

LiteraturForschung Bd. 17  
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

# Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,  
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,  
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,  
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer  
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kv-kadmos.com](http://www.kv-kadmos.com)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

# Die Maske als Medium: Theater, Ritual, Film

MARGARETE VÖHRINGER

1918 sprang der berühmte russische Filmmacher Dziga Vertov von einer Mauer und ließ dabei sein Gesicht filmen. Heraus kam eine Folge von Einzelbildern, die die Veränderungen seines Gesichtsausdrucks während



Abb. 1 Dziga Vertov: Nachstellung des »Sprungs von der Grotte«, aus: Thomas Tode/Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Wien (Österreichisches Filmmuseum/Synema – Gesellschaft für Film und Medien) 2006, S. 83.

des Sprungs zeigen sollten, innere Befindlichkeiten also, die er selbst nur unbewusst zum Ausdruck gebracht hatte. Jahre später wiederholte er den Sprung und schrieb dazu:

Vom Gesichtspunkt des gewöhnlichen Auges sehen Sie die Unwahrheit. Vom Gesichtspunkt des kinematographischen Auges (mit Hilfe besonderer kinematographischer Mittel, in diesem Falle – der Zeitrafferaufnahme) sehen Sie die Wahrheit. Wenn vom Lesen der Gedanken eines Menschen auf Entfernung

(und es ist nicht selten wichtig für uns, nicht die Worte eines Menschen zu hören, sondern seine Gedanken zu lesen) die Rede ist, so haben Sie diese Möglichkeit gerade hier erhalten. Die Mittel des »Kinoglaz« haben sie entdeckt. Die »filmtauglichen« Mittel bieten die Möglichkeit, die Maske vom Menschen wegzunehmen, ein Teilstück der Filmwahrheit zu erhalten.<sup>1</sup>

Das menschliche Auge desjenigen, der den springenden Filmemacher beobachtete, sah hiernach die Unwahrheit. Stattdessen war es das technische Auge der Kamera, das Vertovs wahres Antlitz offenbarte, das ihm die Maske vom Gesicht riss. Der frühe Film schien menschliche Gesichter auf eine bestimmte Weise noch ›wirklicher‹ sehen zu können, als dies natürliche Augen gekonnt hätten. Doch um welche Art Wirklichkeit ging es hier? Was kommunizierte der frühe Film über das menschliche Gesicht, wenn Vertov nicht die natürliche Wahrheit sondern die ›Filmwahrheit‹ anvisierte? Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, ob die Maske durch den Film tatsächlich zum Verschwinden gebracht werden konnte oder ob sie sich nicht vielmehr einen neuen Ort gesucht hat – statt vor dem Gesicht etwa auf der Leinwand oder in der Kamera.

## 1. Maske im Theater

Um die Veränderungen zu beschreiben, die das Medium Film für den Einsatz von Maske mit sich brachte, ist es hilfreich, einige wichtige historische Stationen der Maske zu rekapitulieren. Vor der Einführung des Kinos war der geläufigste Ort für den Einsatz von Masken das Theater.

Allen Medienumbrüchen zum Trotz hat sich das älteste Maskentheater des japanischen Nō-Theaters bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Als Theater hatte es sich im 14. Jahrhundert herausgebildet und entwickelte mit der Zeit eine immer weiter standardisierte und stilisierte Aufführungspraxis im Freien mit festgelegten Sprech- und Bewegungsmodi. Die verwendeten Nō-Masken wurden etwas kleiner angefertigt als das Gesicht, so dass beide – Maske und Gesicht – während der Vorstellung sichtbar blieben. Dabei trug nur der Hauptakteur eine Maske. Nō-Masken bildeten fünf Gruppen: Gottheiten, Geister, Dämonen, junge und alte Männer sowie junge und alte Frauen.<sup>2</sup> Die menschlichen Masken waren zudem in bestimmte Emotionen differenziert und ließen

<sup>1</sup> Dziga Vertov: »Drei Lieder über Lenin« und »Kinoglaz« (1934), in: ders.: *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München/Wien (Hanser) 1973, S. 54–57, hier S. 55.

<sup>2</sup> Als besonders einschlägig und umfassend zur Geschichte der Maske ist die Habilitationsschrift von Richard Weihe hervorzuheben: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München (Fink) 2004, auf deren Lektüre die folgenden Gedanken aufbauen. Zum Nō-Theater vgl. ebd., S. 251 f.



Abb. 2 Nō-Maske aus dem 18. Jahrhundert, aus: Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München (Fink) 2004, S. 254.

auf gesellschaftliche Gruppen und Klassen schließen. Die detaillierten Spielregeln mussten genau befolgt werden, der Schauspieler sollte sich in der künstlichen Situation vergessen – und aus einer Kunstfigur eine Naturfigur werden lassen, eine Figur also, die Natürlichkeit ausstrahlte, gerade weil der Schauspieler im Spiel nichts anderes war als die Figur selbst. Seine menschliche Identität schien er zu vergessen, gleichwohl blieb sie aber auf der Bühne immer als Hintergrund der aufgesetzten Maske sichtbar.

Diese Wechselbeziehung zwischen der natürlichen und der künstlichen Identität, zwischen Gesicht und Maske, findet sich auch in anderen Theaterkulturen, sie wurde aber immer unterschiedlich ausgeführt. So sollte der Schauspieler in der griechischen Tragödie durch das Aufsetzen von Masken das Rollenspiel illustrieren und hatte damit die Möglichkeit, die eigene Person zu vervielfältigen, das heißt also viele – wenn auch künstliche – Persönlichkeiten zu verkörpern. Ein und derselbe Mensch konnte auf der Bühne in verschiedene Rollen schlüpfen. Masken bargen hier das Versprechen der Veränderung, der Transformation.

Von den Masken der griechischen Tragödie wird überliefert, dass sie mit der Zeit immer ausdrucksstärker wurden, also immer weniger abstrakt gestaltet waren. Als die Aufführungen, die dem Weingott Dionysos gewidmet waren, sich einem größer werdenden Publikum

zuwandten, mussten die Masken expressiver werden, um in den großen Theaterbauten auch aus größerer Entfernung erkannt werden zu können. So wurden im Laufe des 4. Jahrhunderts n. Chr. beispielsweise die Mundöffnungen erweitert. Dadurch entstanden Masken-Typen, die leicht zu erkennen waren und zugleich sehr stilisiert wirkten.

Diese Stilisierung des Schauspielers durch das Aufsetzen von Masken schloss seine Individualisierung aus und hatte höheren Allgemeinwert zur Folge. Der praktische Vorteil der Masken für die Aufführung war, dass ein Schauspieler, der meist mehrere Rollen zu spielen hatte, schnell seine Rollen wechseln konnte. Da sich die Rollen durch die Stimme des Schauspielers nicht zuordnen ließen, war seine Gesichtsmaskierung umso wichtiger als Unterscheidungsmerkmal für das Spiel. Man sah die Verschiedenartigkeit der Figuren, aber man hörte sie nicht. Der entindividualisierte Ausdruck der Maskenfiguren wurde zudem auf der Textebene eingeholt: Gefühle, die nicht gezeigt werden konnten, mussten sprachlich geäußert werden – was nicht sichtbar wurde, vermittelte sich im gesprochenen Text.<sup>3</sup>

Masken waren hier wie im Nō-Theater Teil einer künstlichen Welt, einer Zeichenwelt mit eigenen Regeln, einer hergestellten Welt. Das Maskieren verdeutlichte, dass es im Theater um eine gespielte Wirklichkeit ging und nicht um eine wie auch immer geartete Verfremdung der natürlichen Wirklichkeit. Durch das Verbergen der natürlichen Person wurde das Spiel offensichtlich gemacht, nicht etwa verheimlicht – zumal wenn wie im Nō-Theater das Gesicht hinter der Maske sichtbar blieb. So erklärten die Masken im Theater den Schauspieler zu einer Figur, die fiktiv war, sie stellten diese Figur zur Schau und verdeckten dabei die wirkliche Person. Indem sie zwischen dem Ausdruck des Schauspielers und dem Ausdruck der Figur trennten, sich zwischen das Gesicht und das Sichtbare schoben, ließen die Masken eine Theater-Wirklichkeit entstehen, die sich vor die wirkliche Welt stellte und im wahrsten Sinne des Wortes eine andere Wirklichkeit ›vor-stellte‹. Und dieses Sich-zwischen-das-Gesicht-und-die-Rolle-Schieben scheint es gewesen zu sein, was von dem eingangs erwähnten Filmemacher Dziga Vertov an der Maske als störend empfunden wurde.

Bertolt Brecht verstand das Maskieren als positives und strukturell zentrales Moment des Theaters, und zwar auch im übertragenen Sinne: Der Schauspieler verschmolz nicht mit der Figur, er stellte sie dar, ganz gleich, ob nun mit oder ohne Maske. Brecht ging es nicht um die Identifikation des Akteurs mit seiner Rolle, sondern um das bewusste,

---

<sup>3</sup> Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 133 f., 138, 140 f.

ja geradezu distanzierte Spiel dieser Rolle. Durch den Text und die stilisierten Figuren sollte sich der Schauspieler immer dessen gewiss sein, dass er eine Rolle spielte, mit der er nicht identisch war, und sich so gleichermaßen außerhalb der Rolle und in der Rolle wahrnehmen.<sup>4</sup> Die Maskierung beziehungsweise Theatralisierung des Spiels ermöglichte demnach einen Verfremdungseffekt und trug dazu bei, dass die Zuschauer die Lehre eines Theaterstücks besser verstehen konnten. Brecht war gegen die Psychologisierung der Rollen im Theater, da sie eher zur Identifikation von Betrachter und Schauspieler führte als zur distanzierten Reflexion des Geschehens. Eben diese distanzierte Reflexion könnte es gewesen sein, um die es Vertov ging, wenn auch er die psychologisch aufgeladene Handlung kritisierte: »In unseren Augen ist das [...] psychologische russo-deutsche Kinodrama Humbug«, und weiter: »Das ›Psychologische‹ stört den Menschen, so genau wie eine Stoppuhr zu sein.«<sup>5</sup> Doch anders als Brecht sah Vertov eben keine Maske zur Distanzierung vor – stattdessen war es das Medium Film, welches sich zwischen den Schauspieler und den Zuschauer schob und so zur Verfremdung des Geschehens beitragen sollte. Die Frage ist nur, ob es Vertov auch um Verfremdung ging.

Richard Weihe konstatiert schon in seiner Einleitung in die Geschichte der Maske, dass das Maskieren als paradigmatisch für das Schauspiel gelten könne, dass die Maske zum Modell werde für das Theatrale: »Der Schauspieler soll sich etwas Fremdes aneignen und mit dem Fremden als Eigenes spielen«. Und mehr noch, »die Maske steht für die Präsentation des Einen vermittelt durch das Andere«.<sup>6</sup> Dabei agiert die Maske im Vordergrund des Geschehens, und dahinter erst deutet sich das Subjekt an, der Schauspieler, dessen Spiel trotz der Maskierung so natürlich wie möglich wirken und in seiner Künstlichkeit nicht irritieren, sondern aufklären soll. Dies aber erscheint paradox – wie kann ein Mensch so weit wie möglich hinter einer Maske verschwinden und zugleich natürlich und präsent wirken? Oder, anders gefragt: Wie kann mit Hilfe von Künstlichkeit Natürlichkeit entstehen?

Bleibt man im griechischen Sprachraum, so fällt auf, dass das Wort für Maske – *prósopon* – zugleich die Maske und das Gesicht bezeichnete. Hiernach zeigte sich in der Maske eine Ambiguität. Maske und

<sup>4</sup> Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater*, Bd. 1–3, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 15–17, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982; zu Brechts Maskenauffassung vgl. Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 23 (Fn.) und S. 266.

<sup>5</sup> Dziga Vertov: »Wir. Variante eines Manifestes« (1922), in: ders.: *Schriften zum Film* (Anm. 1), S. 7–10, hier S. 7, 8.

<sup>6</sup> Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 24.

Gesicht bildeten kein Gegensatzpaar, es wurde nicht zwischen natürlichem Gesicht und künstlicher Maske getrennt, sondern beides in einem Dualismus vereint betrachtet. Richard Weihe bringt es hinsichtlich des Theaters auf den Punkt: »Dadurch, dass die Theatermaske für die Dauer der Aufführung einer Figur als ›Gesicht‹ dient, wird ihre Künstlichkeit funktional gesehen irrelevant.«<sup>7</sup> Für Vertovs Film aber blieb die Künstlichkeit des Gesichts relevant. Er betonte das Paradox geradezu, wenn er behauptete, der Film könne (trotz seiner Künstlichkeit) die Natürlichkeit des Gesichts zeigen, während unsere natürlichen Augen dazu nicht in der Lage seien.

## 2. Maske im Totenkult

Hinsichtlich des paradoxen Verhältnisses von Maske und Gesicht bietet der Einsatz von Masken im Ritual neue Aspekte, die wichtig sind, da schon das Schauspiel aus dem Ritual hervorgegangen ist. Der französische Zeichen-, Literatur- und Kulturtheoretiker Roland Barthes konstatierte dies prominent in seiner Schrift zur Photographie: »Die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und Totenkult ist bekannt: die ersten Schauspieler sonderten sich von der Gemeinschaft ab, indem sie die Rolle der Toten spielten: sich schminken bedeutet, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen.«<sup>8</sup> Die Maske galt hier als Objekt der Erinnerung an die Toten und diente der Vergewärtigung, und zwar in einem zweifachen Sinne: Vergangenes und Abwesendes wurde präsent gemacht.<sup>9</sup> Tatsächlich sah auch Vertov seinen Film in der Tradition des Totenkults, wenn er die Möglichkeiten der Filmmontage so beschrieb: »Du gehst durch eine Straße, heute im Jahre 1923, doch ich lasse dich den verstorbenen Genossen Volodarskij grüßen, der im Jahre 1918 durch eine Straße Petrograds geht und deinen Gruß erwidert.«<sup>10</sup> Auch Vertovs Film schien die Toten zumindest auf der Leinwand lebendig zu machen.

<sup>7</sup> Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 27.

<sup>8</sup> Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985, S. 41.

<sup>9</sup> Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 22.

<sup>10</sup> Dziga Vertov: »Kinoki-Umsturz« (1923), in: ders.: *Schriften zum Film* (Anm. 1), S. 11–24, hier S. 18.



Abb. 3 Zeitungsbild Thailand, aus: *Spiegel online*, 19.09.2010.

Ein Zeitungsbild zu den Unruhen in Thailand im Jahr 2010 zeigt den thailändischen Premierminister Shinawatra, wie er von seinen Anhängern als Maske getragen wurde, während sie versuchten, die Militärregierung zu stürzen, die sich gegen Shinawatra an die Macht geputscht hatte. Der Premier selbst hielt sich zu dem Zeitpunkt im Exil auf, er war also sowohl als Regierender als auch als Person physisch abwesend. Nur seine Maske machte ihn präsent. Ihr Einsatz als Stellvertreter deutet auf einen zentralen Aspekt der durch Masken in Szene gesetzten Erinnerungskultur: Die Maskierung stellte Beziehungen her zwischen anwesenden und geographisch oder zeitlich entfernten Wesen.

Claude Lévi-Strauss weitete diesen Gedanken der Beziehung zwischen Masken und Menschen aus auf ein Bezugssystem innerhalb der Masken selbst. Am Beispiel der Inuit-Indianer beschrieb er, wie zwischen verschiedenen Maskentypen Beziehungen entstehen konnten, die wiederum eine mythologische Gesellschaft entstehen ließen.<sup>11</sup> So kommunizierten nicht nur die Lebenden vermittels der Masken mit den Toten, sondern auch die Toten waren über die Masken aufeinander bezogen.

Besonders gut zeigt sich dies am Beispiel des Dionysos-Kults, der die dionysische Ekstase für alle Teilnehmer in einem gemeinsamen Raum erlebbar machte. Die mit Masken und Kostümen verkleideten

<sup>11</sup> Claude Lévi-Strauss: *Der Weg der Masken*, Frankfurt a. M. (Insel) 1977.

Männer trugen in einer Prozession unter Musik- und Gesangsbegleitung einen großen Phallus zum Kultplatz und opferten einen Bock als Zeichen ihrer Zeugungskraft. Das Ritualverhalten war auf eine äußere Anverwandlung aus, auf eine durch die Maske vermittelte Identifikation der Maskenträger mit Dionysos. Sie kommunizierten mit Dionysos, verhandelten dabei aber primär ihr jeweils einzelnes Verhältnis zu dem Weingott.

Als Anfang des 3. Jahrhunderts aus dem Kult Theater wurde, entwickelte sich der Maskenträger zum Stellvertreter des Zuschauers, der mit der Maske nicht mehr nur in Beziehung zu Dionysos trat, sondern auch den Zuschauer in Beziehung zur Götterwelt setzte. Der Zuschauer betrachtete die ihn vertretende Maske und distanzierte sich dadurch vom Ritual, so dass für ihn die dionysische Ekstase nicht mehr unmittelbar erfahrbar war.<sup>12</sup>

Während also die Maske im Ritual durch die kultische Handlung eine Verbindung zwischen den Welten herstellte, trennte die Maske im Theater zwischen diesen Welten und stellte stattdessen sich selbst zur Schau. War das Maskenwesen im Ritual Botschafter einer anderen Welt, zu der die Masken in eine Beziehung traten und zudem durch tatsächliche Handlungen untereinander kommunizierten, wirkten die Masken im Theater nicht aufeinander, sondern auf den Zuschauer außerhalb ihres Handlungsraums. Das im Ritual als Bindeglied eingesetzte ›Dazwischen‹ war im Theater zu einem Moment der Trennung und Unterscheidung geworden. Dabei kam dem Theater eine doppelte Rolle zu, die Hans-Christian von Herrmann folgendermaßen zuspitzt: »Auf die Zuschauer bezogen ist Theater Spiel, im Sinne der Etablierung eines virtuellen Spielraums. Bezogen auf Bühne und Schauspieler ist Theater Maske, im Sinne eines die Wirklichkeit von sich selbst trennenden Einschnitts.«<sup>13</sup> So blieb die vom Ritual tradierte Kommunikation der Masken untereinander zumindest im Innenverhältnis – auf der Bühne – erhalten. Im Bezug aber auf das Außenverhältnis war die Funktion der Masken in ihr genaues Gegenteil verwandelt: Sie verhinderten die Kommunikation zwischen Publikum und Schauspieler, denn sie zeigten eine fremde, andere, eine inszenierte Welt, die der Wirklichkeit des Zuschauers frontal gegenüberstand. Vor dem Hintergrund der Maskenrituale fällt auf, dass auch Vertov auf eine Kommunikation durch Film abzielte: Er stellte sich

<sup>12</sup> Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), zum Dionysos-Kult S. 105 ff., zum Vergleich von Kult und Theater S. 131.

<sup>13</sup> Hans-Christian von Herrmann: »Spiel und Maske. Zur Theatralität der digitalen Medien«, in: Regine Strätling (Hg.): *Spielformen des Selbst. Das Spiel zwischen Subjektivität, Kunst und Alltagspraxis*, Bielfeld (Transcript) 2012, S. 1–14, hier S. 14.

vor, dass seine Filme eine »visuelle Verbindung zwischen den Menschen der gesamten Welt auf der Grundlage eines kontinuierlichen Austausches von sichtbaren Fakten, Filmdokumenten«<sup>14</sup> herstellen konnten, dass also Filme wie Masken eine Kommunikation zwischen den Lebenden herbeiführen würden, auch wenn diese das Schauspiel nur aus der Distanz betrachteten und nicht aktiv daran teilhatten. Insofern ließe sich Vertovs Film als ein Ersatzmedium für die Maske verstehen. Anstelle der Masken sollten bei ihm Filme die Kommunikation zwischen den Kino-Zuschauern befördern. Dass Vertov hierbei aber auch die »Maske vom Menschen wegzunehmen« vermeinte, muss seinen Ursprung in einer anderen Maskenpraxis haben.

### 3. Physiognomik

Die Physiognomik gewann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* eine neue Qualität.<sup>15</sup> Lavater hatte ein Verfahren entwickelt, nach welchem der Charakter einer Person aus deren Gesichtsform ablesbar sein sollte. So behauptete er, dass sich vom Äußeren des Menschen auf sein Inneres schließen lasse, vom Gesicht also auf den Charakter, wobei Lavater von einem Zusammenhang zwischen schönem Gesicht und gutem Charakter überzeugt war. Diese »Moralisierung des physiognomischen Modells im Zeitalter der Gefühle«, so Sigrid Weigel, »entwickelte jene Deutungskunst, mit der die Physiognomie zur Charakterkunde wurde [...]«.<sup>16</sup>

Lavater versuchte, das Gesicht wie einen Text zu lesen, und brauchte hierfür, wie Richard Weihe ausführt: »ein Regelsystem, eine optische Grammatik des Gesichts«. Als Grundlage für seine Charakteranalysen aber benutzte Lavater nicht etwa lebendige Menschen, sondern »Druckgraphiken, Schattenrisse und Porträts, die manchmal ihrerseits nach Gemälden und nicht ›nach der Natur‹ gezeichnet«<sup>17</sup> waren – Repräsentationen von Gesichtern also statt wie auch immer gearteter natürli-

<sup>14</sup> Dziga Vertov: »Vom ›Kinoglaz‹ zum ›Radioglaz‹ (Aus den Anfangsgründen der Kinoki)« (1929), in: ders.: *Schriften zum Film* (Anm. 1), S. 74–81, hier S. 77.

<sup>15</sup> Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (zuerst 1775), hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart (Reclam) 1984.

<sup>16</sup> Sigrid Weigel: »Phantombilder zwischen Messen und Deuten. Bilder von Hirn und Gesicht in den Instrumentarien empirischer Forschung von Psychologie und Neurowissenschaft«, in: Bettina von Jagow/Florian Steger (Hg.): *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, Heidelberg (Winter) 2004, S. 159–198, hier S. 182.

<sup>17</sup> Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 288 und S. 292.



Abb. 4 Dzonokwa-Maske, aus: Claude Lévi-Strauss: *Der Weg der Masken*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004, S. 122.

cher Phänomene. Der Zusammenhang zwischen einem Ausdruck des Gesichts und einem inneren Gefühl schien hiernach völlig willkürlich gesetzt worden zu sein, da die Kausalbeziehung auf einer visuellen Repräsentation des Objekts, einem Bild, beruhte und nicht auf direkten empirischen Beobachtungen.

Das abgebildete Gesicht wurde somit von Lavater von vornherein als eine Maske verstanden, die anstelle des wirklichen Gesichts analysiert wurde. Die Maske fungierte in diesem Zusammenhang als Stellvertreter für das reale Gesicht und für die behauptete Verbindung zwischen Innen und Außen. Diese aber war tatsächlich eine mehr oder weniger bewusste Konstruktion durch den Wissenschaftler, der zudem vorgab, er würde eben diese Maske oder Verhüllung des Inneren durch das Äußere entlarven und das Gefühl durch den Ausdruck des Gesichts erkennen.<sup>18</sup> Zunächst scheint es, als würde Vertov diese Idee teilen, wenn er wie die Physiognomik behauptete, die Gedanken des Gefilmten lesen zu können.

<sup>18</sup> Zu diesem Anspruch, Ausdrucksgebärden ließen auf moralische Gesinnungen schließen oder auf innere Befindlichkeiten, vgl. Weigel: »Phantombilder« (Anm. 16).

#### 4. Maske im Film

Bezogen auf den frühen Film lässt sich nach all dem schließen, dass dieses noch junge technische Medium, wie Vertov es kannte, in den 1920er Jahren die Qualitäten aller drei Maskenkulturen in sich vereinte: Einerseits stellte der Film wie die Totenmaske eine Verbindung zu anderen, nicht präsenten Welten her, indem er längst vergangene Zeiten, entfernte Länder oder nicht mehr lebende Menschen in Bewegung zeigte. Andererseits trat für Vertov der Film dabei zwischen Schauspieler und Zuschauer im Kino und nahm so die Trennung der Wirklichkeit von sich selbst im Theater auf. Was zuvor die Aufgabe der rituellen Maske war, zwischen Totenreich und Gegenwart zu vermitteln, übernahm im frühen Kino das neue Medium Film selbst. Und was zuvor dem Theater vorbehalten war, nämlich eine inszenierte Wirklichkeit vorzuführen, die durch die medialen Bedingungen scharf von der Zuschauerwirklichkeit getrennt war, wurde ebenfalls vom Film aufgegriffen. Vertov handelte dementsprechend von der Film-Wahrheit und nicht von irgendeiner allgemeinen Wahrheit. Was aber war es, das diese Film-Wahrheit demaskierte?

Schon Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Filmkamera insofern als Mittel der Demaskierung verstanden, als die Einzelbildbeobachtung von Bewegungsaufnahmen, Zeitlupe und Zeitraffer neue Sichtweisen ermöglichten, die nur die Film-Kamera dem menschlichen Auge voraus hatte.<sup>19</sup> Statt diese technische Ebene aber als Maske zu verstehen, die sich über das Aufgenommene in der Weise legte, daß sie natürliche Bewegungen verfremdete (anhielt, schneller oder größer zeigte), verstanden die Filmpioniere wie Vertov den Film als Mittel der Demaskierung: »Die Menschen spielen oft im Leben, spielen manchmal nicht schlecht. Und diese Maske wollte ich abnehmen.«<sup>20</sup> Film kommt laut Vertov der eigentlichen Natur des Menschen viel näher, als das menschliche Sehen dies vermöchte. Film enthülle die willentlich konstruierte Maske des Gesichts und zeige die unbewusste, unwillentliche Wahrheit des Menschen, die Wahrheit, die von der menschlichen Wahrnehmung überschattet oder ausgeblendet und somit nur für die Kamera sichtbar würde.

<sup>19</sup> Zur grafischen Methode bei Étienne Jules Marey vgl. Soraya de Chadarevian: »Die ›Methode der Kurven‹ in der Physiologie zwischen 1850 und 1900«, in: Michael Hagner (Hg.): *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a. M. (Fischer Tb.) 2001, S. 161–188; zu Eadweard Muybridge vgl. Vinzenz Hediger: »Das Prinzip der Pferdewette«, in: Daniel Gethmann/Christoph B. Schulz (Hg.): *Apparaturen bewegter Bilder*, Münster (Lit) 2006, S. 162–178.

<sup>20</sup> Dziga Vertov: »›Drei Lieder über Lenin‹ und ›Kinoglaz‹« (Anm. 1), S. 56.



Abb. 5 Kuleshow-Effekt, aus: Hans Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Berlin (Reckendorf) 1929, S. 29.

Diese Demaskierungsfunktion des Mediums Film bestätigte der ebenfalls russische Filmemacher Lev Kuleshov. In den frühen 20er Jahren filmte er nicht zuletzt aus Mangel an Schauspielern immer wieder dasselbe Gesicht und benutzte es für ganz verschiedene Situationen. Ähnlich wie die Schauspieler der griechischen Tragödie, brauchten seine Schauspieler eine zweite Ebene, die ihre emotionalen Unterschiede zum Ausdruck brachte. Statt Text verwendete Kuleshov die Bildmontage: Einmal montierte er auf das Gesicht folgend etwas zu essen, einmal eine Leiche und ein drittes mal eine Frau, so dass mit dem Folgebild auf das Gesicht dessen Bedeutung erst klar wurde. Bei der ersten Montage entstand der Eindruck, das Gesicht blicke hungrig, bei der zweiten Kombination erschien das Gesicht traurig und im dritten Fall hatte es einen gierigen Ausdruck. Wurden die Filmstreifen dem Publikum vor-

geführt, bewiesen deren Reaktionen, dass dasselbe Bild verschiedene Emotionen provozieren und transportieren konnte: »Wir haben dann diese drei Streifen in einer Rolle zusammengeklebt und einem unvorbereiteten Publikum vorgeführt und das Resultat war überraschend. Sie waren darüber so begeistert, wie fein der Artist spielte. [...] Aber in Wirklichkeit war in allen drei Fällen das Gesicht dasselbe.«<sup>21</sup>

Die Film-Gesichter trugen keine Masken, aber das Medium Film ermöglichte es, dass ihre Gesichter zu natürlichen Masken wurden, denn nur durch den Film waren die Gesichter wiederholt darstellbar und erschienen als immer gleiche Schematisierungen, als Masken, die mit verschiedenen Emotionen aufladbar waren. Somit hatte der Film hier zugleich eine Maskierungs- und eine Demaskierungsfunktion.

Indem sie die Austauschbarkeit des Ausdruckswerts des Gesichts entlarvten, demaskierten diese Filmaufnahmen und kritisierten jeden Glauben an die Natürlichkeit des Gesichtsausdrucks einerseits. Andererseits legten sie offen, dass Film aber eigentlich wie eine Maske funktionierte, da er durch die Montage von Bildern eine Illusion aus Schein und Sein, aus Realität und Theater, aus Gesicht und Maske herstellen konnte – eine Film-Wahrheit eben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Theater Masken als Mittel der Verfremdung dazu beitrugen, die Rolle des Schauspielers zu intensivieren. Im Ritual fungierten sie als Kommunikationsmittel, das Beziehungen zwischen den Teilnehmern der Kulthandlung und einer abwesenden Welt, den Toten und den Göttern, herstellte. In der Physiognomik schob sich die Maske als Interpretationsmuster zwischen die Oberfläche des Gesichts und die Innenwelt des Gefühls und wurde so zu einem Medium der Konstruktion von Persönlichkeit. In all diesen Beispielen scheint die Maske vor das Gesicht zu treten, es gleichsam zu verdecken und herauszufordern. Im Film aber verschwand die Maske als physisches Objekt und wurde vielmehr zu einem strukturellen Phänomen des Mediums selbst, das sich eher durch sein Verschwinden offenbarte als durch seine Materialität. In Vertovs und Kuleshovs Konzeption des Kinos wurde der Film zum Medium der Maskierung und Demaskierung und die Maske selbst zur filmischen Funktion.

---

<sup>21</sup> Ein anderer Filmmacher der Zeit – Vsevolod Pudovkin – berichtete von diesen Experimenten in einem Vortrag bei der Filmliga in Amsterdam, RGALI (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst), f. 2060, op. 1, ed. chr. 1, I. 1942.