

Flora Gräfin von Spreti • Hans Förstl
Karolina Breindl • Philipp Martius (Hg.)



Selbstbilder in Psychose und Kunst

Portraitgestaltung
als Spiegel
psychischer
Befindlichkeit

FAKTUM

TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

Inhalt

Wulf Schiefenhövel • Bild und Bildnis – Beispiele aus Melanesien und evolutionsbiologische Überlegungen	11
Karolina Breindl • Künstlerselbstbildnisse und die Suche nach Identität	35
Gottfried Waser • „Nur geistig vermählt“ – aus dem Lebenswerk von Ueli Hänni (1912-1984)	53
Flora Gräfin von Spreti, Michael Rentrop • Das Selbstportrait im Verlauf psychischer Erkrankungen	65
Rainer Krause • Über das Verhältnis von Ausdruck und Erleben bei an Schizophrenie Erkrankten	83
Peter Baukus • Bildmerkmale in der Portraitgestaltung psychisch Kranker	91
Philipp Martius, Flora Gräfin von Spreti • „Wenn ich in den Spiegel schau, sieht mich ein Anderer an ...“ – Fragmentierung und Verzerrung im persönlichen Erleben und psychodynamische Ansätze eines therapeutischen Zugangs	107
Gaetano Benedetti • Selbstbild und therapeutischer Spiegel bei Todesträumen in der Psychotherapie	119
Almuth Sellschopp • Einführende Worte zur Eröffnung der Ausstellung <i>Selbstbilder in Psychose und Kunst</i>	131
Ausgewählte Bilder der Ausstellung	135
Die Autoren	141

Mythen und Lieder erdacht, Erfindungen gemacht und es vernicht, soziale Bedingungen und Strukturen zu entwickeln, die den emotionalen

Danksayungen

Für die wertvolle Unterstützung bei der Vorbereitung und Durchführung des Symposiums sowie bei der Festlegung des Tagungsprogramms danken wir zunächst vor allem den Mitarbeitern unserer Institution.

Herrn Prof. Dr. med. Peter Buchheim sei herzlich gedankt für seinen Tagungsbeitrag während des Symposiums.

Herr Gerhard Grewing hat unsere Wünsche und Bedürfnisse bei der Publikation mit großer Geduld und viel Talent befriedigt.

Die Fa. Novartis Pharma GmbH, Nürnberg, hat dankenswerterweise den Programmdruck übernommen in ihrer Zeitschrift *Medizin und Kunst*, Heft 2, 11. Jahrgang (1999), für und dem Herausgeber der Zeitschrift, Prof. Franz Schilke, gebührt der Dank, dass die Abbildungen zur Wiedergabe in diesem Buch freigegeben zu werden.

Wir danken Herrn PD Dr. med. Christian Weyer, Bonn, und einem weiteren Sponsoring für die Bereitstellung der Abbildungen für die Präsentation bei der Ausstellung des Symposiums.

Auf eine Reihe der fachspezifischen Fachzeitschriften, die die Abbildungen in diesem Buch wiedergeben, danken wir den Herausgebern, Prof. Dr. med. Hans-Joachim Schlemmer, Bad Nauheim, und Prof. Dr. med. Hans-Joachim Schlemmer, Bad Nauheim.

1-4
1-4
1-4

© by Akademischer Verlag München
Paul Heyne Str. 71a
D-80336 München
Tel: 089/51 61 61 59
Fax: 089/51 61 61 99
www.akademischer-verlag.de

Druck: Akademischer Verlag München
www.akademischer-verlag.de

- Schiefenhövel, W. (1999) Modern models of the past: The life of the Eipo, Highlands of West New Guinea In: H. Ullrich (Ed.) Hominid Evolution. Lifestyles and survival strategies. Edition Archaea, Gelsenkirchen: 268-276
- Schiefenhövel, G. und Schiefenhövel W. (1990) Wie zeichnen unbeflügelte Bewohner des Berglandes von Neuguinea? In: Daucher, H. (Hrsg.) Kinder denken in Bildern, Piper, München, Zürich: 219-227
- Schieffelin, E.L. (1976) The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers. St. Martin's Press, New York
- Whiten, A., Goodall, J., McGrew, W.C., Nishida, T., Reynolds, V. Sugiyama, Y., Tutin, C.E.G., Wrangham, R.W. & Boesch, C. Cultures in Chimpanzees. Nature 399: 682-685
- Wilson, E.O. (1998) Consilience. The Unity of Knowledge. Alfred A. Knopf, New York

Filme zum Thema

- Schiefenhövel, W., Simon, F. Eipo (West-Neuguinea, Zentrales Hochland) Anfertigen eines Nackenschmucks 'mum' Film E 2437, Institut für den wiss. Film, Göttingen
- Schiefenhövel, W. u. Simon, F. Eipo (West-Neuguinea, Zentrales Hochland) Körperbemalung der Mädchen, Film E 2557, Institut für den wiss. Film, Göttingen
- Schiefenhövel, W. u. Simon, F. Eipo (West-Neuguinea, Zentrales Hochland) Herstellung von Nasenstäben aus Kalzit (Arbeitssituation in der Gruppe), Film E 2777, Institut für den wiss. Film, Göttingen
- Schiefenhövel, W., Simon, F., Heunemann, D. Eipo (West-Neuguinea, Zentrales Hochland) 'mote' ein Besuchsfest in Munggona. Film E 2803, Institut für den wiss. Film, Göttingen

Künstler selbstbildnisse und die Suche nach Identität

Karolina Breindl

Zwei Themenfelder sind im Titel angesprochen: der Bildtypus des Künstlerporträts einerseits und die Identitätssuche andererseits. Meine Frage ist, auf welche besonderen Weisen die beiden Bereiche im Kunstwerk miteinander verbunden werden und wie sich der Entwurf künstlerischer Identität auf der Ebene des Bildes darstellt. Mir geht es weniger um die Biographie oder die Lebensumstände des Künstlers, als vielmehr um die Bildform und das Bildrepertoire, auf die ein Künstler oder eine Künstlerin zurückgreift, wenn er/sie ein Bild von sich entwirft.

Künstler selbstbildnisse werden traditionell gelesen im Sinne eines identifizierenden Wiedererkennens der dargestellten Person mit demjenigen, der das Bild geschaffen hat: Man glaubt als Betrachter, so oder wenigstens so ähnlich sieht der Künstler in Wirklichkeit aus. Im Selbstporträt, so die landläufige These, verbinden sich unmittelbar das äußere Aussehen und die innere Befindlichkeit.¹ Ich hingegen vertrete die These, daß das Bildnis des Künstlers nicht als sein identisches Spiegelbild betrachtet werden kann, obwohl das Sujet eine Identität von Maler und Modell zwingend fordert. Verweist das Selbstbildnis eines Künstlers wirklich nur auf ihn selbst, auf seine subjektive Befindlichkeit und Innerlichkeit? Oder ist es ein Wunschbild, ein Idealbild, ein Gegenbild vielleicht? Setzt er sich im Selbstbild mit Fremdbildern auseinander und hat er auch Vorbilder, auf die er sich bezieht?

Selbstbildnisse versprechen im Rahmen der gängigen Erwartungshaltung eine besondere Form der Unmittelbarkeit. Man glaubt, sie ermöglichen eine ganz besondere Nähe zur Künstlerperson, in der sie sich

1 vgl. Gottfried Boehm, Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert., in: Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung 'Künstler sehen sich selbst - Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts' (Aust.Kat.), Braunschweig 1997, S. 25-33

keinesfalls ver-, sondern im Gegenteil enthüllt. Man glaubt dies deshalb, weil der Gegenstand des Bildnisses der Urheber des Bildes selbst ist. Dennoch tun wir gut daran, unsere Erwartungshaltung, das Vorurteil gegenüber dem Selbstbildnis kurz anzusprechen: Es ist, mit einem Wort gesagt, auf Authentizität, auf Echtheit gestimmt. Dies hängt zweifellos mit der unbewußten Unterstellung von Authentizität und einer somit Lebenswahrheit verbürgenden Ähnlichkeit zusammen. So oder so ähnlich muß der Maler ausgesehen haben. Der Moment der Ähnlichkeit fungiert als Zeichen von Gleichheit. Gleichheit steht für die Einheit von Maler und Modell, und diese Einheit ist, nachdem bis ins 17. Jahrhundert hinein der Begriff Porträt gleichbedeutend mit „bildlicher Nachahmung“ war, identisch mit dem Begriff des Abbildes. Identität nach diesem Verständnis ist kein psychologischer Terminus. Identität meint die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der lebenden und der dargestellten Person im Bild.

Was die Frage der Ähnlichkeit betrifft, muß man anmerken, daß Bildnistreue keineswegs immer selbstverständlich war. Auf frühmittelalterlichen Münzen wurde für den Herrscher nicht selten die „imago“ oder „effigies“ eines römischen Kaisers verwendet – also stellvertretend das Bildnis eines anderen, zu dem er sich im Sinne der „translatio Imperii“ in einer dynastischen Kontinuität und Amtsnachfolge sah. Die konkrete Erscheinung des lebenden Herrschers war also weniger wichtig als der institutionelle und gesellschaftliche Rahmen, in dem er gesehen werden sollte und wollte.²

Die prinzipielle Austauschbarkeit von Bildnis und Person im Spätmittelalter erscheint seit dem 15. Jahrhundert nicht mehr akzeptabel. Im Übergang zur Renaissance wird das Selbstporträt das Medium schlechthin, in dem sich Künstler in Szene setzen, ihren gesellschaftlichen Anspruch formulieren, und über sich selbst und ihre künstlerische Praxis zu reflektieren beginnen. Die Epoche der Renaissance, die der alte Kunsthistoriker Jacob Burckhardt mit dem Schlagwort der „Befreiung des Individuums“ charakterisiert hat, wird zur Geburtsstunde des 'autonomen Selbstbildnisses'. Wichtig wird es jetzt, sich als Künstler in seiner konkreten individuellen Erscheinung darzustellen, der seine Geltung nicht

2 vgl. Norbert Schneider, *Porträtmalerei. Hauptwerke der europäischen Bildniskunst 1420 – 1670*, Köln 1994, insbes. S.12 ff; vgl. Adolf Reinle, *Das stellvertretende Bildnis*, Zürich/München 1984

Geburt, Stand oder Herkommen verdankt, sondern seiner überzeugenden Persönlichkeit.³ Künstlerporträts dieser Zeit wurden zu bildlichen Individualitätsmodellen.

Mit dem Entstehen der Kategorie der Individualität wurde der Grundstein gelegt für die Inszenierung der Künstlerpersönlichkeiten. Nicht zufällig verknüpft sich der historische Beginn der Kunstgeschichtsschreibung mit dieser humanistisch ausgerichteten Entwicklung – Giorgio Vasari entwirft 1550 die ersten Künstlervitae der damals wichtigsten Maler, Bildhauer und Architekten – und nicht absichtslos wird diese Zeitepoche zum Ort der Erfindung von Künstlermythen, die seit dieser Zeit von Künstlern und Kunsttheoretikern unentwegt produziert, tradiert und im Verlauf der Geschichte variantenreich zitiert werden.

In meinem Vortrag möchte ich einen großen Bogen spannen. Anhand von Albrecht Dürer werde ich zu den historischen Anfängen des Selbstporträts zurückgehen. Nicht jedoch um die Geschichte der Selbstbildnisse nachzuerzählen, sondern um eine Hintergrundfolie aufzubauen, vor der sich eine zeitgenössische Künstlerinnenposition im Kontrast dazu deutlich abhebt.

Dürers Identitätskonzept, welches für die Epoche der Renaissance repräsentativ ist, werde ich kontrastieren mit einem aus der Postmoderne, um zu verdeutlichen, wie man sich in der aktuellen Kunst von der Idee eines einheitlichen, unwandelbaren Selbst, das wie ein Monolith im Zentrum des Bildes thront, verabschiedet hat.

Am Beispiel der 1954 geborenen, amerikanischen Künstlerin Cindy Sherman, die international großes Ansehen als Künstlerin genießt und mit Bildern aus zwei Serien im Zentrum meiner Ausführungen steht, möchte ich einen erweiterten Porträtbegriff aufzeigen. Erweitert deswegen, weil es ihr gelingt, obwohl sie selbst die Künstlerin und das Modell ihrer Bilder ist, die alte Vorstellung der Identität von Maler und Modell aufzulösen. Während Dürer am Beginn einer Ära steht, die den Künstler als ein

3 vgl. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum*, München 1985; Boehm vertritt die These der Autonomie des Porträtierten, der nicht mehr als Repräsentant eines bestimmten Standes gesehen, sondern um seiner individuellen Wesensmerkmale willen dargestellt wird. Diesen 'Selbstbezug' entwickelt er anhand von vier Darstellungsphänomenen im Bild: der Stummheit, dem Ausdruckswert, der Ähnlichkeit des Dargestellten mit dem Original, dem Zusammenhang von Charakter und Handlung.

eindeutiges und fest umrissenes Individuum begreift, steht Sherman für eine Zeit ein, in der das Individuum aufgefächert wird in eine Vielzahl von Persönlichkeiten. Mehr noch: Ihre Selbstporträts zeigen keinen Autor mehr, sondern nur noch unendlich viele Repräsentationen, die aus dem kulturellen Code abgeleitet sind. Der Autor ist abwesend und seine medialen Spiegelbilder sind anwesend.

Albrecht Dürer

Die auf sich selbst verweisende Geste der rechten Hand hat Bekenntnischarakter, die die lateinische Inschrift unterstreicht, welche übersetzt soviel bedeutet wie: „So malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst mit unvergänglichen Farben im Alter von 28 Jahren.“

Der Künstler malt sich wie eine menschlich geometrische Architektur. Die strenge Symmetrie des frontal sich anbietenden Brustbildes hebt im Einklang mit der eleganten Patrizierkleidung, bei der er die modischen Accessoires an den Ärmeln herausstreicht, den Künstler als eine erhabene Gestalt hervor. Die goldbraunen Farben tauchen die Figur in eine fast feierliche Atmosphäre. Er ist stolz auf seine äußere Erscheinung und gibt sich als kultivierter Mann von Welt, fast ein bißchen dandyhaft.

Bis zu den Schultern ringelt sich fein gelock-



Abb. 1: Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500

tes Haar herab, über der Stirn sprießt ein loser Haarwirbel hoch. Und das zu einer Zeit, als Erasmus von Rotterdam in seinem „Goldenen Büchlein von der Höflichkeit des Knaben“ langes Haar kritisierte und wünschte, „das lange Haar möge nicht übers Vorhaupt hängen und auch nicht auf den Schultern herumfliegen“⁴. Revoltiert der humanistisch gebildete Dürer gegen solche moralischen Unterweisungen?

Der Kunsthistoriker Franz Winzinger konnte glaubhaft nachweisen, daß die Komposition des Selbstbildnisses auf mittelalterliche Proportionssysteme zurückgeht, also im höchsten Maße genauen Konstruktions-schemata verpflichtet ist.⁵ Z.B. bildet der

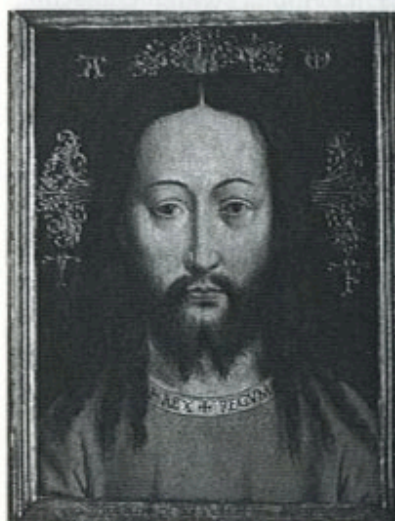


Abb. 2: Jan van Eyck, Bildnis Christi, 1438

Kopf mit den wallenden Locken ein gleichseitiges Dreieck, dessen Basis zugleich die Höhe der ganzen Bildtafel im goldenen Schnitt teilt.⁶ In der Mitte auf der Achse zwischen Nase und Mund liegt der Mittelpunkt eines das Gesicht umschreibenden Kreises und Quadrates. Ohne auf die Details im einzelnen einzugehen, weist Winzinger nach, daß Dürer bei seiner Selbstdarstellung auf spätmittelalterliches Formengut zurückgegriffen hat, speziell dem Bildtypus der Ikonen. Mit nur einem Bildvergleich möchte ich diese Typologie belegen.

- 4 zit. nach Norbert Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke der europäischen Bildniskunst 1420 – 1670, Köln 1994, S.104
- 5 Franz Winzinger, Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 8, Berlin 1953, S. 43-64
- 6 Der Goldene Schnitt ist die Teilung einer Strecke in zwei ungleiche Teile, daß die gesamte Strecke sich zum größeren Teil verhält wie dieser zum kleineren. Wird der kleinere Teil auf den größeren abgetragen, ergibt sich nach dem Prinzip der stetigen Teilung wiederum die Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt; $n:m=m(m+n)$. Der Goldene Schnitt galt in der Renaissance als das anerkannte ästhetische Äquivalent, um das Ideal vollkommener Schönheit zum Ausdruck zu bringen.

Bei dem Gemälde handelt es sich um ein kleines Andachtsbild des Heiligen Antlitzes Christi als 'Salvator mundi' aus dem Jahre 1438, welches damals in zahlreichen Kopien vervielfältigt wurde.⁷ Gemalt ist es von dem niederländischen Maler Jan van Eyck, den Dürer sehr verehrt hat. Diese Darstellung geht auf die sehr alte Überlieferung der 'vera icon' zurück, das nicht von Menschenhänden gemalte Bild des Erlösers. Ikonen sprach man magische Qualitäten zu, denn man dachte, daß im Bilde Christi das Urbild, also das Göttliche präsent sei.⁸

Dürers ungewöhnliche Tat bestand darin, daß er die sakrale, dem Bild Christi zugeordnete Form mit seinem eigenen Antlitz zusammenbrachte. Er malte sich als Künstler im Gewande der 'imitatio christi'. Hat Dürer, der sich zu christlichen Werten bekannte, mit dieser profanen Gleichstellung nicht ein bißchen zu hoch gegriffen? Wenn Dürer das Bild Christi mit einem Menschenbild gleichsetzt, dann will er seine Auffassung von der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, die er in seinen theoretischen Schriften begründete, zum Ausdruck bringen: in jedem Menschen spiegelt sich seiner humanistischen Auffassung nach der Glanz und die Vollendung des Göttlichen. Gleichzeitig jedoch entwirft er das Bild eines besonderen Menschen, eines Künstlers. Kein wirklichkeitsgetreues Abbild seiner äußeren Erscheinung ist angestrebt, sondern Dürer konstruiert ein metaphysisch überhöhtes Bild von sich als Künstler. Es ist das Idealbild eines Künstlerindividuums.

Wenn er nun für seine Künstlerselbstdarstellung die feierliche Macht und Größe eines alten heiligen Kultbildes adaptiert, dann überträgt er sie auch auf seine künstlerische Schaffenskraft, die er damit göttlich legitimiert. Als Künstler stilisiert er sich zum gottgleichen Schöpfer, zum Schöpfer der zweiten Natur oder zum Demiurgen – wie die Humanisten seiner Zeit zu sagen pflegten.

Ist diese Deutung der 'Nachfolge Christi', die nach den moralisierenden Verhaltensregeln seiner Zeit Bescheidenheit, Einfachheit und Demut forderte, zureichend angesichts der modisch eitlen Selbstdarstellung?

7 vgl. Elisabeth Dhanens, Hubert und Jan van Eyck, Antwerpen 1980, bes. S. 292

8 vgl. Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981; Belting untersucht die Rezeption mittelalterlicher Bildtypen in bezug auf die Veränderung der Bildformen und stellt an zahlreichen Beispielen fest, daß sich die Funktionen der religiösen Bildnisse parallel verändern zu ihrer ästhetisch bildnerischen Sprachform.

Künstlerische Tätigkeit war zu Zeiten Dürers, der selbst eine Goldschmiedelehre absolviert hat, noch dem Bereich der 'artes mechanicae' zugeordnet im Unterschied zu den 'artes liberales'. Künstler waren um 1500 diesseits der Alpen in Handwerkszünften organisiert und galten als gewöhnliche Handwerker. Mit Beginn der Neuzeit wurden sie zu freien Unternehmern und waren gezwungen, sich auf dem Arbeitsmarkt wirtschaftlich zu behaupten.

Dürers lebenslanges Bemühen war es, das soziale Ansehen des Künstlerstandes im nördlichen Europa aufzuwerten, seine eigene Anerkennung als Künstler voranzutreiben und seinen Ruhm durch die Kunst zu vermehren. Noch vor der Vollendung seines 30. Lebensjahres galt er als der führende Künstler seiner Heimatstadt. Es gelang ihm, Patrizier und Adlige als seine Auftraggeber, Kurfürsten und Kaiser als Kunstmäzene zu gewinnen. 1513 erklärt der Rat der Stadt Nürnberg ihn zum Ehrenbürger der Stadt, eine Auszeichnung, die einem Künstler nördlich der Alpen bis dahin noch nie widerfahren war. Ab 1515 feierten ihn die Reichen und Mächtigen des In- und Auslandes als den größten deutschen Künstler seiner Zeit. Um in dieser Windeseile zu so einem erfolgreichen Künstler zu werden, bedarf es neben einem besonderen künstlerischen Talent auch einer geschickten Vermarktungsstrategie. So gesehen ist der strahlende Künstler im Pelzrock eine auf Repräsentation bedachte, um soziale Anerkennung werbende Selbstdarstellung. In die damals traditionelle Rolle des bescheidenen Kunsthandwerkers war Dürer sich nicht zu fügen bereit.

Cindy Sherman

Selbstbildnisse wie im Falle Dürers deuten an, daß hinter der äußeren Erscheinungsform die ‚Idee‘ eines bestimmten menschlichen Wesens aufscheint. Gilt diese Auffassung auch für Cindy Shermans Selbstporträts, die nie einen Hehl daraus macht, daß das Bild ein Bild von ihr ist? Sherman wurde 1954 in Glen Ridge/New Jersey geboren und studierte Kunst in Buffalo und New York. In der Porträtkunst hat sie es insofern zu großer Meisterschaft gebracht als es ihr gelungen ist, dem Betrachter eine Person zu sehen zu geben, und dabei selbst unsichtbar bleibt.

Abb. 3 zeigt ein Bild aus der Serie der Filmstills von 1978-80, von denen es ca. 80 schwarz-weiß-Bilder gibt. In den Filmstandbildern werden Frauen, vor allem Kinostars der 50er und 60er Jahre vorgeführt. Sherman simuliert Frauentypen, wie sie im Filmgenre zu der Zeit erfunden wurden. Dabei wählt sie sich selbst als Modell, begibt sich in immer neue Posen und Körperhaltungen, verwandelt sich in eine Kunstfigur, um hinterher eine Fotografie davon zu machen.

Eine Frau in schwarzen Stöckelschuhen, weißen Söckchen, Hot Pants und einen Ledergürtel um ein enganliegendes T-Shirt sitzt auf einer Fensterbank in einem spartanisch eingerichteten Zimmer. Sie ähnelt im Erscheinungsbild der Brigitte Bardot. In dem tief ausgeschnittenen Dekolletée ragt ein Kreuz in den Busen und verweist auf die Aporie von Keuschheit und Lust. Der Blick ist nach außen gerichtet und sie scheint gerade jemandem den Rücken zu kehren oder aber jemanden von draußen zu erwarten. Sehnt sie sich tatsächlich nach einem Mann oder wartet sie berufsmäßig auf ihren Freier? Die bildlichen Informationen reichen zur Rekonstruktion einer schlüssigen Handlung nicht



Abb. 3: Cindy Sherman (C. S.), Untitled Filmstill #15, 1978

aus. In der fragwürdigen Situation setzt der fotografische Ausschnitt eine Grenze, während die dargestellte Situation ein ‚Weiter‘ fordert.

Im Film Still #16 verkörpert die Künstlerin eine Schauspielerin, die an die Maske von Jeanne Moreau als alternde Filmschauspielerin erinnert.



Abb. 4: C. S., Untitled Filmstill #16, 1978



Abb. 5: C. S., Untitled Filmstill #6, 1978

Die Schauspielerin sitzt in einem Korbstuhl mit Sitzkissen. Sie ist ganz von unten fotografiert, so daß der Blick an den angeschwollenen Beinen entlang zum Gesicht hinauf gleitet. Sie raucht und streckt den Aschenbecher wie ihre Zigarette leicht exaltiert von sich weg. Hinter ihr hängt ein gerahmtes Foto an der Wand. Da es kein Staatsmann und kein Schauspieler ist, dürfte es ihr Vater oder Großvater sein, der das Schicksal der Sitzenden bewacht. Vor dem Älterwerden, gepaart mit Alkohol- und Nikotinsucht, scheint es eine adrette Frau gewesen zu sein. In zahlreichen Rollen hat das in den USA Bette Davis und in Deutschland Inge Meysel vorgespielt.

Eine blonde Frau liegt auf einem Bett und hat den Blick nach oben an die Decke gerichtet. Ihre Bettstatt ist von oben als Stoffkulissee fotografiert. Die weggeschobene, leicht zerknautschte Bettdecke entblößt einen ihrer Oberschenkel. Ihre Bluse ist geöffnet, so daß man ihre weiße und schwarze Unterwäsche sieht. Ihr leicht geöffneter Mund und ihre auf ein unbekanntes Ziel gerichteten Augen lassen ihren Körper als ein Objekt des Begehrens

erscheinen. Ist sie verliebt? Träumt sie von Sex? Wartet sie auf ihren Liebhaber? Bei genauem Hinsehen bemerkt man auf der rechten Seite das Kabel für den Selbstauslöser der Kamera.

Vereinfachend läßt sich Shermans Methode beschreiben als ein Nachzeichnen der Konstruiertheit von Frauenbildern. Nicht ein Idealtypus einer Frau wird entworfen, sondern aufgezeigt wird eine Palette weiblicher Stereotype innerhalb einer europäisch-amerikanischen Kultur, in der bestimmte Rollenklischees für alle Frauen existieren, über die jede Frau bei ihrer eigenen Suche nach weiblicher Identität stolpert oder zumindest damit konfrontiert ist. Die Klischees werden bestätigt durch fortlaufende Nummern in den Bildtiteln, die von einer Anonymität zeugen, so als handle es sich bei den Arbeiten um industrielle Serienprodukte.

Sherman betreibt die Kunst der Verkleidung und übernimmt in den inszenierten Fotografien die Rolle der Schauspielerin, die eine Rolle spielt. Um dieses verdoppelte Rollenspiel festzuhalten, betätigt Sherman den Selbstauslöser der Kamera. Sie ist Regisseurin und Schauspielerin zugleich.

Doch die dargestellten Figuren der Fotoserien lassen sich nicht auf eine einzige Person reduzieren, die den Namen Cindy Sherman trägt. Sie intendieren auch nicht, die wahre Cindy Sherman in ihren unterschiedlichen Aspekten zu fixieren. Die Künstlerin scheint darin nirgendwo dieselbe zu sein, scheint nicht einmal dasselbe Modell zu sein. Die Vielfalt der nachgestellten Figuren öffnet einen Raum der Unbestimmtheit, der die Künstlerperson auffächert in viele mögliche Identitäten.⁹

Wie sieht denn die Sherman wirklich aus? Auf die Frage, wer sie denn wirklich sei bzw. welches von den Fotos ihr denn am nächsten komme, antwortet Sherman: „I see myself as a composite of all the things I've done.“¹⁰ Ihre Porträts sind fiktionale Selbstporträts. In ihnen findet sich keine eindeutig identifizierbare Künstlerperson mehr. Während Dürer mit seinem Selbstbildnis von 1500 seinem Drang nach ungebrochener Individualität Ausdruck verlieh und den Startschuß gegeben hat, einen My-

9 vgl. Barbara U. Schmidt, Josephine Beuys? – Nein danke. Zum Umgang mit Identitätsmodellen in den Arbeiten von Cindy Sherman und Miriam Cahn, in: Martha Reichenberger (Hrsg.), Wer hat Angst vor Josephine Beuys? Rahmenbedingungen zur Arbeit von Künstlerinnen, Köln 1995, S. 132-143

10 Cindy Sherman zit. nach Kellein, Thomas, Wie schwierig sind Porträts? Wie schwierig sind die Menschen!, in: Cindy Sherman, Ausstellung in Basel/München/London, Basel 1991, S. 9

thos des Künstlers als säkularisierter Göttlichkeit zu inszenieren, setzt Sherman Göttinnen der Leinwand ins Bild, die Stereotypen verkörpern. Individualität als Legitimation künstlerischer Produktion wird bei Sherman aufgehoben und verschwunden ist mit ihr die Fiktion eines ‚einheitlichen, fest umrissenen Ich‘.

Wenn die Künstlerin ihren Körper den Frauenbildern leiht, dann verweist dies nicht – wie wir gesehen haben – per se auf ein Identisch-Sein mit ihnen. Denn Shermans Identifikation mit Frauenbildern ist eine Identifikation mit dem Schein.¹¹

Diesen Gedanken hat die Künstlerin auf die Spitze getrieben mit den sogenannten History Portraits aus den Jahren 1988-90.¹² Als Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Arbeit greift sie jetzt nicht mehr auf Bilder wie sie der Film, das Fernsehen und die Illustrierten produzieren, zurück, sondern sie nimmt Bilder aus der Kunstgeschichte. Nicht mehr Weiblichkeitsklischees, sondern die Werke großer Meister stehen auf dem Plan der kritischen Relektüre.

1991 waren die meisten Arbeiten dieser Serie im Haus der Kunst in München zu sehen. Sah man die großen Fotografien, hatte man das Gefühl, man kenne die Bilder, man kenne die Originalbilder, die ihnen zugrunde liegen. Es war selbst für mich als Kunsthistorikerin damals wie eine Art Rätselraten. So konnte man Leute sprechen hören: „Oh, das habe ich doch schon mal gesehen. Von wem ist es noch gleich? Ich weiß es bestimmt? Michelangelo Nein. Raffael? Auch nicht.“

11 Die feministische Kunsthistorikerin Sigrid Schade geht in ihrem Artikel über Cindy Sherman noch einen wesentlichen Schritt weiter. Vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Dekonstruktion vertritt sie nicht nur die These der Konstruiertheit von Weiblichkeitsbildern. In Verbindung damit stellt sie die Frage nach dem Zugriff auf Realität, der immer schon durch Repräsentationssysteme vermittelt ist, die die Wirklichkeit, wie wir sie erleben, erst herstellen, statt sie ‚nur‘ abbilden. Dadurch daß Sherman sich selbst zum Gegenstand der Darstellung wählt, wird sie zum Bild und gleichzeitig macht sie (sich) ein Bild. Das Produkt ihrer künstlerischen Aktivität ist nach S. Schade das Ergebnis eines Prozesses, in dem das Bildermachen selbst inszeniert wird unter dem Namen Cindy Sherman. Vgl. Sigrid Schade, Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung, in: Conrad, Judith/Konnertz, Ursula (Hg.), Weiblichkeit in der Moderne: Ansätze feministischer Vernunftkritik, Tübingen 1986, S. 229-243

12 vgl. dazu den Katalog: Cindy Sherman, History Portraits (mit einem Text von Arthur C. Danto, Alte Meister und Postmoderne, Cindy Shermans History Portraits, S. 5-14), München, Paris, London 1991, 3. erweiterte Auflage

Auf dem Bild ist der Bacchus des Künstlers Caravaggio aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in Gestalt der Künstlerin dargestellt. Das Porträt ist in gewissem Sinne ein „tableau vivant“, denn ein lebendiger Mensch posierte eine Zeitlang als Nachbildung eines gemalten Menschen. Sieht man näher hin, erkennt man die grelle, einer Körperbemalung gleichenden Schminke, die aus dem weiblichen Modell einen männlichen Körper formt.



Abb. 6: C. S., # 224, 1990

Zwar spielt das Wissen, daß es ein Original gibt, für unsere Reaktion eine Rolle, doch beinhaltet diese Reaktion mehr als nur das Erkennen des Originals und seine erfolgreiche Identifizierung. Unser scheinbar gesichertes Wissen von der Kunst wird auf den Prüfstand gestellt, indem wir aufgefordert werden, unsere Erinnerung an die bekannten Bilder mit den tatsächlich vor Augen geführten Fotografien zu überprüfen, um die Unterschiede wahrzunehmen.

Shermans nachgestellte Porträts bewegen sich manchmal im Grenzbereich von Humor und Komik. Die Madonnendarstellung ist ganz offensichtlich keine Nachbildung der 'Madonna von Melun' (ca. 1450) des Malers Jean Fouquet. Neben einer künstlichen Perücke, kurz geschminkten Oberlippen und einer eindeutig falschen Brust, hat Sherman für ihre Madonna Weichplastik benutzt, um eine für das 15. Jahrhundert typische glatte Stirn zu modellieren. Historisch gesehen ist diese



Abb. 7: C. S., # 225, 1990

Madonnenfigur dem Typus der 'maria lactans', der nährenden Mutter, zuzuordnen. Doch während auf den Originalbildern Maria das Kind an ihre Brust hält und stillt, ist Shermans Frau kinderlos und spritzt mit der Brustprothese Wasser ins Leere.

Schauen wir uns das Zusammenspiel von Original und kommentierendem Porträt an einem anderen Beispiel etwas genauer an. Das Bild bezieht sich auf die Geliebte und Muse Raffaels 'La Fornarina' aus dem Jahre 1518. Während Raphaels Bildnis der jungen Frau mit orientalischem Turban und süßem Schmollmund sehr erotisch ist, während sie sich mit der einen Hand über die Brust streichelt

und mit der anderen verführerisch zwischen ihre Beine greift, guckt Shermans Figur mit ihren rot unterlaufenen Augen wie versteinert. Es könnte auch ein als Frau verkleideter Mann sein. Raphaels Geliebte deutet mit dem Zeigefinger auf einen Armreif mit der Inschrift „Raphael Urbino“ an ihrem Oberarm – ihr Liebhaber und zugleich der Schöpfer des Gemäldes.

Sherman wagt es, ein seriöses Bild der Kunstgeschichte in Zweifel zu ziehen, indem sie es parodiert. Sie zerstört das Natürlichkeitsideal vom schönen Bild der Frau, indem sie es als männliche Projektion vorführt. In einem Gespräch nimmt Sherman eindeutig Stellung zu ihrer Umdeutung, wenn sie sagt: „Woman is no longer muse, an artist is no longer a godlike figure.“¹³ Ihre Figur hat sich ein Fransentuch um den Kopf geschlungen,

13 Kathy Halbreich, Cindy Sherman in: Culture and Commentary, An eighties perspectives, Washington 1990, S. 108 (zit. nach C. Schulz-Hoffmann, Cindy Sherman, Kommentare zur hehren Kunst und zum banalen Leben, in: Cindy Sherman, Ausstellung in Basel/München/London, Basel 1991, S. 27)



Abb. 8: C. S., # 205, 1989

um den Leib eine netzähnliche Gardine gelegt und über den Arm ein einfaches Gummistrumpfband gezogen. Bei Raphael gehören die Brüste nicht dem Mädchen, sondern dem Liebhaber. Bei Sherman gehören die Brüste nicht der Frau, aber auch niemandem anderen, denn sie sind eindeutig falsch und sie trägt sie wie eine Art Brustpanzer. Alles auf dem Bild ist Fälschung: gefälschte Brüste, gefälschte Kleider, gefälschter Raffael. Nur das Bild scheint echt.

Klar ist: Ziel ihrer fiktiven Porträts ist es nicht, ein Bild zu schaffen, mit dem sie sich und wir sie identifizieren können. Wenn sie als bildende Künstlerin medien- und kunstgeschichtliche Bilder reinszeniert, sagt sie auch gleichzeitig etwas über ihre Auffassung von Künstler und Werk aus. Angesichts der Tatsache, daß sie eigentlich 'nur' kunstvolle Arrangements von vorgefundenen Versatzstücken aus der gegenwärtigen Kultur zusammenstellt und nachahmt, negieren ihre Bilder den traditionellen Anspruch an Kunst, innovativ und originell zu sein. Mit Nachdruck verweist Sherman auf ein Künstlerselbstverständnis, das der Ideologie des authentischen Selbstaussdrucks den Prozeß macht.

Ihre Aufgabe als Künstlerin sieht sie nicht im Erfinden neuer Bilder, sondern sie geht von einer Welt als Spiegelsaal medialer Bilder aus, die sie analysiert. Bei ihren Untersuchungen muß sie feststellen, daß der Künstler, wie jeder andere Mensch, seine Identität unter anderem auch den Bildern verdankt, die schon vor ihm da sind und in denen man sich – gewollt oder ungewollt – spiegelt. Die reinszenierten Figuren stellt sie deswegen als Konstruktion vor. Sie nimmt ihnen den Schleier der Natürlichkeit ab und setzt ihnen den Schein der Künstlichkeit auf.

Über die Technik der Nachahmung verschiebt Sherman aber auch die Kategorie „Identität“ in den Bereich des Künstlichen. Das Sein wird als ein Sein-spielen vorgeführt. Gibt es – so fragen uns die Bilder – noch den Glauben an ein Sein hinter dem Schein, wenn jedes Sein sich auf einen Schein bezieht? Oder ist der Glaube an ein Sein hinter dem Schein absurd? Ist Shermans Entwurf von Identität das Vergnügen, Alles-zu-spielen und Nichts-zu-Sein? Oder deutet sie Identität als ständigen Wechsel, als Metamorphose?¹⁴

¹⁴ diese These vertritt die feministisch orientierte Kunstwissenschaftlerin Linda Hentschel und bezieht sich in ihrer Argumentation auf das Repräsentationsmodell von Jacques Lacan; vgl. ebd., „... and also make fun of the culture.“ Parodie als Politik am Beispiel der Film Stills von Cindy Sherman (1977-1980), in: Frauen – Kunst – Wissenschaft, Heft 18, Nov. 1994, S. 30-38

Diese Fragen sind auf der Bildebene m.E. nicht mehr zu beantworten. Es sind Fragen, die Sherman bildnerisch in Szene setzt, und die sie uns als Betrachter zu beantworten überläßt. Selbstbildnisse stellen auf stumme Weise die gleichermaßen brisante wie uralte Frage: Wer bin ich? Sherman steckt sie lediglich in neue Kleider.

Wenngleich Sherman in ihren Bildern Identitätsbildung in unserer Kultur als stereotyp und hinderlich umschreibt, bringt ihr die Maskerade in Realität sicherlich auch eine Menge Spaß. Die unzähligen Kostüme, die zahlreichen Verwandlungen, das Vergnügen, die Rollen zu vertauschen, führt eine ungeheure Lust an der permanenten Verwandlung von Identität vor Augen. Daß sie es schafft, uns Betrachter ständig zu täuschen, indem sie uns die äußere Identität des Modells Cindy Sherman – ihr sog. 'wahres' Gesicht – vorenthält, bereitet ihr persönlich bestimmt ebenso wie uns ein großes Vergnügen.

Abbildungen

- Abb.1:
Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Größe: 67 x 49 cm;
Alte Pinakothek, München
- Abb.2:
Van Eyck, Bildnis Christi, 1438, Größe: 44 x 32 cm, Gemäldegalerie,
Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- Abb.3:
Untitled Filmstill #15; 1978, 25,4 x 20,3 cm,
Courtesy Cindy Sherman and Metro Pictures, New York
- Abb.4:
Untitled Filmstill #16, 1978, 25,4 x 20,3 cm,
Courtesy Cindy Sherman and Metro Pictures, New York
- Abb.5:
Untitled Filmstill #6, 1978, 20,3 x 25,4 cm,
Courtesy Cindy Sherman and Metro Pictures, New York
- Abb.6:
224; 1990, Courtesy Fürstin von Thurn und Taxis, Regensburg
- Abb.7:
225 ; 1990, Monika Sprüth Galerie, Köln
- Abb.7:
205, 1989, 135 x 102,2 cm,
Courtesy Thomas Ammann, Zürich