

Caduff · Reulecke · Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Corina Caduff · Anne-Kathrin Reulecke ·
Ulrike Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Objekte – Schauplätze – Denkstile

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Blaue Passionsblume („Passiflora caerulea“), Blüte von oben
Fotograf: Michael Gasperl (lizenziiert unter Creative Commons SA 3.0)

„Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. /
Das Volk nennt sie die Blume der Passion.“ (Heinrich Heine)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5006-7

Nachrufe auf das Gesicht: Rilke und Artaud

Die Krise des Gesichts wird nirgendwo eindrucksvoller und nirgends früher beklagt als von dem jungen Rilke, während er in Paris an den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* arbeitet. Die Fragen nach Individuum und Identität erfüllen den Deutschen, der wie ein verspäteter Flaneur die Metropole durchstreift, mit Schrecken, wenn er in der anonymen Gesellschaft den Verlust eines persönlichen Todes, an dessen Drama er sich im Rückblick auf die eigene Kindheit auf dem Lande erinnert, in der neu entstandenen Masse entdeckt. In den Krankenhäusern wird „natürlich fabrikmäßig“ gestorben. „Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer gibt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod?“ Das tun nicht einmal die Reichen. „Der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben. Gott, das ist alles da: Man kommt, man findet ein Leben fertig, man hat es nur anzuziehen... Man stirbt, wie es gerade kommt; man stirbt den Tod, der zu der Krankheit gehört, die man hat“. Der Tod, der im Lebensentwurf eines Individuums seinen privilegierten Ort hatte, ja ein Ziel darstellte, „ist natürlich banal“ geworden. Er stellt für niemanden mehr eine Aufgabe dar.¹

Man kann das Gesicht nicht im Tode verlieren, wenn man schon vorher keines mehr hat. Das Gesicht und der Tod treten bei Rilke gemeinsam in den Blick. Deshalb kommt es zu einer sarkastischen Beschreibung all jener Gesichter der Masse, die ein Verfallsdatum haben. Die Identität im Gesicht ist zu einer verlorenen Erinnerung geworden. „Es gibt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Da sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang, natürlich nutzt es sich ab“, und es „weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Nun fragt es sich freilich, da sie mehrere Gesichter haben, was tun sie mit den anderen? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen.“ Aber vielleicht geht auch der Hund damit aus. „Weshalb auch nicht? Gesicht ist Gesicht. Andere Leute setzen unheimlich schnell ihre Gesichter auf, eins nach dem anderen, und tragen sie ab.“ Mit kaum vierzig sind sie schon beim letzten. „Sie sind nicht gewohnt, Gesichter zu schonen, ihr letztes ist in acht Tagen durch, hat Löcher [...] und da kommt dann nach und nach die Unterlage heraus, das Nichtgesicht, und sie gehen damit herum.“²

Man hat den Eindruck, Rilke spreche hier von Gebrauchs-Masken, aber er sagt immer Gesicht, wenn er Maske meint. Der Unterschied scheint hinfällig gewor-

1 Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Mit einem Kommentar von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt am Main 2000, S. 13.

2 Ebd., S. 11 f.

den. Denn das Gesicht selbst ist zu einer billigen Maske geworden, die sich im Leben rasch verbraucht. Jedermann bekommt eine Stückzahl von Gesichtern zum Gebrauch zugewiesen. Sie sind rationiert wie eine Konfektion. Hier richtet die Moderne einen enttäuschten Blick auf ein altes Menschen-Ideal. Aber vielleicht gab es privilegierte Gesichter immer nur als Ausnahme? Waren sie einmal für jedermann zu haben gewesen? Aber es hatte Rollen gegeben, und die konnte man einüben. Für sie brauchte man auch Masken. Wenn es keine Rollen mehr gab, waren auch Masken überflüssig geworden. War auch das Individuum eine Rolle gewesen? Und konnte man es wie eine Rollenmaske ablegen? Wenn sich auch das Gesicht inzwischen als Maske erwies, so ließ es sich dennoch nicht abnehmen, denn da war nichts mehr darunter (es sei denn der blanke Schädel). Nur ein Bildhauer konnte eine Maske vom Gesicht abnehmen. Aber dafür musste er erst einmal ein Gesicht finden. Rilkes Pessimismus hat ein Vorspiel bei Georg Büchner, der in *Dantons Tod* jemanden im Jakobinerklub über die Verräter der Revolution sagen lässt: „Es ist Zeit, die Masken abzureißen“.³ Als dieser Satz Danton berichtet wird, antwortet dieser, der das Spiel bereits verloren gibt, kurz und drastisch: „Da werden die Gesichter mitgehen.“⁴

Das „Nichtgesicht“ scheint sich in den Albträumen des Malte auf eine schreckliche Weise zu bewahrheiten, als dieser an der Ecke der Rue Notre-Dame des Champs auf „die Frau“ trifft. Sie „war in sich hineingefallen, vornüber in ihre Hände“. Sein eigener Schritt erschreckt sie in der leeren Straße so sehr, dass sich die Frau „aus sich ab“ hob, zu heftig, „so dass das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form“. Es kostete ihn eine Anstrengung, „nicht zu schauen“, was sich aus den „Händen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht“.⁵ Da war es selbst ein Trost, daran zu denken, dass es sich im Krankenhaus anonym sterben ließ.

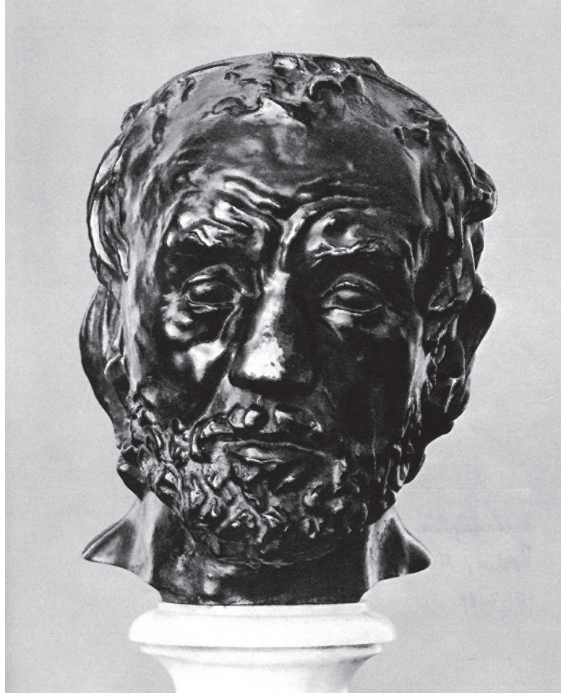
Die Hohlform der Maske hatte Rilke in Rodins Atelier, wo er Abgussverfahren beobachten konnte, oft genug gesehen. Jetzt spricht er aber von einem Gesicht, von dem es keine Rückseite, als Hohlform, geben kann. In der Kunst lagen die Dinge für Rilke ohnehin anders, da das Gesicht eine Form erhielt oder behielt, die es im Leben immer verlor. Gesichter in der Kunst waren eine Erinnerung an das, was sie einst im Leben gewesen waren, oder bargen die Hoffnung, dass sie noch eine Zukunft hatten. In den Texten über Rodin nennt er, wie dieser es selbst tat, alles Masken, was der Bildhauer schuf, auch wenn es Vollbüsten waren. Sie waren ohnehin Masken, insofern als sie keine echten Gesichter waren. Im ersten Text über Rodin (1902) wird „die Maske des Mannes mit der gebrochenen Nase“, eines frühen Werks aus dem Jahr 1863-64, als das erste Porträt gerühmt, das Rodin geschaffen hat (Abb. 1).

3 Georg Büchner: *Dantons Tod. Ein Drama*, Darmstadt 2002, S. 14.

4 Ebd., S. 23.

5 Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Anm. 1).

Abb. 1: Auguste Rodin: *Mann mit der gebrochenen Nase*



„Als Rodin diese Maske schuf, hatte er einen ruhig sitzenden Menschen vor sich und ein ruhiges Gesicht. Aber es war das Gesicht eines Lebendigen“ und also „voll Unruhe und Bewegung“. Eine Kunst, die Leben darstellen (und zugleich bannen) wollte, durfte nicht „jene Ruhe, die es nirgends gab, zu ihrem Ideal machen“. ⁶ Das Leben hatte in einem solchen Gesicht gearbeitet, und Rodin hatte hier „seine Art, durch ein Gesicht zu gehen, schon ganz ausgebildet“, und dies in „jeder Linie, die das Schicksal gezogen hat“. Er arbeitete, „ohne zu fragen, wer der Mann war, dessen Leben in seinen Händen noch einmal verging“. Er konnte die Gesichter der Menschen nicht mehr sehen, „ohne an die Tage zu denken, die daran gearbeitet hatten“. ⁷ Aber Leben war in jeder Gebärde. In seinen Vollfiguren hatte Rodin längst den Ausdruck des Gesichts, und seine Nacktheit, auf den ganzen Körper übertragen. Darin bestand die Revolution seiner modernen Skulptur. Rodins Menschen kamen allein in ihrem leidenschaftlichen Körper zum Leben: „Das Leben, das in den Gesichtern wie auf Zifferblättern stand, leicht ablesbar und voll Bezug auf die Zeit – in den Körpern war es zerstreuter, größer, geheimnisvoller und ewi-

6 Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*, Leipzig 1913, S. 25; vgl. auch S. 18, 23, 49; John L. Tancock: *The Sculpture of Auguste Rodin*, Philadelphia Museum of Art, Boston 1976, S. 473 ff., Nr. 79.

7 Ebd.

ger. Hier verstellte es sich nicht⁸, wie es so leicht in den Gesichtern geschieht. Die Körper Rodins lehnen sich in ihren Gesten gegen alle Rollen auf, die man ihnen immer abverlangt hatte. Aber diese Auflehnung gab dem Verlangen nach Natur und Freiheit mehr Raum als dem Ausdruck einer Person.

Rilke befand sich noch im Prolog eines Jahrhunderts, in dem Ereignisse wie Auschwitz die Frage nach dem Gesicht unerträglich verschärfen – und alle überhaupt noch denkbaren Bilder in Zweifel setzten.⁹ Die bildende Kunst hatte sich aber schon lange vom Gesicht zurückgezogen, denn die Avantgarden ließen sich von der Maschine faszinieren und zogen, wie es Pontus Hulten einmal formulierte, die „mechanische Schönheit“ dem „sentimentalen“ Gesicht vor.¹⁰ Ein Rennwagen löste bei den Futuristen die berühmte hellenistische Nike-Statue im Louvre als Schönheitsideal ab. Auch der leidenschaftliche Fernand Léger war ein Protagonist der Maschinenästhetik. Da er sein Ideal vom nostalgischen Kult um das Lächeln im Gesicht der Mona Lisa bedroht glaubte, polemisierte er mit allen Mitteln gegen die Gesichter in der Kunst, die er als ein bürgerliches Klischee abtat, das einen veralteten Subjektbegriff mit sich führte. Für ihn galt nur das „plastische“ Objekt, das kein menschliches Gesicht besaß, sondern eine Form ohne andere Bedeutung zeigte.¹¹ Die Welt sollte aufhören, anthropomorph auszusehen.

In seiner Anklageschrift zur *Antiquiertheit des Menschen* entwirft Günther Anders 1956 ein Szenarium, aus dem der Tod ausgewandert ist. Deshalb weckt auch das lebende Gesicht kein Interesse mehr. Die „Ikonomanie“, von welcher er bereits damals spricht, ist Ersatz für eine verlorene Realität des Menschen. In seinem Buch beruft sich Anders auf Evelyn Waugh's berühmten Roman über die Friedhöfe von Hollywood, *The Loved One*, der 1948 die europäische Kritik an der Kultur der USA einleitete. Die Parfümierung des Todes, so lautet seine These, vertreibt seine Realität zugunsten einer sterilen Fiktion des Lebens. „Was auf diesen Friedhöfen begraben wird, ist eben nicht der Tote, sondern der Tod“.¹² In der Verwaltung des „Whispering Glades“, wie der kalifornische Friedhof heißt, wird die Leiche registriert als „just another has-been“, aber im Kundengespräch ist nur vom „loved-one“ die Rede, statt der Person einen Namen zu geben.¹³ Die USA erschienen in dieser frühen Analyse noch in der europäischen Distanz als Ort einer exotischen Zukunftsgesellschaft.

Anders sieht aber erste Anzeichen für den schleichenden Gesichtsverlust des Menschen auch auf dieser Seite des Atlantiks. Das sei nicht „die oft beobachtete Schablonenhaftigkeit heutiger Physiognomien, nicht das Faktum, dass auch Gesichter, durch identische Vorbilder geprägt, heute einander ähnliche Serienproduk-

8 Ebd.

9 Zu Bildern des Holocaust vgl. Georges Didi-Huberman: *Images malgré tout*, Paris 2003.

10 Zum Maschinenkult vgl. den Katalog von Karl Gunnar Pontus Hulten: *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age*, Museum of Modern Art, New York 1968, S. 10.

11 Fernand Léger: *Fonctions de la peinture*, Paris 1965; zur Maschinenästhetik vgl. S. 53 ff.

12 Evelyn Waugh: *The Loved One. An Anglo-American Tragedy*, Boston 1948, S. 7.

13 Ebd., S. 26 und S. 38.

te werden, und dass sich Gesicht von Gesicht nur noch so unterscheidet, wie Tuch von Tuch: nämlich durch seinen individuellen Webfehler“. Vielmehr gehe jetzt selbst das „schablonisierte Gesicht noch verloren“.¹⁴

Unter den Stimmen der Nachkriegszeit, die aus der Debatte um das gefährdete Gesicht herausragen, verdient Antonin Artauds oft zitierter Text über das menschliche Gesicht (*Le visage humain*) einen neuen Blick. Er hat ihn veröffentlicht im Juli 1947, als seine *Portraits et dessins* in der Pariser Galerie Pierre ausgestellt wurden. Daher der wütende Appell, die Zeichnungen als Symbole des Gesichts ernst zu nehmen. Nach seiner Entlassung aus den psychiatrischen Kliniken, in denen er lange Jahre verbracht hatte, wollte er mit der Produktion von Porträtzeichnungen sich selbst vor dem drohenden Verlust von Identität retten. Seine Freunde sollten dabei als Modelle und Mitkämpfer mitwirken. Die Verstorbenen treten auf diesen Blättern in Totenmasken auf, während die Gesichter der Lebenden in bohrender Intensität danach befragt werden, ob sie denn bereits zu einem wirklichen Gesicht geworden waren. Die intimen Dialoge, die der Zeichner mit allen diesen Gesichtern führt, sollen diese dazu zwingen, etwas preiszugeben, was sie selbst noch nicht wissen, obwohl sie es seit langem in sich tragen.¹⁵

In der Blütezeit der Abstraktion, die in den 1940er Jahren zum unumstößlichen Credo der bildenden Kunst geworden war, wirkten Artauds Zeichnungen als Versuche eines Literaten bereits anachronistisch. Aber er wendet gegen den neuen Trend hartnäckig seinen Willen, „die Züge des menschlichen Gesichts so wiederzugeben, wie sie wirklich sind. Denn so, wie sie sind, haben sie noch nicht die Form gefunden, die sie aufrufen. Was besagen will, dass das (gegebene) Gesicht (*visage*) noch nicht seine *face* gefunden hat und sie deshalb vom Maler erst bekommen muss“. *Face* ist ein anderes Wort für Gesicht, aber der Begriff trägt auch die Bedeutung von Antlitz und Selbstaussdruck in sich, der im Gegensatz zur bloß physiognomischen Ähnlichkeit stand. „Das menschliche Antlitz, so wie es ist, sucht sich noch selbst. Es trägt eine Art beständigen Tod in sich, vor dem es der Maler retten (*sauver*) muss, indem er ihm seine wahren Züge zurückgibt“.¹⁶ Das ist auch ein Bekenntnis zum Porträt, das schließlich die Sicherung gegen den Tod einmal zu seiner Aufgabe gemacht hatte. Aber Artaud will sich nicht in eine Tradition einreihen, die er in dem, was er selbst will, für gescheitert hält. Auf den alten Porträts begnügten sich die Maler mit „bloßen Oberflächen“, auf welchen sie die Gesichter zum Sprechen gebracht hatten. Artaud aber will dem wahren Gesicht der Menschen auf die

14 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), 7. Aufl. München 1992, Bd. I, S. 85 und S. 280; zu seiner Referenz vgl. Waugh: *The Loved One* (Anm. 12).

15 Zu den Zeichnungen vgl. Paule Thévenin/Jacques Derrida (Hg.): *Antonin Artaud: Dessins et portraits*, Paris 1986, darin Derridas Text „Forcener le subjectile“; vgl. auch Margit Rowell (Hg.): *Antonin Artaud. Works on Paper*, Museum of Modern Art, New York 1996, dort ist der Text Artauds auf S. 94 ff. mit englischer Übersetzung wieder abgedruckt und auf S. 89 ff. von Agnès de la Beaumelle kommentiert.

16 Artaud: „Le visage humain“, in: Rowell: *Antonin Artaud* (Anm. 15), S. 95.



Abb. 2: Antonin Artaud:
Ohne Titel

Spur kommen. Es hat als „Form nie ganz mit ihrem Körper korrespondiert, sondern sich daran gemacht, etwas anderes als der Körper zu sein“.¹⁷

Kurz vor seinem frühen Tod zeichnet Artaud im Januar 1948 ein wunderbares Blatt, das noch einmal den Kampf um das Gesicht aufnimmt und auch nach seinem eigenen Gesicht forscht (Abb. 2).¹⁸ Auch auf dieser Zeichnung agieren die Gesichter körperlos und souverän miteinander wie in einem großen Maskentheater des Lebens. Am linken Blattrand baumeln an einem Seil Theatermasken wie nutzlos gewordene Requisiten, nachdem ihre Rollen alle vom Tod eingeholt wurden. Im rechten Teil reihen sich wahllos Gesichter aneinander, als warteten sie noch auf ihren Auftritt. Aber zum Auftritt kommt allein Artauds eigenes Gesicht. Er scheint auf das Leben zurück zu blicken, als wollte er sich davon verabschieden, aber er steht noch, als einziger unter all den Masken, im Leben und sucht daher immer noch nach seiner wahren „face“, um Artauds eigenen Begriff für das endgültige Gesicht aufzugreifen. Dem Tod, den er damals schon nahen fühlte, rang Artaud noch einmal einen Ausdruck des Lebens ab, in dem das Gesicht noch immer im Werden ist. Ist es aber einmal zu dem geworden, was seine Bestimmung ist, so ist

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Privatsammlung. Zur 64 x 49 cm messenden Zeichnung, die etwa im Januar 1948 entstanden ist, vgl. Rowell: *Antonin Artaud* (Anm. 15), Nr. 111.

seine Zeit schon abgelaufen, und es erstarrt zur Maske, wie es die Toten zu beiden Seiten bezeugen. Artauds Gesicht scheint das Haar seiner Freundin Yvonne Allendy zu streifen, deren Tod er nach mehr als zehn Jahren noch immer betrauert. Ihre übergroße Maske, in unbeweglicher Frontalität, ist hinter seinem Kopf zu einem Bild der Erinnerung erstarrt, aber sie wiederholt sich noch mehrfach auf der Diagonale nach unten wie im Echo, als wollte Artaud andeuten, dass mit seinem Tod auch ihr Bild der Erinnerung verblasst. Sein eigenes Gesicht hört aber noch eine kurze Zeit lang nicht auf „zu sagen, was es zu sagen hat“.¹⁹

Artauds Apologie des Gesichts ist ein vorweg genommener Nachruf. Sie mündet in den Gedanken, dass das Gesicht die Maske schon in sich trägt, während es noch gar nicht seine Form gefunden hat, die es der verbleibenden Zeit abringen muss. Der Unterschied zu den künstlich hergestellten Masken liegt in dem Lebensprozess, der im echten Gesicht abläuft. In diesem Prozess ist das Gesicht nicht statisch, sondern weist ebenso auf den Weg zurück, den es schon durchlaufen hat, wie es auch auf die Maske vorausweist, zu der es im Tod werden wird. Die Zeichnungen Artauds lassen die Begriffe in seinem Text hinter sich. Das Drama des Gesichts ist das Drama des Subjekts, das Artaud aus dem Schatten des Todes entwickelt. Sein Text wirkt aus heutiger Sicht bereits wie ein Abgesang, der in der Mediengesellschaft kein Gehör mehr finden wird.

19 Artaud: „Le visage humain“, in: Rowell: *Antonin Artaud* (Anm. 15), S. 95.

Bildnachweise

KARLHEINZ BARCK:

ERFINDUNG UND PASSION. CHARLES FOURIERS IMAGINÄRE SCHAUPLÄTZE

Abb. 1: Pierre Faucheux: *Quatrième portrait de Charles Fourier*, 1965, in: *L'archibras* 3 (1968): Le surréalisme, S. 91.

Abb. 2: Pierre Faucheux: *L'Opéra carnivore*, in: *L'archibras* 3 (1968): Le surréalisme, S. 92.

Abb. 3: Charles Fourier: *Table et analogie des 7 passions de l'âme*, in: Charles Fourier: *Œuvres complètes*, Bd. 2: Théorie de l'unité universelle, Paris 1842, S. 145.

HANS BELTING:

NACHRUFE AUF DAS GESICHT: RILKE UND ARTAUD

Abb. 1: Auguste Rodin: *Mann mit der gebrochenen Nase*, 1863-64 (Philadelphia Museum of Art), in: John L. Tancock: *The Sculpture of Auguste Rodin*, Philadelphia Museum of Art, Boston 1976, Abb. 79.

Abb. 2: Antonin Artaud: *Ohne Titel*, 1948, Zeichnung (Privatsammlung), in: *Antonin Artaud: Dessins et portraits*, hg. v. Paule Thévenin/Jacques Derrida, Paris 1986, Abb. 111.

MICHAEL BÖHLER:

KLEINE PASSION ODER GRAND ENNUI – FLIEGENTOD UND KRÖTENLEBEN.

ZU ZWEI GEDICHTEN GOTTFRIED KELLERS

Abb. 1: Albrecht Dürer: *Christus in der Rast*, 1511, Holzschnitt, ca. 127 x 97 mm (Titelbild von *Die Kleine Holzschnittpassion*), in: Albrecht Dürer: *Das Gesamtwerk. Sämtliche Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte*, hg. v. Mathias Bertram, Berlin 2000, S. 826 (= Digitale-Bibliothek, Bd. 28).

STEPHAN BRAESE:

KENNY CLARKE IM CLUB ST-GERMAIN-DES-PRÉS.

ZU EINEM SATZ VON ALFRED ANDERSCH

Abb. 1: *Kenny Clarke und Miles Davis in Paris*, Mai 1949. Mit freundlicher Genehmigung der Frank Driggs Collection, New York City.