

Porträtkulturen

inter|media

Herausgegeben von

Andrea Bartl, Jörn Glasenapp und Claudia Lillge

Wissenschaftlicher Beirat

Brad Prager
Martin Jörg Schäfer
Thomas Wortmann

BAND 9

Jörn Glasenapp (Hg.)

Porträtkulturen

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Edward Steichen: *Rodin* (1901)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6382-1 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6382-7 (e-book)

Inhalt

JÖRN GLASENAPP	
Porträtkulturen: Einleitung	1
GERHARD PAUL	
Mao: Herrscherporträt im globalen Cultural Flow	7
CAROLIN DUTTLINGER	
Anleitung zur Kontemplation: Helmar Lerskis <i>Köpfe des Alltags</i> und die Porträtfotografie der Weimarer Republik	55
JÖRN GLASENAPP	
GREY GARDENS oder: The Portraits of Two Ladies	79
FELIX LENZ	
PADRE PADRONE, mehrere Poetologien und ein Porträt: Die Brüder Taviani und ihr Film über den sardischen Autor Gavino Ledda	101
KATHARINA STAHL	
Traumatische Selbstporträts: Die Verarbeitung des Anschlags auf <i>Charlie Hebdo</i> in den Graphic Novels <i>La Légèreté</i> von Catherine Meurisse und <i>Catharsis</i> von Luz	151
FRANZISKA WOTZINGER	
Smombies, Datendandys und digitale Flaneure: Soziale Medien und die digitale Bildkultur	179
CLAUDIA LILLGE	
Jagdhunde im Porträt: Ein medienkomparatistischer Streifzug	201
CORINA ERK	
Christian Petzolds Deutschlandbilder: Filmische Gesellschafts-porträts als Amalgam aus Ästhetik der Berliner Schule und klassischem Genrekino	221
Autorinnen und Autoren	251

JÖRN GLASENAPP

Porträtkulturen

Einleitung

Ist von ‚Porträtkultur‘ die Rede, so sind damit „die wechselseitigen Beziehungen zwischen den vielfältigen visuellen, medialen und materialen Qualitäten des Porträts einerseits und den Arten seiner gesellschaftlichen Verwendung als Bild und Gegenstand andererseits“¹ bezeichnet. Mit diesen Worten liefern Eva-Maria Krems und Sigrid Ruby eine nützliche Begriffsklärung, der sich auch die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes *grosso modo* verpflichtet zeigen. Freilich überschreiten diese, zusammengenommen als offensiv heterogenes Ensemble, den Rahmen dessen, was Krems und Ruby sowie die allermeisten Überblicksdarstellungen zum Porträt vornehmlich fokussieren,² nämlich den Bereich der Bildenden Kunst, bei Weitem. Das heißt, es geht – und zwar zumal in der zweiten Bandhälfte, wenn etwa literarische Tier- und filmische Länderporträts zur Diskussion stehen – um Porträts und Porträtkulturen im allerweitesten Sinne, die unterschiedlichen medialen und medienkulturellen Kontexten entstammen.

Dass es sich bei Porträts um „Vehikel kommunikativen Handelns“³ handelt, sich ihre Bedeutung zuallererst über ihren je spezifischen Gebrauch ergibt und dass dieser sowohl in synchroner als auch diachroner Hinsicht mitunter höchst divers ausfällt, verdeutlicht geradezu mustergültig das Bildnis Mao Zedongs (1893–1976), des ‚Großen Vorsitzenden‘ der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) und langjährigen Staatsoberhauptes der Volksrepublik China. Vom Erkenntnisinteresse der Visual History ausgehend,⁴ nimmt sich Gerhard Paul des – gemalten, wenn auch fotoähnlich wirkenden – Schulterstücks (und dessen unterschiedlichen Versionen) an und verfolgt dessen Mediengrenzen überschreitenden Weg durch Zeit und (globalen) Raum, und zwar mit besonderem Fokus auf Verwendungsweisen und Funktionalisierungen in ‚westlichen‘ und festlandchinesischen Kontexten. Wie

1 Eva-Bettina Krems und Sigrid Ruby: „Das Porträt als kulturelle Praxis: Einleitung“, in: Eva-Bettina Krems und Sigrid Ruby (Hrsg.): *Das Porträt als kulturelle Praxis*, Berlin und München 2016, S. 10–18, hier: S. 10.

2 Vgl. etwa Richard Brilliant: *Portraiture*, London 1991 oder Shearer West: *Portraiture*, Oxford und New York 2004.

3 Krems/Ruby: „Das Porträt als kulturelle Praxis“, S. 12.

4 Vgl. hierzu einleitend Gerhard Paul: „Visual History, Version: 3.0“, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* (13.3.2014), [Zuletzt aufgerufen am 23.6.2018].

Paul expliziert, avancierte das Porträt von der Zentralikone der von Mao initiierten „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ (1966–1976), während derer das Bild 2,2 Milliarden Mal vervielfältigt wurde (so dass, statistisch gesehen, jeder Chinese zur damaligen Zeit zwei Kopien besaß), zur Protestikone der 68er-Generation, die Mao großenteils reichlich unkritisch als positives Gegenbild der spätkapitalistischen Gesellschaftsform verklärte, sodann zur Ikone der Pop Art mit Andy Warhol als einem ihrer prominentesten Repräsentanten, der als solcher seit den frühen 1970er Jahren diverse Mao-Porträts anfertigte, und schließlich zur globalen Superikone, die sich der ursprünglichen historischen und politischen Kontexte des Porträts längst weitgehend entledigt hat. Immer wieder als „Chinas Mona Lisa“ titulierte und als das meistreproduzierte Porträt der Menschheitsgeschichte gehandelt, wird das Bild getrost als Chinas erfolgreichster globaler Exportartikel durchgehen können.

„Among its many functions“, schreibt Max Kozloff in *The Theatre of the Face* (2007), seiner voluminösen Geschichte der Porträtfotografie, „the human face acts as an ambassador, on the job whenever out in the world. We are face reading, socially inquisitive animals, accustomed, most likely programmed, to respond to physiognomic expressions as signs that help us decide our own behavior in limitless scenarios.“⁵ Kozloffs Worte in Rechnung gestellt, wird man die Gesichter, die uns der experimentierfreudige und avantgardeaffine Porträtfotograf Helmut Lerski in seinem großformatigen, seinerzeit viel beachteten Fotobuch *Köpfe des Alltags* von 1931 präsentiert, als einigermaßen eigenwillige Gesandte beschreiben können. Dass diese ob ihrer hochgradig expressiven, zumal über die intrikate Lichtdramaturgie bewerkstelligten Modellierung ‚programmierten‘ Praktiken der ‚Gesichtslektüre‘, aber auch typologisierenden Betrachtungen, wie sie zeitgleich etwa August Sander mit *Antlitz der Zeit* (1929) oder Erna Lendvai-Dircksen mit *Das deutsche Volksgesicht* (1932) einforderten, eine unmissverständliche Absage erteilen, expliziert Carolin Duttlinger über ein kontextsensitives *close reading* des Werks, welches, im Einklang mit dem Wirkungskalkül des Neuen Sehens,⁶ die im Titel angezeigten ‚Köpfe des Alltags‘ – Lerski lichtete keine Stars oder Prominente, sondern ‚Alltagsmenschen‘ von der Straße ab – zu einem im Dienste der Entautomatisierung des Blicks stehenden Kompendium porträtfotografischer Verfremdung kompiliert.

Darauf, dass ein Hauptreiz beim Betrachten von Porträts darin besteht, dass diese immer auch auf die konkrete Situation ihrer Entstehung referieren, das

5 Max Kozloff: *The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900*, London und New York 2007, S. 7.

6 Vgl. hierzu Andreas Haus und Michel Frizot: „Stilfiguren: Das Neue Sehen und die Neue Fotografie“, in: Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998 [1994], S. 457–475.

heißt das Zusammenkommen von Porträtiertem und Porträtierenden, hat die Porträtforschung wiederholt hingewiesen. „When we look at portraits, we see individuals who are now dead or are older than and different from the way they were represented, but portraits seem to transport us into an actual moment that existed in the past when the artist and sitter encountered each other in a real time and place.“⁷ Was Shearer West mit Blick auf die Malerei formuliert, gilt natürlich auch für die zahlreichen Porträts aus dem Dokumentarfilmbereich, vor allem solche, die im von Bill Nichols als solchem bezeichneten *participatory mode* operieren und die mitunter äußerst produktive Interaktion zwischen Filmemachern und den sozialen Akteuren vor der Kamera offensiv ausstellen.⁸ Ebendies gilt etwa für Albert und David Maysles' *GREY GARDENS* (1975), ein kinematografisches Doppelporträt von Edith Ewing Bouvier Beale („Big Edie“) und ihrer Tochter Edith Bouvier Beale („Little Edie“), zweier weitgehend verarmter High Society-Damen der US-amerikanischen Ostküste, das mit dem Porträt ihres Zuhauses, dem titelgebenden Anwesen Grey Gardens, amalgamiert wird. Wie Jörn Glasenapp in seinem Beitrag herausstellt, fungiert Letzteres als karnevalesk-heterotopes ‚Anderswo‘, das durch die Kamera der Maysles' zur Bühne avanciert, auf der die Beales als gesellschaftliche Outcasts exzentrische Performances heterodoxer Weiblichkeit zur Aufführung bringen. Seinerzeit von der Kritik als exploitativ missverstanden und scharf verurteilt, gilt *GREY GARDENS* mittlerweile als Meilenstein der Dokumentarfilmgeschichte.

Als erste und zugleich wichtigste Erneuerungsströmung des europäischen Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg sorgte der italienische Neorealismus für die Etablierung einer – zumal von André Bazin theoretisch gefassten – Filmästhetik, die sich die ‚Schonung der Realität‘ als Ideal auf die Fahnen schrieb.⁹ Wie eine entschlossene Abkehr von dieser Position aussehen kann, zeigt in besonders frappierender Manier der mittlere und späte Federico Fellini,¹⁰ wie sich die Position erweitern lässt, unter anderem das Kino von Paolo und Vittorio Taviani, die sich selbst gleichsam als ‚Kinder‘ des Neorealismus begriffen. Hiervon ausgehend, rückt Felix Lenz ihren ungewöhnlichsten und gelungensten Film, den unter anderem mit der Goldenen Palme von Cannes ausgezeichneten *PADRE PADRONE* (1977), ins Zentrum, ein Biopic abseits eingefahrener Genrekonventionen, das die 1975 erschienene, millionenfach verkaufte gleichnamige Autobiografie des sardischen Schriftstellers Gavino Ledda

7 West: *Portraiture*, S. 41.

8 Vgl. hierzu Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Bloomington 2017 [2001], S. 137–149, passim.

9 Vgl. hierzu Jörn Glasenapp: *Abschied vom Aktionsbild: Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013, passim.

10 Vgl. ebd., S. 97–121.

adaptiert. Wie Lenz ausführlich zeigen kann, erwächst die bisweilen unerhörte Modernität des Taviani'schen Autorenporträts aus einer im Kern neorealistischen Filmpoetik, die sich jedoch keineswegs in Frontstellung zu bildmanipulativen und -verfremdenden Verfahren sieht, sondern sich diese – Lenz verfolgt insbesondere jene Linien, die zu Bertolt Brechts Oberflächenskepsis und Sergej M. Eisensteins montagegestützten Dramaturgie der Gegensätze führen – produktiv anzuverwandeln weiß.

Haben wir es bei dem Film der Tavianis mit einem autobiografisch fundierten Porträt einer Selbstermächtigung und -befreiung zu tun – Ledda gelingt das Heraustreten aus dem engen, vom übermächtigen Vater mit harter Hand kontrollierten Radius bäuerlicher Existenz –, so gilt dies *mutatis mutandis* auch für *Catharsis* (2015) und *La Légèreté* (2016), zwei von der internationalen Kritik begeistert aufgenommene Graphic Novels, welche jene Traumatisierung verhandeln, die ihre Schöpfer, die *Charlie Hebdo*-Zeichner Luz bzw. Catherine Meurisse, angesichts des am 7. Januar 2015 verübten islamistischen Terroranschlags auf die Redaktion des Satiremagazins erlitten. Im Rekurs auf jüngst erschienene Forschungsbeiträge, die bei der Auseinandersetzung mit Comics und Graphic Novels das theoretische Arsenal der *Trauma Studies* in Anschlag bringen – zu nennen wären zumal die Studien von Harriet E.H. Earle und Andrés Romero-Jódar¹¹ –, liefert Katharina Stahl materialnah operierende Lektüren beider Überlebenden-Selbstporträts, deren erratische narrative Struktur und Rhythmik sowie eigenwillige Bildästhetik zu guten Teilen als Einschreibung des disruptiven, Lebenskontinuität und Sinn gleichermaßen zerstörenden Traumas semantisiert werden können und deren inhaltliche Fluchtlinie in beiden Fällen wenn auch vielleicht nicht unbedingt auf eine vollständige Heilung der Protagonisten, so doch immerhin auf eine entschiedene Aushöhlung der Macht ihres Traumas zuläuft. Ein verhaltener Trotzdem-Optimismus steht folglich am Ende beider Werke.

Mit dem Beitrag von Franziska Wotzinger macht der vorliegende Band einen Abstecher in die gegenwärtige Netzkultur, speziell in die sich mehr und mehr zum Spiegelkabinett ausweitende Sphäre Sozialer Netzwerke wie Facebook, Instagram, Snapchat etc. Und zwar geht es um nichts weniger als ein Porträt des *homo digitalis* und dessen Faszination, sich als fließendes, wachsendes und körperloses Projekt zu begreifen – eine Faszination, die ihren Ausdruck nicht zuletzt in einer viel diskutierten und gescholtenen Bild- und Vorbildbedürftigkeit findet, die Wotzinger unter Bezugnahme auf Netz- und Social-Media-Skeptiker wie Byung-Chul Han, Eli Pariser und Roberto

11 Vgl. Harriet E.H. Earle: *Comics, Trauma and the New Art of War*, Columbia 2017 und Andrés Romero-Jódar: *The Trauma Graphic Novel*, Abingdon und New York 2017.

Simanowski¹² einer kritischen Sichtung unterzieht. Dass in diesem Zusammenhang der nach wie vor ungebrochene, ganz auf Kommunikation statt auf visuelle Konservierung abstellende Selfie-Boom samt der mit ihm verbundenen Narzissmus-Vorwürfe besondere Beachtung erhält, versteht sich von selbst. Schließlich handelt es sich bei ihm unzweifelhaft um *die* Revolution der Selbstporträtpraxis der letzten Jahrzehnte.

Ebenso wie Menschen sind Tiere häufig Gegenstand von Porträts. Manchmal begleiten sie einen porträtieren Menschen (Herrscherporträts etwa zeigen wiederholt den Regenten in Gesellschaft eines Hundes), mal stehen sie allein im Fokus der Aufmerksamkeit. Claudia Lillge wählt für ihren medienkomparatistischen Streifzug literarische, bildkünstlerische und fotografische Porträts von Jagdhunden aus, die sie als Ausdruck kultureller Diskursformationen interpretiert, über die Fragen der anthropologischen Differenz sowie allgemein der Mensch-Tier-Beziehung verhandelt werden. Demzufolge ist nicht das, was ein Tier *ist*, sondern wie über ein Tier *gedacht* wird, entscheidend für seine künstlerische Modellierung. Um diese These zu untermauern, sind Porträts von Jagdhunden besonders gut geeignet, weil sich die Geschichte ihrer Darstellung bis in die Antike sowie in eine Vielzahl von Kulturen zurückverfolgen lässt. Zudem sind Jagdhunde sogenannte ‚Schwellentiere‘, die, wie bereits José Ortega y Gasset in seinen *Meditationen über die Jagd* (1944) vermerkte,¹³ einerseits selbst jagende Tiere sind und andererseits zusammen mit dem Menschen Jagd auf andere Tiere machen. Künstlerische Artefakte nun geben Aufschluss darüber, wie Repräsentationen von Jagdhunden eben diesen Schwellenraum zwischen Menschen und Tieren besetzen respektive ob die Tiere vermenschlicht, verdinglicht oder mythisiert werden. Anders gewendet: Auch ein Porträt stellt eine (kulturelle) Zurichtung des Tieres dar, in die sich der Mensch mit all seiner Tierliebe oder aber all seiner Irritation angesichts eines ‚Fremden‘ und ‚Anderen‘ einschreibt.

Den Abschluss des Bandes markiert, wenn man so will, ein doppeltes Porträt: *erstens*, des Regisseurs Christian Petzolds, des erfolgreichsten und zugleich bedeutendsten Vertreters der Berliner Schule (dessen jüngsten Filme PHOENIX [2014] und TRANSIT [2018] freilich untrügliche Anzeichen eines Abrückens von deren Positionen erkennen lassen), und, *zweitens*, jenes Deutschlands, das dieser in seinem mittlerweile aus gut einem Dutzend Spielfilmen bestehenden

12 Vgl. unter anderem Byung-Chul Han: *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, Frankfurt am Main 2014, passim, Eli Pariser: *Filter Bubble: Wie wir im Internet entmündigt werden*, München 2012 [2011] sowie Roberto Simanowski: *Facebook-Gesellschaft*, Berlin 2016.

13 José Ortega y Gasset: *Meditationen über die Jagd*, München 2012 [1944], S. 107–109.

Œuvre zeichnet. In ihrem drei Werkphasen ausmachenden Durchgang durch dieses wählt Corina Erk einen dezidiert *auteur*-kritischen Ansatz,¹⁴ über den sie Petzolds Schaffen trotz dessen behutsam betriebenen Weiterentwicklung einen hohen Grad an bildästhetischer, narrativer und inhaltlicher Konsistenz und dem Filmmacher somit eine distinkte und wiedererkennbare Handschrift zu attestieren vermag. Letztere äußert sich auch und vor allem in dessen immer wieder auf dem Konventionenarsenal unterschiedlicher Genres (etwa Roadmovie, Film Noir und Melodram) aufsetzenden Deutschlandbildern, die – für die Berliner Schule durchaus typisch – jedwedem Anflug von Glamourösem, Pittoreskem oder Heimeligem eine strikte Absage erteilen. Stattdessen werden gesichtslose (Nicht-)Orte und Transiträume – seien es Hotels, Büros, Parkplätze oder Raststätten – aufgesucht und topografische Randlagen vermessen. Ziel ist es hierbei, das (national) Spezifische dort auszuloten, wo man es nicht zu finden vermutet: im Unspezifisch-Profanen.

14 Vgl. hierzu einführend Jürgen Felix: „Autorenkino“, in: ders. (Hrsg.) *Moderne Film Theorie*, Mainz 2003 [2002], S. 13–57 sowie C. Paul Sellors: *Film Authorship: Auteurs and Other Myths*, London und New York 2010.

GERHARD PAUL

Mao

Herrscherporträt im globalen Cultural Flow

Für den China-Korrespondenten der *New York Times* gab es nur wenige Bilder im vergangenen Jahrhundert, die so bekannt waren wie das offizielle Mao-Porträt auf dem Tiananmen-Platz – dem Platz des Himmlischen Friedens – in Peking. Es sei Chinas erster und einziger globaler Markenartikel, „a kind of George Washington, James Dean and Che Guevara wrapped in one [...] If Mao's Little Red Book was the national bible, Mao's official portrait was the national stamp.“¹ Für Wu Hung, Kunsthistoriker an der Universität Chicago, ist das Bild das bedeutendste Gemälde in China überhaupt.² Francesca Dal Lago, kanadische Kunsthistorikerin, zählt das Mao-Porträt sogar zu den am meisten reproduzierten Bildern der Geschichte. Allein während der Kulturrevolution sei es in einer Auflage von 2,2 Milliarden Exemplaren vervielfältigt worden. Das standardisierte Mao-Bild sei daher „the single most reproduced portrait in human history.“³ Wie chinesische Künstler bezeichnete 2006 auch die *New York Times* das Mao-Porträt als „China's Mona Lisa“.⁴

* Der vorliegende Aufsatz ist eine überarbeitete, erweiterte sowie aktualisierte Fassung mehrerer Aufsätze: Gerhard Paul: „Mao: Das Porträt als Reliquie und Pop-Ikone“, in: ders. (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder: Bildatlas Bd. II: 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 322–329, ders.: „Das Mao-Porträt: Herrscherbild, Protestsymbol und Kunstikone“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Jg. 6 (2009) H. 1, S. 58–84, online URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208896/Default.aspx> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018], ders.: „Geschichte des Mao-Porträts und seiner globalen Rezeption“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2010), H. 39, S. 22–29, online URL: <http://www.bpb.de/apuz/32503/chinas-mona-lisa-zur-geschichte-des-mao-portraets-und-seiner-globalen-rezeption?p=all> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018] sowie ders.: „Mao: Herrscherporträt im globalen Cultural Flow“, in: ders.: *BilderMACHT: Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013, S. 319–360.

1 David Barboza: „Chameleon Mao, the Face of Tiananmen Square“, in: *New York Times* (28.5.2006).

2 Wu Hung: *Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*, London 2005, S. 68ff.

3 Francesca Dal Lago: „Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art“, in: *The Art Journal*, Jg. 58 (1999), H. 2, S. 46–59.

4 David Barboza: „A Mao Portrait on the Block Causes a Star in Chat Rooms“, in: *New York Times* (22.5.2006); ebenso Steven Heller: *Iron Fists: Branding the 20th Century Totalitarian State*, London und New York 2008, S. 177.

Nach der Kulturrevolution geriet das Bild in den Prozess des globalen Cultural Flow.⁵ Die protestierenden Studenten des Westens machten es zur „Mona Lisa der Weltrevolution“,⁶ die Künstler der Pop Art zur „Mona Lisa der Pop Art“. Auf diese Weise geriet das Bild des Vorsitzenden der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) und langjährigen Staatsoberhauptes der Volksrepublik China, Mao Zedong (1893–1976),⁷ – ähnlich wie die Fotografien von Marilyn Monroe und Che Guevara – zu einer Superikone des 20. Jahrhunderts, in der sich gleich mehrfach westliche und östliche Traditionen bündeln. Zudem dürfte auch der Mao bis heute umgebende Mythos nicht unwesentlich in dessen bildlichen Repräsentationen begründet sein.⁸

Als Superikone ist das Mao-Porträt ein Musterbeispiel für die mit diesen Ikonen verbundenen Eigenschaften der Transkulturalität, der Transmedialität und der Transtextualität sowie insgesamt für den zum Teil religiöse Formen annehmenden Prozess einer Re-Ikonisierung. Über Jahrzehnte wurde das Mao-Bild in unterschiedlichen Kulturen (um)genutzt, zitiert und mit unterschiedlichen Funktionen versehen. Es fungierte als Integrationssymbol und Heiligenbild, als Kunstobjekt und Markenzeichen. Es war gleichermaßen Objekt individueller und kollektiver kultischer Verehrung wie politischen Protests. Seine künstlerische Verfremdung machte es schließlich zur kommerziellen Ware des Kunstmarktes. Erst mit der Aufstellung des Konfuzius-Standbildes auf dem Platz des Himmlischen Friedens bekam das Mao-Porträt im Jahr 2011 Konkurrenz.

5 Ansätze zur Untersuchung des Cultural Flow, insbesondere in der Kunst, liefern Lydia Haus-
tejn: *Global Icons: Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*, Göttingen 2008 und Ar-
thur Engelbert: *Global Images: Eine Studie zur Praxis der Bilder*, München 2011.

6 Gerd Koenen: „Rotwelsch und Zeichensprache“, in: Andreas Schwab, Beate Schappach und
Manuel Gogos (Hrsg.): *Die 68er: Kurzer Sommer – lange Wirkung*, Frankfurt am Main 2008,
S. 262–271, hier: S. 269; ebenso Gerd Koenen in einem Interview mit Laura Diehl, in: Sebas-
tian Gehrig, Barbara Mittler und Felix Wemheuer (Hrsg.): *Kulturrevolution als Vorbild? Maois-
men im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt am Main 2008, S. 27–37, hier: S. 35.

7 Ausführlich zur historischen Person Mao Zedongs siehe das Buch von Jung Chang und Jon
Halliday: *Mao: Das Leben eines Mannes. Das Schicksal eines Volkes*, München 2005, das zwar
auf dem Cover der deutschen Ausgabe bewusst mit dem Mao-Porträt spielt, ohne dass die
Autoren die Bedeutung des Bildes aber selbst einmal thematisieren.

8 So die These von Claude Hudelot und Guy Gallice: *The Mao*, Arles 2009.

1 Das Herrscherporträt

Bilder hatten, wie die amerikanische Fotohistorikerin Vicki Goldberg ausführt, einen wesentlichen Anteil an Maos Aufstieg „to a unique position on high“.⁹ Wie zahlreiche andere Betrachter übersieht Goldberg allerdings, dass das offizielle Mao-Porträt auf dem Tiananmen-Platz kein Foto, sondern von Anbeginn an ein Gemälde war und bis heute ist. Nach Peter Burke besitzt das Porträtgemälde als kunstgeschichtliche Gattung eine „symbolische Form“. Wie andere Gattungen ist es nach einem System von Konventionen komponiert, das sich im Laufe der Zeit nur langsam ändert. Der Zweck des Porträts sei es, den Porträtierten in einer bestimmten, in der Regel vorteilhaften Art erscheinen zu lassen und seine Abbildung mit einer bestimmten Funktion zu verknüpfen. Ein Porträt sei so nicht die gemalte Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern eher eine „soziale Illusion“, mit der ein bestimmtes Image bzw. eine Idee transportiert werden soll.¹⁰

Der unter anderem auf Bildern beruhende Mao-Kult war keine originäre Erfindung des kommunistischen China, sondern ein *second-hand*-Modell,¹¹ das explizit dem Vorbild des Sozialistischen Realismus – an dem sich das offizielle China seit Beginn der 1950er Jahre orientierte¹² – nachgebildet war. Das Mao-Porträt adaptierte seit 1952 ein Stalin-Porträt, das Mao anlässlich von Stalins Geburtstag 1950 in Moskau gesehen hatte.¹³ Die Parallelen des Mao-Kults zum Stalin-Kult seien, so die Sinologin Barbara Mittler, „evident“.¹⁴ Anders als einige spätere Poster lässt das offizielle Mao-Porträt künstlerisch keine originären chinesischen Traditionen etwa der Tusche- oder Bauernmalerei und

9 Vicki Goldberg: *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York 1991, S. 152.

10 Peter Burke: *Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003, S. 31.

11 Vgl. Igor Golomstock: *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, London 1990, S. 122. Hierbei handelte es sich um das leicht bearbeitete Stalin-Porträt von Aleksandr Ivanovich Laktionov, Öl auf Leinwand, 79,5 × 59,5 cm, Moskau 1949, einem der wichtigsten Vertreter des Sozialistischen Realismus der Nachkriegszeit; siehe eine Abbildung unter online URL: <http://horvath.members.1012.at/laktionov.htm> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

12 Vgl. Julia Andrews: *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979*, Berkeley 1994, S. 148ff.

13 Eine Abbildung bei Getty Images online URL: <https://www.gettyimages.de/fotos/mao-beo46823?mediatype=photography&phrase=mao%20beo46823&sort=mostpopular> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

14 Barbara Mittler: „Alltag als Fest: Mao als Ikone der chinesischen Kulturrevolution (1966–1976)“, in: *Minima sinica* (2006), H. 2, S. 25–47, hier: S. 34.

der Porträtmalerei¹⁵ erkennen; vielmehr ist es der westlich-abendländischen bzw. der sowjetischen Malerei verpflichtet, wie sie seit 1949/50 an den Kunstakademien in China gelehrt wurde, deren Lehrer vielfach in der Sowjetunion studiert hatten. „Students at art academies“, so Igor Golomstock, „began painstaking copies of antique marbles and Michelangelo’s ‚David‘, they studied the canvases of Aleksandr Gerasimov, the monuments of Evgenii Vuchetich and the drawings of Boris Prorokov; having mastered the techniques, they began to use oil and marble to glorify those who were worthy of glorification.“¹⁶

Kunstgeschichtlich zählt das Mao-Porträt zur Gattung des Herrscherporträts. Dieses soll den Porträtierten als heldenhaftes, übermenschliches Wesen, ausgestattet mit der Aura von Majestät und Macht erscheinen lassen. Als öffentliche Repräsentationen eines idealisierten Selbst seien insbesondere Staatsporträts, so Burke, als Inszenierungen zu betrachten.¹⁷ Auch die totalitären Diktaturen des 20. Jahrhunderts haben sich immer wieder des klassischen Typus des Herrscherporträts bedient. Während Mussolini, Hitler und Stalin allerdings in verschiedenen weltlichen Rollen und dementsprechenden Posen – als engagierte Redner, als einfache Soldaten, als militärische Führer, als Kinderfreunde usw. – in Szene gesetzt wurden,¹⁸ dominierte in der Volksrepublik China eine immer gleiche, ikonenhaft starre Darstellung das offizielle Staatsporträt. Mao erschien nicht primär als Agitator wie vor ihm Lenin oder als Anführer einer Massenbewegung wie Hitler, sondern einzig als der alterslose väterliche Führer. Mit dem Verzicht auf jedwede Herrschaftssymbole und -insignien betonte das Mao-Porträt die übernatürlichen, gleichsam göttlichen Fähigkeiten des ‚Großen Vorsitzenden‘, dessen Wille und Kraft im Mittelpunkt der Darstellung standen. Es visualisierte damit am ehesten den von Max Weber als charismatischen Herrscher bezeichneten Führertypus.¹⁹

Bildpolitisch steht das Mao-Porträt in der Tradition des byzantinischen Bildprogramms, in dem der Kaiser als Abbild Gottes erschien und in den

15 Zur chinesischen Malerei siehe die Überblicksdarstellung von Yang Xin: *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven 1997 sowie Wu Hung und Katherine R. Tsiang: *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge und London 2005. Grundlegend zur chinesischen Malerei nach 1949 Andrews: *Painters and Politics in the People’s Republic of China*; siehe auch das Virtuelle Museum der chinesischen Kunst unter online URL: <http://www.chinaonlinemuseum.com/> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

16 Golomstock: *Totalitarian Art*, S. 127.

17 Vgl. Burke: *Augenzeugenschaft*, S. 78.

18 Siehe Martin Loiperdinger, Rudolf Herz und Ulrich Pohlmann (Hrsg.): *Führerbilder: Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München 1995.

19 Siehe Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980 [1922], S. 140.

kosmischen Zusammenhang mit der himmlischen Hierarchie gebracht war.²⁰ Ein sich mit der Zeit entwickelndes Bildmanagement sorgte dafür, dass das Bild seine Funktion als Herrschaftsmedium realisierte. Nicht in erster Linie die historische Person selbst, sondern die Art ihrer Darstellung und der Blick aus dem Bild zusammen mit dem Ort der Präsentation stifteten spezifische Kommunikationsbeziehungen zwischen Bild und Rezipienten. Wie damals sollten die Untertanen in ihrer Haltung zum Bild und im Umgang mit diesem Staat und Partei Loyalität bezeugen. Und auch ikonografisch erinnert das Mao-Porträt in der Frontalität seiner Darstellung an christliche Jesus-Darstellungen.²¹ Die maoistische Theorie – darin buddhistischen Traditionen ähnlich – nahm zudem an, dass die alltäglich-rituelle Konfrontation mit einer zu einem Vorbild stilisierten Persönlichkeit Menschen dazu bringen könne, sich in deren Sinne zu verhalten und so zugleich sich und die Gesellschaft zu verändern.²²

Seine Herrschaftsfunktion realisierte das Porträt schließlich dadurch, dass es Legitimität und Kontinuität verkörperte. Seine Legitimität bezog das Bild durch den Ort seiner Präsentation, an dem Mao selbst die Gründung des neuen China vollzogen hatte; Kontinuität erhielt das Porträt durch den von Mao getragenen Anzug, den der Revolutionsführer und Gründer der chinesischen Republik, Sun Yat-sen (1866–1925), in Auftrag gegeben und selbst getragen hatte. 1923 war der Anzug von der Kuomintang zur Pflichtkleidung der chinesischen Beamten erklärt worden.²³

20 Ausführlich hierzu vgl. Hans Belting: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

21 Vgl. Christiane Kruse: *Wozu Menschen malen: Historische Begründung eines Bildmediums*, München 2003, S. 267ff.

22 Siehe Stefan R. Landsberger: „The Deification of Mao: Religious Imagery and Practices During the Cultural Revolution and Beyond“, in: Woei Lien Chong (Hrsg.): *China's Great Proletarian Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*, Lanham 2002, S. 139–184, hier: S. 147.

23 Zur Geschichte des Mao-Anzugs siehe Tina Mai Chen: „Mao Zedong and Sun Yatsen Suits“, in: Edward L. Davis (Hrsg.): *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, London und New York 2005, S. 373–374 sowie online URL: http://archive.maas.museum/hsc/evrev/mao_suit.html [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

2 Varianten des offiziellen Mao-Porträts

Bereits in den 1930er Jahren hatten sich erste Ansätze eines Mao-Kults angedeutet, über den Edgar Snow in seinem Buch *Red Star over China* berichtet.²⁴ Ein erstes Bild Maos als Holzschnitt erschien 1937 in der Zeitschrift der KPCh *Jiefang (Liberation Weekly)*, das auf einem von Snow aufgenommenen Foto Maos aus dem Jahr 1936 beruhte und dieses spiegelverkehrt darstellte. Dieses Porträt – in der Malerei des modernen China vielfach zitiert – zeigt im Hintergrund die aufgehende Sonne sowie marschierende, schwer bewaffnete Kämpfer und wehende Fahnen. Noch vor der offiziellen Staatsgründung erschienen erste Porträts Maos auch in der westlichen Presse, so am 7. Februar 1949 auf dem Cover von *Time Magazine*.²⁵

Auswertungen in den großen Bildagenturen sowie in der einschlägigen Literatur²⁶ lassen mindestens acht Versionen des staatsoffiziellen Porträts auf dem Tiananmen-Platz erkennen. Die ersten vier, wenig bekannten Versionen der Jahre 1949 bis 1951 sind noch Ausdruck der Experimentierphase eines diktatorischen Bildmanagements, das ideale Herrscherporträt zu schaffen.²⁷

Über ein erstes Porträt ist wenig bekannt, außer dass es für kurze Zeit im Frühjahr 1949 auf dem Balkon über dem Tor des Himmlischen Friedens stand und in Europa massenhaft im Mai 1950 auf einem FDJ-Treffen in Ost-Berlin mitgeführt wurde.²⁸ Ihm lag eine Fotografie Maos von 1948 zugrunde, die auch chinesische Propaganda-Gruppen auf ihren Trucks mitführten.²⁹

Das erste offizielle Porträt, das man während der Proklamation der Volksrepublik China am 1. Oktober 1949 den Massen präsentierte und das nun unter dem Balkon angebracht war, stammt von Zhou Lingzhao. Es wurde am 30.

24 Edgar Snow: *Roter Stern über China*, Frankfurt am Main 1971 [1937], S. 111ff.; zu den Anfängen des Mao-Kults siehe Daniel Leese: *Performative Politics and Petrified Image: The Mao Cult During China's Cultural Revolution*, Ph.D. thesis, International University Bremen 2006, S. 12ff.

25 Online URL: <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19490207,00.html> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

26 Die folgende Passage basiert auf der Auswertung von etwa 3.000 Mao-Porträtbildern, wie sie unter anderem von den Bildagenturen Corbis/Getty Images, Reuters, Magnum, ullstein bild, akg-images offeriert werden bzw. frei im www zirkulieren.

27 Generell zur sozialistischen Bildpropaganda in China siehe Hongyu Liu: *Sozialistische Bildpropaganda in China zwischen 1949 und 1979: Eine Bildgeschichte Rotchinas von Mao Zedong*, Saarbrücken 2008.

28 Siehe die Abbildung in Dieter Vorsteher (Hrsg.): *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR*, Berlin 1996, S. 113 sowie Hung: *Remaking Beijing*, S. 73.

29 Online URL: <https://www.gettyimages.de/license/517212796> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].



Abb. 2.1
Mao-Bild von Zhou Lingzhao während der
Proklamation der Volksrepublik China am
1.10.1949

September 1949 aufgehängt³⁰ und basierte auf einer Fotografie, auf der Mao eine achteckige Kappe und eine grobe, dunkle Uniformjacke aus Baumwolle mit Stehkragen trug (Abb. 2.1). Die unmittelbare Funktion des Porträts war es zunächst, den Menschen auf dem riesigen Tiananmen-Platz das Bild ihres Staatsgründers zu kommunizieren, der auf der Tribüne vor dem Kaiserpalast nur als winziger Punkt zu sehen war. Es sollte mithin den Raum des Platzes überwinden und Nähe stiften. Mao hat den Kopf hier leicht nach rechts gewendet; über die Betrachter auf dem Tiananmen-Platz hinweg schaut er teilnahmslos in die Ferne.³¹ Wie aus einer Aufnahme des französischen Fotografen Henri Cartier-Bresson aus Shanghai hervorgeht, wurde das Bild 1949 auch als Propagandaplakat eingesetzt;³² außerdem diente es als Vorlage einer Briefmarke der Volksrepublik im Jahr der Staatsgründung 1949.

30 Chen Qide: „Town under Mao’s Watchful Gaze“, in: *Shanghai Star* (27.5.2004); siehe die Abbildung oben links unter URL: http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/28/weekinreview/20060528barboza_graph.html [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

31 Hung: *Remaking Beijing*, S. 73ff.

32 MagnumPhotos, PAR148089 (HCB1949005 W00351/04), online unter URL: <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGMND7T> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

Bereits zum 1. Mai 1950 ersetzte man dieses Bild durch ein Gemälde von Xin Mang (* 1916), Lehrer an der Kunstakademie von Yan'an, das Mao nun ohne Kappe und zivil gekleidet zeigte. Wie auf dem Porträt von Zhou Lingzhao war der ‚Große Vorsitzende‘ auch hier aus der Untersicht dargestellt, den Kopf nun leicht nach links gewendet und den Blick gegen den Himmel gerichtet – ebenfalls ohne Blickkontakt zu den Betrachtern auf dem Platz.³³

Zum ersten Jahrestag der Staatsgründung am 1. Oktober 1950 wurde das Bild, das, wie die Kritik befand, die Massen negiere, durch ein viertes Porträt aus der Werkstatt Xin Mangs abgelöst, auf dem Mao – ähnlich einem Stalin-Porträt von 1949 – den Kopf nun wieder leicht nach rechts gedreht hatte, aber weiterhin den Blickkontakt zu den Massen mied.³⁴ Im Vorfeld der Feierlichkeiten war das neue Bild Maos ganzseitig in den Zeitungen publiziert worden; alle anderen Bilder des Vorsitzenden galten nun als überholt und sollten nicht mehr gezeigt werden.³⁵

Das eigentliche Ursprungsporträt – wie es mit Änderungen bis heute dem offiziellen Porträt zugrunde liegt – stammt aus dem Jahr 1952.³⁶ Es wurde von dem an einer Pekinger Kunstakademie lehrenden Kunsterzieher Zhang Zhenshi (1914–1992) geschaffen, der einen von der Regierung ausgelobten Wettbewerb für sich entschieden hatte. Sein ebenfalls nach einer fotografischen Aufnahme gestaltetes Porträt diente in den 1950er Jahren als Vorlage des offiziellen Mao-Bildes auf dem Tiananmen-Platz. Im Unterschied zu dem vergleichsweise realitätsnahen, weil Falten und Unebenheiten auf dem Gesicht Maos zeigenden Siegerporträt von Zhang Zhenshi war das Tiananmen-Bild deutlich idealisiert. Das neue Porträt begründete eine Reihe von Konventionen, an denen sich alle Porträts der Folgezeit orientierten: Wie auf dem Bild von Xin Mang trägt Mao einen schlichten grauen Anzug vor hellblauem Hintergrund; seine Gesichtszüge wirken jugendlich; erstmals schaut er die Betrachter nun frontal an.³⁷

Zhang Zhenshi war bis 1963 als offizieller Porträtmaler der chinesischen Staatsführung in einer eigens hierfür eingerichteten Malerwerkstatt am Rande des Tiananmen-Platzes tätig. Seine Aufgabe bestand darin, mit Unterstützung von Gehilfen das aktuelle Porträt je nach Bedarf zu säubern oder zu

33 Hung: *Remaking Beijing*, S. 76; siehe dort auch die entsprechende Abbildung.

34 Ebd., S. 76; siehe die Abb. oben rechts unter URL: http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/28/weekinreview/20060528barboza_graph.html [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

35 Siehe Leese: *Performative Politics and Petrified Image*, S. 49.

36 Siehe die Abb. online unter URL: <http://www.famouspictures.org/mao/> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018].

37 Hung: *Remaking Beijing*, S. 77–78.

retuschieren. Zum Teil wurden zu diesem Zweck ältere Leinwände bis zu sechs Mal übermalt. Das seit 1952 den Eingang zur Verbotenen Stadt überragende, 6 × 4,6 m große und bis zu zwei Tonnen schwere Staatsporträt, das zugleich als Vorlage aller offiziellen Porträts im öffentlichen Raum diente, avancierte binnen weniger Jahre zu *der* nationalen Ikone des neuen China.

Neben den Porträts der Experimentierphase von 1949/50 und dem frühen Porträt von Zhang Zhenshi lassen sich mindestens vier weitere Porträts ausmachen: das geschönte und geglättete, auf der linken Gesichtshälfte leicht verschattete, von Wang Guodong (* 1931) geschaffene Porträt von 1964, auf dem Mao nun deutlich älter und väterlicher dargestellt ist und seinen Kopf wie schon auf dem Mang-Porträt von 1950 leicht nach rechts gewendet hat, wodurch nur mehr sein rechtes Ohr zu sehen ist;³⁸ ein ebenfalls von Wang Guodong perfektioniertes, am Kragen leicht korrigiertes Porträt von 1966,³⁹ wie es später Andy Warhol und anderen als Vorbild diente und zum wichtigsten Andachtsbild des Mao-Kults avancierte (Abb. 2.2), sowie schließlich das seit Ende der 1970er Jahre bis heute offiziell gültige ‚two ear‘-Porträt des Wang Guodong-Schülers Liu Yang (* 1958),⁴⁰ das nach Maos Tod von Ge Xiaoguang (* 1953)⁴¹ gemalt und verantwortet wird.⁴² Im Unterschied zum Porträt der 1960er und 1970er Jahre wirkt der ‚Große Vorsitzende‘ hier deutlich älter; die Augenhöhlen weisen Schatten auf; sein Gesicht ist breiter und leicht aufgedunsen, wodurch die bislang markanten Gesichtszüge verschwimmen.

In den mehr als 50 Jahren seiner Existenz hat das Mao-Porträt auf dem Tiananmen-Platz nur marginale Änderungen erfahren. Ein ausgefeiltes, aus

38 Abbildung online unter URL: http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/28/weekinreview/20060528barboza_graph.html [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018] unten links. Zu Wang Guodong siehe Seth Faison: „Prolific Chinese Painter Is Anonymous No More“, in: *New York Times* (30.9.1999), die allerdings den Namen des Künstlers falsch angibt, sowie Ching-Ching Ni: „Mao Is Their Canvas“, in: *Los Angeles Times* (14.9.2006).

39 Alan Jaubert: *Fotos, die lügen: Politik mit gefälschten Bildern*, Frankfurt am Main 1989, S. 119 irrt gleich doppelt, wenn er diese Änderung erst auf das Jahr 1976 datiert und das Porträt als Fotografie interpretiert: „Ein letzter deutlicher Hinweis auf diese unaufhörlichen Retuschen: Auf dem Ende 1976, also kurz nach Maos Tod veröffentlichten Porträt – weißer Hintergrund, schmales Gesicht – hat man die weiße Paspel des Hemdkragens begradigt, deren eine Seite auf den vorherigen Fassungen leicht verschoben wirkte. Durch diese winzige Detailkorrektur erreicht die unermüdlich nachgebildete und verbesserte Ikone des alten Diktators [...] beim Tod ihres Modells endgültig ihre symmetrische, vollkommene und sozusagen göttliche Form.“

40 Abb. online unter URL: http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/28/weekinreview/20060528barboza_graph.html [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018] unten rechts.

41 Siehe Kong Hui: „Painting by Ladder and Crane“, in: *Beijing this Month* (1999), H. 71.

42 Abb. online unter URL: http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/28/weekinreview/20060528barboza_graph.html [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018] unten rechts.



Abb. 2.2
 Offizielles „one-ear“-Mao-Porträt der
 1960er-/1970er-Jahre von Wang Guodong
 für den Platz des Himmlischen Friedens
 (Tiananmen-Platz) in Peking

offiziellem Retuschierpinsel wie künstlerischer Selbstzensur bestehendes Bildmanagement sorgte dafür, dass das Porträt allenfalls vorsichtig aktuellen Bedürfnissen angepasst wurde. Die wichtigste Änderung betraf zweifellos die Änderung der Blickrichtung und die Stellung des Kopfes. Dass die von zahlreichen Beobachtern registrierte Wandlung vom ‚one ear‘- zum ‚two ear‘-Mao Folge der Kulturrevolution der Jahre 1966 bis 1969 war, wonach das ‚one ear‘-Bild von Wang Guodong von Angehörigen der Roten Garden als ignorant kritisiert und wieder durch das frontalere, damit stärker Aufmerksamkeit suggerierende ‚two ear‘-Porträt ersetzt wurde, ist verschiedentlich behauptet worden. Auf den meisten Fotografien der Roten Garden jedoch ist nach wie vor das Bild des ‚one ear‘-Mao zu sehen. Fakt ist, dass auf dem Mao-Porträt seit Ende der 1970er Jahre nun wieder – wie schon in den 1950er Jahren – beide Ohren zu sehen sind, dass das Gesicht insgesamt breiter, damit die Stirn noch deutlicher betonend wirkt und auch das sanfte Lächeln des Vorsitzenden deutlicher akzentuiert ist.

Kunstgeschichtlich artikuliert sich im Übergang vom ‚one ear‘- zum ‚two ear‘-Mao und der diesen Porträts entsprechenden unterschiedlichen Blickbeziehungen zum Betrachter gewissermaßen der Übergang von der byzantinischen zur ottonischen, abendländischen Kunst. Während in der byzantinischen Kunst der Blick nicht unmittelbar auf den Betrachter gerichtet ist, sondern durch ihn und über ihn hinweggeht, somit kein menschliches Verhältnis zu diesem aufbaut, gewinnt in der ottonischen Malerei die Gewalt des

Blickes, der den Betrachter direkt fixiert, eine besondere Ausdruckskraft und Wirkung, die von Person zu Person übergehe. Dagobert Frey, der den Wandel dieser Blickbeziehungen untersucht hat, spricht von „einer Gebärde des Blickes“.⁴³

Anders als „Der Morgen unseres Vaterlandes“ (1948),⁴⁴ das bekannte Stalin-Bild von Fjodor Schurpin, das den Diktator mit Moderne und Zukunft – symbolisiert durch Traktoren, Hochspannungsmasten und Sonnenaufgang – in Verbindung bringt, verzichtet das offizielle Mao-Porträt auf jedwede identifizierbaren Hintergründe. Durch die Wiederholung des dekontextualisierten Stereotyps wird vielmehr die transzendente Qualität des Bildes und des Porträtierten unterstrichen und dieser zur übermenschlichen Figur verallgemeinert. Die meisten Hintergründe sind am oberen Bildrand hellblau gestaltet und hellen nach unten weiter auf, wodurch der Porträtierte deutlich hervorgehoben erscheint.

Ähnlich den zu Ikonen erstarrten Repräsentationen der Sowjetführer verschmilzt das Mao-Porträt semifotografische Effekte mit der Oberfläche eines Gemäldes. Dadurch, so Francesca Dal Lago, erhalte das Bild eine hybride Qualität, das es zwischen der Objektivität des Alltags und der Transzendenz des Mythos hin- und herschwanken lasse. Diese hybride Qualität des Bildes mache das offizielle Mao-Porträt zu einem effektiven, weil vielfältig anschlussfähigen ideologischen Instrument.⁴⁵ Dieser hybride Charakter kann als das stärkste Merkmal aller Porträts Maos gelten, durch den dieser als göttlich und menschlich zugleich erscheint. Durch den fehlenden Bildhintergrund, den Verzicht auf zusätzliche Herrschaftssymbole, Insignien und Accessoires als auch durch die nur minimalen Änderungen am Ursprungsbild ist das Porträt den Veränderungen und Einflüssen der Zeit enthoben. Mao erscheint nicht wie andere Herrscher einer besonderen Rolle verpflichtet, sondern einzig als über den Massen schwebender gottähnlicher Führer. Durch die fotorealistische Abbildung sowie durch die Fixierung der Betrachter durch den Porträtierten bleibt Mao zugleich immer aber auch eine diesseitige Person.

43 Dagobert Frey: *Dämonie des Blickes*, Mainz 1953, S. 37.

44 Fjodor S. Schurpin: „Der Morgen unseres Landes“ oder auch „Morgen unserer Heimat“, Öl auf Leinwand, 1946–48; siehe eine Abb. online unter: <http://postwar.hausderkunst.de/artworks-artists/artworks/the-morning-of-our-motherland-der-morgen-unseres-vaterlandes> [Zuletzt aufgerufen am 30.3.2018]; siehe hierzu Mark Bassin: „The Morning of Our Motherland: Fyodor Shurpins’s Portrait of Stalin“, in: Valerie A. Kivelson und Joan Neuberger (Hrsg.): *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*, New Haven und London 2008, S. 214–217.

45 Dal Lago: „Personal Mao“, S. 49.

Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die graue, uniformähnliche Jacke, die Mao auf allen Porträts seit 1951 trägt. Zeigten ihn die ersten Porträts noch in einem dunklen Militäranzug mit hoch geschlossenem Stehkragen, bildete ihn Xin Mang erstmals in einem grauen Anzug ab. Dieses, später als Mao-Anzug populär gewordene Kleidungsstück bestand aus einem modernisierten schmalen Rundkragen, zwei symmetrisch aufgenähten Brust- und Seitentaschen sowie fünf Uniformknöpfen, die den Anzug bis zum Kragen verschließen. Anders als Stalin verzichtete Mao auf jedweden Ordensschmuck; vielmehr bestach seine Kleidung durch betonte Schlichtheit, absolute Korrektheit und strenge Symmetrie.

3 Der Blick aus dem Bild

Für Wu Hung ist das in seinen Grundzügen seit 1952 gültige Mao-Porträt eine ikonisch-offene Komposition, die ihre Wirkung vor allem durch die von dem Bild initiierten Blickbeziehungen zwischen Betrachter und Bild bezieht.⁴⁶ Über das Porträt von Zhang Zhenshi schreibt er: „The 1952 portrait concludes this experimentation by setting up a number of conventions, which would be followed by all versions of the portrait in the following years. Compositionally, in this new version Mao’s posture is perfectly frontal, and he stares straight into the viewer’s eyes.“⁴⁷

Diese Blickbeziehung – der Blick aus dem Bild⁴⁸ – wurde von der Werbung wie etwa Franz von Strucks berühmtem Plakat für die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911 und von der politischen Propaganda des frühen 20. Jahrhunderts wie den Rekrutierungsplakaten des Ersten Weltkrieges immer wieder bemüht, um Aufmerksamkeit zu erregen und Wirkungen zu erzielen.⁴⁹ Für Alfred Neumeyer ist die aus dem Bild blickende Figur eine Pathosformel im Warburg’schen Sinne. In ihr verkörpere sich das Verlangen der Kunst, Wirklichkeit zu werden, aus der Realität des Kunstwerkes in die Realität des Lebens zu treten.⁵⁰ Mit dem Blick aus dem Bild finde eine Raumerweiterung statt, öffne sich das Bild dem Betrachter, fange ihn geradezu ein. „Der Blick nimmt Fühlung mit der Welt des Draußen auf“, so Neumeyer.⁵¹ Während in

46 Hung: *Remaking Beijing*, S. 78.

47 Ebd., S. 77.

48 Vgl. Alfred Neumeyer: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

49 Siehe hierzu Gerhard Paul: „Big Brother is watching you‘: Der Blick aus dem Bild als visuelle Metapher in Film, Kunst, Werbung und Politik“, in: ders.: *BilderMACHT*, S. 284–317.

50 Neumeyer: *Der Blick aus dem Bilde*, S. 87.

51 Ebd., S. 21.

der zentralperspektivischen Ordnung des Bildraumes auf das Auge des Betrachters die Möglichkeit angelegt ist, die Blickbahnen als unsichtbare Konstruktionslinien in die dargestellte Bildfläche zu integrieren, verhält es sich mit dem Blick aus dem Bild umgekehrt. Die vom Zuschauerauge ausgehende Sehpyramide wird umgekehrt. Diese öffnet sich nun aus der zweidimensionalen Fläche in den dreidimensionalen Raum und zieht den Betrachter in ihren Bannkreis.

Der fixierende Blick aus dem Bild ist seit der Antike bezeugt und vor allem in der byzantinischen Ikonenmalerei kodifiziert, um eine unmittelbare Beziehung zwischen Heiligen und Gläubigen herzustellen. Zu diesem Zweck sind die Figuren häufig frontal und axial dargestellt.⁵² Frontalität, so Dagobert Frey, sei „Begegnung, die unentrinnbar ist.“⁵³ Die *figura cuncta videntis*, das heißt die dem Betrachter mit den Augen nachfolgende Bildfigur, gilt Frank Kämpfer zufolge als „besonderer Kunstgriff, um den Betrachter nicht unbeteiligt als außenstehenden Beobachter schauen zu lassen. Er wird vielmehr durch den bildimmanenten Trick gefesselt und in den Handlungsraum des Bildes einbezogen.“⁵⁴ Der Betrachter fühlt sich, obgleich er seinen Standort wechselt, beständig unter Beobachtung. Vorbedingung, dass dieser eine Bedrohung oder Aufforderung aus dem zweidimensionalen Bildraum überhaupt wahrnehmen kann, war die Erfindung der Zentralperspektive, die sich als Kompositionstechnik und Sehkonvention seit der Renaissance durchgesetzt hatte.

Zentral an dem neuen Porträt von 1952 ist somit der frontale Blick des Porträtierten aus dem Bild. Dieser fungiert als Rezeptionsvorgabe, durch die der Betrachter am Bild beteiligt wird. Das fast frontale Gesicht scheint dessen Blick geradezu zu suchen. In diesem Sinne ist das Porträt nicht nur passiv gestaltetes Abbild, sondern zugleich Bildakt, der den Betrachter zur Teilnahme auffordert oder wie es die französische Kunsthistorikerin Marie-José Mondzain formuliert: „The icon acts; it is an effective instrument and not the object of a passive fascination [...] Whoever sees it sees himself or herself. Whoever sees

52 Siehe Frey: *Dämonie des Blickes*. Der frontale Blick aus dem Bild findet sich darüber hinaus in der weltlichen Malerei seit der Renaissance, siehe etwa Andrea Mantegna, „Heilige Familie mit Johannes dem Täufer und Heiligen“ (1495–1500), Rembrandt, „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1652); später begegnen wir ihm bei Francisco de Goya, Max Beckmann und Felix Nussbaum. Zeitgenössisch findet er sich unter anderem bei Andy Warhol und Gerhard Richter sowie schließlich in den Videokunst-/Mehrkanalprojektionen eines Gary Hill; siehe ausführlich hierzu Paul: „Big Brother is watching you“.

53 Frey: *Dämonie des Blickes*, S. 20.

54 Frank Kämpfer: „Schuß aus dem Bild: Beitrag zur Ikonografie des Trommelrevolvers“, in: ders.: *Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays*, Hamburg 1997, S. 72–87, hier: S. 83. Zur *figura cuncta videntis* siehe auch Hermann Beenken: „Figura Cuncta Videntis“, in: *Kunstchronik*, Jg. 4 (1951), S. 266–269.