

Menschen_Bilder

KUNSTFORUM LEOBEN

Martina
Pippal



Vorwort

Der Verein Kunstforum Leoben wurde im Jahr 2015 gegründet. Derzeit fungiert der Unterzeichnete als Vorstand des Vereines. Ihm zur Seite stehen die Leiterin des MuseumsCenters/Kunsthalle Leoben Mag. Susanne Leitner-Böchzelt und der Kulturmanager der Stadt Leoben Gerhard Samberger. Als Kurator des Kunstforums Leoben wirkt Prof. Gotthard Fellerer. Er ist mehrfach ausgezeichnete Künstler, lehrte u.a. an der Akademie der bildenden Künste, Wien, ist engagierter Netzwerker der österreichischen Kunstszene und gilt als profunder Kunstvermittler. Die Intentionen unseres Kurators zeigen sich durch die Auswahl exzellenter Künstler_innen, die den internationalen Vergleich nicht zu scheuen brauchen. In seinen Statements bezeichnet er Kunst immer wieder als ein wesentliches Mittel zur intellektuellen Emanzipation des Menschen, das nicht nur ästhetischen Lösungen birgt.

Das angestrebte Ziel des Vereines ist es sowohl in Leoben wie auch in der Hochsteiermark als dynamische und belebende Drehscheibe für zeitgenössische Kunst zu wirken. Die bisherigen Ausstellungen setzten in Leoben einen ergänzenden Kontrapunkt zum städtischen Geschehen und verstanden sich als anregende Innovationen, die weit über die Grenzen der Stadt Beachtung fanden. Sie waren nie belehrend, sondern definierten ästhetische Grundhaltungen internationaler Künstler_innen. Durch ihre uneigennützigere Bereitschaft hier auszustellen vermittelten sie das, um was es uns geht: Leoben als Kunst- und Kulturzentrum der Hochsteiermark zu etablieren.

Es ist schön, dass sich die Ausstellungen des Vereines zuletzt im „Kunstraum“ des MuseumsCenters Leoben etablieren konnten. Immerhin sind es seit der Gründung des Vereines 17 Ausstellungen, die von namhaften österreichischen Künstler_innen kostenfrei beschickt und unentgeltlich gezeigt wurden.

Unsere Aufgabe sehen wir vor allem im Impulssetzen, um internationale und heimische Künstler_innen zusammenzuführen, um eine Plattform zu entwickeln, die nachhaltig wirkt und zukunftssträftig ist. Dadurch soll eine Bereicherung der Leobener, aber auch der gesamtsteirischen Kunstszene erreicht werden.

Es ist für uns wirklich eine Ehre und Freude großartige Künstler_innen von internationaler Relevanz in Leoben vorzustellen.

Diesmal ist es die Künstlerin und Kunsthistorikerin Martina Pippal, die als aoUniv. Prof. am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien lehrt. Sie zeigt uns, dass Kunsthistoriker_innen nicht unbedingt trockene Theoretiker_innen sein müssen, die nur über Kunst reden, sondern durchaus fähig sind, diese auch zu produzieren. So reflektiert sie in ihrem Werk beeindruckend Gesehenes, das als geschautes Menschenbild, als Porträt, die Vielfalt physiognomischer Möglichkeiten aufzeigt, Gefühle widerspiegelt, ohne aber, wie seinerzeit Franz Xaver Messerschmidt, sarkastisch zu werden.

Hinter ihren Menschenbildern spürt man das Menschsein der Abgebildeten - und das mit all seinen Facetten.

HR Dr. Wolfgang Domian
Stadtamtsdirektor
Vorstand des Kunstforums Leoben

KUNSTFORUM LEOBEN

MARTINA PIPPAL
Menschen_Bilder

TEXTE
MARTINA PIPPAL
MANFRED WAGNER

Porträts – warum? Meine gleißende Welt

von Martina Pippal

In ihrem Roman "The Blazing World" („Die gleißende Welt“) lässt die US-amerikanische Autorin Siri Hustvedt die zentrale Person, Harriet Burden, in deren Brooklyner Studio drei – inhaltlich und medial sehr unterschiedliche – Werkkomplexe schaffen; die näheren Umstände, auf welche Weise die alternde Künstlerin damit an die Öffentlichkeit tritt und wie wir als Leser_innen davon erfahren, tut hier nichts zur Sache. Wichtig ist allein: Burdens erster Werkkomplex besteht aus lebensgroßen Puppen, die Körpertemperatur haben. Am Anfang der Dummy-Serie war die Herstellung einer Puppe gestanden, die Harriets jüngst verstorbenen Mann möglichst gleichen sollte. Weitere Puppen folgten aus ähnlichen Beweggründen. Deshalb deren Naturtreue; deshalb das verwendete Material, die Kleider, deshalb ihre Wärme.

Unweigerlich werden wir an jene Puppe denken, die sich Oskar Kokoschka 1918/19 von einer Münchener Puppenmacherin (allerdings zu seiner Unzufriedenheit) nähen ließ, nachdem ihn seine Geliebte, Alma Mahler, verlassen hatte. Ein kluges Spiel Hustvedts mit der Kulturgeschichte! Und ein solches ist schon der Titel ihres Romans von 2014, der fraglos auf Margaret Cavendishs Text von 1668 mit identischem Titel zurückgeht. In jenem ersten utopischen Roman einer Frau ist vieles der Entstehungszeit und dem gesellschaftlichen Status seiner Autorin, der Princesse and Duchess of Newcastle, geschuldet. Utopisch aber im positiven Sinne ist, dass in Cavendishs "Blazing World" Menschen verschiedenster „Arten, Formen, Gestalten, Veranlagungen und Temperamente“ („Einige waren Bären-, einige Wurm-Menschen, einige Fisch- oder Meeresmenschen, auch Sirenen genannt; einige Vogel-, einige Fliegen-Menschen, einige Ameisen-, Gänse-, Spinnen-, Laus-, Fuchs-, Affen-, Dohlen-, Elster-, Papageien-Menschen“) und unterschiedlicher Hautfarben („himmelblau, ... tiefpurpurn, ... grasgrün, ... scharlachrot, einige von orangener Farbe“) friedlich zusammenleben.

Vor der Folie des hier Referierten lässt sich einiges über meine eigene künstlerische Produktion

sagen. – Der Ursprung meiner Porträts ist wie bei der fiktiven Harriet Burden der Wunsch nach Festhalten von Lebendigem, und wie in Margaret Cavendishs „Gleißender Welt“ die Begeisterung für die Vielfalt der Menschen sowie der Enthusiasmus für ein radikaldemokratisches, und das heißt: radikal-humanistisches Miteinander von Individuen. Unter Individuen verstehe ich nicht Personen, die sich bloß äußerlich als solche stilisieren; es geht mir nicht um die Individuation aus dem Kleiderschrank (was allerdings durchaus ein guter Anfang sein kann). Es geht mir um Menschen, die in der angstlosen Äußerung ihrer Emotionalität bei sich sind.

Dieses Bei-Sich-Sein ist meiner Erfahrung nach von einem gelebten Leben nicht zu trennen. Der durchlebte, ja auch durchlittene Individuationsprozess hinterlässt freilich Spuren in den Körpern. Diesen Individuen, vor allem den Landschaften ihrer Gesichter, gilt mein Interesse. Meine tiefe Sympathie. Egal ist dabei, ob es sich bei den Porträtierten um mir gut und seit langem bekannte Freundinnen und Freunde handelt oder um Menschen, mit denen mich bloß ein Moment der Resonanz (Hartmut Rosa), also ein kurzer Zusammenklang, verbindet. Wie beispielsweise mit der „Wahrsagerin“.

Als ich am Union Square in Manhattan an der etwa 35jährigen Frau mit dem weißen Turban vorbeiging, packte sie – vor einem Brunnen auf orientalischen Teppichen sitzend – gerade ihre Kristallkugeln aus; wahrscheinlich wie jeden Samstagvormittag, wenn der nahe Obst- und Gemüsemarkt Menschenmengen anzieht. Offenbar interessieren sich einige Passanten für beide Arten von Bio: für Biolebensmittel und für ihre Biographie. Dass diese „Wahrsagerin“ über psychologisches Gespür verfügt, ist offensichtlich. Ein Augenblick, im wahrsten Sinne des Worts, genügte, um gegenseitiges Verständnis, ja Komplizenschaft zwischen uns herzustellen. Das große Format meines Gemäldes und das Close-up waren dann nötig, um der Komplexität der dargestellten Persönlichkeit einigermaßen gerecht werden zu können.



Wahrsagerin am Union Square, New York City, Öl auf Leinwand, 120 x 140 cm, 2014
Sammlung Dr. Elisabeth Leopold, Wien; Foto: Arnim Plankensteiner

Nur eine Resonanzfläche war ich indes für die Freude, die jene – überwiegend älteren – Menschen nach drei Stunden gemeinsamen Tanzens ausstrahlten. Im zweiten Untergeschoß der Church of the Village im West Village von Manhattan treffen sich mehrfach pro Woche Menschen zum English Country Dancing mit Livemusik. Abwechselnde „Callers“ sagen die Tanzfiguren an. Immer Dienstagabend ist die Klasse „for all“. Jene, die neu dazu stoßen, werden Anfang der Stunde in einem Nebenraum von einem Instruktor mit den elementarsten Schritten und Figuren vertraut gemacht. Im großen Saal wechselt man nach jedem Tanz die Partnerin bzw. den Partner.

So tanzt im Laufe des Abends jede mit jedem, ohne Ansehen des Alters und des gesundheitlichen Zustandes. Eine Serie von Fotos, die ich im Herbst 2014 nach dem Ende der letzten dreistündigen Tanzeinheit, an der ich teilnehmen konnte, geschossen habe, bildete die Grundlage des Zyklus von 16, hier erstmal ausgestellten Porträts.

Das Lachen oder Lächeln dieser New Yorker „Tänzer“ hat nichts zu tun mit dem obligatorischen Grinsen, das sich jeder und jede heute angesichts einer Kamera abnötigt. Dieses cheese!-Lächeln ist die unreflektierte Mimikry des Lachens der angeblich so glücklichen Konsument_innen, wie sie die amerikanische Werbung ab den 1920er Jahren auf den Markt brachte. Kurz darauf folgte die Politik: Rasch strahlten auch die Bürger_innen der kommunistischen UdSSR respektive des nationalsozialistischen Deutschland auf den Propagandafotos, womit sie ihren uneingeschränkten Glauben an eine bessere Zukunft unter der jeweiligen Führung bekundeten. Dieses Lächeln, ja Lachen der Protagonisten auf Fotos, Plakaten etc. war ein von den ökonomischen wie politischen Lenkern eingesetztes Mittel, um das Volk zum enthusiastischen Konsum respektive zur ebenso enthusiastischen Mitarbeit am Aufbau einer Gesellschaft nach ihren Spielregeln zu animieren. Von da an sickerte das Lächeln (Grinsen) in die Alltagskultur ein, wenn es um die Repräsentation auf Fotos geht. Und unreflektiert ist es bis heute konstituierender Bestandteil der Selfiekultur und damit der Kommunikation in den social media. Wer für das Lächeln zu busy ist, schickt lachende emojis. Neu ist bloß, dass jetzt immer öfter lauthals gelacht wird: in der Werbung, auf den Selfies, von den emojis. Man/frau schreit förmlich ständig vor Glück,

in dem der/die Einzelne – dank der eigenen, ach so erfolgreichen Strategie – angeblich schwimmt. Mit all dem hat das Lachen meiner „Tänzer“ nichts zu tun. Eher lässt es sich mit dem Lachen der Bürger und Bauern auf den holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts vergleichen, das dort als Ausdruck eines ökonomisch prosperierenden, selbstbestimmten, weder von der Religion drangsalieren, noch von feudalen Zuständen erstickten Lebens verstanden ist. Frans Hals und Kollegen mussten freilich einen sehr flüchtigen Zustand durch Malerei festhalten. Hals tat dies mittels einer ostentativ raschen Malerei. Ich kann heute auf – immer selbst gemachtes – Fotomaterial zurückgreifen, in dem das Lachen oder Lächeln als authentischer Ausdruck des inneren Glücks eingefangen bleibt.

Damit fragt sich: Warum überhaupt Malerei?

Warum mache ich nicht einfach Fotos und lasse es dabei? – Aus mehreren Gründen. Um nur zwei zu nennen: Erstens bin ich überzeugt, in ein gemaltes Porträt aus der Begegnung mit einem Menschen ein Mehr seiner Persönlichkeit hineinlegen zu können. Zweitens interessiert mich die Spannung zwischen dem vorgegebenen Material, also dem Foto, und der malerischen Struktur des Bildes. Was letztere betrifft, entsteht ja zwischen dem zum Zweck der Mimesis (Wiedergabe der Natur) eingesetzten Strichen, Punkten, Farben etc. ein eigenes Beziehungsgeflecht, wobei die angewandten formalen Mittel immer in einem Dialog mit der Kunstgeschichte stehen.

Die malerische „Handschrift“ ist, so spontan sie auch wirken mag, stets davon geprägt, was der/die Künstler_in im Laufe des Lebens gesehen hat. Wie beim lokalen Dialekt kann die Aneignung und Anwendung spezifischer Modi unwillkürlich oder aber reflektiert stattfinden. Die Ablehnung ist immer ein bewusster Prozess. Als Kunsthistorikerin komme ich nicht umhin, auf meine Malerei stets einen Blick von außen zu werfen. Das heißt, auch wenn „es“ malt (denn das Malen ist zu einem guten Teil ein automatischer Prozess, vergleichbar mit dem Autofahren), wird das Ergebnis von mir laufend vor dem Hintergrund der Kunstgeschichte beurteilt, evaluiert.

Will man einem Menschen mittels der Malerei auf der Bildfläche Präsenz geben, setzt das freilich voraus,



„Caller“ English County Dancing, New York, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Besitz der Künstlerin; Foto: Martina Pippal

dass der/die Porträtierte im Gemälde (zumindest bis zu einem gewissen Grad) körperlich erscheint, dass sich das Dreidimensionale auch innerbildlich in einem (sei es: definierten oder undefinierten) Raum entfalten kann, dass Materialoberflächen (Kunsthistoriker_innen sprechen von „Stofflichkeit“) illusioniert werden. Körperlichkeit, Raum, Stofflichkeit in verschiedenen Beleuchtungssituationen und das Momenthaft-Transtorische, ja auch die angesprochene Bejahung des Individuellen sind freilich

genau jene Momente, die die Moderne abgelehnt hat. Ihr war das selbstverliebte Spiel mit den – an Akademien erworbenen – malerischen Fähigkeiten (z.B. in der französischen Salonmalerei) ein Gräuel. Dazu kam noch der politische Vorbehalt, sah doch die Moderne in der – durch Malerei oder Skulptur bewirkten – Idealisierung respektive Vorspiegelung von nicht empirisch Nachweisbarem ein Werkzeug der Verführung.



Dancer, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018

Im Besitz der Künstlerin; Foto: Arnim Plankensteiner

Aus ihrer Perspektive hatten die weltlichen und geistlichen Machthaber die Künstler bisher missbraucht; indem diese Scheinrealitäten geschaffen hatten, um faktische Sachverhalte zu verschleiern (z.B. beim Staatsporträt oder in der Historienmalerei), oder gänzlich Inexistentes illusioniert hatten (man denke bloß an die Fresken in der Sala di Costantino im Vatikan, die exuberant die so genannte Konstantinische Schenkung, de facto eine Fälschung der päpstlichen Kanzlei um 800, thematisieren),

seien die Künstler jahrhundertlang Räder in die Autopoiesis-Maschinerie der Herrschenden gewesen. Hieraus suchten die Künstler der Moderne auszubrechen, indem sie die weitere Verwendung der konventionellen malerischen Mittel konsequent ablehnten. In Österreich war der Bruch bekanntlich nicht so abrupt. Die österreichische Malerei vor und nach dem Ersten Weltkrieg tradierte die Mittel der Vormoderne, oft etwas gefiltert durch Paul Cézanne.



Dancer, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018

Im Besitz der Künstlerin; Foto: Arnim Plankensteiner

Das heißt: Die Farben wurden heller, die malerischen Mittel (Strich, Farbfläche) vom dargestellten Gegenstand etwas losgelöst. Und der Rückgriff von Malern der Zwischenkriegszeit auf den Barock, auf die aus österreichischer Innenperspektive ruhmreichste historische Epoche des Landes, verschob das Gewicht auch gleich wieder in Richtung „Malerei als Mittel der Illusion“ und eines dunkleren Kolorits. Franz Wiegele, Anton Kolig, Anton Faistauer, aber auch Oskar Kokoschka, nutzen die Malerei in dieser

Weise, teils unter Integration symbolistischer und expressiver Momente. Noch weniger als der Stil änderten sich die Themen.

Der Aufholprozess an die internationale Avantgarde begann in Österreich ja – von Ausnahmen abgesehen – erst in den 1950er Jahren. Die Postmoderne hat die figurative und damit illusionsschaffende Malerei neuerdings salonfähig gemacht (Siegfried Anzinger, Hubert Schmalix u.a.). Künstlerinnen, die erzählen wollten, unter anderem auch von



Dancer, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018

Im Besitz der Künstlerin, Wien; Foto: Arnim Plankensteiner

ihrer geschlechtsspezifischen Leidenssituation, hielten lange daran fest (Florentina Pakosta) oder kehrten zur figurativen Darstellungsweise zurück (Maria Lassnig, Hildegard Joos ganz am Ende ihres Lebens).

Da mir das Erzählen ein Anliegen ist, wenngleich nicht so sehr jenes von Geschichten, als jenes von der weiten Landschaft des/der Einzelnen, bekenne ich mich zur figurativen Malerei und kann mich dabei auch auf Künstler im internationalen Raum,

die sich von der mimetischen Darstellungsweise nicht (völlig) abbringen ließen berufen (Lucian Freud, Gerhard Richter, Michaël Borremans u.a.). Deren Oeuvres zusammengesehen haben eine große inhaltliche Breite. Die beängstigende Abgründigkeit der Werke des Belgiers Borremans hat mich nach der Jahrtausendwende besonders angezogen. Borremans – unter anderem durch Manet und Velázquez stimulierten – grandiosen handwerklichen Fähigkeiten stehen in einer hohen



Dancer, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018

Im Besitz der Künstlerin; Foto: Arnim Plankensteiner

Spannung mit dem vom Symbolismus wie von Fotos und Filmen der 1950er Jahre angeregten Inhalt. Manche der alpträumhaften Szenarien, die dadurch entstehen, möchte man lieber wieder vergessen. Mein Ansatz ist vergleichsweise naiv, wenn ich die mimetische Malerei als mnemotisches Werkzeug einsetze: als Werkzeug zum Erinnern.

Dies aus einem tiefen Bedürfnis nach Beziehung. Sagen wir es wie es ist: aus einem Gefühl der Einsamkeit, einem bei den Babyboomers, den

(Einzel-)Kindern der Wirtschaftswundereltern, wohl weitverbreiteten Grundgefühl. Keiner entgeht seiner Generation.

Dezember 2018



English Country Dancer 4, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Besitz der Künstlerin; Foto: Arnim Plankensteiner



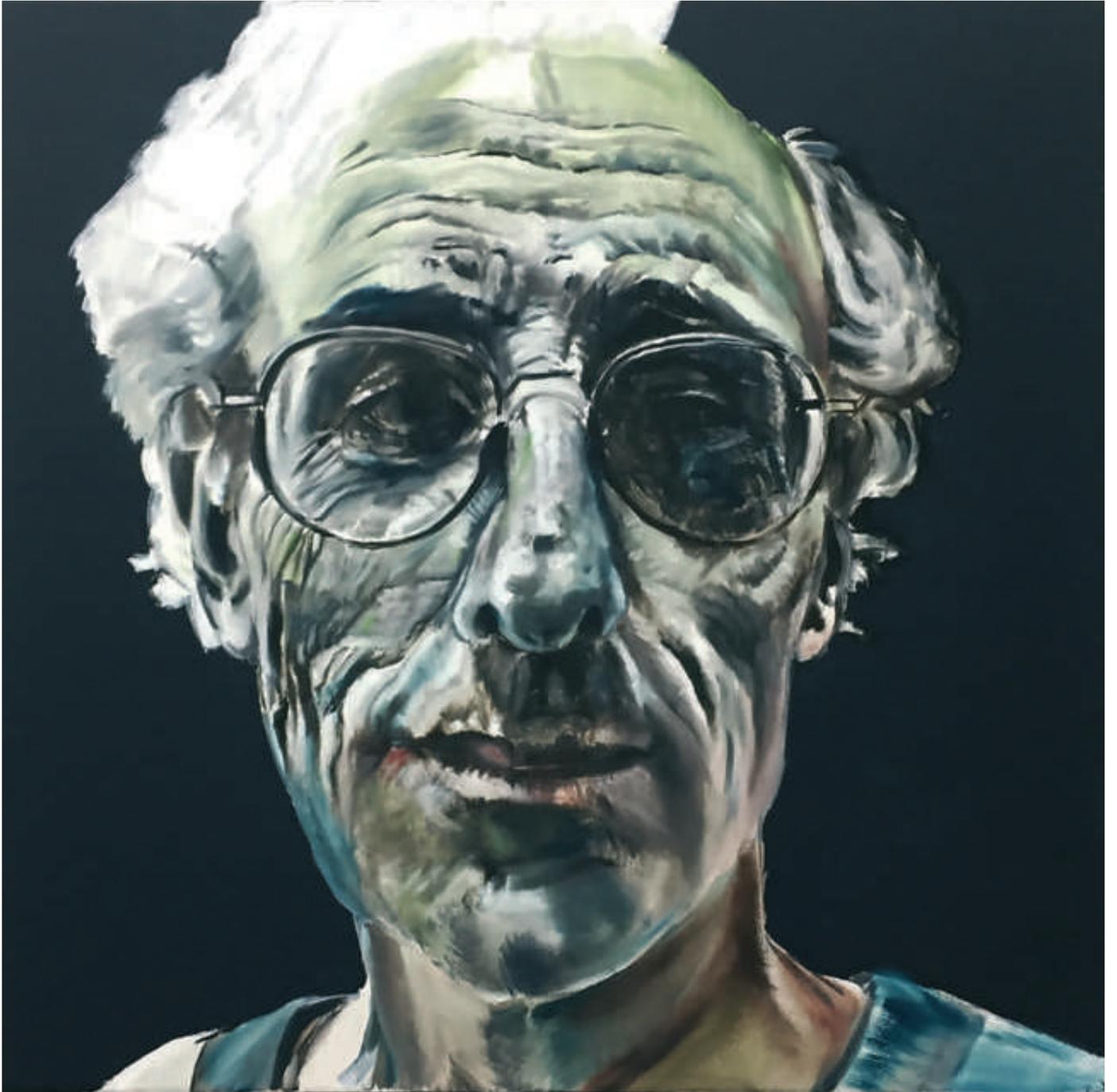
English Country Dancer 5, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Besitz der Künstlerin; Foto: Martina Pippal



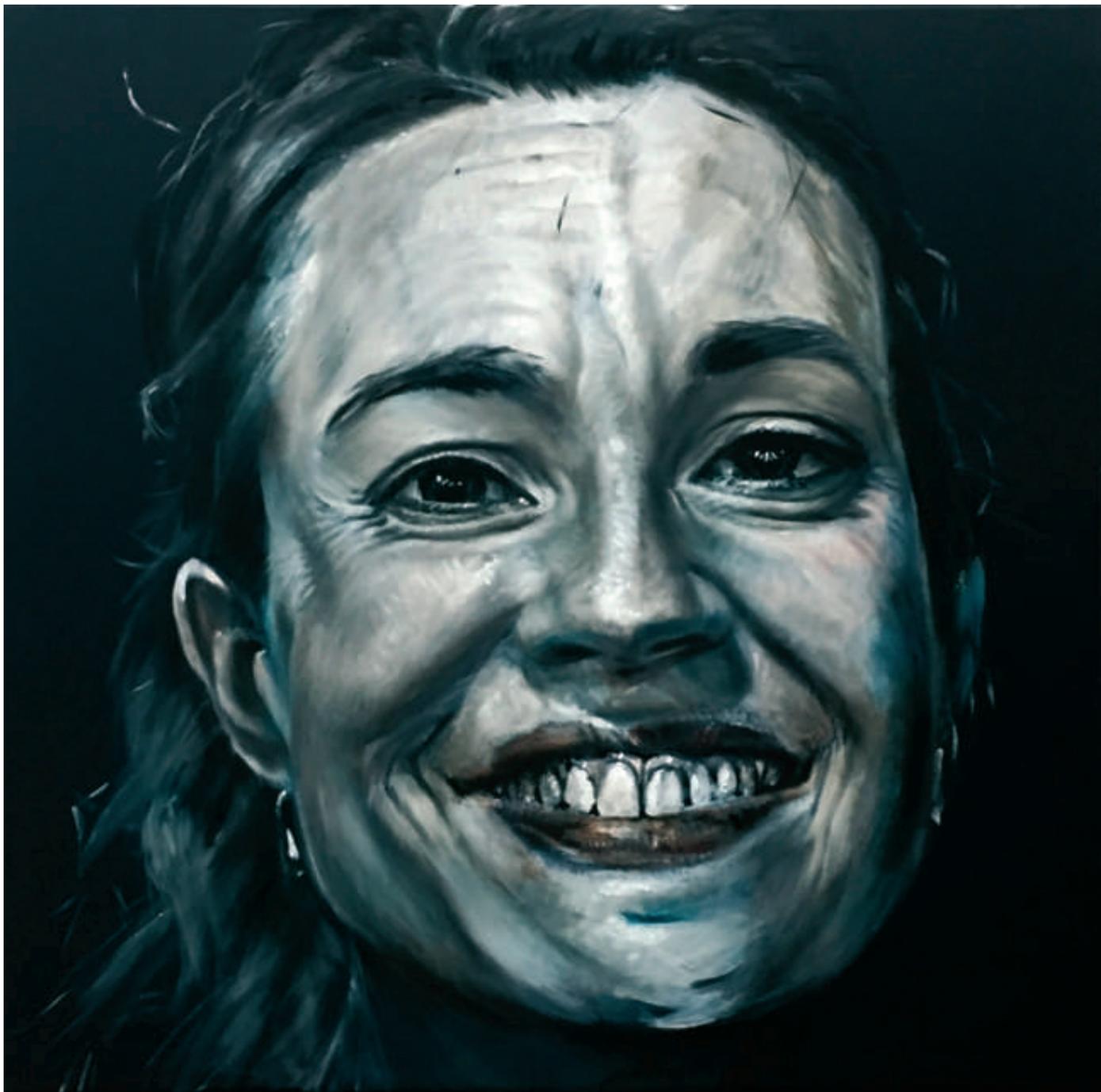
English Country Dancer 6, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Besitz der Künstlerin; Foto: Martina Pippal



English Country Dancer 7, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Beitz der Künstlerin; Foto: Martina Pippal



English Country Dancer 8, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Besitz der Künstlerin; Foto: Martina Pippal



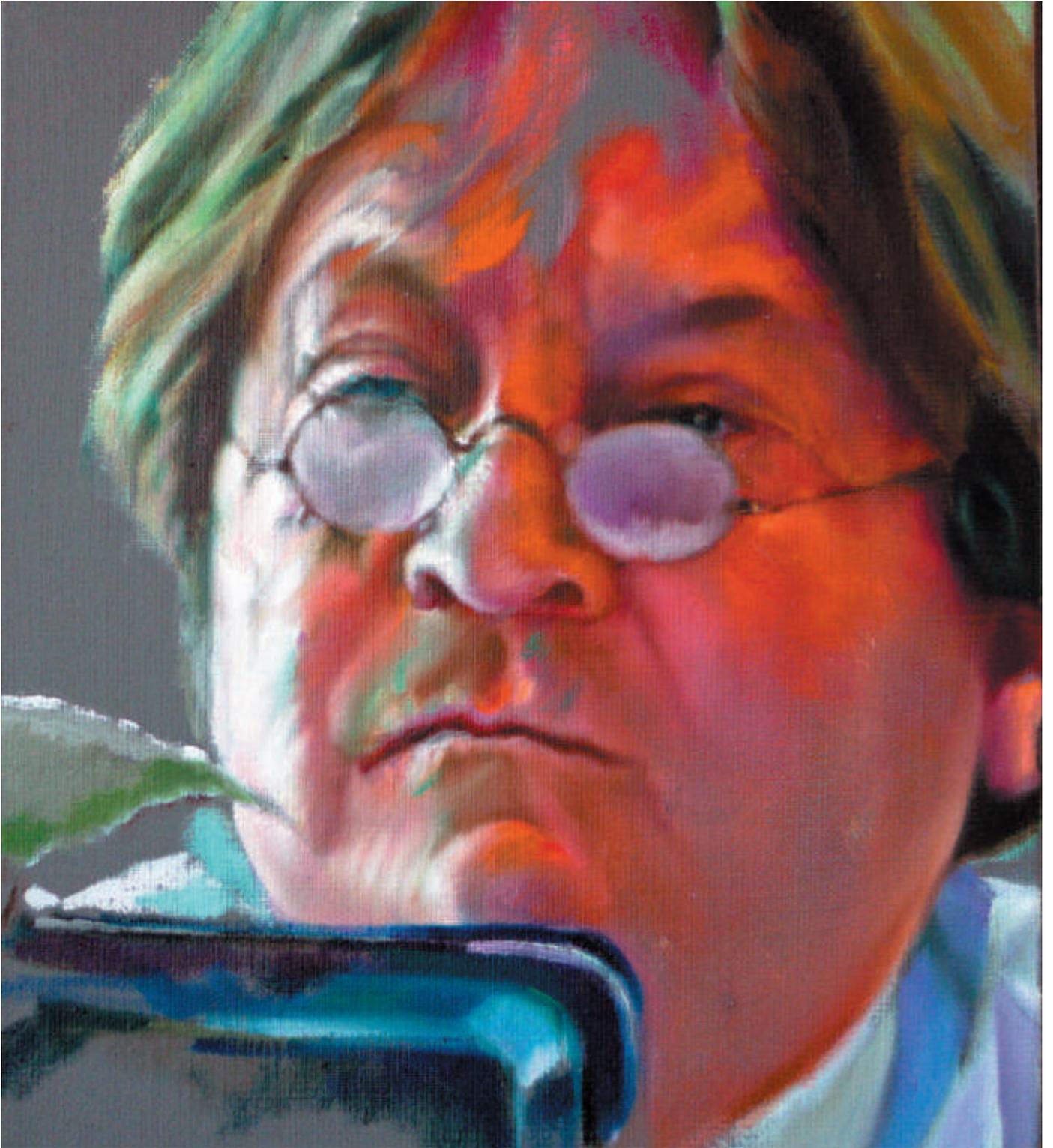
English Country Dancer 9, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Besitz der Künstlerin; Foto: Martina Pippal



Dancer, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Im Besitz der Künstlerin; Foto: Martina Pippal



Peter Konwitschny, Regisseur, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2018
Sammlung Peter und Seolleyon Konwitschny, Deutschland; Foto: Anim Plankensteiner



Prim. Prof. Dr. Roland Oppolzer, Orthopäde und Kunstsammler,
Öl auf Leinwand, 40 x 34,5 cm, 2013
Privatbesitz, Klosterneuburg (NÖ), Foto: Martina Pippal



Dr. Franz Pichorner, Historiker und stellvertretender Generaldirektor des Kunsthistorischen Museums, Wien,
Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, 2017
Privatbesitz, Wien, Foto: Arnim Plankensteiner





Philipp und Anna, Studierende, Öl auf Leinwand, 120 x 140 cm, 2015
Privatbesitz, Wien, Foto: Arnim Plankensteiner

< Dr. Thomas Weyr, Journalist und Autor (New York und Wien), Öl auf Leinwand, 125 95 cm 2013
Privatbesitz, Wien, Foto: Arnim Plankensteiner

Anmerkungen zum Porträt

von Manfred Wagner

Das Porträt zählt, man nehme es einmal so hin, zu den ältesten Artefakten des Menschlichen überhaupt. Auch wenn in Kunst- oder Kulturgeschichte viel darüber gerätselt wird, ob man denn überhaupt vom Porträt sprechen dürfte, wenn keine individuellen Gesichtszüge erkennbar seien (wer will das eigentlich überprüfen können?), wenn viel spekuliert wird über den Unterschied zwischen Porträt und Selbstporträt, auch wenn die „cultural studies“-Spezialisten den Kunstcharakter erst ab der Renaissance ansetzen, ändert dies nichts. Die Darstellung des menschlichen Gesichts (wie auch des menschlichen Körpers) ist ein Reizstoff für die Kreativitätsspezialisten, die an dem Phänomen nicht vorübergehen können. Von Anfang an und bis heute!

Der Künstler hat die Möglichkeit, aus seiner subjektiven Wahrnehmung ein Objekt zu formen, das seinen Überlegungen entspricht, das seine Interpretationen eines Anderen zulässt, das keine Irritation des Anderen berücksichtigen muss. Dieses andere Objekt, das Öffentlichkeitsrang hat, wird damit in die Gleichwertigkeit katapultiert, ein schwerwiegender Beleg für die zugestandene Würde des Anderen in der Gleichsetzung mit sich selbst. Der Schöpfungsbericht mit dem unerhörten Satz „Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbild“ ist die höchste verbale Umsetzung dieses metaphysischen Prozesses, eine Beschreibungskategorie, die nie mehr in der Menschheitsgeschichte mit Worten übertroffen wurde. Es ist dann letztlich gleichgültig, ob das Porträt des Anderen oder das eigene Selbstporträt zur Diskussion steht, weil der Handlungsvorgang des Künstlers in seiner Art, seinem Stil, feststeht, zumindest temporär, und nur das Thema variiert. Daran kann auch ein Auftrag, von wem auch immer gegeben oder verlangt, nichts ändern, weil der Künstler nur kann, was er kann. Auch wenn er sich selbst den Auftrag erteilt, bleiben mit der Annahme desselben die Prämissen gleich. Die Psychologisierungswut, die die Literatur über das Selbstporträt beherrscht und von der

Selbsterkenntnis und der Identitätssuche, der Selbstheilung und der narzisstischen Selbstdarstellung bis zur Überlebensstrategie gestreckt wird, ist realiter nichts anderes als der Versuch, die Beschäftigung mit dem Anderen, dem Gegenüber zu differenzieren.

Der Künstler ist sich immer der Distanz zwischen seinem Tun und der thematischen Vorlage bewusst. Er weiß, dass er sie nicht überbrücken kann, letztlich er sich selbst auch als fremd empfindet, wenn er sich an die Arbeit seines eigenen Bildes macht.

Der Spiegel ist eine treffende Metapher, weil er trotz seiner Verführung zum Gleichen immer die Distanz zum Gespiegelten aufbaut, räumlich ohnehin, aber auch in der Verkehrung der Richtungen.

Distanz bleibt der Schlüsselbegriff auch im Falle des Porträts. Der Künstler kann nur aus seiner individuellen Position das zu malende oder zu gestaltende Objekt betrachten, sehen und niemals die Positionen wechseln. Er hat vermutlich im Gegensatz zum Nichtkünstler die Chance, anders zu sehen, eine spezifische Art der anderslaufenden Wahrnehmung einzuschalten, möglicherweise sogar verschiedene Perspektiven gleichzeitig sich anzueignen (wie der Architekt oder der General), aber es bleibt die Distanz. Die von den Gehirnforschern so gern beschworene Empathie, ein wenig kurzschlüssig einmontiert, ist seine Sache nicht. Unabhängig davon, ob diese tatsächlich funktioniert, spiegelneural oder auch nicht, sind empathische Korrelationen in der Porträtforschung nicht bekannt und schon gar nicht nachweisbar.

Warum auch?

Für den Künstler ist der Gegenstand seiner Betrachtungsweise das direkte zentrale Thema. Seine Interpretation des Gegenübers und das Einfrieren in eine Momentaufnahme sind seine Aufgaben und nicht eine Einschaltung irgendeiner Gefühlsdimension in einen Schöpfungsprozess, der nur künstlerisch bedingt ist.



Dr. Thomas Weyr vor seinem Porträt
Foto: Martina Pippal

Wenn von Einfühlung in das Gegenüber gesprochen wird, dann stammt es zumeist aus dem individuellen Repertoire des Künstlers selbst, der vermutlich besser als seine Nichtkünstlerkollegen die Weiten menschlicher Seelen kennt, den Kanon menschlichen Ausdrucksvermögens, die Strategien der Mimik, also das Repertoire menschlicher Verhaltensweisen. Ob dies realiter mit dem Gegenüber zu tun hat, ist möglich, aber nicht zwingend. Es ist jedenfalls nicht nachweisbar und daher auch nicht wissenschaftlich (im heutigen naturwissenschaftlichen Kontext) relevant. Alle Studien über Selbstporträts (die inzwischen unendlich sind, weil die Psychologie sich darüber hermachte) haben bei genauerem Hinsehen bewiesen, dass die Beobachtung des Gegenübers in Genauigkeit und nahezu kalter Wahrnehmung die Reize für den Künstler ausmachen, die die Selbststudien bei Rembrandt oder Dürer oder den späteren Zeitgenossen wie Schiele, Kokoschka oder Picasso nach sich ziehen.

Das Entscheidende für die künstlerische Leistung ist nicht von Mitgefühl oder Empathie oder Wahrnehmungsbetroffenheit abhängig, sondern von der Fähigkeit, das Gegenüber in seiner Substanz zu erfassen, die immer gleichbedeutend ist mit der Interpretation des Fremden im Gefäß der subjektiven Wahrnehmung.

Wahrnehmung ist nicht eine Frage der Automatik, sondern die Übersetzung dieser Wahrnehmung in die Übersetzung ist das Thema, was nebenbei bemerkt, den gewaltigen Unterschied zur Fotografie ausmacht, wenn auch dort grosso modo die Interpretation, nur von uns weniger bemerkt, eine zentrale Veränderungskategorie darstellt.

Dies ist keine neue Erkenntnis, sondern seit alters her, spätestens seit Plotins Differenzierung zwischen „sinnlicher und intellegentibler Schönheit“ bekannt. Sinnliche Schönheit verlangt Ähnlichkeit, Intellegibilität gibt der Interpretation des vermuteten Wesens den Vorrang.

Beide sind subjektiv, allein vom Künstler geprägte Anschauungsmodelle, für die er sich, so ist zu vermuten, im Apriori der Konfrontation entscheiden muss, letztlich eine Vermischung vermeidet. Ob dies alles vom Künstler auch expressis verbis analysiert, verantwortet und legitimiert werden kann, spielt keine Rolle. Entscheidend ist, was er

macht, entscheidend sind sein Ansatz und seine Zielvorstellung, die ihn oft genug auch scheitern lässt, was die vielen abgebrochenen und nicht vollendeten Porträts erklären hilft.

In der Theorie des Porträts werden wir viele liebgeworden Anschauungen und Deutungen über Bord werfen müssen. Die Frage der Individualisierung beispielsweise, für deren Dementi in der Antike wir derzeit keinerlei Belege haben (analog den gerade veröffentlichten Schädelformen aus Georgien, die sich als Variation eines frühen Urmenschen im Gegensatz zu fünf verschiedenen angenommenen herausgestellt haben).

Wir werden die unausgesprochene, nichtsdestoweniger vorhandene Abwertung der Hofkunst revidieren müssen, weil, wie neueste Forschungen beweisen (am Beispiel aller vorhandenen Habsburgerporträts seit Rudolf IV.) mehrfache Abbildungen ein und desselben Herrschaftsträgers verschiedene Porträtistik erlaubt haben. Wir werden die Idee an die Aufgabe des gemalten oder skulpturalen Porträts zugunsten der Fotografie ablegen müssen, weil nach wie vor jede Menge auch prominenter Künstler an diesem Sujet festhalten, und sich weder durch Elektronik, Vermessung, noch raffiniertester Fototechnik darin beirren lassen, ihre eigene Vorstellung auch von sich selbst umzusetzen. Wir werden auch respektieren müssen, dass es keinen wesentlichen Unterschied zwischen Bildlichkeit und Kunst gibt, weil Bildermacher, sprich Künstler, nichts anderes können können, als aus ihrer Distanz das Gegenüber neu zu erfinden. Dies ist, nebenbei bemerkt, jene streng genommene Schöpfungsanalogie, die an das Bibelwort von ehemals erinnert.

Keine schlechte Voraussetzung für die Legitimität des Porträts.

Manfred Wagner, Dr. phil., Univ. Prof. em., ist Kulturwissenschaftler und lehrte u.a. von 1974 bis 2012 an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien, ab 1998 Universität, und war Vorstand der Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte. Von 1980 bis 1988 war er Vizerektor der Hochschule für angewandte Kunst, Wien. Seit 1999 ist er Vorsitzender des Aufsichtsrates der NÖ Kulturwirtschaft GesmbH. Seit 1980 ist auch Kunst ein Thema seiner Forschungsarbeit.

Biographie:

Martina Pippal, geboren 1957 in Wien, ist Kunsthistorikerin und Künstlerin. Als Wissenschaftlerin liegen ihre Schwerpunkte beim langen kulturhistorischen Transformationsprozess zwischen Antike und Renaissance sowie bei der Moderne, bei ihrer künstlerischen Tätigkeit bei der figurativen Malerei, Zeichnung und Keramik.

Die Brücken zwischen den beiden Bereichen schlägt sie durch *kinesthetic learning* einerseits und *artistic research* andererseits. Sie lehrt als Professorin an der Universität Wien. Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland.

<http://portrait.martinapippal.at/>
<http://www.martinapippal.at/>

Sammlungen:

Alba Iulia (Rumänien), Evangelische Kirche AB
Altenburg (NÖ), Benediktinerstift
Berlin, Akademie der Künste
Kremsmünster (OÖ), Benediktinerstift

In Wien:

Kunsthistorisches Museum, Vortragssaal
Oesterreichische Nationalbank, Galerie der Präsident_innen und
Gouverneure
Rechnungshof Österreich
Wirtschaftsuniversität Wien, Galerie der Rektoren

Privatsammlungen in Österreich, Deutschland, Finnland und China.

Menschen_Bilder



„Nach der Prüfung“, Thomas Weyr, New York 1948, Öl auf Leinwand, 125 x 125 cm, 2013

Das Gemälde basiert auf dem Foto, das Fritz Herrnreiser, ein Freund der Familie Weyr, 1948 nach der Prüfung von Thomas Weyr machte, nachdem jener das College in New York abgeschlossen hatte.
Privatbesitz Wien; Foto: Martina Pippal

<http://www.martinapippal.at/>
<http://portrait.martinapippal.at/>