



Markus von Hänsel-Hohenhausen

The true Countenance of Johann Sebastian Bach
From the Visible to the Actual

English/German

THE LONDON HOUSE OF LITERATURE



Hänsel-Hohenhausen / The true Countenance of J. S. Bach

MARKUS VON HÄNSEL-HOHENHAUSEN

*The true Countenance of
Johann Sebastian Bach*

FROM THE VISIBLE TO THE ACTUAL

ESSAY

Translated into English by
Lucinda Bowles

THE LONDON HOUSE OF
LITERATURE

The London House of Literature, Ltd.
70 Fortune Green Road
London NW6 1DS
Great-Britain
charlottenhof@gmx.net

ISBN 978-0-578-03690-8

Foreword

This essay was originally conceived in a slightly different form as a contribution to the biography of Johann Sebastian Bach that was published by the 102-year-old author Ilse Pohl in 2009. The text refers to the portrait painted in 1746 by Elias Gottlob Haußmann, which is considered to be the only reliably authentic likeness of the composer, and the forensic reconstruction of the countenance of Bach produced by the University of Dundee in cooperation with the Bachhaus in Eisenach (2008).

The text takes up ideas set forth in an earlier essay by the author, published under the title “Vom Antlitz in der Welt. Gedanken zur Identität im 21. Jahrhundert / The Countenance in the World. Thoughts on Identity in the Twenty-first Century“, 2005, ²2007.

Illustrations on the cover

Johann Sebastian Bach in 1746, with riddle canon. Painted in oil by Elias Gottlob Haußmann,
www.americanbachsociety.org/illustrations.

The countenance of Bach, forensically reconstructed in 2008 by Caroline Wilkinson, Janice Aitken, University of Dundee (Scotland), Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V.

Does a person have a *real* countenance? Can his or her self-identity really become visible to the observer in a likeness? Where does identity, the I or ego in its actuality, become apparent – where between a person's image or understanding of themselves, which is a construct, and the image other people have of them, which is equally constructed? Can there really be such a thing as a *true* likeness?

An awareness of identity, that is, of the person in its own reality, informed the Greek notion of the *person*, which elevates the visible element of self-identity and thus that which is self-constructed, allowing it to become an *authentic* expression of the self: for radiating out from within the exterior 'self', which is a mask, is the intellectual and spiritual countenance – pros-opon (*person*).

In contrast, when we engage in pros-opography today, that is the perception or knowledge of a person, we find the image that has been constructed to be misleading. Ever since the subject was reinvented as the apotheosis of creation, all attempts at self-description have been consigned to the realm of *Welterzeugung*, that is, of the self-constructed world, which has henceforth necessarily proceeded from the subject itself. The liberation of the individual occasioned by the Enlightenment has rendered us quasi slaves to ourselves and denied us the prospect of being able to lay claim to the truth.

Self-portraits must thus answer to no other truth than that of the subject. A *re-constructed* portrait, though, appears reliable to us. Is the portrait that Johann Sebastian Bach commissioned the

painter Elias Gottlob Haußmann to complete in 1746 (revealing its own process of construction in all its stereotypical features) really less authentic as a description of his personal self than the reconstruction of the composer's face produced by Dundee University? Does the ingenious process of depiction carried out by skilled portraitists (by definition here biographers and sculptors too) really amount to no more than the (more or less inspired) endeavours of a creative person striving in vain towards something conclusive and ultimately unobtainable?

As the process of reconstruction acknowledges and follows the principles of the process of construction itself, an image created by someone who truly strives to reflect the true substance of the person depicted can take on authentic dimensions. This is what is fascinating about the process of biography and of artistic reconstruction, which cannot therefore stand in fundamental contradiction to Haußmann's painting, in which, with the help of the artist, Bach gives form to his personality and, to use a fashionable expression, realises himself.

However, unlike the creator of this one authentic portrait of Bach, the scientists from Dundee have succumbed to the beguiling notion of producing a pure and *true likeness*. The image thus bears relevance where both the authenticity of portraits in general, and the portrayal of Bach (in art and literature) in particular are concerned.

The University of Dundee's image of Bach, itself a picture, purports to be more authentic than any image. It even claims to present not a picture of Bach's face, but far more Bach's face *per se*, because it has been primarily reconstructed using the methods and technology afforded by modern science.

However, the question surely arises as to whether truth (the presence of the authentic) can only be produced via the application of modern technical means, in other words, without representation, which can also be self-representation. Is it not, in fact, the case that the depiction of personality (the likeness or portrait) demands not a merely technical approach, but rather a personal, artistic, and subjective approach – for the very nature and the essence of the human being is its power to create *and* its createdness, its being subject and object at once? Is it not so that modern subjectivity, having supplanted objectivity, may once again lay claim to veracity in this *personal* approach.

Let us consider the royal portrait as the prototype of the portrait. The effect it creates does not lie within the picture itself, but originates from the person beholding it, for whom the power of the sovereign becomes a perceptible reality. Representation, or pictorial power, becomes palpable power. Or to put it another way, the image affords presence, regardless of whether it is *real* or not because it is *re*-presentative.

That which is presented actually unfolds its meaning (in this case the self-identity of the king as a powerful entity) within the observer because power cannot appear as a natural capacity or feature of his personality, as the representation would have us believe, but rather merely as a potential actuality associated with the person of the king. If he so desires he can exercise this potential, which means that there are moments of power, but neither a permanent state of powerfulness, nor powerfulness as a personal attribute. Thus nobody is as powerful as the king shown in the portrait, not even the king himself. If we apply this insight in considering Hausmann's portrait of Bach, he is the composer Bach to such an extreme extent that he cannot possibly have been in reality. Any

truly permanent state represents a thing of impossibility for a real, spirited human being that laughs and plays.

Due to his *relationship* to power, the person of the king is continually distinct from power itself, a condition which is only interrupted by moments in which power is exercised (as opposed to dictators, who literally embody power, continuing to exist only in a state of permanent speech, their power there-fore always perforce being destined to dissolve).

Aside from these moments, which depend upon the king's act of will, the person of the king is exposed to the particularly grim and vulnerable reality of his powerlessness, as sleeping and being ill can mean that his life is in danger. At his most extreme moment of vulnerability, when the person of the king is breathing his last, we recognise just how powerful his representation is: even when he is dying, we do not speak of the *person* of the king, but rather say that *the king* is dying. Even in the truest moment of human existence, he is obscured by his image. In reality, via the medium of representation and the presence it creates, what the observer recognises (constructs) as powerfulness in the king's portrait is actually his constant separation from power and the *difference* between his identity and its representation.

So meaning is closely connected (often even reversely proportional) to meaninglessness. And herein lies the dramatic tension at the heart of the biography and the portrait of Bach, whose modest, lowly lifestyle stands in direct contrast to his great significance where human culture is concerned. The Haußmann portrait then, establishes meaning, which is thereafter construed by the observer. Effective representation, which may well have recourse to technique or method, yields presence, which is not technical, but personal.

So the *re*-representative image might be seen to be merely a *symbol* for an absent (historical) presence. And yet, if it is truly representative, the fact that it produces meaning and has the power to convince the observer (rendering him or her, in a sense, a witness), and that it changes into the opposite of the symbol, namely into presence and power, is demonstrated in a profound manner by Christian ceremony. During the mass, a historical event is brought to life with vivid clarity – it becomes present and potent for the knowing observer. With immense forcefulness, the greatest of all royal images plays its visible role in the mass: Jesus Christ, a true king, appears as a natural person, who only overcame the fact of his being constantly at a remove from power during those moments in which he performed miracles (these being potentialities associated with his person). The crown of thorns, intended to ridicule Jesus, reflects this dual existence of power and impotence, and, unintendedly, presents a truth: it elevates the image of Jesus on the cross, condemned to die, transforming it into a royal image. The Son of God ultimately becomes visibly manifest as a true king and thus inevitably a true human being.

His powerfulness is now revealed to the observer via the representative portrait, and its power transcends the symbolism of a purely historical presence, becoming real in the here and now. For the knowing observer, it is a deeply moving, indeed even disquieting presence, without which the entire course of occidental history, with its immeasurably rich (and now seriously endangered) philosophical, artistic and theological culture is barely imaginable.

Interestingly then, the methods and attributes of representation have a canon of forms at their disposal. Only the person in possession of the insignia of his or her power can appear as king or queen. Over the course of history, these insignia have not only

symbolised power, but have made power physically present and palpable, and this amounts to political metaphysics. Ultimately, the emblems of power have somehow mystically become one with power itself. Whoever held the insignia (and these were themselves described as *the empire* during the reign of the Holy Roman Empire) was also in physical possession of the power. Perhaps this is the most forcible example of the magnification of emblematic representation, which creates presence, of the transformation from technically crafted studies to personal identity, and of life being breathed into a mask by inspiration.

The notes depicted in Haußmann's portrait of Bach bear a similar function to royal insignia, and represent much more than merely the indication of his profession or an application to be admitted to Mizler's society for musical sciences. The painting establishes presence, and Bach, who was cantor of St. Thomas' Church in Leipzig, appears here as more than a composer, for it also points to his religious mission of striving to do God's work on earth. Bach holds out a sheet of music, encouraging the viewer to step forward and read it. The composer, among whose many works is numbered the St. Matthew Passion, is in full command of music; in this mightiness he is the creative fountainhead of the musical universe, and he knows that he rules supreme in his domain. The puzzle canon depicted (BWV 1076) and the similarity it bears to the cantus firmus of the variations also presented to Mizler under the title "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (From Heaven Above to Earth I Come) are de-signed to make the spiritual value of and the spiritual aspiration behind Bach's work clear to his learned fellows.

Adherence to a formal canon, which is a technique or method, guarantees understanding and that the *personal* reality is established as it was meant to be. Method then, like the symbol,

does not stand in opposition to personal truth. On the contrary, it increases the potential for expression in the rendering of a countenance or identity. If we consider the mechanised nature of Andy Warhol's portrait art however, we also become aware that without the creative effort of the painter who paints the picture, all that remains is method. The attempt to create real presence to make the person perceptible and vividly real will necessarily founder.

Just as the mechanisation of the process of portrait making may harbour negative consequences, so too is artistic construction in danger of erring towards 'over-representation', which also means that an intended presence cannot be rendered effectively. Representative formalisation in its extreme form can namely become symbolisation, whose power results from 'throwing together' (in Greek *symbolein*) elements that are separate, but which originally belonged together. However, as formalisation is a reductive act, symbols are always inferior, they are *less* in contrast to real, full life, which, bursting as it is with *condensed* meaning and the appropriate measure of representation forces itself upon the eye of the beholder and into the realm of reality.

The depiction of the crucified *King of the Jews*, which poignantly places life and death in context, is thus not a *symbol* of truth, not merely a sign to indicate an absent figure. The formalisation of the image of Christ with his crown of thorns is a reduction, which is enriched anew, given new life and transcended by the promise of salvation, and the conquering of death. The theoretical visual formalisation of the crucified figure is therefore not a symbolisation of its message. On the contrary, it bears witness to it, convincing the knowing observer, and making them witness to his presence. The image of the crucified Jesus is a proclamation 'in

process', and for those who recognise the insignia, it is his manifestation in the present.

The words of substitution spoken over the Eucharistic bread, "This is my body", do not *symbolise* Christ's body, for then the phrase would be: "This *stands for* my body." Although it does not change in a physical sense, with the priest's words, the bread becomes a locus for the presence of Christ, that is, his actual body – just as the portrait of the king enables the power of the ruler (whose might, in reality, is of a limited nature) to become powerful and real for the person beholding the portrait. The understanding or knowledge that the symbols draw upon is what endows them with their power.

It is important to note that Haußmann's Bach portrait (which the composer commissioned with a specific purpose in mind) is not merely significant in terms of its symbolism – it is veritably alive with entirely concrete meaning. It represents conscious construction, and it moves beyond the simple description of Bach as a composer and distinguished musician. In terms of *Bildtheorie* (the theory of images) too, the portrait belongs within the genre of the royal portrait, which conveys the subject's powerfulness to the knowing observer. The fact that he has been furnished with an insignia (the sheet of music), which implies a metaphysical aspiration, qualifies the work as a formal portrait, which, due to its reductive nature, must be understood if it is to yield presence.

Taking all of these considerations into account, it must surely be wrong to assume that a physical image could be true *of itself*, for it can only *present* the subject it depicts via *re*-presentation, a process that requires a representing entity and a recipient. In terms of the concept that underlies it, the notion of the representative image itself must be untrue to start with, as the person por-

trayed can never have existed permanently in the special state it depicts. Even if the image may powerfully persuade us that the opposite might be true, the person can only have existed in this sense as an actual possibility.

It is also a mistake to assume that the presence the picture creates does not extend beyond symbolism and the emblematic power contained therein. In fact, the well-crafted portrait illustrates not only something that is absent and the meaning ascribed thereto. The substantial portrait also makes its reality actual and present so that it can be subjectively perceived by the observer (who, admittedly, must always have the requisite knowledge at their disposal). Whether this reality, as perceived by the observer, actually existed in an objective sense is irrelevant here, for, if not sooner, then at least the *experience* of this reality (that is, the conclusions drawn by the observer after regarding and considering the picture) will be objectively true of itself. This fact is regularly brought home to us by the modern media, whose images are so often untrue and subjective, transmitting an intentionally distorted message, the implications of which then go on to become objective reality in the world at large.

Accordingly then, if we write, draw or reconstruct a portrait of Bach today, our success cannot be dependent upon fulfilling the impossible task of establishing precisely who he was in the sense of *exactly how he was*. Indeed, this expectation is associated with the illusion that a person *is*, rather than being constantly in the process of *becoming* – in dialogue with the world around him or her. If, in reality, the person itself remains a mystery, and can only exist within this dialogue, then an ideal state of *exactly how they were* or *how it was* is beyond the grasp of the portrait's subject, just as it is beyond our own reach.

Let us refer once more to the subject of the royal portrait. It is not the person itself, who remains indistinct due to all the possible per-mutations associable therewith, but only his or her representative image that can formulate the self, the individual identity that takes shape in the eye of the beholder. The perceived image alone generates recognition and belief in its credibility for the reader or observer. Bach becomes a person first of all for another, and then for himself, in the moment when this self, this intellectual and spiritual countenance, is brought to shine through and illuminate the mask representing the person behind it.

If however we reduce the image and make the person perse the central focus of our attention, then we are dispensing with and misconceiving the notion of representation. In place of meaning, which is generated by those who observe, we are merely confronted with meaninglessness. The vision of Bach undressed exemplifies the obliteration of meaning in the modern era, and the reversal of the allegedly 'civilising' force of progress.

So the University of Dundee's Bach portrait (and here we respond to the question posed earlier) clearly does not illustrate the person Bach, nor his personality. What it solely and intentionally reconstructs is his flesh. Just as matter cannot spring to life on its own, the simulated construction of cellular tissue cannot create personality and identity. The reconstruction has yielded a face, but not a true countenance. Bach himself, as a person, is visibly absent.

However, being a lifeless image, and as such a portrait devoid of 'personal' truth, what the Dundee portrait does make visible is the spirit of the modern era. Science in its scientific form believes that matter is self-organising, and that there is no larger spiritual context of which we are a part. If, accordingly the identity of the individual is now supposed to consist in the fact that it has a

physical body, then scientific science is willing to forgo the cultural achievements that have accrued over thousands of years of history. We would be right to interpret such a development as a reversion to archaic and primitive ways of thinking.

It is highly doubtful that the Scottish forensic experts intended their work to be a reflection of the spirit of our times, which render homage solely to the visible and the material. Probably equally unintended is that which the scientists have ultimately achieved, for they have namely reminded us of the true value of the classical portrait and of its power to render an objective and true portrayal of its subject.

The artist has striven to create presence, a process which, astonishingly, is not frustrated in any way by the dual subjectivity of construction and reconstruction. On the contrary, the presence the artist is striving towards needs this subjectivity in order to become objectively true. For just as the self-constructed self is an objective truth for the subject, which is essential to the construction of personality, so too are the observer's observations. The subject's 'creation' of the world that surrounds him or her is thus a well-spring of knowledge and truth. Surely the 'hands' of science, for all its technology, can and must not relinquish the eyes of the artist and the observer.

It is only within the interplay between the artist's truthfully rendered representation and the affirmative, knowing perception of the observer that understanding takes place – a twofold process of reflection, which frees straightforward subjectivity from its enigmatic limitations, allowing it to elevate and become truth.

Whether we identify two or three entities involved in the process (the person depicted, the person depicting them, and the person observing that which is depicted), it is always the communi-

cating, comprehending subject, giving of itself, that illuminates an image: the loving subject, turning itself towards another, makes that which is absent present and reveals the genuine individual and his or her spirit – the person's face becomes a true countenance.

In the words of the son of a simple carpenter from Nazareth: where two or three people are gathered together in his spirit, then there he will be in their midst – the true human being.

Hänsel-Hohenhausen / Das wahre Antlitz J. S. Bachs

MARKUS VON HÄNSEL-HOHENHAUSEN

*Das wahre Antlitz
Johann Sebastian Bachs*

VOM SICHTBAREN ZUR WIRKLICHKEIT

ESSAY

THE LONDON HOUSE OF
LITERATURE

The London House of Literature, Ltd.
70 Fortune Green Road
London NW6 1DS
Great-Britain
charlottenhof@gmx.net

ISBN 978-0-578-03690-8

Vorbemerkung

Der vorliegende Essay entstand in leicht veränderter Fassung als Beitrag zur Biographie Johann Sebastian Bachs, die 2009 von der 102jährigen Ilse Pohl veröffentlicht wurde. Der Text bezieht sich auf das einzige als sicher authentisch geltende Bildnis des Komponisten von Elias Gottlob Haußmann (1746) und die forensische Rekonstruktion des Antlitzes Bachs durch die Universität von Dundee, in Kooperation mit dem Bachhaus, Eisenach (2008).

Der Text knüpft an die frühere Schrift des Verfassers an „Vom Antlitz in der Welt. Gedanken zur Identität im 21. Jahrhundert / The Countenance in the World. Thoughts on Identity in the Twenty-first Century“, 2005, ²2007.

Illustrationen auf dem Einband

Johann Sebastian Bach im Jahre 1746, mit Rätselkanon. Ölgemälde von Elias Gottlob Haußmann,
www.americanbachsociety.org/illustrations.

Das Antlitz Bachs, im Jahre 2008 gerichtsmedizinisch rekonstruiert durch Caroline Wilkinson, Janice Aitken, Universität Dundee (Schottland), Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V.

Hat eine Person ein *wahres* Antlitz? Kann ihr Eigensein in einem Bildnis sichtbar sein? Wo wird die Identität, das Ich in seiner Wirklichkeit, greifbar: wo zwischen dem Selbstverständnis, das ein Konstrukt ist, und dem Bild, das andere sich machen und das ebenfalls ein Konstrukt ist? Kann es also ein Bildnis geben, das *wahr* ist?

Das Bewußtsein von Identität, von der Person in der ihr eigenen Wahrheit, prägte den griechischen Personbegriff aus. Er erhebt das Sichtbare des Eigenseins und damit das Selbstkonstrukt zum *authentischen* Ausdruck: denn durch das Äußere, das eine Maske ist, leuchtet das geistig-seelische Antlitz – pros-opon (*Person*).

Wenn wir uns mit der Pros-opographie, also der Erkenntnis einer Person beschäftigen, empfinden wir heute das Bild, das konstruiert ist, dagegen als irreführend. Beabsichtigte Selbstzeugnisse gehören seit der Erfindung des Subjekts als höchstes Wesen tatsächlich zur Welterzeugung, die nun vom ihm selbst ausgehen muß. Die Befreiung des Individuums durch die Aufklärung hat uns also in gewisser Weise in eine Gefangenschaft unser selbst gestürzt, die den Anspruch auf Wahrheit nicht mehr zuläßt.

Selbstzeugnisse können also keiner anderen Wahrheit verpflichtet sein als der des Subjekts. Dem *re-konstruierten* Porträt hingegen vertrauen wir. Ist das Porträt, das Johann Sebastian Bach 1746 bei dem Maler Elias Gottlob Haußmann bestellte und bei allen stereotypen Merkmalen seine Eigenkonstruktion zeigt, aber nun wirklich als Selbstdarstellung weniger authentisch, als die Rekonstruktion des Gesichts des Komponisten durch die Universität von Dundee? Ist die inspirierte Darstellung berufener Porträtisten, also auch der Biographen und Bildhauer, tatsächlich nur die mehr

oder weniger geistreiche Bemühung der Kreativen um etwas endgültig, auch für sie Unerreichbares?

Weil die Rekonstruktion die Regeln der Konstruktion selbst befolgt und kennt, kann ein Bild, dessen Schöpfer aufrichtig um die ihm eigene Substanz ringt, authentische Züge gewinnen. Dies ist das Faszinierende der Biographie und der künstlerischen Rekonstruktion, die sich deshalb auch nicht in einem prinzipiellen Gegensatz zum Gemälde Haußmanns befinden können, in dem Bach mit Hilfe des Künstlers seine Persönlichkeit konstituiert und sich gewissermaßen, modisch formuliert, selbst verwirklicht.

In einem Gegensatz zu diesem einzigen authentischen Porträt Bachs befinden sich allerdings die Wissenschaftler von Dundee, die dem Charme der Vorstellung erlegen sind, ein unmittelbar *wahres Bildnis* zu erzeugen. Es hat folglich eine Relevanz für die Frage des Authentischen eines Porträts im allgemeinen und des Bach-Porträts (in Kunst und Literatur) im besonderen.

Das Bach-Bildnis der Universität von Dundee will, selbst ein Bild, authentischer sein als jedes Bild. Es behauptet sogar, gar kein Bild vom Gesicht Bachs zu sein, sondern das Gesicht Bachs *an sich* zu zeigen, weil es hauptsächlich mit den Methoden und Techniken moderner Wissenschaft wiedererschaffen wurde.

Es muß aber fraglich sein, ob Wahrheit, d.h. Präsenz des Authentischen, nur mit technischen Mitteln erzeugt werden kann, also ohne Repräsentation, die auch Selbstrepräsentation sein kann. Bedarf die Ansicht von Persönlichkeit, also das Bildnis oder Porträt, nicht möglicherweise gerade keines bloß technischen, sondern auch eines personalen, künstlerischen, also subjektiven Zugriffs – weil es ja das Wesen und das Wesentliche des Menschen ist, geschöpft und schöpferisch, Subjekt und Objekt zugleich zu sein? Gewinnt die

moderne Subjektivität, die die Objektivität abgeschafft hat, im personalen Zugriff nicht ihre Wahrheit zurück?

Betrachten wir das Königsporträt als Urtypus des Porträts. Die Wirkung des Porträts liegt nicht im Bild, sondern entsteht beim Betrachter. Für ihn wird die Macht des Königs gegenwärtig. Repräsentation, d.i. Bildmacht, wird zu präsenter Macht. Oder umgekehrt: Das Bild schafft Präsenz, ob es *wahr* ist oder nicht, weil es re-präsentativ ist.

Daß die Präsentation wirklich ihre Bedeutung, also hier das Eigensein des Königs als Mächtigen, erst beim Betrachter entfaltet, ergibt sich aus der Tatsache, daß Macht nicht als natürliche Eigenschaft seiner Person erscheinen kann, wie die Repräsentation glauben macht, sondern nur als eine mit der Person des Königs verbundene Möglichkeit. Diese kann er, wenn er will, ausüben, was bedeutet, daß es Momente der Macht gibt, aber weder einen anhaltenden Zustand des Mächtigseins noch Mächtigkeit als personale Eigenschaft. Deshalb ist niemand so mächtig wie der König im Porträt, selbst der König als Person nicht. Bach ist, wenn wir die Erkenntnis anwenden, in seinem Haußmann-Bildnis so sehr der Komponist Bach, wie er es selbst realiter nicht gewesen sein kann. Jedweder permanenter Zustand ist für den lachenden und spielenden Menschen nicht möglich.

Die Person des Königs ist durch ihr *Verhältnis* zur Macht also von der Macht auf Dauer verschieden, die nur von Momenten der Machtausübung unterbrochen wird (anders als Diktatoren, die die Macht buchstäblich verkörpern, die nur im Zustand des permanenten Sprechens überleben und deshalb immer untergehen).

Die Person des Königs erleidet, abseits dieser von seinem Willensakt abhängigen Momente, das Ausgesetztsein des ganz

Machtlosen in besonderer Härte. Schlaf und Krankheit bedeuten Lebensgefahr. Auf dem Gipfel der Machtlosigkeit, des Ausgesetztseins – wenn die Person des Königs ihr Leben verliert – erkennen wir die große Kraft seiner Repräsentation: Noch wenn er stirbt, sprechen wir nicht von der *Person* des Königs, sondern davon, daß *der König* stirbt. Selbst im wahrsten Augenblick des Menschseins verschwindet er hinter seinem Bild. In Wahrheit ist es die stabile Ferne zur Macht und die Verschiedenheit der Identität von ihrem Bild, die der Betrachter im Königsporträt über Repräsentation und Präsenz als Mächtigkeit wahrnimmt (konstruiert).

Bedeutung hängt also eng – oft sogar umgekehrt proportional – mit der Bedeutungslosigkeit zusammen. Hierin liegt auch das Drama der Biographie Bachs (und seines Bildes), dessen subalterne Lebensverhältnisse seine Bedeutung für die Kultur der Menschheit kontrastieren. Folgerichtig etabliert das Haußmann-Porträt jene Bedeutung, die dann vom Betrachter konstruiert wird. Gelungene Repräsentation, die durchaus der Technik bedarf, führt zur Präsenz, die nichttechnisch, sondern personal ist.

Das re-präsentative Bild könnte nun als ein bloßes *Zeichen* von abwesender (historischer) Präsenz verstanden werden. Daß es, wenn es im richtigen Sinne re-präsentativ ist, aber eine Bedeutung erzeugt und den verstehende Betrachter überzeugt (ihn also in gewissem Sinne zum Zeugen macht), daß es also in das Gegenteil eines Zeichens, nämlich in Gegenwart und Wirkmacht umschlägt, stellt besonders eindrucksvoll der christliche Ritus unter Beweis. In einmaliger Klarheit wird in der Messe historisches Geschehen für den wissenden Zeugen gegenwärtig und wirksam. Mit größter Eindringlichkeit erscheint in der Messe das Königsbild aller Königsbilder: Jesus Christus ein wahrer König, als natürliche Person, die ihre stabile Ferne zur Macht nur in den Momenten des Wirkens von

Wundern (als mit der Person verbundene Möglichkeit) überwand. Die verhöhnende Dornenkrone spiegelt dieses Doppeltsein von Macht und Ohnmacht und bringt unbeabsichtigte Wahrheit zur Erscheinung: Das Dornendiadem erhebt die Darstellung des Gekreuzigten als zum Tode Verurteilten zum Königsporträt. Der Sohn Gottes wird, endlich, sichtbar wahrer König und damit auch schicksalhaft wahrer Mensch.

Für den Betrachter entfaltet er nun seine Mächtigkeit im repräsentativen Porträt. Seine Wirkung ist über die eines Zeichens einer nur historischen Präsenz hinaus Gegenwart. Eine den wissenden Betrachter tief ergreifende, ja erschütternde Präsenz, ohne die die gesamte Geschichte des Abendlandes mit ihrer unermeßlich reichen (heute jedoch fast untergegangenen) philosophischen, künstlerischen und theologischen Kultur unvorstellbar ist.

Technik und Attribute der Repräsentation verfügen also interessanterweise über einen Formenkanon. Als König kann nur erscheinen, wer über Insignien seiner Macht verfügt. Daß diese in der Geschichte Macht nicht nur repräsentierten, sondern Macht physisch präsent machen konnten, ist politisch wirksame Metaphysik. Die Abzeichen konnten sich schließlich mit der Macht mystisch vereinigen. Der, der die Insignien besaß (die im Heiligen Römischen Reich selbst als *das Reich* bezeichnet wurden), war auch im körperlichen Besitz der Macht. Dies ist vielleicht das überzeugendste Beispiel der Vertiefung von zeichenhafter Repräsentation, die Präsenz schafft, vom Übergang technischer Elaborate zu personaler Identität, vom Lebendigwerden einer Maske durch Inspiration.

Die Noten im Bach-Porträt Haußmanns haben eine mit den Insignien des Königs vergleichbare Funktion, die sich keineswegs in der Anzeige eines Berufes und der Empfehlung zur Aufnahme in

Mizlers Societät der musikalischen Wissenschaften erschöpft. Das Gemälde schafft Präsenz: Der Thomaskantor erscheint nicht nur als Komponist. Es deutet auch seinen religiösen Auftrag, sein Mitwirken am Reich Gottes auf Erden an. Bach reicht ein Notenblatt hin, das den Betrachter zum Lesen auffordert. Der Komponist der Matthäus-Passion verfügt über die Musik, in dieser Mächtigkeit ist er der Quell, er weiß, er ist in seinem Reich ein König – mit dem abgebildeten Rätselkanon BWV 1076 und seiner Ähnlichkeit zum cantus firmus der ebenfalls Mizler ausgehändigten Variationen „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ bringt Bach gegenüber der Gelehrtengesellschaft den spirituellen Anspruch seiner Arbeit zum Ausdruck.

Die Einhaltung des Formenkanons, die eine Technik ist, sichert das Verständnis und die beabsichtigte Herstellung personaler Wirklichkeit ab. Technik steht also, ebenso wie Zeichen, nicht im Gegensatz zur personalen Wahrheit. Sie steigert die Ausdrucksmöglichkeiten der Widergabe eines Antlitzes, einer Identität. Wenn wir an die technisierte Porträtkunst Andy Warhols denken, erkennen wir allerdings auch, daß ohne das schöpferische Tun des Malers vom Gemälde doch auch nur Technik bleibt. Die beabsichtigte Präsenz wird nicht erreicht, die die Person anschaulich und wahrnehmbar macht.

Wenn Technisierung des Porträts seine Gefahr hat, dann steht ihr bei der künstlerischen Konstruktion die Gefahr der Überrepräsentation gegenüber, die die beabsichtigte Präsenz ebenfalls nicht herstellen kann. Repräsentative Formalisierung kann sich nämlich zur Symbolisierung steigern, deren Kraft aus dem Zusammenwerfen (gr. symbolein) des Getrennten, aber ursprünglich Zusammengehörigen resultiert. Weil Formalisierung aber ein Akt der Reduzierung ist, sind Symbole immer ein Geringeres, ein

weniger gegenüber dem vollen Leben, das durch das richtige Maß von Repräsentation, von *kondensierter* Bedeutung angefüllt, zur Wirklichkeit und zum Auge des Betrachters drängt.

Deshalb ist die Darstellung des hingerichteten *Königs der Juden*, die Tod und Liebe ergreifend in Beziehung setzt, kein *Symbol* von Wahrheit, kein bloßes Zeichen eines Abwesenden. Die Formalisierung des Christusbildnisses mit der Dornenkrone ist eine Reduktion, die vom Wissen um das Versprechen der Überwindung des Todes aufgefüllt und von ihm aufgehoben wird. Die bildtheoretische Formalisierung des Gekreuzigten ist also keine Symbolisierung seiner Botschaft. Im Gegenteil, sie zeugt von ihr, überzeugt den, der weiß, und macht den Betrachter zum Zeugen seiner Präsenz. Das Bildnis des Hingerichteten ist sich ereignende Verkündigung und für den, der die Insignien erkennt, seine Erscheinung in der Gegenwart.

Auch die Einsetzungsworte über dem eucharistischen Brot: „Dies ist mein Leib“ setzen kein *Zeichen* für den Leib, denn dann lauteten die Worte: „Dies *bedeutet* meinen Leib.“ Das Brot wird, obwohl es sich physisch nicht verändert, unter den Worten des Geistlichen zum Ort der Präsenz Christi, also zum wirklichen Leib Christi – so wie das Königsporträt für den Betrachter die Macht des, eigentlich wenig mächtigen, Königs Wirklichkeit und wirkmächtig werden läßt. Das Wissen, auf das die Zeichen sich beziehen, gibt dem Zeichen seine Kraft.

Es bleibt festzuhalten, daß das Bach-Porträt Haußmanns, das der Komponist für einen konkreten Zweck in Auftrag gegeben hatte, keine symbolische, sondern eine ganz konkrete, lebendige Bedeutung hat. Es ist bewußte Konstruktion, die über Beschreibung der Person Bachs als Komponisten und Musiker von Rang auch noch hinausgeht. Es gehört bildtheoretisch zum Typus des Königs-

porträts, das dem verstehenden Betrachter seine Mächtigkeit vermittelt. Die Ausstattung des Dargestellten mit einer Insignie (dem Notenblatt), die einen metaphysischen Anspruch andeutet, entspricht den Erfordernissen des formalisierten Porträts, das in seiner Reduktion Wissen anfordert und dadurch Präsenz zuläßt.

Wenn wir die Beobachtungen zusammenfassen, dann muß es falsch sein anzunehmen, ein substantielles Bild könne *an sich* wahr sein, kann es die Präsenz des Dargestellten doch nur durch Re-präsentation erreichen, die von einem Darsteller und von einem Rezipienten zu leisten ist. Die Darstellung an sich muß auch zunächst aus ihrer eigenen Idee heraus unwahr sein, denn die porträtierte Person kann in ihrer dargestellten Besonderheit nie permanent gewesen sein. Sie kann es nur als aktuelle Möglichkeit gewesen sein, auch wenn uns das Bild mit Kraft vom Gegenteil vergewissert.

Es ist ebenfalls falsch anzunehmen, die Präsenz, die das Bild erwirkt, erschöpfe sich in Zeichenhaftigkeit und in Zeichenkraft. Tatsächlich zeigt das gelungene Bild nicht nur Abwesendes und ihm beigelegte Bedeutung. Das substantielle Porträt macht die Wirklichkeit gegenwärtig, die der Betrachter, der freilich immer über Kenntnis verfügen muß, subjektiv wahrnimmt. Dabei ist es gleichgültig; ob es diese Wirklichkeit objektiv *so* gegeben hat, wie der Betrachter sie wahrnimmt, denn spätestens das *Erleben* dieser Wirklichkeit, das heißt die Folgerungen des Betrachters aus der Betrachtung, sind ja aus sich objektiv wahr. Dies lehren uns auch die modernen Medien mit ihren oft unwahren subjektiven Bildern und ihren beabsichtigten Folgen, die in der Welt zu objektiven Tatsachen aufsteigen.

Ja, wenn wir heute ein Porträt Bachs schreiben, zeichnen oder rekonstruieren, darf es folglich gar nicht auf die unerfüllbare

Forderung ankommen, zu erkennen wie *es genau gewesen ist*. Ja, diese Forderung hängt mit der Illusion zusammen, daß der Mensch *ist* und nicht im Dialog mit der Welt stetig *wird*. Wenn sich in Wahrheit der Mensch selbst ein Rätsel bleibt und er sich nur in jenem Dialog wirklicht, dann entzieht sich ein idealer Zustand (wie *es genau gewesen ist*) seiner eigenen und unserer Erkenntnis.

Wir erinnern das Königsporträt: Nicht die Person, die in ihren Möglichkeiten uneindeutig bleibt, sondern erst ihr repräsentatives Bild kann das für die Auffassung konstituierende Eigensein formulieren. Erst dieses Bild generiert beim Leser und Betrachter Erkenntnis und Überzeugung. Bach wird erst für den andern und dann für sich selbst zur Person, wenn hinter jener Maske des Personalen das Ich, das geistige Antlitz, hindurchleuchten kann.

Reduzieren wir aber das Bild und stellen den Menschen *an sich* in den Mittelpunkt, verzichten wir auf die Repräsentation und verkennen sie. An die Stelle von Bedeutung, die das Publikum generiert, tritt dann Bedeutungslosigkeit. Bach als entkleideter Mensch ist ein Beispiel für die Vernichtung von Bedeutung in der Moderne und vom vorgeblichen zivilisatorischen Fortschritt.

Das Bach-Porträt der Universität von Dundee illustriert, um zu einer Antwort auf die eingangs gestellte Frage zu gelangen, die Person oder gar die Persönlichkeit Bachs also gerade nicht. Es rekonstruiert beabsichtigterweise nur sein Fleisch. So wenig, wie sich Materie von selbst zum Leben erwecken kann, so wenig kann der künstliche Aufbau von Zellgewebe Personalität und Identität erschaffen. Die Rekonstruktion hat ein Gesicht hervorgebracht, aber kein Antlitz. Bach selbst, als Person, ist sichtbar abwesend.

Das Porträt von Dundee, das also ein unbelebtes Bildnis, ein Porträt ohne personale Wahrheit ist, macht dafür immerhin den Geist der Gegenwart sichtbar. Die szientistische Wissenschaft

glaubt ja an die Selbstorganisation der Materie und nicht an einen geistigen Zusammenhang, an dem wir teilhaben. Sie nimmt den Verlust unseres über Jahrtausende erarbeiteten kulturellen Niveaus in Kauf, wenn sich die Identität des Individuums darin zeigen soll, daß es einen Körper hat. Dies kann zutreffend als Rückfall in archaische, primitive Vorstellungen verstanden werden.

Ob die schottischen Forensiker beabsichtigten, mit ihrer Arbeit den Geist der Gegenwart zu schildern, der allein dem Sichtbaren und dem Materiellen huldigt, als die Person des Komponisten, darf guten Gewissens bezweifelt werden. Genauso ungewollt ist wohl auch das eigentliche Verdienst der Forscher, nämlich die wahre Bedeutung des klassischen Porträts und seine Kraft zur objektiven, wahren Schilderung in Erinnerung gerufen zu haben.

Die Kunst des Porträts zielt auf Erzeugung von Präsenz, die erstaunlicherweise von der doppelten Subjektivität in Konstruktion und Rekonstruktion nicht behindert wird, sondern ihrer sogar bedarf, um auch objektiv wahr zu werden. Denn wie die Eigenkonstruktion eine objektive Wahrheit des Subjektes ist, die zur Konstituierung von Persönlichkeit unabdingbar ist, so sind auch die Betrachtungen des Betrachters objektiv. Die Welterzeugung des Subjektes wird dadurch Quelle für Erkenntnis und Wahrheit. Allerdings kann und darf die Hand der Wissenschaft mit ihrer Technik auf das Auge des Künstlers und des Betrachters nicht verzichten.

Erst im Zusammenspiel von richtig erarbeiteter Repräsentation des Künstlers und von zustimmendem, wissenden Sehen des Betrachters liegt das Erkennen – eine doppelte Spiegelung, die die einfache Subjektivität von ihrem eigenen Rätsel erlöst und zur Wahrheit erhöht.

Mögen es zwei oder drei sein, der Dargestellte, der Darstellende und der Betrachter der Darstellung, es ist immer das kommunizierende, verstehende und sich verschenkende Subjekt, das ein Bildnis zum Leuchten bringt: Das sich zuwendende, liebende Subjekt läßt das Abwesende gegenwärtig werden und birgt das Individuum in seiner Wahrheit, in seinem Geist – sein Gesicht wandelt sich zum Antlitz.

Wenn zwei oder drei in seinem Geiste beisammen sind, verkündete schon der Sohn eines einfachen Zimmermanns aus Nazareth, erscheint er unter uns, der wahre Mensch.

Markus von Hänsel-Hohenhausen: The Countenance in the World.

Thoughts on Identity in the twenty-first Century. German/English: Vom Antlitz in der Welt. Gedanken zur Identität im 21. Jahrhundert. Translated by Lucinda Bowles.

Frankfurt a.M., München, London, New York: Frankfurter Verlagsgruppe 2005, 42, 42 p.

www.haensel-hohenhausen.info.

ISBN 978-3-937909-54-0

Also available from Lord Byron's Literary Press, London, ISBN 1-904632-25-4

Markus von Hänsel-Hohenhausen: I think, therefore I believe.

Cogito ergo credo. Metaphysics and religious Knowledge as a Fundament for and beneficial Force within Natural Science and Western Society. An Essay. With a Foreword by Joachim Cardinal Meisner. Translated by Lucinda Bowles.

German/English: Ich denke, also glaube ich. Cogito ergo credo. Von Metaphysik und Glaubenswissen als Fundament und Gunst von Naturwissenschaft und westlicher Gesellschaft. Essay. Mit einem Vorwort von Joachim Kardinal Meisner.

Frankfurt a.M., München, London, New York 2008. 307 p.

www.haensel-hohenhausen.info.

ISBN 978-3-8267-0015-6

Markus von Hänsel-Hohenhausen: Amalie Fürstin von Gallitzin. Bedeutung und Wirkung. Anmerkungen zum 200. Todestag.

Mit einem Beitrag über Frans Hemsterhuis und die Fürstin von Marcel F. Fresco und mit einer literarischen Miniatur von Demetrius Augustin Prinz von Gallitzin, gezeichnet von Ilse Pohl.

Frankfurt a.M., München, London, New York 2007. 245 S., 2. Aufl., 11.-21. Tsd., mit Buchschmuck, hartgebunden und geprägt (Reihe Silhouetten aus dem Großen Hirschgraben).

ISBN 978-3-8267-0013-2

English version is in print.

Die Spieluhr

Nach dem zwanzigjährigen Jubiläum der Verlage der Holding Frankfurter Verlagsgruppe Aktienges. im Alten Forsthaus Charlottenhof im hessischen Langen von den Autorinnen Susanne Spöndlin, Jutta Lehmann, Barbara von Braun-Lacoste, Viola Prinzessin von Hohenzollern, Ingrid R. Donath und Ilse Pohl dem Lektorat eingesandte

literarische Einfälle über einen Vogelsingautomaten.

Mit Buchschmuck von Volker Löbner und mit einer Einleitung zur Entstehung des Buches herausgegeben vom Altverleger der Frankfurter Verlagsgruppe Markus von Hänsel-Hohenhausen.

Frankfurt a.M., München, London, New York 2008. 67 S., mit Buchschmuck. Limitierte Auflage hartgebunden und goldgeprägt, für den Buchhandel flexibel aufgebunden (Reihe Silhouetten aus dem Großen Hirschgraben).

ISBN 978-3-8267-0016-3

Markus von Hänsel-Hohenhausen: Clemens August Freiherr Droste zu Vischering, Erzbischof von Köln (1773-1845). Die moderne Kirchenfreiheit im Konflikt mit dem Nationalstaat

Egelsbach 1991. 1.278 S. in zwei Bänden. Hartgebunden, Fadenheftung, mit zahlreichen Abb.

ISBN 3-89349-003-5, der Volltext auch unter der Homepage des Verlags: www.haensel-hohenhausen.de.

Im Namen Goethes! Erfundenes, Erinnerertes und Grundsätzliches zum 250. Geburtstag Johann Wolfgang von Goethes. Hrsg. Von Markus von Hänsel-Hohenhausen

Mit einer *Notiz zur neueren Skandalgeschichte der „Weimarer Goethe-Gesellschaft“ von Houben zu Hänsel-Hohenhausen* und mit Rohrfederzeichnungen von Ferry Ahrlé.

Frankfurt a.M. 2008. 350 S. Hartgebunden, Fadenheftung.

Mit Beiträgen von Jürg Amann, Ilse Borchard, Werner Dürrson, Wolfgang Duffner, Juri Elperin, Iring Fetscher, Ota Filip, Werner Fritzen, Christoph Gahl, Ralph Giordano, Günter Grass, Alfred Grosser, Peter Hamm, Eugen Helmlé, Hilmar Hoffmann, Helmut Kindler, Sibylle Knauss, Thilo Koch, Klaus Konjatzky, Jens Korbus, Max Kruse, Volker Kühn, Franz Liebl, Volker Neuhaus, Siegfried Obermeier, Hans Peters, Hermann Peter Piwitt, Elisabeth Plessen, Hans Peter Renz, Joachim Sartorius, Albert von Schirnding, Klaus F. Schmidt-Mâcon, Friedrich Schorlemmer, Hans Eberhard Schumacher, Günter Schulze-Wegener, Gertrud Seehaus, Joachim Seyppel, Leona Siebens Schön, Kurt Sigel, Nicolaus Sombart, Barbara Strohschein, Gerhard Tänzer, Guntram Vesper, Klaus F. Weiß.