

Vom Bildnis zum Sinnbild

Menschenbilder im Spiegel von 7 Jahrhunderten Holzschnitt

beschreibt *Herwig Tachezi* von der "gesichtslosen", universellen Maske des Spätmittelalters über das Bildnis des persönlich Erlebenden bis zur Visualisierung kollektiver (Leid-)Erfahrungen der Gegenwart.

Ausstellung in der Galerie Hochdruck vom 12. Februar bis zum 27. April 2013

In seinem Buch "Understanding Comics - The Invisible Art"¹ läßt Scott McCloud sein gezeichnetes Alter Ego aus einer Sprechblase rasonieren: "We humans are a self-centered race. We see ourselves in everything. We assign identities and emotions where none exist. And we make the world over in our image". Diese Worte begleiten Bilder von Dingen aus der Alltagswelt, denen wir jederzeit bereit sind, "ein Gesicht zu geben", bzw. die ihre Form unbewusst dadurch erhielten, indem wir die Dinge "nach unserem Angesicht" formten, ganz so, wie der biblische Gott den Menschen nach seinem Angesicht schuf.

Zu einem ähnlichen Schluß - mindestens was die künstlerische Darstellung des Menschen anbelangt - kam ziemlich genau 500 Jahre früher Leonardo da Vinci, als er mit der ihm eigenen Drastik feststellte: "Es ist der größte Fehler der Maler, daß sie...dieselben Gesichter...ständig wiederholen und die Gesichter zum großen Teil so machen, daß sie ihrem Meister gleichsehen,...denn ich habe mehrere gekannt, die in allen ihren Gestalten nur sich selbst abgebildet haben... Also, Maler, sieh dir deinen hässlichsten Körperteil gut an und schaffe Abhilfe durch die Beschäftigung mit ihm; denn wenn du wie ein Vieh aussiehst, werden auch deine Gestalten so aussehen..."

Trotz der Tatsache, daß sich der Mensch seines Spiegelbildes schon sehr früh bewußt gewesen sein muß, dauerte es in der Kunst erstaunlich lange, bis sich die Erfahrung seiner unverwechselbaren Individualität in den abgebildeten Gesichtszügen niederschlug. Eher schon glich sein Äußeres dem, was McCloud als das Wesen des "Cartoon" beschreibt: einer Maske, die umso höhere Universalität beanspruchen könne, je mehr Menschen sich in ihr wiederzuerkennen vermögen. Das mag neben künstlerischem Unvermögen der Grund sein, warum lange nach van Eyck in so mancher Inkunabel-Darstellung der Divina Comedia immer noch Strichmännchen zu finden sind. Im Übrigen genügte lange Zeit zur eindeutigen Identifizierung einer Person die richtige Zuordnung bestimmter Insignien oder Attribute. Darüber, in welchem Zusammenhang das menschliche Gesicht schließlich als Individualität erkannt und in der Kunst Jan van Eycks oder Rogier van der Weydens ab ca. 1430 auch gleich auf höchst realistische und damit erstmals auch expressive Weise abgebildet wurde, kann nur spekuliert werden. Diese Künstler schufen aus dem Stand, was in der Druckgraphik (und damit ist in den ersten Jahrzehnten des europäischen Bilddrucks auf Papier² vor allem der Holzschnitt³ gemeint) noch bis weit nach der Jahrhundertmitte auf sich warten lassen sollte.

Einblattholzschnitte zeigten – sieht man vom Beispiel gedruckter Spielkarten einmal ab – hauptsächlich religiöse Darstellungen. Thomas von Aquin hatte im Hochmittelalter für die Westkirche die Bildapologetik insofern festgelegt, als nicht das Zeichen (im Bild also die „Zeichnung“), sondern das Dargestellte selbst Gegenstand der Verehrung sein sollte und damit vorerst den Bilderstürmern den Wind aus den Segeln genommen. Mit der Betonung auf den Bildinhalt war aber der individuellen Bildexegese durch den Betrachter eine Tür geöffnet worden und die Druckgraphik lieferte mit ihrer Reproduktionsmöglichkeit nicht nur den technischen Rückhalt für eine rasche Verbreitung von

¹ Scott McCloud: "Understanding Comics - The Invisible Art", Northampton MA 1993 (Second Printing), S. 32 f.

² nachweislich ab dem frühen 15. Jahrhundert

³ Vor der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern durch Johannes Gutenberg in Form des Einblattholzschnittes und der Blockbücher, danach auch als Buchillustration zu gedruckten Büchern.

Bildern, sondern vermutlich auch für ein steigendes Bedürfnis des nunmehr privaten Bildeigentümers nach Individualisierung der Motive.

Martin Schongauer könnte einer der ersten nördlich der Alpen gewesen sein, der für seine Druckgraphik (in diesem Fall den Kupferstich) eine von Leonardo etwas später empfohlene Methode praktiziert haben könnte: "Wenn du dir die Linien eines Gesichtes...merken willst, lerne zuerst, dir viele Köpfe, Augen, Nasen, Münder, Hälse, Nacken und Schultern zu merken...oder, wenn du ein Gesicht aus dem Gedächtnis malen musst, nimm dir ein Heftchen mit, in dem ähnliche Züge aufgezeichnet sind: und wenn du auf das Gesicht des Menschen, den du malen sollst, einen Blick geworfen hast, dann siehst du...nach, welche Nase oder welcher Mund dem seinen ähnlich sieht, und bei dem machst du dir ein kleines Zeichen, um ihn zu Hause wiederzuerkennen. Von den schauderhaften Gesichtern spreche ich gar nicht, denn die kann man sich ohne Mühe merken."⁴

Schongauer sowie später Dürer oder Cranach machten sich in ihren druckgraphischen Passions-Darstellungen denn auch die besonders von Leonardo exzessiv gepflegte Praxis der "grotesken Köpfe" für die Zeichnung der "Turba"-Szenen zunutze. Und das Genie des jungen Dürers machte es erst möglich, in den Basler Narrenschiff-Holzschnitten von 1494 eine Händescheidung der Künstler anhand der entweder vorhandenen oder eben nicht vorhandenen Individualisierung der Gesichter vorzunehmen. Dort wo die Individualisierung fehlt, fehlt auch der Ausdruck. Und Dürers Gesichter haben (abgesehen von den vorher erwähnten grotesken Köpfen) erstmals das, was den anderen fehlt: Ausdruck.

Der Holzschnitt erwies sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in der Druckgraphik als das Medium der Wahl in Kombination mit dem Bleisatz, da Holzstöcke und Typen in einem Arbeitsgang gedruckt werden konnten. Aber es gab noch mehr Gründe für den Einsatz der Holzplatten: ihre größere Widerstandsfähigkeit gegenüber Kupfer- oder Eisenplatten bei gleichzeitig leichterem Bearbeiten. Dies machte sich vor allem im Laufe der Reformation und Gegenreformation bei der schnellen Herstellung und großflächigen Verbreitung von Propagandamaterial bezahlt. Zudem hatte das Medium des Holzschnittes wegen des Umstandes, daß eine gewisse Stärke der Stege nicht unterschritten werden konnte, eine Unmittelbarkeit und Drastik der Darstellung zur Folge, die mit fein gestochenen Linien kaum jemals zu erreichen war. Dies kam wiederum der Expressivität des Ausdrucks zugute.

Wenn sich die deutschen Expressionisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Gotik einerseits und die Volks- und Kinderkunst andererseits beriefen, wie dies z.B. die Mitglieder des "Blauen Reiters" in ihrem Almanach explizit und unter Verwendung reichhaltigen Bildmaterials taten, so hat das gute Gründe. Sie sahen sich den Renaissancekünstlern verwandt, die mit dem Vorsatz, ein klassisches Ideal wiederbeleben zu wollen, zu völlig neuen Individuallösungen in der Kunst fanden. Für die Graphiker des Expressionismus bedeutete dies nach 3 Jahrhunderten der Vereinnahmung der Graphik durch tonige Schattierungen in Kupferstich, Radierung, Lithographie und zuletzt im Reproduktionsholzschnitt eine Rückbesinnung auf die expressive Gestik der Linie.

Man muß ein von hochspezialisierten Xylographen gestochenes "Tonschnitt"-Porträt vor Augen haben um zu ermessen, warum eine ganze Zunft die künstlerische Geburt des Holzschnittes - ohne Vorzeichnung und Arbeitsteilung, das Modell vor Auge, das Motiv direkt mit dem Messer in Langholz geschnitten - äußerst argwöhnisch betrachtete. Dabei war der japanische Holzschnitt spätestens seit den großen Weltausstellungen ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa allgemein bekannt. Dieser war zwar ebenso hochgradig arbeitsteilig und also Spezialisten bei der Ausführung überlassen, doch trat er mit seinen zart verlaufenden Farbflächen, der raffinierten Nachbearbeitung der Oberflächen und ja - der hochexpressiven Darstellung populärer Posen aus dem Kabukitheater weder technisch noch inhaltlich in Konkurrenz zur rein reproduktiven Natur des Holzstichs. Nachdem der

⁴ André Chastel (Hrsg.): Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990, S. 371

Japonismus maßgeblich den europäischen Jugendstil beeinflusst hatte, begrüßten die Expressionisten neben dem "ersten deutschen Expressionismus" der Gotik und dem, was wir heute als "ethnologische" Kunst mit all ihren Masken und Idolen⁵ bezeichnen würden, auch den japanischen Holzschnitt als Impulsgeber. Gerade die Wirkung der populären Schauspielerporträts, die teilweise feinste Unterschiede im Gesichtsausdruck ganzer Schauspielergenerationen in derselben Rolle festhielten, mußte der theatralischen Geste des Expressionismus entgegenkommen, auch wenn sich die europäischen Künstler zumeist auf den reinen Schwarz-Weißkontrast beschränkten.

Gottfried Graf, selbst Holzschneider und Professor an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste resümiert 1927 wortgewaltig: "Keine graphische Technik drückt das Gesicht, den Willen, die künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit ausdrucksvoller aus, als der Schwarz-Weißholzschnitt. In ihm schafft ein unbändiger Wille, die inneren und äußeren Gesichte herauszuschleudern, und in dramatischen Gegensatz Schwarz-Weiß als Ausdruck innerer Spannungen in gewaltigen Massen wie feindliche Heere gegeneinander stürmen zu lassen. Der Holzschnitt ist Expressionismus, wie in seinen Uranfängen und nur eine expressionistisch gerichtete Zeit konnte ihn seiner eigentlichen Bestimmung wieder zuführen."⁶

Laut Graf wurde der reine Schwarz-Weiß-Kontrast im Barock, „dem Zeitalter des Kontrapunkts“, erfunden und hätte in den Radierungen Rembrandts seinen ersten Höhepunkt erreicht. Jedenfalls setzte sich im Barock noch eine andere, auf Kontrast beruhende Technik fort, die Ihre Wurzeln im italienischen Manierismus hat. Zeichnungen wurden da gerne als Chiaroscuro⁷-Holzschnitte reproduziert, wobei Weißhöhungen und getöntes Papier, sowie lavierte Pinselstriche mit jeweils eigenen Farbplatten imitiert wurden. Expressiv überhöhte Menschendarstellungen mit Bezug zu biblischen oder antiken Quellen stehen auch hier meist im Zentrum, wobei es bei etlichen Beispielen interessant ist, wie die zeichnerischen Vorlagen - oft Vorstudien zu Gemälden - zur Steigerung der Dramatik umarrangiert wurden. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts schuf der Engländer John Skippe einen Chiaroscuro-Holzschnitt nach einer Studie grotesker Köpfe von Parmigianino. Das Ende des 18. Jahrhunderts stand ganz im Zeichen einer Physiognomik-Debatte, ausgelöst durch Johann Caspar Lavaters reich bebildeter "Physiognomischer Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe". Goethe redigierte selbst die zwei ersten von vier Bänden und die Abbildungen der verschiedenen Charakterköpfe samt ihrer Gemütsbewegungen steuerten in den verschiedenen Editionen die besten Illustratoren der Zeit bei, unter ihnen Daniel Chodowiecki und William Blake. Es handelt sich dem Geschmack der Zeit entsprechend um Umrisskupfer bzw. Schattenrisse, doch entwickeln die Zeichnungen in ihrem Bestreben nach größtmöglicher Konzentration auf das Wesentliche erstaunlich "holzschnittartigen" Charakter.

Quasi als Kinder der "Physiognomik-Debatte" und gefördert durch die theoretische Untermauerung Baudelaires, entstehen Mitte des 19. Jahrhunderts die zum Druck in Lithographie und Holzschnitt übersetzten Zeichnungen Honoré Daumiers. Erstmals wird dabei das Genre der Karikatur dank Daumiers künstlerischem Genie offiziell in den Rang von Kunst erhoben. In seinen sozialkritischen Serien mit Namen wie "Galerie Physionomique" oder "Croquis d'Expressions" erfahren vor allem die Gesichtszüge der dargestellten Personen bei aller expressiven Überzeichnung größtmögliche Differenzierung. Im lauten und vor allem im Rahmen populärer Zeitschriften veranstalteten Konzert der Illustrationsgraphik bleibt Daumier aber ein Solitär. Erst Max Ernst wird in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts das Genre des populären (besonders in Frankreich beheimateten) Illustrations-Holzstichs in Form der Collage surrealistisch überhöhen und die Zahl der Anfang des Jahrhunderts entstehenden anti-naturalistischen Menschenbilder um ein weiteres, irritierendes erhöhen.⁸

⁵ vgl. August Macke: Die Masken, in: Der Blaue Reiter, Nachdruck München 1984/2000, S. 53 ff.

⁶ Gottfried Graf: Der neue Holzschnitt und das Problem der künstlerischen Gestaltung, Heilbronn 1927, S. 16 f.

⁷ Chiaroscuro = Hell-Dunkel

⁸ vgl. Max Ernst: Une semaine de bonté, Paris 1934

Der deutsche Expressionismus versucht den Niedergang der künstlerischen Graphik im Gefolge reproduktiver Techniken zu überwinden und greift dazu bei aller revolutionär nervösen Befindlichkeit auch auf Ideen der Vergangenheit zurück. Darüber sollte auch dann nicht hinwegtäuschen, wenn die Spuren in einer Mischung aus Übersteigerung des Ausdrucks und symbolträchtigem Inhalt verwischt werden. Dieser Umstand riss Hans Arp zu seiner berühmten Persiflage des Expressionismus als "der falsche Hase, das metaphysische deutsche Beefsteak"⁹ hin. Ein leidzerfurchtes Gesicht kann jedenfalls - wie zum Beispiel in den religiösen Darstellungen Schmidt-Rottluffs oder Heckels - immer noch Christus sein, in vielen Fällen weisen die Titel aber darauf hin, daß menschliche Gefühle, Emotionen und auch Ideen überzeitlich und sinnbildlich gemeint sind. Diese Tendenz setzt sich im Europa des 20. Jahrhunderts auch aufgrund der Erschütterung durch zwei globale Kriegserfahrungen fort. Titel wie "Leid", "Hunger", "Der Narr", "Erschrecken", "Verfolgt", "Demonstration" oder "Der gelöschte Blick" sind Hinweise darauf, daß die Begegnung mit dem Menschen in der Kunst selten ohne emotionale Beteiligung abläuft.

⁹ El Lissitzky und Hans Arp (Hrsg.): Die Kunstisten, Reprint Baden (CH), 1990, S. 8