

## **Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen. Reclam: Stuttgart 2005, 205 S.**

Das Leben sei ein Schauspiel, „in dem jeder seine Maske vor das Gesicht nimmt und seine Rolle spielt“. Diesem Satz, den Erasmus von Rotterdam 1509 notierte, sind wir geneigt, auch nach noch beinahe fünfhundert Jahren zuzustimmen. Wissen wir denn, wer sie sind, Claudia Schiffer oder Michael Jackson, wer George Bush oder Osama Bin Laden?

Die digitalen Medien, die die Kontrolle über unsere Bilderwelten übernommen haben, verwandeln Gesichter in Masken und Marken. Damit können sie die Botschaft transportieren ‚Dies hier zeigt mich‘. Genau diese Botschaft aber teilen auch schon die Künstler mit, spätestens seit der Renaissance, wenn sie sich selbst porträtieren. Dabei bleibt die Frage, wie denn der andere ‚lesbar‘ sei und wer er jenseits von Rolle und Maske ‚eigentlich ist‘, jedenfalls in unserem Kulturkreis grundlegend für die menschliche Kommunikation – Kommunikation miteinander und mit den Bildern.

Wenn, wie beim Selbstporträt, der Künstler sich darstellen will/soll, geht es um einen impliziten Appell: „direxi me ad me et dixi mihi: Tu qui es? Et respondi:...“ - ‚Sag mir, wer du bist‘, diesen Appell zur Selbstauskunft, den Augustinus an der Schwelle zum Mittelalter in seinen „Bekenntnissen“ formuliert, muß der Maler übersetzen in ein ‚Zeig mir, wer du bist‘. Und er hat dafür die, wie wir wissen, nicht notwendig weitreichende Innensicht der 1. Person-Rede zur Verfügung. Das setzt, was seine künstlerische Praxis angeht, für den Blick auf seine äußere Erscheinung einen Spiegel neben dem üblichen Handwerkszeug voraus. Hier bereits zeigt sich die Selbstdarstellung als Akt der Konstruktion. Sich selbst als anderen wahrzunehmen oder zu beobachten bringt, das hat nicht erst Lacan gezeigt, paradoxerweise ebenso die Erfahrung von Spaltung wie auch die Illusion eines kohärenten Selbst hervor. Gerade weil aber die Konzeption von ‚Identität‘, ‚Individualität‘ und ‚Person‘ kein konstantes historisches Phänomen ist, sondern eine Konstruktion, antwortet das Medium des Selbstbildnisses so ungemein facettenreich auf den Appell ‚Zeige, wer du bist.‘

Der von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen herausgegebene prachtvolle, großformatige (25x36 cm) Band führt diese im Kunstwerk entfachte Selbstbefragung oder -darstellung an 85 Werken vor, zumeist Gemälden und Zeichnungen, aber auch Büsten, Installationen und Fotografien vor. Sie stammen – mit einer Ausnahme - aus dem nachantiken Europa bzw. aus den USA. Das Mittelalter erscheint mit fünf oder sechs Beispielen nur als eine Art Vorspiel zu dem, was sich dann in den folgenden 500 Jahren so machtvoll behauptet hat. Obwohl seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mehrfach totgesagt, ist das Selbstporträt am Beginn des 2. Jahrtausends noch immer Austragungsort selbstreflexiver Be- und Erkundungen – wenngleich die Spuren einer

tiefen Krise sich weder verleugnen lassen noch auch offenbar verleugnet werden wollen...

Die letzte Abbildung im Buch, GERHARD RICHTER mit dem Kunstwissenschaftler BENJAMIN H.D.BUCHLOH vor der „Hofkirche, Dresden“ – so der Titel – aus dem Jahr 2000 (MoMA, New York), ist ein Gedenkbild für die einstmals große Erzählung vom Selbstbildnis. Das leicht querformatige Ölbild läßt sich als *imitatio photographicae* bezeichnen, wobei das ‚Vorbild‘ offenkundig amateurhaft und zudem mißraten ist. Darauf weisen der graue Schleier, der das Bild überzieht, und seine Unschärfe. So sind die beiden Personen, Maler und Kunstkritiker, nur schwer zu identifizieren. Wie so oft bei amateurhaften Schnappschüssen sind sie darüber hinaus derart in die untere Bildhälfte ver-rutscht, daß sie nur als Halbfiguren ins Bild reichen. Die hölzern-braune Flügeltüre der, wie Richter später bemerkte, nicht Dresdner Hofkirche, sondern der Kunstakademie, an der er seine Ausbildung erhielt, der unspektakuläre und wie zufällige Hintergrund, nimmt die gesamte obere Bildhälfte ein. Ironischerweise stiftet das Gebäude, von dem sonst gar nichts weiter zu sehen ist, den Bildtitel. Nobilitiert wird, im Format und Material der traditionellen Ölmalerei, was wir photographisch als Ausschuss bezeichnen oder, digitalisiert, löschen würden. Was das kulturellen Gedächtnis nicht verwahrt oder allenfalls als persönliche Hinterlassenschaft vorübergehend aufbewahrt, bekommt hier eine Aura, die das Dargestellte gleichzeitig auch irgendwie ein bißchen komisch macht.

Den Band mit einem Künstlerselbstbildnis zu beenden, das erstens kein Einzel-, sondern ein Doppelbildnis ist, das zweitens ein Photo zur Vorlage hat, das einen anderen Urheber hat, auf dem drittens der Künstler beinahe unerkennbar als Irgendwer mit Irgendwem erscheint, und dessen Titel viertens das Bild als Vedute, die es aber auch nicht ist, ausweist... Mit diesem Dokument einer Krise, der Marginalisierung des Künstlerselbstbildnisses und gleichwohl Triumphes der Malerei, sind wir am Ende in unserer Gegenwart angekommen.

Doch beginnen wir von vorn: Es gehe darum, so die Herausgeber in ihrem klaren, das Ziel allerdings eher konventionell formulierenden Vorwort darum, die „komplexe Vielfalt und den Ideenreichtum zu präsentieren, aufgrund derer das Selbstporträt vom Mittelalter bis zur Gegenwart in der westlichen Kultur als ein bevorzugtes Medium künstlerischer Selbstreflexion diene und wohl auch weiter dienen wird.“ Hier hat – um nur ein Beispiel der jüngeren Zeit herauszugreifen - der voluminöse Ausstellungskatalog „L’Anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon“ (1998) das Thema auch des Selbstporträts wesentlich prägnanter konturiert. Er, wie auch eine Reihe weiterer einschlägiger Titel fehlen in dem ansonsten hilfreichen Literaturüberblick des Vorwortes.

Das besondere Verdienst des Buches ist das zum Selbstdenken anregende Zusammenspiel von – leider nicht immer erstklassig reproduzierten - großformatigen Bildern rechts und den ganzseitigen Kommentaren links. Was die

insgesamt 43 Kunsthistoriker/innen im selben vorgegebenen ‚Format‘ von einer zweiseitigen Buchseite jeweils über ‚ihr‘ Beispiel sagen und worüber sie nachgedacht haben, bietet nicht nur Verstehenshilfe, sondern auch Einblick in die Art und Weise, wie die *scientific community* mit ihren Gegenständen umgeht. In die Sehschule gehen und dabei beobachten, was die Lehrer beobachten, Kunstgeschichtsschreibung als soziale Handlung gleichsam - zu diesem Doppelblick animiert der Band. Mit seinem Konzept kompetenter Vermittlung ohne wissenschaftlichen Apparat situiert er sich zwischen dem Spezialistengespräch, wie es zumeist in Katalogen geführt wird, und dem populären Bildband, der auf sein dekoratives Material setzt. Die wenigen, durchweg aktuellen, Literaturhinweise im Anhang zu jedem Bild bahnen, wie auch beim Vorwort, den Weg für weiterführende Studien.

Alle Artikel liefern eine Beschreibung des Bildes, geben Auskunft über Anlaß und Entstehung und eine Deutungshypothese. Wie notwendig die Beschreibung im Einzelfall ist, zeigt die verdreifachte Selbstinszenierung von JOHANNES GUMPP aus dem Jahre 1646 (Uffizien) - als Rückenansicht, im Spiegel und als gemaltes Resultat auf der Leinwand. Der mit ins Bild gesetzte ‚disguised symbolism‘ in Form von Weinflasche, Muschel, Tintenfaß, Flöte und Perlenkette und die sich angiftenden Hund und Katze müssen dem Betrachter verbal enthüllt werden. Denn hier, im immer schwierigen Bereich der Dunkelöne, gibt die Reproduktion zu wenig her.

Wie nicht anders zu erwarten, zieht sich das, was man "Metamalerei" nennen kann, wie ein roter Faden durch die Selbstdarstellungen. Es ist die Reflexion über das Machen oder Gemachte des Bildes, die Rückbindung an die Produktionsszene, häufig an den Spiegel. Sie geht nicht selten einher mit der auftrumpfenden malerischen Behauptung von getreuer Wiedergabe oder sogar Überbietung von ‚Wirklichkeit‘. Vor allem die Moderne gefällt sich darin, ihre Konstruktion als Konstruktion offenzulegen, und kommt dabei zu raffinierten Ergebnissen.

Da dieser Band sich explizit nur auf Europa beschränkt, sollte der Weltkunst ebenfalls ein Band gewidmet werden. Nur einmal (wenn man die untergeschobenen Amerikaner/innen einmal außer acht läßt) schert der vorliegende diesbezüglich aus: Er blickt nach Mexiko, mit einem der wenigen weiblichen Beispiele (neben ARTEMISIA GENTILESCHI, ELISABETH VIGÉE-LE BRUN, HANNAH HÖCH, MERET OPPENHEIM, CINDY SHERMAN und ADRIAN PIPER). Das Selbstbildnis der Mexikanerin GUADALUPE CARPIO aus den 1860er Jahren (Mexiko-City) nimmt auch darin eine Sonderstellung ein, daß sie ihre Familie mit ins Bild setzt: Die Mutter, ihre beiden kleinen Kinder und - als weitgehend fertiggestelltes Bild im Bild auf ihrer Staffelei - den Gemahl, an dem sie malt, wozu sie ihn in den Blick nimmt, an einer Stelle außerhalb des Bildes, von der aus wir als Betrachter gerade auf das Bild schauen.

Auch bei den vermeintlich altbekannten, vielreproduzierten Meisterwerken gibt es immer wieder Neues zu entdecken. So versetzt der „Maler vor dem Gekreuzigten“ des FRANCISCO DE ZURBARÁN (1660) im Prado, vorgestellt von

VICTOR STOICHITA, uns ins Staunen. Zu sehen ist der durchaus geläufige Typus einer Kreuzigung mit der Halbfigur eines Gläubigen. Daß es ein Maler mit Palette sein könnte, kommt einem ganz einmalig vor. Und auch der Maler seinerseits scheint überrascht - von der wie mit *special effects* zustande gekommenen, überwältigend ‚real‘ anmutenden körperlichen Präsenz des Gekreuzigten. Für den Betrachter drängt sich die Frage auf, in welchem raum-zeitlichen Verhältnis die beiden Figuren eigentlich zueinander stehen. Es scheint, als fordere dieses Meisterstück der Gegenreformation uns geradezu heraus, in einem durch die Malerei provozierten Dilemma der anscheinenden Unentscheidbarkeit eine Entscheidung zu treffen. Diese kann aber nur auf ein ‚Glaubensbekenntnis‘ hinauslaufen, denn aus der Opsis läßt sich keine Sicherheit, wohl aber energetische Kraft gewinnen. Nach heutiger Quellenlage definitiv unentscheidbar jedenfalls - und, wie Stoichita denn auch meint, sekundär - ist die Frage, ob der Maler ein Selbstporträt Zubaráns ist oder ‚lediglich‘ sein Stellvertreter...

Ein weiteres Ausnahmebild, auch wenn künstlerisch weniger aufregend, ist Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins „Einer den andern gemalt“ von 1782. Tischbein, der später mit seinem Bild „Goethe in der Campagna“ den Dichter als Marke kreierte, befindet sich in seinem Atelier in Zürich lebhaft mit seinem Bruder ins Gespräch vertieft. Nun handelt es sich hier streng genommen nicht um ein Selbstporträt, sondern um das Doppelporträt zweier Künstler, wobei einer jeweils den anderen porträtiert hat. Interessant ist das Bild, weil es das unhörbare Gesprächsthema und dessen historischen Kontext – die anthropologische Frage nach dem Menschen - mitinszeniert. Auf der Staffelei steht das Gemälde „Diogenes, mit der Laterne am hellen Tage die Menschen suchend“. An der Wand hängen – Wirklichkeitsspuren, die sich im Bild mit symbolischer Bedeutung aufladen – die Porträts von Lavater, Bodmer und Breitinger. Wir sind im Zeitalter der Physiognomik und der Suche nach dem ‚ganzen Menschen‘, der sich, ohne Maske und Schminke, zeigen soll, oder, wie Goethe es dann als Selbstauftrag formuliert, sich ausbilden, ‚ganz, wie er da ist‘.

So blättert man zwischen *déjà-vu* und *imprévu* weiter, sieht C.D. Friedrichs Kreidezeichnung, gegenwärtig in der großen Schau im Folkwang-Museum in Essen, sieht Goyas ergreifendes Selbstbildnis von 1820 (Minneapolis Institute of Arts) mit seinem Arzt, dem es auch gewidmet ist, wie er dem 73jährigen Maler mit seiner fürsorglichen Hingabe das Leben rettet, als ihm der Tod schon – das kann man sehen - bereits im Nacken sitzt.

Der am Mittelalter Interessierte findet nur wenige, aber prominente Werke: Agnolo Gaddi, Peter Parler natürlich, Leon Battista Alberti und da, weiter der frühen Neuzeit zu, Jan van Eyck, Mantegna, den Meister von Frankfurt, Adam Kraft, Albrecht Dürer, Luca Signorelli. Eine meiner Lieblingsbüsten, Nikolaus Gerhart, leider nicht, und auch die Malerin Marcia, ihr Selbstbildnis malend, aus dem „Buch der noblen und berühmten Frauen“ von Boccaccio (1402, Fol.

101 verso, Bibliothèque Nationale, Paris) hätte man sich aus dem doch so langen Mittelalter gewünscht.

Dafür beginnt der Band mit einer bedeutenden Goldschmiedearbeit, der Fenestella mit den vier Goldmedaillons des Hauptaltars von Sant' Ambrogio in Mailand (um 840/45). Sie sind das Kernstück der Rückseite des Hochaltars. Die beiden nur 27 cm großen Türen verschließen die Öffnung zum Inneren mit den Gebeinen des Heiligen Ambrosius. Während die ganze Rückseite Stationen aus dem Leben des Heiligen wiedergibt, verschließen die beiden nur 27 cm großen Türen die Öffnung zum Inneren mit den Gebeinen des Heiligen Ambrosius. Hier, im Zentrum, geht es auf den vier Medaillons um das Ritual von Gabe und Gegengabe, um den symbolischen Tausch. Der lateinische Schriftzug, der um das Quadrat der Türen läuft, spricht davon:

„Es strahlt nach außen der hochehrwürdige Schrein, glänzend im reichen Schmuck der Metalle und des Edelgesteins. Doch er besitzt im Innern einen Schatz, wertvoller als jedes Metall, weil begabt mit heiligem Gebein. Das Werk brachte voll Freude dar, zu Ehren des seligen Ambrosius, der in diesem Tempel ruht, der edle Bischof, der erlauchte Anglibert, und weihte es Gott dem Herrn zur Zeit, da er die Höhe des strahlenden (Bischofs-) Sitzes innehatte. Schau her, höchster Vater, und erbarme dich des freigiebigen Knechtes. Möge er, o Gott, durch dein Erbarmen den Himmelslohn erlangen.“

Das Bildprogramm der vier Medaillons ist deutlich auf die Situation von Schwelle und Tür bezogen. Oben sind die beiden Erzengel Gabriel und Michael (analog der beiden Seraphim vor dem Allerheiligsten im Jerusalemer Tempel) zu sehen, unten der Stifter Anglibertus, der gerade von Ambrosius die Krone erhält. Es ist die visuell vorausgenommene Erfüllung jenes Wunsches, von dem die Inschrift spricht. *Pari passu* mit dem Bischof, wenn man die beiden unteren Medaillons in Analogie zu den oberen versteht - erscheint im 4. Medaillon der Goldschmied Vvolvinus. Wie der Stifter wird auch er von Ambrosius durch die Krone mit dem Versprechen der ewigen Seligkeit ausgezeichnet. Die rhetorische Macht des Quadrats mit der ihr eingeschriebenen Vierzahl, ihrem Spiel von ornamentaler Wiederholung und Korrespondenz, stiftet eine scheinbare Gleichbedeutsamkeit von Bischof und Künstler. Da die Medaillons aber auch als gereihtes Nacheinander lesbar sind, bleibt der *ordo* gewahrt. Im Detail zeigt sich darüber hinaus eine signifikante Differenz: Während der sich demütig vor Ambrosius verneigende Bischof in dem Moment gezeigt wird, in dem er den Schrein übergibt, auf dem er hier erscheint, verneigt sich Vvolvinus mit exakt derselben Gebärde, kann dem Heiligen allerdings nur seine leeren Hände entgegenstrecken. Die Gabe ist bereits gewandert, die Krone aber erhält auch er. Atemberaubend, diese mittelalterliche Logik. Beate Fricke interpretiert das allerdings etwas anders. Vvolvinus' Offerte sei, so schreibt sie, „selbst die Frucht eines göttlichen Geschenks, nämlich seiner Begabung als Künstler, von deren Schöpferkraft der Altar wiederum be-redtes Zeugnis“ ablege. Sie verknüpft ihre Interpretation mit einem Hinweis auf das Buch Exodus und meint, daß man die „gefährliche Nähe der schöpferischen

Arbeit des mittelalterlichen Kunsthandwerkers zum Bilderverbot“ zu berücksichtigen habe. Der Tanz um das Goldene Kalb, also der Idolatrieverdacht, bekommt freilich mit der Schilderung der Bundeslade und der Werke Bezels für das Allerheiligste des Tempels im selben biblischen Buch ein positives Korrektiv, wodurch der mittelalterliche Goldschmied seine Arbeit legitimieren kann.

In einem Zeitsprung von 300 (!) Jahren folgt das nächste mittelalterliche Selbstporträt. Hildebertus, Feder hinter dem Ohr, hat sich als Schreiber mit seinem Gehilfen Everwinus gezeichnet (Cod. 21/1 in der Prager Kapitelbibliothek). Eigentlich will er aber weniger sich darstellen als etwas erzählen, und zwar nicht nur mit Worten, das tut er auch, sondern es wirklich zeigen. So ist eine kleine Szene entstanden, auch das ein Sonderfall im Repertoire. Eine Maus mit den Dimensionen mindestens einer Ratte, ist auf die Mensa rechts vom Schreiber gesprungen und im Begriff, das aufgetischte Mahl – Brot oder Käse, Suppe vielleicht, jedenfalls etwas in einer Coppa – zu vertilgen. Im freien Fall befinden sich eine weitere Schüssel und ein gebratenes Huhn, welche die Maus offenbar gerade vom Tisch gefegt hat. Hildebert stößt einen Fluch aus, den wir, gleichsam metaleptisch, über dieser Szene im Text lesen können: „Pessime mus...“, übersetzt: „Elende Maus, allzu oft versetzt du mich in Zorn, dass Gott dich verdamme!“ Der Künstler im Kampf mit den Widrigkeiten der Welt, präsentiert in einem frühen Comic. Auch das gehört zur Selbstdarstellung. Zwischen den Seiten einer Handschrift oder eines Buches sind solche Flüche allerdings leichter zu äußern, als in den prominenten Exponaten im großen Format.

Fazit zu diesem schönen Band: man schaue und lese!

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke  
Universität Duisburg-Essen, Campus Essen  
Fachbereich Geisteswissenschaften - Germanistik  
Universitätsstr. 12  
D-45117 Essen  
ursula.renner@uni-duisburg-essen.de

Wir schlagen Ihnen folgende Zitierweise für diesen Beitrag vor:  
Renner-Henke, Ursula zu: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen. Reclam: Stuttgart 2005.  
In: Perspicuitas. Internet-Periodicum für mediävistische Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft. Online unter:  
<http://www.perspicuitas.uni-essen.de/rezens/rezrenner.pdf>  
[Eingestellt am 13.08.2006; 6 Seiten.]