

Berhard Kraller

Der phantasierte Dichterphilosoph:

Einige Überlegungen zu »How Mr. Horstmann Meets Himself«

1.

Eines der widersprüchlichsten Phänomene der bildenden Kunst ist das Bildnis in mehrfacher Ansicht. Quantitativ gesprochen blieb es ein Randphänomen. Zunächst, weil es die traditionell fest gefügten Wirkungsgesetze der Malerei missachtet, und nicht zuletzt, weil es auch die von Zweckmäßigkeit bestimmten Grenzen der Gattung »Porträt« überschreitet. Durch die Qualität seiner Widersprüche rückte es jedoch ins Zentrum des so genannten Paragone, jenes berühmten Hegemonie-Diskurses, der klären sollte, welcher der Künste – der Malerei oder der Bildhauerei – hinsichtlich ihrer darstellerischen Tiefe der Vorzug zu geben wäre.

Als Schöpfer gilt Lorenzo Lotto. Mit seinem *Goldschmied in drei Ansichten* aus den 1530er Jahren, zu sehen im Kunsthistorischen Museum Wien, hat er dem Tripleporträt ansatzlos seine klassisch gewordene Form gegeben: Ohne realitätskonformen Grund, beispielsweise den eines Spiegelbildes, erscheint eine Person in drei verschiedenen Ansichten, das heißt unter drei verschiedenen Blickwinkeln auf nur einer Leinwand. Hier werden also drei Wahrnehmungen eines Mannes, die in unserer Erfahrung nach Raum und Zeit strikt getrennt sind, in einer einzigen verdichtet. Eine ziemlich merkwürdige Sache. Denn wo ist der Standpunkt des Betrachters, der in einem Raum zur gleichen Zeit mit drei verschiedenen Ansichten eines Menschen konfrontiert wird, zumal dessen Körperhaltung und Kleidung unverändert dieselben bleiben? Er müsste gleichzeitig an drei verschiedenen Orten sein. Er sollte dem Mann direkt gegenüber stehen, um ihn *en face*, von vorn und in gerader Ansicht, sehen zu können. Um sein Profil wahrzunehmen, müsste er sich aber seitlich neben ihm befinden. Schließlich sollte er sich auch noch halb hinter ihm befinden, denn nur so wäre es möglich, sein verlorenes Profil zu sehen. Es ist also gänzlich unmöglich, eine Figur zu einem bestimmten Zeitpunkt unter mehreren unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten.

Andererseits muss man sich fragen, um was für einen Raum handelt es sich dabei überhaupt? Ist ein Raum vorstellbar, in dem sich ein Mensch zur gleichen Zeit an drei verschiedenen Orten befindet?

Die Aufgabe des Porträts in mehrfacher Ansicht beschreibt Claude Keisch so: »Die Grenzen der Malerei im Sinne einer vollständigeren physiognomischen oder psychologischen Erfassung des Modells zu erweitern« und »die räumlichen und zeitlichen Beschränkungen der Wahrnehmung aufzuheben«. Letztlich »kennzeichnet der Verzicht auf die Abstufung der Realitätsgrade das echte Doppel- oder Tripleporträt einer Person«.

Als Gattung sind diese Formen wegen der Widersprüchlichkeit ihrer Disposition absurd und abseitig.

2.

Was sich positiv über Ulrich Horstmanns Tripleporträt feststellen lässt, ist, dass Horstmann sich selbst betrachtet. Obwohl er seitlich neben sich steht, sieht er sich von hinten, so als ob er – obwohl er es augenscheinlich nicht tut – direkt hinter sich stehen würde.

Das Gesicht nimmt er in dieser Selbstanschauung nicht wahr. Sein Blick fällt auf den entblößten Rücken, der sich wiederum – durch Umblättern – als Teil eines bilateralen Bildes erweist. Anders als bei Bronzinos zweiseitigem Porträt des nackten Hofzwergs Morgante, dessen Vorder- und Rückansicht – in den Konturen im Wesentlichen miteinander identisch – auf *recto* und *verso* der Leinwand gemalt wurde, ist Horstmanns Vorderansicht im Schwarzkader jedoch nicht sichtbar. Brust, Kopf, Gesicht sind vollständig eingetaucht in Finsternis, deren Ruhe und Stille und Undurchdringlichkeit den Körper auch auf den Bildern umgibt, auf denen man ihn sieht.

3.

Auf den Bildflächen erscheint Horstmanns entblößter Körper von klarem, hellem Licht ausgeleuchtet auf schwarzem Grund: allein, räumlich unbestimmt und ohne jede Verortung. Wie bei Champaignes Tripleporträt des Kardinals Richelieu gibt es keine noch so kleine Andeutung eines Verhältnisses zu anderen Gegenständen. Das Verlangen der menschlichen Erfahrung nach Bestimmung der Umgebung, nach einem definierten Ort

in Beziehung zu anderen Gegenständen, könnte sich eventuell mit der Annahme einer dunklen Kammer behelfen.

An die drängende Frage nach dem Ort des Modells sind aber notwendigerweise zwei weitere Fragen geknüpft. Die Frage nach dem Ort des Fotografen und die Frage nach dem Ort des Betrachters. Wer wechselt zwischen den jeweiligen Aufnahmen seinen Standpunkt – das Modell, der Fotograf, der Betrachter?

Ein schwarzer Raum, der einheitlich für alle Bilder gilt, ist in seiner Unbestimmtheit so absolut neutral, dass er weder Gründe zur Beantwortung für die eine noch für die andere Frage liefert.

Innerhalb einer solchen Bilderwelt, schreibt Claude Keisch an zentraler Stelle seiner Auseinandersetzung mit dem Tripleporträt, ist die Einheit von Raum und Zeit nicht mehr aufrecht zu erhalten. Denn ähnlich aussichtslos wie mit dem Raum verhält es sich auch mit der Zeit.

4.

Man kann zunächst einen Zeitablauf zwischen den drei Positionen Horstmanns annehmen. Weil aber bei den ersten beiden der Zeitpunkt derselbe ist – das legt auch die Übereinstimmung von Stellung und Nacktheit nahe –, entsteht »ein Widerspruch zwischen den unterschiedlichen Zeitmaßen, denen die Existenz des Objekts (für sich) und seine Wahrnehmung (durch uns) zuordnen lassen«.

Dabei, schreibt Keisch weiter, »bieten gegenständliche Angaben im Bildhintergrund noch eine gewisse Stütze, an der sich die beunruhigte Phantasie des Betrachters festhalten kann. Wird diese Stütze ihr genommen [...] stürzt sie haltlos in eine Bildwelt, in der Zeit und Raum – und das sind die einzig möglichen Koordinaten für jegliche menschliche Erfahrung – aufgehoben sind und ein Gegenstand drei verschiedene Orte zugleich einnehmen kann.«

5.

Über die Aufhebung der Zeit, also die Aussichtslosigkeit im menschlichen Leben, hat Theodor Storm ein Gedicht geschrieben. *Die Zeit ist hin* handelt von der Trauer und der Einsicht in die Ausweglosigkeit des Abschieds:

vermuten, dass er einen abwesenden, außerhalb des Bildraums sich befindenden Menschen ausschließt. Keiner, weder Betrachter noch Fotograf, ist einbezogen. Andererseits, was würde Horstmann, blickte er in die Kamera, anderes demonstrieren, als dass er im Hier und Jetzt niemanden sieht? Als dass der Blick in die Kamera eine Vereinigung mit dem Blick des Betrachters nur vortäuscht, als dass er von der Unmöglichkeit einer solchen Begegnung überzeugt ist und mit der Illusion zu kommunizieren nicht einmal spielen möchte.

Deshalb lässt keines der Bilder einen über die Bildfläche hinausgehenden Blickkontakt zu und deshalb endet der Blick in den geschlossenen Augen der letzten Bildtafel. Sein Ziel ist der Tod. Das einzig verbindende Element ist die weite, schwarze Leere im Hintergrund. Der Raum ist aber nicht mehr schwarz allein, er ist düster wie die Ewigkeit.

Wo also ist der Dichterphilosoph? Ist er noch auf der Erde oder schon im Himmel? Der Himmel besteht aus schwarzer Luft, ohne Engel, ohne Gott, und auf der Erde herrscht der Unmensch. Das Urteil über ihn scheint längst gefertigt und besiegelt in ihm zu liegen. Alles ist in eine abstrakte, abseitige, geisterhafte Stimmung getaucht.

7.

Zu dieser Stimmung trägt wesentlich die im Zentrum der Anlage befindliche Rückenansicht bei. Für ihre kunsthistorische Verortung finden sich in der abendländischen Bildkunst zahlreiche Wurzeln. Lars Olof Larsson nennt in seiner Studie über die Vielansichtigkeit unter anderem Signorelli, Michelangelo, Raimondi und Caraglio.

Dass diese Rückenansichten – natürlich nach der Frontalansicht – eine Vorrangstellung unter den zig möglichen anderen Ansichten einnehmen konnten, resultiert, so Larsson, aus ihrem »deutlichen ästhetischen Eigenwert«, der zudem als »ästhetisch vollwertig« betrachtet wurde. Bestimmte Rückenansichten wurden deshalb immer wieder aufgegriffen.

Ihr Schönheits- und Ausdruckswert steht jedoch in keinem Verhältnis zur reinen Rückenansicht von Ulrich Horstmann. Zunächst, weil die Bedeutung bei den von Larsson beschriebenen Fällen an die damaligen Physiognomielehren, die einen Zusammenhang von Charakter, Körperbau und Körperhaltung behaupteten, gebunden ist. Ein muskulöser Rücken steht beispielsweise für Mut und Großzügigkeit, breite Schultern für einen

kräftigen Geist. Dann, weil die Abwendung vom Betrachter durch spannungsgeladene Drehungen von Rücken und Kopf oder von beidem unterlaufen werden.

Dagegen steht die vollkommene Abwendung im Fall Horstmann. Sein bewegungsloser Körper ist in einer kompromisslosen Abkehrhaltung erstarrt. Was er jedoch mit einigen seiner kunsthistorischen Referenzen teilt, ist, dass er als sichtbarer Teil des bilateralen Porträts – zusammen mit dessen nicht sichtbarer Kehrseite – das Zentrum der Gesamtkomposition bildet.

8.

Das vorliegende Tripleporträt enthält – wie zuvor erwähnt – in sich ein bilaterales Porträt. Es befindet sich im Mittelteil der Bildfolge, ist dessen Achse und setzt sich aus der Rückenansicht und dem auf der folgenden Seite befindlichen Schwarzkader zusammen. Dieser, behaupte ich, birgt etwas in sich. Es ist die umrissgleiche, zunächst nicht sichtbare Vorderseite Horstmanns.

Damit ein unsichtbares Bild und sein genuiner Betrachter zueinander finden, braucht es allerdings andere Arten als die der unmittelbaren visuellen Wahrnehmung. Wenn er aber mit seiner Hand wie mit der eines Blinden über die Seite streicht, wird ihm Horstmann in der intentierten Bewegung geistig in Erscheinung treten. Nur wenn wir »intentieren«, so Wittgenstein, »umgeben uns die Bilder der Intention, und wir leben unter ihnen«, ganz so, wie man in den Seiten eines Buches lebt. Von außen betrachtet, wenn man sich nicht im Raum der Intention befindet, sehen wir tatsächlich nur mehr einen isolierten, schwarzen, toten Flecken.

Um die beiden Ansichten Horstmanns zueinander zu fügen, muss man dann nur – durch Umblättern – die sichtbare Hälfte mit der zunächst nicht sichtbaren, erst vor dem geistigen Auge erscheinenden, verbinden.

Anders als durch diese Fiktion, also einer bewusst spekulativen, nicht beweisbaren Annahme, die hilft, die widersprüchlichen Verhältnisse zwischen den einzelnen Porträts zu verstehen, wäre das auch gar nicht denkbar. Würde nämlich die *en face*-Ansicht im Schwarzkader sichtbar werden, würde Horstmann nach dem Umblättern nicht mehr sich selbst, sondern dem Betrachter ins Auge blicken.

Das bilaterale Bild und damit das gesamte Tripleporträt funktioniert wesentlich auf Basis dieser Fiktion.

9.

Ich behaupte also, dass in der Wechselbeziehung zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem ein Potenzial der fotografischen Darstellung zum Ausdruck kommt. Durch die unverminderte, spürbare Kontinuität der »Handlung« im Schwarzkader – der von der Abwesenheit dessen lebt, den er repräsentiert – befindet sich der als unsichtbar gedachte Horstmann innerhalb des fotografischen Narrativs. Dabei erzeugt die Nicht-Sichtbarkeit Horstmanns eine Spannung, die zu einer Verunsicherung der Betrachterwahrnehmung führt. Die Identifikation des Betrachters mit dem fotografischen Geschehen ist unterbrochen, er geht auf Distanz zum Bild. Es wird ihm bewusst, dass er sich außerhalb der Bilder befindet. Der Abwesende wird Subjekt eines Begehrens, das von einem Mangel, dem fehlenden Teil des begehrten Bildes, herrührt, von einer verlorenen Einheit, die wiederhergestellt werden soll.

Die ganze Situation verweist auf eine beunruhigende Präsenz, von der nicht gesagt werden kann, dass es sie wirklich gibt. Was man sieht, ist die Leere, in deren Darstellung zeichenhaft die zeitlichen und räumlichen Grenzen des fotografischen Ausdrucks überschritten werden. Die Fotografie wird, wenn man an so etwas glaubt, zum Spirituellen hin geöffnet.

Einen Hinweis darauf gibt auch der nackte Körper, der üblicherweise unter der Kleidung des Menschen verborgen bleibt. Horstmann wird mit krassem Realismus ohne Illusion gezeigt, ohne Trost des guten Geschmacks. Obwohl authentisch präsent in seiner Nacktheit, verweist diese auch auf etwas Abwesendes. Denn das, was wir sehen, ist nicht alles. Man könnte die ganze Bildfolge als eine Allusion auf etwas in der Darstellung selbst Nicht-Darstellbares lesen.

10.

Nach der Flexur dieses Doppelbildes, durch die totale Dunkelheit hindurch, sieht sich Horstmann selbst. Erst aus einer Position der Finsternis, seiner eigenen Abwesenheit, dargestellt im vollkommen verlorenen Porträt des Schwarzkaders, erblickt er sich und schaut ins eigene Gesicht. Wir wissen das nicht, solange wir die Seite mit dem Rückenporträt nicht

umgeblättert haben, und wenn wir die Seite umgeblättert haben, sehen wir es nicht.

Was der nackte Dichter durch das dazwischen liegende Paradies der Finsternis hindurch erkennen kann, ist das aufgelöste Antlitz seiner selbst. Umnachtet, diffus, jenseitig ragt es aus dem von Rock, Hemd, Krawatte geschnürten Oberkörper.

Der Tod begegnet ihm aber nicht von außen her, denn er gehört ja zu seinem Leben. Das Dasein gibt es nur als Sein-zum-Tode. Gleichwohl kann, wer der Unwirklichkeit des Todes ins Auge blickt, keine Antwort erwarten. Der Tod offenbart nichts. Auch demjenigen nicht, der sich dabei zusieht, wie er aufgehört hat zu sein.

11.

Vorhin wurde behauptet, die zentrale Stellung des bilateralen Porträts rühre daher, dass Ulrich Horstmann – mit dem Rücken dem Licht und dem Betrachter zugewandt – seinen Kopf in die Finsternis steckt und durch die Finsternis hindurch sein eigenes Antlitz erblickt. Dabei ist nicht zu übersehen, dass sein sich bereits in Auflösung befindliches Gesicht im Verhältnis zum nackten Oberkörper überlebensgroß entrückt ist.

In meiner Vorstellung steht der bilaterale Horstmann vor einer großen schwarzen Leinwand. Auf ihr sieht er sich selber, als Toten. Mit den Händen tastet er aus der unbestimmbaren Distanz der Finsternis heraus vorsichtig sein vergehendes Gesicht ab, als wären dessen Formen greifbar nahe.

So ähnlich beginnt und so ähnlich endet *Persona*. Bei Ingmar Bergman ist es ein Kind, das auf einer Bahre erwacht, ein Buch aufschlägt und auf die beschriebene Weise seine Hand nach zwei verschwommenen Frauengesichtern auf einer großen weißen Leinwand ausstreckt. Es ist dasselbe Kind wie in seinem Film *Das Schweigen*. Hier befindet es sich in einem fremden Haus in einem fremden Land. Die klaustrophobische Atmosphäre ist an die Unbestimmtheit des Raumes gebunden und an eine Isolation extremster Form. Kommunikation ist nicht mehr möglich, und wenn doch, dann ist es eine elende. Wo Gott schweigt, wurde behauptet, hat auch der Mensch nichts zu sagen.

Das Schweigen, sofern man bei einer fotografischen Darstellung davon sprechen kann, ist Ausdruck von etwas Unbestimmtem, Ungeäußertem.

Von einem Geheimnis, das von der schweigenden Figur, die wegen ihrer Stummheit nicht einzuschätzen ist, geschützt wird. Bildlich dargestellt, veranschaulicht das Schweigen das, was nicht ausgedrückt wird, möglicherweise auch nicht ausgedrückt werden kann. Es verweist auf das Innere der schweigenden Figur und auf das Unartikulierbare der fotografischen Darstellung. In ihrem Schweigen ist auch das Mysterium der Bildfolge, die eine kausale Geschlossenheit verweigert, gewahrt.

12.

In der Selbstbegegnung drückt sich die Auflösung gesellschaftlich kontrollierter Ich-Grenzen aus. Die Selbstbegegnung ist aber auch Ausdruck innerer Gegensätze, Ausdruck von Selbstentfremdung in der Verdoppelung. Eine Spiegelsituation ohne Spiegel, denn der eine Horstmann ist nackt, der andere angezogen, der eine anwesend, der andere wohl nicht mehr von dieser Welt.

Handelt es sich dabei um eine Erscheinung, die den Dichterphilosophen in seiner Nacktheit überkommt? Es sieht so aus, als stünde der tote Horstmann, wie der Schmerzensmann in Allegretto Nuzis Diptychon, als Vision vor sich selbst.

Chronologisch und situationslogisch ist das natürlich nicht möglich, aber als Vision immerhin denkbar. Horstmann erlebt also etwas, an dem Außenstehende nicht teilnehmen können. Und gerade dieses »Beieinander von logisch nicht vereinbaren Zeitstufen und Realitätsebenen in ein und derselben Darstellung, ein und demselben Bildraum«, so Dagmar Thoss in einem anderen Zusammenhang, unterstreiche die Intensität des Geschehens.

13.

Obwohl durch das Weglassen des Spiegels der spiegelbildgleichen Wiederholung Horstmanns der Grund entzogen wird, beanspruchen alle Erscheinungen, gestützt von der Authentizität der Fotografie und von romantisch grundierten Vorstellungen, den gleichen Wirklichkeitsgrad. Damit fällt die Unterscheidung in Haupt- und Nebendarstellung, wie sie etwa durch eine Spiegelung, worin auch immer, gegeben wäre. Durch den so inszenierten »Verzicht auf die Abstufung der Realitätsgrade« befinden sich alle drei Bilder auf der gleichen Realitätsstufe.

Claude Keisch hat darauf hingewiesen, dass eine solche Spiegelgleichheit zweier Gestalten und die »Symmetrie des ganzen Bildaufbaus« auch die »Einheit des Widersprüchlichen« hervorkehrt. So kann Ulrich Horstmann wie Hieronymus Tschekkenbürlin in dem gleichnamigen Diptychon seinem eigenen Tod ins Auge schauen. Oder, wie im *Traum des Allan Grey*, sich selbst im Sarg liegen sehen. »Tot«, heißt es in *Meßmers Momente*, »tot gehör ich mir wieder«.

Dass er zum Zeitpunkt der Selbstbetrachtung schon längst tot sein muss, lassen auch die angeführten Aufnahmedaten der Fotografien vermuten. Die beiden lebenden Horstmänner (Profil- und Rückansicht) wurden 2012 aufgenommen, das letzte Porträt dagegen stammt aus dem Jahr 1999.

Horstmann zu Lebzeiten als Toter. Ein Topos, der seine literarischen Paradiese durchzieht.

14.

Aber den Tod, von dem hier so viel die Rede ist, muss man sich nicht als unausweichlich tragisch oder schrecklich vorstellen. In seinem *Garten des Todes* weist ihm Hugo Simberg – nicht ohne melancholische Ironie – eine helfende und den Menschen behütende Rolle zu und macht so aus einem Feind einen Freund, der die menschlichen Seelen umsorgt.

15.

Ernst Jandl hat einmal zur Fotografin Isolde Ohlbaum gesagt, »die Totenmaske« sei das »ideale Porträt«, das »letzte Gesicht, das nichts mehr will«. Im Falle Horstmanns ist es aber gerade der fortgeschrittene Grad an Auflösung und Abstraktion, der dieses Bild als letztes oder ewiges Antlitz, das sich ja durch die naturale Zeichnung bis zur einzelnen Hautfalte auszeichnet, eigentlich unbrauchbar macht. Im Übrigen muss man gar nicht den letzten großen Zustandswechsel bemühen, schon die normale, allabendliche Dämmerung lässt uns, wenn wir einander ebendort begegnen, zu Geistern werden.

Und doch hat Jandls Diktum die richtige Spur gelegt. Ungreifbar und entrückt ist Horstmanns Gesicht. Ein Gesicht, das nichts mehr will. Nichts mehr Wollen kann ja nur Verschwindenwollen heißen, einverstanden zu sein mit der eigenen Nicht-Existenz. Unter den Bedingungen des machterfressenen Lebens, hat Franz Schuh in einem anderen Zusam-

menhang ausgeführt, artikuliert sich darin auch eine Hoffnung auf das Gutsein, das man durch Aufgabe der Selbstbehauptung anstrebt.

Es geht also auch um das christliche Pathos des Todes, seine Verknüpfung mit der Hoffnung auf Erlösung und Ewigkeit und seine Integration ins Leben. Es geht um einen Vorgriff auf den Tod. Das Heteronome an ihm in Regie nehmen zu wollen, natürlich nur spielerisch, symbolisch, darum geht es auch in diesem Polyptychon.

Während das Tafelbildhafte daran mit seiner gestischen, sakralen Strenge in die Malerei der Renaissance zurückreicht, trifft sich die Bildfolge mit dem Wesen des Films. Das Nebeneinander der verschiedenen Bewegungsphasen der beiden ersten Horstmänner – für eine einfache fotografische Phasendarstellung sind sie zu statisch und liegen auch zu weit auseinander –, dieses Nebeneinander kann ohne weiteres als ein Nacheinander des Bewegungsablaufs eines in der jeweiligen Position erstarrten Mannes aufgefasst werden.

Trotz des verhältnismäßig langen Zeitraums, der zwischen dem Einnehmen der beiden Körperpositionen liegt, und trotz deren gegensätzlicher, schroff abweisender Art, sind sie weit mehr als nur suggestiv aufeinander bezogen.

Zunächst werden die Bilder durch die durchgehend schwarze »Landschaft« zu einer Folge zusammengefasst, ohne jedoch das Eigenleiben der Einzeltafeln zu opfern. Damit wären sie auch nicht als sich gegenüberliegende Bildhälften zu betrachten, sondern als eigenständige ganze Bilder, die in Form und Inhalt eng miteinander verknüpft sind. So sind sie also kompositorisch aufeinander bezogen und gleichzeitig bildmäßig in sich geschlossen.

16.

Die Verdreifachung einer Person im Porträt ist aber nicht nur die narzisstisch reflexive Ich-Spaltung des Individuums, das auf widersprüchliche Weise sein abgründiges Selbst erkundet. In der Verdreifachung steckt ikonografisch auch das Motiv der dreigesichtigen Prudentia. In der Tizian zugeschriebenen *Allegorie der Klugheit* sind ihre drei Gesichter – Memoria (Gedächtnis), Intelligentia (Verstand), Providentia (Voraussicht) – verbunden mit den drei Zeitstufen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft.

In der *Allegorie* steht die Gesamtanlage noch für einen wohldosierten Sinn. »Ex praeterito / praesens prudenter agit / ni futura actione deturpet« ist auf dem Bild zu lesen: Aus Vergangenem heraus handelt in der Gegenwart klug, wer auch bei einer künftigen Handlung nichts falsch machen will.

Im Fall von Horstmann sind alle unmittelbar verbindlichen und sinnstiftenden Stränge gekappt. Das rechts blickende Profil der ersten Tafel weist in die Zukunft (und nicht, wie es sollte, in die Vergangenheit). Das Mittlere, das in klassischer Ordnung die Gegenwart repräsentiert, blickt nicht den gegenwärtigen Betrachter an, sondern wendet sich, ihm den Rücken zeigend, von ihm ab. Das dritte, das rechts blickend für die Zukunft stehen sollte, nimmt dagegen die Position der Gegenwart ein. Es ist, in Auflösung begriffen, dem Betrachter zugewandt, ohne ihn jedoch, die Augen sind ja längst geschlossen, anblickend zu vergegenwärtigen.

17.

Die vorliegende Bildfolge versteht sich als ins Printmedium transponiertes Tripleporträt, das in der Mitte – und zwar durch die Verklammerung der Rückenansicht und deren schwarzer Gegenseite – ein bilaterales Bild enthält. In einem Buch oder in einer Zeitschrift publiziert, wird leicht nachvollziehbar – durch Umblättern und gleichzeitigen Blickwechsel von einer Seite zur nächsten –, worauf sich diese Bildfolge dem Prinzip nach bezieht. Auf eine Urform des Films, dem Abblätternbilderbuch oder Dauemenkino, bei dem durch Umblättern von Zeichnungs- oder Bildserien, die in der Zusammenschau einen Ablauf ergeben, Bewegung erzeugt wird.

Bei der Verwandlung stehender in bewegte Bilder, zumal bei Bildern, die das nackte, glatte, wehrlose Fleisch des Menschen zeigen, handelt es sich aber auch um eine Form des öffentlichen Ausziehens. Adorno spricht in seinen Notizheften von dem »ungeheure[n] Pathos des nackten Leibes, das der Begierde Widerstand entgegensetzt, die gleichsam die Scheu zu überwinden lernen muß. Darin ist ebenso die alte Ehrfurcht, die der Scham gleicht, aufgespeichert, wie die Hoffnung auf die Auferstehung«.

Im dynamischen, zum Tun auffordernden Potenzial des Entkleidens gehen libidinöse Energien mit einem merkwürdigen Vorgriff auf den Tod einher. Worin sonst soll sich diese religiöse und sexuelle Codierung vereinen als im erzchristlichen Ideal?

Auch wenn religiösen Fragen mittlerweile die Antworten weggestorben sind, sind doch die Fragen selbst nach wie vor in der Welt. In der Logik dieser Fragen sind die alten, toten Antworten aufgehoben. Der Zauber religiöser Fragen besteht nicht zuletzt darin, dass man sie stellen kann, auch wenn wir ihre Antworten nicht (mehr) aussprechen können.

18.

Verbunden durch die opake Nacht eines Schwarzkaders, sind Horstmanns Seiten-, Rück- und Vorderansicht auf drei Seiten verteilt und in dieser Abfolge in einen quasi filmischen Ablauf gebracht. Der so Dargestellte erinnert, auch wenn die Darstellungsdifferenz ausreicht, um dafür unbrauchbar zu sein, an das Objekt einer polizeilichen Untersuchung.

Gleichzeitig ist das Authentizität garantierende fotografische Verfahren eine objektivierende Versprechung, die durch die ins Irreale multiplizierte Anwesenheit Horstmanns unterlaufen wird, ohne dass diese das Signum des unausweichlich Objektiven verliert. Das strenge, scharfgeschnittene Profil macht ihn jedenfalls zum Objekt einer »Kunst der Messung«. Die dafür wenig ergiebigen Rücken- und Frontalansichten, die eine statisch, die andere schon in Auflösung begriffen, zeigen wohl, dass er eine solche physiognomische Analyse geduldig über sich ergehen lassen hat.

Die Schultern, deutlich die eines älteren Mannes, werden von der Schwerkraft der Verhältnisse nach unten gezogen. Als ob er von Melancholia geschlagen seiner Existenz anspruchslos nicht zustimmen kann. Abwendung, Abschied. Seinsverfinsterung. Und doch scheint von irgendwoher ein Licht, sonst würden wir ihn auf keinem der Bilder sehen können. Ein Licht der Erlösung?

Vielleicht hilft ein lichtmetaphysisches Diktum weiter. »Lux in tenebris«, heißt es im Johannesevangelium: Ein Licht scheint in der Finsternis. Man kann dieses Licht als Apotropaion, als Zaubermittel gegen dunkle Mächte auffassen. Seine abwehrende Kraft soll die Finsternis vertreiben. Auch die Sterbekerzen, die einen wehrhaften Lichtkreis um den Leichnam bilden, wollen vor den Anfechtungen des Bösen schützen.

Zugleich ist das Licht Sinnbild für Gottes Gegenwart. »Im Anfang war das Wort«, steht im Evangelium, »und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. [...] Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist.« Das Licht Gottes, das in

sich selbst unsichtbar bleibt, ist also sein Wort, es offenbart ihn und weist uns den Weg.

Scheint das Licht an ihm vorbei? Will die Finsternis, in der Horstmanns Selbstbegegnung stattfindet, hell werden oder will sie dunkel bleiben?

Ulrich Horstmann wendet sich vom Licht ab, er wendet ihm den Rücken zu. Obwohl das Licht wie die Sonne den Sehenden und den Blinden gleichermaßen beleuchtet, werden beide nicht gleichermaßen von ihm erleuchtet. »Beiden ist die Sonne gegenwärtig«, heißt es bei Augustinus, aber »der eine sieht, der andere sieht nicht«. Er sieht nicht, weil er abwesend ist für die gegenwärtige Sonne. Ihm fehlen, womit er sehen und glauben könnte, die »Augen des Herzens«.

Horstmann wandelt nicht im Licht, das Licht ist ihm Finsternis geworden. Vernimm' über seine dämmernde Erscheinung, die kein Licht mit den Anderen vereint, das Wort aus Joh 1,5 LUT: »Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen.«

19.

Man kann den schwarzen Hintergrund, vor dem Ulrich Horstmann steht, auch als einen Vorhang sehen, ein religiöses Würdesymbol mit der Bedeutung des Velum, etwas, das verhüllen oder enthüllen kann. Seine bildbreite Ausdehnung enthält jedoch nicht die geringste Andeutung, kein Luftzug, wie sanft auch immer, bewegt ihn. Eisern und nachtschwarz und frei von jedem ikonografischen Mehrwert gibt der »Vorhang« nicht das Geringste von Horstmanns Wesen preis.

Der harte Kontrast von hell erleuchtetem Halbakt und schwarzem Hintergrund wie auch das völlige Fehlen von schmückendem, attributivem Beiwerk und die statuarische Auffassung geben den Bildern den monumentalen Charakter von Büsten.

Es kann deshalb in der Gesamtanlage auch keine wichtige Situation im Leben des Dichterphilosophen dargestellt werden. Auf geradezu altertümliche Weise isoliert ist Horstmann sich gegenüberstehend positioniert. Trotz Nähe entfernt. Abstrakt auch durch das Fehlen der Kleidung, wodurch alles Weltliche gleichsam abgeworfen ist.

Die entblößte männliche Brust hat – selbst im intimen Rahmen eines Buches – etwas leicht Anstößiges. Vielleicht nur deshalb, weil es den

Dargestellten überraschend schutzlos, so wie man ihn bisher noch nicht zu sehen bekam, zeigt. Es ist ihm damit unmöglich geworden, eben weil auch jeder applikative Hinweis fehlt, die intellektuelle Auctoritas anders als in seiner Nacktheit auszudrücken.

Die schlichte Strenge oder die strenge Schlichtheit verweist auf eine Form der Pudicitia, eine inkarnierte intellektuelle Keuschheit, in der man, in anderer Terminologie, auch das Ideal eines *gentiluomo* sehen könnte. Humanistische Bildung, erlesene Kleidung, wie sie noch im letzten Bild durchscheint. Melancholische Weltgewandtheit mit leicht resignativen Rissen, die seiner literarischen Produktivität Grenzen setzen, aber nur damit diese nicht – über sich hinauschießend – seinen Status als Melancholiker gefährdet. Und – sieht man von Horstmann als Vortragskünstler ab – vornehme Zurückhaltung und feine Affektbeherrschung auch in emotionalen Lagen, wie das auf Film festgehaltene Streitgespräch mit dem Zukunftsforscher Robert Jungk zeigt.

20.

Tatsächlich wissen wir von Ulrich Horstmann wenig. Was wir von ihm kennen, ist sein Image als Denker und Dichter. Er war schon vor Zeiten Klaus Steintal, später das Untier Ulrich Horstmann und Horst-Ulrich Mann. Er hat also schon von Beginn an mit Erfolg, aber ohne besonderen weltlichen Gewinn, an der Aufspaltung der Person gearbeitet.

In seiner dissoziativen Identitätsstörung als Schriftsteller rang er sich früh die Ästhetik des Nicht-Menschlichen ab. Die Schönheit der planetarischen Menschenleere, die Schrecken der Finsternis, das legen jedenfalls seine Veröffentlichungen nahe, erlebt er als eine Form der Transzendenzverdichtung. Einer Transzendenz ohne Gott, konzentriert in seinen poetischen Werken und den nicht ohne klassisches Pathos verfassten essayistischen Schriften. Das zugrunde liegende metaphysische Konzept, auf dem auch seine geistige Existenz gründet, erlaubt ihm, die ganze Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins darzustellen.

Franz Schuh hat die metaphysische Seite der Kunst beschrieben: »Dass also Kunst im menschlichen Geist die Position einnimmt, auf die Aporien der Wirklichkeit fixiert zu sein, und dass sie durch die Darstellung dieser Aporien (mit allen Mitteln der Kunst) das Ausweglose der menschlichen Existenz zugleich deutlich macht und über sie tröstet, und zwar nicht über sie hinweg, sondern im Hinblick auf sie tröstet (es ist ein Trost ohne

Wegschauen, Kitsch wäre einer durch Wegschauen), diese Konstellation erklärt, welche Sehnsüchte mit welcher Intensität Kunst erwecken kann.«

Die Ausweglosigkeiten des Lebens, an dessen Ende der Tod als finale Ausweglosigkeit steht, machen also die Kunst zur Heilsgeschichte, zur »Eschatologie dieser Ausweglosigkeiten«, zu einem »Universum des Trostes«, wie es Siegfried Lenz nannte. Aber sie ist das, laut Schuh, »nicht durch Vertröstung, durch Wegschauen, sondern sie ist eine Heilsgeschichte, eben durch den umgekehrten Vorgang: einzig und allein im Hinblick auf die Aporien. Religiös ist der Blick in erster Linie »nach oben« gerichtet, empor zur Transzendenz, zur Erlösung. Der Erlösungszauber der Kunst hält primär an innerweltlichen Erfahrungen fest. In der Kantate von Johann Sebastian Bach ist die Kunst noch nächst zur Religion, aber was das Universum des Trostes ausmacht, ist nicht mehr der religiöse Inhalt, sondern schon das Ästhetische, das Künstlerische, eine Form, in der das Rettende, das Tröstliche glaubwürdig erscheint – unendlich viel glaubwürdiger, als würde der Pastor das Gleiche mit seinen dürren Worten predigen.«

Die Sehnsüchte und Intensitäten, die die Kunst in Horstmann erweckte, trieben den Melancholiker in ihm schließlich so weit, dass er sich genötigt sah, das eigene literarische Erlöschen öffentlich zu beklagen, obwohl seine essayistische Arbeitskraft, die sich durch einen kaum steigerbaren literarischen Dichtegrad auszeichnet, ungebrochen ist.

21.

Mit Horstmanns Identitätsstörung sind eine Reihe von Folgestörungen verbunden. Sie finden beredten Ausdruck in der Thematik seiner Studien und treten auf als: periodische Wiederkehr literarischen Verstummens, zeitweise Aufenthalte im Jenseits der Dichter, Todesanzeigen in eigener Sache und posthume Publikationen zu Lebzeiten.

Es scheint, um ein Wort Ilse Aichingers aufzunehmen, als ob er auf diese Weise sich ermöglicht, was uns Normalsterblichen unter seinen Anhängern verwehrt ist: den Triumph, weg zu sein. Ja, den Triumph, weg zu sein, nicht bloß zu erfahren, sondern auch noch auszukosten.

22.

Andererseits tritt Horstmann in meinem Spiegelkabinett auch als Schauspieler in Erscheinung, weil er – ich wende hier einen Gedankengang von Franz Schuh an – von Anfang an damit beschäftigt war, etwas zu sein, was er nicht ist. Müssen wir darauf achten, unsere Identitäten in Ordnung zu halten, wechselte er seine Rollen, ja sogar seine Aggregatzustände. An seinen Rollen ist jedoch nichts Zufälliges, vielmehr versucht er, durch sie der Menschheit ein Gesicht zu geben: das des Untiers.

Dazu muss er Widersprüche aushalten und sich dem menschlichen Horror vor der Leere aussetzen. Ganz früh schon hat sich Horstmann darauf verstanden, in diese Leere seine Idee von der Welt einzuschreiben.

23.

Oscar Wilde hat in seinen ästhetischen Schriften auf das paradoxe Verhältnis zwischen Porträtisten und Porträtiertem hingewiesen: »Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself.«

So gesehen liefert ein Porträtist, wer immer ihm Modell sitzt, immer nur Selbstporträts. Von dem Bild, das ich mir von Ulrich Horstmann gemacht habe, soll deshalb nicht behauptet werden, es sei das wahre. Oder gar, es sei ein klinisches. Jedoch ist Horstmann, auch wenn er nicht so ist, wie ich ihn sehe, kaum jemals ganz anders. Ich aber bin genau so, wie ich ihn sehe. »The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown with it the secret of my own soul.«

Mag sein, dass diese von den Füßen auf den Kopf gestellte Beziehung nicht in jedem Fall mit gleicher Intensität zutrifft; entziehen, so lese ich die Stelle im *Dorian Gray*, entziehen kann sich dem eigenen Abgrund keiner. Schon gar nicht, wenn man ihn am anderen ausgemacht haben will.

Anmerkungen und Quellen

Das im vorhergehenden Beitrag gezeigte Tripleporträt wurde im Hinblick auf die Publikation in einem Buch oder einer Zeitschrift erdacht. Der herkömmliche Ausstellungskontext mit seiner Wandhängung wäre ungeeignet dafür. –

Der Titel *How Mr. Horstmann Meets Himself* ist von Dante Gabriel Rossettis Doppelgänger-Begegnung *How They Meet Themselves* (1851-1860) abgeleitet.

Aichinger, Ilse: Der in Abschnitt 21 variierte Gedanke Aichingers lautet im Original: »Ich finde es erbitternd, dass man den Triumph, weg zu sein, nicht auskosten kann.« Zitiert nach Franz Schuh, *Tod, wo ist dein Stachel*, in: *Die Zeit* Nr. 49/2003, S. 53. – Einen verwandten Gedanken hat Martin Walser geäußert: »Ich sehne mich nach einem Tod bei Lebzeiten.« (Martin Walser: *Meßmers Momente*. Reinbek b. Hamburg 2013, S. 68.)

Theodor W. Adorno: *Frankfurter Adorno Blätter VIII* (2003), S. 28.

Aurelius Augustinus: *Vorträge über das Evangelium des hl. Johannes*. Übers. und mit einer Einleitung versehen von Thomas Specht (*Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften*, Bd. 4-6; *Bibliothek der Kirchenväter*, 1. Reihe, Band 8, 11, 19), München 1913-1914 (überarbeitet), zitiert nach: <http://www.geistige-schriftauslegung.de/artikel/art000087.pdf> (Stand: 11.11.2012).

Basler Meister: *Bildnis des Hieronymus Tschekkenbürlin mit dem Tod* (1487). Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Ingmar Bergman: *Tystnaden (Das Schweigen)*. Schweden 1963, s/w, 95 Min.

Ders.: *Persona*. Schweden 1966, s/w, 85 Min.

Angelo Bronzino: *Doppelporträt des Hofzwerger Morgante*, (vor 1553). Florenz, Uffizien.

Philippe de Champaigne: *Kardinal Richelieu* (um 1640). London, National Gallery.

Carl Theodor Dreyer: *Vampyr – Der Traum des Allan Grey*. Deutschland 1932, s/w, 73 Min.

Ulrich Horstmann: *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Warendorf 2004.

Ders.: *Nachgedichte. Miniaturen aus der Menschenleere*, Göttingen 1985.

Ders.: *Hoffnungsträger. Späte Aphorismen und ein Entlassungspapier aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Warendorf 2006.

Ders.: *Die Aufgabe der Literatur oder Wie Schriftsteller lernten, das Verstummen zu überleben*. Frankfurt a.M. 2009.

Ders.: *Schattenspiele. Eine Lesereise ins Jenseits der Dichter*. Darmstadt 2011.

Ders.: Klaus Steintal (Pseud.): *Er starb aus freiem Entschluß. Ein Schriftwechsel mit Nekropolis*. Obertshausen 1976.

Ders.: Horst-Ulrich Mann (Pseud.): *Kampfschweiger. Gedichte 1977-2007*. Hamburg 2011.

Robert Jungk: *Ulrich Horstmann im Gespräch mit Robert Jungk*, Moderation: Franz Kreuzer. Reihe *Disputationes*, ORF 30.1.1991.

Johannesevangelium 1. Kapitel 1, 3, 5, zitiert nach: *Die Heilige Schrift* – nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Wien 1949.

Claude Keisch: *Portraits in mehrfacher Ansicht*, in: *Forschungen und Berichte* 17 (1976), S. 205-239, angehängt acht Bildseiten (Tafel 25-32).

Lars Olof Larsson: *Von allen Seiten gleich schön – Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*. Stockholm 1974, S. 46-51, 130f.

Lorenzo Lotto: *Goldschmied in drei Ansichten* (um 1533). Wien, Kunsthistorisches Museum.

Allegretto Nuzi (Werkstatt), *Muttergottes mit Kind und Schmerzensmann* (um 1360), John G. Johnson Collection, Philadelphia, Kat. Nr. 118.

ÖhnerKraller: *[Drei Porträts von Ulrich Horstmann]*. Wien, März 1999, in: *Wespennest* 117 (2000), S. 23, 31 und 35.

Paragone: Über das Problem der Vielansichtigkeit im Streit der Künste hat der italienische Humanist Vincenzo Borghini (1515-1580) entscheidende Überlegungen beigetragen. Er hält nämlich, vom Standpunkt des Betrachters gesprochen, »das Argument der Vielansichtigkeit überhaupt für sinnlos, da die verschiedenen Ansichten nur nacheinander, nicht aber gleichzeitig gesehen werden könnten, so dass also das Betrachten mehrerer Ansichten einer Skulptur der Betrachtung mehrerer Gemälde nacheinander gleichkäme. Im Übrigen, so bemerkt er spöttisch, könne man mit den Ansichten der Skulptur so wenig argumentieren wie mit der Farbe der Malerei; das sei, als ob der Esel sagen würde: ich habe vier Beine, und der Vogel antwortete: ich habe

Federn. Es handelt sich nämlich hier um unvergleichbare, in den technischen Voraussetzungen der beiden Kunstarten begründete Qualitäten.« (Zitiert nach Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön – Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974, S. 19). – Eine wichtige Bedeutung des Paragonestreits liegt darin, »dass er dazu beigetragen hat, für die verschiedenen Kunstarten kritische Maßstäbe zu erarbeiten«. Ermöglicht wurde die Diskussion, schreibt Larsson, »durch das erwachende Bewusstsein für die Unterschiede zwischen den Künsten, d.h. durch das Entstehen einer rein ästhetischen Kunstbetrachtung«. (Ebd., S. 23)

Franz Schuh: *Sehnsucht nach Radikalität*, in: *Der Krückenkaktus – Erinnerungen an die Liebe, die Kunst und den Tod*. Wien 2011, S. 91, 93.

Ders.: *Die Zeit ist hin – Notizen zum Liebesabschied*, in: *Der Krückenkaktus*, S. 121, 127.

Ders.: [Glosse zu seinem Gespräch mit Klaus Maria Brandauer], in: *Express (Der neue Express*, Falter-Verlag Wien), Nr. 1/Juni 1986, S. 49.

Tizian: *Allegorie der Klugheit*, (1565-70). London, National Gallery.

Dagmar Thoss: *Die Ausstattung der Handschrift*, in: *Buchaltärchen Philipp des Guten*, 15. Jhd., Österreichische Nationalbibliothek. Wien, Cod. 1800 (Faksimile-Exemplar ebendort einsehbar, Zitat auf S. 88 des Begleitbuches).

Martin Walser: *Meßmers Momente*. Reinbek b. Hamburg 2013, S. 79.

Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, in: Ders.: *The Complete Works of Oscar Wilde* Vol. 3, ed. by Joseph Bristow. Oxford 2005, S. 7.

Ludwig Wittgenstein: *Zettel*, 1967, Bemerkung 233, zit. nach: *Wittgenstein und die Photographie*. Eine Ausstellung von Michael Nedo. Cambridge 2011 [Katalog], S. 12.

Mein Dank gilt unbekannterweise Claude Keisch, von dem ich alles, was ich über das Porträt in mehrfacher Ansicht weiß, gelernt habe. Helene Horstmann für die gelungene Umsetzung meiner fotografischen Vorstellungen. Stefan Fuhrer für seine grafische Unterstützung. Und Reinhard Öhner für die Zusammenarbeit, ohne die es unser gemeinsames, langjähriges Fotoprojekt – und damit auch die vorliegende Arbeit – nicht geben würde.