

# 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](http://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

GEORGES DIDI-HUBERMAN

## Politik des Rahmens

### Philippe Bazins taktile fotografische Porträts

Es gibt keine Bilder ohne technische Vermittlung, ohne *Apparat*<sup>1</sup> – das ist evident. Aber die technische Apparatur wird ihrerseits durch einen *Machtapparat* bedingt, ebenso wie *die Sicht*, die wir durch die Bilder auf die Dinge haben, bedingt ist durch *die Blicke*, d.h. die Spiele des Begehrens und das, was politisch bei all jenen auf dem Spiel steht, die ‚zu sehen begehren‘, bei all jenen, die Sichtbares auslösen oder von Bildern Gebrauch machen. So konnte der Apparat von Eugene O. Goldbeck nicht derjenige Alphonse Bertillons sein, da die von ihnen jeweils hervorgebrachten Bilder nicht auf die gleichen „Blicke“ hin ausgerichtet und zugeschnitten waren. Goldbeck musste sich bei seinen Porträts der ohnehin bereits stark disziplinierten Truppen – Armeekorps, Sportverein oder Ku-Klux-Klan – nicht um die Bewegungen der Menge sorgen oder die Gesichter der Einzelnen auf der Suche nach dem Schwarzen Schaf, dem Verräter oder dem Terroristen absuchen. Er konnte in Ruhe auf sein Gestell klettern, sie lange posieren lassen, die Kadrierung auf die panoramatische Dimension einer Figur hin ausrichten, die durch die Aufstellung der Körper erzeugt wurde und so die emblematische Figur ihres sozialen Zusammenhalts zur Darstellung brachte (Abb. 1). Bertillon hingegen schuf Porträts einer menschlichen Herde – der großstädtischen Massen –, die per definitionem undiszipliniert war; hier handelte es sich stets um von der Polizei Festgenommene. Er musste also schnell und tüchtig vorgehen, jedes Gesicht eines nach dem anderen auf der Suche nach potentiellen Wiederholungstätern betrachten und in die jeweiligen Rubriken einsortieren, indem er auf „Lippen“, „Mund“, „Nase“, „Kinn“, „Ohren“ usw. fokussierte und ihnen einen Rahmen gab (Abb. 2).

Ebenso wie das Wort *Apparat* verweist auch das Wort *Rahmen* (frz. *cadre*) nicht nur auf eine formale Notwendigkeit, die der Existenz der Bilder inhärent ist, sondern auch auf institutionelle Zwänge, die jedweder Ausübung von Macht inhärent sind. Bei den stalinistischen Bildern des „verdienten Volkes“ zum Beispiel (Abb. 3) ist *der Rahmen*, innerhalb dessen die Vision der anonymen Masse, die Porträts der Arbeiter und die ihnen verliehenen Orden zusammenkommen, nicht ohne eine von den *Kadern* der Partei einseitig getroffene Entscheidung denkbar. Da es keine optischen Apparate ohne institutionelle Apparate gibt, kann es keinen ästhetischen Rahmen ohne politische Kader, ohne einen politischen Rahmen geben – Historiker und Soziologen irren, wenn sie glauben, dass das eine auf das andere angemessen antwortet oder es reflektiert.

---

1 Vgl. zu diesem Begriff die von Walter Benjamin ausgehenden Überlegungen von Jean-Louis Déotte: *L'Époque des appareils*, Paris (Lignes Manifeste) 2004.



Abb. 1: Eugene O. Goldbeck, 21.765 Soldaten der Lackland Air Force Base, San Antonio (Texas), bilden das Emblem ihrer Einheit (1947)

Gewiss, die Macht kommt nicht ohne eng miteinander verknüpfte „Institutionen“ und „Techniken“ aus, wie es unter anderen Michel Foucault so treffend in Bezug auf die „Biomacht“ formulierte<sup>2</sup>: „Mir scheint, dass eines der grundlegenden

2 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, übers. v. Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986, S. 168 (*Histoire de la sexualité*, Bd. 1: *La volonté de savoir*, Paris [Gallimard] 1976, S. 185). Vgl. ders.: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*.

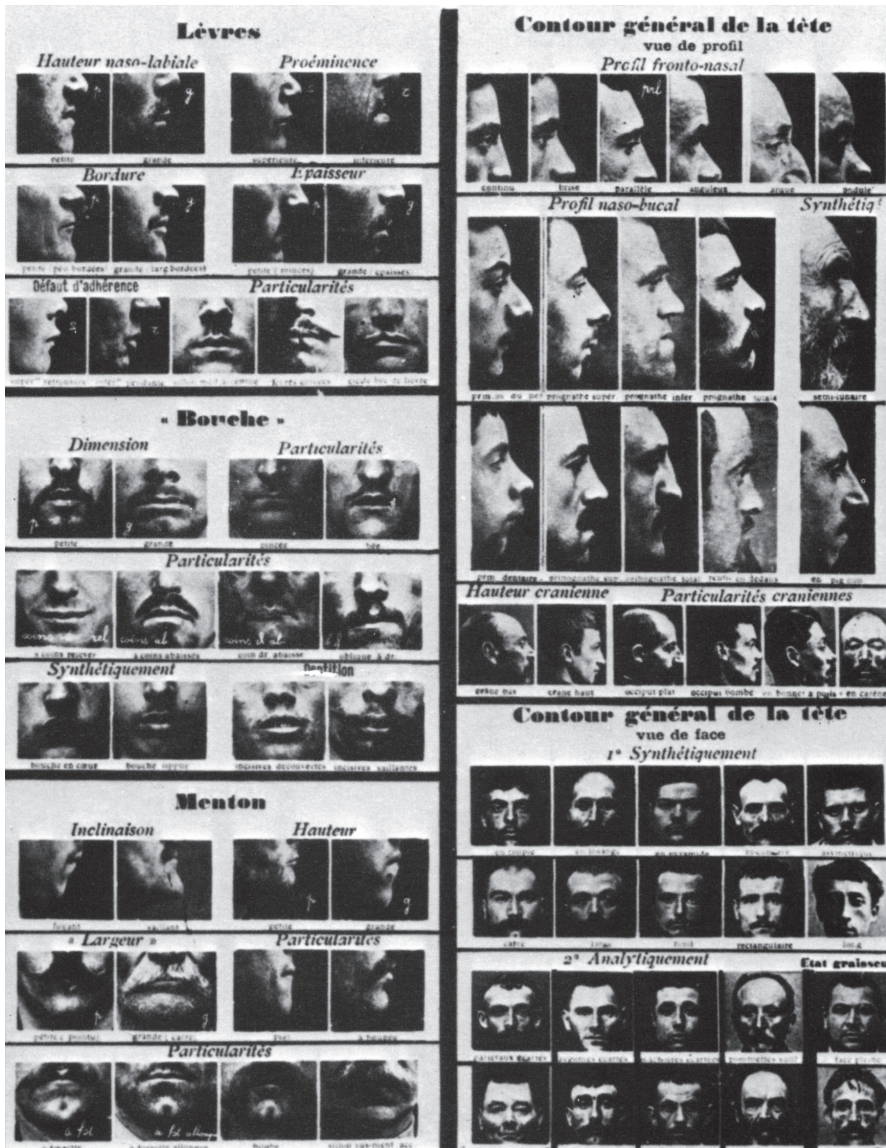


Abb. 2: Alphonse Bertillon, *Tableau synoptique des traits physiologiques* (1890)

Vorlesungen am Collège de France (1977–1978), übers. v. Claudia Brede-Konersmann/Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004, S. 13–51 (*Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977–1978*, Paris [Gallimard/Le Seuil] 2004, S. 3–25).



Abb. 3: Solomon Telingater, *Sovietsche Orden und sozialistische Helden der Arbeit* (um 1933)

Phänomene des 19. Jahrhunderts in dem bestand und noch besteht, was man die Vereinnahmung des Lebens durch die Macht nennen könnte“, schrieb Foucault 1976, „wenn Sie so wollen, eine Machtergreifung über den Menschen als Lebewesen, eine Art Verstaatlichung des Biologischen [...], das ich als ‚Biopolitik‘ der menschlichen Gattung bezeichnen würde.“<sup>3</sup> Nun sind alle jene Phänomene, deren institutionelle Rahmen und Apparate Foucault analysiert hat – sei es das Gefängnis, das Krankenhaus oder die psychiatrische Anstalt –, jenem Apparat zeitgenössisch, der das Sichtbare kadriert, und zwar der Fotografie. Insofern andere graphische Verfahren und andere Arten von Porträts durch sie abgelöst wurden – insbesondere die von Lavater kodifizierten physiognomischen Porträts<sup>4</sup> –, spielte sie für die visuelle Apparatur jener „Biopolitik“ der menschlichen Gattung“ eine Hauptrolle; eine Apparatur, die man auch als *Biopolitik des menschlichen Erscheinungsbilds* bezeichnen könnte.

Ohne Zweifel liegt genau hier eines der grundlegenden Probleme der fotografischen Arbeit von Philippe Bazin. Denn über die Pflegeheimfahrt hinaus, von der seine medizinische Dissertation Zeugnis ablegt, setzt sich Bazin mit den Beziehungen des fotografischen Apparats zu den Apparaten der Macht: dem Krankenhaus, der psychiatrischen Einrichtung oder der Polizeiwissenschaft, auseinander.<sup>5</sup>

3 Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, übers. v. Michaela Ott, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999, S. 276–280 („*Il faut défendre la société*“: *Cours au Collège de France [1975–1976]*, Paris [Gallimard/Le Seuil] 1997, S. 213–216).

4 Vgl. Bruno-Nassim Aboudrar: *Voir les fous*, Paris (PUF) 1999, S. 125–152.

5 Vgl. Philippe Bazin: „Photographies de la folie“, in: *Tribune médicale*, Nr. 313 (1989), S. 18–22; ders.: „L’œil criminel“, in: *Acuité*, 4 (1990), S. 51–54; ders.: „Le coup d’œil“, in: *Agora. Éthique, médecine, société*, 39 (1997/98), S. 23–29.



Abb. 4: Philippe Bazin, *Moulage* (2003)

Nachdem er auf die „Gipsabgüsse von Einheimischen“ gestoßen war, die an der Pariser École des Beaux-Arts aufbewahrt werden, hat er sie in Nahaufnahme fotografiert (Abb. 4) und sie dann mit Zeugenaussagen von 30 in Dünkirchen lebenden Komorern zum Thema des gewöhnlichen, institutionellen Rassismus konfrontiert, die er auf Video aufgezeichnet hatte.<sup>6</sup> Die daraus resultierende kritische Verschiebung besteht allein darin, einen Widerstand des menschlichen Gesichts gegenüber dem „biopolitischen“ Dispositiv auszulösen, das es einzurahmen und unter seinen Einfluss zu stellen versucht, und diesem Widerstand auch formal gerecht zu werden.

Um solche Gipsabgüsse schaffen zu können, musste der Operateur im 19. Jahrhundert seine Subjekte fatalerweise auf ein Bett oder einen Operationstisch legen.

<sup>6</sup> Philippe Bazin: *Intérieurs*, Dunkerque (Musée des Beaux-Arts), 20.9.2003–1.3.2004.



Schon dadurch unterstanden diese der Klinik, einem *klinischen Blick* im Sinne der Foucault'schen Definition:

Der klinische Blick hat die paradoxe Fähigkeit, eine Sprache zu vernehmen, während er ein Schauspiel wahrnimmt. [...] Der klinische Blick ist ein horchender Blick und ein sprechender Blick; die klinische Erfahrung ist ein Augenblick des Gleichgewichts zwischen dem Wort und dem Schauspiel; ein prekäres Gleichgewicht, das auf dem unerhörten Postulat beruht, daß alles *Sichtbare aussagbar* ist und daß es in seiner *Gesamtheit* sichtbar ist, weil es in seiner Gesamtheit *aussagbar* ist. Aber die restlose Umsetzbarkeit des Sichtbaren ins Aussagbare war in der Klinik eher eine Forderung und ein Grenzwert als ein ursprüngliches Prinzip. Die totale *Beschreibbarkeit* bleibt ein ferner Horizont; sie ist eher Wunschdenken als eine begriffliche Basis.<sup>7</sup>

Nun erweist sich dieser Wunsch einer totalen Beschreibbarkeit, der mit dem Wunsch einhergeht, die Visualisierungsapparatur mit absoluter Macht zu versehen, als durchwirkt von den *epistemologischen Mythen*, wie Foucault sie benannt hat: dem Mythos der „alphabetischen Struktur“ des Symptoms, dem Mythos eines reinen Blicks, der sich qua „normalistischer Reduktion“ vollzieht, und dem Mythos eines Experiments, das unfehlbar einer „chemischen“ Reduktion“ folgt.<sup>8</sup> Kurioserweise richtet sich der letzte dieser durchaus nicht unerheblichen Mythen am *Modell der bildenden Kunst* aus:

Die gesamte Analyse entfaltet sich auf der Ebene einer Ästhetik. Aber diese Ästhetik definiert nicht nur die ursprüngliche Form jeder Wahrheit, sie schreibt gleichzeitig auch Vollzugsregeln vor und wird damit auf einer zweiten Ebene Ästhetik in dem Sinne, daß sie die Normen einer Kunst aufstellt. Die sinnliche *Wahrheit* öffnet sich nun – mehr als den Sinnen selber – einer *schönen Sinnlichkeit*. Die ganze komplexe Struktur der Klinik vollendet sich in der blendenden Geschwindigkeit eines Kunstgriffs.<sup>9</sup>

Muss man damit nicht in der Fotografie den exemplarischen Apparat dieser „blendenden Geschwindigkeit“ sehen? Muss man nicht im entschieden klinischen Gebrauch der Fotografie ebenfalls das künstlerische Modell erkennen, hier des Barocks, dort der Klassik?<sup>10</sup> Nun besitzt das Modell der Kunst in dem Sinne, wie Foucault es in der *Geburt der Klinik* einführt, niemals die Regelmäßigkeit, die man sich gleichwohl von ihm wünscht. Zwar gibt es, vermittelt durch den Diskurs der Kunsthochschulen, die Rede von einer „Regel“schönheit (*regola* bei Vasari). Doch die Kunst als Praxis und Erfahrung von Formen, Materialien und Verfahren eröffnet ebenso ein Feld der „Freiheit“ (*licenza*). Kurzum, eine ewig wählende Annähe-

7 Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. (Fischer Tb.) 1988, S. 122, 129 f. (*Naissance de la clinique*, Paris [PUF] 1963, S. 108, 116).

8 Ebd., S.132 f. (frz. S.119–121).

9 Ebd., S.135 (frz. S.122).

10 Vgl. Georges Didi-Huberman: „Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation“ [Nachwort], in: Jean M. Charcot/Paul Richer: *Les Démoniaques dans l'art* (1887), Paris (Macula) 1984, S.125–211.

nung, eine stets erneuerte Variationsübung zwischen Regel und Deregulierung. Wenn man beispielsweise beobachtet, wie die klinischen „Porträts“ der Hysterie im 19. Jahrhundert entstanden sind, bemerkt man, bis zu welchem Grad die Norm, so machtvoll sie auch war, niemals das *Spiel* verhindert hat, das durch die technische Phänomenologie, die der fotografischen Apparatur inhärent war, erst ermöglicht wurde. Spiele der Züge und Spiele der Pose, Zufälle der beschreibbaren Oberfläche und der irreduziblen Unvorhersehbarkeiten der Geste, der Physiognomie, des Symptoms, die zu fotografieren waren: Eben deshalb brachten der fotografische Apparat und der institutionelle Apparat, die sich eigentlich gegenseitig reflektieren sollten, es niemals bis zum Äußersten.<sup>11</sup>

Das einfachste Spiel, mit dem der fotografische Apparat den institutionellen Apparat in eine Krise stürzen kann, ist sicherlich das *Kadrierungsspiel*. Man braucht den Rahmen nur ein wenig zu verschieben (absichtlich oder nicht), es reicht aus, sich *ein bisschen zu sehr* zu entfernen oder anzunähern, um im System selbst den Exzess des Systems hervortreten zu sehen. Oder um in der symbolischen *Rahmung* eine *Dekadrierung*, eine Entrahmung hervorzurufen, die dem Vorstellungsvermögen Raum lässt. Mir scheint, dass es genau das ist, was Bazin mit seinen fotografischen Verfahren experimentell versucht. Auf der einen Seite erscheint seine ganze Arbeit, als sei sie der immergleichen Belichtungs- und Kadrierungsregel unterworfen, als folge sie den „kalten“, standardisierten, protokollierenden Verfahren des klinischen Blicks. „In der klinischen Erfahrung des Mediziners“, sagt Bazin, „ist der Vergleich von Variationen derselben Form wesentlich, um Krankheiten wiederzuerkennen, zu identifizieren und zu verstehen. Ich sage es noch mal: Meine Fotografien sind klinischer Art. Denn alle diese Gesichter sind in derselben Form eingerichtet.“<sup>12</sup>

Aber auf der anderen Seite sieht Philippe Bazin seine Bilder auch als Öffnung eines Widerstands in dem institutionellen Rahmen des Krankenhauses, sei es nun in Pflegeheimen (zur Verwaltung des Todes) oder auf der Entbindungsstation (zur Verwaltung der Geburt) (Abb. 5 und 6):

Die überwältigende Mehrheit der Momente unserer Existenz sind mehr und mehr kadriert [und deshalb] beobachte ich die Institution, denn ich muss mich ihrer positivistischen Kraft zu meinen Gunsten bedienen und durch die Leute, die ich dort fotografiere, die Einmaligkeit eines jeden Wesens wiederfinden. Letztlich benutze ich die anonyme Macht der Institution über die Menschen, um ihnen eine persönliche, einmalige Sichtbarkeit gegenüber der ganzen Welt zurückzugeben.<sup>13</sup>

Der einstige Arzt Philippe Bazin will das, was sich seinen Augen darbietet, aus nächster Nähe beobachten. Die *Faces* (*Gesichter*) haben sicherlich nichts mit medi-

11 Ders.: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris (Macula) 1982.

12 Philippe Bazin: „Entretiens. Propos recueillis par Christiane Vollaire“, in: *Agora. Éthique, médecine, société*, 39 (1997/98), S. 75.

13 Ebd., S. 71.



Abb. 5: Philippe Bazin, *Nés* (1998–99)

zinischer Fotografie zu tun, da sie doch mit einem kritischen Rückzug gegenüber der Instrumentalisierung leidender Körper verbunden sind:

Meine Fotografien [...] sind alles andere als medizinisch. Gleichwohl habe ich, nachdem ich meine Haltung besser verstanden hatte, erkannt, dass jene aus meiner Ausbildung als Arzt hervorgegangen sind [...], die mir eine Beziehung zu den Leuten erlaubt, die in gleicher Weise von Distanz und Nähe geprägt ist.<sup>14</sup>

*Nähe* ist notwendig für die Schärfe der Sinne, da sie den menschlichen Körper betrifft. *Distanz* ist für die Objektivität notwendig, da diese, sofern sie den menschlichen Körper betrifft, fortwährend durch ein verliebtes Zwinkern bedroht ist, die psychologische Beziehung der Verführung oder ganz im Gegenteil der Klage.

Sollte es also zu einer Verstörung kommen, so entstünde diese aus Bazins Sicht nicht während der Aufnahme durch eine Überraschung, durch eine neue Situation, ein Kopfwackeln, eine Geste, einen unerwarteten Lichteinfall oder einen bedeutungsvollen Schatten (all das, was übrigens den Charme der Reportage-Fotografie im Stil eines Cartier-Bresson ausmacht). Die Verstörung soll aus der Methode resultieren, und die Methode soll sich bei der Aufnahme auf eine *vorgegebene Regel* konzentrieren: daher der in etwa gleichbleibende Abstand, weniger als 50 cm; daher das Bemühen, jeden „atmosphärischen Schleier“ zu eliminieren, der auf die

<sup>14</sup> Ebd., S. 73.



Abb. 6: Philippe Bazin, *Vieillard* (1985–86)

drückend schwüle Luft zurückzuführen ist, die offensichtlich die Schärfe des Bildes beeinflusst; daher die Verwendung des Blitzlichts, um eine systematische und nicht zufallsbedingte Klarheit zu erzielen; daher eine Arbeit im Labor, während der alles getan wird, um im Entwicklungsbad die Bewegung der Flüssigkeiten zu verhindern, die die Körnigkeit hervorbringen.<sup>15</sup>

Bazin nennt das eine „Formalisierung des Gegenwärtigen“, zu der auch das quadratische Format seiner Bilder in großen Teilen beiträgt:

Das quadratische Format [...] erlaubt mir, alles zu eliminieren, was in meinen Augen anekdotisch ist. Alle Aufnahmen werden mit einem rechteckigen 24x36-Format ge-

15 Philippe Bazin: „Sur la haute définition“, 2001 (unveröffentlichter Text).

macht, wobei ich für den Abzug vorsehe, die Ränder zu beschneiden, um ein Quadrat zu erhalten. Das erlaubt mir, mich maximal auf das Gesicht und den Blick selbst zu konzentrieren. Der Blick und gewisse Elemente des Gesichts werden zu Elementen einer Zentralität. Ich denke, dass bei einem rechteckigen Format sehr viel mehr mit der Gegenüberstellung von Wertigkeiten von der einen zur anderen Seite des Bildes gearbeitet wird, während sich in einem quadratischen Format die Spannung von den Rändern des Bildes her zu einem Zentrum hin aufbaut, das in einem vibrierenden und pulsierenden Verhältnis zum geometrischen Zentrum des Formats steht.<sup>16</sup>

Kurzum, die Regeln der Aufnahme sind aufs Extremste reduziert, nicht um sich das Leben leichter zu machen, sondern um alle Aufmerksamkeit auf dieses „vibrierende Zentrum“ des Gesichts zu konzentrieren, das durch den Sucher angesehen wird. Die Kadrierung ist ihrerseits so wichtig, so ausschlaggebend, dass sie erst in der spekulativen, virtuell unendlichen Zeit des Labors festgelegt wird.

„Kadrierung ist Politik“, bestätigt Raymond Depardon ausgehend von der filmischen Praxis, die sich von der Fotografie stark unterscheidet.<sup>17</sup> Wenn es Philippe Bazin also gelingt, Bilder hervorzubringen, bei denen die *Rekadrierung* und die auf das Gesicht gelenkte Aufmerksamkeit die institutionelle (*Ein-Rahmung*) und die dadurch ausgelöste Anonymisierung der Körper in Frage stellen, dann kann man sagen, dass seine Wahl des Rahmens eine politische ist. Ihn interessiert nicht mehr das medizinische *Symptom*, genauer das lokale Zeichen einer sehr viel abstrakteren und globaleren Krankheit irgendwo am Körper des Patienten, sondern eben das zur Gänze *Existierende* eines Gesichts, das sich in einem „Vibrationspunkt“ konzentriert, in seiner Fähigkeit, uns die Stirn zu zeigen und uns anzusehen. In diesem Sinne offenbaren Bazins Bilder weniger ein *klinisches* Wissen als vielmehr eine ursprünglich *kritische* Bildgeste.

Dies ist nur jenseits der gegebenen Regel anzunehmen – und der Regularität, ja der Ruhe, die daraus entstehen können. Ich nenne dies die *Regel des geringen Überschusses*. Von dem festgestellten Symptom zu dem in den Blick genommenen Existierenden zu gelangen verlangt nun in der Tat so etwas wie eine Geste der Transgression: Es reicht nicht aus, den Körper des anderen von nahem zu betrachten, man muss die Geste der Annäherung als eine Art und Weise akzeptieren, das Erkennen des anderen als solchen im eigenen Körper als Schauender zu verzeichnen. Damit das Gesicht vor uns *als anderes erscheint*, reicht es nicht aus, es zu bannen: Es muss hervortreten, es muss die Oberfläche und den Raum der Repräsentation in Frage stellen:

Mir ist es wichtig, das Gesicht des anderen wieder hervortreten zu lassen, den Sinn der Existenz des anderen durch sein Gesicht aufzuspüren. [...] Ich möchte, dass sich jeder Betrachter gegenüber einem völlig Unbekannten, völlig Fremden in der gleichen Situation wie ich befindet. Und dass sich daraus das Gefühl entwickelt, dass der

16 Bazin: „Entretiens“ (Anm. 12), S. 76.

17 Raymond Depardon: *Images politiques*, Paris (La Fabrique Éditions) 2004, S. 14.

andere, wer immer er auch sei, uns immer fremd bleiben wird, und demnach unabkömmlich.<sup>18</sup>

Gerade dies wird durch das Bildformat ermöglicht, denn die Gesichter vor uns sind darauf größer als das eigene, das sie anschaut – die der *Vieillards (Alten)* auf 27 cm Seitenlänge, die der *Nés (Neugeborenen)* auf 45 cm und die der *Détenus (Gefangenen)* auf 82 cm. Es ist also unmöglich, die Alten abschätzig zu mustern oder sich über die Kinder zu beugen. Vielmehr sind sie es, die den gewöhnlichen Rahmen sprengen und die uns allein durch ihre fleischliche Masse überragen. Mitunter könnte man meinen, dass sie die Konsistenz eines Flachreliefs hätten oder von etwas, das irgendwie versucht, den Rahmen zu verlassen, sich uns entgegenzustrecken, heranzurollen, wie ein Gewitter heranrollt – auf uns zu.

Es liegt eine verstörende Strenge in diesen Bildern: keine sichtbaren Gesten, kein psychologischer Ausdruck, keine Accessoires, keine Faltenwürfe, die die brutale Nacktheit der *Faces* mildern. Bazin stellt seine Kadrierung dem Rahmen gegenüber, er setzt im Angesicht der Gesichter seine eigene formale Disziplin durch, um damit besser die disziplinierende Einrahmung der Körper durch die Institutionen anklagen zu können, die Anfang und Ende des Lebens regeln. Christiane Vollaire (in *La Radicalisation du monde*) erkennt in diesen streng kadrierten Bildern eine wahrhaft politische Kraft – die offensichtlich paradox und unmöglich durch ein Lösungswort auszudrücken ist: Sie bezeichnet diese Kraft als eine der „Entkerkerung.“<sup>19</sup>

Bazin behauptet nicht, irgendein Problem zu lösen. Er ist kein Arzt mehr, muss niemanden trösten oder wovon auch immer heilen. Aber er setzt nach wie vor eine grundlegende Tugend ins Werk, die die Medizin seit der Antike einfordert, nicht als theoretisches Wissen, sondern als praktisches *Savoir faire* oder, wie man sagt, als „Kunst“. Es geht dabei um *Takt*, eine zweifelsohne schwer zu definierende Qualität, denn dieser hängt von einer intersubjektiven Erfahrung ab und geht von einer Phänomenologie aus. Man könnte ihn auch von der *Auskultation* her denken, denn auskultieren heißt zuerst einmal, den Körper des anderen abzuhorchen (*auscultare*). Zwar kennt die moderne Medizin die Zurückhaltung der mittelalterlichen *Auscultatio* nicht mehr, doch Auskultieren bedeutet auch *mit Takt berühren, hörend schauen*, abtasten, ohne grob zu werden, ohne sich über die intimen Schmerzen von jemand anderem herzumachen.

Unter diesen Bedingungen erstaunt es nicht, dass die Nähe, die Philippe Bazin einfordert, unmittelbar mit der konkreten Situation der stethoskopischen Untersuchung zu tun hat, bei der der Arzt vorsichtig seinen kleinen Apparat hier und dort auf dem Körper seines Patienten platziert.

Mir geht es darum, den Leuten nahe zu sein, das ist offensichtlich. Ich fotografiere Leute niemals mit einem Teleobjektiv, von weitem, ich bin körperlich ganz nah an

18 Bazin: „Entretiens“ (Anm. 12), S. 73.

19 Christiane Vollaire: *La Radicalisation du monde*, Lectoure (L'Été photographique) 2000, S. 15.

ihnen dran (weniger als 50 cm). Diese Entfernung hat sich nicht aus einer theoretischen Entscheidung ergeben, sondern ist aus meiner medizinischen Erfahrung entstanden. Durch die vielen Untersuchungen vor mir Liegender mit dem Stethoskop ist mir klargeworden, wie nahe mein eigenes Gesicht und das des Patienten beieinander waren, wie wir uns anschauten, ohne uns zu sehen, wie wir uns kreuzten. Wie es einen Blickwechsel gab, der sich in der Leere abspielte, unmotivierter Blicke, denn der Patient musste mich ja gar nicht anschauen, und ich musste ihn auch nicht anschauen, ich hörte ihn ja. Aber gleichzeitig schauten wir uns an, wir schauten nicht woandershin, weil wir einander viel zu dicht waren, um etwas anderes als das Gesicht des anderen zu sehen. Die Entfernung zwischen uns hing von der Länge des Stethoskops ab. Dessen Länge führt zu einer sehr intimen, fast obszönen Nähebeziehung. Im Alltagsleben hat man eine solche Beziehung nur mit Leuten, die man liebt.<sup>20</sup>

Mir scheint, dass diese Erfahrung eine unmittelbare Konsequenz für die Bilder von Philippe Bazin hat (ich behaupte dies im Unterschied zu anderen fotografischen Praktiken, etwa den monumental und hyperrealistischen Porträts eines Künstlers wie beispielsweise Thomas Ruff). Es handelt sich um eine *taktile Qualität*, die den Gesichtern durch den Fotografen verliehen wird, die dieser für uns in den Blick genommen hat. Daher rührt die erhöhte Bedeutung der Unebenheiten der Textur, der Hautkörnungen, der Falten oder der Haare, die im Bild manchmal einen peinlich berührenden, fast unangenehmen Effekt bekommen, als würden sie aus dem Rahmen heraustreten. Andererseits ist bedeutsam, dass Bazin oft von seiner fotografischen Praxis in Begriffen von Takt und Kontakt spricht: Den anderen anzusehen, sagt er beispielsweise, bedeutet nicht, die optische Form eines Gesichts zu erfassen, sondern den Kontakt des eigenen Gesichts – „das einzige Gesicht, das ich niemals wirklich werde sehen können“ – mit dem des anderen zu spüren.<sup>21</sup> Es ist ebenso bemerkenswert, dass der Künstler den Aspekt der Technik und den der taktilen Gegenwärtigkeit bis in die Wahl des gebrauchten Filmmaterials artikuliert: „Ich benutze einen infrarotempfindlichen Film, der also empfindlich auf Wärme reagiert. Ich erlaube mir den Gedanken, dass durch die Nähe meines Körpers zu den Fotografierten meine und ihre Wärme sich dem Film aufdrücken.“<sup>22</sup>

Der Takt bringt in einer einzigen Geste, wie man so sagt, das „Physische“ mit dem „Moralischen“ zusammen. Es ist eine Frage des „Fingerspitzengefühls“, der Empfindsamkeit: das Vermögen, *den anderen nicht zu verletzen* und ihn dennoch zu erreichen. Das gilt für Medizintechnik und Medizinethik ebenso wie für eine gewisse *politische Entscheidung, die an das menschliche Gesicht rührt*, bis zu dem Punkt, an dem sich Erscheinungsbild und Gattung treffen. Nun ergibt sich hier allerdings keine ideale Einheit; es handelt sich vielmehr um einen überaus komplexen Kontaktraum.

In jedem Gesicht, das von Bazin fotografiert wird, ist der institutionelle Raum zugleich gegenwärtig und gebrochen. Er ist gegenwärtig, weil Bazin die alten Leute nicht aus dem Krankenhaus oder die Neugeborenen aus der Entbindungsstation

20 Bazin: „Entretiens“ (Anm. 12), S. 81.

21 Ebd., S. 77.

22 Ebd., S. 76.

herausgelöst hat, um sich ihnen zu nähern. Er fotografiert sie vor Ort, so dass der institutionelle Raum den konkreten Hors-champ von *jedem* Bild abgibt. Aber dieser Raum wird auch in Frage gestellt, gebrochen durch die Geste der körperlichen Annäherung, durch die nunmehr die Gesichtshaut unser ganzes Blickfeld einnimmt. In der Annäherung, im Takt, in der Kadrierung liegt die *Entkerkerung*. Aber gleichzeitig suggeriert der Hors-champ *aller* Bilder, die für eine Serie aufgenommen werden, am Ende die *Wiedereingliederung* der einzeln im gemeinsamen Raum fotografierten Gesichter, diesen nicht institutionellen, sondern immer schon historischen Raum der menschlichen Gattung, den Bazin gerne „den Zustand unserer Welt“<sup>23</sup> nennt.

Diese komplexe Bewegung, bei der Erscheinungsbild (frz. *aspect*), Raum (frz. *espace*) und Gattung (frz. *espèce*) zusammenspielen, erscheint uns von Grund auf politisch. Was sie an den Tag bringt und uns wahrnehmen lässt, ist nicht nur das phänomenologische „Nichtbehandelbare“, von dem Roland Barthes spricht und worauf sich Christiane Vollaire im Hinblick auf die Fotografien von Philippe Bazin bezieht.<sup>24</sup> Es ist auch das *politische Nichtbehandelbare* im Sinne eines Widerstands des menschlichen Erscheinungsbilds – grundsätzlich noch, der menschlichen Gattung – gegenüber dem Ganzen ihrer institutionellen „Behandlung“. Jean-François Lyotard hat Miguel Abensours Analyse zufolge daraus ein bedeutsames Paradigma seiner kritischen Philosophie gemacht.<sup>25</sup> Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass Philippe Bazin nach seinen Arbeiten über institutionelle *Einsiedler*, die zugleich die *Ausgeschlossenen* der Gesellschaft sind – Alte (1985/86), Geistesranke (1990–1993), Gefangene (1996) – 1999 eine Serie von Fotografien „Militanten Frauen“ vom Balkan gewidmet hat. So gibt er dem nichtbehandelbaren Willen jener Frauen ein Gesicht, die sich trotz der fürchterlichen „Behandlungen“, denen sie unterzogen worden waren, geweigert hatten, sich zu unterwerfen.<sup>26</sup>

In Philippe Bazins Bildern gibt es weder eine Entzauberung des Politischen, wie es mitunter heißt, noch eine Verzauberung oder gar Mystik des Gesichts im Sinne einer Epiphanie, die uns vor der Geschichte retten würde. Es gibt weder die brutale Desillusionierung eines Baudrillard (aus den Bildern lässt sich nur eine negative Lehre ziehen, da sie nichts als Simulakren sind) noch die sanfte Hoffnung eines Levinas (es reicht aus, ein Gesicht zu erkennen, um damit die ganze Ethik zu retten). „Meine Ambition besteht darin, durch die Bilder dieser Leute den Zustand

23 Ebd., S. 72.

24 Christiane Vollaire: „L'intraitable“, in: *Philippe Bazin. Nés*, Paris/Maubeuge (Éditions Méréal/Idem + Arts) 1999, S. 85–92.

25 Miguel Abensour: „De l'intraitable“, in: Dolorès Lyotard/Jean-Claude Milner/Gérald Sfez (Hg.): *Jean-François Lyotard. L'exercice du différend*, Paris (PUF) 2001, S. 241–260.

26 Vgl. Christiane Vollaire: „Femmes militantes des Balkans: une nécessaire rencontre“, in: *Trans-européennes*, 17 (1999/2000), S. 105–118 (gefolgt von Philippe Bazins Serie von Fotografien, S. 119–136). Dies. (Hg.): *Women Activists' Cross-Border Actions. Actions militantes des femmes à travers les frontières*, Paris (Réseaux pour la Culture en Europe) 2002. Diese Serie ist 2002 mit einer kontrastierenden Arbeit über Bilder von *Präsidenten* aus- und in den Schatten gestellt worden.



unserer Gesellschaft, unserer Welt von der Geburt bis zum Tod zu zeigen.“<sup>27</sup> – Wenn man Bazin beim Wort nimmt, versteht man leicht, dass es sich um eine allgegenwärtige Arbeit handelt, eine Arbeit ohne mögliches Ende: eine ewige *Bau-stelle*, auf der die menschlichen Erscheinungsbilder mit den historischen Bedingungen ihrer Existenz konfrontiert sind.

Völker ausstellen also, ein unendlicher Auftrag. Bazins Unternehmung steht selbstverständlich in Verbindung mit denen anderer Fotografen, die ihrerseits versucht haben oder versuchen, so etwas wie einen Atlas der zeitgenössischen Menschheit zu begründen. Ich denke auf der einen Seite an Walker Evans, insbesondere an die bewundernswerte Serie, die er zwischen 1938 und 1941 in der New Yorker U-Bahn gemacht hat,<sup>28</sup> an Paul Strand, an Weegee oder Diane Arbus. Auf der anderen Seite denke ich an Künstler wie Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky oder Patrick Faigenbaum. Aber vor allem denke ich natürlich an August Sander, und dies, obwohl er ganz offensichtlich einen völlig anderen Abstand, eine andere Kadrierung gewählt hat. Doch auch Sander wollte den „Zustand der Gesellschaft“ mittels der Körper der Menschen zeigen, *die historische Welt in all ihren menschlichen Erscheinungsbildern in den Blick nehmen*.

„Sehen, Beobachten und Denken“<sup>29</sup> – das Credo von August Sander gründete bekanntlich auf einem systematischen und morphologischen Ansatz menschlicher Erscheinungsbilder in der deutschen Gesellschaft, die er in der Weimarer Zeit *historisch* betrachtete. Sander berief sich auf Goethe, und Walter Benjamin hat Sanders Arbeit später bemerkenswerterweise mit einem Goetheschen Ausdruck charakterisiert: „Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.“<sup>30</sup> Die Nazis haben Sanders fotografischen Atlas ins Feuer geworfen, weil dieser kadrierte, ohne auszugrenzen. Weil er die Ausgeschlossenen der Gesellschaft nicht aus den menschlichen Erscheinungsbildern – mithin der menschlichen Gattung – ausschließen wollte: die „Ausgestoßenen“, die „Kranken“, die „Idioten“, die „Verrückten“, die „Sterbenden“, die „Künstler“, jene, die sich sexuell außerhalb der Norm orientierten, nicht einmal die „Verfolgten“ der Politik.<sup>31</sup>

27 Bazin: „Entretiens“ (Anm. 12), S. 72.

28 Vgl. *Walker Evans. Many Are Called* (1938–1941), New Haven/London/New York (Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art) 1966 (Ausgabe 2004).

29 August Sander: „Mein Bekenntnis zur Photographie“, in: ders.: *Menschen des 20. Jahrhunderts*, Köln (Kunstverein) 1927, o. S. Vgl. hierzu auch Alfred Döblins „Vorwort“ zu August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München (Kurt Wolff/Transmare) 1929, S. 7–15.

30 Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977, S. 368–385, hier S. 380.

31 Vgl. Gerd Sander: *August Sander. „In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten“*, Berlin (Ars Nicolai) 1994; Manfred Heiting (Hg.): *August Sander, 1876–1964*, Köln (Taschen) 1999. Zum zeitgenössischen Erbe Sanders vgl. insbesondere Susanne Lange (Hg.): *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher*, München (Schirmer-Mosel) 1997. Die Gesamtausgabe liegt vor: August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Licht-*

Weit abseits standardisierter Familienalben, in denen normalerweise jeder posiert, um „gut auszusehen“, abseits von dem, was „Gesellschaftsportrait“ genannt wird, worunter allerdings nur die bürgerliche „gute Gesellschaft“ verstanden wurde,<sup>32</sup> bemühten sich die Künstler des 20. Jahrhunderts mit dem Gruppenbildnis oftmals um die Zurückweisung der „guten Figur“ der Menschen; um eine Kritik an der sozialen Bildsymbolik: von den schreckenerregenden Massen eines George Grosz oder der bissigen Dokumentation, die Georges Bataille zusammengestellt hat, bis zu den Serien „verhängnisvoller“ Porträts, wie Gerhard Richter seine Arbeiten selbst genannt hat, oder Christian Boltanskis melancholischen Memorialen.<sup>33</sup>

Demnach sollte klar sein, dass die Bilder von Philippe Bazin die Verallgemeinerung (die Beförderung der Gruppe zur einheitstiftenden Macht) ebenso vermeiden wie die Partikularisierung (die Wahl des Gesichts als einmaliger Kraft). Es handelt sich vielmehr darum, fortwährend die *Gattung* mit dem *Erscheinungsbild* zu bearbeiten, d. h. die Wiederholung generischer Merkmale mit der Einmaligkeit differenzieller Merkmale zu konfrontieren; und all das im präzisen Kontext eines gegebenen politischen *Raums*. Thierry de Duve hat zu Recht bemerkt, dass Bazin mitnichten „Identitätsfotografien“ herstellt, sondern ganz im Gegenteil etwas, was man als „Alteritätsfotografien“ inmitten einer Serie bezeichnen könnte, die jene an ihrem institutionellen Ort kontextualisiert.<sup>34</sup> Zwischen der Gattung und dem Gesicht wird also von einer Serie zur anderen dekliniert, was man den *pluralen Singular* menschlicher Erscheinungsbilder in ihrem *historischen Raum* nennen könnte, in dem diese sich stets unterschiedlich entfalten.<sup>35</sup> Wir befinden uns damit abseits einer einseitigen Opposition zwischen „Identität“ und „Alterität“, die aus dem

---

*bildern eingeteilt in sieben Gruppen*, hg. v. Susanne Lange/Gabriele Conrath-Scholl/Gerd Sander (Hg.), München (Schirmer-Mosel) 2002 (7 Bd.e).

- 32 Vgl. Dominique de Font-Réaulx: „L'album de famille, figures de l'intime“, in: *48/14. La revue du musée d'Orsay*, 17 (2003), S. 14 f.; Gabriel Badea-Păun: *Portraits de société, XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles*, Paris (Citadelles et Mazenod) 2007.
- 33 Zum Gruppenbildnis im 20. Jahrhundert vgl. Hans-Jürgen Schwalm: *Individuum und Gruppe. Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts*, Essen (Verlag die Blaue Eule) 1990. Zu den Gruppenbildnissen der Surrealisten vgl. Karen A. Sherry: „Collective Subjectivities: The Politics and Paradox of Surrealist Group Portraiture“, in: *Athanon*, 21 (2003), S. 65–73. Zum Gruppenbildnis bei Georges Bataille und dessen Kritik an der „figure humaine“ vgl. Georges Didi-Huberman: *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris (Macula) 1995, S. 36–53. Zu den Porträts von Gerhard Richter vgl. Gerhard Richter: *Textes (1962–1993)*, hg. v. Hans Ulrich Obrist, Dijon (Les Presses du Réel) 1995 (Ausgabe 1999), S. 141. Gertrud Koch: „Le secret de Polichinelle. Gerhard Richter et les surfaces de la modernité“, übers. v. Rainer Rochlitz, in: dies./Luc Lang/Jean-Philippe Antoine (Hg.): *Gerhard Richter*, Paris (Éditions Dis Voir) 1995, S. 9–28; Luc Lang, „La main du photographe. Phénoménologie et politique“, in: ebd.: S. 29–53; Bruno Eble: *Gerhard Richter. La surface du regard*, Paris (L'Harmattan) 2006, S. 59–65.
- 34 Thierry de Duve: „L'âge ingrat“, in: *Philippe Bazin: Adolescents. Suite calaisienne, 1993–1995*, Calais/Bordeaux (Le Channel/William Blake & Co.) 1995, S. 4.
- 35 Vgl. Philippe Arbaïzar (Hg.): *Portraits, singulier pluriel, 1980–1990. Le photographe et son modèle*, Paris (Bibliothèque nationale de France/Hazan) 1997 (die Bilder von Philippe Bazin dort S. 49–55).

Blickwinkel eines abstrakten Konflikts zwischen einem Sozial- und einem Fleischeskörper betrachtet wird.<sup>36</sup>

Das menschliche Erscheinungsbild trifft auf die Gattung, der Fleischeskörper auf den Sozialkörper immer in einem bestimmten Raum, der die Regeln der Unterdrückung oder auch, im Gegenteil, seine Potenz zur Befreiung aus der Isolation vorgibt. Auf den frühen Fotografien Bazins im Pflegeheim wurde der Raum demgemäß mit seinen sämtlichen Zwängen ausgestellt: der Nacktheit des Zimmers, den Fensterrahmen, den verchromten Gittern rund ums Bett, den eintönigen Fußböden, den leeren Wänden, den eisigen Gängen, den metallenen Rollstühlen im Garten.<sup>37</sup> Später wurde der Raum zum verallgemeinerten Hors-champ der *Gesichterserien*. Gleichwohl trennt Philippe Bazin das Problem des körperlichen Erscheinungsbilds nicht von dem des sozialen Raums. Es ist kein Zufall, dass er niemals aufgehört hat, *Raumserien* zu entwickeln, mit denen er uns wie bei *Faces* in erster Linie eine Arbeit an der Zeit oder die Zeit als Arbeit zu verstehen gibt, zum Beispiel bei *Chantiers (Baustellen)* von 1999, wo der institutionelle Raum, in diesem Fall der eines Museums, zerstückelt und dem Bauschutt, den Lücken und den Risiken einer Arbeit anheimgegeben wird, die ebenso zerstört wie wiederherstellt.<sup>38</sup>

So hinterlässt Bazins fotografische Arbeit – oder dessen dauerhafte Baustelle – den Eindruck, dass tatsächlich die „Arbeitswelt“ eines der zentralen Leitmotive seines Werks darstellt, und zwar unter der Bedingung, diese Welt von einer bestimmten *Arbeit an der Zeit und am Erscheinungsbild in einem Raum* her zu verstehen. Ich denke an die Bilder von Porto (2001) oder an die Porträts, die er kürzlich unter dem Titel *Une heure de travail (Eine Stunde Arbeit)* auf Video aufgenommen hat, nicht zu vergessen seine Reflexion über die Archäologie der Landschaft, die er aus den Bildern der schottischen Schlachtfelder entwickelt (wo im Titel eines jeden Bildes auf die „Arbeit an der Zeit“ verwiesen wird, indem er die Spanne zwischen der Aufnahme und der Schlacht, die sechs oder sieben Jahrhunderte zuvor stattgefunden hat, angibt).<sup>39</sup>

36 Wie ihn Jean Clair in einer ebenso überreichen wie anfechtbaren Ausstellung vorschlug, in der die Arbeiten August Sanders bezeichnenderweise nicht vorkamen. Vgl. Jean Clair (Hg.): *Identità e alterità. Figure del corpo, 1895–1995*, Venedig (Marsilio) 1995.

37 Philippe Bazin: *Aspects humains et psycho-sociaux de la vie dans un centre de long séjour. À propos d'une expérience en stage interne*, Nantes (Université de Nantes-UER de Médecine et Techniques médicales) 1983, Tafeln 1–20.

38 Vgl. Robert Wilson (Hg.): *Philippe Bazin. Chantiers*, Canterbury (Kent Institute of Art and Design) 1999 (mit einem Text von Robert Wilson: „Particles of the Museum“, S. 2–9). Vgl. hierzu ebenfalls Raymond Balau: „Visages, chantiers“, in: *A + Architecture*, Nr. 142 (1996), S. 45–47.

39 Vgl. Jacinto Lageira (Hg.): *Philippe Bazin. Porto 2001*, Paris (Institut Camões) 2005 (mit einem Text von Jacinto Lageira, S. 1). Philippe Piguët/Alan Warner (Hg.): *Philippe Bazin. Dufftown*, Rouen (POC Éditions) 2006 (mit Texten von Philippe Piguët und Alan Warner, S. 43–55). Zweifellos muß man all das im Zusammenhang mit Bazins kritischem und fotografischem Interesse für Architektur und Städtebau sehen. Vgl. Philippe Bazin: „Simples façades“, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 308 (1996), S. 18 f.; ders.: „Andreas Gursky l'extra-terrestre“, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 310 (1997), S. 10 f.; ders.: „Le musée Guggenheim de Frank Gehry à Bilbao“, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 313 (1997), S. 49–67; ders.: „Ceux du Cornillon“, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 317 (1998), S. 18 f.

Der fotografierte Raum wird so zu einem Gesicht der Zeit, ebenso wie das fotografierte Gesicht niemals aufhört, als Raum par excellence zu erscheinen, in dem die Zeit am Werk ist. Erst hier, *in fine*, hat sich Philippe Bazin die Frage der Kunst gestellt, nicht als „Schönheit der Erscheinung“, sondern im Sinne einer dauerhaften Baustelle oder Werkstatt des menschlichen Erscheinungsbilds, in ständiger Metamorphose begriffen. 1986 entdeckte der Fotograf im Musée Réattu von Arles eines Tages eine Serie mit Zeichnungen von Gesichtern von Picasso und wurde von ihrer Art der Evidenz gepackt: „Es war wie ein Schock. Ich war unfähig, das Sujet (der Harlekins) zu sehen, stattdessen wurde ich umgehauen von diesen kleinen Gesichtern, die auf alle möglichen Sorten Papier und Karton gezeichnet waren. Mit ihren breit oder fein zerfurchten Gesichtszügen warfen sie mich auf die Gesichter der alten Leute zurück, die ich gerade fotografiert hatte.“<sup>40</sup> Diese doch so ungleichen Bilder lassen sich ohne Zweifel deshalb in Beziehung setzen, weil Bazin jenseits des „Sujets“, wie er sagt, aber auch jenseits des Formats, der Kadrierung des Materials, einen verstörenden Bezug zwischen der Kerbung des Materials durch den Künstler und der Kerbung der Haut bei den alten Leuten sieht. Denn beide Serien stellen einen Versuch dar, *Charakterzüge* – die Züge der Zeichnung, die Züge des Gesichts – als eine *Arbeit der Zeit* und des Raums am menschlichen Erscheinungsbild zu denken.

Gut zehn Jahre später gab die Serie *Adolescents (Jugendliche)*, die in den Schulen von Calais fotografiert wurde, Anlass zu einer überraschenden und exzellenten Parallelserie, die den Köpfen gewidmet war, die Rodin für seine *Bürger von Calais* geformt hatte (Abb. 7). „Mir ist klar“, schreibt Bazin, „dass meine Arbeit mit all ihren Etappen etwas Anachronistisches haben kann, aber ich sehe und empfinde sie als eine Konkretisierung, eine Kondensierung all jener Zeiten, die an mir vorübergehen und die ich aktuell und lebendig zu halten versuche. [...] Darin liegt der Humanismus meiner Arbeit.“<sup>41</sup> Dieser Humanismus heterogener, gar konfliktreicher Zeiten, die in jedem Moment des Erscheinungsbilds versammelt sind, ist also das Gegenteil eines Humanismus des Gleichgewichts und der menschlichen Dauer. In *Adolescents* findet sich die ganze Potentialität – Kraft und Zerbrechlichkeit zugleich – eines zukünftigen Volkes, so wie in der physischen Veränderung der *Bürger von Calais* die ganze problematische Historizität einer bestimmten Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, aber auch zwischen den ausgestellten Völkern und ihren Repräsentanten liegt (wir haben alle in der Schule gelernt, dass die Bürger von Calais sich mit Haut und Haaren ausgeliefert haben, um angesichts der Besatzungsmacht das Leben ihrer Bevölkerung zu retten).

Ein Humanismus der am menschlichen Erscheinungsbild arbeitenden Zeit: Jedes Mal, wenn ein Gesicht gezeichnet, modelliert oder fotografiert wird, zeigt es schließlich nur die nicht dauerhafte Stasis eines Konflikts zwischen den histori-

40 Philippe Bazin: „Inhumain“, 2000 (unveröffentlichter Text für ein Buchprojekt mit dem Titel *Devant la sculpture*).

41 Ebd.



Abb. 7: Philippe Bazin, *Bourgeois de Calais* (1995)

schen Bedingungen, unter denen es eine *Figur* abgibt, und den fleischlichen Bedingungen, unter denen es nur seine Materie offenbart, die immer zwischen dem „Krach“ und der „Grammatik“ hängt, zwischen seinen zeitlichen Bedingungen, inchoativ oder verändert, und seinen historischen Bedingungen, seiner Fähigkeit, eine Sprache anzunehmen.<sup>42</sup> Man könnte sich also vorstellen, dass sich von der Philosophie menschlicher Erscheinungsbilder, die dem Werk von Philippe Bazin inhärent ist, eine gute Zusammenfassung in den Fotografien findet, die er nun gerade der Figur des *Philosophen* beim Künstler Eric Dietman gewidmet hat (Abb. 8).

42 Vgl. Georges Didi-Huberman: „La grammaire, le chahut, le silence. Pour une anthropologie du visage“, in: *À Visage découvert*, Paris (Fondation Cartier/Flammarion) 1992, S. 15–55.



Abb. 8: Philippe Bazin, *Le Philosophe* (1993)

Bei diesen Bildern spielen das *Materie-Werden* und das *Figur-Werden* mit der angesammelten Heterogenität: Blöcke, die uns anschauen noch bevor sie ihr menschliches Erscheinungsbild annehmen, Gesichter, die zusammenfallen noch bevor sie eine gute Figur abgeben. Man sagt sich dann, dass uns ein Gesicht entweder immer zu früh oder immer zu spät erscheint: noch zu früh wie bei den *Nés*, schon zu spät bei den *Vieillards*. Denn in jedem Fall erinnert sich das Gesicht an das Ungeformte, aus dem es stammt, und erwartet es das Ungeformte, dem es entgegengeht. Hängt die Gemeinschaft unserer menschlichen Erscheinungsbilder nicht an der Fragilität dieser räumlichen und zeitlichen Bedingungen?

*Aus dem Französischen übersetzt von Dirk Naguschewski*

Abb. 18:

Filmstill aus Ingmar Bergman, *Sommaren med Monika* (1953). Quelle:  
[http://s3.amazonaws.com/criterion\\_development/images/1316/large\\_Monika.jpg?1338821216](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 Worring.

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, *Sovietische 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.

Abb. 6:

Philippe Bazin, *Vieillard* (1985–1986). Fotografie (Silberabzug), 27 x 27 cm. Sammlung des Künstlers.

Abb. 7:

Philippe Bazin, *Bourgeois de Calais* (1995). Fotografie (Silberabzug), 45 x 45 cm. Sammlung des Künstlers.

Abb. 8: Philippe Bazin, *Le Philosophe* (1993). Fotografie (Silberabzug), 8,2 x 8,2 cm. Sammlung des Künstlers.

**Anne-Kathrin Reulecke, „Gesichtsverlust. Georges Franjus Film *Les Yeux sans visage*“:**

Abb. 1 bis 12:

Filmstills aus Georges Franju, *Les Yeux sans visage* (1959).

Abb. 13:

Amerikanische DVD-Ausgabe von *Les Yeux sans visage / Eyes without Face* von Criterion Collection, 2004.

**Katharina Sykora, „Doppeltes Auge, letzter Blick. Jean Cocteau Selbstporträts als toter Mann“:**

Abb. 1 und 2:

Lucien Clergue, *Le mort qui fume* (1960), Fotografie. Quelle: *Cocteau*. Ausstellungskatalog, Centre Pompidou, Paris 2003, Abb. 336, S. 331.

Abb. 3:

Orphée im Übergang zum Reich der Toten zwischen dem Engel Heurtebise (François Perrier) und der Todesprinzessin (Marie Casarès), bei den Dreharbeiten zu *Orphée* entstanden (1949). Quelle:

Philippe Azoury/Jean-Marc Lalanne (Hg.): *Cocteau et le Cinéma*, Paris (Editions du Cinéma) 2003, S. 79.

Abb. 4:

Jean Cocteau: La mort regarde Orphée dormir, Filmstill aus *Orphée* (1950). Quelle: *Cocteau*. Ausstellungskatalog, Centre Pompidou, Paris 2003, Abb. 334, S. 330.

Abb. 5:

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Victor Hugo auf dem Totenbett*, 23. Mai 1885.

Quelle:

*Le dernier portrait*. Ausstellungskatalog, Musée d'Orsay, 5. März – 26. Mai 2002, Paris 2002.