

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

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

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

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

Internet: www.fink.de

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

ISBN 978-3-7705-5344-0

KATHARINA SYKORA

Doppeltes Auge, letzter Blick Jean Cocteaus Selbstporträts als toter Mann

Präscriptum: Vis-à-vis

Ich nähere mich dem Thema Gesicht in einer spezifischen Darstellungsform. Zum einen geht es um die *visuelle* Formation von Gesicht mit Hilfe der *Fotografie*. Zum zweiten spreche ich von einem *toten* Gesicht, und zwar in doppeltem Sinn: auf *medialer* Ebene, weil fotografierte Gesichter im Moment der Aufnahme gemäß Roland Barthes immer schon „Gewesene“ sind, und auf *symbolischer* Ebene, weil das von mir vorgestellte Gesicht zu einer Person gehört, die uns in einer Aufbauungsszenarie als Verstorbener gezeigt wird. Damit ist es in ein konventionelles Zeichensystem des Totengesichts eingefügt, dem der lebendige *Blick* fehlt. Mit Jean Cocteau habe ich eine künstlerische Figur gewählt, die mit diesen beiden Prämissen *spielerisch* und *reflexiv* umgeht. Er versucht dabei ein Ding der Unmöglichkeit: nämlich das eigene Totengesicht als *Angesicht* zu konstruieren, insofern er uns als Betrachterinnen und Betrachter in einen unendlichen Prozess des vis-à-vis verstrickt. Anders als etwa Emmanuel Levinas ging es Cocteau in seiner Versuchsanordnung eines ‚Von Angesicht zu Angesicht‘ jedoch weniger um eine *ethische* als um eine *poetische* Frage, und mit einem Augenzwinkern, um im Bild zu bleiben, nicht zuletzt auch um seine eigene Apotheose als genialer Künstler.

1. Ich bin tot

„Ich muss Dir eine große und traurige Neuigkeit mitteilen: Ich bin tot.“ Diese Zeilen schrieb Jean Cocteau 1919 als junger Mann an seinen Freund Jean Le Roy.¹ Dass er danach noch über vierzig Jahre lebte, hat Cocteau nicht daran gehindert, diesen apodiktischen Satz immer aufs Neue zu formulieren. Und mehr noch: Er machte ihn in der gesamten Vielfalt seiner künstlerischen Arbeit – vom Gedicht bis zum Theaterstück, von der Zeichnung bis zum Film – zum Kern seines Œuvres und seiner Selbstinszenierung. Die Fotografie aber war es, die ihm in ganz besonderer Weise zur kongenialen Umsetzung dieses paradigmatischen Diktums diente.

„Ich bin tot“ sagt bekanntlich etwas Unmögliches aus. Denn wer tot ist, kann nicht mehr „Ich“ sagen und nicht mehr im Präsens von sich sprechen. Cocteau tut dies dennoch und vollzieht dabei eine doppelte rhetorische Bewegung: Er begegnet

1 Francis Steegmuller: *Cocteau. A Biography*, London (Macmillan) 1970, S. 5.



Abb. 1 und 2: Lucien Clergue, *Le mort qui fume* (1960)

dem eigenen Tod sowohl in der Form der Konfrontation wie in der adaptierenden Annäherung. So proklamiert er seinen eigenen Tod einerseits immer wieder als Sensation: als große, ja überraschende Neuigkeit, die durch ihre Endgültigkeit höchste Aufmerksamkeit evoziert. Zum anderen begegnet Cocteau seinem eigenen Ende integrativ, indem er das subjektiv Irreale des eigenen Todes in Rhetoriken des Wirklichen überführt, genauer: in den grammatischen Modus des Realis und in real existierende analoge Bilder, die ihrerseits auf der Wirklichkeit ihres Referenten insistieren. Die konfrontative Begegnung mit dem Tod ist eine kathartische: Sie versteht diesen als absolute Grenze und plötzlichen Umschlag zwischen Sein und Nicht-Sein. Die adaptive Annäherung hingegen steht den sozialen Umgangsweisen mit dem Tod nahe: Sie begreift den Tod als fließende Zone, die das Leben durch ein Vorher und Nachher umspielt und Sterben und Nachleben integriert. Die erste Umgangsweise sieht den Tod als Schock, die zweite als Teil eines *memento mori* oder einer *ars moriendi*, also einer Vergegenwärtigung des Todes im Leben und einer Kunst des guten sozialen Sterbens. Die konfrontative Begegnung mit dem Tod nutzt die Ästhetik des Plötzlichen, während die adaptierende Annäherung den Ritus und seine Konventionen bemüht.

Anhand fotografischer Selbstinszenierungen Jean Cocteaus als „Künstler auf dem Totenbett“ möchte ich beiden Annäherungsformen nachgehen. Ausgangspunkt sind Fotos mit dem Titel *Le mort qui fume*, der rauchende Tote, die 1960 von Lucien Clergue gemacht wurden (Abb. 1 und 2). Sie zeigen Jean Cocteau in einer mise-en-scène, wie wir sie traditionell von postmortalen Bildnissen, genauer: von Aufbahrungsfotos, kennen; allerdings mit zwei Unterschieden. Auf den geschlossenen Lidern Cocteaus ruhen Schablonen, die geöffnete Augen zeigen. Und er hält entweder die Zigarette an den Mund, als inhaliere er, oder Rauch steigt auf, als habe ihn der Tote ausgeatmet. Das – so werden wir sehen – macht die mise-en-scène zur *mise-en-abîme*.

Denn die szenische Konfiguration und das fotografische Medium gehen hier einen Pakt ein und kennzeichnen Cocteau als ‚lebenden Toten‘. Diesen Pakt gilt es näher zu analysieren. So ist die persönliche Ikonografie des Todes zu erläutern, die Cocteau in seinem Gesamtwerk entwickelt hat und die autobiografische und auto-poetische Züge aufweist. Des Weiteren müssen soziale Gebrauchsweisen der Totenfotografie im Kontext westlicher Begräbnis- und Erinnerungsriten herangezogen werden, auf die Cocteau Bezug nimmt. Zudem liegt ein Vergleich von Cocteaus Selbstinszenierung mit Fotobeispielen anderer Künstlerinnen und Künstler nahe. Und schließlich wäre deutlich zu machen, dass in *Le mort qui fume* das analoge Medium der Fotografie perfektes Vehikel für das von Cocteau angestrebte Paradox einer vorweggenommenen postumen Selbstapotheose ist.

2. Cocteaus persönliche Ikonografie des Todes

Jean Cocteaus Werk ist aufgrund seiner autobiografischen wie seiner autopoetischen Züge in hohem Maße selbstreflexiv. Der Tod spielt eine zentrale Rolle in seiner Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Schaffensprozess und in seiner



Abb. 3: Heurtebise (François Perrier), Orpheus (Jean Marais), die Todesprinzessin (Maria Casarès), Filmstill aus *Orphée* (1949)

lebenslangen Suche nach der Grenze zwischen flüchtigem Dasein und ewigem Ruhm, zwischen dem Realen und dem Imaginären. Cocteau hat drei Personifikationen des Todes geschaffen: eine moderne Adaption der mythischen Figur des Orpheus aus der griechisch-römischen Epik, den Todesengel Heurtebise und die Todesprinzessin als Personifikation des individuellen Künstlertodes. Sie erscheinen in seinem Œuvre erstmals in dem Gedicht *L'Ange Heurtebise* von 1923/1925 und im Theaterstück *Orphée* von 1925, sie entwickeln sich in seinem ersten Film *Le Sang d'un Poète* von 1931/32 weiter und kommen in seinem bekanntesten Kinowerk *Orphée* 1949/50 und seinem letzten Film *Le Testament d'Orphée* 1959/60 zu einem abschließenden Höhepunkt (Abb. 3).

Orpheus ist von diesen drei Figurationen des Todes am direktesten mit der Person Jean Cocteau verknüpft. Zwei Aspekte des Mythos sind für meine Argumentation besonders relevant. Zunächst erlaubt die Episode des Gangs in den Hades, bei dem Orpheus von den Göttern die Erlaubnis erhält, seine Geliebte Eurydike

zurückzugewinnen, Reflexionen über den künstlerischen Schaffensprozess als Reise in eine Sphäre jenseits dieser Welt. Cocteau hat diesen Prozess immer wieder als Einkehr in das ihm inhärente Schöpfungspotential beschrieben. Das Jenseits des Künstlers liegt demnach in ihm selbst. Cocteau zufolge stirbt der Poet bei der Reise in dieses Reich des Inneren fünf Tode, bis er zu seiner finalen Transformation im Werk gelangt. Der erste Tod vollzieht sich in der vollkommenen Versenkung in sich selbst; denn der Künstler sieht in diesem Zustand vollkommen von sich selbst ab. Der zweite Tod vollstreckt die Abtötung überkommener Kunstformen, um dem genuinen Werk zum Leben zu verhelfen. Der dritte Tod des Künstlers besteht in der Negation seiner selbst als soziales Wesen, denn der Künstler unterbricht im Schaffensakt alle menschlichen Bindungen. Der vierte Tod betrifft das Werk, denn die Unerfüllbarkeit der ‚reinen‘ künstlerischen Idee hinterlässt immer nur ein amputiertes Ideal. Und der letzte Tod bezieht sich auf die Aufhebung des Künstlers im abgeschlossenen Werk: Denn damit das Kunstwerk autonom wird, muss sein Schöpfer vollständig verschwinden. Erst durch diesen vielfachen Tod des Künstlers aber wird nach Cocteau das Werk zum Werk: „Der Dichter muss mehrfach sterben, um geboren zu werden“, heißt es entsprechend sowohl im Theaterstück wie im Film *Orphée*.²

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Orpheusmythos ist das Motiv des Blickverbots. Denn Orpheus darf Eurydike nur aus dem Reich der Toten holen, wenn er sich nicht nach ihr umschauf und sie nicht anblickt. In dem Moment, wo er dies tut, erstarrt sie und stirbt ein zweites Mal. Der Blick des Orpheus besitzt die mortifizierende Qualität der Fotografie. Er ersetzt das lebendige Vorstellungsbild der Geliebten durch die Aufnahme ihres Bildes auf der Netzhaut. Die Materialisierung im Auge des Orpheus macht Eurydike jedoch im selben Moment zur fixierten Ikone. Aus dieser Erstarrung zum Bild entsteht zugleich jedoch in zweifacher Hinsicht etwas Neues. So können die mitten aus dem Leben stammenden Bilder geliebter Menschen, die als *eidola* auf der Retina der Betrachtenden ihren flüchtigen Platz einnehmen, auf zweifache Weise bewahrt werden. Und zwar durch Techniken der Memoria und durch den fotografischen Akt: So können die Bilder der Toten durch aktives Erinnern oder aber durch das Entwickeln und Betrachten einer Fotografie wieder als Vorstellungsbilder vor unserem Auge erstehen. Orpheus' Gang in den Hades gleicht daher dem in die Archive des Gedächtnisses und dem in die Dunkelkammer. In beiden Fällen gibt es wiederum zwei Formen der Wiedergewinnung des Verlorenen. Entweder die Bilder werden lediglich entwickelt, das heißt sie lösen sich aus dem dunklen Grund der Dinge bzw. dem Archiv des Gedächtnisses und tauchen als flüchtige Gestalt an der Oberfläche der Retina oder der Erinnerung auf. Oder sie werden fixiert und gewinnen endgültige Gestalt wie im materialisierten Ebenbild oder fotografischen Abzug. Dann sind sie zwar dauerhaft bewahrt, allerdings nur als Zeugen für etwas, das endgültig vergangen ist.

2 „Le poète doit mourir plusieurs fois pour naître.“ Jean Cocteau: *Orphée: The Play and the Film*, hg. v. Edward Freeman, Oxford (Blackwell) 1976, S. 61.

Doch der Mythos erzählt noch weiter: Beim Ausgang aus der Unterwelt wird Orpheus von der Sonne Apolls geblendet. Einer Überbelichtung gleich, sind sowohl das Erinnerungsbild wie das *eidolon* auf seiner Netzhaut gelöscht. Auch Cocteau Protagonist in seinem Film *Orphée* hat kein Bewusstsein dessen, was er im Reich der Toten sah. Dies ist die Geburt des Künstlers als Blinder Seher. Das, was er nun ausspricht oder sichtbar macht, ist voraussetzungslos geworden. Es ist keine Repräsentation von etwas Vorgängigem mehr, sondern Antizipation des Möglichen, das heißt reine Imagination. Das aber macht den Orpheusmythos so wichtig für Cocteau Selbstdarstellung: In ihm überlagern sich fotografischer, mnemotechnischer und künstlerischer Prozess, und mit diesem kann sich Cocteau nun reflexiv ausstatten.

Es gibt aber noch zwei weitere Figuren, anhand deren Cocteau über den Tod reflektiert: den Engel Heurtebise und die Todesprinzessin. Heurtebise erfand Cocteau 1925 in seinem gleichnamigen Gedicht weniger als Alter Ego denn als erotisch besetztes Gegenüber des lyrischen Ich. Er beschwört dessen physische Erscheinung so hyperrealistisch, dass sie ans Überirdische grenzt. Später übernimmt Cocteau selbst Züge dieser Figur, an der ihn vor allem die ephebenhafte Position zwischen den Geschlechtern interessiert. Im Theaterstück und in den beiden späteren Orpheusfilmen tritt die erotisch-geschlechtliche Konnotation jedoch zurück gegenüber der Funktion Heurtebises als Wächter des Tors zwischen Leben und Tod. So gewährt er Orpheus durch den Spiegel Einlass in die Zone der Toten.

Der Spiegel ist bei Cocteau eine doppelbödige Membran, die den Menschen reflektiert und zugleich durchlässig ist für den Übergang vom Diesseits zum Jenseits. Diese Grenze ist perfekte Metapher für Film und Fotografie. Wenn Heurtebise Orpheus im Film *Orphée* das Rätsel der Spiegel enthüllt, verrät er ihm deshalb zugleich auch das Geheimnis der analogen Medien: „Ich erschließe Ihnen das Geheimnis der Geheimnisse“, sagt er zum Dichter, „Spiegel sind Türen, durch die der Tod ein- und ausgeht. Sagt es niemandem. Aber schauen Sie ein Leben lang in den Spiegel, und Sie werden den Tod bei der Arbeit sehen wie Bienen in einem gläsernen Bienenhaus.“³

Auch die Prinzessin als Cocteau's dritte Personifikation des Todes geht in seinem Film *Orphée* durch diese Türe ein und aus. In ihrer Schönheit und zeitgenössischen Eleganz verkörpert sie die ultimative Verführung des Orpheus. Denn sie ist keine allgemeine Allegorie des Todes, sondern Inkarnation des individuellen Todes des Dichters. Sie indiziert sein Verhaftet-Sein in einer begrenzten physischen Zeitlichkeit. Deshalb hat auch sie ein spezielles Schicksal. Zunächst fordert sie die vollkommene Unterwerfung Orpheus' unter ihren Bann und versucht ihn in das Totenreich begrenzter Zeitlichkeit zu ziehen. Doch die Geschichte kehrt sich um, und die Todesprinzessin verliebt sich in den Künstler. Sie geht nachts an sein Bett und blickt ihn an (Abb. 4), jedoch nicht mit bloßen Augen, deren Verführung er unterlag, sondern mit maskiertem Blick, der ihm sein Leben lässt. Und so stirbt die

3 „Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre.“ Cocteau: *Orphée. The Play and the Film* (Anm. 2), S. 101.

Abb. 4: Der Tod betrachtet
Orpheus – Filmstill aus
Orphée (1949)



Prinzessin selbst am Ende. Es ist ein gesteigerter Liebestod, denn sie verzichtet auf ihr Zusammensein mit dem geliebten Dichter im Reich der Toten, das Effekt der Vergänglichkeit und der verblassenden Erinnerung ist. Zugleich gewährt sie ihm hierdurch ewiges Leben. Cocteau spielt auch hier den analogen gegen den poetologischen Blick aus. Indem die Todesprinzessin auf ihren begehrenden Blick verzichtet und sich Orpheus nicht wie eine Fotografie als fixes Bild aneignet, das nur Rest seines lebendigen Wesens sein kann, erlöst sie ihn von seinem individuellen Tod, den sie personifiziert. Durch ihren maskierten Blick überantwortet sie ihn so einer anderen Nachwelt: dem Nachruhm des Dichters unter den Lebenden. Die Todesprinzessin ist daher die eigentliche Personifikation des Telos von Cocteaus Kunst. „Man muss den Tod töten“ lautet sein Leitmotiv, was soviel heißt wie: Man muss den fotografischen Blick töten, maskieren, transzendieren. Wenn Cocteau sich in seiner Selbstinszenierung als „Rauchender Toter“ mit den Blickschablonen der Todesprinzessin ausstattet, tut er genau dies.

3. Die sehenden Toten: Aspekte der postmortalen Fotografie

Mit dieser Geste steht Cocteau keineswegs allein. In den sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie im Kontext westlicher Totenrituale kennen wir vergleichbare Versuche, den Tod zu töten, ihn zu negieren. Schon die Präparierung des Leichnams auf dem Totenbett formt aus ihm ein Bild für den Blick der Trauernden, das nicht den Tod, sondern den liminalen Zustand des ewigen Schlafes suggeriert. Dabei wird versucht, alle Anzeichen eines endgültigen Verfalls zu eliminieren, was aus physiologischen Gründen nur für kurze Zeit möglich ist. Denn tritt die ‚Ver/Wesung‘ ein, kann der Tote das Wesen des Verstorbenen nicht mehr repräsentieren. Hier kommt die Fotografie ins Spiel. Sie verleiht dem prekären Schwebzustand vor Eintritt des



Abb. 5: Nadar, *Victor Hugo auf dem Totenbett* (23. Mai 1885)

Verfalls Permanenz. In der Aufbahrungsfotografie haben wir es daher mit einem Einspruch gegen den zerstörerischen Ablauf der Zeit zu tun. Dieser Aufschub vollzieht sich durch die Herstellung und Schichtung von ikonischen Bildern des Toten. So wird der menschliche Leichnam durch Waschen, Kleiden, Schließen der Körperöffnungen und Rückenlage in das Bildnis eines ewig Ruhenden überführt (Abb. 5). Und durch die Fotografie wird diese Imago dann auch materiell verewigt, insofern sie dem Zersetzungsprozess des Leibes zuvorkommt und diesem ein ‚letztes Bild‘ als integren Körper abringt und zugleich schenkt. In der sozialen Praxis der Aufbahrungsfotografie schwingt daher ähnlich wie bei der Totenmaske die Hoffnung einer Aufhebung des Todes im Bild mit, wie sie auch in Cocteau's künstlerischem Credo „Tötet den Tod“ anklingt. Schaut man genauer hin, lässt sich hier eine zweifache Geste ausmachen: Erstens die Geste einer Mimikry, die den Toten mit seinem ewigen Bildnis zusammenfallen lässt, und zweitens die Geste der Überbietung, denn der Aufgebahrte und seine Fotografie sind immer mehr als der bloße Leichnam, sie sind Bild und materiell fixiertes *eidolon*, die den Tod überdauern.

Neben der Aufbahrungsfotografie gibt es eine weitere Form des Einspruchs gegen den Tod. Sie artikuliert sich in Praktiken, den Toten die Augen wieder zu



Abb. 6: Albin Mutterer, *Porträt von Herrn Dr. Petrus* (1854)

öffnen und sie dann fotografisch festzuhalten. Dies war seit Beginn der Fotografie bis in die 1870er Jahre durchaus üblich. Dabei wurde der tote Körper in der postmortalen Phase vor oder kurz nach dem *rigor mortis* festlich gekleidet und entweder zu Hause oder im Fotoatelier in ein lebensechtes Ambiente eingepasst (Abb. 6). Durch Manipulation der Augen wurde manchmal auch der lebendige Blick rekonstruiert: Die Lider wurden mechanisch geöffnet, die Iris in Position gebracht und Glanz und Plastizität des Augapfels durch chemische Lösungen wieder hergestellt. Gelingt dies aus physiologischen oder technischen Gründen nicht, half der Retu-

scheur nach, öffnete den Toten mit Pinsel und Zeichenstift nachträglich die Augen und gab ihrem Teint einen rosigen Hauch von Leben. Hier wird nicht in erster Linie die fixierende, bewahrende Fähigkeit der Fotografie in Dienst genommen wie bei der Aufbahrungsfotografie, sondern ihr animatorisches Potential. Die mediale Kapazität der Fotografie, den abgelichteten Gegenstand im Prozess der Wahrnehmung zu vergegenwärtigen, wird mit Hilfe der direkten Adressierung des Betrachters durch den Blick der Toten potenziert. Der Akt der fotografischen Wahrnehmung wird so zum Ritus der Verlebendigung der Toten. Es handelt sich hier nicht um eine Anverwandlung des Toten an ein ewiges Bildnis des Schlafenden wie bei der Aufbahrungsfotografie, sondern um seine Anverwandlung an das Bild eines lebendigen Menschen. Die fotografische Geste ist in solchen Fällen eher diejenige einer Negation oder Umkehrung des Todes.

Cocteau hat beide Formen des fotografischen Einspruchs gegen den Tod – die Geste der Mimikry und Überbietung des Lebens durch den fotografierten Toten ‚im ewigen Schlaf‘ und die Geste der Negation und Umkehrung des Todes im Bild des ‚lebendigen Blicks‘ des Toten – aufgegriffen und miteinander verschränkt. Und er hat sie auf sich selbst angewandt.

4. Die drei Körper des Künstlers: Fotografische Selbstinszenierungen als Tote

Cocteau ist einer der wenigen Künstler, die spielerisch das Öffnen der Augen in seine Selbstbildnisse als Toter integriert hat, indem er sich wie der Todesprinzessin Schablonen auf die Lider legte. Mit der Adaption visueller Konventionen aus bürgerlichen Totenriten konnte er sich für seine Selbstinszenierung zugleich aber auch auf eine lange fotokünstlerische Tradition zurückbeziehen.

So tauchen seit Beginn des fotografischen Zeitalters in Künstlerselbstporträts immer wieder Thematisierungen der eigenen Person als Toter auf. Bekanntlich inszenierte sich bereits 1840 einer der Erfinder der Fotografie, Hippolyte Bayard, als Ertrunkener vor der eigenen Kamera, um darauf hinzuweisen, dass seine Entdeckung eines funktionierenden fotografischen Verfahrens von den französischen Autoritäten missachtet worden sei; eine trotzige und melodramatische, vielleicht auch ironische Geste, mit der er sich zugleich als Genie und Märtyrer zeigen wollte. Aus einer ähnlichen Situation heraus inszenierte sich zwanzig Jahre später zwischen 1861 und 1865 die berühmte Comtesse de Castiglione als ertrunkene Virginie vor der Kamera ihres persönlichen Studiofotografen Pierson. Zu einem Zeitpunkt, da sie als Geliebte des Kaisers aufgrund politisch-erotischer Verstrickungen in Ungnade gefallen und vom Hof Napoleons III. verbannt worden war, greift sie auf die Figur der verfolgten Unschuld aus Bernardin de Saint-Pierres populärem Roman *Paul et Virginie* zurück, die sich eher den tödlichen Wellen hingibt als dem Drängen ihres Verführers. Diesen Unterton der Verkennung auf dem Gebiet der Kunst wie des Geschlechts teilte Cocteau mit solchen Vorläufern. Schon im Film *Orphée* thematisiert er seine Stigmatisierung als „artiste démodé“, als Verfechter einer aus der Mode gekommenen Poesie

(das hat er mit Bayard gemeinsam). Zudem musste er sich auf dem Gebiet der sexuellen Orientierung immer wieder auch gegen homophobe Attacken zur Wehr setzen, so wie die Castiglione sich gegen den Ruf als kaiserliche Mätresse wehrte. Der in der Fotografie antizipierte eigene Tod wird ihm dabei wie seinen Vorgängern und Vorgängerinnen zur *Anklage*. In seinen fotografischen Inszenierungen wendet er wie sie die fiktive Selbsttötung des Künstlers in den Vorwurf des Künstlermordes durch missgünstige Dritte: Das fotografische Selbstporträt als Toter sollte so den latenten Tötungswunsch der feindlich gesinnten Umwelt ans Licht bringen.

Cocteau nimmt aber nicht nur diesen defensiven Strang der fotografischen Tradition auf. In noch stärkerem Maße steht er in der Nachfolge glamouröser Inszenierungen wie der von Edith Sitwell von 1927. Der selbsterklärten englischen Exzentrikerin war der Status der Außenseiterin nicht Fluch, sondern künstlerisches Manifest. Ihre *mise-en-scène* als Tote ist deshalb spielerisch und voll ikonografischer Allusionen: Im blumenbestickten Kimono, mit Eichenlaub und weißen Lilien bedeckt, vereint sie einen Hauch von Exotismus mit Symbolen von Unschuld und Ehre, die ihre Erscheinung zu einer feinen Persiflage auf die *Ophelia* ihres Landsmannes John Everett Millais von 1851 machen (Abb. 7). Ihre Kopfbedeckung und Gewandung in einem anderen „Aufbahrungsfoto“ hingegen zitieren zusammen mit der Aufbahrungsplatte in streng geometrischem Muster und den steinernen Putti ironisch die spätmittelalterliche bis barocke Grabmalplastik (Abb. 8). Wie Erwin Panofsky und Ernst Kantorowicz erläutert haben, manifestierte sich in den doppel­figurigen Ganzkörperskulpturen der vormaligen Königs- und Adelsgräber, die einmal den physisch toten Körper, einmal den idealen politischen Körper darstellten, die Vorstellung, der vergängliche, natürliche Körper und der ewige symbolische Körper seien zwei Seiten ein- und derselben Medaille und stünden metonymisch füreinander ein.⁴

Damit aber ist jenes Konzept angesprochen, dessen Erbe die Totenfotografie angetreten hat. Sowohl in der konventionellen postmortalen Fotografie, mehr noch aber in der Tradition der fotografischen Künstlerselbstporträts als Tote, vereint das fotografische Medium beide Funktionen der doppel­figurigen Grabmalplastik in ein- und demselben Bild. Denn die Fotografie zeigt den abgebildeten Körper zugleich im Zustand seines Dagesenseins (zum Zeitpunkt der Aufnahme) und seines fortgesetzten Daseins (im Moment der wiederholten Betrachtung). Bei den fotografischen Selbstinszenierungen als Tote kommt jedoch ein gewitztes Surplus hinzu: Denn die Dargestellten können sich aus dieser Verschmelzung des aufgebahrten Toten und seiner Fotografie wieder lösen. Der lebende Performer verlässt nach der Aufnahme nämlich seine Position vor der Kamera wieder und damit auch seinen Status als Konterfei eines Toten. Er ‚steigt‘ gleichsam wieder aus dem Bild ‚aus‘, nimmt sein Foto in die Hand und betrachtet sich darin. Aus den zwei Facetten des natürlichen und des imaginären Körpers, die in der Aufbah-

⁴ Ernst Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München (dtv) 1990; Erwin Panofsky: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hg. v. Horst W. Janson, Köln (DuMont Schauberg) 1964.

Abb. 7: Cecil Beaton, *Edith Sitwell* (1927)Abb. 8: Cecil Beaton, *Edith Sitwell* (1927)

rungsfotografie überblendet sind, tritt so ein dritter hervor: der paradoxe Körper des lebenden Künstlers post mortem. Indem er so vom Passivum wieder ins Aktivum und vice versa springen kann, vermag diese Persona des Künstlers, die zugleich vor und hinter der Kamera, im und vor dem Bild ist, aber tatsächlich jenen unmöglichen Satz zu artikulieren, den Cocteau so liebte, nämlich: „Ich kann Euch eine große Neuigkeit sagen, ich bin tot.“

5. Ich werde tot gewesen sein: Der Blinde Seher und das fotografische Versprechen

Damit komme ich zu Cocteaus fotografischer Selbstinszenierung als rauchender Toter zurück. Sie ist Teil seines künstlerischen Vermächnisses, denn sie ist im Zusammenhang mit seinem letzten Film *Le Testament d'Orphée* entstanden. Eine theatrale Szene, in der er sich im Film als aufgebahrter Toter mit Augenmaske betrauern lässt, zeugt von dieser Nähe. Der Fotograf Lucien Clergue, der die Aufnahmen auf Geheiß von Cocteau von oben, aber auch von der Seite anfertigte, war Teil des Filmteams. Er hat nicht nur in der Vorbereitungsphase zusammen mit Cocteau Motive und Einstellungen des Films fotografisch vorgetestet, sondern mit ihm auch nachher die von Cocteau arrangierten Filmstills aufgenommen.

Wie bei seinem letzten Film *Le Testament d'Orphée* handelt es sich auch bei den Fotos mit dem Titel *Le mort qui fume* um eine programmatische Bildkonfiguration im Sinne eines Testaments. Sie haben den Anspruch, das Wichtigste aus Cocteaus Vergangenheit zu sammeln und in die Zeit nach seinem Tod zu überführen. In *Le mort qui fume* wechselt Cocteau vom Diktum „Ich bin tot“ zum Diktum „Ich werde tot gewesen sein“ und beansprucht damit jenen Blick, der das eigene künstlerische Erbe als festen Bestandteil einer imaginären Zukunft entwirft. Dieses Testament bindet er an seinen Körper und übermittelt es durch das analoge Medium der Fotografie. Genau dadurch vermag Cocteau vor unseren Augen vielfach zu sterben. So hat er alle Rollen seines persönlichen Todes in sich vereint: Indem er seine Darstellung als Toter in visuelle Konventionen traditioneller Aufbahrungsfotografie einbettet und fotografisch festhalten lässt, danach aber aus dem Bild wieder aussteigen kann, stattet er sich mit dem Vermögen des Orpheus aus, das Totenreich zu durchschreiten und als geläuterter Künstler wieder zurückzukehren. Dies ist nicht nur metaphorisch gemeint, sondern mediale Bedingung des fotografischen Selbstporträts. Durch die Adaption des maskierten Blicks der Todesprinzessin hat sich Cocteau zudem seinen persönlichen Tod selbst angeeignet. Wie diese weibliche Personifikation seines Künstlertodes postuliert er im Verzicht auf ein diesseitiges Begehren (nach Liebe oder Ruhm zu Lebzeiten) gleichwohl sein ewiges Nachleben. Und schließlich hält er als Gestalter seiner Selbstinszenierung und Herr über den fotografischen Akt wie der Todesengel Heurtebise den Schlüssel zum Tor in der Hand, das ihn und uns zwischen Diesseits und Jenseits hin und her führt.

Doch Cocteau verharrt nicht im Rahmen des eigenen orphischen Künstlermythos. Indem er sich darüber hinaus bestimmte Aspekte der postmortalen Fotografie

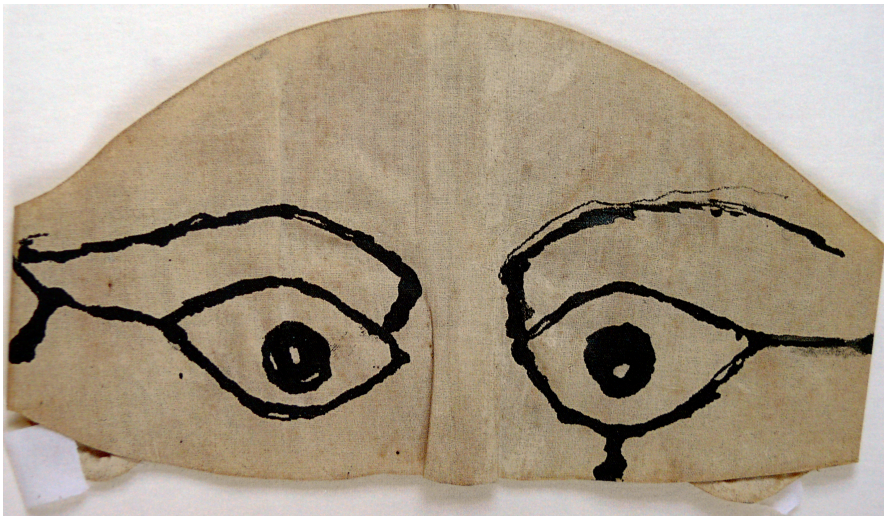


Abb. 9: Augenmaske Cocteaus für einen Ball beim Grafen Étienne de Beaumont

und der Künstlerselbstporträts als Toter aneignet, beschwört er den zukünftigen Fakt des eigenen Todes und transzendiert ihn zugleich: Das Motiv der Aufbahrung, kombiniert mit dem Toten als Personifikation des rauchenden Todes, und das Medium der Fotografie artikulieren dabei komplizenhaft dasselbe Paradox.

Dabei kommt dem Rauch als sichtbar gemachtem Atem eine wichtige Rolle zu. Als inhalede Luft signifiziert er den lebendigen Odem, den Gott den Menschen in der biblischen Schöpfungsszene eingehaucht hat. Und als exhalierter Sauerstoff verbildlicht er wortwörtlich, dass der Dargestellte fortgesetzt sein Leben aushaucht. Die fotografische Anordnung der Aufbahrung, das Motiv des ein- und ausgeatmeten Rauches und das mediale Vermögen der Fotografie tun sich so zusammen und bedienen gemeinsam beide Perspektiven: die des angehaltenen und des vergehenden Lebens.

Cocteau weiß dies in *Le mort qui fume* geschickt zu nutzen. So verknüpft er eine Ästhetik der spielerischen Annäherung an den eigenen Tod, welche die fotografischen und künstlerischen Konventionen der Totenfotografie in einer Art Mimikry nachstellt und seinem eigenen Tod damit vorgreift, mit einer Ästhetik des Plötzlichen, die ihm im Bild und uns vor dem Bild den Atem wortwörtlich stillstehen lässt.

Postscriptum

Doch Cocteau ging es um mehr. Mit den im Kontext von *Le Testament d'Orphée* entstandenen Fotos *Le mort qui fume* gelang es ihm nämlich, auch das eigene Bild nach seinem wirklichen Ableben zu kontrollieren und lebendig zu halten. Cocteau hatte genau vorherbestimmt, wie er nach seinem tatsächlichen Tod aufgebahrt werden sollte und welche Kleidung er tragen wollte. Eine Fotografie zeigt ihn dementsprechend 1963 in seinem Sterbezimmer in Milly La Forêt. Dennoch unterscheidet sich dieses Bild nicht sehr von einer konventionellen Aufbahrungsszenarie kurz nach dem Tod: Das Alltagsmobiliar des Sterbezimmers ist sichtbar, die Blumen der Trauernden auf dem Totenbett sind nur wenig geordnet. Doch es entstanden noch mehr Fotos.

So hat Raymond Voinquel, der wie Lucien Clergue oft mit Filmemachern wie Cocteau und Marcel Carné zusammengearbeitet hat, mehrere Fotos gemacht, in denen er Cocteau in ein visuelles Palimpsest einhüllt. Dies besteht aus Konventionen traditioneller Aufbahrungsfotografie, den fotografischen Selbstinszenierungen Cocteaus als Toter und seiner individuellen Ikonografie in den drei Orpheusfilmen und bildet daraus ein dichtes postmortales Bildnis des Künstlers. So nimmt Voinquel ihn im ersten Foto in derselben Perspektive auf, wie Cocteau dies von Lucien Clergue in *Le mort qui fume* verlangte. Dadurch passt er den toten Cocteau in die Bildhülle des den Tod lediglich spielenden Cocteau ein (Abb. 10). Das zweite Foto zeigt zudem die Ausleuchtung des Toten wie das Szenefoto einer Filminszenierung und suggeriert so den fiktiven Charakter des Gezeigten (Abb. 11). Die Fotografie wird hier zum perfekten Mittel einer motivischen wie medialen *mise-en-*

Abb. 10: Raymond Voinquel,
Jean Cocteau auf dem Totenbett
(1963)



Abb. 11: Raymond Voinquel,
Vilmos Szecsi beleuchtet
Jean Cocteau auf seinem Totenbett
(1963)



abîme. Sie bezeugt einerseits unhintergebar den Status von Cocteaus Körper als einen im Augenblick der Aufnahme bereits vergangenen, zugleich hält sie bei der Betrachtung des Fotos den Zweifel offen, von welcher Art diese Vergangenheit ist, spricht: ob wir es mit einem Schlafenden, einem Toten oder einem den eigenen Tod performierenden Cocteau zu tun haben. Gerade diese Unentscheidbarkeit aber hält

den Prozess der Auseinandersetzung mit dem Bild Cocteaus auch nach seinem realen Tod am Laufen. Durch seine mediale und ikonografische Mimikry des Todes noch zu Lebzeiten ist es dem Künstler so mit Hilfe der Fotografie gelungen, die eigene Endlichkeit in die unendlich reproduzierbare Rezeption seiner selbst als ‚lebenden Toten post mortem‘ zu verlagern.

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.

Abb. 6:

Albin Mutterer, *Porträt von Herrn Dr. Petrus*, 1854, Salzpapier, übermalt, auf Untersatzkarton, mit alter Passepartoutblende neu montiert. Albertina, Wien, Fotografische Sammlung.

Abb. 7:

Cecil Beaton, *Edith Sitwell*, 1927. Quelle:
The Sitwells and the Arts of the 1920s and 1930s. Ausstellungskatalog, National Portrait Gallery, London 1994/1995, S. 115.

Abb. 8:

Cecil Beaton, *Edith Sitwell*, 1927. Quelle:
Cecil Beaton. Porträts. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg/National Portrait Gallery London, 2005, Tafel 8, S. 85.

Abb. 9:

Augenmaske Cocteau für einen Ball beim Grafen Étienne de Beaumont, undatiert.
Quelle:
Cocteau. Ausstellungskatalog, Centre Pompidou, Paris 2003, Abb. 252, S. 289.

Abb. 10:

Raymond Voinquel, *Jean Cocteau sur son lit de mort*, 1963. Quelle:
Cocteau. Ausstellungskatalog, Centre Pompidou, Paris 2003, Abb. 333, S. 329.

Abb. 11:

Raymond Voinquel, *Jean Cocteau sur son lit de mort* (auch betitelt: *Vilmos Szecsi éclairant Jean Cocteau sur son lit de mort*). Quelle:
Le dernier portrait. Ausstellungskatalog, Musée d'Orsay, 5. März – 26. Mai 2002, Paris 2002, Abb. 132, S. 123.

Sigrid Weigel, „Tränen im Gesicht. Zur Ikonologie der Tränen in einer vergleichenden Kulturgeschichte von Trauergebärden“:

Abb. 1:

Attische Vase, 6./ 5. Jh. v. u. Z. Quelle:
Claude Bérard/ Jean-Pierre Vernant u.a. (Hg.): *Die Bilderwelt der Griechen. Schlüssel zu einer ‚fremden‘ Kultur*, Mainz (Philipp von Zabern) 1984, S.147.

Abb. 2:

Ikonographie der Trauer in der Antike. Quelle:
Ingeborg Huber: *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst*, Möhnesee (Bibliopolis) 2001, S. 248; 253; 262; 266; 270.