

Inszenierung des Statisten

-

Die Suche nach dem «echten» Gesicht



Yasmin Mattich
Wissenschaftliche
Reflexion +
Dokumentation

Inhaltsverzeichnis

1 EINFÜHRUNG 4

1.1 THEMATIK

1.2 NOTIZ

2 DAS «GESICHT» 6

2.1 DER TREND «GESICHT»

2.2 SPIEGEL UND MASKE

3 INSZENIERUNG 8

3.1 INSZENIERTES KLEINTHEATER

3.2 FRONTALITÄT

3.3 DER BLICK

3.4 NARRATIVE SYMBOLIK

3.5 FRAMING

4 SICHTBARES UND VERBORGENES 12

KÜNSTLERBEISPIEL 1: RINEKE DIJKSTRA

5 ISOLATION UND IRRITATION 14

KÜNSTLERBEISPIEL 2: JAN VERMEER

5.1 ISOLATION

5.2 DISSIMULATION

5.3 IMAGINATION

6 FARBE UND FLÄCHE 16

KÜNSTLERBEISPIEL 3: MATISSE

6.1 VERSCHMELZUNG DER EBENEN

KÜNSTLERBEISPIEL 4: ALEX KATZ

6.2 PRINZIP DER FLATNESS

7 LITERATUR 18

8 ANHANG: REFLEXION 20

TEIL 1
EINLEITUNG

Ein Brautpaar steht vor den Stufen einer Treppe – sie im bodenlangen, weissen Kleid, er im festlichen Anzug. Vor ihnen stehend, das Blumenmädchen mit einem bunten Blumenstrauss. Alle drei posieren frontal, das Gesicht dabei lächelnd der Kamera zugewandt. Hinter dem Rücken der Gruppe ist ein zweites Mädchen zu erkennen. Halb verborgen hinter dem hölzernen Treppengeländer steht sie da, mit den Händen die lange Kleiderschleppe der Braut haltend. Sie wirkt entrückt, nahezu in sich gekehrt. Obwohl ihr Gesicht, wie das der anderen, dem Fotografen zugewandt ist, besitzt ihr Blick nicht die gleiche Wirkungskraft. Ihr Gesichtsausdruck verharrt in einem Schwebезustand, balancierend zwischen äusserer Präsenz und innerer gedanklicher Abwesenheit. Obwohl das Mädchen inmitten der festlichen Kulisse steht, ist sie von der Gruppe isoliert. Auf eine gewisse Art und Weise will nicht so ganz in das fröhlich inszenierte Bühnenbild passen. Es ist eine Hochzeit, ein Lächeln wird erwartet. - Sie tut es nicht. Vielleicht war es ein unbedachter Moment, in dem es nicht mehr reichte, sich den Konventionen entsprechend eine lächelnde Maske aufzusetzen. Ein kleiner Moment des «wahren»¹ Gesichts. - Vielleicht das Einzige unter vielen.

1.1
Thematik

Die Fotografie diente bereits in ihren Anfängen als beliebtes Instrument, um den Menschen in Szene zu setzen. Sie kann mit dem Wesen einer Theaterbühne verglichen werden: Es gibt Hauptdarsteller, Statisten, Requisiten und eine bestimmte Kulisse, innerhalb welcher sich das Stück abspielt. Der Mensch inszeniert sich dabei gerne innerhalb einer Gruppe, integriert und kongruent zu den anderen. Dabei präsentiert sich der Hauptakteur den konventionellen Richtlinien entsprechend: Die Haltung frontal, der Mund lächelnd und der Blick - mit einer innewohnenden Präsenz - direkt auf die Kamera gerichtet. Die Nebendarsteller lassen sich insofern dadurch erkennen, dass sie das gängige Schemata des Frontalitätsprinzips nicht einhalten. Sie nehmen die Rolle des Statisten ein und sind zwar auf dem Foto mit anderen Darstellern abgebildet, trotzdem - wenn auch nur durch ihre innere Abwesenheit - von der Gruppe abgegrenzt. Im Gegensatz zu den Posierenden sind die Statisten auf dem Bild festgehalten, ohne sich in diesem einen Moment, in welchem der Fotograf den Auslöser gedrückt hat, dessen bewusst gewesen zu sein. Vielleicht hat sie selbst der Fotograf mehr oder weniger ungewollt festgehalten - andernfalls hätte er sie vielleicht dazu angehalten, eine bewusstere Pose einzunehmen, die sich denjenigen der anderen anpasst. Dieser Moment des Überraschtseins wird durch den Gesichtsausdruck spürbar, der sich von den anderen abhebt und die Aufmerksamkeit auf den Statisten

lenkt. Es ist einer dieser raren Augenblicke des Fotografiert-Werdens, in dem der Mensch vergessen hat, die konventionelle Maske des Lächelns aufzusetzen. Was uns präsentiert wird, ist in diesem Sinne ein «unmaskiertes» Gesicht.

Unverhüllte Emotionen, Bühnen und Masken sind die wesentlichen Themen, mit denen ich mich in meiner Bachelorarbeit auseinandersetze. Der Statist tritt dabei als Hauptfigur in den Fokus. Die folgenden Seiten zeigen meine vertiefte Auseinandersetzung mit ausgewählter kunst- und sozialwissenschaftlicher Literatur, die im Vorfeld meiner praktischen Arbeit erfolgte. Sie diente mir als unverzichtbare Grundlage, um meine Interessen in ein handfestes Konzept zusammenzufassen. Die folgenden Kapitel behandeln inhaltliche oder formale Themen, die in engem Zusammenhang mit meiner gestalterischen Arbeit stehen. Die wissenschaftliche Arbeit setzt sich dabei nicht zum Ziel, Antworten auf meine gestalterischen Fragestellungen zu finden. Die Verknüpfung von Theorie und meiner gestalterischen Arbeit wird anschliessend als Reflexion im Anhang erfolgen.

1.2
Notiz



1 Notiz am Rande: Selbstverständlich bin ich mir im Klaren, dass nach dem postmodernen Verständnis kein absolut «wahres» Ich existiert. «Die Wahrheit liegt nicht in einem, einzigen, sie liegt in allem, in vielem, in der Konstellation, der Anordnung der Teile, und ist nicht absolut und ewig, vielmehr zeitlich beschränkt, hat ihre Gültigkeit nur auf Zeit.» (Stahel 2005, S.147). Mit dem Begriff «das <wahre> Gesicht» beziehe ich mich im folgenden nur auf diesen einen zeitlich begrenzten Moment, in welchem der Fotograf auf den Auslöser drückt.

TEIL 3

FOTOGRAFIE

3.1
Inszeniertes
Kleintheater

Lässt sich das Gesicht nach Hans Belting als eine «Bühne» auffassen, so ist das Leben im Grunde genommen nichts anderes, als ein einziges grosses Schauspiel mit Masken.¹⁰

Die Fotografie des 18. Jahrhunderts kommt diesem Verständnis wahrlich sehr nahe. Es lässt sich ähnlich mit einem «inszenierten Kleintheater» vergleichen und diente in erster Linie als Instrument der Auftragsfotografie.¹¹ Dabei war nur das, was von der alltäglichen Routine abwich und somit den «Rang des Feierlichen» erfüllte, wichtig genug, um für die Ewigkeit festgehalten zu werden.¹²

Heute wird die Fotografie hauptsächlich als private Technik für das Privatleben eingesetzt und orientiert sich dabei vordergründig an der «Funktion der Familie». ¹³ Dabei ist sie eng an das Familienleben, seine Werte und Rituale geknüpft. Das Ziel der «feierlichen Überhöhung»¹⁴ hat sie jedoch beibehalten. Gezielt werden diejenigen Augenblicke des gesellschaftlichen Lebens gefeiert, in denen sich der innige Zusammenhalt der Gruppe manifestiert.¹⁵ Ob Hochzeiten, Geburtstage oder festliche Familienessen – Bilder wie diese sind im Familienalbum allgegenwärtig. Mittels der Kamera werden die «hohen Zeitpunkte des kollektiven Lebens» eingefangen und auf Dauerhaftigkeit gestellt.¹⁶

3.2
Frontalität

Die Kamera liefert ein vorgefertigtes, definiertes Abbild von sich selbst. Ist ein Gesicht noch «physisch präsent», nimmt in seiner «physischen Abwesenheit» das fotografische Porträt seinen Platz ein.¹⁷ In diesem Sinne wird eine Fotografie als eine «vergegenständlichte Repräsentation»¹⁸ des Porträtierten verstanden. Um sich der Kontrolle über die Objektivität seines Abbildes gewiss zu sein, hält der Fotograf die das Prinzip der Frontalität ein. Indem der Fotografierte die Kamera gleich einem Menschen behandelt, wird an das Gegenüber die Anforderung auf «Anspruch gegenseitiger Ehrerbietung» gestellt.¹⁹ Daraus folgernd lässt sich nachvollziehen, weshalb der Versuch, an-

10 Inderwisch 1998, S. 84.

11 Stahel 2005, S. 145.

12 Bourdieu, 2006. S. 35.

13 Ebd., S. 42.

14 Ebd., S. 39.

15 Ebd., S. 93.

16 Ebd., S. 32.

17 Belting 2013, S.120.

18 Ebd, S.120.

19 Bourdieu 2006. S. 94.

dere dazu zu bewegen vor der Kamera ihre «natürliche» Haltung zu bewahren, beim Modell hauptsächlich Verlegenheit erzeugt: Natürlichkeit wird dem Kontrollverlust über die Objektivität seines Abbildes gleichgesetzt. In diesem Fall, so der Soziologe Pierre Bourdieu, kann einzig eine ‚fingierte‘ Natürlichkeit erwartet werden.²⁰ Wird der Mensch auf einem Foto festgehalten und dieser ist sich dessen bewusst, kann davon ausgegangen werden, dass eine totale Natürlichkeit in diesem Sinne nicht existiert.

Innerhalb der Fotografie nimmt der Blick eine wesentliche Rolle ein: Er wird vom Betrachter als Interpretationsmittel genutzt, um auf die Konstellationen und Beziehungen innerhalb der Gruppe zu schliessen. Die Kongruenz der Blicke, sowie die geordnete Aufstellung der Porträtierten weisen dabei objektiv auf den Zusammenhalt der Gruppe hin.²¹

Mittels der Fotografie wird ein beliebiges Bild automatisch in ein «Ideogramm» oder in eine «Allegorie» verwandelt:²² Indem die fotografierte Person in eine Umgebung gestellt wird, die man aufgrund ihres «starken Symbolwertes» ausgewählt hat, wird diese vom Rezipienten als symbolisches Zeichen gedeutet und missbraucht.²³ Die Rhetorik der Fotografie verfolgt dabei das Ziel, eine «narrative Symbolik»²⁴ wiederzugeben, ohne dabei eine «Aussage der Doppeldeutigkeit» zu beinhalten.²⁵ Die «imaginäre Existenz des Symbols» dient dem Fotografen hierbei als Indiz, um die oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Original zu garantieren.²⁶

3.3
Der Blick

3.4
Narrative
Symbolik

20 Bourdieu 2006, S. 94.

21 Ebd., S. 93.

22 Ebd., S. 48.

23 Ebd., S. 48.

24 Ebd., S. 102.

25 Ebd., S. 102.

26 Boltanski 2006. S. 242.

TEIL 4

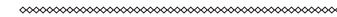
SICHTBARES UND
VERBORGENES

Das klassische Porträt wird als ein «in sich ruhendes, gereinigtes, tiefes, mehrschichtiges Abbild eines Menschen» verstanden.³⁶ Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse sah man die Fotografie als ideales Mittel, um die verdeckten Bewusstseinschichten sichtbar zu machen.³⁷ Das «erhaschte und gestohlene Foto» stellte hierfür die neue Herausforderung des Fotografen dar. Nur durch sie war es möglich, hinter der aufgesetzten Mimik das andere, das «echte Gesicht» aufzuspüren.³⁸ Der Porträtierte musste ertappt werden, «[...] bei einer bedeutsamen Handlung, (...), beim nachdenklichen Sinnieren. Nur so, glaubte man, war es möglich, ein wenn nicht wahres, so doch authentisches, eben nicht theatralisch inszeniertes Porträt zu realisieren.»³⁹

4.1
Rineke
Dijkstra

Indem sich die Künstlerin Rineke Dijkstra mit dem Unterschied des «[...] Sichtbaren und Verborgenen, zwischen dem Äusseren eines Menschen und seinen wirklichen Gefühlen [...]» auseinandersetzt, greift sie die Definition des klassischen Porträts auf.⁴⁰ In der mehrteiligen Serie «Portraits» stellt sie die Selbstinszenierung heranwachsender junger Menschen, innerhalb unserer - von Konventionen und Codes geprägten - Gesellschaft, in den Fokus. Durch die Einfachheit der Umgebung, die durch die schlichte Komposition und Reduktion der Kulisse gegeben ist, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Figur gelenkt. Auf verschiedenste Arten schafft sie «Bühnen»⁴¹, auf denen sich die Porträtierten hinstellen, auftreten, positionieren. Dabei stehen die jungen Menschen da, selbstverständlich und ruhig – nahezu alltäglich. Ihre Gesichter sind dabei aber immer frontal der Kamera zugewandt. Obwohl die präsentierten Posen der Akteure «jeglicher Expressivität»⁴² entsagen, gewinnt ihr stilles Schweigen, zusätzlich unterstützt durch das «monumentale und konfrontierende Format»⁴³, eine fast «[...] monumentale Präsenz, die den Betrachter «[...] packt, um ihn nicht mehr loszulassen.»⁴⁴

Durch das Kreieren eines Schwebezustandes von oberflächlicher Ruhe und unterschwelliger Unruhe, zwischen Sichtbarem und Verhülltem gelingt es Dijkstra, eine fühlbare Spannung zu erzeugen. Will die Kulisse und die statische Pose noch «Gelassenheit» und «Ruhe» ausstrahlen, erzeugt nicht nur die «Ungelenkigkeit und Unfertigkeit» der Haltungen, sondern vor allem das Gesicht eine fesselnde Intensität. Obwohl die Porträtierten frontal dem Rezipienten zugewandt sind und eine konventionellen Pose einnehmen, welche Kraft und Selbstbewusstheit wiederspiegeln möchte, ist es der Charakter des Blickes, der die inneren Zweifel der jungen Erwachsenen offenbart: Er ist präsent und abwesend in einem; und die frontal weit geöffneten Augen weder auf den Fotografen, noch auf den Betrachter gerichtet. Nahezu hat man als Betrachter das Gefühl, die jungen Erwachsenen würden im nächsten Moment wieder nervös den Blick zur Seite richten. Auch in diesem Zusammenhang fällt der Begriff der Maske: Denn genau genommen sind sie Heranwachsende, die erst noch nach einer wirksamen Maske suchen.⁴⁵



36 Stahel 2005, S. 149.

37 Ebd., S. 145.

38 Ebd., S. 145.

39 Ebd., S. 145.

40 Ebd., S. 145.

41 Ebd., S. 145

42 Ebd., S. 149.

43 Visser 2005, S. 8.

44 Ebd., S.15.

45 Visser 2005, S.11

TEIL 6
LITERATUR

Belting 2013

Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*.
München: Beck 2013.

Bourdieu 2006

Pierre Bourdieu, u.a. Luc Boltanski, *Eine illegitime Kunst. Soziale Gebrauchsweisen der Fotografie*.
Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006.

Brink 2011

Cornelia Brink, *Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 2011.

Hatje/Cantz 2009

Hatje/Cantz, *Der Holzschnitt im 20. und 21. Jahrhundert. Von Munch bis Baselitz*. Hrsg.: Städtisches Kunstmuseum Spenndhaus Reutlingen. Ostfildern: Hatje/Cantz, 2009.

Katz 2004

Alex Katz, *Small portraits and large landscapes: [exhibition], 25 novembre 2003 - 31 gennaio 2004*.
Milano: Galleria Monica de Cardenas, 2004.

Leonhard 2003

Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers*.
München: Fink, 2003.

Male 2008

Alan Male, *Illustration. Theorie und Zusammenhänge*.
München: Stiebner, 2008.

Rambach 2007

Christinane Rambach, *Vermeer und die Schärfung der Sinne*.
Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2007.

Schneider 2012

Norbert Schneider, *Jan Vermeer 1632 - 1675. Verhüllung der Gefühle*.
Köln: Taschen, 2012.

Stahel 2005

Urs Stahel, *Danach. «Nach der Klimax» als zentrales Element in Rineke Dijkstras Porträtfotografie*. In: Rineke Dijkstra, *Portraits*.
München: Schirmer/Mosel, 2005. S. 145 - 153.

Visser 2005

Hripsimé Visser, *Der Soldat, das Discogirl, die Mutter und die polnische Venus. Über die Fotografien von Rineke Dijkstra*. In: Rineke Dijkstra, *Portraits*. München: Schirmer/Mosel, 2005. S. 7 - 15.

Walther 1989

Ingo F. Walther, *Henri Matisse. 1869-1954: Meister der Farbe*.
Volkmar Essers; hrsg. von Ingo F. Walther.
Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1989.

Weiss 2012

Judith Elisabeth Weiss, *Von Anti bis Meta. Neu-Orientierung der Porträtkunst*. In: *Gesicht im Porträt/Porträt ohne Gesicht*.
Kunstforum International, Bd. 216 Juli - August 2012. S. 30 - 42.

Weyand 2008

Björn Weyand, *Die viele Theorie und das bisschen Wirklichkeit. Überblick und neue Einblicke in die Wirkmächtigkeit der Fotografie*.
In: *KulturPoetik* Bd. 8,1, 2008.

8 ANHANG

REFLEXION

Inszenierung
des Statisten

Ausgehend von Fotografien wähle ich diejenigen Ausschnitte, in denen der Statist durch seine sich abgrenzende Position oder aufgrund seines entrückten Gesichtsausdrucks meine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Indem ich das ursprüngliche «framing» einem erneuten «framing» unterziehe, verändert sich die Blickführung: Der Fokus des Betrachters verlagert sich auf den Statisten. Durch den Einsatz kompositorischer und farblicher Mittel wird der Blick auf den ehemaligen Nebenakteur gelenkt. Die Hauptdarsteller werden zu Statisten und der Statist selbst zum Hauptdarsteller. Trotzdem soll durch seine Positionierung immer noch seine ursprüngliche Rolle als Nebendarsteller erkennbar bleiben. In meiner Arbeit geht es um die Inszenierung des Statisten selbst: Dieser ist zwar immer noch inmitten der Gruppe dargestellt, doch durch die gewählte Komposition und Position innerhalb des Bildes wird seine innere (gedankliche) oder äussere Isolation erkennbar.

Eindeutigkeit

Meine Bilder entziehen sich der Eindeutigkeit. Die angeschnittenen Gegenstände im Vordergrund geben zwar Hinweise auf den festlichen Charakter des Anlasses (vgl. «Rang des Feierlichen»), doch beinhaltet das Bild in diesem Sinne keine eindeutige Symbolik. Sie entsprechen damit nicht den Normen der Fotografie, die im Allgemeinen das Ziel der Eindeutigkeit und der narrativen Symbolik anstreben. Die Bilder besitzen eher die Wirkung von einzelnen Stills, die in eine feierliche oder familiären Szene eingebettet sind.

Dissimulation

Die Gesichter der Hauptdarsteller bleiben weisse leere Flächen und sind dadurch austauschbar und anonym. Sie fungieren als Projektionsflächen, die der Betrachter mit seiner Imagination eigenhändig ausfüllen muss. Der Statist ist die einzige Figur, die ein «Gesicht» erhält, wenn auch in abstrahierter Form. Die flächige Dissimulation gibt nur einige wenige Informationen über die Blickrichtung preis. Über das Wohlbefinden des Porträtierten erhält der Betrachter jedoch keine näheren Hinweise. Durch die Verschattung der Augenpartie wird der «uneindeutige» Blick noch zusätzlich unterstrichen. Genau dieser Zustand des «In-der-Schwebe-lassens» verweist wiederum auf die Fotografie, in der diese Fragen aufgrund des nicht deutbaren Gesichtsausdrucks ebenfalls unbeantwortet bleiben.

Format

Indem ich von Fotografien ausgehe, welche aus meinem Familienalbum stammen, und einen Ausschnitt davon «ausschneide» ergeben sich zwangsläufig auffällige Formate. Diese geben dem Betrachter Hinweis darauf, dass das Bild Teil einer grösseren Komposition ist und somit nur ein Ausschnitt ebendieser.

Innerhalb der Serie variieren die Bilder in ihrer Grösse, wenn auch nur minimal. Die Bilder sollen als Bilderreihe gesehen einen stimmigen Komplex bilden. Ist der Statist eher klein und im Hintergrund, wird im Gegenzug das Bild vergrössert. Ist er jedoch aufgrund seiner Position innerhalb des Bildes bereits sehr präsent, reicht ein farblicher Akzent für seine Inszenierung.

Die Fotografien werden in der Aussage wie auch in ihrer Komposition dekonstruiert und als Flächen neu zusammengesetzt. Durch die flächige Behandlung verschmelzen Vordergrund und Hintergrund zu einer Ebene. Somit werden die Hauptdarsteller mit der gleichen Wichtigkeit behandelt wie die Umgebung und verlieren dadurch an der ursprünglichen Wichtigkeit, die ihnen in der originalen Fotografie zuteil wurde. Im Gegenzug erfolgt durch die bewusste Farbkomposition und durch den Einsatz von Ornamenten eine Betonung des Statisten.

Fläche,
Farbe,
Ornament

Meine Bilder sehe ich zwischen angewandter und freier Kunst eingeordnet. Einerseits weist die Bildsprache auf den eher plakativen Charakter der Illustration hin, andererseits gehen sie aufgrund des künstlerischen Konzepts, welches hinter der Komposition, der Farbwahl sowie der beabsichtigten Aussage der Uneindeutigkeit steckt, weit über die Funktion einer Illustration hinaus. Die Farbwahl dient nicht allein der «Ästhetik», sondern nimmt durch die Funktion der Blickführung eine wichtige konzeptuelle Rolle ein. Die Szene stellt keine erzählerische Handlung dar und steht auch nicht im Bezug zu einem Text, was gegen die Definition einer Illustration spricht.

Illustration

Die Technik des Siebdrucks ermöglicht mir einen grossen Spielraum für Experimente und verschiedene Farbvariationen. Sie eignet sich optimal für die Übersetzung in eine flächige Bildsprache. Des Weiteren ist die technische Vorbereitung im Siebdruck mit viel Aufwand verbunden. Das Schneiden gegen den Widerstand der Folie, sowie die Vorbereitung und Zuteilung der Ebenen erfordert klare Entscheidungen im bildnerischen Denken. Der anschliessende Druckprozess muss mit Sorgfalt ausgeführt werden. Dem Statisten wird nur schon durch die Wahl der Technik eine Wichtigkeit zuteil. Zudem gleicht kein Blatt, das mittels dem Siebdruckverfahren entsteht, dem anderen. Jedes ist ein Unikat. Dadurch, dass ich den Statisten mit dieser Technik in den Vordergrund rücke, gewinnt der ehemalige «unwichtige» Statist an Beachtung.

Technik des
Siebdrucks

Die Formen schneide ich aus dem Maskierfilm direkt mit dem Messer heraus. Dadurch erhalten die Linien einen kantigen und sper-

Holzschnitt

rigen Charakter. Sie lehnen damit an das Wesen des Holzschnitts an. Vor dem Aufkommen der Fotografie übernahm dieser die Funktion als bildhaftes Kommunikationsmittel.

Der Verweis auf das Wesen des Holzschnitts ist Hinweis auf die ursprünglich vorliegende Form des Bildes, nämlich der Fotografie aus dem Familienalbum. Der Schnappschuss-Charakter, der kurze Moment des Fotografiert-Werdens, indem sich der Statist von den anderen Darstellern abhebt, wird in eine Form der Dauerhaftigkeit gebracht.



BA-Thesis von Yasmin Mattich
© 2014 | Hochschule der Künste Bern

Mit Dank an meine Mentorin Eva Ehninger.