

Typ. Habitus. Mensch

Porträtdarstellungen von Wilhelm Leibl, August Sander und Gillian Wearing

Aufbauend auf Bourdieus Habitus-Theorie wird in diesem Beitrag ein Ansatz vorgestellt, der über die werkimmanente Bildbetrachtung hinausgeht. Bildbezogene Aspekte werden mit zeithistorischen und lebensweltlichen Kontexten verknüpft und im Hinblick auf die Körperlichkeit und den Habitus der dargestellten Personen betrachtet. Das Vorgehen zielt auf die Schnittstellen zwischen historisch-künstlerischen Bezügen und den heutigen Lebenswelten von Schülern. Die künstlerischen Beispiele zeigen die Anwendbarkeit des Ansatzes auf historische und zeitgenössische Kunst.

Der Körper ist ein Zeichenfeld. Eingelagerte Erfahrungen, Erinnerungen und Emotionen schreiben sich in den Körper ein und werden in Haltung, Gebärde und Gestik sichtbar. Das Gesicht bietet den ersten Zugang zum Menschen; im Gesicht kommen individueller Ausdruck und kollektiv vermittelter Eindruck zusammen. Das Gesicht hat eine doppelte Qualität: Es ist Membran und Display für den Eindruck wie den Ausdruck, es ist Trennung und Verbindung zwischen innen und außen. Zweifelsohne sind die Mimik und die Gestik tragende Faktoren der Kommunikation zwischen Menschen; wir verstehen den subjektiven Ausdruck als tief verwurzelte kulturelle Codierung.

Der Körper ist in der Welt exponiert – die Welt kommt ihm entgegen, er geht in Berührung, macht Erfahrungen, interagierend, in einem fortlaufenden Prozess. Insbesondere die materiellen und kulturellen sowie sozialen Bedingungen jener Welt, in der ein Mensch aufwächst und lebt, konstituieren den Körper – und dabei besonders seine gestischen und mimischen Ausdrucksformen. Das bildet letztlich jenen komplexen Habitus aus, der im Gesamt von Körper, Sprache, Gestik, Fühlen und Denken bei Pierre Bourdieu in die Hexis – die in der Körperform verfestigte Erfahrung – mündet. Der historische Abstand und die interkulturellen Unterschiede geben Anlass, mit Schülerinnen und Schülern im Abgleich mit zeitgenössischen Körperbildern (Medienbilder, Selfies, Bilder der Kunst usw.) den Wandel im Habitus wahrzunehmen, zu verfolgen, nach Formen, Erscheinen, Begründungen und Kontexten zu suchen.

Der Mensch als Individuum und sozialer Körper

Die Ausstellungen *Von Mensch zu Mensch* (Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2013) – in der Porträtdarstellungen von Wilhelm Leibl (1844–1900) und August Sander (1876–1964) gegenübergestellt wurden – und *Gillian Wearing* (Düsseldorf/München 2012) inspirierten uns zu Überlegungen, die das Porträt als soziologische und kulturgeschichtliche Quelle interpretieren und um Tradierungen, Brüche, Moden und Oppositionen in den kulturgeschichtlichen Bilderzählungen aufzuspüren.

Alle drei Künstler widmen sich – auf je unterschiedliche Weise – dem Genre des Porträts. Während in Leibls und Sanders Werke in-



1 | Wilhelm Leibl (1844–1900)
Drei Frauen in der Kirche, 1881, Öl auf Leinwand, 113x77 cm,
Hamburg, Kunsthalle

dividuelle Erscheinung und Habitusformel gleichsam ineinander gehen, hinterfragen und irritieren Wearings Arbeiten das Prinzip einer habituellen Eindeutigkeit.

Jedes Bildmaterial fordert auf, die Position des Künstlers in seiner Zeit als methodenkritische Frage in ein didaktisches Tableau der Recherche und Verortung aufzunehmen (vgl. Kasten S. 53). Für alle drei Künstler gilt, dass sie keinem Auftraggeber verpflichtet waren, sondern ihre Sicht zur Bildregie erklärten. Bei Wearing rückt der Blick des Betrachters auf das Bild ins programmatische Zentrum ihrer künstlerischen Strategie.

Wilhelm Leibls *Drei Frauen in der Kirche* (Abb. 1) finden sich unter dem Motivbogen der drei Lebensalter mit geringen narrativen Details und dafür deutlicher repräsentativen Typusformen von einem erhöhten Rezipientenstandpunkt perspektivisch leicht verzerrt in der Kirchenbank. Die so beanspruchte Glaubwürdigkeit geht einher mit einer schonungslosen Charakteristik, die auch Hässliches nicht ausklammert und zugunsten des Typischen Inhaltlichkeit zurückdrängt. Nicht die Arbeit der Frauen als Grundlage ihrer Existenz wird gezeigt, sondern ihre Kontemplation im Sonntagsstaat. Mit Akribie, Konzentration und Ausdauer konstruierte Leibl seine Typen: Vier Sommer lang saßen die drei Frauen Leibl täglich viele Stunden Modell (vgl. von Simson 1986, S. 93 ff.).

Leibls und Sanders gemalte bzw. fotografierte Bildnisse werden allerorts als Porträts ausgewiesen – wenngleich sie keine Porträts im eigentlichen Sinne sind. Sie zeigen zumeist keine identifizierbaren, namentlich bekannten Personen. Vielmehr präsentieren sie Zeugen und Repräsentanten sowie soziale Konstellationen jener Epochen, aus denen sie entstammen.

Die Lebensspannen der beiden Künstler überschneiden sich um ein Vierteljahrhundert – und doch verkörpert Leibl den Künstler des 19. und Sander den Künstler des (beginnenden) 20. Jahrhunderts. Zwei Welten überlagern sich in jener Zeit des Übergangs. Im Werk beider Künstler zeigen sich in bildkonzeptionellen Entscheidungen Umgangs- und Bewältigungspraxen.

Leibl gehört zur einer Generation von Malern, die jünger ist als die seit 1839 bekannte Daguerreotypie. Die Fotografie bzw. der fotografische Blick spielt in seinem Werk indes keine Rolle. Sander agiert zwar im modernen Medium der Fotografie; sein Menschenbild hingegen greift noch auf die Setzungen des 19. Jahrhunderts zurück, in dem Menschen einem übergeordneten gesellschaftlichen Gefüge zugehörig sind. Roland Krischel (2013, S. 10) sieht in der Tendenz des Fotografen, Menschen nach ihrem Äußeren zu klassifizieren, eine Auffassung der vor-freudianischen Epoche, wenngleich Sander Zeitgenosse von Freud war und ihm das durch die Psychoanalyse neu konstituierte Menschenbild durchaus bekannt gewesen sein dürfte.

Die konzeptionelle Übereinstimmung beider Künstler zeigt sich am deutlichsten darin, Menschen in ihrem Habitus als Repräsentanten einer sozialen und gesellschaftlichen Ordnung zu verstehen und sie dennoch als individuelle Persönlichkeiten zu sehen. Es ist immer der einzelne, besondere Mensch, der uns in den Bildnissen begegnet. Jedoch wird jeder einzelne Mensch als Vertreter einer sozialen Gruppe und Verkörperung eines Typus



2 | August Sander (1876–1964)
Sekretärin beim Westdeutschen Rundfunk in Köln, 1931, Fotografie

aufgefasst und dargestellt: Bauer, Arbeiter, Intellektueller, Frau, Vater.

Leibl verfolgt eine exemplarische Typologie (weißbärtiger Alter, Bauern in verschiedenen Lebensaltern), Sander hingegen entwickelt in seinem Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* eine auf ein ganzes Jahrhundert ausblickende Typologie. Er versammelt 600 Aufnahmen in sieben Gruppen (der Bauer, der Handwerker, die Frau, die Stände, der Künstler, die Großstadt, die letzten Menschen). Die Inkonsistenz der Kategorien fällt unmittelbar ins Auge. Sie tragen einerseits der gesellschaftlichen Ordnung des 19. Jahrhunderts Rechnung (Bauern, Handwerker, Stände) und avisieren mit Kategorien wie Großstadt und Künstler die moderne Welt des beginnenden 20. Jahrhunderts aus der Perspektive des nachklingenden wilhelminischen Zeitalters.

Dass die Frau als eigene Gruppe ausgewiesen wird, ist soziologisch wie kulturell aufschlussreich. Die Fotografie von Sander (Abb. 2) zeigt die souveräne Frau, die im ökonomischen Modernisierungsdruck der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ehemals männliche Bastionen einnimmt. Im Stil der Garçonnette mit kurzem Haar und ostentativer Zigarette wendet sie sich – frei von historischen weiblichen Zuweisungen des patriarchalischen Blickes – dem Betrachter zu. Ihr Habitus ist bestimmt aus dem sozialen Aufbruch mit liberalem Anspruch.



31 | August Sander (1876 – 1964)
Jungbauern (Bergleute), 1914, Fotografie

Anders die Bäuerinnen bei Leibl, die sich für den sonntäglichen Kirchgang in ihre regional übliche Tracht – die Miesbacher Gebirgstracht – kleiden. Die Kleidung umschließt den Körper, je älter die Frauen sind, desto eingehüllter erscheinen sie. Sie tragen eine Kopfbedeckung, die das Haar verbirgt. Der Blick ist nach innen, ins Gebet gekehrt. Zwei Frauen halten in ihren Händen ein Gebetbuch, die Dritte hat ihre Hände betend vor dem Körper gefaltet.

Leibl hatte in seinen letzten Schaffensdekaden ein Idealbild des Bauern geschaffen, der im Habitus in nahezu aristokratischer Manier fern von Arbeit und technischen Neuerungen mit Stolz seinen sozialen Stand überhöht. Maler des Nationalsozialismus griffen dankbar auf diese vermeintlich geschichtslose Idealisierung zurück (Hägele 2005, S. 89 f.) Die Menschen des Westerwaldes inspirierten Sander ebenso wie Leibl. In dieser ihm vertrauten regionalen Bevölkerungsgruppe sah er den Urtypus des allgemein Menschlichen. Sander fotografierte die Menschen im Westerwald. Die Fotografie *Jungbauern* aus dem Jahre 1914 zeigt drei junge Männer auf dem Weg zum Tanz (Abb. 3). Erst kürzlich wurde bekannt, dass Sander hier keine Bauern, sondern Berg-

arbeiter fotografierte. Es lässt sich fragen, ob diese jungen Männer für Sander den Typus des Bauern verkörperten?

Selbst in Sanders Kategorie der letzten Menschen – die Porträts von Kranken, Gebrechlichen, Verstorbenen zusammenfasst – wird die Grundidee ausformuliert, wonach der Mensch über seine Äußerlichkeit seinen sozialen und gesellschaftlichen Status zeigt bzw. dass er nie nur Individuum, sondern immer zugleich soziales, gruppenzugehöriges Wesen ist. Gleichwohl versucht Sander das Menschliche in seinen Porträts aufzuspüren – an dieser Stelle weisen seine Fotografien über den sachlich-dokumentarischen Anspruch hinaus.

Sowohl bei Sanders Fotografien als auch bei Leibls Gemälden handelt es sich vorrangig um Typenbilder.

Während Leibl den jeweiligen Typus lediglich im Titel vermerkt und das Bildnis dementsprechend kontextualisiert, ist es für Sander der Typus als solcher, nach dem er in einem Porträt bzw. in Reihen und Serien von Porträts sucht. „Nicht allein das Gesicht, sondern auch die Bewegung eines Menschen gehören zu seiner Charakteristik. Es ist immer wieder Sache des Photographen, diese charakteristische Bewegung zu stabilisieren oder aufzufangen, welche dann im Einbild der Physiognomik in vollendeter Auffassung wiedergibt.“ (Sander 1931, zit. nach Conrath-Scholl/Lange 2011, S. 22)

Bei beiden bestimmt der Gegenwartsbezug die Motivwahl, aus der Arbeit und der sozialen Situiertheit ihrer Protagonisten beziehen sie ihre typisierende, entsubjektivierende Charakteristik.

Didaktische Potenziale in den Arbeiten von Leibl und Sander

In didaktisch-methodischer Perspektive kann die Recherche der Schülerinnen und Schüler im Zusammenspiel von Bild und historischer Quelle eine Annäherung an die Codes und ihren Wandel im sozialen Verhalten wie der bildhaften Wiedergabe erschließen. Das führt zunächst zu einem unmittelbaren Bildvergleich, der nach dem Abgleich von formalen Ähnlichkeiten und Unterschieden dann über vielfältige Quellen (z. B. in Gruppenarbeit zu erarbeiten) zur künstlerischen Position wie den Stilen und vor allem den sozialen Zeitdiagnosen (der 80er-Jahre des 19. Jahrhunderts und der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts). Das führt auch zu Bildnissen, die bei Leibl an einer nahezu zeitlosen Gegenwart festhalten und die bei Sander mit schlichter Selbstverständlichkeit die Attribute der Moderne ins Bild rücken.

Dabei geraten im künstlerischen Umfeld von Leibl weitere Künstler wie Otto Scholderer, Hans Thoma und Carl Schuch in den Vergleich, aber auch Courbet, den Leibl – ohne ihm direkt begegnet zu sein – hochschätzte. Das führt bei Sander zu Otto Dix, Conrad Felixmüller oder George Grosz. Und immer führt solch eine – die immanente Werkanalyse überschreitende – Untersuchung auch zur künstlerischen Intension: Sie geht in das soziohistorische Produktions- und Rezeptionsfeld mit deren Bezügen zu kulturellen Artefakten als Entsprechung oder Bruch in ihrer Zeit. Eine solche Analyse spekuliert über individuelle und kollektive Sichtweisen – aus dem Bild heraus und auf das Bild rückbezogen. Didaktisch

Habitusrekonstruktionen

Die Körper verschwinden und die Bilder von den Körpern verbreiten sich rasant. Kommunikation wird in die digitalen Medien verlagert, der Wunsch nach unmittelbarer Begegnung, dem face-to-face, wird durch jede Mediennutzungsstudie bestätigt (JIM 2013).

Der Kulturanthropologe Dietmar Kamper sah schon vor geraumer Zeit – mit Blick auf Werbung, Fernsehen, Film und Malerei – im Körper ein „Schlüsselzeichen schlechthin“ (Kamper 1999, S. 21).

Die Kulturwissenschaften haben erst in den letzten Dekaden den Körper in ihren Fokus gerückt, zunächst beflügelt durch die Semiotik und den Versuch historischer Rekonstruktionen, dann in vehementer Auseinandersetzung mit den Gender-Studies.

Die feministischen Positionen haben sich von Anfang an gespalten in diejenigen, die eine spezifisch weibliche (Körper-)Identität entdecken und würdigen wollten und diejenigen, die eher den Geschlechterunterschied dekonstruieren wollten; dazwischen sämtliche Mischformen zwischen diesen beiden Polen.

Das Körperbild als absolute soziale Konstruktion jenseits eines biologischen Wesens wird innerhalb feministischer und anderer soziologischer und kulturtheoretischer Positionen kontrovers diskutiert.

Die Geschichtswissenschaft untersuchte derweil die Körperinszenierungen als politische Repräsentation, gestützt durch Sprache und Literatur.

Das Bild vom Körper, so sehr seine Funktion variieren mag, ist immer ein diskursives, doch das historisch und damit kulturell oft entlegene Referenzsystem ist nur über Quellenrecherche zu konturieren. Es ist das Bild (der Kunst), das historisches Wissen in sich trägt und seinen Gehalt in seiner Abhängigkeit von Kontext und Kultur über die sichtbare Differenz zur Gegenwart thematisiert.

Die allgemeinen Kulturgeschichten (z. B. Aries und Weber-Kellermann für die Geschichte der Kindheit, Braudel, Durant und Kuczynski für die Alltagsgeschichte, Schama für den holländischen Barock, Loschek und Thiel für die Mode) helfen, das Bild als Text seiner Zeit zu bestimmen.

Maren Lorenz hat mit *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte* (2000) das erste deutschsprachige Kompendium zur Geschichte des Körpers vorgelegt; dort werden nach einer Begriffsdefinition die wesentlichen Etappen einer Kulturgeschichte des Körpers nachgezeichnet.

Die sozialhistorische Kunstinterpretation dagegen konkretisiert die Bilder in ihrem Umfeld. Rose-Marie und Rainer Hagen führen dies auf schulischem Niveau in ihrem mehrbändigen *Meisterwerke im Detail* (Köln 2010) vor. Ulrich Rehm (2002) hat Bilder (auch als Skulpturen), Literatur der Rhetorik, Sitten und Ideale auf ihre Aussagen zur Gestik hin untersucht und die Gestik als Mittel der Bilderzählung identifiziert, das mit einer vielfältigen und auch disparaten Aussageabsicht verknüpft ist, und das sich

vom habituellen Alltagsgebrauch der Körpersprache signifikant unterscheidet und damit für eine angemessene Bildrezeption sensibilisiert.

Die besonders von jungen Frauen zwischen 14 und 29 Jahren gern und regelmäßig gesehene Serien tragen zur Tradierung und Etablierung habituellem Rollenbilder bei. Diese Soaps haben signifikante Orientierungsfunktion im Identitätsprozess.

Es gibt allerdings auch Serien, die mit den traditionellen Geschlechterrollen brechen – wie z. B. *Game of Thrones* – die eben deshalb so beliebt ist. Umgeben von Merchandising-Produkten und Fan-Zeitschriften, ergänzt von Anschlusskommunikation in Chats und unter Freundinnen, werden Alltagskripte mit all den Problemen und ihren Lösungen durchgespielt. Die Darsteller sind die großen Vorbilder, die Dresscode, Sprachdiktation und umfassend den Habitus als strukturelle Vermengung einzelner Aspekte des Lebensstiles weitergeben – all dies stiftet das symbolische Material der Medien.

Über lange Jahre ausgestrahlte Serien wie die *Lindenstraße* zeichnen nicht nur in ihren Skripten die Reduktion eines vielschichtigen Werteflechtes mit allen auszuhandelnden Widersprüchen nach; sie dokumentieren ebenso den subtilen und sukzessiven Wandel im Habitus (Simon 2004; Landbeck 2002). Kultureller Wandel wird dann sichtbar, wenn die Gegenwartsinszenierungen in einen soziohistorischen Bezug zu den „Genreporträts“ früherer Epochen gesetzt werden.

Hier verlangt das vergleichende Sehen methodische Präzision im Aufspüren der Bedingungen der Bildproduktion wie der Bildrezeptionen.

Basale Hinweise für einen Zusammenschluss der Befunde einer Kunstsoziologie der geschichtlich konkret bedingten Bildproduktion und rezeptionsästhetischen Implikationen, die den höfischen Auftraggeber genauso fokussieren wie den bürgerlichen Kenner und den interessierten, aber unkundigen Laien kommen aus den Publikationen von Martin Warnke und Francis Haskell.

Svetlana Alpers lenkt den Blick heutiger Rezeption auf die holländische Malerei um – Mythologie und Metapher treten als Deutungsgehalt in den Hintergrund, das unmittelbare Sehen des Dokumentarischen, werde es auch noch so oft getäuscht, solle ersten Rang in der Interpretation erhalten.

Darin liegt auch der Appell, mit den Bildern sozialen Gehalt aufzudecken.

Der Kunstwissenschaftler Hans Belting widmet in seiner umfassenden Untersuchung der „Geschichte des Gesichtes“ den Selbstbildnissen Rembrandts konsequent das Attribut: Revolten gegen die Maske“ (Belting 2013, S. 166 ff.) Beltings breit angelegte, historisch differenzierte und weit zurückgreifende Analyse der wechselnden Verhältnisse zwischen Gesicht, Maske, Spiegelung und Bild sensibilisiert für eine Betrachtung des Genres Porträt nach sozialhistorischen Bedingungen.

sensibilisieren solche Vergleiche dafür, Kontinuität, Wurzeln und Veränderungen in kulturellen Codierungen zu erkennen.

Die Bilder als soziales Konstrukt lesen

Die Habitus­theorie von Pierre Bourdieu bietet eine erweiterte, soziologische und kulturhistorisch akzentuierte Lesart der Bildnisse von Leibl und Sander, die auch didaktisch ertragreich ist (s. Kasten, S. 56).

Wenngleich Bourdieu seinen soziologischen Fokus wesentlich später in einer empiriegestützten Theorie formulierte als die Werke der Künstler entstanden, lässt er die Bilder akzentuiert als Typogramm deuten, die soziale Konstellationen zum Ausdruck bringen. Der Habitus ist für Bourdieu (1987) die Grundhaltung eines Menschen zur Welt und zu sich selbst. Er bringt spezifische bzw. typische Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata bezogen auf Lebensführung, Selbstverständnis, Weltsicht u. a. hervor und zum Ausdruck. Die Existenzbedingungen einer sozialen Gruppe bilden den Rahmen bzw. die Begrenzung des Habitus. Dennoch sind Habitusformen nicht statisch. Als „strukturierte Strukturen“, so Bourdieu (ebd., S. 99), wirken sie gleichermaßen prägend in das soziale Feld zurück. So werden Schemata und Praktiken sowohl geordnet und stabilisiert als auch aktualisiert und modifiziert.

Bourdieu's Habitus-Begriff geht zunächst von einer geronnenen Geschichtlichkeit im individuellen wie sozialen Körper einer gesellschaftlichen Klasse aus. Und doch sind diese eingeschriebenen Dispositionen beschränkt veränderbar. Sie strukturieren individuelle Ordnungsgefüge und verknüpfen Vergangenheit mit dem handelnden Entwurf der Zukunft durch den agierenden, präsenten und sich präsentierenden Körper. Der Mensch erwirbt die Habitusformen einer sozialen Gruppe durch Erfahrung. Er inkorporiert nach Bourdieus Auffassung die gegebene soziale Ordnung und markiert damit Zugehörigkeit. Diese gleichsam physische Verinnerlichung schreibt sich in den Körper ein und prägt Gesten, Körperhaltungen und Verhaltensweisen. Die Erscheinung eines Menschen – so wie sie uns in den Bildnissen von Sander und Leibl in besonders verdichteter Weise entgegentritt – erlaubt insofern Rückschlüsse auf die jeweiligen Habitusformen. Für Bourdieu sind Klasse, Ethnie und Geschlecht die tragenden sozialen Ordnungen bzw. Gruppen.

Den Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildete interessanterweise die Gangart von pyrenäischen Bauern im Béarn. Im Anschluss an jene von Bourdieu beobachtete typische Gangart der Bauern lässt sich mit Leibls und vor allem Sanders Bildnissen als Klassifikationen fragen, ob ebenso ein Beruf oder eine Tätigkeit (Sekretärin, Konditor, Bettler) eine soziale Ordnung bzw. Gruppe darstellen können und als solche spezifische Habitusformen ausbilden. Das eröffnet mit Gegenwartsbildern zum Vergleich eine weitere didaktische Perspektive. Und es bleibt im didaktischen Ensemble des Themas zu fragen, wie sich solche Modi des Habitus in den Porträts von Malerei, Fotografie oder Video in den Zeitläufen niederschlagen.



4 | Gillian Wearing (*1963)
Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say MY GRIP ON LIFE IS RATHER LOOSE, C-Prints auf Aluminium, 44,5 x 29,7 cm

Zu befragen bleibt als didaktisches Element einer jeden Bildkritik auch die soziale Situiertheit des Künstlers, der „gesellschaftliche Abstand“ der Porträtierten zum Künstler, zu fragen ist nach Identifikation, nach Überhöhung, Ausblendung, Ideologie.

Die Bildnisse von Leibl und Sander suggerieren, dass sich Menschen einer Gruppe zuordnen lassen – sie sind Repräsentanten. Die in der sozialen Ordnung konstituierten Habitusformen wirken normativ, damit die kollektive Geschichte in Form von dauerhaften und angepassten Dispositionen reproduziert werden kann (vgl. ebd., S. 107). Innerhalb der typischen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata lassen sich jedoch Spielräume ausmachen, die individuelle Varianten und Abweichungen zulassen.

Gerade in den Bildern von Leibl und Sander lässt sich ein Changieren zwischen den normierten Habitusformen der gegebenen sozialen Ordnung und der Individualisierung aufspüren und näher betrachten. Die von den Handelnden selbst vorgenommenen Korrekturen und Anpassungen, so Bourdieu, setzen voraus, dass ein gemeinsamer Code beherrscht wird (ebd., S. 111). Das heißt, dass die Habitusformen inklusive ihrer Varianten nuanciert nur



© Gillian Wearing, courtesy Maureen Paley, London

5 | Gillian Wearing (*1963)

Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say HELP, 1992–93, C-Prints auf Aluminium, 44,5 x 29,7 cm



© Gillian Wearing, courtesy Maureen Paley, London

6 | Gillian Wearing (*1963)

Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say I'M DESPERATE, 1992–93, C-Prints auf Aluminium, 44,5 x 29,7 cm

innerhalb einer Gruppe verstanden werden können. Leibl und Sander, das kann zumindest vermutet werden, gehen – anders als Bourdieu – zunächst von einem allgemeineren, die engere soziale Gruppe verlassenden menschlichen Verständnis der Mimik, Gestik, Haltung der dargestellten Menschen aus.

Kleidung, Frisur, Attribute u.a. konkretisieren das Bildnis als Typenbild und fungieren als kulturelle Codes, die bedingt auch außerhalb ihrer sozialen Gruppen gerade über die zunächst zaghafte, nun massenhafte Bilddistribution verstanden werden.

Das Zusammenspiel habitualisierter Erfahrung im Kontext sozialer Gruppenzugehörigkeit und jeweils individueller Nuancierungen und Ausformungen werden in der verlangsamten, genauen Betrachtung anschaulich. Sanders Bildnis einer Sekretärin zeigt vordergründig den modernen Typus einer berufstätigen Frau in einer männlich dominierten Berufswelt (Abb. 2). Sie übernimmt die männlich geprägten Habitusformeln, worauf Kurzhaarschnitt, Zigarette – sowie die Art und Weise, die Zigarette zu halten – und direkter Blick hinweisen. Die mit der zu verkörpernden Rolle verbundenen Habituselemente wirken als Signaturen. Unter dieser

Oberfläche ist diesem Bildnis jedoch etwas eingeschrieben, das feiner und undeutlicher ist. Der gedrehte, leicht gebeugte Körper mit nach vorn gezogenen Schultern, das auch Unsichere im Blick und nicht zuletzt die rechte Hand, die eher zögernd auf dem linken Unterarm aufliegt, verweisen auf Überlagerungen im Habitus.

Die junge Bäuerin in Leibls Bildnis (Abb. 1) dagegen muss sich in keine Rolle einfinden – sie ist Bäuerin, so wie vor ihr Generationen von Frauen. Und doch unterscheidet sich die junge Bäuerin von den beiden älteren. Ihr Körper ist geneigt, aber nicht gebeugt. Ihr Blick ist versunken, der Kopf erhoben. Das Gebetbuch in ihren Händen wird vorsichtig behandelt: Ein Finger der linken Hand ist zwischen die Seiten geschoben, mit Daumen und Zeigefinger der rechten Hand fühlt sie das Papier im Umblättern.

Wahrnehmung gegen die Konvention

Die Frage unseres Blicks auf die Menschen und die die dabei wirkenden Prägungen, Erfahrungen aber auch Vorurteile wer-

Rezeption und Vermittlung – didaktische Anknüpfungspunkte

Die Porträts von Wilhelm Leibl und August Sander sind historische Porträts. Die abgebildeten Personen sind Repräsentanten einer bestimmten sozialen Gruppe (Bauern, Gymnasiasten, Künstler). Sie verkörpern die für diese soziale Gruppe typischen Habitusformeln in Form von Körperhaltungen, Bewegungen, Gesten. Darüber hinaus geben Attribute wie Kleidung, Gegenstände, Einrichtung sowie Raumarrangements Aufschluss über die Lebensumstände der Porträtierten. Daraus erwachsen vielfältige Möglichkeiten für Aufgabenstellungen im Unterricht, z. B.:

- Figuren detailliert beschreiben – Beschreibungen vergleichen,
- Figuren nachstellen – das Körpergefühl erläutern – Mimik und Gestik interpretieren,
- Recherchen zu den abgebildeten Kleidungsstücken, Dingen, Räumen durchführen.

Die Bilder von Leibl und Sander können als Typenbilder bezeichnet werden. Für die Arbeit im Unterricht bietet sich an:

- Diskussion über die These: Jede Zeit hat ihre Typen,
- Erarbeitung der Klassifikation nach Typen bei Sander (Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“) im Vergleich zu Leibl,
- eine Bildsammlung zu einem Typus (z. B. Bauer) anlegen – Vergleichskriterien entwickeln und Bilder vergleichen,
- eine Klassifikation moderner Typen entwickeln: Welche Typen gibt es in der heutigen Welt?
- in Anlehnung an das fotografische Bildkonzept von Sander ein modernes Typenbild erarbeiten (Berufswelten, Jugendkulturen u. a.).

Gruppenhabitus vs. individueller Habitus

Nach Bourdieus Habitusstheorie entspricht der Habitus den Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata einer sozialen Gruppe. Der individuelle Habitus ist nach Bourdieus Auffassung nur als Variante oder Abweichung des Gruppenhabitus möglich. Im Unterricht könnte man anregen:

- Diskussion über soziale Zugehörigkeit als Bedingung zur Ausbildung eines individuellen Habitus – Normen, Anpassung, Widerständiges, mediale Vorbilder
- Aufspüren der individuellen / sozialen Habitusformeln in den Bildern von Leibl, Sander und Wearing – und darüber hinaus in anderen Porträts.

Bilder der Kunst zeigen historische und zeitgenössische Porträts. Fruchtbar für den Unterricht könnte sein:

- Historische Porträts als Bild des „sozialen Körpers“, Individuum und Norm, Anpassung und Abweichung (z. B. Schneider 1999, Wagenbrett 2013, Lacher 2010) interpretieren,
- zeitgenössische Positionen auf habituelle Veränderungen prüfen – z. B.

Martin Parr porträtiert die schrillen Inszenierungen der Oberschicht in unterschiedlichen Ländern mit ihrem demonstrativen Luxusgebaren

Rineke Dijkstra drängt mit präzisen Aufnahmen, in die Gesichter ihrer Porträtierten zu schauen, den in das Gesicht eingeschriebenen Erfahrungen nachzugehen

Ryan Trecartin geht den exaltierten Inszenierungen in den Reality- und Castingshows nach; seine Überspitzungen verweisen auf die subtilen Durchsetzungsstrategien der von Jugendlichen stark rezipierten TV-Serien

- Selbstpräsentationen in Sozialen Netzwerken auf Darstellungstypen und intendierten habituellen Ausdruck untersuchen.

Reflexive Perspektiven: Nicht nur der abgebildete Mensch zeigt sich als zugehörig zu einer (oder mehreren) sozialen Gruppen. Ebenso ist der Betrachter selbst eingebunden in einen eigenen sozialen und kulturellen Erfahrungshintergrund bzw. seinen Habitus. Im Unterricht könnte man folgende Überlegungen anregen:

- Welche Rolle spielen die sozialen und kulturellen Dispositionen des Betrachters bei der Betrachtung von Porträts?
- Reflexion über das Zusammenspiel von Präsentation – Projektion – Verstehen.

den mit den Arbeiten von Gillian Wearing gestellt (Abb. 4–6). Sie untersucht mit den Porträts Erwartungen und Wünsche der Menschen und ihre eingenommene Rollen als Porträtierte wie als Betrachter dieser Menschen.

Nicht die reale soziale Konstellation, die Gruppenzugehörigkeit und ihre habituelle Ausformulierung sind von Interesse, sondern das Verhältnis des blickenden Betrachters zum geschauten Menschen. Auch hier gilt: Das Beobachtete verändert sich durch die Beobachtung wie sich im Beobachten der Schauende verändert. Der Polizist bringt Hilfe, doch warum ruft er als Schwarzer selbst um Beistand (Abb. 5)? Der sehr korrekt gekleidete Herr wirkt erst mal nicht verzweifelt; doch die bauliche Umgebung

und ökonomische Verwerfungen lassen auch andere Schlüsse zu (Abb. 6).

Die Fotoarbeiten und Videos von Wearing untersuchen den Selbstaussdruck von Menschen in inszenierten und scheinbar alltäglichen Situationen. Wearing geht den Verhaltensweisen von Menschen verschiedener sozialer Gruppen nach: Kinder in Schuluniformen, Obdachlose in der Fußgängerzone, Rentner auf der Parkbank.

Auch ihre Bildnisse sind durchaus als Typenbilder zu lesen. Doch Wearing eröffnet eine weitere Perspektive: die des Betrachtenden, der immer auch in soziale Muster und Konventionen eingewoben ist, die den Blick und das Verstehen leiten.

Wearings Porträts spannen den Bogen zwischen sozial und kulturell kontextualisierten Wahrnehmungsmustern und dem Blick als Konstruktion von außen: Selbst- und Fremdwahrnehmung treffen aufeinander.

Das kann in der Reflexion mit den Schülern zur Erörterung eigener Projektionen führen – das ewige Spiel zwischen Schein und Sein wird thematisiert. Welche Rolle nötigt die gewachsene Kultur als Druck der Öffentlichkeit oder der Peergroup auf und welcher Freiraum verbleibt dem Auftritt? Worin werden Unterschiede sichtbar? Den Fragen: Wer bin ich, wer möchte ich sein, müssen die Fragen gegenübergestellt werden: Wer kann ich sein? Wer kann mich verstehen?

Das über die digitalen Medien anwachsende Feld der Selbst- und Fremdpräsentationen (Kirschenmann 2013, S. 636 ff.) zeigt die Aktualität dieses offenbar universellen Bedürfnisses und reiht eine Fülle an Porträts aneinander, die im pädagogisch angeleiteten Vergleichen die Geschichte mit der Gegenwart und allen notwendigen Differenzierungen verbindet.

Wearings stete Frage nach dem Ich geht einher mit dem Hinweis auf die Einflüsse, die prägen. Das Bild fungiert als Verweisung und steter Anlass der Reflexion auf der Suche nach Antworten zum Bild.

Die Abbildung 4 entstammt der Serie *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*. Wearing lässt in dieser Serie Personen in signifikanter habitueller Pose und mit einem Pappschild in der Hand vor die Kamera treten. Wir sehen eine Frau mit einem Schild, der Text darauf „My grip on life is rather loose!“ suggeriert uns eine lässig an den Zaun gelehnte Dame im – billigen – Pelz, dass sie das Leben eher leicht nimmt, indem sie den Kontrollverlust sich selbst gegenüber zulässt? Oder sehen wir eine junge Frau im modischen Outfit, die zwar lächelt, aber eher um zu verbergen, dass sie gerade den Boden unter den Füßen verloren hat?

Die Porträts von Wearing eröffnen Deutungsspielräume und werfen den Betrachter auf sich selbst zurück. Sie fordern geradezu heraus, sich mit den Mustern der eigenen Wahrnehmung und Urteilsbildung zu befassen und herauszufinden, warum uns Deutungsvarianten nahe oder abwegig erscheinen.

Alle drei Künstler interpretieren ihre soziale Realität, akzentuieren, heben heraus, vernachlässigen – doch erst bei Wearing rückt die Sicht, der Blick, die Deutung des Betrachters zum Bildprogramm auf.

Wird auch für Wearings Bildnisse das Bourdieu'sche Habituskonzept in Anschlag gebracht, dann bieten diese Bilder die Möglichkeit, über den gedeuteten Habitus – auch in Bezug auf Fehl- oder Missdeutungen – nachzudenken. Darüber kann eine Verständigung über das Wirken und Fortwirken kultureller Normen und Codes in Gang kommen, die das komplexe Wechselspiel des Codierens und Decodierens von sozialer und kultureller Praxis vor dem Hintergrund des Verstehens und Verstandenwerdens problematisiert. Es ist nicht Mimikry als Methode sozialer Feldforschung, um das fotografierte Objekt als Konstruktion aus aufgedrängten Zeichen und eingeübten Mustern vorzuführen.

Wearing lenkt mit dem „ästhetischen Zustand“ zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen auf den Blick wie auf den habituellen Erfahrungshintergrund des Betrachters: Die eigene Perspektive ist das generierende Moment des Verstehens. So entsteht das Bild mit all seinen ästhetisch fundierten sozialen Attributen, Bedeutungen und Wirkungen.

Literatur

- Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1998.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München 1975/2003.
- Belting, Hans: Faces: Eine Geschichte des Gesichts. München 2013.
- Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/M. 1987 (Originalausgabe 1980).
- Braudel, Fernand: Die Geschichte der Zivilisation. 15. bis 18. Jh. München 1979.
- Conrath-Scholl, Gabriele / Lange, Susanne: August Sanders Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Konzept seiner Entwicklung. In: Die Photographische Sammlung (Hg.): Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen. München 2010, S. 11 ff.
- Durant, Will: Kulturgeschichte der Menschheit. 15 Bände. Frankfurt/M. 1981.
- Gillian Wearing. AK* Köln 2012.
- Hägele, Ulrich: Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografieder völkischen Fotografie. In: Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge. Sonderheft 36/2005, S. 78 ff.
- Hagen, Rose-Marie und Rainer: Meisterwerke im Detail. 2 Bände. Köln 2010.
- Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Stuttgart 2006.
- Kamper, Dietmar: Bilder Körper X Körperbilder. In: Funk, Julika / Brück, Cornelia (Hg.): Körper Konzepte. Tübingen 1999.
- Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes. München 1979 – 1980.
- Kirschenmann, Johannes: Identität und Subjektkonstruktionen in Sozialen Netzwerken. In: Schulz, Frank / Seumel, Ines (Hg.): U20 – Kindheit Jugend Bildsprache. München 2013, S. 636 ff.
- Krais, Beate / Gebauer, Gunter: Habitus. Bielefeld 2002.
- Krischel, Roland: Blicke und Bilder – eine Versuchsanordnung. In: Von Mensch zu Mensch. Wilhelm Leibl & August Sander. AK* München 2013.
- Krüll, Constanze: Das Antlitz des 20. Jahrhunderts. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 14.03.2004, Nr. 11, Seite R3.
- Kuczynski, Jürgen: Geschichte des Alltags des deutschen Volkes. 5 Bände, Köln 1996.
- Lacher, Reimar F. (Hg.): Von Mensch zu Mensch. Porträtkunst und Porträtkultur der Aufklärung. Göttingen 2010.
- Landbeck, Hanne: Generation Soap. Mit deutschen Seifenopern auf dem Weg zum Glück. Berlin 2002.
- Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen 2000.
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (Hg.): JIM 2013. Jugend, Information, (Multi-)Media. Basisstudie zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland. Stuttgart 2013.
- Michel, Burkhard: Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Wiesbaden 2010.
- Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen 2001.
- Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung. München / Berlin 2002.
- Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Köln 1999.
- Schumacher, Florian: Bourdieus Kunstsoziologie. Konstanz 2011.
- Simon, Jeannine: Wirkungen von Daily Soaps auf Jugendliche. München 2004.
- Simson, Otto von: Der Blick nach Innen. 4 Beitr. zur dt. Malerei d. 19. Jh. Berlin 1986.
- Söntgen, Beate: Sehen ist alles: Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus. München 2000.
- Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms: die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig 2010.
- Wagenbrett, Norbert: Der lebende Spiegel. Berlin 2013.
- Warnke, Martin (Hg.): Politische Kunst: Gebärden und Gebaren. Berlin 2004.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt/M. / Leipzig 1997.

*AK = Ausstellungskatalog