

„Das Bild des Menschen“

In diesem Beitrag unter dem Titel „Das Bild des Menschen“ versuche ich darzustellen, wie der Mensch in der Kunst einst der Anonymität entrissen wurde, um heute in die Anonymität hineingestoßen zu werden. Dabei möchte ich anhand einzelner Werke der Kunst aus verschiedenen Epochen Bilder wachrufen, die vom Menschen auf seiner Strecke zwischen Leben und Tod zeugen. Es geht mir hierbei weniger um den künstlerischen Wert eines Werkes, gefragt werden soll vielmehr wie das Kunstwerk in der Darstellung des Menschen auf Erhalt oder Verlust des Menschlichen an sich verweist. Allein das Bewußtsein zeitlicher Begrenzung, also die apriorisch bedingte Einsicht eigener Sterblichkeit ist es, die uns das Menschenbild unabhängig von seiner Epoche am Ende immer unter demselben Fokus erkennen läßt.

Die erste Frage, die sich der Maler bzw. Bildhauer stellt, der einem Porträtauftrag gerecht werden soll, ist die Frage: „Wie erreiche ich die höchstmögliche Ähnlichkeit mit der Person, die mir gegenüber sitzt?“ Alle, die den Dargestellten kennen, sollen am Ende sagen können: „Ja, das ist er, so sieht er aus!“

„So siehst Du aus!“ ist eine halb scherzhafte Bemerkung, die man nicht selten hört, wenn jemand etwas verlangt, das ihm nicht zukommt. Man durchschaut, daß er in irgendetwas seinen Vorteil sieht. Bei einem anderen mag eine gänzliche Naivität zum Ausdruck kommen, die bei allem, was er vorhat, zu seinem Nachteil führt. Die verschiedenen Charaktere reichen vom Potentaten, vom Genie bis zum einfachsten Menschen. Womit es der Porträtist zu tun hat, ist der Charakter, nicht allein das Aussehen der Person. Ein Teil des Gelingens läge also vorerst in der Schärfe der Beobachtung der Züge, aber auch im unterbewußten Analysieren des Charakters.

Ich erinnere hier beispielsweise an die Porträts von Beethoven. Worauf sich Bildhauer späterer Epochen, wie etwa Max Klinger oder Georg Kolbe stützten, war ein „Abguß nach dem Leben“, den der Bildhauer Franz Klein 1812 in Wien von Beethoven gefertigt hatte. Der Abguß wurde später wie in einer Manufaktur unzählige Male wiederholt, so daß man ihn heute in jeder Musikalienhandlung kaufen kann. Da es ein „Abguß nach dem Leben“ war, zeigt er zweifellos Beethoven, wie man ihn sich bis auf den heutigen Tag vorstellt. Das Energische, Heroische in seinem Ausdruck kann also nicht erfunden sein. Sieht man gleichzeitig das berühmte Porträt Beethovens, das Georg Ferdinand Waldmüller gemalt hatte, so erstaunt man über die Divergenz zwischen einem „Abguß nach dem Leben“ und der Darstellung vom Lebendigen in Waldmüllers Bild. Mit blauem Jackett, gelber Weste, unordentlichem Chemisette zeigt ihn Waldmüllers Porträt. Es ist jener Beethoven, eher mürrisch als wohlgelaunt, wie ihm die Leute auf der Straße begegnet sind.

So sucht der Maler, indem es ihm um die Ähnlichkeit zu tun ist, vorerst nach der weitgehenden Übereinstimmung einzelner Züge. Er möchte die korrekteste Wiedergabe seines Gegenübers erreichen.

Worin wird die Ähnlichkeit ersichtlich? „Die Nase“, heißt es dann in der Kritik, „ist etwas länger!“, oder „Sehen Sie nicht, daß der Abstand zwischen Mund und Nase zu groß ist?“ „Die Stirn ist übrigens etwas höher, geben Sie auf den Mund Acht, er ist schmal.“ Darauf allein kann es aber nicht ankommen.

Sehen wir ein Porträt von Frans Hals an. Die blitzartig reagierende Hand, die in flüchtig folgenden Pinselstrichen den Arbeitsvorgang signalisiert, versetzt den Betrachter in den

Moment des Entstehens. So als wäre er heute noch Zeuge in der Werkstatt und als gäbe es keine Vergangenheit. Das Lebendige teilt sich unmittelbar mit.

Der Gipsabguß bewahrt die Formen der Züge eines Menschen als das Unveränderliche wie das Unvergängliche. Unvermeidlich wirkt aber ein solcher Abguß zwanghaft, was dazu führt, daß ein Abguß nach dem Leben oft genug für eine Totenmaske gehalten wird. Im Fall von Beethoven darf man allerdings nicht vergessen, daß Klinger wie Kolbe, im Unterscheid zu Waldmüller, den Schöpfer eines riesenhaften Werkes zum Gegenstand hatten, Waldmüller hingegen, so scheint es, einen guten alten Bekannten. Klinger wie Kolbe sehen ihre Vorhaben vor einem Hintergrund, der nicht in den Bereich alltäglichen Lebens gehört.

Mit der Frage nach der Ähnlichkeit, die aus der Darstellung eines Menschen sprechen soll, kann im Grunde noch nichts über die Bedeutung dieses Menschen ausgesagt werden. Unter den vielen Dargestellten in der Kunst ist niemand zu finden, der uns bekannt wäre. Niemand kann sagen, dass das Porträt Maximilians I. von Christoph Amberger, ähnlicher sei als das von Albrecht Dürer. Niemand kennt die Menschen der Vergangenheit, die in Bildern lebendig geblieben sind. Allein darin, daß sie so lebendig geblieben sind, gewinnen sie den Platz in der Geschichte, die durch sie selbst vermittelt wird. Denn festzustellen, dass eine Nase länger oder kürzer ist, der Mund breiter oder die Stirn höher, spricht weder für noch gegen das, was als das Lebendige unmittelbar aus einem Kunstwerk spricht. Allein darin liegt sein Wert.

Wo sich ein Porträtist bemüht, sein Bild mit aller Schärfe der Beobachtung und bei fortgesetztem Korrigieren der Details dem Darzustellenden weitestgehend ähnlich zu werden, dort ist es meistens der Fall, daß der Mensch, den er malt, auf dem Bild erstarrt. Was er erreicht hat, ist am Ende nichts anderes als eine Blume, die man im Herbarium sieht. Sein Bild ist mit jeder Korrektur unlebendiger geworden. Der Mensch, den er gemalt hat, wäre nicht im Stande, eine Miene zu verziehen.

Der amerikanische Filmkomiker Buster Keaton hatte sich verpflichtet, bei keiner Szene zu lachen. Dies machte seine schauspielerische Leistung zum Welterfolg. Wodurch er in schwierigsten Situationen hilflos, jedoch ohne jede Veränderung seines Ausdrucks noch seiner Gebärden erschien, gab den Leuten Anlass zum Lachen. Es war ein Verlust an Menschlichkeit, über den gelacht wurde. Ähnliches bieten die Butler in England, die sich zur Ausführung der absurdesten Aufforderungen sofort bereit finden und so zur Karikatur des Gehorsam und der Gleichgültigkeit geworden sind.

Was hier ins Blickfeld meiner Betrachtung rückt, entspricht nicht einem der Natur des Menschen eigenen Verhalten, sondern einem seinem Verhalten vorausgesetzten Prinzip. So verloren auch Bilder mit großen Darstellungen der Geschichte in ihrem ungeheuren Pathos aus kritischer Sicht ihren gewaltsam implizierten Ernst. Der Kreis um Wilhelm Leibl war nicht ohne Humor Carl von Pilotys Riesenbild „*Tusnelde im Triumphzug des Germanikus*“ begegnet. Das Bild befindet sich an repräsentativer Stelle in der Neuen Pinakothek in München. Dem Entstehen eines solchen Bildes ging kein Erlebnis voran, sondern der Anspruch an weitgehende Ähnlichkeit mit einer Zeit, die niemand kannte, der kein Geschichtsbuch gelesen hatte. Es war die Zeit historischen Anspruchs.

Die unmittelbare Darstellung des Menschen aber entspringt einer aus der Wirklichkeit gewonnenen Phantasie, einer Paraphrase oder der Wirklichkeit selbst.

In den Werken des Mittelalters begegnen wir, in historischen wie in biblischen Themen, dem Menschen, wie man ihn auf der Straße sah. So wie in Dürers Bild „*Das Martyrium der zehntausend Christen unter König Sapor*“. In Mitten des Bildes sieht man Dürer mit seinem Freund Willibald Pirckheimer. Der Gegenstand dessen, was er malte, das Martyrium, tritt bis heute in immer neuer Gestalt auf. Er ist nicht an die Zeit gebunden.

In jedem Wesen, in jedem Menschen begegnet uns eine Eigenschaft, die allen Eigenschaften vorausgesetzt ist – die Existenz. Was also in der Gestalt des Menschen, den der Maler bzw. der Bildhauer zum Gegenstand hat, von vornherein bestimmend werden muß, ist, daß seine Existenz in der Gestaltung glaubwürdig erscheint.

Das Bild des Menschen wird mehr und mehr der Anonymität entrissen und durch die künstlerische Gestaltung in seine Individualität gerufen. Flach und nur im Umriss, wie in einer Zeichensprache, hat man sich in Jahrtausenden an die menschliche Gestalt herangetastet. Aus den verschiedensten Mentalitäten der Völker, ihren Religionen, ihren Bräuchen, ihrer Staatsführung oder aus der Art und Weise der Totenbestattungen empfangen wir Hinweise auf ihre Gestaltung des Menschenbildes.

Bei den Ägyptern ist es das Mumienbild, das zum Bild des lebendigen Menschen hinüberleitet. Der Verstorbene wird ins Leben zurückgerufen. Das Erstarre gewinnt an innerer Bewegung, der Mensch beginnt zu schauen. In riesenhaften Granitstatuen steigert sich das Menschenbild der Ägypter ins Überdimensionale.

Aus einem sich vertiefenden Selbstbewusstsein des Menschen, aus seinem Voranschreiten auf dem Gebiet der Naturwissenschaft, durch Vernunft und Glauben wird sein Bild geprägt. Mit einer Art schauerlich anmutendem Pathos beginnt Schillers Gedicht „*Die Künstler*“: „*Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige, stehst du an des Jahrhunderts Neige, in edler, stolzer Männlichkeit*“.

Ein ganz anderes Bild entwirft Schiller in den „*Räubern*“: „*Der Mensch entsteht aus Morast*“ hören wir Franz Moor sagen, „*und wädet eine Weile im Morast und macht Morast und gärt wieder zusammen in Morast, wo er zuletzt an der Schuhsohle seines Urenkels unflätig anklebt*“.

Aus den beiden hier zitierten Versen Schillers ergibt sich der jeweilige Aspekt, aus welchem der Mensch den Menschen sieht. Es ist die Verächtlichkeit, die Gemeinheit oder die Hochachtung vor dem Menschen.

Die Darstellung des Menschen wird aus der Sicht des Malers oder des Bildhauers als von seinem Gegenüber abhängig gesehen werden müssen. Wo das Tier zum Motiv einer Darstellung dient, dort scheint sich eine solche Frage von vornherein nicht zu stellen. Aber das Tier wird aus menschlicher Sicht mit demselben Anspruch gesehen werden müssen. „*Es ist schlimm genug*“, sagt Schopenhauer, „*einen Menschen daran erinnern zu müssen, menschlich zu handeln*.“

Nun sehen wir die Menschlichkeit wie die Unmenschlichkeit in der Gestaltung der Kunst in unendlich vielfacher Weise. Die Werke der Kunst umfassen das Bild des Menschen vom harmonisch glückhaften Zustand bis hin zu grausamsten Exzessen, in deren Mittelpunkt wir ihn sehen. Oft genug finden wir Bilder solcher, die entweder Opfer oder Urheber solcher Exzesse waren. Man denke an die Standbilder römischer Kaiser wie etwa Vespasian oder Caligula. Bis in unsere Zeit steht das Bild des Menschen für Kriege und Schlachten. Sowohl in den Porträts von Potentaten, Kaisern, Königen oder Feldherren, ebenso wie von Glücksrittern oder Hasardeuren jeder Art in unerbitterlicher Strenge. Pferd und Reiter geharnischt, sehen wir in Venedig und in Padua die Reiterstandbilder des Colleoni von Andrea del Verrocchio und des Gattamelata von Donatello. Es sollten Zeugnisse eines einstweiligen Wunsches werden, des Wunsches, die Welt zu erobern. Nun sind solche Bilder, Menschenbilder, Zeugen eines unentwegt tätigen Weltgeistes geworden.

Mit der Individualisierung des Menschen, mit der Betrachtung seiner Persönlichkeit geht ein mehr und mehr scharfes Eindringen in die Züge, in den Ausdruck einher. Was in der archaischen Plastik einfach und als Fläche begriffen wurde, als Flachrelief, gewinnt nun an

Tiefe. Es gewinnt an Tiefe sowohl durch das Eindringen in den Stein, wie im Eindringen in den Charakter des Menschen zugleich.

Man spricht heute angesichts römischer Porträtbüsten von Perfektion. Wer, sollte man sich fragen, kann es im Umgang mit Menschen zur Perfektion bringen? - Mit jedem Schlag, mit dem das Eisen den Gesichtszügen folgt, geht der Bildhauer ein Wagnis ein. Der Archetyp des Menschen, wie er aus Stelen und Grabreliefs in die Werkstätten übernommen wurde, reichte nicht mehr aus, wo es galt den Menschen darzustellen, dem man begegnete. Gleichzeitig aber nahte das Ende des römischen Reiches und seiner Herrscher. Mit der Geburt Jesu Christi aber, zur Zeit Kaiser Augustus, mit dem Sich-Lösen von antiken Göttern und römischen Kaisern, mit dem Beginn frühchristlicher Kunst sollte die Darstellung des Menschen neu erworben werden. Die Kunst stand unter dem Vorzeichen eines neuen Glaubens in der Verheißung der Erlösung vom Tod durch Jesus Christus. Das Abendland erfuhr eine tiefgreifende Erschütterung und Erneuerung. Die Darstellung des Menschen stand im Zeichen neuen Glaubens vor einem neuen Beginn. Dennoch sollten die Werke der Antike durch den Glauben an Jesus Christus den Zugang zum Bild des Menschen nicht nur offen halten, sondern erweitern, wie es sich später, namentlich im 16. Jahrhundert zeigte. Erneut wird im Abendland der Weg zur Wiedergewinnung des Menschenbildes beschritten. Das Porträt, das die Römer zu höchster Individuation brachten, ist in weite Ferne gerückt. Die Darstellung des Menschen dient der Symbolisierung. Die Thematisierung reicht von Christi Geburt bis zur Kreuzigung. Das Kreuz, das Vesperbild, die Pieta werden zu Zeugnissen des Glaubens. Man wird an die Unzerstörbarkeit der Seele erinnert, an die Treue und die Pflicht, sie zu erhalten, um wie Sokrates sagte, „*in den Hades einzugehen oder unerlöst zu bleiben*“.

Über den Portalen romanischer Kirchen findet man immer wieder das Weltgericht, die Erlösten und die Verdammten in frühchristlicher Sparsamkeit. Später hingegen stellt Rubens die gleichen Themen in ausladend sinnlicher Fülle dar. Im Unterschied zur Antike und angesichts des Urteils der Götter suchte der Mensch sein Bild in der Vollkommenheit. Er suchte nach einem Kanon, um den vollkommenen Menschen zu gestalten. Wir finden das gleiche im späten Mittelalter, wie bei Dürer oder Leonardo in den Proportionsstudien. Der Panzer der Askese, den die Kunst christlicher Frühzeit getragen hatte, begann aufzubrechen. Die Orthodoxie, aus welcher die Gestalt des Menschen zum Symbolträger geworden war, brach auf und begann im nördlichen Abendland der Anschaulichkeit zu weichen. Der Mensch trat heraus aus der Anonymität. Bereits hierbei kann man eine merkwürdige Beobachtung machen: Es fällt auf, dass die Physiognomie, vor allem in Deutschland, eine weit größere Rolle spielt als der Körper. Schon in der Gestaltung der Gewänder, dem bewegten Faltenbruch scheint es so als würde die Bewegung ohne eine körperliche Aktion hervorgerufen, als bewege sie ein heftig aufkommender Wind.

Für die Begegnung des Menschen im Deutschland des späten Mittelalters steht das Gesicht, das Erforschen der Physiognomie. Es ist erklärlich, daß mit dem Eindringen in die Psyche eines Menschen ein Idealisieren höchst schwierig werden kann und daß man einem mürrischen alten Mann eher auf den Grund kommt als dem ebenmäßigen Gesicht einer schönen Frau. Es gab kaum eine Zeit in Deutschland, die so reich war an Porträts wie die von Dürer, Holbein und Cranach, die Zeit der Reformation. Wir sehen das Menschenbild in den Tagen des Umbruchs und eines heranreifenden Selbstbewusstseins. Der Glaube wollte erworben, wenn nicht sogar erkämpft worden sein. Aus den Stürmen der Bildfeindlichkeit fand Holbein den Weg aus Basel nach England. Er diente Heinrich VIII., der sich von der katholischen Kirche, vom Papst in Rom getrennt hatte. Luther hatte Zuflucht bei Friedrich dem Weisen gefunden auf der Wartburg, wo ihn die Freundschaft mit Cranach verband. Eine Freundschaft, der wir Cranachs Bild des Reformators verdanken. Ein Denkmal der Reformation!

Sieht man Bilder aus der gleichen Zeit in Italien, wie die Porträts der Päpste, die Gestaltung des Menschen in den großen Allegorien des Sandro Botticelli, oder Raffaels „*Schule von Athen*“ und Darstellungen von Szenen des Alten Testaments, so hat man kaum den Eindruck, daß die in der Antike wurzelnden Vorstellungen unabhängig von der Thematik je grundlegende Veränderungen erfahren hatten. Namentlich die Baukunst zeigt die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts in unmittelbarer Begegnung mit Vitruvius im Rom der Antike, Michelozzo, Bramante, Brunelleschi, Michelangelo oder Leon Battista Alberti.

Wenige deutsche Meister dieser Epoche, wie Holbein d. J. oder Dürer konnten auf eine unmittelbare Begegnung mit Italien zurückschauen. Ein halbes Jahrhundert später kam Pieter Breughel nach Italien. Er kehrte nicht sehr bereichert nach Flandern zurück. Seiner Identität nach war ihm der Süden fremd geblieben. Er bedurfte seiner Umgebung. Und zwar einer Umgebung in der die Menschen lebten, die seine Phantasie erregten. So malte er ausgelassene Bauern oder Blinde, von denen der eine den anderen ins Wasser hineinzieht.

Durch die Begegnung mit einem Menschen kann die Vorstellung von ihm bereits wach werden, ohne daß er schon etwas gesagt hat. Und wenn es der Fall war, bleibt oft genug ein Rest von Unsicherheit, der man sich nicht entziehen kann, auch wenn man ihn später besser kennt. Man wünscht, ihn entweder besser zu kennen oder aber gar nicht kennengelernt zu haben. Seine Art, sich zu bewegen, steht nicht unbedingt im Einklang mit seinem Gesichtsausdruck. Rodin sagte einmal, daß „*man einen Schreitenden am besten ohne Kopf modellieren sollte, als Torso, damit er schreitet*“. Ein guter Torso aber läßt uns bereits ahnen, wie er schauen könnte.

Wonach wir verlangen, ist das ganze Bild eines Menschen. Dies aber wäre, wie man vermeint, nur möglich, sofern man ihn in Aktion erlebt. „Den müßten sie einmal kennenlernen“, hört man, wenn jemand auf ein Porträt weist, oder man sich selbst fragt, „was wird das für ein Mensch gewesen sein?“ Ein ganz ähnliches Empfinden löst die Betrachtung von Menschen aus, die man bereits als alte Bekannte unter den Kunstwerken findet. „Vielleicht“, fragt man, „hat sich der Mann auf dem Bild, das wir im Kunsthistorischen Museum in Wien sahen, auch so wie dieser Mann, den wir kennen, benommen?“ Jedenfalls ist die Ähnlichkeit unverkennbar. Hier zeigt sich, daß die Darstellung eines Menschen über die Jahrhunderte lebendig geblieben ist. Man fragt nach seinem Wesen. Daraus erklärt sich, daß dieses sein Wesen auch nach Jahrhunderten als seine Anwesenheit empfunden wird.

Wo hingegen der Mensch ein Prinzip symbolisiert, bleibt seine Gestalt anonym. Seine Erscheinung, bzw. seine Darstellung wird zum Ausdruck allgemeiner Anliegen und Interessen. Das reicht von den Bildern des Glaubens bis zur plakativen Versinnbildlichung wirtschaftlicher Aktivität in unseren Tagen. Von der Verheißung des Himmelreiches bis hinunter zur Resistenz einer Waschmaschine. Mit fortschreitender Säkularisation, mit dem Überwiegen einer vom Utilitarismus geleiteten Wesensschau gelangt das Bild des Menschen in die Verallgemeinerung. Aus der Persönlichkeit wird der Typ, ein Typ, der gefällig erscheint.

In seinem Aufsatz, „*Von deutscher Art und Kunst*“ aus Goethes Straßburger Zeit finden sich folgende Zeilen: „*Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommen.*“

Heute hört man oft genug, daß jemand sagt: „Ich werde Sie mit ihm bekanntmachen. Er ist ein Mann, der Einfluß hat. Wenn sie diesen Menschen porträtieren, werden sie bekannt.“ Das

heißt, daß am Ende nicht das Porträt von Bedeutung ist, sondern daß es dazu kam, daß dieser jenen porträtieren durfte. In Wien hängt das berühmte „*Porträt eines älteren Mannes*“ von Hans Maler zu Schwaz, dem Tiroler. Wir kennen es von alten 500 D-Mark-Scheinen. Den Dargestellten kennt niemand. Was bleibt, ist das Bild. Eines der größten Zeugnisse spätmittelalterlicher Porträtkunst.

Von Matthias Grünewald stammt die Zeichnung einer alten Frau, die dem Tod näher als dem Leben, mit fast geschlossenen Augen ihre letzten Atemzüge haucht. Es ist die alte Margarete Prellwitz. Vergewenwärtigt man sich ein solches Bild gegenüber dem der jungen Venezianerin von Dürer, so umfaßt die Reihe mittelalterlicher Porträts den Menschen auf der Strecke zwischen Leben und Tod. Bereits im Vorhaben sind es Dokumente der Vergänglichkeit. So wie Lucas Furtenagel sie bestimmt haben mochte, als er sich mit seiner Frau zusammen in einem Spiegel betrachtet, in welchem der Tod zweifach sichtbar wird. Und zwar in Form von zwei Totenköpfen. Der Tod in der christlichen Frühzeit, wie in der Antike, ob als Gerippe oder als trauernder Jüngling, wird in der Kunst des deutschen Mittelalters zum Bild individuellen Betroffenseins.

Es mochte ein Lebensgefühl, eine Ahnung gewesen sein, das die kommende Zeit, die Zeit der Vernichtung der Bilder in sich schloß. So wie die Epochen der Imperatoren und eineinhalb Jahrtausende später die Kunst in Italien ihr Ziel gefunden hatte, so nun auch die Zeit der Meister in Deutschland. Es sollte kein feierlicher Abschied werden. Deutschland und die Niederlande gerieten in Bedrängnis. In Deutschland entflamten die Reformationskriege, in den Niederlanden hausten die Spanier. Es ist indessen erstaunlich, daß in den Niederlanden, vor allem in Flandern, wo die Verfolgung durch spanisches Militär an der Tagesordnung war, die Gestaltung des Menschen, etwa durch Rubens oder van Dyck zu glänzenden Höhepunkten gelangten. Bei allem, was eine marodierende Soldateska zertrat, verbrannte und vernichtete, blieb der Impuls zur Darstellung des Menschen unbetroffen. - Noch einmal sendet die Kunst Berninis und Caravaggios ihr Licht nach Flandern. In Frankreich trägt das gewaltige Porträt Ludwigs des XIV., wie es Hyacinthe Rigaud malt, bereits die Züge der Ironie. Das kommende Zeitalter seiner Nachfolger Ludwig des VX. und des XVI. gerät ins Anämische. Wir sehen den Menschen vor der endgültigen Katastrophe im Gewand des Bukolischen. Sein Auftreten wird zum Schäferspiel. Die Ähnlichkeit mit seinem Selbst ist verloren. Im Spiegel seiner Zeit sehen wir das Bild des Menschen verlöschen. Im Kunstwerk ist es erhalten geblieben. Wie eine herunterbrennende Kerze sehen wir den Menschen in seinem Zeitalter. Im Kunstwerk bleibt er gegenwärtig.

Worin oder wodurch wird das Bild dem Menschen in seiner Gestaltung ähnlich? Hamlet nimmt dem Totengräber den Schädel des Spaßmachers Yorick aus der Hand, indem er sagt: „*Nun begib dich in die Kammer der gnädigen Frau und sage ihr, wenn sie auch einen Finger dick auflegt: So'n Gesicht muß sie endlich bekommen, mache sie damit zu lachen....*“

Es ist oft eine kurze Strecke, auf der sich Menschen kennen lernen, möglicherweise nur kurze Begegnungen. So erklärt sich, daß der Zeichner mitunter selbst aus der Deckung und womöglich aus einiger Entfernung, um selbst nicht gesehen zu werden, sein Objekt nur mit wenigen Linien zu erfassen sucht. Es ist ein indirektes Vorgehen. Eine unterbewußte Befürchtung, daß jene oder jener, sein Objekt, nicht beobachtet oder gezeichnet werden möchte. Man kennt das aus dem Orient, wo eine Frau nicht angesehen werden will, selbst wenn sie verschleiert ist. Die Darstellung des Menschen begann damit, daß er als Erscheinung in der Anwendung einer Materie überhaupt Gestalt annimmt. Man beschränkte sich auf den Umriß und auf wenige Volumen. Es entstand der Archetyp des Menschen. Es ist bemerkenswert, daß in der Darstellung der Tiere schon frühzeitig eine deutlichere Charakterisierung erreicht wurde als in der des Menschen.

Es mag paradox erscheinen, daß man in Betracht ziehen muß, daß der Mensch dem Menschen zu nahe stand, um ihn mit der gleichen Unbefangenheit zu sehen wie das Tier. Bis auf wenige unauffällige Merkmale weicht in einer Antilopenherde ein Tier kaum vom anderen ab. Im einzelnen Tier sehen wir die Gattung. Im Menschen das Individuum. Kommt der Charakter eines Löwen zum Ausdruck, so gilt sein Bild für alle Löwen. Der Löwe ist gefährlich. Daß der Mensch gefährlicher werden kann, sieht man ihm nicht an. Seine Eigenschaften liegen im Verborgenen. Der gefährlichste Mensch kann die Charakterzüge des Gutmütigen tragen. „Wer hätte das von diesem Menschen gedacht?“ hört man sagen, „ich werde aus ihm nicht klug.“ Aber der Mensch lebt in einer Gesellschaft, deren Tun und Lassen auf dem Boden der Vernunft gründet. Auf der Vernunft baut der Mensch das Fundament des Zusammenlebens. Aus dem Bewußtsein der Stellung des Menschen zu seinem Mitmenschen erging der Wille zu seiner Darstellung. Zur Darstellung des einfachsten Menschen bis zu Fürsten und Kaisern. Aus der vorerst noch schematisierten Figur richtet sich der Blick auf Merkmale, die den Menschen als Persönlichkeit kennzeichnen. Er mag bedeutend oder unbedeutend erscheinen, er ist Teil der Gesellschaft.

Ob die überdimensionierten Gestalten Ägyptens, die der Pharaonen, etwa die Ramses II. in Kairo, seinem Äußeren entsprochen hatten, läßt sich kaum sagen. Zur Bearbeitung des gewaltigen Blockes waren zu viele Kräfte am Werk, um anzunehmen, daß man sich gemeinschaftlich in die Physiognomie des Dargestellten hätte vertiefen können. Aus der Begegnung des Malers, bzw. des Bildhauers erklärt sich die Auffassung, die ein solches Vorhaben zum Ergebnis führt. Es setzt also voraus, daß der Maler dem, den er porträtieren sollte, mit dem gleichen Anspruch begegnete. Von der sich steigernden Energie bei der Darstellung des Menschen zeugt das Vertiefen des Reliefs. Das Porträt, die Gestalt des Menschen werden im Sinne des Wortes begreiflich. Die Regung der Augen, die Bewegung der Lippen gewinnen durch das Kontrastieren von Licht und Schatten mit jeder Vertiefung an Ausdruck und Charakter. Durch Polieren der Oberfläche wetteifert Bernini mit der Natur. Wo Rembrandt keine Lichtquellen erkennen läßt, erhellt sich das Gesicht eines Menschen wie von selbst. Blickt man zurück, so steht das Bild des Menschen vom Archetypen bis hin zur greifbaren Persönlichkeit parabolisch für den Weg des Menschen zu sich selbst.

Man spricht in den Kreisen der Ambitionierten vom Sichselbstfinden des Künstlers. Dieses Selbst aber ist nur denkbar, sofern eine Bindung an das allgemein Menschliche vorausgesetzt werden kann. Das Selbst läßt sich in nichts substantivieren. Ohne die Bindungen an das, was einen Menschen täglich umgibt, bleibt es ein leerer Begriff. Ebenso wenig kann von tausend Möglichkeiten in der Kunst die Rede sein, sofern das Menschenmögliche ausgeschlossen ist. Das Menschenbild ist zweifelhaft geworden, wo es heroisch erscheinen soll, wie auch dort, wo es einem Experiment dient. Die bedeutenden Porträts der Weltkunst zeichnen sich nicht darin aus, daß sie den Menschen zeigen, wie er war, sondern so wie er gesehen wurde. Wie er war, läßt sich nicht bestätigen. Geht man davon aus, daß er so gewesen sein könnte, so bleibt es eine Vermutung. Hinzu kommt der Augenblick einer Begegnung, die sich nicht nachvollziehen läßt. Hat sich indessen ein solches Bild als gültig erwiesen, so reiht es sich in die Kette der Bilder ein, welche die Menschheitsgeschichte dokumentieren. Allein darin wird es vom Dokument zum Kunstwerk.

Soll „der Mensch das Maß aller Dinge sein“, so ist er es in den Grenzen seines Erkennens. Das gilt für die Objektivität des Malers, wie für den Dargestellten. Das große Bild, das Holbein von Heinrich XIII. malte, zeigt bei aller erzwungenen Hochachtung im Grunde doch nur den stumpfsinnigen Despoten.

Aus dem Rückblick richtet sich der Blick in die Neuzeit, in die Gegenwart. Bilder, von denen die Rede war, konnten lebendig bleiben solange sie auf annähernd gleiche Genies wirkten. Wir sehen es in der unmittelbaren Wirkung von Frans Hals auf die Impressionisten oder in einem Impuls, den Manet von Velasquez und Goya empfangen hatte. Bald aber redete man

abfällig von „tradiertem Kunst“. Der Blick richtete sich in die Zukunft. Nach der Amputation der Beine, d.h. nach der Trennung von der Tradition begann der Weg in die Zukunft auf Prothesen. Nun war es die sichtbare Unbeholfenheit, die das zukünftige Kunstwerk charakterisieren sollte. Jedes wahrhaftige Talent, sofern es nur im Entferntesten an den Einfluß irgendeines Großen der Vergangenheit erinnerte, sah man mit größtem Mißtrauen und Vorbehalt. Und heute ist es endlich dahin gekommen, daß die Verfechter der Produkte offensichtlicher Talentlosigkeit solche sind, welche sich darauf berufen Kunstgeschichte studiert zu haben. Daß dies die endgültige Zerstörung des Menschenbildes zur Folge haben mußte, war absehbar.

Für alles, worin sich das Menschenbild strahlend und gegen jede Falte ankämpfend als dauerhaft erweisen soll, sorgt die Kosmetikindustrie. Man schminkt eine alternde Schauspielerin solange bis sie sich selbst nicht mehr wiedererkennt. So wie man den Rückblick in die Tradition meidet, so meidet man ebenso den Blick in die Zukunft. Und die Zukunft heißt „Altwerden“ oder in der Konsequenz „Sterben“. So waren die Gestalt des Menschen oder sein Porträt immer nur Zeugen auf dem Weg vom Leben zum Tod. Auf manchem Porträt des deutschen Mittelalters findet sich ein schriftlicher Hinweis, um den der Auftraggeber selbst gebeten hatte: „Mensch bedenke das End!“ oder „Zwanzig Jar war ich alt, do het ich die Gestalt.“ Ein lediglich in die Zukunft gerichteter Blick oder eine nie da gewesene Kunst, läßt sich in nichts anderem begreifen als in einem Ausweg aus dem für jede Generation gleichen Weg. Im Sich-Ablösen von der Vergangenheit, ist das Bild des Menschen als erkennendes Subjekt seines Ursprungs beraubt.

Sein Zuhause wie sein Bild sind zerstört, nachdem er seine Herkunft geleugnet und damit seine Identität verloren hat. Wie auf einem Schiff ohne Kompaß treiben die Indoktrinierten auf dem offenen Meer. Ihre Navigatoren, ihre Ratgeber, selbst talentlos, signalisieren ihre immer neuen Ideen vom trockenen Land zu ihnen hinüber. Aber ihre Talentlosigkeit ist es, die sie im Grunde zu nichts verpflichtet. Womit sollte ein neuer Abschnitt beginnen, in dem sich das Bild des Menschen in unseren Tagen wiederfände? Es wäre denn eine Flut von Zeitungsberichten von allerlei Elaboraten von Kunstkritikern, in denen vom Bild des Menschen überhaupt nicht mehr die Rede ist. Man spricht von den Autoren. Für die Darstellung des Menschen steht sein Image. Das Zeitalter der Filmtechnik, der Medien aller Art, lassen einen Menschen auf virtuellem Wege in Erscheinung treten. Ist dies das Menschenbild von heute? - Die Wenigsten, die einen Schauspieler über die Medien kennen, werden ihm kaum je begegnen. Die Welt, in der er auftritt, ist eine konstruierte Welt. Es ist eine Scheinwelt, aus der man ihn kennt. Ob er als Bankräuber oder als Liebhaber agiert, wird er in seiner Rolle wahrgenommen. Selbst aus einer noch so unglaubwürdigen Situation verkörpert er in seinem Handeln das, was für wahr gehalten werden soll. Aber es dauert nicht lange, so verschwindet ein solcher Film aus dem Gedächtnis und mit ihm der Schauspieler. Er wird alt und könnte eine solche Rolle gar nicht mehr spielen. Von den Millionen Menschen, die ihm zugesehen hatten, wird sich nach einigen Jahren kaum noch jemand erinnern. Man sagt „richtig, das war.... wie hieß er doch?“ Der Film, in dem er agierte, gerät in Vergessenheit. Im Zeitalter der Filmtechnik wird uns das Bild des Menschen auf elektronischem Wege vermittelt. Die Kamera folgt seinen Aktionen. Bleibt das Bild für einen Moment stehen, wird der Film unterbrochen, so ist das Bild augenblicklich erstarrt. Wir sehen den Akteur plötzlich mit offenem Mund und erhobener Hand aus dem Fortlauf seines Agierens herausgerissen. Der Ablauf der Zeit, der nun für einen Moment zum Stillstand kommt, aber ist es, der den Zuschauer für zwei Stunden gefangen hält. Wir sagen „Action“. Ein Beispiel gibt die Zeitlupe, die jede Bewegung in ein Ritardando versetzt oder der Zeitraffer, der den Moment beschleunigt. Die Meisterschaft des Regisseurs liegt darin, den Ablauf der Zeit, ob er ein Jahrhundert oder einen Tag ins Bild bringt, glaubwürdig zu machen. Denn sein Medium, der Film, ist ein Spiel mit der Zeit. Im Unterschied zum Maler, dessen

Problem darin liegt, den Menschen aus dem Augenblick herauszureißen, liegt das Problem des Regisseurs darin, ihn in diesen Augenblick hineinzusetzen. So ist auch der Photograph im unmittelbaren Erfassen einer Situation Zeuge seiner Zeit.

Es ist also ganz falsch, die Medien miteinander zu vergleichen, da sie nicht das Mindeste miteinander zu tun haben. Es kommt auch niemand auf die Idee zu behaupten, daß Beethoven die Sixtinische Kappelle besser gestaltet hätte als Michelangelo. Je mehr sich das Feld der Medien erweitern mag, umso weiträumiger könnten die Möglichkeiten zur Darstellung des Menschen werden. Es hängt nicht vom Urteil der Fortschrittlichen ab, nachdem das Vergangene als überwunden deklariert wird, um dem Noch-nie-da-gewesenen bereits im Vorfeld jede noch unerprobte Gültigkeit zuzusprechen. Was es zurückzugewinnen gälte und was nicht von der Anwendung erprobter oder noch unerprobter Mittel abhängt, wäre die Achtung vor dem Menschen.

Aus der Nichtachtung der eigenen Kultur, wie sie in den Ergebnissen gegenwärtiger Erzeugnisse dokumentarisch geworden ist, erwächst zwangsläufig die Mißachtung anderer Kulturen. Vielleicht gelingt es doch einmal wieder, und wäre es auf die einfachste Weise, sich ein Bild vom Menschen zu machen.

Hansjörg Wagner