

Unverkäufliche Leseprobe



**Hans Belting**

**Faces**

Eine Geschichte des Gesichts

343 Seiten, Gebunden

ISBN: 978-3-406-64430-6

Weitere Informationen finden Sie hier:

<http://www.chbeck.de/11209861>

## II. Porträt und Maske. Das Gesicht als Repräsentation

### 8. Das europäische Porträt als Maske

Das Porträt wird in der heutigen Kultur meist als eine verlorene Sache betrachtet, auch wenn wir uns weiterhin ein Leben lang gegenseitig abknipsen und die Künstler jede Anstrengung unternehmen, um dem Porträt neue Rechtfertigungen zu geben und zeitgenössische Formen dafür zu finden. Die Gründe für diesen Bedeutungsschwund sind vielfältig. Das Gesicht, das Motiv aller Porträts, ist in den Massenmedien der «facialen Gesellschaft» (S. 214) inflationär geworden und deswegen auch billig zu haben. In den exakten Wissenschaften ist es längst kein Thema mehr, wie die Hirnforschung beweist, die lieber das Gehirn direkt untersucht als dessen Ausdruck im Gesicht zu befragen. Doch bleibt das Gesicht aktuell schon deswegen, weil wir es trotz aller Nachrufe weiterhin haben und uns damit ausdrücken. Auch das Ich, dessen Ausdruck man immer im Gesicht gesucht hat, ist heute nicht obsolet geworden. Wir identifizieren uns lieber mit einem Ich als mit einem Organ, wie es das Gehirn ist. Ein Ich will sich aber darstellen und im Gesicht kommunizieren. So binden sich auch weiterhin viele ungelöste Fragen an das Gesicht. Sieht man also das historische (und heutige) Porträt als den privilegierten Ort an, um über das Gesicht nachzudenken und seine Bedeutung fortzuschreiben, so verliert es seinen historischen Staub.

Alle Schlachten um das Porträt wurden bereits nach dem Ersten Weltkrieg geschlagen, als der Abgesang auf das traditionelle Menschenbild die verschiedenen Denkschulen entzweite. Im Lichte des damaligen Streits erscheint alles, was in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts über das Thema vorgebracht wurde, wie ein schwaches Nachbeben. In der Weimarer Zeit aber entzündete sich am Porträtfoto ein Streit verschiedener Weltanschauungen, der erst von den Ideologen der NS-Zeit mit Gewalt beendet wurde.<sup>1</sup> Es war auch ein Streit um individuelle oder kol-

lektive Physiognomien, um Gesichter oder Sozialtypen. Aus heutiger Sicht fällt in den Debatten die dominierende Rolle auf, die man dem Gesicht als Statthalter eines umstrittenen Menschenbilds einräumte. Der Streit um das Gesicht wurde an Bildern ausgetragen, die dem Urteil über richtig und falsch unterworfen wurden. Nachdem wir heute in die Labyrinth virtueller Welten geraten sind und die digitale Machtergreifung erleben, wirkt die damalige Debatte wie ein trotziger Glaube an die Realität des Gesichts und an den Realismus von Bildern, die es darstellen.

Im progressiven Lager begrüßte man den Abschied vom Individualporträt als Befreiung von bürgerlichen Konventionen. Aber darin liegt ein Missverständnis, welches die meisten Theorien der Folgezeit übernahmen. Es ist der Glaube daran, dass das Porträt eine Erfindung der bürgerlichen Kultur gewesen sei und also gemeinsam mit ihr ausgedient habe, so wie man auch im Individuum ein Klischee der bürgerlichen Gesellschaft sehen wollte. In einer solchen Polemik geriet aus dem Blick, dass die Geschichte des Porträts lange vorher begonnen und das Bildnis einmal der Selbstbehauptung in einer anderen Gesellschaft gedient hatte. Das Porträt erlebte im Bürgertum einen Epilog, der seine Frühgeschichte vergessen ließ. Nur wenn man diese Prämisse akzeptiert, lässt sich die Bedeutung einer Bild-erfindung ermessen, die in der europäischen Kultur eine Schlüsselrolle einnimmt. Im Porträt wurde die Emanzipation des Subjekts in Zeiten höfischer Herrschaft und kirchlicher Vormundschaft demonstriert. Gerade im Porträt der frühen Neuzeit zeichnen sich die Konflikte des Individuums mit der Gesellschaft deutlicher ab als in den Texten der Zeit.

Die westliche Kultur hat seit der Antike keine Masken mehr hervorgebracht, mit denen sie sich identifiziert hätte. Auch auf der Bühne blieb die antike Vollmaske eine seltene Ausnahme (S. 64 f.). Masken wurden eher zu einer Spielform der Folklore. Umso wichtiger wurde das Gesicht, welches als Zeichenträger und Ausdrucksträger ohne Konkurrenz blieb und die sozialen Rollen der Maske auf sich zog. Masken im alten Sinne wurden folglich negativ, als Täuschung des Gesichts bewertet. Zwischen Gesicht und Maske entfiel die einstige Trennung, wie sie gegenüber Trägermasken bestanden hatte, die sich ein Tänzer oder Schauspieler aufsetzte. Es wurde kein Artefakt, wie es die künstliche Maske war, mehr benötigt, um ein Gesicht darzustellen. Und doch gibt es ein solches Artefakt, wenn wir das Porträt als europäische Maske ansehen: Es ist eine Maske, die nicht von Schauspielern aufgeführt, sondern stillgelegt wurde als Träger und Anlass von Erinnerung: von Erinnerung an das Gesicht.

Das Porträt entstand als Artefakt mit einer leblosen Oberfläche, welches die Dauer aller Dinge an sich trug. Andererseits wurde es zum Platzhalter für das Gesicht, dessen Ausdruck es vom Körper ablöste und auf eine symbolische Fläche übertrug. Auf diese Weise kehrte die *Maske als Porträt* in die europäische Kultur zurück. Aber diese Sichtweise erfordert es, das Verhältnis zwischen Gesicht und Maske anders zu bestimmen, als es üblicherweise geschieht. Wir sprechen gerne von der Ähnlichkeit eines gemalten Porträts in einem physiognomischen Sinne. Aber die Ähnlichkeit beginnt schon dort, wo das Porträt überhaupt einem *Gesicht* ähnlich sein will. Diese Ähnlichkeit beruht auf Fiktion: Wie können Holztafeln oder Fotoabzüge einem lebenden Gesicht ähneln? Es findet also ein Akt der Übertragung statt, wie er das Wesen von Repräsentation immer ausmacht. Ein Gesicht ist physisch *präsent*, ein Porträt dagegen nimmt seinen Platz ein in seiner physischen Abwesenheit. Es ist vergegenständlicht als Repräsentation und kann nichts anderes sein. Und es stellt die Ansicht eines Gesichts frei, ohne sie mit dem mimischen Spiel oder mit der Präsenz des Lebens zu durchmischen.

Paradoxerweise bringt ein Porträt das Gesicht auf einen Begriff seiner selbst erst dadurch, dass es eine Maske davon herstellt. Denn ein Gesicht hat eine offene, die Maske aber eine geschlossene Form, was heißt, dass nur die Maske auf Dauer repräsentieren kann, was ein Gesicht ist, während ein Gesicht niemals zur Ruhe kommt und deshalb nicht auf den Begriff zu bringen ist. Tritt das Porträt an die Stelle eines abwesenden Gesichts, so ist es Darstellung nicht in einem performativen, sondern in einem mimetischen Sinne, also im Sinne von Abbildung. Die Darstellung gelingt aber nur dann, wenn sie von den Konventionen einer Zeit und einer Gesellschaft bestimmt wird. Dabei kann sich der Maskencharakter des Gesichts verstärken. Denn im Porträt findet ein Tausch zwischen einer belebten Maske (Gesicht) und einer unbelebten statt, die nicht das Leben, sondern allein die Zeichen des Lebens auf sich zieht. Schon darin, dass jedes Porträt gemacht ist und also immer einen Produzenten und einen Auftraggeber voraussetzt, trägt es die Maske desjenigen Zeitalters, von dem es hervorgebracht wurde.

Es mag befremden, von einer Porträttafel als Artefakt zu reden, da wir sie inzwischen als Kunstwerk bewundern. Wir bekommen Porträts aus der Renaissance vor allem in Museen zu sehen, wo sie Künstlernamen tragen und wie alle anderen Gemälde an der Wand hängen. Dabei gerät in Vergessenheit, dass eine mobile Porträttafel verschiedenen sozialen Praktiken diente, die vom Tauschobjekt bis zum Erbstück, von der Behauptung eines offiziellen Status bis zur familiären Erinnerung reichen, aber auch die Präsentation in Grabkapellen oder in Residenzen

einschließen. Amtsporträts sind noch ein Nachhall der einstigen Verwendung, die von einem geschützten und schützenden Status geprägt war. Porträts kamen überall zur Geltung, wo die dargestellte Person abwesend war und trotzdem ihre Rechte vertreten lassen wollte. Sie spielten bekanntlich auch eine Rolle bei Erbsprüchen, die nicht dem Porträt galten, sondern mit dem Porträt geltend gemacht wurden. Wer einmal ein altes flämisches Porträt in die Hand nehmen durfte, wird zustimmen, dass es eine *personale Existenz* in die *dingliche Existenz* eines mobilen Objekts verwandelte. Die Tafel war nicht nur Erinnerungsbild, sondern verlieh der dargestellten Person eine symbolische Präsenz, so als lebte diese statt im Körper auf der Tafel fort. Erst als transportable Tafel erfüllte sich die symbolische Funktion eines solchen Porträts, denn es ließ sich an alle Orte bringen, an denen jemand erinnert werden und seine Rechte wahrnehmen wollte.

Die Analogie von Porträt und Maske wird nirgends so handgreiflich demonstriert wie auf dem Schiebedeckel eines florentinischen Porträts in den Uffizien, der eine Maske zeigt (Abb. 40).<sup>2</sup> Bevor man das Porträt zu sehen bekam, bereitete der Schiebedeckel den Betrachter darauf vor, dass er es in dem Porträt mit einer Maske zu tun hatte. Der Deckel lag über dem Porträt wie eine Maske auf dem Gesicht ihres Trägers. Aber das Porträt war seinerseits kein Gesicht, sondern stellte nur ein Gesicht dar. Es war auch nur gemalt, wie die Maske eine gemalte Maske war. Die Analogie zwischen Maske und Gesicht geht hier noch weiter, weil die Maske trotz der leeren Augenhöhlen mit der rosigen Fleischfarbe eines Gesichts gemalt ist. Dadurch erzwingt sie die Ähnlichkeit von Porträt und Maske. War der Deckel geschlossen, so sah man nur die Maske. Wurde er geöffnet, so gab er ein Gesicht frei, das er bereits im Voraus zur Maske erklärt hatte. Aber Maske in welchem Sinn?

Die Antwort gibt die lateinische Inschrift über der Maske, denn sie formuliert lapidar, dass «jedem seine Rolle (*persona*) zukommt» («*sua cuique persona*»). In diesem Wortspiel lag für den Kenner antiker Literatur die Gleichsetzung von Rolle und Maske: Es war ein literarischer Topos, in der sozialen Rolle eine Maske zu erkennen (S. 33, 37). Jeder spielte im Leben Rollen, die sich – so sollen wir folgern – auch auf sein Porträt übertragen und ihn als Rolle darstellten. Aber der Maler führt das Argument noch weiter. Die frische Gesichtsfarbe der Maske steht in gewolltem Kontrast zu den unbelebten Chimären des Ornaments, die zwei ganz andere, nämlich steinfarbene Masken halten. Dieser Widerspruch löst sich auf, wenn man die Maske auf das Porträt bezieht, das unter dem Deckel saß. Also war auch dieses nur eine Maske des echten Gesichts, dessen Lebensfarbe es sich

aneignete. Doch um welches Porträt handelte es sich hier? Noch im 19. Jahrhundert war in den Uffizien der Deckel mit dem Porträt einer vornehmen Dame vereint, die mit einem Gebetbuch in der Hand vor ihrem Landbesitz posiert (Abb. 41). Die Maske auf dem Deckel hat die gleichen Maße wie auf dem Porträt das bleiche Gesicht. Man nannte die Dame provisorisch «die Nonne» (*monaca*), obwohl sie keine Klostertracht trägt. Einigkeit besteht heute nur über die Zuschreibung von Deckel und Bildnis an den Maler Ridolfo, der in seiner Florentiner Zeit mit Raffael befreundet war. Vielleicht stellt das Porträt schon die Erinnerung an eine Tote dar. Aber welches Porträt wurde nicht mit dem Gedanken an den Tod gemalt? Wir kennen noch nicht den Grund, warum gerade dieses Porträt so programmatisch mit dem Gedanken an eine Maske gemalt wurde. Gleichwohl bezeugt das Emblem auf dem Deckel, dass die Maske für die ganze Gattung stand. Die Darstellung eines Gesichts konnte mit ihren Konventionen immer nur zeitgebunden und also eine Maske sein.

In letzter Instanz geht der Gedanke der Maske auf Cicero zurück, der in seiner Schrift «De officiis» im Handeln des Menschen vorbestimmte Rollen erkennt. Das Thema wird 1527 in einer Schrift von Francesco Guiccardini aufgenommen, der «unser Leben mit einer Komödie» vergleicht und den Leser auffordert, die Rolle auch zu meistern, die er spielen soll. «Denn ein jeder muss die Rolle spielen (*fare la persona*), die ihm zugewiesen worden ist.»<sup>3</sup> Ein Jahr später, 1528, veröffentlichte Baldassare Castiglione das berühmte Buch des *cortegiano* oder Hofmanns, in dem es heißt, man müsse bei Hofe die gewünschte Rolle so mühelos spielen, dass niemand bemerkt, dass man überhaupt in einer Maske auftritt. Aber natürlich taten das die andern ebenfalls. Deshalb musste ein Hofmann vor jedem auf der Hut sein. Er durfte keinem und keiner Maske («mai di persona», wie es in einem Doppelsinn von Person und Maske heißt) trauen und darüber das Spiel nicht vergessen.<sup>4</sup> Castiglione beschreibt die Maske des Höflings, während Machiavelli in seinem Buch über den «Fürsten» die Maske schildert, die der Fürst vor seinem Hof tragen soll. So regelte das Maskenspiel auch das Zusammenspiel am Hof. Die Maske musste auf beiden Seiten so eingeübt werden, dass sie wie das echte Gesicht wirkte.

Jedoch gibt es bei Castiglione noch einen anderen Maskenbegriff. In der Widmung bezeichnet er sein Werk «als ein Porträt des Hofes von Urbino», in welchem vor allem solche Personen auftreten, die inzwischen verstorben sind und also nur Erinnerungsbilder sein können. Sein eigenes Porträt, das Raffael von ihm gemalt hatte, beschreibt er in einer Elegie als seinen Stellvertreter bei der Familie,

Abb. 40  
Schiebedeckel eines  
Porträts, Ridolfo del  
Ghirlandaio zuge-  
schrieben, um 1510,  
Florenz, Galleria  
degli Uffizi



SVA · CUIQUE ·  
PERSONA



wenn er auf Reisen und also abwesend ist. Er fingiert diese Elegie als einen Brief, den ihm seine Frau Ippolita einmal schrieb, als er längere Zeit unterwegs war. «Nur das gemalte Bild von der Hand Raffaels hält mir Euer Gesicht in Erinnerung», und «ich lache und ich spreche mit ihm, als wenn Ihr es selbst wäret». So gar der kleine Sohn erkenne den Vater auf dem Porträt und rede ihn vor dem Bild an.<sup>5</sup> Die Maske als gemaltes Gesicht ist hier Stellvertreterin einer abwesenden Person und nicht die Rollenmaske, die von den gesellschaftlichen Konventionen gefordert wurde.

Man konnte es sich leicht machen, wenn man die Maskenfrage, die primär eine Rollenfrage war, moralisch nahm und sie als Wahl zwischen Tugend und Laster betrachtete, die ein Individuum in seinem Leben treffen musste. Der Dichter Aretino machte von diesem Topos Gebrauch, als er sich von dem Venezianer Sebastiano del Piombo um 1525 auf eine ganz emblematische Weise porträtieren ließ. Giorgio Vasari hat in seinen Künstlerviten die Beschreibung eines verlorenen Porträts hinterlassen, in dem der berühmte Dichter zwischen «zwei Masken, einer schönen für die Tugend und einer hässlichen für das Laster», posierte. Vasari benutzte dabei bereits den neu eingeführten arabischen Begriff der *maschera*, um die Maske als Artefakt vom antiken Begriff der *persona* zu unterscheiden, der inzwischen die «Person» in einem umfassenden Sinne bedeutete.<sup>6</sup> Die Pflicht, sich im Leben zwischen Tugend und Laster zu entscheiden, wird hier nicht mehr mit der Religion begründet, sondern formt das Profil eines Charakters, der Tugend und Laster als Masken des Selbst wählt.

Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Porträt und Maske bestand in der Praxis, eine tatsächlich vom Gesicht abgenommene Maske als Vorlage für ein Porträt zu benutzen, denn die Maske garantierte Ähnlichkeit durch einen mechanischen Abdruck, also durch die Produktionsweise. Das Gesicht ließ sich durch den Abguss eins zu eins in ein gemaltes Abbild übertragen. Dieser Brauch setzte sich auch in der Abnahme von Totenmasken fort, die meist in das Bild eines lebenden Porträts übersetzt wurden. Eine Ausnahme bildet die Totenmaske des Lorenzo de' Medici aus dem Jahr 1492 (Abb. 42), denn man stellte von ihr mehrere Abgüsse her, um sie an die Stelle eines offiziellen Porträts zu setzen und mit einer politischen Botschaft zu verbinden (S. 141).<sup>7</sup> Die Maske im Palazzo Pitti in Florenz ist wie ein Porträt auf eine Tafel montiert und mit einer feierlichen Inschrift versehen, die den Verlust beklagt, der das Staatswesen durch Lorenzos frühen Tod getroffen hatte, und die Gefahren von innen und von außen für Florenz heraufbeschwor.

Abb. 41  
Porträt einer vornehmen Dame («Monaca»), Ridolfo del Ghirlandaio zugeschrieben, um 1510, Florenz, Galleria degli Uffizi





Abb. 42  
Abguss der Toten-  
maske von Lorenzo  
de' Medici, 1492,  
Florenz, Palazzo  
Pitti, Museo degli  
Argenti

Abgüsse von Gesichtern gehören zu einer Seitenlinie in der Geschichte des Porträts. Als rundplastische Masken ähneln sie in ihrer materiellen Beschaffenheit den Masken in anderen Kulturen. Aber jeder Vergleich würde nur den Unterschied der westlichen Praxis ins Licht rücken. Hier sind die Masken Abformungen individueller Gesichter und widersprechen als «Porträtmasken» dem Sinn der meisten rituellen Masken, dem Fremden und Unbekannten ein Gesicht zu geben. Abgüsse bilden menschliche Gesichter, mit denen sie physisch in Kontakt gebracht wurden, als Faksimile ab, für dessen Authentizität der echte Körper garantierte. Wenn es Totenmasken sind, dann sind sie Erinnerungsbilder, welche ein Gesicht für alle Zeit festhalten sollten. Aber unleugbar ist die Tatsache, dass Gesichter sich in Masken verwandelten, wann immer sie reproduziert wurden. Sie hinterließen dabei ihr Aussehen, aber nicht ihr Leben, und wurden von dem Ausdruckswechsel auf dem Gesicht isoliert. Und doch ist eine solche Praxis ein Beweis für das mimetische Verhältnis von Maske und Gesicht, das die Grenzüberschreitung zwischen beiden förderte.

Das Porträt, dessen frühe Geschichte uns fremd geworden ist, auch wenn wir die Kunst darin bewundern, nahm eine Schlüsselstellung in der neuzeitlichen Kultur ein, aus der wir herkommen. Es entstand unbewusst als Alternative zu den Masken, die in anderen Kulturen eine vertraute Erscheinung bilden. Aber es war auf seine Weise eine Maske, die durch Übertragung des Gesichts auf ein Artefakt zustande kam. Sie war dazu bestimmt, soziale Rollen an dem natürlichen Gesicht einer Person darzustellen. Es gab dabei keinen Widerspruch zwischen dem privaten Anliegen, ein *natürliches Gesicht* wiederzugeben, und dem kollektiven Anliegen, ein *Rollengesicht* zu zeigen, dessen Träger damit seinen Platz in der Gesellschaft anzeigte. Der Erfolg des Porträts bestand darin, ein Spiegelbild der Gesellschaft zu bieten, auch wenn es diese immer an einer einzelnen Person vorführte. Je fester eine Gesellschaft organisiert war, desto verbindlicher war das Rollengesicht und desto eindeutiger zeigte es seine soziale Maske. Ob der Maler nun den Stand oder den Beruf einer Person darstellte, er war stets an Konventionen gebunden, deren Grenzen nicht überschritten werden konnten, es sei denn im Widerstand oder als Extravaganz. Die Probleme des Porträts wurden von den gleichen Fragen ausgelöst, die man auch an das lebende Gesicht richtete. Das Rollengesicht existierte nicht ohne ein individuelles Gesicht, das zugleich als Physiognomie ins Bild kam. Es ließ sich nur im einzelnen Bildnis darstellen und lebte daher in der Spannung von Norm und Natur, von Rolle und Gesicht. Das ist der Widerspruch, für den jedes Porträt eine neue Lösung suchen musste.

Der Maskencharakter historischer Porträts wird ungewollt offengelegt in einem zeitgenössischen Versuch, solche Porträts in Fotos nachzustellen. In einer berühmt gewordenen Werkgruppe setzte die Amerikanerin Cindy Sherman in den späten 1980er Jahren ihr eigenes Gesicht als Maske in historischen Rollen ein (Abb. 44). Es sind echte Fotos, aber sie sind wie Porträts aus der Geschichte der Malerei inszeniert.<sup>8</sup> Die Künstlerin verwendete dafür den von ihr selbst erfundenen Begriff *history portraits* einmal im Hinblick auf ihre Vorlagen aus der historischen Malerei und einmal im Rückblick auf das Porträt als historische Gattung, die sich nur mehr im Zitat wiederbeleben lässt. Die großformatigen Fotos erinnern an Gemälde und verleugnen sich als die analogen Fotografien, die sie tatsächlich sind. Cindy Sherman stand oder saß dabei mit dem eigenen Körper Modell und spielte verschiedene Rollen in wechselnden Kostümen und Posen. Das Maskenspiel beruht auf dem Rollenwechsel eines und desselben Gesichts, das problemlos die verschiedensten historischen Rollen annimmt. Dieser Versuch, Fotografie gegen Malerei einzutauschen, weckt den Verdacht, die historischen Porträts hätten genauso gut fotografiert werden können, denn die Genauigkeit der Darstellung, die sich in der Fotografie noch vergrößert, prallte schon immer an der Dominanz der Pose ab, die vom Modell in Gesichtsausdruck, Körperhaltung und Kostüm gewählt wurde.

Man erkennt viele dieser *history portraits*, auch wenn sie der zeitgenössischen Praxis völlig zuwider laufen, deshalb als Porträts an, weil man die Vorbilder kennt, deren Erinnerung die Künstlerin dem musealen Kontext entreißt und in denen sie schonungslos die gesellschaftliche Attitüde von einst bloßstellt. Überraschend ist dabei die ungewisse Rolle des Gesichts. Cindy Sherman hat ihr eigenes Gesicht kaum verfremdet, um immer wieder anders zu erscheinen, denn die Rolle, die sie spielt, beherrscht fast mühelos die Person, die dafür posiert. Deshalb kann auch keine dieser Fotografien als Selbstbildnis gelten. Dasselbe Gesicht vollzieht sogar den Geschlechtswechsel und passt sich jedem neuen Kontext scheinbar problemlos an. So ist das einzige zeitgenössische Motiv, Shermans Gesicht, jeder zeitgenössischen Aussage entzogen. Aber es verwandelt alles Übrige in eine Schauspieler-Situation. Auch die alten Porträts zeigen einen Schauspieler oder eine Schauspielerin, nur mit dem Unterschied, dass diese ein Ich spielten, das durch die Rolle konnotiert war.

In ihren Werken überschreitet Cindy Sherman ironisch und selbstbewusst historische Grenzen, wenn sie für ein Foto als Aristokratin der Renaissance, als Frau des Peter Paul Rubens oder als Dame aus der Pariser Gesellschaft des

19. Jahrhunderts mit dem eigenen Gesicht posiert. Dafür genügte ein Kostümwechsel. Wir scheinen ein altes Gemälde zu sehen, aber daraus blickt uns, mit einem komplizierten Ausdruck, das Gesicht der Amerikanerin an. Auf die gleiche Weise haben wohl die historischen Damen geblickt, als sie gemalt wurden. Die Maske ist das eigene Gesicht, das die Künstlerin als Maske einsetzt. Man vergisst die Maske, wenn uns Sherman als junge Frau aus der Renaissance anblickt, und kann sie doch keinen Augenblick vergessen, weil sie im Akt des Porträtiertwerdens auch in einem zeitgenössischen «Nachbild» wiederkehrt (vgl. Abb. 44).<sup>9</sup> In anderen Arbeiten genügt Sherman das eigene Gesicht für den Rollenwechsel nicht, sondern sie greift zu Prothesen wie aufgesetzten Nasen und Backen, womit sie die Grenzen zur Maske verschiebt. Zwischen Gesicht und Rolle, oder Pose, entsteht auch hier ein Zusammenspiel, das schwer durchschaubar ist. Die Distanz zur historischen Malerei scheint zu schwinden, wenn die Künstlerin in Mimikry die alten Porträts zu einem perfekten Nachleben erweckt. Das gelingt jedoch nur deswegen, weil die Pose schon damals über die Ähnlichkeit mit der Person siegte, die Modell saß. Bestürzend ist nicht die zeitgenössische Verwandlung, sondern umgekehrt die darin sichtbar werdende Wahrheit über die historischen Vorbilder. Schon damals stellte ein Porträt ein Ich dar, das gesellschaftlich konstruiert war. Die gemalte Inszenierung stattete eine Person mit derjenigen Maske aus, die in der Gesellschaft von ihr erwartet wurde.

Das Porträt als historische Maske wurde auf ganz andere Weise, aber ebenso drastisch von dem japanischen Fotografen Hiroshi Sugimoto ins Spiel gebracht, als er 1999 seine Werkserie «Portraits» schuf und darin auch historische Persönlichkeiten aus der Renaissance fotografierte. Die Unmöglichkeit in diesem Vorgang klärt sich auf, wenn man weiß, dass Sugimoto in das Wachsfigurenkabinett von Madame Tussaud ging und die Porträts von den Wachspuppen machte. Wenn es sich dabei um Persönlichkeiten handelte, die vor der Erfindung der Fotografie gelebt hatten, so war die Wachspuppe ihrerseits nach einem gemalten Porträt geformt worden, wenn auch jetzt als Ganzfigur. Sugimoto aber führt uns zu dem halbfigurigen Vorlagen-Porträt zurück, indem er dessen Bildausschnitt und dessen Beleuchtung vor der Wachspuppe wiederholt, wengleich mit den Mitteln seines modernen Mediums und also als Schwarz-Weiß-Fotografie in einem größeren Format.

Wir haben es demnach in diesem Werkprozess mit einer dreifachen Maske zu tun. Nur die Wachspuppe trägt in wörtlichem Sinne eine Maske, doch basiert diese auf einem gemalten Gesicht und liefert ihrerseits die Vorlage für eine neue

Seite 130/131:

Abb. 43  
Hiroshi Sugimoto,  
Jane Seymour, 1999,  
Fotografie

Abb. 44  
Cindy Sherman, Un-  
titled # 209, 1989,  
Fotografie





Maske, die im Medium der Fotografie die gemalte Maske wiederherstellt. Der doppelte Medienwechsel ist so perfekt gelungen, weil er auf einem Maskenwechsel beruht. Ein Beispiel dafür ist das halbfigurige «Porträt» der Jane Seymour, einer der Frauen des englischen Königs Heinrich VIII., die mit echten Kleidern, aber mit einem wächsernen Gesicht ins Bild tritt (Abb. 43).<sup>10</sup> Der Vergleich mit dem erwähnten Werk von Cindy Sherman ist aufschlussreich und verwirrend. Beide Male haben wir es mit einem Foto zu tun, und beide Male ist ein historisches Gemälde nachgestellt. Und doch ist der Vorgang ebenso grundverschieden wie die benutzte Vorlage. Nur der Maskencharakter, der trotz des Unterschieds zwischen dem lebenden Gesicht und der Wachspuppe entsteht, erlaubt einen Vergleich. Und dieser Vergleich enthüllt den Maskencharakter der Gattung Porträt, die den so verschiedenartigen Fotografien zugrunde liegt.

Beide zeitgenössischen Künstler bezeugen auf ihre Weise, dass ihr Thema, das Porträt, eine «historische» Gattung geworden ist, die zur Erinnerung auffordert, auch wenn es in einzelnen Fällen noch offizielle Porträts geben mag, die aus Pietät an einer erloschenen Praxis festhalten. Diese Praxis ist im privaten Bilderkonsum verloren gegangen und wird nur mehr von Passbildern aufrechterhalten. Ein Werk aus Cindy Shermans Serie, das ein Gemälde des Bacchus von Caravaggio nachstellt, schmückte im Sommer 1991 das Cover einer Ausgabe der Pariser Zeitschrift «Artstudio», die dem «zeitgenössischen Porträt» gewidmet war (Abb. 45). Schon beim Durchblättern der Bildbeispiele zeigt sich, dass sich alle Konventionen aufgelöst haben, die einmal für das Porträt galten. Es gibt nicht mehr *das Porträt* als geschützte Gattung, aber immer noch das Thema Gesicht, auch wenn sich dieses inzwischen jeder Definition entzieht, die auf seiner Sichtbarkeit beruht. Damit vollendet sich eine Entwicklung, die wir als «Geschichte» des Porträts bezeichnen können. Es ist eine europäische Geschichte, die nicht in eins fällt mit der Bildgeschichte des menschlichen Gesichts, die in fast allen Kulturen anzutreffen ist. Wir sind in einem heuristischen Vorteil, wenn wir, statt über einen Verlust zu klagen, aus der heutigen Distanz den Blick für Fragen schärfen, welche an diese Geschichte gestellt werden müssen. Dazu gehört auch die Frage nach der Maske, welche angesichts der Selbstdefinition des Porträts als authentischer Repräsentation eines Individuums früher nicht gestellt werden konnte. Der Kunstcharakter hat ein Übriges getan, um die Maskenfrage zu verhindern, weil die Kunst ja daran gemessen wurde, dass sie ein Gesicht lebensecht und unverwechselbar darstellte.

Auch die Fotografie ist zu einem Thema der Kunstliteratur geworden, seit sie im Riesenformat von Museumsbildern mit der Malerei rivalisiert und ihren Cha-

rakter als Dokument verloren hat. Diesen Wandel hätte Walter Benjamin nicht für möglich gehalten, als er die Fotografie mit ihrem modernen Realismus feierte und sie gegen die Allüren der Kunst definierte. Auf ihren maßlosen Oberflächen verliert das natürliche Gesicht in wörtlichem Sinne seine Konturen und nimmt jedes nur denkbare Format an. Solche Fotos sagen sich von der Geschichte des Porträts gerade dort los, wo sie sich als Porträt präsentieren. Sie legen eher den Eindruck nahe, dass sie mit den Medien der Werbung, die uns in jedem Format betäuben, in Konkurrenz treten. Die digitale Revolution hat das Ihre dazu beigetragen, die Rückbindung an ein Gesicht als den natürlichen Referenten der Abbildung aufzulösen und Gesichter zu erfinden, die es am Körper nicht geben kann. Die Darstellung des Gesichts ist freigegeben, wenn es nichts mehr beweisen muss oder beweisen will. Nur in der Reportage und in den News verlangt man nach echten Gesichtern, um Zeugen eines Ereignisses zu haben, und blendet sogar eigens Fotos ein, wenn der Reporter nur über Telefon erreicht werden kann.

Die heutige Krise des Porträts ist kaum überraschend, weil wir in einer sogenannten Mediengesellschaft leben, welche keine Gesellschaft im alten Sinne mehr ist, sondern nur noch in den Medien präsent ist, die sie benutzt. Es sind öffentliche Medien, die den privaten Zugang auf den Zuschauer einschränken. Im Rückblick zeigt sich jetzt umso deutlicher, dass das Porträt, obwohl Darstellung einer einzelnen Person, das Spiegelbild einer Gesellschaft war, die es zunächst nur in Europa gegeben hat, ebenso wie das Tafelbild ein europäischer Bildträger gewesen ist. Der Wandel des Porträts bildet folglich den Wandel der Gesellschaft ab, aus der es hervorgegangen ist. Deshalb lässt sich das Porträt nicht als universale Gattung definieren, sondern nur in jener Geschichte darstellen, die es hervorgebracht und gesteuert hat. Der Text beschränkt sich im Folgenden auf eine Skizze, die das Porträt vor allem an die Kulturgeschichte des Gesichts bindet, die mein Thema ist.



Abb. 45  
Cover der Zeitschrift  
«Artstudio», Som-  
mer 1991, mit einem  
Foto von Cindy  
Sherman als Cara-  
vaggios Bacchus



Abb. 46  
Théodore Géricault,  
Geisteskranker  
mit militärischem  
Größenwahn, um  
1819–1822, Winter-  
thur, Sammlung  
Oskar Reinhart  
«Am Römerholz»

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Geschichte des Individualporträts im Grunde mit seiner Bestimmung als Dokument und Erinnerung beginnt, als es aus dem Schatten der höfischen Repräsentation heraustrat und den Todesgedanken auf sich zog. Im weiteren Verlauf stand im inszenierten Gesicht die gesellschaftliche Bindung im Vordergrund, die sich im 18. Jahrhundert allmählich auflöste. Die Frage des Selbst, das im Gesicht nicht zu finden war, eskalierte im Selbstbildnis, das gegen die Darstellungskonventionen immer wieder revoltierte. Die Fotografie endlich, die als wahres Dokument des Gesichts begrüßt worden war, erwies sich ihrerseits wieder als Maske, in der das Leben eingefroren ist. Eine Flucht aus der Maske wurde deshalb im Live-Bild gesucht, sobald die zugehörige Technik dafür zur Verfügung stand. In der Moderne kam es zu neuen Revolten gegen die Fesseln des Porträts, als Maler wie Francis Bacon (vgl. Abb. 76) gewalttätig einen Ausweg suchten, um in das allzu lange fixierte Gesicht Leben zu bringen. Meine Überlegungen gehen von der Überzeugung aus, dass sich im Verhältnis von Gesicht und Porträt die Gewichte ständig verschoben, weshalb sich «das Porträt» nicht auf einen Nenner bringen lässt. Die Maske aber war und blieb der dunkle Widerpart des Gesichts, wo und wann immer man es darstellen wollte.

Die Maske liefert auch einen Schlüssel, um der Entstehung des Porträts in der frühen Neuzeit auf die Spur zu kommen. Statt sich auf physiognomische Ähnlichkeit zu beschränken, haben Porträts von Anfang an den Konflikt zwischen der gesellschaftlichen Maske und einer sterblichen Identität in sich ausgetragen. Die Frage, was eine Person ist oder sein soll, musste immer wieder neu gestellt werden, weil alle Porträts hinter dem Anspruch zurückblieben, der Person ein für alle Zeit maßgebliches Gesicht zu verleihen. Das Bildnis, das dazu bestimmt war, an die Stelle eines Gesichts zu treten, ließ sich auf die Repräsentation einer Person ein, für die jedoch kein zeitloser Begriff zur Verfügung stand. So war jedes Porträt ein neuer Versuch, zum anschaulichen Begriff eines Menschen vorzudringen, um ihn für die Gesellschaft der eigenen Zeit ins Bild zu setzen. Gerade die Notwendigkeit, jedes Mal die gleiche Frage neu zu stellen, war die Chance des Porträts. Anders als die Lebend- oder Totenmaske war das gemalte Porträt keinem Gesicht abgeformt und nicht aus dem Körperkontakt legitimiert, sondern eine Deutung, die von gesellschaftlichen Interessen bestimmt war. Dargestellt wurde nicht so sehr das Gesicht als vielmehr sein Anspruch auf Repräsentation. Dafür besaß das Porträt in der symbolischen Oberfläche, wie sie zuerst das gerahmte Tafelbild und in der Moderne der Fotoabzug anbot, einen in Europa erfundenen Träger.

Die Behauptung, dass das europäische Porträt als eine besondere Art von

Maske verstanden werden kann, bedeutet nicht, dass es einer Maske ähnlich sieht. Es kann immer nur einem Gesicht ähneln, aber niemals ein Gesicht *sein*. Die Analogie mit einer Maske liegt darin, dass das Porträt ein Gesicht gegen ein Bild eintauscht. Der Unterschied zu einer Maske besteht darin, dass das Gesicht als abwesend gedacht wird, während Masken in anderen Kulturen stets Präsenz, etwa durch Ritual und Tanz, erzeugen wollten. Der unbelebte Bildträger kann im Porträt gar kein Leben auf die Weise verkörpern, wie es ein lebender Maskenträger immer getan hat. Zwar leugnet das Porträt die Existenz der Maske, die es herstellt, durch eine lebendige Mimik und durch einen Blick auf die Welt. Doch kann es einem Gesicht nur ähneln durch dessen Abwesenheit, die sich mit der Zeit vergrößert. Denn die wahre Bestimmung des Porträts erfüllte sich erst, wenn die dargestellte Person verstorben war und nur mehr in einem Bild präsent blieb, das die Erinnerung an ein Ding band. Ein Porträt wurde als *interface* benutzt, wie man heute sagen würde. Als solches wandte es sich an einen Betrachter und zeigte ihm das gemalte Gesicht der Person, die es abbildete.<sup>11</sup> Das Porträt, mit anderen Worten, bot ein gemaltes Gesicht als *interface* an, um dem Betrachter nahezulegen, mit dem Porträt anstelle des echten Gesichts zu kommunizieren.

Das Porträt ist während der ersten Jahrhunderte seiner Geschichte die Repräsentation einer Person im Rahmen derjenigen Gesellschaft gewesen, welcher die Person angehörte. Es bildete nicht nur eine Physiognomie ab, die sich von anderen unterschied, sondern war auch eine Maske, mit der eine solche Person ihren Platz in der Gesellschaft behauptete: eine Maske, die sie benutzte, um im Bild, also einem Objekt, präsent zu sein und zu bleiben. Die Gegenprobe bieten die «Porträts», die Géricault in den Jahren 1819–1822 von Geisteskranken (*fous*) malte, die Dr. Georget in der Salpêtrière in Paris betreute. Es sind klinische Studien, die ohne Mitwirkung der Patienten zustande kamen und einen «Fall» und kein Subjekt im Auge haben. Sie belegen, wie man an einem Exemplar in der Sammlung Reinhart «Am Römerholz» in Winterthur sehen kann, den Identitätsverlust einer Person (hier ist es ein damals so benannter «Monomane», der sich für jemand anderen hielt und als solcher kleidete, Abb. 46). Mit seinem unstillen Blick verirrt sich der Mann, ohne den Maler wahrzunehmen, in einer anderen Welt und kann deshalb auch nicht den Anspruch auf Repräsentation eines «Selbst» erheben, welcher die Basis jeden Porträts bildete.<sup>12</sup>

---

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)