

# 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

ANNE-KATHRIN REULECKE

## Gesichtsverlust

### Georges Franjus Film *Les Yeux sans visage*

Die Obsession für das menschliche Antlitz ist dem 20. Jahrhundert ins Gesicht geschrieben. So produzieren die modernen Bildmedien Fotografie, Film und Fernsehen in zuvor ungekanntem Ausmaß endlose Serien menschlicher Porträts, so erzeugen sie gänzlich neue Perspektiven auf das Gesicht und bringen allgegenwärtige faciale Schemata in Umlauf. Dabei wird das Gesicht zu einem maßgeblichen Vehikel gesellschaftlicher Normierung und zugleich zu einem Paradigma, an dem grundlegende Fragen der Subjektivität, der Kommunikation und der Ästhetik verhandelt werden. Dass nicht nur theoretische Diskurse die Funktionen des medialisierten Gesichts reflektieren, sondern auch die Medien selbst, lässt sich an Georges Franjus *Les Yeux sans visage* (1959) zeigen. Vermag der Film – ein Klassiker des Horrorgenres – es doch wie kaum ein anderer, die Potentiale des menschlichen Gesichts als Medium der Subjektivität und seine Bedeutung als Sujet des modernen Films auszuloten – und zwar gerade, indem er dessen Verlust in Szene setzt.

#### 1. Das Medium des Gesichts

Nein, nicht unser *ganzes* Gesicht ist unser eigen.<sup>1</sup>

Wenn Georg Simmel 1901 in seiner Abhandlung „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“ das Gesicht als „Symbol“<sup>2</sup> des Geistes und der unverwechselbaren Persönlichkeit des Menschen postuliert, so rekurriert seine Rede auf den jahrhundertealten Diskurs vom Antlitz als Ausdrucksmedium der menschlichen Seele. Während nach Simmel die Bewegungen des Leibes, die flüchtigen Gesten, nur vorübergehend seelische Regungen auszudrücken vermögen, kann die Seele in der Miene des Gesichts eine Dauerspur niederlegen, können die Affekte eine „kristallisierende Form“<sup>3</sup> annehmen. Hier „prägen die Erregungen, die für das Individuum typisch sind: Haß oder Ängstlichkeit, sanftmütiges Lächeln oder unruhiges Erspähen des Vorteils und unzählige andere – bleibende Züge aus, der Ausdruck in der Bewegung lagert sich

---

1 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001, S. 41.

2 Georg Simmel: „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“ (1901), in: ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. Michael Landmann/Margarete Susman, Stuttgart (Koehler) 1957, S. 153–159, hier S. 155.

3 Ebd., S. 156.

nur hier als Ausdruck des bleibenden Charakters ab. Durch diese eigentümliche Bildsamkeit wird allein das Gesicht gleichsam zum geometrischen Ort der inneren Persönlichkeit.<sup>4</sup> Der Begriff des „geometrischen Ortes“ deutet jedoch an, dass sich Simmel weniger für feststehende physiognomische Codierungen im Sinne einer traditionellen Charakterlehre als vielmehr für das Gesicht als *Arena* interessiert, auf der „seelisch-physiologische Impulse mit der physikalischen Schwere“<sup>5</sup>, also Geist und Materie, um die Vormacht kämpfen. Das Gesicht fungiert als „Schauplatz“<sup>6</sup>, auf welchem sich die synthetisierende Kraft des Geistes am deutlichsten Geltung verschafft. Formt der Geist „die Vielheit der Weltelemente in sich zu Einheiten“ und führt er „das Nebeneinander der Dinge in Raum und Zeit [...] in die Einheit eines Bildes, eines Begriffes, eines Satzes“ organisch zusammen, so ist das Gesicht der Organismus des menschlichen Körpers, der „mit der innigen Beziehung seiner Teile zu einander und ihrem Verschlungensein“<sup>7</sup> das äußerste Maß dieser inneren Einheit besitzt. Daher schlägt sich bereits die geringste Veränderung im einzelnen Gesichtszug unmittelbar im Gesamteindruck nieder:

Das erste Symptom und der Beweis dafür ist, daß eine Veränderung, die, wirklich oder scheinbar, nur ein Element des Gesichts angeht, sofort seinen ganzen Charakter und Ausdruck modifiziert: ein Zucken der Lippe, ein Rümpfen der Nase, die Art des Blickens, ein Runzeln der Stirn. Auch gibt es keinen irgendwie ästhetisch in sich geschlossenen Teil des Körpers, der durch eine Verunstaltung einer einzelnen Stelle so leicht als Ganzes ästhetisch ruiniert werden könnte.<sup>8</sup>

Aus Simmels lebensphilosophischer Perspektive erweist sich die ‚geistvoll‘ organisierende Funktion des menschlichen Gesichts – bei dem Teil und Ganzes derart untrennbar verbunden sind – als Idealbild auch für das gelungene Kunstwerk, das seinerseits auf organische, genauer: auf faciale Muster verpflichtet wird. Die „Bildsamkeit“ des Gesichts wird somit zum ästhetischen Maßstab für das moderne künstlerische Bild an sich.<sup>9</sup>

Béla Balázs, einer der Begründer der modernen Filmtheorie, gibt in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) den Überlegungen seines Lehrers Georg Simmel eine weitere Wendung. Ist es Balázs’ Ziel, eine „Kunstphilosophie des Films“<sup>10</sup> zu entwickeln und darzulegen, warum der Film als weitere und dabei völlig eigenständige Kunst in die Ästhetik aufgenommen werden muss, so besteht sein Hauptargument darin, dass der Film, in diesem Fall der noch stumme Film, nicht einfach wie ein Theaterstück ohne Worte funktioniert, sondern vielmehr ori-

---

4 Ebd.

5 Ebd., S. 155.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 153.

8 Ebd.

9 „Für das Problem aller Kunst: die Formelemente der Dinge durch einander verständlich zu machen, das Anschauliche durch seinen Zusammenhang mit dem Anschaulichen zu interpretieren – erscheint nichts prädestinierter als das Gesicht, in dem die Bestimmtheit jedes Zuges mit der Bestimmtheit jedes anderen, d. h. des Ganzen, solidarisch ist.“ Ebd., S. 158.

10 Balázs: *Der sichtbare Mensch* (Anm. 1), S. 9.

ginäre Formen und Zeichen besitzt. Sein eigentlicher „Urstoff, die poetische Substanz“<sup>11</sup> seiner ‚Sprache‘ besteht in der Gestik und vor allem im Mienenspiel des Schauspielers:

Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummten mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationales Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar Körper, wortelos, sichtbar.<sup>12</sup>

In Balázs' Überlegungen zur Sprache von Gebärde und Mimik überkreuzen sich moderne medientheoretische Überlegungen, die von einer Prävalenz des Ausdrucksmediums vor dem Ausgedrückten ausgehen und Zeichen als „im Vorhinein bestimmende Formen“<sup>13</sup> erkennen – das Gesicht drückt mithin nur ‚Gesichtssprachliches‘ aus –, mit post-romantischen Argumenten, die der von Schriftzeichen und Begriffen dominierten Welt den vermeintlich unverfälschten Ausdruck des Unbewussten in Leib und Antlitz entgegenhalten. Doch auch wenn für Balázs das Mienenspiel „individueller und persönlicher“<sup>14</sup> als die konventionalisierte Wortsprache ist, so betrachtet er das Gesicht nicht als gesellschaftsfreie Sphäre: „Nein, nicht unser *ganzes* Gesicht ist unser eigen. Was in unseren Zügen Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse ist, das ist bei bloßem Anschauen gar nicht zu unterscheiden. [...] [Im] Wechselspiel der Gesichtszüge ringen Typus und Persönlichkeit, Ererbtes und Erworbenes, Fatum und eigener Wille, das ‚Es‘ und das ‚Ich‘ miteinander.“<sup>15</sup> Allein der Film kann nach Balázs die lange vernachlässigte spezifische Mienensprache des Menschen, ihr Changieren zwischen Individuellem und Allgemeinem, freilegen oder – in einer Umkehrung der Formel Walter Benjamins<sup>16</sup> ausgedrückt – ‚optisch bewusst‘ machen und so den Wissenschaften der Anthropologie und Psychologie zuarbeiten.<sup>17</sup>

Im selben Maße, wie die Komplexität des menschlichen Gesichts überhaupt nur im Film zu sich kommt, findet der Film seine eigentliche Bestimmung in den Aufnahmen vom Gesicht. Als angemessene Technik steht die „Lupe des Kinematographs“,<sup>18</sup> die Großaufnahme, bereit: „Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt. So nahe muß uns ein Gesicht gerückt sein, so isoliert von aller Umgebung,

11 Ebd., S. 26.

12 Ebd., S. 16.

13 Ebd., S. 20.

14 Ebd., S. 21.

15 Ebd., S. 41 f.

16 Vgl. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980, S. 471–508, hier S. 500.

17 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch* (Anm. 1), S. 41.

18 Ebd., S. 49.

welche uns ablenken könnte [...], so lange müssen wir bei seinem Anblick verweilen dürfen, um darin wirklich lesen zu können.“<sup>19</sup> Auch wenn ein anderer Grundsatz der Filmtheorie besagt, dass es Schnitt und Montage sind, die in fundamentaler Weise die Syntax und damit auch die Bedeutung des Films bestimmen; und auch wenn Versuche wie die Lew Kuleschows zeigen,<sup>20</sup> dass Einzelbilder von Gesichtern maßgeblich durch den Kontext der sie umgebenden Bilder bedeutsam werden, ist doch unübersehbar, wie sehr das Medium Film, besonders in den ersten Jahrzehnten seines Existierens, mit der Präsentation des menschlichen Gesichts als ‚Wahrheit‘ konvergiert.<sup>21</sup> Und so wundert es nicht, wenn ein theoretisch reflektierter Regisseur wie Ingmar Bergman die Annäherung an das menschliche Gesicht – das *close-up* – als Initial *und* Signatur des filmischen Erzählens herausstellt:

There are many directors who forget that our work in film begins with the human face. We can certainly become completely absorbed in the esthetics of montage, we can bring together objects and still life into a wonderful rhythm, we can make nature studies of astounding beauty, but the approach to the human face is without doubt the hall-mark and the distinguishing quality of the film. [...] The close-up, if objectively composed, perfectly directed and played, is the most forcible means at the disposal of the film director, while at the same time being the most certain proof of his competence or incompetence. The lack of abundance of close-ups shows in an uncompromising way the nature of the film director and the extent of his interest in people.<sup>22</sup>

Mit anderen Worten: Im 20. Jahrhundert verliert das menschliche Gesicht zunehmend seine tradierte Funktion als Ausdrucksmedium eines feststehenden Charakters oder einer fixen seelischen Disposition. Es wird vielmehr als bewegliche und bewegte Matrix wahrgenommen, auf der die Bewegungen der (oftmals unbewussten) Gefühle in Erscheinung treten: Regungen, deren Ursprünge als zugleich individuell und kulturell bedingt angesehen werden. Wird dabei zum einen die Einheit des Gesichts als Vorbild für die dialektische Genese von ‚lebendigen‘ Kunstwerken in Anspruch genommen, so wird zum anderen das so verstandene ‚moderne‘ Gesicht in der kinematographischen Großaufnahme erst konturiert, ja findet sich dort überhaupt erst ein. Zur Disposition des Filmmediums gehört, dass es seine Bildpotentiale selbst zu reflektieren vermag. Dies geschieht, wenn es die kinematographische Obsession für die Schönheit des menschlichen Gesichts zelebriert, aber auch, wenn es dessen Fragilität, Verletzlichkeit oder Entzug zum Thema macht.

19 Ebd., S. 48.

20 Eine Version des Kuleschow-Versuchs findet sich auf: <http://www.youtube.com/watch?v=4gLBXi kghE0&feature=related>. Vgl. Vsevolod Pudovkin: *Die Zeit der Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, hg. v. Tatjana Sapasnik/Adi Petrowitsch, Berlin (Henschel) 1983.

21 Vgl. Anton Kaes: „Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film“, in: Claudia Schmölders/Sander L. Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln (Dumont) 2000, S. 156–174. Vgl. allgemein zum Gesicht im Film: Joanna Barck/Petra Löffler u. a.: *Gesichter des Films*, Bielefeld (Transcript) 2005.

22 Ingmar Bergman: „Each Film Is My Last“, in: *Filmnyheter*, 14 (1959) 9–10 (May 19, 1959).

## 2. Das zweite Gesicht

Eine Horrorgeschichte, das Gesicht ist eine Horrorgeschichte.<sup>23</sup>

Als der französische Regisseur Georges Franju im Jahr 1959 seinen Film *Les Yeux sans visage*<sup>24</sup> der Öffentlichkeit vorstellte, kam dies in mehrfacher Hinsicht einem Skandal gleich. So wechselte Franju, der als Mitbegründer des wichtigsten Filmarchivs Frankreichs, der „Cinémathèque Française“ (seit 1936), bekannt geworden war und sich mit Dokumentarfilmen wie dem gesellschaftskritischen *Le Sang des bêtes* (1948) über einen Pariser Schlachthof oder mit dem ‚anti-psychiatrischen‘ Spielfilm *La Tête contre les murs* (1958) einen Namen als anspruchsvoller Regisseur gemacht hatte, in das als trivial angesehene Genre des Horrorfilms über. Darüber hinaus forderte *Les Yeux sans visage* mit seiner Darstellung von chirurgischen Eingriffen am menschlichen Gesicht auch jenen Teil des Publikums heraus, der längst an schockierende Bilder von versehrten Körpern, an unheimliche Szenarien auf Friedhöfen und in Labors, an entfesselte Wissenschaftler – an *mad scientists* wie Frankenstein, Rotwang und Moreau – gewöhnt war. Der Film erschien vielen Zuschauern besonders unerträglich, weil er eine im Jahr 1959 als phantastisch anmutende Unternehmung wie die Transplantation des menschlichen Gesichts in wirklichkeitsnahe Szenarien und Bilder überführte und so im filmischen Experiment das Unmögliche als durchaus durchführbar präsentierte.<sup>25</sup> Es war der wissenschaftliche ‚Realismus‘ des Films, der seinen Horror bestimmte. Hatte doch auch sein Regisseur immer wieder betont: „La science, c’est le point extrême du réalisme, le point où on ne peut pas tricher. Et c’est pour ça que c’est ce qui fait le plus peur. [...] La science j’y crois. Pas à la science-fiction.“<sup>26</sup>

Im Zentrum von Georges Franjus Film steht der plastische Chirurg Dr. Gènesier. Dieser ist schuld daran, dass bei einem Autounfall das Gesicht seiner geliebten Tochter Christiane völlig entstellt worden ist. Um ihre einstige Schönheit wiederherzustellen, beginnt der Arzt gemeinsam mit seiner Assistentin Louise junge Frauen zu entführen, deren Gesichtshaut er abtrennt und auf das vernarbte Gesicht seiner Tochter überträgt, woraufhin die Frauen sterben. Da die Transplantationen immer wieder misslingen, muss Christiane, die ihrerseits für tot erklärt worden ist,

23 Gilles Deleuze/Félix Guattari: „Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts“, in: dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (1980), Berlin (Merve) 1992, S. 229–262, hier S. 231.

24 *Les Yeux sans visage*, Frankreich/Italien 1959, Schwarz-weiß-Film, 85 Min. Regie: Georges Franju; Kamera: Eugen Schüfftan; Darsteller: Pierre Brasseur, Edith Scob, Alida Valli u. a.; nach dem Roman von Jean Redon (Dard Frédéric); Drehbuch: Pierre Boileau/Thomas Narcejac; Musik: Maurice Jarre; Schnitt: Denise Natot; Produktion: Jules Borkon. Uraufführung am 2. März 1960 in Paris.

25 Für die deutschsprachige Kinoversion aus dem Jahr 1960, die unter dem erstaunlichen – offenbar als erfolgversprechender und einem Horrorfilm angemessener empfundenen – Titel *Das Schreckenshaus des Dr. Rasanoff* lief, wurden einige Szenen, unter anderem die Operationsszene, gekürzt.

26 Marc Chevrie/Georges Franju: „Les figures de la peur. Entretien avec Georges Franju“, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 389 (1986), S. 44–47, hier S. 47.

mit einer Gesichtsmaske angetan, verborgen in der väterlichen Villa ein Dasein in Einsamkeit fristen. Als schließlich die Übertragung der Spenderhaut der jungen Edna zu gelingen scheint, dann aber ebenfalls fehlschlägt und als Christiane das Opfer als menschliches Wesen anerkennt, werden ihr die Unrechtmäßigkeit der Operationen und die wissenschaftliche Hybris des Vaters bewusst. Im Zuge eines Befreiungsakts Christianes werden Génessier und seine Komplizin getötet.

Obwohl sich die Technik der Transplantation menschlichen Gewebes und menschlicher Organe in den 50er Jahren in ihren Anfängen befand und nur erste wenige Fälle gelungener Übertragungen von Gewebepartien der Körperhaut oder der Schilddrüse und allererste Fälle von Transplantationen der Niere durchgeführt worden waren; und obwohl erst Jahre später, aufgrund eines besseren Verständnisses der körperlichen Immunabwehr gegen fremdes Gewebe, Transplantationen von ganzen Körperteilen und von weiteren Organen, wie der Lunge und des Herzens und schließlich – erst in allerjüngster Zeit – des Gesichts, Wirklichkeit geworden sind, antizipiert Franjus Film bereits zentrale Argumente in der Debatte um die ethische Zulässigkeit und um die psychisch-sozialen Konsequenzen der Transplantationsmedizin.<sup>27</sup>

In einer der ersten Szenen des Films hält Dr. Génessier einen öffentlichen wissenschaftlichen Vortrag, mit dem er seine staunenden bildungsbürgerlichen Zuhörer – die offenbar lediglich an schönheitschirurgischen Versprechungen „ewiger Jugend“ interessiert sind – auf den neuesten Stand der Forschung im Bereich der „heterologen Transplantation“ bringt: der „Verpflanzung von Geweben und Organen von einem Lebewesen auf ein anderes.“ Er berichtet von neuartigen Verfahren, die durch radioaktive Bestrahlung sogenannte „Antikörper“ (6:20) des Organempfängers zerstörten, welche gemeinhin die Aufnahme des Organs verhinderten, räumt jedoch ein, diese Bestrahlung müsse so stark sein, dass sie mit der „Zerstörung“ des Empfängers einhergehe. Wird das staunende Vortragspublikum mit dem

27 In den 50er Jahren beschleunigte sich die Entwicklung im Bereich der Transplantationsforschung rapide. 1954 wurde in den USA die erste erfolgreiche Nierentransplantation von Joseph Edward Murray durchgeführt. Die Organverpflanzung erfolgte zwischen eineiigen Zwillingen, also zwischen gewebeidentischen Menschen. 1958 konnten französische Forscher einer Gruppe von Strahlenopfern, deren eigenes Knochenmark zerstört worden war, fremdes Knochenmark transplantieren. 1959 – im Jahr der Entstehung von Franjus Film – gelang es sowohl in Frankreich als auch in den USA Medizinern erstmalig, eine Niere zwischen zweieiigen, also genetisch unterschiedlichen Zwillingen zu übertragen. Die Abstoßungsreaktion wurde mit Hilfe von Bestrahlung begrenzt, so dass beide Patienten Jahre überlebten. Im selben Jahr präsentierten Wissenschaftler der Stanford University eine im Tierversuch entwickelte Technik der Herztransplantation. Vgl. zur Einführung Thomas Schlich: *Transplantation: Geschichte, Medizin, Ethik der Organverpflanzung*, München (Beck) 1998. Zu literarischen und filmischen Imaginationen der Transplantation vgl. einschlägig Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Verpflanzungsgebiete. Wissenskulturen und Poetik der Transplantation*, München (Fink) 2012. Zu den Operationstechniken und Behandlungsmethoden der spektakulären aktuellen Fälle von Gesichtstransplantationen seit 2004 sowie zu den sozialen und ethischen Dimensionen vgl. Maria Z. Siemionow (Hg.): *The Know-How of Face Transplantation*, Berlin (Springer) 2011. Siemionow, eine der international führenden Chirurginnen im Bereich der Gesichtstransplantation, plädiert hier dafür, das Gesicht nicht als Gewebe, sondern als Organ anzuerkennen – sicher auch, um die als ethisch und psychologisch prekär angesehene Konstruktion eines neuen Gesichts als lebenswichtigen Eingriff zu postulieren.



Abb. 1



Abb. 2

Wissen entlassen, dass die Transplantation der Gesichtshaut nur um den Preis menschlichen Lebens möglich ist, so ist das Filmpublikum durch die allererste Szene darauf eingestellt worden, dass genau dies hinter den Kulissen – in der Grauzone geheimer Versuche – bereits geschieht.

In der allerersten Szene nämlich, einer der eindrucklichsten des Films, haben sie Dr. Génessiers Assistentin Louise mit einem Auto durch eine nächtliche regnerische Landschaft fahren sehen. Auf dem Rücksitz des Wagens befindet sich eine leblose Frau, die zunächst nur indirekt im Rückspiegel erkennbar und deren Gesicht zudem durch einen Mantelkragen und einen tief ins Gesicht gezogenen Herrenhut verborgen ist. Im Kontrast dazu wird Louises Gesicht – durch die Windschutzscheibe gerahmt – hervorgehoben und ausführlich in einem unablässigen Wechselspiel zwischen Beunruhigung und Konzentration gezeigt (Abb. 1 und 2). Als Louise schließlich ihr Ziel erreicht, verfrachtet sie die offenbar tote Frau aus dem Fond – von der schemenhaft zu erkennen ist, dass sie ein zerstörtes Gesicht hat – umständlich aus dem Wagen und wirft sie in die schwarzen Fluten eines Flusses.

Franju setzt mit den beiden zeitgleich stattfindenden Episoden die Tag- und die Nachtseiten der Gesichtstransplantation in Szene. Während in dem mit Kronleuchtern hell erleuchteten Vortragssaal der Forscher rational und verantwortlich argumentiert, die medizinischen Fakten und die Nebeneffekte des Experiments sachlich erörtert, bringt die nächtliche Szene in unwirtlich menschenleerer Dunkelheit die hypothetisch formulierten Nebeneffekte des Experiments zur Darstellung – allerdings nicht als Tod der Empfängerin, sondern als Tod der Spenderin und, wie sich später herausstellen wird, sogar als Mord.

Wenn der Regisseur die Tragweite der Organverpflanzung ausgerechnet am Beispiel des Gesichts in Szene setzt, werden die heiklen Fragen nach dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘, nach dem engen Zusammenhang zwischen der Integrität des menschlichen Leibes und der Integrität des menschlichen Wesens, die der medizinischen und ethischen Debatte über die Transplantation ohnehin eingeschrieben sind, auf die Spitze getrieben.<sup>28</sup> Weil das Gesicht, wie gezeigt wurde, als privilegier-

28 Vgl. Schlich: *Transplantation* (Anm. 27), S. 108.

tes Ausdrucks- und Kommunikationsmedium des Subjekts gilt und weil es, wie sonst nur noch das Hirn und das Herz, für die Individualität und Unverwechselbarkeit des Einzelnen steht, erhält auch die berühmte Operationsszene in *Les Yeux sans visage* ihre besondere Bedeutung.

In für das Schnitttempo ungewöhnlichen sechseinhalb Minuten Länge (40:39–46:08; Abb. 3 bis 6), mit denen der Film die außerordentliche Dauer der realen Operationszeit zu simulieren trachtet, entnimmt Dr. Génessier in einem exakt durchgeführten chirurgischen Eingriff die Gesichtshaut der (unfreiwilligen) Spenderin Edna. Die Schwierigkeit des Unternehmens wie auch die Schwere der Tat werden durch den mehrfachen besorgten Blickwechsel zwischen dem Arzt und seiner Assistentin, durch die mit Schweißtropfen versehene Stirn und das hörbare schwere Atmen des Operateurs unterstrichen. Als gleichsam pervertierter Künstler, der sein Kunstwerk skizziert, umrandet Génessier zunächst das zu entnehmende Gesichtsareal und die Augenhöhlen mit einem Stift, um dann fein säuberlich und unter Zuhilfenahme von Klammern und Skalpell den Hautlappen abzutrennen.

Wird die vom Zuschauer erwartete und zugleich gefürchtete eigentliche Wunde vergleichsweise euphemistisch, nämlich als bloßes schwarzes Negativ der weißen Gesichtsfäche, dargestellt, so entsteht Schrecken dadurch, dass die Spenderin, wie zuvor die Empfängerin, nun keine identifizierbaren Züge mehr hat. Noch bevor sie Selbstmord begeht, erlebt sie – als mit Bandagen versehene ‚Unperson‘ – ihren sozialen Tod. Der allerdings weit größere Horror entsteht durch die visuelle Demonstration der Tatsache, dass das menschliche Gesicht überhaupt ab- und übertragen werden kann. Zudem suggeriert der Film, dass das Gesicht, in dem sich die Unverwechselbarkeit des Individuums nach gängiger Auffassung manifestiert – da ja die Seele in seinen Zügen „anschaulich wohnt“<sup>29</sup> –, sich in dem Moment, in dem seine Oberfläche vom Schädel getrennt ist, als leerer Zeichenträger erweist. Es drängt sich die Frage auf, wohin sich die Seelenzeichen verflüchtigt haben, wenn sie doch weder im freigelegten Muskel- und Weichteilgewebe noch in dem zur Fläche gewordenen Hautmantel zu erkennen sind.<sup>30</sup>

Der so gestalteten filmischen Pointe entspricht, dass der doppelte Verlust – der Verlust des eigenen identitätsstiftenden Gesichts und der Verlust des Gesichts als grundsätzlichem Identitätsgaranten – nicht nur die für Spenderin gilt, sondern im selben Maße auch für die Empfängerin. Da niemand etwas von den geplanten Transplantationen erfahren darf, lebt Christiane bereits in der präoperativen Phase völlig isoliert im Haus ihres Vaters. Mit der Außenwelt ist sie lediglich akustisch verbunden, durch das Transistorradio und das Telefon, mit dem sie sich in regelmäßigen Abständen die Stimme ihres früheren Geliebten zu Gehör bringt,

29 Simmel: „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“ (Anm. 2), S. 154.

30 Die Operationsszene hat zudem eine deutliche autoreferentielle Ebene. Mit der forcierten Bildsemantik des Schnitts und des Schneidens und mit der Darstellung des Skalpells als chirurgisches und künstlerisches Werkzeug wird eine Korrespondenz zwischen der Arbeit des Chirurgen und der des Regisseurs hergestellt. Wenn Dr. Génessier den idealen Eingriff beschreibt – „Diesmal muss ich es in einem Stück schaffen, ohne Schnittstelle“ (36:20) –, erinnert das an Filmkunstkonzepte, deren Ideal es ist, möglichst ohne Schnitt auszukommen, um den Kunstcharakter des Films zu kaschieren.



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

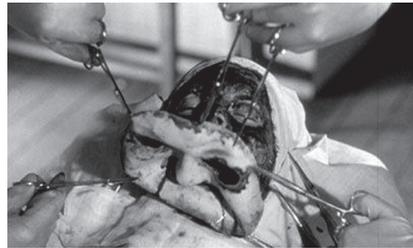


Abb. 6

auf dessen Fragen – „Hallo, hallo, wer ist denn da?“ (27:00) – sie jedoch nicht antworten darf. Aus ästhetischen Gründen ist sie gezwungen, stets eine eng anliegende weiße Maske zu tragen. Doch nicht nur dies lässt sie leblos erscheinen; auch ihre übrige Erscheinung – die schräge Kopfhaltung, die eingeschränkte Gestik, die schwebenden Bewegungen und die artifizielle Kleidung – lässt sie eher wie eine Puppe denn wie ein lebendiger Mensch wirken (Abb. 7 bis 9).

Arbeitet Franju mit zahlreichen Szenen, die vor allem die beobachtenden Augen und den Blick Christianes zeigen, so lässt er seine Protagonistin nur selten zu Wort kommen. In einem der wenigen Dialoge zwischen ihr und dem Vater bringt sie selbst ihr gesichtsloses Leben mit einem vorweggenommenen symbolischen Tod in Verbindung, den sie real einzuholen wünscht: „Mein Gesicht macht mir Angst, und die Maske noch viel mehr. [...] Ich möchte blind sein, blind, tot.“ (22:51) Die Dominanz des Sehens gegenüber der Ausdrucksfunktion der Mimik, auf die auch der Filmtitel *Les Yeux sans visage* anspielt, ist umso prekärer, als Christiane genau diesen Tatbestand zu sehen in der Lage ist.

Der Clou der Filmdramaturgie besteht nun darin, dass sich Christianes Leben auch *nach* der gelungenen Transplantation nicht maßgeblich ändert. Haben die Zuschauer lange auf das ‚neue‘ Gesicht gewartet, so zeigt sich, dass Christiane mit der transplantierten Haut weder aussieht wie die Spenderin Edna noch wie sie selbst vor der Verletzung.<sup>31</sup> (57:15 ff.) Vielmehr wirkt ihr Gesicht beinahe genauso

31 Dies gilt übrigens auch für die realen Patienten, denen in den letzten Jahren in spektakulären Operationen Gesichtspartien Toter übertragen worden sind. Auch sie ähneln weder den Spendern



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

starr und bleich wie die Maske, die sie zuvor getragen hat. Da die zweite Haut noch nicht völlig angewachsen ist, muss sie auf starke mimische Bewegungen verzichten und darf, wie der Vater mahnt, nicht „zu sehr“ lächeln. Das neue Gesicht ist in seiner Beweglichkeit und damit in seiner Funktion als bewegtes Ausdrucks- und Kommunikationsmedium beeinträchtigt. Es ist die Assistentin und Komplizin des Vaters, Louise, die diese neue Existenzweise auf den Punkt bringt. Als sie aufmunternd davon spricht, Christiane sei nach der Operation sogar noch hübscher als zuvor und sie habe jetzt „etwas Engelhaftes“, formuliert sie indirekt eine Botschaft des Films: dass nämlich das ‚unmenschliche‘ Verfahren der Transplantation zwar technisch funktionieren, aber zu keinem ‚menschlichen‘ Ergebnis führen kann. Die Patientin selbst bestätigt dies, wenn sie sich darum sorgt, wie sie denn nun „für die anderen wieder lebendig werden“, wie sie also erneut zu einer sozialen Person werden könne, und wenn sie die Entfremdung sich selbst gegenüber thematisiert: „Ich habe den Eindruck, dass mich ein anderer Mensch ansieht, wenn ich in den Spiegel sehe. Ein Mensch, der mir von fern bekannt vorkommt.“ (58:00) Das wiederhergestellte Gesicht – als eben nur ähnliches und nicht identisches – manifestiert die Fremdheit auf immer.

---

noch sich selbst vor dem Unfall, sondern tragen ein ‚drittes‘ Gesicht. Vgl. das Beispiel Isabella Dinoires, der 2005 Lippen, Nase, Kinn und Teile der Wangen übertragen wurden, wie auch den Fall Dallas Wiens, dem im März 2011 erstmals in der Medizingeschichte ein komplettes Gesicht transplantiert worden ist.



Abb. 10



Abb. 11

Zum moralischen Subtext des Films gehört ebenfalls, dass die Transplantation letztlich nicht nur psychisch und sozial, sondern auch medizinisch fehlschlägt. Zeigt sich doch schon nach kurzer Zeit, dass Christianes Organismus das Transplantat auch dieses Mal nicht annimmt. Eine in den Spielfilm eingefügte Fotoserie – die ihrerseits wie ein Fremdkörper im Medium Film wirkt – dokumentiert den Prozess der Abstoßung (Abb. 10). Mit den Fotografien, die, laut Dr. Génessier, die Stadien „Pigmentierung“, „Knotenbildung“, „Vernarbung“ und „Geschwürbildung“ abbilden und die aus einem medizinischen Fachbuch stammen könnten, wird der Anspruch des Horrorfilm-Genres auf realistische Darstellung und auf größtmögliche Simulation glaubhafter wissenschaftlicher Szenarien bzw. Diskurse unterstrichen. Auf der Ebene der Handlung wird damit unübersehbar, dass Christiane mit dem letzten Transplantations-Experiment vollends zum wissenschaftlichen Objekt ihres Vaters geworden ist.<sup>32</sup>

Zu ebendieser Erkenntnis kommt die Protagonistin schließlich auch selbst – und zwar in den Momenten, in denen sie sich mit den Spenderinnen konfrontiert, diese als lebendige Wesen erkennt und Empathie mit ihnen entwickelt. Dies geschieht signifikanterweise nicht über das Sehen, den distanzierten Gesichtssinn, vielmehr dadurch, dass sie mit den Händen die Gesichtszüge der schlafenden Edna ertastet, deren angstvolles Weinen sie daraufhin wahrnehmen kann (Abb. 11). Die

<sup>32</sup> Georges Franju hat sich für die medizinischen Passagen des Films von dem plastischen Chirurgen Jean-Sauveur Elbaz beraten lassen; für die Bilderreihe hat er medizinische Fotografien Verbrannter von Charles Clauoué konsultiert. Vgl. Chevré/Franju: „Figures de la peur“ (Anm. 26), S. 47.

Anerkennung des Subjektstatus der Organspenderin begleitet die eigene Subjektwerdung Christianes. Hat sie zunächst nur in schwachen moralischen Vorwürfen die wissenschaftliche Selbstüberhebung des Vaters kritisiert und hilflos lamentiert – „Ich bin nichts als ein Versuchskaninchen für ihn!“ (64:00) – und hat sie dabei sein Tun geradezu biblisch überhöht – „Vater, was hast Du wieder getan?“ (20:30) –, so schreitet sie schließlich zur Tat und leitet in einem mehrstufigen Racheakt ihre Befreiung ein. In der letzten Szene des Films verwendet sie das väterliche Skalpell als Waffe und tötet die Kollaborateurin des Vaters mit einem symbolträchtigen Stich in den Hals.<sup>33</sup> Danach befreit sie die Hunde, die Dr. Génessier zu Versuchszwecken in Käfigen gehalten hat, woraufhin diese das Gesicht ihres Peinigers zerfleischen und ihn töten. Mit den Bildern einer geradezu mythischen Rache am Mediziner-Vater und einer Befreiung der unschuldigen Kreaturen erfährt auch Christiane selbst eine Verklärung. Ganz am Ende des Films öffnet sie eine Voliere, um die darin herumflatternden weißen Tauben, die unschwer als Metapher der Protagonistin erkennbar sind, in ihre Freiheit zu entlassen. Sie selbst verschwindet, ohne zurückzublicken, in einem düsteren Wald und im Dunkel des Filmendes.

### 3. Das entzogene Filmgesicht

[...] dasselbe Gesicht aus Schnee und Einsamkeit.<sup>34</sup>

Es ist deutlich geworden, dass Georges Franjus *Les Yeux sans visage* in einer für das Horrorgenre einschlägigen Weise die ambivalente Faszination für die rapiden Entwicklungen moderner Wissenschaft aufgreift. So bringt der Film Hoffnungen in Bezug auf den medizinischen Fortschritt und dessen Versprechen verlängerten und verbesserten menschlichen Lebens zum Ausdruck und übt zugleich Kritik an der wissenschaftlichen Hybris, mit der die Lebenswissenschaften in das – als göttlich oder natürlich angesehene – Werk der Schöpfung eingreifen. Dabei rekurriert der Regisseur auf die besondere Bedeutung, die dem menschlichen Gesicht als Medium des Ausdrucks und als Agens der intersubjektiven Kommunikation in unserer Kultur beigemessen wird, und greift die mit dieser Privilegierung des Gesichts einhergehenden Ängste vor Verletzungen oder gar Entstellungen auf. Es sind dies Ängste, die eine reale Basis haben, spätestens seit die moderne Chirurgie in der Lage ist, im Falle lebensgefährlicher Verletzungen die lebensnotwendigen Funktionen des Atmens und der Ernährung aufrechtzuerhalten, selbst wenn ganze Areale

33 Auch Louise hat sich, wie sich im Laufe des Films herausstellt, einer Teiltransplantation des Gesichts bei Dr. Génessier unterzogen und trägt deswegen stets ein Perlencollier, das die Narben verdeckt. Das ständige Tragen des Colliers, das später zur kriminalistischen Identifizierung Louises führt, verweist auf den unsicheren Status des neuen Gesichts. Zwar kann es im sozialen Umgang als ‚echtes‘ Gesicht ‚durchgehen‘, doch durch seine verborgenen Ränder bleibt es stets als Supplement erkennbar.

34 Roland Barthes: „Das Gesicht der Garbo“, in: ders.: *Mythen des Alltags* (1957), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2010, S. 89–91, hier S. 90.

des Gesichts, wie im Falle verletzter Soldaten des Ersten Weltkriegs, zerstört worden sind.<sup>35</sup> Das Leben ohne Gesicht ist damit in doppelter Weise technisch bedingte Realität geworden.

Allerdings betreibt Georges Franju nicht einfach nur Fortschrittskritik im Genre des Films. Darüber hinaus reflektiert der Regisseur mit den Mitteln des Films die zentrale Bedeutung, die das menschlichen Gesicht für die visuelle Sprache und Dramaturgie des modernen Spielfilms hat und zeigt, in welcher Weise gerade das Medium Film zur ‚Inthronisierung‘ des Gesichts beiträgt. So ist es eine besondere Leistung von *Les Yeux sans visage*, ein visuelles Begehren der Zuschauer zu stimulieren und offenzulegen – das Begehren, das Gesicht der Protagonistin zu sehen und so ihr ‚Wesen‘ kennenzulernen.

In einer kunstvoll arrangierten Folge von Bildern werden wir sukzessive mit der Figur Christiane bekannt gemacht, die sich uns präsentiert und zugleich entzieht. Doch sie ist nicht nur den größten Teil des Films hinter ihrer weißen Maske verborgen. Auch sehen wir sie immer wieder dem Blick der Kamera entzogen und von hinten gefilmt, etwa wenn sie wieder einmal durch die Fluchten der väterlichen Villa läuft, um einen noch mehr vor dem gesellschaftlichen Außen verborgenen Raum im Gebäudeinneren aufzusuchen. In anderen Szenen, in denen sie endlich die Maske abgelegt hat, liegt sie auf dem Boden oder dem Sofa, auch hier der Kamera den Rücken zugewandt, das Gesicht unter Haaren und Armen verborgen. Wenn auf der Hälfte des Films, im Moment der Enthüllung, Christiane nur für den Bruchteil einer Sekunde ohne Maske gezeigt wird und die – noch dazu unscharf gefilmte – schwarze Wunde mit dem bloßen Auge kaum wahrnehmbar ist (40:20); und spätestens wenn sich schließlich – wie gezeigt wurde – auch das transplantierte Gesicht nur als eine neue, eine weitere Maske erweist, wird unmissverständlich klar, dass in diesem Film das ‚eigentliche‘ Gesicht *ausfällt*.<sup>36</sup>

Indem der Film derart explizit auf Großaufnahmen vom Gesicht Christianes ‚bildhungrig‘ macht, um sie dann doch zu verweigern, erinnert er daran, welche zentrale Funktion dem Gesicht der Protagonisten im Spielfilm und besonders im Horrorfilm gemeinhin zukommt. Dient doch das fokussierte Gesicht des Schauspielers – und mehr noch der Schauspielerin – als das entscheidende Medium, das über das Innenleben und die Gefühle der Figur informiert, und fungiert es doch zugleich als wichtiges Bindeglied, um Prozesse der Identifikation und Empathie bei den Zuschauern in Gang zu setzen.<sup>37</sup> Ohne das Filmgesicht als filminterner ‚Bild-

35 Vgl. Michael Hagner: „Verwundete Gesichter, verletzte Hirne. Zur Deformation des Kopfes im Ersten Weltkrieg“, in: Claudia Schmölders/Sander L. Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln (DuMont) 2000, S. 78–95.

36 Zum ironischen Spiel des Regisseurs mit der ‚Wahrheit‘ des Gesichts gehört, dass die Zuschauer damit auch das ‚natürliche‘ Gesicht des Stars, der Schauspielerin Edith Scob, nur ein einziges Mal in einer kurzen Szene zu sehen bekommen – und zwar als ‚transplantiertes‘ Gesicht, an dem aber zugleich herausgestellt wird, dass es ‚unnatürlich‘ und starr wie eine Maske ist (57:15 ff.).

37 Vgl. Carl Platina: „Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film“ (1999), in: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 13 (2004) 2, S. 6–27 (Themenheft: *Juri Lotman. Das Gesicht im Film*). Originalausgabe: „The Scene of Empa-

schirm‘ aber, der zeichenhaft Auskunft erteilt und der doch genug Leerstellen lässt, damit der Zuschauer seine eigenen Affekte darauf projizieren kann, ist dem Spielfilm ein entscheidender Erzählmodus entzogen. Die Zuschauer sind in Franjus Dekonstruktionsarbeit, die den Entzug des Gesichts in Szene setzt, über die Rezeption eingebunden. Sie spüren den Verzicht auf das Filmgesicht als untergründiges und diffuses Unbehagen, das sich mit dem Horror des offensichtlichen Sujets – der Narration vom unwiederbringlich zerstörten Gesicht – verbindet.

Ein weiterer visueller Kommentar des Regisseurs zur traditionellen Verwendung des weiblichen Gesichts in der Filmkunst findet sich in der Produktion einer gleichsam endlosen Serie von ähnlichen Frauengesichtern in *Les Yeux sans visage*. Ohne Unterlass machen sich Génessier und seine Assistentin auf den Weg, um geeignete Gesichtsspenderinnen zu finden, die einem immergleichen bestimmten Typus zu entsprechen haben und wiederholt als „junge Frauen mit blauen Augen“ charakterisiert werden. Selbst für den aufmerksamen Zuschauer ist es nicht ganz leicht, die einzelnen weiblichen Figuren, ob sie nun Louise, Edna oder Paulette heißen, zu unterscheiden. Die Möglichkeit des Substituierens, die durch die Ähnlichkeit gerechtfertigt wird, legt nahe, dass Christianes ursprüngliches Gesicht gerade nicht durch markante individuelle Züge gekennzeichnet gewesen sein muss, sondern vor allem dadurch, dass es einem bestimmten Schema entsprochen hat. Franjus Film verweist somit darauf, dass das ideale Filmgesicht ein weibliches Gesicht ist, das aufgrund von Jugend und Schönheit genug Platz für Projektionen lässt, dass es aber auch ein Gesicht ist, dessen behauptete Einzigartigkeit genau in dieser Norm seine Grenze findet.

Noch an anderer Stelle wird deutlich, dass das Filmgesicht in Franjus Spielfilm seine traditionelle Funktion nicht übernimmt. So stellt sich eine besondere Irritation dadurch ein, dass Christianes Maske Raum für die noch intakten Augen lässt, während ihr Mund durch die nachgeformten Lippen der Maske bis auf einen kleinen Schlitz verschlossen ist. Die Augen, die durch die Auslassung der Maske noch vergrößert erscheinen, werden zum einzigen mimischen Ausdruckselement der Protagonistin. Doch auch das Expressionsrepertoire der isolierten Augen erweist sich schnell als äußerst beschränkt. Gibt es doch lediglich einen Wechsel zwischen der Einstellung der staunend bzw. schreckhaft aufgerissenen Augen einerseits und dem leeren Blick andererseits, der teilnahmslos, ja apathisch das Geschehen ‚hinzunehmen‘ scheint. Entscheidend dabei ist, dass die Augen Christianes mit ihrer reduzierten Ausdruckskraft selbst zu einer bloßen – extrem oder neutral geöffneten – Linse werden, die der Kamera des Regisseurs gleichsam auf Augenhöhe begegnet und so den Blick der Zuschauer auf beunruhigende Weise kreuzt.

Zur ‚Dysfunktion‘ von Christianes Filmgesichts gehört schließlich der Modus, in dem uns in einigen wenigen Dialogen die Stimme der Protagonistin zu Gehör gebracht wird. Obwohl Christianes Mund hinter der nahezu verschlossenen Mundplastik der Maske verborgen ist und wir sie eigentlich verzerrt oder zumindest ge-

---

thy and the Human Face on Film“, in: ders./Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1999, S. 239–255, 286–288.

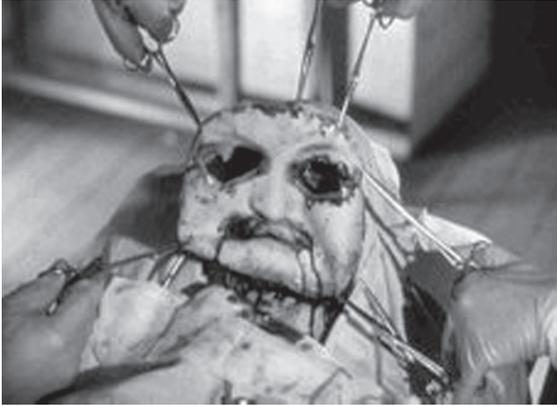


Abb. 12



Abb. 13

dämpft hören müssten, klingt ihre Stimme völlig klar und deutlich. Die Protagonistin wird damit zu einer Art Bauchrednerin, deren Aussagen nicht auf dem üblichen Weg, mittels der stimmlichen Laute und mit Hilfe der Mundbewegungen, ausgedrückt werden, sondern auf anderen, geheimen Wegen unser Ohr erreichen. Ihre dislozierte Stimme entspricht so ihrem entmenschlichten puppenhaften Wesen. Indirekt aber verweist Franju mit dieser kaum wahrnehmbaren Tonstörung darauf, dass es gerade der ‚normal‘ funktionierende Spielfilm ist, der auf einem Illusionseffekt beruht. Bildet doch die menschliche Stimme ihr Volumen und ihre Artikulation tatsächlich aus dem gesamten Körper, unter Beteiligung von Brust, Kehle, Mundhöhle und Lippen. Im Film aber wird „die Stimme [...] phantasmatisch als dem Mund zugehörig vorgestellt.“<sup>38</sup> Indem die Tonspur mit den Bewegungen der Lippen synchronisiert wird, entsteht eine illusionäre Engschaltung von Mund und Stimme, die den Mund darauf reduziert, Medium von Botschaften zu sein. Franjus Kunststück bringt auf diese Weise die Künstlichkeit der realistischen Darstellungsweise zum Vorschein.

Ohne Zweifel – *Les Yeux sans visage* ist ein doppelbödiger und in mehrfacher Hinsicht visionärer Film. Im Genre des Horrorfilms thematisiert Georges Franju grundlegende medizinisch-ethische Fragen der Gesichtstransplantation, lange bevor diese Realität geworden ist. Im Gewand eines filmischen Melodrams um die Emanzipation einer entstellten Frau reflektiert Franju konventionelle Funktionsweisen des weiblichen Gesichts im Medium des Spielfilms, um diesen – filmisch – eine Absage zu erteilen. Auf geradezu unheimliche Weise scheint *Les Yeux sans visage* mit Gilles Deleuzes und Félix Guattaris erst zwanzig Jahre später publiziertem

38 Jacques Aumont: „Der porträtierte Mensch“ (1992), in: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 14 (2005) 2, S. 12–49, hier S. 29 (Themenheft: *Das Gesicht im Film II*).

Text „Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts“<sup>39</sup> zu korrespondieren. Sprechen doch die beiden Philosophen von einer abstrakten gesellschaftlichen Maschine zur Erschaffung des Gesichts, die für unsere Gesellschaft grundlegend ist. Das Gesicht ist danach kein Gegebenes, sondern ein kulturell produziertes Schema, das subjektkonstituierende, performierende und signifizierende Effekte hat: ein allgegenwärtiges Schema „Weiße Wand – Schwarzes Loch“, mit dem Politik gemacht wird. Wenn der Protagonist des Films, Dr. Génessier, im Zuge der entscheidenden Operation die Gesichtshaut von der Spenderin abtrennt und den Hautlappen mit seinen Auslassungen für Augen und Mund für einen Moment in die Höhe hält, stellt sich nicht allein Frage, wohin sich denn das Unverwechselbare des individuellen Gesichts verflüchtigt hat. Zudem scheint es so, als bestätige der Regisseur mit diesem Bild auch die von Deleuze und Guattari beschriebene kulturhistorische Loslösung des Gesichts vom mehrdimensionalen und polyvalenten Kopf bzw. Körper und seine Reduktion zur ubiquitär einsetzbaren Schablone. „Wie auch immer“, heißt es dort, „ein Gesicht ist seltsam, es ist ein System *Weiße Wand – Schwarzes Loch*. Ein großflächiges Gesicht mit weißen Wangen, ein kreideweißes Gesicht, in das die Augen wie schwarze Löcher hineingeschnitten sind“ (vgl. Abb. 12 und 13).<sup>40</sup>

---

39 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: „Das Jahr Null“ (Anm. 23).

40 Ebd., S. 230.

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.