

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung
und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*.
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

SIGRID WEIGEL

Das Gesicht als Artefakt Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses

Allenfalls könnte man von diesem Kafka eine Legende bilden:
Er habe sein Leben darüber nachgegrübelt, wie er aussähe, ohne
je davon zu erfahren, daß es Spiegel gibt.

Walter Benjamin

Wie die Gesichter der Menschen, die in früheren Epochen gelebt haben, ausgesehen haben, wissen wir nicht. Wir haben keine Ahnung, welche Gesichtszüge sie hatten. Uns ist unbekannt, mit welcher Miene sie ihre Zeitgenossen angeschaut haben, wie ihr Lächeln, ihre Trauer, ihre Angst oder ihr Zorn ausgesehen haben mögen. Und wir wissen nicht, ob wir das Antlitz der früher lebenden Menschen als schön und angenehm empfänden oder uns lieber abwenden würden. Wir kennen ihre Züge nur durch bildliche Darstellungen: von Skulpturen, aus deren ebenmäßigen Gesichtern uns die steinernen Augenhöhlen wie blind anschauen, von den Abdrücken der Grabmasken mit ihren *toten Blicken*¹, denen immer etwas Fremdes oder Geheimnisvolles anhaftet, oder aus der Malerei, aus deren Geschichte die Gattung des Porträts hervorgegangen ist. In ihm verdichtet sich die Idee vom getreuen Abbild einer Person mit individuellen Gesichtszügen, so dass es zum Modell und Ideal des Bildnisses geworden ist: das Porträt als ähnliches Abbild eines lebenden Urbildes, in dem dessen Gesicht als gleichsam natürlicher Ausdruck des Charakters eingefangen ist (Abb. 1 und 2). Doch bildet das Porträt nicht nur das Ideal von Gesichtsdarstellungen, es ist auch deren Sonderfall. Sowohl die Gesichter, die uns aus der Zeit vor dem Zeitalter der Porträts überliefert sind, als auch die medialen Gesichter und die Dekonstruktionen in der Kunst der Moderne machen deutlich, dass uns Gesichter überwiegend in Gestalt von Artefakten vertraut sind. Das Bild vom Menschen basiert nicht unwesentlich auf der Geschichte von Bildnissen.

Das menschliche Gesicht – Artefakt und Bildnis des Humanum

Gesichter stehen nie für sich allein; sie erhalten ihre Bedeutung durch ein Vis-à-vis, durch das Wechselspiel zwischen Sehen und Angesehenwerden, durch die Konstellation zwischen dem eigenen Gesicht und dem Antlitz des Anderen – oder auch

1 Vgl. Julius Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch* (1911), hg. v. Thomas Medicus, Berlin (Akademie) 1993.

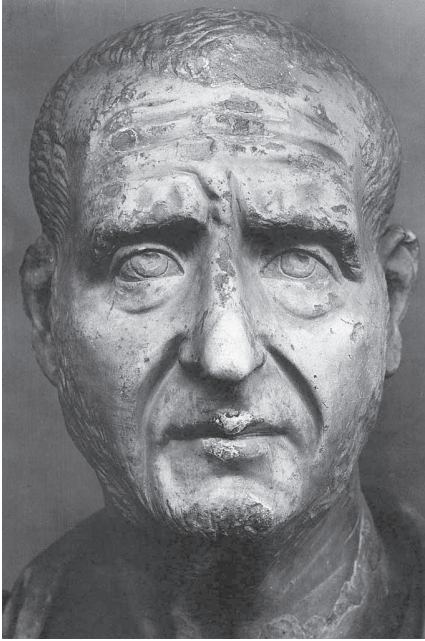


Abb. 1: Trajanisches Privatporträt

Abb. 2: Robert Campin,
Bildnis einer Dame (um 1430)

dem Spiegelbild. Die doppelte Semantik des Wortes *Gesicht*, als Sicht und Angesicht², entspricht dieser Wechselseitigkeit des Blicks, in die jedes menschliche Gesicht verwickelt ist. Denn ein Gesicht, das von niemandem gesehen wird, verliert seine Bedeutung als Gesicht; es ist nur mehr derjenige Teil des Kopfes, der mit der sinnlichen Wahrnehmung, Nahrungsaufnahme und Sprachproduktion befasst ist. Erst durch den Widerblick wird die Vorderseite des Kopfes zum Gesicht – zu einem menschlichen Gesicht. Dabei ist die Rede vom menschlichen Gesicht nicht mit der Idee eines natürlichen Gesichts zu verwechseln. Das griechische *prósopon*, dem die Unterscheidung zwischen Maske und Gesicht noch fremd war, heißt wörtlich „das, was gegenüber den Augen (eines anderen) ist“. In der Antike war Gesicht „einfach jene Seite des Kopfes, die man ansah.“ Dabei differenzierte man nicht „zwischen dem natürlichen und dem künstlichen Gesicht.“³

Heute sind das Bild, das mir aus dem Spiegel entgegentritt, und die Züge des Gegenübers Teil einer Endlosschleife mit unzähligen Darstellungen aus Nachrich-

2 Vgl. „Gesicht“, in: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4/1/2, Leipzig (Hirzel) 1897, Sp. 4087–4099.

3 Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München (Fink) 2004, S. 35, 27.

ten, Fotos, Film und Kunst. Wie viele Gesichter mögen es sein, die man täglich sieht? Wie viele davon werden nur flüchtig, unwillkürlich wahrgenommen, wie viele tatsächlich angeschaut oder betrachtet? Nur mit einem Teil, zumeist wohl dem kleineren Teil, werden Blicke getauscht oder gar Worte gewechselt. Die Wahrnehmung und Deutung der Gesichter, die uns anblicken und die wir anschauen, wird dabei ganz wesentlich durch Artefakte geprägt. Aus den geformten und gemalten, den photographierten und gefilmten Bildnissen und aus der Fülle literarischer Beschreibungen des menschlichen Angesichts und seiner Ausdrucksformen⁴ speist sich unser Wissen um die Bedeutung des komplexen Mienenspiels und des oft keineswegs eindeutigen Gesichtsausdrucks; und dieses Wissen spiegelt sich in den leibhaftigen Gesichtern der Heutigen.

Als Außenansicht eines mit Affekten oder Gefühlen begabten Wesens ist das Gesicht in der europäischen Kulturgeschichte zum verdichteten Bild des *Humanum* geworden – und ist doch zugleich ein Kompositbild aus unzähligen visuellen Überlieferungen, Beschreibungen und den Zügen der jeweiligen Zeitgenossen. Durch Artefakte tradierte, in Echtzeit gesehene und die eigenen Züge und Ausdrucksgebärden sind nur schwer voneinander zu unterscheiden, wenn es um das menschliche Gesicht geht. Mit der Tatsache, dass sich der Begriff der Person von der Maske herleitet, von lateinisch *persona* – wobei die Römer im Gegensatz zu den Griechen zwischen *persona* (Maske) und *facies* (Gesicht) unterschieden und darüber hinaus noch *vultus* (Miene) kannten – verweisen Etymologie und Begriffsgeschichte auf ein faszinierendes Feld von Wechselbeziehungen und Spannungen: hier die Vorstellung vom Gesicht als wichtigstem menschlichen Körperteil und als Platzhalter der Person, dort das Gesicht als Gegenstand kultischer Praktiken sowie künstlerischer, medizinischer und alltäglicher Formung und Gestaltung. Ist das Gesicht im Zeitalter von plastischer Chirurgie und Morphing, von digitaler Gesichtserkennung und Simulation von Gesichtsausdrücken (bei Robotern) für jeden unverkennbar zum Objekt von Techniken der (De-)Komposition geworden, so fällt durch diese Entwicklung ein grelles Licht auch auf die vorausgegangene Geschichte von Herstellungs- und Darstellungsverfahren, von Codes des Ausdrucks und Kulturtechniken der Lesbarkeit. Eine reine *Naturgeschichte des Gesichts*⁵ gibt es nicht, denn das Gesicht ist – zusammen mit dem Körper – zahlreichen Kulturtechniken und semiotischen Praktiken unterworfen⁶, und es ist selbst zum Medium von habitualisierten Gebärden und Techniken der Selbstformung und -darstellung geworden. Nicht erst die neuen Medien machen bewusst, dass die Geschichte des Gesichts vor allem auch eine Mediengeschichte ist: medialer Gesichtsdarstellungen

4 Vgl. dazu Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, München/Wien (Hanser) 1983.

5 So der Untertitel in der deutschen Übersetzung von Jonathan Cole: *About Face*, Cambridge, MA (MIT Press) 1998; dt.: *Über das Gesicht. Naturgeschichte des Gesichts und unnatürliche Geschichte derer, die es verloren haben*, übers. v. Ulrich Blumenbach, München (Kunstmann) 1999. Cole nähert sich dem Gesicht (a) auf dem Wege des Studiums von Pathologien wie Möbius-Syndrom und Autismus und (b) in evolutionsgeschichtlicher Perspektive.

6 Vgl. Hans Belting: *Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München (Fink) 2006.

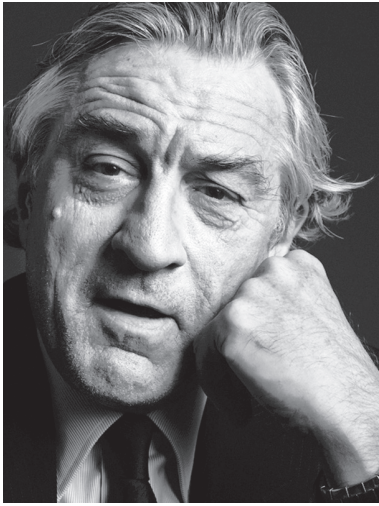


Abb. 3: Robert de Niro



Abb. 4: „Sad Old Woman“

ebenso wie des Gesichts *als* Medium von Ausdruck, Selbstdarstellung und Kommunikation⁷ (Abb. 3 und 4). Mit den jüngsten chirurgischen und digitalen Verfahren wird allerdings die Grenze zwischen zwei Semantiken zunehmend obsolet, die die Mediengeschichte des Gesichts unterscheidet, indem sie die „Zeichen-im-Leib“ – sie betreffen die Sprache des Körpers bzw. der Erregungen – den „Zeichen-am-Leib“ entgegenstellt – letztere betreffen kulturelle Körperpraktiken, die der Erscheinung gelten, von Schminke über Schönheitsoperationen bis Training.⁸ Denn durch die explosionsartige Vermehrung vielfältiger Manipulationen am und mit dem Gesicht greifen die Semitechniken längst auch auf die Ausdrucksformen des Leibes über.

Mit dem Deutungsmuster, nach dem der Widerschein des Inneren auf der Außenseite des Gesichts sichtbar wird, wirkt dabei die lange Geschichte der Physiognomik bis in die Gegenwart hinein. Jedwedes Gesichterlesen nach dem Vorbild der Lavaterschen Charakterfahndung, bei der, wie bereits Goethe bemerkt hat, der „Mensch in seine Elemente“ zerlegt wird, um „seinen sittlichen Eigenschaften dadurch auf die Spur“⁹ zu kommen, basiert auf dem Mythos einer gleichsam natürli-

7 Vgl. Thomas Macho: „Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien“, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien/New York (Springer) 1996, S. 87–108; Helga Gläser/Bernhard Groß/Hermann Kappelhoff (Hg.): *Blick, Macht, Gesicht*, Berlin (Vorwerk 8) 2001.

8 Gunnar Schmidt: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München (Fink) 2003, S. 7 f.

9 Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. v. Erich Trunz, Bd. 10, Hamburg (Wegener) 1960, S. 155. Vgl. dazu Peter von Matt: ... fertig (Anm. 4), S. 69.



Abb. 5 und 6: Michael Jackson

chen Entsprechung zwischen ‚innerem‘ Bildnis und sichtbarer Gestalt. Im Zeitalter medizinischer Machbarkeit kommt heute das entsprechende Deutungsmuster im Felde der plastischen Chirurgie in gleichsam umgekehrter Form zum Zuge, wenn dort nämlich der Wunsch nach einer Korrektur der Gesichtsform nicht selten mit einer Diskrepanz zwischen der „wahren Persönlichkeit“ und der äußeren Gestalt motiviert wird und der plastischen Chirurgie dann die Aufgabe zufällt, das Aussehen dem inneren Selbstbild anzugleichen (Abb. 5 und 6).¹⁰ Die Frage nach Gesichtern als Artefakten gilt jedoch Ansichten vom Gesicht jenseits der ausgetretenen Pfade der Physiognomie, in deren Fahrwasser ein ganzes Register von Pathologisierungen und „vorurteilsbehafteten Lektüren von Gesichtern“¹¹ entstanden ist. Dieses fußt auf dem ebenso überkommenen wie offensichtlich resistenten Paradigma eines *faceism*¹², nach dem vom Äußeren auf das Innere geschlossen wird

10 So etwa in dem berühmten Referenzfall des sogenannten Minotaurus-Syndroms, von dem der italienische Chirurg Morselli 1993 berichtete. Sein Fall betrifft einen Patienten, der unter der äußeren Erscheinung seiner Gesichtsform und einer damit zusammenhängenden sozialen Diskriminierung litt, weil er meinte, dass sein Äußeres ihn aggressiv erscheinen lasse, während er von Natur aus sanftmütig sei. Der Chirurg unterzog den jungen Mann einer plastischen Operation, „um die Diskrepanz zwischen seiner wahren Persönlichkeit und der aggressiven Morphologie zu verringern“ und durch ein „Abmildern der fazialen Erscheinung“ ein „ästhetischeres und ausgeglicheneres Gesichtsprofil“ zu erreichen, das „im Urteil der Leute nicht anstößig“ sei. Paolo G. Morselli: „The Minotaur Syndrome: Plastic Surgery of the Facial Skeleton“, in: *Aesthetic Plastic Surgery*, 17 (1993), S. 99–102.

11 Schmidt: *Gesicht* (Anm. 8), S. 96.

12 Vgl. aus psychologischer Sicht Leslie A. Zebrowitz: *Reading Faces: Window to the Soul?*, Boulder, CO (Westview Press) 1997. Dazu auch Schmidt: *Gesicht* (Anm. 8), S. 96. Aus kulturwissenschaft-

– sowohl bei Individualphysiognomien als auch bei Völkern, wenn nicht ‚Rassen‘ – frei nach Johann Joachim Winckelmanns Diktum, dass die Seele der Griechen „sich im Gesichte des Laokoons“ schildert.¹³ Aus der Falle der Physiognomik herauszuführen ist eines der Anliegen, Gesichter als Bildnis des Humanum im Hinblick auf ihre Genese als Artefakt zu befragen.

Visagéité – zur Problematik der Gesichtszerstörung im ‚post-humanen‘ Zeitalter

Das Gesicht als Artefakt wird gegenwärtig vor allem in künstlerischen Arbeiten thematisiert. Indem sie die Einheit des Gesichts auflösen, zerstören oder dekonstruieren, seine Proportionen entstellen und einzelne Teile – Augen, Nase, Mund – verschieben, deplatzen, verdoppeln oder aus dem Ganzen der Kopfvorderseite herauslösen, indem sie verschiedene Gesichtszüge übereinander blenden und Bricolagen oder Montagen aus menschlichen Zügen und tierischen Köpfen oder auch Dingen herstellen, arbeiten die Künste derzeit an einer Ästhetik, die das Paradigma vom Gesicht als Bild des Humanum destruiert und für die deshalb das Motto vom *Porträt nach dem Porträt* formuliert wurde (Abb. 7).¹⁴ Indem viele Künstler hierbei Gattungselemente des Porträts zitieren und diese entstellen, widerspricht die Gegenwartskunst dem kunsthistorischen Postulat „Das gesichtslose Porträt gibt es nicht.“¹⁵ Es scheint in der künstlerischen Praxis vor allem darum zu gehen, die Einführung von neuzeitlichem Porträt und Gesicht aufzubrechen, wenn nicht zu zerstören. Damit überbieten die Künste derzeit Tendenzen einer ‚post-humanen‘ Kultur, in deren Labors solche Zerstörung längst am Werk ist. Insofern scheint sich eine Prophezeiung von Gilles Deleuze und Félix Guattari erfüllt zu haben, die sie vor mehr als drei Jahrzehnten formulierten – ihre Bemerkung aus dem Kapitel „Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts“ in *Mille Plateaux*: „Ja, das Gesicht hat eine große Zukunft, aber nur, wenn es zerstört und aufgelöst wird.“¹⁶

Die Theorie der *Visagéité* (*Gesichtlichkeit*) von Deleuze und Guattari hat seit ihrem Erscheinen eine enorme Wirkung entfaltet, auch wenn in der Fülle der jüngeren theoretischen Publikationen zum Gesicht häufiger einzelne, isolierte Zitate aus dem genannten Kapitel begegnen, als dass eine wirkliche Auseinandersetzung

licher Sicht Claudia Schmölders: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin (Akademie) 1995.

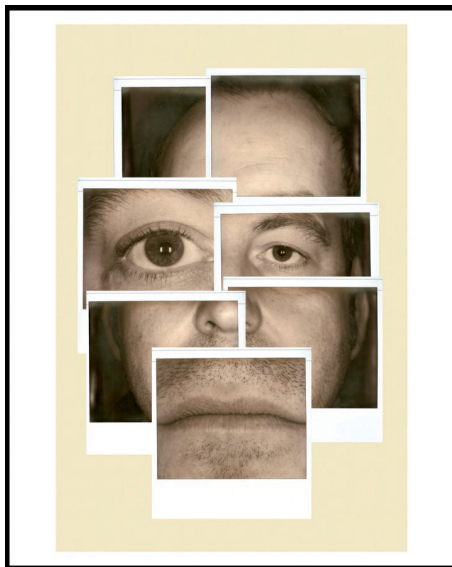
13 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756), Stuttgart (Reclam) 1995, S. 20.

14 So Judith Elisabeth Weiss im Titelaufsatz „Von Anti bis Meta – Neu-Orientierung der Porträtkunst“ zum von ihr verantworteten Themenschwerpunkt „Gesicht im Porträt/Porträt ohne Gesicht“ von *Kunstforum International*, Bd. 216 (Juli/August 2012), S. 33–43, hier S. 36.

15 Rudolf Preimesberger: „Einleitung“, in: ders./Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*, Berlin (Reimer) 1999, S. 15.

16 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Mille plateaux*, Paris (Éditions de Minuit) 1980; dt.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin (Merve) 1992, S. 235.

Abb. 7: David Ayre,
Fractured Faces (#189)



mit dem Text stattgefunden hätte. So können die Sätze „Das Gesicht ist eine starke Organisation“¹⁷ und „Das Gesicht ist Politik“¹⁸ als Pathosformeln der jüngeren Gesichtstheorie gelten. Am häufigsten aber wird das System „Weiße Wand – Schwarzes Loch“ zitiert¹⁹, das von Deleuze und Guattari als diejenige semiotische Maschine eingeführt worden ist, die „ein Gesicht nach der veränderbaren Kombination ihres Räderwerkes produziert.“²⁰ Im Abstand von über dreißig Jahren, vor allem aber angesichts der rasanten Entwicklung von Biomedizin und Lebenswissenschaften, von Roboterforschung und plastischer Chirurgie, in deren Labors in denkbar konkreter Weise dieser Maschine vergleichbare Technologien zur Erschaffung des Gesichts entstanden sind, scheint eine Neubewertung des vielzitierten Textes angebracht.

Den Gestus einer radikalen De(kon)struktion teilen die *Mille Plateaux* mit anderen Entwürfen des damaligen Theorie-Zeitgeistes; er zielte auf die Zerstörung etablierter Bedeutungssysteme, die als Summe einer europäisch-christlichen Kultur betrachtet und als System zur Sicherung des Machtgefüges gedeutet wurden. Da

17 Ebd., S. 258.

18 Ebd., S. 249.

19 Die produktivste Rezeption hat dieses System in der Filmtheorie erfahren; vgl. etwa Jacques Aumont: *Du visage au cinéma*, Paris (Éditions de l'Étoile) 1992; Joanna Barck/Petra Löffler u. a.: *Gesichter des Films*, Bielefeld (Transcript) 2005.

20 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (Anm. 16), S. 230 f.

der „Imperialismus“²¹ auf das Wirken der etablierten Semiotiken zurückgeführt wird, kann der Wegweiser, der aus dem bestehenden System herauszuführen vermag, nur auf ebenso fundamentaler und abstrakter Ebene gesucht werden: in der A-Signifikanz, in einer Praxis, die jedem Bedeutungsprozess entgegenarbeitet, ihn destruiert oder dekonstruiert: „Nur durch die Mauer des Signifikanten hindurch kann man Linien der *A-Signifikanz* ziehen, *die jede Erinnerung auslöschen*, jeden Rückzug, jede mögliche Signifikation und denkbare Interpretation.“²² Verbunden mit dieser Gegenbewegung zur Signifikation ist eine prekäre Umgangsweise mit dem Problem des Eurozentrismus, wenn nämlich das Gesicht als der „typische Europäer“ bezeichnet wird und es von den „Primitiven“, die, so Deleuze und Guattari, die „menschlichsten, schönsten und vergeistigsten Köpfe haben“ mögen, heißt: „sie haben kein Gesicht und brauchen auch keins.“²³ Eine solche Idealisierung der Gesichtslosigkeit ist symptomatisch für eine Argumentation dekonstruktiver Theorie, deren Kritik an etablierten Normen trotz anderslautender Programmatik allzu oft dann doch in einer Apologie exakt umgekehrter Normen mündet.

Warum aber das Gesicht? Gesichtlichkeit wird in *Mille Plateaux* als ein spezielles Dispositiv herausgestellt, weil es als eine vermischte Semiotik am Schnittpunkt von Signifikanz und Subjektivierung entsteht. Veranschaulicht im Bild des Systems „Weiße Wand – Schwarzes Loch“ (Erstere steht für die Signifikanz, Letzteres für die Subjektivierung)²⁴, wird dieses Dispositiv als die bereits zitierte Maschine zur Gesichtsproduktion charakterisiert. Seine kulturgeschichtliche Signatur erhält es aber durch die titelgebende These von der Stunde Null, insofern als Datierung für die Entstehung der Maschine zur Erschaffung des Gesichts „das Jahr Null von Christi Geburt“ gesetzt wird – mit dem Argument, dass hier die genannte Vermischung eine völlige Durchdringung erreicht hat.²⁵ Damit wird das Gesicht Christi zur Metapher der ganzen Theorie. Die Tatsache, dass diese These historisch nicht haltbar ist, wurde wiederholt bemerkt. So belegt Hans Belting in seiner Untersuchung zu den frühen Christusbildern, dass keine Rede davon sein könne, „dass dieses Gesicht vom Christentum in einer Stunde Null hervorgebracht worden sei.“²⁶ Tatsächlich sind Christus-Darstellungen erst seit dem 3. und 4. Jahrhundert überliefert, dies zunächst in der Figuration des Jünglings oder des *theios aner* (göttlichen Lehrers), der in der Tradition der Philosophenikonographie steht.²⁷ Belting geht davon aus, dass es sich bei solchen Darstellungen um Bilder handelt, die von Heiden stammten, während für Christen die prekäre Frage, ob und welches Bild es

21 Indem „Imperialismus“ als Effekt der Vermischung der „pinzipiell völlig getrennte[n] Semiotiken“ Signifikanz und Subjektivierung identifiziert wird, werden letztere zur eigentlichen Ursache des Übels. Ebd., S. 249.

22 Ebd., S. 259 (Hvh. S. W.).

23 Ebd., S. 242.

24 Ebd., S. 230.

25 Ebd., S. 250.

26 Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München (Beck) 2005, S. 84.

27 Vgl. Paul Zanker: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München (Beck) 1995, S. 281 ff.

vom Gesicht Christi geben könne, die Debatte um das ‚echte Bild‘, das *vera icon* hervorgebracht hat. Beantwortet wurde dieses Problem mit dem Bildtyp des Grabtuchs, in dem sich die Spuren des Leibes Christi abzeichnen: „Die Echtheit der Tücher wurde an den Gesichtszügen abgelesen, ebenso wie diese durch eine Körperspur beglaubigt wurden, die man auf den lebenden Christus zurückführte. Solche Artefakte waren Zwitter aus Bild und Index“²⁸ (Abb. 8 und 9). Wenn Belting hier von Artefakten spricht und das Grabtuch mit dem Abdruck als Mischung von Kontakt- und Bildmedium kennzeichnet, kommt darin eine säkular-bildwissenschaftliche Perspektive zum Tragen, während solche ‚Bilder‘ im bildtheologischen Sinne als Berührungsreliquien verstanden werden und die zeitgenössischen Christen darin ein *acheiropoietos* sahen, ein Bild, das nicht von Menschenhand gemacht ist.²⁹

Vor der „Stunde Null“ – die Genese des Bildnisses aus dem Totenkult

Aber nicht nur die verwickelte Genese des Christus-Bildnisses widerspricht der „Stunde Null“. Ebenso aufschlussreich ist ein Blick in die vorchristliche Geschichte überlieferter menschlicher Züge. Hier öffnet sich das Feld einer vielfältigen und bereits voll entwickelten Kultur von Gesichtsdarstellungen, mehrheitlich Abdrücke, Grabmasken und andere Kopfbilder. Dazu gehört nicht nur die entfaltete römische Bildniskultur, die bereits dem Anspruch lebensstreuer Darstellungen folgte; diese hat sowohl in Stein geschnittene Köpfe als auch die *imagines maiorum*, das sind von den Köpfen Verstorbener abgeformte Bildnisse (aus Wachs oder anderem Material)³⁰, hervorgebracht, denn Bildnisse wurden von den Römern als politisches Medium genutzt wie auch im Zusammenhang ihrer Memorialkultur, einer kultischen Verehrung der Vorfahren, produziert. So kann für das 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. im Hinblick auf Rom bereits von einer „erste[n] Blütezeit des Porträts“³¹ gesprochen werden. Auch aus der griechischen Antike sind unzählige Bildnisstatuen überliefert, deren Gesicht allerdings (noch) nicht nach dem Prinzip der Ähnlichkeit gestaltet ist, sondern eher als *eikon* ideeller Vorstellungen: beispielsweise die Statuen von Staatsmännern, die als ‚politische Topoi‘ gedeutet werden³², oder die retrospektiven Porträts verstorbener Gelehrter und Autoren, die im Kontext der Entstehung hellenistischer Philologie, Biographie und Museumskultur ge-

28 Belting: *Das echte Bild* (Anm. 26), S. 57.

29 Vgl. dazu Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München (Beck) 1991, S. 64 ff. u. ö.

30 Vgl. dazu Schlosser: *Tote Blicke* (Anm. 1), S. 15 ff.; Christa Belting-Ihm: „Imagines maiorum“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt*, hg. v. Ernst Dassmann u. a., Bd. 17, Stuttgart (Hiersemann) 1996, Sp. 995–1016.

31 Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München (Hirmer) 2002, S. 21.

32 Ebd., S. 18.

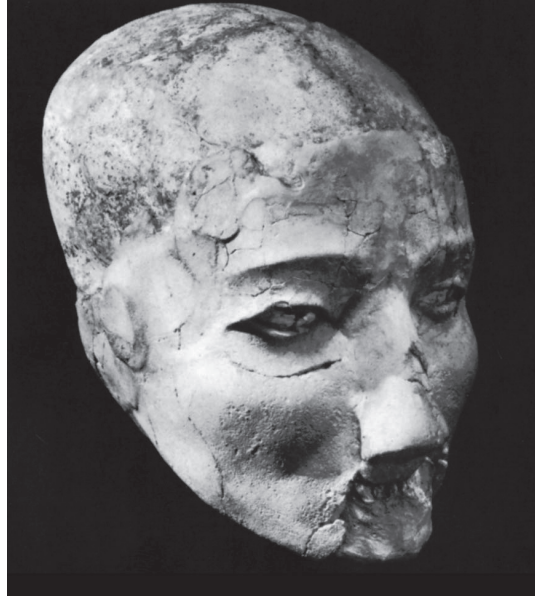


Abb. 8: Vera Icon, von Engeln gehalten
(Predella des Flügelaltars Stadtkirche St. Moritz, Mittenwalde)



Abb. 9: Das Gesicht von Jesus
auf dem Grabtuch von Turin

Abb. 10: Neolithischer beschichteter Totenschädel aus Jericho (ca. 7000 v. u. Z.)



schaffen wurden – „erfundene Gesichter“, die als „literarische Bildnisvisionen“ charakterisiert werden.³³ Zudem gab es die Masken des antiken Theaters, die einen *typos* darstellten und deren Ausdrucksformen sich parallel mit den mimischen Darstellungen in der Plastik entwickelten.³⁴

Sehr viel weiter zurückliegend trifft man auf die zahlreichen archäologischen Funde aus vor- und frühgeschichtlicher Zeit, die zumeist aus Begräbnisstätten und Heiligtümern stammen; sie zeugen von der Genese des Bildnisses aus dem Totenkult. Die Erscheinung dieser Gesichter aus weiter Ferne ließe sich viel eher als die Christusbilder mit der Konfiguration „Weiße Wand – Schwarzes Loch“ in Verbindung bringen. Am bekanntesten sind die Funde von Jericho aus dem siebten vorchristlichen Jahrtausend; sie deuten auf Begräbnisrituale hin, bei denen der Kopf des Verstorbenen vom begrabenen Körper abgetrennt, der Schädel vom verwesenen Fleisch gesäubert und mit einer aufgetragenen, bemalten Schicht bedeckt wurde, so dass die Totenköpfe, die über dem begrabenen Körper platziert waren, die abdruckähnlichen Züge des Verstorbenen trugen (Abb. 10).³⁵ Ob diesen Funden bereits die Bedeutung von Individualität zugeschrieben werden und man davon ausgehen kann, dass „die Köpfe auf konkrete, greifbare Art einen Sinn für Indi-

33 So Zanker: *Maske des Sokrates* (Anm. 27), S. 152.

34 Vgl. Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 3), Kap. 7.

35 Vgl. André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, übers. v. Wilfried Seipel, Freiburg i. Br./Basel/Wien (Herder) ⁵1982, S. 574.

vidualität, Tradition und den Fortbestand der Familie“ ausdrücken³⁶, darf bezweifelt werden. Doch können sie als „Kopfbilder vor dem Bild“³⁷, als Urform des Bildnisses, wenn nicht als Präfiguration eines „frühen Porträts“³⁸ und dessen Genese aus dem Totenkult betrachtet werden. Als Hybrid aus Abdruck und Nachahmung – eine Form vor-ikonischer Ähnlichkeit oder „ressemblance par contact“³⁹ – nehmen diese Funde in bildwissenschaftlicher Hinsicht, noch ehe die Frage nach dem echten Bild überhaupt entstanden war, jenen Übergang vom Index zum Ikonischen vorweg, der sich später mit dem Bildtyp der *vera icon*⁴⁰ verbinden wird.

Aus späteren Jahrtausenden ist ein anderer Bildtyp überliefert, dessen schematische Darstellung des Gesichts – Augen/Augenbrauen, Nase, Mund – sich der Figuration einer Maske annähert; mit heutigen Blicken betrachtet, wird man diese ‚abstrakten‘ Züge unwillkürlich mit der Kunst der klassischen Moderne assoziieren, die mit der Ähnlichkeit des Porträts gebrochen und dafür Anleihen beim sogenannten Primitivismus gemacht hat. Die genannten fazialen Figurationen finden sich auf anthropomorphen Grabstelen und Augenstelen von der arabischen Halbinsel, einer Region, die schon im fünften und vierten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung mit Grabhügeln bedeckt war; diese ragten bis zu zwei Meter über den Boden hinaus und waren durch Stelen als Begräbnis- und Kultstätte markiert. Besonders eindrucksvoll ist eine „Augenstele“ aus dem 5. bis 4. Jahrhundert v. u. Z. aus der Gegend von Taymâ in Form einer 72 cm hohen rechteckigen Stele aus Sandstein; auf deren Vorderseite findet sich die schematische Darstellung eines Gesichts, die wir heute als nahezu abstrakt empfinden: ein Quadrat mit einem langgezogenen Balken als Nase, der oben in zwei geschwungene Augenbrauen übergeht, unter denen sich die beiden ellipsenförmigen Augenfelder befinden; ein Mund fehlt. Unter dem Gesichtsfeld findet sich die aramäische Inschrift „Taym, dem Sohn von Zayd zum Gedächtnis“⁴¹ (Abb. 11). Diese Darstellungen zeugen in bildgeschichtlicher Hinsicht von einem Übergang zum (steinernen) Bild, bei dem eine schematische Nachbildung an die Stelle der Überformung eines Totenschädels getreten ist. Insofern scheint das Bild des Gesichts aus einem Bildtyp hervorgegangen zu sein, der später als Maske bezeichnet wurde. Wenn von Hans Belting und Moshe Barash wiederholt gezeigt wurde, dass das Porträt aus der Maske entstanden

36 So Terry Landau: *Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen*, übers. v. Brigitte Dittami, Heidelberg/Berlin/Oxford (Spektrum) 1993, S. 204 f., zit. nach Thomas Macho: „Das prominente Gesicht“, in: Manfred Faßler (Hg.): *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität, Wahrnehmung und Ethik der Kommunikation*, München (Fink) 1999, S. 122.

37 So die Formulierung von Rudolf Preimesberger: *Porträt* (Anm. 15), S. 22.

38 So Hans Belting: „Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen“, in: Constantin von Barloewen (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München (Diederichs) 1996, S. 92 ff.

39 Georges Didi-Huberman: „Le visage et la terre“, in: *Le Portrait contemporain. Artstudio*, Nr. 21 (1991), S. 6–21, hier S. 15. Zum Verhältnis von Abdruck und Bild vgl. auch Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln (DuMont) 1999.

40 Vgl. zu diesem Bildtypus Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München (Fink) 2002.

41 Béatrice André-Salvini u. a.: *Routes d'Arabie. Archéologie et histoire du royaume d'Arabie saoudite. L'album de l'exposition*, Paris (Somogy/Musée du Louvre) 2010, S. 13.

Abb. 11: Grabstele mit schematischer Darstellung eines menschlichen Gesichts (5.–4. Jh. v. u. Z.)



ist, dann können diese frühen Porträts der Toten umgekehrt auch als frühe Masken betrachtet werden. Maske und Porträt sind in der Geschichte des menschlichen Gesichts ohnehin untrennbar verbunden. Und auch die Genese des Porträts aus dem Totenkult hat im Gedächtnis der Gattung ihre Spuren hinterlassen. Es ist kein Zufall, dass Totenschädel als Bildmotiv, so Andreas Beyer, gleichzeitig mit dem neuzeitlichen Porträt auftauchen.⁴²

Christusbildnis, Maske, Porträt

Insofern die vorchristliche Geschichte des Gesichts vom Totenkult geprägt ist und zudem auch eine entfaltete vorchristliche Bildniskunst mit individualisierten Porträts existierte, nimmt also das Christus-Gesicht zwar eine besondere Stellung ein; es kann aber nicht für eine „Stunde Null“ der *Visagéité* eintreten. Nicht nur durch das überlieferte Bilderverbot war das Bildnis eines Christus-Porträts ein Problem, sondern auch durch den prekären Status seiner Gestalt: als verstorbener Mensch und lebender Gott. Aufgrund der Menschenähnlichkeit seiner Erscheinung erfordert sein Bildnis starke Distinktionsmerkmale, mit denen sich sein heiliges Gesicht von menschlichen Porträts unterscheidet. Das autonome Porträt (d. h. das Motiv des Gesichts, das von der Szene isoliert und vom Körper abgetrennt ist), das sich in der Renaissance entwickelte, ist ein zentraler Gegenstand des ‚goldenen Zeitalters der Ähnlichkeit‘⁴³ und exemplarisch für den Topos eines ‚nach dem Leben‘ entstande-

⁴² Beyer: *Porträt* (Anm. 31), S. 116.

⁴³ Zum Zusammenhang von Ähnlichkeit und Porträt vgl. Georges Didi-Huberman: „Ressemblance mythifiée et Ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait ‚sur le vif‘“, in: *Italie et Méditerranée. Mefrim*, 106 (1994) 2, S. 383–432; Jeanette Kohl: „Vollkommen ähnlich“. Der Index als Grundlage des Renaissanceporträts“, in: Martin Gaier/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hg.): *Simi-*



Abb. 12: Lorenzo Lotto,
*Junger Mann vor weißem
Vorhang* (um 1508)

nen Bildes. Da dieses Porträt inmitten einer bereits voll ausgebildeten christlichen Ikonographie entstand, in der das ikonische Bild des Christus-Anlitzes bereits einen festen Platz einnahm, musste es sich vor allem von Letzterem unterscheiden. Für diesen Zweck springt zuvörderst das Unterscheidungsmerkmal der Frontalan-sicht ins Auge; diese war, wie Moshe Barasch gezeigt hat⁴⁴, nahezu ausschließlich für das ‚heilige Gesicht‘ reserviert. Dieser Bildtyp ist aus dem Andachtbild hervorgegan-gen, aus der Situation des Kultbildes also, in der der Betrachter gleichsam mit dem Bild ‚spricht‘. Die Gesichter menschlicher Figuren wurden hingegen entweder im Profil dargestellt oder aber mit einem – leichter oder stärker – zur Seite gewendeten Kopf, in jener Dreiviertelposition, die gleichsam zur Bildformel des autonomen Porträts geworden ist (Abb. 12). Und obwohl, wie Barasch ebenfalls gezeigt hat, die

litudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, München (Fink) 2012, S. 181–206.

44 Moshe Barasch: „The Frontal Icon: A Genre in Christian Art“, in: ders.: *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Wien (IRSA) 1991, S. 20–35.

Ausdrucksgebärden „tragischer Gesichter“ in der Renaissance weitgehend den Vorbildern antiker Masken nachempfunden sind⁴⁵, finden sich darunter nur ausnahmsweise Gesichter in einer *En-Face*-Ansicht. Diese blieb dem Christusbild, Maria und den Heiligen und darüber hinaus königlichen Bildnissen vorbehalten. Die Unterscheidung *En-Face* – *Profil* hat eine so tragende Bedeutung, dass Meyer Schapiro Frontal- und Profilansicht als „symbolische Formen“ bewertet hat.⁴⁶ Als formästhetische Distinktion gewinnt diese für die Gesichtsdarstellung signifikante Kopfhaltung an Bedeutung, nachdem die Christus-Bildnisse sich im ikonischen Bild und in der Malerei durchgesetzt hatten und nicht mehr im Paradigma des echten Bildes verhandelt wurden. In ihm war es noch um ein ganz anderes Unterscheidungsmerkmal gegangen.

In einer Untersuchung zur Frage nach dem ‚heiligen Gesicht‘ hat Georges Didi-Huberman diese grundsätzliche bildwissenschaftliche Frage im Hinblick auf die Problematik eines Abgrunds der Ebenbildlichkeit und einer intrikaten Verflechtung von Reliquie und Bild reflektiert: „What immediately springs to mind here is the typology of *relic icon*: *relic* refers to what a ‚Holy Face‘ is, *icon* expresses what it represents (or that it represents).“⁴⁷ Bedarf das heilige Gesicht insofern einer besonderen Bildkonzeption, so findet dieses Problem seine ‚Lösung‘ in einer Konstellation von Nähe und Ferne. Es gäbe kein heiliges Bild, so Didi-Huberman, das die dialektische Konversion „of *trace* into *grace*, of the *vestigium* into *visio*“ in Gang zu setzen vermöchte, wenn die Nähe, die dem materiellen Prozess der Herstellung inhärent ist (Abdruck, Kontakt), nicht als Ferne dargestellt würde.⁴⁸ Für diese spezifische Konfiguration von Nähe und Ferne bezieht Didi-Huberman sich auf Walter Benjamins Definition der Aura – als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag“⁴⁹, und als „sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit.“⁵⁰ Er hebt die darin wirksame Dialektik des Blicks hervor – „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen beehren, den Blick aufzuschlagen.“⁵¹ – um damit den besonderen Bildtyp von Christi Antlitz auf dem Grabtuch zu charakterisieren: die visuelle Erscheinung von Spuren, die selbst die Eigenschaft des Verschwindens haben.

45 Moshe Barasch: „The Tragic Face: The Classical Mask of the Tragic Hero, and Expression of Character and Emotion in Renaissance Art“, in: ebd., S. 59–77.

46 Meyer Schapiro: „Frontal and Profile as Symbolic Form“, in: ders.: *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of the Text*, The Hague u. a. (Mouton) 1973, S. 37–63.

47 Georges Didi-Huberman: „Face, proche, lointain. L’empreinte du visage et le lieu pour apparaître“, in: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hg.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna (Nuova Alfa Ed.) 1998, S. 95–108; engl.: „Near and Distant: The Face, its Imprint, and its Place of Appearance“, in: *EN FACE. Seven Essays on the Human Face*. Themenheft, hg. v. Jeanette Kohl/Dominic Olariu, *Kritische Berichte*, H. 1 (2012), S. 54–69, hier S. 57.

48 Ebd., S. 59.

49 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedmann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, S. 479.

50 Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Fotografie“, in: ebd., Bd. 2, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977, S. 378.

51 Walter Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: ebd., Bd. 1 (Anm. 49), S. 646 f.

Ein Widerschein der auratischen Aufladung des Christus-Bildes lässt sich in der Geschichte des Gesichts auch im Bild des menschlichen Antlitzes ausmachen.⁵² Das ist in bildtheoretischer Hinsicht erklärbar, auch für Kulturen, in denen Abbildungen und Ablichtungen des menschlichen Gesichts nicht im Schatten des Bilderverbots geschehen.⁵³ Denn im menschlichen Bildnis kommt stets eine, wenn auch anders gelagerte, Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit, von Visualisierung und Verschwinden, von Ausstellung und Verbergung zum Zuge. Diese betrifft nicht nur das Überleben der Porträtierten im Bild – gemäß der vielzitierten Feststellung aus Leon Battista Albertis Traktat *Über die Malkunst* (1435/36), dass die Malerei auch diejenigen vor Augen stelle, die seit vielen Jahren tot sind.⁵⁴ Es betrifft auch die Tatsache, dass das Porträt die leiblichen Bewegungen, die fazialen Spuren der Ausdrucksgebärden im Bild festhält und damit etwas Flüchtliges und Verschwindendes visualisiert.⁵⁵ Und schließlich betrifft es das Phänomen, dass die Betrachter von Porträts in vielen Fällen den Eindruck gewinnen, als ob die porträtierten Gesichter den Blick erwiderten. Insofern sind Porträts nicht nur Bildnisse mit dem Anspruch auf „ein getreues Abbild individueller Unverwechselbarkeit.“⁵⁶ Sie stellen zugleich den Versuch dar, eine zentrale Eigenschaft des Gesichts durch ein Artefakt hervorzubringen, nämlich die Inszenierung des Gegenblicks, ohne die die Kopfvorderseite kein Gesicht wäre (Abb. 13). In diesem Sinne hat Gottfried Boehm in seiner Hermeneutik des Porträts die Bedeutung der Wechselseitigkeit des Blicks im autonomen, neuzeitlichen Porträt beschrieben: „Der Mensch des selbständigen Porträts, der aus dem Bildnis in eine ‚immanente‘ Welt von ebenfalls bildfähigen – wenn damit auch nicht immer bildwürdigen – Individuen schaut, bedarf zu seiner Realisierung eines Mitmenschen, des selbständigen Betrachters, an den er sich wendet.“⁵⁷

Zwar ist die Geschichte solcherart Porträts seit der „mit den Mitteln der Malerei vollzogenen Kritik am alten Konzept von Bildnis und Individuum“ als ein abge-

52 Thomas Macho überträgt die Aura auf Gesichter überhaupt, wenn er schreibt: „Gesichter sind Medien der *Fernanwesenheit* (nach einem Ausdruck von Manfred Faßler).“ Thomas Macho: „Das prominente Gesicht“ (Anm. 36), S. 121. Vgl. auch Gertrud Koch: „Nähe und Distanz. Face-to-face-Kommunikation in der Moderne“, in: dies. (Hg.): *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion in der Moderne*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1995, S. 272–291.

53 Am Beispiel der islamisch geprägten ostafrikanischen Kulturen vgl. dazu Heike Behrend: „Zur Politik des Gesichts im Spannungsfeld von Bilderverbot und populärer Fotografie an der Ostküste Kenias“, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München (Fink) 2008, S. 324–343.

54 Leon Battista Alberti: *Della Pittura* II, 25, in: ders.: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 2002, S. 101.

55 Vgl. dazu Sigrid Weigel: „Phantombilder zwischen Messen und Deuten. Bilder von Hirn und Gesicht in den Instrumentarien empirischer Forschung von Psychologie und Neurowissenschaft“, in: Bettina von Jagow/Florian Steger (Hg.): *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, Heidelberg (Winter) 2004, S. 159–198.

56 Beyer: *Porträt* (Anm. 31), S. 15.

57 Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München (Prestel) 1985, S. 9.



Abb. 13: Filippino Lippi, *Selbstporträt*
(Detail aus dem Freskenzyklus der Capella Brancacci, um 1483)

schlossenes Kapitel zu betrachten.⁵⁸ Doch deutet die jüngste Konjunktur der großen Ausstellungsprojekte mit Porträts auf eine Sehnsucht nach der verlorenen Gattung und nach ‚alten Gesichtern‘ hin, und dies gerade im Zeitalter der Medien-gesichter und post-humaner Gesichtskonstruktionen. In jedem Fall hat die Gat-

⁵⁸ Ebd., S. 10.

tung des Porträts gerade aufgrund der visuellen Inszenierung einer *wechselseitigen* Gesichtserkennung (wobei Erkennung eher Erkennen denn Identifizierung meint) einen wesentlichen Anteil an der kulturellen Arbeit am Bildnis des Menschen. Wenn die evolutionäre Anthropologie jüngst die Fähigkeit des Homo sapiens herausgestellt hat, im Anderen ein intentionales Wesen zu erkennen, das dem Selbst ähnlich ist⁵⁹, und wenn die Neurowissenschaften zuletzt, im Anschluss an die Entdeckung der Spiegelneuronen, den Resonanzmechanismus einer wechselseitigen, intersubjektiven Form von „embodied simulation“ ausgemacht haben⁶⁰, dann formulieren die Naturwissenschaften damit Einsichten, die der Kulturgeschichte des Gesichts traditionell zugrunde liegen. Die Arbeit am Bildnis des Menschen und am Porträt hat nicht unwesentlich zur Ausbildung und Einübung in die Wechselseitigkeit des Angesichts beigetragen.

Das Gesicht als Bild des Bildes

In der Geschichte verschiedener und sich wandelnder Darstellungen des menschlichen Gesichts ist dieses darüber hinaus so etwas wie ein Bild des Bildes, an dem nicht selten die These von der Über- oder Unterlegenheit des Visuellen gegenüber Sprache und Schrift erörtert wird. Diese Stellung verdankt sich der Wahrnehmung *auf einen Blick*, des Angesichts als einer Einheit im buchstäblichen Augen-Blick. Nach Lessing konfrontiert das Gesicht des Laokoon, das den klassischen Gegenstand im Wettstreit der Künste darstellt, die Malerei zwar mit den Grenzen ihrer Kunst, sofern es um den Ausdruck von Schmerz, Leidenschaften und Affekten geht, weil durch deren visuelle Darstellung die Gesichtszüge entstellt würden. So diskutiert er an dem verhüllten Gesicht des Vaters auf Timanthes' „Gemälde von der Opferung Iphigenies“ das Problem „entstellend[er]“ Hässlichkeit⁶¹ und leitet daraus das Prinzip einer abmildernden Darstellung ab, die er in der Laokoon-Gruppe in vorbildlicher Weise realisiert sieht. Andererseits ist die – unmögliche – sprachliche Schilderung eines Gesichts für Lessing das „Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde.“⁶² Aus der Kritik der Beschreibung, die Ariosts *Orlando Furioso* von der „bezaubernde[n] Alcina“ gibt, leitet Lessing eine grundsätzliche Warnung an die Dichter ab, von derartigen Versuchen abzusehen, da sich das, „was die Maler

59 Vgl. Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens* (1999), übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002.

60 Vittorio Gallese: „Empathy, Embodied Simulation, and the Brain: Commentary on Aragon and Zapf/Hartmann“, in: *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 56 (2008) 3, S. 769–781.

61 „Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszu drücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind.“ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie* (1766), in: ders.: *Werke und Briefe*, hg. v. Wilfried Barner u. a., Bd. 5/2, Frankfurt a. M. (Dt. Klassiker Verlag) 1990, S. 28 f.

62 Ebd., S. 150.

durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte grade am schlechtesten ausdrücken läßt.“⁶³

In der von Lessing formulierten Gegenüberstellung zwischen dem räumlichen Nebeneinander der Malerei und dem Nacheinander der Dichtung stellt das Gesicht *das* Paradigma des Visuellen dar, wenn er schreibt, „daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Teile erinnern kann.“⁶⁴ Demnach wären literarische Beschreibungen von Gesichtern gegenüber visuellen Darstellungen immer schon im Nachteil.⁶⁵

Dieses Urteil bezieht sich auf die Wahrnehmung des Gesichts – als Einheit –, die des synthetisierenden Augen-Blicks bedarf. Die Stellung von Literatur und Malerei im Paragone der Künste verkehren sich jedoch, sobald es um die Darstellung von Emotionen und um grundsätzliche Probleme bei der Visualisierung von Affekten geht. So hat schon Leon Battista Alberti in *Della Pittura* festgestellt, „dass es überaus schwierig ist, wenn man ein lachendes Gesicht malen will, zu vermeiden, dieses eher weinend als fröhlich zu machen. [...] Und ebenso: wer könnte je ohne größtes Bemühen Gesichter darstellen, in denen der Mund, das Kinn, die Augen, die Wangen, die Stirn, die Brauen, alle Teile zusammenwirken zu einem Ausdruck von Lachen oder Weinen?“⁶⁶ Diese Beobachtung über eine Art *Gegensinn der Urworte* im Felde der Ausdrucksgebärden ist im Diskurs über die Malerei immer wieder anzutreffen. Auch Joshua Reynolds stellt in seinen *Discourses on Art* – angesichts eines Vergleichs zwischen der Figur einer frenetisch lachenden Bacchantin und der Darstellung einer trauernden Maria – fest: „It is curious to observe, and it is certainly true, that the extremes of contrary passions are with very little variation expressed by the same action“ (Abb. 14).⁶⁷ Vor dem Hintergrund solcher Schwierigkeiten bei der visuellen Darstellung des Mienenspiels ist es kein Zufall, dass über die Entzifferung von Gesichtsausdrücken vor allem im Paradigma der *Lesbarkeit* gehandelt wird, einer an der Lektüre von Schriftzügen, von buchstäblichen Charakteren, geschulten Lektüre von Gesichtszügen. Diese aber läuft immer dann Gefahr, in die Fallen des physiognomischen Deutungsmusters zu geraten, wenn sie auf der Suche nach einem universellen Code ist, mit dem der Gesichtsausdruck

63 Ebd., S. 147, 150.

64 Ebenda, S. 144 f.

65 Im Anschluss daran hat Peter von Matt die These von der Unbeschreibbarkeit des Gesichts formuliert. Matt: ... *fertig* (Anm. 4), S. 96 ff.

66 Alberti: *Della Pittura* II, 42 (Anm. 54), S. 133.

67 Die Feststellung entstammt folgender Passage: „There is a figure of a Bacchante leaning backward, her head thrown quite behind her, which seems to be a favourite invention [...]; it is intended to express an enthusiastick frantick kind of joy. This figure Baccio Bandinelli, in a drawing that I have of that Master, of the Descent from the Cross, has adopted, (and he knew very well what was worth borrowing,) for one of the Marys, to express frantick agony and grief.“ Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art* (1769–1791), hg. v. Robert R. Wark, New Haven/London (Yale University Press) ³1997, S. 221 f.

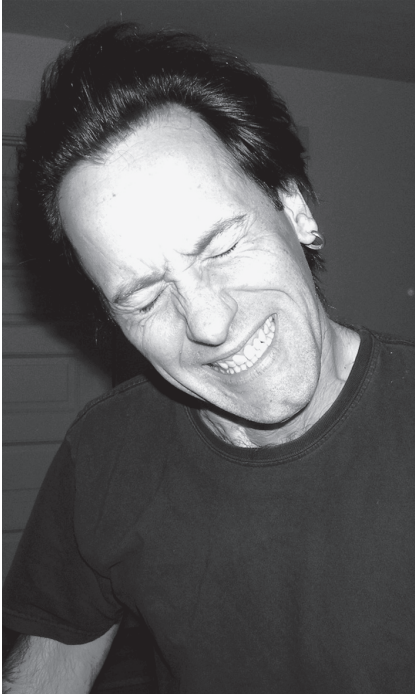


Abb. 14: *Impact Damage (There's a thin line between a laugh and a wince)* (2007)

decodiert werden soll – wie etwa in dem gegenwärtig prominenten und vielgenutzten Facial Action Coding System (FACS).⁶⁸

Eine nochmalige Wendung nimmt diese Debatte in Geschichte und Theorie des Films; auch hier steht das Gesicht im Zentrum. Das Filmgesicht ist darin Inbegriff einer in Bewegung gebrachten Gleichzeitigkeit, eines gleichsam zeitlich gedehnten Augen-Blicks. Im Film, der die Ausdrucksgebärden des Gesichts – jenseits des physiognomischen Registers – zur Kunst entwickelt hat, haben die widerstreitenden Aspekte des Laokoon-Paradigmas offenbar wieder zusammengefunden, so wie auch die zwei Seiten der Semantik von Gesicht, Sehen und Antlitz. Als Medium profitiert der Film nämlich von den ‚Vorteilen‘ des Visuellen, von der Möglichkeit, das Gesicht als Einheit wahrzunehmen, während dessen ‚Schwächen‘ dadurch überwunden werden, dass die Bilder – und damit Mienenspiel und Ausdruck – in Bewegung gebracht werden, in doppelter Weise: durch die Gesten und Mienen der Schauspieler und durch den Perspektivwechsel der Kamera (Abb. 15). Am Anfang der Filmtheorie steht so auch eine Wiederentdeckung der ‚verlernte[n] Sprache der Mienen und Gebärden.“⁶⁹ Von einer *Wiederentdeckung* sprach 1924 der Theoretiker

68 Zur Kritik dieses Instrumentariums vgl. Sigrid Weigel: „Phantombilder“ (Anm. 55).

69 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001, S. 17.

Abb. 15: Joan Crawford in
Sudden Fear (1952)



ker des frühen Films Béla Balázs deshalb, weil er davon ausging, dass diese Art Sprache durch die Schriftkultur verlernt worden sei. Die Buchkunst habe „das Gesicht der Menschen unleserlich gemacht. Sie haben so viel vom Papier lesen können, daß sie die anderen Mitteilungformen vernachlässigen konnten.“⁷⁰ Dagegen entdeckt er im Film die Möglichkeit einer radikalen Wendung von wahrhaft kosmischer Dimension für die Kultur, denn er spricht davon, dass die „ganze Menschheit“ dabei sei, „die vielfach verlernte Sprache“ wieder zu erlernen. Sein programmatischer Satz, der seiner Schrift auch den Titel gegeben hat, lautet: „Der Mensch wird wieder sichtbar werden.“⁷¹

In Balázs' Reflexionen über diese Art ‚Sprache‘ taucht das Laokoon-Argument in veränderter Weise wieder auf. Wenn er den Gesichtsausdruck mit der akustischen Sprache vergleicht, dann ist diese dabei an die Stelle der Kunst getreten. „Der Gesichtsausdruck“, davon war er überzeugt, ist überhaupt polyphoner als die Sprache.“ In ihm entdeckt auch der Filmtheoretiker so etwas wie das Bild des Bildes, denn: „Das Nacheinander der Worte ist wie das Nacheinander der Töne einer Melodie. Doch in einem Gesicht können die verschiedenen Dinge *gleichzeitig* erscheinen wie in einem Akkord, und das Verhältnis dieser verschiedenen Züge zueinander ergibt die reichsten Harmonien und Modulationen. Das sind die Gefühlsakkorde, deren Wesen eben in der Gleichzeitigkeit besteht. Diese aber ist mit Worten nicht auszudrücken.“⁷² Andererseits scheint er die Qualität dieser Ausdrucksweise, die sich im Visuellen abspielt, nur mit Metaphern aus dem Bereich von Literatur und Musik beschreiben zu können. So vergleicht er diese den Worten überlegene Sprache mit der Dichtung, indem er das Mienenspiel als Lyrik bezeichnet und darin

70 Ebd., S. 16.

71 Ebd., S. 17.

72 Ebd., S. 45.

auch ein Drama zu entdecken vermag, und spricht auch von „Gefühlsakkorden.“⁷³ Die Gleichzeitigkeit des visuellen Bildes scheint im Film also eine Synthese mit den Darstellungsmöglichkeiten der anderen Künste einzugehen. Im Zentrum steht dabei das Gesicht, insbesondere dessen Großaufnahme.

Insofern ist die Geschichte des Gesichts in der Moderne aufs Engste mit dem Film verknüpft, während umgekehrt die Filmgeschichte entlang der veränderten Erscheinung des Gesichts im Film geschrieben werden kann. So charakterisiert etwa Jacques Aumont in *Du visage au cinéma* (1992) den Unterschied zwischen dem amerikanischen Tonfilm und dem europäischen Stummfilm über das Gesicht. Während er kritisiert, dass das Gesicht in Ersterem als Agent des Sinns, der Erzählung und der Kommunikation fungiere, hebt er dagegen (mit Bezug auf Balázs) die Sichtbarkeit des stummen Gesichts hervor.⁷⁴ Die bewegliche Kamera und die zeitliche Dehnung der Einstellung ermöglichen ein Spiel der Blicke, das einer „szenischen Logik des klassischen Gesichts“⁷⁵ zugute kommt. Insbesondere im Filmgesicht der Nachkriegszeit, in den Filmen des Neorealismus, entdeckt Aumont ein menschliches Gesicht: „Die Gleichsetzung zwischen Filmgesicht und menschlichem Gesicht ist in dieser Zeit so intensiv, dass sie, als eine Art Evidenz, ein Erbe dieses geschichtlichen Moments bleiben wird“ (Abb. 16 bis 18).⁷⁶ Wenn Aumont von Erbe spricht, dann deshalb, weil dieses Gesicht und mit ihm „die gute alte Zeit des Kinos“ bereits seit dem Ende der 60er Jahre von der Leinwand verschwunden seien. „Was für einer schlechten Zeit muss das Filmgesicht nun die Stirn bieten...“⁷⁷ lautet der Schlußsatz des vor zwanzig Jahre erschienenen Buches.

Doch offensichtlich haben nicht nur die Filmgesichter noch jeder neuen Zeit die Stirn geboten.

73 Ebd., S. 44 ff.

74 Aumont: *Du visage au cinéma* (Anm. 19), S. 49, 76 ff.

75 Jacques Aumont: „Der porträtierte Mensch“ (1992), in: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 13 (2004) 1, S. 18 (Kap. 4 von *Du visage au cinéma* in der Übersetzung von Michael Cuntz).

76 Ebd., S. 27.

77 Ebd., S. 48.

Abb. 16:
Giulietta Masina in
La Strada (1954)



Abb. 17:
Carlo Battisti in
Umberto D. (1952)



Abb. 18:
Harriet Andersson in
Sommaren med Monika (1953)



Abbildungsnachweis

Sigrid Weigel, „Das Gesicht als Artefakt: Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses“:

Abb. 1:

Trajanisches Privatporträt. Sammlung: Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen. Quelle:
<http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/d/09>

Abb. 2:

Robert Campin (Meister von Flémalle), *Bildnis eines Mannes und einer Dame* (Doppelporträt), hier: *Bildnis einer Dame*, um 1430. Öl und Tempera auf Eichenholz, bemalte Fläche 40,7 x 27,9cm. National Gallery, London. Quelle:
Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*. München (Hirmer Verlag) 2002. S. 37.

Abb. 3:

Robert de Niro. ©Hedi Slimane. Quelle:

http://www.hedislimane.com/admin/portraitdiary/upload/pic/Robert_DiNiro_01_148_d.jpg

Abb. 4:

Sad Old Woman. ©Hamed Saber. Quelle: en.wikipedia.org;

originally uploaded from: <http://flickr.com/photo/44124425616@N01/173847901>

Abb. 5:

Michael Jackson, Black and White, King of Pop. Quelle:

<http://www.fondosblackberry.com/user-content/uploads/wall/o/19/Michael-Jackson-beginning.jpg>

Abb. 6:

Michael Jackson, „Black or White“ Set. Quelle:

<http://images2.fanpop.com/images/photos/7300000/-Black-or-White-Set-michael-jackson-7357313-663-1000.jpg>

Abb. 7:

David Ayre, *Fractured Faces* (#189). Quelle:

<http://www.the-impossible-project.com/projects/101ways/images/233/0.jpg>

Abb. 8:

Vera Icon, von Engeln gehalten. Anon. (Sachsen?, 1514, Restaurierung: 1862). Predella, Tafelmalerei des Flügelaltars (Holz, geschnitzt) in der Evangelischen Stadtkirche Sankt

Moritz, Standort: Mittenwalde (Kreis Königs Wusterhausen). Foto: Gert von Bassewitz.
Quelle:
<http://www.bildindex.de/bilder/fmc452260c.jpg>

Abb. 9:
Das Gesicht von Jesus auf dem Grabtuch von Turin. Foto: Siegfried-Karl. Quelle:
<http://kathspace.com/community/file/pic/photo/04/2010/Siegfried-grabtuch-turin-gesicht-jesu.jpg>

Abb. 10:
Neolithischer beschichteter Totenschädel aus Jericho, ca. 7000 v. u. Z. Quelle:
<http://www.theslideprojector.com/images/prehistoric/neolithic/jericho/plasteredskulljericho.jpg>

Abb. 11:
Grabstele mit schematischer Darstellung eines menschlichen Gesichts. 5.–4. Jh. v. u. Z.
Sandstein, 326 x 15 x 72cm Streufund. ©Tayma Museum. Quelle:
<http://www.critiqueecho.com/wp-content/uploads/2012/01/image-uvko.jpg>

Abb. 12:
Lorenzo Lotto, *Junger Mann vor weißem Vorhang*, um 1508. Öl auf Holz, 42,3 x 35,3 cm.
Kunsthistorisches Museum, Wien. Quelle:
Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München (Hirmer Verlag) 2002, S. 153.

Abb. 13:
Filippino Lippi, *Selbstporträt* (Detail aus dem Freskenzyklus der Capella Brancacci), um
1483. Santa Maria del Carmine, Florenz. Quelle:
Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München (Hirmer Verlag) 2002, S. 102.

Abb. 14:
Impact Damage (There's a thin line between a laugh and a wince), 2007. ©fantail media.
Quelle:
<http://www.flickr.com/photos/75425700@N00/346840218>

Abb. 15:
Filmstill aus David Miller, *Sudden Fear* (1952). Quelle:
<http://www.joancrawfordbest.com/52suddenfear12july1.jpg>

Abb. 16:
Filmstill aus Federico Fellini, *La Strada* (1954). Quelle:
http://www.filmdesmonats.de/sites/default/files/la_strada_red.jpg

Abb. 17:
Filmstill aus Vittorio de Sica, *Umberto D.* (1952). Quelle:
<http://nerdvampire.files.wordpress.com/2012/04/umberto01.jpg?w=610&h=443>

Abb. 18:

Filmstill aus Ingmar Bergman, *Sommaren med Monika* (1953). Quelle:
http://s3.amazonaws.com/criterion_development/images/1316/large_Monika.jpg?1338821216

Hanns Zischler, „Die durchbrochene Leinwand. Georges Méliès' *Autoportrait de l'Artiste*“:

Abb. 1:

Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*. Öl auf Leinwand, 63,5 x 52 cm. Privatsammlung.
 Foto: Stefan Worrington.

Abb. 2 und 3:

Frontispiz Doppelseite mit dem Buchtitel (recto) und dem Maler hinter der Staffelei (verso) aus: Paul Gavarni: *Masques et Visages*, Paris 1868.

Abb. 4:

Gavarnis Selbstporträt von 1845 (Stich von 1867 durch Adrien Nargeot), aus: ebd.

Georges Didi-Huberman, „Politik des Rahmens. Philippe Bazins taktile fotografische Porträts“:

Abb. 1:

Eugene O. Goldbeck, *Lackland Airforce Base Insignia (Indoctrination Division)*. Air Training Command, Lackland Air Force Base, San Antonio, Texas. July 19, 1947. Photography Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin. Quelle: Louis Kaplan: *American Exposures. Photography and Community in the Twentieth Century*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2005, S. 19.

Abb. 2:

Alphonse Bertillon, *Tableau synoptique des traits physiologiques, pour servir à l'étude du „portrait parlé“* (1890). Fotomontage. Paris, Préfecture de Police.

Abb. 3:

Solomon Telingater, *Sowjetische Orden und sozialistische Helden der Arbeit* (um 1933). Fotomontage. Köln, Galerie Alex Lachmann.

Abb. 4:

Philippe Bazin, *Moulage* (2003). Fotografie (Silberabzug), 49,5 x 49,5 cm. Sammlung des Künstlers.

Abb. 5:

Philippe Bazin, *Nés* (1998–1999). 18 Bilder aus einer 37er Serie. Fotografien (Silberabzug), 45 x 45 cm. Sammlung des Künstlers.