

ENDLICH SEHE ICH DEIN  
WAHRES GESICHT<sup>1</sup>  
DIE PASTELLE VON BOB DYLAN  
SEEING THE REAL YOU AT LAST<sup>1</sup>  
BOB DYLAN'S PASTEL DRAWINGS

HANS DIETER HUBER

## FORMAT

Das Format der Pastellzeichnungen Bob Dylans beträgt 61×47,5 cm. Die Köpfe sind überlebensgroß gezeichnet. Dieser Verfremdungseffekt resultiert aus einer künstlerischen Entscheidung des Zeichners und stellt eine bedeutende Abstraktion vom klassischen Porträt dar. Denn nur sehr selten werden Köpfe in Porträts größer dargestellt, als sie in Wirklichkeit sind – meistens dann, wenn sie auf eine Fernwirkung berechnet sind. Der resultierende Wahrnehmungseffekt für den Betrachter besteht in einer leichten Vergrößerung, als ob wir mit einer Lupe auf das Gesicht des Dargestellten blicken. Andererseits kommen diese Gesichter sehr nahe an uns als Betrachter heran, näher, als wir vielleicht erwarten würden. Das hängt damit zusammen, dass es in unserem sozialen Raum einen kulturell genauestens definierten Abstand gibt, die sogenannte intime Distanz, die nur mit Einwilligung der anderen Person unterschritten werden darf.<sup>2</sup> Durch die Vergrößerung des Porträts wird die persönliche Distanz in eine intime Distanz umgewandelt, die man vor der Originalperson niemals ohne Folgen würde einnehmen dürfen. Bob Dylan gestattet uns also einen Blick auf andere Menschen, den wir nur durch seine bewusste Konstruktion einnehmen können und der in Wirklichkeit als Eindringen in einen intimen Schutzraum mit Sanktionen belegt wäre. Die Distanz zum Betrachter, mit welcher der Zeichner seine porträtierten Personen wiedergibt, ist bei den Porträts verschieden. Sie ist extrem kurz bei Red Flanagan, Ursula Belle, Skip Sharpe, Ray Bridges, Ivan Steinbeck und Scott Wagner. Sie ist etwas größer bei Nigel Julian und Silvia Renard. Am größten ist der persönliche Abstand zum Porträtierten bei Nina Felix, Leon Leonard und Nick Riley.

## FORM UND FARBE

Bob Dylan beginnt seine Pastellporträts mit einer dünn aufgetragenen Vorzeichnung in Hellgrau, welche die wichtigsten Konturen definiert – sichtbar in *Face Down*, *Nick Riley* und *Face to Face*. *Ursula Belle*. Danach legt er eine helle Flä-

## FORMAT

Bob Dylan's pastel drawings are 61×47.5 cm in size. The heads are drawn larger than life, giving them an air of unfamiliarity. This effect is the result of an artistic decision made by the draughtsman Dylan and entails a significant abstraction from classical portraiture. For heads in portraits are rarely rendered larger than they are in reality – and usually only when they are intended to be seen from a distance. The perceptual effect experienced by the viewer involves a slight enlargement, as if looking through a magnifying glass at the face of the person depicted. Yet these faces seem to loom very close to us as viewers, closer than we would be inclined to expect. This is connected to the fact that a culturally determined and precisely defined gap exists, the so-called intimate distance, which can only be transgressed with the permission of the other person.<sup>2</sup> The enlargement of the portraits turns personal into intimate distance, such as one would never adopt in front of the real person without serious consequences. So Bob Dylan allows us to confront other people in a manner only possible thanks to his conscious construction, since in reality trespassing into such intimate safe space would incur sanctions. The distance determined by the artist between the viewer and the persons portrayed slightly varies from one portrait to another. The gap is very small in the case of Red Flanagan, Ursula Belle, Skip Sharpe, Ray Bridges, Ivan Steinbeck and Scott Wagner. It is a little bigger in the portraits of Nigel Julian and Silvia Renard. The greatest personal distance from the portrayed can be seen in the renderings of Nina Felix, Leon Leonard and Nick Riley.

## SHAPE AND COLOUR

To begin his portraits in pastels, Bob Dylan makes a preliminary drawing in thinly applied light grey to define the most important contours – as can be seen in the drawings *Face Down*, *Nick Riley* and *Face to Face*. *Ursula Belle*. He then constructs a pictorial plane with a coloured cream or pink hue, which he proceeds to rub with his fingertip or paper

che in einem farbigen Creme- oder Rosaton an, den er mit der Fingerspitze oder einem Papiertaschentuch verreibt, sodass kaum mehr Spuren des Kreideauftrags zu sehen sind. Diese hellen Flächen definieren die Haut. Auf dem hellen Grundton arbeitet er dann mit verschiedenen, dunkleren Braun-, Rot- oder Grautönen weiter, die er ebenfalls flächig aufträgt und anschließend verwischt. Auf diese schon plastisch erscheinende Kopfform trägt Dylan mit spitzer, schwarzer oder brauner Kreide kurze Konturlinien auf, die er teilweise wieder verwischt oder stehen lässt. Durch diese vierte Schicht werden die Konturen von Kinn, Nase, Mund, Augen, Augenlidern, Augenbrauen, Ohren und Haaren definiert. Seine Porträts leben von einem zweifarbigen Kontrast zwischen Braun und Schwarz oder Rosa und Schwarz. Die Farbigkeit ist sehr reduziert. Meistens fügt er neben diesem Grundkontrast noch eine weitere, eigenständige Farbe als Akzent hinzu. Es ist häufig ein wärmeres Rotbraun, das an ganz wenigen Stellen wie an den Ohren, den Augenbrauen oder den Lippen punktuell eingesetzt wird. Aber auch ein Gelbocker wie am Hals von Sylvia Renard und bei den Lippen von Skip Share oder ein Hellblauton im Hintergrund von Red Flanagan können auftreten. Bob Dylan beschränkt sich in seinen Pastellporträts auf vier bis fünf Farbtöne für Gesicht und Kleidung.

Die Linien sind sehr schnell, aber mit ruhiger und sicherer Hand gezogen, wie man am Porträt von Nick Riley gut erkennen kann. In anderen Darstellungen wie bei Leon Leonard wird die Kontur zu einem dicken, mehrfach verstärkten Rand, der das Gesicht stark von seinem Umfeld isoliert. Der Hintergrund ist meistens ganz unbearbeitet geblieben wie bei Nina Felix, leicht mit abstrakten Spuren der Pastellkreide in Vibration versetzt oder wie bei Ivan Steinbeck, Scott Wagner und Ken Garland ganz ins Dunkle durchgearbeitet worden.

Der Zeichenstil ist hart, kantig, kubisch, verkürzt, ruppig, schnell gezogen, sodass eine grundlegende stereometrische Form entsteht. Durch diese Zeichentechnik bekommen die Figuren etwas Unscharfes und Unbestimmtes. Sie scheinen sich auf der einen Seite aus dem Pastellpulver wie Phönix aus der Asche herauszukristallisieren. Auf der anderen Seite zer-

handkerchief, until hardly any trace of the chalk is left to be seen. This light coloured surface defines the skin. He continues by superimposing various darker brown, red or grey hues on the light ground, which he also disperses and then smudges. This gives the head a three-dimensional quality. Dylan then draws short contours with a pointed black or brown chalk which he partially erases or allows them to stand out clearly. This fourth pictorial plane defines the contours of the chin, nose, mouth, eyes, eyelids, eyebrows, ears and hair. His portraits are mostly based on two-colour contrasts that bring them to life; either between brown and black or between pink and black. The colour scheme is thoroughly reduced. Usually he augments the basic colour contrast with an additional, independent colour, mainly a warm reddish-brown deployed to highlight just a few features such as ears, eyebrows or lips. Yellow-ochre may also make an appearance, as on Sylvia Renard's neck and around Skip Share's lips, as well as a pale blue backdrop in Red Flanagan's portrait. Bob Dylan restricts himself to using only four or five colours for the faces and clothes in his pastel portraits.

The lines are executed very quickly, but by a sure and steady hand, as can be clearly seen in the portrait of Nick Riley. In other depictions, such as that of Leon Leonard, the contours form a pronounced border that has been thickened several times, setting off the face from its surroundings. The background is usually left empty, but, as in the portrait of Nina Felix, it may resonate softly with abstract traces of pastel or even have been made quite dark, as in the depictions of Ivan Steinbeck, Scott Wagner and Ken Garland.

The style of drawing is hard, angular, cubistic, reduced, abrupt and rapidly executed resulting in the emergence of a fundamentally stereometric shape. This technique lends something blurred and indefinite to the figures. In one sense, they seem to arise from the pastel powder like the phoenix from the ashes, but in another, they appear to collapse into indeterminacy in a trice, falling back into the retentions of memory, to use Edmund Husserl's terminology. They appear to shift around slightly on the picture surface, as can be best

fallen sie im selben Augenblick wieder in eine Unbestimmtheit und sinken in die Retentionen des Gedächtnisses zurück, wie Edmund Husserl es ausgedrückt hat. Sie scheinen sich auf der Bildfläche ein wenig hin und her zu bewegen. Am besten kann man das in den Porträts von Sylvia Renard und Nina Felix, aber auch bei Red Flanagan beobachten.

Das Pastell ist von Anfang an eng mit der Farbe verknüpft, im Gegensatz zur Rötel-, Kohle- oder Kreidezeichnung, die von jeglicher Farbigkeit absehen und sie durch ein konsequentes Hell-Dunkel ersetzen muss. Der Künstler arbeitet dennoch mit einer sehr reduzierten Palette von Farben. Erstaunlicherweise nutzt Bob Dylan den immensen Farbraum, den ihm die Pastellkreiden anbieten, gar nicht aus.

## TITEL

Der Titel eines Bildes verschiebt das ästhetische Erlebnis des Betrachters in ein neues Bedeutungsfeld. Ein guter Bildtitel kann der sichtbaren Oberfläche eines Bildes eine weitere Dimension hinzufügen, die man nicht sehen kann. Auf der anderen Seite engt er aber auch den Spielraum der persönlichen Wahrnehmungsinterpretation auf ein bestimmtes semantisches Feld ein. Es ist dann wiederum sehr schwer, die ästhetische Erfahrung von der Fixierung durch den Bildtitel abzutrennen.<sup>3</sup>

Die Titel der Pastelle von Bob Dylan bestehen immer aus zwei Teilen: einer kurzen Phrase, die das Wort *Face* enthält, wie *Losing Face*, *Face Down* oder *In Your Face*, und dem Namen der dargestellten Person. Der erste Teil des Titels ist entweder eine Handlungsanweisung wie bei *Face Facts* (Sieh den Tatsachen ins Auge! Siehe Abb. S. 35), *Face the Consequences* (Sei bereit, die Folgen zu tragen! Siehe Abb. S. 37), *Face the Music* (Löffle die Suppe gefälligst aus, die du dir eingebrockt hast! Siehe Abb. S. 43), ein zusammengesetzter Ausdruck wie *Face Down* (Kraft-, Machtprobe, siehe Abb. S. 29), *About Face* (militärisch: Kehrtwendung! Siehe Abb. S. 41), *Slap in the Face* (Schlag ins Gesicht, Ohrfeige, kalte Dusche, siehe Abb. S. 49), *Face to Face* (von Angesicht zu Angesicht,

observed in the portraits of Sylvia Renard, Nina Felix, and also Red Flanagan.

Pastel is intrinsically connected to colour, in contrast to red chalk, black charcoal or crayon which substitute colour with chiaroscuro. Nonetheless, Bob Dylan limits himself to a very reduced colour scheme. Surprisingly, he does not exploit the immense range of colours available in pastels, but keeps the number he uses to a minimum.

## TITLE

The title of a picture shifts the aesthetic experience of the viewer towards a new field of meaning. A good title for a picture can add to the visible surface a dimension that cannot be seen. Yet the scope for personal perceptual interpretation is thus reduced to a specific semantic field, making it very difficult to separate the aesthetic experience from the meaning implied by the picture title.<sup>3</sup>

The titles of Bob Dylan's pastel drawings are always made up of two parts: one short phrase including the word *Face*, like *Losing Face*, *Face Down* or *In Your Face*, and the name of the person depicted. The first part of the title may be an instruction to do something, like *Face Facts* ("look the facts in the eye", see fig. p. 35), *Face the Consequences* ("accept the consequences of your actions", see fig. p. 37), *Face the Music* ("deal with the trouble you have caused", see fig. p. 43), or a compound expression like *Face Down* ("trial of strength", "showdown", see fig. p. 29), *About Face* ("turn in the opposite direction", a military command, see fig. p. 41), *Slap in the Face* ("box on the ear", see fig. p. 49), *Face to Face* ("eyeball to eyeball", see fig. p. 47), or an idiomatic expression such as *Blue in the Face* ("talking your head off", see fig. p. 39) or *On the Face Of It* ("superficially", see fig. p. 45). The people portrayed appear, on the face of it, to be identified as individuals by their first name and surnames, and yet clear references to them are lacking. If you make internet searches for these names you will

persönlich, siehe Abb. S. 47) oder eine Redewendung wie *Blue in the Face* (sich den Mund fustlig reden, siehe Abb. S. 39) oder *On the Face Of It* (auf den ersten Blick, oberflächlich betrachtet, vordergründig, siehe Abb. S. 45). Die dargestellten Personen sind zwar durch Vor- und Nachnamen scheinbar als Individuen identifizierbar, entziehen sich jedoch einer eindeutigen Referenz. Wenn man im Internet sucht, findet man zu den Namen meist mehrere Personen, die tatsächlich existieren, wie die Klavierspielerin Sylvia Renard oder den Buchautor Nigel Julian. Aber es ist aus den vorliegenden Informationen nicht erkennbar, ob es sich um fiktive Namen oder reale Personen handelt.

Bob Dylan hält sich hinsichtlich der Identität der Dargestellten sehr bedeckt. In einem Interview fragt ihn John Elderfield, ob er die Personen genügend kannte, um ihren Charakter und ihr Aussehen beschreiben zu können. Aber Bob Dylan weicht aus:

»The subject always contributes to the result in some kind of way. A person can appear with a variety of expressions. We see people who know how to put on a smiling face or a sad one or an angry one, but it's only a front. An actor can fake just about any emotion, but that's not who they are in real life. You can only tell so much by looking at a person's face. Body language is way more important.«<sup>4</sup>

## BETRACHTER

Wie verschiedene Betrachter in ihrem ästhetischen Erleben auf diese Zeichnungen reagieren, lässt sich nur in begrenztem Maße vorhersagen. So macht es einen Unterschied aus, ob der Betrachter männlich oder weiblich, alt oder jung, groß oder klein ist. Hinzu treten das Wissen, die persönlichen Erfahrungen mit anderen Menschen sowie die Einstellungen, die ein Betrachter oder eine Betrachterin beispielsweise gegenüber Frauen, Schwarzen, Arbeitern oder Rechtsanwälten mitbringt und in seinem oder ihrem unbewussten Wahrnehmungsurteil verwendet. Unsere Einstellungen können sehr

usually find several persons who do actually exist, like the pianist Sylvia Renard or the author Nigel Julian. The information provided is not sufficient, however, to determine whether the portrait titles refer to fictive names or real persons.

Bob Dylan keeps the identity of the depicted to himself. He was once asked by John Elderfield in an interview whether he knew these persons well enough to be able to describe their character and appearance. But Bob Dylan's response was evasive:

“The subject always contributes to the result in some kind of way. A person can appear with a variety of expressions. We see people who know how to put on a smiling face or a sad one or an angry one, but it's only a front. An actor can fake just about any emotion, but that's not who they are in real life. You can only tell so much by looking at a person's face. Body language is way more important.”<sup>4</sup>

## VIEWER

It is hard to predict what the aesthetic experience of a viewer confronted by these drawings will be. It makes a big difference whether the viewer is male or female, young or old, tall or short. Added to this is prior knowledge, personal experiences with other people and the attitudes the observer brings with him or herself towards women, blacks, workers, lawyers and others, which influence his or her perceptual judgements unconsciously. Our attitudes can quickly become stereotypes and thus misjudgements.<sup>5</sup> Recognition of the smallest micro-differences in the mimicry of a face is very finely tuned. We can read the slightest wrinkling of a forehead, the pursing of lips, the position of eyebrows and eyelids, the posture of a head and understand its expressive content immediately. Non-verbal communication is much more reliable and less easily manipulated than a person's verbal impression management. The tension of certain facial muscles is not always subject to personal will.

schnell zu Stereotypen und damit Fehltritten werden.<sup>5</sup> Die Präzision für das Erkennen von winzigsten Unterschieden in der Mimik eines Gesichtes ist enorm fein ausgebildet. Wir können das kleinste Stirnrunzeln, zusammengekniffene Lippen, die Stellung der Augenbrauen und Augenlider sowie der Kopfhaltung lesen und in ihrem emotionalen Ausdrucksgehalt unmittelbar verstehen. Die nonverbale Kommunikation ist wesentlich zuverlässiger und weniger manipulierbar als die verbale Eindruckssteuerung einer Person. Es gibt Einstellungen der Gesichtsmuskeln, die man nicht willentlich kontrollieren kann.

Der amerikanische Psychologe Paul Ekman hat sein ganzes Leben der Erforschung der Ablesbarkeit emotionaler Zustände und Stimmungen aus der Gesichtsmuskulatur gewidmet.<sup>6</sup> Ekman geht von acht verschiedenen Grundemotionen aus, die der Mensch in seinem Gesicht zum Ausdruck bringen kann: Trauer und Verzweiflung, Angst und Zorn, Ekel und Verachtung, Überraschung und Freude.<sup>7</sup> Ablesen lassen sich diese emotionalen Zustände einer Person an der Stellung der Augen, der Augenlider, Augenbrauen, Lippenbewegungen, Wangenmuskulatur und Kopfhaltung.

Durch die Unschärfe der Pastellkreiden und der nur skizzenartig angedeuteten Stellung von Augenbrauen, Augenlidern und Lippen bleibt immer ein gewisser Rest von Unbestimmtheit in den Porträts von Bob Dylan. Diese Leerstellen in der Darstellung werden durch die persönlichen Fantasievorstellungen des Betrachters ergänzt und aufgefüllt.<sup>8</sup> Damit übersetzt er das ästhetische Erlebnis in einen emotional-kognitiven Zustand des Fühlens und Denkens und macht es zu einem Teil seiner Lebenswelt. Das gemalte Pastell, als materielles Objekt an der Wand, ist nur ein Auslöser oder eine Irritation, welche der Betrachter für sich selbst verarbeitet. Letztendlich sieht er das, was er daraus gemacht hat. Er sieht sich selbst im Bild des Anderen.

Dies ist ein ganz entscheidender Punkt in der ästhetischen Erfahrung von Kunst. Denn jede Kunsterfahrung ist letzten Endes eine Selbsterfahrung. In der Auseinandersetzung mit

The American psychologist Paul Ekman has devoted his whole life to studying the readability of emotional states and moods from facial expressions.<sup>6</sup> Ekman assumes that there are eight different universal emotional states that can be expressed by someone's facial muscles: sadness and despair, fear and anger, disgust and contempt, surprise and happiness.<sup>7</sup> These emotional states can be read from the position of the eyes, eyelids, eyebrows, lip movements, cheek muscles and head posture of a person.

Through the blurring of the pastels and the sketchy rendering of eyebrows, eyelids and lips, which are just hinted at, there is always a sense of indeterminacy in Bob Dylan's portraits. These so-called 'indeterminacy gaps' in the depiction can and will be filled by the viewer's imagination.<sup>8</sup> In this way the aesthetic experience is translated into an emotional-cognitive state of the viewer's feelings and thoughts so that it becomes integrated into his own life world. The coloured pastel drawing, as a material object on the wall, serves only as a catalyst, a source of irritation, which the viewer processes for himself. Ultimately, observers will see what they for themselves have made out of the picture. The viewer discovers himself in the image of the other.

This is a crucial factor in the aesthetic experience of art. Every experience of art is also a self-experience. By engaging with something other, one gets to know oneself in a new way. Bob Dylan's pastel drawings function in this sense like a kind of Rorschach test for the viewer. They provoke sympathy, antipathy and stereotypical attitudes towards particular types of people and thus make the viewer aware of these.

etwas anderem lernt man sich selbst auf eine neue Art und Weise kennen. Die Pastelle von Bob Dylan fungieren in diesem Sinne wie ein Rohrschachtest für den Betrachter. Sie rufen seine Sympathien, Antipathien und Stereotypen gegenüber bestimmten Typen hervor und machen sie ihm bewusst.

Dennoch gibt es in der Komposition dieser Arbeiten einige Strategien der Ansprache, die einen Einfluss auf das ästhetische Erlebnis ausüben. Der wichtigste Einfluss ist der Blick, der von den dargestellten Personen ausgeht. Hinzu kommen Mimik und die Kopfhaltung. Als Drittes wurde die extreme Nähe beschrieben, die es für den Betrachter schwer macht, einen distanzierten Abstand einzunehmen. Die zwölf Dargestellten blicken den Betrachter direkt an. Sie fordern ihn zur Erwidern des Blickkontakts und zur Interaktion auf. Bei manchen sind die Augen weit geöffnet und auf eine bestimmte Distanz fokussiert. Bei anderen dagegen sind sie fast geschlossen, sodass man der Person nicht wirklich näherkommt. Gerade die Porträts mit zugekniffenen Augenlidern wie bei Red Flanagan, Nigel Julian oder Nick Riley erschweren es dem Betrachter sehr, einen Zugang zu der dargestellten Person zu finden. Sie wirken in sich gekehrt, reserviert und wie eine Maske, hinter der sie sich zurückgezogen haben. Man kommt als Betrachter über die Charakterisierung eines »generalisierten Anderen« nicht hinaus.<sup>9</sup>

## TYPEN

Typisierungen sind Verallgemeinerungen und Abstraktionen von Einzelfällen. Sie fassen verschiedene Individuen in einem typischen Schema zusammen. Das Schema steht an der Schwelle zwischen Anschauung und Begriff. Durch Typisierung werden Erscheinungen der sozialen Umwelt vereinfacht, verallgemeinert und konstant gehalten. Das hat Vorteile. Denn es vereinfacht die Komplexität des sozialen Handelns. Die Grenze zu stereotypen Vorurteilen ist jedoch nicht mehr weit. Vorurteile sind Resultate von Typisierungen, schematischen Vereinfachungen und Werturteilen, die sich wider besseres Wissen verfestigt haben.<sup>10</sup>

However, the compositions of these works entail certain strategies regarding how the viewer is addressed, which exert an influence on his or her aesthetic experience. The most significant influence is exerted by the gaze of the person depicted, followed by mimicry and head posture. The third factor lies in the extreme close-up view, which makes it difficult for the viewer to adopt a comfortable distance. The twelve persons depicted gaze directly at the spectator. They demand eye contact and insist on being paid attention to. Some have their eyes wide open and focussed on a specific spot. In other cases the eyes are nearly shut so that it is not really possible to gain access to the person portrayed. These portraits of people with half-closed eyes, of Red Flanagan, Nigel Julian or Nick Riley, make them particularly inaccessible to the viewer. They appear introverted, reserved, like masks behind which the person is hiding. As a viewer, one has to be content with the characterisation of a 'generalised other'.<sup>9</sup>

## TYPES

Type identifications involve generalisation and abstraction from particular cases. They collate different individuals into a typical schema. Schemata mediate between vision and concept. Typecasting simplifies and generalises phenomena in the social environment and fixes these through time. This has advantages, as it reduces the complexity of social behaviour. However, stereotypic prejudices are not far off. Prejudices arise from typecasting, schematic generalisations and evaluations that have become firmly established against one's better knowledge.<sup>10</sup>

Das Porträt bildet eine ganz besondere Gattung innerhalb der bildenden Kunst. Denn es ist immer eine Mischung aus dem Blick des Künstlers und dem Aussehen des Dargestellten. Dies unterscheidet die Fotografie einer Person von einer Zeichnung oder einem Gemälde derselben Person. Es verschmilzt die sichtbare Erscheinung und die Sichtweise des Zeichners in einer Amalgamierung, nämlich im Porträt selbst. Der Künstler typisiert und schematisiert die dargestellte Person automatisch im Zeichen- oder Malvorgang. Bei einem Ganzfigurenporträt kommen oft verschiedene Attribute – wie Ringe, Stöcke, Kleidung, Schuhe, Möbel oder andere Einrichtungsgegenstände – als Kennzeichen der sozialen Charakterisierung hinzu. Bei Brustbildern jedoch, wie bei den Pastellen von Bob Dylan, fallen die Möglichkeiten einer zusätzlichen Charakterisierung der dargestellten Person durch solche Attribute aus. Künstler und Betrachter müssen sich auf die Interpretation von Physiognomie, Blick, Mimik, Frisur sowie ansatzweise Mützen, Krawatten, Hemden, T-Shirts oder Jacketts konzentrieren.

Die Pastelle Bob Dylans schwingen zwischen dem Individuellen und dem Typischen hin und her. Da er sich sehr bedeckt hält bezüglich der Identität der dargestellten Personen, nutzen uns ihre Namen weder für die ästhetische Erfahrung noch für ihre Charakterisierung. Sie bleiben als Individuen im Anonymen verborgen und im Typischen verhaftet. Auf der einen Seite sehen sie so aus, als wären sie ganz realistische Darstellungen von Freunden oder Bekannten Bob Dylans, was durch die Nennung der Vor- und Nachnamen nahegelegt wird. Auf der anderen Seite besitzen sie eine gewisse Fremdheit. Sie äußert sich in der Typisierung, die wir als Betrachter anwenden, um den vermeintlichen »Charakter« der Person erkennen zu können. Der »typische« Arbeiter, der »typische« Büroangestellte, die »typische« Künstlerin, der »typische« Boxer oder eine »typische« Mutter tauchen als subjektive Projektionen des Betrachters, mit aller Vorurteilshaftigkeit, die solchen Typisierungen immanent ist, in seiner ästhetischen Erfahrung auf.

Portraiture is a very special genre within fine art. It is always a combination of the artist's view and the appearance of the person depicted. This distinguishes a photograph of someone from a drawing or painting of the same individual. The visible appearance and the viewpoint of the draughtsman are amalgamated in the form of the portrait itself. The artist automatically typecasts and schematises the person depicted in the process of drawing or painting. In the case of life-size portraiture various attributes such as rings, canes, clothes, shoes, furniture or other interior fittings may support the social characterisation. But in close-up portraits, such as Bob Dylan's pastel drawings, the possibility of further characterising the person depicted by way of such attributes is absent. Artist and spectator have to concentrate on the interpretation of the physiognomy, gaze, mimicry, hairstyle and to some extent on caps, ties, shirts, T-shirts or jackets.

Bob Dylan's pastel drawings oscillate between the individual and the typical. As he keeps quiet about the identity of the person portrayed, their names do not serve our aesthetic experience or help us to characterise them. As individuals they remain anonymous and trapped in the typical. On the one hand, the pictures seem to be realistic portraits of friends or acquaintances of Bob Dylan's, as suggested by the specification of the first names and surnames. On the other hand, the people portrayed have an air of strangeness. They provoke the kind of typecasting we use when trying to assess the purported "character" of someone. The "typical" worker, the "typical" employee, the "typical" artist, the "typical" boxer or the "typical" mother loom as subjective projections and influence the viewer's aesthetic experience, bringing with them all the prejudices that such typecasting implies.



## ZEIT

Das Porträt entsteht letztendlich aus der Angst vor dem Tod.<sup>11</sup> Es fixiert die Erscheinung des Menschen und verewigt ihn in einem Zustand, der längst vergangen ist. Das Stillstellen der Zeit, das Verewigen eines flüchtigen und vorübergehenden Zustands, das Einfrieren eines Moments im Fluss von Raum und Zeit ist die große anthropologische Leistung des Bildes. Sie gestattet es, das Bild des Menschen vor dem physischen Verfall und unerbittlichen Zahn der Zeit zu retten, es wie in einem Präparat einzufrieren und damit vor dem Tode zu bewahren. Auch die Pastellporträts von Bob Dylan stehen in dieser Tradition der bildhaften Vergegenwärtigung des Menschen. In 100 Jahren werden sie von den Menschen am Beginn des 21. Jahrhunderts erzählen und ihre Bedeutung wird klarer ablesbar sein als heute. Was werden die Menschen in 100 Jahren von diesen Porträts sagen? Was werden sie aus ihnen herauslesen? Was werden sie über unsere heutige Zeit lernen? Wir würden es gar zu gern wissen.

## Anmerkungen

- 1 Der Titel stammt von einem Lied Bob Dylans, das zuerst in seinem Album *Empire Burlesque*, 1985, veröffentlicht wurde. »Seeing the Real You At Last (Endlich sehe ich Dein wahres Gesicht)«, in: *Bob Dylan Lyrics 1962–2001, sämtliche Songtexte – Deutsch von Gisbert Haefs*, Hoffmann und Campe, 2004, S. 930/931.
- 2 Edward Twitchell Hall: *Die Sprache des Raumes*, Düsseldorf: Schwann 1976 [engl. Original: Edward Twitchell Hall: *The Hidden Dimension. Man's use of space in private and public*, New York: Doubleday 1966].
- 3 Gisela Ulmann: *Sprache und Wahrnehmung. Verfestigen und Aufbrechen von Anschauungen durch Wörter*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1975.
- 4 Bob Dylan: *Face Value*, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London 2013, S. 16. [»Das Sujet trägt immer in irgendeiner Weise zum Ergebnis bei. Eine Person kann ganz verschiedene Mienen aufsetzen. Wir sehen Menschen, die wissen, wie man ein lächelndes oder trauriges oder wütendes Gesicht macht, aber das ist nur Fassade. Ein Schauspieler kann praktisch jedes Gefühl vortäuschen, aber im wirklichen Leben ist er nicht so. Der Blick in ein Gesicht sagt lange nicht alles. Die Körpersprache ist weit wichtiger.« Übersetzt von Irmgard Hölscher.]

## TIME

Portraits are made, in the final instance, out of the fear of death.<sup>11</sup> A portrait fixes the person's appearance and immortalizes him or her in a state that is long gone. The greatest anthropological achievement of the portrait is to bring time to a standstill, to eternalise a fleeting and passing state, to freeze a moment in the flow of space and time. It allows the person's image to be saved from physical decay and the ravages of time, as a frozen specimen and thus preserved from death. Bob Dylan's portraits in pastel also belong to this tradition of pictorial visualisation of people. In a hundred years' time they will tell about those who lived at the start of the 21<sup>st</sup> century, and it will be easier to read their significance than it is today. What will people think of these portraits in a hundred years' time? What will they learn from them? What will they discover about our present era? We would so love to know.

## Notes

- 1 The title stems from a song by Bob Dylan from his album *Empire Burlesque*, 1985.
- 2 Edward Twitchell Hall: *The Hidden Dimension. Man's use of space in private and public*. New York: Doubleday 1966.
- 3 Gisela Ulmann: *Sprache und Wahrnehmung. Verfestigen und Aufbrechen von Anschauungen durch Wörter*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1975.
- 4 Bob Dylan: *Face Value*, exhib. cat. National Portrait Gallery, London 2013, p. 16.
- 5 The standard reference work for the theme of stereotypes is Walter Lippmann: *Public Opinion*. New Brunswick: Transaction 1998 (originally published in 1922).
- 6 Paul Ekman: *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*. London: Weidenfeld & Nicolson 2003.
- 7 Ibid.
- 8 See the comprehensive treatment by Hans Dieter Huber: *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer Allgemeinen Bildwissenschaft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004, pp. 81–88.
- 9 George Herbert Mead: *Mind, Self and Society. From a standpoint of a social behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press 1934.

- 5 Das Standardwerk zum Thema Stereotype ist Walter Lippmann: *Die öffentliche Meinung*, Bochum: Universitätsverlag Brockmeyer 1990 [engl. Original: Walter Lippmann: *Public Opinion*, New Brunswick: Transaction 1998 (originally published in 1922)].
- 6 Paul Ekman: *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*. Aus dem Englischen übersetzt von Susanne Kuhlmann-Krieg, München: Spektrum Akademischer Verlag 2004 [engl. Original: Paul Ekman: *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*, London: Weidenfeld & Nicolson 2003].
- 7 Ekman 2004, S. 304.
- 8 Siehe hierzu ausführlicher Hans Dieter Huber: *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer Allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004, S. 81–88.
- 9 George Herbert Mead: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 196.
- 10 Alfred Schütz/Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 277–290.
- 11 Siehe hierzu ausführlicher Hans Dieter Huber: *Images of the Dead*, in: Klaus Sachs-Hombach/Jörg R. J. Schirra (Hg.): *The Origins of Pictures. Anthropological Discourses in Image Sciences*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2013, S. 506–520.
- 10 Alfred Schütz/Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*, Vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, pp. 277–290.
- 11 See the comprehensive treatment by Hans Dieter Huber: "Images of the Dead", in: Klaus Sachs-Hombach/Jörg R. J. Schirra (eds.): *The Origins of Pictures. Anthropological Discourses in Image Sciences*, Cologne: Herbert von Halem Verlag 2013, pp. 506–520.