

**Ausst. Kat. Ansichten des Ich. Bilder gesellschaftlichen Wandels 10, Hessisches Landesmuseum Darmstadt/Schader-Stiftung Darmstadt, Darmstadt 2011**

Klaus-D. Pohl - Ansichten des Ich

„Stirn, Auge, Mund, Nase, Wangen, das ist alles. Es klingt so einfach, ist doch sehr, sehr viel.“

Paula Modersohn-Becker

„JE est un autre.“

Arthur Rimbaud

I.

Der Blick in die Augen eines Anderen ist ein intimer Vorgang, dessen Dauer Zuneigung signalisiert, möglicherweise auch Angriff. Der Vorgang endet dann, wenn sich der eigene Blick oder der des Anderen abwendet. Dieses Ende kann Klarheit über eine Beziehung bringen - im positiven wie im negativen Sinne. Es kann sogar als Sieg oder Niederlage empfunden werden. Das Anblicken eines anderen Ich ist daher ein höchst komplexer Prozess, der jedoch ohne die Wahrnehmung und Kenntnis des eigenen Ich ins Leere laufen muss. Das Ich, das sich nach Jacques Lacan bereits im kindlichen Spiegelstadium ein Bild von sich selbst konstruiert, das zu einer „Instanz des Selbstbewusstseins“ wird, findet im Gegenüber eine andere Instanz, der es mit eigenen Wertungen entgegentritt, mit der es sich auseinandersetzt und vergleicht.

Nichts anderes machen die Videoporträts des Kölner Künstlers **Martin Brand** (geb. 1975) deutlich. Diesen „lebenden“ Bildnissen von Jugendlichen einer bestimmten Szenekultur blicken wir in die Augen - und sie erwidern diesen Blick mit Eindringlichkeit und Direktheit, so dass sie beim Betrachter sofort eine Reaktion auslösen. Er beobachtet diese Gegenüber. Die Jugendlichen haben sich der Kamera für eine begrenzte Zeit gestellt. Sie repräsentieren sich in einem festgelegten Umfeld, mit einem bestimmten Habitus an Kleidung, Haltung und Bewegung sowie mit unterschiedlichen Attributen. Diese, einer performativen Situation vergleichbare Selbstdarstellung spielt das Spektrum von Nähe und Distanz, von Offenheit und Verstecken, von Preisgabe und Verheimlichen durch. Das Verhalten schwankt zwischen Selbstbewusstsein und Verlegenheit, Provokation und Unsicherheit. Die Jugendlichen nehmen eine Rolle ein, aus der nur indirekt ersichtlich wird, was zu ihrem „wahren Ich“ gehören könnte. Der Part des Betrachters ist es, sich darüber ein Urteil zu bilden, ohne durch eine Reaktion des Anderen in der Prüfung gestört zu werden. Denn es handelt sich um das Betrachten eines Abbildes und nicht um ein reales Erleben. Auch vor einem traditionellen Porträt als Gemälde oder als Skulptur ist nicht ersichtlich, was die wahre Identität des Dargestellten ausmacht. Das Porträt als eine Ansicht des Ich zeigt, dass sich das Ich vor allem „in der Präsenz der Aufführung, im Moment der Kommunikation artikuliert“ und schließlich auch „im Erkennen des Spiels, der Illusion.“ Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung, individueller und gesellschaftlich definierter Blick vermischen sich zu einem ständig wechselnden Maskenspiel von Zeigen und Verbergen, von Projektionen und Spiegelbildern.

In **Michelangelo Pistolettos** (geb. 1933) „Uomo in giacca e blue jeans“ (1979) erblicken wir uns selbst als Betrachter und sind zugleich im Rücken eines unbekanntes Mannes, der sich von uns abwendet. Der Spiegel als Teil des Bildes verkehrt die Wahrnehmungsrichtung. Wir sehen uns selbst als gewichtiges Ganzfigurenbildnis, das die

fremde Rückenfigur als Nachbarn hat. Wir zeigen uns damit auch den anderen Betrachtern um uns herum im Raum. Pistoletto entwickelt so ein dreifaches Identitätsspiel: der Unbekannte, ich und die Anderen. Wir schaffen unser „lebendes“ Selbstporträt und müssen uns wie Martin Brands Figuren entscheiden, wie wir uns verhalten und welche Maske wir gegebenenfalls aufsetzen an dem öffentlichen, gesellschaftlichen Ort einer Galerie. Pistoletto fixiert so die genannte „Präsenz der Aufführung“ als eine Voraussetzung der Wahrnehmung des Ich und verdichtet das Bild zu einem Kommunikationsort.

**Lambert Maria Wintersberger** (geb. 1933) zeigt dieses Identitätsspiel in seinem Triptychon „Drei Masken“ (1982/83) in impulsiver Malweise. Personen und ihre Masken sind jedoch nicht voneinander abzugrenzen. Die Frage, wie diese beiden Teile – das wahre und das aufgesetzte Antlitz – zu definieren und voneinander zu distanzieren sind, um die jeweiligen Rollen auch verlassen zu können, bleibt unbeantwortet. Das Triptychon als sakrale Pathosformel hebt das Motiv aus dem Alltäglichen – wie es noch bei Pistoletto zu finden ist – heraus und verleiht der Gruppe eine über dem Individuellen stehende Allgemeingültigkeit. Die Maske erscheint als Existenzform, so sehr wirken die Teile ineinander verschmolzen. Allein die expressive Farbigkeit relativiert die Strenge des Dreierbildnisses.

Diese Werke aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts spiegeln die Komplexität der Wahrnehmung, der Findung und der Kommunikation des Ich in ihrer ganzen Uneindeutigkeit wider.

Knapp hundert Jahre früher lässt der Maler **Lovis Corinth** (1858-1925) die Privatheit des Blicks und die Offenheit der Konfrontation mit dem Betrachter derart freizügig zu, dass man glauben könnte, das Ich wäre nie bereiter gewesen, sich zu zeigen. Die Gemälde „Trifolium“ (um 1896) und „Morgensonne“ (1910) präsentieren die Dargestellten mit selbstbewussten Gesichtern, als erwarteten sie regelrecht den neugierigen Betrachter. Keinerlei repräsentative Absichten scheinen den Künstler und die Frauen motiviert zu haben. Liegen bei „Trifolium“ Anklänge an den Jugendstil vor, der sich mit jugendlicher Direktheit gegen das Repräsentative des bürgerlichen Bilderkanons stellte, muss man die gerade in ihrem Bett erwachte Ehefrau des Künstlers in „Morgensonne“ als eine Preisgabe des Intimen verstehen, deren impressionistische Spontaneität jeden für sich einnimmt. Wie in einem fotografischen Schnappschuss springt die Unbefangenheit der Dargestellten zum Betrachter über. Die Suggestion der persönlichen Nähe stellt eine fast private Beziehung her.

Corinth verstärkt eine Psychologisierung des Bildnisses, die diese Kunstgattung von der bisher vermeintlichen Sachlichkeit „nach der Natur“ wegführt und vor dem Hintergrund der Selbsterforschung des Individuums eine sichtbarere Öffnung des Ich einleitet. Was nicht bedeutet, dass dies nicht zugleich auch Distanz einschließen könnte, wie obige Beispiele des späten 20. Jahrhunderts belegen. Zwei Skulpturen aus der 1. Hälfte des Jahrhunderts illustrieren diese Spannweite: das Bildnis „Alfred Flechtheim“ (1927) von **Rudolf Belling** (1886-1972) und die „Klage“ (1938/39) von **Käthe Kollwitz** (1867-1945). Die Physiognomie des Kunsthändlers Alfred Flechtheim ist mit einer karikaturnahen Direktheit stilisiert, die eher distanzierend typisiert als charakterisiert. Käthe Kollwitz' Selbstporträt als Klagende verdeckt Auge und Mund, die kommunikativsten Partien eines Gesichts. Das Innere wird verborgen und dadurch scheinbar umso eindringlicher offenbart, weil es uns die Dramatik spüren lässt.

II.

Das Künstlerselbstporträt um 1900 lässt die Psychologisierung des Bildnisses im besonderen Maße deutlich werden. Das „Selbstbildnis“ (1912) von **Ludwig Meidner** (1884-1966) ist eine Inkunabel dieser Entwicklung. Der 28jährige Künstler blickt den

Betrachter frontal an, mit dem Pinsel in der Hand vor der nicht sichtbaren Leinwand sitzend, den rechten Arm vor die Brust gelegt. Er lacht uns an, doch die weit aufgerissenen Augen, die formauflösende Erfassung des Körpers und die Hell-Dunkel-Kontraste vermitteln den Eindruck nervöser Unruhe. In ihrer ungewöhnlichen, damals provokativ wirkenden Direktheit werden Meidners Selbstbildnisse dieser Jahre auch als Ausdruck einer aus ihren Fugen geratenen Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg interpretiert. Dieses Psychogramm des Künstlers sollte für lange Zeit alles, was an Künstlerselbstporträts geschaffen wurde, in den Schatten stellen. **Hans Purmann** (1888-1966) präsentiert sich dagegen in seinem Altersselbstbildnis von 1952/53 mit ruhigem Blick, in statischer Position und gefestigter Körperlichkeit. Nur die Farben zeugen von anhaltender Lebendigkeit, ohne jedoch direkt zu einem psychischen Ausdruck zu führen. Allein die Zeichnung des Gesichts verrät Ernsthaftigkeit und Angespanntheit. Es ist unschwer zu erkennen, wie beide Selbstbildnisse „Aufführungen“ entsprechen, die gewisse Rollen einnehmen, sei es die gesellschaftliche Problematik am Vorabend eines Krieges im Spiegelbild des Individuums resp. die Vorstellung von „Genie und Wahnsinn“, wie sie um 1900 gängig war, oder das gesetzte Altersbildnis, beides im Kontext einer „Selbstmodellierung der Identität“ des Künstlers :„Der alte Meister, der sein Antlitz malt, / wie es der Spiegel ihm entgegen strahlt. / Vielleicht hat er für Enkel es begonnen...“ Diese Modellierung beweist sich auch in Künstlerporträts wie bei **Ernst Ludwig Kirchners** (1880-1938) „Porträt Oskar Schlemmer“ (1914). Kirchner zeigt einen selbstbewussten Künstler, der nach einem Auftrag über 12 Wandbilder für die Deutsche Werkbundausstellung in Köln eine gewisse Zufriedenheit im bürgerlichen Ambiente eines roten Ohrensessels und Tischlampe präsentiert. Beide – Kirchner und Schlemmer – sollten sich im Entstehungsjahr freiwillig zum Kriegsdienst melden. Kirchners kantige Überzeichnung des Kopfes als Hort „geistiger Erhöhung“ und der sehr bewegte, grob skizzierende Strich verbinden sich daher weniger zu einem schonungslosen Psychogramm als zu einer situativen Charakterstudie.

Nicht weniger für sich sprechen die Bildnisse von unbekannteren Personen. Das „Bildnis in Rot“ (1909) von **Max Pechstein** (1881-1955), **August Mackes** (1887-1914) „Porträtstudie der Frau Nettchen Köhler (Bildnis Katharina Koehler)“ (1911), **Alexej Jawlenskys** (1864-1941) „Bildnis Emmy Scheyer“ (1917), **Friedrich Ahlers-Hestermanns** (1883-1973) „Mädchenbildnis“ (1921) und **Franz Lenks** (1898-1968) „Porträt Lotte Durst“ (1928) konfrontieren uns mit einem Spektrum unterschiedlicher stilistischer und psychologisch deutbarer Ansichten des Ich. Gemeinsam ist den Bildnissen das Fehlen jeglicher Repräsentation. Sie eint vor allem der private Blick des Künstlers und die Distanz der Dargestellten, die sich aus dem Alltäglichen ergibt. Das „Bildnis in Rot“, das Porträt von „Nettchen Koehler“ und das „Bildnis Emmy Scheyer“ könnten in der Personenzeichnung nicht gegensätzlicher sein, verbunden sind sie aber durch eine distanzierende Formensprache. Pechstein stellt die Haltung und Mimik einer Schauspielerin dar, die in einer eher lässigen Pose den Betrachter anblickt, den Sonnenschirm leicht über die Schulter gelegt, vor sich beiläufig ein Buch und eine Tasche auf dem Tisch. Ihr leicht geöffneter Mund wirkt entspannt, das Gesicht insgesamt jedoch durch die weiß-gelbe bis rosa-bläuliche Tönung kränklich. Es steht im starken Kontrast zum alles dominierenden Rot; das Farbenspiel der Umgebung und der Kleidung reflektiert sich auf der Haut. Der offensive Charakter der Farbe lässt den privaten Moment auf der Gartenbank mehr aus der Distanz betrachten. Mackes Porträtstudie der Katharina Koehler, seiner Schwiegermutter, fasst die Gestalt der alten Dame dagegen in flächige Farbfelder mit starkem Hell-Dunkel-Kontrast. Bei ihrer Lektüre unterbrochen, blickt die Frau dem Betrachter freundlich lächelnd entgegen. Das Gesicht ist dunkel gerahmt. Stuhl und Körper sind ausgewogen mittig in die Bildfläche gesetzt. Ist Pechsteins Porträt leicht fiebrig-nervös, wirkt Mackes Motiv fest gefügt. Der respektvolle Abstand bleibt gewahrt.

Jawlenskys „Bildnis Emmy Scheyer“ ist eine Hommage an seine Förderin, deren Porträt er in zahlreichen Variationen bearbeiten sollte. Nahezu in Lebensgröße ist das Gesicht en face mit wenigen Farbstrichen ikonenhaft zusammengefasst. Die Porträtähnlichkeit tritt zugunsten der eindringlichen Augenpartie zurück, der Blick ist starr auf den Betrachter gerichtet. Das Gesicht wirkt in seiner formalen Reduktion maskenhaft. Trotz der offenen Augen haftet dem Gesicht der Emmy Scheyer eine gewisse Undurchdringlichkeit an. Ahlers-Hestermanns „Mädchenbildnis“ (1921), das sich noch auf Einflüsse Cézannes und des Frühkubismus bezieht, zeigt die Nichte des Künstlers. Mit Lenks „Lotte Durst“ ist es das einzige Gemälde in der Ausstellung, das die Dargestellte nicht mit Blick auf den Betrachter präsentiert. Die abwesenden, verträumten Augen, die nachdenkliche Haltung und die Schulterdrehung demonstrieren innere Zurückgezogenheit. Das Bildnis der „Lotte Durst“ (1928) schließlich stellt uns in neusachlicher Genauigkeit eine Frau vor Augen, deren Einfachheit in Ausdruck und Kleidung den nüchternen Raum widerzuspiegeln scheint, in dem sie der Maler gemalt hat. Lotte Durst sitzt hier mehr als alle anderen bisherigen Beispiele als faktische Person vor uns, dokumentiert bis ins ungeschminkte Inkarnat und in die Stofflichkeit des Kleides. Entsprechend ist der Blick an dem Betrachter vorbei in eine ungewisse Ferne gerichtet. Die selbstverständliche unprätentiöse Schlichtheit zeugt von einer ehrlichen Selbstdarstellung ohne eitle Geste und herausfordernde Fixierung des anderen Ich des Betrachters.

### III.

Abgesehen von Jawlenskys Emmy Scheyer beziehen alle bisherigen Beispiele die Umgebung in unterschiedlicher Ausprägung mit ein. Sie wird zum Teil der Selbstdarstellung - und Interpretationsrahmens und setzt das Ich nicht nur in einen physischen Kontext, sondern auch in einen geistigen Weltbezug. Meidners chaotische Umgebung und Lenks streng reguläres Ambiente sind konträre Spiegelbilder der Wahrnehmung des individuellen oder gesellschaftlichen Umfeldes.

Die Gattung der Skulptur ist per se nicht in der Lage, diese Umgebung mit einzubeziehen. Sie konzentriert sich auf die reine plastische Körperlichkeit und stellt die Figur in einen begehbaren Umraum, in dem der Betrachter auch zu einem direkt physischen Gegenüber werden kann. Dieser Effekt macht die Skulptur zu einem idealen Mittel, Machtverhältnisse zu demonstrieren. Je nachdem, ob die Figur lebensgroß oder klein ist, in der Aufstellung erhöht oder auf gleicher Ebene platziert wird, entwickelt sich eine andere Kommunikation, die unser Verhältnis zum Dargestellten bestimmt. Die Skulptur der Jahrhunderte spielt diese Ambivalenzen in formalen und ikonografischen Varianten in unzähligen Beispielen durch. Ein Schwerpunkt der skulpturalen Darstellungen des Ich liegt seit der römischen Antike in der Form der Büste. Das 20. Jahrhundert erweitert diese traditionelle Gattung.

Der belgische Bildhauer **Jules Lagae** (1862-1931) setzt in dieser Ausstellung das Zeichen für die Bildniswürdigkeit des einfachen Mannes. Seine Büste „Der junge Fischer“ von 1900 nimmt die Motivwahl seines belgischen Kollegen Constantin Meunier auf, in der Grundform bindet er das Bildnis jedoch in die klassische tradierte Büstenform ein mit rundem Sockel, Schulteranschnitt und ‚blinden‘ Augen. Die Gesichtszüge sind gleichmäßig, die Haut jugenhaft glatt, der Ausdruck ernst und würdig. Einzig der Pulloveranschnitt deutet eine gewisse Alltäglichkeit an. Die Abstraktion vom Alltäglichen kennzeichnet dagegen die Büsten, in denen sich besondere Persönlichkeiten plastisch dargestellt sehen. Diese Form der Repräsentanz des außerordentlichen Ich soll Überzeitlichkeit suggerieren, verbunden mit aktueller Ehrung oder posthumen Andenken. Die Büste von Victor Zobel (1910) des Darmstädter Bildhauers **Heinrich Jobst** (1874-1943) schließt aber dennoch stilistisch zeitliche Momente ein, wie den jugendstilhaft anmutenden Sockel, die linienhafte Betonung des Stirnhaares und die Idealisierung des

Gesichts. Dem Kurator der Lehrstätten für angewandte Kunst mochte diese Feinheit zustehen. Interessant ist, wie Jobst 18 Jahre später den ehemaligen Dienstherrn Zobels, den abgedankten Großherzog Ernst Ludwig, porträtiert. Der zu diesem Zeitpunkt 50jährige ist zeitlos antikisierend aufgefasst, doch die Hautfalten am Brustansatz und im Gesicht und die überdeutlichen Tränensäcke weisen einen Realismus aus, den eher Bürgerliche wagten. Waren der „Junge Fischer“ und der Großherzog durch die Kleidungsansätze attributiv gekennzeichnet, ist die 1915 entstandene Porträtbüste Kasimir Edschmids von **Adam Antes** (1891-1984) als schöpferische Person auf sein reines „Mensch-Sein“ fokussiert. Der expressionistische Dichter stand bei der Schaffung des Bildnisses in seinem 25. Lebensjahr. Er ist ganz auf seinen Kopf reduziert. Weder Hals- noch Schulteransatz sind zu sehen. In Wülstungen und Faltungen hat der Bildhauer den Kopf und das Gesicht wie eine fließende, amorphe, gleichsam unabgeschlossene Masse geformt. Sie ist eher geistiger Ausdruck als Kennzeichen des Alters. Die Wimpern sind geschlossen, der Blick ist nach innen gerichtet, als würde Edschmid seinem unruhigen Innern nachhören. In diesem Sinne verweigert sich die Darstellung einer Kommunikation mit dem Betrachter.

Diese Reduktion auf die reine Kopfform ist in den 1950er Jahren ein typisches Merkmal von Bildnissen herausragender Geistesgrößen. **Emy Roeders** (1890-1971) Selbstporträt von 1958 und ihr Bildnis von Erich Heckel von 1951/52 sind klar und glatt geformt, sie strahlen eine nahezu hermetische Ruhe aus. **Karl Hartungs** (1908-1967) Köpfe des Malers Hans Purmann (1957) und des Architekten Otto Bartning (1958) zeigen dagegen eine knorrige Massivität und Verslossenheit wie auch **Gustav Seitz** (1906-1969) Bildnis von Bert Brecht „Der Stückeschreiber“ (1959). Gemeinsam ist letzteren drei die lebendige, poröse, gleichsam ‚skizzenhafte‘ Oberflächenstruktur, an der die Hände der Bildhauer tastend gearbeitet haben. Das verleiht den Köpfen trotz ihrer kompakten Formen Verletzbarkeit und Fragilität. Worauf ruhen diese Köpfe?

Diese Körperlosigkeit greifen Maler der späteren Generationen auf. **Marie-Jo La Fontaine** (geb. 1950) fügt den Kopf des „Vincent“ (1988) in eine dunkle, bedrückend wirkende Rahmung ein. Der am Betrachter vorbei gerichtete Blick, die leichte Untersicht auf das fotografierte Gesicht und die historisierende Schwarz-Weiß-Ästhetik legen ein Rätsel über dieses strenge Antlitz. Die „Peinture à Haute Tension“ (1970) von Martial Raysse (geb. 1936) zeigt dagegen in grellen Pop Art-Farben das anonyme Gesicht einer Frau, deren Lippen noch durch das Signal einer geformten Neonröhre betont werden. Ihr direkter Blick wirkt fast provozierend, die Erotisierung erinnert an Werbeästhetik. Die glatte Oberfläche wird zur steifen Pose, die Vorbild werden kann, wie es gerade die Marketingstrategien in Print- und Bildmedien evozieren.

**Martin Brands** Jugendliche mögen sich auch über Kleidermarken und Posen definieren, grundlegend bleibt aber die Reaktion auf den beobachtenden Blick der Kamera und der Betrachter, denen sich die jungen Männer und Frauen gestellt haben. Sie stehen vor der Kamera wie vor einem Porträtisten, nur mit dem Unterscheid, dass der Porträtist nicht eine Sicht fixieren muss, sondern dass es vom Porträtierten selbst abhängt, welches Bild er von sich gibt und welchen (Blick)kontakt er aufnimmt. Die Ansichten des Ich werden in den Videos von Martin Brand in höchst aktueller gesellschaftlicher Brisanz zu einem medial begründeten und gerade dadurch bedeutungsfindenden Prozess der Selbstdarstellung. In der „Aufführung“, vielleicht auch in dem „Spiel“ mit dem Betrachter, offenbart sich das Ich als ein immer wieder unsicher zu greifendes, nicht definitiv festzulegendes Phänomen und Selbstgefühl von individueller und sozialer Identität. Wer bin ich im Spiegelbild des Anderen, wer ist der Andere im Spiegelbild meiner Wahrnehmung?