



Konstitutiv für das überkommene Porträt war eine Balance von „Ideal“ und „Ähnlichkeit“. Mit der aufbrechenden Moderne setzte die künstlerische Vorstellungskraft einen neuen, sich von dieser Balance lösenden Entwurf vom Menschen frei. Lässt sich dieser Prozess als variationsreiche Auflösung eben der Elemente beschreiben, die zur Vollendung des „klassischen“ Porträts geführt hatten, so ist sein Ergebnis gleichwohl eine ununterbrochene Arbeit am Bild menschlicher Wirklichkeit, wie rudimentär und entstellt sie auch gestaltet werden mag.

Jenseits von Ideal und Ähnlichkeit

Das Porträt im Schnittpunkt der Moderne
Von Roland Galle

So nachdrücklich in den vergangenen Jahrzehnten die These vom Verschwinden des Subjekts vorgebracht worden ist – unser Alltagsleben bleibt doch durch eine frappierende Omnipräsenz individualitäts-bezeugender Porträts mitgeprägt. Insbesondere dominiert die Porträtaufnahme – vom Schnappschuss bis zum statuarischen Bild – nach wie vor die fotografische Praxis und übernimmt in dieser Funktion einen wesentlichen Anteil zeitgenössischer Identitätszuschreibung und auch -sicherung. Allgegenwärtig ist das fotografisch erfasste Porträt nicht nur im privaten, sondern mehr vielleicht noch im öffentlichen Raum – was sich auch am Beispiel der Ihnen gerade vorliegenden Publikation zeigen lässt.

In der zeitgeschichtlichen Berichterstattung im weitesten Sinn des Wortes kommt der Porträtaufnahme eine unablässig bezeugte Beglaubigungsfunktion zu. Dabei ist die anhaltende Geltung des Porträts nicht auf die Fotografie beschränkt. Vielmehr kommt dem schriftlich fixierten Porträt in den unterschiedlichsten Bereichen der Presse, in der wissenschaftlichen Berichterstattung und nicht zuletzt in fiktionalen Gestaltgebungen eine geradezu ungebrochene Wirksamkeit zu. Nicht weniger auffallend ist die porträtthafte Mediatisierung höchst unterschiedlicher Sachverhalte im Fernsehen. Ein eigenes Kapitel wäre schließlich der Frage zu widmen, inwiefern das Genre *Film* nicht zuletzt als Explorations des Porträts verstanden und

auf dieser Basis theoretisch erhellt werden kann.

Diese Resistenz der Porträtverwendung in fast allen Formen unserer Alltagskultur verdient es, eigens hervorgehoben zu werden, weil sie in einem auffallenden Kontrast zu dem Umstand steht, dass vom Beginn des 20. Jahrhunderts an eine ausgeprägte Krise des Porträts zu beobachten ist. Dass diese Krise ihrerseits als Signatur und auch Katalysator der Moderne gefasst werden kann, ist das zentrale Thema und auch die These des hier vorzustellenden Projekts. Gegenstand sind dabei die durch einen Traditionsbruch ausgelöste Transformierung und Einstellung des überkommenen Porträts. Steht am Anfang der hier behaupteten Krise der Medienwechsel von der Malerei zur Fotografie und damit zusammen die Emanzipation des malerischen Porträts von seiner säkularen Aufgabe, das Modell identifizierbar wiederzugeben – ein Anliegen, dem etwa die kubistischen Köpfe Picassos nicht mehr umstandslos zuzuordnen sind – so kommt doch alles darauf an, den Umbruch, mit dem wir uns beschäftigen werden, in diesem Medienwechsel nicht aufgehen lassen zu wollen. Entscheidend ist vielmehr, dass die Parameter überkommener Personendarstellung den avancierten Ansprüchen künstlerischer Modellierung nicht mehr gerecht zu werden vermögen. Von der Jahrhundertwende an postulieren alle Formen der Kunst eine pointierte Entgrenzung der bis dahin gültigen Normen des Porträts. Entsprechend gilt, dass die vom Medienwechsel nicht unmittelbar tangierte Literatur in Brief, Tagebuch und Essay, vor allem aber in den großen Romanporträts unseres Jahrhunderts, ein sehr ausdifferenziertes Anschauungsmaterial für unser Themenfeld bereit stellt. Besondere Aufmerksamkeit verdient darüber hinaus der Umstand, dass die kunstnützende Bearbeitung des Modells, wie sie in der modernen Malerei und Literatur

so offenkundig ist, mit Abstrichen ebenfalls für die künstlerische Fotografie der Moderne bestimmend wird.

Lässt sich mithin vorab und noch etwas pauschal sagen, dass die künstlerische Porträtarbeit in der Moderne – in eigentlich allen zur Verfügung stehenden Formen – den subjektiven Anteil des realen oder fiktiven Porträtstellers betont und demgegenüber das Eigenrecht des Modells zurückstellt, so ist dieser Form von Subjektivierung des Porträts eine geradezu aggressive Auseinandersetzung mit dem überkommenen Porträt, wie es sich seit der Renaissance herausgebildet und zu einem Erkennungszeichen der europäischen Kultur entwickelt hatte, eigen. Der Status, den die hier zu untersuchende Krise des Porträts einnimmt, wird nicht zu klären sein, ohne dass die Funktion und die Konturen dieses überkommenen Porträts vor Augen geführt werden.

Der Kunsthistoriker Gottfried Böhm hat das Spezifische dieses traditionsbildenden Porträts, das sich im Zuge der Renaissance durchgesetzt hatte, dahingehend bestimmt, dass mit ihm der Mensch „ex se“ zur Darstellung gebracht werde: Nicht mehr als Vertreter eines Standes, einer geistigen oder weltlichen (Herrscher-)Funktion, sondern – tendenziell und zunehmend – als Träger einer ihm eigenen Individualität.¹ Aus der Einsicht in den Zusammenhang einer solchermaßen historisch gewachsenen Sonderstellung der Bildgattung *Porträt* erwächst wohl auch die in jüngerer Zeit nicht ohne Heftigkeit geführte Diskussion der Frage, ob Individualität, die ihre Entsprechung nicht erst im künstlerischen Porträt, sondern eventuell auch schon im kulturell mitgeprägten Gesichtsausdruck findet, eine eurozentrierte Besonderheit ist oder als universalistisch angesetzt zu werden verdient.² Unabweisbar dürfte sein, dass religiöse und machtbesetzte Vorbildfiguren Rückwirkungen auf charakterliche und physiognomische

Einschreibungen hinterlassen haben und unser Gegenstand sich insofern ohne weiteres auf die Dimensionen der historischen Anthropologie hin öffnen lässt. Für unsere eingegrenzte Fragestellung maßgeblich sind aber vorderhand die Entfaltung und auch innere Kohärenz, die die Porträtkunst von der Renaissance bis tief in das 19. Jahrhundert hinein gewonnen hat. Diese auf Individualisierung und Autonomisierung der dargestellten Personen beruhende Porträtkunst hat es in früheren Epochen nicht gegeben. Der antike Bildtypus³ und erst recht die ikonhafte Repräsentation im mittelalterlichen Bild⁴ werden vorwiegend durch den ihnen eingezeichneten Verweis auf ein Allgemeines oder Transzendentes bestimmt. Wie immer man die viel diskutierten Ursachen der Ablösung von einer so gefassten Tradition verorten mag – der im Nominalismus herausgearbeiteten absoluten Differenz zwischen Gott und Mensch und der solchermaßen ermöglichten Reflexion auf die Singularität auch des Menschen dürften eine Schlüsselfunktion zukommen – die Renaissance jedenfalls bringt erstmals Porträts im neuzeitlichen Sinn des Wortes hervor: Personendarstellungen, in denen der Selbstbezug dominierend wird. Natürlich realisiert dieser Selbstbezug sich zunächst in Anlehnung an religiöse, gesellschaftliche, physiognomische oder auch auf die Temperamentenlehre verweisende Vorgaben und bleibt entsprechend – trotz vielfältiger Konkretisierungsversuche der einschlägigen Forschung⁵ – schwierig zu bestimmen. Und so gewinnt das Porträt erst, wenn das Kriterium des Selbstbezugs im Werk von Rembrandt um die Dimension der Zeit und die solchermaßen veranschaulichte Prozessualität des Lebensablaufs erweitert wird, seinen eigentlichen Höhepunkt. Durch die Eintragung der Lebenszeit in das Porträt nämlich wird die dargestellte Person vollends auf ihre eigene Geschichte zurückverwiesen und in ihr gespiegelt: „Wun-

derbarerweise trägt Rembrandt in die feste Einmaligkeit des Anblicks das ganze bewegte Leben ein, das zu ihr geführt hat, die sozusagen formale Rhythmik, Gestimmtheit, Schicksalstönung des vitalen Prozesses.“⁶ In Analogie zu dem Verhältnis von inszenierter Gegenwart und mitgeführter Geschichte der dargestellten Person kann die Spannung gesehen werden, die zwischen körperlicher Erscheinung und seelischem Ausdruck besteht. Gerade dadurch, dass alle Intensität auf die künstlerische Darstellung und Perfektionierung der körperliche Erscheinung gesetzt wird, alle Maßstäbe der Gestaltung aus ihr gewonnen werden, kann und wird – sekundär – die stärkste seelische Eigenheit zu gewinnen sein. Wenn solcherart von Dürer über Velasquez und Rembrandt bis hin zu Goya das Erfassen individueller Einzigartigkeit in immer neuen Zugangsweisen künstlerisch erprobt und vorangetrieben wird, so darf daraus aber nicht abgeleitet werden, Ziel der so bezeichneten Entwicklung sei ein Porträt, welches das Modell – die wirkliche und darzustellende Person also – in ihrer bloßen konkreten Vereinzelung und Kontingenz wiederzugeben beabsichtigt.

Als Fluchtpunkt der großen Porträts darf vielmehr – in Anlehnung an eine weitreichende Formulierung von Lessing – das Gegen- und Miteinander von „Ähnlichkeit“ und „Ideal“ angesehen werden.⁷ Im Begriff „Ähnlichkeit“ sind all die Verfahren zusammengeführt, die auf Selbstbezug und Individualisierungszielen, mit dem Begriff „Ideal“ aber wird zur Geltung gebracht, dass die angestrebte künstlerische Vollendung – so sehr der Einzelne auch ihr Thema sein mag – immer auch ein Überindividuelles zur Erscheinung bringt. In schematischer Vereinfachung ließe sich sagen, dass die Dimension des Ideals in der Frühphase der Porträtkunst im Vordergrund gestanden hat, vom 16. Jahrhundert an allerdings zunehmend Anteile von ihrem ursprünglichen Terrain an

den Bereich der Ähnlichkeit hat abgeben müssen, ohne doch – und dies ist entscheidend – jemals ihre konstitutive Bedeutung für das Gelingen des herkömmlichen Porträts einzubüßen.

Kohärenz kann dem hier vorgestellten Projekt, in dem ja unterschiedliche Kunstformen gemeinsam behandelt werden sollen, nur unter der Bedingung zukommen, dass die aus der Kunstgeschichte übernommenen Kategorien „Ideal“ und „Ähnlichkeit“ sich als tragfähig auch für die Analyse des literarischen Porträts erweisen. Dass dies so ist, versteht sich keineswegs von selbst, folgt das literarische Porträt doch durchaus eigenen Gesetzmäßigkeiten. Sie unterliegen einem Schema, das wiederum auf die Renaissance zurückführt und bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wirksam bleibt. Ihm zufolge gliedert sich das Porträt in eine *descriptio superficialis*/*descriptio extrinseca*, also eine Beschreibung der äußerlich ablesbaren körperlichen Beschaffenheit des zu Porträtierenden, und eine *descriptio intrinseca*, die Beschreibung seines gemeinhin analog gedachten Inneren also. Wobei die Beschreibung des Inneren noch einmal unterteilt wird in die Darstellung geistiger und die Darstellung charakterlicher Eigenschaften.⁸ Auffallend ist nun, dass für die Darstellung der einzelnen Ebenen – die körperliche, geistige und charakterliche – noch im 17. Jahrhundert feste, meist idealisierende oder karikierende Raster vorliegen und entsprechend die Verbindungslinien von außen nach innen zum meist topisch festgeschriebenen Vorgaben folgen. Wenn das literarische Porträt insofern auch rudimentäre Formen der Physiognomik immer schon einschließt, so wird das skizzierte Schema durch die Physiognomikdebatte des späten 18. Jahrhunderts doch entschieden vertieft und problematisiert. Der Physiognomikstreit dient uns denn auch als Einsatzpunkt für das Argument, dass die Kategorien „Ideal“ und „Ähn-

lichkeit“ die Genese und den Wandel des literarischen Porträts zu erhellen vermögen.

Das Ziel der Physiognomik hat Lavater dahingehend bestimmt, „durch das Äußerliche das Innere zu erkennen.“⁹ Sein Lebenslang und mit großem Widerhall betriebener Versuch war darauf gerichtet, vom menschlichen Gesicht (und dessen Abbildungen) gewonnene Parameter zu bestimmen, über die Charakter und Wesensart des Menschen festgeschrieben werden sollten. Geleitet wurde er dabei von der Grundidee einer inneren Weltharmonie, die ihren Niederschlag darin finde, dass in der körperlichen Erscheinung die ewige und moralische Ordnung sich gleichsam sedimentiert habe. Von dieser Grundlage her erklärt sich die pointenhafte Zusammenfassung seines Unternehmens in der berühmten Formel: „Je menschlich besser; desto schöner. Je moralisch schlimmer; desto hässlicher.“¹⁰ Bekanntlich hat Lichtenberg gegen Lavaters Unternehmen generell und insbesondere gegen dessen moralische Zuspitzung Einspruch erhoben, indem er die prinzipielle Unentwirrbarkeit der unendlich vielen Einträge auf der Oberfläche des menschlichen Körpers betonte – „Was für ein unermesslicher Sprung von der Oberfläche des Leibes zum Innern der Seele!“¹¹ – und aus diesem Befund die Konsequenz zog. Gegenstand der Deutung könnten nur lebensgeschichtlich geprägte und kulturell kodierte Zeichen sein. Denkbar sei so allenfalls eine auf „die ganze Semiotik der Affekten“ gerichtete „Pathognomik“, nicht die von Lavater propagierte „Physiognomik“.¹²

Rückblickend fällt es nicht schwer, in der Physiognomikdebatte die Wirksamkeit eben der Prinzipien zu erkennen, die wir als konstitutiv für die malerische Porträtarbeit ausgemacht hatten: Lässt sich die Position Lavaters vorwiegend über den Leitbegriff des „Ideals“ abgleichen, so schlägt Lichtenberg einen Weg ein, der dem Gebot der „Ähnlich-

keit“ folgt. Diese vorderhand pauschale Zurechnung wird plausibel, sobald man herausstellt, dass Lavaters Arbeit zwar *prima facie* darauf gerichtet ist, für einen beliebigen Menschen moralisch relevante Deutungsmuster zu finden, sein Hauptanliegen aber dem Ziel gilt, im Einzelnen die Ordnung zu identifizieren, die Gott am Anfang der Zeiten geschaffen hat, die dann in Christus ihren reinsten, gestalthaften Ausdruck und zugleich das Maß aller Beurteilung gefunden hat und die der Welt nach wie vor zugrunde liegt. Die physiognomische Arbeit ist, in dieser Perspektive gesehen, ein Wiederfinden der *analogia universalis*, welche die Welt durchwirkt, in der gesellschaftlich geprägten Realität aber unerkennbar geworden ist. Das physiognomische Urteil Lavaters reformuliert also gleichsam eine der gesellschaftlichen Einfärbung vorausliegende Ordnung und die Rolle, die der Einzelne in dieser Ordnung innehat. Von daher ist der Primat des „Ideals“ in jeder so verstandenen physiognomischen Zuordnung ganz offenkundig. Darüber hinaus hat aber Lavaters Deutungskunst auch schon die sehr pragmatische Funktion, in einer unübersichtlichen gewordenen Welt eine Art Erkennungsdienst leisten zu können, um auf diese Art die zunehmende Offenheit und auch Kontingenz individueller Entwicklungen noch einmal zu bannen. Die von Lavaters Theorie abgeleitete Praxis entspricht insofern dem Bedürfnis der Zeit, im Geschäft der Diplomatie und mehr noch in dem der zunehmend anonymisierten Wirtschaftsbeziehungen überzeitlich geltende Verlässlichkeiten für die Urteilsfindung im Umgang mit Menschen zu gewinnen. Lichtenberg nimmt diese eher latente Funktion von Lavaters Physiognomik beim Wort und macht die Konsequenzen der von ihm als dilettantisch bloßgestellten Urteilsbildung zum Gegenstand seiner Kritik. In dieser Kritik wird manifest, dass für Lichtenberg das Wesen des Men-

schen unauslotbar geworden ist, der Einzelne mit den Sedimentierungen seines individualgeschichtlich und gesellschaftlich geprägten Werdegangs aber in das Zentrum der Analyse rückt. Lichtenbergs Argumentation liegt mithin eine Achsendrehung zugrunde, durch welche die Unveräußerlichkeit eines eigentümlichen und einzigen Subjekts vorausgesetzt wird und in deren Folge durch die Semiotik der Affekte lediglich die Spuren dieses Subjekts aufgedeckt werden können. Indem diese gleichsam sekundäre Identifikation des Einzelnen zum Gegenstand der Untersuchung wird, findet in eins aber das Postulat der „Ähnlichkeit“ einen Referenzpunkt, der dem Problembewusstsein der Zeit gerecht wird.¹³

Wenn hier also der Deutlichkeit halber „Ideal“ und „Ähnlichkeit“ auf die beiden bedeutendsten Stimmen aus der Physiognomikdebatte aufgeteilt worden sind, so gilt dessen unbeschadet, dass die literarische Porträtarbeit, solange sie physiognomisch geprägt ist – und dies bleibt sie allemal bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein –, in der wechselseitigen Spannung der hier herausgestellten Kategorien zu sehen ist. Dies mag sich durch einen Hinweis auf Balzac, einen der größten Porträtisten überhaupt, verdeutlichen lassen.

Die Balzac'schen Porträts werden im allgemeinen in die Tradition von Lavater gestellt.¹⁴ Und in der Tat ist auffallend, mit welcher Insistenz die einzelnen Gesichtszüge und -formen von ihm mit einer charakterindizierenden Bedeutung ausgestattet werden. Was immer Balzac über Stirn, Lippen, Augenbrauen und Kinn sowie über das Zusammenspiel der einzelnen Gesichtspartien, aber auch – ungedeckt durch Lavater – über Gestik, Stimme und Kleidung, ja sogar die Wohnung seiner Protagonisten zu sagen hat, er verbindet seine Aussagen mit Verweisen auf Bedeutungen und auch Ordnungen, die den einzelnen Signifikanten zuge-

wiesen werden. Das je entworfene Porträt ist also stets Träger einer mitgemeinten allgemeineren Bedeutungsebene, auf die es verweist, bevorzugterweise einer moralischen Sinnwelt, von der es Zeugnis ablegt. Insofern also schreiben Balzacs Porträts sich in die Tradition ein, in der die jeweilige Gestalt nur Spiegel einer übergreifenden Bedeutung, eines „Ideals“ ist.

Zugleich aber haben die Balzac'schen Porträts ihre Besonderheit in einer neuartigen Ausdifferenzierung der jeweiligen Figur. Nie zuvor waren literarische Protagonisten mit solcher Akuratesse skizziert, war ihre körperliche Gestalt so detailliert in einen fiktiven Handlungsablauf hereingeholt, nie war so nachhaltig der Nexus zwischen der Geschichte und der Erscheinung einer Person zum Thema gemacht worden. Der von diesem Darstellungsverfahren ausgehende Effekt, der den Leser glauben lässt, er habe es mit lebensweltlich identifizierbaren Personen zu tun, wird noch entschieden dadurch verstärkt, dass das Balzac'sche Personal in lokale und berufsspezifische Szenarien eingebunden ist, die ihrerseits als authentische drapiert werden. Die solcherart als ‚realistisch‘ inszenierte Präsentation erreicht jedenfalls eine Wirkung, in der die „Ähnlichkeit“ der dargestellten Personen – verstanden als individuelle Identifizierbarkeit – sich gleichsam aufdrängt. Und diese „Ähnlichkeit“ wird durch die mitgeführte Teilhabe an einem Allgemeinen, auf das verwiesen wird, gerade nicht konterkariert. Vielmehr liegt die Eigenheit des Balzac'schen Porträts darin, dass beide Tendenzen sich wechselseitig stützen. Eben dies macht, so denke ich, ihren geradezu exemplarischen Charakter aus.

Ist es diese Polarität von „Ähnlichkeit“ und „Ideal“, die das überkommene Porträt konstituiert, so ist sie es auch, die vom späten 19. Jahrhundert an in ihren Einzelementen und erst recht in ihrem Bezug aufeinander zerbricht und einer Ent-



wicklung freie Bahn schafft, die man – pauschal – als die Erodierung der beiden von uns so nachhaltig herausgestellten Kategorien verstehen kann. Die Erodierung der „Ähnlichkeit“ findet ihren Ausgangspunkt im Aufkommen der Fotografie, welche von nun an auf unüberbietbare Weise für eine spezifische Form von Ähnlichkeit einsteht und so die Voraussetzung dafür schafft, dass in der malerischen Porträtgestaltung die visuelle Similarität zum Modell hintangestellt und die Vorstellung des Künstlers ganz entschieden privilegiert werden kann. Damit zusammen freigesetzt wird auch eine weitreichende Auflösung und Destruktion der zuvor jeweils mitgeführten Bedeutungebene. So ließe sich – im Rückgriff auf negative Kategorien – die Geschichte des modernen Porträts schreiben als eine variationsreiche Auflösung eben der Elemente, die es zu seiner historischen Vollen dung geführt hatten.

Dass die Privilegierung der künstlerischen Vorstellung und die so geschaffenen Spielräume nicht nur als kunstimmanente Reaktion der Malerei auf das Aufkommen der Fotografie zu werten sind, sich in dem so ausgelösten Prozess sukzessiver Transformierung vielmehr sehr unterschiedliche Tendenzen der aufbrechenden Moderne spiegeln, lässt sich schon daran ablesen, wie sehr neben der Malerei auch die Literatur und Kunstfotografie¹⁵ in die Entwicklung einbezogen sind. Nur stichwortartig kann im Weiteren das Panorama, das sich durch diese Fragestellung für die Auseinandersetzung mit der Kunst des 20. Jahrhunderts eröffnet, angesprochen werden.

In der Literatur lässt sich die Krise des überkommenen Porträts vorderhand daran ablesen, dass die im Vorzeichen der Physiognomik sichergestellte Adäquation von äußerer Gestalt und innerem Wesen in einem grundsätzlichen Sinne aufgekündigt wird. In Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* gibt die Gestalt des Lustmörders Moosbrugger nur

noch Rätsel auf, aber keine Antworten mehr. Er wird folgendermaßen in den Roman eingeführt:

„Moosbrugger war ein Zimmermann, ein großer breitschultriger Mensch ohne überflüssiges Fett, mit einem Kopfhaar wie braunes Lammsfell und gutmütig starken Pranken. Gutmütige Kraft und der Wille zum Rechten sprachen auch aus seinem Gesicht, und hätte man sie nicht gesehen, so hätte man sie doch gerochen, an dem derben, biedereren trockenen Werktaggeruch, der zu dem Vierunddreißigjährigen gehörte und vom Umgang mit Holz und einer Arbeit kam, die ebenso viel Bedachtsamkeit wie Anstrengung fordert.“¹⁶

Da die eingetübten Bezugsraster so pointiert in die Irre führen und immer wieder ‚Gutmütigkeit‘ signalisieren, wo doch die schlimmste Grausamkeit bezeugt ist, stehen der Umgang mit der Wahrnehmung von Gesichtern und auch das Verfahren der Porträtierung offenkundig vor ganz neuen Herausforderungen. Wenn es bald im Anschluss an den zitierten Text von den gerichtsmedizinischen Berichterstattern, die dargelegt haben, wie Moosbruggers gutmütigem Gesicht nicht zurück¹⁷, so wird damit romanimmanent gleichsam die Zäsur markiert, die das traditionelle und das nun als Aufgabe gestellte Porträt voneinander trennen. Die porträtvermittelte Verständigung über die Welt und die Menschen, wie sie so lange als eine besondere Kunst geübt und auch beherrscht worden ist, funktioniert nicht mehr.

Das neue Kapitel des Porträts, das die Moderne erzwingt und auch ermöglicht, setzt den von Musil konturierten Problemstand voraus. So lassen sich als Seitenstück zu dem immer wieder aufgenommenen und nie befriedigend einlösbaren Porträt Moosbruggers die Exerzitien lesen, die der Wissenschaftler und Hobby-

maler Hofrat Behrens in Thomas Manns *Der Zauberberg* dem Porträt widmet. Sein offensichtlich wenig gelungener Versuch, Clawdia Chauchat adäquat darzustellen, führt ihn zu der Schlüsselfrage: „Wie wollen Sie denn fertig werden mit einer so vertrackten Visage.“¹⁸ Sein Modell erscheint ihm als „das reine Vexierrätsel“¹⁹ wohl gerade dadurch, dass sein Blick an punktueller Genauigkeit und Tiefenschärfe ganz neue Dimensionen erreicht hat. Nicht ohne Stolz merkt er an, dass seine Porträtarbeit unter den Bedingungen seines Berufes und der Wissenschaft steht:

„Die Körperpelle da hat Wissenschaft, die können Sie mit dem Mikroskop auf ihre organische Richtigkeit untersuchen. Da sehen Sie nicht bloß die Schleim- und Hornschichten der Oberhaut, sondern darunter ist das Lederhautgewebe gedacht mit seinen Salbendrüsen und Schweißdrüsen und Blutgefäßchen und Wärcchen, – und darunter wieder die Fetthaut, die Polsterung, wissen Sie, die Unterlage, die mit ihren vielen Fettzellen die holdseligen weiblichen Formen zustande bringt.“²⁰

Es ist aber gerade dieser Tiefenblick, vor dem Entwürfe einer ganzheitlichen Erscheinung keinen Bestand mehr haben. Es ist, pointiert gesagt, die wissenschaftliche Perspektive selbst, die das Porträt in seiner überkommenen Form zersetzt und schließlich aufhebt. Im *Zauberberg* ist dieser Prozess in die berühmte Szene mit Hans Castorp übertragen, in der er das ersehnte Porträt schließlich durch eine Röntgenaufnahme der von ihm geliebten Clawdia Chauchat ersetzt. Zur Signatur der Moderne wird das solchermaßen „transparente Bild des Menschenleibes, Rippenwerk, Herzfigur, Zwerchfellbogen und Lungengebläse, dazu das Schlüssel- und Oberarmgebein, umgeben dies alles von blaß-dunstiger Hülle, dem Fleische“²¹, wenn schließlich einem Betrachter dieser Aufnahme die erstaunte Feststellung in den Mund



gelegt wird, die – humoristisch und abgründig zugleich – in einem wörtlichen Sinn den Bruch mit der Tradition auf den Punkt bringt: „Das Porträt war ohne Kopf (...)“²²

Die paradox anmutende Wendung vom „Porträt ohne Kopf“ vermag durchaus – so befremdlich dies auf Anhieb auch zu sein scheint – als Generalnenner für die Porträtarbeit im 20. Jahrhundert zu fungieren. Natürlich nur ausnahmsweise in dem angeführten wörtlichen Sinne, wonach ein Torso die Fazialität des Menschen gleichsam in sich aufgesogen hat. Erhebliche heuristische Tragweite könnte der Wendung vom „Porträt ohne Kopf“ aber zukommen, sobald man sie als Signal dafür liest, dass das Zusammenspiel von Gesicht und Beseelung, von einzelner Gestalt und allgemeiner Bedeutung, von Ähnlichkeit und Ideal nicht mehr trägt und damit eine Einheit aufgehoben ist, die in vielen Jahrhunderten gewachsen war. Ob man nun in Bezug auf das moderne Porträt von Entindividualisierung, Deformation oder einer Regression auf präkulturelle Schichten spricht, immer handelt es sich in der Tat um Paraphrasierungen einer Konstellation, die dem Porträt sein Zentrum, seinen „Kopf“ genommen hat und nachhaltig als Menetekel für die Krise gelten kann, die das frühe 20. Jahrhundert ins Bild setzt.

Selbst ein Autor wie Proust gibt dieses Menetekel zu erkennen. Sicherlich ist *A la Recherche du temps perdu* nicht zuletzt eine Welt von Porträts. Und einzuräumen ist auch, dass ein Großteil dieser Porträts als subtile Ausdifferenzierung traditioneller Porträtarbeit zu erfassen sein dürfte. Entscheidend aber ist, dass dies für die großen Porträts des Romans nicht mehr gilt, und am wenigsten für das im Zentrum stehende von Albertine, der Geliebten des Erzählers. Albertine wird erfahren als „être de fuite“.²³ In dem Maße, in dem das Streben des Erzählers geradezu ausschließlich darauf gerichtet ist, Albertines habhaft zu werden,

entzieht sie sich immer neu, am Ende durch Flucht. Ihre physische Un erreichbarkeit ist dabei lesbar als Metapher für die den Roman geradezu konstituierende Unmöglichkeit, die nur noch fragmentierte und perspektivegebundene Erfahrung des andern („ce fractionnement d'Albertine ou de nombreuses parts, en de nombreuses Albertines“²⁴) in gestalthafte Geschlossenheit zu übertragen. Einen Höhepunkt erreicht diese Unmöglichkeit in einer Szene, die alle Voraussetzungen für eine Sistierung des Gegenübers zu bieten scheint: die Szene, in der der Erzähler die schlafende Albertine vor Augen hat. Gerade in dieser Szene aber entgleitet ihm die Geliebte vollends, indem sich ihm ihr Bild in vegetabilische Assoziationen auflöst, die ihre Rückverwandlung in Natur in Szene setzen. Nachdem all jene Zeichen, die Albertines Individualität ausgemacht hatten, von ihr abgetragen worden sind, kann die Imagination des Erzählers sich schließlich ein wahrhaft neues Porträt schaffen: „elle était devenue une plante (...) c'était pour moi tout un paysage“.²⁵

Die Rückverwandlung des Menschen und der ihm eigenen Ausdrucksvermögen in Natur ist eines der großen Sujets in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Seismografisch wird so die Porosität und Brüchigkeit kultureller Formierungen signalisiert. Wie in einem Brennspiegel ist diese Krise, die eine Krise der Kultur ist, in der Arbeit am Porträt ablesbar. Gegenstand dieser Arbeit am Porträt ist aber nicht nur die sukzessive Zurücknahme normativer Modellierungen, sondern gegenbildlich immer auch die Durchsetzung einer neuen künstlerischen Formensprache. Auflösung von Identität und Rückverwandlung in Natur entgehen der stets gegebenen Gefahr der Regression nur dann, wenn sie ihrerseits die Anforderungen kultureller Kodierung auf sich nehmen. Lässt sich dieser Zusammenhang, wie die wenigen paradigmatischen Hinweise haben zeigen sollen, für

die Literatur nachweisen, so gilt er erst recht für die Malerei und ihre Geschichte seit dem späten 19. Jahrhundert.

Von Degas und den Impressionisten führt eine durchgehende Linie über den deutschen Expressionismus bis hin zu Picasso und Bacon. Verbunden sind diese gerade auch in Bezug auf die Darstellung des Menschen in paradigmatischen Stationen durch die Erodierung von Ähnlichkeitsbeziehungen und die gegenläufige Inszenierung kunstspezifischer und kunstindizierender Verfremdungsformen. Die angewandten Verfahren umfassen – um ein paar Stichworte zu nennen – vermeintlich simple Verwischungen und Entkonturierungen bei Degas und den Impressionisten ebenso wie die Absolutsetzung von Farben und Formen im Expressionismus, die kubistische Fragmentierung Picassos ebenso wie den Triumph des Physiologischen bei Bacon.

Bacon darf denn auch in vielfacher Hinsicht als Höhepunkt der hier verfolgten Linie betrachtet werden. Niemand hat wohl wie er die Komplementarität von „Ähnlichkeit“ und „Ideal“ als Bedingungsfigur der traditionellen Porträtmalerei eigenen Bildern *ex negativo* eingeschrieben und auf eben diese Weise verabschiedet. Dies lässt sich insbesondere anhand der berühmten Sequenz von Papstbildern zeigen, die er in Anlehnung an Velasquez' Porträt von Innozenz X. erstellt hat. Er zitiert in diesen Bildern noch einmal individuelle Festigkeit und soziale Macht, setzt diese Merkmale aber in eins einem sie auflösenden Strudel von Entgrenzung, Schrecken und Zerstörung aus. In späteren Schaffensperioden treten selbst solche Zitate einer kulturell bestimmten Vergangenheit zurück und überlassen den neuen Bildinhalt ganz der Darstellungsform. So stellt insbesondere die Ablösung frontaler Brustbilder durch meist in Bewegung befindliche Gesamtkörper einen Wendepunkt im Werk Bacons dar. Diese bildtechnische Weiterung geht einher mit der

Entkonturierung der in ihrer Massigkeit nun verschwommenen Körper und Gesichter. Es ergibt sich eine in der Vergangenheit undenkbare Dominanz des Fleisches in der Körpergestaltung. So hat Bacon selbst „den Bereich organischer Form, der sich auf das Bild des Menschen bezieht, aber dessen völlige Entstellung ist“, als den zentralen Vorwurf seiner Kunst bezeichnet.²⁶ Er findet damit eine Formel, mit der die Herauslösung seiner Kunst aus den überkommenen Koordinaten der Porträtmalerei prägnant zum Ausdruck kommt. Die Suprematie der physiologischen Formen manifestiert sich in einer Entstellung, die die jeweiligen Figuren tendenziell aus aller Bedeutung herauslöst. In eben dem Maße, in dem das Physiologische von ihnen Besitz ergreift, werden sie aus sozialen und bedeutungsschaffenden Konnotationen entlassen, ohne doch – um Basons Wendung noch einmal aufzugreifen – den Bezug zum Bild des Menschen und auch die Spur zur Vorstellung von einzelnen Menschen aufzugeben. In der Inszenierung dieser im Grunde paradoxen Konstruktion darf der Scheitelpunkt von Basons Kunst gesehen werden: Wir können in seiner Arbeit den weitestreichenden Versuch ausmachen, „Ideal“ und „Ähnlichkeit“ als Eckpfeiler der Porträtmalerei zu unterminieren und doch an einem durch sie allererst ermöglichten Bild des Menschen weiter zu arbeiten.²⁷ Ist aber auch dieses für die Moderne paradigmatische Bild des Menschen von den Spuren individuellen Lebens und einer – sei es durch Schrecken vermittelten Würde – kaum abzulösen, so zeigt sich in dieser Konfiguration noch einmal die Macht einer Tradition, die scheinbar an ihr Ende gekommen ist.

Summary

Only since the Renaissance has the portrait aimed at depicting human beings as individuals. Subsequently,

a constitutive feature of the portrait has emerged: the contrast between „ideal“ and „resemblance“. The depiction of persons is transcended so that it attains universality while it also makes the individual sitter come to life. Since the second half of the 19th century this balance of „ideal“ and „resemblance“ has been heading increasingly towards a crisis which is indicative of the ubiquitous questioning of outdated concepts of individuality in the 20th century. The subject of the project presented here is the documentation of this crisis and its various developments in several of the fine arts of the modern age.

Anmerkungen:

- 1) G. B.: *Bildnis und Individuum*. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985, S. 21. Näherhin heißt es: „Das autonome Bildnis, das sich darauf konzentriert, einen Menschen zu zeigen, der aus sich selbst und nur aus sich selbst verstanden werden will, unterscheidet sich von allen Bildintentionen, die bis dahin existierten.“ (Ebd.)
- 2) Ich nenne hier exemplarisch: Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus* (Berlin 1992), die in dem für unsere Frage zentralen Kapitel „Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts“ (S. 229–262) die These vertreten, dass das Gesichtsbild im europäischen Sinne durch den Rekurs auf Christus ausgelöst und auch an diesen Rekurs gebunden sei. Demgegenüber: Françoise Frontisi-Ducroux: *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris 1995. Vgl. weiterhin das für unsere Fragestellung sehr anregungsreiche Buch: Peter Sloterdijk: *Sphären I*. Blasen, Frankfurt 1998, insbesondere S. 41–209.
- 3) Eindrucksvoll repräsentiert in: *Augenblicke*. Mumiensporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Hrsg. von Klaus Parlasca und Hellmut Seemann. München 1999.
- 4) Zum weiteren Kontext siehe: Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vom Zeitalter der Kunst*. München 1990.
- 5) „Woran lesen wir den Selbstbezug ab? Es ist ein okkasioneller Zug in der Physiognomie, etwas nicht völlig Einlösbares, das uns daran hindert, das Gesicht einem Typus oder Schema einzugliedern. Von dorthin kommt eine anschauliche Reflexivität in Gang, in der sich der Dargestellte dar-legt. Das Erscheinungsbild behält einen Kern von Zufälligkeit, der im wörtlichen Sinne unvergleichlich und untypisch ist, d. h. nicht als Beispiel einer allgemeinen Regel verstanden werden kann. Das dargestellte Individuum enthält eine unauflös-

bare Prägung, die das Zentrum seiner Besonderung markiert. Von ihm aus und in Bezug darauf bauen sich durch Gesten, Blick, Gebärde, Kleidung und Haltung jene Züge auf, die der Besonderheit Charakter verleihen.“ (Böhm, op. cit., S. 28)

- 6) Georg Simmel: *Rembrandt*. Ein kunsthistorischer Versuch. Leipzig 1917, S. 7.
- 7) „Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zulässt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.“ G. E. Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. P. Rilla. 10 Bde. Berlin und Weimar 1968. Bd. 5, S. 3–346, hier: S. 21.
- 8) Willi Hirdt: „Descriptio superficialis. Zum Frauenporträt in der italienischen Epik“. *Arcadia* 5, 1970, S. 39–57.
- 9) Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. 4 Bde. Leipzig und Winterthur 1775–1778. Bd. I, S. 13.
- 10) a.a.O., S. 63.
- 11) Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomik; wider die Physiognomen*. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis. In: *Schriften und Briefe*. Hrsg. v. Wolfgang Promies. München 1972. S. 256–295, hier: S. 258.
- 12) Siehe insbes.: a.a.O., S. 264.
- 13) Gerhard Neumann hat die Wendung von Lavater zu Lichtenberg als eine Tendenz bezeichnet, „dass an die Stelle des physiognomischen Blicks, der die Wahrheit der Seele nicht mehr aufschließt, die Analyse der Sprachzeichen tritt, die aus der Seele dringen und deren Wahrheit verraten.“ G. N.: „-Rede, damit ich dich sehe-. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick“. In: Ulrich Fülleborn und Manfred Engel (Hrsg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*. München 1988, S. 71–108, hier: S. 98.
- 14) Fernand Baldensperger: „Les Théories de Lavater dans la littérature française“. In: F. B.: *Etudes d'histoire littéraire*. [Slatkine Reprints] Genève 1973; (Erstausgabe 1907–1910); S. 51–91.
- 15) Zu diesem für den Gesamtzusammenhang sehr wichtigen Gegenstand müssen an dieser Stelle einige eher dilatorische Literaturhinweise genügen: Max Imdahl: „Die Momentografie und <Le Conte Lepic> von Edgar Degas“. In: M. L.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, hrsg. von Angeli Janhsen-Vukicëvic. Frankfurt 1996. S. 181–193. – Peter Weiermair (Hrsg.): *Photographie als Kunst 1879–1979*. Innsbruck/Florenz o. J. – Otto Stelzer: *Kunst und Photographie – Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*. München 1966. – Christa Schneider: *Cindy Sherman. History – Portraits*. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei. München/Paris/London 1995.
- 16) Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1978, S. 62 f.
- 17) a.a.O., S. 63.
- 18) Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt 1991, S. 356.
- 19) Ebd.
- 20) a.a.O., S. 358.
- 21) a.a.O., S. 534.
- 22) a.a.O., S. 598.

23) Marcel Proust: *A la Recherche du temps perdu*. Hrsg. v. J.-Y. Tadié. 4 Bde. Paris 1987–1989. Bd.3, S. 599–601. Die zitierte Bezeichnung wird auf diesen Seiten gleich drei Mal angeführt!

24) a.a.O., Bd. 4, S. 110.

25) Bd. 3, S. 578f.

26) David Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*. München 1982. S. 65.

27) Die Ausführungen zu Bacon in enger Anlehnung an: Verf.: „Deformierte Porträts. Proust – Sartre – Bacon“. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hrsg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg 1995. S. 39–57, insbes. S. 42 f.

Der Autor

Roland Galle studierte Romanistik, Germanistik und Philosophie in Köln, Konstanz und Paris. Er promovierte 1975 an der Universität Konstanz über das Thema *Tragödie und Aufklärung. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner*. Danach arbeitete er als Assistent in Konstanz bei Hans Robert Jauf und habilitierte sich 1983 mit einer Arbeit über *Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*. Nach dem Antritt eines Heisenberg-Stipendiums und einer einjährigen Lehrstuhlvertretung in Bochum übernahm er 1986 die Professur an der Universität Essen im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (mit Schwerpunkt Romanistik).

In der Forschung (und teils auch in der Lehre) konzentriert sich Galle vor allem auf den Gegenstandsbereich „Historische Anthropologie und Literatur“. Aus diesem Zusammenhang heraus publizierte er zahlreiche Aufsätze und gab – zusammen mit Rudolf Behrens / Bochum – mehrere Sammelbände heraus (*Leib-Zeichen*, 1993; *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, 1995; *Konfigurationen der Macht in der frühen Neuzeit*, 2000). Weiterführende Fragestellungen verfolgt Galle derzeit im Rahmen einer von der DFG geförderten Bochumer Forschergruppe „Imagination und Kultur“ so wie auch im Rahmen des hier präsentierten Projekts zum Porträt in Kunst und Literatur der Neuzeit.

