

4 2013
Gesichtsaufösungen

MONA KÖRTE

JUDITH ELISABETH WEISS

(HG.)

Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Interjekte 1** SIGRID WEIGEL: Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences (2011)
- Interjekte 2** Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)
- Interjekte 3** VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)

Impressum

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2013 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Marietta Damm, Jana Sherpa

gesetzt in der ITC Charter

Inhalt

- 4 **Gesichter zwischen Erkennung und Auflösung. Eine Einleitung**
Mona Körte, Judith Elisabeth Weiss

EINGRIFF UND (V-)ERKENNUNG

- 13 **Gesichtsaufösungen in der Medizin –
Das Alter, der Defekt und der Ersatz**
Bodo Hoffmeister, Sabine Toso
- 23 **Die Gesichtsauflösung in der Informationstechnologie.
Wenn Maschinen erkennen sollen**
Alexander Nouak
- 30 **Maskierung – Über die Auflösung des Gesichts in Texten und Medien**
Andreas Käuser

PORTRÄTTECHNIKEN

- 38 **Mandylion, Francis Bacon und Alberto Giacometti. Scheiternde Porträts**
Daniel Spanke
- 46 **Porträts wovon? Zum Wandel einer Kunstgattung in der Moderne**
Michael Lüthy
- 55 **Faziale De-Kompositionen in Dichtung und Malerei der Avantgarden**
Evi Zemanek

ENTZUG

- 68 **Rätsel und Gesicht(e): Literarische Auflösungs- und Erlösungsverfahren –
Friedrich Nietzsche, Franz Rosenzweig, Hermann Broch**
Doren Wohlleben
- 78 **Gesichter, Gesichte und „inneres Gesichtsfeld“ bei Samuel Beckett**
Kirsten Claudia Voigt
- 87 **Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze**
Petra Löffler
- 97 **„Das bin ich nicht.“ Gesichtsexperimente in der Medienkunst**
Gunnar Schmidt

Gesichter zwischen Erkennung und Auflösung. Eine Einleitung

Mona Körte, Judith Elisabeth Weiss

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird aus einem wiedergeöffneten Stollen der Bergwerke von Falun in Schweden der nahezu unversehrte Leib eines verschütteten Mannes geborgen. Die verblüfften Bergleute blicken in ein frisches Gesicht, in „die noch unveränderten Gesichtszüge eines verunglückten Jünglings“ – wie es in der Quelle, in Gotthilf Heinrich von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) heißt.¹ Gleichsam eingelegt in Kupfervitriolwasser hat das Gesicht in 300 Ellen Tiefe überdauert, doch kann dessen Konservierung der Berührung mit Luft und Licht und mithin dem Auge der Umstehenden nicht standhalten. Gesicht und Körper lösen sich auf, zerfallen zu Staub, doch erst, nachdem ein altes Mütterchen „an Krücken und mit grauem Haar“ den Konservierten erkennt und an ihre Brust drücken kann: Nicht die Mutter, nein sie ist die Braut des Jünglings von vor fünfzig Jahren, und ihr eingefallenes, „verwelktes“ Gesicht kontrastiert der Wirkung des seinen.²

Die Geschichte vom konservierten Bergmanns Gesicht ist eine der bekanntesten Kombinationen von Literatur und anorganischer Chemie. Johann Peter Hebel und E.T.A. Hoffmann haben diese Geschichte der Flüssigkeiten als eine Art Antidoton gegen die Auflösungserscheinungen des Gesichts erzählt, die zumindest bei Hebel von einer Verwirrung der Chemikalien und ihrer Wirkungen geprägt ist. Denn die schnelle Auflösung, freilich nach vollzogener Identifikation durch die alte Braut, widerspricht dem chemischen Prozess, durch die jedoch deutlich werden soll, dass der unversehrte Kopf in Vitriol, seine Erkennbarkeit und Präsenz nur um den Preis der Sichtbarkeit zu haben ist: Allein als ein den Blicken und Interaktionen mit den Menschen entzogener Kopf bleibt er sich gleich, ist er intakt, unvergänglich. Damit wird gleichsam auf dem Haupt des aus der Zeitlichkeit herausgefallenen Bergmanns ein Spiel um natürliche und erworbene Konservierungsmodalitäten durch das Vitriol des Berges einerseits und das Gedächtnis der ergrauten Braut andererseits ausgetragen. Als Garanten gegen die Auflösung buhlen sie um die Haltbarkeit und physische Integrität des Menschen, genauer um das Bild von ihm.³ Durch eine „Verwirrung der Chemikalien“, die im Übertrag von der Quelle zur Prosaerzählung erfolgte, wird der Konservierungsstoff Kupfervitriol oft als Eisenvitriol oder folgenreicher und entgegen der Nomenklatur

1 Gotthilf Heinrich von Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, Dresden 1808, S. 215 f.

2 Ebd.

3 Christiane Kuchler Williams: Was konservierte den Bergmann zu Falun? Eine chemische Fußnote zu den Variationen des „Bergwerks zu Falun“: Kupfer- oder Eisenvitriol? <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2000-10/kuechler-williams-christiane-191/PDF/kuechler-williams.pdf>

gar als Schwefelsäure überliefert. In dieser starken Säure allerdings hätten sich nicht nur Gesicht und Körper des Bergmanns in maximal zwei Stunden, sondern auch das ganze Bergwerk zersetzt.⁴

Im konservierten Bergmann als der Geschichte einer aufgeschobenen Auflösung konvergieren einige Themenfelder der folgenden Beiträge: Neben dem Entzug und der Bergung eines unversehrten Antlitzes, dem eine Art *facelifting* zuteil wurde, sind es die Umstände seiner Erinnerung und die Bedingungen zu seiner Wiedererkennung, seine Fragilität und sein Zerfall. Themen, in die an dieser Stelle ein wenig eingeführt werden soll.

Das Gesicht zwischen Konkretion und Abstraktion

Als Metonymie des Menschen gilt das Gesicht in der Regel als ein natürlicher Ausdruck der Persönlichkeit und als Schlüssel zu seiner Person. In seiner bezeugenden Funktion garantiert es Identität und Unverwechselbarkeit, ist ein Kommunikationsträger, Aufmerksamkeitslenker, eine Art Übersetzer an der Schnittstelle zwischen Innen und Außen, ein Interpret und Erzähler, kurz: das Gesicht ist das Konkreteste und Individuellste, das selbst in der größten Abstraktion und Reduktion auf sein Allgemeinstes als solches erkennbar bleibt. Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Angesicht: Der Kinderreim macht deutlich, dass nur wenige Zeichen genügen, um in endlicher Variation das Antlitz des Menschen zu bilden. Sei es noch so flüchtig hingeworfen, gehört das Gesicht gerade durch seine reduzierte Grundformel doch zu den wenigen Gegenständen und beharrlichen Erscheinungen, die sich einer Auflösung widersetzen bzw. durch die Auflösung, Verflüchtigung und Überlagerung hindurch eine relative Zuverlässigkeit garantieren. Denn, egal ob man die Weisen seiner Erschaffung im Modus der Interpunktion (Kinderreim) denkt oder es – wie Deleuze und Guattari – als Schema begreift, das „in seiner Rundung einen ganzen Komplex von Merkmalen festhält“⁵ und damit dem Gesicht ein Bedeutungsfeld im Dienst von Signifikanz und Subjektivierung zuweist – wer über Auf- und Ablösung, Entzug, Dekomposition und Löschung nachdenkt, versichert sich zuallererst der Prominenz und kaum zu durchbrechenden Omnipräsenz des Gesichts innerhalb der visuellen Kultur. Dieser Fixierung verschreibt sich beispielsweise Jean-Paul Sartre, wenn er das Gesicht als „natürlichen Fetisch“ und uns als eine Gesellschaft der Hexer bezeichnet. In ihr lässt der Mensch die Gesichter herrschen, und der Körper muss sich zu ihnen – weil verkleidet – als Leibeigener verhalten. Weil das Gesicht auf unumstößliche Weise für das Ganze einsteht, rückt es zu einem tabuisierten Gegenstand auf, ist Trophäe, Pfand und seine Auflösung käme in der Logik einem Abwehrzauber gleich.⁶ Als *pars pro toto* der Person ist das Gesicht eine Art Metaobjekt, auf das sich, weil sich von ihm ausgehend Sinnes-, Seh- und Wahrnehmungstheorien ableiten, das Wissen und die Wünsche um den Menschen gleichsam konzentrieren: Gesichter sind Wunsch- und Projektionsmaschinen, ein Kontext, in dem auch das alte Wort der „Gesichte“ im Sinne von Vision, Gespinst und Halluzination steht. Sie sind Wunschmaschinen, aber auch Laboratorien, artifizielle Gebilde, auf denen etwa eine ganze Kultur des Schminkens Platz nimmt. Als eine Arena der Kreativität hat das Gesicht seine eigene Fiktion, ist Gegenstand von Natur und Kunst als denjenigen Kategorien, die die Diskussionen um Bildung, Kosmetik, Dichtung und Rhetorik seit der englischen Renaissance organisieren. Dichtung und Gesichtsmalerei werden hier zu vergleichbaren

4 Ebd.

5 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin 1997, S. 234.

6 Jean-Paul Sartre: Visages, in: Verve (1939), hier nach Christa Blümlinger, Karl Sierek (Hg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes, Wien 2002, S. 257–262.

Formen der Kreativität, durch ihr Vermögen zur Transformation des Selbst und der Welt durch Fiktionen treten sie mitunter gemeinsam als Gegengiff. zur Auflösung auf. Zu einer Arena wird das Gesicht auch für die mittelalterliche Rechtsprechung und ihrer Praxis der Gesichts- bzw. Nasenverstümmelung von Deliquenten, durch die der Mensch mit einem Wort Valentin Groebners Gott unähnlich und damit zur „Ungestalt“ wird.⁷

Auflösung: eine Kritik des Gesichts?

Zwar lässt sich der Begriff der Auflösung, wenn man ihn eindeutig auf sein Vermögen zur Abschaffung, zur Endigung, zur Aufhebung des facialen Schemas liest, als eine Kritik des Gesichts und seiner Bedeutungsgenerierung verstehen, im Zuge dessen es zum Ausweis des Humanen, in der Affektlehre und Anthropologie zur Bühne der Emotionen, in der Kriminalbiologie des 19. Jahrhunderts gar zum Tatort und in der Forensik zum Beweismittel wurde. Doch hat man sich im Nachdenken über das Gesicht all dieser Auflösungsbestrebungen längst mitversichert, indem sie in seine Semantik integriert wurden: Noch immer wird das Porträt als ‚Bildnis eines Menschen, speziell des Gesichts‘ definiert, und nicht etwa wie nach einem Vorschlag von Jacques Derrida durch das Interieur, das den Menschen umgibt,⁸ noch immer wird in der Biometrik das Gesicht aufgrund seiner hohen Akzeptanz als Mittel der Personenerkennung eingesetzt und nicht etwa der Gang oder die Iris des Menschen, die weit verlässlichere Identifikationsmerkmale darstellen.

Ebenso interessant wie das kritische Potenzial, das sich im Begriff Auflösung an krisenhafter Semantik des Gesichts verbirgt, erschien es uns, den Mehrdeutigkeiten von Auflösung im prozessuralen, medialen und anwendungsbezogenen Sinne nachzugehen. Daher stehen hier Prozesse und Erscheinungsweisen im Vordergrund, an denen sich medienhistorische, wahrnehmungstheoretische und medizinisch-chirurgische Dimensionen von ‚Gesichtern in Auflösung‘ ausdifferenzieren lassen. Hierbei impliziert ‚Auflösung‘ als ein die Ästhetik, Aisthesis und Medialität gleichermaßen betreffendes Moment ein ganzes Bündel an Techniken und berührt als ein relationaler Begriff Grenzphänomene wie Schärfe-Unschärfe, Dichte, Konzentration, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Auflösung hat demnach nicht nur mit Flüchtigkeit, Verschwinden, Reversion und Defacement, sondern mit Sichtbarmachung, mit Erkennbarkeit und Genauigkeit zu tun, auch wenn diese in der Hyberbolisierung oft genug in ihr Gegenteil umschlagen. Denn tatsächlich kann sich Auflösung als Verneinung des Gegenständlichen und Aufhebung der Form, wie sie Künste, Literatur und Medien vor allem im 20. Jahrhundert unter je verschiedenen historischen Voraussetzungen akzentuieren, oder als Verhältnis des individuellen Gesichts zu seiner massenhaften Erscheinung zeigen. Hierfür ist die Großstadtliteratur ein Beispiel. E. A. Poes *Man of the Crowd* (1840) gilt als eine der ersten modernen Großstadterzählungen, in der Masse als Unzahl von Gesichtern imaginiert wird. Das Wissen um den Menschen und um den Wandel der modernen Lebenswelt wird hier als Schauspiel auf dem Gesicht verschränkt. Aus dem „Meer von Menschenköpfen“ auf den Straßen Londons schält sich ein Gesicht aufgrund seiner „absoluten Idiosynkrasie“ heraus, dem der Ich-Erzähler eine Nacht und einen Tag lang wie zwanghaft folgt, bis er es wieder der Menge überlässt.⁹ Der atemlose Ich-Erzähler muss feststellen, dass dieses ein Gesicht das des Massenmenschen ist, es lässt sich nur in der Masse lesen.

7 Valentin Groebner: *Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*, München 2003, S. 72 ff.

8 Derrida bezieht diesen Vorschlag allerdings auf das Selbstporträt. Vgl. Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 2007.

9 Edgar Allan Poe: *Der Massenmensch*, in: ders.: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, Bd. 2, Zürich 1994, S. 83 ff.

Poe spielt hier mit der Idee der Formung von Physiognomie durch die Masse, die Unverwechselbarkeit annulliert, damit sich – scheinbar paradox – auf dem Gesicht wie auf einer Bühne singuläre faciale Muster der Masse abbilden können.

Doch ist es nicht erst das Großstadtphänomen der Gesichter *en masse* und die Irritation der Wahrnehmung, die an der Auflösung der Einzelwirkung und somit an der Ablösung geltender Konzepte wie Unvergleichlichkeit und Verwechselbarkeit mitwirken. Einen ähnlichen Auflösungseffekt der Einzelwirkung erzielten schon synthetische Verfahren der De- und Rekomposition von Gesichtern, wie sie der Maler Zeuxis seinem sogenannten Schönheitskatalog unterlegte. Zeuxis formte einer Anekdote zufolge aus den edelsten Partien von fünf Frauen ein Gesichtsideal, dessen Fortentwicklung der sich auf wesentliche Teile des Gesichts wie Haare, Augen, Wangen, Lippen, Zähne beschränkende sog. kurze Kanon im Petrarkismus war. Was sich hier in der Auswahl besonders herausragender Gesichtselemente und ihrer Zusammenfügung zu einem, die empirisch vorfindliche Natur überformenden idealisierten Ganzen fügt, findet eine Entsprechung in den literarischen Porträts des Realismus. Hier dienen die langwierige Enumeration von Gesichtszügen und ihre ausführliche Beschreibung nicht mehr der Veranschaulichung und der Visualisierung der erzählten Welt, sondern verunmöglichen die Konkretion des Gesichts in der Leserimagination. Das Gesicht wird opak, weil ein Zuviel an spezifischer Information in Auflösung umkippt.

Die ausgeführten theoretischen Überlegungen zum mehrdeutigen Feld der Gesichtsaufösungen konturieren eines der Interessensfelder, die unserem mehrjährigen Forschungsprojekt „Das Gesicht als Artefakt in Kunst und Wissenschaft“ zugrunde liegen – einem Forschungsprojekt, das im Rückgriff auf Materialien aus Philosophie und Kunst, Literatur und Wissenschaft die für die Beschäftigung mit dem Gesicht symptomatischen kulturhistorischen Bruchlinien untersucht. Im großen Fundus des Stoffs nähern wir uns in unserer Forschung den Extremen der Gesichtsdarstellung und befragen das Phänomen der Gesichtsgestaltung auf seine wissenschaftlichen, poetologischen und ikonografischen Deutungsmuster.

Das Gesicht als Garant für Deutung und Bedeutung hat sprachliche Konfigurationen hervorgebracht, die in der breiten Forschungsliteratur stetig fortgeschrieben werden. Kaum eine Abhandlung kommt ohne den Terminus der „Gesichtsmaschine“ aus, mit dem die kritische Philosophie Deleuzes/Guattaris die machtökonomische Fragestellung der Gesichtskontrolle aufwirft und gegen jegliche Form der Instrumentalisierung des Gesichts opponiert.¹⁰ Das homophone Wortspiel des „fascism and face-ism“, dem man in der Vorurteilsforschung begegnet und das den Zusammenhang zwischen totalitären Praktiken und der Privilegierung des Gesichts gegenüber dem Körper herstellt, problematisiert in diesem Sinne ebenfalls das Moment der Kontrolle.¹¹ Die sogenannte „faciale Gesellschaft“ kursiert seit Mitte der 90er Jahre als Hinweis auf das beispiellose Gesichterpanorama mit seinen politischen, soziologischen und kulturellen Implikationen.¹² Damit öffnet sich ein Terrain wechselhafter Anliegen von der vielgestaltigen Medialisierung des Gesichts einerseits bis zu ihren theoretischen Diskursen andererseits, deren jeweilige Konjunkturen in eine kontrastreiche Relation treten. Die kunsthistorische Rezeption der facialen Bilderflut hat ebenfalls vielfältige Syndrome, Effekte und Paradoxa hervorgebracht, die für unseren Kontext der Gesichtsauflösung salonfähig gemacht werden können. Nahezu pathologische Konnotationen erhält beispielsweise die Medienverweigerung von Marlene Dietrich und Howard Hughes: Dass beide ab einem bestimmten Moment ihrer Karriere ihre Gesichter nicht mehr ablichten lassen wollten, ist als „Dietrich-Hughes-Syndrom“ in die Forschungsliteratur eingegangen.¹³ Der sogenannte „Arcimboldo-Effekt“ löst Physiognomie auf, indem

10 Gilles Deleuze / Félix Guattari: „Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts“, in *Kapitalismus und Schizophrenie*. Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 229–262.

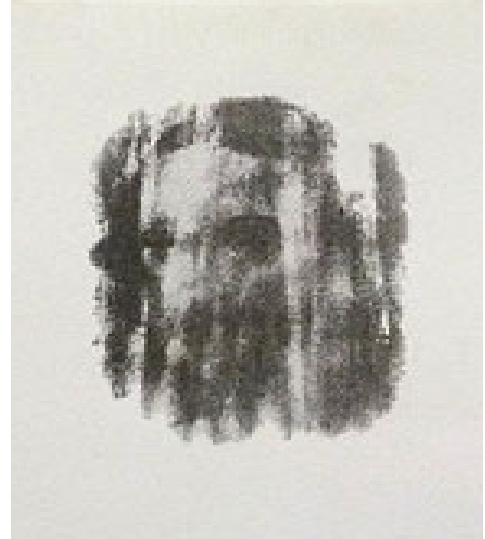
11 Vgl. Gunnar Schmidt: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München 2003, S. 96.

12 Gerburg Treusch-Dieter/Thomas Macho (Hg.): *Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft*. Ästhetik & Kommunikation 25/94+95, Berlin 1996.

13 Schmidt 2003, S. 136 (wie Anm. 11).



Giuseppe Arcimboldo *Rudolf II. als Vertumnus*, 1590,
Skoklosters Slot Museum, Schweden



Timm Ulrichs: *Das Schweißstuch der Mona Lisa*,
1978, Siebdruck © Timm Ulrichs

das Gesicht als kuriozes Kompositgebilde nach Manier der grotesken Gemüse-Arrangements Arcimboldos aus Einzelteilen komponiert wird.¹⁴ Dass Typen und Charaktere trotzdem erhalten bleiben, ist dem Prinzip der Ersetzbarkeit der Gesichtsteile geschuldet. Und nicht zuletzt ist das „Mona-Lisa-Paradox“, das das unerschöpfliche Repertoire an Adaptionen, Verulkungen und possenhaften Darstellungen des eigentlich unnachahmbaren Gesichts der Mona Lisa bezeichnet, Bestandteil künstlerischer Auflösungs- und Erlösungsbestrebungen.¹⁵

Hinter all diesen essentialisierenden wie auch relativierenden Zuschreibungen an das Gesicht als einer gleichsam natürlichen Gegebenheit verbergen sich kulturelle Praktiken, denen in den folgenden drei Sektionen nachgegangen werden soll.

Eingriffe in das menschliche Gesicht, und dessen (V-)Erkennung, werden in Kunst und Literatur als prekärer Stoff auf vielfältige Weise verhandelt. Assoziationen der Manipulation und der Versehrung paaren sich mit einer Gefährdung der Unantastbarkeit des Individuums. In Collagetechnik zerschnittene, fragmentierte und als Stückwerk neu kombinierte, verklebte oder vernähte Bildgesichter muten vergleichsweise harmlos an, wenn man die „Art Charnel“, die „Fleischliche Kunst“ der französischen Künstlerin Orlan betrachtet. Sie lässt den OP-Saal zu ihrem Atelier werden, wenn sie mit der Intention einer harschen Kritik an normativen Schönheitsidealen in unzähligen Operationen ihr Gesicht umbauen lässt. Wenn alle chirurgischen Eingriffe vollendet sind, wird Orlan das Kinn von Botticellis Venus, die Nase von Gêromes Psyche, die Lippen von Bouchers Europa und die Augen der Diana haben. Die eklektische Anordnung erinnert an den bereits erwähnten Schönheitskatalog des Zeuxis. Besteht mit dem Artefakt der Maske, dem bildlichen oder literarischen Porträt eine Möglichkeit, das Antlitz stellvertretend zu traktieren, zu verändern, aufzulösen, ihm mitunter eine außermenschliche Dimension zu verleihen, so

¹⁴ Vgl. Ausst. Kat. *The Arcimboldo Effect. Transformations of the face from the sixteenth to the twentieth century*, Mailand 1987.

¹⁵ Wolf, Gerhard: „Das Mona Lisa Paradox oder Leonardos ‚unnachahmbare Wissenschaft der Malerei‘“, in: Frank Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002, S. 391–411.

unterläuft Orlan das Natürlichkeitsparadoxon, indem natürliches Gesicht und ästhetisches Material in ihrer Kunst zusammenfallen.

Schockästhetik im Operationszusammenhang lässt sich bereits in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts entdecken. Die Anatomievorlesung des Dr. Tulp von Rembrandt aus dem Jahr 1632 zeigt die Szene einer Handsektion des berühmten Chirurgen. Als „Schock“ für die Zeitgenossen wird das Bild beschrieben, schockierend nicht der Zurschaustellung der Sezierpraxis wegen, sondern schockierend



Orlans Selbsttransformation seit 1990



Rembrandt Harmenez van Rijn: Die Anatomievorlesung des Dr. Tulp, 1632, Mauritshuis Den Hague

aufgrund der vollständigen Enthüllung des Gesichts des Leichnams. Lediglich ein Schatten liegt wie in vielen Selbstbildnissen Rembrandts über den Augen der Leiche. Der tote Mensch wird nicht auf die Rolle des subiectum anatomicum mit verdecktem Gesicht als Anschauungsmaterial für die Anordnung der Organe reduziert. Der ikonographische Eingriff besteht vielmehr darin, dass das anatomische Versuchsobjekt entgegen den Darstellungen der Zeit als Individuum identifizierbar ist – es handelt sich um den Kleinkriminellen Adriaen Adriaenzoon, der für einen Überfall gehängt worden war. Um Erkennung also geht es bei diesem Schock.

Georg Simmel hat unter anderem in seinen Überlegungen zu Gesicht und Porträt das Sich-gegenseitige-Anblicken als höchste Konkretion dialogischer Unmittelbarkeit und Gegenseitigkeit expliziert. Die Wirksamkeit des mitteilenden Gesichts verdankt sich der Interaktion von Miene und Blick. Schau mir in die Augen, dies hatte der Kunsthistoriker Erwin Panofsky im Sinn, als er exakt den historischen Moment zu bestimmen versuchte, in dem die Augen des Porträtierten erstmals diejenigen des Betrachters gefangen nehmen. „Im Jahr 1433“, schreibt Panofsky, „machte Jan van Eyck eine der größten Entdeckungen in der Porträtmalerei. [...] Der Blick des Dargestellten wendet sich aus dem Bild heraus und unmittelbar dem Betrachter zu. [...] Zum ersten Mal versucht der Dargestellte, direkten Kontakt mit dem Betrachter

aufzunehmen [...]. Wir fühlen uns beobachtet und mit wacher Intelligenz geprüft.“¹⁶ Das Gesicht und sein Bild als Prüfstein von Erkennung und Missdeutung avanciert zur materiellen Anzeige, mithin zum gehorsamen Werkzeug, wie uns bereits die Grundsätze der Physiognomie gelehrt haben. Die Betrachtung des Gesichts als Ort des Dialogs und als Zeichenträger von Emotionen und innerer Bewegung, der Seele schlechthin, betont das faziale Ausdruckspotential. Ist in diesem Zuge nicht gerade das ausdruckslose



Jan van Eyck: Mann mit rotem Turban, 1433, National Gallery London

Gesicht, das mit Hilfe modernster Technologien gescannt, gerastert, gespeichert wird, das keine subtilen Andeutungen und Spuren des Gefühls- und Geisteslebens nach außen trägt, eine Form, sich unsichtbar zu machen und gegenüber dem prüfenden Blick zu verschließen? Wenn der satirische Künstler William Hogarth im 18. Jahrhundert darauf hinweist, dass ein wirklich übler Mensch seine Muskeln so manipulieren könne, dass sein Gesichtsausdruck wenig über seine Absichten verrate, so klingt mit der Frage nach dem Ausdruck das für die Darstellung des Gesichts zentrale Problem an: Kann eine Ähnlichkeit des Abbildes gestaltet werden, die Außen und Innen gleichermaßen enthüllt?

Das Verständnis der Gattung des Porträts und seiner Techniken ist von einer Klärung weit entfernt. Zwei Positionen scheinen sich widerstreitend etabliert zu haben: die idealistische Vorstellung, nur in der Physiognomie des Dargestellten lasse sich das Wesen der Person fassen, nur in unterscheidbaren Gesichtszügen zeige sich das Individuum. Die Gegenposition begreift Ähnlichkeit mit dem Dargestellten als

ein fast zu vernachlässigendes Akzidens, denn hier geht es nicht um eine erst gesetzte und dann interpretierte Ähnlichkeit des Bildnisses mit dem Porträtierten, die für dessen Individualität einstehe. Physiognomie wird nicht als vom Individuum getragen, sondern vielmehr als von außenstehenden Normen geformt betrachtet. Der Fürstapotheker Nikolaus Markgraf alias Graf Hacenkoppen in Jean Pauls Romanfragment *Der Komet* lässt sich von allen Malern der Residenz porträtieren: „So bekam er denn fast in einer Stunde mehr lange Nasen als ein anderer in seinem ganzen Dienste“ heißt es in dem Fragment. „Aus seinem „Gesichtskern“, heißt es weiter, „keimten allerdings 100 weniger Gesichter als auf dem Dresdner Kirschkern“.¹⁷ Gemeint ist das Meisterwerk der Kirschkerne schnitzerei im Grünen Gewölbe, das 185 Mikrogesichter auf kleinstem Raum versammelt. Dieser bildlich-literarische Kurzschluss von „Gesichtskern“ und Kirschkern ist ein schönes Sinnbild für die aporetische Natur des Porträts: Der „Gesichtskern“ bei Jean Paul verliert sich in der Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten, während der winzige Kirschkern zum Reservoir einer Gesichteransammlung wird – auf Kosten der visuellen Klarsicht allerdings, denn ihre Physiognomien sind mit bloßem Auge nicht erkennbar.

¹⁶ Erwin Panofsky, Jochen Sander, Stephan Kemperdick: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, Köln 2001, S. 195.

¹⁷ Jean Paul: Gesammelte Werke, Band 6, München 1963, S. 940.

In dieser Extremform mündet der physiognomische Code in seinem Entzug, in seiner Absenz, seinem Verschwinden, indem das Bildnis zur Bildkritik avanciert. Der Übergang vom Gesicht zu seiner möglichen Verflüchtigung lässt sich mit einem letzten Beispiel aus der zeitgenössischen Kunst explizieren. Mit einem Schlag wurde der Künstler Marc Quinn 1993 bekannt, als er in den Räumen der Saatchi Collection die Plastik *Self*, ein Selbstbildnis der besonderen Art präsentierte. Auf einem Sockel aus Stahl, der ein Kühl-aggregat verbirgt, ruht unter einem Kunststoffkubus das gegossene Abbild des Künstlers. Geformt aus seinem eigenen Blut erstarren die Gesichtszüge zu Eiskristallen. Der Anspruch, das Innere eines Menschen mit der physiognomischen Erscheinung in Deckung zu bringen, wird hier aufs Äußerste strapaziert – die Darstellung des Gesichts des Künstlers wird durch die Verwendung des eigenen Bluts zum materiellen Teil seines Selbst. Die Vorstellung allerdings, dass sich der Künstler in seinem Werk zu inkarnieren vermag, wird bedeutungsvoll konterkariert: Würde der Kühlapparat, der das Kunstwerk am Leben hält, abgestellt, würde das Material des „Selbst“ dahinschmelzen und wieder zur Substanz, das den Künstler am Leben hält. Gesichtsauflösung in diesem Sinne stellt die große Frage nach den physischen und transzendentalen Grenzen menschlicher Identität.



*Kirschkern mit 185 geschnitzten Gesichtern, vor 1589,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe,
Foto: Jürgen Karpinski*



Marc Quinn: Self, 1991, Privatsammlung © Marc Quinn

EINGRIFF UND (V-)ERKENNUNG

Gesichtsaufösungen in der Medizin – Das Alter, der Defekt und der Ersatz

Bodo Hoffmeister, Sabine Toso

In unserem visuell geprägten Kulturkreis bestimmt das Gesicht die Identität eines Menschen – doch ab wann kann von einer Gesichtsauflösung gesprochen werden? Deutliche Abweichungen von der in der Gesellschaft bekannten und deshalb akzeptierten Norm lassen sich als Gesichtsdefekte, Gesichtsdeformitäten oder eben als Gesichtsauflösung betrachten. Ursächlich können beispielsweise Unfälle, Infektionen, Tumorerkrankungen oder angeborene Fehlbildungen sein. Der Alterungsprozess sollte hingegen nicht als Gesichtsauflösung interpretiert werden. Hier handelt es sich um eine Strukturanpassung des Gewebes.

Aufgabe der Medizin bzw. in diesem Falle der gesichtschirurgischen Profession ist es, dem Vorgang der Gesichtsauflösung entgegen zu wirken. Sie bietet die Möglichkeit, durch rekonstruktive Verfahren das Gesicht in seiner Ursprünglichkeit zu erhalten bzw. wieder herzustellen. Besteht im Falle von Gesichtsdefekten keine Möglichkeit mehr, durch operative Techniken eine adäquate Wiederherstellung zu gewährleisten, so kann auf die Versorgung mit künstlichen Gesichtsteilen zurück gegriffen werden. Ziel ist es, ein dysmorphes (fehlgestaltetes) Gesicht in ein wieder erkennbares, also in dem soziokulturellen Umfeld des Betroffenen akzeptiertes Gesicht umzuwandeln. Angestrebt wird, das durch die unterschiedlichen Ursachen geschädigte Gesicht im Rahmen ästhetischer Aspekte wieder herzustellen. Dadurch soll dem Betroffenen die problemlose Integration in sein soziales Umfeld ermöglicht werden. Für den Betroffenen kann dadurch ein Teil der bekannten Normalität wieder hergestellt sowie ein akzeptables Dasein vermittelt werden.

In den Kliniken der Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie der Charité Berlin stellen sich Patienten vor, die unter Gesichtsdefekten aufgrund angeborener Fehlbildungen, Tumorerkrankungen oder Schädigungen nach Unfällen leiden. Ebenfalls stellen sich Patienten vor, die mit der Ästhetik ihres Gesichts aufgrund empfundener Normabweichungen unzufrieden sind und die sich deshalb in ihrer Persönlichkeit beeinträchtigt fühlen. Die im Folgenden gezeigten Bilder stellen eine Auswahl unterschiedlicher Ursachen dar, die für erhebliche Defekte im Gesicht und Gesichtsschädel verantwortlich sind. Darüber hinaus werden Patienten gezeigt, die ausschließlich mit Hilfe künstlicher Gesichtsteile* in ihr soziokulturelles Umfeld integriert werden können.

Das Altern eines Gesichts hat aus ärztlicher Perspektive mit einer Gesichtsauflösung nichts zu tun. Es ist vielmehr eine Strukturveränderung, welche sich in ihrer strukturellen Differenziertheit nicht bremsen lässt. Abbildung 1 zeigt eine Frau, welche einen ganz normalen Alterungsprozess durchlebt. Was ihr fehlt, ist lediglich eine schlichte Zahnprothese.



Abb. 1

Auf den nächsten Bildern werden Patienten mit einer schweren Gesichtsfehlbildung gezeigt. Das Kind in Abbildung 2 ist lebensfähig, jedoch wurde der sich entwickelnde Organismus in seiner Ausbildung unterbrochen – er löst sich wieder auf. Kann man dies als Gesichtsauflösung bezeichnen? Bei einem weiteren Patienten handelt es sich um ein ähnliches Problem. Das Gesicht wirkt fast wie eine Maske. Diesen jungen Patienten mit einer beginnenden Auflösung des Gesichts kann aus medizinischer Sicht geholfen werden, so dass sie sozial wieder integriert werden können und in unserer Gesellschaft 'überlebensfähig' sind.



Abb. 2



Abb. 3

Ein weiteres Bild (Abbildung 4) zeigt ein bereits ausgebildetes Gesicht, welches jedoch von einer Fehlbildung verdeckt wird. Nach operativer Therapie - zwei Jahre später (Abbildung 5) - sowie im Erwachsenenalter (Abbildung 6) erinnern nur noch diskrete Narben im Gesicht des Patienten an die frühere Dysmorphie.



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Eine andere Ursache für etwas, was man als Gesichtsauflösung interpretieren kann, sind Unfälle. Hier sieht man eine tatsächliche Auflösung (Abbildung 7). Dennoch ist diese Auflösung durchaus wieder herstellbar. Durch chirurgische Eingriffe kann häufig ein akzeptables Erscheinungsbild erreicht werden (Abbildung 8).



Abb. 7



Abb. 8

Für die in Abbildung 9 gezeigte Patientin, welche ebenfalls einen Verkehrsunfall erlitten hatte, war es jedoch trotz ausgedehnter operativer Wiederherstellung nicht mehr möglich, ihr Gesicht zu akzeptieren. Es war für sie zerstört und aufgelöst.



Abb. 9

Abbildungen 10 und 11 zeigen einen Patienten mit einer Schrotkugelverletzung. Er behält sein Gesicht, die resultierenden Narben können eher als Charakteristikum gesehen werden - eine Gesichtsauflösung liegt hier tendenziell nicht vor.



Abb. 10



Abb. 11

Ein weitaus komplexerer Fall ergibt sich bei der Patientin in Abbildung 12, welche Opfer eines Verbrennungsunfalls wurde. Dennoch kann auch hier durch Hilfsmittel wie Epithesen, Perücken und Sonnenbrillen die Gesichtsauflösung verdeckt und dieser somit entgegenwirkt werden (Abbildung 13).



Abb. 12



Abb. 13

Im Weiteren ist eine Patientin mit schwerer Kieferfehlbildung zu sehen (Abbildung 14). Es wurden multiple Operationen durchgeführt. Dennoch konnte eine Rückbildung der Gesichtsauflösung sowie eine ästhetische Rehabilitation der Frau nicht erreicht werden.



Abb. 14

Abbildung 15 zeigt einen verunfallten Patienten mit Asphaltabschürfungen. Das Gesicht ist hier nur am Rande tangiert. Von einer Gesichtsauflösung kann folglich abgesehen werden, zumal die dargestellten Kopfverletzungen vergleichsweise kleine bleibende Schädigungen hinterlassen werden.

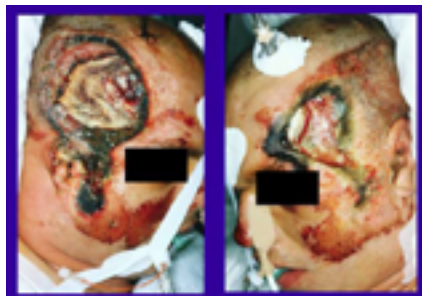


Abb. 15

Das folgende Bild (Abbildung 16) zeigt eine extrem seltene Verletzungsform des Gesichtes - eine Fuchsbissverletzung, welche bei einer demenzkranken Patientin zu einer Auflösung des zentrolateralen Gesichtsbereichs geführt hat.

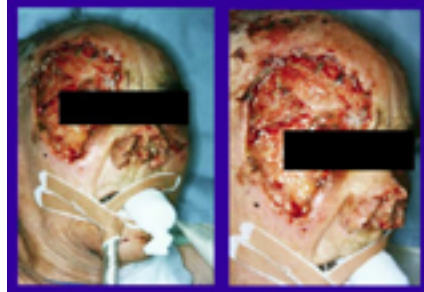


Abb. 16

Eine durchaus geringere Affektion des Gesichtes stellt eine Infektion dar. Hier wird ein sogenanntes Erysipel gezeigt (Abbildung 17), eine bakterielle Infektion der oberen Hautschichten.. Dieses ist jedoch reversibel, sodass es sich nur vorübergehend um eine Gesichtsauflösung handelt.



Abb. 17

Entstellt werden kann ein Gesicht auch durch gutartige Tumore, wie zum Beispiel Keloide, die in Abbildung 18 dargestellt sind. Diese Wucherungen sind schwer zu therapieren, da sie immer wieder nachwachsen. Trotzdem sind sie mehr oder weniger reparabel. Es ist weniger eine Frage des Ersatzes, sondern vielmehr der Patientencompliance. Der Patient muss sich mehrfachen Behandlungen unterziehen, stationär sowie amublant und über Jahre hinweg.



Abb. 18

Die weiteren Bilder (Abbildung 19 und 20) zeigen Patienten mit einer Neurofibromatose. Das Gewebe wächst stetig weiter, was zu ausgeprägten Deformierungen führen kann. Regelmäßige Operationen zur Verhinderung einer Gesichtsauflösung sind für den Patienten die Folge.



Abb. 19



Abb. 20

Bisher wurden im Grunde reparable, existentiell nicht bedrohliche Dysmorphien dargestellt. Eine weitere Ursache eines dysmorphen Gesichtes sind jedoch Tumore, die langfristig zu existentiell bedrohlichen Gesichtsaufösungen führen können. Abbildung 21 zeigt Beispiele von Menschen, die eine beginnende Auflösung des Gesichtes durch einen Tumor bei vollem Bewusstsein wahrnehmen.



Abb. 21

Ist durch operative Techniken keine adäquate Wiederherstellung nach Gesichtsauflösung mehr zu gewährleisten, so kann dem Patienten die Versorgung mit künstlichen Gesichtsteilen, Epithesen, angeboten werden. Diese können für ganz unterschiedliche Defekte angefertigt werden. Auf den Bildern dargestellt sind Nasenepithesen (Abbildungen 22 und 23) sowie Epithesen für größere Mittelgesichtsdefekte (Abbildungen 24 und 25). Durch die Versorgung mit Epithesen kann das Selbstwertgefühl der betroffenen Patienten verbessert werden. Der psychische Leidensdruck nimmt ab und der Patient kann häufig wieder ein „normales“ Leben führen und sich wieder in sein soziales Umfeld integrieren.



Abb. 22



Abb. 23

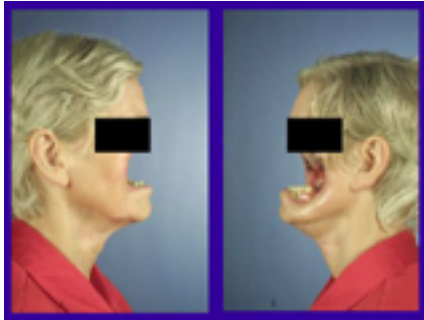


Abb. 24



Abb.25

Die gezeigten Fälle beinhalten eine teilweise bis völlige Deformierung bzw. Auflösung der Gesichtsstrukturen im weitesten Sinne. Die Medizin sollte der Gesichtsaflösung mit professioneller Aktivität entgegenwirken, sie aufhalten. Mit operativen sowie technisch künstlichen Möglichkeiten ist dies bis zu einem gewissen Grad realisierbar. Für den Betroffenen kann dadurch ein Teil der bekannten Normalität wieder hergestellt sowie ein akzeptables Dasein vermittelt werden.

* Die vorgestellten Epithesen wurden im Zentrum für künstliche Gesichtsteile der Charité hergestellt.

Die Gesichtsauflösung in der Informationstechnologie. Wenn Maschinen erkennen sollen

Alexander Nouak

Gesichtsauflösung und Biometrie sind zunächst nur schwer zusammenzubringen. Beschäftigt man sich jedoch ein wenig mit der Informationstechnologie, so kommt man schnell darauf, dass Auflösung bei Bildern eine eklatante Rolle spielt, allerdings nicht im Sinne von wegbrechen, verschwinden sondern ganz im Gegenteil; hier meint man eher einen Detaillierungsgrad. Je höher die Auflösung eines Bildes, desto mehr kann man erkennen, desto mehr kann man aus dem Bild auslesen. Und gerade in dem Bereich, in dem ich tätig bin, ist das sehr wichtig. Weil ich aber ein fauler Mensch bin, möchte ich lieber andere für mich erklären lassen, worum es in meinen Ausführungen gehen wird.

[Film: In diesem Gebäude bringen Spitzenforscher Computern das Sehen bei. Ein kurzer Blick in die Kamera, ein Abgleich mit der Datenbank – so identifizieren Maschinen uns Menschen schon seit Jahren. Im Wesentlichen arbeiten wir zurzeit mit der so genannten 2D-Gesichtserkennung. Das heißt, es werden platte, flache Bilder analysiert. Da werden Merkmale herausgezogen und verglichen. Solche Systeme lassen sich durch simple Tricks überlisten. Damit Zugangskontrolle sicher und zuverlässig funktioniert, ist heute mehr nötig. Gesichter werden deshalb dreidimensional erfasst. Ein Vorteil ist, ich kann das Gesicht ausrichten. Ich kann es in die Position bringen, die ich brauche, um den bestmöglichen Vergleich zu erzielen. Aber dazu kommt noch, ich bin viel fälschungssicherer. Grenzkontrolle bei der Einreise, 3D-Check, hier sind Computeraugen längst technisch in der Lage, menschliches Personal zu ersetzen.]

Wir wissen also nun, es geht um Biometrie. Auch in der Biometrie gibt es eine Normung, und die entsprechenden Gremien haben festgelegt, was wir eigentlich unter Biometrie verstehen. So sagen wir zum Beispiel Biometrie und nicht Biometrik. Und das, was wir darunter verstehen, ist definiert mit: Automatische Erkennung von Individuen anhand deren Verhalten – Gangerkennung haben Sie angesprochen – und ihrer biologischen Charakteristika. Iris-Erkennung haben Sie ebenfalls angesprochen, aber es kann sich natürlich auch um das Gesicht handeln. Es ist ganz klar, wo sich der Begriff Biometrie herleitet: aus dem griechischen bios, das Leben, und metría oder metróon, die Vermessung. Die Biometrie funktioniert ähnlich, wie der Mensch auch. Zunächst muss man jemanden kennenlernen, und wenn er wiederkommt, kann ich ihn wiedererkennen. Recognition ist das bessere Wort, denn Erkennung verwechselt man gerne mit Detektion. Wir bringen übrigens nicht den Maschinen das Sehen bei – das können die selbst. Da gibt

es so Einrichtungen, die heißen Kameras, und damit können die Maschinen auch sehen. Wir versuchen allerdings, ihnen beizubringen, zu verstehen, was sie da sehen.

Wenn in einem Computer ein Vergleich stattfindet, so resultiert das in einem Vergleichswert. Dabei handelt es sich um die Wahrscheinlichkeit einer Übereinstimmung. Eine hundertprozentige Übereinstimmung wird es nicht geben, was sich als Nachteil erweist, wie wir später noch sehen werden. Wir können den Vergleich auf zwei unterschiedliche Arten anwenden: Zu einen gibt es das Verifikationsszenario. Dabei stelle ich mich dem System vor, beispielsweise durch das Einlegen meines Ausweises und in der Folge prüft das System, ob es zu dieser Identität einen Datensatz in der Datenbank finden kann. Wenn dem so ist, werden die vorliegenden Daten mit den live erfassten Daten verglichen. Das geht relativ zügig, da es sich um einen 1:1-Vergleich handelt. Zum anderen gibt es das Identifikationsszenario. Hier sieht mich das System, erfasst meine Daten und prüft nun in der Datenbank, ob vergleichbare Daten vorliegen. Und hier wie da wird ein Wahrscheinlichkeitswert errechnet, der Auskunft darüber geben soll, ob eine Übereinstimmung vorliegt oder nicht.

Und so kommen wir auch gleich zu den beiden unterschiedlichen Einsatzbereichen. Einerseits setzen wir Biometrie im ZugangskontrollszENARIO ein. Will ich mir also Zutritt zu einem Bereich verschaffen, werde ich mich eher kooperativ verhalten und mich dem System so präsentieren, dass es mich möglichst gut erkennt. Im Gegensatz dazu steht das Überwachungsszenario. Mehrere Kameras beispielsweise erfassen einen Raum, detektieren Gesichter und versuchen, ähnliche Gesichter in der Datenbank des Systems zu identifizieren. In diesem Anwendungsfeld muss man damit rechnen, dass ich durchaus nicht bereit bin, zu kooperieren. Wie so etwas aussehen kann, werden wir später noch sehen.

Die Biometrie hat natürlich Vor- und Nachteile. Die Nachteile werden ja lang und breit in der Gesellschaft diskutiert. Deshalb möchte ich an dieser Stelle nicht näher darauf eingehen. Aber die Biometrie hat natürlich durchaus auch Vorteile. Der Computer, mit dem ich meine Präsentation halte, verfügt über eine Kamera, das heißt, er kann sehen. Warum muss ich dann ein Passwort eintippen? Er sieht mich doch. Er könnte mich genauso gut erkennen. Das wäre für mich bequemer, weil ich mir dann kein Passwort merken muss. Insofern hätte die Biometrie für mich einen Vorteil. Die wichtigste Eigenschaft der Biometrie ist, dass eine Personenbindung hergestellt wird. Biometrie per se wird immer gerne als Sicherheitstechnologie gesehen, ist sie aber nicht. Biometrie stellt eher ein Sicherheitsrisiko dar, wie ich gleich erörtern werde. In Verbindung mit anderen Faktoren, wie zum Beispiel einem Gegenstand wie dem Pass oder Wissen wie einem Passwort oder einer PIN, kann hingegen Sicherheit verstärkt werden, weil ich diese Personenbindung herstellen kann.

Noch einmal möchte ich veranschaulichen, wie ein generisches biometrisches System funktioniert. Zwei Prozesse spielen eine tragende Rolle: der Prozess des Kennenlernens, der in unserer Sprache Enrollment-Prozess genannt wird; ein Sensor – da wir uns ja mit dem Gesicht beschäftigen, ist es wohl eine Kamera – erfasst die Daten einer Person. In weiterer Folge wird das Bild ein wenig bearbeitet und die wesentlichen Eigenschaften, die Charakteristika werden extrahiert und schließlich in der Datenbank gespeichert. Will ich eine Person identifizieren oder verifizieren, so muss ich sie erneut dem Sensor präsentieren, auch hier werden die Daten aufgearbeitet und fließen nun jedoch in das Vergleichssystem. Der Vergleichsdatsatz wird aus der Datenbank hinzugeholt und der Vergleichswert gebildet. Je nach eingestelltem Schwellwert kommt es dann zu einer Übereinstimmung oder eben nicht.

Um Biometrie betreiben zu können, müssen natürlich ein paar Voraussetzungen erfüllt sein. So muss das gewählte biometrische Charakteristikum ein gewisses Maß an Konstanz aufweisen, es muss also auf lange Sicht vorhanden sein. Das ist beispielsweise bei einem Fingerabdruck gegeben. Bereits im Mutterleib wird der Finger mit zufälligem Muster gebildet und bleibt dann mehr oder weniger – je nach Arbeitspensum – bis zum Lebensende in seiner Form erhalten. Selbst wenn Sie sich einmal in den

Finger schneiden, so werden die Fingerlinien ganz genau wieder hergestellt. Nur wenn Sie sich zu tief schneiden und dabei die untere Hautschicht verändern, kann es zu einem neuen Muster kommen. Auch das Gesicht ist relativ konstant. Wie sich das im Bezug zum Alter verhält, können uns die Doktoren und Spezialisten besser erläutern, doch man kann schon behaupten, dass sich das Gesicht im Alter zwischen 20 und 65 Jahren nicht wesentlich verändert. Danach mögen Modifikationen größeren Ausmaßes eintreten, doch hier ist noch zu prüfen, in wie weit die Erkennungssysteme davon betroffen sind. Eine weitere Voraussetzung ist die Trennschärfe; Individualität muss gegeben sein. Die Voraussetzung Universalität hingegen ist nun kritisch zu sehen. Gemeint ist, dass jeder über das Charakteristikum verfügen sollte und wir mussten ja lernen, dass dem nicht immer so ist. Doch genau betrachtet muss man sagen, dass selbst diejenigen, die ihr Gesicht verloren haben, durchaus immer noch ein Gesicht haben. Es mag nicht unserem Erscheinungsbild entsprechen, doch letztendlich ist es ein Gesicht. Biometrische Charakteristika müssen jedoch maschinell erfassbar sein. Und hier treten in Verbindung mit den Gesichtern, über die wir gelernt haben, erneut Schwierigkeiten auf. Denn für die Systeme ist das Vorhandensein gewisser Körperteile sehr wichtig. So benötigen wir in der 3D-Gesichtserkennung unbedingt die Nasenspitze und die Nasenwurzel, um daran die Gesichter auszurichten. Das wird uns mit schwer versehrten Gesichtern nur schwerlich gelingen. Und darüber hinaus müssen biometrische Charakteristika fälschungssicher sein, wir wollen keine künstlichen Merkmale akzeptieren. Ich habe ja bereits erläutert, dass Wahrscheinlichkeitswerte den Ausschlag geben. Ich muss also anhand eines sogenannten Thresholds festlegen, ab welchem Wert eine Person als wiedererkannt angesehen wird respektive als unbekannt abgelehnt wird. Mit Hilfe dieses Schwellwertes muss ich entscheiden, ob ich ein eher sichereres System betreiben möchte und dabei das Risiko eingehe, auch Berechtigte bei nicht ganz so guter Wiedererkennung abweise, oder ob ich lieber ein komfortables System bereitstelle und dabei aber auch den ein oder anderen Nicht-Berechtigten in Kauf nehme. Das sind auch die Gesichtspunkte, die wir in der Bewertung der Leistungsfähigkeit biometrischer Systeme anwenden, in unserem Evaluierungslabor.

Was ich mit dem folgenden Bild [zwei scheinbar identische auf dem Kopf stehende Gesichtsbilder; beim Drehen der Bilder wird deutlich, dass Augen und Mund in dem einen der beiden Fotos gedreht wurden] zeigen möchte, bekamen wir heute schon zur Genüge erklärt. Ich habe ein Jugendbild von mir genommen, das den Effekt verdeutlicht: Der Mensch kann Gesichter detektieren und Erkennen, wenn sie auch auf dem Kopf stehen, aber die Detailtreue ist wohl etwas in Mitleidenschaft gezogen. In der Informationsverarbeitung ist das ganz ähnlich. Es ist sicher leichter, ein Gesicht zu detektieren, wenn nur ein Kopf abgebildet ist. Die Herausforderungen steigen, wenn im Bild eine Vielzahl an Gesichtern zu erkennen sind. Für welches entscheidet sich das System? Welches der vielen Gesichter wird zuerst analysiert? Auch Verdeckungen sind in der Biometrie ein Problem oder besser: eine Herausforderung. Menschen können Menschen auch dann erkennen, wenn nur Teile des Gesichts zu sehen sind. Hier haben biometrische Systeme noch große Schwierigkeiten. Was mich persönlich jedoch noch interessiert: ich konnte feststellen, dass ich Personen auch von hinten oder von der Seite erkennen kann. Biometrische Systeme scheitern hier ja noch kläglich. Es würde mich doch sehr interessieren, warum ich als Mensch dazu in der Lage bin. Vermutlich spielen hier auch Erfahrungswerte eine große Rolle.

Was stellen wir in der Biometrie mit den Gesichtern an? Wie bringen wir den Computern bei, das, was sie da sehen, auch zu verstehen? Dazu gibt es unterschiedliche Ansätze. Einen hat uns einer meiner Vorredner schon vorgestellt: wir analysieren bestimmte markante Bereiche: Augen, Nase, Mund. Dabei haben wir noch den Vorteil, dass wir gewichten können. Ein Bart, der beispielsweise den Mund verdeckt, spielt dann keine so große Rolle mehr. Wir setzen die Priorität in der Bewertung der Augenpartie einfach höher, die der Mundpartie geringer und so kann der Bart das Erkennungsergebnis nicht mehr so tiefgreifend verändern. Denn letztendlich müssen wir ja zu einem gemeinsamen Ergebnis kommen, die Werte der

einzelnen Bereiche müssen also fusioniert werden. Alle Ergebnisse der Analysen der einzelnen Gesichter speichern wir in einer Datenbank und bilden einen Mittelwert. Wird ein einzelnes Gesicht analysiert, wird verglichen, wie stark die Bereichswerte vom Durchschnittsgesicht abweichen. Diese Abweichung ist dann der charakteristische Wert, der als Referenz für das analysierte Gesicht steht.

Ein anderer Ansatz sieht die gezielte Detektion von Landmarken vor, also charakteristischer Punkte wie Augenwinkel, Mundwinkel, Punkte um die Nase und dergleichen mehr. Diese Punkte kann ich in einem Koordinatensystem abbilden und die so erfassten Daten speichern und später vergleichen. Verfolgt man diesen Ansatz weiter, kann man ganze Gitterstrukturen entwickeln und über das Gesicht legen. Das ermöglicht mir auch, leichte Kopfdrehungen zu errechnen und so ein frontales Bild mit einem leicht gedrehten zu vergleichen. Die Methode der Eigenfaces bildet einen Durchschnitt über alle Gesichter. In der Folge wird jedes zu untersuchende Gesicht auf seine Abweichungen von diesem Durchschnittsgesicht hin analysiert. Die so entstehenden Merkmalsvektoren werden für den Vergleich herangezogen.

Ein Vorteil von Gesichtserkennungssystemen ist, dass preisgünstige Sensoren dafür verwendet werden können. Einfache Kameras, die es für wenige Euros bereits gibt, reichen völlig aus. Zudem ist es ein berührungsloses Verfahren und hinzu kommt, dass es ein akzeptiertes Verfahren ist, da wir damit bereits sehr viel Erfahrung gesammelt haben und der Mensch es tagtäglich betreibt. Das biometrische Merkmal Gesicht ist auch öffentlich zugänglich. Und genau das wirft wiederum ein Problem auf, das zurzeit in der Gesellschaft heiß diskutiert wird: wie gehen wir in Zeiten von Facebook, Google und anderer bildverarbeitender Dienste mit dem persönlichen Gut Gesicht um? Ich will auf diese Diskussionen an dieser Stelle nicht näher eingehen, doch sie sind zweifellos wichtig zu führen.

Wo können wir nun Biometrie überall einsetzen? Eines der bekanntesten Anwendungsszenarios ist die Grenzkontrolle. Seit dem Jahr 2007 bekommen wir nur noch einen "biometrischen" Pass. Ich setze "biometrisch" deshalb unter Anführungszeichen, weil die Bilder, die nun auf einem Chip im Reisepass gespeichert werden, zunächst nicht viel mit Biometrie zu tun haben. Sie werden zunächst lediglich gespeichert – in welcher Auflösung das erfolgt, werden wir gleich sehen. Breit eingesetzt wird ein darauf aufbauender Bildvergleich noch nicht, doch die Vorbereitungen wurden getroffen. Noch sind es nur Bilder – in manchen Pässen auch schon die Bilder der Fingerabdrücke – die später im Grenzkontrollprozess für den Bildvergleich herangezogen werden. Wie ein entsprechendes Grenzkontrollsystem aussehen kann, sieht man in diesem Bild: das System EasyPASS soll wohl in naher Zukunft auf allen deutschen Flughäfen zum Einsatz kommen. Es wurde in den letzten beiden Jahren intensiv getestet (bezeichnender Weise im C-Bereich des Frankfurter Flughafens, in dem nur selten jemand vorbeikommt, und auch hier nur im Ankunftsbereich. Ich hatte einmal das Vergnügen, im Bereich C anzukommen und ich musste das Personal regelrecht zwingen, mich an das System zu lassen, damit ich es mal ausprobieren kann.) Wie funktioniert EasyPASS nun? Der Pass wird auf ein Lesegerät gelegt, das zum einen die Daten aus dem Chip ausliest und zum anderen die maschinenlesbare Zone scannt. Das ist nötig, da sich aus ihr ein Schlüssel ableitet, der den Zugang zu den Daten und dem Gesichtsbild auf dem Chip überhaupt erst ermöglicht. Hat das geklappt – was nicht immer gleich da Fall ist, da die Reisenden den Pass oft zu früh wegziehen oder das Dokument schräg auflegen – öffnet sich eine Schranke und man wird in einen weiteren Bereich geführt. Man geht gewissermaßen auf eine in der Tür eingelassene Kamera zu. Die Höhe der Kamera wird auf die Größe des Reisenden angepasst und ein Bild wird von Ihnen geschossen, das in der Folge mit dem Gesichtsbild aus dem Pass verglichen wird. Danach öffnet sich – hoffentlich – die Tür und Sie haben eine Grenze überschritten. Das ist das ganze Geheimnis der „biometrischen“ Grenzkontrolle und so wird das System in der nächsten Zeit ausgerollt.

[Film: Eine Grenzkontrollbeamtin prüft den Pass eines Einreisenden. Sie scheint unzufrieden mit dem Vergleich der im Pass abgebildeten Person und des Einreisenden. Dieser ahnt, was die Beamtin stört und setzt eine Sonnenbrille auf. Das Ergebnis, so ist den Reaktionen der Beamtin zu entnehmen, scheint zwar besser, aber lange noch nicht befriedigend. Der Einreisende setzt sich darauf hin auch noch ein Palästina-sertuch auf den Kopf. Die Beamtin wirkt bedeutend zufriedener. Nun nimmt der Passinhaber noch ein Maschinengewehr in die Hand und präsentiert sich so der Kontrolle. Dies stellt die Grenzerin restlos zufrieden und sie lässt den Herrn passieren.]

Sie lachen, doch im Prinzip machen wir das genau so. Nur machen wir es eben schon im Vorfeld. Um ein „biometrisches“ Bild im Pass abspeichern zu können, müssen ganz bestimmte Bedingungen erfüllt sein. Ein Fotograf muss darauf achten, dass die Augen in einem bestimmten Abstand zueinander abgebildet sind. Das hat zur Folge, dass alle Gesichter etwa die gleiche Größe aufweisen, alle werden also gleich gemacht. Der Hintergrund muss einfarbig sein und darf nur einen definierten Anteil am Gesamtbild haben. Sie müssen beim Fotografieren einen neutralen Gesichtsausdruck, wie das in Wahrheit heißt, einnehmen. Das heißt, Sie dürfen weder finster dreinschauen noch lächeln, da das ja nicht ihr neutraler, entspannter Gesichtsausdruck ist. All das und mehr ist zu beachten, bevor ein Gesichtsbild im Pass gespeichert werden kann.

Wir haben ganz zu Anfang kurz das Thema Überwachungsszenario angerissen. Im Jahr 2007 hat das BKA (Bundeskriminalamt) die Qualität von auf dem Markt erhältlichen Gesichtserkennungssystemen geprüft. Schlussendlich hatte man sich für die drei größten Anbieter entschieden. 200 freiwillige Probanden hatten sich zur Verfügung gestellt und hatten die Aufgabe, die hier abgebildete Treppe oder die Rolltreppe zu benutzen, um den Mainzer Bahnhof zu verlassen. Mittels eines RFID-Chips, den sie mit sich führten, wurde die Person registriert und in der Folge geprüft, ob sie auch von den Gesichtserkennungssystemen wiedererkannt wurde. Die Ergebnisse wurden als „nicht sehr berauschend“ kolportiert. Wobei hier unterstellt werden muss, dass nicht fachliche Gründe ausschlaggebend für dieses Urteil waren. Denn wir selbst hatten einen ähnlich gelagerten Test nur 3 Jahre zuvor zusammen mit dem BKA angestrengt. Dabei kam eine Erkennungsrate von etwa 20 % heraus. In dem hier vorgestellten Feldtest lagen die die Ergebnisse jedoch zwischen 60 % und 70 %. Nach einer Steigerung um das Dreifache in nur drei Jahren kann man nicht unbedingt von schlechten Ergebnissen sprechen. Zum anderen aber fiel der Versuch genau in die Zeit, als der damalige Innenminister Schäuble den sog. „Bundestrojaner“ zum Einsatz bringen wollte. Da war es nicht gerade opportun für das BKA auch noch die Botschaft zu verkünden: „Gesichtserkennungssysteme im Bereich der Überwachung funktionieren wunderbar, wir werden künftig nur noch solche Systeme einsetzen!“ Deshalb wurde kolportiert, die Systeme taugten nichts. Dieser Test liegt nun auch schon 6 Jahre zurück. Die damaligen Erkennungsraten bewegten sich im Bereich von 70 %. Zwar wird es zunehmend schwerer, die Raten zu verbessern, doch ich unterstelle, dass in den letzten Jahren einige Fortschritte erzielt wurden. So muss man zu dem Schluss kommen, dass Gesichtserkennung im Überwachungsszenario zweifellos einsatzfähig ist und akzeptable Ergebnisse liefern kann. So wird zurzeit überlegt, diese Technologie in (Fußball-)Stadien einzusetzen, doch da werden wohl noch andere Diskussionen auf uns zukommen (Datenschutzgesichtspunkte; die Frage: wem gehört mein Gesicht und wer darf eine Aufnahme davon machen? etc.)

Ein großes Problem in der Gesichtserkennung, und da vor allem in der 2D-Gesichtserkennung, ist das Thema Überwindungssicherheit. In einem Schaubild erkennen Sie einen meiner Mitarbeiter und nun sehen Sie die Ergebnisse eines biometrischen Systems. Auch dieses hat ein Gesicht detektiert ohne dabei zu berücksichtigen, dass es sich um einen qualitativ nicht einmal hochwertigen Schwarzweiß-Ausdruck handelt. Um diesem Problem zu begegnen haben wir uns in unserer Abteilung damit beschäftigt, wie man

die dritte Dimension in den Vergleich und die Auswertung hinzuziehen könnte. In einer Abteilung, die sich mit medizinischen Anwendungen befasst, wurde ein Vermessungsgerät entwickelt, das in der Lage ist, Objekte so zu erfassen, das ein 3D-Objekt im Computer erstellt wurde, das dort auch weiterverarbeitet werden konnte. Unsere Überlegung war nun, ob wir diesen Ansatz nicht auf Köpfe und Gesichter anwenden könnten. Der große Vorteil liegt darin, dass nun erkannt werden kann, ob es sich um einen großen oder kleinen Kopf handeln kann. Wir haben ja schon festgestellt, dass in der 2D-Gesichtserkennung alle Gesichter etwa gleich groß dargestellt werden, wir daher nicht mehr sagen können, ob es sich bei der Abbildung um einen großen Kopf handelt oder er nur sehr nahe an der Kamera stand. In der 3D-Erfassung habe ich aber auf solche Fragen eine klare Antwort. Mit der Verbindung 3D-Modelle und Gesichter lässt sich noch viel mehr anstellen, wie uns die Wissenschaftler Vetter und Blanz in diesem Video eindrucksvoll zeigen:

[Film: The morphable face model is derived from a data-set of 200 coloured 3D-scans of faces. Individual faces are combined into a single morphable model by computing dense point-to-point correspondences to a reference-face. A modified optic flow-out-rhythm establishes 3D-correspondence automatically. The morphable model combines 3D-shape- and texture-information of all example-faces into one vector space faces. We can form arbitrary linear combinations of the examples and generate continuous transitions. Starting from the average face, individual original faces are caricatured by increasing their distance from the average. Forming the average for male and female faces separately, the difference can be added to or subtracted from an individual face to change the perceived gender. Other facial attributes, such as the fullness of a face can be manipulated in a similar way. From a label set of faces, the characteristic changes are extracted automatically. In our model they are controlled by a single parameter. Differences in facial expressions captured from another face can be mapped to any individual. We now reconstruct 3D-shape and texture in order to emanate a face, given only a single photograph of a person. First we manually align the average face to the target image, roughly estimating position, size, orientation and elimination. Then a fully automated out algorithm finds the best reconstruction of the face within the morphable model. 3D-shape and texture are optimised along parameters such as size, orientation and colour-contrast. The output is a high resolution 3D-mesh of the face. It is an estimate of 3D-shape of surface colours based on a single image. Additional texture extraction improves details and texture. The reconstruction can now be rendered into the image, and a whole range of facial variations can be applied. Here we simulate weight-gain and weight-loss. Facial expression can be post-processed in images, forcing a face to frown or to smile. From this image we also estimated 3D-shape and texture and combine the photograph with 3D-computer-graphics. Cast shadows of novel objects are rendered correctly into the scene. Illumination-conditions can be changed and pose can be varied to some extent. From a single black and white image we obtain a full estimate of 3D-shape. The result of the matching procedure includes an estimate of surface colour, since the morphable model contains colour-information. Finally we show the application of our model to a painting.]

Wir arbeiten mittlerweile daran, noch mehr als nur Eigenschaften zur Wiedererkennung aus Gesichtern auszulesen, wie beispielsweise das Alter, das Geschlecht und mehr. Im Bereich der Werbung kann dies von Nutzen sein. Diesen Herren hier kennen Sie, das ist Bill Kaulitz, als er noch jung und niedlich war. Hier hat die Geschlechtsbestimmung nicht funktioniert, denn das System hat ihn als Mädchen erkannt, dafür seinen Reißverschluss als männlich ausgezeichnet. Solche Fehler können auftreten.

Da wir heute auch schon von Masken gesprochen haben, möchte ich Ihnen kurz eine interessante Geschichte erzählen. Im Jahr 2007 wurden in einer amerikanischen Stadt sechs Banken ausgeraubt. Auf Bildern der Überwachungskamera war ganz klar zu erkennen, dass es sich um einen schwarzen Täter

handeln muss. Tatsächlich aber war es ein weißer Mann, der ein Maske getragen hatte, die so gut war, dass man selbst auf Abbildungen dieser Maske nur dann erkennen kann, dass es sich um ein künstliches Gesicht handelt, wenn man es weiß. Solche Masken werden zum Beispiel in Hollywood erzeugt und werden im Internet für etwa 700 Dollar angeboten. Die kritischste Stelle in der Maske sind wohl die Augen, an denen man noch am ehesten erkennen könnte, dass es sich um Kostümierung handelt. Doch dieses Problem lässt sich ohne weiteres mit einer Sonnenbrille lösen. Dieser Herr wäre fast durchgekommen mit seinem betrügerischen Vorgehen, wenn ihn nicht jemand verpiffen hätte. Nachdem die Polizei den Täter aufgespürt hatte, fanden sie die Maske in dem Hotelzimmer, in dem der Täter gerade wohnte.

Noch einen Dienst möchte ich Ihnen vorstellen, der sich der Vetter-Blanz-Ansätze bedient, die wir gerade im Filmbeitrag sehen konnten. Er heißt *That's my Face*¹ und bietet an, ein 3D-Modell Ihres Gesichtes anzufertigen. Auch Herr Breithaupt vom BSI, dem Bundesamt für Sicherheit in der Informationstechnik, hat diesen Dienst genutzt, um herauszufinden, wie gut solche 3D-Rekonstruktionen sind und ob man sie zur Überwindung von biometrischen Gesichtserkennungssystemen einsetzen könnte. Wie sie an den Bildern erkennen können ist das Ergebnis eine recht gute Rekonstruktion des Gesichtes. Für die Herstellung der Maske wird das Modell vom Anbieter allerdings etwas verändert und geschönt, was zwar schade, aber nicht zu ändern ist. Doch der Anbieter stellt noch weitere Möglichkeiten zur Verfügung. So lässt sich eine Vorschau anzeigen, wie Sie in 20 oder 40 Jahren aussähen, wie Sie männlicher oder weiblicher oder mit einer anderen Hautfarbe wirkten. Die so entworfene Maske können Sie sich im Anschluss zuschicken lassen. In voller Größe wären dann etwa 300 Dollar fällig, eine Minimaske, die gerade einmal in die Hand passt, wäre für 200 Dollar zu haben und – das vielleicht Interessanteste – auch einen Bastelbogen können Sie sich schicken lassen, der Sie Ihr Gesicht einfach aus Papier zusammenstecken lässt.

Zum Schluss möchte ich Sie noch auf eine der interessantesten Fragen in der Biometrie hinweisen: Wie werden biometrische Daten abgespeichert. Wir haben uns mit dieser Fragestellung intensiv auseinandergesetzt und haben Lösungen gefunden, die es möglich machen, die biometrischen Daten überhaupt nicht mehr zu speichern. Wir lösen sie auf, das heißt, wir lösen auch die Gesichter auf. Zahlreiche Informationen, die biometrische Daten begleiten, werden für die eigentliche Wiedererkennung gar nicht benötigt. Die Verfahren, die wir Template Protection nennen, speichern nur noch einen abstrakten Code, wie Sie ihn in diesem Bild erkennen können. In unserem System mit 3D-Gesichtserkennung werden zunächst mehrere 3D-Aufnahmen gemacht und in der Folge ein (Bar-)Code berechnet. Der lässt zum einen keinerlei Rückschlüsse auf die originalen Biometriedaten zu und ermöglicht zudem, dass ich die Referenzdaten, die in einem System gespeichert sind, jederzeit erneuern kann, sollte ich das wollen.

Ein Letztes wollte ich noch sagen: Herr Breithaupt hat tatsächlich versucht, mit seiner 3D-Maske unser 3D-Gesichtserkennungssystem zu überwinden. Das ist ihm aber nicht gelungen, denn so gut sind die Fälschungen dann doch wieder nicht.

1 Siehe <http://www.thatsmyface.com>.

Maskierung – Über die Auflösung des Gesichts in Texten und Medien

Andreas Käuser

Faciale Gesellschaft

Gesichter sind in der modernen Gesellschaft zwiespältig geworden: Einerseits ist von einer „facialen Gesellschaft“¹ die Rede, entsprechend der Leitfunktion, welche Gesichter als Vorbilder in der Medienkultur einnehmen, ob nun bei Stars, Politikern, Sportlern, Promis – Berufsgruppen für die face lifting selbstverständlich zur Vorbildfunktion mit Nachahmungseffekten hinzugehört. Fernsehformate wie Casting-Shows beruhen auch darauf, dass Gesichter zur Nachahmung vorgegeben werden. Selbstverständlich sind diese Gesichter nie natürlich oder wahrhaft, wie dies die Anthropologie seit dem 18. Jahrhundert behauptet hatte, sondern künstlich und verstellt. Aber der Topos des natürlichen Ausdrucks wird gleichwohl aufrecht erhalten und rhetorisch angewendet. Die biopolitische Diskursmacht führt dazu, dass trotz der maskenhaften Verstellung der Mediengesichter der empathisch-emotive Effekt eintritt. Es handelt sich um eine bemerkenswerte Leistung von Medienkultur, Indikator einer anthropologischen Macht der Medien. Michael Taussig spricht unter Berufung auf Benjamin vom mimetischen Vermögen, das durch Medien zustande kommt und Fremdheit durch Nachahmung minimiert, entsprechend dem antirassistischen Leitmotiv von Kafkas „Wunsch, Indianer zu werden“.² Insbesondere Gefühle wie Liebe oder Angst werden dabei im Gesichtsausdruck der Medienbilder präsentiert und unter Zuhilfenahme der anthropologischen Topik einer Entsprechung des Äußeren im Inneren vom Zuschauer mimetisch hervorgebracht oder ihm zur Nachahmung angeboten.

1 Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004. Mein Vortrag setzt folgende Publikationen zum Thema fort: Andreas Käuser: Physiognomik – Transformationen eines Diskurses über das Gesicht, in: W. Beilenhoff/M. Erstic/W. Hülk-Althoff/K. Kreimeier (Hg.): Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts, Siegen 2006, S. 53–80; Andreas Käuser: Das Gesicht zwischen Medium und Diskurs im frühen 20. Jahrhundert, in: J. Fürnkäs/M. Izumi/K.L. Pfeiffer/R. Schnell (Hg.): Medienanthropologie und Medienavantgarde. Ortsbestimmungen und Grenzüberschreitungen, Bielefeld 2005, S. 97–117.

2 Michael Taussig: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne, Hamburg 1997 (amerik. 1993).

Faciale Semantik

Andererseits ist von einer „Krise der facialem Semantik“ die Rede, die sich in der modernen Gesellschaft ausbreitet.³ War für die Anthropologie seit Kant das Gesicht zentrales Erkennungs- und Identifizierungsmerkmal der Welt- und Menschenkenntnis bis hin zu rassistischen und kriminalanthropologischen Aus- und Eingrenzungen⁴, so legitimierten sich diese fotografischen Geometrisierungen, Vermessungen und Normalisierungen des Gesichts trotz der Maskierung durch Natur. Lombroso und Gall, Galton und Bertillon waren davon überzeugt nicht maskierte Gesichter, sondern natürliche und wirkliche Gesichter oder Schädel zu untersuchen mit allen fatalen Folgen, die dieser Kurzschluss zwischen Natur und Gesicht, Schädel und Gehirn unter Ausschluss der dazwischen geschalteten Medien hatte.⁵ Dieser Kurzschluss vom Äußeren aufs Innere, vom Gesicht auf den Charakter, von schön = gut hatte der Physiognomik eine breite Konjunktur im 19. und frühen 20. Jahrhundert beschert, die insbesondere soziale In- und Exklusionen auf einer Skala zwischen Genie und Verbrecher ermöglichte. Eine populäre Rhetorik benutzt heute noch die Kernsätze dieses Diskurses im Rahmen einer Politik der Sichtbarkeit.

Maskierung und Gesichtslosigkeit

Für beide Tendenzen ist die Frage der Verstellung und Maskierung⁶ zentral: Trotz der medialen Gesichtsmasken in Film und Fernsehen gelingt die mimetische Einfühlung und Wirkung auf den Zuschauer. Wegen des auf wieder erkennbaren Gesichtern beruhenden Starsystems floriert das Hollywoodkino auch in Zeiten einer filmästhetischen Krise durch beständige Remakes und Fortsetzungen. Die Diagnose der Soziologie der modernen Gesellschaft scheint hingegen beiden facialem Konjunkturen zu widersprechen. Medien und Kommunikation sind für diese Gesellschaft von zentraler Bedeutung, aber unter Ausschluss der körperlichen Interaktion durch Gesichter.⁷ Wenn Cooley die face-to-face Interaktion als Bindemittel der Gesellschaft 1900 „entdeckt“, dann wird die Soziologie zunächst diesen Befund anthropologisch nach hinten verlängern, so als wäre jede Gesellschaftsform zentral durch Gesichtserkennung und -verständnis zu kennzeichnen. Soziologische Theorien von Alfred Schütz und Thomas Luckmann übernehmen diesen anthropologischen Befund, wonach der körpersprachlichen Verständigung durch Gesichter und Gesten eine gleichsam überhistorische Geltung zukommt für die „gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“. Thomas Macho hat eingewendet, dass hierfür die historischen und ethnologischen Belege fehlen, so dass der Naturalismus einer anthropologischen Konstante, der der Gesichtserkennung und -verständnis bescheinigt wurde, durch die historische Medienabhängigkeit der Maske sowie der Diskurse über das Gesicht zu ersetzen ist. Dies bedeutet zweierlei: Erstens muss die jeweilige mediale Form und je andere Maske theorieleitend sein; zweitens muss der Diskurs ernst genommen werden, der diese Maskierung begleitet, indem er sie etwa ignoriert und stattdessen einen biologischen Naturalismus der Gesichtskennntnis profiliert. Denn dieser Diskurs ist erstaunlich erfolgreich, so dass mediale Gesichtsmasken mit der Suggestion auftreten, es handle sich um authentische Gesichter mit dem entsprechenden Gefühlsausdruck und nicht um kosmetische Masken; demzufolge sei eine Hermeneutik möglich, die das Innere aus dem Äußeren erkennt.

3 Löffler/Scholz (Anm. 1).

4 Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.

5 Vgl. die Arbeiten von Michael Hagner: *Geniale Gehirne. Zur Geschichte der Elitegehirnforschung*, Göttingen 2004; *Homo cerebialis – Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Frankfurt 2000.

6 Zur Maske vgl. Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.

7 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996.

Rhetorik des Gesichtsausdrucks

Die Suggestion, dass Gesichter nur ohne Dazwischenschaltung der Medien natürlich und verständlich sind, wird auch dort noch erfolgreich vertreten, wo fast alles künstlich hergestellt und maskiert ist – wie z. B. im Film und Fernsehen, den Stars und Promis, deren einziges Kapital oft das Gesicht und dessen Wiedererkennbarkeit sind unter Leugnung der Tatsache, dass es sich um geliftete Masken handelt. Der Diskurs – oder die Ideologie und Rhetorik – ist maßgeblich beteiligt an der erfolgreichen Verbreitung dieser Vorstellung, im Gesicht drücke sich das Innere authentisch aus, das Gesicht gewährleiste darüber hinaus die Identifizierung, sei unverfälschbarer Zeichengarant der Identität, so etwa im Passfoto oder den Fotos von Verbrechern, die ja erst jüngst durch den genetischen Fingerabdruck als Identitätsausweis ersetzt werden. Die Frage stellt sich, woher die Angst vor der Maskierung des Gesichts kommt und warum die moderne Gesellschaft diese Errungenschaft, sich maskieren und kostümieren, sich liften und verschönern zu können, konterkariert durch die Flucht in die Natürlichkeit des Gesichts und seines Ausdrucks. Für die Zwischenkriegszeit der Weimarer Republik sind die verheerenden sozialen und politischen Folgen analysiert worden, die das Festhalten am natürlichen Charakter und charismatischen Führer haben kann, dessen massenhafte Wirkung indessen durch die professionelle Inszenierung des Gesichts zuwege gebracht wurde.⁸ Richard Sennetts Befund einer „Tyrannei der Intimität“ oder Helmuth Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“ kritisieren die Verleugnung der Maskenhaftigkeit und die Lust an einer Geständniskultur, die im Begriff der Natur sowie der Authentizität des Gesichtsausdrucks zentriert sind.

Mimesisprobleme: Nachbilder/Vorbilder

Auch wenn bereits Lavater seine Gesichtsdeutung auf Grund von Kunstwerken und deren Kopien tätigt,⁹ überrascht die Resistenz mit der bis ins 21. Jahrhundert die Idee verfolgt wird, es handele sich um Nachahmung und nicht um mediale Masken. Erst in den zwanziger Jahren setzt sich die Erkenntnis durch, dass das Gesicht als Körperbild mediales Artefakt ist, symbolische Form, Typisierung, soziale Maske¹⁰ und insofern gerade nicht naturnahes Abbild. Angesichts ihrer lebensweltlichen Flüchtigkeit in Movies oder ihrem medialen Verschwinden durch distanzierte und anonyme Kommunikation sind untersuchbare und theoriefähige Gesichter immer Medien-Bilder. Deswegen ist ihre Referenz in der Moderne weniger naturnahe Ähnlichkeit als Repräsentation oder Mimesis, und der Referent ist innerhalb einer Wahrnehmungsanordnung der Zuschauer und Rezipient, an den die Gesichtsbilder adressiert sind. Projektion und Einstellung sind die Begriffe, die diese Wahrnehmungsanordnung kennzeichnen. Mimesis wird gleichsam umgeleitet von der Nachahmung von Nachbildern der Natur zur Nachahmung von Vorbildern durch das Publikum.¹¹ Diese Mimesis aber bedarf der Steuerung durch Texte und Diskurse.

8 Carolin Dorothee Lange: Genies im Reichstag. Führerbilder des republikanischen Bürgertums in der Weimarer Republik, Hannover 2012; Claudia Schmölders: Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie, München 2000.

9 Vgl. Gerda Mraz/Uwe Schlögl (Hg.): Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater, Wien 1999.

10 Vgl. Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.

11 Thomas Macho: Vorbilder, München 2011.

Ausdruck/Darstellung

Damit verändert sich die Funktion der Texte, die den Gesichtern zugeordnet sind. Wenn die alte Gesichtsrhetorik des Ausdrucks so einflussreich ist, dass sie die Hermeneutik des Gesichts auch dann noch steuert, wenn die Gesichter dieser Hermeneutik längst nicht mehr entsprechen, steigt der Wert des Redens und Schreibens über Gesichter. So wird die Topik einer Lesbarkeit vom Inneren im Äußeren in modernen Texten konterkariert, etwa in der Versprachlichung und Vertextung von Gesichtern in Kafkas Schreiben.¹² Der realistische Roman des 19. Jahrhunderts hatte bei Jane Austen, Balzac oder der physiologischen Skizze bei Turgenjew den Wirklichkeitsbegriff des Romans an der Lesbarkeit der Welt festgemacht¹³, die sich in Gesichtern präsentiert und spiegelt. Kafka verändert diese Referenz, indem der Leser die Deutungsmacht über die vertexteten Gesichter erhält, welche der Erzähler anders als bei Balzac oder Austen nicht mehr liefert. Insofern sind Gesichter bei Kafka rätselhaft und undeutbar, obschon deutlich dargestellt. Ohne identifikatorische Signifikanz bleibt ihre Fremdheit und fragmentarische Maskenhaftigkeit erhalten, sie erzeugen Staunen wie die Gesten in Brechts Theater oder seiner Lyrik. Die Lesbarkeit und Verständlichkeit muss erst durch den Leser, durch Interpretieren oder Theorien erstellt werden und ist nicht mehr evident. Das Gesicht wird zur maßgeblichen Leerstelle der Prosa und verlangt nach einem impliziten Leser. Ähnlich wie die Medientechnologien der Medizin und des Films seit 1900 das Gesicht modellieren und prothetisch ersetzen¹⁴, findet in literarischen Texten eine Gesichtersetzung durch Darstellung statt, die keine Gesichtsnachahmung durch Beschreibung mehr ist. Insofern sind für Kafka seine Texte wie Gesichter: „Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte“¹⁵; dies setzt eine Entkörperung voraus und eine anschließende Verkörperung in der literarischen Darstellung sowie in der Imagination des Lesers. Darstellung meint einen sprachlichen Modus und keinen visuellen des Körper- oder des Gesichtsbildes. Wittgenstein reflektiert über Sprachbilder oder Lautgebärden, in die die Körperlichkeit der Geste, des Ausdrucks transformiert wird. Den modernen Körper- und Gesichtsbildern sind Diskurse beigeordnet, die das Verstehen sowie die Verhaltensorientierung als Einstellung regulieren sollen. Insofern übersetzt Kafka sein Faible für den stummen Film in literarische Texte, versucht für den Körperausdruck eine adäquate Form der Versprachlichung zu finden. Diese orientiert sich an der Beschreibung des Äußeren und verweigert sich der Introspektion oder der Ausdeutung des Inneren, erzeugt dadurch beim Leser staunendes Unverständnis.

Gestisches Schreiben und Denken

Der Entkörperung, die durch die Maskierung in den Medien stattfindet, korrespondiert die Verkörperung durch Darstellung, welche den Ausdruck ersetzt. In dem Maße wie die Künstlichkeit des Gesichts gesteigert wird und dieses dadurch seine expressive Lesbarkeit verliert, verlagert sich die „exzentrische Positionalität“ und „Plastizität“ oder „Performativität“¹⁶ des Menschen ins gestische Schreiben. „Hand und Wort“, Geste et Parole¹⁷ gehen so im Laufe des 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Kombination ein, die die verlorene Expressivität des Gesichts ersetzt oder kompensiert durch den gestischen Akt des

12 Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, Frankfurt a. M. 1989.

13 Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M. 1981.

14 Vgl. Stefan Rieger: Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, Frankfurt a. M. 2001.

15 Franz Kafka: Über das Schreiben, Frankfurt a. M. 1983, S. 63.

16 Begrifflichkeiten aus den medienanthropologischen Konzepten von Plessner, Iser, Fischer-Lichte und Sibylle Krämer.

17 Vgl. André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. 1988.

Schreibens. Sowohl literarische Texte Kafkas wie auch theoretische Texte Adornos erhalten dadurch eine physiognomische Struktur, die vom Leser entziffert werden muss. Formen dieses Genres sind etwa der Essay oder das Fragment. Dass Texte wie Gesichter zu lesen sind oder eine physiognomische Textur haben, ist insofern eine Beobachtung, die sich bei ganz unterschiedlichen Autoren wie Adorno, Benjamin, Wittgenstein, Agamben oder Brecht und Kafka findet. Schon Lichtenberg hatte die Stilphysiognomik als bessere Variante zu Lavaters Gesichtsdeutung entworfen und in vielen Fragmenten skizziert. Im 20. Jahrhundert wird diese Übertragung der Lesbarkeit vom „Buch der Natur“, welches Natur und Gesicht wie einen Text liest, zur „Natur als Buch“, welches den Text natur- oder gesichts analog liest, philosophisch aufgewertet durch die Metaphorologie Blumenbergs, durch die Gestalttheorie oder die Sprachphilosophie Wittgensteins und Böhlers: „Jedes Wort – so möchte man sagen – kann zwar in verschiedenen Zusammenhängen verschiedenen Charakter haben, aber es hat doch immer *einen* Charakter – ein Gesicht. Es schaut uns doch an. – Aber auch ein *gemaltes* Gesicht schaut uns an.“¹⁸ Die „Physiognomik der Stimme“¹⁹ konterkariert im 20. Jahrhundert die traditionelle Gesichtsphysiognomik. Profiliert werden Lautgebärden; das Gestische der Sprache wird als Koexpressivität und Ausdruckswahrnehmung von Sagen und Zeigen untersucht.

Ent-/Verkörperung

Die Medialisierung des Gesichts führt im 20. Jahrhundert dazu, dass das Gesicht zur Maske wird, was den Anteil von Natur minimiert. Insbesondere können die Masken nicht mehr abgenommen werden, sondern werden inkorporiert zu Prothesen oder Implantaten, was eine substantielle Differenz von Gesicht und Maske verunmöglicht. Ob nun durch Kosmetik oder face lifting, durch Tattoos oder Körperbemalungen, der Anteil der Kunst wird erhöht und so das Ausdrucksprinzip ausgehöhlt sowie die Krise der facialis Semantik ausgelöst. Gleichzeitig werden deren Kernsätze in die populäre und wirkungsvolle Rhetorik umgewandelt, wonach im natürlichen Gesichtsausdruck das Innere oder der Charakter lesbar wird. Findet also empirisch, alltags- und medienkulturell eine schrittweise und akzelerierende Maskierung des Gesichts statt, so verstärken Künste und Diskurse diese Entwertung des Gesichts als Authentizitäts- und Identitätsgarant in der Kritik am Im- und Expressionismus. So wird das Ausdrucksprinzip in der Ästhetik Brechts durch die genauere und bewegliche Geste ersetzt. Auch die Anthropologie Plessners ersetzt das Gesicht und seinen Ausdruck durch die Maske, ähnlich wie dies Karl Bühler in der Überbietung des Ausdrucks durch Darstellung tun wird. Vor dem Hintergrund einer facialis Gesellschaft, die in den zwanziger Jahren sich ausbreitet und die Maske profiliert, kommt es dementsprechend zu Typisierungen des Gesichts, etwa als Führerbild von Dichtern wie Stefan George, als Körperbild im Tanz (Gabriele Brandstetter), Menschenbild im Photo (August Sander), Welt- oder Denkbild im Diskurs (Max Weber). Aber diese Menschenbilder und Typisierungen sind nicht mehr innen, sondern außen geleitet, es handelt sich um Medienbilder, die mit dem älteren Ausdrucksprinzip dergestalt brechen, dass sie nicht durch eine innere Referenz, sondern durch die äußere Referenz des wahrnehmenden Rezipienten oder Publikums bestimmt sind. Niemand käme auf die Idee, mit den Medienbildern Stefan Georges oder Hitlers introspektiv, psychologisch umzugehen, sondern die charismatische Wirkung auf den Adressaten in der Bewegung oder der Gemeinschaft steht im Fokus der Bildanordnung als modernem Dispositiv der Wahrnehmung.²⁰

¹⁸ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M. 1971, S. 289.

¹⁹ Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001.

²⁰ Vgl. Thomas Elsaesser/Malte Hagner: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg 2007.

Diskursgeschichte: Wiederherstellung des Gesichts

Der Trend zu medien- und bildkritischen Diskursen über das Gesicht, den wir seit einigen Jahren feststellen, entspricht diesem reflektierten Darstellungsmodus, der die mediale Maskierung sowie die Natürlichkeitsrhetorik konterkariert. An die Stelle eines zunächst affirmativen und dann seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts marginalisierten physiognomischen Diskurses ist ein medienkritischer Diskurs über die faciale Gesellschaft getreten. Wissenschaftshistorisch findet mit der analytischen Durchdringung der Vermessungs- und Lokalisierungstheorien von Gehirn und Gesicht oder der Tierphysiognomik zugleich eine Erinnerung an die Beschäftigungsweisen statt, in denen die Herrschaft des Ausdrucksprinzips die Natur des Gesichts definierte oder der Körperbau als wahr und authentisch galt (Ernst Kretschmer). Von Goethe bis zu Darwin stehen Tiere für die unverfälschte Wahrheit des Ausdrucks, die der Mensch dabei ist, im Zuge seiner Zivilisierung zu verbergen, durch eine „Silhouette“ zu ersetzen und ein „Schattenbild“ zu erzeugen.²¹ Ist die Maskierung des Gesichts derzeit empirisch und medienkulturell prominent, so erinnert die Wissenschaftsgeschichte an frühere Phasen von Diskursen, die bis zur anatomischen Lokalisierung das Ausdrucksprinzip radikalisierten, um die Natur zu ergründen und die Maskierung zu durchleuchten.

Medienanthropologie

Diese wissenschaftshistorische Rückwendung findet selbst dort noch statt, wo die überhistorische Wahrheit des Ausdrucks behauptet wird; auch eine philosophisch korrekte „Anthropologie des Ausdrucks“ verfährt wissenschaftshistorisch²². Der medialen und empirisch-realen Entkörperung durch Maskierungen diverser Art korrespondieren wissenschaftshistorische Darstellungen, die reinkorporierend insofern sind, als sie Erinnerungsbilder des Gesichtsausdrucks liefern. Wenn Foucault das Gesicht mit dem Menschen verschwinden sah, dann begründete er zugleich eine Diskurs- und Darstellungsform, welche das Gesicht wissenschaftsarchäologisch wiederherstellt. Anthropologie ist bei Foucault der Titel für diesen reproduzierenden Diskurs, der das Bewegungsbild des Gesichts im Film und seiner Theorie ersetzt durch das Erinnerungsbild (Gilles Deleuze) der wissenschaftshistorischen Darstellung. Bild- und Medien-Anthropologie erleben so in den letzten zwanzig Jahren einen bemerkenswerten Aufstieg²³, der die faciale Krise kompensiert durch die diskurshistorische Restitution des Gesichts, nunmehr in der Maske der theoretischen Darstellung (Ludwig Wittgenstein) einer Anthropologie nach dem Tod des Menschen (Dietmar Kamper).

Gesichtsdiskursivierung

Die Vertextung und Diskursivierung des Gesichts entspricht Bedingungen einer fortgeschrittenen Medienkultur, in welche auch Texte und Diskurse eingezogen werden. Bedingungen sind die Referenz auf den Adressaten und nicht mehr die nachzuahmende Natur. Die Einstellung und Projektion des Adressaten steuert den Verstehensvorgang und damit die Semantik des Gesichts; eine gestische Zerteilung und Mobilisierung ersetzt die Ganzheit des Gesichts und damit das Signifikat der Identität; die kalte Abstraktion

21 Dietmar Schmidt: Die Physiognomie der Tiere. Von der Poetik der Fauna zur Kenntnis des Menschen, München 2011, S. 10.

22 Norbert Meuter: Anthropologie des Ausdrucks. Die Expressivität des Menschen zwischen Natur und Kultur, München 2006.

23 Vgl. etwa Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

und Reflexion verdrängt die emotionale Intimität und bildliche Evidenz; mimische Beweglichkeit tritt an die Stelle der Statik des Bildgesichts etwa im Porträt; damit wird die Aura des Gesichts durch seine Reproduzierbarkeit ersetzt. Hatte Béla Balázs am frühen Stummfilm hervorgehoben, dass eine neue Sichtbarkeit des Menschen ein neues Menschenbild hervorbringt, so betont Robert Musil in einer Rezension, dass dies auch eine neue Ästhetik notwendig macht, die durch den „anderen Zustand“ von Projektionen und Halluzinationen zu bestimmen ist, in die das Filmgesicht die Wahrnehmung des Zuschauers versetzt. Nicht nur wird das Filmbild des Gesichts durch Einstellungen der Montage hervorgebracht, sondern die Wahrnehmungsanordnung verlangt vom Zuschauer mentale Einstellungen zum Filmbild, wie die Transzendierung der Wahrnehmung des Gesichts in der Projektion und Imagination des Wahrnehmenden.

Charaktermaske

Maskierung bedeutet Verschönerung, Perfektibilierung im aufklärerischen Sinne, führt gegen den gesichtsfixierten Führerkult der Gemeinschaft die bessere Gesellschaftsform der Distanz und Coolness herbei, verhindert die rassentheoretischen Besetzungen des fremden oder anderen Gesichts durch mediale Assimilierung und Nachahmung. Woher kommt die Unzufriedenheit mit diesem Projekt der Perfektibilierung? Auch politisch ist vor dem Hintergrund der Weimarer Republik darauf hingewiesen worden, dass die mediale Präsenz der Gesichter fortschrittlich insofern ist, als selbst die Führerbilder eben Bilder, photographierte Masken sind. Auch der Auraverlust des Porträtgesichts und seine moderne Ersetzung durch reproduzierbare Medienbilder kann als massenmediale Demokratisierung und Popularisierung gedeutet werden und als Abbau von autoritären Strukturen der Repräsentation. In der Ästhetik richten maskentaugliche Begriffe wie Erscheinung (Martin Seel) oder Performanz (Erika Fischer-Lichte) das Augenmerk auf den äußeren Schein, die künstliche Oberfläche, um dem politisch verfänglichen „Jargon der Eigentlichkeit“ (Theodor W. Adorno) einer hegelschen Schein-Wesen-Logik zu entgehen, die permanent dazu anleitet, dem Schein zu misstrauen und das Wesen zu entdecken. Marx hatte mit dem von Jean Paul übernommenen Begriff der Charaktermaske darauf hingewiesen, dass die bürgerliche Gesellschaft beständig falsches Bewusstsein in Gestalt von naturähnlichen Masken und dem schönen Schein von Natur produziert, um das wahre Wesen zu verschleiern, welches erst die reine Wissenschaft wieder ans Licht holt. Der ästhetische Begriff für diese Gesichtskonstruktion ist nicht die visuelle Anschaulichkeit des Symbols in der Denkweise von Goethe und Carus, sondern das spannungsvolle Text-Bild Verhältnis von Emblem oder Allegorie. Verlieren die Gesichter in der Moderne trotz ihrer ubiquitären Medienpräsenz an evidenten Anschaulichkeit und Lesbarkeit, dann entspricht dieser Abstraktion der gestiegene Bedarf an sprachlicher Reflexion in Diskursen verschiedener Genres.

PORTRÄTTECHNIKEN

Mandylyon, Francis Bacon und Alberto Giacometti. Scheiternde Porträts

Daniel Spanke

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist meine Dissertation mit dem Thema „Porträt – Ikone – Kunst. Methodische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst“, aus deren Breite ich mich für das Bildparadigma Kunst auf Francis Bacon (mit einem Ausblick auf Alberto Giacometti) beschränke.

Das Porträt, in dem Sinne, wie es die Neuzeit versteht, mit all den Implikationen an Authentizität und Ähnlichkeit und unmittelbarer Wiedergabe einer gesehenen Wirklichkeit, hat es in der europäischen Bilderkultur nicht immer gegeben. Auch vorneuzeitliche Bilder, wie eben die Ikone, hatten als besonders wichtige, ihnen übertragene Aufgabe die Vergegenwärtigung einer bestimmten Person, ohne dass man sie deshalb als Bildnisse oder Porträts bezeichnen kann. Sie werden auf diese Vergegenwärtigung sehr wohl verpflichtet, also zu garantieren, dass die gemeinte Person in ihnen wirklich getroffen ist, aber durch signifikant andere bildliche Strategien als dies bei Porträts beschrieben werden kann. Das war für mich der Grund von unterschiedlichen „Bildparadigmen“, dem der Ikone und dem des Kunstwerks zu sprechen. Bilder zu machen und zu betrachten dürfen wir wohl als Grundkonstante menschlicher Kultur seit ihren allerersten Anfängen ansehen. Wie aber Bilder hergestellt und verstanden werden ist bildhistorisch zu beschreiben, das heißt es gibt Perioden der kulturellen Geltung und Dominanz eines Bildverständnisses und Zeiten des Umbruchs und des Wechsels im Verständnis, der Entstehung, der Betrachtung und des Sprechens über Bilder.

Aus bestimmten Gründen, auf die wir noch zu sprechen kommen werden, waren diese mit dem Porträt verbundenen Erwartungen, eine bestimmte Person bildlich tatsächlich zu treffen, unter der Geltung des Bildparadigmas Kunstwerk immer schon problematisch. Die Aufgabe des Personalbildes, wie man solche Bilder paradigmennneutral nennen kann, beginnt sich mit dem Konzept des Bildes als Kunstwerk zu reiben. Diese Reibungen beginnen sich relativ früh niederzuschlagen, nicht erst in der Moderne, die so gerne und oft den „Tod des Porträts“ proklamiert hat. Schon in Texten der Renaissance wird über zeitgenössische Porträts gesagt, dass sie zwar ihre Aufgabe erfüllt haben mögen, aber keine Kunst seien. In den Geschichten zu Michelangelo wird diese Interferenz zwischen der alten Bildaufgabe Personalbild und dem Bildparadigma Kunst dann besonders markant.

Überblickt man nun vorneuzeitliche Texte zum Personalbild, im Zeitalter der Geltung des Bildparadigmas Ikone also, wird man allerdings gewahr, dass die markanteste Erzählung über das Anfertigen eines Personalbildes, die Geschichte vom Mandylyon oder dem Christusbild auf dem Tuch, das Personal-

bildmachen bereits problematisiert. Erzählt wird in mehreren Varianten die Geschichte von König Abgar von Edessa, der heutigen Stadt Urfa in der Südtürkei, der Christus bat, zu ihm zu kommen, um ihn von einer Krankheit zu heilen. Statt sich auf die Reise nach Edessa zu machen, erlaubte Christus, dass Abgar einen Maler, Hannan, schicke, ihn zu porträtieren. Hannan jedoch scheiterte, keines seiner Bilder gelang. Da nahm Jesus ein Tuch, drückte sein Gesicht in das Tuch und Christi Antlitz wurde darauf wunderbarerweise dauerhaft sichtbar.



Abb. 1: *Mandylyon, Vatikan*

Das Personalbildmachen scheint also keine leichte Sache zu sein. Die Bilder müssen durch Strategien darauf festgelegt werden, die Person glaubhaft zu treffen. Das heißt für unser Thema nicht anderes, als dass die Gesichter im Bild immer schon davor bewahrt werden mussten, sich aufzulösen, soll das Personalbild als gelungen gelten können. Dazu muss man vielleicht noch genauer darauf eingehen, was wir unter „Gesicht“ verstehen – nämlich nicht nur eine anatomische Struktur über dem menschlichen Schädel, sondern eine Einheit aus besonders zeichenhaft aufgeladenen und zur Deutung dargebotenen Körperteilen, die einen Erkennungsprozess einer bestimmten Person hinsichtlich ihrer personalen Identität wie auch ihrer Gemütsverfassung in Gang setzen. Georg Simmel hat über diese, mit anderen Körperteilen nicht vergleichbare, kognitive und soziale Bedeutung des menschlichen Gesichtes markant geschrieben.

Der bildliche Normalfall ist also die Gesichtsauflösung beziehungsweise das Problem, dass das abzubildende Gesicht erst gar nicht korrekt zustande kommt, denn ein gelungenes Personalbild ist eben schwer zu machen. Im Falle Christi zu schwer, als dass die Aufgabe vom immer auch begrenzten Vermögen eines Malers bewältigt werden könnte. Christus ergreift deshalb die Initiative auf das Bild hin und bildet sich selbst ab, so wird sein Bild möglich. Im Angesicht dieses Bildes wird Abgar geheilt.

In dieser Erzählung manifestiert sich ein spezifisches Verständnis von Bild als einer Eigenschaft des Darzustellenden selbst. Das Bild gehört zum Darzustellenden, es ist nicht geistiges Eigentum und Erfindung eines Künstler zu nennenden Malers. Geistliche wie Johannes von Damaskus und Theodor, Abt des Studion-Klosters in Konstantinopel, geben diesem Bildverständnis markant und auf höchstem intellektuellem Niveau Ausdruck in ihren Schriften, weil die Möglichkeit eines Personalbildes Christi unter bürgerkriegsartigen Situationen im oströmischen Reich zur Diskussion stand. Erst auf massiven äußeren Druck wird das Konzept der Ikone, Personalbild sein zu können, formuliert und geklärt. Das Bemerkenswerte ist, dass in dieser Auseinandersetzung das Bild gleichsam entbildlicht wird, es wird dem Wort angenähert. Denn die Identität des Dargestellten mit dem Darzustellenden wird einem Konkordanzsystem bildlicher Zeichen mit schriftlich fixierten Bedeutungen übertragen, der Ikonografie, der Begriff trägt seine Be-



Abb. 2: *Mandylyon, Novgorod*

deutung tatsächlich in sich. Im Zentrum der Bilderverehrung sitzt also ein bildimmanenter Ikonoklasmus, ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber dem Bild, das durch Vorschriften im wahrsten Sinne des Wortes bewacht und beaufsichtigt werden muss. Gerade nicht ein unmittelbares Einleuchten, ein Erkennen oder Wiedererkennen beziehungsweise die Anmutung, jemand könne prinzipiell wiedererkannt werden, bestimmt die Ikone als Personalbild, sondern die Entsprechung mit einer Ikonografie, die der Maler kennen, anwenden und niederlegen muss wie die Buchstaben eines Alphabets in einem Text. Die Schrifttype kann verschieden sein, kann auch Handschrift sein oder in Marmor gemeißelte Antiqua, aber die Form der Buchstaben ist nur begrenzt und kontrolliert variabel. Das hat Konsequenzen für die ästhetischen Qualitäten von Bildern, die unter der Geltung dieses Bildparadigma entstehen, eben für Ikonen, und für die damit Zusammenhängenden Praxen der Ikonenbetrachtung. Sowohl die Ikonentheorie als auch die mit ihr entstandenen Verhaltensweisen Ikonen gegenüber haben konsequenterweise kaum ein Organ für die spezifischen ästhetischen Qualitäten eines einzelnen Ikonenexemplars entwickelt, inwiefern es sich also in der Malweise oder um im Bild zu bleiben in der Schrifttype jeweils auszeichnet. Wenn man also etwas sehr ikonwidriges tut und verschiedene Exemplare des Mandylions zugleich betrachtet, wird

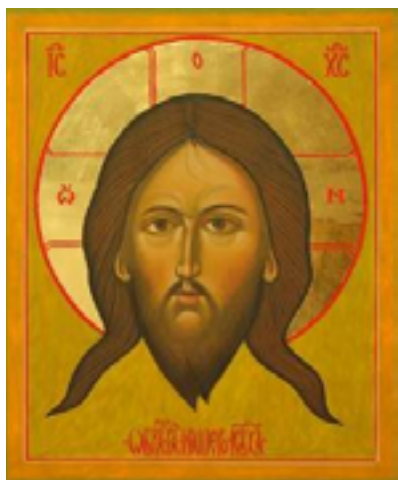
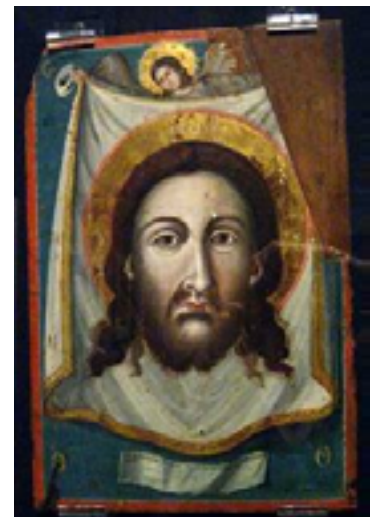
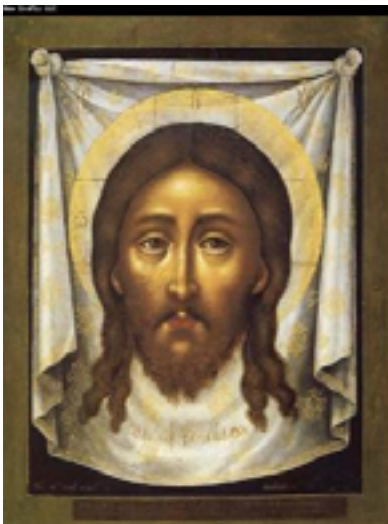


Abb. 3: sechs Mandylions

man sehr wohl Ähnlichkeiten der Gesichter Christi feststellen. Diese Ähnlichkeiten sind mit Worten gut zu beschreiben: es handelt sich jedesmal um ein schmales, vollbärtiges Gesicht eines jüngeren Mannes mit langer, schmaler Nase und dunklerem, mittelgescheiteltem, schulterlangem Haar.

Überschaut man jedoch viele dieser Bilder auf ihre unmittelbare Überzeugungskraft hin gemeinsam, eine Person wiederzugeben, was in der Ikonenpraxis eigentlich nicht vorkommt, dann wird man Mühe haben, in den abgebildeten Gesichtern dieselbe Person zu erkennen. Zu verschieden scheinen die ikonografischen Vorgaben verwirklicht zu sein, als dass man tatsächlich von einem Porträt Christi sprechen könnte. Das tut innerhalb der Geltung des Bildparadigmas Ikone, innerhalb der Orthodoxie, auch niemand. Der Porträtbegriff gehört zum Bildparadigma Kunst mit seinen signifikant anderen Implikationen und Topoi, über Bilder zu sprechen, Bilder anzufertigen und zu betrachten.

In der italienischen Renaissance läuft die Umdeutung der Bilder von der Ikone zum Kunstwerk ausdrücklich über die Abwertung der Ikonen als schlechte Kunst. So beschreibt der Kunsttheoretiker Giovanni Battista Armenini 1587 einige Tafeln „alla greca“ als „äußerst plump“, „unerfreulich“ und „völlig verräuchert“. Damit aus den Bildern die ewige Kunst, als deren Gipfel sich die Renaissance zeitgenössisch und mit epochalen Auswirkungen für die westliche Kultur verstehen wollte, wird, muss aus der Ikone ein Stil, die maniera greca, und zwar ein schlechter werden. Forthin ist der gute Künstler zwar leichter in der Lage, ein Personalbild zu machen, die Künstler sind eben gut ausgebildet und können das, aber gerade eben dies sei auch keine Kunst. Es sei vielmehr Sklavenarbeit, sich an das Zu-Sehende streng halten zu müssen und deshalb der freien Kunst unwürdig. Hatte die Ikone ein Problem mit dem Personalbild weil der Präzedenzfall des Christusbildes theologisch dadurch konsensfähig gemacht werden musste, die Maler gleichsam zu entmündigen und ihre jeweiligen malerischen und stilistischen Eigenarten gegenüber den schriftlich zu fixierenden Merkmalen eines Bildes komplett auszublenden, ist es unter der Geltung des Bildparadigmas Kunstwerk fast umgekehrt: die Fixierung des Personalbildes, eine bestimmte Person exakt wiedergeben zu müssen, erschwert in den Texten, in denen Porträts thematisiert werden, ihre Würdigung als Kunstwerk.

Diese besondere Schwierigkeit, unter der das Porträt unter dem Bildparadigma „Kunst“ steht, führt zu verschiedenen Strategien, die das Porträt dennoch als Kunstwerk rechtfertigen. Eine klassische ist ein



Abb. 4: Francis Bacon, *Study of Isabel Rawthorne*

Topos in der Beschreibung solcher Porträts. Spätestens seit Raffael und mit erstaunlicher Kontinuität bis zu Max Liebermann und Edvard Munch wird zum Beispiel von dem jeweiligen Porträt behauptet, es sei dem Darzustellenden ähnlicher als dieser sich selbst. In dieser Übersteigerungswendung wird das Porträt als Kunstwerk dadurch gerechtfertigt, dass es die bloße Kopie der Wirklichkeit überboten hätte, und damit der Forderung nach einer Plusqualität der Kunst mehr als genüge getan worden ist. Eine andere Strategie ist keine rhetorische sondern eine künstlerische und sie wird von einigen Künstlern im 20. Jahrhundert angewendet: sie thematisieren die Problematik des Porträts als Kunstwerk in der Art und Weise ihres Malens, und dies nicht klassisch, indem sie die Forderungen übererfüllen und geniemäßig überbieten, sondern im Gegenteil, indem sie ihre Kunst aus dem Scheitern des Porträts entwickeln. Zu diesen Künstlern gehört etwa Francis Bacon, auf den ich mich nun konzentrieren möchte.

Bacons Porträt „Study of Isabel Rawthorne“ ist 1966 entstanden und wohl eines der Gemälde mit dem stärksten close-up im Oeuvre des Künstlers. Gerade wegen dieser Konzentration auf die für Personalbilder zentralen Momente ist es jedoch für die Überlegungen besonders geeignet. Wir sehen die Dargestellte in einer heftigen Linksdrehung begriffen, als ob sie etwas sich unerwartet hinter dem rechten Bildrand Ereignendes erspüren würde. Ihre Sinne erscheinen dabei besonders geschärft: die Augen wie „gespitzt“ zur Quelle der Erregung gerichtet, die Nasenlöcher durch eher assoziierte, den Rahmen des Körperlichen sprengende, große, dunkle, Ovalformen erweitert. Die Dargestellte zeigt sich nicht, wie in einer klassischen Porträtattitude, in der die Person sich während einer Sitzung ihres Porträtiertwerdens bewusst ist. Vielmehr scheint ihr Bildnisprozess durch etwas Plötzliches gestört zu sein, was unmittelbare Folgen für das Personalbild gehabt zu haben scheint. Es müsste jedoch ein ganz besonders inniges, direktes Bildverfahren sein, eine Übertragung des Körpers in träge Farbmasse, die des ständigen Kontaktes bedarf, dass sich ein solches Ereignis entsprechend auswirken kann. Wohl kaum wird man dabei tatsächlich an ein Berührungsbild wie das Mandylion, das ohne Maler auskommt, denken können, wenn auch der wie in der Wendung verschmierte Mund die Assoziation an einen solchen, allerdings misslungenen Abdruck erweckt. In der Tat äußert sich Bacon selbst in bemerkenswerter Art und Weise über seine Vorstellung, ein Porträt zu machen. In den Gesprächen mit David Sylvester spricht Bacon davon, er träume einfach einen Farbkumpen auf die Leinwand zu schleudern und das Porträt stünde da. Auch das gelingt nicht, Bacon muss hingegen bekunden, dass ein Grossteil seiner Arbeit darin bestünde, abzurechnen, was ihm leicht von der Hand geht. Warum? Maler können doch froh sein, wenn ihr malerisches Geschick ihnen die Möglichkeit einer perfekten Wiedergabe, eines perfekten Porträts in die Hand gibt. Aber genau darum geht es Bacon eben ganz offensichtlich nicht. Vielmehr schafft er ein Bildwesen, das so sehr aus Farbe besteht, aus malerischen Interventionen und Inventionen, dass seine Gleichsetzung mit einer Darzustellenden schwerfällt. In meinem Text habe ich stets zwischen Darzustellendem, dem Menschen, den es gegeben hat und den das Porträt ins Bild setzen soll und dem Dargestellten, der als bildliche Vorstellung im wörtlichen Sinne nur in der Darstellung existiert, unterschieden. Diese Unterscheidung hat nur kunsttheoretisch, dass heißt innerhalb des Bildparadigmas Kunst Sinn, nicht hingegen eben ikonentheoretisch beziehungsweise innerhalb des Bildparadigmas Ikone. Denn dort ist das Bild ja eine Eigenschaft des Darzustellenden selbst. So sehr Bacon also mit seiner Vorstellung, das Bild möge doch bitte gleichsam in einer Abwurfgeste von Farbe parallel zur Abwischgeste des Mandylion fast wie von selbst und also nicht von Menschenhand gemacht entstehen, so sehr handelt Bacon als Maler innerhalb des Bildkonzepts Kunst. Und zwar so sehr, dass er den alten kunsttheoretischen Vorwurf an das Porträt, es sei geistlos, weil es ja einen Darzustellenden nur so zeigt, wie er ist, und deshalb keine Kunst, verinnerlicht zu haben scheint, indem er die bloße Abbildung, die sich selbst auf etwas Abzubildendes durchsichtig macht, vermeidet, wie der berühmte Teufel das Weihwasser. John Russel hat die wichtige Bemerkung gemacht, dass Bacon nur selten – und in den Porträts eben gar nicht – gewaltsame Themen behandelt, sondern es die Malerei selbst ist die gewalttätig auftritt. In der Tat scheint die Dargestellte von ihrer Gesichtsauflösung gar nichts zu wissen. Im Gegenteil, sie scheint ein Bündel an Lebensenergie und Vitalität zu sein. Die gleichen Bilddaten, die jedoch den Eindruck dieser Vitalität hervorrufen, Schnelligkeit der Pinselspuren, explodierende Farbgewalt, ausschießende Formen, sind zugleich verantwortlich für den Eindruck die Dargestellte sei vom Tode gezeichnet. Die übergroßen Nasenlöcher sind zum Beispiel wie geblähte Nüstern zum einen Ausweis ihrer erhöhten Sinneskraft und Aufmerksamkeit, mithin ein Zeichen für hohe Lebendigkeit ja Aggressivität, zum anderen aber auch als schwarze Leerstellen im Körper wie Einschusslöcher oder Nekrosen Ausweis einer Desintegration des Leiblichen. Doch alle diese Deutungen, Nüstern, Einschusslöcher, Nekrosen, der zu sehenden Bilddaten sind mit unseren Erfahrungen eines darzustellenden Körpers nicht vereinbar. So sieht ein Körper tatsächlich einfach nicht aus. Sie funktionieren nur innerhalb der Malerei Bacons, nur für

das Farbwesen, das Bacon geschaffen hat und das kein Äquivalent in der Wirklichkeit hat. Insofern ist die Gesichtsauflösung der Dargestellten keinesfalls auf die Darzustellende zu übertragen, weil die Dargestellte so deutlich der Kunst Francis Bacons entspringt und nicht etwas Abzubildendem. Bacon deutet die Realität um ihn herum nicht als gewaltvolle Welt, in der dem Menschen schlimme Dinge widerfahren, obwohl dies natürlich der Fall ist. Vielmehr präsentiert er seine Malerei und das Porträtmachen als gewaltvollen Akt, die Gesichtsauflösung widerfährt der Dargestellten. Gleichwohl interpretiert Bacon damit auch menschliche Wirklichkeit, denn seine Malerei, sein Malen und Bildermachen geschieht ja nicht außerhalb der Welt. Erstens weil nichts, was geschieht, außerhalb der Welt geschieht. Und zweitens Bacon ja in seiner Dargestellten eine Darzustellende repräsentiert. Isabel Rawthorne hat es gegeben und von ihr schafft er eine Dargestellte, eine Imago, ein Bild. Es ist, und hier würde die Ikonentheorie heftig zustimmen, eine Eigenschaft von Menschen, dass es Bilder von ihm geben kann. Deshalb nämlich kann man Christus, den Sohn Gottes und Gott darstellen, eben weil er Mensch ist, unvermischt und ungetrennt. Im „Zeitalter der Kunst“, um einen Begriff von Hans Belting zu nehmen, sind die Person und ihr Bild nicht mehr identisch miteinander. Wenn Bacon allerdings Isabel Rawthorne darstellt, kreierte er ein neues Wesen, das sich für unseren Blick vor die Darzustellende schiebt und die gelebt habende Person gleichsam bedeckt. Wir erfahren über die Beziehungen von Isabel Rawthorne zum Maler, ja über ihre Persönlichkeit, herzlich wenig. Indem Bacon jedoch ein Äußeres der Bildperson als hoch bedeutsam, als differenziert und energiegeladen zeigt, deutet er auf ein Inneres, aus der diese Bedeutung kommt. Der Dargestellte, nur mühsam und locker in Malerei geformte Leib ist also gleichermaßen die Maske, in die Person bildlich eingehüllt wird, um sichtbar zu werden. Doch diese Maske der Malerei ist in Bacons Bild so wenig geschlossen, so wenig eine intakte Hülle, dass man von einer dargestellten Körperoberfläche, unter der ein Inneres verborgen wäre, kaum sprechen kann. Körpermetaphorisch gesprochen ist diese Maske bei Bacon „Innerei“. Nur noch innen stellt sie jedoch nicht mehr dar: nicht Eigenschaften, Ansprüche, nicht Zuschreibungen – ihr Zeichencharakter ist gekappt, weil die Verweisstruktur von einem auf ein anderes, von Außen auf Innen



Abb. 5: Alberto Giacometti, *Tête d'homme IV (Diego)*

nicht mehr funktioniert. Gerade dadurch aber wird die Person Isabel Rawthorne in ihrem Bild nicht ausgestellt, sie wird bildlich nicht verfügbar und bleibt dem Blick entzogen. Was Bacon dem Bild antut, tut er Isabel Rawthorne gerade nicht an und respektiert damit ihre Person als Unantastbar. Die Gesichtsauflösung im Bild Bacons ist also die Bedingung für die Wahrung der Unantastbarkeit der darzustellenden Person.

Ein anderes Beispiel für eine ähnliche Strategie in der Moderne ist das Werk Alberto Giacomettis. Auch hier konzentriere ich mich auf ein Werk, auf ein Gemälde, das seinen Bruder Diego zeigt und zwei Jahre früher als Bacons Bild entstanden ist: Kopf eines Mannes IV (Diego), 1964.

Giacomettis Gemälde ist aus einzelnen Linien und Pinselspuren in Grau- und Schwarztönen aufgebaut, die zeichnerisch wirken.

Anderes als Bacons Bild blickt der Dargestellte starr geradeaus, ist ganz frontal als Brustbild gezeigt. Es ist schwer zu sagen, ob Giacometti hier den Bruder selbst vor Augen hatten, von Fotos wissen wir, dass es so war, oder eine plastische Büste Diegos, von denen Alberto zahlreiche geschaffen hat, ins Werk setzt. Das liegt daran, dass, ganz anders als Bacons Bild, der Bildperson jegliche Regungen der Lebendigkeit abgeht, sie wirkt erstarrt. Dennoch entwickeln die einzelnen Pentimenti eine geradezu umtriebige Geschäftigkeit und Geschwindigkeit, die Körperformen des Dargestellten gleichsam umkreisend und umzeichnend zu bilden. So sehr ist der Prozess des Einfangens einer Person mittels gleichsam käfigartiger Striche und Flächen ablesbar, dass ich mir hervorragend einen Trickfilm vorstellen kann, der diesen Prozess zeigt. Im feststehenden Bild jedoch ist dieser Prozess jedoch unabgeschlossen und auch unabschließbar. Denn auch hier wissen wir, so hat der Darzustellende nie ausgesehen, weil so kein Mensch aussieht, es ist ein Bild, ein Dargestellter, eine Bildperson. Anders als in Bacons Bild werden die Qualitäten der Malweise, heftig, lebendig und zugreifend, jedoch nicht auf den Dargestellten deutend übertragen. Der Kontrast zwischen den nervösen Pinselstrichen und der Starre der Bildperson ist dazu zu groß. Vielmehr problematisiert Giacometti in noch vordringlicherer Art und Weise als Bacon sein eigenes Bildnismachen beziehungsweise sein Streben, ein treffendes Personalbild zu geben. Giacometti malt vielleicht nicht so sehr das Sehen einer Person, wie vielmehr das Malen einer Person und das Scheitern dieser Person im Malen habhaft zu werden. Der Künstler selbst hat eindrucklich von seinen Schwierigkeiten gesprochen. Schon 1933 veröffentlicht er ein surrealistisches Gedicht dazu: *le rideau brun*, Der braune Vorhang (damit meint er das Gesicht):

*Keine menschliche Figur ist mir so fremd
Wie ein Gesicht, das,
so oft ich es angeschaut habe,
sich überall verschlossen hat
auf unbekanntem Treppenstufen.*

Porträtmachen ist unter solchen Umständen recht schwierig, nicht weil der Maler sein Handwerk nicht verstünde, sondern weil der Mensch schwierig ins Bild zu setzen ist. Nicht künstlerische sondern anthropologische Probleme stellen sich dem Maler. Der Mensch ist bildlich nur scheinbar verfügbar, es trennt uns eine unüberbrückbare Distanz voreinander über die hinweg wir einander nicht verstehen. Deshalb hat man Giacometti immer wieder auch mit dem Existentialismus in Verbindung gebracht. Wir machen ja durchaus die Erfahrung, dass wir einander – hoffentlich – annähernd verstehen und doch ist diese letzte Fremdheit in der Tat eine Realität unserer Erfahrung. Menschen sind nicht offen füreinander, sondern, der Volksmund sagt es treffend, man kann jemandem nur vor den Kopf schauen. Dem Gesicht, dem Körper, der Welt ist tatsächlich eine Grenze eingeschrieben, die wir in diesem Leben nicht überschreiten können. Alberto Giacomettis Kunst ist deshalb eine besondere Funktion anthropologischen Realismus. Und hier schließt sich der Kreis über die Bildparadigmen Ikone und Kunstwerk hinweg. Hannan konnte das Bild Christi nicht malen, weil die Person Jesu Christi, zugleich Gott und Mensch, sich nicht von Menschenhand ins Bild bannen lässt. Christi Bild muss nicht-von-Menschenhand-gemacht, als *A-cheiro-poieta*, entstehen. Weil im Zeitalter der Säkularisierung sich die Erkenntnis durchgerungen hat, dass jeder Mensch tatsächlich in seiner Würde gänzlich unantastbar ist, muss Alberto Giacometti, dem solch göttliche Kräfte nicht zur Verfügung stehen, schon am Porträt seines Bruders scheitern. Doch das Scheitern des Personalbildes macht es deshalb in Bacons und Giacomettis Kunst erst möglich, diese Qualität des Menschen sichtbar werden zu lassen. Das Scheitern, die Gesichtsauflösung oder vielmehr das Gar-nicht-erst-Zustandekommen eines intakten Gesichtsbildes ist die Bedingung für das gelungene Porträt als Kunstwerk und modernes Menschenbild. *Acheiropoieta* wird es nicht mehr geben.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1

Mandyllion, 6. Jahrhundert, Capella Santa Matilda, Vatikan, aus S. Solvestro in Capite, Rom

Abb. 2

Mandyllion, aus Novgorod, 2 H. 12. Jahrhundert, Moskau, Staatliche Tretjakov-Galerie

Abb. 3

Verschiedene Ikonen vom Typus Mandyllion (von links oben nach rechts unten):

- a) Simon Ushakov, 18. Jahrhundert, jetzt Geistliche Akademie Moskau
- b) Russisch, Mitte 19. Jahrhundert, Privatsammlung
- c) Griechisch, 1833, Privatsammlung
- d) Russisch, 20. Jahrhundert, Kunsthandel
- e) La Sante Face de Laon
- f) Mandyllion, Russisch, Ende 19. Jahrhunderts

Abb. 4

Francis Bacon, *Study of Isabel Rawthorne*, 1966, Öl auf Leinwand, 35.5 x 30.5 cm, Centre Georges Pompidou, Paris; aus dem Besitz von Louise und Michel Leiris

Abb. 5

Alberto Giacometti, *Tete d'homme IV (Diego)*, *Kopf eines Mannes IV (Diego)*, 1964, Öl auf Leinwand, 50 x 40,5 cm, Kunsthaus Zürich

Porträts wovon? Zum Wandel einer Kunstgattung in der Moderne

Michael Lüthy

Sozusagen als Motto meiner Ausführungen zur Gattung des Porträts bzw. zur Porträtkunst habe ich eine Arbeit von Robert Rauschenberg gewählt. 1961 plante die Pariser Galeristin Iris Clert eine Porträt-Ausstellung und lud Robert Rauschenberg, den amerikanischen Pop-Künstler, zu einem Beitrag ein. Dieser reagierte mit einem aus Stockholm geschickten Telegramm mit dem Inhalt: *This is a portrait of*

Iris Clert if I say so – Robert Rauschenberg. Als Motto zeige ich die Arbeit deshalb, weil das Porträt im Laufe der Moderne und insbesondere im 20. Jahrhundert zu einer umstrittenen, ja in gewisser Hinsicht unmöglichen Gattung wird, und Rauschenbergs Telegramm nun zeigen kann, dass dieses Umstrittene zwei unterschiedliche Dimensionen hat: zum einen ist es der Streit über das, was als legitimes Porträt eines Menschen angesehen werden kann; zum anderen ist es der Streit darüber, was legitimerweise als ein Kunstwerk angesehen werden kann. Was den ersten Streit, denjenigen ums Porträt, betrifft, so haben auf die Frage nach dem

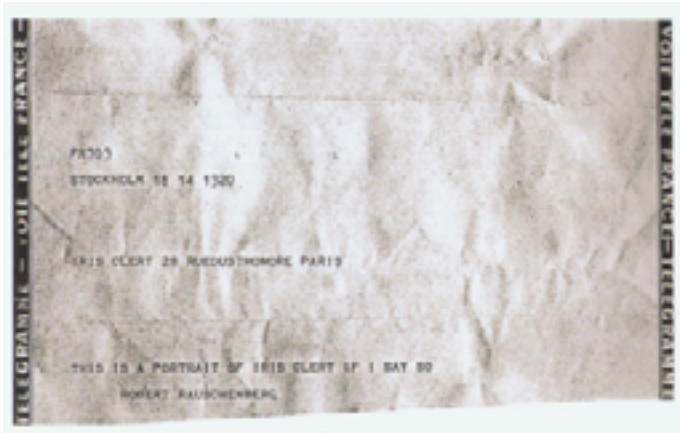


Abb. 1: Robert Rauschenberg, Telegramm

angemessenen Bild des Menschen im Zuge der Moderne die Anthropologie, die Psychoanalyse, der Strukturalismus, aber beispielsweise auch die Ökonomie so mannigfaltige wie widersprüchliche Antworten gegeben – denen aber zumindest eines gemeinsam ist: die Auffassung, das Wesen eines Menschen sei gerade nicht über sein Äußeres zu erfassen, sondern müsse an anderer Stelle, sei es im Unbewussten, sei es in übergeordneten Strukturen, gesucht werden. Damit aber erodierte die entscheidende, über Jahrhunderte nicht bezweifelte Voraussetzung des Porträts, nämlich die Korrespondenz von physiognomischer Erscheinung und Persönlichkeit. Hinsichtlich des anderen Streits, demjenigen um die Legitimität oder Illegitimität einzelner Artefakte *als Kunst*, wurden im Zuge der Moderne ebenfalls ganz unterschiedliche Antworten gegeben, von den einzelnen künstlerischen Strömungen, von der Kunstwissenschaft, aber

auch von der philosophischen Ästhetik. Und auch hier zeichnet sich in den divergierenden Auffassungen zumindest eine Gemeinsamkeit ab: die Auffassung, dass die Funktion des Repräsentierens oder bildlichen Darstellens für ein Kunstwerk überhaupt nicht zwingend ist. Etwas kann ein Kunstwerk sein, auch wenn es nichts zeigt – und auch dies, die Relativierung des Abbildparadigmas, ist natürlich für die Porträtkunst von einschneidender Bedeutung. Rauschenbergs witziger Telegramm-Beitrag zu Iris Clerts Porträtausstellung situiert sich am Kreuzungspunkt beider Offenheiten – sowohl der Offenheit, was ein Porträt sein kann, als auch der Offenheit, was ein Kunstwerk sein kann. Die Beantwortung beider Fragen wird von Rauschenberg radikal subjektiviert: Dies ist ein Porträt – und damit implizit ein Kunstwerk –, wenn ich es als ein solches bestimme – „if I say so“. Der Name Robert Rauschenberg, der unter diesem Satz steht, ist zugleich die Unterschrift unter dieses kunstprogrammatische Statement wie auch die Signatur eines Kunstwerks – mit der Folge, dass hier das Porträt und seine Verweigerung, das Kunstwerk und seine Negation ineinander aufgehen.

Setzungen wie diejenige Rauschenbergs machen im Rückblick deutlich, wie viele Voraussetzungen sich in dem bündelten, was wir als die große Tradition der Porträtkunst kennen, die sich zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert insbesondere in Europa entfaltete. Die lexikalische Bestimmung des Porträts ist einfach: Es handelt sich dabei um die bildliche Wiedergabe der körperlichen Erscheinung der Dargestellten, seien sie lebendig oder bereits verstorben, um in dieser Wiedergabe deren Persönlichkeit festzuhalten. Sie gründen auf der Abbildbeziehung des Gemäldes zu dem Menschen, der darin aufscheinen soll. Dass auch in der Vormoderne das Porträt im Kreuzungspunkt beider Auffassungen stand – sowohl derjenigen, was ein Mensch sei, als auch derjenigen, was ein Kunstwerk sei – zeigt sich gerade im klassischen Porträt. Allerdings nicht so, dass sich die beiden Auffassungen wechselseitig unterlaufen wie bei Rauschenberg, sondern so, dass sie sich wechselseitig stützen. Die frühe Neuzeit begann, den Menschen als ein unverwechselbares, idealerweise in sich gerundetes Individuum zu begreifen – und diese Gerundete kann man bei Raffaels *Castiglione* wörtlich nehmen, wenn Sie darauf achten, wie das Bildnis aus lauter Kreisformen aufgebaut ist.

Zugleich entwickelte sich zur selben Zeit die Idee des autonomen Tafelbildes, das – und das meint der Begriff der Autonomie –, etwas zu zeigen vermag, das in sich stimmig und aus sich heraus verständlich sein sollte. Während das Gesicht eines Porträtierten aus überindividuellen Elementen besteht, die



Abb. 2: Raffael, *Castiglione*, 1514-15

in der jeweiligen Physiognomie gleichwohl zu einer einmaligen und unwiederholbaren Konstellation zusammentreten, stellt das Tafelbild eine Darstellungsleistung dar, die durch Gesetze der Komposition, der Farbgebung und der inhaltlichen wie formalen Angemessenheit zwar stark reguliert war, innerhalb dieses Rahmens aber gleichwohl auf Singularität, auf ein so nur hier vorfindliches individuelles Gelingen, angelegt war. Und wenn das klassische Porträt in der Überzeugung entstand, im Äußeren eines Menschen spiegele sich sein Inneres, dann paart sich dies mit der Überzeugung, in der ästhetischen Organisation des Bildes spiegele sich der politische und soziale Organismus der Welt als ganzer. Die harmonischen Rundungen von Raffaels *Castiglione* beziehen sich auf beides: sie sind ebensosehr Erfassungen genau dieses Individuums als auch die Teilhabe dieses Bildnisses an übergreifenden Ordnungsvorstellungen.

Eine analoge Korrespondenz zeigt sich auf metaphorischer Ebene.

In der Gründungszeit des Tafelbildes setzte sich die Metapher durch, es sei ein „Fenster zur Welt“, zugleich finden wir die Metapher vom Auge als „Fenster zur Seele“. Den Zusammenhang der Metaphern finden wir bei Dürer, zum einen die Porträtierung vor einem Fensterausblick wie in seinem Selbstbildnis, zum anderen die Fensterspiegelung im Auge wie im Porträt des Hieronymus Holzschuher.



Abb. 3: Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1498



Abb. 4: Albrecht Dürer, Porträt von Hieronymus Holzschuher, 1526

Der Fenstervergleich von Bild wie von Auge führt zu einer sinnfälligen Verschränkung von inneren und äußeren Räumen, zur Behauptung der Kontinuität über die jeweilige Schwelle hinweg. An all dem wird deutlich, wie fest und zugleich vielschichtig das traditionelle Porträt in einer bestimmten Idee der Repräsentation verankert war: Repräsentation – als Zeigen von etwas, das nicht nur für sich selbst, sondern zugleich für etwas anderes steht – ist sowohl ein Schlüsselbegriff zum Verständnis der vormodernen Vorstellung des Individuums als auch der vormodernen Auffassung des Bildes.

Am Übergang zur Moderne hatte Hegel diese Verankerung der vormodernen Kunst in der Idee der Repräsentation in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* zwingend beschrieben. In den großen Themen der klassischen und der neuzeitlichen Kunst – im griechischen Helden, in der Gestalt Christi sowie im weltlichen Fürsten – erkannte Hegel die Vermittlung des Individuellen mit dem Allgemeinen, und zwar in Gestalt eines sinnlichen und zugleich übersinnlichen Körpers. Der Körper des Helden, des Gottessohnes und des Fürsten stellten, in je unterschiedlicher Weise, eine Konkretwerdung des Absoluten dar. Gerade dadurch wurden sie zum privilegierten Thema der Kunst, deren Leistung für Hegel ebenfalls, genau analog zur Leistung dieser sinnlich-übersinnlichen Körper, in der sinnlichen Vergegenwärtigung ideeller Grundüberzeugungen bestand. Velázquez' *Las Meninas* zeigt genau diesen Repräsentationszusammenhang, der hier sozusagen im Augenblick seiner Verfertigung gezeigt wird – als Ineinanderschachtelung von – erstens



Abb. 5: Diego Velázquez, *Las Meninas*, um 1656

– künstlerischer Repräsentation – Velázquez malt auf jenem rückseitig gesehenen Riesenbild das Doppelporträt des spanischen Herrscherpaars, das wir im Spiegel im Hintergrund sehen –, zweitens höfischer Repräsentation – die Prinzessin und Thronfolgerin zeigt sich inmitten ihres Hofstaates – und schließlich drittens staatlich-juristische Repräsentation – insofern als Velázquez' Bild die dynastische Erbfolge inszeniert, d.h. den die einzelnen Repräsentanten übergreifenden Zusammenhang des Königtums. Michel Foucault hat diese Facetten des Repräsentationsbegriffs, der hier ins Spiel kommt, in seiner berühmten Deutung des Bildes zwingend dargelegt. Für unseren Zusammenhang des Porträts ist daran wichtig, dass hier ein Zusammenhang deutlich wird, der die neuzeitliche europäische Porträtkunst sozusagen physisch-metaphysisch stabilisierte: nämlich der ebenso plastische wie ungreifbare Zusammenhang zwischen dem leiblichen Körper des Dargestellten und dem materiellen Bildkörper. Hegel umreißt

diesen Repräsentationszusammenhang allerdings nur, um zu beschreiben, wie er in seiner eigenen Gegenwart, also am Beginn der Moderne, zerfällt. In der Zeit um 1800 begannen, so Hegels Diagnose, das Allgemeine und das Individuelle, also jene beiden Dimensionen jener Körper, die bei Velázquez auftreten, auseinanderzutreten. Ersteres, das Allgemeine wurde zum abstrakten Gesetz – sei es im Verfassungsstaat, sei es in der Wissenschaft –, letzteres, das Individuelle, partikularisierte sich zur jeweiligen Subjektivität von Gemüt und Charakter, die keine überpersonale Gültigkeit mehr beanspruchen kann. Die Vermittlung, die sich in jenen neuzeitlichen Körpern – der Dargestellten *und* des Bildes – vollzogen hatte, brach entzwei. Damit verlor die Kunst, so Hegel, nicht nur den zu vermittelnden Gegenstand; zugleich wurde ihre im künstlerischen Medium angelegte Vermittlungsleistung selbst in Frage gestellt – woraus Hegel ja den berühmten Schluss zog, die Kunst sei, gemessen an dieser einstmaligen Bestimmung, ein nun Vergangenes.

Diese Vergangenheitsform zeichnet seither auch das Porträt aus. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Porträtgeschichte, dass genau dann, als der Mensch seine bürgerlichen Rechte erwirbt, sich demokratische Verfassungen durchzusetzen beginnen, die Idee der Gleichheit unter den Menschen propagiert wird, der Mensch also im juristischen Sinne zum autonomen Subjekt wird, die Porträtkunst in eine Krise gerät, aus der sie sich nie mehr erholen sollte; wenn Hegels Diagnose eines Vergangenseins der Kunst überhaupt Geltung hat, dann für das Porträt, das in der Moderne seine ehemals einzigartige Rolle für die Bestimmung des Menschen einbüßt. Die Art und Weise, wie Hegel sein Argument anlegt, enthüllt dabei einen der Gründe, warum dem so war. Es war eine zutiefst aristokratische, aufs *exemplarische*, auf *besonders bildwürdige* Individuum ausgerichtete Kunst, und gerade nicht eine, die von den Ideen der Gleichheit der Menschen lebte.

Nicht nur das moderne Ende der Kunst wurde verkündet, sondern auch das moderne Ende des Menschen, ersteres wie erwähnt durch Hegel, letzteres unter anderem durch den ebenfalls bereits genannten Michel Foucault, der dasselbe Buch, das er mit seiner Deutung von Velázquez' *Meninas* beginnt, mit jenem berühmten Satz beschließt, demzufolge der Mensch in der Moderne verschwinde „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“. Die neuen Leitwissenschaften, die Foucault unter anderem in der Sprachwissenschaft

und in der Psychoanalyse erblickte, festigten weniger das Bild des Menschen, als dass sie, so Foucault, dessen Grenzen erkundeten. Sie fragten nach den Gesetzen, denen er unterworfen sei, und den Strukturen, die durch ihn sprächen. Die Moderne entdeckte das Individuum – was ja wörtlich ‚das Unteilbare‘ heißt – als Kompositum verschiedener Schichten, die in komplexer, nie ganz aufhellbarer Weise zusammenwirken, sowie als dynamisches Prozesswesen, dessen Selbst- und Fremdwahrnehmung beständigen Wandlungen unterworfen ist.

Dennoch verschwindet das Porträt in der Moderne keineswegs. Im Gegenteil: Nachdem im 19. Jahrhundert die technische Bildproduktion aufkam und im 20. Jahrhundert die Möglichkeit massenmedialer Kommunikation hinzutrat, wurde das Bild des Menschen sogar in einer Weise zugänglich, billig zu haben, ja, inflationär, dass der Mensch zuweilen hinter seinen Bildern zu verschwinden droht. Was den engeren Fall des künstlerischen Porträts betrifft, so lässt sich beobachten, wie seither die verschiedenen Elemente, die in der klassischen Repräsentation so überaus kunstvoll ineinandergeflochten waren, sich verselbständigen, um sich in je besonderer Weise zu äußerst singulären Lösungen zu konstellieren. Denn was ein Bild respektive ein Kunstwerk sein kann, multipliziert sich in der Moderne in ebenso dramatischer Weise wie die Auffassungen, was der Mensch sei und woran sich seine Eigenart festmachen lasse. Entsprechend unberechenbar wird die Gattung des Porträts, die beides – die Variabilität des Bildes und die Variabilität des Menschen – in ein je besonderes Mischungsverhältnis bringt – sozusagen als Lösung einer Formel mit zwei Unbekannten. Mit diesem dynamisierten und entgrenzten Subjekt- und Kunstbegriff ist das offene Feld einer Porträtkunst jenseits des klassisch repräsentierenden Bildnisses markiert. Sobald offensichtlich wurde, dass das Subjekt in seinen körperlichen Repräsentationen nicht aufgeht, sondern beides vielmehr in einem permanenten Spannungsverhältnis zueinander steht, wandelte sich das Porträt von einem Medium der individuellen wie zugleich gesellschaftlichen Konsolidierung des Subjekts zu einem Medium der Suche nach ebendiesem Subjekt, wobei sich in den einzelnen Ergebnissen gar nicht trennen lässt, wo die



Abb. 6: Andy Warhol, Ethel Scull, 1963



Abb. 7: Thomas Ruff, *Untitled (Anna Giese)*

Reflexion auf den Menschen in die Reflexion aufs Medium der Kunst übergeht, so wie wir dies bereits an Robert Rauschenbergs Telegramm sehen konnten. Dass die stabilen Relationen, welche die klassische Porträtkunst regulierten, fehlen, wird jetzt zum *produktiven Prinzip*, das immer neue Porträtverfahren hervorbringt, in der sich der Mensch aber eher in den Formen seines Verschwindens anzeigt. Bestimmte das klassische Porträt den Platz des Individuums, indem es ihm einen Körper und ein Gesicht gab, vergegenwärtigt die Porträts der Moderne diesen Platz als unbestimmbar, ja vielleicht sogar als leer.

Es ist eine Unbestimmtheit oder gar Leere, wie sie in hintergründiger Weise hier, bei diesem Porträt von Andy Warhol aufblitzt, wenn er die Dargestellte, eine neureiche Unternehmersgattin und Kunstsammlerin im damaligen New York, im Spiel ihrer Selbst-Performanz festhält – wobei das Hintergründige des Porträts dadurch zustande kommt, dass Warhol bestimmte der Passbild-Aufnahmen wiederholt. Tatsächlich verwendete Warhol für die 36 Tafeln von *Ethel Scull* lediglich 25

Fotografien sowie 25 Farben. Die Wiederholungen werden aber dadurch maskiert, dass die Motive teils seitenverkehrt, immer aber auf anderem farblichen Grund auftreten. Die Selbstperformanz der Dargestellten wird in ein subtiles Spiel von Variation und Stereotypie einzelner Gesten verwandelt, die die Vitalität der Porträtierten zu untergraben beginnt.

Ein paar weitere Beispiele seien angetippt, wobei ich mich insbesondere dem Zeitraum ab ca. 1960 zuwenden werde. Die Beispiele können dabei die Fülle des Möglichen keinesfalls repräsentieren, sondern sie lediglich andeuten. Denn im Unterschied zur älteren Porträtkunst, die, bei aller Unterschiedlichkeit, durch das paradigmatische Begriffsdreieck von Körper, Organismus und Repräsentation gerahmt wird, fehlt dem Porträt der Moderne ein solcher paradigmatischer Rahmen – weswegen nurmehr Singularitäten ohne Oberbegriff verbleiben.

Ich fange mit einem Beispiel an, das wie Warhol auf Abbildähnlichkeit setzt, diese Abbildähnlichkeit, die übrigens auch hier fotografisch realisiert wurde, zugleich aber problematisiert. Thomas Ruff verfremdet die identifizierende Porträtfoto-Ästhetik dadurch, dass er sie auf ein sehr großes Format hochzieht – zu technisch-medial perfekt *aufgelösten* Gesichtern. Ruffs Werktitel markieren jeweils, dass es sich bei dem Bild um ein Porträt handelt, zugleich wird deutlich gesagt, wer dies ist – hier also: Anna Giese. Durch die Einklammerung des Namens wird jedoch gerade der *Zusammenhang* zwischen dem Bild als Porträt und dieser bestimmten Person in Frage gestellt, zumindest relativiert, durch die Einklammerung unterbrochen – so als wäre Vorsicht angezeigt, dieses Bild tatsächlich als *Porträt von Anna Giese* zu verstehen, in jenem vollen Sinne, wie er durch die Gattungstradition bestimmt war. Tatsächlich verschmelzen hier, um es mit französischen Begriffen zu sagen, „face“ und „effacement“, die Sichtbarkeit des Gesichtes und die



Abb. 8: Julian Opie, *This is Fiona*, 2001

Auslöschung der Person. In diesem Gesicht, gerade weil es uns in allen Details zugänglich ist, können wir auf paradoxe Weise kaum lesen, bei voller Beleuchtung kippt es ins Opake. Und so ist es vielleicht auch nicht zufällig, dass in den Augen der von Ruff porträtierten Menschen nicht wie bei Dürer kleine Fenster sich spiegeln, die die Öffnung in einen anderen Raum anzeigen, sondern lediglich die Blitzlichtschirme, die auf das fotografische Dispositiv zurückverweisen.

Das Ähnlichkeitsparadigma von Bild und Abgebildetem wird auch von Julian Opie ins Spiel gebracht – allerdings in ganz anderer, geradezu umgekehrter Weise, nämlich in einer, die an der Problematik visueller Zeichen interessiert ist, indem Opie die Frage aufzuwerfen scheint, wie weit ich diese Zeichen reduzieren kann, ohne die Porträtfunktion zu verspielen. Wenn das Verstehen visueller Zeichen bedeutet, ‚etwas als etwas‘ zu erkennen, dann dehnen Opies Porträts jene Operation

des ‚Sehens-als‘ bis zu dem Punkt, wo es als Vorgang sichtbar wird. Die Zeichen werden dafür nicht nur quantitativ reduziert, sondern auch anonymisiert, sodass der Umschlag in ein Auge oder in einen Mund, sondern mehr noch, in das Auge und den Mund eines bestimmten Menschen, überraschend ist – überraschend, weil wir auf die Stellen, an denen die unpersönlichen Bildzeichen ins Singuläre eines bestimmten Gesichts umschlagen, nicht zeigen können. Da sich das Gesicht von den Zeichen, aus denen es besteht, allerdings nicht emanzipieren kann, wird der Kippeffekt auf Dauer gestellt und dem Betrachter seine Deutungsaktivität, dies als ein Porträt anzusehen, zu Bewusstsein gebracht. Denn aus den unterschiedlichen Zeichen bildet sich nur dann ein Porträt heraus, wenn der Betrachter sie im in entsprechender Weise für ‚bedeutend‘ hält – beispielsweise jene schwarzen Punkte als ein Auge, ja, als ein ganz bestimmtes Auge, auffasst, obschon sie diese Bestimmtheit eigentlich nicht aufweisen.

Bei Felix Gonzalez-Torres kehren wir zum Feld jener antlitz-



Abb. 9: Félix González-Torres, *Untitled (Portrait of Marcel Brient)*, 1992

losen und unähnlichen Porträts zurück, in dem wir uns bereits mit Rauschenberg Telegramm befanden. Bei Gonzalez-Torres' Porträt handelt es sich um einen Bonbonhaufen, der zum Mitnehmen und Lutschen der Bonbons einlädt und damit mit seiner potenziellen Auflösung, zumindest seiner Schrumpfung, spielt, womit metaphorisch auch der gemeinte Mensch schrumpft, während er sich in die lutschenden Menschen hinein zerstreut. Das Bildnis wird, in Verkehrung seiner ehemaligen Gedenkfunktion, die Dargestellten über ihren Tod hinaus präsent zu halten, zum Sinnbild eines Verschwindens, das es an sich selbst vollzieht. Und doch ist das Porträt bei Gonzalez-Torres auch ein Sinnbild des Überdauerns. Die Ähnlichkeit zwischen dem Dargestellten und dem Bild liegt hier nämlich nicht in einer formalen Ähnlichkeit beider, sondern im Gewicht. *Untitled (Portrait of Marcel Brient)* hat ein Idealgewicht von 90 Kilogramm, das

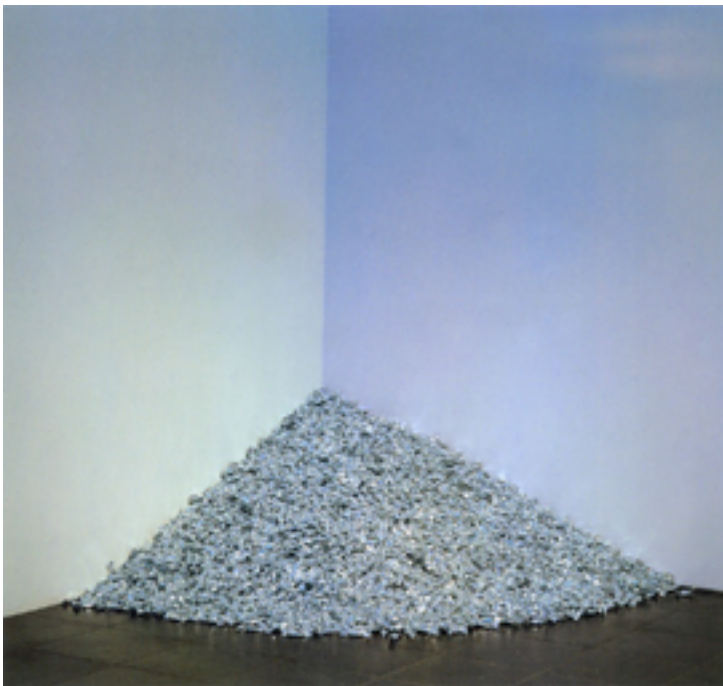


Abb. 10: Félix González-Torres, *Untitled (Lover Boys)*, 1991

dem Gewicht des Dargestellten entspricht – ein Gewicht, das vom Besitzer der Arbeit, der in diesem Fall der Porträtierte selbst ist, immer wieder durch das Hinzufügen neuer Bonbons zu halten ist, sodass Gonzalez-Torres' Porträt ebenso mit der Zeit spielt wie mit der Aufhebung der Zeit.

Das Motiv der Hineinnahme eines Körpers in einen anderen, das durch den Verzehr der Bonbons virulent wird, gewinnt in *Untitled (Lover Boys)* eine weitere Dimension. Es handelt sich um eine überraschende Neudeutung der alten Gattung des Doppelporträts als Porträt zweier Liebender. *Untitled (Lover Boys)* ist das Selbstbildnis des Künstlers zusammen mit seinem Partner Ross Laycock. Das für die Arbeit vorgeschriebene Idealgewicht von 161 Kilogramm addiert das Körpergewicht beider, und da es auch nur eine Bon-

bon-Sorte für beide gibt, werden die beiden Körper vollständig ineinander entgrenzt.

Mit einer letzten Porträtvariante möchte ich schließen. Das klassische Porträt war ikonisch grundiert, d.h. es basierte auf der visuellen Ähnlichkeit zwischen dem Dargestellten und dem Bild. Bei Armans *Portrait-robots* – das französische Wort für *Phantombilder* –, begegnen wir Werken, die die versammelte Mitte eines Körper-Ichs aussparen und das Subjekt sozusagen von seiner Peripherie her zu begreifen suchen. Der Körper wird zu einem Plexiglas-Kasten, der in der Höhe die Maße des Porträtierten besitzt, und der verschiedene, in Kunstharz eingegossene Gegenstände des Gemeinten, des Fotografen Charles Wilp, enthält.

Inneres und Äußeres werden seltsam verkehrt, indem der Körper des Dargestellten, für den der Kasten entsteht, mit Dingen gefüllt ist, die eigentlich außerhalb dieses Körpers waren: mit seinen Kleidern, Arbeitsutensilien und diversen Abfällen. Das Band, das das Porträt mit dem Gemeinten verbindet, ist nicht ikonisch, es basiert nicht auf Ähnlichkeit, sondern ist indexikalisch: Es versammelt jene Spuren, die der Dargestellte in der Dingwelt hinterließ, als er mit diesen Dingen umging. Wie immer bei indexikalischen Zeichen schlagen Abwesenheit und Anwesenheit ineinander um. Einerseits gewinnt das Porträt



Abb. 11: Arman, Portrait-robots, 1960, Vorderseite

Abb. 12: Arman, Portrait-robots, Rückseite

eine unmittelbare, ja existenzielle Dimension, da die gezeigten Objekte die wirkliche Existenz dessen, der darin seine Spur hinterließ, bezeugen, ähnlich wie es Reliquien tun. Andererseits ist dieses Leben in seinen Spuren gerade nicht mehr präsent, vielmehr wird es durch die Präsentation seiner Reste ebenso verdinglicht wie banalisiert.

Eine etwas andere Variante dieses indexikalischen Verfahrens finden wir in Hans-Peter Feldmanns *Alle Kleider einer Frau*. Was Arman zu einem Container-Block verdichtet, breitet Feldmann aus. Das Bildnis – als das *eine charakteristische* Bild eines Menschen – vermehrt sich zu einer Bilder-Folge, in die sich das Subjekt zerstreut – in insgesamt 70 Fotografien – von denen Sie hier 11 sehen –, die 70 Mal den Körper jener Person evozieren, die diese Kleider trägt oder getragen hat. Zugleich wird die totalisierende Angabe, es handle sich um *alle* Kleider einer Frau, von der Anonymität ebendieser Frau konterkariert, die lediglich mit unbestimmtem Artikel, als *›eine‹ Frau*, benannt wird. Die Gemeinte dieses Porträts wird zu einer imaginären Größe, die wir aus den textilen Signifikanten eines Lebens zusammenlesen müssen, ohne es zu können.

Das Porträt, als Bild eines Menschen, verlässt das Kunstwerk und siedelt sich neu an, irgendwo zwischen der *Abbildung* jener Kleider und der *Einbildung* der Betrachter.

Alle diese verstreuten Beispiele, die ich hier zeigte, erweisen den Menschen als weder festgestellt noch feststellbar. Diese Porträts, die ihre eigene Gattung fortlaufend auf die Probe stellen, erzeugen einen paradoxen Raum, in dem stets etwas fehlt oder unsichtbar bleibt. Die Selbstspiegelung des Subjekts im Bild wird verunmöglicht, verweigert, zumindest irritiert. Umkreist wird ein Gemeintes, das stets verschwindet oder sich zerstreut, aber nicht, weil es dieses Gemeinte, diesen Menschen, nicht gäbe, sondern weil er sich nicht verbildlichen lässt. Diese eigentümliche Bildlosigkeit des Menschen ist untergründige Dynamik des modernen Porträts, das versucht, dem Menschen wenigstens indirekt ein Minimum an Substanz zu verschaffen.



Abb. 13: Hans-Peter Feldmann, *Alle Kleider einer Frau*, 1974

Faziale De-Kompositionen in Dichtung und Malerei der Avantgarden

Evi Zemanek

Gesichter in Lyrik und Prosa verweisen auf vielfältige Techniken ihrer verbalen Kreation – und ihrer Auflösung. Anders als die Bildkunst, die Gesichter simultan evident macht, konstituiert sich das Verbalporträt (in der Regel) linear-sukzessiv. Es ist medial zur Fragmentierung des Motivs und zur Anordnung der semiotischen Einheiten in einer eindimensionalen Abfolge gezwungen: das heißt, die Zerlegung des darzustellenden Gesichts ist zwingend notwendig, ein Moment der Auflösung ist ihm seit jeher eingeschrieben. Daher experimentiert es aber auch seit jeher mit den Verfahren der Zusammenfügung (*Re-Komposition*) der Einzelteile.¹ Diesbezüglich verzeichnet das poetische Porträt schon in der Renaissance erste spielerische Höhepunkte, die frappierende Ähnlichkeiten aufweisen mit den ungewöhnlichen, heute sehr bekannten Porträts des manieristischen Malers Giuseppe Arcimboldo, dessen Gesichter sich aus Blumen, Früchten, Büchern u. a. zusammensetzen und Kippfiguren zwischen Menschenähnlichkeit und Realitätsferne bilden, indem sie ihren Komposit-Charakter ostentativ zur Schau stellen.²

Die punktuelle Feststellung vergleichbarer Darstellungsprinzipien wirft notwendig die Frage auf, ob und inwiefern sich Auflösungserscheinungen in verbalen und pikturalen Porträts trotz ihrer Mediendifferenz stilhistorisch parallelisieren lassen – so lautet die Rahmenfrage, die erneut aufzugreifen ist nach einer Betrachtung verschiedener in Auflösung befindlicher Verbalporträts. Die einzelnen Werkanalysen sind konzise, zugunsten eines möglichst breiten Spektrums fazialer De-Kompositionen.

Bezieht man die Gesichtsauflösung wortwörtlich als ein Phänomen der ‚Dekomposition‘ auf poetische Texte, so wird man beim Versuch, Prinzipien und Techniken zu beschreiben, unwillkürlich auf deren Gegenteil zurückgeworfen: die Komposition. Umgangssprachlich und metaphorisch vielfach und selbstverständlich verwendet, ist der ästhetische Grundbegriff in der Literaturwissenschaft doch keineswegs klar definiert. Ungleich ausführlichere, aber aufgrund der vielen zur ‚Komposition‘ zählenden Aspekte in der Praxis der Werkanalyse nicht unbedingt anwendungsfreundlichere Definitionen findet man in diesbezüglich deutlich von einander abweichenden kunstwissenschaftlichen Lexika.³ Systematischer

1 Vgl. dazu Evi Zemanek: *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/Weimar/Wien 2010; bes. Kap. IV, VII, XIII.

2 Vgl. ebd., speziell Kap. VII.7 („Arcimboldos Flora: Ein pikturaler Kommentar zur komparativ-kompositiven Portraiture“).

3 Vgl. z. B. den konzept- und begriffsgeschichtlich detailreichen Artikel von Frank Fehrenbach: „Komposition“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, 2. erw. u. aktualis. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011, S. 225–229, wo in Bezug auf das Gemälde vier Bedeutungen von Komposition unterschieden werden (in Kurzform zitiert): das Arrangement von Farben und Formen auf flachem Bildträger, die Verteilung der Bildgegenstände im fiktiven dreidimensionalen Raum, die thematische und formale Ordnung bzw. Verbindung zwischen den einzelnen Bildgegenständen sowie der Prozess, in dem der Maler die Bildelemente organisiert (S. 225). – Aufschlussreich, aber für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang weniger relevant, ist freilich auch der Kompositionsbegriff der Musikwissenschaft.

als in den aktuellen literaturwissenschaftlichen Referenzwerken wird die Komposition freilich in der Rhetorik behandelt, die ursprünglich unter *compositio* (od. griech. *synthesis*) „die kunstvolle Gestaltung sinnvoller Sätze unter Einbeziehung syntaktischer und stilistischer Anordnung von Satzteilen wie auch [...] von Wörtern und Satzkonstituenten“, also die *elocutio*, aber auch „die angemessene Verwendung von Wortfiguren als Teil des *ornatus*“ versteht.⁴ Beschrieben ist damit also nicht weniger als die Grundlage von Dichtung. Bedenkt man, dass in der Antike neben der Wortstellung (*ordo*) auch Euphonie (*iunctura*) und Rhythmus (*numerus*) zur *compositio* zählen, so macht sie im Wesentlichen den Stil aus. In allgemeinerem Gebrauch assoziiert man heute die Komposition mit Form und Struktur: „Sie ist *Form*, oder sie entspricht der Form, indem sie mehr ergibt als die Summe ihrer Teile“ und „[s]ie ist Struktur, indem sie mit der Art und Weise, in der ein Werk konstruiert wird, zu tun hat, und zwar aktiv im Prozeß der Gestaltung“,⁵ das heißt sie bestimmt seine ‚Zusammenfügung‘ auf der Mikro- und Makroebene, auf Ebene des Satzes und des Textganzen.⁶ Die grammatische bzw. rhetorische Bestimmung der Komposition ist, nebenbei bemerkt, auch für den neuzeitlichen Bildbegriff und die sich damit beschäftigende Kunstwissenschaft prägend.⁷

Im Hinblick auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand, verbale und pikurale Gesichter, sind die Wurzeln des Kompositionsbegriffs deshalb so interessant, weil das *compositum* des Körpers (*compositio corporis*) bei Aristoteles den Konnex zwischen Komposition und menschlichem Körper stiftet.⁸ Aus dem antiken Schönheitsdiskurs kennt man für die Zusammensetzung der Glieder die *compositio membrorum*.⁹ Für das von Aristoteles mit dem wohlgegliederten Körper analogisierte vollendete Kunstwerk gilt: „hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen“. ¹⁰ Anschaulich wird die auf der Assoziation von Kunstwerk und Körper basierende Schönheitslehre nicht nur in den bildkünstlerischen Menschendarstellungen der Renaissance, sondern eben auch in den bereits eingangs erwähnten poetischen Porträts jener Zeit.

Der skizzierte Konnex löst sich in der Geschichte des Kompositionsbegriffs mit der Durchsetzung des *ingeniums* als neuem produktionsästhetischen Hauptfaktor, der die Regeln der Komposition überschreitet.¹¹ Mit der grundsätzlichen Infragestellung ihres Ganzheitspostulats kommt nun zwangsläufig – wenn auch nicht immer mit diesem Terminus bezeichnet – die Dekomposition ins Spiel, die als Begriff noch suggestiver ist als die ihr theoretisch immer vorangehende Komposition. Als Gegenpart dazu kann man sie angesichts fehlender Definition in literatur- und kunstwissenschaftlichen Lexika vorschlagsweise *ex negativo* als Prozess oder Endprodukt einer Auflösung von Ganzheit, Einheit, Kohärenz und Ordnung verstehen. Offen bleibt dabei zunächst, welche Techniken involviert sind.

Während im deutschsprachigen Kontext von Dekomposition erst im zwanzigsten Jahrhundert vermehrt die Rede ist, fällt der Begriff *décomposition* in französischen poetologischen Diskursen schon seit Baudelaire immer wieder und mit unterschiedlichen Bedeutungen, die sich letztlich allgemein zusammenfassen lassen in einer „epochenspezifischen Absage an die ‚geschlossene Form‘ zugunsten einer ‚offenen Darstellungsstruktur‘“. ¹² Zu betonen ist sogleich, dass diese nicht nur ästhetisch, sondern auch erkenntniskritisch motiviert ist. Konkret auf Texte bezogen beschreibt Paul Valéry, der in seiner ‚Dicht-

4 Vgl. Aldo Scaglione: „Compositio“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 2, Sp. 300–305, hier Sp. 300 f.

5 Ebd., Sp. 301.

6 Noch kleinteiliger sind die Bestandteile der Komposition freilich in sprachwissenschaftlicher Perspektive, die darunter das Verfahren der Wortbildung als „Verbindung von zwei oder mehreren sonst frei vorkommenden Morphemen oder Morphemfolgen (Wörtern) zu einem Kompositum“ versteht. Vgl. Lexikon der Sprachwissenschaft, hg. v. Hadumod Bußmann, 4. durchges. u. bibliogr. ergänzte Aufl., S. 353 f., hier 353.

7 Vgl. Fehrenbach: „Komposition“, S. 226 f., bes. S. 227 zur Adaption des rhetorischen Schemas in Leon Battista Albertis *De pictura* (1435).

8 Siehe Aristoteles' *De partibus animalium*, II, 1, 646ab (dt. *Über die Teile der Lebewesen*), vgl. Fehrenbach: „Komposition“, S. 226.

9 Vgl. ebd. S. 227 f.

10 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers. v. Franz Dirlmeier, Stuttgart 2006, S. 44 (=1106b10–12). Einschlägig zur Analogisierung von Text qua Kunstwerk und Körper vgl. Lutz Danneberg: *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers*, Berlin 2003.

11 Vgl. Fehrenbach: „Komposition“, S. 228 f.

12 So formuliert es in einer der wenigen mit Dekomposition zentral, aber autorenspezifisch befassten Studien Dirk Heiße: *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*, München 1992, S. 18.

kunst' der *composition* als ‚poetischster aller Ideen‘ [„la plus poétique des idées“]¹³ die *décomposition* als Bedrohung entgegensetzt, die Letztgenannte als Dissoziation von Sinn und Klang. Dass dadurch der Text als solcher gefährdet ist, artikuliert seine Warnung: „Wenn Sinn und Klang oder Inhalt und Form sich leicht von einander lösen, so zerfällt das Gedicht.“ [„Si le sens et le son (ou si le fond et la forme) se peuvent aisément dissocier, le poème se décompose.“]¹⁴

1. Versuchte und verfehlte Synthesen in Rilkes Porträts – mit Blick auf Rodin und Cézanne

Um zu zeigen, wie nahe Komposition und Dekomposition zusammenliegen, genauer: um die Bedrohung der intendierten Komposition durch dekompositorische Impulse zu zeigen, bieten sich Rilkes poetische Porträts aus den *Neuen Gedichten* an. In der Sammlung finden sich eine ganze Reihe lyrischer Gesichtsbeschreibungen, die zwischen Fixierung und Auflösung schwanken – so dass Rilke im Bezug auf die Durchsetzung dekompositorischer Ästhetiken eine Schwellenposition einnimmt. Geprägt sind diese Porträts mitunter von den physiognomischen Überlegungen Georg Simmels und Rudolf Kassners, mit denen Rilke im Austausch stand, den Plastiken Auguste Rodins, über die er in seiner Rodin-Studie von 1903 schreibt, sowie den Porträts von Paul Cézanne, mit denen sich Rilke fasziniert in seinen *Briefen über Cézanne* (1907) auseinandersetzt.¹⁵

Rilke erörtert das Problem der künstlerischen Komposition in einigen Schriften, aus denen hervorgeht, dass er Kunst *per se* als Komposition im Sinne von ‚Zusammen-Setzung‘ verstehe.¹⁶ In seiner Rodin-Studie beschreibt er den kompositorischen Akt mehrfach als ein ‚Zusammenfassen‘ im Sinne einer Synthese: Von Rodins Plastiken lerne man, verschiedene Eindrücke, Ansichten und Profile „in reifer Synthese zusammenzufassen“, wobei ein „künstlerisches Ganzes“ entstehe, das wohlgerne „nicht notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen muß“, wenn „unabhängig davon, innerhalb des Bildes neue Einheiten entstehen, neue Zusammenschlüsse“.¹⁷ Folglich seien Rodins Porträts „gewaltige[] Zusammenfassungen von hundert und hundert Lebensmomenten“.¹⁸ Cézannes Porträts hingegen wirkten auf viele „anstößig und komisch“ aufgrund ihrer „unbegrenzte[n], alle Einmischung in eine fremde Einheit ablehnende[n] Sachlichkeit“, Rilke fasziniert jedoch ihr „große[r] Farbzusammenhang“, den er am detailliertesten anhand der „Frau im roten Fauteuil“, nämlich *Madame Cézanne im gestreiften Rock* (ca. 1877), schildert.¹⁹ Ohne dies zu explizieren oder zu problematisieren, beschreibt Rilke also auch in Bezug auf Cézannes Werk sowohl kompositorische als auch dekompositorische Momente. Dass gerade die Auflösung der personalen Einheit und ihre Substitution durch eine Farbkomposition für die Originalität und Modernität von Cézannes Porträts bürden, ist heute Konsens in der Forschung. Wie Cézanne dies technisch realisiert, beschrieb kaum jemand so anschaulich wie Alberto Giacometti: „Indem er das linke Ohr enger mit dem Hintergrund

13 Paul Valéry: „Mémoires du poète“, in: *Variété*, in: *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1, Paris 1957, S. 1447–1512, hier S. 1504; und deutsch: Paul Valéry: *Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt a.M. 1962, S. 186. – Vgl. auch die theoretisch anspruchsvollen Überlegungen zu „Dekomposition – Rekombination“ (= Kap. VI.) in Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 509–522, hier S. 510 u. 512.

14 Valéry: *Variété*, S. 1505; und dt.: *Zur Theorie der Dichtkunst*, S. 186.

15 Rilkes Bezugnahme auf Cézanne sowie seine Auseinandersetzung mit Simmel und Kassner in Bezug auf die in der Forschung wenig beachteten Porträtdichtungen untersucht Martina Kurz: *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen 2003, S. 240–287 – jedoch ohne dekompositorische Tendenzen festzustellen.

16 Vgl. dazu den erhellenden Aufsatz von Andreas Gelhard: „Beisammenstehen und Verschwimmen. Rilkes Kompositionen zwischen Rodins Plastik und Mallarmés Text“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 35/1 (2004), S. 35–54, hier S. 35; siehe auch S. 38 u. 42.

17 Rainer Maria Rilke: „Auguste Rodin“, in: ders.: *Schriften*, hg. v. Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996 (= Rainer Maria Rilke: *Werke*, hg. v. Manfred Engel u.a., Bd 4), S. 401–513, hier S. 421 u. 432.

18 Ebd., S. 437.

19 Rainer Maria Rilke: „Briefe über Cézanne“, in: ders.: *Schriften*, S. 594–636, hier S. 623 u. 629 f.

verband als mit dem rechten Ohr, indem er die Farbe der Haare enger mit der Farbe des Pullovers verband als mit der Struktur des Schädels, zertrümmerte er die Konzeption, die man vor ihm vom Ganzen, von der abgeschlossenen Ganzheit des Kopfes hatte – und doch wollte er nichts anderes als zur Einheit des Kopfes zu gelangen.²⁰

Das hier betontermaßen unterstellte Streben nach einer Synthese im Wissen um die Gefahr der Auflösung manifestiert sich auch in Porträtgedichten Rilkes, der sich vorsichtig fragt, „wie weit in mir jene Entwicklung schon verwirklicht ist, die dem immensen Fortschritt in den Cézanneschen Malereien entspricht“.²¹ Besonders explizit wird es in den beiden im selben Jahr entstandenen Vierzehneilern „Jugendbildnis meines Vaters“ und „Selbstbildnis aus dem Jahre 1906“,²² welche die traditionelle Sonettform durch ungewöhnliche Reim- und Strophenstrukturen auflösen: Das „Jugendbildnis meines Vaters“, das Rilke kurz nach dem Tod seines Vaters verfasste, simuliert, wie man im vorletzten Vers erfährt, die Betrachtung eines Daguerreotyps (geläufiger: Daguerreotypie). Dass es sich dabei um ein Brustbild des einstigen Offiziersanwärters handelt, lassen die skizzierte Haltung sowie die Uniform und der Säbelkorb vermuten.²³ Die Gesichtsbeschreibung beginnt mit den Augen und der Stirn bevor sie mit dem Mund auch schon wieder endet, wobei alle drei Elemente nicht konkret, sondern nur metaphorisch-suggestiv umrissen werden. Mit Referenz auf die Prämissen der Physiognomik, aber individueller Zuweisung entsprechender Eigenschaften, werden alle genannten Körperpartien des Vaters versuchsweise lesbar gemacht. Jedoch lassen sich die angedeuteten Charakterzüge nur schwer auf einen Nenner bringen, der Porträtierte mit

Jugend-Bildnis meines Vaters (1906)

*Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung,
und vor der vollen schmückenden Verschnürung
der schlanken adeligen Uniform
der Säbelkorb und beide Hände –, die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden.
Und alles andre mit sich selbst verhängt
und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen
und tief aus eigener Tiefe trüb –.*

*Du schnell vergehendes Daguerreotyp
in meinen langsamer vergehenden Händen.*

Selbstbildnis aus dem Jahre 1906

*Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
Und gern im Schatten stiller Niederschau.*

*Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.*

20 Alberto Giacometti: Was ich suche. Zwei Gespräche mit Georges Charbonnier 1951 und 1957, hg. v. Peter Schifferli, Zürich 1973, S. 35, zit. nach Kurz: Bild-Verdichtungen, S. 249, der die Entdeckung des Giacometti-Zitats sich verdankt.

21 Rilke: „Briefe über Cézanne“, S. 622.

22 Zit. n. Rainer Maria Rilke: Gedichte 1895 bis 1910, hg. v. Manfred Engel u. Ullrich Fülleborn, Frankfurt a.M./Leipzig 1996 (= Rainer Maria Rilke: Werke, hg. v. Manfred Engel u.a., Bd 1), S. 483 f.

23 Zu den Entstehungshintergründen der beiden Gedichte vgl. den Kommentar ebd., S. 944 f.

dem verträumten Ausdruck entzieht sich, scheint unwirklich. Eine Erklärung dafür deutet die Lektüre der Hände an, die in den Augen des Sohnes die passive Tatenlosigkeit und frühe Resignation eines Menschen offenbaren, der die sich bietenden Chancen nicht zu ergreifen vermochte.²⁴ Mit der Andeutung eines einstigen (vergeblichen) Ausgreifens der Hände trübt sich ihr Anblick, das Bild wird unscharf und der Porträtierte verflüchtigt sich, nicht nur weil beides, Leben und Ambitionen des Vaters ‚ausgelöscht‘ sind, sondern auch weil die Daguerreotypie verbleicht, das heißt eine medial bedingte, medienspezifische Auflösung stattfindet. Mindestens zweierlei Gründe für die Auslöschung werden hier also kombiniert.

Ein dritter Aspekt kommt im „Selbstbildnis aus dem Jahre 1906“ hinzu, in dem von keiner Bildvorlage die Rede ist.²⁵ Auch diese Gesichtsbeschreibung konzentriert sich auf dieselben drei Elemente Augen, Mund und Stirn und bedient sich einer eigengesetzlichen physiognomischen Deutung, die just all das aussagt, was der Sprecher über sich selbst verkünden will – wobei er in Kauf nimmt, dass sich die Einzelaussagen nicht zu einem kohärenten Bild fügen: Die Beschreibung der Augenpartie dient der Selbstvergewisserung seiner vorgeblichen adligen Herkunft,²⁶ zu welcher der demutsvolle Blick in einem gewissen Spannungsverhältnis steht. Die Umschreibung des Mundes könnte als metapoetisches Element Rilkes Dichtungsideal jener Zeit andeuten, nämlich ein maßvolles, nicht überbordendes Sprechen auf der Suche nach dem ‚richtigen Wort‘ als genaue Entsprechung des Gegenstands.²⁷ Der darauf folgende Blick auf die gesenkte Stirn leitet über zu einem Gestus scheinbarer Bescheidenheit, physiognomisch artikuliert in der Niederschau, die aber auch als Haltung intensiver Selbstreflexion gelesen werden kann. Nach der damit einhergehenden strophischen Zäsur erfolgt tatsächlich eine selbstkritische Bewertung der bisherigen Leistung in Leben und Kunst, inklusive der vorangegangenen 9 Verse: Bis dato noch nicht gelungen ist die angestrebte Synthese der „zerstreuten“ Dinge und Züge, noch unerreichtes Ziel ist die ‚Verwirklichung‘, die Rodins Kunst vorbildhaft auszeichnet²⁸ und die an die ‚réalisation‘ denken lässt, die Cézanne als Schlüsselbegriff ins Zentrum seines Schaffens stellt.²⁹

Im Zusammenhang mit der Verwirklichung definiert Rilke die Kunst qua Komposition auch *ex negativo* (nämlich im Gegensatz zum „Nicht-ver-dichten“) als ‚Ver-dichten‘.³⁰ Dass er nicht nur an den Gegenstand, sondern auch an die Syntax denkt und konkret das ‚dichte Beisammenstehen der Worte‘ meint und fordert, wurde in der Forschung nachgewiesen.³¹ Zu bedenken sei dabei aber die den ‚dichtgefügteten‘ Sätzen stets drohende Gefahr, „sich in einer absoluten Dichte aufzulösen, die alle Unterschiede verschwimmen lässt“.³² Auch Rilke selbst thematisiert diese Gefahr der Auflösung der Grenzen der Worte und Dinge in autoreflexiv-metapoetischen Versen explizit mit dem Begriff des ‚Verschwimmens‘, der letztlich Sinn-Dispersion bedeutet.

24 Vgl. dazu auch die Besprechung des Gedichts bei Kurz: Bild-Verdichtungen, S. 257–261, hier S. 259.

25 Kurz spekuliert (ebd., S. 263), dass das „Selbstbildnis“ auf das wenige Wochen zuvor entstandene Rilke-Porträt von Paula Modersohn-Becker bezogen ist. Dagegen spricht, dass Beschreibung und Bild nicht zusammen passen, ja einander sogar widersprechen.

26 Vgl. den Kommentar zum Gedicht in Rilke: Gedichte, S. 945.

27 Vgl. dazu erhellend Kurz, S. 264f., die jenes Ideal und weitere Elemente des Gedichts mit Aussagen Rilkes über Cézannes Werk korreliert.

28 Vgl. Rilkes Brief an Lou Andreas Salomé vom 8. August 1903, in: Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896–1919, hg. v. Horst Nalowski, Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 150.

29 Vgl. dazu die Hinweise auf Cézannes Äußerungen bei Kurz (z. B. S. 19), die versucht, „Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke“ in ihrem umfangreichen Rilke-Kapitel nachzuweisen (S. 233 ff.).

30 Vgl. den in Anm. 28 erwähnten Brief, ebd., sowie die diesbezüglichen Ausführungen bei Gelhard: Rilkes Kompositionen, S. 42 f.

31 Ausführlich dazu vgl. ebd., S. 43–46.

32 Ebd., S. 46.

2. Dekomposition, Superposition und Kondensation in Pounds Imagismus

Eine ganz andere Art der Verdichtung eines *realiter* sinnlich wahrgenommenen Auflösungsphänomens lässt sich anhand eines Textes von Ezra Pound zeigen. Das wohl international bekannteste Gedicht, das die Auflösung von Gesichtern explizit thematisiert, ist Pounds Zweizeiler mit dem Titel „In a Station of the Metro“, das erstmals im Jahr 1913 in der Zeitschrift *Poetry* erschien und einer der einflussreichsten Texte des Imagismus ist:

In a Station of the Metro (1913)

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.*

In vierzehn Wörtern ist der Anblick fremder Gesichter einer Menschenmenge in der Pariser Metro verdichtet, ohne dass sie auch nur versuchsweise individuell konturiert wurden, denn die individuellen Züge des Einzelnen lösen sich in der Masse auf und die Flüchtigkeit des Augenblicks lässt keine Fixierung zu – Koordinaten einer Wahrnehmungssituation, wie sie typisch ist für die moderne Literatur. Ein optischer Momenteindruck inspiriert eine poetische Momentaufnahme, basierend auf einem Vergleich, wobei die beiden *comparata* (Menschengesichter und Blütenblätter) keine konventionell anerkannte Gemeinsamkeit besitzen. Ihr *tertium comparationis* ist zunächst die subjektive Feststellung optischer Ähnlichkeit; es handelt sich um einen rein visuellen Eindruck, dessen Bezeichnung als ‚Erscheinung‘ („apparition“) das transitorische Moment betont. Dieses verweist auf eine weitere Gemeinsamkeit der Blütenblätter und der synekdochisch für den Menschen stehenden Gesichter, nämlich ihre Fragilität und Mortalität. Obwohl die Blütenblätter *per se* poetisches Potenzial besitzen, liegt die Poetizität des Gedichts nicht vorrangig in seiner Wortqualität, sondern im Konzept und Kerngedanken, im Prozess der Kombination von Unzusammengehörigem, der sozusagen ‚zwischen den beiden Zeilen‘ stattfindet. Pound selbst beschreibt seine Technik als „super-position“: „the ‚one image poem‘ is a form of super-position that is to say it is one idea set on top of another“³³. Dass Präzision und Suggestivkraft einander die Waage halten können, verdankt sich der ökonomischen Komposition des Zweizeilers, dessen Sparsamkeit in der Verwendung von Worten dem Ideal der Klarheit und Kürze folgt, mit dem die angloamerikanische Avantgarde auf die opulente viktorianische Dichtung reagiert. Pound selbst berichtet über den Entstehungs- bzw. Überarbeitungsprozess des finalen Zweizeilers, dass dieser zuerst ein dreißigzeiliges Gedicht gewesen sei, das er zerstört habe, weil es nur „work of second intensity“ gewesen sei; sechs Monate später habe er ein halb so langes Gedicht verfasst und ein Jahr später sei daraus – durch Verdichtung – der Zweizeiler hervorgegangen.³⁴ Nicht nur der Verzicht auf handlungsschildernde Verben, sondern auch die semantisierte graphische Anordnung des Wortmaterials bewirkt die Nähe zum Bild – in diesem Fall zum impressionistischen –, die den Kern der imagistischen Poetik ausmacht.

Im Hinblick auf das im vorliegenden Beitrag skizzierte Spektrum fazialer Dekompositionen besteht die Besonderheit dieses Gedichts von Pound darin, dass die auf der inhaltlichen Ebene vollzogene Auflösung ihren Ausdruck in einem exakt komponierten Text findet.

³³ Ezra Pound: *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1916), New York 1970, S. 89.

³⁴ Ebd.

3. *Selbstverlust und Formzerfall: De-komponierte Gesichter in Einsteins Bebuquin*

Im deutschsprachigen Raum ist es Carl Einstein, mit dessen Name man das Verfahren der Dekomposition zuerst assoziiert, zumal er selbst den Begriff, der im Englischen und Französischen in den Naturwissenschaften schon viel länger gebraucht wird, in seinen Schriften über impressionistische und kubistische Kunst verwendet und das Verfahren der Zerlegung explizit von der Physik auf die Malerei und die Dichtung überträgt.³⁵ Dankbar wurde der Begriff in der Forschung aufgegriffen zur Beschreibung formaler wie inhaltlicher Kennzeichen von Einsteins experimenteller Prosa, vor allem für den 1912 erschienenen Anti-Roman *Bebuquin*: „Dekomposition wird hier verstanden als die künstlerische Demontage bestehender tradierter Literaturformen. Literarische Leittexte werden, in Teilstrukturen dekomponiert, als intertextuell bereits äußerlich erkennbare ‚Metaliteratur‘ [...] zum ‚Be-bouquin‘ rekonstruiert“.³⁶ Mit diesem Verfahren gelinge Einstein paradoxerweise letztlich sogar „die Bewahrung eines Zeit- und Menschenbildes in seiner Auflösung.“³⁷ Sprachlich manifestiert sich diese vor allem gegen den Symbolismus gerichtete Dekomposition in einem Nebeneinander von so genannten „autonomen Metaphern“³⁸, die in unendlich vielen Variationen kombiniert werden können.

Auf Gesamtkonzept und Ästhetik des hochkomplexen alogisch-akausal und amimetisch gestalteten *Bebuquin*-Textes kann hier nicht näher eingegangen werden, es lohnt jedoch knapp und synoptisch zu vergegenwärtigen, wie die Gesichter der drei zentralen Gestalten schon zu Beginn des Textes dekomponiert sind, in die merkwürdigsten Formen zerfallen und sich fortlaufend entziehen.³⁹

Da die Figur Giorgio Bebuquin in der expositorischen Jahrmarktszene anfangs vor der „Bude der verzerrenden Spiegel“ steht, könnte man erwarten, einen Eindruck von seinem Gesicht zu erhaschen, doch wendet er sich sogleich von den Spiegeln ab, „um allen Überlegungen zur Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen“ (3). Allein seine Glatze bekommt der Leser zu sehen, auf der sich das Laternenlicht spiegelt: „Ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je selbst gespiegelt?“ (4) So liefert er schon zu Beginn die Begründung dafür, dass man sein Gesicht nicht zu sehen bekommt. Gleiches gilt übrigens auch für Fräulein Euphemia, die hinter der Kasse als „schwimmende Dame“ erscheint, deren Gesicht von einem „ausladenden gelben Federhut“ verborgen ist (3). An den Dritten im Bunde, Nebukadnezar Böhm, erinnert man sich als Leser sicher am besten: „Er hatte einen kleinen Kopf, eine silberne Hirnschale mit wundervoll ziselierten Ornamenten, in welche feine, glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren.“ (4) Seine höchst merkwürdige phantastische Physiognomie mag erklären, warum er zu Bebuquin sagt: „Sie sind ja immer noch ein Mensch. Variieren Sie doch einmal, monotoner Kloß.“ (9) Dem leistet Bebuquin ungewollt Folge als er sukzessive sich selbst abhanden kommt. Groteskerweise kann er den eigenen Auflösungsprozess beschreiben: „Euphemia, die einen ziehen sich zusammen, verkrumpeln; ich platze ein rasend Sich-Verlieren. Wie war ich dicht und scharf, schneidend wie ein Florett mit vielen Kurven. Man wird einfach und stumpf.“ (46) Erst im Moment seines Todes findet sein Gesicht als solches Erwähnung, aber dessen Züge konkretisieren sich nicht, sie

35 Hierzu wären zahlreiche Passagen aus dem kunstwissenschaftlichen Werk Einsteins zu nennen, der als einer der ersten über den Kubismus schrieb. Als deutsche Entsprechung für die in den französischen Artikeln verwendete „décomposition“ wählt er ‚Auflösung‘ und ‚Zerlegung‘: vgl. z. B. seine Beschreibung der „Auflösung der Bildelemente“ und den Vergleich von Verfahren der Zerlegung in Bild und Roman („Anmerkungen zum Kubismus“, in: Carl Einstein: Werke. Band 3 (1929–1940), hg. v. Marion Schmid u. Liliane Meffre, S. 32 u. S. 34 f.) sowie für die oben angesprochene Analogisierung von Physik, Malerei und Dichtung das erste, massiv auf Cézanne rekurrende Kapitel („Die Vorbedingungen“) in: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. u. komm. v. Uwe Fleckner u. Thomas Gaetgens, Berlin 1996, hier S. 42.

36 Vgl. dazu ausführlich Heißenrer: Negative Dichtung, S. 15; dort auch zu Einsteins eigener oben erwähnter Begriffsverwendung, ebd., S. 14.

37 Ebd., S. 232.

38 Ebd., S. 15, rekurrend auf Helmut Heißenbüttel: Carl Einstein-Porträt, in: ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971, Neuwied/Berlin 1972, S. 262–290, hier S. 283.

39 Sämtliche folgende Textzitate aus Carl Einstein: *Bebuquin*, hg. v. Erich Kleinschmidt, Stuttgart 2008; fortan nur mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

sind amorph, verschwinden in Falten: „sein Gesicht lag allmählich wie im Krampf, die Haut faltete sich und umrunzelte den ganzen Schädel.“ (50)

Versucht man diesen Anblick zu imaginieren, könnte das Ergebnis durchaus kubistischen Porträts gleichen – man denke etwa an Picassos Portraits *Fernande Olivier* (1909), *Ambroise Vollard* (1910) oder *Daniel-Henry Kahnweiler* (1910),⁴⁰ mit dem Einstein ein mehrjähriger Briefwechsel verband. Tatsächlich wird Einsteins Schreibstil mit dem zeitgleich zur Entstehung des *Bebuquin* aufgetretenen Kubismus assoziiert, mit dem sich der Dichter nicht nur als Kunstwissenschaftler auseinandersetzte. Über die Tragweite dieser ästhetischen wie konzeptionellen Analogisierung herrscht allerdings Uneinigkeit in der Forschung, die stets den Roman als Ganzes betrachtet. Übersehen werden dabei die Gemeinsamkeiten in Details wie den Gesichtsdarstellungen, genauer: ihr analytischer Zerfall in Komponenten oder besser noch Dekomponenten (weil sie auch zusammengesetzt kein Ganzes bilden). Geradezu manisch werden im *Bebuquin* Formen betrachtet und beschworen, der Formdiskurs zieht sich als roter Faden durch die phantastisch-surrealen, unförmig-konturenlosen Szenen.

4. Steins ‚kubistische‘ portraits – mit Blick auf Cézanne und Picasso

Mit der kubistischen Malerei assoziiert man auch das Schreibverfahren Gertrude Steins, das sich dennoch von demjenigen Einsteins stark unterscheidet. Wohl kein Anderer hat sich in vergleichbarem Maß mit dem verbalen Porträt beschäftigt wie die amerikanische Dichterin, die mit mehreren hundert „portraits“ ein eigenes Genre begründete, ihre Porträttechniken stetig weiter entwickelte und bedeutende Innovationen hervorbrachte.⁴¹ Allerdings sind ihre Porträts auf den ersten Blick nicht sofort als solche erkennbar. In jenem großen Korpus sucht man beinahe vergeblich nach Gesichtern; selbst disparate Teile davon findet man äußerst selten, denn die Porträtistin interessiert sich kaum dafür. Besonders deutlich wird dies, wenn sie ausnahmsweise Äußerlichkeiten wie die Kleidung des Porträtierten fokussiert und selbst dann das Gesicht ostentativ als Leerstelle belässt, so zum Beispiel in ihrem (nur mit Hintergrundwissen entzifferbaren) Porträt des Fotografen und Autors Carl van Vechten;⁴² oder wenn sie es aufruft, die Beschreibung desselben unterlässt, aber trotzdem vorgibt, daraus den Charakter abzulesen, wie im Porträt des polnischen Bildhauers Elie Nadelmann:

Nadelmann (1911)

*There was one who was a great man and his head showed this thing showed he did thinking. There was one who was a great man and his face showed this thing showed sensitive feeling. There was one who looked like the one the one who was a great one. [...] He was one looking like one who was a great one and that one that great one had been one greatly thinking and his head did show that thing did show that he had been one greatly thinking. [...]*⁴³

40 Zu den Bildern siehe z. B. Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso 1881–1973, 2 Bde., Köln 1991, S. 178 f.

41 Vgl. umfassend dazu Zemanek, „Die avantgardistische, ‚abstrakte‘ Portraiture Gertrude Steins“ in: dies.: Das Gesicht im Gesicht, S. 271–325.

42 Siehe ebd., S. 272.

43 Auszug aus Gertrude Stein: „Nadelmann“, in: dies.: Portraits and Prayers, New York 1934, S. 51 f.

Hier führt Stein die traditionsreiche physiognomische Interpretation spielerisch *ad absurdum*, indem sie die Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit von Gesichtern in Zweifel zieht. Daher basieren Steins Porträts nicht auf optischer Ähnlichkeit und damit auf der Deskription des Äußeren, sondern experimentieren mit anderen Verfahren der Vergegenwärtigung.

Bei ihren frühen Porträts – dazu zählen auch die bekannteren „Matisse“ und „Picasso“⁴⁴ – handelt es sich meist um zwei- bis vierseitige Texte, die ein paar widersprüchliche Kernaussagen mit geringer semantischer und syntaktischer Variation kontinuierlich wiederholen, so dass monotone Textgewebe entstehen, die *idealiter* einen je individuellen Rhythmus besitzen, der die Entität der Person sinnlich erfahrbar machen soll.⁴⁵ Trotz zunehmender kausal-logischer und syntaktischer Auflösung spricht Stein nicht von „decomposition“, sondern von „composition“, und es sei – wie bei Rilke – Cézanne gewesen, der ihr eine neuartige Kompositionstechnik vor Augen geführt habe. Konkret beobachtet sie bei Cézanne, dessen Bildnis *Madame Cézanne mit dem Fächer* (ca. 1878/88) sie erworben und beim Schreiben stets im Blick hatte, dass jedes Element des Werkes gleich gewichtet ist und damit den Blick des Betrachters vom Bildzentrum, beim Porträt also vom Gesicht ablenkt und zerstreut. Auf einer solchen Dezentrierung beruhen auch Steins Verbalporträts, in denen jedes Wort gleich gewichtet ist, so dass sie eine Fokussierung ebenso wie Kohärenzbildung verhindern und sich jeglicher Fixierung entziehen.⁴⁶

Gemäß ihrem dynamischen Identitätsverständnis will Stein Vielseitigkeit und Wandelbarkeit eines Individuums darstellen. Die Tatsache, dass literarische Texte aufgrund ihrer Linearität eine zeitliche Dimension besitzen, ist an sich die beste Voraussetzung für die Darstellung individueller Entwicklung. Steins Idealvorstellung besteht jedoch darin, dass die evozierte Person von Anfang an als Entität präsent ist. Deshalb bemüht sie sich um Simultaneität, wie im Bild *per se* gegeben. Ihr Darstellungsziel sieht sie in der Malerei verwirklicht – speziell in den bereits genannten Porträts von Picasso, die man zum analytischen Kubismus zählt. Dieser hat seinen Namen bekanntlich von der Zerlegung des Motivs und seiner Transformation in einen Formenrhythmus. Gesichter zeichnen sich nur fragmentarisch ab in konturenlosen Arrangements aus geometrischen Formen, sie wirken entstellt, ihre Züge sind mehrfach gebrochen, der totale Zerfall des Motivs wird jedoch verhindert durch die kohärenzstiftende Wiederholung identischer Formen. Analog dazu zerlegt Stein Personen in grammatische Einheiten und übersetzt sie in rhythmische Texte, deren Arrangements in ihrer repetitiven Struktur sogar eine gewisse optische Ähnlichkeit mit kubistischen Bildern haben.⁴⁷ Die variierende Wiederholung einzelner, auf den Porträtierten referierender Elemente suggeriert in beiden Medien sowohl Vielseitigkeit als auch Wandelbarkeit.

Während Stein die polyvalente Perspektive sprachlich durch Polyphonie herstellt, indem sie verschiedene ‚Ansichten‘ in Aussagen über den Porträtierten unversöhnt nebeneinander stellt, erzeugt sie die angestrebte Präsenz des Porträtierten in den Prosaporträts durch exzessive Verwendung der Verlaufsform (*present progressive*). Diese soll den Eindruck andauernder Gegenwart des Abwesenden vermitteln und ihn als lebendiges Kontinuum erfahrbar machen.⁴⁸ Was Rilke als Gefahr wahrnahm, die Verschmelzung der zusammengestellten Wörter in der Komposition, realisiert Stein gerade absichtlich in der häufigen Verwendung des Gerundiums, in dem Subjekt und Verb verschmelzen.

Steins spätere, kürzere, durch graphische Segmentierung stärker moderner Lyrik angenäherten Porträts, in denen sich der Fokus von der Syntax auf das einzelne Wort verschiebt, lassen sich besser mit

44 Vgl. dazu Ulla Haselstein: „Gertrude Stein’s Portraits of Picasso and Matisse“, in: *New Literary History* 34/4, S. 723–743; sowie zuvor schon dies.:

„My middle way was painting‘: Gertrude Steins literarische Porträts“, in: Jörg Huber (Hg.): *Darstellung. Korrespondenz*, Wien/New York S. 113–132; siehe auch Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht*, S. 298–303.

45 Zu Steins Konzept des „rhythm of personality“ vgl. ebd. S. 287–290.

46 Zu Steins Cézanne-Rezeption vgl. ebd., S. 291 ff.

47 Zu Steins ‚kubistischer‘ Portraiture vgl. ebd., S. 304–309, sowie die dortigen Hinweise auf Forschungsliteratur.

48 So beispielsweise auch mit gleicher Absicht realisiert in *past progressive* in den erwähnten Porträts „Matisse“ und „Picasso“ sowie im oben zitierten „Nadelmann“.

dem späteren synthetischen Kubismus parallelisieren. „Guillaume Apollinaire“ ist eines der kürzesten und gerade in dieser Verkürzung unverständlichsten Porträts Steins:

Guillaume Apollinaire (1913)

Give known or pin ware.

Fancy teeth, gas strips.

Elbow elect, sour stout pore, pore ceasar, pour state at.

Leave eye lessons I. Leave I. Lessons. I. Leave I lessons, I.

Zwar werden hier Gesichts- und Körperteile genannt, doch referieren sie nur indirekt, über Umwege, auf den Porträtierten: Die letzte und verständlichste Zeile, die mit der phonetischen Identität der englischen Wörter für das Ich und das Auge spielt, variiert mehrfach die Aussage „I leave eye/I lessons“, also einmal Lektionen für das Auge und einmal über das Ich – eine Anspielung auf Apollinaires *faible* für visuelle Poesie und zugleich auf Steins Portraiture. Die ‚Augen‘ werden also nur aufgrund ihrer lautlichen Qualität integriert, ebenso wie die meisten anderen Wörter, denen (nur) mit viel Mühe und Phantasie Sinn zugewiesen werden kann.⁴⁹ In diesem Sinn verweist zum Beispiel der erste Vers – wenn von der Amerikanerin ausgesprochen – als lautmalerisches Echo auf Guillaume Apollinaire. Auch wenn man hier nun nicht alle Teile des Rätsels löst, wird ausreichend deutlich, wie sich das Gesicht in ein selbstreferenzielles Wort- und Klangspiel auflöst.

Der Text verweigert sich in seiner semantischen Inkohärenz konventioneller Sinnbildung, jedoch erschließt sich das Konzept erneut durch den Blick auf die Bildkunst, die für derartig heterogene (De-)Kompositionen den Begriff der *collage* bereithält, die dominante Gestaltungsform im synthetischen Kubismus. Tatsächlich koinzidiert die Entstehungszeit des Gedichts mit der von Picassos Collagen, zum Beispiel *Guitar, Sheet, Music and Wine Glass* (1912).⁵⁰

Mit Gertrude Stein kann man das kleine Panorama poetischer Gesichtsaufösungen vorerst beenden, da in den wenigen hier fokussierten Jahren zwischen 1906 und 1913 im Prinzip schon sämtliche dekompositorischen Techniken in Erscheinung traten.

5. Fazit und Ausblick

Das skizzierte Spektrum zeigt fragmentierte, grotesk entstellte und verschwimmende Gesichter, zeigt die Verschiebung des Fokus auf scheinbar Nebensächliches ebenso wie die Substitution konkreter Züge durch eine physiognomische Interpretation oder metaphorische Umschreibung. Dekomponiert werden kann jedoch nicht nur das gegebene, substanziale Objekt (hier das menschliche Gesicht), sondern auch die darauf referierenden Zeichen, der Text.

In Rilkes Porträtgedichten treten auf der semantischen Ebene zum einen infolge der missglückten Synthese, zum anderen wegen der Auflösung des Vermittlungsmediums erste dekompositorische Momente

⁴⁹ Vgl. die verblüffende Auflösung des Rätsels in der grundlegenden Studie von Wendy Steiner: *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven/London 1978, S. 97–100, wo auch auf die erwähnte Doppelbedeutung der „eye lessons“ aufmerksam gemacht wird.

⁵⁰ Zum Apollinaire-Porträt als Wort-Collage sowie als Klangspiel vgl. Zemanek: *Das Gesicht im Gedicht*, S. 309–320.

auf, die potentiell auch die sprachliche Form der poetischen Komposition bedrohen. Noch mehr als bei Rilke wird die Auflösung von Gesichtern in Pounds imagistischem Zweizeiler thematisiert, gelangt jedoch in höchster bildhafter Verdichtung zum Ausdruck. In Einsteins *Bebuquin*, in dem die Subjektproblematik explizit wird, manifestiert sich die Dekomposition vor allem auf der kausal-logischen Ebene und zeigt sich als Dekontextualisierung; zwar bestehen in der Zerlegung der Gesichter bei Entwicklung eines Formdiskurses Ähnlichkeiten zur kubistischen Fragmentierung, jedoch bleibt die Syntax weitgehend intakt. Dekomponiert und experimentell variiert wird diese hingegen von Stein, die das freigesetzte Wortmaterial in kombinatorisch erzeugten Rhythmen und Collagen arrangiert, in denen sich auch alle anderen schon genannten, die Semantik betreffenden dekompositorischen Effekte zeigen.

Alle beobachteten Verfahren sind höchst selbstreferenziell, denn sie thematisieren, reflektieren, inszenieren und simulieren Wahrnehmungsprozesse. Triebe man die Dekomposition noch weiter, so würde sie zur bloßen Destruktion. Die vorgestellten Werke kennzeichnet jedoch eine kontrollierte Ästhetisierung der Auflösung. Steins *portraits* zeigen, dass Dekomposition Zerlegung (oder „Ent-Mischung“) im Sinne der Auflösung eines heterogenen künstlichen Ganzen in seine ‚reinen‘ Elemente bedeuten kann.⁵¹ Andererseits bewirkt Dekomposition die Auflösung von Grenzen und damit eine Entdifferenzierung, wie sie Rilke fürchtet. Den Unterschied kann man mit Renate Lachmann auch durch die Begriffsoptionen Auflösung vs. Erlösung markieren: die „Auflösung“, die die Konturen verwischt, die Grenzen nivelliert, den Blick auf ein einzelnes, das im Gefüge funktioniert, verhängt,“ vs. die „Erlösung“ der eingefügten Elemente in ihre jeweiligen Urzustände“, das heißt Restitution der „reinen Form“ zum Zweck einer „Reinigung“ mit kathartischem Effekt.⁵²

Dekomposition erfolgt also nicht zum Selbstzweck, sondern damit eine Re-Komposition möglich ist. Gleichzeitig zeugt sie jedoch vom Wissen um die „Unerreichbarkeit der [vollendeten] Komposition“.⁵³ Nur allzu negativ gesehen bedeutet die Dekomposition ein Versagen, positiv betrachtet fungiert sie als Motor für Innovationen.

Auf die eingangs gestellte medienkomparatistische Rahmenfrage ließe sich nun antworten: Obwohl das Verbalporträt medienbedingt (mindestens auf syntaktischer Ebene) eine größere Affinität zur Dekomposition hat als das Bild, zeigen die vorgestellten Werke in der Gesichtsauflösung stilgeschichtliche Parallelen, wie sie sich punktuell auch zu anderen Zeiten entdecken lassen. In den Avantgarden kann man dies in der Tat, aber auch nur zum Teil damit erklären, dass sich die Dichtung an der Bildkunst orientiert. Andere Faktoren, die zu vergleichbaren Auflösungserscheinungen führen, sind der epochale Paradigmenwechsel im Subjektverständnis und der seinerzeit in beiden hier behandelten Künsten festzustellende Drang, die eigenen medialen Grenzen zu sprengen. Zu fragen wäre folglich nach Konstanz oder Veränderung dieser Faktoren im Verlauf des 20. und frühen 21. Jahrhunderts.

Nimmt man für einen kleinen Ausblick nur die Verbalporträts in den Blick, so ist zunächst zu erwähnen, dass neben den avantgardistischen Beispielen seinerzeit auch viele poetische Porträts entstanden, die sich trotz ihrer linear-sukzessiven Gestalt als gelungene Synthesen präsentieren. Beobachten kann man dies außerdem in der Nachkriegszeit: In den 1960er Jahren erlebt das deutschsprachige Porträtdicht eine Konjunktur in ganz autonomer, nicht an der Bildkunst orientierter Ästhetik. Spätestens in der Postmoderne aber verschwindet das Begehren nach dem kohärenten Ganzen – und damit verschwinden auch die additiv-deskriptiven Porträts mehr und mehr aus den Lyrikbänden (und Romanen).

Findet man in der Gegenwartsdichtung dennoch hin und wieder Akkumulationen von Gesichtszügen, so erscheinen diese auffällig oft gebrochen durch die simulierte Optik anderer Medien, wobei zunächst

51 Die hier verwendeten Termini gehen zurück auf Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, S. 510 f.

52 Ebd., S. 512 f.

53 Ebd., S. 512.

eine Verschiebung des Fokus von der Malerei auf die Fotografie (wie schon bei Rilke) festzustellen ist: Von Thomas Kling zum Beispiel gibt es Texte, in denen sich Gesichter im Polaroid mit demselben auflösen oder aber dem Betrachter durch das Medium schon entzogen werden, noch bevor sie zur Erscheinung kommen.⁵⁴ In den selteneren Fällen, in denen sich Gegenwartsdichter auf *Porträtgemälde* beziehen, wählen sie meist eines aus den früheren Jahrhunderten der Porträtmalerei, in denen die Kategorien Ähnlichkeit, Identität und Referenzialität noch nicht in Auflösung begriffen sind, um sich darauf mit dem Gestus eines nostalgischen Restitutionsbegehrens zu beziehen.⁵⁵ Viel häufiger findet man jetzt aber dekomponierte Gesichter, deren Ästhetik die neuesten Medien des digitalen Zeitalters simuliert.⁵⁶ Seltenheitswert hat heute ein Porträtgedicht wie Durs Grünbeins „Selbstporträt vor violetterem Hintergrund“ (2012), das im Rahmen einer melancholischen Selbstinventur die eigene Auflösung zwar wortwörtlich thematisiert, aber noch dagegen anschreibt: denn längst ist die dekompositorische Ästhetik – mit und ohne kulturkritische Implikation – Standard geworden.

54 Vgl. exemplarisch die Gedichte „kontaktabzug“ und „foto photo“ aus der Sammlung *erprobung herzstärkender mittel* (1986) sowie „effi b., deutschsprachiges polaroid“ aus *brennstabn* (1991).

55 Vgl. zum Beispiel Durs Grünbeins „Portrait der einen mit dem roten Haar“ aus *Koloss im Nebel* (2012).

56 Vgl. etwa Ulrike Draesners „porträtsehen“ aus *gedächtnisschleifen* (1995).

ENTZUG

Rätsel und Gesicht(e): Literarische Auflösungs- und Erlösungsverfahren – Friedrich Nietzsche, Franz Rosenzweig, Hermann Broch

Doren Wohlleben

1. Rätsel und Gesicht(e) – Gesichtsverlust als kulturelle Verlustgeschichte der Moderne

In der Moderne wird das Menschengesicht, das lange Zeit Sinnbild für die Ebenbildlichkeit Gottes und somit für menschliche Ganzheitlichkeit war, radikalen Auflösungsprozessen unterzogen. Zugleich scheinen immer wieder Erlösungsutopien durch, die eine neue Suche nach dem verlorenen oder erst noch zu schauenden Gesicht initiieren. Dieser Doppelstrebigkeit wird im Folgenden unter dem Leitbegriff des Rätsels nachgegangen. Letzterer lässt sich hierbei auf seinen zweifachen altgriechischen Ursprung zurückführen, auf *griphos* („Fischernetz, Schlinge“: Ratespiel) und *ainigma* („dunkle Andeutung“: das Rätselhafte).¹ Das Rätsel wird in der Theologie seit jeher – in der Philosophie vermehrt in der Moderne – mit dem Gesicht (in seiner Doppeldeutigkeit von gesehenem und sehendem Gesicht) assoziiert, dessen Les- und Lösbarkeit es einer hermeneutischen Bewährungsprobe unterzieht.

An zwei philosophischen Werken soll in einem ersten Schritt dieses Junktim von Rätsel und Gesicht(e) im Diagramm der beiden Lösungsbewegungen von Auflösung und Erlösung nachgezeichnet werden: an Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*² (1883–1885) und Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung*³ (1921) sowie seinen „nachträgliche[n] Bemerkungen“ hierzu in „Das neue Denken“⁴ (1925). Deren theologisch-philosophische Stoßrichtung scheint zunächst einmal diametral entgegengesetzt: Verkündet Nietzsches Zarathustra gleich zu Beginn, „dass Gott todt ist“ (KSA 4, S. 14), endet Rosenzweigs *Stern der Erlösung* damit, „einfältig [zu] wandeln mit [...] Gott“ (SE, S. 471). Friedrich Nietzsche und Franz Rosenzweig haben jedoch beide die Unmöglichkeit, allgemeinverbindliche Wahrheit philosophisch fassen zu können, erkannt. Nietzsche reagiert darauf, indem er als Zerstörer jeglichen Systemdenkens die fragmentierte Wahrheit als „bewegliches Heer von Metaphern“, als „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“ (KSA 1, S. 880 f.), entlarvt. Rosenzweig hält mit seinem Entwurf eines neuen, offenen Systems an dem Glauben fest, dass in der Erlösung aus der Welt des Bruchs einst die Welt der

1 Vgl. hierzu: Wohlleben, Doren, „Rätsel und Literatur. Ethische Perspektiven einer hermeneutischen Grundfigur“, in: Butzer, Günter; Zapf, Hubert, *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. IV*, Tübingen 2009, S. 131–148, besonders S. 132 f.

2 Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe [KSA], hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 2002.

3 Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung* [SE], mit einer Einführung von Reinhold Mayer und einer Gedenkrede von Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1988.

4 Rosenzweig, Franz, „Das neue Denken. Einige nachträgliche Bemerkungen zum *Stern der Erlösung*“ [ND], in: ders., *Zweistromland. Kleinere Schriften zur Religion und Philosophie*, mit einem Nachwort von Gesine Palmer, Berlin/Wien 2001, S. 210–234.

Wiederherstellung entstehe und „ein im ästhetischen Sinn Fertiges, Abschließendes zustande kommt“ (SE, S. 270). Diese Welt dringt bei Rosenzweig im Schauen des „Weltgleichnisses im Gottesantlitz“ (ND, S. 232) zur *einen* Wahrheit⁵ vor, worauf das Menschengesicht, in das ein Stern der Erlösung eingeschrieben ist, hindeutet. Nietzsches Zarathustra hingegen findet „den Menschen zertrümmert [...] und zerstreuet“, „Bruchstücke und Gliedmaassen und grause Zufälle – aber keine Menschen“ (KSA 4, S. 178 f.).

Während mit Blick auf das Verhältnis von Rätsel und Gesicht Nietzsche zunächst im Zeichen der Auflösung steht, so Rosenzweig in dem der Erlösung. Nichtsdestotrotz lassen sich an exponierten Stellen ihrer Werke jeweils Gegenbewegungen feststellen: Dort greift Nietzsche auf Erlösungskonzeptionen zurück, bei denen sich in gleichnisartiger Zukunftsschau noch einmal alles zusammenfügt: „Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage [...]“ (KSA 4, S. 178). Und Rosenzweig lässt, kaum scheint er die „endgültige Lösung“ (ND, S. 232) in der göttlichen Erlösung philosophisch pointiert zu haben, einen hermeneutischen Auflösungsprozess folgen, der – im Rekurs auf den diabolischen Mephisto – „manches Rätsel knüpft“ (ND, S. 234). Beide rekurren dabei auf den Rätsel-Begriff, den sie mit Gesichtsaufösungen und -erlösungen assoziieren. Denn das Gesicht – bei Nietzsche in Überblendung mit der teuflischen Fratze, bei Rosenzweig als Vorverweis auf das göttliche Antlitz – wird zum Schauplatz, zur Gesichte ihres neuen Denkens.

Den zweiten Teil bilden Lektüren literarischer Porträts in Hermann Brochs erstem Romanteil *1888 – Pasenow oder die Romantik* aus der 1931/32 erschienenen Romantrilogie *Die Schlafwandler*⁶. Die Trilogie analysiert die historische Entwicklung von den Gründerjahren bis zum Ende des Ersten Weltkriegs in drei Stationen – 1888 (Romantik)/ 1903 (Anarchie)/ 1918 (Sachlichkeit) – als eine Epoche des Wertezersfalls. Dieser „Zerfall der Werte“ wird im ersten Romanteil, der mit dem Schlagwort Romantik, das hier weniger literaturhistorisch zu verstehen ist denn als eine moralische Lebenshaltung, die an überkommenen Wertmustern festhält,⁷ in den Gesichtsaufösungen der Protagonisten literarisch performiert, bevor er im vierten Buch dann essayistisch reflektiert wird. Auch hier lässt sich eine Verschränkung einer Erlösungstopie, die einerseits als überkommenes Relikt, als ein Nicht-Mehr, ironisiert, andererseits als ein utopisches Fernziel, als Noch-Nicht, konturiert wird, mit einem Auflösungsprozess beobachten. Erstaunlicherweise – und gewissermaßen gegenläufig zur impliziten Theorie des Romans – ist eine Dynamik von der Fratze hin zum Antlitz, vom physiognomischen Gesicht, hin zur philosophisch-mystischen Gesichte feststellbar.

2. Das Gesicht als Rätsel – Friedrich Nietzsches Also sprach Zarathustra (Kap. Vom Gesicht und Räthsel) (1883–85)

In „Vom Gesicht und Räthsel“ (KSA 4, S. 197–202), dem zweiten Kapitel des dritten Teils, das die architektonische Mitte von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–85) bildet, geht es um ein Fratzens Gesicht im Wechselspiel von messianischer Hoffnung und deren nihilistischer Destruktion: „Sah ich je so viel Ekel und bleiches Grauen auf Einem Antlitze?“ (KSA 4, S. 201). Gesicht und Gesichte werden hier über das Rätsel, das Ratespiel (vgl. altgr. *griphos*) und Rätselschau (vgl. altgr. *ainigma*) zugleich meint, aufeinander bezogen:

5 Vgl.: „Nur bei Gott selber steht da die Bewährung, nur vor ihm ist die Wahrheit Eine“ (ND, S. 232).

6 Broch, Hermann, *Die Schlafwandler*, Kommentierte Werkausgabe [KW], Bd. 1, hg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1978.

7 Vgl. hierzu Wohlleben, Doren; Lützeler Paul Michael (Hg.), *Hermann Broch und die Romantik*, Berlin/Boston erscheint Herbst 2013.

Ihr Räthsel-Frohen!

*So rathet mir doch das Räthsel, das ich damals schaute, so deutet mir doch das Gesicht des Ein-
samsten!*

*Denn ein Gesicht war's und ein Vorhersehn; – was sah ich damals im Gleichnisse? Und wer ist,
der einst noch kommen muss? (KSA 4, S. 202)*

Zarathustra, der sich gerade des Geists der Schwere, eines lästigen Zwerges, entledigt hat, sieht das surreal verfremdete Gesicht eines Hirten, aus dessen Mund sich eine Schlange windet. Er suggeriert, dass dieses geschaute Rätsel lösbar sei und animiert seine Zuhörer, die „Räthsel-Trunkenen“ und „Zwielicht-Frohen“, die den rote Faden rationalen Erschließens verloren hätten, es zu „errathen“ (KSA 4, S. 197). Gegenstand des Rätsels ist ein Gesicht, das zugleich prophetische Gesichte ist („ein Vorhersehn“), also auf ein zukünftiges, messianisches Antlitz vorausverweist („wer ist, der einst noch kommen muss?“).

Lösbar ist das Rätsel allenfalls noch im Lachen, ein Lachen das bei Zarathustra eine Erlösungssehnsucht weckt, der er kaum standzuhalten vermag: „Meine Sehnsucht nach diesem Lachen frisst an mir: o wie ertrage ich noch zu leben! Und wie ertrüge ich's, jetzt zu sterben! –“ (KSA 4, S. 202). Diese Formulierung erinnert an einen Ausspruch Zarathustras im zweiten Teil aus dem Kapitel „Von der Erlösung“ (KSA 4, S. 177–182), in dem Gesicht und Rätsel ebenfalls eng aufeinander bezogen sind:

Ich wandle unter Menschen als den Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue.

*Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruch-
stück ist und Räthsel und grauser Zufall.*

*Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätselrath und der
Erlöser des Zufalls wäre! (KSA 4, S. 179)*

„Bruchstücke der Zukunft“ ist der Mensch deshalb, weil er über kein ganzheitliches Menschengesicht, sondern nur noch über dessen karikaturistisch übersteigerte Einzelteile verfügt: „das ist ein Ohr! Ein Ohr, so gross wie ein Mensch! Ich sah noch besser hin: und wirklich, unter dem Ohre bewegte sich noch Etwas, das zum Erbarmen klein und ärmlich und schwächig war“ (KSA 4, S. 178). Das Ohr wird vom Volk für einen großen Menschen, ein Genie, gehalten, bleibt für Zarathustra aber ein „umgekehrte[r] Krüppel“ (ebd.). Als „Bruchstück“ ist es „Räthsel“, entkontextualisiert und ästhetisch verfremdet. Er allein, so behauptet der „Räthselrath“ Zarathustra (KSA 4, S. 248) seinen Jüngern gegenüber, sei noch zu einer Enträtselung imstande, zu einer Zukunftsschau, bei der sich alles wieder zusammenfüge, eine Erlösung vom Zufall stattfinde. Doch scheint er insgeheim diesen Ganzheitsglauben schon verloren zu haben, wenn es ganz am Ende heißt: „Aber warum redet Zarathustra anders zu seinen Schülern – als zu sich selber?“ (KSA 4, S. 182).

Das komplexe Ineinandergreifen von Auflösung und Erlösung lässt sich folglich an Nietzsches *Also sprach Zarathustra* besonders gut aufzeigen. Die Doppeldeutigkeit des Wortes Gesicht als sehendes und gesehenes Gesicht, als Gesicht und Gesichte, *visage* und *vision* wird hier produktiv gemacht. Gleich ob das Werk, wie von Martin Heidegger in seinem Vortrag „Wer ist Nietzsches Zarathustra?“ (1953),⁸ an den Höhe- und Endpunkt der metaphysischen oder, wie in poststrukturalistischen Lesarten, an den Anfang der nachmetaphysischen Tradition gestellt wird, das Kapitel „Vom Gesicht und Räthsel“ (KSA 4, S. 197–202)

⁸ Heidegger, Martin, „Wer ist Nietzsches Zarathustra?“ [Vortrag gehalten am 8. Mai 1953 im Club zu Bremen] [WNZ], in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main 2000, S. 99–124..

bildet dabei eine wichtige Referenz. Denn „in der Gestalt Zarathustras“ zeige sich, so Heidegger, „das Gesicht des Rätsels“ (WNZ, S. 117). Die „Gestalt Zarathustras“ meint hierbei keine dem Leser plastisch vor Augen stehende literarische Figur. Vielmehr bleibt sie Name eines Prinzips, abstrakter Sprecher. Sie lehrt⁹ ein Zweifaches, was in sich zusammengehört: die ewige Wiederkunft¹⁰ sowie den Übermenschen.

Zarathustra, dessen „Sehnsucht“ dem „Rätselvolle[n]“ gilt (WNZ, S. 118), stellt demnach das Rätsel selbst dar und gibt es zugleich auf. Er ist Figur und Figuration (lat. *figura*) des Rätsels, ‚Gestalt‘ und ‚Gesicht(etes)‘. Allerdings bleibt er dabei, so Heidegger, „er-dacht“ (WNZ, S. 122), und denkt sein Gedachtes – dies Nietzsches Untertitel, „für Alle und Keinen“ – in stiller Einsamkeit. Denn Zarathustra ist ein Meister des (*Mono-*) *Logos*, des paradoxen, aphoristischen Rätselwortes, eines Wortes, das der Antwort des Anderen nicht bedarf.

3. Das Rätsel als Gesichte – Franz Rosenzweigs Stern der Erlösung (Kap. Das Tor) (1921)

Während bei Nietzsche das Antlitz in eine verzerrte Maske dekonstruiert ist, findet sich im letzten Kapitel „Das Tor“ von Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung* (1921) eine gegenläufige Denkbewegung. Diesmal wird „die starre Maske des Menschen“ (SE, S. 470) symbolisch übersteigert, als Davidsstern gelesen und in das ganzheitliche Antlitz Gottes und dessen Wahrheit hinübergeführt:

Es ist deshalb kein Menschenwahn, wenn die Schrift von Gottes Antlitz und selbst seinen einzelnen Teilen redet. Die Wahrheit lässt sich gar nicht anders aussprechen. Erst indem wir den Stern als Antlitz schauen, sind wir ganz über alle Möglichkeit von Möglichkeiten hinweg und schauen einfach.
(SE, S. 470)

Diese Schau, die höchste mystische Erfahrung überhaupt, setzt den *Logos* außer Kraft, macht das Rätselwort zur Gesichte und lässt es schweigen („schweigt das Wort“; SE, S. 465). Den Weg dorthin bahnt notwendigerweise das Erscheinen des Menschengesichts, also die Wirklichkeit der menschlichen Erfahrung. Allein im menschlichen Antlitz offenbart sich die göttliche Wahrheit. Denn die mystische Struktur Gottes bleibt, wie auch in kabbalistischer Tradition üblich, auf die Kategorien des menschlichen Körpers angewiesen.¹¹ Die Lesbarkeit des Menschengesichts ist somit *conditio sine qua non* für die Schau des göttlichen Antlitzes, auf die sie in einem symbolischen Zeichen, in der Figur des Sechssterns, verweist: Rosenzweig teilt, analog zu dem aus zwei spiegelverkehrt übereinander gelegten Dreiecken im Davidstern, „die Organe des Antlitzes in zwei Schichten“ (SE, S. 470): Das erste wird vom Mittelpunkt der Stirn, der die Ohren zugerechnet werden, und dem Mittelpunkt der Wangen, zu denen die Nase gehört, gebildet – das zweite von Augen und Mund, die das erste beleben. Das Einzelteil ist hier, anders als bei Nietzsche, *pars pro toto* und wird zum Ganzen harmonisch in Bezug gesetzt. So gilt Rosenzweig der Mund als „der

9 Vgl. hierzu: Figal, Günter, „Zarathustra als erfundener Lehrer“ in: Mayer, Mathias (Hg.), *Also wie sprach Zarathustra? West-östliche Spiegelungen im kulturgeschichtlichen Vergleich*, Würzburg 2006, S. 49–57.

10 Roberto S. Martínez greift den wichtigen Kommentar Martin Heideggers auf, dass Zarathustra selbst den Gedanken der ewigen Wiederkunft nie lehrt, sondern hierzu lediglich von seinen Tieren, dem Adler und der Schlange, aufgefordert wird, und treibt ihn ins Extrem: „Was ich damit natürlich in Frage stelle ist, ob es den Lehrer der ewigen Wiederkunft im Zarathustra, im Text, überhaupt gibt. Vielleicht handelt es sich eher um eine Erfindung der Interpreten“ (Martínez, Roberto S., „Wer ist Zarathustras Adler? Zur Interpretationsgeschichte einer Figuration“, in: ebd., S. 155–171, hier: S. 160 (Fußnote 15)).

11 Vgl. hierzu: Mosès, Stéphane, *System und Offenbarung. Die Philosophie Franz Rosenzweigs*, mit einem Vorwort von Emmanuel Lévinas, aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, München 1985, 220–223.

Vollender und Vollbringer allen Ausdrucks, dessen das Antlitz fähig ist“ (SE, S. 471). Doch fungiert er nicht als hermeneutisches Sprachrohr, das ausdrückt, indem es sich öffnet, sondern indem es versiegelt, nämlich „im Schweigen, hinter dem die Rede zurücksank: im Kuß“ (SE, S. 471). Nicht mehr in der Selbstbesinnung, der zurückgezogenen, innerlichen Gottesschau (SE, S. 231), erst im zwischenmenschlichen, liebenden Fremdbezug erhält das Antlitz seine volle Bedeutung. Explizit analogisiert Rosenzweig den Kuss, den Gott Moses gab, nachdem er das Gelobte Land schaute, aber nicht betreten durfte, mit dem Kuss der Menschen untereinander. Denn „mitten im Leben“ (SE, S. 471) geht die Erlösung vonstatten, die Rosenzweig innerhalb seines triadischen Bezugssystems Gott – Mensch – Welt zunächst als die Relation zwischen Mensch und Welt betrachtet.

Das Rätsel („Geheimnis der Offenbarung“) ist bei Rosenzweig „in allen drei Bezirken, der Vorwelt des Begriffs, der Welt der Wirklichkeit, der Überwelt der Wahrheit“ zugleich beheimatet und kann somit nicht terminologisch gefasst, sondern nur lebenspraktisch „erfahren“ und letztlich als Gesichte geschaut werden (ND, S. 233). Ihm ist jedenfalls, wie in Heideggers Nietzsche-Lektüre, nicht durch einen faustisch-wissenschaftlichen, hermeneutischen Lösungsakt beizukommen. Es bleibt, mit Heidegger, dunkel oder wird, mit Rosenzweig, unaufhörlich neu geknüpft. Was Heidegger in seinem Nietzsche-Buch über den *Zarathustra* schreibt, kann gleichermaßen auch für Rosenzweig gelten:

*Aber das Rätsel und das Erraten des Rätsels wären hier gründlich mißverstanden, wollten wir meinen, es handle sich um das Treffen einer Lösung, mit der sich alles Fragwürdige auflöste. Das Erraten dieses Rätsels soll vielmehr erfahren, daß es als das Rätsel nicht auf die Seite gebracht werden kann.*¹²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl bei Friedrich Nietzsche als auch bei Franz Rosenzweig das Menschengesicht, das zugleich dunkler Spiegel eines nicht-(mehr)-menschlichen Gesichts ist, an prominenter Stelle steht: einmal als Angelpunkt des *Zarathustra*, einmal als Schlusspunkt des *Stern der Erlösung*. Bei Nietzsche, dem Zertrümmerer jeglichen Systems, lässt sich von der Suche nach Einheit in der Differenz sprechen, von einer Erlösungssehnsucht, die in der verzerrten Fratze jedoch immer wieder Auflösungsprozessen unterliegt – bei Rosenzweig, der ein neues, offenes System sucht, hingegen von einer Differenz in der Einheit, bei der in der Schau des göttlichen Antlitzes die Erlösung letztlich die Auflösung zu überwinden bestrebt ist.

Der Wahrheitsbegriff bleibt bei beiden ein prekärer Bezugspunkt: Friedrich Nietzsche und Franz Rosenzweig rekurren auf ihn, wenn sie vom Menschengesicht, dem Kristallisationspunkt des Rätsels, sprechen. Zwischen der mystischen Rede vom Angesicht Gottes, das als Schau der Wahrheit gilt (bei Franz Rosenzweig), und dem Maskenspiel, das zum rätselhaften Fratzensgesicht erstarrt und jegliche Einheitsschau desavouiert (bei Friedrich Nietzsche), wird das Gesicht zum hermeneutischen Prüfstein des neuen Denkens.

4. Von der Fratze zum Antlitz in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* (1931/32)

„[I]m Gesichte selber war das Rätsel gelegen“ (KW 1, S. 119). Dieses Fazit, das Hermann Broch seinen Protagonisten Joachim in den *Schlafwandlern* (1931/32) ziehen lässt, könnte genauso gut als Motto sämtli-

¹² Heidegger, Martin, *Nietzsche*, 2 Bände, Bd. 1, Stuttgart 1961, fotomechanische Wiedergabe 2008, S. 257.

cher, vor allem im ersten Romanteil *1888 – Pasenow oder die Romantik* zahlreichen literarischen Porträts¹³ gelten. Diese greifen die philosophische Rätsel-Gesichts-Thematik auf und stellen sie in einen intermediären Diskurs, wobei eine Dynamik von der szenisch-theatralischen, über die visuell-imaginative bis hin zur auditiv-rhythmischen Kunst zu beobachten ist.¹⁴ Dem im Roman fortschreitenden ‚Zerfall der Werte‘, einer Leitidee des essayistischen wie literarischen Werks Hermann Brochs, korrespondiert der zunehmende Erosionsprozess des menschlichen Gesichts. Letzteres trägt von Anfang an – analog zu Nietzsches ‚Vom Gesicht und Räthsel‘ – groteske, chimärenhafte Züge. Allmählich begeben sich die Protagonisten auf die Suche nach dem *verlorenen Gesicht*, dies der Titel eines im Entstehungszeitraum der *Schlafwandler* gemalten Bildes Salvador Dalís (1904–1989), mit dessen gemalten Körpermetamorphosen Hermann Brochs literarische Gesichtsdarstellungen streckenweise vergleichbar sind.¹⁵ Wo sie es kurzzeitig zu finden glauben, erscheint es als „das entmenschlichte Antlitz“ (KW 1, S. 157) oder „höhere Antlitz“, das – hierin der Erlösungsphilosophie Franz Rosenzweigs nicht unähnlich – eine „Gewißheit des göttlichen Lebens“ verheißt (KW 1, S. 130). So erahnen die Schlafwandelnden in einer Madonnenwahrnehmung ein Antlitz, das auf den Tod vorausverweist und sich dabei der Maske entblößt („die Maske von dem Antlitz fällt“; KW 1, S. 159). Das Menschengesicht deutet – wie bei dem Philosophen Franz Rosenzweig, der ihm den Davidstern einschreibt – hierauf hin. Doch löst es sich bei Hermann Broch immer wieder auf, da – anders als bei Rosenzweig – die Begegnung mit dem Anderen letztlich ausbleibt. Denn der Mensch verharrt in den *Schlafwandlern* in seiner Einsamkeit und sucht dort vergebens die Erfüllung: „Er hofft auf Erfüllung... [..]. Erfüllung und Erkennen in der Einsamkeit und Fremdheit“ (KW 1, S. 160). Der Gesichtsverlust geht einher mit dem Verfall ethischer Orientierungshilfen und fester sozialer Gefüge. Die Erlösungshoffnung auf eine neue Zeit, in der *vision* und *visage*, Gesichte und Gesicht miteinander verschränkt sind, besteht jedoch fort. Zwar charakterisiert Broch *1888 – Pasenow oder die Romantik* in seinem Nachwort als eine „harmlose Erzählung von gleichmäßigem Tempogefälle und fast ungebrochener naturalistischer Färbung“ (KW 1, S. 724), doch erweisen sich die Figurenzeichnungen keineswegs als harmlose naturalistische Gemälde. Vielmehr unterliegen die dargestellten Gesichter, parallel zu dem im Roman fortschreitenden Zerfall der Werte, einem zunehmenden Auflösungsprozess. Sie dekonstruieren das, wofür sie traditionell einstanden: den Glauben an die Les- und Lösbarkeit des Rätsels Mensch.

Bsp. 1:

Die prekäre Nähe naturalistischer Detailtreue zur karikaturistischen Verfremdung führt Hermann Broch in einem Porträt zu Beginn der *Schlafwandler* aus der personalen Erzählperspektive des Titelhelden des ersten Romanteils, Joachim v. Pasenow, vor: Als müssten bestimmte Beschreibungsstrategien erst einmal an einer, wie es heißt, „nebensächliche[n] Figur“ (KW 1, S. 13) erprobt werden, hat dieses Porträt einen Menschen zum Gegenstand, der für das weitere Geschehen irrelevant ist, den Schaffer Jan. Als erinnertes „Bild“, das „sich vor alle anderen Bilder schob“ (KW 1, S. 13), wird die Figur in Szene gesetzt. Das „menschliche Wesen“ beginnt, sich „hinter der struppigen Landschaft voll undurchdringlichen, wenn auch weichen Gebüsches“ (KW 1, S. 13) zu verflüchtigen, die Landschaft führt zu einer allmählichen

¹³ Mit ‚Porträt‘ ist im Folgenden nicht die literarische Gattung gemeint, sondern, im ursprünglichen Sinn, die literarische Gesichtszeichnung. Zu den ethischen Implikationen eines weiter gefassten Portrait-Begriffs und dessen Affinitäten zum Essay vgl. Niefanger, Dirk, „Denkmöglichkeiten. Zum Verhältnis von Essay und Portrait in Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler*“, in: *Euphorion* 102/2 (2008), S. 241–270.

¹⁴ Vgl. hierzu ausführlicher: Wohlleben, Doren, „Verlöschen der Gesichter in der Landschaft“: Porträts in Hermann Brochs *Die Schlafwandler*, in: Stašková, Alice; Lützel, Paul Michael (Hg.), *Hermann Broch und die Künste*, Berlin/New York 2009, S. 39–54.

¹⁵ Explizit verachtete Hermann Broch – vermutlich beeinflusst von Clement Greenberg, dem an der amerikanischen Ostküste anerkannten Kunstkritiker und Verteidiger der abstrakten Moderne – Salvador Dalí, dem er in einem Vortrag von 1950 sogar vorwarf, im „Kitsch-System“ (KW 9/2, S. 170) zu agieren. Dennoch vereint die beiden die Vorstellung von einer Metamorphose des menschlichen Körpers in Landschaft, obgleich ungewiss ist, ob Broch die entsprechenden Bilder Dalís überhaupt kannte. Vgl. zu Broch im Kontext zeitgenössischer Maler: Lützel, Paul Michael, „Hermann Broch und die Maler: Biographie, Ekphrasis, Kulturtheorie“, in: ebd., S. 11–38, besonders: S. 33–35.

Auslöschung des Gesichts. Das Charakteristische des Menschengesichts: der Bart im Gesicht, wird ins Karikaturistische überführt: das Gesicht als Bart, und durch die Landschaftsanalogie ins Groteske verzerrt: der Bart als Gebüsch. Diese Überblendung zweier Bilder, Gesicht und Landschaft, verhindert eine eindeutige Identifizierung („ebensowohl hätte es ein anderer sein können“; KW 1, S. 13) und lässt den Bart zu einem rätselhaften Element werden, das sich – wie das Ohr in Nietzsches *Zarathustra* – aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst hat und eine verfremdende Eigendynamik erfährt. Eine derartige Verschleierung („wie hinter einem Vorhang“; KW 1, S. 13), geht mit Unverständlichkeit einher: „Selbst wenn Jan sprach – aber er sprach nicht viel –, war man dessen nicht sicher“ (KW 1, S. 13). Die Lesbarkeit des Gesichts ist spätestens hier endgültig aufgegeben: Opazität statt Transparenz lautet das Credo, wobei die Opazität noch durch humorvoll-satirische Einlagen, wie beispielsweise die Beschreibung des Gähnens Jans, aufgehellt wird.

Das Porträt deutet bereits auf eine der Schlüsselszenen des ersten Romanteils voraus, in der aus derselben Erzählperspektive das „Antlitz“ Elisabeths dekonstruiert wird und sich die Grenzen zwischen der „Landschaft des Gesichtes“ und „dem Gesicht der Landschaft“ (KW 1, S. 119) aufzulösen beginnen. Diese Entdifferenzierung von Mensch und Natur führt die physiognomische Beschreibung ad absurdum und macht das Gesicht zum Tableau des Enigmatischen: „und es nützte nichts, im Antlitz Elisabeths nach der Lösung zu fahnden; im Gesichte selber war das Rätsel gelegen“ (KW 1, S. 119). Die „Lösung“ und Lesbarkeit des Menschen kann also nicht in dem von Broch in seinem Essay „Das Weltbild des Romans“ angeprangerten „Photographennaturalismus“ gesucht werden, ein, so Broch, „Hypernaturalismus“, der mit naivem Mimesis-Glauben „Realitätsvokabeln“ unreflektiert aneinanderreihet. Vielmehr praktiziert Broch einen „erweiterte[n] Realismus“, „eine Sphäre der traumhaft erhöhten Realität, die nicht mehr in den Vokabeln begründet liegt“ (KW 9/2, S. 105).

Bsp. 2:

Diese „Sphäre der traumhaft erhöhten Realität“ deutet sich in den Szenen mit Bertrand an, der rätselhaftesten Romanfigur der *Schlafwandler*. Nicht von ungefähr wird ausgerechnet sie für die teils faszinierenden, teils beängstigenden Landschaftsvisionen, die „Hirngespinnste“ (KW 1, S. 78) des Romantikers Joachim v. Pasenow verantwortlich gemacht. Spätestens mit Bertrands Auftritt bricht endgültig die Moderne in Pasenows ‚romantische‘ Welt ein und unterzieht jene einer fundamentalen Verunsicherung. Bertrand als die mephistophelische Figur des Zwischen veranlasst die Überblendungen und Verschiebungen von Gesichtern, die Auflösung des Einen im Anderen, die jegliche Identität hinfällig macht und der eine destruktiv-diabolische Kraft innewohnt. Über ihn heißt es: „es war der Leibhaftige, dessen Gesicht und Gestalt den Schatten eines Gebirgszuges dort an die Wand warf“ (KW 1, S. 176). Dies ist im Kontext der Gesichtsdarstellungen besonders brisant, da der Schattenriss an der Wand als der Ursprung der Malerei gilt.¹⁶ Bertrand wird nicht als Mensch mit einem Individualschicksal eingeführt, sondern als „Zeichen des Dämons und des Bösen“ (KW 1, S. 176), als eine mythische Figur, die einer Chimäre ähnelt („Spuk und Hirngespinnst“; KW 1, S. 177) und selbst gesichtslos bleibt. Denn nicht physiologisch greifbar soll Bertrand sein, sondern philosophisch begreifbar – abstrakt, nicht konkret. Was Martin Heidegger über Friedrich Nietzsches *Zarathustra*-Figur schreibt, trifft auch auf Bertrand zu: Er bleibt er-dacht, gesichtetes Rätsel ohne (Menschen-) Gesicht. Anstatt selbst betrachtet zu werden, betrachtet Bertrand – und dies aus der Perspektive des wertfreien Ästheten. Nur ihm gelingt es mit einem zerlegenden, analysierenden Blick, der von Elisabeth als unangenehm empfunden wird, eine detaillierte physiognomische Beschreibung von ihr

16 Bei Plinius heißt es, die Malerei habe mit dem Umreißen „eines menschlichen Schattens mit Linien“ begonnen (*Naturalis historia*, XXXV, 15).

abzuliefern: „Sie ist eigentlich nicht schön, sagte sich Bertrand, da er Elisabeth am Klavier betrachtete, der Mund ist zu groß und diese Lippen sind von einer merkwürdig weichen und fast bösen Sinnlichkeit“ (KW 1, S. 104).¹⁷ Er ist der Porträtist, der sich mit dem Phänomen Gesicht auseinandersetzt, das er rational kategorisieren und enträtseln zu können glaubt (vgl. *griphos*).

Bertrand bildet einen Gegenpol zu dem Protagonisten Joachim, für den Gesichter, insbesondere dann, wenn sie sich durch „Unschönheit“ auszeichnen (KW 1, S. 105), immer wieder einen Ort der Beunruhigung und Reflexion darstellen (vgl. *ainigma*). So in folgender Kernszene (KW 1, S. 119 f.): Joachim befindet sich nach dem Tod seines Bruders und der Distanzierung von seinem ihm gegenüber mit Hass erfüllten Vater in einer Krise, an einem Wendepunkt seines Lebens, und hat erstmals Zeit zur Besinnung. Initiiert wird letztere nicht in einsamer Abgeschlossenheit, sondern durch die Konfrontation mit einer Frau, sogar mit *der* (von der Gesellschaft) für ihn bestimmten Frau, Elisabeth. Vom Anderen geht also die Beunruhigung aus, tritt ein „unlösbares Problem“ (KW 1, S. 119), das eigene Lebensrätsel, ins Bewusstsein. Doch verwandelt sich dieser Andere/ diese Andere alsbald in *das* Andere, wird „fern-menschlich und landschaftlich“ (KW 1, S. 120). Dies wird aus der personalen Perspektive Joachims in einer surrealen, raschen Bilderfolge geschildert, welche beim Leser die Imagination eines Gesichtes erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. Die Entgrenzung von Figur und Hintergrund – hier fühlt man sich wieder an Dalí erinnert – wird mit dem Rätsel verknüpft und in die eigene vorbewusste Kindheit mythisierend zurückprojiziert. In einem Akt der Innerlichkeit („[e]r schloß ein wenig die Augen“), im Tagtraum, wird der Anblick des Gesichtes (*visage*) zur Gesichte (*vision*):

Er schloß ein wenig die Augen und schaute durch den Spalt über die Landschaft des hingebreiteten Gesichtes. Da verfloß es mit dem Gesicht der Landschaft selber, der Waldessaum der Haare setzte sich fort in dem gelblichen Gelaube des Forstes und die Glaskugeln, die die Rosenstöcke des Vorgartens zierten, glitzerten gemeinsam mit dem Stein, der im Schatten der Wange – ach, war es noch eine Wange – als Ohrgehänge sonst blitzte. Es war erschreckend und beruhigend zugleich und wenn der Blick das Getrennte in so seltsam Einheitliches und nicht mehr Unterscheidbares verschmolz, fühlte man sich sonderbar an irgend etwas gemahnt, in irgend etwas versetzt, das außerhalb aller Konvention fernab im Kindlichen lag, und die ungelöste Frage war wie etwas, das aus der Erinnerung emporgetaucht war wie eine Mahnung. (KW 1, S. 119 f.)

Das Porträt Elisabeths gleitet in das Chimärenhafte ab. Erneut handelt es sich um ein Symbol des Bösen, diesmal das der Schlange, die an das Fratzens Gesicht Nietzsches gemahnt: „denn eigentlich war es kein richtiges Gesicht mehr, sondern bloß ein Teil des Halses, sah aus dem Hals hervor, sehr entfernt an das Gesicht einer Schlange erinnernd“ (KW 1, S. 119). Diese Tierassoziation wird sogleich überführt in die Schilderung einer Landschaft, die zuvor mit „herbstlich“ charakterisiert wurde:

[...] hügelartig sprang das Kinn vor und dahinter lag die Landschaft des Gesichtes. Weich lagen die Ränder des Mundkraters, dunkel die Höhle der Nase, geteilt durch eine weiße Säule. Wie ein kleiner Bart sproß der Hain der Augenbrauen und hinter der Lichtung der Stirne, die durch dünne Ackerfurchen geteilt war, war Waldesrand. (KW 1, S. 119)

¹⁷ Bertrand geht es um die Erscheinung des Gesichtes, nicht um das, was sich – in physiognomischer Tradition – hinter der Erscheinung verbirgt. Hier lässt sich eine Parallele zu der Position Georg Simmels feststellen, der sich mit der „ästhetische[n] Bedeutung des Gesichtes“ auseinandersetzt (Vgl.: Simmel, Georg, „Die ästhetische Bedeutung des Gesichtes“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. I., hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 36–42. Vgl. auch: Simmel, Georg, „Aesthetik des Porträts“, in: ders., ebd., S. 321–332.)

Die existentielle Angst vor der Gesichtlosigkeit nimmt im Romanverlauf zu und wird erneut mit dem „Dämon“, der Teufelsfratze Bertrand, assoziiert (KW 1, S. 128). Nur für einen ephemeren Moment, in „drei [erkauften] Liebesnächten mit Ruzena“ (KW 1, S. 123), in denen sich der Titelheld Joachim über die ihm bedrohlich scheinende Heirat mit Elisabeth hinwegtröstet, empfindet er den Verlust eines physiognomisch greifbaren Gesichts als befreiend. Allerdings realisiert er schon kurz darauf die Unmenschlichkeit eines solchen Bildverlustes:

Wenn er ihr dann lang in die Augen schaute und mit sanft tastendem Finger über ihre Lider strich und sie es für Liebe nahm, so versank er oftmals in ein angstvolles Spiel und er ließ dieses Antlitz ins Unbestimmte verdämmern, bis hart an die Grenze, wo es ins Unmenschliche umzukippen drohte und das Gesicht gesichtslos wurde. Vieles war eine Melodie geworden, die man nicht vergessen zu können meint, und aus der man doch herausgleitet, um sie stets aufs neue schmerzlich suchen zu müssen. (KW 1, S. 127 f.)

Wo das Bildhafte an seine Grenzen stößt, „das Gesicht gesichtslos“ wird, beginnt die Wirkungsmacht der Musik. Während das Gesicht den (sprachlich oder bildnerisch) darstellenden Künsten zugewiesen werden kann, ist das immer stärker abstrahierte, bis ins (Ur-) Symbolische aufgelöste Antlitz dem Kunstmedium Musik zugehörig.

Bsp. 3

In einer späteren Imagination Joachims eines Madonnenbildes auf der silbernen Wolke¹⁸ findet wiederum eine Verschränkung von dem „Verlöschen der Gesichter in der Landschaft“ (KW 1, S. 130) und der Musik, in diesem Fall der „Melodie des Chorals“ (KW 1, S. 129 f.), statt. Der Prozess der Gesichtsauflösung wird durch Musik initiiert, die das äußere Sehen in ein inneres Schauen verlegt:

Und in dem Verfließen der Formen, Verfließen, das so sanft war wie das Rieseln des Wassers und der Nebel an einem regnerischen Frühlingsabend, wurde ihm klar, daß der so gefürchtete Zerfall des menschlichen Antlitzes zu einem Nichts von bewegten Erhöhungen und Vertiefungen die Vorstufe sein soll für eine neue und lichtere Einheit im seligen, wolkigen Verband, nicht Abklatsch mehr des irdischen Gesichtes, sondern zur Verheißung des Ebenbildes, kristallener Tropfen, der singend aus der Wolke fällt. Und selbst wenn dieses höhere Antlitz nicht von irdischer Schönheit und Vertrautheit sein würde, fürs erste wohl fremd und erschreckend, vielleicht noch erschreckender als das Verlöschen der Gesichter in der Landschaft, so war eben dies der erste Schritt gewesen, Vorahnung des göttlichen Grausens, dennoch Gewißheit des göttlichen Lebens [...]. (KW 1, S. 130)

Verklingt die Musik, verblasst das Bild: „der Choral ging zu Ende und Joachim glaubte zu erkennen, daß manche der jungen Männer gleich ihm zuversichtlich und mit entschlossener Inbrunst zum Himmel schauten“ (KW 1, S. 131). Der Choral verdeutlicht die Perspektive der Transzendenz, denn die Musik gilt als etwas Jenseitiges, das „rein und klar über allem schwebte wie auf einer Silberwolke“ (KW 1,

¹⁸ Vgl. zu dieser Szene auch: Lützelner, Paul Michael, *Kulturbruch und Glaubenskrise. Brochs, Schlafwandler' und Grünewalds ‚Isenheimer Altar‘*, Tübingen/Basel 2001, S. 28–43 sowie Eicher, Thomas, *Erzählte Visualität. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘*, Frankfurt am Main 1993, S. 56–59.

S. 104) und das (menschliche) Gesicht in einer All-Einheitsschau ins (göttliche) Antlitz verkehrt, in „eine neue und lichtere Einheit [...] zur Verheißung des Ebenbildes“ (KW 1, S. 130). Antlitz, Musik und die Aufhebung von Zeit bedingen einander und werden in dieser triadischen Beziehung auch in der oben bereits erwähnten Szene im dritten Buch der *Schlafwandler* aufgegriffen, wenn der Arzt Dr. Kessel die Cellosonate e-moll op. 38 von Brahms spielt:

Sein mildes Gesicht war seltsam nach innen gekehrt, der graue Schnurrbart über den eingezogenen Lippen war kein Schnurrbart mehr, sondern ein grauer Schatten, die Falten der Wangen hatten sich anders gelagert, es war kein Gesicht mehr, fast unsichtbar war es, vielleicht eine graue Herbstlandschaft in Erwartung des Schnees. [...] denn die lärmende Stummheit dieser Zeit, ihres Getöses stummer und undurchdringlicher Schall, aufgerichtet zwischen Mensch und Mensch, eine Wand, durch die des Menschen Stimme nicht hinüber, nicht herüber mehr dringt, so daß er erbeben muß, – aufgehoben war die entsetzliche Stummheit der Zeit, es war die Zeit selber aufgehoben und sie hatte sich zum Raum geformt, der sie alle umschloß, da nun Kessels Cello erklang, aufsteigend der Ton, den Raum aufbauend, den Raum erfüllend, sie selber erfüllend. (KW 1, S. 631 f.)

Hier kulminieren fast alle Aspekte der im ersten Buch der *Schlafwandler* so dominanten, im zweiten und dritten dann kaum noch reflektierten Gesichtsthematik: das milde, nach innen gewendete Gesicht, der enigmatische Schnurrbart, die Auflösung des Gesichts in eine Herbstlandschaft, die Zeitlosigkeit und der von Musik erfüllte Raum.

5. Das enigmatische Gesicht – literarische Auflösungs- und Erlösungsverfahren

Das Gesicht wird in der Moderne enigmatisiert und zu deren doppeltem krisenhaftem Kristallisationspunkt: erstens zur Krise des Individuums, das dissoziiert wird im Tier (Friedrich Nietzsche) und in der Landschaft (Hermann Broch), sowie zweitens zur Krise der Repräsentation, der visuellen und/ oder sprachlichen Darstellbarkeit. Es verweist allenfalls noch ironisch auf die Les- und Lösbarkeit des Gesichts in Form eines Ratespiels, konterkariert und karikiert aber letztlich diese physiognomische Tradition. Die teils minutiösen Detailbeschreibungen („hohe Auflösung“) dienen nicht mehr einer Mimesis von Wirklichkeit, sondern einer Übersteigerung ins Enigmatische, einer symbolhaften Poiesis: Je ausführlicher sie ausfallen, desto rätselhafter wird ihr Produkt. Anstatt für Individualität einzustehen, lösen sich die Gesichter im Abstrakt-Symbolischen auf. Nichtsdestotrotz initiiert gerade dieser Auflösungsprozess eine neue Erlösungssehnsucht, begeben sich die Figuren auf die Suche nach dem *verlorenen Gesicht*. Letzteres ist jedoch weder als Bild, gar Urbild, oder Logos fassbar, sondern kann nur noch in einem dynamischen Prozess gesucht werden. Diese hermeneutische Prozessualität der Komposition und Dekomposition von Gesichtern vermag die Literatur in Szene zu setzen. Sie demaskiert, indem sie zwischen Auflösungs- und Erlösungsverfahren oszilliert, das Gesicht als Garant von Deutung und Bedeutung, denn: „Im Gesichte selber war das Rätsel gelegen“.

Gesichter, Gesichte und „inneres Gesichtsfeld“ bei Samuel Beckett

Kirsten Claudia Voigt

Gesichter und Gesichte, im Sinne von Visionen des Gewesenen oder Möglichen, sind in epischen, dramatischen und den filmischen Arbeiten von Samuel Beckett eng miteinander verknüpft. Becketts Arbeiten im Sektor der bewegten Bilder, um die es mir hier geht, umfassen einen Zeitraum von gut 20 Jahren, beginnend mit dem 1963 konzipierten „Film“ und endend mit „Was wo“ im Jahr 1986, einem Fernsehspiel, das Beckett zusammen mit dem SDR in Stuttgart produzierte. Sehen, Gesehenwerden, Gesicht und Gesichtetwerden, das Auflösen und Auslöschen des Gesichts im dreifachen Wortsinn, nämlich der physischen Erscheinung, des geschauten Bewusstseinsinhalts und des Gesichtssinns sind zentrale Themen der Arbeit auch in diesem Feld.

Ich möchte einige „Gesichtspunkte“ der Frage betrachten, wie Beckett das Gesicht in seinen filmischen Gesichts-Kompositionen und Gesichts-Dekompositionen, Gesichts-Choreographien oder Gesichtsarrangements auflöste. Folgende Aspekte der „Gesichtsauflösung“ sollen hier zur Sprache kommen:

1. „Film“: Gesichts-Ikonoklasmus und Auflösung des Gesichtssinns
2. „He, Joe“: doppelte Großaufnahme – Gesichtsauflösung in Affekt und Agonie
3. „Nicht Ich“: Gesichtsauflösung und Reorganisation des Subjekts
4. „Geister-Trio“ / „Nacht und Träume“: Gesichter der Absenz
5. „... nur noch Gewölk...“: Gesichts-Gesichte – Ikone der Auflösung
6. „Was wo“: Gesichtsverlust, Deterritorialisierung und Gesichts-Auslöschung

In diesen Arbeiten Becketts explizieren sich die möglichen Deutungshorizonte wesentlich aufgrund der bildhaften Gesichts-Gesichte-Komposition. Die Innenaufnahmen, die hierbei entstehen, nannte Beckett in „Die Welt und die Hose“, seinem Essay über die Malerei von Bram und Geer van Velde, „das Erfassen einer Vision auf dem einzigen Feld, das man bisweilen ohne weiteres zu Gesicht bekommt“, nämlich das „innere Gesichtsfeld“. Vor allem in den TV-Spielen war es Beckett möglich, dieses „innere Gesichtsfeld“ sichtbar zu machen und seine Strategien der Reduktion und Entkörperlichung an die äußerste Grenze zu treiben, alles zu verbannen außer den Gesichtern und ihnen ihre Dreidimensionalität zu nehmen, sie also zu wirklich flachen, bildhaften Visionen zu machen, sie zu malen aus Licht und Schatten, jenem Element, das sich für ihn – wie er es 1976 in dem Gedicht „weder noch“ formulierte –, semantisch eindeutig mit

Identitätssuche verband: „Hin und her im Schatten vom inneren zum äußeren Schatten vom undurchdringlichen Selbst zum undurchdringlichen Nicht-Selbst.“

Auf die Reduktion seiner Figuren auf Kopf und Gesicht hatte Beckett auf der Bühne schon ein Jahrzehnt vor seinem 1964 mit Buster Keaton gedrehten „Film“ hingearbeitet: In „Endspiel“, 1954–56 entstanden und 1957 uraufgeführt, hatte er Nagg und Nell auf ihre aus den Mülltonnen ragenden Köpfe und die den Tonnenrand umklammernden Hände reduziert. In „Glückliche Tage“ (1960/61) versinkt Winnie bis zum Hals in einem Erdhügel. In „Spiel“ (1963) sitzen die drei Figuren F 1, F2 und M in Urnen, aus denen nur ihre Köpfe ragen. In „Kommen und Gehen“ (1965) besagt die Regieanweisung, dass die Figuren unsichtbar auf- und abtreten und nur ihre Gesichter beleuchtet werden sollen, die auch noch durch Hüte mit breiten Rändern beschattet werden. In „Damals“ (1974) schwebt nur noch ein Kopf drei Meter über dem Bühnenboden. In „Quadrat I + II“ werden die Gesichter durch Kapuzen verhängt.

Kehren wir zu Winnie zurück, um eine der wesentlichen Gesichtskompositionen und Blickchoreographien kennenzulernen, die Beckett immer wieder thematisiert: Winnie, die im zweiten Akt bis zum Hals eingegraben ist, deren Körper fortschreitend beerdigt wird, beginnt ihren Monolog hier mit den Worten: „Heil, heilig Licht. [...] Jemand sieht mich immer noch an. [...] Nimmt sich meiner immer noch an. [...] Das eben finde ich so wundervoll. [...] Augen auf meinen Augen.“ Deutlich ist hier, dass die Existenz-Versicherung auf der Dualität von Sehen („Heil, heilig Licht.“) und Gesehen werden („Augen auf meinen Augen“) aufbaut.

Willie, der auf der Rückseite des Berges immer wieder versucht, den Kopf und den Blick zu ihr zu erheben, um sie zu sehen, was ihm aufgrund seiner körperlichen Schwäche aber kaum gelingt, bewegt sich noch einmal auf die Vorderseite des Hügels. Winnie sehnt sich danach, ihn noch einmal zu sehen und angesehen zu werden, denn dann wäre sie, explizit, „eine ganz andere Frau“. Dass er sie ansieht, macht sie „glücklich“ (so in der Regieanweisung), und es folgt die Frage: „Möchtest du mein Gesicht berühren ... noch einmal?“ Während sie davon spricht, rutscht Willie zurück an den Fuß des Berges und – wiederum in der Regieanweisung angegeben –: „...liegt mit dem Gesicht am Boden.“ Er rappelt sich nochmals auf und blickt sie an, zu ihr empor. Mit dieser Gesichts- und Blick-Konstellation endet das Stück – in einem Blick von Angesicht zu Angesicht. Die Pathosformel des Aufschauens zu einem anderen Gesicht begegnet uns wiederholt – in „Film“ (1963/64), virtuell in „... nur noch Gewölk...“ (1977) und in „Nacht und Träume“ (1983).

Während das Wahrgenommen-Werden für Winnie Glück bedeutet, sehen wir in „Film“ das Gegenteil realisiert, einen Menschen auf der Flucht vor der Wahrnehmung. In beiden Texten erscheint das Wahrgenommen-Werden als Fundament des Subjektentwurfs. In einleitenden, allgemeinen Bemerkungen zu Beginn seines Original-Entwurfs zu „Film“ deutet Beckett an, dass es hier um die Problematisierung der Selbstwahrnehmung gehe, die er durch die Externalisierung der Selbstwahrnehmungsinstanz in Gestalt des Kamera-Auges (A) inszeniert. Das Kamera-Auge nimmt das Objekt (O) auf, verfolgt es. Tut es dies, bezogen auf den Rücken von O, aus einem Winkel von mehr als 45 Grad, dann ergreift O reflexhaft eine panische Furcht davor, wahrgenommen zu werden. O will weder von anderen, noch von sich selbst gesehen werden – er vermeidet alle Blicke von Passanten. Er flieht in eine marode Kammer, eliminiert dort die ihn erblickenden Tiere – Hund, Katze, Papagei, Goldfisch –, das Bild eines ihn, wie es im Text heißt, „streng anstarrenden Gottvaters“ und die Bilder seiner Kindheit, seiner Jugend, seines Erwachsenwerdens, seiner Familie; Bilder, auf denen er wahrnehmbar ist, die davon zeugen, dass er wahrgenommen wurde, die ihn sich selbst in seinem biographischen Werden und Vergehen wahrnehmen lassen. O blickt mit offenkundig unscharf verschleiertem Blick in sein Zimmer, sein Gesichtssinn ist stark beeinträchtigt.

Nachdem O alle Blicke und Bilder in seiner Umgebung zerstört hat, nachdem er den Spiegel, vor dessen Reflex er sich wegduckt, zweimal verhängt hat – lediglich der Blick auf die eigenen Hände als „Partialob-

jekte“ bleibt in dieser Spiegel-Aktion als unvermeidbare Selbstwahrnehmung präsent –, bemächtigt sich das Kamera-Auge seiner Erscheinung, indem es ihn frontal in den Blick nimmt. Bei O, der im Schaukelstuhl eingekickt war, setzt mit dem Erwachen schockartig die Selbstwahrnehmung ein. Erstmals begegnen sich A und O von Angesicht zu Angesicht, en face, und O reagiert mit schrecklicher Erschütterung auf die Wahrnehmung seines mit ihm identischen Gegenübers, auf seine gespenstische Verdopplung. Er schlägt entsetzt die Hände vors Gesicht, um nicht zu sehen und nicht gesehen zu werden, während A gnadenlos, streng – wie einst Gottvater – auf ihn herabblickt. Beider Gesichter werden durch eine Augenklappe entstellt, sie sind identisch versehrt. Die Einäugigkeit ist einerseits Teil einer Auflösung des Gesichts und Gesichtssinns, betont andererseits das Moment des (behinderten) Sehens.

Beckett hat seinem Originalentwurf Berkleys „Esse est percipi“ vorangestellt. Er schreibt: „Wenn alle Wahrnehmung anderer – tierische, menschliche und göttliche – aufgehoben ist, behält einen die Selbstwahrnehmung im Sein. Die Suche nach dem Nicht-Sein durch Flucht vor der Wahrnehmung anderer, scheitert an der Unausbleiblichkeit der Selbstwahrnehmung.“ O ist also im Moment der offensivsten Selbstwahrnehmung – die aber ganz offenkundig eingeschränkt ist –, erstens entsetzt darüber, sich selbst und damit seinem Dasein nicht entkommen zu können. Zweitens bekannte Beckett: „Self-perception is the most frightening of all human observations [...] when man faces himself, he is looking into the abyss.“ (Zitiert nach Rolf Breuer: *Samuel Becketts Film*, in: Peter Seibert: *Samuel Beckett und die Medien*, Neu Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2008, S. 87–92, hier S. 89.) Dieser Abgrund, der sich öffnet, „when man faces himself“, hat buchstäblich viele Gesichter: das der Schuld, mitunter jenes der Erkenntnis unausweichlicher Selbstauflösung, mitunter jenes der Einsamkeit, des Verlusts eines menschlichen oder göttlichen Gegenübers oder des Liebesverlustes. Interessanterweise benennt Beckett im schriftlichen Entwurf von „Film“ den Moment, in dem sich A und O wechselseitig ins Gesicht sehen, als „Letzte Bemächtigung O's durch A und Auflösung.“ Die frontale Konfrontation mit dem eigenen Angesicht wird zur Metapher der Wahrnehmung der Selbstwahrnehmung, also des Sehens des Sehens des Selbstbildes, also einer Art unendlicher Spiegelung. In „Film“ rückt das sich selbst wahrnehmende andere oder abgespaltene Ich an die Stelle des Gottesbildes: A postiert sich frontal vor O genau neben dem Nagel, an dem das Gottes-Bild hing. An die Stelle des Berkleyschen seinstragenden Perzeptors tritt das auf sich selbst referierende menschliche Bewusstsein als A und O – die Assoziation von Alpha und Omega liegt in der deutschen Version nahe. Das Monomanisch-Zirkuläre dieser Selbstbegegnung (vielfach umkreist die Kamera O und kreist dieser durch den Raum) gehört zu den wesentlichen Hypothesen der humanen Daseins-Anordnung. Es bleibt festzuhalten, dass Gesicht und Gesichtssinn in „Film“ als defizient dargestellt werden.

Während „Film“ ein handlungsreicher Stummfilm war, ersetzt in mehreren der Fernsehspiele die menschliche Stimme die Aktion durch Narration. Die Aktion wird aufs „innere Gesichtsfeld“ verlegt. Kleine Kammern sind der Schauplatz für „He, Joe“ (1966), „Geistertrio“, „... nur noch Gewölk...“ und „Nacht und Träume“. Beckett liebte erklärtermaßen die „Schlüsselloch-Perspektive“, die das Medium Fernsehen ihm eröffnete, und hinter diesen Schlüssellochern erscheint mitunter die überwältigende Großaufnahme des Gesichts.

In „He, Joe“ sucht und findet die Kamera das Gesicht eines Mannes, um sich ihm fortschreitend, insistierend anzunähern, während er einer weiblichen Stimme lauscht. Sie ruft Bilder tödlicher Erinnerungen in ihm wach, spricht von mehreren „Mentalmorden“, die Joe begangen hat, an seinem Vater, seiner Mutter, an vielen, die ihn liebten. Heute ist er dabei, die Toten in seinem Kopf zu töten. Wenn die Kamera die größte Nähe zu Joes Gesicht erreicht hat, hören wir folgenden Text, der offensichtlich von einem in mehrmaligen Anläufen unternommenen Selbstmord einer Frau berichtet, die Joe verlassen hatte. Beckett

überblendet hier in einer großartigen Bild-Text-Komposition die visuelle Großaufnahme des sichtbaren Gesichts mit der Großaufnahme des imaginierten Gesichts der Sterbenden, von der der Text spricht:

*Legt sich schließlich hin, mit dem Gesicht nah an der Flut
Die nun auf den Kies übergreift
Hat diesmal alles gut durchdacht
Leert das Röhrchen
Das war Liebe!
He, Joe?
Gräbt eine kleine Mulde für ihr Gesicht im Kies
Die Grüne
Die Schmale
Immer blass
Die blassen Augen
Wie sie blickten, vorher
Wie sie sich öffneten, nachher
Lichtgewordener Geist
Waren das nicht Deine Worte, Joe?
Gut
Du hast das Beste gehabt
Jetzt stell dir vor
Ehe sie vergeht
Stell dir vor
Das Gesicht in der Mulde
Die Lippen auf einem Stein
Einem Stein
Joe Mitnehmend
Kein Licht.
Joe, Joe
Kein Laut
Zu den Steinen
Den Steinen
Sag' es dir jetzt, Joe, niemand wird dich hören
Sag ‚Joe‘, das löst die Lippen
Die Lippen.*

Während dieser Text abläuft, ist Joes Mund schon nicht mehr zu sehen, sondern selbst Teil der durch die Stimme hörbar gewordenen und nun verdoppelten Gesichts-Imagination. Auch in dieser synästhetischen Überblendung aus Gesicht und Imagination finden wir wieder jene fast geometrisch auf Horizontale und Vertikale ausgerichtete Gesichtskonstellation, die in „Glückliche Tage“ zu beobachten war – hier bildet das Gesicht der sterbenden Frau die Horizontale, während das des Mannes die Vertikale beherrscht.

Das sterbende, nach unten gekehrte Gesicht findet sich schon 1951 in „Malone stirbt“. Hier heißt es:

Wie erträglich das alles ist, mein Gott. Mein Kopf ist fast verkehrt herum, wie ein Vogel. Ich öffne meine Lippen, jetzt habe ich das Kopfkissen im Mund, ich fühle es an meiner Zunge, an meinem Zahnfleisch. Ich hab's, ich hab's. Ich sauge. Ich habe aufgehört, mich zu suchen. Ich bin ins Universum gehüllt, ich wußte, daß ich hier eines Tages meinen Platz finden würde, das alte Universum beschützt mich, siegreich. Ich bin glücklich, ich wußte, daß ich eines Tages glücklich sein werde.“ Raymond Festerling hat dazu interpretiert: „Malone findet wie die meisten Seinesgleichen sein Glück in einer Art des verbalen Erstickens, in einem Scheintoten-Begräbnis.“

Das Gesicht Joes verzerrt sich, man könnte auch sagen, es löst sich in einem extrem starken Lächeln auf. Auslöser dieses Grinsens scheint die Freude darüber, dass die Joe quälende Stimme verstummt. In diesem Affektbild, mit dem das Stück ausklingt, löst sich die Physiognomie tatsächlich hinter der Suggestion des Affekts auf. Gilles Deleuze – der sich zwar in seinen Ausführungen in „Das Bewegungs-Bild, Kino 1“ nicht auf diese TV-Spiele bezieht, aber bekanntermaßen ein faszinierter Exeget und Apologet dieser Arbeiten war, wie sein Aufsatz zu den Fernsehspielen mit dem Titel „Erschöpft“ zeigte – definiert: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.“ Sergej Eisenstein, bei dem Beckett eigentlich ein Jahr lang in die Lehre zu gehen plante, hat die Großaufnahme als Schlüssel zur affektiven „Lesart des gesamten Films“ betrachtet. Das Gesicht in Großaufnahme erregt nach Deleuze in uns zwei Fragen: Was denkst Du? Und: Was fühlst Du? Die Antworten bleibt uns Joe weitgehend schuldig. Auch sein Gesicht in Großaufnahme büßt seine üblichen Funktionen ein: Es individuiert nicht, es sozialisiert nicht und es kommuniziert nicht mehr – er hat mit dem Ende des Stücks vielleicht auch die letzte Stimme in seinem Kopf getötet. Deleuze geht prinzipiell sogar so weit zu sagen, das Affektbild lässt die Person zerfließen, verschwinden. Und so kommt es bei Deleuze zu der auf diese Beckett-Werke zwar nicht gemünzten aber absolut zutreffenden Bemerkung: „Die Großaufnahme des Gesichts ist das Angesicht (la face) und seine Auslöschung (effacement) zugleich.“

Prononcierte „Film“, der zunächst „Eye“ heißen sollte, das Sehen, und konzentrierte „He, Joe“ die Hauptfigur aufs Hören, so reduziert „Nicht ich“, Becketts 1972 fürs Theater konzipiertes Meisterwerk, die dramatische Person ganz aufs hoch expressive, explosive Sprechen, ihre Emanation auf den Mund. Spotlight-artig – und diese Spotlight-Technik rühmte Beckett einst an der Malerei Adam Elsheimers – wird dieser Mund ausgeleuchtet. Der Mund sondert in der maximal suggestiven Fernseh-Fassung, in der der Zuschauer den Vernehmer ersetzt, in atemberaubendem Tempo ein Erinnerungsstakkato ab. Er stammelt rasend die Geschichte einer Selbstwerdung durch Sprachfindung. Schon mit den ersten hörbar werdenden Worten, werden zwei Analogien ins Bild gesetzt – die zwischen Mund und Vagina und jene zwischen Sprachfindung und der Geburt eines Subjekts, das allerdings noch nicht in der Lage ist, ein „Ich“ zu behaupten: „Not I“ spricht von sich nur als „She“. Dieses Neugeborene, von dem der Mund erzählt, ist ohne Liebe aufgewachsen, ohne Vater und Mutter, die verschwunden sind, „überhaupt keine Liebe ... weder da noch später ... also das Übliche ... nichts Erwähnenswertes bis“ diese Person mit sage und schreibe siebzig Jahren zur Sprache findet, plötzlich Worte aus ihr herausbrechen, wo sie zuvor zu keinem Laut in der Lage war, zu keinem Schrei. Die sensuelle, psycho-motorische, organische und soziale Dissoziation dieses Menschen, die Auflösung, die Entkoppelung zwischen den einzelnen Körperteilen wird geschildert – die Ohren scheinen nicht zu hören, das Gehirn nicht zu verstehen, was der Mund an Sprachbrocken ausspuckt. Dieser Mund lacht laut und hysterisch über die Vorstellung eines guten Gottes, erzählt von einer unbenannten Schuld (Erbsünde), von einer Situation vor Gericht, von der unbeantwortbaren Frage, wie „She“ geworden ist, was sie ist, und dann findet der Mund zurück zu jenem Moment,

in dem das Sprechen plötzlich einsetzte: „wieder auf dem Feld .. Aprilmorgen .. Gesicht im Gras.. nichts außer den Lerchen .. es da wieder aufnehmen .. dann damit weitermachen ..“

Beckett wollte hier in Szene setzen, in seine eigene Sprache umsetzen, was er vor einem Bild empfunden oder vernommen hatte: Caravaggios 1608 entstandene „Enthauptung des Johannes“ in der Johaneskathedrale in Valletta auf Malta nannte Beckett tief beeindruckt „... eine Stimme, die in der Wildnis weint“. „Not I“ schreitet von der Enthauptung voran zur Gesichtsfragmentierung und verwandelt den Mund vielleicht sogar zu einer Art Vorhölle des Bewusstseins (ich assoziiere hier die Höllenschlund-Darstellung eines Hieronymus-Bosch-Nachfolgers aus der Kunsthalle Hamburg.) Der Mund, der stammelt, er sei in ein „gottverlassens Loch“ geboren worden, ist selbst ein solches Loch, „no matter“ – keine Materie. Wieder erzeugt der Text auch hier Beschreibungen des Gesichts, der Ohren, die das Gesprochene nur schwer hören können, der Augen, die weinen, vor allem aber des eigenen, ungesehen, unsichtbaren, aber gefühlten Gesichts, eines mit dem Sprechen errungenen, sich mühsam und schmerzhaft aufbauenden oder zusammensetzenden Körperbewusstseins: „... als sie plötzlich fühlte .. allmählich fühlte .. ihre Lippen bewegten sich .. man denke! .. Ihre Lippen bewegten sich! .. wie freilich bis dahin noch nie ... und nicht nur die Lippen.. die Wangen .. die Kiefer.. das ganze Gesicht .. all die .. was .. die Zunge? .. ja .. die Zunge im Mund .. all die Verrenkungen ohne die .. kein Sprechen möglich .. und doch normalerweise .. überhaupt nicht fühlbar.. so sehr achtet man.. auf das was man sagt .. da man ganz an seinen Worten hängt..“ Dieses Sprechen wird plötzlich wahrgenommen als verkörpertes Sprechen.

Beckett lässt die Semantik des gesprochenen Wortes hinter dem Bild, Klang und einer geschilderten Haptik zurücktreten. Ihn interessiert die Choreographie der Lippen, das Hysterisch-Gehetzte des Atems, des Sprech-Rhythmus, das Blecken der Zähne, die Feuchtigkeit in der Mundhöhle und der Lippen. Diese Groß- oder Nah-, man muss schon sagen partielle Innenaufnahme eines Gesichtsteils ist in hohem Maße affektiv wirksam. Tatsächlich postulierte er für „Not I“: „I'm not unduly concerned with intelligibility. I hope this play may work on the nerves of the audience, not its intellect.“ „Not I“ unternimmt es über das Fragment und seine Aktion, im Betrachter eine körperliche Resonanz zu erzeugen, die es mit dem Gegenüber als „Nicht-Ich“ empathisch verbindet.

Auch in „Geister-Trio“ (1976) und „Nacht und Träume“ (1983) wird das Gesicht zum Gegenstand – als unsichtbare Ikone der Absenz. In „Geister-Trio“ erscheint es einerseits dreimal – andererseits bleibt die erwartete Person – und damit das ersehnte Gesicht – aus: Erstens wenn die Figur, die aus einem Kassettenrekorder der Musik von Beethovens „Largo“ aus dem 5. Klavier-Trio lauscht, sich selbst im Spiegel erblickt, zweitens, wenn das Gesicht des Kindes, das die Ankunft der herbeigesehnten Figur mit einem Kopfschütteln verneint, auftaucht, und drittens, wenn der merkwürdige Einsiedler plötzlich das Gesicht hebt und dieses sich zu einem eigenartigen Lächeln verzieht. Deleuze hat die Gesichtschoreographie dieser Figur in seinem Essay „Erschöpft“ völlig falsch beobachtet und beschrieben. Deren Gesicht kommt nämlich nicht in einer zusammenhängenden Sequenz, sondern in zwei voneinander getrennten ins Bild: erstens beim Blick in den Spiegel, der von einem langgezogenen „Ah“ der Sprecherin begleitet wird, und zweitens am Ende des Stücks, als sich der Kopf der Figur vom Kassettenrekorder hebt. Wieder lächelt diese Figur, die Deleuze nicht ganz begründet die „abscheuliche Person“ nennt, wie in „He, Joe“ in einer Großaufnahme in die Kamera, die hier allerdings allmählich wegzoomt.

„Nacht und Träume“ (1983) kommt nun ganz ohne Text aus und operiert nur noch in von Schuberts „Kehret wieder holde Träume“ begleiteten Bildern. Wir sehen einen Gebrochenen, einen Kranken, der sich nach Hilfe und Zuwendung sehnt. Die Vision der Hilfe erscheint zunächst in der rechten oberen Bildschirm-Partie, im wiederholten Durchgang füllt sie den ganzen Schirm aus, taucht der Betrachter ganz in dieses Gesicht ein. Es ist gut vorstellbar, dass Beckett sich beim Entwurf des Settings an Wolfgang Heimbachs „Der Kranke“ (Hamburger Kunsthalle) erinnerte. In Becketts Anordnung bleibt das Gesicht des Helfenden

allerdings unsichtbar, ausgeblendet. Nur der Blick verdeutlicht die Präsenz der Absenz. Die über Kelch und Tuch angedeutete christologische Metaphorik ist offensichtlich. In der Regieanweisung heißt es, es hebe sich ein Kopf einem „unsichtbaren Gesicht“ entgegen. Deleuze phantasiert auch hier äußerst frei, um nicht zu sagen unzutreffend: es scheine so, als „habe das Tuch, das den Schweiß abwischte, das erträumt Gesicht aufgenommen, wie das Christusgesicht, und schwebte im Raum.“

Während ein körperloses Schweben des Gesichts im Raum in „Nacht und Träume“ tatsächlich überhaupt nicht zu beobachten ist, manifestierte es sich sehr wohl in dem Fernsehspiel: „... nur noch Gewölk...“ (1977). Das Stück trägt die Gesichtsauflösung schon im Titel vor. Die Anordnung: Eine männliche Stimme beschreibt, wie ihr bei Nacht eine flehentlich herbeigesehnte Person erscheint, eine Frau, ihr Gesicht, „möglichst nur Augen und Mund“ gibt Beckett im Script an. Dieses Gesicht erscheint mitunter, aber nicht immer, wenn der Sehnsüchtige es anruft. Er liegt während seiner Beschwörung mit dem Oberkörper auf einem Tisch, sein Gesicht vom Arm verdeckt, auf dem es ruht. Wieder taucht die Horizontal-Vertikal-Komposition der Gesichter auf. Und wie wichtig Beckett die Komposition der Gesichter ist, kann man hier einem minimalen Hinweis entnehmen. Die männliche Erzählstimme schildert ihren Auftritt, Heimkehr in seine kleine Klausur, Lauschen, Gang zur Garderobe:

Erschien wieder und blieb da stehen wie zuvor, nur in die andere Richtung blickend, das andere Profil anbietend.

Die Erscheinung, die er aufruft, nimmt drei Formen an. Die männliche Stimme referiert:

Man unterscheide nun drei Fälle. Erstens: sie erschien und – war im Nu wieder weg. Zweitens: sie erschien und – verweilte. Mit jenen nicht sehenden Augen, die ich im Leben so anflehte, mich anzuschauen. Drittens: sie erschien und – nach einer Weile – Gewölk ... nur noch Gewölk ... in den Höh'n...

Das emanierende Gesicht spricht diese Zeilen des Textes tonlos mit. Das Ende des Stücks zitiert noch weitere Zeilen aus William Buttlers Yeats' Gedicht „Der Turm“:

*nur noch Gewölk in den Höh'n...
Bald kein Horizont mehr
Müdes Vogelgestöhn...
Dunkelnde Schatten umher...*

Das Gesicht der geliebten Toten wird nun als schattenhafte Emanation ins Bild gesetzt, zur Ikone der Auflösung eines heraufdämmernden und sich verflüchtigen Bildes eines blicklosen Nicht-Ich.

In „Was wo“ schließlich ist das Erinnerungsszenario mit vier Gesichtern aufgestellt – sie sind nicht mehr in einer nur annähernd kommunikativen Haltung zueinander angeordnet, sondern ähnlich wie die Gipsmasken in Menzels Atelierwand nebeneinander gereiht, was sie besonders gespenstisch erscheinen lässt. „Everything out but the faces“ – so kommentierte Beckett 1985 seine Überarbeitung von „What Where“ fürs Fernsehen. „Everything down to the bare minimum. In the end everything went – no color, no headdress, even the drums went.“ (Beckett gegenüber Martha D. Fehsenfeld, zitiert in: Martha D. Fehsenfeld: *Beckett's Reshaping of What Where for Television*, *Modern Drama* Volume XXIX, Number 1, March 1986, S. 229–240.) Das große Gesicht links oben (Bam) spricht durchgängig mit geschlossenen Augen, wie in Trance. Es handelt sich also ganz offensichtlich um eine Anordnung auf dem „inneren Gesichtsfeld“, die hier auf die untere Hälfte des Bildschirms projiziert wird. Und die Figuren können einander buch-

stächlich nicht ins Gesicht sehen. Beckett reduzierte seine Akteure auf die Essenz: Gesicht und Stimme in Licht und Finsternis. Bam, Bem, Bim und Bom schildern, wie einer den anderen foltert, um die Antwort auf ein „Wo?“ und ein „Was?“ zu erhalten. Wenn die Gesichter der Folterer nach getaner Arbeit wieder auftauchen, tun sie das mit geschlossenen Augen – Täter, die mit ihren Opfern die Augen geschlossen zu haben scheinen, sich selbst nicht mehr ins Gesicht sehen können, das Gesicht verloren haben.

Ganz offenkundig nehmen diese weißen Schemen damit die Gestalt von Totenmasken an. Die körperlose Darstellung der Gesichter, die aus einem dunklen Bildgrund auf- und wieder in ihn wegtuchen, deterritorialisieren sie. Beckett sprach von Stimmen von „jenseits des Grabes“. Auch sie sind entindividuiert, einander so ähnlich wie möglich, austauschbar unter dem Signum eines sinnlosen Terrors. Die Entstellung der Gesichter – weiß geschminkt, ohr- und haarlos die Köpfe – wurde mit vier Kameras, Lochblenden, Spiegeln, einer alten Glasscheibe und Gaze betrieben. Beckett erreichte eine schwebende Körper-, Raum- und Ortlosigkeit für seine personalen Protagonisten. Er fühlte sich dazu wohl unter anderem inspiriert durch die Wahrnehmung von Skulpturen im öffentlichen Raum, die durch schädliche Umwelteinflüsse zerfressen, deren Konturen aufgezehrt waren, wie er selbst anmerkte. Den Figuren wird hier buchstäblich das Lebenslicht ausgelöscht. Nicht ohne Grund sagt Bam am Ende „Ich mach' aus.“ Er bleibt allein zurück, und es bleibt ihm nichts als die Selbstfolter mit den Fragen nach dem „Was?“ und „Wo?“.

Gaby Hartel, die dem bekannten, starken Einfluss der Malerei, vor allem des deutschen Expressionismus und des deutschen expressionistischen Stummfilms auf Beckett nachgegangen ist, erklärt zutreffend: „Beckett selbst hat es sich [...] zum Ziel gesetzt, die sinnliche Aufmerksamkeit seines Publikums zu steigern, indem er mit einer Poetik des sich auflösenden Bildes arbeitete.“ Man kann weitergehen und sagen, es ist in den Fernseharbeiten eine Poetik des sich auflösenden Gesichts, das Beckett hier zu „lichtgewordenem Geist“ (wie es in „He, Joe“ heißt) werden lässt. Von diesem Gesicht gibt er uns zu verstehen, dass es ein denkendes Bild, ein erinnerndes, ein affiziertes und fragendes Bild, und man muss es doch auch einmal betonen, ein liebendes Bild voller Bilder ist, das sich immer und immer wieder nach einem Gegen-Gesicht sehnt. Mit dem Rilkeschen Begriff ein Welt-Innenraum, den Beckett ‚kammermusikalischer‘ ein „inneres Gesichtsfeld“ nannte, das Kunst momentan erhellt. Das Gesicht ist für Beckett ein gesehenes Gesicht – sonst ist es nicht.

Verwendete Literatur:

Samuel Beckett: *Die Welt und die Hose*, aus dem Französischen von Erika Tophoven-Schöningh, Frankfurt am Main 1990

Samuel Beckett: „He Joe“ und andere Filme für den SDR, mit einem Essay von Gilles Deleuze („Erschöpft“), Frankfurt am Main 2008

Samuel Beckett: *Werke*, hrsg. von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer, übertr. Elmar Tophoven, Frankfurt am Main 1991

Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, Frankfurt am Main 1997

Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main 1997

Martha D. Fehsenfeld: *Beckett's Reshaping of What Where for Television*, *Modern Drama* Volume XXIX, Number 1, March 1986, S. 229–240.

Gabriele Hartel: „... the eyes take over...“ – Samuel Becketts Weg zum „gesagten Bild“: eine Untersuchung von „The lost ones“, „Ill seen ill said“ und „Stirrings still“ im Kontext der visuellen Kunst, Trier 2004

Gabriele Hartel, Michael Glasmeier: *The eye of prey: Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*, Frankfurt am Main 2011

Peter Seibert (Hrsg.): *Samuel Beckett und die Medien: neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2008

Ausst.-Kat. *Samuel Beckett / Bruce Nauman*, Kunsthalle Wien 2000

Ausst.-Kat. *Fountain of Erscheinung: Samuel Beckett und die Moderne Hamburger Kunst 1936*, Hamburg 2006/2007

Effacement. Zur Auslöschung des Gesichts bei Gilles Deleuze

Petra Löffler

1.

Eine besondere Affinität zwischen dem Gesicht als Eindrucks- und Ausdrucksfläche für Emotionen und dem Film ist in filmtheoretischen Schriften häufig festgestellt worden. Namentlich Béla Balázs hat sich in seiner 1924 erschienenen Abhandlung *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* ausgiebig mit der filmischen Gestaltung der natürlichen Physiognomie von Menschen und Dingen beschäftigt. Sein besonderes Interesse galt dabei den Affektpotentialen des menschlichen Gesichts.¹ Wie bereits Hugo Münsterberg in seiner 1916 erschienenen Schrift *The Photoplay* bemerkt hat, rückt der Film vor allem durch die Technik der Großaufnahme Gesichter wie Dinge ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Zuschauern. Die Vergrößerung stellt sie nicht nur von ihrer räumlichen Umgebung frei, sondern hebt auch mimische Details hervor, die sonst meist übersehen werden. Deshalb spielt die Großaufnahme eine wichtige Rolle in der filmischen Montage. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts fungiert sie vor allem im Kino der Attraktionen als Technik der Aufmerksamkeitslenkung und inszeniert die filmischen Schauwerte publikumswirksam. Damals waren so genannte *Facial Expression Films* wie *Grandma's Reading Glass* (George Albert Smith, 1900), *The Big Swallow* (James Williamsen, 1901) oder *The Laughing Gas* (Edwin S. Porter, 1907) aufgrund der ausgestellten Verzerrungen des Gesichts beliebt.

In diesen kurzen Filmstreifen findet durch die extreme Vergrößerung eine Deformation des menschlichen Gesichts statt: George Albert Smith's *Grandma's Reading Glass* zeigt nicht nur das Auge monströs vergrößert, die Pupillenbewegungen verselbständigen sich geradezu. (Abb. 1) Sie sollen beim Publikum Erstaunen und Erschrecken gleichermaßen provozieren. In James Williamsons *The Big Swallow* ist es dagegen ein immens aufgerissener Mund, der das Gesicht entstellt, bevor er Kamera und Kameramann verschlingt. (Abb. 2) Im Vergleich dazu wirkt Edwin S. Porters *The Laughing Gas* geradezu harmlos. Die medizinische Verabreichung von Lachgas versetzt den Körper der Darstellerin in Konvulsionen, die auf ihrem Gesicht als grimassenartige Verzerrungen sichtbar werden.² Aber genau diese explizite Deformation

1 Vgl. Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld: transcript 2004.

2 Vgl. Petra Löffler: „Grimasse“, in Joanna Barck/Petra Löffler u.a.: *Gesichter des Films*, Bielefeld: transcript 2005, S. 95 ff.

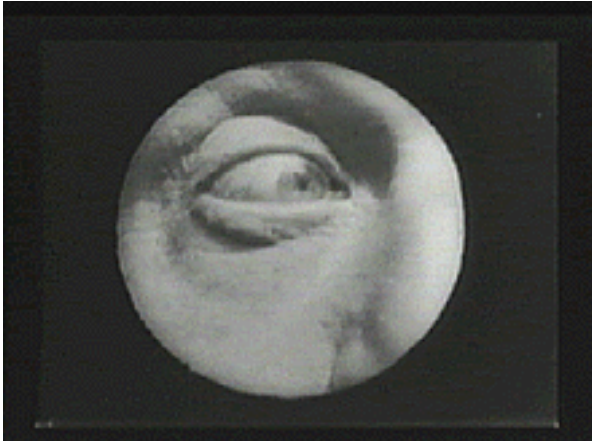


Abb. 1



Abb. 2

der Gesichtszüge macht den Reiz solcher Filme aus. Sie betreiben eine Auslöschung des Gesichts durch monströse Vergrößerung und Verzerrung seiner Proportionen. Die Proportionalität des menschlichen Gesichts spielt bekanntlich sowohl in der (pseudo-) wissenschaftlichen Anthropometrie wie in kunsttheoretischen Proportionslehren, die normative bzw. idealisierte Körperschemata entwerfen, eine wichtige Rolle. Kritik an der Regulierungsmacht solcher Schemata sind besonders im Zusammenhang mit Rassen- theorie und Eugenik laut geworden. Sie steht auch im Zentrum der sehr grundsätzlichen Überlegungen, die Gilles Deleuze und Félix Guattari zum menschlichen Gesicht angestellt haben. In dem gemeinsam verfassten, 1980 als zweiten Band ihrer umfangreichen Untersuchung zu Kapitalismus und Schizophrenie veröffentlichten *Mille Plateaux*³ entwerfen sie ein allgemeines Schema von Gesichtshaftigkeit, französisch *visagité*, das sie als „*système mur blanc-trou noir*“, „System Weiße Wand-Schwarzes Loch“ bezeichnen.⁴ Ihre Auffassung zu Genealogie und Bedeutung des Gesichts in der abendländischen Kultur spiegelt sich in der Struktur des genannten Schemas, dem sie die Funktionen der Subjektivität und der Signifikanz zuordnen, wider.

Im Plateau „*Année Zéro – Visagité*“ entwickeln Gilles Deleuze und Félix Guattari ihre Thesen von der „Erschaffung des Gesichts“ in und durch die abendländische Kultur.⁵ Sie betrachten das Gesicht nicht als Ausweis von Identität, sondern als eine „abstrakte Maschine“, die Subjektivität und Bedeutung mittels unterschiedlicher maschineller Operationen herstellt: „Das System Schwarzes Loch-Weiße Wand ist also noch kein Gesicht, sondern vielmehr eine abstrakte Maschine, die ein Gesicht nach veränderbaren Kombinationen ihres Räderwerks produziert.“⁶ Deleuze und Guattari vollziehen in der Rede von der abstrakten Maschine einen radikalen Perspektivwechsel, der das Gesicht als „Humanum ersten Ranges“ (Thomas Macho) entmachtet – nicht von ungefähr sprechen sie davon, das Gesicht sei eine „Horrorgeschichte“: „*le visage est un conte de terreur.*“⁷ Das Gesicht, so heißt es, ist eine Geschichte – eine Geschichte von der Art, die Angst macht. Angst ist zugleich der Affekt, der für Deleuze und Guattari am stärksten mit dem Gesicht verbunden ist.

3 In diesem Buch nehmen die Autoren zentrale Themen und Thesen des bereits 1972 erschienenen und Furore machenden ersten Band, *Anti-Ödipus*, auf – besonders die brennende Frage nach den Möglichkeiten von Subjektivität unter kapitalistischen Produktionsbedingungen.

4 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mille Plateaux*, Paris: Éditions du Minuit 1980, S. 205; dt. *Mille Plateaux/Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992, S. 230.

5 Vgl. zum Folgenden Joanna Barck/Petra Löffler: „Facialität“, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, hg. von Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz, München: Fink 2012, S. 96–102.

6 Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux/Tausend Plateaus*, S. 231.

7 Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux*, S. 206.

In *Mille Plateaux* wird das Gesicht sowohl als „Oberfläche“, bestehend aus „Gesichtszügen, Linien und Falten“, bezeichnet als auch als „Karte“ und so als zweidimensionales Gefüge,⁸ genauer: als „Raster“⁹ charakterisiert. Die Begriffe ‚Oberfläche‘ und ‚Karte‘ unterstreichen die Flächigkeit und Vektorisierung des Gesichts, das nicht nach Vorgaben der Ähnlichkeit, sondern nach „Proportionsverhältnissen“¹⁰ geschaffen werde. Das Gesicht wird in dieser Perspektive einer maschinellen Logik unterstellt, die genau diese Proportionsverhältnisse im Sinne eines facialen Koordinatensystems generiert und das mimetische Vermögen des Menschen außer Kraft setzt, Ähnlichkeiten zwischen Physiognomien herzustellen bzw. zu erkennen. Das bedeutet, das Denken in Proportionen setzt ein Erkennen ins Werk, das weder auf das menschliche Gesicht beschränkt noch auf einen menschlichen Blick angewiesen ist. In der mittlerweile institutionell zum Einsatz kommenden maschinellen Gesichtserkennung lässt sich eine Ausprägung dieser abstrakten Maschine erkennen.

In diesem Sinne wird auch der Begriff ‚Facies‘ gebraucht, der – wie Georges Didi-Huberman herausgearbeitet hat, „zugleich die eigenartige *Miene* eines Gesichts, die Besonderheit seines Ausdrucks – und auch die *Gattung*, vielmehr die *Art*, unter welcher dieser Ausdruck subsumiert werden muß“ umfasst: „Die Facies wäre demnach ein Gesicht, das der synthetischen Verbindung zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen zugewiesen wird; das zugeordnete Gesicht unter der Herrschaft des *Ausdrucks* [...]“¹¹ Das Gesicht unter der Herrschaft des Ausdrucks bezeichnet demnach ein synthetisches Zeichenregime, eine faciale Ordnung, die sich auf ein bestimmtes Vor-Bild, eine bestimmte Gattung beziehen lässt. Dieses Vor-Bild bzw. diese Bild-Gattung ist für Deleuze und Guattari die Facies Jesu Christi und die gesamte abendländische Tradition der Gesichtsbildung, angefangen von Effigies bis zu Portraits oder synthetischen Gesichtsbildern. ‚Facies‘ bezeichnet also nicht das Gesicht an sich, sondern das Gesicht als Symptom oder Zeichenrelation – kurz: das Gesicht unter dem Regime der abstrakten Maschine.

Dabei geht es, wie gesagt, keineswegs um die Produktion von Ähnlichkeiten, sondern um die Herausbildung von Proportionsverhältnissen, die in „*traits de visag  t  *“¹², in „Zügen der Gesichtshaftigkeit“¹³ erkennbar werden. Der Begriff ‚visag  t  ‘ bezeichnet im Denken von Deleuze und Guattari die über das menschliche Gesicht hinausweisenden Formen der Herstellung von Subjektivität und Signifikanz. Von daher können für sie auch ganz gewöhnliche Dinge wie etwa eine Pendeluhr gesichtshaft sein.¹⁴ ‚Visag  t  ‘ bedeutet für Deleuze und Guattari stets eine Mannigfaltigkeit zeichenhafter Relationen zwischen Eindruck und Ausdruck – vieles und Verschiedenes kann daher für sie aufgrund des allgemeinen Schemas „Weiß Wand-Schwarzes Loch“ zum Gesicht werden und in den Prozess der De- und Reterritorialisierung von Facialit  t eingreifen¹⁵.

Die besondere Tektonik dieses Systems besteht darin, dass die Oberfläche des Gesichts an einer Stelle durchstoßen wird und eine zusätzliche räumliche Dimension, die der Tiefe, schafft. Die abstrakte Maschine reguliert das Zusammenspiel dieser beiden räumlich-proportionalen Dimensionen der Oberfläche und der Tiefe:

Das Gesicht bildet eine Wand, die der Signifikant braucht, um abprallen zu können, es bildet die Wand des Signifikanten, seinen Rahmen oder Bildschirm. Das Gesicht höhlt das Loch aus, das die Subjekti-

8 Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux/Tausend Plateaus*, S. 233.

9 Ebd., S. 246.

10 Ebd., S. 234.

11 Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997, S. 60.

12 Deleuze/Guattari: *Mille Plateaux*, S. 205.

13 Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux/Tausend Plateaus*, S. 232

14 Vgl. ebd., S. 251.

15 Vgl. ebd., S. 240.

vierung braucht, um durchdringen zu können, es bildet das schwarze Loch der Subjektivität als Bewußtsein oder Passion, die Kamera, das dritte Auge,

heißt es zu Beginn des Kapitels über die „Erschaffung des Gesichts“ in *Mille Plateaux*.¹⁶

Bereits hier wird deutlich, dass Deleuze und Guattari ihre Vorstellung vom Gesicht über die Vektoren Oberfläche und Tiefe organisieren und als medial vermittelte Erscheinung begreifen – nicht von ungefähr wird die Kamera als „drittes Auge“ erwähnt. Im nächsten Absatz konkretisieren sie diesen Gedanken, wenn sie schreiben: „Das Gesicht, zumindest das konkrete Gesicht, beginnt sich eher verschwommen auf der weißen Wand abzuzeichnen. Es beginnt sich verschwommen im schwarzen Loch abzuzeichnen.“¹⁷ Als Beispiel nennen sie die Licht- und Schattenzonen des Films. Von Anfang an ist das Gesicht für beide Theoretiker eine flüchtige Erscheinung, nichts Substanzielles oder per se Gegebenes.

Man kann sich dieses Werden des Gesichts in den filmischen Licht- und Schattenzonen kaum vorstellen, ohne unweigerlich an den Anfang von Ingmar Bergmans Filmparabel *PERSONA* (SW 1966) zu denken. Bergmans Film bildet tatsächlich so etwas wie eine Blaupause für Deleuze' Denken mit Film, das er 1983, also fast zeitgleich mit *Mille Plateaux*, in seinem ersten, dem Bewegungs-Bild gewidmeten Kinobuch öffentlich gemacht hat. Es liegt daher nahe, darin eine Fortsetzung der Überlegungen zum Gesicht als abstrakte Maschine zu vermuten. In einer der ersten Einstellungen des Films ist ein Junge zu sehen, der einen Bildschirm berührt, auf dem ein, den gesamten Kader füllendes Gesicht zu sehen ist, das immer



Abb. 3

wieder sein Aussehen, seine Konturen ändert. (Abb. 3) Genauer gesagt: es handelt sich nicht um ein Gesicht, sondern um die überblendeten Gesichter der beiden Hauptdarstellerinnen Bibi Andersson und Liv Ullmann. Der Junge berührt dieses Leinwandgesicht in Großaufnahme, um in Kontakt zu kommen mit einer Frauengestalt, die seine Mutter sein könnte.¹⁸ So legt es jedenfalls die Filmhandlung nahe.

Die Facies in dieser filmischen Einstellung ist aber besonders deshalb so aufschlussreich, weil sie ein Kompositbild der beiden Gesichter zeigt, das aus jeweils einer Gesichtshälfte zusammengesetzt ist. Dieses synthetische Gesicht ist nicht nur „hässlich“, wie Liv Ullmann ausgerufen haben soll, sondern geradezu unheimlich, weil es das Inhumane des Gesichts

¹⁶ Ebd., S. 232.

¹⁷ Ebd., S. 230 f.

¹⁸ Deleuze und Guattari deuten die abstrakte Maschine auch hinsichtlich der Mutter-Kind-Beziehung; vgl. ebd., S. 232.

offenbart: „Aber das ist ja ein scheußliches Gesicht von Bibi!“¹⁹ Diese antwortet: „Nein, das bin ich doch nicht, das bist du!“ Bergman kommentiert wiederum die verblüffte Reaktion der beiden so: „Im ersten Schreck erkannten sie ihre eigenen Gesichter nicht.“²⁰ Gerade die Kompositfotografie, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts u.a. von Francis Galton für anthropometrische Studien entwickelt und eingesetzt wurde, kann als Beleg für die These gelten, dass Gesichter gemacht und normativ verwendet werden. Schließlich wurde sie u.a. in der Kriminologie verwendet, um ‚das‘ Gesicht des Verbrechers zu generieren. Solche Bildpraktiken des Gesichts offenbaren die Subjektivität und Bedeutung setzende Kraft des facialen Schemas.

Bergmans Film führt die Frage nach der Ähnlichkeit der beiden Gesichter dennoch nicht ad absurdum; er lotet vielmehr die uneingestanden mimetischen Wünsche nach einem Ähnlichwerden aus, um sie als Wirken der abstrakten Maschine zu begreifen: Denn so sehr sich die Gesichter von Liv Ullmann und Bibi Andersson äußerlich auch gleichen mögen, so verschieden sind jedoch die Charaktere, die sie in Persona verkörpern. Gleichzeitig verlieren die Gesichter in diesem Film ihre Geltung als Ausweis von Identität. Ihre vermeintliche Ähnlichkeit macht vielmehr den Abgrund der Identität deutlich, gerade dort, wo sie als Spiegel eines Ich im Anderen auftritt. Die Vermischung der beiden Gesichtshälften setzt einen Rollen- bzw. phantasmatischen Identitätstausch in Szene.²¹ Dabei bringen Bergmans explizite Verweise auf die kinematographische Apparatur, die über den gesamten Film verteilt sind, immer wieder in Erinnerung, dass es sich um einen Spielfilm handelt, in dem zwei Schauspielerinnen agieren, die sich vielleicht äußerlich ähnlich sehen mögen, aber gleichwohl zwei kontrastiv angelegte fiktive Charaktere spielen, die einzig in der imaginären Welt des Films zeitweise und partiell ihre Identitäten tauschen. Nicht von ungefähr wollte Bergman seinen Film ursprünglich „Kinematographie“ nennen.²²

Das Kompositgesicht der beiden Schauspielerinnen befremdet, weil individuelle Merkmale nicht eindeutig zugeordnet werden können und damit das Erkennen vermeintlicher Ähnlichkeiten verwirrt wird. Dafür tritt das Gesicht als abstrakte Maschine hervor: An seiner Oberfläche prallen die Signifikanten ab. Der Schattenriss des Jungen, der in der erwähnten Einstellung von hinten zu sehen ist und dessen Hand die weiße Wand der Signifikanz berühren will, führt die Dimension der Tiefe in diese Einstellung ein. Er bildet das schwarze Loch der Subjektivität, das die Signifikanz der Oberfläche durchschlagen kann. Dass diese Dimension von der Kamera als drittes Auge eingenommen wird, wie Deleuze und Guattari behauptet haben, wird in Bergmans Film ebenfalls evident. Denn bevor das Kompositbild der beiden Frauengesichter für den Zuschauer sichtbar wird und von seinem Blick wie von der Hand des Jungen abgetastet werden kann, hatte es die Position der mit der Kamera identischen Blickquelle eingenommen. Dieser Perspektivwechsel wird im Film durch einen einfachen Umschnitt vollzogen.

Gesichter sind für Deleuze und Guattari also stets gemacht – in ihrem Verständnis kann etwas oder man durchaus ein Gesicht haben, aber nicht ein Gesicht sein. Die provozierende Feststellung des Gemachtseins von Gesichtern ist für sie unauflösbar mit der Geschichte der abendländischen Kultur und insbesondere mit dem Christentum verknüpft. Die abstrakte Maschine, das „System Weiße Wand-Schwarzes Loch“ ist demnach zusammen mit einer bestimmten Geschichte entstanden, die das Gesicht ausmacht, die es ist – nämlich „eine Horrorgeschichte“. Was also macht den Horror, den Schrecken des Gesichts für Deleuze und Guattari aus? Der Schrecken, behaupten sie, wird produziert durch die Hegemonie des Gesichts des „Weißen Mannes“, mit der zugleich für die abendländische Kultur bestimmende Herrschaftsverhältnisse und Hierarchien zwischen Mann und Frau, Mutter und Kind, Lehrer und Schüler gebildet werden. Deshalb

19 Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima: Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen, Berlin: Ullstein 1982, S. 225.

20 Alle Zitate ebd.

21 Vgl. Jean-Louis Baudry: „Person, Personne, Persona“, in: Filmkritik 11. Jg. (1967), Nr. 11, S. 608 (zuerst in: Cahiers du Cinéma Nr. 185, 1966).

22 Ebd., S. 224.

schlussfolgern Deleuze und Guattari: „Das Gesicht ist nichts Universelles, sondern bezeichnet den Weißen Mann, Christus, *facies totius universi*“.²³ Wegen dieses universalen Geltungsanspruchs verschmelzen beim Gesicht des weißen Mannes für Deleuze und Guattari die Elemente des „Systems Weiße Wand-Schwarzes Loch“ zur perfekten Maschine. Immer wieder betonen sie, dass dieses Gesicht des „Weißen Mannes“ eine Disziplinierungsmaschine darstellt und Ausdruck eines historisch spezifischen Machtgefüges ist.

Wie soll man sich nun aber diese Maschine vorstellen, wie arbeitet sie konkret und wann? Auf diese Frage gibt es keine ganz leichte Antwort. Dennoch geben Deleuze und Guattari einen beredten Hinweis: Sie „beginnt dann zu arbeiten, wenn man es nicht erwartet, beim Einschlafen, in einem Dämmerzustand, bei einer Halluzination, bei einer angenehmen körperlichen Betätigung“.²⁴ Die abstrakte Maschine arbeitet an den Randzonen des Bewusstseins, in denen das Subjekt die Herrschaft über sich selbst verloren hat. Sie entzieht sich dem menschlichen Bewusstsein und Willen und gehört demnach dem Bereich des Unbewussten, der Vorurteile und unbewussten Schlüsse an – genauso wie die Wunschmaschine, die Deleuze/Guattari in ihrem Buch *Anti-Ödipus* analysiert hatten. Deleuze und Guattari haben deshalb behauptet, das Gesicht sei von Anfang an das Unmenschliche im Menschen, es sei „von Natur aus eine Großaufnahme, mit seinen unbelebten weißen Oberflächen, seinen glänzenden schwarzen Löchern, mit seiner Leere, seiner Öde.“²⁵

2.

An die Konzeption der abstrakten Gesichts-Maschine in *Mille Plateaux* schließen sich Überlegungen an, die Gilles Deleuze wenige Jahre später in seinem 1983 veröffentlichten ersten Kinobuch, *L'image-mouvement*, im Rahmen seiner Beschäftigung mit dem Affekt-Bild und seiner Gegenüberstellung der Großaufnahme bei Griffith und bei Eisenstein wieder aufgenommen hat. In diesem Buch behandelt er das Gesicht erneut als theoretischen Gegenstand und unterscheidet zwischen dem reflexiven und dem intensiven Gesicht als zwei Ausprägungen des Affektbildes, der „image-affection“. Im Verlauf seiner Argumentation setzt er Affektbild, Großaufnahme und Gesicht einander gleich: „*L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage.*“²⁶ – „*Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.*“²⁷ Das Gesicht besitzt als Affektbild wiederum eine bestimmte Tektonik: Es setzt sich zusammen aus einer passiven Einschreibfläche und aktiven Bewegungsimpulsen, die eine Intensitätsreihe bilden und diese Fläche durchbohren: es ist „*reflektierende und reflektierte Einheit*“.²⁸ Diese Begriffsbildung stellt eine Adaption des „Systems Weiße Wand-Schwarzes Loch“ dar: Das Abprallen des Signifikanten an der „Weißen Wand“ entspricht hier der reflektierenden passiven Einschreibfläche und das „Schwarze Loch“ der Subjektivität übersetzt Deleuze in die Intensität mimischer Bewegungen. In dieser Perspektive fungiert etwa die Umrisslinie eines unbeweglichen Gesichts als reflektierende Einheit, das intensive, sich steigernde Mienenspiel hingegen als reflektierte Einheit. Beide zusammen bilden die Pole des Affektbildes. Zwischen diesen beiden Polen, dem Affekt als Potential (intensives Gesicht) und dem Affekt als Qualität (reflexives Gesicht) sind vielfältige Übergänge möglich.

23 Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux/Tausend Plateaus*, S. 242 f.

24 Ebd., S. 231.

25 Ebd., S. 234.

26 Gilles Deleuze: *CINÉMA 1: L'image-mouvement*, Paris: Les éditions de minuit 1983, S. 125.

27 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 123.

28 Ebd.

Das Besondere der Großaufnahme besteht für Deleuze darin, dass sie ihrem Objekt den „Status einer Entität“ verleiht, indem sie es von seinen raumzeitlichen Koordinaten abstrahiert: „sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden“.²⁹ Die Großaufnahme, so lässt sich schlussfolgern, das ist nicht einfach eine Einstellungsgröße, sondern eine Erscheinungsform der abstrakten Maschine. Sie macht, um eines der Beispiele von Deleuze anzuführen, aus dem Gesicht eines Feiglings die Feigheit in Person, mit anderen Worten: aus einem besonderen konkreten Gesicht einen allgemeinen unpersönlichen Affekt. In diesem Zusammenhang steht seine These, das Gesicht verlöre durch die Großaufnahme alle Funktionen, die ihm allgemein zugesprochen werden – nämlich die der Individuation, der Sozialisation und der Kommunikation: „Es individuiert (es unterscheidet oder charakterisiert jeden), es sozialisiert (es spielt eine wesentliche gesellschaftliche Rolle), es ist relational oder kommunizierend (es sorgt nicht nur für die Kommunikation zwischen zwei Personen, sondern auch für die innere Übereinstimmung einer Person zwischen ihrem Charakter und ihrer Rolle).“³⁰

Auffällig an Deleuze' Darstellung der „image-affection“ ist, dass sie Bergmans PERSONA als Beleg dafür wählt, dass das Gesicht als Großaufnahme diese drei Funktionen aufgeben und so zum „Gespenst“ bzw. „Vampir“ werden kann:

Aber mehr noch macht die Großaufnahme aus dem Gesicht ein Gespenst und liefert es den Gespenstern aus. Das Gesicht ist der Vampir [...]. Die Gesichter konvergieren, leihen sich ihre Erinnerungen aus und verlieren tendenziell ihre Grenzen. Vergeblich fragt man sich in Persona, ob es sich um zwei Personen handelt, die sich vorher ähnlich waren, oder ob es sich im Gegenteil um eine Person handelt, die sich verdoppelt.³¹

Die Qualität von Bergmans filmischer Erkundung des Gesichts liegt für Deleuze nicht in seiner durch die Großaufnahme bewirkten monströsen Sichtbarkeit, sondern im Gegenteil, in der Art und Weise, wie



Abb. 4

er das Gesicht durch Überblendungen, Überlappungen, Schichtungen und Blockaden, inhuman, klandestinität macht und damit letztlich auslöscht. Unübersehbar ist, wie oft sich die Gesichter von Liv Ullmann und Bibi Andersson in PERSONA überlagern, miteinander verschmelzen und dadurch teilweise bzw. zeitweise auslöschen. (Abb. 4, 5) Auch setzt Bergman immer wieder Vorhänge, Hüte oder Sonnenbrillen ein, um die Sicht auf die Gesichter seiner beiden Hauptdarstellerinnen zu blockieren. Außerdem verwendet er spezielle Filter, wodurch sich die Konturen der Räume, Körper und Gesichter fast bis zur Unkenntlichkeit verwischen. In

29 Ebd., S. 134.

30 Ebd., S. 138 f.

31 Ebd., S. 139.



Abb. 5

einer Einstellung wird das Gesicht Liv Ullmanns ausgelöscht, weil die Kamera direkt auf die sich hinter ihrem Kopf befindliche Sonne gerichtet ist und von deren Licht ‚geblendet‘ wird. Das folgende Zitat bezieht sich direkt auf PERSONA: „Die Großaufnahme hat das Gesicht nur bis in Regionen getrieben, in denen das *principium individuationis* seine Geltung verliert. Sie verschmelzen nicht deswegen, weil sie sich ähnlich sehen, sondern weil sie die Individuation ebenso wie ihre Sozialisation oder

Kommunikation verloren haben.“³² Mit den Begriffen von *Mille Plateaux* formuliert, heißt das: Die Verschmelzung der beiden Gesichter ist möglich, weil sie nach demselben abstrakten Muster generiert wurden, weil sie das „System Weiße Wand-Schwarzes Loch“ realisieren. In aller Deutlichkeit vertritt Deleuze diese These: „Die Großaufnahme verdoppelt kein Individuum und vereinigt auch nicht zwei: Sie suspendiert die Individuation. [...] Es absorbiert zwei Wesen und läßt sie im leeren Raum verschwinden. In der Leere ist es dann selbst das brennende Photogramm mit der *Angst* als einzigem Affekt: die Großaufnahme des Gesichts ist das Angesicht (*la face*) und seine Auslöschung (*effacement*) zugleich.“³³

Die Angst, von der bereits eingangs die Rede war, ist die Angst vor der Auslöschung des Gesichts, die zugleich seine Faszination ausmacht. Es gibt eine Einstellung in PERSONA, die genau diesen Vorgang der Angst auslösenden Auslöschung des Gesicht ins filmische Bild setzt. In dieser Einstellung wird das Gesicht von Bibi Andersson von einem Filmriss ‚geschluckt‘: Zunächst sieht man es in Großaufnahme halb von einem Vorhang verdeckt, hinter dem sie die andere Frau belauert. Dann plötzlich scheint der Filmprojektor ins Stocken zu geraten, der Film reißt scheinbar und beginnt sich schließlich sogar zu entzünden. Diese Auslöschung des Gesichts wird hier ebenso fundamental wie unumkehrbar kinematographisch in Szene gesetzt – fundamental, weil sie mit der Zerstörung des Filmmaterials als materiellem Träger des Bewegungs-Bildes einhergeht; unumkehrbar, weil diese Zerstörung entgültig ist, denn verbrannte Kader des Films sind auf immer verloren. An dieser Stelle treibt Bergman die Auslöschung des Gesichts an ein Ende: Sie findet nicht mehr auf der diegetischen Ebene des Films statt, wird nicht durch Requisiten, Filter und Kadrierung bewerkstelligt, sondern greift auf die Metaebene der filmischen Materialität über. Daher verwundert es nicht, dass Bergman für Deleuze den „Nihilismus des Gesichts am weitesten getrieben“³⁴ hat.

Bergman ist in seiner Analyse auch der Regisseur, der die Krise des Affektbildes und damit auch des Bewegungs-Bildes, die Deleuze mit dem europäischen Autorenkino der Nachkriegszeit ansetzt, am

32 Ebd., S. 139 f.

33 Ebd., S. 140.

34 Ebd. Ingmar Bergman schreibt 1959 in den Cahiers du cinéma: „In der Möglichkeit, dem Gesicht näherzukommen, liegt die ursprüngliche und wesentliche Eigentümlichkeit des Films.“ (Zit. ebd., S. 139.)



Abb. 6



Abb. 7

deutlichsten evident werden lässt. Der Entmachtung des menschlichen Gesichts haben sich jedoch auch andere Regisseure wie zum Beispiel Michelangelo Antonioni verschrieben. Er betreibt in seinen Filmen der 1960er Jahre ebenfalls auf subtile Weise seine Auslöschung als privilegiertem Ausdrucksträger. In *IL DESERTO ROSSO* (IT 1964) etwa verbirgt Antonioni das Gesicht seiner Hauptdarstellerin Monica Vitti, indem er es hinter ihrem üppigen, vom Wind verwehtem Haar verschwinden lässt, die von ihr verkörperte Figur an den Bildrand rückt oder in Rückenansicht zeigt, so dass nur ihr Hinterkopf zu sehen ist.



Abb. 8

Außerdem arbeitet er ebenfalls gezielt mit unscharfen Bildern. So lösen sich in *IL DESERTO ROSSO* die Figuren im Nebel fast vollständig auf. (Abb. 8) Der italienische Regisseur hat sicher mehr als Bergman das Affektbild verräumlicht und damit zum *espace quelquonc*, zum beliebigen Raum hin geöffnet. Der beliebige Raum stellt für Deleuze eine Möglichkeit dar, die Krise des Affektbildes, die auch eine Krise des Gesichts im Film ist, zu überwinden. Dabei hat er nicht nur auf die Schatten, die Hell-Dunkel-Kontraste und das indifferente Grau des Schwarz-Weiß-Films gesetzt, sondern verstärkt Farben atmosphärisch eingesetzt. Für Deleuze wird der Raum dadurch affektiv und taktile – er wird zu einem Raum reiner Potentialität, einem „Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird“.³⁵

Im beliebigen Raum wird die Montage von Bildern weder durch Handlungen von Figuren noch durch Schnittkontinuität motiviert, sondern allein durch dessen Affektqualitäten. Farbe wird dabei in erster Linie rein affektiv eingesetzt und verbindet zum Beispiel durch Farbkontraste oder feine Farbabstufungen Gegenstände und Räume virtuell: „Mit Antonioni treibt die Farbe den Raum bis zur Leere, sie tilgt, was sie absorbiert hat“,³⁶ schlussfolgert Deleuze an gleicher Stelle. Deshalb hat sich der Regisseur vor allem für leere, flache Räume interessiert und immer wieder Wüsten aufgesucht (*ZABRISKIE POINT*, *PROFESSIONE: REPORTER*). Gleichzeitig verlieren die Figuren den Kontakt zu ihrer Umgebung. Sie werden zu Umherschweifenden, die keinen Halt finden, im Raum verschwinden und unsichtbar werden. Antonionis leere, beliebige Räume betreiben eine konsequente Auslöschung des Gesichts als Ausdrucksfläche von Affekten und somit auch der filmischen Großaufnahme. Die Ebenen der Signifikanz und der Subjektivität zerstreuen sich buchstäblich im Raum, der die Züge von Gesichtshaftigkeit freisetzt und ein rhizomartiges Diagramm wirklicher Mannigfaltigkeiten bildet: „Ein wenig Wespe und ein wenig Orchidee.“³⁷ Die Horrorgeschichte des Gesichts ist hier tatsächlich zu Ende.

³⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 153.

³⁶ Ebd., S. 165.

³⁷ Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux/Tausend Plateaus*, S. 261.

„Das bin ich nicht.“

Gesichtsexperimente in der Medienkunst

Gunnar Schmidt

Als Hinführung zum Phänomen der Gesichtsauflösungen sollen schlagwortartig zwei hinlänglich bekannte Diskurse gegenübergestellt werden, die einander mehr als 200 Jahre trennen und konträre epistemische sowie ästhetische Programme repräsentieren. Dieser kurze Rekurs wird unternommen, weil beide Aussagen symptomatisch für zwei Haltungen zum Gesicht sind, aus denen Fragen zur Darstellbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit und schlussendlich zu Konzepten des Subjekts folgen. Auch wenn beide Diskurse die Male ihrer historischen Entstehungskontexte aufweisen, so sprechen sie in gleichem Maße von Gegebenheiten, die noch heute die mediale und ästhetische Wirklichkeit betreffen. Das Ziel dieses Vorgehens ist es, in der Zusammenfassung beider Haltungen eine Blindstelle aufscheinen zu lassen, die die Frage der Interpretation von Gesichtsrepräsentationen berührt. Die Gegenstände der Untersuchung entstammen der Performance- und Medienkunst.

Der erste Gewährsmann einer Theorie der Repräsentation ist Denis Diderot. In seinen kunstkritischen Schriften hat er wiederholt das Porträt thematisiert. Wie andere Autoren seiner Epoche diskutiert er unter anderem das Problem der Bewegung und der Veränderbarkeit des Gesichts. Diese anthropologische Grundtatsache stellt nach Auffassung Diderots den Maler vor beinahe unlösbare Aufgaben: Wie soll der Künstler ein Gesicht erfassen, das sich in jedem Moment verändert. In einem kurzen Textstück über Porträts, die ihn, Diderot, zeigen, schreibt er:

Das bin ich nicht! Ich hatte an einem Tag hundert verschiedene Physiognomien, je nach der Sache, von der ich beeindruckt war. Ich war heiter, traurig, träumerisch, zärtlich, heftig, leidenschaftlich, begeistert; aber nie war ich so, wie ihr mich seht. [...] Ich habe eine Maske, die den Künstler täuscht, sei es, daß zu viele Dinge in ihr verschmolzen sind, sei es, daß die Eindrücke meiner Seele zu schnell aufeinanderfolgen und sich alle auf meinem Gesicht abzeichnen, daß mich das Auge des Malers von einem Moment auf den anderen nicht gleich wiederfindet.¹

Die Metapher der Maske wird in einem anderen Text durch eine weitere, weniger gängigere ersetzt, in der das Gesicht aber ebenfalls mit einem Kunstmedium verglichen wird:

¹ Denis Diderot: Ästhetische Schriften, Bd. 2, hg. v. Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main 1968, S. 25.

*Welche Qual ist nicht für sie [die Koloristen] das Gesicht des Menschen! Diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschläfft, sich färbt und mißfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieses leichten und beweglichen Hauchs, den man Seele nennt.*²

Ein letztes Zitat, das eine erstaunliche Bemerkung enthält, weil sie auf eine Haltung vorauszuweisen scheint, die man eher dem 19. als dem 18. Jahrhundert zuweisen würde:

*Es gibt keine Leidenschaft, die nicht eine jeweils eigene Physiognomie hätte; all diese verschiedenen Physiognomien können einander auf dem Gesicht ablösen, ohne daß dieses aufhörte, ein und dasselbe Gesicht zu bleiben; und die Kunst des großen Malers besteht eben darin, euch eine flüchtige Einzelheit zu zeigen, die euch entgangen ist [Hervorhebung G.S.].*³

Bereits diese kurzen Fragmente deuten an, dass das, was in der Terminologie des 18. Jahrhunderts „Nachahmung der Natur“ genannt wurde, mehr beinhaltet als einen Oberflächenpositivismus. Die Tatsache, dass das Gesicht selbst schon als Medium aufgefasst wird, deutet darauf hin, dass es Transformationen gibt, die in einem dreistufigen Verkettungsverhältnis stehen: Seele – Gesicht bzw. bewegliche Maske/

Leinwand – Ikonografie. Auch wenn Diderot das Scheitern einer angemessenen Übertragung zu beschwören scheint, belegt seine Krisen-Diagnostik aber gerade, dass es ein geregeltes Verhältnis zwischen Empirie und Wahrheit gibt, die ikonografisch erzeugt wird. Dass die Kunst die Aufgabe hat, das Auge für die Wirklichkeit überhaupt erst zu schärfen, wird zu einem wiederkehrenden Postulat der Fotografen des 19. Jahrhunderts und bekanntlich hat diese Episteme noch ihren Niederschlag in Walter Benjamins Begriff des Optisch-Unbewussten gefunden. Was aber heißt *geregelt*? Zwei Begründungsebenen sind zu unterscheiden: Diderot geht von einem Naturalismus der Körperzeichen aus, die grundsätzlich erkannt werden können, die kodifizierbar und somit der Übertragbarkeit zugänglich sind. In der Zitatauswahl kommt der zweite Aspekt, der ebenso relevant ist, weniger deutlich zur Sprache: Neben die Natur tritt die Antinatur in Gestalt kulturell verfügbarer Verhaltensweisen. Ob das Antlitz Teil eines Historienbildes ist oder Effekt einer real erlebten Situation des Porträtierten, ist unerheblich. Entscheidend ist, dass es benennbare Ereignisse gibt, aus denen nachvollziehbare, wahrscheinliche Expressionen erwachsen. Jacques Rancière spricht für das klassische Zeitalter von den „Bedingungen der Wahrscheinlichkeit“, die in einem „System der Schicklichkeiten von Figuren, Situationen und Ausdrucksformen systematisiert werden“.⁴



Abb. 1: Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 1785

² Denis Diderot: *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, hg. v. Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main 1968, S. 647.

³ Ebenda, S. 408.

⁴ Jacques Rancière: *Politik der Literatur*, Wien 2008, S. 184. Speziell für Diderot wird dies bestätigt von Anette Geiger: *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 2004, S. 42.

Gedanken, Gefühle, Ereignisse und Zeichen sind demnach konventionell aufeinander bezogen, wodurch Darstellungen prinzipiell decodierbar werden und daher rational erscheinen. Wahrscheinlichkeit und Wahrhaftigkeit gehen in diesem System eine unlösbare Allianz ein. Kunst bewahrt diese Rationalität *und* ist Teil der zivilisierenden Vermittlung dieser Rationalität.

Bevor die Gegenspieler dieser Logik zu Sprache kommen, ist eine Bemerkung Jean Luc Nancys voranzustellen, die sich auf den bereits zitierten Diderot-Satz bezieht: „die Kunst des großen Malers besteht eben darin, euch eine flüchtige Einzelheit zu zeigen, die euch entgangen ist“. Während ich darin eine profotografische Haltung ausgemacht habe, geht Nancy einen Schritt weiter, er notiert: „Besser lässt sich nicht beschreiben, was wir von der Großaufnahme im Film erwarten.“⁵ Nancy deutet damit an, dass wir noch heute im ästhetischen und Erkenntnisraum der Medientheorien des 18./19. Jahrhunderts, die bis zu Béla Balázs reicht, leben: Der Film ist eine Prothese, durch die, so Balázs, die „visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele“⁶ anschaulich wird.

Ganz anders, geradezu in Umkehrung verfahren Felix Guattari und Gilles Deleuze in *Tausend Plateaus* und Deleuze in *Das Bewegungsbild*. Die Großaufnahme des Gesichts bzw. das Affektbild erscheinen bei diesen Autoren weder als Zugang zu einem Natur- noch zu einem Sozialverhältnis. Mittels einer kalten Schizo-Semiotik, die mit den Begriffen weiße Wand, schwarzes Loch, Linie, Rand, Rechteck, Dreieck, Glanz, Material, Metrik, das Schneidende, das Weiche und Harte operiert, wird konsequent jeglicher Anthropomorphismus negiert. Das Gesicht erhält in der segmentierenden Perspektive den Status einer eigensinnigen Entität, die „von jeder Raum-Zeit-Koordinate abgelöst ist“⁷ und auf nichts als sich selbst verweist. Dieser Intensitätsformalismus zielt auf eine Poetik des Horrors, in der das Gesicht depersonalisiert, entindividualisiert und folglich *unmenschlich* wird. Die Autoren verfolgen mit dieser Strategie mehr als die Auslöschung der Abbildfunktion und der Auflösung des narzisstischen Verhältnisses zum Bild. Kommen dem Gesicht für gewöhnlich die Funktionen zu, als Individualmarker zu fungieren, eine gesellschaftliche Rolle zu spielen und relational-kommunikativ zu wirken⁸, verliert es „alle drei Aspekte [...], sobald es sich um eine Großaufnahme handelt. [...] Das Affektbild lässt sie [die drei Funktionen, G.S.] zerfließen, verschwinden.“⁹ Die filmische Bildform ist dabei mehr als ein künstlerischer Sonderfall, sie gewinnt bei Deleuze/Guattari die Höhe einer *schizoiden Neukonzeption* des Gesichts schlechthin: „Man braucht keine Großaufnahme von ihm [dem Gesicht] zu machen, es ist von Natur aus eine Großaufnahme und von Natur aus unmenschlich, eine scheußliche Kapuze [...] mit seinen Poren, seinen Furchen, seinen matten und glänzenden Stellen, seinen weißen Flächen und seinen Löchern ist es natürlich eine Mondlandschaft.“¹⁰

Der Term *schizoid* ist nicht derogativ gemeint, sondern beschreibend. Mit ihm wird die phänomenologische Überbetonung einer halluzinatorischen Wahrnehmung bezeichnet, die sich im materiell-ästhetischen Erscheinungsbild einer Sache verliert. Gleichsam in Parenthese sei das bemerkenswerte Detail erwähnt, dass Deleuze einen doppelt versteckten Hinweis auf eine psychiatrische Krankengeschichte gibt, in der nachzulesen ist, was der Verlust des Realen zugunsten einer Ich-Vergessenheit im partikularen Ding bedeutet.¹¹ Die Kenntnis dieser eindrücklichen Inspirationsquelle kann dazu führen, die Heroisierung des *Schizoiden* als frivol zu empfinden oder sie dem Zeitgeist der Revolte mit dem Hang zu Heterologien

5 Jean-Luc Nancy: Am Grund der Bilder, Zürich, Berlin 2006, S. 117.

6 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch [1924], Frankfurt am Main 2001, S. 17.

7 Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild, Frankfurt am Main 1997, S. 151.

8 Ebenda, S. 138.

9 Ebenda, S. 139.

10 Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tausend Plateaus, Berlin 1997, S. 261.

11 Versteckt in eine Endnote und ohne Namensnennung spielt Deleuze auf Jacqueline de Segonzacs Trauer und Wahn. Tagebuch einer Manisch-Depressiven (Frankfurt am Main 1992) an. Deleuze: Bewegungsbild, S. 154 (Anm. 9).

zuzuschreiben. Der theoretische Status dieses Diskurses soll jedoch nicht thematisiert werden.¹² Die Aussagen zum Gesicht werden vor allem als politisches Anliegen aufgefasst, den historisch gewachsenen fazialen Bedeutungskomplex aufzulösen. Dieser besteht aus sich gegenseitig bedingenden Verhaltens-, Beobachtungs-, Medialisierungs- sowie Diskursivierungsstrategien, wodurch das Gesicht unterschiedlich funktionalisiert wird – als Kommunikationsmittel, als Objekt der biologischen Kennung, der schützenden bzw. verstellenden Maskierung oder der idealisierenden Bearbeitung, als Objekt ethischer Wertung, als rassistische Kennung und als Medium intimer Ich-Vergewisserung.¹³ Die dogmatische Proklamation der beiden Schizo-Praktiker, dass das anthropomorphe Gesicht aufgelöst werden *muss*, um A-Signifikanz und A-Subjektivität zu erzeugen¹⁴, ist auch als eine Ästhetik *und* ästhetische Praxis aufzufassen, die einerseits auf das Gesicht reagiert, das zu einer Münze im Wahrscheinlichkeitsimperium der wissenschaftlichen und kulturindustriellen Medien geworden ist, und die andererseits Bestrebungen einer zweiten und dritten Avantgarde registriert (vor allem mit Bezug auf Film und Literatur), die m.E. ebenfalls angetreten ist, den narzisstischen Schleier zu zerreißen. Vor diesem Hintergrund sind einige performative Ausdrucksformen zu kommentieren, in denen das ausgelöschte Gesicht, das entanthropomorphisierte Gesicht, das Gesicht als Landschaft und als Horror zur Darstellung kommt. Letzter Aspekt ist titelgebend für die frühe



Abb. 2: Douglas Gordon, *The Making of Monster*, 1996 (Video Stills)

Videoarbeit *The Making of Monster* von Douglas Gordon. In dem sechsminütigen tonlosen Video ist Gordon zu sehen, wie er mittels Klebeband sein Gesicht in eine monsterähnliche Hässlichkeitserscheinung verwandelt.¹⁵ Das Spiegelbild in der Heimlichkeit des privatesten Raums einer Wohnung verliert nach

12 Die weiträumige Akademisierung der deleuzschen Begriffe unterschlägt zumeist die prekären Grundlagen der Konstruktion. Sigrid Weigel hat die dekonstruktiven Theoriesetzungen kürzlich einer Kritik unterzogen: Sigrid Weigel: Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des Bildnisses. In: *Trajekte*, 25 (2012), S. 5–12.

13 Peter Sloterdijk: *Sphären I. Blasen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 207.

14 Deleuze, Guattari: *Plateaus*, S. 234–235 (Anm. 10).

15 Douglas Gordon hat als Doppelporträt auch eine fotografische Arbeit mit dem Titel *Monster* (1997) erstellt.

und nach seine Beweglichkeit und identitäre Beständigkeit, um schließlich in grotesker Unheimlichkeit einzufrieren. Die temporäre Gesichtsverstümmelung Gordons wird von Kommentatoren wiederkehrend mit modernen Themen und Mythen in Verbindung gebracht, mit Jekyll und Hyde¹⁶, Frankenstein, Schönheitschirurgie, mit dem Künstlerselbstporträt. Was sagen derartige Hinweise aber darüber aus, was an dem Video zu beunruhigen vermag? Mit Rückblick auf das dargelegte Diskursarrangement ist zunächst die konsequente Auslöschung von Wiedererkennbarkeit, Natürlichkeit und Modellhaftigkeit zu betonen – kurz: von Gesichtigkeit. Dies geschieht innerhalb einer Spiegelsituation, im Modus der Interfazialität¹⁷, wie es Sloterdijk nennt. Dies bedeutet, dass das Gesicht zum Gegenstand einer Selbstreflexion gemacht wird, die in diesem Fall Ovids Mythos von Narziss in eine doppelte Verkehrung überführt: Während Narziss in träumerischer Passivität im Wasser einen schönen Fremden zu erkennen meint, produziert sich Gordon in bewusster Selbstwahrnehmung als hässliche Äußerlichkeit. In modischer Diktion könnte man von interaktiver Selbsterzeugung sprechen, deren Status jedoch unklar bleibt. Denn was bedeutet der Signifikant *Monster*, der als sprachliches Label in der Bildlegende seinen Einsatz hat? Handelt es sich um eine autobiografische Selbstbefragung, durch die der Künstler sich als gesellschaftliches Abjekt heroisierend oder anklagend hervorbringt? Um ein Statement gegen die Floskel vom Schönheitswahn? Oder um einen simplen anthropologischen Kommentar, der die Bösartigkeit des Menschen behauptet, die unter der Anstandshülle lauert? Der Versuch einer Antwort, wie Bild und Subjekt aufeinander beziehbar sind, soll noch etwas aufgeschoben werden, um zwei weitere Belege bringen, die zeigen, wie mit ähnlichen Mitteln das Gesicht zum Entgleiten gebracht bzw. eliminiert werden kann.

2012 wurden erstmals Fotografien von Gerhard Richter veröffentlicht, auf denen er als junger Mann zu sehen ist, wie er ebenfalls mit Klebeband seine Gesichtszüge festhält und verzerrt. In einem Kurzessay hat Alexander Kluge eine Deutung vorgeschlagen. Er schreibt: „Wenn einer mit Tesaband diese Bewe-



Abb. 3: Gerhard Richter, *Selbstporträt*, 1966

¹⁶ Auf das Jekyll-Hyde-Motiv im Werk von Gordon wird wiederkehrend hingewiesen. Ausführlich dazu Philip Monk: *Double-Cross. The Hollywood Films of Douglas Gordon*, Toronto 2003, S. 99 ff.

¹⁷ Sloterdijk, S. 202 (Anm. 13).

gung [Kluge meint den unbeherrschbaren Flux der Gesichtsmuskeln] fixiert, zeigt sich, dass wir auf der Frontseite unseres Kopfes, unterhalb der Stirn, ein Kaleidoskop mit uns tragen und kein ‚Gesicht‘. [...] Das Tesaband ist keine Bekleidung, sondern eine Entkleidung [...]“¹⁸. Kluges Formulierung zeichnet sich durch eine strategische Undeutlichkeit aus, in der die diderot’schen und Schizo-Parameter verzwirbelt werden: Wird das Gesicht einerseits als das Wiedererkennbare im fixierten Zustand aufgefasst, das sich hinter der musterisierten Bewegung verbirgt, wird es andererseits durch Entstellung entkleidet? Was aber heißt „Entkleidung“ des Gesichts? Ich werde darauf zurückkommen.

Das zweite Beispiel stammt vom Fluxus-Künstler Al Hansen. Wann er zum ersten Mal seine Performance mit Klebeband aufgeführt hat, ist nicht zu ermitteln, doch ist die Zeit um 1970 wahrscheinlich. Eine spätere Videodokumentation macht deutlich, dass Hansen nicht mehr wie Gordon oder Richter eine ruhige, kalkulierte Skulpturierungsaktion ausführt, sondern in heftiger Ausführung das Gesicht unkenntlich macht.



Abb. 4: Al Hansen, o.T. (Automatenfotos), 1970er Jahre

In allen drei Fällen werden wir mit einem Fremdwerden konfrontiert. Jacques Derridas Begriff des Monsters lässt sich hier anschließen, der nicht in erster Linie die ästhetische oder moralische Hässlichkeit kategorisiert, sondern die Dimension der Unfassbarkeit. „A monster is a species for which we do not have a name [...] it shows itself – that is what the word means – it *shows* itself in something that is not yet shown and that therefore looks like a hallucination, it strikes the eye, it frightens precisely because no anticipation had prepared one to identify this figure.“¹⁹ Übertragen auf die Kunstbeispiele bedeutet dies, dass das Gesicht unter bestimmten Bedingungen seine Funktion verlieren kann, als Medium der egotechnischen Selbsterzeugung einzustehen. *Gesichtsbilder* bzw. *Spiegelbilder* stellen in einer faszialen Gesellschaft zweifelsohne die Bedingung für konstruktiv-

identitäre Prozesse dar. Gleichzeitig erschöpft sich das Bild jedoch nicht in seiner Funktion als Medium für wahnhafte Selbstvergewisserung, Selbsterotisierung oder für die Dramatisierung der Gebrechen oder der Doppelgängerei.²⁰ Das Aufspringen der Fremdheit berührt ebenso das Problem der Interpretation im

18 Alexander Kluge: Geklebte Miene. In: Monopol, 2/2012, S. 29.

19 Jacques Derrida: Points ... Interviews, 1974...1994, Stanford 1995, S. 386.

20 Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften I, Frankfurt am Main 1975, S. 61–70.

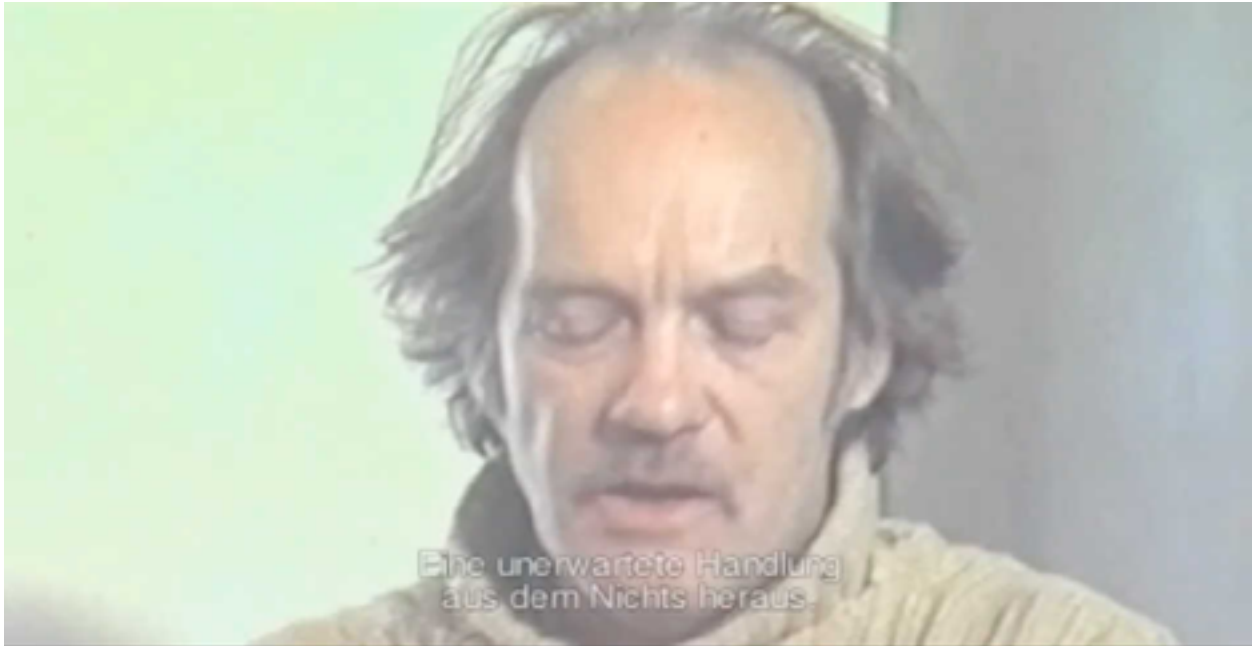


Abb. 5: Al Hansen, *Performance*, 1981, (zum Aktivieren des Videos auf das Bild klicken)

Augenblick des Verlusts einer benennbaren Referenz. Diesen Verlust illustriert ein weiteres Beispiel, das formal in Nachbarschaft zu den gezeigten steht. Die finnisch-amerikanische Künstlerin Pia Lindman hat in *Fascia* (2006) die Kluft zwischen Ausdruck und vollständigem Verlust von Authentizität auf plakative



Abb. 6: Pia Lindman, *Fascia Chair*, 2006



Abb. 7: Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862

Weise in Szene gesetzt.²¹ Für ihre Selbstinszenierung nutzte sie einen Stuhl mit einer Halterungsvorrichtung, der wie die perverse Version von Sitz- und Stützeinrichtungen in frühen Fotoateliers und bei polizeilichen Erkennungsdiensten erscheint. Auch wird man unweigerlich an die bekannten Fotografien aus dem Labor Duchenne de Boulognes erinnert: Die Stützen fungieren als mimische Prothesen, die das Gesicht in groteske Stellungen bringen und dort festhalten.

Für 60 Minuten blieb Lindman in je einer Position fixiert und dokumentierte die qualvollen Sitzungen

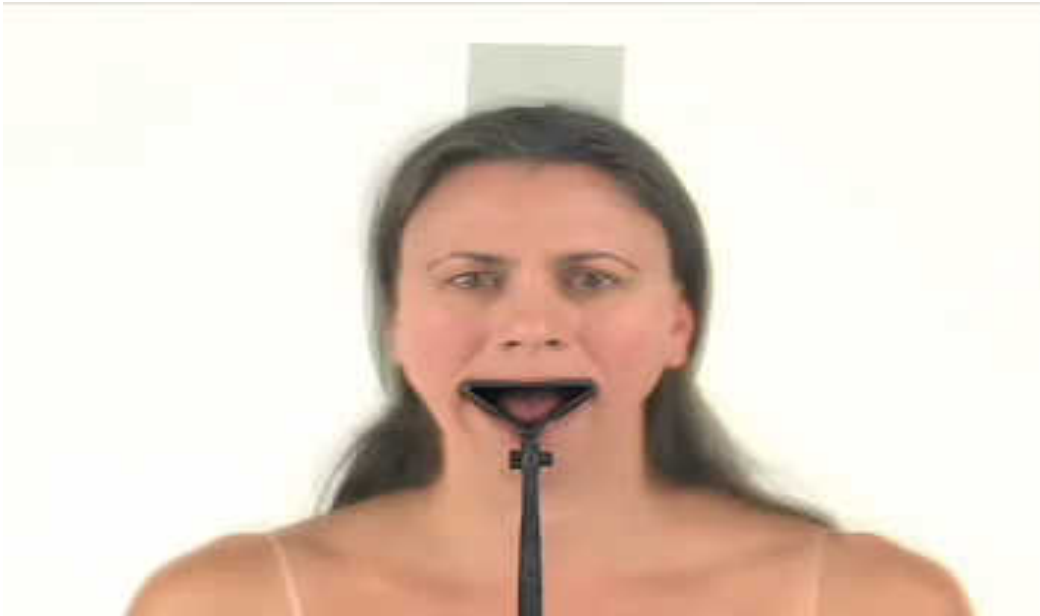


Abb. 8: Pia Lindman, *Fascia*, 2006, (zum Aktivieren des Videos auf das Bild klicken)

auf Video. Danach schnitt sie die Filme in 60 einminütige Teile, versah diese mit Transparenz und schichtete die Teile dann aufeinander. Das Resultat sind leicht verwaschene einminütige Komposit-Videos, die ein sich kaum bewegendes Gesicht zeigen. Die offensive Darstellung der mimischen Produktion sowie die Abwesenheit von psychologisierenden oder narrativen Kontexten, die eine Maske plausibilisieren würden, bringen ein gespenstisches, grimassierendes Monstrum hervor.

Die Erstarrung vor der Kamera und im Bild gerinnt zum Indiz dafür, dass das foto/videografische Porträt generell nicht frei vom Risiko ist, eine Oberfläche, eine Fassade ohne subjektiven Raum dahinter zu sein. Die Verfahrensweisen von Gordon, Richter, Hansen und Lindman mag man mit den gegenwärtigen Techniken der kosmetischen, chirurgischen oder chemo-invasiven Gesichtsproduktion (Botox) in Beziehung setzen; mit diesen Kontextzuweisungen wird der Betrachter jedoch nicht davon befreit, ein Gesicht zu erkennen, das in bedeutungslose Materie verwandelt wurde. Wenn die Behauptung stimmt, dass es eine Öffnung hin zur Leere gibt, dann folgen daraus Fragen, die den Status von Kunst betreffen: Ist dieses Herausfallen aus dem Symbolischen in der medialen Inszenierung nichts als ein ästhetisches Spiel mit Pathosformeln? Oder steht damit mehr auf dem Spiel und es artikuliert sich darin der politische Schizo-Wunsch nach A-Subjektivität, nach einer Ent-Machtung der Existenz? Oder wird damit dem Betrachter aufgenötigt, danach zu forschen, was es bedeutet, sich von den „symmetrischen Ich-Figuren“²² zu verabschieden, und was es heißt, sich zu repräsentieren, Bild zu sein?

21 Die Projektdarstellung auf <http://techtv.mit.edu/videos/4777-fascia> (2012).

22 Pierre Legendre: *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*, Wien, Berlin 2011, S. 82.

Ich komme damit zu der oben behaupteten Blindstelle, für die sich weder die Repräsentations- noch die A-Signifikanz-Theorie interessiert. Das Gesicht aufzulösen, kann als Negativitätsstrategie verstanden werden, ist aber auch als eine Möglichkeit deutbar, Opazität spürbar zu machen, die einen Abgrund verbirgt. Ob es die Künstler wissen oder nicht, sie konfrontieren den Betrachter mittels medialer Entfremdungsstrategien mit der Tatsache, dass es Grenzen der Vorstellung und damit die Möglichkeit eines „Entsetzens vor der Entgrenzung“ gibt, dessen Kehrseite wiederum die Lust an der Unausschöpflichkeit des Sinns beinhalten kann.²³

Das letzte Beispiel exponiert die aggressiven Aspekte in dem anthropologischen Bild-Subjekt-Verhältnis. *Model 5* (1994–1996) vom Künstlerduo *Granular Synthesis* gibt dem Monstrositätsparadigma die Gestalt von Übermächtigkeit und Mutiertheit. Vier überdimensionale Projektionsflächen zeigen das Gesicht der Performerin Akemi Takeya. Zu sehen und hören ist eine videografische, vokale und mimische Performance, die mittel Granularsynthese in kleinste Einheiten zergliedert wurde; diese Einheiten wiederum wurden geloopt und klanglich manipuliert.²⁴ Das Resultat ist ein akustischer und visueller Großangriff.

Abb. 9: Granular=Synthesis: Model 5, 1994–1996 (zum Aktivieren auf den Link klicken)

Der überdimensionale „Chor aus Cyborgs“²⁵, der in seinen Bewegungen und Klangemanationen einer Maschinenästhetik gehorcht und den Raum mit einem tosenden Lärm füllt, kann trotz seiner Gespens-terhaftigkeit dem Zuschauer mit stroboskophaftem Flackern und bassigen Vibrationen körperlich nahe kommen. Die Tatsache, dass die Gesichtsbewegungen durch Beschleunigung zum Teil extrem verfremdet werden und die Stimme in inhumanes Brummen, Kreischen und Sirren umschlägt, verleiht dem artifiziellen Ereignis eine erhabene Eindringlichkeit. Die Ununterscheidbarkeit von human-expressiver Ursprünglichkeit und maschinell-monströser Verformung ist intendiert, die Künstler schreiben: „From a few expressions on the face of the performer Akemi Takeya to a frenzied exploration of the alter ego, any known context of meaning ends in the dissolved movements, is stalled in denaturalized redundancy, in machine pain. The semantic void is too loud to be amenable to meditative reception.“²⁶

Wie in der philosophischen Erhabenheitskonzeption, in der die Unfassbarkeit von überwältigenden Phänomenen als Anlass für ästhetische Horrorerfahrungen beschrieben wird, so bietet das Medienerhabene bei *Granular Synthesis* eine Reise in die Finsternis des Bildes. Hierzu ist die Reaktion Akemi Takeyas auf ihre Bildwerdung zu würdigen. Die Performerin bezeugt, was es bedeutet, jenseits des Spiegels zu schauen. Takeya war nämlich entsetzt von dem, was sie sah. Sinngemäß soll sie über das synthetisierte Double gesagt haben: „Das bin nicht ich!“²⁷ Der Ausruf ist nur scheinbar die Doublette von Diderots Urteil über seine Porträts, denn hier steht nicht der Mangel in der Repräsentationsleistung eines Mediums zur Debatte. Thematisiert wird der zerstörte Spiegel/Narzissmus, der nicht allein Bedeutung für die Performerin haben muss, auch wenn sie an der Front einer möglichen Erfahrung steht. Der Besucher der Show mag sich an der ästhetischen Oberfläche erregen oder auch daran beruhigen, weil er weiß, dass er es lediglich mit Kunst zu tun hat. Er kann aber ebenso erleben, wie seine hermeneutische Kompetenz versagt. In diesem Fall fühlt er sich aufgerufen, sich selbst in dem Bildabgrund zu suchen. Die Frage lässt sich wiederholen, ob die Expressivität Takeyas verstärkt oder ausgelöscht wird oder ob eine ganz andere Expressivität die Bühne beherrscht. Die Beantwortbarkeit ist nicht einzuklagen, vielmehr ist die Unbe-

23 Diese Bemerkung wurde inspiriert von Pierre Legendre: *Die Kinder des Textes. Über die Elternfunktion des Staates*, Wien, Berlin 1012, S. 164, 166, 236, 242–243.

24 Eine genaue Darstellung des technischen Dispositivs liefert Yvonne Spielmann (2009): „Model 5“, in: <http://see-this-sound.at/werke/653> (2012).

25 http://www.akemitaakeya.com/?page_id=1096 (2012).

26 <http://www.granularsynthesis.info/ns/?goto=model%205> (2012).

27 Ich bedanke mich bei Kurt Hentschläger, der mir eine Mitteilung dazu gemacht hat.

antwortbarkeit als struktureller Kern des *Bildes* anzuerkennen. Der *andere* im Sinne des Spiegelbildes verschwindet hinter dem Schleier des rauschenden Bildes und hinter der entfremdeten Stimme. Indem das Monster als deformierende Fiktion hervortritt, ergibt sich die Möglichkeit zweier Reaktionsweisen: Das Bild wird als unhintergebar oberflächlich erlebt, als Sensationsmaschine; oder es wird der *Andere* in ihm erkannt, jene unbildliche und unvernünftige Instanz im Rezipienten, die die Kondition des Umherirrens im Sinn ist. Das machtvolle *Monster* (im Sinne Derridas) als Alteritätsrepräsentation kann an die affektive Subjektivität des Betrachters rühren, der sich überwältigt oder abgestoßen fühlen mag, vom Schwindel erfasst, symbiotisch vereinnahmt, von Angst durchflutet oder euphorisch aufgeladen. Geht man zu weit mit der Vermutung, dass im Angesicht der Alterität, wie es Pierre Legendre formuliert, „die Loslösung des Subjekts von seinem Bild, der menschliche Ausgang aus dem Narzissmus durch einen Verlust“²⁸ stattfindet? Wenn die genetische These stimmt, dass das kunstmediale Gesicht sich in gleichem Maße von der „Vernunft der Fiktion“, mit der die Nachvollziehbarkeit von Motiven gewährleistet wird, wie von der „Vernunft der empirischen Tatsachen“²⁹ entfernt, dann deutet sich an, worin die Leistung dieser neuen Bilder besteht: Sehen wir nämlich die Kunstäußerungen im Verhältnis zu den immer noch ubiquitär vorhandenen Gesichter-Repräsentationen der Wahrscheinlichkeit – zum Beispiel in Vorabend-Fernsehserien, Hollywoodfilmen, in der Werbung, Mode, in der Pornografie aber ebenso in humananthropologischen Objektivierungen –, dann drängt sich ein Gegenstand der Undarstellbarkeit in den Reflexionshorizont. Spürbar wird eine Abgründigkeit, die in den Illusionen der geheimnislosen Verständlichkeit unsichtbar gemacht wird und die konstitutiv für das ist, was wir *Subjekt* nennen. Trotz formaler und kontextueller Unterschiede ist dabei nicht, wie Giorgio Agamben meint, von einem prinzipiellen Gegensatz auszugehen – von dem Gegensatz zwischen uneigentlichen Gesichtern des Konsums und der Mitteilung einerseits und eigentlichen Gesichtern der Kunst andererseits, die durch zwecklose Mittelbarkeit ausgezeichnet sind und die die unergründbare Potentialität des Subjekts anzeigen sollen.³⁰ Die Repräsentation der Sinnleere in den entgesichteten Porträts enthält das Reservoir, aus dem das betrachtende Subjekt die Bereitschaft schöpfen kann, die Gesichter nun als Fremde zu interpretieren, anstatt in ihnen Modelle oder Spiegelbilder zu erkennen. Erst mit einer derartigen nachträglichen symbolischen Öffnung wird das Gesicht mit Mitteln der Reflexion metaphorisiert, verzaubert.³¹ Auf das eingangs referierte Diskursduo und auf die Ausrufe „Das bin nicht ich“ zurückkommend, ist die These zu formulieren, dass eine Ästhetik des Gesichts nicht in der Entscheidung zwischen narzisstischer Kodierung oder deren Negation in Gestalt eines entsubjektivierenden Horrors aufgehen muss. So wenig es gelingt, vom Gesicht und einer Semiotik loszukommen, so sehr kann Kunst jenen undarstellbaren Raum anzeigen, in dem Identifikation und Sinn aufeinanderprallen.

28 Legendre: Gott, S. 217 (Anm. 22).

29 Jacques Rancière: Politik der Bilder, Zürich, Berlin 2005, S. 139.

30 Giorgio Agamben: Das Angesicht. In: Mittel ohne Zweck, Zürich, Berlin 2006, S. 81–88, hier: S. 86.

31 Zur Funktion der Kunst als kulturierende Instanz siehe Legendre: Gott, S. 134 (Anm. 22).

Abbildungsnachweis:

Abb. 1

Johann Jakob Engel, Schriften. Ideen zu einer Mimik [1785/86], Band 7, Berlin 1804

Abb. 2

<http://www.mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=2002%2F77>

Abb. 3

Monopol. Magazin für Kunst und Leben, Februar 2012

Abb. 4

Al Hansen: An Introspective, hg. v. Werner Schäfke, Michael Euler-Schmidt, Katalog Kölnisches Stadtmuseum 1996

Abb. 5

Mareike Wegener: The Matchstick Traveler, 2008 (Dokumentarfilm)

Abb. 6

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/pialindman.php?i=703

Abb. 7

Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne: Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de ses différents modes de l'expression, Paris 1862

Abb. 8

<http://web.mit.edu/pialindman/projects/fascia/videos/fascia.mov>