



12 3-dimensionale, einander überlagernde Porträtmodelle des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹ (siehe Taf. 13b)

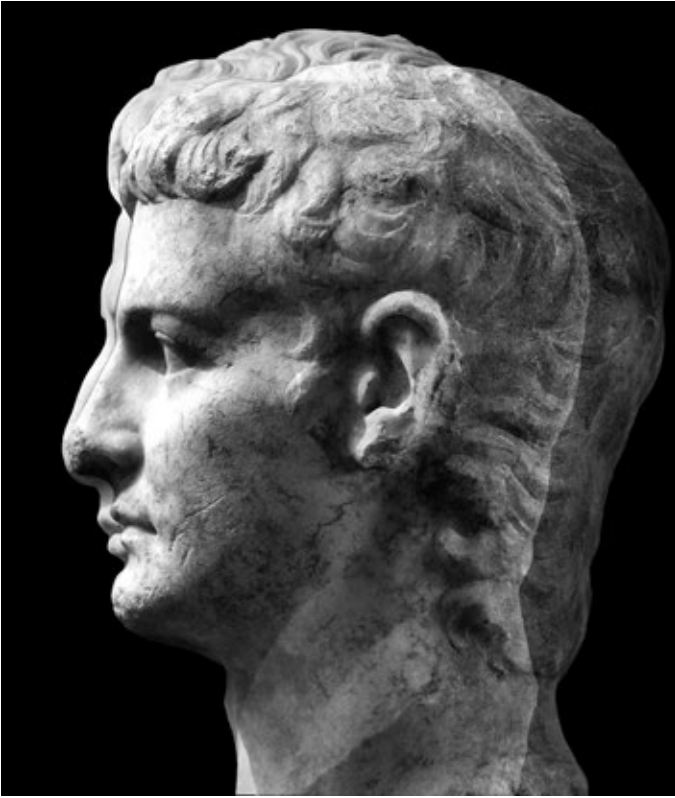


13 Vertikale Versetzung der Augen in den einander überlagernden Porträtmodellen des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹ (siehe Taf. 14a)

Prinzipat begründete.²¹ Mit Ausnahme der Prima-Porta-Frisur ähneln die Gesichtsanteile und die Haarstruktur des ›Getty-Augustus‹ am ehesten einem Nebentypus des vierten offiziellen Bildnistypus des Augustus (= »Typus IV.A«),²² den am besten ein Marmorporträt im Württembergischen

21 Zum »Prima Porta«-Typus siehe Boschung 1993, 38–59, 60–65, 179–181 (Kat. 171), Taf. 69–70; ich bezeichne diesen Typus auch als »Type V« oder »Augustus Princeps type« (bzw. einfacher »Princeps type«): Pollini 1999, 728, 730, Abb. 5; ausführlicher in Pollini (Buch in Vorbereitung).

22 Zum »Louvre MA 1280«-Typus siehe Boschung 1993, 27–37, 60–65, 129 (Kat. 44), Taf. 36–37; ich nenne diesen Typus auch »Type IV« oder »Triumphator type«: Pollini 1999, 727–728, 730, Abb. 4; zum Nebentypus Stuttgart (= »Typus



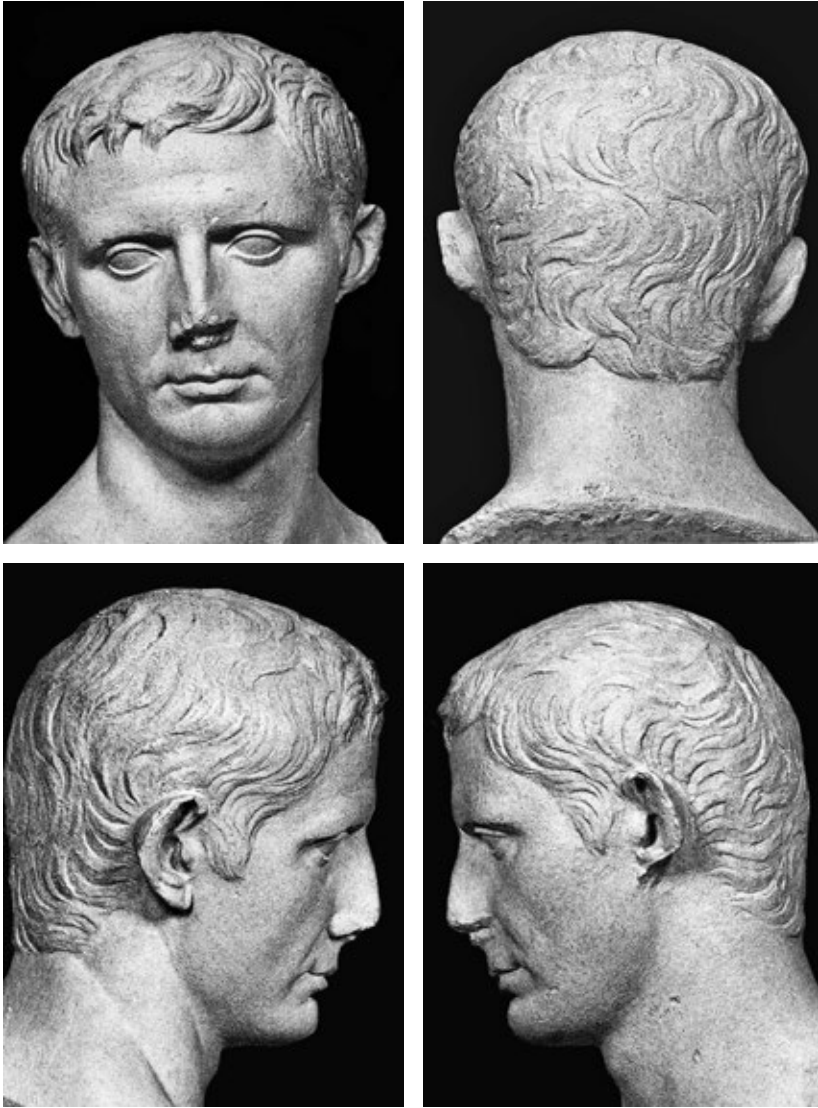
14 Überlagernde Porträtmodelle des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹ in Profilansicht

Landesmuseum in Stuttgart illustriert (Abb. 15a–d), dessen Urbild höchstwahrscheinlich zwischen 20 und 17 v. Chr. entstanden ist.²³ Im Stuttgart-Bildnis können wir die allgemeine Ähnlichkeit zur Lockenstruktur an den Seiten und am Hinterkopf des ›Getty-Augustus‹ sehr gut beobachten.

Da kein 3-dimensionales Modell für das Stuttgart-Porträt zur Verfügung stand, überlagerten wir den Stuttgart-Kopf (Taf. 15a–d) mit dem

IV.A«) siehe Pollini 1999, 728, 730, Abb. 6; und ausführlicher in Pollini (Buch in Vorbereitung).

23 Inv. 72.AA.155: Boschung 1993, 32–37, 63, 135–136 (Kat. 58), Taf. 1,6. 52–53, 68,1, 226,3. Beilage 5 (Entwürfe 52, 54, 56, 59, 61); Pollini 1999, 730; ausführlicher in Pollini (Buch in Vorbereitung).



15a-d Porträtbüste des Augustus; Gipsabguss (Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart)

Getty-Bildnis (Abb. 8a–d), was erneut zeigt, wie ähnlich die beiden Köpfe einander in vielerlei Hinsicht sind. Sogar die Augen und die Ohren des Getty- und des Stuttgart-Bildnisses sind entsprechend ausgerichtet. Die überlagernde Strichzeichnung der Prima-Porta-Stirnlocken auf dem Stuttgart-Bildnis (Abb. 16) genügt, um zu zeigen, wie die Prima-Porta-Stirnlocken in einen Kopf des Stuttgarttypus eingemeißelt worden sein könnten. Um die plastisch herausgearbeiteten Stirnlocken des Prima-Porta-Typus zu verfertigen, musste der Bildhauer diese in die Stirn des ›Getty-Augustus‹ einmeißeln, was die Profilansicht des ›Getty-Augustus‹ besser zeigt (Abb. 17, Taf. 14b). Dies erklärt auch, warum es einen so tiefen Schnitt in der Stirn zwischen der Zangen-Anordnung der Locken gibt. Obwohl wir nicht genau feststellen können, wann diese Überarbeitung stattfand, muss sie jedoch (wie oben dargelegt) in die Zeit nach der Entstehung des Stuttgart-Nebentypus zwischen 20 und 17 v. Chr. datieren.

5. SCHLUSS

Obgleich ich nicht suggeriere, dass der Gebrauch von 3-dimensionalen Computermodellen das einzige Diagnosewerkzeug ist, das für die Frage der Umarbeitung von Porträts benutzt werden sollte, bietet diese Methode ein besseres Verständnis dafür, wie antike Bildhauer ihre Skulpturen überarbeiteten. Damit 3-dimensionale Modelle wirklich von Nutzen sind, müsste notwendigerweise eine Datenbank der digitalisierten Bilder zusammengestellt werden, um die verschiedenen mutmaßlich umgearbeiteten Bildnisse unter- und miteinander vergleichen zu können. Selbstverständlich gibt es Einschränkungen zu unserer Beweisführung hinsichtlich der typologischen und historischen Gegebenheiten. So gibt es etwa auch bestimmte Beschränkungen verschiedener methodologischer und technologischer Ansätze, die zur Anwendung kommen, um überarbeitete Bildnisse zu erkennen. Weil wir beispielsweise das tatsächliche, nichtüberarbeitete Primärbildnis, aus dem das überarbeitete Sekundärporträt geschaffen wurde, nie zurückgewinnen können, müssen wir zuerst versuchen, festzustellen, wie ein nicht mehr vorhandenes Primärbildnis ursprünglich aussah.

Typologische Studien zu römischen Bildnissen, wie hier im Falle des Augustus, erlauben uns, zu rekonstruieren, wie das verlorene Urbild wahrscheinlich aussah, basierend auf der Zahl der Repliken eines etablierten Bildnistypus, die auf uns gekommen sind. Wie die Beispiele



16 Strichzeichnung der Prima-Porta-Frisur an der Augustusbüste in Stuttgart



17 ›Getty-Augustusbildnis‹ mit modifizierter und aktualisierter Prima-Porta-Frisur (siehe Taf. 14b)

aufzeigen konnten, ist eines der wichtigsten Kriterien für die Festlegung eines Bildnistypus die ikonographische Betrachtung der Frisuren. Für die vorhandenen Repliken eines etablierten Bildnistypus wird vorausgesetzt, dass einmal ein Urbild vorhanden war, für das eine Person Porträt saß oder es eine Lebendmaske gab. Dieser einst höchstwahrscheinlich aus Lehm gebildete Prototypus existiert nicht mehr. Weil zudem Repliken eines bestimmten ursprünglichen Modells in der Antike selten genaue Kopien waren, müssen wir eine geringfügige Abweichung unter jenen Repliken erwarten, die das verlorene Urbild am besten darstellen. Wenn wir eine genügende Anzahl von vorhandenen qualitätvollen Bildnissen haben, die sich weit genug ähneln, können wir auf dieser Basis spekulieren, wie das verlorene Urbild aussah. Im Umgang mit umgearbeiteten Porträts können wir jedoch nicht annehmen, dass nur Primärbildnisse, die dem verlorenen Urbild nahe genug kamen, ausgewählt wurden, um überarbeitet zu werden. Varianten oder sogar Umbildungen eines etablierten Bildnistypus kommen ebenso in Frage. Um festzustellen aus welchem Primärbildnistypus ein vorhandenes Sekundärbildnis umgearbeitet wurde, sollten wir deshalb idealerweise alle bekannten vorhandenen Bildnisse eines etablierten Bildnistypus vergleichen.

Für ein solches Projekt würden wir wiederum einer Datenbank der 3-dimensionalen Modelle aller dieser Repliken bedürfen, die uns dann erlauben würde, unterschiedlich umgearbeitete und nicht umgearbeitete Bildnisse miteinander zu vergleichen. Da wir mit 3-dimensionalen Modellen von vorhandenen Marmorporträts oder Gipsabgüssen davon arbeiten können, wäre eine solch Datenbank zudem hilfreich, Bildnisse zu identifizieren und die Porträttypologie bedeutender Persönlichkeiten zu etablieren. Wie gezeigt werden konnte eignen sich 3-dimensionale Porträtmodelle besser als 2-dimensionale Fotos, besonders als Fotos, die aus schrägen Winkeln aufgenommen werden. Will man Porträtidentitäten und Porträttypologien etablieren, sind für den Vergleich der Haarstruktur der Köpfe häufig Ansichten der Rückseiten und Oberseiten des Kopfes sehr informativ. Um den Vergleich zu erleichtern, können wir zwei 3-dimensionale Modelle oder sogar ein 3-dimensionales Modell und ein fotografisches Bild nahe nebeneinander stellen oder sie in jedem möglichen Winkel und in beliebiger Größe überlagern.

Mit tragbaren Scannern lassen sich die meisten erhaltenen Bildnisse auf Museumsausstellungen oder in Privatsammlungen scannen ohne ihren Standort zu verändern. Es gibt insofern eine mehrfache Verwendung und zudem äußerst viele Vorteile einer 3-dimensionalen Porträtdatei-bank aller vorhandenen Bildnisse oder sogar ihrer Gipsabgüsse. Anstelle von

Bildaufnahmen von Skulpturen, Vasen oder anderen 3-dimensionalen Kunstwerken, die Wissenschaftlern und Studenten für Studienzwecke oder dem Publikum auf Museumswebsites zur Verfügung gestellt werden, könnten Museen ein Archiv 3-dimensionaler Bilder ihrer gesamten Sammlung herstellen. Tatsächlich hat eine Reihe von Museen bereits damit angefangen, ihre Sammlungen in dieser Form zu digitalisieren.²⁴ Bereits gestartet (2016–2021) wurde ein großangelegtes 3D-Digitalisierungsprojekt, das die antiken Skulpturen in der Galleria degli Uffizi in Florenz digitalisiert.²⁵ Ein solches Archiv ist unschätzbar in Fällen, wo einem Originalkunstwerk ein Schaden wiederfährt, wie dies etwa jüngst in Syrien seitens des sogenannten Islamischen Staates geschehen ist. Zugespißt formuliert: als digitale Aufzeichnung der Materialkultur wären diese Bilder für gewisse wissenschaftliche Aspekte gleichsam ›besser‹ und ›nützlicher‹ als die Gegenstände selbst. Die 3-dimensionale Computerdarstellung ermöglicht uns insofern eine völlig neue Art und Weise des Denkens und des Arbeitens mit Kunstobjekten, seien es Porträtskulpturen oder andere 3-dimensionale Gegenstände.

DANK

Dieser Aufsatz basiert teilweise auf Vorträgen, die in deutscher Sprache an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Freien Universität Berlin gehalten wurden. Ich danke meinem Freund und Kollegen Dr. Mario Schwarz für die Verbesserung meines deutschen Vortragstextes. Darüber hinaus danke ich Dr. Thierry Greub sehr für die Einladung, meinen Aufsatz für diesen Band beizusteuern. Die vom Autor bereitgestellte deutsche Version haben Thierry Greub und Cathalin Recko redaktionell bearbeitet. Ein besonderer Dank gebührt auch den Co-Direktoren des Morphomata-Instituts, Prof. Dr. Dietrich Boschung und Prof. Dr. Günter Blamberger sowie dem gesamten Morphomata-Team für die Möglichkeit, meine Recherchen als Fellow

²⁴ Z. B. die Antikensammlung der Staatliche Museen zu Berlin: <https://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=en/node/330> (25. Juli 2018).

²⁵ Ich danke meinem Kollegen Dr. Bernard Frischer, Professor für Informatik an der Indiana University (Ohio) und Hauptprüfer dieses Digitalisierungsprojekts (›The Uffizi-Indiana University 3D Digitization Project‹), für Informationen zum Projekt, das bereits online steht (seit Mitte August 2018: <http://www.digitalsculpture.org/florence/>).

am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln im akademischen Jahr 2017–2018 vorzustellen.

BIBLIOGRAPHIE

- Bergmann/Zanker 1981** Bergmann, Marianne / Zanker, Paul: ›Damnatio memoriae‹. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der Flavischen Kaiser und des Nerva. In: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 96, 1981, 317–412.
- Boschung 1993** Boschung, Dietrich: Die Bildnisse des Augustus (Das römische Herrscherbild I,2). Berlin 1993.
- Boschung 1989** Boschung, Dietrich: Die Bildnisse des Caligula (Das römische Herrscherbild 1,4). Berlin 1989.
- Daltrop/Hausmann/Wegner 1966** Daltrop, Georg / Hausmann, Ulrich / Wegner, Max: Die Flavier: Vespasian, Titus, Domitian, Nerva, Julia Titi, Domitilla, Domitia (Das römische Herrscherbild 2,1). Berlin 1966.
- Fittschen 1977** Fittschen, Klaus: Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach (Archäologische Forschungen 3). Berlin 1977.
- Fittschen/Zanker 1985** Fittschen, Klaus / Zanker, Paul: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse. Mainz 1985.
- Frel 1981** Frel, Jiří: Roman Portraits in the J. Paul Getty Museum. Malibu 1981.
- Pollini 1984** Pollini, John: ›Damnatio Memoriae‹ in Stone: Two Portraits of Nero Recut to Vespasian in American Museums. In American Journal of Archaeology 88, 1984, 547–555.
- Pollini 1999** Pollini, John: Rezension von Dietrich Boschung, Die Bildnisse des Augustus (Das römische Herrscherbild I,2), Berlin 1993. In: The Art Bulletin 81, 1999, 723–735.
- Pollini 2006** Pollini, John: Rezension von E. Varner, Mutilation and Transformation: ›Damnatio Memoriae‹ and Roman Imperial Portraiture (Monumenta Graeca et Romana 10), Leiden 2004. In: The Art Bulletin 88, 2006, 591–598.
- Pollini 2010** Pollini, John: Recutting Roman Portraits: Problems in Interpretation and the New Technology in Finding Possible Solutions. In: Memoirs of the American Academy in Rome 55, 2010, 23–44.
- Pollini 2012** Pollini, John: From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome. Norman 2012.
- Pollini 2017** Pollini, John: The ›Lost‹ Nollekens Relief of an Imperial Sacrifice from Domitian's Palace on the Palatine: Its History, Iconography, and Date. In: Journal of Roman Archaeology 30, 2017, 97–126.

Pollini (Buch in Vorbereitung) Pollini, John: Augustus: From Image to Icon (Buch in Vorbereitung).

Varner 2004 Varner, Eric: Mutilation and Transformation: ›*Damnatio Memoriae*‹ and Roman Imperial Portraiture (Monumenta Graeca et Romana 10). Leiden 2004.

BILDRECHTE

1-7a, 8-17, Taf. 12c-14b Foto Autor / Nach Pollini 2010.

7b Foto: William Storage.

GÜNTER BLAMBERGER

ICHBILD OHNE ICH

Über Kurt Schwitters'

Merzbild 9b (1919)

In den *Naturalis Historiae* des Plinius wird von einem Wettstreit zweier Maler am Ende des fünften Jahrhunderts vor Christus berichtet, wer denn der größere Künstler von beiden sei. Zeuxis heißt der eine, Parrhasios der andere. Zeuxis malt dabei Weintrauben so naturgetreu, dass Sperlinge herbeifliegen, weil sie in den gemalten Trauben Nahrung zu erkennen glauben. Parrhasios lädt Zeuxis daraufhin in sein Atelier ein. Dieser entdeckt ein Bild, das hinter einem Vorhang verborgen ist, und bittet Parrhasios, den Vorhang beiseite zu schieben. Doch auch der Vorhang ist nur gemalt. Parrhasios hat den Wettstreit damit gewonnen, weil er nicht nur ein Tier, sondern einen in der Kunst der Täuschung selbst Erfahrenen hat täuschen können.¹

Diese Anekdote gehört zu den Ursprungsmythen jeder Geschichte des Mimesis-Begriffs, sie entdeckt das Vergnügen an simulierter Realität als Vergnügen an der Täuschbarkeit und bestimmt dieses als eine lustvolle Mischung aus einerseits der Erkenntnis der Differenz von Abbild und Abgebildetem und andererseits der Erkenntnis der erfolgreichen Camouflage

¹ Cf. Plinius Secundus der Ältere: Naturkunde. XXXV (= Plinius 1978), 55 f: »Dieser [Zeuxis] habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, dass die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, dass der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können.« – Erstpublikation des Beitrags in *Figurationen des Porträts*, hrsg. von Thierry Greub und Martin Roussel, Morphomata Bd. 35, Paderborn 2018, 369–383.

dieser Differenz. Die Erkenntnis der Ähnlichkeit, auf der die Wirkung des Artefakts beruht, hat demnach die Erkenntnis der Unähnlichkeit zur Voraussetzung und umgekehrt. Was Ähnlichkeit hier heißt, bleibt freilich eine Leerstelle. Das Beunruhigende und Paradoxe an dieser Anekdote ist, dass sie eine »Mikrotheorie der Ähnlichkeit«² – im Sinne einer Funktionstheorie von der Wirkmacht der Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit auf den Rezipienten – entwickelt, ohne den Begriff der Ähnlichkeit zwischen Abbild und Abgebildetem qualitativ zu bestimmen. Dieser Widerspruch fällt nur deshalb nicht auf, weil die Referenz der medialen Repräsentationen so trivial ist. Von Weintrauben und von einem Vorhang hat jeder Leser der Plinius-Anekdote ein Vergleichsbild aus eigener Anschauung. Von daher nimmt es nicht Wunder, dass die Plinius-Anekdote eine morphomatische Figuration³ von erstaunlicher Dynamik in der abendländischen Kulturgeschichte ist. Sie wird in diversen Künstlerbiographien variiert, wenn es um die Entdeckung eines Mal-Genies geht. So soll z. B. der junge Dürer ein Michelangelo-Bild kopiert und darauf eine Spinne gezeichnet haben, die man für echt hielt. Von Tizian wird gesagt, dass er ein Lamm so täuschend echt zu malen wusste, dass ein Mutterschaf vor dem Bild freudig geblökt habe.⁴

Die Persistenz der Legende von der Tiere wie Menschen täuschenden Simulationskunst genialer Maler könnte nun auch so verstanden werden: als eine sinnfällige und dessen Aktualität stets wieder neu bezeugende Demonstration des griechischen Mythos, welcher der Malerei keine Muse zuspricht, weil sie es anders als andere Künste nur mit dem Sichtbaren zu tun habe und deshalb eine bloß menschliche Übung sei, ein Handwerk erlernbar beim Kopieren – von der Natur oder von Vor-Bildern. Demnach wäre das Problem der Ähnlichkeit auch nur eines der Machart, nicht eines der Epistemologie wie in den musischen Künsten, in denen es neben *ars* und *doctrina*, also der Beherrschung von Kompositionstechniken und der Kenntnis von stofflichen Vorlagen, immer auch eines *ingenium* als einer divinatorischen Gabe braucht, um das nur Sichtbare zu transzendieren.

Die Plinius-Anekdote problematisiert die Relation von Abbild und Abgebildetem und verdeckt das Problem zugleich in der Schlichtheit

2 Andree 2005, 36.

3 Zum Begriff der morphomatischen Figuration cf. die einführenden Artikel in Blamberger/Boschung 2011.

4 Solche Talentproben finden sich zuhauf in Giorgio Vasaris 1550 in Florenz veröffentlichten *Vite de piú eccelenti pittori, scultori, ed architetti*. Entzaubert wurden sie auf brillante Weise in Kris/Kurz 1995.

der Referenz ihrer medialen Repräsentationen. Fiele die Camouflage auf, wenn es sich nicht um die Wiedergabe von Weintrauben und einem Vorhang handelte, sondern um die eines menschlichen Gesichts? Von der Antike bis in die Renaissance hinein wohl kaum, insofern Standardisierung selbst die Porträtierung von »Prominenten«, etwa von Herrschern, prägte, deren Erkennbarkeit also weder an die Ähnlichkeit des Äußeren (in der Physiognomie von Gesicht und Körper) noch der des Inneren (im Sinne eines Charakterporträts) gebunden war, sondern an standesgemäße Insignien bzw. Attributierungen. Schwieriger wird es mit der Relation von Abbild und Abgebildetem seit den Individualbildnissen der niederländischen und italienischen Maler des 15. Jahrhunderts, bei Jan van Eyck oder Antonello da Massina z. B., die als Zeugnis der Autonomie und Singularität des modernen Menschen gelten können und gelten wollen.⁵ Selbst Meta-Porträts, also Techniken der Selbstreflexion, die z. B. den Porträtmaler mit ins Bild rücken, ändern in der Folgezeit ja nichts daran, dass das Problem der Ähnlichkeit auch in der Moderne aporetisch bleibt, insofern das *Individuum* als *ineffabile* erscheint. Vom a priori Unvergleichbaren in seiner lebendigen Entwicklung ein Abbild zu fixieren, ist ein Widerspruch in sich selbst. Die Popularität des Genres Porträtmalerei – wie im übrigen auch des Genres Biographie – könnte jedoch gerade darin begründet sein, dass aus der Sicht des Publikums die Lust an der Kunst der Simulation wie zugleich ihrer Entlarvung, die Plinius zentral war, ersetzt wird durch die Lust an der scheinbar magischen Aufhebung der Differenz von Abbild und Abgebildetem im lebendigen Bild. Dergestalt hätte die Porträtmalerei teil an der Re-Mythisierung des Schöpferischen seit der Geniezeit, profitierte in ihrer Wirkmacht also z. B. von den faszinierenden Legenden vom Künstler als »second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE«⁶ oder Pygmalion.⁷

Dank Nietzsches *Aus der Seele der Künstler und Wissenschaftler*, dank seiner kritischen Analyse ihrer Schaffenszeugnisse in *Menschliches, Allzumenschliches*, weiß man, dass die Differenzlogik von Ähnlichkeit und

⁵ Cf. Boehm 1985.

⁶ Cf. Shaftesbury 1978, S. 207. Hier heißt es – und die auratische Qualität würde in meinem Argumentationszusammenhang vom Poeten auch auf die amüsische Kunst der Malerei übertragen: »Such a Poet is indeed a second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE. Like that Sovereign Artist or universal Plastic Nature, he forms a *whole*, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts.«

⁷ Cf. zur Virulenz des Mythos Meyer/Neumann 1997.

Unähnlichkeit unbestimmt bleibt und ihren Beunruhigungswert auch dann nicht verliert, wenn interner und externer Beobachter, Abbildender und Abgebildeter zusammenfallen wie im Medium des Selbstporträts. Die Anziehungskraft von Selbstporträts scheint gleichfalls darauf zu beruhen, dass sie diesen blinden Fleck zu verbergen wissen, wie Parrhasios ein Bild hinter einem Vorhang, der selbst nur Chimäre ist.⁸ Eine radikale und zugleich konsequente Thematisierung wie Eskamotierung dieses Widerspruchs stellt Kurt Schwitters' *Merzbild 9b* (Abb. 1; siehe Taf. 15) dar, das im Jahr 1919 entstanden ist, sich heute im Museum Ludwig in Köln befindet und von Schwitters *Das Grosse Ichbild* genannt wurde, obwohl es kein Selbstporträt des Künstlers ist, eher dem Genre des Still-Lebens anzugehören scheint, komponiert aus Überresten, aus zufällig Gesammeltem. Der Titel ist ein Rätsel, dessen Lösung im Folgenden versucht werden soll.

Kurt Schwitters (1887–1948) gilt dank seiner Vortragskunst als der Paganini der Lautdichtung, der experimentellen phonetischen Poesie, lange vor Ernst Jandl, Oskar Pastior oder Thomas Kling, um nur einige zeitgenössische Autoren zu nennen, die allesamt Schwitters-Nachfolger sind. Mit der zwischen 1923 und 1932 in mehreren Versionen komponierten *Ursonate*, die mit Vokalen und Konsonanten spielt, ohne das damit Bezeichnete erkennbar werden zu lassen, hat er teil an der alle Künste übergreifenden artistischen Tradition der Avantgarde, die die vorgebliche Schwerkraft der Bedeutungen aufhebt – in der Verschiebung des Interesses vom Bezeichneten auf die Zeichenträger. Was für den Lautpoeten Schwitters gilt, gilt auch für den bildenden Künstler, also auch für das *Merzbild 9b*: Farben, Formen und das Material des Bildes lassen sich beschreiben. Der Zusammenhang von Zeichenträger und Bezeichnetem jedoch wird durch den Titel *Das Grosse Ichbild* zum Rätsel, denn dargestellt ist weder Schwitters' Antlitz noch sein Körper. Es handelt sich um kein figuratives Abbild seiner Person, wie bei einem Selbstporträt erwartbar, stattdessen lässt sich heterogenes Material identifizieren, das dem nicht-organischen Bereich angehört. Der Titel behauptet eine Ähnlichkeit zwischen Abbildendem und Abgebildetem, die Bildgestaltung dagegen führt diese Behauptung ad absurdum.

Merzbild 9b – diese Bezeichnung beschreibt zunächst die Mach-Art des Bildes. Schwitters, der nach dem Abitur Kunstakademien in Hannover,

⁸ Cf. Nietzsche 1980 und zum Problem der Verlässlichkeit interner Beobachterperspektiven cf. Blamberger 1991, 33–38.



1 Kurt Schwitters: *Merzbild 9b (Das Große Ichbild)*, 1919, verschiedene Materialien, 96,8 × 70 cm, Köln, Museum Ludwig, Inv.-Nr. ML 01437, Leihgabe seit 1985, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln (siehe Taf. 15)

Dresden und Berlin besuchte, malte zunächst konventionelle Ölbilder. Nach dem Ersten Weltkrieg klebte und nagelte er aus zufällig gefundenem Material seine Bilder zusammen und nannte das ›Merz-Kunst‹. Merz, die Mittelsilbe aus Com-Merz-Bank, referiert auf einen aus einer Werbeschrift ausgeschnittenen Papierschnipsel. Sie evokiert Assoziationen wie Kommerz, ausmerzen, Scherz, Nerz, März usw. Die Nummerierung 9b bezieht sich auf die chronologische Reihenfolge der innerhalb einer Werkgruppe erstellten Bilder. *Das Grosse Ichbild* ist das 9. Merzbild. Mit dem Buchstaben B nun hat Schwitters vor allem Still-Leben bezeichnet. Zu dieser Bildgattung scheint das *Merzbild 9b*, das zugleich Porträt sein will, auch zu gehören, insofern es wie ein Still-Leben tote Gegenstände versammelt – freilich sind es nicht die seit der barocken Vanitas-Kunst üblichen wie Blumen, Früchte, Gläser, tote Tiere etc. Sichtbar sind ganz unterschiedliche Materialien. So erkennt man Textuelles, also Wortfragmente aus Zeitungs- und Plakatausrisen, außerdem Geldscheine und eine Fahrkarte (cf. die Zahl 87) oder Fundstücke wie Pappscheiben und Pappleisten. Der Bildgrund besteht aus Papieren unterschiedlicher Form und Dicke, die ohne Rücksicht auf die Papierform selbst übermalt sind. Vorherrschend durch Blaugrün und Braun-Nuancen. Die Formen selbst sind geometrischer Provenienz, entweder kreis- oder trapezförmig und spitz, wobei die letzteren ineinander stürzen und zugleich wie Keile auf die Bildmitte zielen, in der die Kreise dominieren, vor allem zwei: ein großer, gelbbrauner, der zum Teil verdeckt wird durch einen grauschwarzen. Sonne und Mond stehen hier nebeneinander, wobei totale Mondfinsternis herrscht, der Mond durch den Schatten der Erde verdunkelt wird. Ein dunkles, ein apokalyptisches Zeit-Zeichen, insofern in die graue Scheibe die Zeiger einer Uhr eingezeichnet sind. Fünf vor Zwölf ist es demnach.

Man darf das ein Jahr nach dem Ende des Ersten Weltkrieges entstandene *Grosse Ichbild* folglich als ein Zeit-Bild deuten, als Porträt einer Umbruchs-, einer Krisen-Zeit, die jede Anstrengung auf eine organische, kontinuierliche, selbstbestimmte Ausbildung und Bewahrung von Individualität zunichte gemacht hat und jedes figurative Selbstporträt, das die Einheit des Ich noch gestaltete, als ein Trugbild erscheinen ließe. Im Fragmentarischen der Text- und Fundstücke, in der Disparatheit der Materialien, Farben und Formen bildet sich das Chaos einer Zeit ab, die auch jeden Lebensplan zerrüttet hat. Darin besteht die Ähnlichkeit von Zeit- und Lebensgeschichte. Das Selbstporträt ist im Zeitporträt insofern aufgehoben und verschwindet in ihm wie der Anspruch des Einzelnen auf Eigentümlichkeit – und damit auch die problematische Frage nach der

Ähnlichkeit von Bild und Person, nach der Abbildbarkeit einer vordem als unverwechselbar gedachten Individualität.

Die Nichtigkeit und Banalität des im Bild versammelten Materials – Geld, Fahrscheine, der Werbeschriftzug der Braufirma Störtebeker für ihre Bier-Schatzkiste – bezeugt den Niedergang der moralischen Werte am Ende des wilhelminischen Zeitalters. Durch den Vorgang des Merzens, des Collagierens, brechen diese Nichtigkeiten aus dem Wirklichkeits- in den Kunstzusammenhang ein. Das hat Konsequenzen. Vorbei ist es mit der Vorstellung von der Autonomie der Kunst und ihrer Eignung zur ästhetischen Erziehung. Die Merzkunst bietet keinen Schutzraum mehr vor der schlechten Wirklichkeit, in dem sich die freie und selbstbestimmte Entfaltung von Individualität und Moralität demonstrieren ließe, wie noch zu den Hochzeiten des bürgerlichen Idealismus in der Kunst der Klassik und deren Fortschreibung im 19. Jahrhundert. Die Wirklichkeit dringt ins Kunstwerk ein, wobei, so Schwitters' Vorgabe, das Zufallsprinzip regieren soll. Der Merzkünstler wählt das Alltagsmaterial nicht nach eigener Willkür aus, sondern nimmt das zufällig Vorgefundene: *objets trouvés*, also das ihm gerade Nicht-Eigentümliche, Über-Individuelle. Normalerweise bildet das Selbstporträt eines Malers dessen eigentümliche Physiognomie wie die seiner Kunst eigentümliche Manier zugleich ab. Im *Merzbild 9b* haben wir es mit einem *Ichbildnis* zu tun, das scheinbar beides verweigert.

Scheinbar nur, denn die Merzkunst hat nicht nur eine destruktive, sondern ebenso eine konstruktive Seite. Der Einbruch der Wirklichkeit in die Kunst hebt die Autonomie des Kunstwerks auf; zugleich werden die aus dem Wirklichkeitszusammenhang herausgerissenen Fundstücke im Kunstwerk jedoch qualitativ neu bewertet bzw. in Kunstmaterial umgewertet. Im Prozess des Merzens lassen sich demnach drei verschiedene Stadien unterscheiden. Das Einsammeln zufälliger Materialien ist nur das erste Stadium, folgt man Schwitters Selbstkommentaren:

Kaputt war sowieso alles. Es galt aus den Scherben Neues zu bauen [nach dem Ersten Weltkrieg]. Das aber ist Merz. Ich nagelte, klebte, dichtete. [...] So habe ich zunächst Bilder aus einem Material konstruiert, das ich gerade bequem zur Hand hatte, wie Straßenbahnfahrscheine, Garderobemarken, Holzstückchen, Draht, Bindfaden, verbogene Räder, Seidenpapier, Blechdosen, Glassplitter usw. Diese Gegenstände werden, wie sie sind, oder auch verändert, in das Bild eingefügt, je nachdem es das Bild verlangt. Sie verlieren durch Wertung gegeneinander ihren individuellen Charakter, ihr Eigengift, werden entmaterialisiert und sind Material für das Bild.

Das heißt also, dass nach dem Einsammeln des zufällig vorfindbaren Materials dessen Umwertung erfolgt. Herausgelöst aus seinen Realitätsbezügen wird das Material in einem zweiten Stadium »entformelt«, wie Schwitters das nennt:

Das Entformeln der Materialien kann schon erfolgen durch ihre Verteilung auf der Bildfläche. Es wird noch unterstützt durch Zerteilen, Verbiegen, Überdecken und Übermalen. Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistiftstrich zur Linie, Drahtnetz, Übermalung oder aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.⁹

De-Referentialisierung ist also das Ziel, der Rezipient soll nicht mehr nach Wirklichkeitsbezügen suchen, sondern das Merzbild als konkrete Kunst betrachten. Das erfordert, die Signifikanten von den Signifikaten losgelöst zu betrachten. Nicht mehr einen Dosen- oder Pappdeckel in der Mitte eines Merzbildes zu identifizieren, sondern den Kreis, den er beschreibt, die Farbe, die er trägt. Die Aufmerksamkeit gilt dann auch der Anordnung der Teile, z. B. der Spannung zwischen den keil- bzw. trapezförmigen Teil-Stücken zu den runden, kreisförmigen.

Appliziert man die Methodik einer traditionell ikonologischen Kunstbetrachtung im Sinne Erwin Panofskys¹⁰ so hätte man es im ersten Merz-Stadium als Rezipient mit der Erkenntnis der Wirklichkeitsbezüge des im Bild versammelten Materials zu tun, also mit einer einfachen, vorikonographischen Beschreibung. Im zweiten Merz-Stadium dann mit einer ikonographischen Analyse, insofern, qua De-Referentialisierung nun, die Kompositionstechniken als solche der konkreten Kunst der Moderne zu bestimmen wären. Der Übergang zum dritten Merz-Stadium ist nun ein fließender: Schon die Betrachtung der Linien, Farben und Formen des *Merzbildes 9b*, die Aufmerksamkeit auf die Spannung zwischen den keil- oder trapezförmigen und den runden Teilen erfordert neben der ikonographischen Analyse die ikonologische Kontextuierung in die zeitgenössische Philosophie- und Geistesgeschichte. Evoziert wird dergestalt die Grundspannung in der Kunst der Jahrhundertwende zwischen Sach- und Gemütslinien, Apollinischem und Dionysischem. Den Raum der

⁹ Schwitters 1981, 37.

¹⁰ Cf. Panofsky 1980 sowie Panofsky 1979.

konkreten Kunst und ihrer nur ikonographischen Analyse verlässt man endgültig, wenn man die ästhetische Umwertung der Fundstücke noch weiter treibt. Das »Werthen«, die Einfügung in den ästhetischen Zusammenhang, ist ja der dritte Schritt im Produktionsprozess des Merzens. Dem entspräche nicht nur eine ikonologische Rezeption im Sinne der Lebensphilosophie der Jahrhundertwende in ihrer apollinisch-dionysischen Grundspannung, sondern eine spezifisch vitalistische Sichtweise des Materials. Das Gelbrunde in der Mitte des *Merzbild 9b* erschiene so weder als banaler Alltagsgegenstand noch als bloßer Kreis, sondern als Sonne, und das grauschwarze Runde, das das Gelbrunde überlagert, als Mond. In einer dergestalt nicht mehr konkreten, sondern symbolischen Betrachtungsweise würde aus dem *Merzbild 9b* ein abstraktes Kunstwerk, ein Verweis auf den von Schwitters verehrten Zeitgenossen Johannes Molzahn (1892–1965), der kosmische Bilder gemalt hatte: Sonnen-, Mond-, Sternbilder, um den Rhythmus und die Energie des Weltalls einzufangen, wie er es in seinem *Manifest des absoluten Expressionismus* im Heft 10 der Zeitschrift *Sturm* gefordert hatte. Schwitters widmete Molzahn sein Gedicht *Kreisen Welten Du*. Sein *Merzbild 25 A. Das Sternenbild* (Abb. 2) aus dem Jahr 1920 spricht gleichfalls für den Einfluß Molzahns.¹¹

Das Ich ist unrettbar, es ist nicht mehr Herr im eigenen Haus, es verschwindet in der Menge: Das sind seit Ernst Mach, Sigmund Freud oder Georg Simmel bekanntlich Gemeinplätze in der Philosophie, Literatur und Malerei um 1900, die auch zu einem Bruch in der Kunst des Porträts bzw. Selbstporträts führen. In der Bildniskunst der Avantgarden des 20. Jahrhunderts werden seitdem Varianten des »nicht-ähnlichen Porträts« entwickelt, wie Max Imdahl dies genannt hat.¹² Schwitters' *Grosses Ichbild* ist nicht-figurativ, nicht-mimetisch, es bildet weder das Antlitz noch die Physiognomie von Schwitters' hagerer, Don Quijote-ähnlicher Gestalt ab, es ist selbstverständlich auch kein Charakterbild, und dennoch ein starker Nachweis von Schwitters' Identität als Merzkünstler. Die Unvergleichlichkeit des Individuums mag nicht mehr darstellbar sein, wohl aber die seiner Arbeitsweise als Künstler, dem Sensationenchaos

¹¹ Cf. zur Kontextuierung von Schwitters vor allem den inspirierenden und inspirierten Aufsatz von Manfred Engel (Engel 2006) sowie Cardinal/Webster 2011.

¹² Cf. Imdahl 2000. Imdahl entwickelt die Theorie des »nicht-ähnlichen Porträts« am Beispiel einer Zeichnung bzw. einer Skulptur Giacomettis. Zur Variationsbreite des »nicht-ähnlichen Porträts« in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts cf. Gördüren 2013. Schwitters' Merzkunst ist leider weder bei Imdahl noch bei Gördüren Gegenstand der Betrachtung.



2 Kurt Schwitters: *Merzbild 25A. Das Sternenbild*, 1920, Montage, Collage und verschiedene Medien auf Karton, 104,5 × 79 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Inv.-Nr 0141

der Wirklichkeit konstruktiv und gestaltend zu begegnen. »Ich merze, also bin ich«, könnte man über Schwitters sagen, und dafür spricht auch seine Bastelei an einem sogenannten Merzbau in seiner Privatwohnung in Hannover. Dabei handelte es sich um ein baumartig verzweigtes, in alle Richtungen und Räume wucherndes Gebilde mit Gipshöhlen zur Aufbewahrung von Erinnerungsstücken an Freunde und Verwandte. Eine von Peter Bisegger besorgte Rekonstruktion der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Assemblage findet sich im Sprengel-Museum in Hannover.

Die Merzbauten, die Schwitters geschaffen hat, sind parabolische Nachbildungen einer labyrinthischen zeitgenössischen Wirklichkeit und zugleich Repräsentationen einer wiederum nicht-ähnlichen Porträtkunst. Man könnte sie, in Anlehnung an die Titelgebung des *Merzbildes 9b*, das ein Ichbildnis ohne Ich ist, gleichfalls rätselhaft *Gruppenbild mit Künstler* nennen. Schwitters ist als Bauherr unsichtbar wie seine Freunde, die in den Gipshöhlen des Merzbaus durch vergessene, verlegte oder entwendete Gegenstände repräsentiert sind. Man könnte den Merzbau als Sinnbild einer Sehnsucht des Künstlers deuten, dass jemand in diesem Sammelsurium der Objét trouvés nicht nur nach den Spuren der Freunde, sondern mit dem gleichen Eifer nach ihm selbst suchen könnte.¹³

Vielleicht darf man Schwitters' Merzbau auch als Statue eines modernen Pygmalion betrachten? Eine solche Vermutung liegt zumindest bei einer verbalen Merzplastik nahe, einem textuellen Porträt, einem Liebesgedicht, das Schwitters im selben Jahr wie *Das Merzbild 9b* 1919 geschaffen hat:

An Anna Blume

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! – Du deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?

Das gehört (beiläufig) nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist – – bist du? – Die Leute sagen, du wärest, – laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du.

Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt. Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! – Du deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?

13 Diese Spekulation verdankt sich Lars Gustafssons wunderbarem Gedicht *Elegie auf verlegte und vergessene Gegenstände*. In Gustafsson 2009, 61–62 [im schwedischen Original in Ders. 1990].

Das gehört [beiläufig] in die kalte Glut.
Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage:

1. Anna Blume hat ein Vogel.
2. Anna Blume ist rot.
3. Welche Farbe hat der Vogel

Blau ist die Farbe deines gelben Haares.
Rot ist das Girren deines grünen Vogels.
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes
Tier, ich liebe dir! – Du deiner dich dir, ich dir, du mir, –
Wir?

Das gehört [beiläufig] in die Glutenkiste.
Anna Blume! Anna, a-n-n-a, ich träufle deinen Namen.
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weißt du es Anna, weißt du es schon?
Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du
Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von vorne:
»a - n - n - a«.
Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken.
Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!¹⁴

Schwitters' Gedicht *An Anna Blume* wurde schnell populär, weil sein Hannoveraner Verleger Paul Steegemann es auf den Litfaßsäulen der Stadt groß plakatieren ließ. Schwitters selbst hat zahlreiche Variationen davon entworfen. Ebenso zahlreich sind die Fortdichtungen seiner *Anna Blume*.¹⁵ Vom Wortmaterial lässt sich dieses Gedicht als Liebesgedicht klassifizieren, wobei mit der Grammatik der Liebe anarchisch gespielt und, wie schon bei der Merzmalerei beobachtet, ein Ganzes aus Bruchstücken heterogener Provenienz zusammengefügt wird. Eingemerzt und sich gegenseitig nivellierend finden sich z. B. pathetische Anrufungen (»O, du Geliebte«), banale Adressierungen (»Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid«), gewöhnliche Liebeschwüre im Berliner Dialekt (»ich liebe dir«) oder expressionistische Kraftausdrücke (»du tropfes Tier«). Die Bruchstücke sind jedoch in eine klare Komposition eingebunden, wie schon das Farbenspiel des Rätsels in der Mitte verrät. Der Vogel hat die Farbe grün, welche sonst? Grün ist die Komplementärfarbe zu rot, zusammengesetzt aus den beiden anderen Primärfarben gelb und

¹⁴ Schwitters 1919/20, 72.

¹⁵ Cf. Schwitters 1996 sowie Schwitters 2000.

blau. Beim Malen wie beim Dichten kommt es Schwitters eben auf eine klar konstruierte Ästhetik an. Dafür sprechen auch die zahlreichen Wiederholungen und Korrespondenzen des Namens Anna oder der Deklinationsübung (»Du deiner dich dir«), sowie ein Refrain (»Das gehört [beiläufig] nicht hierher«), der dreimal variiert wird, so dass sich das Gedicht in vier Teile oder besser zwei Hälften gliedern lässt. »In die kalte Glut« scheint zu gehören, was »die Leute« in der ersten Gedichthälfte über Anna Blume sagen, denn das reale Mädchen Anna, so demonstriert es die zweite Gedichthälfte überdeutlich, gibt es nicht. Sein Porträtbild entspricht keiner Person in der Wirklichkeit, denn es ist nichts anderes als ein Wortgebilde, aus Buchstaben-Material geformt (»a-n-n-a ich träufle deinen Namen«), konkrete Kunst also, Merzkunst, ein Schwitters-Geschöpf, eine verbale Statue vom Künstler als Pygmalion angebetet und durch seine Kunst verlebendigt. Zugleich ist dieses Gedicht ein Meta-Porträt, es deckt die Genealogie der Porträt-Komposition selbst mit auf und reflektiert sie spielerisch. Zum »nicht-ähnlichen Porträt« in den Bildenden Künsten finden sich in den literarischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts zahlreiche Varianten, nicht nur in der konkreten, phonetischen Dichtung eines Kurt Schwitters. So verrät sich die Modernität von Porträttechniken der fiktionalen Erzählliteratur im Bruch mit monoperspektivisch hierarchisierenden und psychologisierenden Gestaltungsweisen. Die Porträts sind nicht mehr auf eine zentrale, das Äußere mit dem Inneren kohärent in allen Eigenschaften verbindende Perspektive festgelegt. Ein noch konventionelles Beispiel wäre z. B. die akzentuierte Darstellung Tonis in Thomas Manns Roman *Die Buddenbrooks* durch ihre hervorstehende Oberlippe, ein pars pro toto ihrer Unbekümmertheit und ihres Eigensinns, ihres in allen Lebensphasen und Zeitläuften stets widerständigen und unverbiegbaren Charakters. Den Paradigmenwandel zur Moderne kennzeichnen dagegen Porträts, die enigmatisch sind, Leerstellen offerieren, durch Perspektivenkollisionen den Leser irritieren, ihre Genealogie offenlegen, um so die Nichtabbildbarkeit des Menschen zu demonstrieren.¹⁶ In der ästhetischen Komposition das Humanum, die Eigentümlichkeit, und sei es ex negativo, noch zu retten, als unverfügbar zu zeigen, erscheint heute – in Zeiten grenzenloser Verfügbarkeit durch digitale Steckbriefe – als ferne Utopie.

16 Dafür finden sich zahlreiche Varianten. Als einer der ersten hat Peter von Matt auf den Paradigmenwechsel von der konventionellen zur modernen Porträttechnik in der Literatur der Moderne am Beispiel von Figurenporträts von Franz Kafka oder Robert Musil hingewiesen. Cf. Matt 1983.

BIBLIOGRAPHIE

- Andree 2005** Andree, Martin: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute. München 2005.
- Blamberger 1991** Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.
- Blamberger/Boschung 2011** Blamberger, Günter / Boschung, Dietrich (Hrsg.): Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. München 2011.
- Boehm 1985** Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.
- Cardinal/Webster 2011** Cardinal, Roger / Webster, Gwendolen: Kurt Schwitters. Stuttgart 2011.
- Shaftesbury 1778** Cooper, Anthony Ashley, Third Earl of Shaftesbury: Soliloquy, or Advice to an Author. In: ders.: Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times (1711). Reprint: Hildesheim / New York 1978, Bd. 1.
- Engel 2006** Engel, Manfred: Collage als Karnevalisierung. Schwitters Merzkunst. In: May, Markus / Radtke, Tanja: Bachtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann. Heidelberg 2006, 271–296.
- Gördüren 2013** Gördüren, Petra: Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert. Berlin 2013.
- Gustafsson 2009** Lars Gustafssons Jahrhunderte und Minuten. Gedichte. Ausgewählt von Michael Krüger. Frankfurt a. M. 2009.
- Gustafsson 1990** Ders.: Förbredelser för vintersäsongen. Elegier och andra dikter. Stockholm 1990.
- Imdahl 2000** Imdahl, Max: Relationen zwischen Porträt und Individuum. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 3. Reflexion – Theorie – Methode. Hrsg. und eingeleitet von Gottfried Boehm. Frankfurt a. M. 2000, 591–626.
- Kris/Kurz 1995** Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt a. M. 1995 (Erstausgabe 1934).
- Matt 1983** Matt, Peter von: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München/Wien 1983.
- Meyer/Neumann 1997** Meyer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hrsg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg 1997.
- Nietzsche 1980** Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister (1878). Erster Band. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München / Berlin / New York. Bd. 2.
- Panofsky 1979** Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1979 (Meaning in the Visual Arts, 1957).

Panofsky 1980 Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln 1980 (Studies in Iconology, 1939).

Plinius 1978 Plinius Secundus der Ältere: Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übersetzt von Roderich König. Darmstadt 1978.

Schwitters 1919/20 Schwitters, Kurt: An Anna Blume. In: Der Sturm 10/5 (1919/20), 72.

Schwitters 1981 Schwitters, Kurt: Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln 1981.

Schwitters 1996 Schwitters, Kurt: Anna Blume und ich. – Die gesammelten Anna Blume-Texte. Hrsg. von Ernst Schwitters. Zürich 1996.

Schwitters 2000 Schwitters, Kurt: Anna Blume und zurück. Poetische Antworten auf ›Anna Blume‹. Hrsg. von Gerd Weiberg, Klaus Stadtmüller und Dietrich zur Nedden. Göttingen 2000.

BILDRECHTE

1, Taf. 15 © Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c004720.

2 © bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Walter Klein.

BARBARA NAUMANN

TOTENPORTRÄTS

Gerhard Richters Foto-Bilder in Don DeLillos Erzählung

Baader Meinhof

1. »A PORTRAIT DOESN'T BEGIN TO MEAN ANYTHING
UNTIL THE SUBJECT IS DEAD«

In seinem Roman *Mao II* aus dem Jahr 1991 lässt der amerikanische Autor Don DeLillo einen alternden Schriftsteller mit dem sprechenden Namen Bill Gray über den mortifizierenden Charakter von Porträts nachdenken. Anlass dazu gibt ihm ein Fotoshooting, auf das er sich, wenn auch äußerst widerwillig, eingelassen hat. Während vieler Jahre hatte Bill Gray jegliche Fotografien von sich nicht nur vermieden, sondern verboten. Sein Allerwelts-Vorname »Bill« und der zur Farbe Grau (engl.: *grey*) homophone Nachname unterstreichen auch auf der Wortebene den Wunsch der Romanfigur, in der Unscheinbarkeit zu verbleiben. Gray verbietet die Zirkulation seines Bildes in der Öffentlichkeit, weil er in gewisser Weise zugleich schrift-bekannt und bild-anonym bleiben möchte. Gray insistiert auf diesen Rückzug vom Bild, weil die Kategorie des Porträts, sei es gemalt, sei es fotografiert, für ihn auf eine angstausslösende und unheimliche Weise mit Endlichkeit und Tod assoziiert ist. Denn Gray wertet er das Porträt als das Medium par excellence, das überhaupt erst vor dem Horizont der Endlichkeit Bedeutsamkeit erlangt. Als er dem Fotoshooting am Ende dennoch zustimmt, scheint es ihm so, als kooperiere er mit dem Tod, und als arbeite er zusammen mit der Fotografin bereits an einem sentimentalen Selbstbild für eine Zeit nach seinem Tod:

Sitting for a picture is morbid business. A portrait doesn't begin to mean anything until the subject is dead. This is the whole point. We're doing this to create a kind of sentimental past for people in decades to come. It's their past, their history we're inventing here. And it's not how I look now that matters. It's how I'll look in twenty-five years as clothing and faces change, as photographs change. The deeper I pass into death, the more powerful my picture becomes. Isn't this why picture-taking is so ceremonial? It's like a wake.¹

Wie auch immer lebendig die abgebildete Person sein mag –, Bill Gray nimmt das Porträt grundsätzlich wahr als ein Bild, das durch das Nicht-Mehr motiviert ist, als Totenwache (»wake«). Aus dem engen Zusammenhang von Porträt und Tod rührt aber die Faszinationskraft des Porträts, auch für den Protagonisten des Romans *Mao II*. Eine spätere Erzählung Don DeLillos führt den Bezug von Porträt und Tod noch weiter und nimmt ein radikales, gewaltdurchsetztes Todes-Szenario in den Blick. Es scheint, dass DeLillo die Meinung seines Protagonisten über die Funktion des Porträts nicht nur teilt, sondern sich angesichts eines anderen, verglichen mit Warhols *Mao*-Serie radikaleren Kunstwerks veranlasst gesehen hat, über die Funktion und weitreichende Implikation von Totenporträts nachzudenken. Die Radikalität dieses Kunstwerks rührt aus dem in der Erzählung diskutierten Bildmaterial, denn es handelt sich um die Bilderserie *18. Oktober 1977. Baader Meinhof* des Malers Gerhard Richter. In der Erzählung *Baader Meinhof* aus dem Jahr 2002 nämlich stellt Don DeLillo die Totenporträts der im Titel angegebenen Baader-Meinhof-Guppe ins Zentrum. Eine historische Hinweis mag hier aufgrund des zeitlichen Abstands hilfreich sein: Diese sich als *RAF* (*Rote Armee Fraktion*) bezeichnende deutsche Terrorgruppe war in den 1970er Jahren für eine große Anzahl von Morden und Anschlägen verantwortlich.²

Zwischen März und November des Jahres 1988 hat Gerhard Richter so genannte Foto-Bilder, Totenporträts der Baader-Meinhof-Mitglieder erstellt.³ Es handelt sich dabei um großformatige Gemälde, Übermalungen der Totenbilder, deren zugrunde liegende schwarz-weiß-Polizeifotos aus dem Jahr 1977 sind. Sie dokumentieren den Fund der Leichen nach

¹ DeLillo 1992, 42.

² Geschichte der RAF, 2015, passim.

³ S. die Abbildungen und Kommentare des Künstlers auf seiner eigenen Website: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56> (zuletzt gesehen am 14.4.2019). Der Terminus »Foto-Bilder« wird vom Künstler selbst benutzt.

dem gemeinschaftlichen, koordinierten Selbstmord der Baader-Meinhof-Gruppenmitglieder im Stammheimer Gefängnis. Zum Teil wurden die Fotos damals auch in der Presse veröffentlicht.

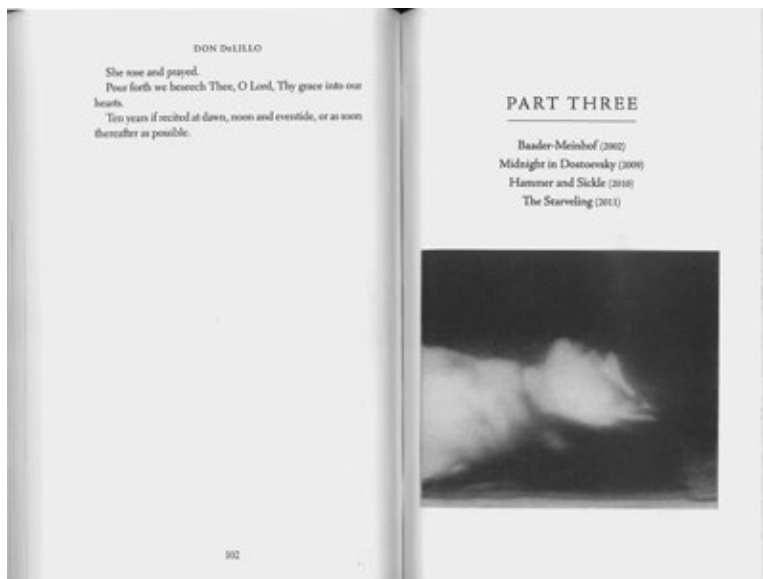
»A portrait doesn't begin to mean anything until the subject is dead. This is the whole point.« – Man könnte in diesem Zitat aus *Mao II* die Antizipation der späteren Erzählung Don DeLillos vernehmen, die zuerst im Jahr 2002 im Magazin *New Yorker* veröffentlicht wurde und in der Erzählungssammlung *The Angel Esmeralda* erneut abgedruckt ist.⁴ DeLillos Erzählung *Baader Meinhof* entwickelt ihren Plot aus der Konfrontation der Lebenswelt zweier Protagonisten mit Gerhard Richters Totenbildern der Baader-Meinhof-Mitglieder.

In bestimmter Weise könnte dieser Satz nämlich das Motto der Erzählung wie auch der Bilderserie Gerhard Richters sein, auf die sich die Erzählung *Baader Meinhof* bezieht. Richters Gemäldeserie wird auf dreifache Weise in das Narrativ DeLillos eingebunden: Eines der Gemälde, das von Gerhard Richter übermalte Foto der toten Ulrike Meinhof, ist als Frontispiz der Erzählung abgedruckt (Abb. 1); des weiteren beschreiben ekphrastische Passagen in der Erzählung detailliert Gerhard Richters Gemäldeserie *18. Oktober 1977. Baader Meinhof* (Abb. 2–4), und schließlich dreht sich die Handlung der ganzen Erzählung um eine Ausstellung dieser Bilderserie im New Yorker *Museum of Modern Art* (MoMA).⁵ Auf welche Weise diese mehrfache Bezugnahme zu einer Auseinandersetzung mit der Macht des Totenporträts, mit der der Gewalt der Bilder und mit einem Bild der Gewalt wird, soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

In einem für Gerhard Richters Kunst charakteristischen Stil präsentieren sich die Foto-Bilder als übermalte, verwischte Fotografien. Der Titel der Serie, *18. Oktober 1977*, indiziert den Tag, an dem Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe tot in ihren Stammheimer Zellen gefunden wurden. Gerhard Richters Bildserie ist aber nicht direkt und nicht sofort aus der höchst angespannten politischen Situation des so genannten deutschen Herbstes 1977 hervorgegangen. Erst mehr als 10 Jahre später konnte sich der Maler dazu bringen, sich mit dem Thema künstlerisch auseinanderzusetzen. Der Zyklus *18. Oktober 1977* besteht aus 15 zwischen März und November 1988 hergestellten Gemälden. Sie sind das Ergebnis seiner intensiven Beschäftigung mit der linksradikalen

⁴ DeLillo 2011.

⁵ Ausstellung Gerhard Richter: »18. Oktober 1977«. Museum of Modern Art, New York, 28. September 2000 bis 20. Januar 2001. Die Ausstellung hat Don DeLillo gesehen; sie bildet den Rahmen der Erzählung »Baader Meinhof«.



1 Frontispiz, aus: Don DeLillos *Baader Meinhof*



2 Gerhard Richter: *Tote/Dead*, 1988, Öl auf Leinwand, 62 cm × 67 cm,
Cat. Rais. 667–1, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



3 Gerhard Richter: *Erschossener 2 / Man Shot Down 2*, 1988, Öl auf Leinwand, 100 cm × 140 cm, Cat. Rais. 669–2, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



4 Gerhard Richter: *Erhängte / Hanged*, 1988, Öl auf Leinwand, 200 cm × 140 cm, Cat. Rais. 668, The Museum of Modern Art (MoMA), New York

terroristischen Vereinigung *Rote Armee Fraktion* (RAF), die seit Beginn der 1970er Jahre in Deutschland aktiv war und die Bundesrepublik mit einer neuen Dimension des Terrorismus konfrontierte. Richters Gemälde Bilder aus dem Jahr 1988 wurden 1995 an das *Museum of Modern Art*, New York verkauft, wo sie seit 2000 zu sehen sind.

Den Grund für die lange Latenzphase von der Betrachtung der Polizeifotos bis zur Befassung mit der Gewalt der RAF in den Gemälden von 1988 hat Gerhard Richter selbst als »Verdrängung« analysiert, die die »Ungeheuerlichkeit« der bedrückenden Fotos bei ihm auslösten: »Der Tod der Terroristen und alle damit in Zusammenhang stehenden Geschehnisse davor und danach bezeichnen eine Ungeheuerlichkeit, die mich betraf und mich, auch wenn ich sie verdrängte, seitdem beschäftigt, wie etwas, was ich nicht erledigt hatte.«⁶

Die »Ungeheuerlichkeit« scheint für den Maler aber nicht nur in der dargestellten Gewalt und der Grauenhaftigkeit des Selbstmordes zu bestehen, sondern etwas Grundsätzlicheres ins Spiel zu bringen: Richter fragt im Kontext seiner RAF-Arbeiten nach der Motiviertheit von Totenbildern schlechthin. Man könnte von einer langen »Latenzphase« der RAF-Totenfotos bei Richter sprechen, die einen besonderen Erkenntnis-Effekt erzielte: Die Bilder, ausgearbeitet als Zyklus, stellen für Richter nun eine Form des Abschiednehmens nicht nur dar; sie *sind* ein Abschiednehmen: »Die Bilder sind auch ein Abschied und dies in vielerlei Richtungen. Der Sache nach: diese bestimmten Personen sind tot; dann ganz allgemein: Tod ist Abschied schlechthin.«⁷

2. DIE TOTENPORTRÄTS IN DER ERZÄHLUNG: REALITÄTSWIRKSAMES PHANTASMA

Zu Beginn der Erzählung Don DeLillos, *Baader Meinhof*, befinden sich zwei Betrachter im Museum, eine Frau und ein Mann. Beide studieren die großformatigen Gemälde eingehend und stumm. Es wird beschrieben, was die Frau an den Bildern besonders fasziniert: »She was looking at Ulrike now, head and upper body, her neck rope-scorched, although she didn't know for certain what kind of implement had been used in the hanging.«⁸

⁶ Richter 2008, 205.

⁷ Ebd. 221 f. – Zum Verhältnis von Unschärfe und Politik bei Gerhard Richter s. auch: Dogramaci 2011.

⁸ DeLillo 2011, 105.

DeLillo lässt nun im Verlauf der Erzählung einen engen Konnex zwischen bildästhetischen Momenten der Gemälde Richters und den privaten Obsessionen seiner Protagonistin deutlich werden. Das einst politisch hoch aufgeladene Dokumentarfoto der toten Ulrike Meinhof ist im Foto-Bild Richters nurmehr als eine zugrunde liegende Schicht, als übermalter Hintergrund erkennbar. Richter selbst hatte seine Motivation zu den Gemälden der Baader-Meinhof-Serie dahingehend beschrieben, dass er gedanklich wie künstlerisch nicht fertig geworden sei mit den Ereignissen des Herbstes 1977. Sie waren für ihn »[...] wie etwas, was ich nicht erledigt hatte«⁹. Das Gemälde teilt selbst dieses »Nicht-Erledigte« in bildästhetischer Hinsicht auf eine besondere Weise mit. Aufgrund der verwischt-unscharfen Darstellung zwingt es seine Betrachter förmlich zu einem genauen, absuchenden Blick, der aber die zugrunde liegenden Dokumentarfotos nie endgültig erfassen bzw. mit dem Blick ›freilegen‹ können wird. Das oder die Gemälde müssen immer wieder erkundet und abgesucht werden. Sie halten das Skandalon der Bilder, die genaue Darstellung der Todesart, gewissermaßen bereit – und sie enthalten es doch vor. Da das genaue Erkennen unmöglich ist, bindet das Gemälde die Energie und, wie man in der Erzählung DeLillos sehen wird, die Obsession der Betrachter immer aufs Neue an sich.

Die Ausstellungsbesucherin in Don DeLillos Erzählung erfährt den Impuls zur genauen, suchenden Betrachtung des Bildes der toten Ulrike Meinhof in der eben beschriebenen Weise. Ihr Sehen wandelt sich von einer oberflächlichen Betrachtung zu einem in zwanghaft wiederholendem Verhaftetsein. Zunächst folgt sie der Suggestivkraft des Gemäldes, um am Ende dessen Seh-Zwang nicht mehr entkommen zu können. Was aber ist es, das in der Frau diese Bereitschaft zu einer solch intensiven Bindung an das Gemälde veranlasst; was ist es, das sich für sie, wie Gerhard Richter es formulierte, »nicht erledigt« hat? Inwiefern bedeuten die Gemälde für die Protagonistin der Erzählung DeLillos nicht »Abschied schlechthin«, sondern geradezu soghafte Virulenz? Mit anderen Worten: Was veranlasst den, und worin besteht der Übertragungsvorgang zwischen Gemälde und Betrachterin?

In *Baader Meinhof* führt der Erzähler DeLillo einen Übertragungsvorgang vor Augen, der mit aller zum Gemälde gehörigen Ambivalenz das Denken und Handeln der Protagonistin affiziert. Dieser Vorgang soll im Folgenden genauer untersucht werden. Über die Museumsbesucherin, die

⁹ Richter 2008, 205.

die 15 Foto-Bilder Richters wie bei einer Totenwache für nahestehende Menschen betrachtet, heisst es zunächst: »[...] a cycle of fifteen canvases, and this is how it felt to her, that she was sitting as a person does in a mortuary chapel, keeping watch over the body of a relative or friend.«¹⁰ Doch kann die Betrachterin über die Todesart der ihr scheinbar so vertrauten Person keine Klarheit gewinnen: »She didn't know for certain« –: Durch Richters Übermalungstechnik mit ihrer kalkulierten Unschärfe wird eine Unsicherheit über das, was man nur vage erkennen kann, ins Spiel gebracht. Unsicher ist aber auch die vermeintlich faktische Basis, das zugrundeliegende Ereignis: Was war eigentlich geschehen? Die Unsicherheit in der Betrachtung leitet über zum Infragestellen dessen, was man überhaupt sehen kann, und zugleich nach dem Infragestellen des zugrunde liegenden Geschehens. Von hier aus legen die Gemälde den nächsten Schritt nahe: zur grundsätzlichen Frage danach, was überhaupt durch ein Bild an Gewissheit übermittelt werden kann.

Das Interesse der Museumsbesucherin in der Erzählung richtet sich jedenfalls auf ein spezifisches Bilddetail, nämlich Hals und Oberkörper: »head and upper body, her neck rope-scorched«. Es ist jener Bildausschnitt, der im Regelfall für ein Porträt oder eine Porträtbüste genutzt wird. Die Fixierung auf den Teil der Körpers, der für den Persönlichkeitsausdruck als besonders relevant erachtet wird, verrät an dieser Stelle etwas über die Betrachterin selbst, über ihre psychische Problematik. Für die junge Frau wird ein unscharf wiedergegebenes Objekt, nämlich das nicht genau identifizierbare »implement«, das den Tod der »Ulrike« herbeigeführt hat, zum Detail des Porträts, das sie anspricht, das sie verstört und ihren Blick fesselt; es wird zum »Punktum« des Bildes.¹¹ Es ist gerade dieses nicht genau erkennbare Objekt, das die junge Frau affiziert und sie sich fragen lässt: Wie, womit hat sich »Ulrike« umgebracht? Dass die Betrachterin die Terroristin vertraulich beim Vornamen »Ulrike« nennt, weist einmal mehr auf die geradezu unheimliche Nähe, die sie zum Bild der Toten empfindet. Hinter der ganzen Szene – der Bildbetrachtung, der Abgebildeten, den bildlich unscharf wiedergegebenen Details, dem entstellten Porträt – steht für die Betrachterin aber nicht die Frage, wer »Ulrike« war, sondern letztlich: Wie bringt man sich um?

Es ist von erheblicher Bedeutung, dass es sich bei den Kunstwerken Gerhard Richters um übermalte, ins Unschärfe transformierte Fotografien

¹⁰ DeLillo 2011, 105.

¹¹ Punktum ist hier im Sinne Roland Barthes' gemeint; s. dazu: Barthes 1989, bes. 53–60.

handelt. Die Gemälde erzeugen Neugier auf das, was die Bilder vorenthalten, was sie nicht direkt zeigen. In der Erzählung scheinen sie zugleich etwas zu beinhalten, das schon gewusst oder zumindest verspürt wird. Mit dem, was sie nicht genau zu sehen geben, transportieren sie den Tod mitten hinein in die Situation im Museum und in die sich anbahnende Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren. Dieses Etwas, der Komplex unscharf dargestellter Gewalt, ermöglicht in der Erzählung den Rapport zwischen Betrachterin und Gemälde und setzt schließlich eine Übertragungsbewegung zwischen beiden in Gang. So lösen die Foto-Bilder einen phantasmatischen, gleichwohl realitätswirksamen Prozess aus. Auch wird dieser Prozess die Beziehungsmatrix zwischen den beiden Protagonisten der Erzählung strukturieren.

Barthes siedelte das, was ihm entscheidend am Foto einer verstorbenen Person erschien, in der komplexen Zeitlichkeit an, die durch zwei Momente bestimmt wird: Sie ist ausgespannt zwischen dem Moment der Aufnahme, dem »so war es einmal«, und dem Moment der Rezeption des Fotos. »Ich lese zugleich ›dies war einmal‹ und ›dies wird sein‹; ich beobachte mit Schrecken eine zukünftige Vergangenheit.«¹² Der Tod, so hatte Roland Barthes bemerkt, werde in der Fotografie »vollendete Zukunft«, Futur II, Zukunft und Vergangenheit zugleich.¹³ Der Tod des oder der Abgebildeten erscheine durch das positiv auf dem Foto Abgebildete hindurch, werde zu einer unheimlichen Figur, in deren letzter Konsequenz sich auch dem Betrachter die eigene Sterblichkeit als eine bereits erreichte zeige.¹⁴

Diese Analyse eines Hysteron Proteron, eines Späteren als Früherem, wie es die Rhetorik bezeichnet, der Form einer in die Zukunft verlegten Vergangenheit informiert und formt auch die in *Baader Meinhof* geschilderte Bildrezeption durch die namenlose Protagonistin. Insofern, als die dargestellte politische Gewalt von 1977 sich zu einer Gewalt des Bildes verändert, wird sie weit über den Gehalt und die Zeit des Gemäldes hinaus wirksam. Die Darstellung der Toten gewinnt durch die Übertragung auf die Betrachter gewissermaßen neue Energie; sie formt die zukünftige Situation der Protagonisten. Diese eigentümliche Dynamik skizziert DeLillos Erzählung mit wenigen effektvollen Strichen. Denn sie lässt die beunruhigende Kraft der Ambivalenz zu Wort kommen, die die Übertragung zwischen Gemälde und Betrachterin, aber auch die Übertragung zwischen Bild und

12 Barthes 1989, 106.

13 Barthes 1989, 106.

14 S. dazu: Stein 2008.

Text modifiziert. Nicht nur mischen sich Faszination und Schrecken über das Dargestellte in der Gefühlswelt der Betrachterin; vielmehr bedingen sie einander. Richters Foto-Bilder erweisen sich in DeLillos Erzählung als wirksam in psychologischer und artistischer Hinsicht zugleich. In ihnen tritt nämlich die terroristische Gewalt als eine graue, unbestimmbare und latent aktive Gewalt zutage, die das Verhältnis zwischen den beiden Betrachtern, der Frau und dem Mann, künftig bestimmen wird.

Richters Gemäldeserie wird in der Erzählung DeLillos intensiv rezipiert; und sie erhält darüber hinaus einen aktiven Part.¹⁵ Er beginnt damit, dass die Gemälde der toten »Ulrike« für die namenlose Protagonistin der Erzählung einen ihr selbst zunächst unerklärlichen Bann ausstrahlen. »She was looking at Ulrike now, head and upper body, her neck rope-scorched, although she didn't know for certain what kind of implement had been used in the hanging.« Sobald der Rapport zwischen Betrachterin und Gemälde sich etabliert, entdeckt sie im Akt des Betrachtens etwas, das sie selbst betrifft und zutiefst beunruhigt, obwohl sie es weder deutlich im Bild erkennen noch direkt aussprechen kann. Ihre ganz persönliche Problematik, die seelische Verknotung und Verwicklung in ihre eigenen Ängste und Obsessionen, sprechen, ja springen die Betrachterin in dem Moment an, da sie den Eindruck gewinnt, das Artefakt schaue sie an. Hier macht sich wiederum die zeitliche Struktur des Hysteron Proteron der Bilder bemerkbar. Sie bewirkt, dass die Protagonistin im Prozess des Betrachtens der toten Ulrike Meinhof allmählich dazu gelangt, ihren eigenen Todeswunsch zu fantasieren.

An dieser Stelle lässt DeLillo erkennen, dass neben der Darstellung eines in die Zukunft verschobenen und doch schon erfolgten Todes noch ein weiteres Moment den krisenhaften Bezug zwischen Betrachterin und Bild bestimmt: Es ist ein Rapport zwischen Kunstwerk und psychischer Komplikation. Die Betrachterin baut den Rapport zum Gemälde in Form eines Nicht-Loskommen-Könnens auf, weil sie die Komplikationen ihrer eigenen unglücklichen Situation, verschoben in das Totenporträt der Ulrike Meinhof, erahnt. Georges Didi-Huberman hat einen solchen Bezug als *symptomalen* Zusammenhang beschrieben; im Zuge dessen spricht er über die Funktion des Kunstwerks als einem symptomalen Bild.¹⁶ Für die Betrachterin von »Ulrike« stellt das Gemälde Richters ein solches symptomales Bild dar. Es zeigt ihr etwas, das sie selbst allerdings

15 Zum Theorem der Bild-Energie s. Bredekamp 2010.

16 Didi-Huberman 2004.

nicht positiv formulieren, nicht in eine positive Aussage transponieren könnte, an dem sich aber immer wieder ihr Sehen in Unruhe versetzt.¹⁷ Gerade dort, wo das Kunstwerk nichts oder nichts Eindeutiges zu sehen gibt, entzündet sich dieser Prozess des beunruhigt suchenden Blicks. Als ein Ort, an dem ihr eigenes Symptom virulent bleibt, verlangt das Bild danach, nicht »entziffert«, sondern »interpretiert zu werden«¹⁸. Daher rührt der beständig weitersuchende Blick der Betrachterin. Die ganze Tragweite dieser Symptomatik besteht darin, die individuelle Disposition der Frau zu überschreiten und in eine grundsätzliche Einsicht in die Entstehung und Proliferation von Gewalt zu münden. Diese wird im Verlauf der Erzählung noch eskalieren.

3. ÜBERTRAGUNG DER GEWALT

Das Ungeheuerliche an dieser Szene in Don DeLillos Erzählung besteht nun aber darin, dass hier nicht eine friedlich Verstorbene, sondern eine erhängte Frau, eine Selbstmörderin abgebildet ist. Hier liegt auch keine aus Liebeskummer ihr Leben im Gewässer verströmende Ophelia im Fluss, auch keine schwindsüchtig und todesverliebt ausgezehrte Traviata auf dem Bett, sondern eine Frau, die sich mit autodestruktiver Gewalt aus dem Leben befördert, nachdem sie als Terroristin brutale und rohe Gewalt gegen andere verübt hat. Der Zug der Gewaltsamkeit ist demnach zugleich ein Aspekt des Bildes wie des Zustandes der Museumsbesucherin und stillen Betrachterin, zunächst noch so erscheint, als sei sie vollkommen ausgeschlossen aus dem Problemzusammenhang von Terrorismus und Gewalt. Es sei an dieser Stelle an den zeithistorischen Umstand erinnert, dass die Debatte über den Tod der RAF-Mitglieder nach 1977 geprägt war von Zweifeln über deren Selbstmord. Selbst noch zu jener Zeit, als Richter malte, also mehr als 10 Jahre nach dem historischen Ereignis, hingen manche Bundesdeutsche der so genannten Staatsverschwörungs-Theorie an, die besagte, die RAF Mitglieder seien im Auftrag des deutschen Staates ausgelöscht worden.¹⁹ Diese Theorie

17 s. dazu auch Georges Didi-Hubermans Diskussion des Symptomalen bei Aby Warburg in Didi-Huberman 2010.

18 Didi-Huberman 2004, 232.

19 Eine politisch-historische und mentalitätsgeschichtliche Diagnose dieser Verschwörungstheorie bietet der Essay Michael Rutschkys über die 1970er Jahre: Rutschky 1980, bes. 159–162.



5 Gerhard Richter: *Beerdigung/Funeral*, 1988, 200 cm × 320 cm, Cat. Rais. 673, The Museum of Modern Art (MoMA), New York (siehe Taf. 16a)

vermittelte bereits dem Begräbnis der RAF-Mitglieder im Jahr 1977 besondere Brisanz (Abb. 5): Es glich eher einer politischen Demonstration und einem pervertierten Staatsbegräbnis als einer Trauerfeier.

Zurück zu DeLillos Erzählung. Im MoMA, beim Betrachten der Bilderserie Richters, kommt es nun zum Gespräch zwischen der Frau und dem anwesenden Mann, einem von ihr nicht gewollten Gespräch. Der Mann drängt sich auf; er unterstellt ihr, Lehrerin zu sein, was sie verneint. Er akzeptiert weder diese Verneinung noch überhaupt ihre Zurückweisung. Er spiegelt ihr wichtige Termine, nämlich Einstellungsgespräche vor, die er plötzlich ohne Weiteres vernachlässigt, um der Frau deutlich zu machen, dass er ihre Anwesenheit solchen pragmatischen Notwendigkeiten vorziehe. Es stellt sich im Laufe ihres stockenden Gesprächs heraus, dass beide, er wie sie, arbeitslos sind. Schließlich begleitet der Mann die Frau gegen ihren Willen in ihr kleines Apartment, das in fußläufiger Entfernung vom Museum liegt. Sie findet weder die Worte noch die Kraft, sich seinem Drängen wirksam zu widersetzen. In der Wohnung wird er zudringlich; sie flieht vor ihm ins Badezimmer und muss dort, hinter verschlossener Tür, mit anhören, dass er auf ihrem Bett autoerotische Handlungen vollzieht:

She stood against the bathroom door. After a while, she heard him breathing, a sound of concentrated work, nasal and cadenced. She

stood there and waited, head down, body on the door. There was nothing she could do but listen and wait. When he was finished, there was a long pause, than some rustling an shifting. She thought she heard him put on his jacket.²⁰

Als er am Ende zerknirscht und mit einer Wortkaskade an Entschuldigungen die Wohnung verlässt, fühlt sich die Frau ausgesetzt, missbraucht, beschmutzt, ohnmächtig. Doch das ist nicht das Ende der kurzen Erzählung. Deren Coda besteht darin, dass die Frau trotz der bedrückenden Geschehnisse in ihrer Wohnung am nächsten Morgen erneut ins Museum geht, wie schon so viele Male zuvor. Wie es vorhersehbar war, trifft sie dort wieder auf denselben Mann:

When she went back to the museum the next morning he was alone in the gallery, seated on the bench in the middle of the room, his back to the entranceway, and he was looking at the last painting in the cycle, the largest by far and maybe most breathtaking, the one with the coffins and cross, called *Funeral*.²¹

Im letzten Bild des Zyklus, *Funeral* (vgl. Abb. 5), übermalt Richter die Massenszene der Beerdigung der RAF-Mitglieder. Das Begräbnis fand in Begleitung einer großen Menschenmenge statt; die Begräbnisszene der Terroristen wandelte ihren Charakter deshalb auf eine – ungewollte und trotz des großen Polizeiaufgebots unkontrollierbare – Weise zu dem großer Staatsbegräbnisse, was besonders in den Fotografien und Bild-darstellungen zu Tage tritt.

Auch im Schluss der Erzählung zeigt sich DeLillos Kunst, eine in ihren Dimensionen höchst verstörende Situation der Übertragung herauszuarbeiten: Durch die Unschärfe der von Richter übermalten Fotografien teilt sich, nur vage erkennbar, gleichwohl spürbar und schwer einzuschätzen, rohe Gewalt mit. Sie erweist sich für die Betrachter, die Protagonisten der Erzählung, als unausweichliches und wirksames Moment ihrer Interaktion. Das Vage und Unbestimmte, in der Verbindung mit dem dargestellten Selbstmord der »Ulrike«, löst Neugier und Betroffenheit auf Seiten der Frau aus. Das Uncharfe, Unbestimmte wird zur Signatur der ganzen Situation im Museum und schließt so

²⁰ DeLillo 2011, 117.

²¹ Ebd., 118.

den männlichen Betrachter mit ein. Auch er wird Teil dieser durch und durch ambivalenten, von Gewalt durchsetzten, Abscheu und Attraktion zugleich auslösenden Situation. Die im Bild dargestellte Gewalt überträgt sich auf die Situation zwischen der Frau und dem Mann; sie ist nicht begrenzt auf die Darstellung im Bild. Auch beim Mann gewinnt die Unschärfe der Situation Faszinationskraft, in der sich Zudringlichkeit, sexuell motiviertes Interesse, aber auch Freundlichkeit mischen. Auf Seiten der Frau wandelt sich die Neugier bald zur Ahnung, sich einer Gefahr auszusetzen. Jedoch bleiben Neugier, Verlangen, Erregung bestehen, erzeugt vom Anblick der ambivalenten Gewaltbilder Gerhard Richters.

Gegen die Gefahr und das Lustversprechen, die beide von dem Mann ausgehen, kann sich die Frau offenbar ebenso wenig wehren wie gegen die Faszinationskraft der schrecklichen Foto-Bilder, die sie immer und immer wieder betrachten, im Sinne Didi-Hubermans »interpretieren« muss und nicht »entschlüsseln« kann. Die Frau wendet den Blick nicht ab, und sie bleibt am Schluss der Situation im Museum nicht fern. DeLillos Erzählung stellt das Verunsichernde, das Irritierende, das latent und kaum verhüllt Aggressive der in die Unschärfe hinein verfremdeten Gewaltbilder und Totenporträts Gerhard Richters heraus. Er zeigt nicht nur die Wirkmächtigkeit dieser Gemälde mit ihrem Spiel von Verhüllen und Entblößen des Grausamen und Erschreckenden; er legt nicht nur die Sogwirkung der Ambivalenz offen, die von ihnen ausgeht, einer Mischung aus Todesfurcht, Sexualität und Gewaltfaszination. Die literarisch virulente und politische Seite der Bilddiskussion DeLillos besteht darin, diese Ambivalenz in einer zwischenmenschlichen Situation herauszupräparieren, die dem ersten Anschein nach, als Szene im Museum, dem Todeszusammenhang fern zu stehen scheint.

Doch erweist sich diese Szene ebenfalls als von Gewalt strukturiert. Sie übt Faszination auf die beiden Figuren nicht trotz, sondern gerade aufgrund der verhüllten Gewalt aus. Und mehr noch: Der Faszinationskraft der übertragenen, gewaltsamen Situation entspringt eine Passivität, eine Handlungsunfähigkeit: die Unfähigkeit zur Abwehr oder Gegenwehr auf Seiten der Frau, und die Unfähigkeit, diese latente Gewaltsituation zu verlassen, auf Seiten des Mannes.

Im Verlauf der Erzählung nimmt die atmosphärische Bedrohung stets zu. Die Atmosphäre beinhaltet die Vermischung von Sexualität, Bedrohung, Tod *und* zugleich politisch-gesellschaftlicher Beunruhigung. Was die Erzählung von der Gewalt der Totenbilder Richters nahelegt, ist die Einsicht in eine nur vordergründig direkte politische Aussage

der Gemälde. Vielmehr verschiebt DeLillos Text die Dimension der politischen Gewalt in einen größeren Kontext als dem der formalen Staatsgewalt, der Legislative und Exekutive. In den Gemälden Richters bleibt die Gewalt unklar und undeutlich, und diese Undeutlichkeit betrifft sowohl das Sujet als auch die Technik der Malerei. Verkürzt gesagt, zeigt die Erzählung und zeigen die Bilder Richters, dass man sich kein klares Bild von der Gewalt des Todes machen kann. Stattdessen drängen sich Fragen auf: Von wo geht die Gewalt aus, was sind ihre Ursprünge, wer übt sie aus? Darauf geben weder die Foto-Bilder Richters noch die von unheimlicher Geschlechtergewalt durchzogene Erzählung DeLillos eine klare Antwort. Denn gerade in der schwebenden, undeutlichen Ambivalenz gewinnen die Aggression und die Attraktion derselben ihre Wirkmächtigkeit. Das ist zutiefst beunruhigend, und es betrifft nicht zuletzt damalige wie heutige Debatten über Terrorismus und Gewaltzusammenhänge. DeLillos Erzählung über Richters Foto-Bilder gewinnt diese Perspektive im Modus des bildlichen Rück-Blicks auf die frühen Jahre terroristischer Aktivitäten in Deutschland der 1970er Jahre, doch verbleibt er nicht in der historischen Analyse.

Diese Bilder voller Todesszenarien und Todesrituale werden schon durch ihre kontextuelle, historische und diskursive Rahmung als Totenporträts wirksam. Sie setzen sich mit einer Situation auseinander, die die bundesrepublikanische Politikgeschichte der 1970er Jahre wie kaum eine andere geprägt hat. Zudem unterlagen sie in jener Zeit unterschiedlichen Interpretationen, die abhängig vom politischen Spektrum divergierten – nämlich den Spekulationen über die Todesart der abgebildeten Personen. Aber in einer solchen historischen und diskursiven Kontextualisierung liegt nicht die Pointe der Bilder Richters in der Erzählung *Baader Meinhof* bei DeLillo. Vielmehr zeigt der Autor, welche Macht-, Geltungs- und Interpretationsansprüche, welche Strategien des Denkens und Verhaltens durch Bilder hervorgerufen werden. Was immer auch die Todes-Bilder evozieren, welche vorhandenen Energien, Meinungen, gesellschaftlichen Verhaltensweisen durch sie gespiegelt, intensiviert, radikalisiert, abgeschwächt, verändert oder verworfen werden –: In jedem Fall aktivieren diese Gemälde das Verhalten und die Interpretationsfähigkeit der Protagonisten.

In dieser Hinsicht produziert die Erzählung eine zutiefst beunruhigende Einsicht: Sie greift die Beunruhigung durch die Totenbilder der Baader-Meinhof-Mitglieder auf und zeigt, wie deren Bedrohung auch in anderen, sogar höchst persönlichen Zusammenhängen weiterwirkt. Insofern könnte man den zu Anfang zitierten Satz aus *Mao II*: »A portrait

doesn't begin to mean anything until the subject is dead« lesen als einen Kommentar zu den Bildern Gerhard Richters, denn die Bilder entfalten ihre Bedeutsamkeit aufgrund des Todes der »Subjekte«. Die Stillstellung im Tod, das Bild des Todes, das »Es war so« oder »Sie oder er war«, das im Grundzug jedes Porträt informiert und durchsetzt, bedeutet hier nicht das Ende der Gewalt. Nicht einmal der Tod beendet die Wirksamkeit der Gewalt. Ihre Macht wird nicht stillgestellt, nachdem die Protagonisten der Gewalt sich selbst ausgelöscht haben. Vielmehr zeigt die Erzählung, dass und wie die Gewaltsamkeit des Dargestellten und der Darstellung Richters eine eigene, weiterhin beunruhigende, weiterhin wirksame Übertragungsdynamik auslösen: Open end.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes 1989** Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. (frz.: La chambre claire, 1980). Frankfurt a. M. 1989.
- Bredenkamp 2010** Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurt a. M. 2010.
- Bundeszentrale für politische Bildung 2015** Geschichte der RAF. Bonn.
- DeLillo 1992** DeLillo, Don: Mao II. Viking Penguin, New York 1992 (1991).
- DeLillo 2011** DeLillo, Don: Baader Meinhof. In: The Angel Esmeralda. Nine Stories. New York, 2011, 105–118.
- Didi-Huberman 2004** Didi-Huberman, Georges: Dialektik des Monstrums. In: Naumann, Barbara / Pankow, Edgar (Hrsg.): Bilder Denken. Bildlichkeit und Argumentation. München 2004, 203–233.
- Didi-Huberman 2010** Didi-Huberman, Georges: Aby Warburg: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin 2010.
- Dogramaci 2011** Dogramaci, Burcu: Unschärfe und Politik. Rezension zu den Ausstellungen »Gerhard Richter« im Bucerius Kunst Forum Hamburg und »Unschärf« in der Hamburger Kunsthalle. In: Süddeutsche Zeitung, 14.2.2011, 15.
- Richter 2008** Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe. Köln 2008.
- Rutschky 1980** Rutschky, Michael: Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre. Köln 1980.
- Stein 2008** Swen Stein: Die Helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie. In: kunsttexte.de 4/2008, 1–5.

BILDRECHTE

1 Aus: Don DeLillo: The Angel Esmeralda. Nine Stories. New York, 2011,
104.

2-5, Taf. 16a © Gerhard Richter 2020 (0031/2020).



1 Christian Boltanski: *Les Regards*, 1998, Fotodruck auf Großplakatwand im öffentlichen Raum, Paris 1998 (Ausschnitt)

ANNE EUSTERSCHULTE

IM ANGESICHT DES SCHWINDENS

Christian Boltanskis Porträts der Absenz

*Il ne regarde rien; il retient vers le dedans son amour
et sa peur : c'est cela, le Regard¹*

In den künstlerischen Arbeiten von Christian Boltanski fungiert die Porträt-Fotografie vielfach als Medium, um die Möglichkeit, Phänomene ins Bild zu setzen, gar eine Person fotografisch festzuhalten, in Frage zu stellen. Intimität, Fragilität und Anonymität zeigen sich in den fotografischen Bildnissen gleichermaßen präsent. Sei es in Gestalt einer registerartigen Erfassung und Reihung von Konterfeis, eines geradezu inflationären Arrangements von anonymen Privatfotos oder in Gruppenaufnahmen, die das Einzelbildnis in der Vielzahl der gezielten Aufmerksamkeit entziehen und verschwinden zu lassen drohen, sei es in Fokussierung auf Ausschnittvergrößerungen bzw. extreme Groß- bzw. Nahaufnahmen (Abb. 1), die einer Auflösung von Bildschärfe und Konturen entgegentreiben² oder in Fotografien, die sich in ein Licht- und

¹ Barthes 1980, 174.

² Boltanski zeigt in seinen Ausstellungen immer wieder Fotografien von Augenpartien, die durch Vergrößerung und mehrfaches Umkopieren eine malerische Weiche und Vagheit erhalten. Es sind stets Arrangements von solchen Blickpassagen unterschiedlicher, unbekannter Personen, die als Innenraumarrangements an Wänden, auf stehenden Bildhalterungen im Raum verteilt, im Außenraum an freiliegenden Hauswänden oder auf öffentlichen Werbeflächen, z. B. groß aufgezogen auf Plakatwänden, den Betrachtenden in den Blick nehmen. So auch die hier gegebene Ausschnittabbildung einer Außenraum-Installation (Paris 1998).



2 Christian Boltanski: *Entre-temps*, 1996, Eingangssituation der Ausstellung in Bologna 2017 (siehe Taf. 16b)

Schattenspiel im Raum vervielfältigen, sich als transluzide Schemen geradezu verflüchtigen und uns doch in Boltanskis Rauminstallationen als äußerst verletzliche Schleier eines Gewesenen entgegenblicken. Die Betrachtenden kommen mit den fotografischen Bildnissen im wahrsten Sinne des Wortes in Berührung, werden von Bildsegeln gestreift, sind aufgefordert, sich im Raum zu bewegen, an Bildstelen heranzutreten, um Objekte herumzugehen und sich durch Projektionen, die wie Vorhänge in den Raum fallen, den Weg zu bahnen. Die Hinzutretenden (zer)stören für einen Augenblick das fluide, mitunter oszillierende Bildwerk und sind zugleich momenthaft selbst Teil der phantomhaften Projektionen bzw. werden von opaken Schleiern um- oder eingehüllt. So handelt es sich bei *Entre-Temps* (Abb. 2) um Projektion von Selbstporträts Boltanskis. Eine Arbeit, die der Künstler für unterschiedliche Ausstellungen arrangiert hat, so auch als Eingangssituation einer Ausstellung in Bologna 2017. Die Besucher durchqueren einen schwarz ausgehängten, dunklen Raum, in dem Herztöne (des Künstlers) laut pulsieren. Durch einen Vorhang aus Kunststoffstreifen, der das Porträt in Schnitten zeigt, fallen Lichtstrahlen den Eintretenden entgegen, in denen sich auf dem Boden das

Selbstbildnis spiegelt, Schattenspiele in der Sequenzierung von Lichtstrahlen in Bewegung geraten und gleich Emanationen auf einen Bereich jenseits der Höhlensituation, hinter der Schwelle weisen.

Verlust, Vergessen, das Verblassen der Erinnerung gleich einer ausgeblichenen Fotografie auf der einen Seite, Anspielungen auf Apparaturen sowie Kulturtechniken der Archivierung, Dokumentation und Speicherung auf der anderen Seite als Versprechen, dem Schwinden in der Zeit etwas entgegenzusetzen zu können, kennzeichnen die Ambiguität einer ebenso sensiblen wie drastischen, nüchternen wie verstörenden Auseinandersetzung mit Vergängnis, Sterblichkeit und unwiderruflichem Tod. Eingedenk der traumatischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, der Shoa als radikaler Auslöschung menschlicher Leben bzw. selbst der fragilsten sterblichen Überreste stellt sich die Frage um so provozierender, welche Gedächtniskultur sich überhaupt anmaßen könnte, der Unwiederbringlichkeit der namenlosen Verlorenen begegnen zu wollen? Welches Memorial wäre in der Lage, konfrontiert mit dem Unmaß an Inhumanität, Barbarei, Mord und der Unzahl von Toten, den unverwechselbaren Personen ein Eingedenken zu gewähren, das nicht selbst wieder in statistische Quantifizierungen und Massendispositive verfiere? Wenn aber eine Widerständigkeit gegen das Verschwinden nicht preiszugeben ist, denn, so formuliert es Boltanski, »Mensch ist, wer eine Utopie hat«³, welchen Status gewinnt dann die Fotografie bzw. genauer das fotografische Porträt? Geht es hier überhaupt um die Möglichkeit einer Erinnerung mithilfe von Fotografien, quasi um ein fotografisches Gedächtnis? Oder gilt nicht vielmehr auch für Boltanski, wenn wir Überlegungen von Roland Barthes folgen, dass dem Foto niemals der Charakter einer Kopie des Wirklichen zukommt, denn »[n]icht nur ist das PHOTO seinem Wesen nach niemals Erinnerung [*souvenir*], [...] es blockiert sie vielmehr, wird sehr schnell Gegen-Erinnerung [*contre-souvenir*].«⁴ Was aber heißt es,

3 Interview mit Christian Boltanski vom 24. Mai 2006, Atelier Christian Boltanski, Malakoff, Paris: »Das Leben ist ein kurzer schwarzer Strich«. Ein Gespräch mit Christian Boltanski. In: Beil 2006, 72–73: »Die Utopien sind im 20. Jahrhundert verloren gegangen – für meine Generation ist das ein großes Problem. Die Nazis hatten ihre Utopie, Pol Pot war eine Utopie – das hat so unendlich viele Menschen das Leben gekostet. Und zugleich denke ich, wer keine Utopie hat, kann kein Künstler sein. Ohne Utopie bist du kein Mensch. Mensch ist, wer eine Utopie hat. Einerseits weiß man, dass die Utopien gescheitert sind, welches Unglück sie angerichtet haben, und dass man sie ablehnen müsste. Aber wenn man keine Utopie hat, was ist man dann?«

4 Barthes 1989, § 37, 102; Barthes 1980, 142.

wenn die (Porträt)Fotografie eher eine »*émanation du réel passé, une magie*«⁵ wäre und nicht vorrangig repräsentierendes Bild oder Kunstobjekt?

In Boltanskis problematisierendem Umgang mit dem Genre Porträtfotografie artikuliert sich illusionslos, dass einem Vergessen der singulären Existenz durch die fotografische Aufnahme kein Einhalt zu gebieten ist angesichts der Flüchtigkeit menschlichen Lebens bzw. der Erfahrungen jäh Vernichtung. Kein Bildnis scheint in der Lage, dies zu unterbrechen oder ins Leben zu retten.

Mit der Infragestellung der Fotografie als Medium einer vermeintlich authentischen Repräsentation reagiert Boltanski auf Kontexte, in denen abbildende Aufnahmen im Zuge der Entwicklung der fotografischen Techniken seit der Mitte des 19. Jhs. besondere Geltung gewonnen haben: Einerseits fungieren sie als anwendungsbezogene Verfahren zu Zwecken bürokratischer Erfassung und Archivierung von Personendaten, um eine Identifizierbarkeit von Personen zu gewährleisten, so etwa in Bereichen institutioneller Registrierung, im Kriminal-, Straf- und Gesundheitswesen (Lichtbildpass, Personalakten) oder etwa zur Dokumentation ethnisch-anthropologischer oder medizinischer Forschungsbefunde. Andererseits versprechen fotografische Bildnisse, in der Tradition der Porträtmalerei stehend, über den Tod hinaus eine Persönlichkeit wie aus dem Leben gegriffen zu repräsentieren und nicht zuletzt, die Erinnerung an jemanden wachrufen und lebendig halten zu können. Wir mögen an Erinnerungsfotos in privaten Räumen denken, gerahmt als persönliche Fotografien, wie es etwa das häusliche Interieur eines großbürgerlichen Salons geprägt hat – Bilderrahmen auf dem Flügel, dem Sekretär, ein Arrangement von Einzelrahmungen an der Wand – oder an Familienalben, in die Personenfotografien sorgsam beschriftet eingeklebt sind, an Zeugnisse von Lebensgeschichten und Familiengenealogien. Daneben sind es öffentlich zur Schau gestellte Einzelporträts historisch bedeutsamer Persönlichkeiten in institutionellen Kontexten, solitär oder eingereiht in Galerien von Repräsentanten geschichtlich bedeutungsvoller Ereignisse, Wendepunkte, Entdeckungen etc., die als fotografische Denkmäler für das kulturelle Gedächtnis firmieren. Und schließlich ist es, einhergehend mit der Entwicklung von fotografischen Aufnahme- und Vervielfältigungstechniken, die Fluktuation fotografischer Abbildungen in Printmedien wie Tageszeitungen, Journalen, Werbung, Plakaten, die eine geradezu allgegenwärtige Konfrontation mit Personenfotografien ausgelöst hat.

⁵ Barthes 1989, § 36, 99; Barthes 1980, 138.

Boltanskis Verfahrensweisen mit fotografischem Material rufen diese kulturellen Funktionskontexte und Bedeutungszuweisungen nicht nur auf. Sie operieren mit transformierenden Verdichtungen wie Übersteigerungen und setzen die Rezipierenden synästhetischen körperlichen Erfahrungen aus. Rauminstallationen wie performative Inszenierungen evozieren Allusionen an Erinnerungsrituale, sakrale Praktiken, Memorial- und Gedächtniskulturen, sie konfrontieren mit institutionellen Methoden der Inventarisierung, Archivierung und identifizierenden Erfassung bis hin zur gewaltsamen Durchleuchtung. Boltanski setzt Beleuchtungskörper ein, die direkt und aus nächster Nähe auf ein Gesichtsfeld gerichtet sind, es aus- und durchleuchten und damit zugleich im blendenden Licht ausblenden. Doch was an polizeiliche Verhör- und Folterszenarien gemahnt, entfaltet zugleich die Anmutung eines sakralen Lichtscheins, der etwas heiligt, den Augen der Andrängenden entzieht bzw. allenfalls im Schleier oder in Abschattungen erfahrbar macht. Wie auf einem Altar oder in Betrachtung eines Reliquars werden so Andachtsituationen geschaffen, die religiöse Rituale eines Totengedenkens aufrufen. Die gerahmten Porträts in *Réserve: Lycée Chase* 1985 (Abb. 3), Bildnisse von jüdischen Schülerinnen des Lyceums Chase in Wien, sind auf Stelen aus Blechdosen aufgebracht. Aus dem verfinsterten Raum treten hier zwei Porträts aus dem Halbdunkel hervor. Der grelle Schein der Klemmlampen, die direkt in die Gesichtsfelder leuchten, lässt starke Schlagschatten entstehen, die sich wie schwarze Schleier an die Kopfzonen legen, an Madonnendarstellungen erinnern mögen und die Porträts mit einer gewissen Aura der Trauer umgeben, einer nahen Ferne der abwesend, in sich verloren Blickenden. Zugleich verformt das grelle Licht die Gesichtszüge, lässt dunkle Augenhöhlen und Mundpartien aus einem überstrahlten, seltsam amorphen Gesichtskreis hervortreten. Die schwarzen Bürolampen mit den bloßen Glühbirnen, die herabhängenden Kabel, die sich über die Gesichter ziehen, all das erzeugt einen Eindruck von Gewalt, Verletzung und Entstellung. Die Arbeit steht in einer Reihe von Installationen mit Porträtfotografien jüdischer Schulkinder, die im Jahre 1931 am Wiener Lyceum Chases, einer jüdischen Oberschule, registriert waren.⁶ Wir erfahren nichts über das Schicksal der Namenlosen, wie sie zu Tode gekommen sein mögen, um wen es sich handelt oder ob jemand noch am Leben sein könnte. Die Porträts setzen uns einer schweigenden Abwesenheit aus.

⁶ Vgl. Perloff 1997, 6.



3 Christian Boltanski: *Réserve: Lycée Chases*, 1985 (Ausschnitt)

Eine solche ambigue Präsentation zwischen Admiration und Administration, die den Porträts einerseits eine Aura verleiht, sie aber gleichzeitig einer Gewalt aussetzt, entsteht auch in *Réserve – Hamburger Str. 1995* (Abb. 4). Wieder sind es Klemmlampen, die einerseits als Mittel der Beleuchtung und Blickführung fungieren – sie setzen die Mädchenporträts ins Licht –, mit denen jedoch andererseits etwas Eingreifendes, die Integrität Verletzendes wirksam wird. Zu nah am Gesicht angebracht, ziehen sie dieses zwar in den Fokus, doch versperren sie zugleich den Blick. Unverhohlen macht die Verkabelung auf die Technizität einer Ausleuchtung aufmerksam, wie sie eine identifikatorische Erfassung und Archivierung vornimmt, die sich als Wall von Blechdosen mit möglichen Erinnerungsdokumenten in Szene setzt. Ein warmes, gelbliches Licht fällt auf die lachenden Mädchengesichter, die in einem Moment des Lebens fixiert sind. Es handelt sich hier um Ausschnittvergrößerungen, die aus einem Klassenfoto, einer Gruppenaufnahme von Kindern der jüdischen Schule in der Großen Hamburger Straße in Berlin 1939, herauskopiert sind.

Eine spezifische Dialektik der Reproduzierbarkeit bricht auf: Was im Medium der Fotografie verspricht, das unverkennbare Gesicht des bzw. der Einzelnen zu wahren, den Moment eines Lachens einfängt, eine Geste oder



4 Christian Boltanski: *Réserve - Hamburger Str.*, 1995

einen ganz persönlichen Ausdruck, lässt keine lebendige Erinnerung an die fotografisch festgehaltene Person zu, sondern schlägt in den mehrfach reproduzierten, aus dem Kontext isolierten Porträts in Erstarrung und Anonymität um. Wir können allenfalls ahnen, welche Biographien sich in diesen Fotografien andeuten, die aus einem vergangenen Leben gleichsam herausgeschnitten sind und wie eingefroren eher das Zerrbild von Lebendigkeit geben.

Boltanski greift in seinen Arbeiten immer wieder kulturelle Verfahren administrativer Erfassung, Inventarisierung, Katalogisierung und Archivierung auf. Die institutionelle Optimierung lückenloser Datenerhebung, Quantifizierung und Einspeisung in Speichersysteme forciert die Isolation und Austauschbarkeit der Personen. Aber ebenso sind es die inflationäre mediale Verbreitung und die schiere Fülle privater Fotografien, die in der Dekontextualisierung den persönlichen Zeugnischarakter eines Porträts in geschichtslose Vermassung umschlagen lassen. Mit Hannah Arendt könnte man im übertragenen Sinn von einer ›Weltlosigkeit‹⁷

⁷ In Anlehnung an Hannah Arendts Begriff von Weltverlust und Weltlosigkeit im Sinne eines interpersonalen Zwischen als Bedingung der Selbstkonstitution.



5 Christian Boltanski: *Les Suisses Morts*, 1990. 400 s/w-Fotographien.
Installation im Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M. (Ausschnitt)

sprechen, der die fotografischen Porträts, ihrer geschichtlichen Kontexte entrissen, preisgegeben sind. Und mit ihnen verweisen die zu Erinnernden. Wo die Fotografie ihres historisch-sozialen, biographischen bzw. zwischenmenschlichen Zusammenhangs entbunden wird, da verliert sich ihr Charakter als Zeugnis eines Selbst in einem Beziehungsgewebe mit anderen und so ihre Präsenz in einer geteilten Welt. Und diese Isolation trifft die Person, die mit der Fotografie im Leben zu halten wäre, genau so wie den Betrachtenden (Abb. 5).

Wie kann sich ein Antlitz gegen solche Prozesse der Objektivierung und Neutralisierung behaupten? Roland Barthes hat diesen zweiten Tod in *La Chambre Claire* im Blick auf eine Fotografie seiner Eltern (ohne sie

zu zeigen) über den Verlust einer affektiven Beziehung bestimmt. Nicht nur versinkt das gelebte Leben, die Liebesbeziehung der Eltern, in eine differenzlose Vergangenheit und entschwindet wie das ganz materiale Ausbleichen des Abzuges in eine fortschreitende Unerkennbarkeit. Irgendwann wird niemand mehr da sein, der in der Lage wäre, durch seinen Bezug zu dem auf der Fotografie Gezeigten eine lebendige Erinnerung zu wahren und so Vergangenes affektiv immer wieder zu neuem Leben zu erwecken.

Was wird mit diesem Photo vergehen, das vergilbt, verblaßt, verlöscht und eines Tages auf den Müll geworfen wird, wenn nicht von mir – dafür bin ich abergläubisch – und so doch bei meinem Tod?

Nicht nur das ›Leben‹ (das war lebendig, stand lebendig vor dem Objektiv), sondern bisweilen auch, wie soll ich sagen? die Liebe. Beim Betrachten des einzigen Photos, auf dem mein Vater und meine Mutter gemeinsam zu sehen sind, die beiden, von denen ich weiß, daß sie sich liebten, denke ich: die Liebe als etwas Kostbares, das wird für immer verschwinden; denn wenn ich nicht mehr da bin, wird niemand mehr sie bezeugen können: nichts wird bleiben als die gleichgültige NATUR [*l'indifférente Nature*]. Das erzeugt einen Schmerz, der so stechend ist, so unerträglich, daß Michelet, allein gegen sein Jahrhundert, sich die GESCHICHTE als einen PROTEST aus Liebe vorstellte [*l'Histoire comme une Protestation d'amour*].⁸

Vergessen-Sein und Geschichtslosigkeit erweisen sich als zwei Facetten derselben Verlustbewegung. Eine solche, mit Hannah Arendt, »Weltlosigkeit« ist zugleich der Verlust einer politischen Welt. »Eine Welt, die Platz für Öffentlichkeit haben soll, kann nicht nur für eine Generation errichtet oder für die Lebenden geplant sein; sie muß die Lebensspanne sterblicher Menschen übersteigen. [...] Die Welt haben wir nicht nur gemeinsam mit denen, die mit uns leben, sondern auch mit denen, die vor uns waren und denen, die nach uns kommen werden.«⁹ Was nicht länger in Geschichten, in Bezugsnarrative eingewebt ist, das verschwindet aus einer geteilten Öffentlichkeit als dem menschlichen Beziehungsgeflecht, in das jede/r Einzelne sein Handeln und Sprechen einflechten kann und dass all diese Stimmen aufnehmen und »durch die Jahrhunderte bewahren«

⁸ Barthes 1989, § 38, 104–105; Barthes 1980, 147.

⁹ Arendt 2002, 68–69.

und »fortleuchten« lassen kann. Das Verschwinden aus dem kulturellen Gedächtnisraum¹⁰ hat damit zugleich Auswirkungen auf einen polyphonen, multiperspektivischen Handlungsraum bzw. die Welt der geteilten ethischen Maßstäbe. »Das von Anderen Gesehen- und Gehörtwerden erhält seine Bedeutsamkeit von der Tatsache, daß ein jeder von einer anderen Position aus sieht und hört. [...] Nur wo Dinge, ohne Ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so daß die um sie Versammelten wissen, daß ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann weltliche Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in Erscheinung treten.«¹¹ Wenn diese Vielfalt der Perspektiven, zu der unverzichtbar die unverwechselbaren Stimmen und Handlungen der gewesenen wie prospektiven Anderen gehören, erst Weltlichkeit konstituiert, dann droht mit dem Verlust der Vielfalt je auch ein Verschwinden der gemeinsamen Welt bzw. eines Bewusstseins von Dauer und damit der Grundlagen einer Urteilsfähigkeit, die ihre Maßstäbe je aus dem multiperspektivischen Miteinander gewinnt. Es sind für Arendt Kunstwerke, die mit einer Perseveranz entgegen können, »als würde in dem Währen des Kunstwerks das weltlich Dauerhafte transparent, [...] greifbar und den Sinnen gegenwärtig [vorliegend] leuchtend, um gesehen zu werden, tönend, um gehört zu werden, in die Welt noch hineinsprechend« und Ausdruck der menschlichen Fähigkeit »zu denken und zu sinnen«¹². Doch wie können künstlerische Arrangements eine solche Spur zu einem vergangenen Jemand legen und welche Bedeutsamkeit jenseits von Repräsentationsfunktionen gewinnen?

1. BLICKWECHSEL IM ANGESICHT DES SCHWINDENS

Wenn sich Präsenz im Porträt erst in der Betrachtungssituation konstituiert, wirft das Fragen an das Medium Fotografie auf, die einen repräsentativen Bildbegriff in Zweifel ziehen: Garantiert der Besitz eines fotografischen Dokuments, mit dem vermeintlich eine Wirklichkeit eingefangen wäre, eine Erinnerung oder artikuliert sich in einem solchen Anspruch an eine Verfügbarkeit des Gewesenen nicht vielmehr eine Verkennung dessen, was sich als Vergangenheit des Gelebten stets entzieht? Wenn aber das technisch gewonnene Bildnis nicht schlichtweg als

¹⁰ Assmann 2006, 89–97.

¹¹ Arendt 2002, 71–72.

¹² Ebd., 202–203.

Repräsentation gefasst werden kann, was setzt es ins Bild? Wie Roland Barthes es am Beispiel der Pressefotografie erläutert hat, zeigt eine Fotografie »definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche.« Wenngleich in Veränderung von Maßstab, Perspektive, Farbe bietet sie im allgemeinen Verständnis »zumindest das perfekte *Analogon*« der Wirklichkeit, d. h. eine »Botschaft ohne Code«, die auf den ersten Blick und im Unterschied zu anderen reproduzierenden Künsten keine zusätzlichen kulturhistorischen Imprägnierungen oder Sinnzuschreibungen (Konnotationen) aufweist, aus denen deutlich würde, wie eine Gesellschaft oder Zeit über das Dargestellte denkt. Doch bei genauerer Betrachtung ist die Fotografie keineswegs frei von der »Rhetorik einer Epoche«¹³. Fotografien, zumal künstlerische, sind im hohen Maße von ästhetischen, zeitspezifischen, gar politischen »Einstellungen« durchdrungen und zeugen damit stets von der historischen Handschrift eines Fotografen oder Künstlers in seiner Kultur: »die Zeichen sind darin Gesten, Haltungen, Ausdruckswirkungen, Farben oder Effekte, die kraft der Verwendung durch eine bestimmte Gesellschaft mit bestimmten Bedeutungen versehen sind«¹⁴. Nun kann eine solche konstruktive Zurschaustellung vermittels der Fotografie den Sinn geradezu abstumpfen lassen und der Urteilskraft berauben, weil die Darstellungsweise unser mögliches Erstaunen oder eine affektive Erschütterung bereits vorwegnimmt, indem sie Sachverhalte ausbuchstabiert, etwa die (Schock-) Fotografie einer brutalen Hinrichtung, deren Verurteilung schlichtweg zuzustimmen ist.¹⁵ Für den Betrachtenden bleibt hier, so Barthes, nichts mehr zu tun übrig. Im guten Sinne sind solche Darstellungsweisen in hohem Maße lenkend und moralisch belehrend, im schlechten Falle tendenziös. Im Unterschied dazu verweist Barthes auf Bilder, die gerade durch die Abschwächung anstelle von Effektorientierung, durch ihre Stumpfheit, ohne jede Emphase, Aufdringlichkeit oder Bemühung um eine Botschaft eine intensive Befragung durch den Betrachtenden freisetzen, d. h. Erstaunen, Irritation oder Verwirrung provozieren und ein Urteil herausfordern.

In Bezug auf die Arbeiten Boltanskis sind es solche leisen, vagen, unpräzisen, gleichwohl konnotativen Rhetoriken des porträtierenden Bildes, die einen Spielraum der schwebenden Nachdenklichkeit und der Imagination öffnen jenseits einer Ästhetik der Repräsentation.

13 Barthes 2015a, 78–79.

14 Ebd., 89.

15 Barthes 2015b, 28.

Wenn hier die Figur des Schwindens aufgerufen und an Arbeiten Boltanskis herangetragen wird, dann geschieht dies, um auf eine Korrelation von bewegten, körperlichen Zeiterfahrungen hinzuweisen und zwar sowohl in Hinsicht auf das, was uns in den bildnerischen Arbeiten entgegenkommt als auch in Bezug auf die Wahrnehmungssituation. Ist doch die Rede von einem *Schwinden* zunächst einmal konnotiert mit einer leiblichen Auszehrung, dem Weichen der Kräfte und so als Disposition eines Kranken durch eine Erfahrung von leiblichem Selbstverlust gekennzeichnet, die den ganzen Menschen dahinschwinden lässt. Es ist ein zeitlicher Prozess allmählichen Vergehens, des Sterbens oder der Bewusstlosigkeit als Schwinden der Sinne oder Schwindel (Ohnmächtigwerden). Zugleich deutet die semantische Nähe zum Geschwinden auf eine Verstärkung, die nicht nur auf Ungestüm und Heftigkeit weist, sondern auf die Schnelligkeit und Plötzlichkeit eines jäh einbrechenden Geschehens. Mit all diesen Konnotationen lassen sich Anmutungen dessen, was in den fotografischen Arbeit Boltanskis zur Erfahrung kommt, beschreiben.

Wenn wir diese Beobachtungen auf die körperliche Erscheinung im fotografisch festgehaltenen Bild in Arbeiten Boltanskis anlegen, können wir von einem *Schwinden* des fotografierten Körpers sprechen, einem sich manifestierenden Konturverlust, der sich vor allem im Verbleichen des Gesichts anzeigt, einem Schwinden des Angesichts.

2. MATERIALE VERZEITLICHUNG UND WIDERSTÄNDIGE PRÄSENZ

Vielfach sind es in den Arbeiten Boltanski materiale Abtragungen von Zeitspuren, über die sich das Medium Fotografie nicht nur als Reflexionsmedium von Zeit zu erkennen gibt, sondern geradezu als Austragungsort einer physischen Berührung mit einem vergangenen Jetzt und dessen Entweichen. Dieser Prozess vollzieht und manifestiert sich im Material. So wenn Abzüge oder Ausschnittvergrößerungen nicht etwa eine deutlichere Wiedergabe der Haut oder der Gesichtskonturen ermöglichen, sondern die materiale Oberfläche des Abzugs eine grobe Körnung, starke Verschattungen, Unschärfen, feine Kratzer oder Sprenkel aufweist (vgl. Abb. 1) und damit im Porträt Spuren eines mehrfachen Kopier- und Reproduktionsverfahren hinterlässt, die sich als zeitlicher Prozess auf dem Papier abtragen. Die Materialien des Bildträgers spielen für die Frage nach dem Bezugsmodus der fotografischen, bildgebenden Verfahren auf einen Referenten eine entscheidende Rolle. Vielfach agiert Boltanski mit Projektionen auf Folien, Gazen, hauchdünnen, durchscheinenden



6 Christian Boltanski: *Les Regards*, 2013, Installation, Onassis Cultural Center Athen (Ausschnitt)

Materialien, so dass sich Bildpartien auf transparenten Trägern im Licht zunehmend auflösen, einander durchdringen oder in Überblendungen erscheinen.

Boltanski ist aufgrund seiner Nähe zum französischen Strukturalismus als »Ikonoklast repräsentierter Identität« charakterisiert worden, sofern »[d]ie uns oft anlächelnden Gesichter der Toten [...] reine Signifikanten [sind], denen der Tod ihren Referenten entzogen hat, sodass dieser nun für immer fehlen muss (die Irrelevanz des Referenten ist bekanntlich einer der wichtigsten Einsichten von Saussures Strukturalismus).«¹⁶ Sicherlich, in gewisser Weise entzieht Boltanski seinen Arbeiten die Referenten. Sei es, weil die fotografischen Bildnisse, auf eine Zeit zurückverweisen, die so lang zurückliegt, dass die im Bild erscheinenden Personen längst verstorben sein müssen; sei es, dass eine zweifelsfreie Referenz dadurch unmöglich gemacht ist, dass Abbildungen,

16 Schor 2006, 112.

die vorgeblich eine bestimmte Personen oder Personengruppe zeigen, was etwa durch Bildunterschriften und Daten ausgewiesen wird, aus einem ganz anderen Kontext entnommen sind, wie bei *Les Suisses Morts* (vgl. Abb. 5). Vielfach handelt es sich um Bildnisse Unbekannter, die als Darstellungen von historischen Personen ausgegeben werden und so einen repräsentierenden Bezug suggerieren. Das abbildlich Gegebene trägt, inszeniert eine direkte Beziehung, doch die mutmaßlich adressierten Referenten stimmen schlichtweg nicht überein mit denjenigen Gesichtern, die sich auf den Fotografien zeigen. Gerade weil es sich bei dem über die Zeit angesammelten Material, mit dem der Künstler arbeitet, um einen Fundus von dekontextualisierten Bildern aus Zeitungen, Familienalben, privatem Nachlass oder Archivmaterial handelt, sind die darin fotografisch Festgehaltenen als historische Personen nicht mehr bekannt und bleiben für die Jetztzeit anonym. Aber das heißt auf der anderen Seite nicht, dass der Referent irrelevant wäre¹⁷ oder eine leibhafte Beziehung zwischen dem in einer Aufnahme gewonnenen Bildnis und den Aufgenommenen negiert würde.

Die Fotografie löst sich nicht von reellen Bezugspersonen, wird nicht zum bloßen Signifikanten. Boltanski arbeitet mit Fotografien von fremder Hand. Doch es sind keine manipulativ erzeugten oder simulierten Bildnisse. Dieser Objektbezug erlaubt es, auf die philosophisch-phänomenologischen Reflexionen von Roland Barthes zu verweisen. Gerade die fotografische Aufnahmetechnik setzt ein leibhaftes Gegenüber des Konterfeis (*contrefaire*) je voraus und genau in diesem Moment liegt bei allem Schwinden ein Moment der Beziehung, ja man könnte, wie wir sehen werden, von einer Art Verheißung bzw. einem utopischen Moment der Fotografie sprechen.

›Photographischen Referenten‹ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache [la chose *facultativement* réelle], auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache [la chose *nécessairement* réelle], die vor dem Objektiv plazierte war und ohne

17 »The lingering laceration and unresolved paradox of the photograph to which Barthes testifies in *Camera Lucida* also invest Boltanski's work with that which remains uncomfortable and unresolvable. The photographs of the dead Swiss, for example, are of real people, who did live. Even if one were to learn that Boltanski lied and did not take the images from the journal he said, they remain photographs of real people at some point in time that we witness contemporaneously, in a manner of speaking.« (Shawcross 1997, 66).

die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können ›Chimären‹ sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist* [*la chose a été là*]. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (*noema*) der PHOTOGRAPHIE ansehen.¹⁸

Das heißt, selbst da, wo sich, wie bei Boltanski, Porträtfotografien nicht mehr auf einen historisch ausweisbaren Referenten zurückführen lassen, weil es sich um unbekannte, nicht mehr rekontextualisierbare Personen oder um Verstorbene handelt und selbst da, wo Boltanski ein Verwirrspiel zwischen namentlich Adressierten und tatsächlich Gezeigten inszeniert, bleibt es unabweisbar, dass für die Aufnahme eine reale, lebendige Person vor der Kamera gestanden haben muss.

Eine anonyme Photographie zeigt eine Hochzeit (in England): fünf- undzwanzig Personen jeden Alters, zwei kleine Mädchen, ein Säugling; ich lese das Datum und rechne flüchtig nach: 1910; also müssen sie alle tot sein, außer vielleicht dem kleinen Mädchen und dem Säugling (alte Damen heute und alter Herr). [...] Das Datum ist Teil des Photos: nicht weil es auf einen bestimmten Stil hinweist (das berührt mich nicht), sondern weil es aufmerken, das Leben, den Tod, das unausweichliche Verschwinden der Generation überdenken läßt: es ist möglich, daß Ernest, der kleine Schüler, den Kertész 1931 photographiert hat, heute noch lebt (doch wo? wie? Welch ein Roman!)¹⁹

Das Vergangene ist präsent, aber es ist im Bild zugleich totgestellt und als lebendig bezeugt. Paradoxerweise haben wir es bei der Fotografie immer zugleich mit einem Zeugnis des gewesenen Lebens und einem Toten im Jetzt zu tun. Während an dem reellen Referenzverhältnis kein Zweifel bestehen kann, handelt es sich gleichwohl nicht um eine Repräsentations- bzw. Identitätsbeziehung, als ginge der Referent ganz im Repräsentierten auf oder werde gleichsam spiegelbildlich Gegenstand der Aufnahme.

¹⁸ Barthes 1989, § 32, 86; Barthes 1989, 120.

¹⁹ Barthes 1989, § 35, 93 f.; Barthes 1980, 130 f.

Setzen wir zunächst bei der alltagssprachlichen Rede an, wonach ein Foto geschossen wird, womit die Instantaneität des fotografischen Augenblicks betont ist. So auch bei einem Schnappschuss, der das Einfangen, manchmal auch die spontane Zielgenauigkeit des ins Visier Genommenen und zugleich das Mortifizieren anklingen lässt. Die aus dem Leben extrahierte Zeit des Aufnahme-Moments stellt etwas tot, es zeigt sich in Erstarrung, entsprechend formuliert Boltanski:

Presenting forgetfulness, stopping the disappearance of things and beings seemed to me a noble goal, but I quickly realised that this ambition was bound to fail, for as soon as we try to preserve something, we fix it. We can preserve things only by stopping life's course.²⁰

So lässt sich das fotografische Bild als Modus einer paradoxen Präsentation beschreiben. In ihr wird ein Entzugsmoment wirksam, etwas, was der Erinnerung zunehmend entgleitet bzw. zu entschwinden droht, es *ist da* und *ist da gewesen* ineins. Was fotografisch im Moment festgehalten erscheint, und so auch das im Porträt Hervorgezogene und ans Licht Gebrachte (*portrahere*), bezieht sich nicht nur auf etwas, sondern nimmt geradezu Anteil an einem Lebendigen, das wirklich war, also leibhaftig vor der Kamera da gewesen sein muss, wie es uns jetzt aus der Zeit geschnitten und fixiert entgegentritt.

In der PHOTOGRAPHIE ist die Anwesenheit des Gegenstands (in einem bestimmten Augenblick, der vergangen ist) niemals metaphorisch; und was lebende Wesen angeht, auch nicht ihr Leben, es sei denn, man photographiert einen Leichnam; und ferner: wenn die Photographie dann entsetzlich wird, so deshalb, weil sie gewissermaßen bestätigt, daß der Leichnam als *Leichnam* lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas Totem. Denn die Unbewegtheit der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen; indem sie aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert (»*Es ist so gewesen* [ça a été]«), erweckt sie den Eindruck, es

20 Fumanti 2017, 27.

sei bereits tot. Daher sollte man eher sagen, das Unnachahmliche der PHOTOGRAPHIE (ihr Noema) darin besteht, daß jemand den Referenten *leibhaftig* [*en chair et en os*] oder gar *in persona* [*en personne*] gesehen hat (auch wenn es sich um Gegenstände handelt).²¹

Der subjektive Zeugnischarakter und Kontakt qua Inblicknahme ist auch hier entscheidend. Vor diesem Hintergrund ist die Fotografie nicht so sehr Medium eines Memorierens als vielmehr der Trauer eingedenk einer Nachträglichkeit, die das fotografische Medium demonstriert. Es ist immer zu spät und muss das als real und lebendig Attestierte je verloren geben. Der eingefangene Moment eines Lebens ist irreversibel vergangen und bereits gewesenes, totes Leben.

Es ist schon allein der Verzug der fotografischen Aufnahmetechnik und schließlich die Materialisierung auf dem Papierabzug, die das unwiederbringlich einzigartige des Moments in einem Vergangenheitsmodus gegenwärtig werden lassen.

Ich kann das PHOTO nur in Abfall umwandeln: entweder Schublade oder Papierkorb. Nicht nur teilt es das Schicksal des (vergänglichen) Papiers, es ist, auch wenn es auf härterem Material fixiert wird, um nichts weniger sterblich: wie ein lebender Organismus wird es geboren aus keimenden Silberkörnchen, erblüht es für einen Augenblick, um alsbald zu altern. Angegriffen vom Licht und von der Feuchtigkeit, verblaßt es, erschöpft es sich und verschwindet; man kann es nur noch wegwerfen.²²

Wie der materiale Abzug einer Vergänglichkeit unterliegt und unkenntlich wird, so verliert sich mit dem Fortschreiten der Zeit, dem zunehmenden Abstand eines leibhaftigen Gesehenhabens, auch ein erinnernder Bezug an die fotografierte Person. Sie wird unkenntlich, sobald es niemanden mehr gibt, der sie erkennen kann. »We can remember our grandfather but not our great-great father. Memories fade away so quickly«²³. Wir verlieren die Person ›aus den Augen‹ und mit der persönlichen Augeneigenschaft als einer geteilten Lebenszeit ›aus dem Sinn‹.²⁴

²¹ Barthes 1989, § 33, 88–89; Barthes 1980, 123–124.

²² Barthes 1989, § 38, 103 f; Barthes 1980, 145 f.

²³ A conversation between Danilo Eccher and Christian Boltanski, in: Boltanski 2017a, 13.

²⁴ Vgl. Assmann 2008.

Aber zugleich ist es die Aufnahmetechnik, die einen direkten Bezug zum Referenzobjekt über eine Art Lichttransfer überhaupt garantiert. Zum einen wiederum in Hinsicht auf das Medium Fotografie und den konkreten technischen Aufnahmevorgang bzw. die chemische Übertragung auf einen lichtempfindlichen Film und dann Abzug. Zum anderen im Sinne einer körperlichen Begegnung, eines Blickkontakts, der zwischen Fotografiertem und Fotografen stattgefunden hat und schließlich als eine Vergangenheit, die von der Fotografie gleichsam auf den Betrachtenden zukommt, etwas in ihm auslöst oder wachruft. Diese Interaktion als direkter Kontakt im Medium des Lichtes wird bei Boltanski insbesondere durch die Blicke (*Regards*) thematisch. Selbst wenn die Fotografierten uns nicht direkt ansehen, abwesend oder in eine unbestimmte Ferne blickend begegnen, so ist es die Intensität eines unverwechselbaren Blickens, nicht selten von ›berührender‹ Anmut (vgl. Abb. 1), die den Betrachtenden als Anblick aus einer verlorenen Zeit einholt. Der leibhafte Kontakt mit dem Objekt (*toucher*) durchstrahlt in gewisser Weise jeden Abzug bzw. ist »Emanation des vergangenen Wirklichen [émanation de réel passé]«²⁵ wie Gewähr des Gewesenseins.

Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten [émanation du référent]. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen [*radiations qui viennent me toucher*], der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns [*la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile*]. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographieren Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind.²⁶

Momente einer Paradoxie der Fotografie: Wo sie die Zeit bannt, etwas aufnimmt, mitten aus dem Leben gegriffen, um es als Realität zu bezeugen, da zeigt es sich für die Betrachtenden immer schon als ein Vorbeigehendes. Das fotografische Indiz, dass es so gewesen ist, erweist sich zugleich als Zeugnis für etwas, das in dieser Weise unweigerlich ent- und

²⁵ Barthes 1989, § 36, 99; Barthes 1980, 138.

²⁶ Barthes 1989, § 34, 90 f.; Barthes 1980, 126 f.

verschwunden ist und doch noch ein Licht wirft aus dieser Ferne. Die Fotografie lässt erschauern angesichts »einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat«²⁷.

Weist die Fotografie bei Barthes auf ein irreversibel Entschwundenes, so wird bei Boltanski vielleicht noch stärker erfahrbar, wie sich dieses Entschwinden material in den Bildnissen »zeitigt«. Für beide gilt in je spezifischer Weise, dass die existentielle Zeiterfahrung von Sterblichkeit dem fotografischen Bild als Medium, d. h. dem technischen Verfahren und dem gewonnen Bild geradezu eingeschrieben sind. Aber bei diesem phänomenologischen Befund bleibt es nicht. Vielmehr bindet sich an die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen eine Auseinandersetzung mit der Frage des Selbst-Verhältnisses: Das Pendant zur Infragestellung einer Repräsentierbarkeit des Ich ist die Infragestellung eines seiner selbst gewissen Ich, das seiner selbst auf einer Fotografie ansichtig wird. Selbst-Konstitution vollzieht sich hier im Bewusstwerden der eigenen Fremdheit, einem Befremden angesichts der Konfrontation mit Stadien eines schwindenden Lebens. Und eben das macht die Fotografie offenkundig. »Das Photo ist das Auftreten meiner selbst als eines Anderen. Eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität«²⁸.

Wenn Barthes mit diesen phänomenologischen Überlegungen ein Auseinandertreiben, ein dissoziatives Selbstverhältnis bestimmt und gerade diese Spannung von aufeinander verwiesenen, in einander geblendeten Zeitschichten konstitutiv wird für das Ich, dann lässt sich von hier aus nochmals die Repräsentationsfunktion des fotografischen Porträts in Frage stellen. Eben dies zeigt sich auch in Boltanskis Arbeiten: Das fotografische Porträt lässt sich mit Kriterien wie Ähnlichkeit, Repräsentation oder abbildlicher Identität nicht erfassen. Doch damit wird die Referenz auf eine wirklich gewesene Person nicht getilgt, sondern vielmehr eine Verhältnisbestimmung problematisiert (vgl. Abb. 2, Selbstporträts von Boltanski).

Das Selbst konstituiert sich gewissermaßen über eine fortwährend realisierte Differenz Erfahrung sei es im Ansichtigwerden seiner selbst, sei es im Sehen und Gesehenwerden von Anderen. Dieser performative Tausch der Blicke ist gleichsam die stetige Rückversicherung des bzw. Bedingung der Ich-Konstitution. Wen niemand als ein Ich ansieht, der verliert sich bzw. verschwindet aus der Welt.²⁹

²⁷ Barthes 1989, § 39, 106; Barthes 1980, 150.

²⁸ Barthes 1989, § 5, 21; Barthes 1980, 28.

²⁹ Jean-Paul Sartres Reflexionen zur konstitutiven Rolle des Blickes stehen hier im Hintergrund.

3. STILLGESTELLTES LEBEN: PHANTOME DER PRÄSENZ

Die Problematisierung dessen, was uns im fotografisch gegebenen Antlitz begegnet, wie sich hier Spuren von gelebter Gegenwärtigkeit andeuten und zugleich dieses Gelebte immer nur als Gewesenes vor Augen führen, weist auf die Ambiguität von gegenwärtigem und vergangenem Leben, lebendig und totgestellt zugleich ist es als lebendiges ›da‹ präsent gesetzt und doch absent. Absenz, körperliche wie geistige Abwesenheit, ist den porträtfotografischen Arbeiten von Boltanski in mehrfachem Sinne ins Angesicht geschrieben. Vor allem aber wird diese Spannung prozessual wirksam und manifestiert sich als ein zum Stehen gebrachtes Bewegtbild: »immobilisation du Temps«³⁰.

Die porträthaften Züge in *Clapping Hands* (Abb. 7) kommen an die Grenzen einer Darstellungsfunktion individueller Konterfeis, zeigen sich eher als konturlose Masken mit ausgewischten Gesichtszügen. Fast sind es Leerstellen, gleich einem Röntgenbild durchlichtete Stellen, vielleicht mögen sie einen Moment an Totenschädel erinnern, doch dazu sind die Auflösungserscheinungen zugleich zu amorph in diesen flächigen Gesichtsfeldern, denen angesichts der Verweigerung von (Wieder)Erkennbarkeit ein Entweichen in die Anonymität eignet, potenziert durch die schiere Menge und die gedrängte Situation. Die Körper im Raum lassen sich kaum klar unterscheiden, sind im Flächenbild nicht identifizierbar. Und doch lassen sie ahnen, dass es sich hier um je individuelle Personen handelt, die dem Kamerablick begegnet sein müssen. In der Masse verschwimmt das Unverwechselbare der bzw. des je Einzelnen. Gleichwohl entsteht der Eindruck, als würden all diese gesichtslosen Gesichter uns entgegenkommen, während sie aus dem Dunkel in einen lichterem Bereich herausströmen, wie aus Toren einer Unterwelt, einem Schattenreich der Toten. Augenzeugen einer verschwundenen Zeit. Handelt es sich hier um eine strömende Menge oder um eine stehende Ansammlung von Menschen? Der Eindruck des hier stillgestellten Bildes täuscht. Was wir vor Augen haben ist ein Filmstill, Moment einer filmischen Sequenz aus *Clapping Hands*, einer Videoarbeit, die Christian Boltanski anlässlich einer Ausstellung in der Fondazione Merz in Turin 2015 präsentiert hat. Eine Hommage an den Kollegen Mario Merz, aber vor allem eine filmische

30 Barthes 1980, 142.



7 Christian Boltanski: *Clapping Hands*, 2015 (Ausschnitt)

Arbeit, die Besucher beim Eintritt in die unteren Ausstellungsräume empfängt und begleitet. Der Nachhall einer applaudierenden Menge geht mit auf den Weg. Die Videoarbeit³¹ irritiert. Ihr wohnt etwas Unheimliches inne. Der fixierte Augenblick mag den totstellenden Charakter der Fotografie in eindringlicher Weise vor Augen führen.

Fragen, die um Tod, Erinnerung, Zeitlichkeit und Trauer kreisen, sind basal in Boltanskis Arbeiten mit fotografischem Material, wie sie uns auch in *Die jüdische Schule (Berlin 1939)* (Abb. 8) entgegenkommen. Als ehemals lebende, je unverwechselbare Personen mit ihren Lebensgeschichten verschwinden sie in der Zusammendrängung nahezu, nähern sich der Austauschbarkeit. Ist dem Verlust des Selbst eines jeden und einer jeden mit der Fotografie Einhalt zu gebieten? Es geht um ein Verhältnis zur Zeit bzw. Sterblichkeit und die Möglichkeit einer Gewährung von Dauer als Voraussetzung eines Überdauerns in der Erinnerung. In welcher Weise kann eine Fotografie das leisten?

31 Boltanski Fondazione Merz 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=Gmx7v2w73y4> (letzter Zugriff Mai 2019).



8 Christian Boltanski: *Die Jüdische Schule in der Großen Hamburger Straße in Berlin 1939, 1992, (Ausschnitt)*

Roland Barthes hat die Überlegung angestellt, dass das Aufkommen der Fotografie möglicherweise Ausdruck einer kulturanthropologischen Wende ist, dergestalt, dass es zwischen »der ›Krise des Todes‹, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzt, und der PHOTOGRAPHIE einen Zusammenhang geben«³² muss. Was also sagen uns fotografische Bilder über den gesellschaftlichen Umgang mit Tod und Sterben bzw. über Erinnerungskulturen? Besteht eine Korrelation zwischen dem Befund, dass religiöse Praktiken, Trauerzeremonien und Rituale des Totengedenkens in der modernen Gesellschaft an Relevanz verloren haben und der Etablierung fotografischer Techniken, die, indem sie beanspruchen, die Aktualität des Lebendigen jederzeit einfangen zu können, gewissermaßen Tode ›auslösen‹, sofern die vermeintliche Bewahrung des Lebendigen es in einen Erstarrungszustand bannt?

Die PHOTOGRAPHIE könnte als Erscheinung, die mit dem Schwinden der Riten einhergeht, vielleicht mit dem Vordringen eines asymbolischen TODES in unserer modernen Gesellschaft korrespondieren, eines TODES außerhalb von Religion und Ritual, einer Art von plötzlichem Eintauchen in den buchstäblichen TOD. DAS LEBEN / DER TOD: das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt.³³

Ist es der »Aktualitätsfang« (*la capture de l'actualité*), das ständige Festhaltenwollen jedes gelebten Augenblicks qua Fotografie, in dem sich ein verändertes Verhältnis zur Dauer bzw. zum Überdauernden ausdrückt?

Die Gesellschaften früherer Zeiten wußten es so einzurichten, daß die Erinnerung, Ersatz für das Leben, ewig wurde und daß wenigstens das, was den TOD zum Ausdruck brachte, selbst Unsterblichkeit erlangte: das DENKMAL [*Monument*]³⁴. Indem die moderne Gesellschaft aber die – sterbliche – PHOTOGRAPHIE zum allgemeinen und gleichsam natürlichen Zeugen [*témoign général*] dessen macht,

32 Barthes 1989, § 38, 102–103; Barthes 1980, 144.

33 Barthes 1989, § 38, 103; Barthes 1980, 144 f.

34 Das Monument (lat. *monere*, erinnern) ließe sich hier ganz wortwörtlich als Erinnerungs-Mal, d. h. als ein Wundmal der Erinnerung auffassen, eingedenk einer existentiellen, affektiven Berührung mit einem Verlust, der eine Leerstelle hinterlässt, die sich nicht füllen lässt, vielmehr immer wieder Stiche versetzt im Sinne dessen, was Barthes *punctum* nennt.

›was gewesen ist‹, hat sie auf das DENKMAL verzichtet. Ein Paradox: dasselbe Jahrhundert hat die GESCHICHTE und die PHOTOGRAPHIE erfunden. Doch die GESCHICHTE ist ein nach positiven Regeln konstruiertes Gedächtnis, ein rein intellektueller Diskurs; der die mythische Zeit auslöscht; und die PHOTOGRAPHIE ist ein sicheres, jedoch vergängliches Zeugnis; so bereitet heute alles unser Geschlecht auf dieses Unvermögen vor: eins bald nicht mehr fassen zu können, weder affektiv noch symbolisch – die DAUER [*la durée*].³⁵

Das »Zeitalter der Ungeduld [*l'ère des impatiences*]«, d. h. der Krisen und Kriege, der politischen Unruhen und Umstürze, kurz der Wahrnehmung einer rasenden Ereignisdichte, findet für Barthes sein Korrelat im Medium der Fotografie. Bilderfluten dokumentieren unablässig das Geschehen, im journalistischen Zugriff wird ständig alles festgehalten, in Hochglanzaufnahmen präsentiert bzw. für die Nachwelt konserviert und doch ist es gerade die schnelle Reaktionsfähigkeit der Reproduktionstechnik, die jedes Bild sofort durch ein anderes überholt und unter dem Ansturm der Schnellebigkeit der Zeit bzw. je ›aktueller‹ Geschehnisse obsolet erscheinen lässt. Aktualität wird so zum Pendant von ›Kurzlebigkeit‹, so wie auch das fotografische Material von nur geringer Beständigkeit ist, d. h. eine Verfallszeit in sich schließt, bzw. die notwendige affektive, verlebendigende Beziehung zum Objekt der Fotografie ein nur kurzes Nachleben und erinnerndes Nachdenken zu erlauben scheint. Die inflationäre Allgegenwärtigkeit von fotografisch Festgehaltenem tut das Übrige. »Und ohne Zweifel wird auch das Staunen über das ›Es ist so gewesen‹ verschwinden. Es ist bereits verschwunden.«³⁶

Barthes' Kritik mag überzogen erscheinen und doch trifft sie eine Beobachtung von Ungeduld, Rastlosigkeit, Austauschbarkeit im Umgang mit Geschehenem bzw. gewesenem Leben als Signatur des frühen 20. Jhs., die in einer sich überstürzenden Jagd nach Aktualität dem Verlust einer Erfahrung von Fortdauerndem entgegensteht. Entrinnt gerade der Fotografie das Leben, annulliert sie die Dauer?

Es scheint, als sei das Medium Fotografie – und in unserem Kontext das fotografische Porträt – geradezu *Movens* dieser kulturellen Amnesie. Aber zugleich macht die Fotografie für Barthes aufgrund ihrer spezifischen Weise des Objektbezuges eine utopische Dimension erfahrbar, die auch für Boltanskis Arbeiten wirksam wird.

³⁵ Barthes 1989, § 38, 104; Barthes 1980, 146.

³⁶ Barthes 1989, § 38, 104. Barthes 1980, 146–147.

Die Gleichzeitigkeit von »es ist so gewesen [*Cela a été*]*«* (Wirklichkeit) und »Da ist es! [*C'est ça!*]*«* (Wahrheit) beglaubigt eine gewesene Wirklichkeit und ist eine Art Ausruf. Es ist dieses Zugleich, das sich in der affektiven Beziehung des Betrachtenden konstituiert: »sie führt das Abbild [*effigie*] bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) das Sein verbürgt.«³⁷ Gerade weil das über das fotografische Porträt nicht Einholbare, die vergangene Wirklichkeit einer lebendigen Person, einen Unverfügbarkeitscharakter bewahrt, dennoch aber an der Präsenz des Absenten keinen Zweifel lässt, entsteht hier der Raum für eine Beziehung, die nichts mit einem identifikatorischen Wiedererkennen zu tun hat. Eher ist es eine spezifische Weise der Zeugenschaft, Beglaubigung von Präsenz und »umgekehrte Prophezeiung [*prophétie à l'invers*]*«*³⁸ in Hinsicht auf ein vergangenes Lebens, dessen Gewesensein als Absentes nicht zu bezweifeln ist. Und wenngleich diese »zweite Natur seines Referenten [*co-naturelle à son référent*]*«*³⁹ nicht zu greifen ist, kommt ihrer Wirklichkeit ein Beweischarakter zu: »Beweis im Sinne des heiligen Thomas, der den auferstandenen Christus berühren wollte [*preuve-selon-saint-Thomas-voulant-toucher-le-Christ-ressuscité*].*«*⁴⁰

Barthes führt uns auf eine gleichsam transfigurierte Leiblichkeit der Fotografie, eine religiöse Substanz, die hier wirkmächtig wird, als durchstrahle etwas von dem ›Es ist so gewesen‹ die materiale Fotografie. Die wiederholte Bezugnahme auf eine Emanation oder einen Lichtstrahl ist hier keineswegs metaphorisch gemeint, sondern einerseits durch das fotografische Medium verbürgt, das ›notwendig‹ einen Kontakt mit einem realen Referenten voraussetzt und andererseits durch eine Phänomenologie des affizierten Blickes, der dies beglaubigt. Es geht um die »Gewißheit, daß der fotografische Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht« oder besser »berührt« (*«que le corps photographié vient me toucher des ses propres rayons»*)⁴¹ und diese Vergewisserung der Fotografie besteht nicht darin, Vergangenes ins Gedächtnis zu rufen oder zu rekonstruieren, sondern weist auf ein Bezeugen, das erschüttert bzw. im wörtlichen wie übertragenen Sinne berührt.

37 Barthes 1989, § 46, 124; Barthes 1980, 175 f.

38 Barthes 1989, § 36, 96; Barthes 1980, 135.

39 Barthes 1989, § 32, 86; Barthes 1980, 119.

40 Barthes 1989, § 33, 90, Barthes 1980, 125.

41 Barthes 1989, § 34, 92, Barthes 1980, 127.

Stets *versetzt mich* die PHOTOGRAPHIE in Erstaunen [*m'étonne*], und dieses Erstaunen hält an und erneuert sich unaufhörlich. Vielleicht reicht dieses Erstaunen, dieses Beharren tief in eine religiöse Substanz, aus der ich geformt bin; wie man es auch dreht und wendet: Die PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung [*résurrection*] zu tun: Kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweiß Tuch der Veronika abgedrückt hat [*de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné*], nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*?⁴²

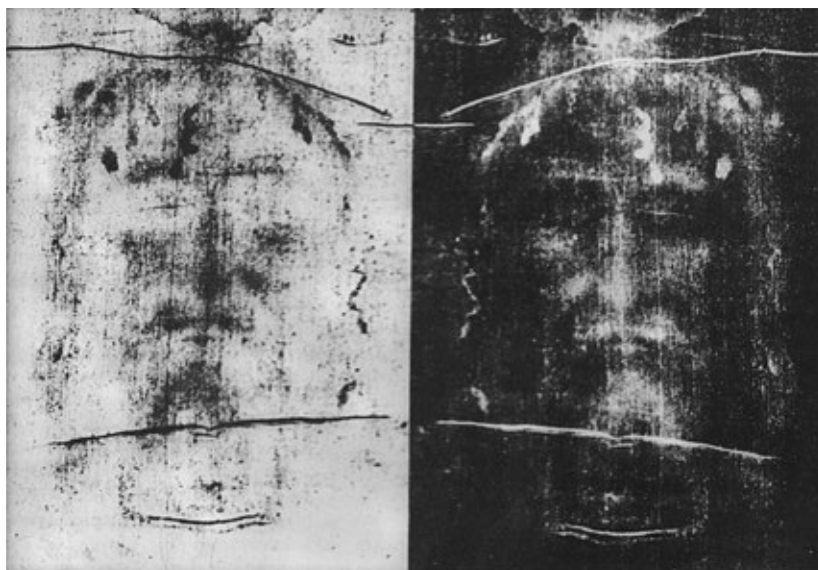
Das Schweiß Tuch der Veronika, auf dem sich das Antlitz Christi abgedrückt haben soll und das in christlichen Traditionen als wahres Bild des Gottessohnes (*vera ikon*) verehrt wird, ist nicht von ungefähr eine wirkmächtige Begründungslegende für die Porträtkunst und in unserem Kontext in besonderer Weise für das fotografische Porträt. Die Beglaubigung des lebendigen Christus und seiner Passion über den Abdruck im Tuch, abgenommen auf dem Weg zur Kreuzigung, zeugt als Bildnis von einer leiblichen Anwesenheit, die den Stoff imprägniert. Der körperliche Abdruck ist gleichsam in ein materiales Bild eingegangen und Zeugnis eines Lebens, das in den Tod geht: Ein Zugleich von ›das wird sein‹ bzw. ›er wird sterben‹ und ›das ist gewesen‹ bzw. ›er ist gestorben, ist tot‹ – für Roland Barthes das *punctum* der Fotografie, ihr ›Stigma‹. Wundmale einer zermalmenden Zeit, die in Schwindel versetzt angesichts des Ineinanders von »dies ist tot und dies wird sterben«⁴³. Und ist das nicht auch eine Grundfigur der Porträtinstallationen Boltanskis?

Wenn Barthes auf das Turiner Grabtuch⁴⁴ hindeutet und damit auf eine der als Abdruck des Leibes Christi verehrten Reliquien, dann kommt hier noch eine Eigentümlichkeit hinzu, was die Rolle der Porträtfotografie betrifft: Im Jahre 1898 wurde dieses Tuch abfotografiert, von einem Amateurfotografen. Die Entwicklung der Fotoplatte, des Negativs, brachte das Antlitz, das für ein Bildnis des gekreuzigten Christus gehalten wurde, um so deutlicher hervor, so als handele es sich bei dem Grabtuch um ein Negativ, dass nun im Positiv zur Entwicklung kommt und, mit den

42 Barthes 1989, § 35, 92; Barthes 1980, 129.

43 Barthes 1989, § 39, 106; Barthes 1980, 151.

44 In der deutschen Übersetzung ist dieser direkte Bezug auf das Turiner Leinentuch getilgt.



9 Leinentuch von Turin, Datierung umstritten, vermeintlich aus der Zeit Jesu, links das Grabtuch, rechts die Fotoplatte, die als Negativ wie ein ›Positiv‹ gesehen werden kann

Worten von Roland Barthes, das »*le réveil de l'intraitable réalité*«⁴⁵, das Offenbarwerden einer Realität vor Augen stellt, die sich der Abbildbarkeit entzieht und doch ins Licht tritt.

Eine Serie von porträtfotografischen Installationen Boltanskis trägt den Titel *Les Véroniques* und spielt auf das Schweißstuch der Veronika bzw. auf Leinentücher und die stoffliche Präsenz einer *vera ikon* an. Frauenporträts sind es hier, die auf Stoff aufgebracht in beleuchteten Schaukästen aufscheinen, von Stoffen umhüllt.

Und möglicherweise können wir dies als ein Indiz nehmen, das auf den paradoxen phänomenologischen Charakter der Porträtfotografie hinweist, die mit dem unwiderruflich vergangenen Wirklichen konfrontiert, aber stets auch eine affektive, stechende Berührung und exklamative, imaginative Dimension von Zeugenschaft evozieren kann, weil sie über den lebendigen Affekt, wie Barthes es formuliert hat, das Sein verbürgt, eine Liebe, Trauer und zugleich ein Verrücktwerden aus Mitleiden (»*devenu fou*

45 Barthes 1980, § 48, 184.



10 Christian Boltanski: *Les Veroniques*, 1996, Ausschnitt aus einer Serie von Schaukästen mit einzelnen Frauenporträts, Rauminstallation, beleuchtete Schaukästen, 130 × 95 × 12 inches, Fotodruck auf Stoff, Tuchdraperie

pour cause de Pitié»⁴⁶. Das mag für manch ein Ohr zu pathetisch klingen, vielleicht auch zu theologisch aufgeladen, doch es artikuliert sich hierin eine ethische Kritik angesichts einer massenkulturellen Überflutung unseres Wahrnehmungsvermögens mit Spektakeln fotografisch inszenierter Illusionen, die gleichzeitig der Herausforderung eingedenk werden lässt, sich einem möglichen Offenbarwerden der unbeugsamen Realität zu stellen, ihr von Angesicht zu Angesicht zu begegnen: »*d'affronter en elle le réveil de l'intraitable réalité*«⁴⁷. Und vielleicht ist es diese Ambiguität, die uns in den Porträtarbeiten Boltanskis entgegenkommt.

BIBLIOGRAPHIE

- Arendt 2002** Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München 2002.
- Assmann 2006** Assmann, Aleida: Die Furie des Verschwindens. Christian Boltanskis Archive des Vergessens. In: Beil, Ralf (Hrsg.): *Boltanski. Zeit. Ostfildern 2006*, 89–97.
- Assmann 2008** Assmann, Aleida: Das Rahmen von Erinnerungen am Beispiel der Photo-Installationen von Christian Boltanski. In: *BIOS*, 21 (2008), H. 1, 4–14.
- Barthes 1980** Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980.
- Barthes 1989** Barthes, Roland: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Laube. Frankfurt a. M. 1989.
- Barthes 2015a** Barthes, Roland: *Die Photographie als Botschaft (1961)*. In: Geimer, Peter / Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Frankfurt a. M. 2015, 77–92.
- Barthes 2015b** Barthes, Roland: *Schockphotos (1957)*. In: Geimer, Peter / Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Frankfurt a. M. 2015, 25–29.
- Beil 2006** Beil, Ralf: Das Leben ist ein kurzer schwarzer Strich. Ein Gespräch mit Christian Boltanski. In: Beil, Ralf (Hrsg.): *Boltanski. Zeit. Ostfildern 2006*, 47–84.
- Boltanski 2006** *Boltanski. Zeit*, hrsg. von Ralf Beil, Ausst.-Kat. Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 12.11.2006–11.2.2007. Ostfildern 2006.
- Boltanski 2015** Christian Boltanski: *DOPO*, kuratiert von Claudio Gioia, Fondazione Merz, Turin, 9.11.2005–31.1.2016. Turin 2015.

46 Barthes 1989, § 47; Barthes 1980, 179.

47 Barthes 1980, § 48, 183.

Boltanski 2017a Christian Boltanski: *Anime. Di luogo in luogo*, hrsg. von Danilo Eccher. Bologna 2017.

Boltanski 2017b *Boltanski. Souls. From Place to Place*, hrsg. von Danilo Eccher. Mailand 2017.

Fumanti 2017 Fumanti, Mattia: Absence, Presence and Phenomenology of Memory in Christian Boltanski's Work. In: Boltanski 2017b, 27–47.

Perloff 1997 Perloff, Marjorie: »What has occurred only once«. Barthes's Winter Garden / Boltanski's Archives of the Dead. In: Rabaté, Jean-Michel: Writing the Image After Roland Barthes, 3: The Filter of Culture and The Culture of Death. How Barthes and Boltanski Play the Mythologies of the Photograph. Philadelphia 1997, 32–58.

Schor 2006 Schor, Gabriele Ramin: Paradoxe Nachträglichkeit. Zu Geschichte, Autobiografie und Fiktion bei Christian Boltanski. In: Beil, Ralf (Hrsg.): Boltanski. Zeit. Monographie anlässlich der gleichnamigen Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt, 12.11.2006–11.2.2007. Ostfildern 2006, 111–117.

Shawcross 1997 Shawcross, Nancy M.: Mythologies of the Photograph. In: Rabaté, Jean-Michel (Hrsg.): Writing the Image After Roland Barthes, 3: The Filter of Culture and The Culture of Death. How Barthes and Boltanski Play the Mythologies of the Photograph. Philadelphia 1997, 59–70.

BILDRECHTE

1–4, 6 Aus: Boltanski 2017a, inside back cover (Ausschnitt), 9, 8 (Ausschnitt), 4, 16 (Ausschnitt). © Edizioni MAMbo, © Christian Boltanski per le imagini.

5 Aus: Boltanski 2017b, 100 (Ausschnitt). © 2017 Silvana Editoriale S. p. A. Cinisello Balsamo, Milan.

7 Originalfoto: Andrea Guermani, aus: Boltanski 2015, Katalogcover (Ausschnitt back cover). © For texts, translations and images the authors.

8 Aus: Darmstadt 2006, 34 (Ausschnitt). © Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Hatje Cantz Vlg., © Christian Boltanski für die Abbildung.

9 © Dianelos Georgoudis, eigenes Werk, Turin shroud positive and negative displaying, Creative Commons CCo https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turin_shroud_positive_and_negative_displaying_original_color_information_708_x_465_pixels_94_KB.jpg?uselang=de (letzter Zugriff Mai 2019) / Werner Bulst / Heinrich Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Band I: Das Grabuch. Forschungsberichte und Untersuchungen Verlag Josef Knecht, Frankf. a M. 1987, S. 22.

10 Aus: Boltanski 2017b, 41. © 2017 Silvana Editoriale S. p. A. Cinisello Balsamo, Milan.

AUTORINNEN UND AUTOREN

GÜNTER BLAMBERGER (Literaturwissenschaft), Inhaber des Lehrstuhls für Neuere Deutsche Literatur und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata an der Universität zu Köln; Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft sowie Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Buchpublikationen seit 2011 (Auswahl): Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt/M. 2011; Figuring Death, Figuring Creativity – On the Power of Aesthetic Ideas. München 2013; (Hrsg. mit Sudhir Kakar) On Creativity. London, New Delhi 2015; (Hrsg. mit Sudhir Kakar): Imaginations of Death and the Beyond in India and Europe. Singapore 2018; (Hrsg. mit Axel Freimuth und Peter Strohschneider): Vom Umgang mit Fakten. Paderborn 2018.

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Paderborn 2017; Porträt als Massenphänomen / Le portrait comme phémomène de masse (hrsg. zusammen mit François Queyrel). Paderborn 2019; Monumenta illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit (hrsg. zusammen mit Alfred Schäfer). Paderborn 2019.

THIEMO BREYER (Philosophie), Heisenberg-Professor für Phänomenologie und Anthropologie am Philosophischen Seminar der Universität zu Köln und Leiter des Research Lab an der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne. Wichtigste Veröffentlichungen: Verkörperte Intersubjektivität und Empathie (Frankfurt a. M. 2015), Attentionalität und Intentionalität (Paderborn 2011), On the Topology of Cultural Memory (Würzburg 2007).

ANNE EUSTERSCHULTE (Philosophie), Professorin für Philosophiegeschichte, Freie Universität Berlin. Zuletzt erschienen: *Gratia. Mediale und*

diskursive Konzeptualisierungen ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne. Wiesbaden 2018 (Hrsg., zusammen mit Ulrike Schneider); *Nachleben der Antike und Figurationen barocker Zeiterfahrung in Cy Twomblys Orpheus Studien.* In: Claudia Benthien / Victoria von Flemming (Hrsg.): *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart.* In: *Paragrana* 27, 2018, Heft 2, 53–74.

THIERRY GREUB (Kunstwissenschaft), Privatdozent am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen: *Reconstructing la Pieza del Despacho de Verano at the Alcázar in Madrid, the room of Las Meninas: Problems and Possibilities.* In: *Philostrato. Revista de Historia y Arte* 5, Juni 2019, 56–78; Tilman Riemenschneiders *Heilig Blut-Altar* in Rothenburg o. d. T.: Ikonographie, Funktion, Performanz, Platzierung. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 79, 2018, 43–108; (hrsg. zus. mit Martin Roussel) *Figurationen des Porträts, Morphomata, Bd. 35.* Paderborn 2018; *Das ungezähmte Bild. Texte zu Cy Twombly.* Paderborn 2017.

SINAH THERES KLOSS (Ethnologie), promovierte in Ethnologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Sie ist Forschungsgruppenleiterin am Bonn Center for Dependency and Slavery Studies (BCDSS) der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Ihre Forschungsinteressen umfassen Migration, Religionsethnologie, sensorische Ethnographie sowie Kleidung und materielle Kultur. Ihr regionaler Schwerpunkt ist die Karibik, insbesondere in Guyana und Suriname. Ihre Ethnographie *Fabrics of Indianness: The Exchange and Consumption of Clothing in Transnational Guyanese Hindu Communities* wurde 2016 bei Palgrave Macmillan veröffentlicht.

MATTHIAS KRINGS (Ethnologie), Professor für Ethnologie und populäre Kultur Afrikas an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Religion, Medien und visuelle Kultur, Disability Studies und Critical Race Studies. Zuletzt erschienen: *Albinismus. Rekodierungen einer Humankategorie in historisch variablen Rahmungen.* In: Stefan Hirschauer / Tobias Boll (Hrsg.): *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung.* Weilerswist 2017, 358–390; *Ein Model mit ›Makel‹. Shaun Ross und die Produktion besonderer Berühmtheit in der Modewelt.* In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 16, 2017, 37–48; *African Appropriations: Cultural Difference, Mimesis, and Media.* Bloomington 2015.

LUDWIG JÄGER (Sprach- und Medienwissenschaftler), Prof. i. R. Dr., 1982–2011 Lehrstuhl für Deutsche Philologie RWTH Aachen; 2002–2009 Geschäftsführender Direktor Forschungskolleg (SFB/FK 427) »Medien und kulturelle Kommunikation« (Universitäten Aachen, Bonn, Köln); seit 2012 Senior Advisor des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen (Auswahl): Ludwig Jäger [editor-in-chief] et al. (Hrsg.): *Language – Culture – Communication. An International Handbook of Linguistics as Cultural Study*. Berlin/Boston 2016; *Ästhetik und Semiologie. Die Emanzipation des ›Asthetischen‹ in den Zeichenideen Kants, Humboldts und Hegels*. In: *POETICA* 49 (2017/2018), 233–255; ›Fremdheit‹ und ›Eigensinn‹. Übersetzen und Verstehen bei Humboldt und Schleiermacher. In: *Scientia Poetica* 20/1. Berlin/Boston 2019, 123–147; ›Die Welt der Zeichen‹. Bemerkungen zu einigen Verfahren des Semiologischen. In: Monika Leisch-Kiesl (Hg.): *Zeichensetzung_ Zeichen Zeichnen_Buch*. Bielefeld 2020, 303–327; ›Audioliteralität‹. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Akustik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie)*. Berlin/Boston 2020, 155–170.

MICHAEL LÜTHY (Kunstwissenschaft), Professor für Geschichte und Theorie der Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar. Zuletzt erschienen: *Serialität als Selbstreflexion*. In: »Wiederholungstäter«. *Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, hrsg. von Verena Krieger und Sophia Stang. Wien 2017, 19–28; »Alles ist Wiederholung.« *Facetten einer Grundoperation der Kunst*. In: *Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff*, hrsg. von Till Julian Huss und Elena Winkler. Berlin 2017, 27–50; *Perspektivinversion. Über das Sehen von Duchamps ›Étant donnés‹*. Mit Vorbemerkungen zur ›perspicuitas‹ in der klassischen Repräsentation. In: *Perspektive und Fiktion*, hrsg. von Thomas Hilgers und Gertrud Koch. München 2017, 157–177.

BIRGIT MERSMANN (Kunstwissenschaft) ist Professorin für Neuere und Neueste Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bild- und Medientheorie, visuelle Kulturen, zeitgenössische westliche und ostasiatische Kunst, globale Kunstgeschichte, Kunst und Migration, Geschichte der asiatischen Biennalen, Bildübersetzung, Bild und Schrift, dokumentarische Fotografie. Zuletzt erschienen: *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*. Berlin/Boston 2019; *Die Ausstellung als ›Parlament der Dinge‹. Theorie und Praxis der Gedankenausstellung bei Bruno Latour*. Berlin 2019.

BARBARA NAUMANN (Neuere deutsche Literatur), Herausgeberin der *figurationen* und em. Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Sie war bis Februar 2020 Co-Leiterin der digitalen Kritischen Ausgabe ausgewählter Briefwechsel Johann Caspar Lavaters (JCLB). Im Jahr 2016 war sie Senior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien; 2018 ist sie Senior Fellow am Forschungskolleg Morphomata in Köln. Zuletzt erschien u. a.: *Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman*. Basel 2012; *Bilderdenken und Symbolisierungsprozesse in der frühen Kulturwissenschaft*. In: Claudia Benthien / Brigitte Weingart (Hrsg.): *Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin / New York 2014, 86–103; Adorno: »Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung«. In: Thomas Fries / Sandro Zanetti (Hrsg.): *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971*. Berlin 2019, 57–74.

JOHN POLLINI (Klassische Archäologie), Prof. Dr. für Klassische Archäologie, Kunstgeschichte und Geschichte an der University of Southern California (Los Angeles), Direktor von: *Visual Culture in the Ancient World (Old World, New World, Asia: A Los Angeles Consortium of Universities and Museums)*. Zuletzt erschienen: *From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. Norman (OK) 2012. Bücher in Vorbereitung: *Augustus: From Image to Icon*; *Christian Destruction and Desecration of Images and Temples of Classical Antiquity*.

MARTIN ROUSSEL (Germanistik), PD Dr. am Institut für deutsche Sprache und Literatur I und Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Internationalen Kollegs Morphomata an der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert (u. a. Kleist, R. Walser), Grammatologie der Literatur, Schneeliteratur und (literarische) Ethologie. Seit 2017 ist er Mit-Herausgeber des »Kleist-Jahrbuchs«. Zuletzt erschienen: »*ce passé du trait*«: Roland Barthes' Painter of Writing, TW. In: Thierry Greub (Hrsg.): *Cy Twombly. Image, Text, Paratext*. Paderborn 2017, 457–478; *Figurationen des Porträts* (hrsg. zus. mit Thierry Greub). Paderborn 2018; *Life – Death – Writing: Robert Walser's Snow Images*. In: Joan Ramon Resina (Hrsg.): *Inscribed Identities. Life Writing as Self-Realization*. New York / Boston 2019, 42–60.

STEVEN VAN WOLPUTTE (Anthropologist), professor of social and cultural anthropology and research coordinator of the Institute for Anthropological Research in Africa (IARA) of the KU Leuven, Belgium. His research

concentrates on northern Namibia, and he has published in the fields of material and popular culture, political anthropology, and the anthropology of the body. Currently, his main interest is in the impact of rapid urbanization and far-reaching social, economic, and ecological change on intimacy and close relationships.

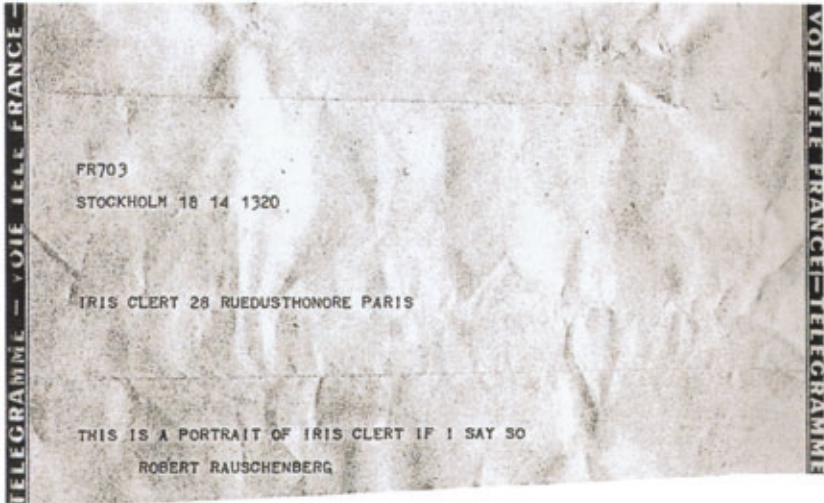
Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corinna Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013. ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.), *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Ein Experiment*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtke (Hrsg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.), *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Eva Youkhana, Larissa Förster (Eds.), *GraffitiCity. Visual practices and contestations in urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Eds.), *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2018. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 36 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2018. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.
- 40 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse*, 2019. ISBN 978-3-7705-6422-4.
- 41 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit*, 2019. ISBN 978-3-7705-6427-9.
- 42 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Eds.), *Competing Perspectives. Figures of Image Control*, 2019. ISBN 978-3-7705-6490-3.
- 43 Anja Bettenworth, Dietrich Boschung, Marco Formisano (Eds.), *For Example. Martyrdom and Imitation in Early Christian Texts and Art*, 2020. ISBN 978-3-7705-6526-9.
- 44 Dietrich Boschung, *Art and Efficacy. Case Studies from Classical Archaeology*. Paderborn: Wilhelm Fink 2020. ISBN 978-3-7705-6562-7.
- 45 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Formats et fonctions du portrait – Formate und Funktionen des Porträts*. Paderborn: Wilhelm Fink 2020. ISBN 978-3-7705-7057-7.
- 47 Günter Blamberger, Rüdiger Görner, Adrian Robanus (Eds.), *Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik*. Paderborn: Wilhelm Fink 2020. ISBN 978-3-7705-6535-1.

TAFELN



1 Robert Rauschenberg: *Portrait of Iris Clert*, 1961, Vevey, Sammlung Ahrenberg



2 Raffael: *Bildnis eines unbekanntes Kardinals*, um 1508, Madrid, Prado



3 Tizian: *Selbstbildnis*, um 1550, Berlin, Gemäldegalerie



4 Diego Velázquez: *Las meninas*, 1656, Madrid, Prado



5a Andy Warhol: *Ethel Scull 36 Times*, 1963, New York, Whitney Museum of American Art



5b Félix González-Torres: *Untitled (Portrait of Marcel Brient)*, 1992, Paris, Sammlung Marcel Brient



6a Arman: *Portrait-robot de Charles Wilp*, 1961, Paris, Privatsammlung (Vorderseite)



6b Arman: *Portrait-robot de Charles Wilp*, 1961, Paris, Privatsammlung (Rückseite)



7a Parmigianino: *Selbstporträt im Konvexspiegel*, um 1523, Wien, Kunsthistorisches Museum



7b *Selfie*, 2018, Archiv des Autors



8a Cy Twombly: *Autoritratto*, Rom, 24. November 1963, Wachskreide, Acryl, Bleistift, 69,2 × 50,2 cm, Verbleib unbekannt



8b Cy Twombly: *Autoritratto*, Rom, November 1963, Wachskreide, Acryl, Bleistift, 70 × 50 cm, Privatsammlung, Deutschland



8c Cy Twombly: *Untitled (Ritratto d'Artista)*, Rom, 24. November 1963, Wachskreide, Bleistift, Acryl, 68,5 × 48,2 cm, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City



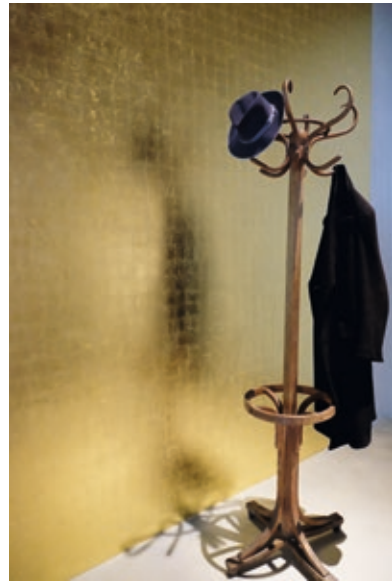
8d Cy Twombly: *Untitled*, Rom, 24. November 1963, Farbstift, Ölfarbe, 70 × 50 cm, Verbleib unbekannt



9a Jannis Kounellis: *Tragedia civile*, 1975, blattvergoldete Wand, hölzerner Garderobeständer, Hut und Mantel, Öllampe, Diözesanmuseum Kolumba, Köln



9b Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, Detail (Lampe), 1975, Kolumba, Köln



9c Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, Detail, 1975, Kolumba, Köln



10a Felix Gonzalez-Torres: »*Untitled*« (*Portrait of Dad*), 1991, weiße Minzbonbons in Klarsichtverpackung, endloser Vorrat, die Gesamtabmessungen variieren je nach Installation, ideales Gewicht: 79,4 kg, Installationsansicht: *Material Tells*, Oakville Galleries, Oakville, Ontario, Kanada, 23. Juni – 8. Sept. 2019, Kuratorin: Daisy Desrosiers, Photo: Laura Findlay

NOT FOR ONLINE PUBLICATION. © RESERVED



10b Valerio Adami: *Ritratto di Walter Benjamin*, 1973, Entwurf der Lithographie, Acryl auf Leinwand, 50,5 × 73,5 cm



11a Das neu errichtete Gebäude am Eingang des Koiloo von Bedford, Guyana, September 2017



11b Die Statue des verstorbenen »Head Pujari«; unten links: die Gedächtnistafel mit eingravierter Biographie, September 2017



11c Mitglieder der Tempelgemeinschaft sind während des Feuerrituals über Berührungen mit dem Jajman verbunden und erhalten göttliche Energien, September 2017



12a Oprah Winfrey und Shaun Ross (Quelle: Instagram-Konto von Shaun Ross, 2.5.2019)



12b Shaun Ross, Porträt aus einem Editorial des Crom Magazine (Quelle: Instagram-Konto von Shaun Ross, 20.10.2016)



12c Scannvorgang dreier Kopien antiker Porträts (Sammlung J. Pollini) und ihre 3D-Modelle auf einem Laptop-Bildschirm



13a Scanvorgang des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹ und ihre 3D-Modelle auf einem Laptop-Bildschirm



13b 3-dimensionale, sich überlagernde Porträtmodelle des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹



14a Vertikale Versetzung der Augen der überlagernden
Porträtmodelle des ›Getty-Augustus‹ und des ›Getty-Caligula‹



14b ›Getty-Augustusbildnis‹ mit modifizierter und aktualisierter
Prima-Porta-Frisur



15 Kurt Schwitters: *Merzbild 9b (Das Große Ichbild)*, 1919, verschiedene Materialien, 96,8 × 70 cm, Köln, Museum Ludwig, Inv.-Nr. ML 01437, Leihgabe seit 1985, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln



16a Gerhard Richter: *Beerdigung/Funeral*, 1988, 200 cm × 320 cm, Cat. Rais. 673, The Museum of Modern Art (MoMA), New York



16b Christian Boltanski: *Entre-temps*, 1996, Eingangssituation der Ausstellung in Bologna 2017

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.morphomata.uni-koeln.de

Thierry Greub Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata. Privatdozent am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. 2001 Promotion mit einer Arbeit über Johannes Vermeer, 2017 Habilitation zu Cy Twomblys Notaten und literarischen Einschreibungen. Veröffentlichungen u. a. zur Kunst des Spätmittelalters, des Barock und der Gegenwart sowie zu Peter Zumthor. Publikationen zu Cy Twombly: (Hrsg.) Cy Twombly. Bild, Text, Paratext, Morphomata Bd. 13, München 2014 (englische Ausgabe 2017 erschienen); Das ungezähmte Bild: Texte zu Cy Twombly, Paderborn 2017. Publikation zum Thema Porträt: Figurationen des Porträts (hrsg. zus. mit Martin Roussel), Morphomata Bd. 35, Paderborn 2018.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
NEUEN
KULTURELLER FIGURAN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-6561-0



9 783770 565610