

## Vera icon, Wappen, Selfie Zur Bildgeschichte des Gesichts

### Hole Rößler im Gespräch mit Valentin Groebner (13. Juni 2014)

*Hole Rößler: Lieber Valentin, welche Erzählung hat das Verständnis vom Porträt in den letzten 500 Jahren mehr geprägt: die der Tochter des Butades, von der Plinius<sup>1</sup> berichtet, sie habe den Schattenriss ihres Geliebten an die Wand gezeichnet, oder doch die Legende vom Schweiß Tuch der Veronika? Beides sind ja Ursprungs- oder Begründungserzählungen des Porträts, die aber ganz unterschiedliche Funktionen betonen.*

**Valentin Groebner:** Die Legende vom Schweiß Tuch der Veronika ist wohl die wirkungsmächtigere, weil sie qua Bild nicht Abwesenheit, sondern Anwesenheit erzeugt. Das Bild wird darin selbst zu einer Art materieller Gegenwart, während Plinius' Geschichte eher die Lücke zwischen der abwesenden Person und dem Schattenriss in den Vordergrund stellt. Die Geschichte vom Schweiß Tuch ist wohl auch die viel verbreitetere; sie tritt ja ab dem 10. Jahrhundert in der gesamten christlichen Welt einen Siegeszug an und hat sehr viele neue Bilder erzeugt. Ich weiß von keinen Bildern (ich bin ja allerdings auch kein Kunsthistoriker), die auf ähnlich einflussreiche Weise die Geschichte von der Tochter von Butades wiedergegeben haben.

*Hole Rößler: Es geht beim Porträt im Wesentlichen um Präsenz?*

**Valentin Groebner:** Ich glaube, es geht eher um die Vervielfältigung einer Person, und im Bezug auf diese Vervielfältigungsleistung sind die frühen Christusbilder, die *vera icon* und das Mandylion, fast nicht zu schlagen. Ein Porträt ist ja ein Paradox: Es tut so, als sei es das einzige Bild einer Person, wird aber dadurch wirksam, dass es in sozusagen beliebig hoher Auflage verbreitet werden kann – und sich dann dementsprechend auf viele Buchumschläge, viele Wohnzimmerwände und viele Museen verteilt.

*Hole Rößler: Du hast dich in der Vergangenheit intensiv mit – wenn ich so sagen darf – kulturellen Konstitutionen des vormodernen und auch des modernen Subjektes beschäftigt, am prominentesten wahrscheinlich in deinem Buch Der Schein der Person.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> C. Plinius Secundus. *Naturalis historiae/Naturkunde*. Übs. u. hg. v. Roderich König. 32 Bde. München, 1973-2004, XXXV (Bd. 29), XLIII, 151, S. 109.

<sup>2</sup> Valentin Groebner. *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*. München, 2004.

*Gegenwärtig arbeitest du an einem Buch über „Gefühlsgehaltsbilder“. Bevor wir uns nun der Bildpolitik durch Porträts in der historischen Perspektive nähern, würde ich gerne so den direkten Einstieg wählen und dich nach deiner persönlichen Bildpolitik, oder Politik des Bildes, fragen. Du bist derzeit Fellow an der Kolleg-Forschergruppe „BildEvidenz“ an der FU Berlin, und auf der dortigen Homepage findet man anstelle einer Fotografie eine **Kinderzeichnung**. Und auch angesichts der vielen Bilder, die von dir auf Büchern und im Internet kursieren, einschließlich deines **Reisepasses**, scheint, zumindest an dieser Stelle eine bewusste Entscheidung dahinterzustehen. Was hat es damit auf sich, und wie würdest du deinen Einsatz von Bildern – dein „Bildwollen“ – im öffentlichen Raum beschreiben?*

**Valentin Groebner:** Ich empfinde gegenüber den allermeisten Bildern, die mein Gesicht zeigen, ein gewisses Unbehagen. Das ist das übliche Befremden: Bin das ich? Sagen wir es einmal so: Ich sehe auf diesen Bildern meinem eigenen Bild von mir selbst unterschiedlich ähnlich. Ich finde es deshalb reizvoll (und das ist auch der Grund, weswegen ich verschiedene Bilder verwende oder verwendet habe), den Bildcharakter eines solchen Porträts stärker herauszuheben. Also möglichst unübersehbar zu machen, dass das nicht einfach Valentin Groebner ist, sondern dass es ein Bild von Valentin Groebner ist – und das ist ja nicht dasselbe. Deswegen erschien es mir bei einem Buch über Ausweise logisch, mein altes Passfoto aus meinem österreichischen Reisepass zu verwenden. Die Kinderzeichnung habe ich genommen, weil sie natürlich auch eine Art von Indexikalität liefert, aber nicht mit fotografischen Mitteln, sondern mit dem Blick und dem Bleistift eines Neunjährigen; deswegen bringt sie die Gemachtheit eines solchen Bildes so schön zum Vorschein. Jedes dieser Bilder hat eine ganz spezifische Entstehungssituation; und dementsprechend sehe ich ja, wie alle Leute, auf verschiedenen Bildern unterschiedlich aus. Bilder, die nur das Gesicht zeigen, haben einen relativ stabilen Referenten: Mein eigenes Gesicht verändert sich natürlich, wie alle Gesichter, aber eher langsam. Bilder sind gleichzeitig aber auch ein Mittel, diesen Referenten in Bewegung zu versetzen. Soll heißen, ich sehe auf verschiedenen Bildern auch sehr unterschiedlich aus, je nachdem, welche Kamera, welcher Fotograf, welche Situation dieses Bild hat entstehen lassen.

### Vera icon

**Hole Rößler:** *Ist die Vielzahl der Bilder eine Gegenstrategie zu dem, was manche Verlage verfolgen, die über Jahrzehnte hinweg ein und dasselbe Bild eines (noch lebenden) Autors verwenden?*

**Valentin Groebner:** Als ich als Sechzehn-, Siebzehn-, Achtzehnjähriger anfang, viel Literatur zu lesen und Verlagsprospekte anzuschauen, war ich fasziniert von den

Autorenporträts. Es waren die Verlagsprospekte von Diogenes und Suhrkamp, in denen die Schwarz-Weiß-Fotos der Autoren relativ prominent aufgemacht waren. Verglichen mit heutigen Verlagsprospekten waren die damals relativ zurückhaltend, wenn ich mich richtig erinnere, hatten diese Bilder ungefähr Briefmarkenformat. Ich habe mich dann mit einer gewissen Faszination in die Gesichter von Beckett, Andersch, Joyce und des unglaublich cool aussehenden jungen Peter Handke vertieft, mit diesem Hunger eines Siebzehnjährigen, der natürlich alles lesen will, aber sich einfach überlegen muss: Für welches verlockende unbekannte Buch soll ich jetzt mein Geld zuerst ausgeben? Sagt das Foto des Autors eigentlich etwas darüber aus, was das für ein Buch ist? Es blieb letztlich unklar, wie hilfreich die Gesichter der Autorinnen und Autoren beim Einstieg in diese verlockende, fremde Welt überhaupt sein konnten, denn die war natürlich auch voller Bücher, mit denen ich überhaupt nichts anfangen konnte. Man musste eben ausprobieren: Sagt das Gesicht des Autors etwas über das Buch? Ist es überhaupt ein Buch, das mich interessiert? In meiner Erinnerung hat das dann aber ziemlich oft überhaupt nicht funktioniert, weil ich mit den Texten, deren Autorinnen und Autoren ich extrem gut aussehend und verlockend fand, nichts anfangen konnte. Aber jetzt habe ich die Frage nicht beantwortet.

*Hole Rößler: Würdest du sagen, es gibt für dich so etwas wie eine persönliche Bildpolitik? Bist du Herr über deine Bilder, die es bereits gibt, die aber auch natürlich ein Eigenleben entwickelt haben und nicht zuletzt Bilder, die im Netz kursieren – kannst du und willst du das kontrollieren?*

**Valentin Groebner:** Nein, ich will das nicht kontrollieren. Dieses Eigenleben der Bilder würde ich auch nicht allzu hoch hängen. Ich habe vor drei Jahren mein eigenes Foto auf der *offiziellen Homepage des Historischen Seminars der Universität Luzern* gegen das Porträt eines gelehrten Juristen ausgetauscht, das 1503 gemalt worden ist, und gut zwei Jahre lang hat das überhaupt keiner bemerkt – offenbar ist das Bild meines Gesichts sehr weniger wichtig, als die zuständige Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit meint. Das Auswechseln der Bilder war völlig folgenlos. Ich wurde auch mit dem Ausdruck der Homepage des Seminars auf Vorträgen vorgestellt; aber niemand hat mich darauf angesprochen, dass da statt des angekündigten Fotos von mir ein mir vage ähnliches Bild eines Juristen aus dem 16. Jahrhundert zu sehen war. Ich habe das sogar in einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung*, in dem es um Gesichter ging, geschrieben; weiterhin keine Reaktion, auch nicht von der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit meiner eigenen Universität; obwohl wir eigentlich gehalten sind, ein ganz bestimmtes Porträtfoto auf der Homepage zu verwenden. Das fand ich schon amüsant. Wir sehen jeden Tag so viele Bilder von Gesichtern, aber die allermeisten verkoppeln wir gar nicht mit einem lebendigen Menschen, sondern sehen sie als das, was sie auch sind, nämlich als ein Zeichen: im Grunde als eine Art von Marker, eine Art Wappen, könnte man sagen. Ich

finde in dieser Hinsicht die Überlegungen, die Hans Belting vor ein paar Jahren über das enge Verhältnis von Wappen und Porträt als Identitätszeichen angestellt hat, sehr interessant: Vielleicht sind die gar nicht ausschließlich auf das 15. Jahrhundert beschränkt, wie er meint.<sup>3</sup> Wenn zwanzig Jahre lang immer das gleiche Bild verwendet wird, während sich das Gesicht der Person verändert, dann ist das Bild ja vom direkten Bezug auf die physische Person abgekoppelt; es ist stattdessen ein kleines Paket gespeicherte Zeit geworden, ein gefrorener Moment, der aber selbst als Zeichen gebraucht wird.

### *Hole Rößler: Eine Ikone?*

**Valentin Groebner:** Ich bin ein bisschen zurückhaltend mit dem Begriff, weil mir scheint, dass Ikonen sich immer sehr stark auf ihre Betrachter beziehen und auf die Wirkungen, die sie bei ihnen erzeugen. Eine Ikone ist ein Bild, das verspricht, starke Interaktionen mit denjenigen zu erzeugen, die es intensiv anschauen, es mit Gefühlen aufladen, es sich sozusagen anverwandeln. Das passiert mit den Bildern meines Gesichts nicht, zum Glück. Die erzielen keine besonderen Wirkungen. Ich habe noch ein zweites Experiment gemacht und statt des gewünschten Fotos von mir ein Schwarz-Weiß-Bild präsentiert, das mir ähnlich sieht, aber einen *deutlich älteren Mann mit weißem Hemd und einer strengen, etwas altmodischen Krawatte* zeigt. Im Untertitel habe ich dann behauptet, das sei ich, und das Foto, vom Computer bearbeitet, zeige mich, wie ich zum Zeitpunkt meiner Pensionierung in dreizehn Jahren aussehen würde. Das Bild ist mehrfach problemlos akzeptiert und abgedruckt worden, in Tageszeitungen und anderswo. Tatsächlich gibt es ein Computerprogramm, das Age Booth heißt und mit dem man eigene Fotos altern lassen kann. In dem Fall zeigte das Bild aber nicht mein Gesicht, sondern das des Mittelalterhistorikers Percy Ernst Schramm, und es ist mehr als 50 Jahre alt. Manchmal fällt das Leuten auf, aber erstaunlich selten. Mir geht es dabei gar nicht darum, mich in einen gutaussehenden älteren Kollegen zu verwandeln, sondern auf die Austauschbarkeit solcher Fotos aufmerksam zu machen. Das klassische, kleinformatige Autorenfoto in schwarz-weiß ist erheblich weniger strikt an das Gesicht eines Autors oder einer Autorin gebunden, als die Untertitel und Bildlegenden es behaupten. Und es hat schon seine Gründe, dass ein solches Bild normalerweise im wissenschaftlichen Bereich nicht farbig ist, scheint mir: Schwarz-weiß ist schließlich seit der Reformation die Farbe der Wahrheit. Also eigentlich ist das ein Stück weit ein Ornament und ist von seinen Funktionen im Text auch problemlos als Ornament beschreibbar. Es gibt dazu die schöne Geschichte von der Rezension, die Michael Camille 1992 zu Hans Beltings Buch *Bild und Kult* in einer amerikanischen kunsthistorischen Zeitschrift veröffentlicht hat, im *Art Bulletin*. Es war eine der ersten Besprechungen des Buchs auf

---

<sup>3</sup> Hans Belting. „Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers“. *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*. Hg. v. Martin Büchsel u. Peter Schmidt. Mainz, 2003, S. 89-100.

Englisch, soweit ich weiß. Michael Camille<sup>4</sup> lobt es ungemein, aber ganz am Schluss macht er auf etwas aufmerksam: Dass nämlich Belting auf dem Autorenfoto auf der Rückseite des Buches genauso aussieht, wie Maler im 15. und 16. Jahrhundert Gottvater dargestellt haben, mit grauem Bart und würdevollen, aber durchaus strengen, forschenden Ausdruck im Gesicht. Das Bild des Autors Belting auf einem Buch über Bildkult ist offenbar selber eine Art Ikone... man müsste Hans Belting fragen, was er dazu meint. Mir scheint, dass er dieses Autorenfoto auf späteren Büchern nicht mehr verwendet hat, aber das ist vielleicht Zufall.

## Autorenbilder

*Hole Rößler: Bleiben wir dabei. Ich habe hier eine Ausgabe des Buches Das Mittelalter hört nicht auf.<sup>5</sup> Auf der hinteren Klappe des Schutzumschlages befindet sich ein Foto von dir, wie das üblich ist bei den Publikumsverlagen im Fachbuchbereich, wie auch vor allem in der Belletristik. Zwei Dinge fallen mir an dem Bild auf: zum einen der ungewöhnliche, extreme Seitenblick, der den ohnehin ja nur scheinbaren, aber nicht bedeutungslosen Blickkontakt mit dem Leser verweigert. Und ich frage mich, ob das vielleicht ein Spezifikum des gegenwärtigen Autorenporträts ist, anders als auf Steckbriefen, Werbeplakaten oder auch auf pornografischen Bildern nicht oder sehr viel seltener ein Augenspiel mit dem Betrachter zu provozieren, und was eigentlich der Grund dafür sein könnte. Und zum anderen interessieren mich die Instanzen, die an der Genese von solchen Autorenbildern beteiligt sind. Was sind die Erwartungen? Welche Ökonomien stecken deiner Erfahrung nach dahinter?*

**Valentin Groebner:** Der Fall ist ein bisschen kompliziert. Ich persönlich würde es vorziehen, überhaupt kein Bild von mir auf dem Umschlag meiner Bücher zu haben. In diesem Fall hat der Verlag darauf gedrängt. Bei diesem Buch waren die Gespräche über den Titel des Buchs und das Titelbild ohnehin ungemein schwierig, das hatte ich vorher noch nie erlebt: Meine Vorstellungen, wie das Buch heißen und aussehen müsse, und die meiner Ansprechpartner im Verlag, mit denen ich vorher großartig zusammengearbeitet hatte, wurden immer schwerer miteinander vereinbar: Jedes Mal wenn ich mit einem neuen Titel für das Buch kam und einer Idee für den Umschlag, wurde das abschlägig beschieden. „Wir haben das der Vertreterkonferenz vorgelegt“, lautete dann die Antwort, „und die sagen, das geht nicht“. Ich habe, glaube ich, insgesamt für dieses Buch sechs oder sieben Titelvorschläge gemacht und war dann am Schluss frustriert, wie schwierig das war, und auch nicht so richtig glücklich mit dem Ergebnis. Dann wurde ich gebeten, auch noch ein Autorenfoto zu liefern, und ich habe zurückgeschrieben, ob

---

<sup>4</sup> Michael Camille. „Belting, Hans: Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. - Munich: Beck, 1991 [Review]“. *The Art Bulletin* 74.3 (1992), S. 514-517, hier S. 517.

<sup>5</sup> Valentin Groebner. *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München, 2008.

es nicht auch ohne ginge: Nein, hieß es, auf keinen Fall. Wahrscheinlich waren die mittlerweile genau so dünnhäutig wie ich. Das äußere Erscheinungsbild des Buches war von meinen eigenen Vorstellungen mittlerweile so weit entfernt, dass ich mir gesagt habe, wenn schon ein Bild von mir mit drauf soll, dann nehme ich wenigstens eines, auf dem ich mir selber halbwegs gefalle. D.h. der Blick selbst spielt gar keine Rolle. Das Foto hat eine Freundin in einem Café in Istanbul beim Frühstück aufgenommen; ich mag es sehr. Der letzte Satz des Buchs lautet übrigens, sinngemäß: Meine Krise mit dem Mittelalter ist vorbei, und ich lerne jetzt Türkisch. Das war für mich ein kleines (und wahrscheinlich ziemlich idiosynkratisches) Stück eigenen Territoriums auf einem Umschlag, mit dem ich sonst eher unglücklich war. Es ging also nicht um mein Aussehen oder um die Details des Bildes, sondern, wenn man so will, um die persönliche Auswahl, um meinen guten Moment in Istanbul. Und deshalb war ich froh, dass der Verlag dann gesagt hat, okay, das Bild nehmen wir.

*Hole Rößler: Warum hat der Verlag auf das Foto bestanden? Weil das sich so gehört?*

**Valentin Groebner:** Ja; in den großen Publikumsverlagen ist die Präsenz des Autors über das Bild sehr stark. Wenn man sich die Programmvorschauen und die Verlagsprospekte von C. H. Beck und von Hanser ansieht, stellt man fest, dass die Autoren, die Gesichter der Autorinnen und Autoren dort eine sehr prominente Rolle spielen. Ich habe ein Buch bei Hanser gemacht, und deswegen wurde ich im Sommer 2002 in München von einem Fotografen im Auftrag des Verlags fotografiert. Mein Buch wurde dann auf Herbst 2003 verschoben; im nächsten Frühjahrsprogramm wurde dann neben vielen anderen ein Buch des deutschen Soziologen Gerhard Schultze angekündigt – aber mit meinem Foto, aufgemacht über eine ganze Seite (Abb. 1). Dem Verlag war das sehr peinlich; Schulze und ich haben das eher locker genommen und, wenn ich mich recht erinnere, amüsierte Mails darüber ausgetauscht. Vielleicht ist so etwas auch gar nicht so selten. Das Gesicht eines Wissenschaftlers ist viel weniger eine Marke als in anderen Bereichen, und muss es auch nicht sein.

*Hole Rößler: Die Verlage machen das aber dazu, nicht?*

**Valentin Groebner:** Ich wäre da zurückhaltend. Ich vermute, dass das Phänomen aus der Unterhaltungsliteratur kommt, wo das Autorenporträt schon in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eine relativ große Rolle gespielt hat. Für wissenschaftliche Publikationen im strengen Sinn ist es irrelevant, wie die Nase des- oder derjenigen aussieht, die das geschrieben hat. Im populären Bereich ist das Gesicht dagegen unerlässlicher Teil einer Aufmerksamkeitsökonomie: Ich würde vermuten, dass mehr als drei Viertel aller Illustrierten und Nachrichtenmagazine ein großformatiges Gesicht auf dem



Abb. 1: Frühjahrsprogramm 2003 des Carl Hanser Verlags München, S. 42f. und Erratum.

Cover haben. Das Gesicht ist das zentrale Signal, mit dem die Zeitschrift ihre Leserinnen und Leser adressiert. Das ist, soweit ich weiß, seit 1923 so, als das *Time Magazine* als neues Format auf jeder Ausgabe das großformatigen Gesicht einer Person auf dem Cover präsentierte, darum der rote Rahmen, darüber groß: „Time“. Darin steckt ja fast die Beschwörung, dass die aktuelle Situation jeweils aus einem einzigen Gesicht abzulesen wäre, und daran muss man schon fest glauben. Aber genau diese Formel für die visuelle Präsentation von geschriebenen Inhalten hat sich seither flächendeckend durchgesetzt, von den großen Illustrierten der zwanziger Jahre in Amerika und Deutschland bis weit in die 1980er und 1990er Jahre hinein, letztlich bis heute; ein Blick in einen beliebigen Kiosk reicht dafür: das Gesicht in Großaufnahme als Signal und Wappen für einen Text, für eine Geschichte. Ich bin kein Spezialist für Verlagswesen, aber bei Büchern scheint mir das am dominantesten bei Biographien: Wenn der Umschlag eines Buchs ein Gesicht in Großaufnahme zeigt, erwarte ich, dass es sich um eine Biografie handelt. Interessant, dass das bei Autobiografien sehr viel zurückhaltender eingesetzt wird.

*Hole Rößler: Oder im Fall von Autoren, von denen es so gut wie keine Fotos gibt. Von Hans Blumenberg etwa gibt es, glaube ich, nur ein oder zwei „offizielle“ Fotos.*

**Valentin Groebner:** Spannend, ist mir nie aufgefallen.

*Hole Rößler:* Er war sehr zurückhaltend damit, er wollte das nicht. Und es gibt ein Autorenporträt, das Suhrkamp ihm abgenötigt hat, das dann aber für seine Publikationen immer spiegelverkehrt verwendet wurde, weil dem Verlag das von der Komposition besser erschien.<sup>6</sup>

**Valentin Groebner:** Mochte er sich spiegelverkehrt lieber? Das war natürlich das Bild, das er von sich selber hatte, weil er sich morgens beim Rasieren auch so im Spiegel gesehen hat.

*Hole Rößler:* Es ist ein Profilbild, interessanterweise.

**Valentin Groebner:** Oh. Ich wüsste offen gestanden eigentlich nicht, wie Blumenberg ausgesehen hat.

## Münze und Spiegel

*Hole Rößler:* Vielleicht anknüpfend an das, was du gerade über das Time Magazine gesagt hast: Es scheint so, dass, wenn man sich die klassischen Bildgattungen anguckt, das Porträt offensichtlich eine Erfolgsgeschichte geschrieben hat. Porträts, oder besser eigentlich noch Bilder von Gesichtern, scheinen mehr als die meisten anderen Bilder geeignet zu sein politische, d.h. im weitesten Sinne öffentliche Wirkung zu entfalten. Porträts geben ja nicht nur Subjekten, sondern auch Ereignissen und Institutionen ein Gesicht, während sie interessanterweise viele, viele andere Akteure dabei ausblenden. Das heißt, dass Porträts nicht selten persönlich verbindlich erscheinen, und dabei aber bisweilen eben auch harmloser oder auch bedeutender als die dargestellte Person de facto ist. Über welches Bilderwissen verfügen die Produzenten, in welchen Traditionen stehen sie, könnte man noch fragen, und mit welchem Bilderwissen seitens ihrer Adressaten rechnen sie eigentlich? Welche Entwicklungslinie der Rezeption würdest du in größeren Bögen ziehen?

**Valentin Groebner:** Damit ein Porträt ein Emblem wird, muss sehr viel passieren. Mit dem Bild selbst hat das dann meistens gar nicht viel zu tun, eher mit den Institutionen, mit medialen Kanälen und mit den Regeln, die den spezifischen Gebrauch von Bildern prägen. Timm Starl hat in seiner *Kritik der Fotografie* eine sehr schöne kleine Bemerkung

---

<sup>6</sup> Rüdiger Zill. „Umweg zu sich. Hans Blumenbergs Spiegel-Bild“. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 7.1 (2013), S. 81-90.



kung zur Parallelgeschichte von Fotografie und Briefmarke gemacht.<sup>7</sup> Die neue Technik der Fotografie und des fotografischen Porträts erscheint gleichzeitig mit dem Aufkommen der Briefmarke für den Postverkehr, ab 1840. Die frühen Briefmarken zeigen alle Herrscherporträts: Im klassischen Fall ist es natürlich Königin Victoria, die der britischen Monarchie, oder genauer gesagt der Verwaltung der britischen Monarchie ein Gesicht gibt. Das ist ein durch ein ganz spezifisches technisches Ensemble mobilisiertes Bild. Timm Starl macht darauf aufmerksam, dass in der Nachfolge der enormen Begeisterung für die *cartes de visite*, also für vervielfältigte, multiple Porträts der eigenen Person, man in den 1880er Jahren vom eigenen Porträt Aufkleber in Briefmarkengröße herstellen lassen kann – ein Bild vom eigenen Gesicht, das gleich in mehrerer Hinsicht technisch mobilisiert wird. Eine ähnliche Geschichte – mit ganz anderen Resultaten und ganz anderen Erscheinungsformen – ließe sich auch für die Münzen erzählen, die in der Antike die Herrscherköpfe zeigen, und dann im byzantinischen Reich ergänzt werden durch das Bild Christi und durch weitere Embleme. „Charakter“ heißt ja ursprünglich Prägestempel und bezeichnet den Prozess der technischen Vervielfältigung; auf die vermeintlich auf dem Gesicht ablesbaren Eigenschaften einer einzelnen Person wird das erst sehr später übertragen. Reden über Gesichter ist erst einmal Reden über die Gott-Ähnlichkeit im menschlichen Gesicht, und deswegen verwenden die Theologen genau diese Metaphern von den Gesichtern als Produkten von Vervielfältigungsmaschinen, Prägestempeln. *Nummi Dei sumus*: Wir seien sozusagen die Abdrücke des Göttlichen in unserem Gesicht. Ich bin mir nicht sicher, ob die Vervielfältigung des Gesichts als vereinfachtes Emblem wirklich anderen Regeln unterworfen ist als die Vervielfältigung weiterer grafischen Zeichen, etwa des Kreuzes, oder dann später ab dem elften, zwölften Jahrhundert, den Wappen, Siegeln und persönlichen *signa*, die ja auch für die physische Spur und für die Pseudo-Anwesenheit einer Person stehen. Da ist das Gesicht ein Zeichen, aber umgeben von anderen, ähnlich eingesetzten Emblemen, und dementsprechend koexistiert es munter mit denen auf Münzen, Siegeln, Wappen, Briefmarken usw. Ich würde nicht von „icons“, sondern schlicht von *signa* reden, weil mir das der brauchbarere, offenere Begriff erscheint.

*Hole Rößler: Gibt es eine „Renaissance“ dieses Porträt-Gebrauchs in der Spät- oder Postmoderne – vielleicht auch weil wir heute Bedenken haben starke Symbole zu benutzen? Wird heute stärker mit dem Porträt argumentiert, während es lange Zeit, wie du sagst, gleichberechtigt neben anderen Symbolen stand?*

**Valentin Groebner:** Die Frage hat einen so hohen Abstraktionsgrad, dass ich sie auf dieser Flughöhe nicht beantworten kann. Mir scheint, das Aufkommen bestimmter Bilder hat sehr viel mit dem vereinfachten Zugang zu bildproduzierenden Apparaten zu tun – oder genauer, mit der Koppelung von Digitalfotografie und PC. Seit etwas mehr als

---

<sup>7</sup> Timm Starl. *Kritik der Fotografie*. Marburg, 2012.

zehn Jahren haben die allermeisten Computer eine eingebaute Kamera als Standard-Ausrüstung. Das war vorher ein Extra-Gadget, das man kaufen und auf die Kiste draufstellen musste. Mittlerweile ist sie ins Gehäuse integriert, fast unsichtbar, und auf den Computer-Benutzer gerichtet. Der Computer hat ein Auge bekommen, mit dem er seinen Benutzer ansieht, und das macht das spielerische Präsentieren, aber auch das Verändern und Verfremden des eigenen Gesichts so einfach: Mein Computer sieht mich und funktioniert de facto als Spiegel. „A mirror with a memory“ hat der amerikanische Fotopionier Oliver Wendell Holmes Mitte des 19. Jahrhunderts die Fotografie genannt<sup>8</sup> – und der Computer löst dieses alte Versprechen jetzt ein. Diese Koppelung von zwei ganz unterschiedlichen Apparaten ist der Grund, weswegen personalisierte Angaben in den sozialen Netzwerken mit dem Gesicht verkoppelt werden. Ist ja auch naheliegend: Das selbe Werkzeug, mit dem ich Zugang in die digitalen Kanäle erhalte, bietet mir an, diese Kanäle auch mit Inhalten zu füttern, nicht nur mit Texten, sondern auch gleich einem Bild der Person, die das Werkzeug benutzt. Das miniaturisierte Smartphone macht das noch leichter, und die Leute nutzen das natürlich. Sie erzeugen Bilder als Das-bin-ich-Wappen, könnte man sagen. Aber wenn man sich Facebook, Tumblr, die Bilderströme von flickr oder Musikseiten wie soundcloud ansieht, fällt einem auf, dass die Leute mit den Bildern ihres eigenen Gesichts auf sehr unterschiedliche Art und Weise umgehen. Die meisten folgen nicht dem Standardformat des Passfotos, sondern probieren aus, wie man einen solche Rahmung des eigenen Gesichts erweitern und strapazieren kann: mit besonderen Lichteffekten, Accessoires, starker farblicher Bearbeitung, abgewandten Blicken, Stofftieren als Ersatzgesichtern – jede Menge spielerisch variiertes und parodiertes Zeug. Wenn eine bestimmte Art von Porträt zur Konvention geworden ist, beginnen die Benutzer damit zu spielen, und neue Varianten machen sich breit.

## Selfie

*Hole Rößler: Wir haben uns alle ja schon mal, bevor wir Kameras an den Computern und in den Smartphones hatten, im Spiegel fotografiert. Es gibt da gegenwärtig ein neues oder auch nur vermeintlich neues Phänomen, das „Selfie“, das aber anders als die Selbstporträts im Spiegel häufig im Gestus des Ironischen gezeigt wird. Es ist gleichwohl ein Medienereignis, wenn amerikanische Präsidenten das von sich machen: Zumindest ist es eine Meldung wert, obwohl das etwas ist, was doch eigentlich schon lange existiert. Es kommt aber offensichtlich noch etwas anderes hinzu, das die Spiegel-Bilder nicht haben.*

**Valentin Groebner:** Ich wäre vorsichtig damit. Mir scheint, dass auch hier die Spiegelfunktion des Apparats das Entscheidende ist. Das erste Selbstporträt eines Foto-

---

<sup>8</sup> Oliver Wendell Holmes. „The Stereoscope and the Stereograph“. *The Atlantic Monthly* 3.20 (1859), S. 738-748, hier S. 739.



Abb. 2: Parmigianino: Selbstbildnis im Konvexspiegel, um 1523/1524, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG\_286.

grafen im Spiegel ist schon wenige Monate nach der Erfindung der neuen Technik 1839 gemacht worden: Das „Selfie“ war immer schon da, umso mehr, als die Daguerreotypen ja selbst eine spiegelnde metallene Oberfläche hatten, in der man das eigene Gesicht und das fotografierte Motiv gleichzeitig sehen konnte. Parmigianino, musste bei seinem *Selbstporträt im konvexen Spiegel* noch viel mehr arbeiten, um einen solchen Effekt zu erzielen und als Artifex ein Bild zu erzeugen, dass eben nicht nur ihn selber, sondern gleichzeitig sein technisches Geschick zeigt: Objekt und Macher des Bildes gleichzeitig (Abb. 2). Mich interessiert an den Selfies des 21. Jahrhundert viel mehr, wer eigentlich jeweils der intendierte Betrachter sein kann. Im Selfie kontrolliert der Abgebildete den Inhalt: Er fixiert dasjenige seiner unzählbar vielen möglichen Siegelbilder, das seinem Wunsch entspricht. Während in konventionellen Porträts – erst recht Passbildern – die Pathognomik, das heißt die Funktion des Gesichts als bewegliches Kommunikationsorgan sehr stark heruntergefahren ist, ist sie hier betont. Selfies sind normalerweise weniger Porträts – „Das bin ich“ – als vielmehr festgehaltene Momente auf einer Zeitleiste: „So bin ich jetzt“ – und geben weniger über das Gesicht Auskunft als über einen ganz bestimmten Moment, eine Konstellation, die sich in diesem Gesicht spiegeln soll. Das Gesicht darf deswegen sehr viel bewegter und verzerrter sein, weil es sich selbst als flüchtig inszeniert. Das geht heute dank der neuen Apparate sehr viel leichter und kostengünstiger, hat aber eine lange Vorgeschichte. Einer der wichtigen und

produktiven frühen französischen Fotografen, Charles Nègre, hat sich am Ende der 1840er Jahre selbst in ganz unterschiedlichen Verkleidungen aufgenommen, als mittelalterlicher Mönch, als Orientale mit Turban; er hat sich auch in einem sogenannten Hexenspiegel fotografiert, der elf oder zwölf verschiedene Facetten seines Gesichts in unterschiedlich großen Minibildern aus verschiedenen Winkeln zeigte – Spiegel im Spiegel.<sup>9</sup> Die Selfies sind genau das, plus theoretisch unbegrenzte Kommunizierbarkeit mit anderen, Abwesenden.

*Hole Rößler: Bemerkenswert ist ja, dass häufig nicht die Selfies selbst durch die Presse gehen, sondern Fotos, die Prominente während der Selfie-Aufnahme zeigen.*

**Valentin Groebner:** Das Bild gibt dabei über seine eigene Gemachtheit Auskunft, über seine Produktionsumstände; hervorgehoben wird dabei die Funktion dieser Bilder als soziale Konstellation. Man braucht ohnehin eine ganze Menge anderer Leute, um ein ordentliches „Ich-selbst“ zu sein, in der Fotografie sowieso, aber normalerweise sind die nicht mit auf dem Bild. Die Fotos vom Herstellen von Selfies sind vielleicht auch deshalb so beliebt, weil sie den Charakter des Selfies als Zugehörigkeit zu einer ad hoc-Gruppe vor Zuschauern verstärken. Auf Selbstporträts ist man auf eine fotografie-spezifische Art und Weise ohnehin nie allein gewesen, sondern immer schon zusammen mit den Betrachtern, die man sich vorgestellt hat, während man das Foto machte. Ich würde vermuten, dass Aufnahmen von der Herstellung von Gruppenaufnahmen ziemlich viel über die Kommunikationskanäle aussagen, für die sie gemacht werden und in denen sie sich dann verbreiten sollen. In gewisser Weise geben sie viel detailliertere Aufschlüsse über die Vermarktung von Fotos als über die Münder, Nasen und Grimassen, die auf ihnen zu sehen sind.

### Massenkonfektionsgesichter

*Hole Rößler: Die Geschichte der Entdeckung des Individuums, die mit Jacob Burckhardt einsetzt, und mit der du dich ja intensiv auseinandergesetzt hast, erscheint von heute aus vor allem als eine Verlustmeldung im historiografischen Gewande. Ich komme darauf, weil die Kulturkritik in der Moderne nicht müde wird, nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Erzählung vom neuzeitlichen Individuum einen Gesichtsverlust zu beklagen, als dessen Hauptursache, oder Hauptschuldiger, vor allem die großstädtische Gesellschaft, und insbesondere das Phänomen der Masse von Arbeitern und Angestellten ausgemacht wurde. Auch ein politisch eher unverdächtiger Autor wie Walter Rathenau schreibt dann 1922: „Selbst die Bildnisdarstellungen der beginnenden Neuzeit zeigen in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich überwiegend, in Italien häufig, die Gestalten, die bei uns so selten geworden sind. Man möchte sagen, dass das moderne*

---

<sup>9</sup> Vgl. Michael Hagner (Hg.). *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*. Paderborn, 2014.

*Porträt sich vom Alten mehr durch den Unterschied der Dargestellten als durch die Verschiedenheit der Gewandung und der Malweise unterscheidet“.<sup>10</sup> Gibt es eine spezifische Bildpolitik der Moderne, die in der Inszenierung, und dann auch in der Publikation, der Vervielfältigung von Porträts, auf diese „Nostalgie des Gesichts“ reagiert, sind die auch von anderen Autoren ja immer wieder als Gegenbild herbeizitierten Porträts der Renaissance Ausdruck einer Suche nach dem besseren Gesicht?*

**Valentin Groebner:** Hm, schöne Frage. Der Topos von den sich abflachenden, sich entleerenden, einander immer ähnlicher werdenden Gesichtern ist das ganze 19. und 20. Jahrhundert hindurch zu finden. Er taucht in den Briefen auf, die Wilhelm von Humboldt an Goethe über mittelalterliche und Renaissance-Skulpturen in dem großen Lenoirschen Museum schreibt, wo Wilhelm von Humboldt schreibt, in Frankreich gäbe es, im Gegensatz zu Deutschland, auch in den untersten Volksklassen diese starken Gesichter, die in Deutschland so selten seien. In der Geschichte der frühen Statistik erscheint er, vor dem Ersten Weltkrieg taucht er bei Rilke im *Malte Laurids Brigge* auf, der um sich nur abgenutzte Massenkonfektionsgesichter sieht, und das geht weiter die ganzen 1920er und 30er Jahre hindurch – obwohl die, glaube ich, in der Hinsicht besonders interessant sind. Und es geht munter in die 1950er Jahre, zu Günther Anders, bis zu dem schönen neuen Buch von Hans Belting von 2013, der das alles zitiert, weil er es gut kennt, aber dann etwas zum Verwechseln Ähnliches über die Gesichter in den digitalen Medien schreibt.<sup>11</sup> Mir scheint, dass dieser vermeintliche Verlust der echten Gesichter eine Reaktion ist auf die angeborene menschliche Fähigkeit, jede Menge Gesichter zu vergessen. Gesichter, die uns nicht interessieren oder mit denen wir nichts verbinden, vergessen wir sofort. Wir halten es gut aus, mit unglaublich vielen Gesichtern konfrontiert zu sein, weil wir sie sofort löschen. Auf der Ebene unserer eigenen Erinnerung sind wir deswegen auch in der Lage, Einzelgesichter im Nachhinein informationshaltiger und charaktvoller zu machen, als sie es für uns waren, als wir sie zuerst wahrgenommen haben. Im selben Jahr 1922, als Rathenau seine Klage über die angeblich selten gewordenen starken alten Gesichter schreibt, veröffentlicht eine der großen Gründungsfiguren der deutschen Kunstgeschichte, Richard Hamann, ein Buch, *Deutsche Köpfe des Mittelalters*, in dem er ausgewählte, sehr effektiv fotografierte Skulpturen des 13. bis 15. Jahrhunderts präsentiert. Das ist in gewisser Weise auch die Gründungsurkunde von Foto Marburg. Auf diesen Fotos, laut Hamann, könne man eben Urgesichter, starke Typen sehen.<sup>12</sup> Hamann macht interessanterweise keine kulturkritischen Bemerkungen über die vermeintlich weniger starken Gesichter seiner eigenen Zeit, sondern es geht ihm um ein Vergnügen am Gesicht in Großaufnahme. Dieses Vergnü-

---

<sup>10</sup> Walther Rathenau. *Zur Kritik der Zeit*. Berlin, 1922, S. 18f.

<sup>11</sup> Hans Belting. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München, 2013.

<sup>12</sup> Richard Hamann. *Deutsche Köpfe des Mittelalters. Auswahl nach Aufnahmen des Kunstgeschichtlichen Seminars*. Marburg a.d. Lahn, 1922.

gen am, oder das Nachdenken über Gesichter in Großaufnahme ist, wenn man so will, medial impliziert. Ab 1920 tauchen zum ersten Mal auf Filmplakaten die großformatig fotografierten Gesichter von Stummfilm-Stars im öffentlichen Raum auf. Das hat mit Drucktechnik zu tun, das hat aber auch damit zu tun, dass die Werbung, die vorher eher textdominiert ist, mit neuen technischen Mitteln massiv auf Gesichter setzt. Das vermischt sich mit älteren Traditionen der Physiognomik und erzeugt dann, wenn man so will, eine Art Overload von Gesichtern im öffentlichen Raum – und zwar nicht von lebendigen Gesichtern, sondern von großen Fotos von Gesichtern. Man könnte das die industrielle Produktion des intimen Blicks nennen: Um in der Wirklichkeit so viel vom Gesicht einer berühmten Schauspielerin oder eines bekannten Politikers zu sehen, wie es ein Filmstill in Großaufnahme oder ein Plakat vermittelt, müsste man an die lebendige Person sehr nahe herangehen – auf Armeslänge oder noch näher. Das Foto vom Gesicht erzeugt eine solche virtuelle Nähe, plus Stillstellung der Zeit: Wir können sicher sein, dass die Schauspielerin sich nicht bedrängt fühlt oder wegläuft, während wir sie aus so großer Nähe inspizieren. Dazu kommt, dass das Foto versichert: „Ich bin das Eigentliche dieser Person“ – deren Essenz, könnte man sagen; deswegen setzt ein Jahr später der Herausgeber von *Time* jeweils ein großes Porträt auf die Titelseite seiner Zeitschrift, die nicht umsonst "Time" heißt. Also Zeit-Zeichen: Das ist jetzt das wichtige Gesicht. Meine Vermutung wäre, dass Rathenau 1922 recht genau wahrgenommen hat, dass Gesichter in neuen Formaten in den Medien und im öffentlichen Raum aufzutauchen beginnen und dass diese neuen, wirksamen Gesichtsbilder anders aussehen als die aus seiner Erinnerung. Nur kam es ihm so vor, als ob die starken, eindrucksvollen Gesichter dabei seltener würden; obwohl sie in Wirklichkeit zahlreicher werden und in den Medien, als Glamour-shots standardisiert, zueinander in immer stärkere Konkurrenz getreten sind. Es ist ein Unterschied, ob man von Bildern von Gesichtern oder von Gesichtern selbst spricht. Gesichter sind das, woran nie Mangel geherrscht hat. Dauernd kommen neue Menschen auf die Welt, die jeweils ein eigenes Gesicht haben. An unterschiedlichen Gesichtern kann in einer Millionenstadt wie Berlin kein Mangel herrschen; die Wahrnehmung, dass die Leute sich angeblich immer ähnlicher, hässlicher und uninteressanter würden, sagt nur über die Person etwas aus, die das so empfindet, und nichts über die Verhältnisse außerhalb von deren Kopf. Das kulturpessimistische Reden über den Verlust von Gesichtern scheint mir eher als ein Versuch, Filter einzuziehen gegen einen vermeintlichen Overload; ein Mittel, um besondere Gesichter hervorheben zu können, und die als Modellgesichter mit vermeintlich besonderen Eigenschaften auszustopfen. Aber im Grunde ist das eine Verlegenheit durch Fülle. Zehn Jahre nach Walter Rathenau – nein, neun Jahre, 1931 – hat der polnisch-schweizerische Fotograf Helmar Lerski für seinen Fotoband *Köpfe des Alltags* Angehörige der Berliner Unterschicht aufgenommen.<sup>13</sup> Nur ihre Gesichter, aber die hat er mit aufwändiger Beleuchtung und mit den Mitteln der Filmstills und der Glamourfotografie inszeniert,

---

<sup>13</sup> Helmar Lerski. *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen*. Berlin, 1931.

und heraus kamen dann natürlich erstaunliche und erstaunlich wirkungsvolle Fotos. Die setzen ein ganz bestimmtes Profil und einen starken Ausdruck dann einfach professionell ins Bild, und siehe da, Putzfrauen aus dem Berliner Scheunenviertel sehen auf einmal aus wie griechische Göttinnen oder Renaissancefürstinnen, was man auch immer haben will. Das ist aber ein Visualisierungsvertrag, der mit dem Inhaber oder der Inhaberin des Gesichts gar nicht so viel zu tun hat: Die stellt das Rohmaterial, und da ist es der Beleuchter, der Fotograf, die Form, also die Rahmung des Bildes durch das Format Fotobuch, die da entscheidend wird. Walter Rathenau tut natürlich da so, als könnte man über alle Gesichter gleichmäßig eine einzige Aussage machen. Kann man eben nicht, weil wir diese Gesichter in unterschiedlichen Darreichungsformen kriegen und diese Darreichungsformen sind erheblich wichtiger, als man auf den ersten Blick denkt.

### Idealphysiognomie

*Hole Rößler: Man könnte gleich anschließen mit einem „Gegenprojekt“, wenn man so will, das zur selben Zeit läuft, nämlich die Menschen des 20. Jahrhunderts von August Sander, der ja Personen aus einem ähnlichen Milieu fotografiert, aber offensichtlich etwas ganz anderes verfolgt als Lerski.<sup>14</sup> Zu Beginn seines Essays Der Anzug und die Photographie stellt John Berger die Frage: Was hat August Sander eigentlich den Leuten gesagt, bevor er die Aufnahme machte und wie drückte er sich aus, dass ihm alle in gleicher Weise glaubten?<sup>15</sup> Das ist natürlich eine Frage, auf die wir keine Antwort geben können. Trotzdem ist das, glaube ich, eine gute Frage, weil sie ja noch mal darauf hinweist, dass Bilder von Menschen nicht das Ergebnis dieser Menschen allein sind, die, wie du auch sagst, nicht wirklich die Wahl hatten; und auch nicht eines objektiven technischen Reproduktionsprozesses, sondern bestimmt sind von Vorstellung der Fotografen und all den unterschiedlichen Instanzen, die an der Entstehung, Verbreitung und Wahrnehmung dieser Bildern ja beteiligt sind, das, was dann eine Person ist, bildlich zuzurichten. Du hast ja immer wieder darauf aufmerksam gemacht, vor allem in Der Schein der Person, dass Bilder im weitesten Sinne der Identifizierung dienen, und dass das keine Erfindung der Moderne ist, sondern eine ziemlich lange Geschichte besitzt. Hat sich dabei nur der technische Apparat geändert, mit der der andere Apparat, nämlich der der Verwaltung, unentwegt Individuen produziert, und ist, um darauf wieder zurückzukommen, das Autorenporträt dabei ein bloßes Überschussphänomen, eine Art Spin-off, oder besitzt es dabei auch eine eigene Geschichte?*

---

<sup>14</sup> August Sander. *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts.* München, 1929.

<sup>15</sup> John Berger. „Der Anzug und die Photographie“. *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens.* Übs. v. Stephen Tree. Berlin, 1992, S. 36-44, hier S. 36. (Orig. *About Looking.* London, 1980).

**Valentin Groebner:** Ich weiß noch nicht genau, wie ich von Sander auf das Autorenporträt komme. Das Gesicht des Professors bei Sander zum Beispiel hat für mich persönlich etwas Furchteinflößendes, zumindest das aus dem *Antlitz der Zeit* von 1929... Sander hat sehr starke Bilder gemacht. Aber es hat seit 1925 viele ähnliche Versuche gegeben, Kollektivphysiognomien durch Fotobände zu präsentieren, das ist ein Teil der Medialisierung des Gesichts in diesen Jahren. Wenn man sich eine kommerziell gemachte Illustrierte anschaut, etwa *UHU* aus dem Ullstein Verlag, die seit 1924 monatlich erschien, finden sich dort gar nicht so wenige Fotostrecken mit großformatigen Porträts in Großaufnahme als Ausdruck von kollektiven Befindlichkeiten und Berufen. In diesen Illustrierten beginnt zur selben Zeit übrigens auch die Karriere des definitiven männlichen Pin-ups in Deutschland schlechthin, nämlich von Luis Trenker. Der hat neuen Formen von Freizeitsport und Alpinismus buchstäblich ein Gesicht gegeben und wurde dann in großartigen Posen im *UHU* fotografiert – übrigens eine Zeitschrift mit ziemlich illustren Autoren; unter anderen haben Brecht, Benjamin und Tucholsky dort publiziert. Ein Jahr nach Sander erschien der Bildband, *77 Frauenporträts*, die die Situation der neuen Arbeits- und Lebensformen von Frauen in der Weimarer Republik anhand von unterschiedlichen Porträts zu visualisieren suchte.<sup>16</sup> Es sieht also ganz so aus, als ob die Vorstellung, dass ein einziges Gesicht einen Stand, eine Klasse, eine soziale Konstellation wiedergeben kann, in diesen Jahren sozusagen in der Luft liegt und in sehr vielen Projekten verfolgt wird – immer beeinflusst von den großformatigen Filmplakaten im öffentlichen Raum und von den vielen Porträts in den Illustrierten. Alle diese Gesichtsbilder haben, wie Benjamin 1931 schreibt, einen sehr starken zeittypischen Index.

*Hole Rößler: Welche Rolle spielt da nun die Identifizierung? Daran sind, wie angesprochen, in unterschiedlicher Weise „Apparate“ beteiligt; und wo findet sich vor diesem Hintergrund der fotografischen Typenbildung das Autorenporträt?*

**Valentin Groebner:** Ich bin mir nicht sicher, ob Identifizierung die richtige Spur ist. Identifizierung als falsifizierbares juristisches Verfahren hat eine sehr komplexe Geschichte. Die frühen Versuche, Leute durch Bilder und durch fotografische Aufnahmen zu identifizieren, haben sehr stark den Charakter von Trophäen – ein bisschen wie in der frühen Neuzeit. Man fotografiert Leute, die man hat; man bildet den festgenommenen und verurteilten Verbrecher und den überführten Vagabunden ab, um ihn später als Rückfälltäter identifizieren zu können. Dieser Versuch endet in Aporien: Ab den späten 1870er Jahren stellen die Polizisten fest, dass sie mit Hilfe ihrer großen Fotosammlungen die Leute nicht mit Sicherheit identifizieren können, weil die Fähigkeiten von Leuten, von ein und derselben Person, auf Fotos verschieden auszusehen, respektive die Ähnlichkeiten zwischen Leuten, die nichts mit einander zu tun haben, viel zu groß sind. Das ist ja die

---

<sup>16</sup> *Unsere Zeit in 77 Frauenbildnissen*. [Heidelberg, 1930].



Geburtsstunde der Biometrie und des Systems Bertillon. Die Fotos dienen viel eher der Stilisierung als der Identifizierung: Wenn man an Idealtypen glauben will, dann muss auch das Verbrechen mit Hilfe solcher Idealbilder identifizierbar sein. Das wäre eine mögliche Schiene, die zum Autorenporträt führt, nämlich die der Idealphysiognomie. Das ist aber ein Phänomen, das mit der Fotografie nichts zu tun hat, sondern eine sehr viel ältere Geschichte hat. Sie geht auf den Startschuss des europäischen Umgangs mit Bildern zurück. Im Hochmittelalter, am Ende des 12. und am Beginn des 13. Jahrhunderts, bekommt plötzlich alles ein Gesicht, könnte man sagen. In den großen Kathedralen von Reims und St. Denis werden die Gräber von sehr alten Königen und heiligen Stiftern mit Porträtbüsten ausgestattet: Sie bekommen eindrucksvolle steinerne Gesichter, und nur wenige Jahre später wird das auch in Deutschland aufgenommen, vielleicht sogar von denselben Spezialisten, in Bamberg und Naumburg. Die berühmte Statue der Uta von Naumburg aus dem 13. Jahrhundert zeigt das Gesicht einer Person, die zum Zeitpunkt der Entstehung der Skulptur zwei Jahrhunderte tot war, nämlich einer Markgräfin des elften Jahrhunderts, inklusive das ihres Mannes und weiterer, ebenso so lang verstorbener Verwandter. Gesichter bekommen im 13. Jahrhundert nicht nur Stifter, Gründer und Heilige, sondern auch tote antike Dichter, Porträts von Horaz, Vergil, die sich munter vervielfältigen. Da kommt das Autorenporträt her, aus einem ganz spezifischen Moment der Geschichte der Visualisierung. Alles sollte möglichst starke, eindruckliche, aussagekräftige, physiognomische Formen kriegen – und bekam sie dann auch.

*Hole Rößler: Welches Bedürfnis steckt dahinter, allem ein Gesicht zu geben? Vorher ging es ja ganz gut ohne.*

**Valentin Groebner:** Unterschiedlicher Wahrheitsstatus von Bildern. Bilder stehen in der Spätantike und im Frühmittelalter notorisch unter dem Verdacht, Irrtum zu sein, Täuschung, Simulakrum – die ganze Wortgeschichte, Simulakrum und Idol. Und das ändert sich ab dem Hochmittelalter, von Byzanz aus. Deswegen spielt die Mediävistik in der Bildwissenschaft eine so große Rolle. Und zwar nicht deswegen, weil unsere Bildkultur immer schon christlich gewesen wäre, sondern weil das Christentum in den ersten paar hundert Jahren seiner Entstehung extrem bilderskeptisch war und mit sehr wenigen Abzeichen auskam. Zwischen dem 9. und dem 12. Jahrhundert wird aber sozusagen ein neues visuelles Betriebssystem installiert, um es sehr verkürzt und sehr medientechnisch auszudrücken. Seitdem füllen sich die Kirchen mit Bildern, und alles, was auf Dauer gestellt werden soll, kriegt ein Gesicht. Und dementsprechend gibt es ab dieser Wende sehr wirkungsvolle Porträts von Autoren, von denen niemand gewusst hat, wie sie aussehen; aber Simone Martini malt im 14. Jahrhundert Horaz, und Raffaello Sanzio am Ende des 15. Jahrhunderts Platon und Seneca. In diese komplexe Geschichte gehört auch die der Christus-Porträts, der ist ja auch ein antiker Autor, könnte man sagen, aber

mit noch viel intensiverer ikonischen Aufladung: Dessen Gesicht wird dann zum wahrheitserzeugenden Bild schlechthin.

### Vor-Bild, Trophäe und Abwehrzauber

*Hole Rößler: Paul Zanker, der Archäologe, hat den Begriff des Zeitgesichts als Periodisierungskategorie für die antik-römische Bildnisskulptur geprägt.<sup>17</sup> Ich glaube aber, dass das nicht nur ein stilgeschichtlicher Begriff ist, sondern dass das zugleich auch auf den Wandel oder die Konjunkturen von Lesarten des Porträts hinweist. Wie siehst du diese Entwicklung? Und warum können Porträts ab einem bestimmten Zeitpunkt Wahrheit – auch in Bezug auf das, was hinter oder unter dem Porträt steht, nämlich das Werk, wenn es um Autoren geht – vermitteln?*

**Valentin Groebner:** Ich bin zu sehr Historiker, um auf die Warum-Frage eine Antwort geben zu können. Der Großteil von historischer Arbeit besteht eigentlich darin, das Wie, also die Umstände, halbwegs genau zu beschreiben. Das Antworten auf die Frage nach dem „Warum“ überlasse ich lieber den Kollegen aus der Kulturphilosophie und der Systemtheorie, die können das immer so schön erklären.

*Hole Rößler: Dann auch gerne das Wie.*

**Valentin Groebner:** Es gibt narrative Versatzstücke, die immer wieder auftauchen. Eines ist die Erzählung vom Porträt des verehrten Vorbildes – das kann ein religiöses, aber auch ein artistisches Vorbild sein – das der Betreffende (oder die Betreffende, aber meistens sind es in der Vormoderne Männer) als Kind im eigenen Zimmer an der Wand bewundert und die die ganze Zeit angeschaut habe, um selbst dem Bild immer ähnlicher zu werden. Florentiner Humanisten des frühen 15. Jahrhunderts behaupten von sich, sie hätten in ihrer Jugend ein Bildnis von Petrarca an der Wand gehabt und immer angeschaut, um dem Bildnis immer ähnlicher zu werden – Bilder von denen, im Fall von Petrarca, sehr unwahrscheinlich ist, dass sie in den 1380er Jahren tatsächlich existiert haben. Dasselbe behaupten Ordensgeistliche im 15. Jahrhundert: Sie hätten das Bild ihres verehrten geistlichen Vorbildes an der Wand, zur steten Erinnerung und Anverwandlung. Diese Bilder werden dann getauscht, kopiert, verschenkt und so weiter: Das Bild des Gesichts wird damit sozusagen zur Essenz des Inhaltes der Lehren oder der Fähigkeiten des Dargestellten – des Autors, Predigers oder asketischen Heiligen. Man kann diese Erzählmotive relativ weit zurückverfolgen, auch in andere Kulturen: Es ist die Erzählung vom Bild des Lehrers, des Vor-Bilds, das in gewisser Weise den kürzest möglichen Zugang zu dessen Weisheit, Tiefe, Subtilität, Scharfsinn, usw. vermittelt. Das sind letztlich, denke ich, religiöse Topoi, d.h. sie werden in einem religiösen Kontext

---

<sup>17</sup> Paul Zanker. „Herrscherbild und Zeitgesicht“. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 31.2/3 (1982), S. 307-312.

entwickelt, und sie vervielfältigen sich dann im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Bilder erzeugen einfach gute Geschichten, und das tun sie gerade dann, wenn die Bilder selbst nicht mehr da sind, jedenfalls nicht als Originale, oder wenn auf den Bildern selbst gar nicht so viel zu sehen ist. Und das ist ein Stück weit natürlich das Problem, das ich als Siebzehnjähriger beim Betrachten des Suhrkamp Programms auch hatte: Ich stand in der Versuchung herauszufinden, was dieses unglaublich beeindruckende Bild des hageren, asketischen Beckett eigentlich mit seinen Texten zu tun hat. Die Texte waren dann von einer Härte und Strenge, die mich als Siebzehnjährigen komplett überfordert hat, aber das Foto fand ich einfach umwerfend. Es enthielt eben nicht die Geschichten, war aber mit auf eine ganz spezifische, schwer beschreibbare Weise verkoppelt.

*Hole Rößler: Ich finde den Hinweis auf die Geschichten über Bilder, diese Erzählungen über Bilder, die sich perpetuieren, die selbst topisch werden und sich fortsetzen, sehr schön. Es ist vielleicht eine moderne Legende: Es heißt, dass Bernard Montgomery während des Wüstenkrieges immer ein Foto von Erwin Rommel bei sich im Kommandeurszelt gehabt habe. Und das kursiert als nicht näher erklärbarer aber zugleich irgendwie verständlicher Teil der britischen Erfolgsgeschichte in Nordafrika.*

**Valentin Groebner:** Ja, aber dieselbe Geschichte wird auch noch im späteren 20. Jahrhundert immer wieder neu erzählt: Der Chef des BKA, Horst Herold, habe in den 1970er Jahren große Fotos von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhoff im Büro hängen gehabt. Der Charakter von Bildern als Verdoppelung von Körpern in diesem merkwürdigen Zwischenstatus zwischen Trophäe, Vergegenwärtigung und Abwehrzauber ist eine Konstellation, die aus der Vormoderne kommt und durch die indexikalische Technik Fotografie wiederbelebt und in ihrer technischen Machbarkeit gesteigert worden ist. Aber ähnliche Geschichten – ein indischer König lässt das Bildnis des Höflings, der ihn betrogen hat, vor versammeltem Hofstaat zerschlagen – tauchen schon in den indischen Epen des 9. Jahrhunderts auf, ohne dass wir dort die entsprechenden Bilder anderswo als in den Erzählungen nachweisen können. Die Geschichten über die Bilder sind das, was die Bilder belebt und ihnen immer neue Aufladungen verschafft. Sonst werden sie leicht müde und beginnen zu zerfallen.

### Institutionen und Accessoires

*Hole Rößler: Wir interessieren uns in diesem Forschungsprojekt, das den Titel „Bildpolitik“ hat, auch und vor allem für Formen des strategischen Einsatzes von Autorenporträts. Dabei geht es ja vor allem um Absichten und Erwartungen, die sich mit der Herstellung und Veröffentlichung von Autorenbildern verbinden. Vielleicht noch mal diese ganz grundsätzliche Frage – du hast es für das Porträt schon gesagt, vielleicht noch*

*mal spezifisch für das Autorenbild: Warum bedienen uns Verlage unablässig mit diesen Bildern? Warum ist der viel berufene Tod des Autors auf dieser Ebene noch überhaupt nicht eingetreten?*

**Valentin Groebner:** Wir sind, ob wir wollen oder nicht, Kinder des 13. Jahrhunderts. Wir geben sehr vielen Institutionen ein Gesicht, und eben auch Autoren. Aber ich würde die Kontrollfrage stellen: Wer braucht denn kein Gesicht? Hier, glaube ich, bietet die Geschichte der Bildwerbung sehr interessantes Vergleichsmaterial. In dem Moment, als die Markenprodukte entstehen, ab den 1890er Jahren, bekommen sie sehr klare, starke Signets, Trademarks, zuerst mit typografischen Mitteln; Odol ist das üblicherweise vorgebrachte Beispiel. Aber in dem Moment, in dem es bezahlbar wird, Gesichter auf die Verpackungen zu drucken, kriegen auch Biersorten und selbstverständlich kosmetische Produkte, Seifen und Cremes, alle ein Gesicht – also nicht nur der literarische Autor, sondern auch eine unabsehbar große Anzahl anderer Waren und Dienstleistungsangebote. Carlo Ginzburg hat in einem Artikel die Geschichte des berühmten britischen Plakats für die Rekrutierung von Kriegsfreiwilligen beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs aufgeschlüsselt, das den Oberbefehlshaber Lord Kitchener zeigte und darunter: „I Want You for the British Army“.<sup>18</sup> Darin, so zeigte er, steckte ein sehr altes Erzählmotiv, das vom 15. Jahrhundert zurück bis in die antike Literatur reicht: Bilder von Göttern und Feldherren, die den Betrachter fixieren und mit ihm zu sprechen scheinen. Und andererseits steckt in diesem Bild die Geschichte von Werbegrafik aus den Jahren nach 1900. Das Gesicht des Autors ist kein Alleinstellungsmerkmal der Literatur, sondern sie teilt es mit ziemlich vielen anderen Dienstleistungsangeboten. Es wäre interessant, darüber nachzudenken, welche Prozesse von Vereinheitlichung dabei stattfinden. Gerade beim Autorenporträt könnte man untersuchen, was unter welchen Umständen als unpassend abgelehnt wird und aus welchen Gründen ein Porträt, das vorher gut funktioniert hat, plötzlich durch ein anderes ersetzt wird. Porträts stehen dabei auch nicht immer alleine, sondern werden mit anderen kombiniert oder ergänzt; es gibt deutlich Haupt- und Nebenporträts, die auch, glaube ich, jeweils bestimmte ikonologische Bedürfnisse erfüllen. Vermutlich sind diese Bildern einem relativ gut beschreibbaren Repertoire an Regeln unterworfen: Keine starken Grimassen, neutraler Hintergrund, bestimmte Attribute des Denkers, Weisen und Religionsstifters. Da hinein gehört wohl auch die meines Wissens noch nicht geschriebene Geschichte von Aufstieg, Fall und Wiederaufstieg der deutschen Hornbrille: Denn es geht nicht nur um Gesichter, sondern auch um deren spezifische Accessoires. Ein Autor, der seinen „mug shot“, wie der technische amerikanische Ausdruck dafür lautet, als Autorenporträt verwendet, gibt damit ein ganz bestimmtes Motiv vor; die romantisch verträumten und sehr gut aussehenden Autorinnen des deutschen Fräuleinwunders aus den 1980er und 1990er Jahren sehen sehr

---

<sup>18</sup> Carlo Ginzburg. „Your Country Needs You“. A Case Study in Political Iconography“. *History Workshop Journal* 52 (2001), S. 1-22.

anders aus als die Bilder der Popliteraten derselben Zeit, die sehr viel stärker auf Ironiesignale setzen. Mir scheint, dass für ein solches Projekt die abgelehnten Porträts die aufschlussreicheren sind – sofern man an die Gründe für Ablehnung halbwegs herankommt.

*Hole Rößler: Das ist vielleicht sogar für die Bestände des Deutschen Literaturarchivs Marbach noch etwas einfacher als für alles, was davor liegt.*

**Valentin Groebner:** In die Geschichte des Autorenporträts gehören auch die großen Publikationen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Goethes Porträts zusammengestellt haben und dann zu dem ernüchternden Schluss kamen, dass der Dichterstern auf den vielen Porträts, die es von ihm gibt, einfach sehr unterschiedlich aussieht.

*Hole Rößler: Aber wir haben die Totenmaske.*

**Valentin Groebner:** Wie beim Bettelordensprediger Bernardino von Siena im 15. Jahrhundert, das ist die erste Person, von der es eine Totenmaske gibt. Nach dessen Tod – er wurde binnen sechs Jahren heiliggesprochen – gab es einen unglaublich großen Bedarf an neuen Bildern eines charismatischen Heiligen, der sein Leben lang gegen Bilder gepredigt hat. Bilder vom Gesicht haben sehr unfreiwillige Aspekte, würde ich sagen.

### Autorisierung und Bilderverbot

*Hole Rößler: Es gibt, anschließend an Gérard Genettes Buch über die Paratexte, in denen aber Bilder gar keine Rolle spielen,<sup>19</sup> die Überlegung, dass auch Bilder, also Autorenbilder, eine paratextuelle Funktion haben können. Das ist unmittelbar einleuchtend. In diesem Sinne richten Autorenporträts die Lektüre des Textes in einer gewissen Weise ein, bereiten den Leser vor, ähnlich wie es der Autornamen ja vielleicht auch schon vermag. Das ist eine schöne These, ich bin aber nicht sicher, ob ich sie glaube, weil mir das zu einfach erscheint. Weil es natürlich so ein bisschen tut, als würden erst wir das alles ganz genau wissen, die Menschen damals aber immer darauf reingefallen sind. Aber vielleicht gibt es irgendetwas dazwischen, eine Zwischenposition, dass man vielleicht doch noch mal fragen kann, ob und wie die Bilder dazu dienen, den Text vielleicht nicht besser zu machen, als er ist, aber doch zumindest zu beglaubigen, zu autorisieren.*

---

<sup>19</sup> Gérard Genette. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. 3. Aufl. Frankfurt a.M., 2008 (Orig.: *Seuils*. Paris, 1987).

**Valentin Groebner:** Ich glaube, dass die Frage nach den Paratexten und nach der Autorisierung eine sehr gute Möglichkeit ist, ein großes Problem in kleine, genauere Nachfragen zu zerlegen. Es ist nicht gleichgültig, wo und in welchem Medium das Bild des Autors erscheint. Ein Bild des Autors in einem Verlagsprogramm sieht anders aus als in einer Presseaussendung, und das sieht anders aus als auf oder in dem Buch selbst. Es könnte sinnvoll sein, da mit Praktikern zu reden, die einem dann vermutlich sagen: Je nach Kontext und je nachdem, wem man was erzählen will, verwendet man unterschiedliche Bilder, die sich vermutlich dann auch relativ stark unterscheiden werden. Auf dem Buch selbst, glaube ich, macht das Porträt dem Inhalt des Buches immer Konkurrenz, weil das Bild behauptet, eine eigene Geschichte zu erzählen; während das Buch selbst als Text – denn das macht ein Buch aus – Abgeschlossenheit und Informationsautonomie signalisiert. In einer großen „home story“ über einen Autor oder über eine Autorin werden wiederum komplett andere Bilder verlangt (und natürlich von großen professionellen Verlagen, auch geliefert). Der Extremfall dieser Bildpolitik ist das Bildverbot, der Verzicht aufs Autorenfoto. Das ist übrigens ziemlich alt, weil es dem Topos des bescheidenen Weisen entspricht. Dafür gibt es bereits antike Vorbilder, die Petrarca, der begnadete Selbstdarsteller des 14. Jahrhunderts, wieder ausgräbt: Er verwendet sein eigenes Unbehagen, porträtiert zu werden, als strategisch eingesetztes Mittel der Selbststilisierung nach antik-christlichen Vorbildern. Anders gesagt: Auch die demonstrative Bescheidenheit des Autors ist Bildpolitik. Ich will Thomas Pynchon nichts Böses unterstellen, aber die Tatsache, dass es keine Bilder von ihm gibt, hat der Wirkung seiner Bücher mit Sicherheit keinen Abbruch getan – im Gegenteil.

*Hole Rößler: Man müsste ein paar Jahre abwarten, ob es ihm dann so ergeht wie Petrarca. Die Illustratoren von Petrarcas Werken haben später wenig Rücksicht auf diese Stilisierung genommen – es gibt ja recht viele Petrarca-Porträts.*

**Valentin Groebner:** Petrarca-Porträts gibt es enorm viele, aber noch häufiger sind solche von Dante, und an dessen Autordisposition hat Petrarca ja an vielen Stellen bewusst angeschlossen. Sehr viele Autoren treten als Wiedergänger und Variationen älterer Vorbilder auf: Wenn diese Rollenmodelle gut sind, werden sie in ihren unterschiedlichen Varianten immer wieder neu nachgespielt. Vom Eremiten und Outlaw bis zum *puer eternus* und zum Vater des Vaterlandes offenbar gibt es ganz spezifische Modi der Selbstdarstellung als Autor, die sich immer wieder wiederholen lassen, inklusive der dazu gehörigen Bildformeln und Accessoires – markante Nase, Bärte, wehende Haare, Nickelbrillen usw.

## Medien von Verwandlung



Abb. 3: Porträt von Valentin Groebner, gezeichnet von einem Neunjährigen.

*Hole Rößler: Ich hatte dich um ein Porträt von dir gebeten und schließe an diese Bitte die unvermeidliche Frage an: warum dieses (Abb. 3)? Du hast es vorhin schon gesagt, als ich noch nicht wusste, dass es dieses sein würde. Hast du noch ein abschließendes Wort dazu?*

**Valentin Groebner:** Porträts halten nicht einfach das fest, was einer gesehen hat. Sie sind Medien von Verwandlung. Damit meine ich nicht, dass das darauf abgebildete Gesicht sich ändert, solange sein Besitzer am Leben ist. Sondern die Tatsache, dass jedes derartige Bild, mindestens ebenso sehr, wie es mein Gesicht zeigt, auch die Vorbilder für die Aufnahme vorführt, also eine Pose, und die Art und Weise, wie diese Pose technisch festgehalten worden ist. Deswegen fallen diese Bilder ein und derselben Person oft so unterschiedlich aus. Mich interessiert diese Fähigkeit von Bildern, das auf

ihnen Dargestellte selbst zu verändern. Und deswegen habe ich Vergnügen daran, mehrere unterschiedliche Bilder in dieses Spiel mit hineinzubringen. Ich bin Historiker: Der Stoff, mit dem ich umgehe, ist verstrichene Zeit, und das fotografische Porträt ist in dieser Hinsicht doppelt kodiert: Es behauptet ja einerseits das Verstreichen der Zeit stillzustellen, und andererseits, die Veränderungen in der Zeit zu zeigen. Ich denke, dieses Sinn-Rauschen der Bilder kann man ohne weiteres noch stärker ausreizen, als es gewöhnlich geschieht. Und sehr viel lauter drehen.

Valentin Groebner ist Professor für Geschichte mit Schwerpunkt Mittelalter und Renaissance an der Universität Luzern.