

Dietrich SECKEL: *Das Porträt in Ostasien. Erster Band. Einführung und Teil I: Porträt-Typen*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1997 (= Supplement zu den Schriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; Philosophisch-historische Klasse, Bd. 11).

Dietrich Seckel, Emeritus für Kunstgeschichte Ostasiens an der Universität Heidelberg, hat den ersten Band seiner vierbändig angelegten Abhandlung über *Das Porträt in Ostasien* vorgelegt. Dieser Band enthält nach einer Einführung, die sich der Definition und Konzeption des von Seckel angesetzten Porträtbegriffs (S. 13–17) und eines Abrisses über die Entstehung des Porträts vom Neolithikum bis zur T'ang-Zeit widmet (S. 17–76), den ersten Teil des gesamten Unternehmens (S. 81–319). Darin werden verschiedene, sich aus Seckels Porträtbegriff ergebende Porträttypen anhand des historischen Materials aus China, Japan und Korea erörtert. Zahlreiche Schwarzweißabbildungen am Ende des Bandes, ein Plan der Fortsetzung, eine Zeittafel, ein ausführliches Literaturverzeichnis und ein Personen- und Sachregister vervollständigen den Band. Ein folgender zweiter Teil soll dann verschiedene Typen von Porträtpersonen, ein dritter Teil Porträtfunktionen vorstellen und ein vierter Teil sich mit der Porträtgestaltung und der Bedeutung des Künstlers beschäftigen. Derart umfassend und systematisch ist das Porträt in Ostasien noch nie bearbeitet worden. Schon aus diesem Grund stellt Seckels Unternehmen eine außerordentliche Anregung für die Porträtforschung dar.

Bereits ganz zu Beginn des ersten Bandes schlägt der Verfasser seine Porträtdefinition vor, die mit den Traditionen vor allem deutscher Kunstgeschichtsforschung verbunden ist. Als Porträt solle verstanden werden: die „abbildende Darstellung einer bestimmten Person mit höherem oder geringerem, mehr oder weniger stark erstrebtem und erreichtem Grad physiognomischer Ähnlichkeit“; Seckel ergänzt: „diese Darstellung sollte die Person nicht nur stellvertretend vergegenwärtigen, sondern möglichst auch ihr Wesen verstehend deuten“ (S. 13). Wie der Autor selbst mitteilt, stützt er diese Porträtdefinition auf die von Hermann Deckert 1929 publizierten, nach wie vor vielzitierten Ausführungen „Zum Begriff des Porträts“.¹ Mit dieser Porträtformulierung übernimmt Seckel die von ihm schon 1990 in seinem Aufsatz „Das Porträt in Ostasien“ gegebene Begriffsbestimmung.² Das vorliegende Buch stimmt überhaupt in seiner Konzeption mit diesem Aufsatz, auf den allerdings an keiner Stelle hingewiesen wird, weitestgehend überein und stellt eine sehr viel umfassendere und materialerweiterte Ausführung dieses Aufsatzes dar.

1 Hermann DECKERT: „Zum Begriff des Porträts“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, S. 261–282. In seinem Aufsatz (s. Anm. 2) gibt Seckel selbst noch zusätzlich den wichtigen Bildnis-Artikel von Paul Otto Rave im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, 1948, Sp. 639–680 an.

2 Dietrich SECKEL: „Das Porträt in Ostasien“, in: Martin KRAATZ / Jürg MEYER ZUR CAPELLEN / Dietrich SECKEL: *Das Porträt in der Kunst des Orients*. Stuttgart 1990, S. 191–204 (= *Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes*, L, 1). Allerdings wird auch in dem Aufsatz noch nicht auf die geplante umfangreiche Abhandlung hingewiesen. Im selben Band ist auch ein Aufsatz Dietrich Seckels, der auf den geplanten Band IV über die Porträt-Gestaltung vorausweist: Ders.: „Die Darstellungs-Modi des En-Face, Halbprofils und Profils im Ostasiatischen Porträt“, in: ebd., S. 205–212 (mit knapper Erwähnung dieses Aufsatzes in Anm. 27, S. 230 des vorliegenden Buches).

Dietrich Seckel ordnet sein Material nach einem konzentrisch strukturierten Porträtbegriff, dessen Zentrum die tatsächlich stattgefundenene Porträtsitzung darstellt. Diese sichere dem Porträt jenen Realitätsgrad, der das Porträt überhaupt erst ausmache und von anderen Darstellungen des Menschen unterscheide. Diesen „Kernbereich“ seines Porträtbegriffes nennt Seckel „das Real-Porträt“. An mehreren Stellen nennt der Autor diesen Porträt-Typ das „eigentliche Porträt“ (S. 34, 57, 65, 83 et passim). „Real-Porträt“ könne nur ein solches Bild einer Person sein, das danach trachtet, die tatsächliche Anschauungsgegebenheit des Darzustellenden ins Bild zu setzen und dies auch erreicht (S. 14). Deshalb müsse ein solches Porträt zu Lebzeiten des Darzustellenden oder kurz danach aus einer noch frischen Erinnerung geschaffen sein (S. 90, 135f.). Diese Erfahrung dieser Anschauungsgegebenheit schlage sich als „Ähnlichkeit“ zwischen Darzustellendem und Darstellung nieder. Diese „Ähnlichkeit“ bildet den Schlüssel zu Seckels Porträtbegriff. Er bezeichnet damit eine Anschauungsübereinstimmung von Gesichtszügen: So wie es beim lebenden Modell ist, so sei es auch im Bild. Das Bild wird daher hauptsächlich als dokumentierendes Abbildungsmedium verstanden. Es ist auffällig, daß der Autor sich zwar bewußt ist, daß auch die chinesische und japanische Kunsttheorie diese Identifikations-, „Ähnlichkeit“ als bloß äußerliches, materielles Phänomen zugunsten der tieferen Wahrheit einer geistigen und deshalb höheren Ähnlichkeit, die nicht unbedingt in Anschauungsübereinstimmung besteht, abgewertet hat. Dennoch scheint an mehreren Stellen deutlich zu werden, daß das Ideal des Porträts für Seckel in einer möglichst direkten, objektiven Abbildung liegt. So zum Beispiel wenn er auf S. 88 gleichsam bedauert, daß „eine totale Reproduktion einer wahrgenommenen Wirklichkeit trotz aller Intention auch beim Porträt nie gelingen kann“, und zwar bezeichnenderweise auf Grund „mangelnder künstlerischer Kompetenz, geringer Qualität und unzureichender Wesenserschaffung“. Auch dem Drang zur Abstraktion, „was gerade in Ostasien eine große Rolle spielt und dort oft zur Typisierung, zu Formeln und Clichés führt“, lastet Seckel das Verfehlen dieses Ziels an. Wenn jedoch gerade in Ostasien das Bestreben nach „Abstraktion“ von der nur materiellen Gestalt eine große Rolle spielt, liegt der Schluß nahe, daß ein auf solche Abbildungstreue festgelegter Begriff dem Porträt unangemessen ist. Es erweist sich, daß Seckels Begriff des „Real-Porträts“ ein durch Bilder nicht zu erreichendes Idealkonstrukt ist, an dem aber gleichwohl die Leistungen von Künstlern geordnet und auch bewertet werden. Überhaupt scheint der „Anteil des Künstlers“ am Bild Seckel in jeder Form suspekt zu sein. Denn, so der Autor, „die reale Person [...] bleibt doch, durch distanzierte Darstellung und Abbildung, bloßes Bild, mit seinen aus der Vermittlung durch den Künstler stammenden Fehlerquellen und (Um-)Deutungen, denn jedes Porträt ist Interpretation. Einerseits ist also die wahre Person gemeint, aber was gezeigt wird, bietet keine Wahrheitsgarantie, obwohl eine solche meist intendiert ist.“ (S. 136). Hier wird nicht von Bildern aus argumentiert, sondern „Bild“ geradezu als Gegenbegriff zu „Wahrheit“ gedeutet! Damit bricht Seckel mit jeder fachlichen Tradition der Kunstgeschichte, die, wie auch Hermann Deckert, stets der künstlerischen Interpretation der Welt im Bild selbst Erkenntniswert beimißt.

Wie überaus zweifelhaft in ihrer Anwendbarkeit Seckels gleichsam positivistische Kernkategorie des „Real-Porträts“ darüber hinaus ist, zeigt seine Einschätzung der Tonstatue des Hung Pien aus einer der Grotten von Tun-huang (um 862). Diese Statue beschreibt der Autor als „sehr lebensnah wirkendes, Geist, Energie und innere Heiterkeit ausstrahlendes Bildnis [...], etwa um die Zeit seines Todes geschaffen, also mit guter Chance, wenn auch ohne Beweis, für Authentizität und Ähnlichkeit.“ (S. 66). Das Hung Pien-Bildnis wäre demnach als „Real-Porträt“ einzustufen. Ein näherer Blick auf die

Abbildung dieser Statue zeigt jedoch, daß die Anlage der fast graphisch-linear gearbeiteten Züge an Ideal-Formen angelehnt ist. Das Gesicht ist aus volumigen Schwüngen zusammengesetzt, und die Augenpartie baut auf geometrischen Kreisformen auf. Vor allem in den kreissegmentförmigen Mantelfalten wird die abstrahierende, Natur- zur Kunstform umbildende Gestaltung besonders deutlich. Entsprechend beurteilt Doris Croissant diese einzig erhaltene Porträtfigur der T'ang-Zeit in China als „kaum individuell charakterisiert“.³ Seckels Beurteilung scheint also in erster Linie von seinem Modell der bis zur T'ang-Zeit allmählich immer mehr und mehr und besser zur treuen Abbildung fähig werdenden Künstler bestimmt zu sein. Denn in seiner Einleitung entwirft der Autor neben der Systematik seines konzentrisch um die 1:1 Abbildung geordneten Porträt-Begriffs auch eine lineare Geschichte des Vermögens zu solchem Abbilden vom Neolithikum zur T'ang-Zeit. Wenn die Malerei in China erst zur T'ang-Zeit das Vermögen naturalistischer Wiedergabe erlangt hätte, dem gegenüber alles Frühere nur Vorstufe sei, (S. 63), so scheinen chinesische Kunsttheoretiker keinesfalls die Meinung zu teilen, erst in dieser Zeit hätte es Porträt gegeben. Die Hochschätzung von Porträts des Ku K'ai-chih (ca. 344–406), der also noch der Chin-Zeit angehört und dem die „Übermittlung des Geistes“ in seinen Bildnissen gelungen sei, wobei zum Teil sogar noch früheren Porträtisten der Vorrang eingeräumt wird (S. 60), scheint von Seckels Fortschrittsschema unabhängig zu sein.

Entsprechend zum Kernbereich des „Real-Porträts“ schließt Seckel diesem das von ihm so benannte „Traditions-Porträt“ an, das immerhin auf der mehr oder weniger treuen Überlieferung der Anschauungserfahrung einer Person beruhe. Auch hier sei die Intention aber, eine Person so gleichaussehend wie möglich darzustellen (S. 90f., 197–206). Als nächster Ring wird das „Ideal-Porträt“ benannt (S. 91, 209–284). Dieses könne sich nicht auf eine Anschauungserfahrung des Darzustellenden durch einen Künstler berufen und schöpft die Gesichtszüge aus der Einbildungskraft. Wenn das „Real-Porträt“ als eigentliches Porträt bezeichnet wird, so müßten diese Bildwerke Porträt und doch nicht Porträt, gleichsam „uneigentliche Porträts“ sein. Der Begriff wird ihnen dennoch nicht vorenthalten, weil sie immerhin eine historisch belegbare Person und keine nur mythische oder legendäre Person vergegenwärtigen sollen. Den mißverständlichen Ausdruck „Ideal-Porträt“, der nicht das idealisierende Porträt bedeuten soll, schlägt Seckel vor, weil „imaginatives“ oder „Phantasie-Porträt“ ungewöhnlich klängen, auch wenn sie das von ihm Gemeinte besser treffen würden (S. 210). Kriterium des Porträtstatus ist in diesem Falle wiederum keine bildliche Eigenschaft, sondern die Nachweisbarkeit der Existenz der Bildperson. Bilder des Buddha, der eine historisch nachweisbare Person gewesen ist, sollten hingegen nicht Porträt genannt werden, weil schon bei ganz frühen Buddha-Bildern eine hagiographische und ikonographische Umbildung stattgefunden habe. Nicht die Gestalt und Wirklichkeit eines in der Welt des Samsira lebenden Menschen solle dargestellt werden, sondern ein figürliches Symbol der dauernd gültigen Wahrheit eines diese physische Existenz überwindenden Weges der Erleuchtung (S. 221–225). Eine solche ikonographische Umbildung und Aufladung von Personenbildern mit übergeordneten Ideen wird aber auch im Falle von Porträts anderer historischer Personen stattgefunden haben. Ein letzter Typ des Porträts, den Seckel behandelt, zeigt dies deutlich. Das „Transformations-Porträt“ zeigt eine Bildperson, die zugleich als ein An-

3 Doris CROISSANT: „Der unsterbliche Leib. Ahneneffigies und Reliquienporträt in der Porträtplastik Chinas und Japans“, in: KRAATZ / MEYER ZUR CAPELLEN / SECKEL: *Das Porträt in der Kunst des Orients* (wie Anm. 2), S. 235–268.

derer erscheint (S.91, 293–319). Im Bild sind also Identität und Alterität zugleich präsentiert. Damit gilt es Seckel als „Gegenpol zum Real-Porträt“ (S.293). Dennoch kann das Porträt des Myoê-Shônin, in einem Baum meditierend (Abb.66b, 1. Hälfte 13. Jh., Kôzanji von Kyôto) von Seckel einmal als „Real-Porträt“ klassifiziert werden, das durch den Vergleich mit anderen Porträts der selben Person verifiziert werden könne (S.159, Anm.44). Zum anderen kann dieses Porträt aber auch als „Transformations-Porträt“ gesehen werden, weil man wisse, daß Myoê sich als Arhat verstanden hat, und die ungewöhnliche Darstellung des der Welt schwebend Entrückten dieses Verständnis ins Bild setzt (S.300). In dieser Weise liefert jedes Bild, ob Porträt oder nicht und wie sehr es sich auch bemüht, den Eindruck der Ähnlichkeit zu vermitteln, Maßstäbe seiner eigenen Interpretation mit, was nicht anderes bedeutet, als wenn wir sagen: das Bild interpretiert die Wirklichkeit. Das neutrale Bild, das Wirklichkeit in der von Seckel angenommenen Weise nur dokumentiere, entpuppt sich dagegen eher als eine positivistische Fiktion, die keinesfalls Kern einer Wissenschaft, die Bilder verstehen will, sein kann.

Daniel Spanke, Köln